

SENI LUKIS INDONESIA Problem "Refleksivitas" Dalam Pemikiran Filsafat "Post- Modernisme" Terhadap Masyarakat Multikultural

Dharsono

Program Studi Seni Murni-FSRD ISI Surakarta
Jl. Ringroad Mojosongo, Jebres, Surakarta 57126
E-mail: kartikasony@yahoo.co.id

INTISARI

Perjalanan seni lukis sejak perintisan R. Saleh sampai awal abad XXI ini, terasa masih terombang-ambing oleh berbagai benturan konsepsi. Kemapanan seni lukis Indonesia yang belum mencapai tataran berhasil itu, sudah diporak-porandakan oleh gagasan modernisme yang membuahkan seni alternatif, dengan munculnya seni konsep (conceptual art): "Instalasi Art", dan "Performance Art", yang pernah menjamur di pelosok kampus perguruan tinggi seni sekitar 1993-1996. Kemudian muncul berbagai alternatif semacam "kolaborasi" sebagai mode 1996/97. Bersama itu pula seni lukis konvensional dengan berbagai gaya menghiasi galeri-galeri, yang bukan lagi sebagai bentuk apresiasi terhadap masyarakat, tetapi merupakan bisnis alternatif investasi. Seniman dihadapkan dalam dua pilihan: pertama, tetap sebagai seniman idealis yang mencoba mempertahankan nilai, dengan mempertahankan seni sebagai terapi batin, sehingga mampu menjadi monometalitas zaman, seni senafas dengan zamannya, seni sebagai satu potret kehidupan. Kedua, masuk dalam blantika seni lukis Indonesia, yang cukup menggiurkan. Apabila seniman modern mencoba menceritakan dirinya lewat ekspresi pribadinya, dengan mengungkapkan atau mengekspresikan pengalaman estetikanya dalam simbol-simbol ekspresi yang penuh realitas makna. Maka paradigma seni dalam fenomena kini (*kontemporer*) menawarkan berbagai gagasan yang ia racik dalam *multi media, multi-idea* dan bahkan multi tafsir, menghasilkan realitas wacana

Kata kunci: pencarian identitas, dekonstruksi dan sentuhan tradisi

ABSTRACT

The journey of the art of painting in Indonesia from the time it was first pioneered by R. Saleh up to the beginning of the 21st century has undergone numerous clashes in concepts or ideas. Before the art of Indonesian painting managed to establish a certain level of success, it was rocked by ideas of modernism which gave birth to a new kind of alternative art known as conceptual art, in the form of "Installation Art" and "Performance Art" which were at one time highly popular in numerous institutions of higher education for the arts between 1993 and 1996. Subsequently, in 1996-1997, a number of other alternative forms appeared, with a particular trend towards "collaborations." At the same time, the conventional art which continued to decorate the galleries was no longer a form of appreciation for society but rather an alternative form of business investment. Artists are faced with two choices: first, to retain their sense of idealism as artists, holding on to their values and continuing to treat art as a means of spiritual therapy, so that their art is representative of the current age and a portrait of real life; and second, to enter into the world of the Indonesian art of painting which is highly tempting for many artists. If a modern artist attempts to tell his or her own story through personal expression, s/he will be portraying or expressing his or her own aesthetical experience through symbols of expression which are full of real meaning. Therefore, the paradigms of art in this contemporary phenomenon offer various ideas and concepts which can be made up of multiple media, multiple ideas, and multiple interpretations, resulting in a reality of discourse.

Keywords: search for identity, deconstruction, and traditional touch

A. Pencarian Identitas Indonesia

Masa Persagi dan Revolusi 1945 di Indonesia merupakan aspirasi kebangsaan yang sangat kuat tumbuh di setiap dada orang Indonesia. Masa untuk menaikkan martabat dan mengenyahkan penjajah. Lahirnya Persatuan Ahli Gambar Indonesia (Persagi) (1937), sebenarnya merupakan mata rantai dari lahirnya Budi Utomo (1908) dan lahirnya Pendidikan Taman Nasional (1922), Sumpah Pemuda (1928), serta lahirnya Pujangga Baru yang bercita-cita tentang sastra Indonesia. Persagi bertujuan mengembangkan seni lukis di kalangan bangsa Indonesia, dengan mencari corak Indonesia baru. Kini Seni lukis Indonesia, tidak lagi mencari identitas, seperti yang dicitakan PERSAGI, tetapi lebih mengutamakan kepentingan pribadi, yang mengacu pada alternatif kebutuhan investor dan kolektor seni. Seni bukan lagi sebagai ungkapan perasaan secara pribadi tetapi lebih menekankan dimensi pasar, mengarah pada produk industri seni lukis yang seolah sekedar untuk memenuhi kebutuhan galeri atau *workshop*. Seniman yang mestinya mempunyai kewajiban sebagai pembentuk gaya dalam penciptaan karya seni, yang mencerminkan jati diri Indonesia; citra budaya dan corak kepribadian bangsa (Sony Kartika, 2004).

Seni lukis Indonesia terutama yang berlabel "modern", tidak dapat diingkari, bahwa perjalanannya mengarah dan berkiblat kepada konsepsi seni lukis barat. Namun sayangnya, pemahaman maupun adaptasi konsepsinya hanya sepotong-sepotong, bahkan kadang hanya ditelan mentah-mentah. Gaya dan aliran seni lukis yang terjadi di belahan barat seolah resep dengan menu-menu yang siap pakai, sehingga apapun bentuk konsepsi yang muncul di barat akan diserap dan muncul telanjang bulat. Dewasa ini

seni lukis tersebut justru menjadi mode alternatif, tanpa melihat kecocokan dengan budaya yang sudah mapan dan berakar di bumi pertiwi ini. Muncullah seni alternatif sebagai satu mode seni lukis Indonesia dengan label modern.

B. Post Impresionisme Menghasilkan Seni Modern

Awal perjalanan seni rupa modern (Eropa-Amerika), diawali oleh gerakan yang disebut dengan gerakan seni lukis realisme dinamis atau post impresionisme. Gerakan ini merupakan masa transisi dari konvensi realisme ke bentuk kebebasan seniman. *Realisme Dinamis* atau *Post Impresionisme* yang lahir pada abad XVII, membawa reaksi tajam. Reaksi tersebut datang dari seorang tokoh impresionisme fanatik: Paul Cezanne (1839-1906), baginya melukis adalah berpikir menggunakan warna. Tugas pelukis adalah memproduksi hal yang berdimensi tiga ke dalam suatu bidang datar (kanvas). Ruang dan isi tidak bisa dipisahkan, Cezanne tidak ingin sekedar untuk meniru alam (*memesis*), melainkan alam ini ingin diciptakan kembali untuk memperoleh bentuk-bentuk yang kuat. Ini artinya Paul Cezanne mematahkan paradigma yang dikemukakan di atas bahwa, kedangkalan image retina kaum impresionis, dan membawa kembali pada garis, khususnya gerak kerangka kerja linier tiga dimensi, memberi tekanan gerak garis dan semua ketegangan kinetik daripada garis, bidang dan massa (Sony Kartika, 2004)

Ekspresionisme berangkat dari realisme dinamis, sebagai suatu pelepasan diri dari ketidakpuasan paham realisme formal. Dikatakan Paul Cezanne, bahwa yang paling sukar di dunia ini adalah mengutarakan ekspresi langsung atau konsepsi yang imajiner. Apabila tidak dicocokkan

dengan model yang obyektif, maka buah pikiran yang menjelajahi kanvas tidak menentu. Untuk mencapai harmoni yang merupakan bagian seni yang esensial, seorang seniman harus berpegang pada sensasinya bukan pada visinya. Di sisi lain ekspresionisme di Perancis, Matisse (1869-1954) seorang pelopornya menyatakan, bahwa fauvisme lahir dari reaksi terhadap methodisme yang lamban dan tidak tepat pada neo-impresionisme Seurat dan Segnac. Andilnya dalam perkembangan seni modern adalah merupakan salah satu pembebas aturan seni saat itu. Ciri-ciri ada pada "ketepatan bukan selalu merupakan kebenaran" (Sony Kartika, 2004).

Februari 1916, pada saat berkecamuknya Perang Dunia I, seorang penyiar Romania; Tristan Tzara dan Marcel Janco, serta dua penulis Jerman Hugo Ball dan Richard Huelsenbeck serta senirupawan dari Perancis Hans Arp (1887-1966), berkumpul di Cabaret Voltaire di Zurich. Kelompok ini mendirikan sebuah kelompok yang bernama "Dada", yang berarti bahasa anak-anak untuk menyebutkan kuda mainan. Melihat cara mereka mengambil sebuah nama untuk kelompok mereka, menunjukkan sikap nihilitas, menolak semua hukum seni dan keindahan yang sudah ada, sebagai protes terhadap nilai-nilai sosial yang semakin "Collapse". Mereka meneriakkan "To hell with Cezanne" dan "Assassiner la peinture". Perkumpulan orang dada muncul akibat persamaan nasib melihat pranata sosial yang kian tidak menentu semenjak perang dunia I (Rita Widagdo, 1982:27). Selain itu, karya-karya mereka cukup sinis. Ada sebuah reproduksi lukisan Monalisa yang dibubuhi kumis, ada lagi yang berjudul "Kepala yang mekanistik" Raoul Maussmann (1919-1920), sebuah gambaran kepala manusia dari kaca dirangkai dengan

menempelkan macam-macam barang lain. Duchamp memberi kejutan dengan beberapa "Ready-Mades" ada roda sepeda, ada pengereng botol, bahkan ada tempat kencing yang diangkatnya dari tempat sampah dan dipamerkan. Dada menolak setiap mode moral, sosial maupun estetis. Dada menolak estetika, karena estetika dihasilkan oleh pikir, sedang dunia ini telah terbukti tanpa pikir (Rita Widagdo, 1982:100). Catatan melalui majalah, brosur, katalog pameran dan buku-buku tentang "Dada", mempengaruhi seniman muda dan muncul gebrakan seni rupa baru Indonesia, yang terkenal dengan Desember hitam tahun 1975-an.

Seni Rupa Modern Amerika selama tahun 30-an bersifat eksperimen yang mengarah ke Abstraks geometris, seperti Piet Mondrian seniman yang banyak pengikutnya, sehingga menjadi simbol dan tokoh bagi seniman abstrak Amerika. Kemudian muncul Abstrak Ekspresionisme yang menentang adanya abstrak geometris. Latar belakang perkembangan seni rupa modern Amerika didasari oleh tendensi para pelukis dalam menggunakan kuas dan berbagai cara yang berhubungan dengan isyarat atau gerak kuas dan tekstur. Di pihak lain para pelukis tergantung pada tanda yang abstrak, imajinasi bentuk dengan kesatuan bidang warna yang luas. Seni abstrak bersifat individualistis dan sangat pribadi. Gerakan neoplastis, dinyatakan oleh Piet Mondrian bahwa semua lukisan itu terdiri dari garis dan warna yang merupakan esensi gerakan neoplastis. Oleh karena itu garis dan warna harus dibebaskan dari beban peniruan alam, dan membiarkan keberadaannya sebagai garis dan warna itu sendiri. Beberapa fenomena, manifesto dan gerakan seni rupa sebelumnya yang paling berpengaruh pada gerakan ini antara lain Dada,

Abstrak-Ekspresionisme, Pop Art, dan Minimalisme. Seni Minimal sebagai estetika baru secara berarti, diawali ketika Frank Stella dengan tegas menyatakan bahwa ada dua persoalan yang harus diutarakan sebelum asumsi-asumsi Abstrak-ekspresionisme diperdebatkan, yaitu pertama mengenai ruang spasial dan kedua metodologinya (Gablik, 1981:245-247).

Seni konseptual merupakan gerakan seni rupa yang lahir hampir bersamaan waktunya dengan seni minimalis dan Superrealisme, yakni pada pertengahan tahun 1960. Dalam beberapa kasus ketidakmenentuan politik dan pertumbuhan kesadaran sosial di Eropa dan Amerika pada tahun 60-an mendorong hasrat seniman untuk menjauhi tradisi elit dari seni. Beberapa seniman tidak tertarik dan menolak ikon tradisional, yakni gaya, nilai-nilai dan aura. Di samping itu sistem pasar yang tidak masuk akal, keterbatasan ruang galeri dan dominasi para kuator seni yang makin mempersempit ruang gerak seni dan seniman, semakin mempertajam reaksi para seniman untuk menciptakan seni baru. Seni yang menawarkan suatu konsep alternatif. Pembaharuan ini bermula dari Inggris sekitar tahun 1952, yang melibatkan seniman-seniman negara Eropa lain, kemudian secara luas diperhatikan oleh para seniman di Amerika pada tahun 1960-an (Rita Widagdo, 1993:18).

Lahirnya aliran Superrealisme didasari oleh keinginan untuk kembali pada bentuk, yang ada pada aliran sebelumnya. Keberadaan kamera ini dimanfaatkan sejumlah seniman sebagai pendukung dalam proses berkarya. Foto hasil kerja kamera digunakan sebagai patokan dalam menghasilkan karya seni. Kesempurnaan representasi alam yang dihasilkan kamera tersebut direproduksi kembali ke dalam karya seni

dua dimensi. Pengetahuan fotografi dimanfaatkan pula oleh seniman untuk merepresentasi realita dengan hasil akhir mirip dengan hasil karya yang diproduksi melalui teknik fotografi terutama dari segi pencahayaan, kesempurnaan bentuk dan warna. Karya-karya Superrealisme dua dimensi yang didasarkan pemanfaatan pada fotografi tersebut dinamakan karya seni Fotorealisme. Seniman Superrealisme pada dasarnya berusaha menghasilkan representasi realita yang memiliki kualitas, baik dari segi bentuk, warna, maupun efek cahaya dan sebagainya, yang lebih baik dari kualitas realita sesungguhnya. Ini memberikan konotasi bahwa Superrealisme menentang kemapanan estetika modern yang medewaka ekspresi yang memanfaatkan kebetulan, maka superrealisme menolaknya (Edward Lucie Smith, 1979)

C. Paradigma Seni Lukis Modern

Apabila perjalanan seni modern (Barat) muncul sejak awal abad XX; sejak post impresionisme di Eropa sampai pada seni hiperealisme atau superrealisme di Amerika, yang masing-masing dilatarbelakangi oleh budaya konsep yang semakin realistis. Munculnya gaya dan aliran tersebut lebih diakibatkan karena ketidakpuasan dan ketidakcocokan konsep, dan bahkan penolakan konsepsi, maka munculnya gaya dan corak lebih tepat dikatakan sebagai satu dimensi tandingan atau sebuah revolusi tandingan. Apa yang terjadi di Indonesia; para seniman dengan mudahnya memcomot apa yang ada di barat dan menjadi mode seni lukis dengan label modern. Konsep tersebut yang menjebak kita ke dalam kekusutan konsep yang semakin terombang-ambing. Aliran dan atau gaya dalam pembagian kesejarahan seni lukis modern di Barat dianggap

sebagai satu aliran *dogmatis* yang harus dianut. Seniman seolah harus memilih sebuah aliran seperti halnya dalam agama. Secara konseptual pola pemikiran semacam itu perlu diganti dengan konsep yang punya wawasan pencarian jati diri bangsa seperti yang pernah dicita-citakan Persagi (1936), yaitu pencarian citra Indonesia akar Indonesia.

Perjalanan seni lukis dengan label modern terus bergulir, sampai pada gilirannya seni lukis bukan lagi merupakan satu pencarian jati diri namun sebagai satu alternatif bentuk komoditas. Norma seni bermula sebagai satu perwujudan komunitas beralih ke bentuk komoditas, bahkan sampai pada titik puncak tertentu seni merupakan bentuk investasi, maka munculah "Boom Seni Lukis Indonesia". Seni berpindah dari monumentalitas kebutuhan spiritual beralih ke dalam dunia investasi.

Sebagai catatan sejarah seni lukis 1990-an munculnya "Boom" seni lukis Indonesia, Sanento Yuliman dalam seminar (1990) mengatakan bahwa "Boom" dalam kamus Inggris-Indonesia John M. Echols dan Hasan Shadaly (Cornell University Press dan Gramedia, 1981) meng-Indonesiakannya dengan "sangat laku", sedang *The Advanced Learners Dictionary Of Current English* (Oxford University Press, 1963) diterangkan sebagai "kenaikan mendadak kegiatan dagang, terutama ketika kekayaan cepat didapat."

Boom seni lukis Indonesia yang sering dibicarakan pada awal 1990-an, terjadi pada golongan atau rumpun seni lukis tertentu. Mereka berasal dari bermacam daerah dan dilakukan di lapisan masyarakat menengah ke atas kita, berpusat di kota besar terutama Jakarta, Bandung, dan Yogyakarta. Seluruh masa itu ditandai oleh peningkatan jumlah lukisan yang diperjualbelikan

dan sangat laku. Terbukti ada peningkatan jumlah dan frekwensi pameran, pertumbuhan galeri komersial, pertumbuhan sponsor pameran dan bertambahnya kolektor lukisan. Di samping itu nampak bertambahnya pelukis yang terlibat, peningkatan harga lukisan, perluasan tempat-tempat pameran tidak hanya diselenggarakan di tempat-tempat tertentu, tetapi juga di hotel, bank dan pusat-pusat perbelanjaan. Gejala lain seperti pelelangan lukisan, pemalsuan lukisan, beredar-nya kembali lukisan lama dan kuno (Sanento Yuliman, 1990).

Gejala yang timbul pada masa "Boom seni lukis Indonesia". Gejala pertama, yaitu gejala kemiskinan seni lukis, kemiskinan dalam ragam atau macam medium dan teknik yang semakin menyusut. Medan seni lukis mengangkat kanvas, cat minyak dan akrilik menjadi medium bangsawan, sedangkan medium lain tersingkir ke sisi yang nyaris lenyap dan menjadi medium "sudra" dihindari pembentuk lukisan, galeri dan oleh pelukis dalam pameran. Penyusutan macam bahan, ragam rupa, melibatkan penyusutan pengalaman estetik yang ditawarkan. Penyusutan pokok dan thema, cenderung memberikan rasa aman, mapan, lembut, manis dan thema yang menegangkan dan mengganggu perasaan dijauhkan (Sanento Yuliman, 1990).

Boom bukan sebagai peristiwa kesenian, tetapi menjadi "mode" kaum berduit. Boom lukisan cukup meresahkan di kalangan pelukis, kolektor dan juga kritikus. Selain beragam alasan yang ada, bila dikaji secara teliti yang menonjol adalah adanya kegoyahan otoritas mereka. Para pelukis senior merasa kelasnya "terancam". Para kolektor yang sering memegang otoritas harga menjadi kacau oleh kolektor baru yang obral duit, saingan menjadi semakin tajam; tolak ukur nilai kesenian

terabaikan dan terlewat begitu saja (Sutopo, 1990:3). Akibat "boom" seni lukis sangat terasa. Perkembangan kesenian seni rupa khususnya seni lukis, mengalami krisis estetika. Boom sebuah karya seni tidak sepenuhnya diukur dari nilai estetika secara *ansich*, tetapi dipertimbangkan dengan nilai mata uang dari harga sebuah karya seni. Dilihat dari segi kuantitas karya seni yang muncul dari pelukis sangat menggembirakan, namun secara kualitas perlu dipertanyakan kehadirannya.

Akibatnya Persagi, yang mencita-citakan seni dengan pencarian identitas dan ciri lukis Indonesia khas Indonesia, kini cita-cita tersebut tinggal slogan yang sudah tidak dikenang lagi. Seniman dengan bangga mencomot salah satu aliran modern barat, kemudian menjadi mode seni lukisnya. Ketika seni murni (*fine Art*) mengarah pada seni rupa pertunjukan; *Performing art*, *instalation art*, dan *collaboration art*, yang kemudian menjadi mode pameran seni rupa sampai pertengahan tahun 1997. Masa tersebut para seniman seni lukis konvensi mulai terombang-ambing, seperti anak ayam ditinggal induknya. Salah satu alternatif mereka bertahan pada posisinya dan mencari harapan karyanya untuk diinvestasi oleh kaum berduit. Akhirnya muncul industri seni lukis Indonesia. Seniman berkiblat Bali dan Jakarta sebagai salah satu alternatif untuk menjual lukisannya (Pikiran Rakyat, 5 Februari 1998).

Seniman dihadapkan dalam dua pilihan: *pertama*, tetap sebagai seniman idealis yang mencoba mempertahankan nilai, dengan mempertahankan seni sebagai terapi batin, sehingga mampu menjadi monomentalitas zaman, seni senafas dengan zamannya, seni sebagai satu potret kehidupan. *Kedua*, masuk dalam blantika seni lukis Indonesia, yang cukup menggiurkan. Ketika norma

seni berada pada genggam tangan dari seorang kritikus seperti Dan Suwaryono, Sanento Yuliman, yang dengan tajamnya mengoreksi dunia, dan Sudarmaji yang begitu arif meniti kehidupan seni. Mereka kini telah tiada untuk selamanya.

Kritikus yang diharapkan mampu meneruskan perjuangan mereka sebagai satu kepedulian perkembangan seni lukis Indonesia akar Indonesia, kini meninggalkan dunia seni lukis Indonesia juga, dengan dalih bahwa seni lukis Indonesia belum perlu kritik?. Penulis, kritikus, pengamat seni lukis, yang diharapkan memberikan pemahaman kepada opini masyarakat, motivator, dan mediator, kini lebih nyaman di pangkuan para seniman kondang dan para kolektor yang lebih menjanjikan. Maka para kritikus memilih menjadi kurator seni yang lebih menjanjikan atau jadi provokator (karena tak mampu meyakinkan kolektor).

D. Pemikiran Kaum "Modern" Menghasilkan Konsep Poros Paris-NewYork

Pemikiran kaum "modern" dalam terminologi seni tidak bisa dilepaskan dari prinsip modernisme atau paham yang mendasari perkembangan seni rupa modern dunia sampai pertengahan abad ke XX. Seni rupa modern dunia memiliki nilai-nilai yang bersifat universal. Penafsiran seorang pelukis Jerman yang pindah ke Amerika Serikat sesudah Perang Dunia ke II, Hans Hofmann menyatakan hanya seniman dan gerakan di Eropa dan Amerika yang mampu melahirkan seni rupa modern, konsepsi poros Paris-New York sebagai pusat perkembangan seni rupa modern (Rosenberf, 1966). Pengertian "kontemporer" dibandingkan dengan istilah modern. Kontemporer sekedar sebagai munculnya perkembangan seni rupa sekitar tahun 70-an dengan menempatkan

seniman-seniman Amerika seperti David Smith dan Jackson Pollock sebagai tanda peralihan (Kramer, 1974). Pandangan ini bisa dikatakan sebagai dasar sikap netral dalam penafsiran pengertian kontemporer. Namun pengertian kontemporer dalam banyak pandangan lain, menurut teori Udo Kultermann seorang pemikir Jerman mengatakan bahwa pengertian kontemporer dekat dengan paham post modern dalam arsitektur; munculnya era baru dalam ekspresi kesenian menjelang 1970. Paham baru ini menentang kerasionalan paham modern yang dingin dan berpihak pada simbolisme insting (Kultermann, 1971). Douglas Davis menafsirkan pasca modern sebagai kembalinya upaya mencari nilai-nilai budaya dan kemasyarakatan, atau dalam istilah seni kembali ke konteks (Davis, 1977).

“Seni modern” lahir dari dorongan untuk menjaga standard nilai estetik yang kini sedang terancam oleh metode permasalahan seni. Modernisme meyakini gagasan *progress* dan selalu mementingkan norma kebaruan, keaslian dan kreativitas. Prinsip tersebut melahirkan apa yang kita sebut dengan ‘*Tradition of the new*’ atau tradisi *Avant-Garde*, pola lahirnya gaya seni yang baru dan pada awalnya ditolak, kemudian diterima masyarakat sebagai inovasi terbaru. Tradisi *Avant-Garde* bertanggung jawab atas lahirnya berbagai *conceptual art* dan *experiment art*, yang melahirkan seni *multimedia*; *mixed media* dan *intermedia*; *happening art*, *performance art*, *video art*, *instalation art*, *collaboration art*, sampai *new media art*.

Pada awalnya *conceptual art* merupakan gerakan dalam seni rupa modern untuk menetapkan ide, gagasan atau konsep sebagai masalah yang utama dalam seni, sedangkan bentuk, material dan obyek seninya hanya merupakan akibat samping dari konsep seniman. Bahkan dapat dikatakan “karya

itu sudah selesai sebelum karya itu lahir”. Mereka menggunakan terminologi-terminologi; dematerial dan antiform. Seni ini sangat kontroversial, menjungkirbalikkan segala bentuk kemapanan seni (termasuk nilai, gaya), awalnya sulit untuk dimengerti karena menggunakan keanekaragaman media ataupun material seni sebagai akibat dari kompleksitas gagasan atau idea para senimannya.

Walaupun istilah seni modern sering digunakan, prinsip modernisme tak pernah sungguh-sungguh berakar. Polemik kebudayaan di tahun 30-an mempengaruhi pemikiran perkembangan kesenian Indonesia. Persentuhan kesenian Indonesia dengan seni modern sebenarnya hanya terbatas pada corak, gaya, dan prinsip estetik tertentu. Nasionalisme sebagai sikap dasar persepsi untuk menyusun sejarah perkembangan kesenian Indonesia adalah kenyataan yang tidak bisa disangkal dan nasionalisme sangat mewarnai pemikiran kesenian hampir di semua negara berkembang. Batas kenegaraan yang mengacu pada nasionalisme hingga akhirnya diakui dalam seni rupa kontemporer yang percaya pada pluralisme. Sejak awal tak pernah ragu menggariskan perkembangan kesenian Indonesia khas Indonesia (Jim Supangkat, 1992). Sikap pengamatan kaum modernistis di lingkungan seni Indonesia perlu dipermasalahkan. Kendati seni modern percaya pada eksplorasi dan kebebasan, secara implisit akhirnya hanya mempertahankan prinsip-prinsip seni modern barat (tradisi modern). Prinsip-prinsip modernisasi juga menetapkan tahap perkembangan yang didasarkan pada perkembangan seni modern Eropa Barat dan Amerika. Di Indonesia prinsip-prinsip itu tidak seluruhnya teradaptasi, tetapi muncul secara terpotong-potong dan kadang-kadang dalam bentuk yang lebih ekstrim.

E. Munculnya Pemikiran Post-Modern

Konsepsi yang bertolak pada penonjolan ide, kini merambah dalam berbagai multi; dari multimedia sampai pada multi-idea, bahkan multi kemungkinan dan multi tafsir. Kekuatan tersebut bergulir sebagai fenomena yang tidak dapat dibendung setelah munculnya teknologi informasi komunikasi *digital* yang canggih. *Postmodern* merupakan fenomena baru yang berkembang di dunia belahan barat. Sekelompok filosof Perancis terlibat dalam upaya menjelaskan hal-hal yang berkaitan dengan kebenaran, makna dan subyektivitas: Foucault, Derrida, Lyotard, Lacan dan Deleuze. Kaum Poststrukturalis dan akhirnya ini sering disebut dengan pemikir *post-modernis* mengajukan gugatan dan menentang pandangan dunia universal yang menyeluruh, tunggal dan mencakup; baik yang bercorak politik, religius maupun sosial seperti marxisme, kristianitas, kapitalisme, demokrasi liberal, humanisme, islam, feminisme dan sains modern. Mereka juga mempertanyakan gagasan tentang kemajuan (*progress*) dan keunggulan masa kini atas masa lampau. Mereka tidak mengakui adanya batas yang tegas antara ilmu alam, humaniora, ilmu sosial, seni dan sastra, antara budaya dan kehidupan, fiksi dan teori, citra dan realitas. Mereka juga menolak gaya '*discourse*' akademis yang konvensional (Pauline Marie Rosenau, 1992). Reaksi terhadap seni modern terutama pada bentuk-bentuk abstraksi dalam seni dan *international style* dalam arsitektur kurang lebih dua dekade yang lalu. Tokoh faham ini Charles Jencks, Peter Fuller, Kenneth Frampton, Ihab Hassan, Paolo Portoghesi. Kelompok ini dari awal telah menyatakan diri dengan menggunakan label 'postmodernisme' dan secara khusus menyatakan diri sebagai suatu proyek kultural yang menggantikan

'modernisme', karena konsep modernisme yang dianggap telah kokoh terbangun selama satu abad lebih dan telah mengukuhkan diri sebagai konvensi yang telah melembaga dan kini modern telah beku (Yustiono, 1994).

Post strukturalism dan post modern sebagai reaksi terhadap seni modernitas yang sudah dianggap telah menjadi konvensi-konvensi yang beku terhadap perkembangan jaman, perlu pencarian nafas baru yaitu *seni kontemporer* yang dianggap mampu meringkai gerak dinamika dan sesuai dengan nafas jaman. Seni kontemporer tidak terikat oleh konvensi atau dogma manapun, oleh karena itu seni kontemporer anti kemapanan (anti segala konvensi, gaya, corak bahkan estetika). Seni yang konon integral dengan masyarakatnya, seni sesuai dengan nafas jaman, telah porak-poranda oleh gagasan *progress* kaum modern sendiri, yang mementingkan ekspresi sebagai fenomena individualitas.

Memasuki abad 21, kita dihadapkan berbagai masalah sosial, budaya, politik, ekonomi, dan berbagai segi kehidupan yang berkaitan dengan moralitas. Maka muncul beberapa kelompok seniman muda yang mencoba menawarkan berbagai wacana dalam berbagai bentuk "*performance art* dan *instalation art*, dan *collaboration art*", sebagai pijakan berkarya. Mereka mencoba mengangkat berbagai wacana politik, sosial, ekonomi, moralitas dalam fenomena yang diracik dalam multi media dan multi idea. Mereka tidak lagi membatasi disiplin seni, atau cabang-cabang seni yang terkotak-kotak oleh seni modern, tetapi mereka berangkat dari keragaman tafsir dari realitas yang mereka rasakan bersama, sehingga karya-karya mereka penuh dengan nuansa kehidupan sosial yang mengarah pada universalisasi gagasan, karena mereka nampaknya ingin

melepaskan diri dari kungkungan individu yang beku dan terhimpit oleh ruang dan waktu.

Lepas antara pro-kontra dalam mensikapi permasalahan tersebut di atas, namun yang perlu digarisbawahi adalah kehadiran pemikiran mereka merupakan satu fenomena yang perlu dicermati. Apabila seniman modern mencoba menceritakan diri lewat ekspresi pribadinya, dengan mengungkapkan atau mengekspresikan pengalaman estetikanya dalam simbol-simbol ekspresi yang penuh realitas makna. maka paradigma seni dalam fenomena ini (*kontemporer*) menawarkan berbagai gagasan yang diracik dalam *multi media*, *multi-idea* dan bahkan multi tafsir, menghasilkan realitas wacana. Ketika seni modern mencoba membatasi dan menyerderhanakan medium sebagai ungkapan ideanya, maka seni kontemporer justru menampilkan ragam medium, ragam media ataupun ragam idea, dan ragam tafsir. Berdasarkan hal tersebut maka seni kontemporer mampu mewartakan dan menawarkan multi kemungkinan, multi alternatif untuk mengangkat idiom seni sebagai alternatif tafsir. Fenomena yang mencoba membuktikan munculnya kembali *mode instalation art*, *performance art*, *collaboration art* di Indonesia, yang semula merupakan satu obsesi pembaharuan, kemudian menggejala pada setiap sudut pameran seni, bahkan para seniman pertunjukan ramai-ramai mengadakan "*collaborasi art*". Karya tersebut kini seolah merupakan satu *standard* nilai dari sebuah obsesi pembaharuan seni. Kehadiran karya mereka bukan sebuah reaksi terhadap seni abstrak ekspresionisme (seperti yang terjadi di Amerika seputar 1960-an), tetapi lahir sebagai satu reaksi terhadap kondisi sosial masyarakat mehasilkan ketegangan antara modern dan modernisme kontemporer.

Ketegangan ini akan menimbulkan kegagapan dalam mensikapi karya-karya yang muncul dalam

dekade terakhir ini sulit dimengerti, apakah kegagapan itu muncul karena pola pemikiran konvensi yang sudah terlanjur beku, atau justru dunia seni yang sedang berkembang kini memang masih gagap. Kebekuan seni modern dengan berbagai simbol ekspresi pribadi sebagai sistem penandaan, maka seni yang dihasilkan merupakan teks yang menceritakan atas dirinya, balada dirinya, romantika hidupnya. Tiba-tiba dihadapkan dengan berbagai alternatif dari berbagai persoalan kehidupan. Seniman mencoba memotret fenomena sebagai teks yang disodorkan secara utuh digelar dan dihidangkan untuk dicermati sebagai wacana tekstual.

Tanda yang dilemparkan seniman dalam karya seninya bukan semata sebagai satu simbol dari intuisi pribadi, melainkan wacana tekstual dari potret kehidupan sosial. Kemudian permasalahan yang muncul adalah bagaimana sebuah karya mampu memberikan wacana yang mengundang berbagai tafsir secara tekstual. Seniman tidak lagi menawarkan tanda dalam paradigma makna, tetapi seniman mencoba menyodorkan berbagai alternatif sebagai paradigma seni sebagai wacana tekstual. Kegagapan yang terjadi sebenarnya merupakan bagian dari wacana tekstual yang muncul kepermukaan. Konsepsi seni modern dipelajari dalam perjalanan olah karya seninya dipatahkan sendiri. Seniman mencoba untuk tidak terikat oleh konvensi atau dogma dalam seni modern oleh karena itu seniman anti kemapanan (anti segala konvensi, gaya, corak, bahkan estetik).

F. Post-modernisme dan Dekonstruksi

Penyamarataan pemikiran postmodernisme dengan dekonstruksi cenderung hanya memberikan label nihilis, relativis dan anarkis terhadap dekonstruksi. Walaupun demikian dekonstruksi

Derrida memberikan kontribusi luar biasa besar bagi filsafat postmodern. Dekonstruksi berupaya mempertanyakan apa-apa saja yang memungkinkan (sekaligus ketidakmungkinan) dari pengetahuan secara umum melalui analisa atas apa yang disebut sebagai *infrastruktur* (terkait dengan problem "refleksivitas" dalam filsafat). Problem refleksivitas adalah problem purba dalam sejarah filsafat Barat. Hal ini terkait dengan persoalan seputar bagaimana manusia dapat memahami realitas *as such*. Derrida adalah filosof yang mengupayakan sebuah filsafat yang mampu merefleksikan realitas secara bersih, tanpa ambiguitas dan simetris. Faktanya, sebagaimana diuraikan justru mempermasalahkan dan mengkritik "filsafat refleksi" semacam itu.

Penggambaran dilema upaya pelampauan atas metafisika adalah menghancurkan metafisika dengan terus *mendekam* dalam horison metafisika itu sendiri dan menggunakan konsep-konsep metafisika untuk menghancurkan metafisika dari dalam (*by using stones available in the house, that is, in language*)¹. Model pemikiran yang demikian ini justru beresiko mengkonfirmasi kembali metafisika yang telah didestruksikan olehnya sendiri. Upaya keras terhadap perlakuan terhadap pemutusan hubungan total dari metafisika *by brutally placing one self outside* dan mengkritik metafisika itu dari tempat yang "diasumsikan" di luar metafisika. Model ini rentan untuk menciptakan suatu "tanah" (*ground*) baru, yang akhirnya bersifat metafisis pula intermetafisis. Cara ini ditempuh oleh para filsuf Perancis zaman tersebut terutama Levinas. Kedua pilihan tersebut seperti makan "buah simalakama", semacam *impasse*, "jalan buntu" (Jacques Derrida, 1978).

Penggodokan konsep refleksivitas dalam tradisi filsafat Barat telah dimulai sejak Plato, yang

berupaya memberikan dasar pasti bagi setiap pengetahuan dengan mengasalkannya pada *anamnesis* dari realitas sejati di dunia *idea*. Pada abad pertengahan, model refleksivitas pengetahuan ini diasalkan pada otoritas Tuhan yang diandaikan memberikan jaminan kepastian bagi setiap pengetahuan. Memasuki era modern, konsep refleksivitas mencapai titiknya yang paling radikal, yaitu dimulai dengan Descartes, dengan status "pondasi absolut dan tidak tergoyahkan bagi setiap klaim atas kebenaran" (*fundamentum absolutum inconcussum veritatis*). Refleksivitas itu memuncak pada *ego cogito* yang sepenuhnya sadar diri. Rasio, mahkota dari kesadaran diri diibaratkan seperti cermin yang sepenuhnya bersih sehingga mampu melalui deduksi logis, mencerminkan realitas obyek sesuai dengan *adanya*. Melalui Descartes, tergelarlah seluruh sejarah metafisika modern sebagai metafisika tentang subyektivitas yang sadar penuh akan kesejatian realitas (*reflective*) dan sekaligus sadar akan dirinya sendiri (*self-reflective*).

Kant dengan "filsafat transendental"nya pun masih berada pada jalur filsafat refleksi ini. Kant berupaya mencari syarat-syarat transendental yang memungkinkan subyek untuk merefleksikan obyek persis seperti apa adanya. Kant mengupayakan suatu "refleksi transendental" untuk mencari dasar yang menjadi *the condition of possibility* dari setiap pengetahuan logis maupun empiris². Filsafat refleksi semacam ini memuncak pada Hegel dengan terlebarnya dikotomi subyek-obyek refleksi ke dalam satu kesatuan yang logis dan rasional. Di awal abad ke-20, Husserl mencoba kembali pada Kant dengan mempermasalahkan lagi *conditio sine qua non* dari pengetahuan. Husserl pun mengupayakan syarat-syarat transendental yang memungkinkan realitas menampak pada

kesadaran seturut dengan *maknanya yang sejati*. Dengan kata lain, Husserl berupaya menjernihkan cermin kesadaran tempat realitas subyek maupun obyek dapat direpresentasikan secara pasti, tanpa ambiguitas dan tanpa relativitas. Dalam konteks problem reflektivitas yang masih meresapi perdebatan filosofis hingga abad ke-20, sehingga Derrida muncul dan menggugat kepastian penuh dalam proses “refleksi-diri”. Dengan menggugat kepastian absolut dari rasio yang merefleksikan cara kerja rasio itu sendiri (dan hal ini berarti pula mempertanyakan bahasa yang ia gunakan sendiri untuk mempertanyakan para filsuf sebelumnya), Derrida mengambil resiko (dan ia sadar akan hal itu) untuk bermain pada “batas”, pada “aporía”, pada “momen suspensi” tanpa bisa sepenuhnya keluar dari “horison” metafisika. Apakah ini sebuah *impasse* alias *dead-end*? Sekali-kali tidak. Dengan bermain pada “batas”, dengan “memainkan batas”, alias dengan apa yang ia sebut sebagai *double gesture* (Vincent Descombes menyebut Derrida sebagai *double agent*³), Derrida berhasil membukakan jalan bagi “masa depan absolut” yang menunda eksekusi nihilisme (yang merupakan kulminasi dari metafisika).

G. Ruang Fleksibilitas

Apabila dekonstruksi berupaya mempertanyakan apa-apa saja yang memungkinkan (sekaligus ketidakmungkinan), maka ruang fleksibilitas dalam pemikiran dekonstruksi dan postmodern merupakan salah satu penggodakan konsep reflektivitas dalam tradisi filsafat Barat, merupakan implementasi dari realitas sejati di dunia *idea* (dalam pemikiran modern). Maka fleksibilitas adalah “interreflektivitas” (yang fleksibel dan tak fleksibel, yang terbebas dan tak terbebas, yang mungkin dan tak mungkin).

Pada abad pertengahan, model reflektivitas pengetahuan ini diasalkan pada otoritas Tuhan yang diandaikan memberikan jaminan kepastian bagi setiap pengetahuan. Setiap refleksi filosofis, entah atas hakikat realitas atau atas hakikat dari refleksi itu sendiri, selalu mengandaikan semacam titik pijak sebagai *the condition of possibility* dari refleksi itu sendiri. Sementara para filsuf berupaya mencari titik pijak yang sepenuhnya transendental dan utuh, hasrat akan asal pijakan yang *solid* semacam itu sebagai kesia-siaan. Pandangan filsafat refleksi adalah sesuatu yang berada di balik “cermin refleksi” itu adalah *diseminasi*. Diseminasi ialah semacam “permukaan kasar” yang berada di balik setiap “cermin refleksi” yang *memungkinkan* setiap proses refleksi dan sekaligus *membatasi* setiap refleksi dalam proses mencapai kepastian alias identitas absolut. Di satu sisi, tanpa diseminasi, alias ketersebaran makna dalam jaringan penanda, tidak ada seculil makna pun yang mungkin. Sebuah makna dari suatu realitas tertentu (“hujan”, misalnya) hanya dapat memiliki arti jika berbeda dari makna realitas yang lain, maka fakta bahwa makna hanya muncul dari perbedaan dengan makna lain menunjukkan bahwa setiap makna selalu sudah *terinskripsikan* dalam mata rantai penandaan; tak ada makna yang hadir secara absolut dan soliter. Makna hanya mungkin sejauh telah terdiseminasi dalam relasi dengan seluruh makna lain dalam mata rantai penandaan. Di sisi lain, dengan diseminasi, tak ada makna absolut yang mungkin muncul dan menjadi pusat acuan yang teguh. Setiap kata atau tanda, karena selalu sudah terdiseminasi, tak pernah memiliki referensi yang pasti seratus persen (Martin Suryajaya, 2007). Secara filsafat refleksi dalam post-modern “ruang fleksibilitas adalah ruang refleksi absolut, tanpa batas.

Ruang Fleksibilitas dalam komunitas seni modern yang sudah dianggap telah menjadi konvensi-konvensi yang beku terhadap perkembangan jaman, perlu pencarian nafas baru yaitu *seni kontemporer* yang dianggap mampu meringkai gerak dinamika yang sesuai dengan nafas jaman. Seni kontemporer tidak terikat oleh konvensi atau dogma manapun, oleh karena itu seni kontemporer anti kemapanan (anti segala konvensi, gaya, corak bahkan estetika). Seni yang konon integral dengan masyarakatnya, seni sesuai dengan nafas jaman, telah porak-poranda oleh gagasan progress kaum modern, dan hanya mementingkan ekspresi sebagai fenomena individualitas, maka perlu diproporsikan kembali sesuai dengan konteksnya, bagaimana seni kembali sesuai dengan nafas jaman yang terbebas oleh dogma. Seni kontemporer mencoba untuk tidak terikat oleh konvensi atau dogma dalam seni modern oleh karena itu ia anti kemapanan (anti segala konvensi, gaya, corak bahkan estetika), cenderung terbebas dari aturan yang cenderung kaku dan beku, maka kita sebut sebagai ruang "interfleksibilitas" yang lebih cair.

Menggarisbawahi pendapat Pauline Marie Rosenau, bahwa kaum modernitas yang menyatakan diri sebagai kaum postmodern, tidak lagi mengakui adanya batas yang tegas antara ilmu alam, humaniora, ilmu sosial, seni dan sastra, antara budaya dan kehidupan, fiksi dan teori, citra dan realitas. Mereka juga menolak gaya 'discourse' akademis yang konvensional, ini mengebiri gambaran bahwa mereka kembali ke alam lingkungannya, walaupun situasi kemajuan teknologi dan informasi yang berbeda. Ruang fleksibilitas dalam mediasi kesenian pada masyarakat multikultural dalam pandangan post-modern justru merupakan ruang "inter-

refleksivitas" dalam filsafat, maka cenderung lentur, fleksibel dan cair terhadap hubungan antara karya-karya seni dengan masyarakatnya, dan justru tidak lagi terkungkung dan dibatasi oleh kekakuan tembok konvensi-konvensi dalam prinsip tatanan modern. Ruang fleksibilitas dalam mediasi dalam pandangan post-modern ini justru punya kesamaan pada masyarakat budaya tradisi, sistem dan cara berpikir berdasarkan "kesatuan kosmos". Mikrokosmos (batin manusia), makrokosmos (alam semesta) dan metakosmos (alam penghubung atau penyeimbang). Hubungan mikro-makro-metakosmos ini sesuai sistem berpikir budaya mistis Indonesia, sejak masa prasejarah sampai jaman budaya Hindu-Budha-Islam.

Gambaran hubungan mikrokosmos (batin manusia) menggambarkan eksistensi lahiriah, jasmaniah, dan eksistensi batiniah. Pandangan tentang makrokosmos mendudukan manusia hanya bagian dari semesta. Manusia harus menyadari tempat dan kedudukannya dalam jagad raya ini. Sesuai pandangan masyarakatnya dalam falsafahnya, yang menggambarkan sisi kehidupan dengan dua macam jagad, yaitu jagad besar (makrokosmos), dan jagad kecil (mikrokosmos) hubungan (metakosmos) antara makrokosmos dan mikrokosmos. Makrokosmos (jagad besar) yang mencakup semua lingkungan alam semesta. Mikrokosmos merupakan jagad kecil adalah diri dan batin manusia itu sendiri, merupakan jagad yang harus diupayakan terus keselarasan hubungan secara kosmis; untuk menjaga keseimbangan antara kedua jagad tersebut secara horisontal dan vertikal. Secara horisontal menjaga keseimbangan antara dirinya dengan alam semesta dan secara vertikal menjaga keseimbangan terhadap ke-Esa-an (lihat Hoop, 1949:278, Khayam, 1973:19-20).

Konsepsi tersebut di atas mengingatkan pandangan Koentjaraningrat (1980:193-195), memberi pernyataan bahwa kebudayaan merupakan keseluruhan sistem gagasan, tindakan dan hasil karya manusia dalam kehidupan masyarakat.⁴ Wujud dan Isi kebudayaan, menurut ahli antropologi sedikitnya ada tiga wujud, yaitu (1) *ideas*, (2) *activities* dan (3) *artifacts*.⁵ Ketiga wujud kebudayaan tersebut oleh Koentjaraningrat dinyatakan sebagai sistem-sistem yang erat kaitannya satu sama lain, dan dalam hal ini sistem yang paling abstrak (*ideas*) seakan-akan berada di atas untuk mengatur aktivitas sistem sosial yang lebih kongkrit, sedangkan aktivitas dalam sistem sosial menghasilkan kebudayaan materialnya (*artifact*). Hal ini terjadi perbedaan yang hakiki, apabila Koentjaraningrat memandang kebudayaan dari hasil karya manusia maka paham postmodern terletak pada sistem prosesnya, yang saling memberi energi. Sistem yang berada di bawah dan yang bersifat kongkrit memberi energi kepada yang di atas (Ayat Rohaedi, 1986:83).

H. Nisan Itu Bernama "Identitas"

Pendapat tersebut memberikan gambaran bahwa kebudayaan merupakan interaksi timbal-balik di antara sistem-sistem dalam wujud kebudayaan tersebut, yaitu hubungan antara *idea*, aktivitas dan *artifact*, sebuah interaksi proses yang terjadi pada masyarakatnya, maka diletakkan sebuah batu nisan bernama "identitas".

Secara singkat, identitas dapat didefinisikan sebagai rekonsiliasi antara kedua kutub yang berlawanan (misalnya kesatuan/kesesuaian antara subyek yang mengetahui dan obyek yang diketahui, antara aku dan yang lain, antara makna subyektif dan realitas obyektif, singkatnya,

kesatuan antara pasangan dikotomi metafisis). Identitas itu sendiri menjadi sebuah isu tatkala segala sesuatu yang telah dianggap stabil sebagai warisan kultural masa lalu diambil alih oleh pengaruh-pengaruh luar; akibat berlangsungnya proses globalisasi yang menciptakan homogenisasi budaya (Piliang, 2004:279). Krisis identitas muncul ketika apa yang telah melekat di dalam kehidupan sehari-hari tidak lagi dapat dipertahankan, karena telah direnggut oleh nilai-nilai yang berasal dari luar (*modernitas*). Seni rakyat seperti *Wayang beber*; sebagai ekspresi budaya masyarakat Jawa kuno saat itu berada dalam periode berbalik arah -pengaruh asing sedang mempengaruhinya- yang tidak hanya mengubah nilai-nilai budaya yang ada, tetapi bagaikan asam perusak, bagaikan suatu transfusi dari golongan darah yang berbeda, menyerang dan menghancurkan intinya yang paling dalam (Piliang dalam Andar 2011).

Experiment art, yang melahirkan seni multimedia; *mixed media* dan *intermedia*; *happening art*, *performance art*, *video art*, *instalation art*, *collaboration art*, sampai *new media art*, yang pernah dimarjinalkan oleh kaum *postmodern*, menyatakan diri sebagai pewaris *postmodern*. Di sisi lain krisis seni tradisi yang telah porak poranda oleh kaum *modernitas* juga menyatakan sebagai pewaris, bagaikan ksatria yang berkelana merindukan mimpi masa lalu dengan kemapanan identitasnya. Sebuah kerinduan yang kini telah menjadi puing berserakan, apakah akan lahir kembali oleh ruang feksibilitas dalam media musikal terhadap pandangan filsafat interrefleksivitas. Bagaikan tokoh ksatria dalam kelananya dalam memperjuangkan kerinduan lahirnya tradisi yang pernah mapan dibumi nusantara ini. Ksatria itu kini sedang pergi meninggalkan segala kemapanan identitasnya

sebagai seorang tuan tanah warisan leluhurnya, pergi dan terus menguji identitas dirinya sebagai ksatria-kelana yang tak pernah sepenuhnya ia rengkuh. Ksatria bersama pengiringnya yang setia mengembara melawan para raksasa dan penyihir jahat modernitas. Dia terus-menerus percaya dan terus-menerus ragu akan apa yang dilakukannya dan apa yang ada di sekitarnya, serta terus terombang-ambing antara identitas dan keterasingan. Terus ragu apakah segala realitas ini adalah guna-guna dari sang penyihir; namun terus ragu apakah ksatria sungguh melawan para raksasa atau ksatria hanya bermimpi tentang para raksasa atau ksatria adalah mimpi itu sendiri. Namun ksatria tetap menjalani absurditas tersebut hingga akhir. Barangkali kini kita akan merindukan sosoknya, sang ksatria-kelana, bersama pengiringnya, mengembara menuju tapal batas cakrawala, pada senja yang akan datang, yang akan terus datang, berkuda, kadang jalannya terseok, berkuda lagi, mencari kekasih pujaannya, Dewi Sri yang ada dan tiada, dalam riang ada sedih, dalam sedih ada riang... (Suryajaya, 2007)

I. Paradigma Perguruan Tinggi Seni Sebuah Alternatif

Modern dengan sentuhan tradisi sebuah terobosan paradigma alternatif perguruan tinggi seni di Indonesia, sesuai dengan misi pendidikan tinggi seni di Indonesia, (1) Menggali, mengkaji dan mengolah potensi pluralitas budaya lokal sebagai modal agar mampu bersaing dalam percaturan global. (2) Membangun sikap kritis, reflektif, dan terbuka terhadap beragam pergeseran paradigma keilmuan, teknologi, dan keprofesian dalam bidang seni, serta peduli terhadap permasalahan dalam masyarakat dan lingkungan hidup. (3) Meningkatkan pengalaman berkesenian melalui kreasi dan apresiasi karya seni yang bermutu.¹

Fenomena ini merupakan konsekuensi yang harus dihadapi, yaitu wawasan terhadap paradigma desain harus ditingkatkan, tidak hanya bagaimana mempelajari seni rupa dan desain modern (barat), tetapi bagaimana menguasai konsepsi modern sebagai sarana mempelajari tradisi masa lalu sebagai wacana menyambut abad baru (global), sehingga desainer dan atau Seniman Indonesia tidak hanya jadi tukang di negeri sendiri saja, tetapi harus mampu menemukan jati diri bangsa dan tampil sebagai desainer yang mampu menampilkan desain Indonesia citra Indonesia yang berwawasan modern. Artinya, menghadapi global bukan berarti mempelajari teori universal dari pendidikan desain modern (barat) saja, kalau tidak mau dikatakan sebagai desainer-desainer modern kecil atau barat-barat kecil. Menghadapi global harus mampu menemukan jati-dirinya sendiri sebagai manusia Indonesia.

Paradigma tersebut sekaligus akan mampu mensikapi kekusutan konsep seni lukis Indonesia jalur konvensi yang perlu sebuah terapi alternatif. Cita-cita Persagi sebagai pelopor munculnya seni lukis modern di Indonesia, perlu dirintis kembali sebagai konsep pencarian jati diri kita dalam menapak seni lukis Indonesia akar Indonesia. Menyadari hal tersebut, maka seyogyanya perlu dilihat kemapaman kondisi akar budaya bangsa. Akar tradisi yang sudah menjadi keyakinan dan sudah mengakar di bumi pertiwi ini, perlu dikembanglestarikan sebagai satu sentuhan konsep inovasi garap seni lukis Indonesia, sehingga seni lukis modern Indonesia tidak lagi sekedar pencarian mode yang sekedar barang import tapi perlu digali dari bumi pertiwi sendiri, mengapa tidak?

Untuk mensikapi konsepsi seni lukis Indonesia akar Indonesia, perlu adanya pencarian alternatif konsep pengembangan seni. Idiom rupa dari budaya yang berakar dari tradisi etnis yang sudah merupakan kekayaan bangsa, mengapa tidak

dimanfaatkan. Idiom seni yang bertitik tolak dari seni tradisi akan mampu memberikan rangsang cipta seni; sebagai sumber gagasan dan media ekspresi. Pencarian identitas jati diri bangsa perlu tarikan benang emas yang mampu menghubungkan antara sikap konservatif dan progresif. Sikap konservatif punya kecenderungan untuk melestarikan akar budaya tradisi yang telah mapan dan berakar di bumi pertiwi ini, sedangkan sikap progresif berwawasan untuk masa datang dan menuntut kreativitas pembaruan (*modernisme*). Keduanya mempunyai pijakan dan capaian hasil yang berbeda; sikap konservatif menghasilkan produk budaya yang berpijak masa lalu, yang membuahakan bentuk-bentuk nostalgia adiluhung, sedangkan sikap progressif mendambakan kreatifitas menghasilkan produk budaya yang berpijak pada masa kini yang membuahakan bentuk alternatif yang bersifat eksperimental.

Untuk menarik kesinambungan budaya dari sikap budaya konservatif dan progressif tersebut di atas, perlu adanya bentuk kesinambungan yang merupakan benang emas sehingga mampu menghubungkan antara kedua sikap budaya tersebut. Salah satu contoh, misalnya wayang merupakan salah satu bentuk alternatif yang mampu membingkai dinamika kehidupan seni lukis Indonesia akar Indonesia, karena wayang merupakan produk budaya sekaligus sebagai sumber gagasan. Wayang sebagai produk perkembangan seni rupa Indonesia pada zaman Hindu, merupakan proses pengembangan nilai-nilai tradisi masa sebelumnya. Nilai keindahan wayang tidak semata-mata dihasilkan berdasarkan pertimbangan konsep yang serba rasional, tetapi pada pemikiran spiritual yang menghasilkan seni perlambangan sesuai dengan tuntutan budaya saat itu, yang selalu dikaitkan dengan peradaban agama.

Proses transformasi budaya pada zaman Islam terus berlangsung hingga kini. Wayang sebagai salah satu bukti dalam sejarah budaya Indonesia yang mencerminkan kesinambungan tradisi hasil dari transformasi budaya yang menjadi ciri budaya Indonesia. Dalam proses perkembangan seni rupa lama di Indonesia dapat dicatat adanya kesinambungan tradisi seni dalam transformasi budaya. Tradisi seni rupa prasejarah masih berperan dalam perkembangan seni rupa pada zaman Hindu. Selanjutnya tradisi seni rupa Indonesia-Hindu merintis terus perkembangan baru, ketika pengaruh kebudayaan Islam mulai berperan. Proses kesinambungan tradisi itulah yang dalam sejarah seni rupa Indonesia lama ditandai dengan tercapainya puncak-puncak kesenian di beberapa daerah.

Bentuk wayang yang dulu merupakan bentuk realistik dikembangkan ke dalam bentuk non-realistik. Wayang pada perkembangan Hindu terakhir dengan gaya realistik sesuai dengan kepentingan agama Hindu dikembangkan oleh para wali dalam rekaan estetik baru, yang sesuai dengan budaya Islam dan bentuk tersebut bisa dilihat sebagai perkembangan wayang kulit terakhir, yang kemudian mengalami masa klasik Jawa. Perubahan bentuk dan gaya tampak pada karya seni yang mendambakan kebebasan pribadi. Kebebasan untuk mengekspresikan lewat interpretasi baru dari sosok wayang yang dijadikan landasan dalam proses penciptaan oleh seni rupawan Indonesia. Wayang kemudian menjadi acuan seniman; sebagai sumber inspirasi dan media ekspresi. Transformasi budaya kemudian bergulir dan para perupa mulai melihat dan memanfaatkan wayang sebagai media penciptaan seni sekaligus dalam usaha pelestarian seni tradisi. Dari contoh tersebut muncul beberapa konsep alternatif, yaitu.

1. Konsep Seni Revitalisasi

Seni lukis secara konseptual mencoba mengangkat bentuk seni tradisi secara vital untuk menuangkan ide garapnya. Seni lukis wayang dalam konsep revitalisasi garap merupakan bentuk seni lukis dengan memanfaatkan wayang sebagai obyek pelukisannya secara vital. Artinya pemanfaatan wayang sebagai sosok, maupun cerita pewayangannya, secara transparan terlukiskan kembali. Wawasan seniman dalam hal ini dilatarbelakangi misi pengembangan seni tradisi secara konservatif.

Lukisan Wayang karya Karmin, merupakan karya revitalisasi, yakni hasil pelukisan kembali wayang beber dengan media cat akrilik di atas kanvas, dalam *jagong: Dewi Sekartaji atau Candra Kirana berserta para emban, abdi dalem dan para sentana praja*. Salah satu adegan *Panji*, yang menggambarkan betapa sedihnya para kawula melihat nasib yang diderita oleh putri junjungannya *Sang Dyah Ayu Dewi Sekartaji*. Pada *jagong* digambar figur wanita yang sedang menghunus keris, sebagai pelukisan seseorang yang akan bunuh diri karena kesedihan yang mendalam, namun kemudian para kawula mampu menghibur, sehingga tidak jadi bunuh diri.



Gambar 1. Karmin (1992), Candra Kirana (Dewi Sekartaji) akrilik di atas kain 100 X 75 Cm.(KA.04) (Photo Reproduksi Ranang)

2. Konsep Seni Reinterpretasi

Seni lukis secara konseptual mencoba menafsirkan kembali bentuk-bentuk seni tradisi, sesuai dengan teknik dan gaya pelukisan secara individual dalam mengungkapkan idenya. Seni lukis wayang dalam konsep reinterpretasi, mencari berbagai alternatif bentuk seni lukis hasil reinterpretasi studi wayang tradisi. Artinya seni lukis tersebut merupakan hasil proses pengolahan seniman dalam menafsirkan kembali bentuk atau wujud wayang, kemudian ia terjemahkan ke dalam media ungkapannya. Wawasan seniman dilatar belakang oleh dua gagasan antara konservatif dan progresif.



Gambar 2. Sunari (1993), Ketenangan dalam Pewayangan I, cat akrilik di atas kanvas, ukuran 105 X 155 cm, Dokumentasi Katalog pameran Nasional Wayang IV (photo repro sony kartika 1998).

Konsep seni reinterpretasi yaitu dengan memanfaatkan simbol wayang sebagai media untuk mengungkap ide. Pelukis menggunakan simbol *interpretatif* dari sosok paduan *Batara Ismoyo* dengan latar lingkaran kuning, berdiri di atas sosok *Semar* dalam posisi terlentang dengan latar unsur tiga segitiga

yang disusun secara irama gradasi. Secara tekstual dilukis dengan mengacu pada kaidah-kaidah seni lukis modern.

3. Konsepsi Seni Ekspresi Simbolik (Abstraksi Simbolik)

Secara konseptual merupakan satu bentuk seni lukis yang mendambakan ungkapan perasaan secara murni. Konsep ini secara murni melukiskan sesuatu sesuai dengan teknik, corak dan pemilihan media sesuai dengan misi pribadinya. Pemanfaatan unsur dan sosok wayang bukan lagi sebagai salah satu sarana ungkap, ataupun sumber inspirasi, tetapi sebagai rangsang cipta, sehingga hadirnya sosok atau unsur wayang bukan sebagai bentuk pelukisan kembali, namun lebih sebagai simbol ekspresi atau abstraksi simbolik sebagai elemen dasar penyusunan.



Gambar 3. Nunung WS (1991), *Gunungan*, akrilik dan kolase diatas kanvas, ukuran 100 X 100 cm (Photo repro: Sony Kartika)

Wawasan seniman modern dilatarbelakangi oleh gagasan progresif. Karya Proses penciptaan dalam kaitan ini lebih mengutamakan kreativitas, sedangkan usaha pemaknaan ditentukan oleh

pematangan teknis; kejelian, kemahiran dan keputusan menentukan unsur desain, sehingga mampu memberikan jabaran secara tekstual yang penuh dengan tafsir. Seni lukis secara hermeneutik menekankan pada komposisi unsur-unsur rupa yang mampu menawarkan berbagai tafsir.

Konsepsi modern dengan sentuan tradisi konsep modern dengan karya lukis Nunung WS merupakan paduan nuansa kekuningan, yang mencoba menyodorkan satu alternatif wayang gunung sebagai satu pijakan karyanya. Intensitas karya dibangun lewat paduan antara hitam dan abstraksi gunung dominan kuning nampak adanya satu kekuatan tersendiri. Sesuatu yang ingin disampaikan pelukisnya tentang esensi gunung itu sendiri sebagai satu simbol hubungan mikrokosmos dan makrokosmos.

Paradigma modern dengan sentuhan tradisi tersebut secara garis besar dapat disarikan, bahwa seni lukis Indonesia akar Indonesia adalah bukan sekedar penguasaan teknik, medium dan ekspresi personal semata tetapi tanggungjawab kita sebagai seniman Indonesia. Untuk menjadi seniman Indonesia, maka tidak lepas dari pencarian jati diri sebagai satu proses dari sebuah perjalanan yang panjang seolah bergerak dari satu titik menuju sebuah bidang yang sangat luas, seperti halnya ketika saya menuju kedalam diri saya. Pada nuansa tertentu seni lukis merupakan salah satu simbol kehidupan yang lentur oleh benturan jaman, seni lukis laksana kehidupan itu sendiri. Itulah maka seni yang mampu menjadikan dirinya sebuah obyek sekaligus subyek dalam proses kehidupannya. Bagaikan pedati menyusuri jalan yang terjal, berlembung di antara tebing, terseok-seok, kadang terperosok dalam kubangan, namun kadang dengan santainya melaju pelan sambil bersenandung *dandanggula* dan *asmaradana*.

J. SIMPULAN

Persagi yang mencitakan "seni lukis Indonesia akar Indonesia masih terombang-ambing oleh berbagai benturan konsepsi. Kemapanan seni lukis Indonesia yang belum mencapai tataran berhasil itu, sudah diporak-porandakan oleh gagasan modernisme yang membuahkan seni alternatif, dengan munculnya seni konsep (conceptual art): "Installation Art", dan "Performance Art", yang pernah menjamur di pelosok kampus perguruan tinggi seni sekitar 1993-1996. Kemudian muncul berbagai alternatif semacam "kolaborasi" sebagai mode 1996/97.

Seni lukis konvensional dengan berbagai gaya menghiasi galeri-galeri, yang bukan lagi sebagai bentuk apresiasi terhadap masyarakat, tetapi merupakan bisnis alternatif investasi. Seniman dihadapkan dalam dua pilihan: pertama, tetap sebagai seniman idealis yang mencoba mempertahankan nilai, dengan mempertahankan seni sebagai terapi bathin, sehingga mampu menjadi monometalitas zaman, seni senafas dengan zamannya, seni sebagai satu potret kehidupan. Kedua, masuk dalam blantika seni lukis Indonesia, yang cukup menggiurkan

Apabila seniman modern mencoba menceritakan dirinya lewat ekspresi pribadinya, dengan mengungkapkan atau mengekspresikan pengalaman estetikanya dalam simbol-simbol ekspresi yang penuh realitas makna. Maka paradigma seni dalam fenomena ini (*kontemporer*) menawarkan berbagai gagasan yang ia racik dalam *multi media*, *multi-idea* dan bahkan multi tafsir, menghasilkan realitas wacana

Pasca-Modern (post Modern) seolah rumah warisan yang tak berpenghuni, maka dinasti experiment, yang melahirkan seni multimedia; mixed media dan intermedia; happening art, performance art, video art,

instalation art, collaboration art, sampai new media art, yang pernah dimarginalkan oleh kaum postmodern, menyatakan diri sebagai pewaris postmodern. Di sisi lain krisis seni tradisi yang telah porak poranda oleh kaum modernitas juga menyatakan sebagai pewaris, dengan menghadirkan "tradition of New" (tradisi kini)

Untuk melanjutkan cita persagi, fenomena tersebut mendapat reaksi masyarakat akademis, maka munculnya Kongres Kesenian Indonesia (2005) yang direkomendasikan pada Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan yang kemudian menghasilkan paradigma baru perguruan tinggi seni di Indonesia dengan mencoba menawarkan paradigma yang berorientasi pada seni modern dengan sentuhan tradisi (sebaliknya) merupakan sebuah terobosan paradigma alternatif perguruan tinggi seni di Indonesia, sesuai dengan misi pendidikan tinggi seni di Indonesia

Catatan Akhir

- ¹ Jacques Derrida, *Freud and the Scene of Writing* dalam *Writing and Difference* (Chicago: The University of Chicago Press), 1978, hlm. 135.
- ² Rodolphe Gasché, *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection* (Cambridge: Harvard University Press), 1986, hlm. 18.
- ³ Istilah "agen ganda" ini dipakai Descombes untuk menunjukkan cara Derrida menjalankan dekonstruksi-nya di tengah-tengah paradoks yang inheren dalam dekonstruksi itu sendiri. "To speak in order to say nothing... this dilemma is Derrida's point of departure." (Lih. Vincent Descombes, 1980, 138)
- ⁴ Koentjaraningrat, (1980), *Pengantar Ilmu Antropologi*, Jakarta, Aksara Baru.
- ⁵ Dalam bukunya *The World of Man*, ahli antropologi J.J. Honigmann menyatakan bahwa kebudayaan itu dapat berupa (1) Ideas, (2) activities dan (3) artifacts (1959:11-12).

- ⁶ Paradikma Baru Pendidikan Tinggi Seni di Indonesia, Direktorat Pembinaan Akademik dan Kemahasiswaan. Dikjen Depdiknas, 2004
- ⁷ Contoh di atas hanya untuk memberikan salah satu alternatif dari beberapa alternatif lain.

KEPUSTAKAAN

- Davis, Douglas *Artculture, Essays on the post modern*. New York: Harper & Row, 1977.
- Jacques Derrida, *Freud and the Scene of Writing* dalam *Writing and Difference*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
- Jim Supangkat, *Seni Rupa Indonesia dalam Peta Seni Rupa Dunia, Makalah Seminar*, ISI Yogyakarta, 1992.
- Kramer, Hilton *The Age of Avant Garde*. London: Secker & Warbung, 1974.
- Kulterman, Udo *Art-Event and Happening, Mantheus Miller Dunbar*. London, 1971.
- Martin Suryajaya, "Derrida dan Metafisika Kebenaran: Sekilas Pandang Proyek Umum Dekonstruksi." Jakarta, 2007.
- Sanento Yuliman, *Boom! Ke Mana Seni Lukis Kita? dalam, Makalah Diskusi*. Surakarta: Taman Budaya Jawa Tengah, 1990.
- Yustiono, *Seni Rupa Kontemporer Indonesia dan Gelombang Post-Modernism*. Bandung, 1994.