



**DISKURSUS SENI RUPA INDONESIA**

Penelitian Praktek dan Konsepsi Seni Rupa  
Dalam Wahana Tradisi dan Modernisasi  
Januari – April 2008

## MELUSURI FASE-FASE SEJARAH SENI RUPA INDONESIA

... yang dapat kita cakat dan susun dari sejarah maka kita sendiri? Apa pula yang dapat kita petik dari sejarah, sebagai keberhimpungan kehidupan manusia? Mungkinkah kita dapat menandakan pengalaman, nilai dan penemuan dari sejarah? Jika ada, apakah kita dapat menemukannya? Atau apakah ada sejarah yang diundutkan. Sebuah kesimpulan yang terungkap dari catatan, atau yang pernah dan hingga kini bertanggung. Atau apakah kita dapat menandakan kritik, tradisi dan bangunan kevisualan bahwa seni rupa Indonesia memang ada.

... apa kita tidak banyak mengetahui secara jelas bagaimana keberadaan seni rupa Indonesia segi-segi kehidupan masyarakat Indonesia di masa lampau? Sebagai contoh, bagaimana seni rupa Indonesia di masa lampau? Seni Rupa Indonesia.

## MASALAH-MASALAH DALAM BINGKAI KAJIAN SEJARAH SENI RUPA INDONESIA

Sejarah merupakan salah satu aspek kehidupan yang memiliki secara sistematis perkembangan perkembangan masyarakat dan kebudayaan di masa lampau, memantapkan kembali sejarah serta studi perkembangan masa depan. Dari mana awalnya dan dengan bentuk keyakinan apa kita dapat menelusuri sejarah seni rupa Indonesia? Tentunya telah banyak aliran pendapat, perbedaan anggapan, serta falsafah yang beragam tentang perkembangan seni rupa Indonesia. Namun, sejujurnya sebuah sejarah ini diundutkan oleh fase-fase yang berupa kurun waktu, pun berlainan di Indonesia dalam konteks seni rupa.

Kita perlu belajar dari apa yang telah di rintis oleh para peneliti dan penulis yang menulis karya seni rupa Indonesia sejak masa kolonial. Belajar dari siapa itu berarti untuk mengetahui relevansi di latar budaya sendiri dan sikap juga kita untuk memantapkan budaya. Belajar dari tulisan para peneliti (Sejarah) seni rupa Indonesia, tidak berarti

## MENELUSURI FASE-FASE SEJARAH SENI RUPA INDONESIA

Apa yang dapat kita catat dan susun dari sejarah milik kita sendiri? Apa pula yang dapat kita petik dari sejarah; sebagai keberlangsungan kehidupan manusia? Mungkinkah kita dapat merumuskan pengalaman, nilai dan pemahaman dari sejarah? Jika ada predikat, seni rupa Indonesia--itu artinya ada sejarah yang diandaikan. Sebuah rumusan yang berangkat dari catatan-catatan yang pernah dan hingga kini berlangsung. Atau paling tidak, kita dapat menemukan artefak, tradisi dan bangunan keyakinan, bahwa seni rupa Indonesia memang ada.

Mengapa kita tidak banyak mengetahui secara jelas bagaimana keberadaan candi Borobudur dalam segi-segi kehidupan masyarakat Indonesia di masa lampau? Sebagai penuturan ilmu dan seni bangunan di masa lampau di pulau Jawa? Candi Borobudur, merupakan artefak budaya yang dapat kita cermati melalu struktur, relief dan konsepsi dibaliknya, yang memungkinkan kita dapat membaca, mengetahui dan memahami latar belakang kebudayaan Indonesia dalam kronologi sejarah, kehidupan, serta perkembangannya.

Sejarah merupakan salah satu cabang keilmuan yang meneliti secara sistematis keseluruhan perkembangan masyarakat dan kemanusiaan di masa lampau, menentukan keadaan sekarang serta arah perkembangan masa depan. Dari mana awalnya dan dengan bekal keyakinan apa kita dapat menelusuri sejarah seni rupa Indonesia? Tentunya telah banyak silang pendapat, perbedaan anggapan, serta tafsiran yang beragam tentang keberadaan seni rupa Indonesia. Namun, sejatinya sebuah sejarah ia diandaikan oleh fase-fase yang berupa kurun waktu, pun berlaku di Indonesia dalam konteks seni rupa.

Kita perlu belajar dari apa yang telah di rintis oleh para peneliti dan penulis asing tentang karya seni rupa Indonesia sejak masa kolonial. Belajar dari sikap ilmuwan untuk mengetahui rahasia di luar budaya sendiri dan sikap ingin tahu untuk memanfaatkan hasilnya. Belajar dari tulisan para perintis historiografi seni rupa Indonesia, tidak berarti

kita hanya mengakui dan percaya pada kebenaran teori yang terkandung dalam keanekaragaman bahasa rupa dari kebhinekaan budaya-budaya etnik local di Indonesia.

Pada titik ini, kita paling tidak akan mendapati 3 (tiga) fase yang generik namun penting. Fase-fase yang hadir dan tumbuh di Indonesia seiring dengan kondisi perubahan sosial dan tatanan peradaban yang lebih besar. Fase *pertama*, jika kita sepakat, adalah tata kenyataan seni rupa sebelum kolonialisme berlangsung di Indonesia. Fase ini diyakini sebagai *sui-generis*nya peradaban dan kebudayaan Indonesia. Akibatnya multikulturalisme, peradaban dan kebudayaan Indonesia dapat ditelusuri sejak pra-sejarah hingga persentuhan dengan peradaban dan kebudayaan lain, seperti Hindu, Budha, dan Islam.

Pada fase ini, sejarah seni rupa Indonesia juga dipahami dalam wahana-wahana multikultural, ia tumbuh dan bersentuhan sebagai manifestasi manusia dan semesta alam. Seni rupa di Indonesia secara keseluruhan merefleksikan kebhinekaan. Faktor geografis dan historis, telah menempatkan seni rupa di Indonesia terhindar dari perkembangan yang homogen dengan arah garis evolusi yang tunggal. Kehidupan seni rupa pada masa Neolitik (Zaman Batu Baru), tidak lenyap dengan hadirnya masa Perunggu, dan keduanya tidak juga punah pada masa-masa kemudian. Begitu pula dengan adat dan pengetahuan suci yang diperkenalkan ke Indonesia bersamaan dengan agama-agama dari India, tetap hidup meskipun penyebaran agama Islam kemudian hadir dan meluas.

Fase yang *kedua*, yaitu tata kenyataan seni rupa Indonesia pada masa kolonialisasi Eropa, terutama Belanda. Setelah kontak-kontak pertama dengan para pedagang Portugis, Inggris, dan Belanda pada awal abad ke-16, Indonesia telah terjaring dalam kekuasaan ekonomi dan politik Kompani India Timur Belanda (V.O.C, yang didirikan pada tahun 1602). Walaupun fase ini lebih ditandai dalam nuansa ekonomi dan politik, namun tidaklah dapat dipungkiri, bahwa perkembangan seni rupa di Indonesia pada masa kolonialisme mengalami perubahan yang signifikan. Bangsa Indonesia pada masa pemerintahan kolonial tidak siap menghadapi budaya industri Eropa yang kelak akan menentukan idiom modernisasi dunia. Transformasi yang telah berjalan sebelumnya, yang berorientasi pada kekuatan tradisi nenek moyang tidak terjadi, sehingga tidak

menghasilkan sintesis budaya baru. Transformasi yang terjadi pada masa kolonial Hindia-Belanda, cenderung merupakan transformasi budaya agraris-feodal yang serba magis-religius menuju suatu pranata, suatu institusi yang berorientasi pada sistem nilai rasional, sekular dan materialistis.

Fase yang ketiga, adalah tata kenyataan seni rupa Indonesia Pasca-Kemerdekaan. Bersama dengan revolusi politik, perubahan sosial yang intens telah dimulai. Para seniman Indonesia mendapatkan waktu untuk mengorganisasi beberapa asosiasi mandiri. Di Yogyakarta Djajengasmoro mendirikan *Pusat Tenaga Pelukis Indonesia*. Sementara Soedjojono membentuk *Seniman Indonesia Muda* (SIM). Selain itu, Affandi mendirikan asosiasi yang berbeda, yaitu: *Seni Rupa Masyarakat*. Pada perjalanannya, Affandi kemudian bergabung dengan Soedjojono. Asosiasi-asosiasi ini bersinergi dengan revolusi kemerdekaan Indonesia, dengan menyediakan media-media penyemangat juang dalam bentuk poster, slogan, dan sebagainya. Seni rupa Indonesia pada saat itu, juga kental dengan muatan nasionalisme dan patriotisme, yang hadir dalam karya-karya senimannya. Sayangnya, karya-karya tersebut umumnya hancur dalam pergolakan. Hanya sedikit yang tersisa, itu pun dalam kondisi yang mengenaskan.

Seiring surutnya pergolakan revolusioner, akademi-akademi seni rupa mulai lahir di Indonesia. Pada tahun 1947, sekolah seni rupa di Bandung didirikan sebagai pelatihan bagi guru-guru gambar. Pada perjalanannya, sekolah seni rupa ini kemudian bergabung dengan Institut Teknologi Bandung (ITB), yang sebelumnya berafiliasi dengan Universitas Indonesia. Pada bagian lain, di tahun 1950 Akademi Seni Rupa Indonesia (ASRI), di bentuk di Yogyakarta. Hingga menjelang pertengahan tahun 1960-an, kedua sekolah dan akademi ini kemudian terlibat dalam polemik kebudayaan yang berkepanjangan. Arah, orientasi dan ideology dalam seni rupa yang dikembangkan oleh kedua sekolah dan akademi tersebut telah melahirkan istilah yang di kenal hingga saat ini sebagai *Mazhab Bandung* dan *Mazhab Yogya*.

Perkembangan seni rupa modern di Indonesia sebagai sebuah segi perubahan budaya berujung pada konfrontasi antara pandangan "*Timur*" dan "*Barat*", tentang identitas ke-Indonesia-an, serta permasalahan nilai-nilai yang menjadi arah dan tujuan

perkembangan seni rupa di masa mendatang. Perdebatan panjang tersebut kemudian disikapi berbeda oleh kalangan seniman yang mewakili generasi berikutnya. Pada tahun 1970-an, Gerakan Seni Rupa Baru (GSRB), menawarkan jalan tengah sekaligus menyatakan keinginan untuk terbebas dari polemik para pendahulunya. GSRB mengusulkan sikap yang lebih terbuka bagi perkembangan seni rupa di Indonesia, tanpa baying-bayang ideologi dan batas-batas demografis. Seni rupa Indonesia, memiliki akar dan hak hidupnya sendiri, seperti halnya perkembangan seni rupa di negara-negara lain (yang terpisah dari induknya; Eropa dan Amerika). Gagasan inilah yang kemudian mendorong pertumbuhan seni rupa kontemporer di Indonesia, yang berkembang sejak tahun 1980-an hingga saat ini.

Namun fase-fase tersebut, bukanlah sebuah gambaran yang komprehensif dan menyajikan kebenaran yang tunggal. Di tengah-tengah penanda fase, terdapat data-data dan sumber yang belum tersingkap. Pada akhirnya, sejarah adalah *discourse*, wacana dan merupakan buah pemikiran. Sejarah seni rupa Indonesia terkandung dalam pola-pola ingatan kolektif, terentang sejak zaman pra-sejarah hingga seni rupa kontemporer yang kita kenal dan amati saat ini.

\*\*\*\*\*

## KETERASINGAN BANGSA INDONESIA TERHADAP BUDAYA KOLONIAL DARI EROPA (BELANDA)

Sejarah seni rupa Barat (Eropa), sejak awal perkembangannya hingga masa modernisme tidaklah di kenal oleh kalangan intelektual Indonesia pada masa kolonial. Hal tersebut menegaskan keterasingan bangsa Indonesia terhadap pengetahuan kebudayaan Barat. Sekaligus menjelaskan, bahwa pemahaman dan apresiasi mengenai seni rupa Barat tidak berkembang di Indonesia. Sepanjang abad ke-19, ketika lapisan atas kolonial Belanda makin terkonsolidasi di Jawa, di bawah administrasi pemerintahan yang terpusat dan efisien. Hal tersebut telah mendorong pertumbuhan perusahaan-perusahaan yang dimiliki serta di kelola oleh orang-orang Barat dan peningkatan jumlah penduduk Belanda--di antara mereka, ada beberapa seniman yang membawa kebiasaan serta perilaku dari tanah air asalnya.

Pendidikan Barat, pada saat itu masih merupakan hak terbatas---hanya sebagian kecil bangsa pribumi, yaitu kalangan bangsawan Indonesia. Namun secara perlahan, kemudian menjadi terbuka bagi kalangan atau lapisan keluarga kaya lainnya. Sebab itu, pada permulaan abad ke-20, kelompok cendekiawan Indonesia telah tumbuh dan terbentuk---mulai mengaktifkan semangat nasionalisme, yang mendorong berakhirnya era kolonial.

Apresiasi seni rupa Barat di Indonesia, mulai di kenal sejak tampilnya salah satu pelukis berpendidikan Barat pertama yang penting dan menandai abad ke-19, yaitu Raden Saleh (1816-1880), seorang pria dengan bakat besar yang mengalami perjalanan luas dan tinggal di Eropa lebih dari 20 tahun. Karya-karya Raden Saleh banyak dipengaruhi oleh Delacroix, salah satu pelukis Romantik dari Perancis serta Horace vernet yang membawanya untuk melakukan perjalanan ke Algeria, sebuah negara di Afrika. Ketika Raden Saleh kembali ke Indonesia dan menetap di Batavia (Jakarta), ia adalah salah seorang pelukis ternama---yang memiliki hubungan kuat dengan bangsawan-bangsawan Eropa dan kalangan kerajaan Belanda. Sebagai keturunan bangsawan, Raden Saleh di terima di istana-istana Jawa Tengah dan Yogyakarta. Namun ia tidak memiliki kawan

seniman di antara kawan-kawan sebangsanya. Hingga akhir hayatnya, Raden Saleh tidak meninggalkan jejak untuk memprakarsai semangat baru dalam seni lukis Indonesia. Namun keberadaannya merupakan pelopor bagi kehadiran generasi seni lukis pada periode selanjutnya, walau terputus hingga setengah abad kemudian.

Selama tenggang waktu tersebut, beberapa pelukis pemandangan Indonesia telah muncul. Beberapa diantaranya, seperti Abdullah Surio Subroto, Mas Pirngadi, Wakidi dan Basuki Abdullah, bahkan telah melampaui guru-guru dan model-model mereka, yaitu para naturalis Belanda dan Eropa. Kebiasaan melukis pemandangan di bawa oleh orang-orang Barat, dengan tujuan untuk menggambarkan 'Indies yang molek'. Pada awal abad ke-20 ini, seni lukis cenderung diibaratkan dengan lukisan pemandangan alam yang naturalis. Hal ini mendorong tumbuhnya anggapan dan penentangan tajam dari kalangan pelukis lainnya, yang lahir hampir secara beriringan dengan pertumbuhan seni lukis 'Indies yang molek' di Indonesia. Mereka menganggap, bahwa para pelukis "Indies yang molek" dan guru-gurunya hanya melayani kepentingan penduduk Belanda, sebagai *katalisator-nostalgia*.

Sebagai catatan, kehidupan budaya komunitas Belanda di Indonesia sebelum Perang Dunia II cenderung terisolasi dari kalangan kaum cendekiawan Indonesia. Komunitas budaya kalangan masyarakat Belanda di Indonesia pada saat itu terkonsentrasi dalam *Kunstkringen*, yang menyediakan konser, pameran dan ceramah terbatas bagi anggota sendiri. Hanya sedikit kegiatan yang terbuka bagi publik Indonesia.

\*\*\*\*\*

## PERHATIAN PARA PENULIS (HISTORIOGRAFER) ASING DAN BELANDA TERHADAP PARA PELUKIS ASING DAN INDONESIA

Aktivitas para seniman pendatang dari Eropa dan Indonesia pada masa kolonial menjadi bahan pengamatan dan penulisan naskah-naskah melalui berbagai media cetak. Naskah-naskah tersebut merupakan sumber informasi mengenai keberadaan seni rupa (terutama seni lukis) yang bertolak dari tradisi seni rupa Barat yang berkembang di Indonesia. Salah satu naskah informasi tentang para pelukis Barat dengan hasil karyanya, terhimpun dalam buku berjudul "*Verlaet Rapport Indie*" oleh J. De Loos-Haaxman. Buku ini menampilkan sejumlah pelukis dan pegradis Belanda sejak abad ke-17 hingga abad ke-20 yang pernah berkarya di Indonesia dengan tema sekitar pemandangan alam dan obyek-obyek budaya etnis lokal. Selain itu, juga terdapat tema lukisan mengenai pembangunan kota-kota besar di Indonesia dengan menyetengahkan obyek gedung-gedung instansi tempo dulu yang memiliki gaya arsitektural kolonial. Dalam buku ini, juga menghadirkan salah satu pelukis terkenal dari Indonesia, yaitu Raden Saleh yang menampilkan karya-karya mengenai pengalamannya di Belanda dan negara Eropa lainnya.

Buku tersebut merupakan karya historiografi dan sumber informasi penting dalam penulisan sejarah seni rupa Indonesia Baru. Sebagai anggota lembaga lingkaran seni (*Kunstkring*) dan pengurus komisi seni rupa "*Bataviasche Kunstkring*" (1930-1939), De Loos-Haaxman telah mendokumentasikan karya-karya seniman asing yang pernah berkarya di Indonesia sejak tahun 1928 berkat kedudukannya sebagai konservator serta aktivitas lainnya di *Koninkelijk Bataviasche Genootschap voor Kunsten en Wetenschappen*. Dengan kreativitas dan kerja-kerasnya, ia telah menyelenggarakan pameran karya-karya seni lukis modern Eropa di Indonesia, seperti pameran karya pelukis Belanda; Vincent van Gogh milik para kolektor dan pedagang seni. Selain itu, De Loos-Haaxman juga menyelenggarakan pameran karya para seniman Bali modern yang tergabung dalam himpunan Pita Maha di Ubud dengan bantuan pelukis asing yang pernah menetap di Bali, yaitu: Walter Spies dan Rudolf Bonnet. Pada bagian lain, Walter Spies

bersama Beryl de Zoete juga pernah menulis tentang tari dan drama di Bali yang diterbitkan oleh Faber & Faber (London).

Para pelukis Indonesia pada perintis memiliki hubungan yang erat dengan *The Royal Batavian Society for Arts and Sciences* dan Dinas Purbakala Pemerintah Kolonial Belanda. Mereka membantu lembaga-lembaga tersebut untuk membuat draft atau gambar-gambar rekonstruksi benda, bangunan serta peninggalan-peninggalan arkeologi. Lembaga-lembaga tersebut terbentuk pada awal abad ke-20, yang bertujuan mempelajari, melestarikan, dan merestorasi bangunan ataupun benda purbakala dari masa Indonesia kuno. Lembaga ini berupaya mengembangkan suatu kumpulan besar catatan atau literatur tentang bentuk-bentuk serta tata kenyataan seni dan arkeologi Indonesia. Beberapa peneliti yang tergabung dalam lembaga ini antara lain: Rouffaer, Brandes, Krom, van Erp, Bosch, van Stein-Callenfels, Stutterheim, van der Hoop, dan de Casparis. Akan tetapi hasil-hasil penelitian mereka tidak pernah diterbitkan dalam bahasa lokal—Indonesia. Penelitian-penelitian tersebut, umumnya menggunakan bahasa Belanda, Inggris, Perancis dan Jerman dan di jual dengan harga yang relatif tinggi bagi kebanyakan masyarakat Indonesia.

Informasi mengenai seniman Indonesia pada masa kolonial, minim dipublikasikan pada waktu tersebut. Terkecuali beberapa seniman yang di kenal oleh seniman asing dan pernah membantu pemerintah Hindia-Belanda, seperti Mas Pirngadi yang membantu membuat ilustrasi buku tentang kriya Indonesia. Selain itu, adalah Soedjojono yang diberitakan dalam media massa kolonial, ketika mengikuti pameran bersama seniman-seniman Eropa dan menjadi pelopor Persatuan Ahli Gambar Indonesia (PERSAGI) serta perkumpulan Seniman Indonesia Muda (SIM). Setelah proklamasi dan revolusi kemerdekaan Indonesia, informasi tentang keberadaan seni rupa dan seniman Indonesia-Baru mulai dipublikasikan ketika muncul para pengamat yang menulis berbagai kritik, ulasan dan wacana mengenai kesejarahan.

Namun, penulisan sejarah seni rupa Indonesia hingga akhir tahun 1960-an masih belum menjadi kesadaran urgensial bagi kalangan intelektual Indonesia. Beberapa sumber informasi tentang seni rupa Indonesia, masih banyak dilakukan oleh kalangan

peneliti asing, buku karangan F. A. Wagner yang berjudul "*Indonesia, The Art of The Island Group*" (1959) dan "*Art in Indonesia; Continuities and Changes*" (1967), karangan Claire Holt adalah contoh historiografi seni rupa Indonesia sejak masa pra-sejarah hingga masa modern yang dituliskan oleh para peneliti asing.

Baru pada tahun 1970-an, Baharudin Marasutan dan Harsja Bachtiar menulis naskah buku yang menampilkan sosok Raden Saleh sebagai pelukis Indonesia dalam dua judul yang berbeda, yaitu: "Raden Saleh (1807-1880)" diterbitkan oleh Dewan Kesenian Jakarta (1973) dan "Raden Saleh; Aristokrat, Pelukis dan Saintis" yang di muat dalam *Indonesian Journal of Cultural Studies* (1976). Dua naskah ini merupakan sumber informasi yang dituliskan pasca-kemerdekaan Indonesia. Selain itu, Sanento Yuliman (1976), menuliskan buku tentang; *Seni Lukis Indonesia Baru-Sebuah Pengantar*, yang merupakan salah satu rintisan penulisan historiografi sejarah seni rupa berdasarkan wawasan kebudayaan bangsa sendiri. Paparannya tentang perkembangan seni rupa di Indonesia, berbeda dengan kaidah estetik seni rupa barat. Buku ini, hingga sekarang masih menjadi salah satu rujukan dalam pembelajaran seni rupa di lingkungan pendidikan tinggi di Indonesia.

Belakangan, justeru *Archipelago Press Singapore* yang telah menerbitkan buku "*Lexicon of Foreign Artists Who Visualized Indonesia*" dalam rentang waktu 1600-1950, merupakan hasil kompilasi dan teks dari Leo Haks dan Guus Maris (1995). Buku ini menampilkan rentetan karya-karya seniman asing dalam bentuk karya lukis, patung, ilustrasi, dan grafis, antara lain karya: J. H. Linschoten, G. F. Rumphius, A. A. J. Payen, F. W. Junghuhn, E. A. Hardouin, hingga Ries Mulder.

\*\*\*\*\*

## KESIMPULAN

Indonesia masih menunggu ahli-ahli sejarahnya yang baru, yang akan menjelaskan sebagian besar dari masa lampunya yang tidak di kenal secara terintegrasi dalam gambaran historis. Celah-celah dalam mozaik sejarah harus di isi dengan susunan besar dari kepingan-kepingan yang telah dikumpulkan, yang hingga saat ini baru dihubungkan oleh para sarjana di bidang arkeologi, epigrafi, etnologi dan linguistik, agama, hukum adat, kesusastraan, folklor, dan seni.

Tulisan tentang seni rupa dengan pendekatan kesejarahan memang masih perlu dikaji ulang kadar keotentikan dan kredibilitas sumber-sumber datanya melalui berbagai penelitian. Validitas dan kredibilitas sumber-sumber tersebut diharapkan dapat bermuara pada pemikiran dan penyajian teori serta metodologi historiografi. Dalam hal ini, naskah-naskah dan jurnal seni rupa yang hingga saat ini tercatat di institusi-institusi pendidikan tinggi, seyogyanya dapat menjadi sumber data yang dapat diandalkan dalam penyusunan historiografi berdasarkan berbagai lingkup disiplin keilmuan seni rupa saat ini.

Artefak budaya dalam lingkup kajian seni rupa, tidak terbatas sebagai sumber kajian artistic dan estetik. Kajian artefak, juga menumbuhkan wawasan dan pemahaman baru mengenai nilai-nilai budaya Indonesia masa lampau dalam mengantisipasi budaya kontemporer dengan arahan berbagai kemungkinan penalaran baru untuk menyikapi perkembangan di masa mendatang. Artefak budaya merupakan sumber obyektif dalam sejarah seni rupa, yang memungkinkan untuk menelisik kenyataan-kenyataan secara kronologis dan latar belakang kebudayaannya.

Sampai saat ini, karya tulis yang telah dipublikasikan sebagai sumber-sumber data historiografi seni rupa Indonesia masih terbatas, hanya melingkupi bidang kritik, apresiasi seni rupa dan desain, serta sejarah seni rupa. Kendati begitu, penulisan hasil-hasil penelitian seni rupa Indonesia telah dimulai. Data-data historiografi seni rupa Indonesia telah banyak di susun. Kendalanya adalah, mengapa tidak ditindaklanjuti dengan upaya-upaya penerbitan? Bukankah, kita seakan-akan hanya menunggu dan

belajar dari buku-buku seni rupa Indonesia yang dituliskan oleh peneliti asing, seperti sebelum-sebelumnya?

Jajang Supriyadi, 23 April / 2008

### SUMBER DAN DAFTAR PUSTAKA

1. Wiyoso Yudoseputro, *Historiografi Seni Indonesia; Sebuah Pemikiran Terwujudnya Sejarah Seni Rupa Indonesia*, Penerbit ITB, Bandung, 2005.
2. Claire Holt, *Melacak Jejak Perkembangan Seni di Indonesia*, dialihbahasakan oleh R. M. Soedarsono, Penerbit Arti.Line, Bandung 2000.
3. Sanento Yuliman, *Dua Seni Rupa; Sepilihan Tulisan*, Penerbit Kalam, Jakarta, 2001.
4. Primadi Tabrani, *Belajar dari Sejarah dan Lingkungan; Sebuah Renungan Mengenai Wawasan Kebangsaan dan Dampak Globalisasi*, Penerbit ITB, Bandung, 1995.
5. *Jurnal Seni Rupa & Desain*, FSRD ITB, Bandung, Volume 1/tahun 2001.



## Seni dan Realitas

Seni tanpa realitas tidak ada artinya, pun sebaliknya realitas tanpa seni menjadi tidak bermakna. Bagaimanakah seni dapat berlangsung tanpa adanya realitas dan mungkinkah seni mengabdikan pada realitas? Seorang seniman memilih obyek, sekaligus di pilih oleh obyek. Seni dapat berarti suatu revolusi melawan segala hal yang berubah dan tidak pernah selesai di dunia ini. Sebab itu, tujuan seni satu-satunya adalah memberi bentuk lain pada realitas yang di paksa melestarikan diri sebagai sumber emosi seni itu sendiri. Dalam pandangan ini, kita seakan-akan berusaha untuk realistik, namun sekaligus juga tidak realistik. Seni bukan merupakan penolakan mentah-mentah maupun penerimaan bulat-bulat atas sesuatu. Seni tidak henti-hentinya memperbaharui dan membongkar diri. Seniman senantiasa terjebak dalam situasi ambiguitas seperti ini, tidak mampu menolak yang nyata dan terikat terus-menerus untuk mempertanyakan hal-hal yang tidak pernah selesai.

Setiap seniman mengatasi masalah ini berdasarkan pemahaman dan kemampuannya masing-masing. Dalam pertentangan, antara memberontak dan menyelami realitas, seni lahir seakan tidak ada habis-habisnya, sebagai suatu ciri khas kehidupan. Mendorong tumbuhnya dunia baru, yang berbeda dengan dunia sehari-hari namun tetap serupa, khas tapi universal. Dunia dapat menjadi tidak berarti, sekaligus juga berarti segala-galanya. Seniman tidak dapat memalingkan diri dari zamannya atau tenggelam di dalamnya. Jika memalingkan diri, ia seakan bicara pada bidang hampa. Sebaliknya jika melibatkan diri pada zamannya, ia tunduk pada ciri zamannya, ia senantiasa dalam bayang-bayang pertanyaan subyek dan obyek. Sejatinya, hingga saat ini seniman tidak dapat melepaskan diri dari ambiguitas ini.

Untuk melukis alam benda (stillife), diperlukan adanya suasana konfrontatif sekaligus menyesuaikan; antara pelukis dengan sebuah apel atau batu, misalnya. Ketika bentuk lahir kepermukaan karena tidak ada cahaya alami---pelukis dan obyeknya--- harus pada hukum cahaya. Terletak gaya yang dinamis bahwasanya, keterampilan seniman dan keindahan obyek senantiasa bergerak di tengah pergulatan. Tidak ada

gunanya menentukan simpulan dan sikap apakah seni harus lepas dari realitas atau setia padanya. Pada titik ini, yang terpenting adalah 'dosis' untuk menandai realitas, menjadi pengimbang (axis) agar seni tidak 'mengawang-awang' ataupun 'terseok-seok' di permukaan bumi. Menurut Bambang Sugiharto, dinamika seni dan realitas setidaknya memiliki 2 (dua) aras, yakni; aras 'vertikal' dan 'horizontal'<sup>1</sup>.

*"Pada tingkat primer yang terjadi sebenarnya adalah hubungan antara seniman dengan realitas eksistensial yang konkrit. Ini adalah aras 'vertikal', merupakan dinamika pergumulan seniman dengan segala upayanya untuk memberi 'bentuk' pada pengalaman yang sebenarnya selalu ambigu dan amorf. Karya seni adalah konfigurasi bentuk yang berfungsi ibarat lensa untuk memandang realitas, cara pengalaman-pengalaman dirumuskan dan dimaknai oleh seniman, dilemparkan ke medan publik demi dialog batin bersama".*

Pada bagian lain, tercipta area spesifik, yaitu 'dunia seni' dengan berbagai unsurnya yang kompleks, seperti: paradigma seni, medan sosial seni beserta institusinya, sejarah seni, filsafat seni, juga teknologi, sponsor, kosmologi kultural, hingga biografi seniman. Dunia spesifik inilah yang menentukan sebuah karya apakah di anggap seni atau bukan.

*"Ini merupakan aras 'horizontal', dengan segala jahur percabangan style, genre, dan kriteria validitas yang plural dan kaleidoskopis. Terdapat proses involusi: perumitan dan penghalusan, ketika standar-standar validitas kekaryaannya telah mendorong peningkatan intensitas dan mutu seni yang berlaku dan terbatas pada lingkup genre masing-masing maupun konteks partikularnya".*

Namun mungkinkah kita dapat menerima standar-standar validitas kekaryaannya dengan tujuan peningkatan intensitas dan mutu seni tanpa kecurigaan? Bahwasanya, di

<sup>1</sup> Makalah Ketika Seni membubarkan Diri, dalam seminar "APA ITU SENI, SAAT INI", 3-5 Juni 2004 lalu di Unpar, Prof.Dr. Bambang Sugiharto.

dalam standar-standar tersebut tersimpan 'ukuran-ukuran', yang tidak lebih dan tidak kurang merupakan sebuah 'konstruksi sosial' yang mewakili segelintir kalangan (silakan tebak)? Sejalan ma kita meyakini, seni (yang modern, pun kontemporer) bukanlah datang begitu saja dari langit. Ia merupakan wahana yang tercipta dan terbentuk dari cita-cita kalangan yang lain (sekalipun kita meyakini; batas-batas geografis dan ideologis telah tiada). Seni yang kita maksudkan saat ini, sejatinya tumbuh dari anggapan-anggapan kalangan benua Eropa dengan pandangan-pandangan yang sama sekali 'tidak sama' dengan kita. Andai saja kita bisa menerka, apakah yang dimaksud standard dan validitas di atas? Bukankah pada akhirnya, kembali pada ukuran-ukuran, semata-mata bernama uang?

Bukanlah hal yang mengherankan jika saat ini seni mengabdikan pada aturan-aturan moral yang berisi prinsip-prinsip formal sebagai agamanya dan memilih kata 'kemerdekaan' dan 'persamaan' sebagai benteng terakhirnya. Nilai yang paling keliru diislahgunakan saat ini adalah nilai kebebasan. Nilai yang satu ini seringkali digunakan secara khusus dan sewenang-wenang; sebagai hak daripada kewajiban, dan tanpa ragu menggunakannya untuk membenarkan tindakan yang benar-benar menindas. Teori seni untuk seni, lebih mewakili kepuasan diri seniman, adalah seni semu masyarakat yang terkotak-kotak dan mementingkan diri sendiri. Akibat logis teori tersebut adalah seni hanya menjadi segelintir orang dan berakhir dengan penghancuran segala realitas. Pelan-pelan seni kemudian membentuk diri di luar masyarakat dan terpisah dari akar kehidupannya. Seni sebatas menjadi alat kebebasan, semacam tugas tanpa konsekuensi dan hiburan lugas belaka. Senada dengan apa yang diungkapkan oleh Oscar Wilde, jika begitu bukankah seni tidak lebih merupakan sikap buruk dengan kedangkalan pikirannya.

\*\*\*\*\*

### Arti Penting Seni Saat ini

Apa itu seni saat ini? Mungkin tidak cukup hanya dipergunjingkan pada sebuah seminar, seperti yang pernah 'dikelakarkan' pada tahun 2004 lalu dilingkungan

Universitas Parahyangan. Karena seni tidak pernah *seindah burung yang bernyanyi dalam sangkar-sangkar* formal-akademis. Jika pun seni telah melampaui batas-batas, *sejatinya ia tetap memaklumkan diri sebagai seni*. Seni saat ini semrawut, yang ada hanya keyakinan para kurator, pelaku pasar dan kaum cendekia yang hidup dalam menungas wacana. Lantas dimanakah sang seniman? Ia bingung dan sibuk menggerutu, kemudian kembali bersembunyi di studio masing-masing; *perasaan seni yang saya maksud bukan seperti yang mereka katakan deh*<sup>2</sup>. Jika begitu, saat ini seni berada dalam bahaya. Karena *para pihak-pihak yang merasa tidak 'diikutsertakan'*, ia terpinggirkan dan merasa tidak memiliki arti penting. Jika seni terasa penting untuk dibicarakan, siapakah yang mengatakan bahwa, itu penting? Penting atas nama apa, untuk apa, dalam pandangan apakah dan bagaimana ia menjadi penting?

Saat ini kita tidak hidup dalam zaman yang konfrontatif (setidaknya dalam artian fisik) semisal; *zaman revolusi kemerdekaan atau suasana perang dingin*. Kita hidup di zaman yang secara sosio-geografis tidak lagi mengenal batas (walaupun secara fisik tetap ada). Jujur saja, sekarang kita hidup di tengah-tengah segala kemungkinan---yang acapkali membingungkan. Percaya bahwa seni tetap memiliki arti penting, namun ia kehilangan basis keyakinan; penting untuk *diapain dan ngapain*? Karena seni bagi para pelaku seni saat ini tidak lebih, hanya meyakini sebuah nilai arti penting di balik profesi, *infinitas, anggapan, dan bayangan-bayangan yang jauh lebih dogmatis dibandingkan dulu*. Sayangnya, seniman bukanlah seorang bijak, ia menerima sebutan sebagai seniman kontemporer dengan segala tindak-tanduknya---yang *taken for granted*---lantas mengandaikan bahwa, apa yang ia buat dan perbuat tetap memiliki arti penting pada zamannya, setidaknya untuk kurator, pelaku pasar dan *pemabuk wacana*. Sekali lagi, seni berada dalam bahaya. Jika saja, kita dapat memilih waktu untuk hidup seperti yang diandaikan oleh Albert Camus<sup>3</sup>:

<sup>2</sup> Perbincangan tentang seni, bagi seniman seringkali berujung pada kenyataan yang tidak reflektif dengan dirinya. Saya berulang kali mendengar gerutuan Diyanto (salah satu pelukis muda Bandung) sepulangnya dari mengikuti acara diskusi, seminar ataupun perbincangan tentang karya seni rupa.

<sup>3</sup> Simak dalam *Krisis Kebebasan; Berkarya dalam Bahaya*, diterjemahkan dari Albert Camus, "Create Dangerously", penerjemah: Edhi Martono, Yayasan Obor Indonesia, Jakarta, 1990.

*"Seorang bijak dari Timur dalam doanya senantiasa meminta kepada Yang Mahakuasa agar ia tidak ditakdirkan hidup di suatu masa yang memiliki arti penting. Karena kita bukan orang bijak, Yang Mahakuasa tidak mengindahkan kita. Kita pun hidup di masa yang memiliki arti penting. Dalam banyak hal, zaman kitalah yang mendorong agar memperlihatkan arti masa yang penting ini. Semua kalangan cendekia masa kini paham akan hal ini. Bila membuka 'suana', mereka di kritik dan di serang. Sebaliknya bila bersikap santun dan diam, mereka di cela tanpa ampun karena tidak 'bersuara'."*

Kebebasan seni terletak pada adanya ketegangan yang terus-menerus antara keindahan dan penderitaan, kasih sayang pada manusia dan haru birunya proses penciptaan, kesendirian tidak tertahankan dan hiruk-pikuk di antara orang ramai yang melelahkan, penolakan dan pemahaman. Seni bergerak di antara 2 (dua) titik yang berbeda, kewajaran dan propaganda. Setiap perubahan memang kejam, pun perkembangan seni rupa di Indonesia saat ini. Bukanlah hal mudah bagi seniman. Tiada lagi suasana nyaman dan penuh kesenangan dalam berkarya seperti halnya seniman di zaman-zaman sebelumnya. Namun kesenian memang bukanlah medan yang mudah, merupakan panggung sejarah yang senantiasa berisikan martir dan singa. Seniman mendamba kenyamanan sejati dan abadi dalam berkarya, sementara pihak lain berpesta-pora dengan daging sejarah (barangkali karya=uang, saat ini). Silakan tebak apa yang akan terjadi selanjutnya?

Seni secara perlahan kehilangan arti penting dalam kewajiban-kewajiban yang 'terpaksa' dalam berkarya. Para seniman kehilangan kesantiaian, sebuah kebebasan luhur untuk berkarya, sekarang mah di kejar target karena undangan pameran atau forum sana-sini. Mudah dipahami, kenapa karya seni saat ini lebih mengundang sensasi sesaat, mengikat pada konteks, setelah itu kuyu, kaku dan tidak lama bertahan. Sekarang lebih banyak seniman pop dibandingkan Affandi, Zaini, Sudjana Kerton, Hendra Gunawan, dan sebagainya. Saat ini lebih banyak karya *ready-made*, *stensil*, *imaging-picture*, serta *digital image* di bandingkan karya-karya lukisan, patung atau keramik. Ya, teknologi memang memungkinkan dan menguntungkan. Namun, semua ini bukanlah dasar

melainkan, untuk meratapi masa lampau. Karena tidak akan mengubah realitas. Jadi  
berikanlah.

\*\*\*\*\*

### Berkarya Dalam Bahaya\*

Dalam suatu perbincangan seni rupa di Bandung pada penghujung tahun 1990-an, Jim Supangkat (Kurator) mengatakan bahwa, para seniman Indonesia saat ini memiliki "akses" dan dapat 'berperan-serta' secara internasional. Tercatat nama-nama seperti Heri Dono, Agus Suwage, Marintan Sirait, Setiawan Sabana, Tisna Sanjaya, Diyanto dan masih banyak lagi yang seringkali di undang dalam pameran dan forum-forum seni rupa internasional. Ya, secara statistik memang menyebutkan bahwa, seniman Indonesia kini dapat disejajarkan dengan seniman dari belahan dunia lain. Namun benarkah, "keikutsertaan" seniman Indonesia tersebut adalah sebuah keyakinan yang dapat menjadi landasan bagi seni, seni tetap memiliki penting pada zamannya. Ataukah sebuah "terpaksaan"?

Di tengah-tengah keadaan yang semrawut--*Anything goes*--saat ini, seniman tidak lagi dapat berharap untuk sekedar menjadi bagian dari bayangan internasionalisasi, menjadi yang global. Sampai detik ini, masih tersisa seniman-seniman yang bertahan dan tidak berniat 'ikut-serta' dengan 'terpaksa' agar di sebut sebagai seniman kontemporer-internasional. Inilah 'terpaksa' mungkin lebih tepat dibandingkan 'melibatkan diri'. Seniman 'terpaksa' untuk berkarya agar dapat masuk pada konstelasi seni rupa yang global, yang internasional. Seniman tidak lagi mencipta secara sukarela, melainkan mirip melakukan kewajiban. Seniman, saat ini seakan terikat oleh tiang-tiang perbudakan mutakhir yang jauh lebih canggih dibandingkan perbudakan terdahulu. Seniman, seperti halnya yang lain, harus terus berdayung, tanpa perlu merasa setengah mati---dengan kata lain terus hidup dan berkarya.

Saat ini seni harus dihidupi dengan sikap untuk menyesuaikan diri dengan zaman, karena memang begitu tuntutan. Berkarya seni berarti berkarya dalam bahaya. Setiap publikasi adalah tindakan, dan setiap tindakan akan memaksa orang untuk bertanya apa arti penting seni pada saat ini. Pertanyaan tentang seni saat ini, bukan lagi terletak pada seni dan bukan seni. Justeru apakah makna seni bagi kehidupan. Lalu apa yang dapat "diwarikan" oleh seni? Jika seni menyesuaikan diri dengan kondisi-kondisi "diperpaksa" dan keinginan mayoritas, ia akan menjadi *rekreasi* tanpa arti. Dalam kondisi seperti ini, kita hanya memiliki kumpulan 'penghibur' dan ahli-ahli formal. Sebaliknya, jika seni membabi-butakan dan menolak keinginan mayoritas, ia menjadi *mimpi* dan penentang segala sesuatu. Seni harus mengasingkan diri dari kenyataan hidup. Ya, pada titik ini sekali lagi Albert Camus dengan tertawa miris kembali mengajak kita menyakapi seni saat ini dengan Eropa (yang entah hingga saat ini masih menjadi panutan kita?) sebagai aras<sup>4</sup>.

*"Marilah bersukaria di tengah-tengah riuh rendah dan kegaduhan sejarah. Mari kita saksikan matinya Eropa yang pendusta dan pencinta kenyamanan diri, gantilah dengan kenyataan yang kejam. Marilah bersukaria sebagai manusia, karena kebohongan tanpa henti telah runtuh dan lihatlah apa yang mengancam kita. Marilah bersukaria sebagai seniman, terbangun dari tidur dan ketulian kita, bukalah mata terhadap penghinaan dan pertumpahan darah. Simpanlah ingatan tentang hari-hari yang lewat dan wajah-wajah yang melintas. Bahaya membuat seniman menjadi klasik, dan semua keyakinan selalu berakar pada resiko."*

Manusia tidak dapat hidup tanpa bernafas. Begitu pula seni, tidak ada budaya tanpa proses pewarisan. Perubahan yang terjadi saat ini dan di masa mendatang pada seni juga di Indonesia, sesuatu hal yang tidak dapat ditolak. Karya-karya pada saat ini, harus ditanggapi sebagai bentuk tanggung jawab, bukan untuk berpuas diri, untuk memberi peluang menjadi otentik sebagai tantangan: *Inikah seni rupa Indonesia saat ini?*

<sup>4</sup> Albert Camus, dalam *The Wager of Our generation*, terjemahan Justin O'Brien, New York, Vintage Book, hlm 237-247, 1974. Naskah aslinya merupakan wawancara yang di muat Demain, 24-30 Oktober 1957.

\*\*\*\*\*

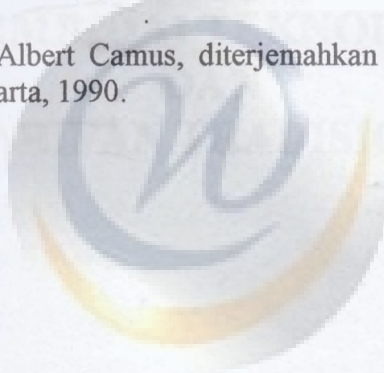
Jajang Supriyadi, 4 Maret 2008

NOTE:

*Judul merupakan saduran dari salah satu artikel Albert Camus dalam Krisis Kebebasan, yang dirasakan penulis cukup reflektif untuk mengantar perkembangan seni rupa di Indonesia saat ini.*

SUMBER:

1. Bahan perkuliahan dan makalah-makalah terpisah, *Seni dan Peradaban*, yang disampaikan oleh Prof. DR. Bambang Sugiharto, Program Magister Seni FSRD ITB / TA 2006-2007.
2. *Ketika Seni membubarkan Dirinya*, Makalah Prof. DR. Bambang Sugiharto, pada seminar "APA ITU SENI, SAAT INI", Universitas Parahyangan, Bandung, 3-5 Juni 2004.
3. *Krisis Kebebasan*, Albert Camus, diterjemahkan oleh Edhi Martono, Yayasan Obor Indonesia, Jakarta, 1990.



**MEMINDAI TEKNOLOGI  
DAN  
KEARIFAN TRADISIONAL**



## **Alienasi dan Hegemoni Kebudayaan Barat; Basis Tentang Kebudayaan Material di Sekitar Kita**

Banyak contoh dalam kehidupan kita sehari-hari---yang dapat kita temukan dan memperlihatkan betapa kebudayaan material kita yang baru, yang sedang berkembang di sekeliling---belum pas benar dengan kebutuhan kita yang konkret dan khas<sup>1</sup>. Kita dapat memeriksanya dari beragam kebutuhan produk sehari-hari, dari makanan hingga pakaian ataupun media komunikasi---termasuk bentuk rumah beserta peralatannya serta penataan lingkungan tempat kita tinggal, secara privat maupun publik.

Hal yang paling kentara, ketika kita memandangi rumah dengan pagar beton tinggi dan penuh duri---apakah kita menemukan kesamaannya dengan bentuk rumah sebelumnya? Pada abad ke-19 hingga awal abad ke-20? Atau lebih jauh lagi ke masa kerajaan Sriwijaya serta Majapahit? Dapatkah kita mengenali fungsi pagar sebagai pembatas sebagai kebutuhan konkret dan khas dilingkungan masyarakat kita?

Seandainya kita hidup dalam lingkungan yang **segalanya** baru dan asing---kita akan mengalami kekacauan **orientasi** dan **kehilangan** gambaran diri. Karena sejatinya, gambaran diri kita yang **dilingkupi** kebudayaan material merupakan representasi mengenai masa lampau, kini dan masa depan. Acapkali kita merasa asing dan canggung dengan beragam produk-produk ataupun fasilitas baru di sekeliling. Kita bingung menggunakan barang-barang **canggih**. Apa sebabnya?

Kehadiran kebudayaan material baru, seringkali membuka kemungkinan berbagai macam konflik sehari-hari---baik dengan kondisi alam sekitar, nilai-nilai, tatanan masyarakat, bahkan tubuh dan perilaku kita sendiri. Dalam konteks sebagai masyarakat yang sedang berkembang, tentu banyak perilaku baru yang harus kita pelajari---mulai dari meja makan, menjalani pekerjaan, hingga berkomunikasi dan kebutuhan bersosialisasi.

<sup>1</sup> Simak lebih jauh kupasan Sanento Yuliman, dalam artikel *Barang dan pembebasan. Dua Seni Rupa; Sepuluh Tafsiran*, editor: Asikin Hasan, Penerbit yayasan Kalam, Jakarta 2001.

Namun dengan hadirnya beragam kebudayaan material baru yang saat ini menggugah kita—siapakah yang dapat meyakinkan dan menjamin bahwa, cara orang Eropa atau Amerika dalam membersihkan tubuh, berpakaian, menikmati hiburan, serta menata persoalan sosial—singkatnya, cara mereka hidup, menjadi tua dan mati—adalah cara sebaik-baiknya yang harus menjadi teladan dan acuan bagi kita serta semua umat manusia?

Karena banyak pertumbuhan kebudayaan material kita yang baru adalah buatan atau rancangan dengan konsep-konsep yang mengacu pada metodologi dan model dari masyarakat lain—yang memiliki kondisi, cara hidup dan tata nilai berbeda dengan bayangan kenyataan masyarakat kita sendiri. Kita adalah masyarakat yang plural, yang memiliki kebhinekaan etnik yang tersebar dalam ranah kepulauan dan memiliki tradisi dan cara pandang tentang kehidupan yang khas—yang berbeda dengan masyarakat dalam suatu benua<sup>2</sup>.

Tidak jalan lain. Membuat sendiri kebudayaan material yang kita perlukan dalam kehidupan sehari-hari merupakan langkah konstruktif untuk membebaskan diri dari langkungan model cara hidup—masyarakat atau bangsa lain. Lantas bagaimana kita melakukannya?

Tentu belum besar artinya, jika makna membuat—hanya berhenti pada titik menarik suku cadang atau bahan-bahan impor. Atau baru membuat dengan acuan, model dan desain yang juga kita impor. Kemandirian untuk membuat sendiri kebudayaan material yang kita perlukan—harus dilakukan dengan upaya-upaya untuk mengenali dan mengkaji kebutuhan serta masalah kita yang khas; lingkungan, masyarakat, tubuh dan pikiran (baik fisik maupun mental)—lalu merencanakan dan merancanginya menjadi wujud nyata.

<sup>2</sup>Ustadz Primadi Tabrani dalam artikel *Manusia Benua dan Manusia Kepulauan. Belajar dari Sejarah dan Lingkungan*. Penerbit ITB, Bandung 1995.

## ' Belajar pada Kemajuan dan Perkembangan Tradisi;

### Memindai kemajuan Teknologi dan Kearifan Tradisional Untuk Kehidupan Kini dan Masa depan

Di masa lalu, tradisi yang kuat telah memperlambat dan memperkecil perubahan masyarakat dan lingkungan, menyaring dengan ketat pengaruh dari luar, dan membatasi kebutuhan kebudayaan material secara proporsional. Hal ini telah membantu penghematan banyak hal—baik tenaga para kriya (undagi, pandai, tukang), serta dana maupun bahan mentah. Tetap terjaganya berbagai faktor-faktor permasalahan dari luar—mampu meminimalisir resiko penggantian secara menyeluruh.

Dalam bingkai tradisi, dilingkungan masyarakat kita sendiri di Indonesia—kebudayaan material tumbuh secara evolutif, selama berabad-abad dan mengalami penyesuaian. Berbeda dengan masyarakat Eropa dan Amerika yang lebih banyak di dorong modernitas serta perkembangan industri—kebudayaan material cenderung revolutif, berupa ledakan instant dan berjangka waktu pendek<sup>3</sup>.

Tidaklah mengherankan jika kebudayaan material tradisional kita, misalnya alat pertanian—memperlihatkan kesesuaian yang mengagumkan dengan lingkungan fisik dan perilaku setempat (bandingkan cangkul yang di pulau Jawa dan Bali). Selain itu, kita juga dapat memahami beragam kebudayaan material dilingkungan masyarakat pesisir—di Indonesia yang dominan sebagai bangsa kepulauan—memiliki bentuk, fungsi dan makna yang khas di setiap daerah (bandingkan bentuk perahu di Makassar-Bugis dengan Jawa atau Flores)<sup>4</sup>.

Mengkajinya secara kontekstual, kita dapat mengamati—betapa pun sederhananya kebudayaan material tradisional yang berkembang di Indonesia—menjelaskan satu hal; yakni tentang akal budi masyarakat yang tidak jarang begitu

<sup>3</sup> Paparan Yasraf Amir Piliang, mengenai mekanisme dan ledakan industri modern, *Hipersemiotika; Tafsir Kultural Studies Atas Matinya Makna*, Penerbit Jalasutra, Yogyakarta 2003.

<sup>4</sup> Lihat lebih jauh, Sudjoko, *Ancient Indonesian Technology; Shipbuilding and Arm Production around the XVI Century*, dalam *Aspect of Indonesian Archeology*, Pusat Penelitian Arkeologi Nasional, Jakarta 1981.

menakjubkan dalam mengolah alam sekitar dan memberi bentuk yang sesuai dengan kebutuhan, tubuh, dan perilaku pemakainya.

Tetapi, hal yang tidak dapat kita pungkiri—kini tradisi telah memudar. Masyarakat dan lingkungan telah berubah dari waktu ke waktu semakin cepat. Punahnya beragam kebudayaan material tradisional kita—dimungkinkan oleh pola konsumtif yang tidak terbatas pada bentuk-bentuk kebudayaan material modern. Saat ini kita berada dalam sebuah tantangan besar di era globalisasi—yaitu: bagaimanakah caranya agar dapat memindai dan mengadaptasi teknologi dan kearifan tradisional ke dalam konteks masyarakat masa kini?

Tawaran teknologi dan kebudayaan material asing dalam beragam dinamika kehidupan masyarakat adalah hal yang tidak dapat di tolak. Perkembangan tentang kebudayaan material, bukan semata-mata cerita kepunahan, penciptaan dan penemuan-penemuan mendasar—juga mengenal perbaikan dan penyempurnaan dari waktu ke waktu—berulang dan mengalami penyesuaian karena perubahan lingkungan dan kehidupan.

Maka perengkuan teknologi asing selayaknya dimaksudkan untuk mengembangkan teknologi tradisional—agar mampu secara mandiri—membuat kebudayaan material yang memiliki kesesuaian dengan dimensi kehidupan masyarakat kita—dengan pandangan bahan dapat berganti rupa, sejauh konsepnya tetap dipertahankan. Sebuah gagasan dari kebudayaan material tradisional kita dapat dipindahkan dan disesuaikan—ke dalam kebudayaan material yang baru. Kebudayaan material pribumi—dapat ‘dikawinkan’ dengan kebudayaan material lain untuk melahirkan yang baru tanpa menanggalkan konsepnya.

Tidaklah berarti segala kebutuhan kita saat ini dapat dipenuhi dengan cara di atas. Jelas kita masih memerlukan kebudayaan material modern yang tidak terdapat cikal-bakalnya di negeri kita sendiri. Namun, membiarkan teknologi dan kearifan tradisional menjadi ‘simpul mati’—menegaskan ketidakberdayaan kita. Bagaimanapun dan

‘sesederhana apapun, kebudayaan material tradisional kita merupakan ‘simpul’ dari sejumlah pengalaman dan khayal kolektif; merupakan buhul dari sekian jalinan sosial. Membuka kembali ‘simpul mati’ tersebut, tentunya bukan hanya tugas produsen. Mewujudkannya, membutuhkan peran-serta bersama dan justeru yang terpenting adalah sumbangan pemikiran dari kalangan akademisi dan praktisi yang terhimpun secara multi-disiplin, meliputi: sejarawan, antropolog, psikolog, perancang fisik, desainer, hingga cita rasa seniman---agar dapat memperluas khasanah pengetahuan yang luas dan sistematis berkaitan dengan kehidupan dan kebudayaan material yang sesuai dengan masyarakat kita sendiri.

Jajang Supriyadi, 12 Januari / 2008

#### SUMBER DAN KEPUSTAKAAN

1. Primadi Tabrani, *Belajar dari Sejarah dan Lingkungan; Sebuah Remungan Mengenai Wawasan kebangsaan dan Dampak Globalisasi*, Penerbit ITB, Bandung 1995.
2. Sudjoko, *Ancient Indonesian Technology; Shipbuilding and Arm Production around the XVI Century*, dalam Aspect of Indonesian Archeology, Pusat Penelitian Arkeologi Nasional, Jakarta 1981.
3. Sanento Yuliman, *Dua Seni Rupa; Sepilihan Tulisan*. Editor: Asikin Hasan, Penerbit Yayasan Kalam, Jakarta 2001.
4. Yasraf Amir Piliang, *Hipersemiotika; Tafsir Cultural Studies Atas Matinya makna*, Penerbit Jalasutra, Yogyakarta 2003.



**MODERNITAS DAN IDENTITAS**

## Memampang Diri Dalam Imajinasi Zaman

Saat ini hidup mungkin jauh lebih kompleks dari apa yang kita bayangkan. Sesekali kita dapat saja bergumam: *“Andai kita tidak pernah terbujuk-rayu untuk menjadi makhluk beradab...”*. Namun, zaman memampangkan diri kita dalam perwujudan lain. Sejak adanya masyarakat beradab, umat manusia telah dihadapkan pada dua jenis masalah. Di satu pihak, adalah masalah bagaimana menguasai kekuatan-kekuatan alam, mendapatkan pengetahuan serta kemampuan ataupun keahlian untuk bertahan hidup. Di dunia modern, masalah ini dapat diatasi dengan pemahaman sains dan teknologi, yang melahirkan kemampuan-kemampuan spesifik berdasarkan bidang-bidang spesialisasi dalam kehidupan.

Tetapi ada masalah kedua, yang tidak begitu jelas dan seringkali keliru di pandang oleh sebagian besar orang, di anggap tidak penting, yaitu masalah bagaimana kita semestinya menerapkan pengetahuan kita pada kekuatan-kekuatan alam. Dari periode sejarah yang jauh berbeda-beda, semua hal ini menunjukkan bahwa manusia membutuhkan sesuatu yang lebih dari sekedar keahlian, sesuatu yang mungkin kita sebut sebagai *“kebijaksanaan”* hidup. Pada kenyataannya, yang satu ini jauh lebih sulit untuk di raih di tengah kompleksitas hidup saat ini.

*“Kebijaksanaan”* hidup, oleh di antara kita, banyak yang menyarankan bahwa, dapat ditemukan andai saja berkaca pada kategori-kategori yang menguasai sejarah Barat, kata-kata yang membuat dunia-dunia kita berputar-yakni, sejak Masa Kuno, Abad Pertengahan, Renaisans, Reformasi, Pencerahan, Romantik-dalam abad ini, tumbuh bertautan terutama sejak Perang Dunia Pertama. Kemudian, ditandai dengan kata lain yang tidak kurang besar kedaulatannya, yaitu: Modernitas. Modernitas, atau ketidakhadirannya, telah memperbedakan perekonomian, rejim, suku bangsa, rakyat, dan moralitas antara yang satu dengan yang lain, menempatkannya secara umum dalam kalender zaman kita.

*“Modern adalah sesuatu yang oleh beberapa di antara kita di pandang sebagai keadaan dirinya ; ada juga di antara kita yang berharap menjadi modern, tetapi*

ada lagi yang lain, yang sedih karena modern, atau menyesalinya, atau menentang, atau takut. Ia adalah kata-kata universal kita. Ada kesenian modern, ilmu pengetahuan modern, filsafat modern, politik modern, teknologi modern, kedokteran modern, agama modern, perang modern, perempuan dan laki-laki modern, sejarah modern, budaya modern, masyarakat modern, pemikiran modern hingga tentu saja pendidikan modern”<sup>1</sup>.

Walaupun kata aslinya adalah sebuah kata dalam pengertian Barat (kemunculannya yang pertama kali, terjadi dalam abad ke-16, dalam bahasa Latin-baru berarti “yang sekarang ada” atau “dari masa ini”), gagasan tentang modernitas telah menjadi milik bersama di seluruh belahan dunia. Bahkan lebih dihargai dan dipusingkan di Asia, Afrika, dan Amerika Latin. Di tempat-tempat tersebut, modernitas menjadi sebuah proses, suatu runtunan kejadian yang mentransformasikan bentuk tradisional kehidupan, yang stabil dan penuh dalam dirinya sendiri, menjadi bentuk yang penuh resiko, adaptatif dan berubah-ubah tanpa putus, sebuah proses modernisasi, sebuah arah dan tujuan hidup.

Akan tetapi, modernisasi tetaplah sebuah fenomena umum yang senjang dalam realisasinya. Yang mengejutkan dan seringkali mengacau-balaukan adalah bahwa, modernitas ternyata adalah arah dan tujuan yang tidak begitu terpatok mati. Melainkan sebuah bidang pertarungan yang sangat luas dan berubah-ubah. Menjadi modern adalah memampangkan dan membuka diri sendiri terhadap imajinasi-imajinasi zaman, lalu bergulat untuk menjadikannya nyata. Menemukan arah perjalanan; dan bukan mengikuti apa yang sudah ada.

Mungkin dengan rasa cemas orang bicara mengenai antisipasi masa depan. Apalagi benda yang bernama masa depan itu, di sini seringkali dikaitkan dengan era globalisasi. Era macam itu dalam benak kita terasa serba mengancam. Elemen kebudayaan local, mau tidak mau harus masuk kancah pergaulan budaya global, tanpa peduli kita belum siap, dengan resiko terkoyak-koyak dan bahkan punah. Globalisasi mendorong kita melakukan proses memberi dan menerima, walaupun itu mungkin hanya

---

Clifford Geertz, *After the Fact*, Dua negeri, empat dasawarsa, satu antropologi, LKIS, Yogyakarta 1998.



ada dalam konsep. Karena kenyataannya, tidak selalu berarti *mutualistik*. Jalan hidup, identitas, dan keberadaan hidup kita tidak lagi ditentukan sendiri, melainkan juga ditentukan orang lain. Membayangkan nasib seperti ini tentu saja menakutkan.

Dalam kerangka terbuka, era globalisasi sebenarnya tidaklah sama sekali baru. Masyarakat di Indonesia sendiri, telah terbiasa berhadapan dengan perubahan-perubahan besar, sekurang-kurangnya sejak tiga abad yang lalu. Ketika kolonialisme berkembang, sekaligus menegaskan kehadiran pembawa kebudayaan global itu sendiri datang ke Indonesia. Pada saat itu, seperti juga sekarang; kita ditundukkan dalam percaturan multi-dimensi, baik ekonomi, sosial-budaya dan politik. Kita menyaksikan *agresivitas* peradaban yang lebih global dan *pasivitas* peradaban kita yang lokal.

\*\*\*\*\*

### Mengurai dan Menemukan Ujung Simpul Diri yang Kusut

Peradaban seringkali dideskripsikan sebagai pengetahuan yang merupakan hasil buatan orang, tangan ke-dua---sebab itu memancing perdebatan yang tiada henti. Tidak jelas betul, apa yang sesungguhnya yang perlu secara rinci di“bejer-beas”kan<sup>2</sup>. Barangkali memang ada kaitannya dengan keniscayaan juga keharusan, bahwasanya setiap orang merasa memiliki kepentingan untuk merumuskan apa yang harus dituliskan dan disampaikan tentang peradaban, bagi sebagian orang di kemudian hari. Kondisi yang mungkin dapat dimengerti---bukan sekedar menuliskan dan melemparkan tanggung jawab pada “realitas”, “sifat-hakekat”, “dunia” ataupun “tangki-tangki” besar lainnya yang kabur berisikan kebenaran murni tanpa kontaminasi.

Di penghujung abad ke-20, peradaban banyak ditandai dengan berbagai isyarat perubahan yang sifatnya mendasar di beragam bidang. Hal tersebut, juga menegaskan perubahan mendasar dalam kesadaran manusia tentang realitas dan

<sup>2</sup> Istilah *Sunda*; dijelaskan, diejawantahkan, diuraikan secara mendasar.

berdasarkan keinginan. Semua itu, mau tidak mau telah mengganggu konsepsi-konsepsi semula tentang "identitas", hingga definisinya tidak lagi jelas. Di ambang millennium ketiga ini, "identitas" seakan "kehilangan bentuk"...<sup>3</sup>.

Dalam kerangka seperti di atas, identitas pun harus dimengerti secara lain. Identitas bukanlah sesuatu yang menjelma statis, melainkan dinamis, senantiasa berubah-ubah tergantung proses pengempalan intensitas. Intensitas inilah yang berpindah-pindah dari satu simpul ke simpul lain dalam peta jaringan interaksi berbagai simpul. Dengan demikian, identitas adalah sesuatu yang berubah-ubah, bertualang, dan *nomadik*. Pada setiap titik intensitas, subyek nomadik ini membuat sintesis konjungtif: "Ya, memang seperti inilah saya."

\*\*\*\*\*

### Menjumpat Diri Dalam Cita-Cita 'Kenyamanan Metafisik'

Namun masih mungkinkah kita menjumpat diri dengan bekal kenyataan dan konstruksi tradisi yang dimiliki saat ini? Sebagian dari kita, sedikit terhenyak dan mengerutkan dahi; *apa boleh buat? Jika bukan seperti inilah saya, lantas seperti apa lagi?* Bagi Richard Rorty, situasi saat ini menegaskan bahwa kita tidak mempunyai pilihan lain kecuali mulai dengan kerangka sosial di mana kita ada dan dalam komunitas tempat kita hidup. Setiap komunitas berbeda dan memiliki keunikan, kelebihan dan kekurangannya masing-masing. Rorty menolak pandangan Descartes terhadap diri sebagai subyek berpikir dan otonom. Sebaliknya, ia menganggap diri sebagai kumpulan jaringan kepercayaan dan keinginan yang menghasilkan perilaku dan tindakan.

Selain itu, Rorty juga menolak pandangan Kant tentang diri manusia universal. Ia menyarankan kita agar menjahit "narasi" identitas pribadi untuk diri kita sendiri yang

---

<sup>3</sup> I.Bambang Sugiharto, dalam *Penjara Jiwa, Mesin Hasrat; Tubuh Sepanjang Budaya*, Jurnal Kebudayaan Kalam, edisi 15, 2000, Jakarta.

‘dapat menjadi dasar bagi tindakan kita. Hal ini memungkinkan kita dapat memandang hidup sebagai episode-episode dalam sebuah kisah sejarah yang luas. Penawaran konsep “narasi” dalam konteks pencarian identitas ini menunjukkan bahwa Rorty menempatkan individu (juga kebenaran) dalam konteks sosial. Cara kita berpikir dan bertindak sangat dipengaruhi konteks budaya dan zaman. Ia mengusulkan pandangan “etnosentrik” mengenai keabsahan klaim kebenaran. Ia menegaskan bahwa tidak ada seorang pun yang dapat keluar dari kriteria benar-salah yang berlaku dalam masyarakatnya. Segala sesuatu yang kita katakan mengenai kebenaran atau rasionalitas, selalu terbatas lingkup pemahaman dan konsep masyarakat tempat kita hidup.

*“Jika kita menyerah dan tidak lagi berharap (untuk menjadi mesin yang di program secara pasti), kita akan kehilangan ‘kenyamanan metafisik’ (meminjam istilah Nietzsche), tetapi kita akan memperoleh kesadaran yang diperbaharui tentang komunitas. Kelekatan kita dengan komunitas-masyarakat, tradisi, politik, warisan intelektual-semakin menjadi-jadi ketika kita melihat komunitas ini sebagai milik kita bersama, dan bukan hasil karya alam kodrati, bukan ditemukan sebagai salah satu dari antara karya-karya manusia lainnya. Akhirnya kaum pragmatis menegaskan pada kita, yang terpenting adalah loyalitas kita kepada sesama manusia lainnya untuk melawan ‘kegelapan’, bukan berharap untuk menemukan ‘kebenaran’.”<sup>4</sup>*

Rorty menolak usaha-usaha untuk menemukan “kebenaran” yang mutlak, universal, kekal, dan ahistoris. Ia menegaskan bahwa kita mustahil dapat menemukan titik berangkat wacana yang berada di luar konteks kita. Secara khusus ia menegaskan bahwa mustahil bagi kita untuk dapat melihat dari luar lingkup komunitas kita. Karena itu, ia menolak setiap usaha menafsir dengan otoritas yang kekal dan universal. Daripada meratapi lenyapnya titik transenden, Rorty menyambut situasi baru, karena melahirkan jiwa komunitas dalam diri kita. Ketika kita mengakui tiadanya titik berangkat, kita

---

<sup>4</sup> Richard Rorty, “Pragmatism”, dalam *The Consequences of Pragmatism, A Primer on Postmodernism*, Stanley J. Grenz, dialihbahasakan oleh Penerbit Yayasan Andi, Yogyakarta, 2001.

menyadari bahwa warisan dari dan percakapan dengan sesama manusia, merupakan satu-satunya sumber.

Namun, tetap tersisa pertanyaan; mungkinkah dapat mengandaikan identitas dan warna tradisi dalam tata kenyataan kita di sini, di Indonesia---sebuah komunitas yang plural---yang rentan untuk tersurut di tengah-tengah pusingan globalisasi? Pertanyaan yang harus kita letakan dalam rentangan fakta-fakta historis, dan bukan “tangki-tangki” besar yang berisikan ideologi---dari waktu ke waktu---sejak peradaban berlangsung di tanah air hingga saat ini. Masih mungkinkah dapat merajut “narasi” sendiri, sedangkan kita tidak lagi begitu mengenali nilai-nilai sesungguhnya yang tumbuh dalam komunitas yang menghidupi kita? Lagi-lagi paradoks, kita terbenam dalam kesangsian---pun ketika kita berada dalam “kenyamanan metafisik” yang *etnosentrik*, yang seperti ditawarkan oleh Rorty. Sebabnya, kita hidup dalam komunitas yang tidak semudah yang dibayangkan oleh Rorty. Kita tetap merasa senjang, komunitas yang mana dan seperti apakah yang dimaksudkan Rorty dalam ranah sosial kita di Indonesia yang tidak lagi *Indigenous*.

\*\*\*\*\*

**Jajang Supriyadi, 18 Maret / 2008**

## REFERENSI

1. Clifford Geertz, *After the Fact, Dua Negeri, Empat Dasawarsa, Satu Antropologi*, LKIS, Yogyakarta, 1998.
2. I. Bambang Sugiharto, *Penjara Jiwa, Mesin Hasrat; Tubuh Sepanjang Budaya*, Jurnal Kebudayaan Kalam, Edisi 15, Jakarta, 2000.
3. Stanley J. Grenz, *A Primer on Postmodernism*, dialihbahasakan oleh Penerbit Andi, Yogyakarta, 2001.