

# Seni Rupa & Kota

SERPILIHAN TULISAN

Willy Himawan, dkk.



KOMUNITAS BUDAYA  
GURAT INDONESIA



# Seni Rupa & Kota

SERPILIHAN TULISAN

Willy Himawan, dkk.



KOMUNITAS BUDAYA  
GURAT INDONESIA

## SENI RUPA DAN KOTA

Willy Himawan, A. Rikrik Kusmara, I Wayan Seriyoga  
Parta, Budi Adi Nugroho, Dadang Sudarjat, Dikdik  
Sayahdikumullah, Ngurah Suryawan

### Penyunting

Willy Himawan  
I Wayan Seriyoga Parta

### Tata Letak

Tatang Abdullah

© Hak Cipta dilindungi undang-undang. Tidak diperkenankan mereproduksi, menyalin dan menyiarkan sebagian atau seluruh bagian isi buku ini dalam bentuk apapun tanpa sepengetahuan dan izin tertulis penerbit / Para pemegang hak cipta lainnya.

Penerbitan buku ini berkat kerjasama  
Komunitas Budaya Gurat Indonesia  
dengan PPMI FSRD ITB 2021

### Penerbit

Komunitas Budaya Gurat Indonesia  
Jl. Nagasari No. 71, Banjar Pohmanis, Penatih Dangin Puri, Denpasar  
Timur, Denpasar-Bali.  
Telp. 081326475447 | Email. guratinstitute.13@gmail.com

ISBN: 978-623-98923-3-3  
2022, 180 hlm; 15 x 21 cm

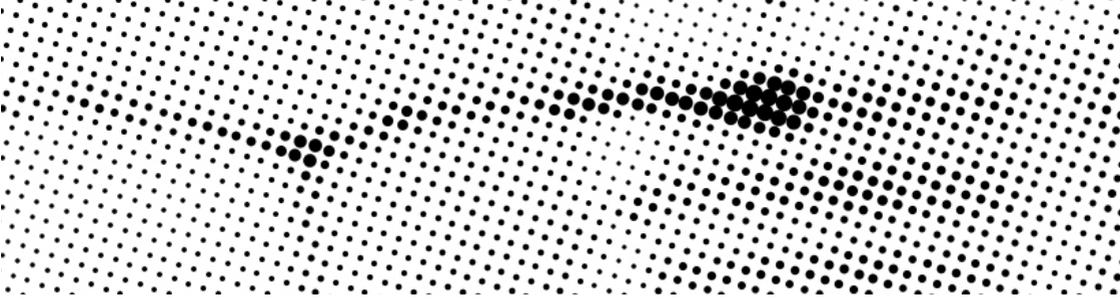
Cetakan Pertama Januari 2022 di Denpasar-Bali

### Gambar Sampul:

City, Willy Himawan, acrylic on canvas, 140 x 100 cm,  
2012 (Detail)

# DAFTAR ISI

Daftar Isi .....	i
Pengantar .....	iii
<b>Poros Persoalan Penciptaan Karya Patung Di Ruang Publik Era Pasca Reformasi</b>	
A. Rikrik Kusmara .....	1
<b>Seni di Ruang Publik : Pemetaan permasalahan yang terjadi pada persoalan kota, serta keberadaan karya seni di ruang publik dalam lingkup kolaborasi kultural.</b>	
Budi Adi Nugroho.....	17
<b>Seni Rupa Ruang Publik</b>	
Dadang Sudarjat.....	35
<b>Mengamati Landscape Kota melalui Konfigurasi Karya Patung Luar Ruang di Kota Oita, Jepang</b>	
Dikdik Sayahdikumullah.....	51
<b>Semakin DiBalikan semakin Siap Dikonsumsi: Baliseering, Pariwisata Budaya, dan Politik Ruang Industrialisasi Seni</b>	
I Ngurah Suryawan.....	71
<b>Memandang Seni Rupa Indonesia, Menimbang Hadirnya Geliat Lokus-Lokus Baru</b>	
I Wayan Seriyoga Parta.....	99
<b>Antara Kota, Tradisi dan Kemodernan: Tinjauan Perubahan Artistik pada I Nyoman Erawan dan I Putu Sutawijaya</b>	
Willy Himawan .....	113
<b>Perkumpulan Seniman, Kemandirian dan Komunalitas; Memandang Komunitas Seniman dan Kaitannya dengan Kota</b>	
Willy Himawan .....	148
<b>Profil Singkat Penulis.....</b>	162



# PENGANTAR



**K**ota, adalah suatu wilayah yang didominasi oleh adanya pemukiman yang memperlihatkan ciri dan watak kehidupan perkotaan. Di Indonesia (menurut data dari Badan Pusat Statistik)<sup>1</sup> terdapat lebih kurang 98 (Sembilan puluh delapan) wilayah yang secara administratif termasuk wilayah kota. Perkembangan wilayah perkotaan ini tentu saja akan terus bertambah seiring pertambahan penduduk. Wilayah-wilayah yang dulunya termasuk pada wilayah desa, terutama yang berada dekat dengan wilayah kota, seringkali kemudian berubah menjadi wilayah kota.

Kota juga tentu saja memiliki fungsi-fungsi, diantaranya sebagai pusat pemerintahan, sebagai pusat ekonomi, seperti perdagangan dan keuangan; sebagai pusat berbagai macam produksi, hingga sebagai pusat kebudayaan. Jati diri kota tentu saja dibangun oleh citraan-citraan yang dibangun oleh interaksi masyarakatnya sesuai dengan fungsi-fungsi kotanya. Citraan-citraan tersebut hadir dalam salah satunya, pada berbagai perhelatan seni dan budaya.

Seni dan budaya, terutama keberadaan seni rupa di dalamnya, pada sejarah perkembangan telah menjadi bagian yang dapat dikatakan tidak terpisahkan dengan keberadaan kota. Pergerakan-pergerakan, kemunculan langgam seni rupa yang signifikan di dunia, sebagian besar dimulai dari wilayah kota. Di Indonesia, sejak awal pada jaman kolonial misalnya, perkembangan seni rupa dapat kita bersama lihat hadir pada lembaga-lembaga

---

1 <https://www.bps.go.id/dynamictable/2015/09/07%2000:00:00/854/jumlah-kota-menurut-provinsi-2002-2014.html>

kebudayaan seperti *Kuntskring* yang memang bertempat di kota-kota di Indonesia.

Seni rupa yang berkembang di kota-kota, tidak dapat dipungkiri, pada dasarnya adalah perkembangan seni rupa modern. Pandangan Sanento Yuliman, dalam memandang perkembangan seni rupa modern di Indonesia, mengatakan bahwa perkembangannya bukanlah kelanjutan dari seni rupa tradisional yang ada dan hidup dalam budaya masyarakat (dalam suku-suku atau pun komunitas tradisi). Sehingga, perkembangan seni rupa yang kota-kota besar terutama di Pulau Jawa dan Bali, yang berkembang pada masa paska kolonial setelah kemerdekaan, berkembang dalam ideologi baru yang berkaitan dengan modernisasi masyarakatnya itu sendiri.

Pada perkembangan terkini, seni rupa memang sudah tidak cukup hanya dilihat dalam kerangka sebagai kelanjutan perkembangan seni rupa paska kolonial saja, walau pun hal tersebut tentu saja selalu menjadi dasar dalam melihat perkembangan secara holistik – alih-alih pandangan secara linier. Namun tetapi, di sisi lain, persoalan keberadaan kota, kini dapat dilihat sebagai sesuatu yang hampir selalu membayangkan-bayangi keberadaan seni rupa hari ini.

Persoalan keberadaan seni rupa dan kota, telah dirasakan, diperhatikan dan diamati oleh pelaku, pemikir serta pengamat seni rupa khususnya dan juga publik pada umumnya. Buku ini mencoba untuk menunjukkan pemikiran-pemikiran, amatan serta perasaan yang didapat oleh pelaku, pemikir serta pengamat seni rupa tersebut dalam kaitannya dengan keberadaan kota.

Keberadaan karya seni rupa dalam kaitannya dengan wilayah kota, secara fisik sejak lama dilihat pada kehadiran karya-karya monumental, yang sebagian besar mengambil bentuk patung (*sculptural*). A. Rikrik Kusmara, menggambarkan berbagai peristiwa dan dinamika keberadaan karya-karya patung di tengah ruang publik di Indonesia. Kaitan antara sisi penciptaan karya seni patung di ruang publik dengan berbagai konteks persoalan yang meliputinya, terutama dalam era paska reformasi, disajikan secara komprehensif dalam pemikiran yang juga pernah tertuang dalam essay pada pameran "Poros" yang dilaksanakan oleh Galeri Nasional Indonesia tahun 2021. Persoalan karya seni di ruang publik juga lebih mendalam disajikan oleh Budi Adi Nugroho dalam gambaran keberadaan karya seni di ruang publik terkini. Budi mengaitkan keberadaan karya seni di ruang publik dengan berbagai isu kultural terkini, seperti pariwisata, identitas hingga kolaborasi kultural.

Keberadaan seni ruang publik, terutama yang terdapat di wilayah kota di Indonesia, tentu saja tidak terlepas dari nilai-nilai estetik dari karya seni rupa itu sendiri. Pergumulan antara nilai subyektif dan obyektif dari keberadaan karya-karya seni rupa dibahas dalam pandangan Dadang Sudrajat yang melihat karya seni rupa publik dalam pandangan nilai estetika modern mau pun tradisi. Sebagai pembanding lain, Dikdik Sayahdikumullah memberikan pandangannya terhadap keberadaan karya-karya seni rupa di Oita, Jepang. Jepang sebagai negara maju yang modern, sekaligus juga masih mempertahankan tradisinya, tentu saja dapat menjadi suatu pembanding terhadap perkembangan yang terjadi di sini, di Indonesia.

Karya seni rupa dalam kaitannya dengan perkembangan peradaban, terutama di wilayah-wilayah kota Indonesia, tentu saja tidak terlepas dari sejarah pemikiran hingga politik. Ngurah Suryawan, menggambarkan sejarah perkembangan ruang-ruang politik, terutama di Bali, yang berkaitan dengan perkembangan pemikiran estetis dalam karya-karya seni rupa. I Wayan Seriyoga Partha, di sisi lain, memetakan kemunculan lokus-lokus di luar Pulau Jawa dan Bali, yang mulai menggeliat seiring perkembangan kota di wilayah-wilayah seperti Makasar, Gorontalo, dan Papua.

Perihal para seniman, yang menjadi pelaku utama dalam perkembangan seni rupa dalam kaitannya dengan kota, kemudian dilihat dalam pemikiran dan prakteknya terutama sejak masa mapannya keberadaan institusi-institusi pendidikan dan juga perkembangan wacana mengenai kemandirian kelompok-kelompok seniman.

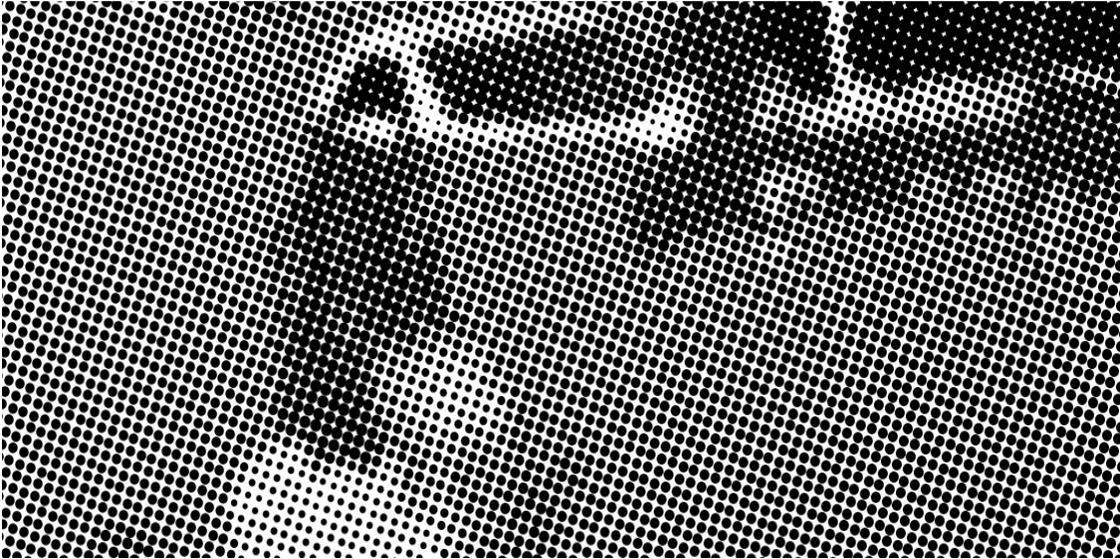
Buku yang kehadirannya sebagian besar didukung oleh Program Penelitian, Pengabdian Masyarakat dan Inovasi (PPMI) Fakultas Seni Rupa dan Desain, Institut Teknologi Bandung (FSRD – ITB) ini, diharapkan mampu menggambarkan pemikiran, amatan serta praktek terkini mengenai seni rupa dengan kaitannya pada keberadaan kota. Meski tentu saja, pemikian-pemikiran, amatan serta gambaran praktek yang ada dalam buku ini masih sangat minim dibandingkan dengan perkembangan seni rupa dan juga perkembangan kehidupan kota di Indonesia, besar harapan buku ini bisa menjadi bagian dari awalan-awalan lain yang membicarakan persoalan ini.





# **Poros Persoalan Penciptaan Karya Patung Di Ruang Publik Era Pasca Reformasi**

**A. Rikrik Kusmara**



Dalam sebuah buku katalog pameran Seni Patung Modern Indonesia, kritikus dan kurator senior Jim Supangkat menulis tentang perkembangan seni patung modern Indonesia yang berjudul “Tiga Gejala Awal Pertumbuhan Seni Patung Modern Indonesia” (1990). Salah satu bahasanya terkait topik penciptaan karya patung di ruang publik, yaitu tentang gejala perkembangan pembuatan patung dengan citra monumen. Dimulai oleh Hendra Gunawan di tahun 1950-an yang membuat patung Jenderal Sudirman dari bahan batu dengan teknik pahat, kemudian kecenderungan patung monumen ini berlanjut dan dikembangkan oleh pematung Edhi Sunarso. Berbekal pengetahuan dan pengalamannya selama belajar seni patung di luar negeri, Edhi Sunarso berhasil membuat karya monumen skala besar yang digagas oleh Presiden Soekarno—Presiden Republik Indonesia kala itu—yaitu Patung “Selamat Datang”, “Pembebasan Irian Barat”, dan Patung “Dirgantara” di Jakarta. Ketiga patung tersebut adalah hasil eksplorasinya dalam mengembangkan teknik pengecoran perunggu di Yogyakarta bersama ahli teknik Gardono Soegiyo pada tahun 1960-an. Sejarah ini menjadi bagian penting bagi perkembangan pematungan di Indonesia, khususnya perkembangan karya-karya patung di ruang publik dengan visi patung sebagai simbol semangat nasionalisme bangsa yang membutuhkan karakter monumental, bersifat permanen ditempatkan pada lokasi spesifik luar ruang sehingga memerlukan daya tahan terhadap cuaca, dan oleh sebab itu membutuhkan

sumber daya ekstra pada zamannya; baik dari sisi visi, eksplorasi estetik, teknologi maupun pendanaan untuk merealisasikannya.

Praktik di atas adalah contoh bagaimana model penciptaan karya patung ruang publik merupakan bagian dari rantai produksi: otoritas, perancang, seniman. Dalam sejarah perkembangan patung ruang publik di Indonesia, Presiden Soekarno adalah contoh otoritas penggagas, pemberi tugas kepada perancang dan seniman untuk menempatkan dan membuat karya tersebut. Tradisi penciptaan patung publik—yang dalam sejarah seni patung modern Indonesia diawali dari kecenderungan pendirian patung-patung ruang publik yang bersifat monumen—terus berlanjut dan berkembang hingga kini. Perkembangan wacana patung di ruang publik di Indonesia secara garis besar telah mengalami tiga era perkembangan; sejak era Presiden Soekarno mendorong seniman-seniman untuk membuat karya-karya bersifat monumental dengan semangat nasionalisme yang banyak hadir di Jakarta di tahun 60-an, kemudian era Orde Baru ketika pembangunan infrastruktur dan wilayah urban serta suburban banyak mendorong hadirnya patung-patung ruang publik yang bersifat pesanan—baik melalui pembangunan oleh pihak pemerintah maupun swasta—dan era pasca-Reformasi di mana otonomi daerah mendorong banyaknya pembangunan fasilitas publik di tingkat daerah atau lokal serta berkembangnya gagasan-gagasan tentang pentingnya pembuatan patung-patung

publik sebagai penguat identitas ruang, situs, lokasi maupun wilayah.

Ragam bentuk karya-karya patung di ruang publik banyak muncul di berbagai lokasi di Indonesia, seiring dengan perkembangan sekolah tinggi seni rupa beserta pengetahuan tentang seni patung dan seni ruang publik, berkembangnya profesi seniman dan pematung, serta studio seniman beserta bengkel-bengkel produksi patung. Perkembangan karya-karya patung di ruang publik di Indonesia hingga saat ini banyak muncul terutama di pusat-pusat aktivitas masyarakat kota, dengan berbagai kontroversi yang menyertainya, baik itu pencapaian seperti pembangunan patung Garuda Wisnu Kencana yang dibuat oleh Nyoman Nuarta di Bali, bahkan sampai pada kasus-kasus penolakan hingga penghancuran karya patung—baik itu oleh masyarakat maupun oleh otoritas. Hal ini tentunya memerlukan banyak ulasan dan riset yang mendalam untuk dapat memetakan perkembangan karya-karya patung di ruang publik Indonesia hingga kini.

Di luar dinamika bentuk-bentuk karya patung yang ditempatkan di ruang publik yang terus berkembang—dalam bentuk patung-patung monumen, patung identitas penanda area dan wilayah, patung elemen ruang publik dan lainnya—terdapat fenomena menarik terkait perkembangan patung-patung ruang publik di beberapa wilayah di Indonesia. Kajian dalam tulisan ini khususnya akan memotret fenomena yang berkembang

pada penciptaan dan kehadiran patung di ruang publik di era pasca-Reformasi Indonesia, sekitar dua dekade terakhir.

Era pasca-Reformasi, sebagai lini masa memiliki tanda-tanda sosial semakin banyaknya pelaku bidang kreatif dan seni, baik dari kalangan perguruan tinggi maupun dari para pelaku kreatif lainnya yang memiliki referensi serta pengalaman membandingkan dengan perkembangan patung publik di berbagai belahan dunia. Para pegiat dan pelaku seni turut aktif terlibat dalam aktivitas maupun pengelolaan seni budaya di berbagai lini melalui kegiatan pemerintahan maupun swasta sehingga menjadi bagian yang mendorong munculnya banyak gagasan, perencanaan dan realisasi patung di ruang publik. Setidaknya ada tiga kasus menarik di tiga wilayah kota di Indonesia, yaitu Bandung, Yogyakarta, dan DKI Jakarta perihal bagaimana penciptaan seni patung di ruang publik ini memunculkan fenomena sekaligus persoalan baru kehadiran patung-patung di ruang publik.

Bandung Creative City adalah sebuah brand yang sejak tahun 2008 dikumandangkan oleh pegiat kreatif kota Bandung untuk memberikan citra baru bagi kota yang diklaim memiliki modal sumber daya generasi muda kreatif dan industri kreatif lokal. Brand ini diusung oleh Ridwan Kamil—salah seorang pegiat komunitas yang saat ini menjabat sebagai Gubernur Jawa Barat—dengan mendirikan Bandung Creative City Forum (BCCF). BCCF dalam aktivitas besarnya mengadakan forum tahunan Helar Fest, festival kreatif pertama pada tahun 2008 yang

salah satu acaranya adalah pameran temporer karya-karya patung di ruang publik di sekitar ruang terbuka taman Dago, Cikapayang-Bandung. Aktivitas BCCF dan sosok Ridwan Kamil sebagai arsitek desain urban menjadikannya tokoh muda Bandung yang cukup populer, hingga mengantarkannya menjadi Wali Kota Bandung pada tahun 2013.

Latar belakang Ridwan Kamil sebagai arsitek dan perancangan kota serta semangatnya mendorong kekuatan kreatif dalam membangun sumber daya manusia dan infrastruktur kota Bandung saat menjabat sebagai Wali Kota, berdampak cukup signifikan terhadap maraknya kemunculan karya-karya patung di ruang publik di kota Bandung. Di masa kepemimpinannya, di banyak sudut kota Bandung—mulai dari pusat kota hingga ke wilayah kelurahan—bermunculan karya-karya patung dan karya-karya kreatif ruang publik lainnya; di trotoar, taman kota, hingga taman-taman di persimpangan jalan raya.

Dari hasil kajian karya-karya seni publik di kota Bandung pada masa tersebut, sejumlah karya patung dibuat oleh pihak-pihak yang tidak dikenal dalam medan sosial seni patung. Karya-karya ini menambah khazanah karya patung masa sebelumnya yang telah lebih dahulu didirikan, seperti karya pematung Sunaryo, Nyoman Nuarta, G. Sidharta, dan lainnya yang berlatar profesi seniman atau pematung profesional. Melalui laman <https://www.indopublicart.org>, kita bisa menyaksikan cukup marak dan beragamnya karya-karya baru yang mengisi berbagai sudut kota Bandung.



Gambar 1. Pemerintah Kota Bandung membangun delapan tugu berbentuk abstrak di delapan persimpangan, salah satunya terletak di dekat Jembatan Layang Pasupati pada persimpangan antara Jalan Cihampelas dan Jalan Pasteur. Peletakan tugu ditujukan sebagai penanda area. (Sumber: indopublicart.org)

Semangat kehadiran karya-karya patung di ruang publik di masa kepemimpinan Wali Kota Ridwan Kamil menggunakan model produksi yang beragam, ada yang menggunakan dana APBD dan juga dana masyarakat melalui Corporate Social Responsibility (CSR). Tercatat juga bahwa ada program yang terkurasi dengan baik namun banyak yang prosesnya tidak diketahui. Maraknya pendirian patung-patung di ruang publik ini bukanlah tanpa risiko, paling tidak muncul sejumlah masalah terkait misalnya isu plagiarisme bentuk patung hingga ketidaklaziman eksekusi prinsip-prinsip dasar kualitas estetik patung seperti material dan skala. Banyak di antara karya-karya tersebut yang tidak memiliki informasi serta kejelasan konteks mengapa karya tersebut dihadirkan pada lokasi tertentu.



Gambar 2. Patung Diskamtam “Tangan” Lokasi di Jalan L.L.R.E Martadinata, Bandung. Diresmikan tahun 2016, patung ini merupakan pemberian dari Dinas Pertamanan dan Pemakaman Kota Bandung. Muncul komentar mengenai bentuk patung karena dinilai memiliki kesamaan/tingkat kemiripan yang tinggi dengan patung “The Open Hand Monument” karya seniman dan arsitek modern berkebangsaan Perancis, Le Corbusier yang terletak di Kota Chandigarh, India. Le Corbusier merancang patung tersebut di tengah Kota Chandigarh sebagai simbol keterbukaan publik Kota Chandigarh untuk bertemu, berdiskusi dan bekerja demi kemajuan kotanya. (Sumber: [Indopublicart.org](http://Indopublicart.org))

Sebagai upaya untuk menunjukkan citra kota kreatif dengan menempatkan karya-karya patung di ruang publik dan didukung oleh pemimpin kota yang sadar akan pentingnya kehadiran seni di ruang publik, tentu saja merupakan situasi yang ideal. Namun pada kenyataannya, fenomena seperti di Bandung dan di berbagai wilayah Indonesia pada umumnya masih membutuhkan pemahaman lebih lanjut tentang pentingnya kelengkapan proses penciptaan patung untuk dapat dikategorikan layak ditempatkan di ruang publik—antara lain dengan melibatkan pihak profesional seperti kurator atau dewan kesenian—sehingga karya patung dapat hadir dalam kualitas yang dapat meningkatkan pemahaman nilai-nilai estetik dan kualitas artistik seniman sebagai puncak pencapaian kreativitas dalam kebudayaan.

Berbeda dengan fenomena di kota Bandung, di kota Yogyakarta terdapat fenomena menarik terkait aktivitas karya seni patung di ruang publik. Pada tahun 2015 Asosiasi Pematung Indonesia (API) Yogyakarta membuat kegiatan Jogja Street Sculpture Project (JSSP), sebuah rintisan program tahunan pameran patung di ruang publik yang masih berlangsung hingga tahun 2021 ini. Program ini dilaksanakan sebagai salah satu kegiatan API di Yogyakarta dengan mengundang para pematung, baik dari dalam maupun dari luar negeri. Hal yang menarik dari program ini adalah upaya para pegiat seni patung yang tergabung dalam API untuk terus mendorong kesadaran tentang masih lemahnya inklusivitas dalam proses dan kehadiran karya patung di ruang publik serta kebijakan otoritas yang belum menyadari potensi besar seni patung dalam konteks ruang publik khususnya di Yogyakarta. Selain menjadi bagian dari program API untuk mendorong pewacanaan karya-karya seni patung publik, kegiatan JSSP ini juga secara kontekstual dipicu oleh isu tentang proses perizinan pameran karya-karya patung di sekitar ruas Jalan Malioboro yang dinilai tidak mempertimbangkan kaidah-kaidah prinsipil kehadiran karya patung di ruang publik, yaitu proses yang melibatkan secara aktif para ahli di bidangnya dan pemangku kepentingan.

JSSP kemudian menjadi aktivitas seni yang sekaligus mengampanyekan pentingnya melibatkan pemangku kepentingan dalam keputusan kehadiran karya patung di ruang publik. Dalam setiap program JSSP, gagasan dan karya patung di ruang publik diorganisir oleh para pegiat

seni patung dengan melibatkan kurator, pengamat, kolektor. Diawali dengan proses pembuatan proposal yang disampaikan pada otoritas pemerintahan daerah—baik untuk perizinan maupun pendanaan kegiatan—dan dijadikan kegiatan yang inklusif; termasuk mengenalkan seni patung kepada masyarakat umum melalui kegiatan pendukung JSSP di antaranya diskusi, mengundang siswa sekolah, serta lomba foto melalui Instagram.



Gambar 3. Poster kegiatan JSSP tahun 2015 (Sumber: API)

Kegiatan JSSP ini kemudian menjadi fenomena penting dalam wacana perkembangan seni patung di ruang publik Indonesia, di mana inisiatif penghadiran karya di ruang publik muncul dari kalangan seniman, tidak seperti umumnya karya patung di ruang publik di mana kebijakannya dimulai dari otoritas pengelola ruang

dan kuasa alokasi pendanaan. Inisiatif, proposal dan gagasan patung sepenuhnya berasal dari seniman. Dalam penentuan eksekusi dan penempatan karya, kegiatan JSSP ini membuka peluang untuk meluaskan wacana pematungan, menghadirkan pengalaman estetik seni patung pada dimensi realitas unik ketika seniman merespons, melibatkan ruang, situs, konteks mejadi satu kesatuan. Tentunya hal ini adalah potensi seni di ruang publik, seperti yang disebutkan oleh Mary Jane Jacob—seorang kurator Amerika—bahwa “seni publik membawa seni mendekat pada kehidupan”.



Gambar 4. Karya Triyono yang berjudul “Rainbow Culture” berlokasi di Kota Baru, Yogyakarta. (Sumber: Instagram JSSP 2017)

Kasus ketiga adalah fenomena karya patung publik Joko Avianto di Jakarta berjudul "Getih-getah" dengan bahan utama bambu. Joko menyebutkannya sebagai karya Instalasi Bambu. Karya ini dibuat dalam rangka memeriahkan perhelatan Asian Games di Jakarta, sekaligus ulang tahun Kemerdekaan Republik Indonesia ke-73. Diresmikan pada bulan Agustus 2018, kurang-lebih sebelas bulan kemudian karya ini dibongkar. Joko ditugaskan untuk membuat karya oleh Gubernur DKI Jakarta Anies Baswedan yang cukup mengenal dekat Joko dan karya-karya patung bambunya. Catatan penting dari fenomena karya ini—yang kemudian menjadi perbincangan publik saat itu—adalah bahwa Gubernur Anies menyadari dan memahami bahwa apa yang akan dibuat oleh Joko adalah karya di ruang terbuka dengan bahan dasar bambu. Inilah yang kemudian memancing kontroversi di kalangan masyarakat bahwa karya dari material bambu yang dibuat Joko dibiayai ratusan juta. Publik terjebak dalam stereotipe logika sederhana pengetahuan tentang material bambu (yang dianggap murah dan relatif tidak tahan lama) yang ditempatkan di ruang terbuka, terpapar cuaca, yang secara nalar tidak akan bertahan lama dan dinilai tidak sepadan dengan biaya produksi ratusan juta rupiah.



Gambar 5. Joko Avianto, "Getih Getah" (2018) Bambu, 13 x 4,5 x 5,5 m Lokasi: Kawasan Bundaran HI Jakarta (Sumber: Joko Avianto)

Pilihan Gubernur Anies Baswedan kepada karya Joko Avianto merupakan langkah berani dan tidak biasa. Anies pun menjawab berbagai kritikan dengan proporsional, salah satu tanggapannya, adalah "Bambunya boleh bengkok, tapi niatnya lurus". Anies Baswedan juga memperkuat penjelasannya tentang nilai-nilai estetika karya berbahan utama bambu ini dengan aspek budaya Indonesia dan konteks Jakarta sebagai kota megapolitan. "Bentangan dan balutan bambu ini jadi pengirim pesan. Di tengah deretan beton tinggi yang cakarnya menggenggam tanah ibu kota, hadir karya bambu yang lembut, sederhana tapi kompleks. Sebuah material tradisional yang dibalut ilmu, kreativitas dan kemodernan. Dengan rasa cinta dan kreativitas, bambu yang dianggap tak bernilai menjadi karya seni yang tak ternilai."

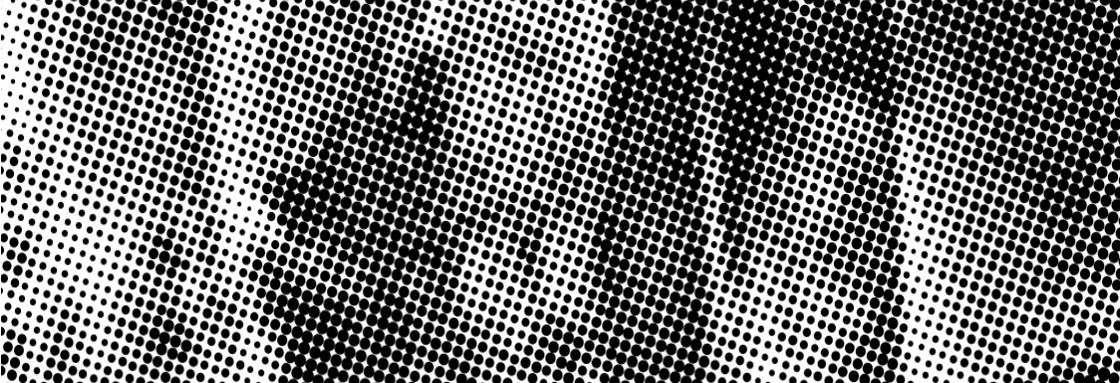
Gubernur Anies dan Joko sangat sadar bahwa material bambu meskipun mendapat perlakuan khusus agar memiliki daya tahan terhadap cuaca, tetap memiliki keterbatasan. Tidak aneh bila dalam waktu kurang dari satu tahun, akibat penurunan kualitas daya tahan material, karya ini kemudian dibongkar. Masyarakat awam banyak yang memandang negatif pembongkaran karya ini. Namun dalam amatan perkembangan seni di ruang publik, fenomena kesepakatan penghadiran karya ini merupakan terobosan, dan setidaknya “melemparkan” masalah untuk direnungkan oleh masyarakat awam, bahwa terdapat kemungkinan karya seni di ruang publik bersifat temporer.

Penciptaan karya patung khususnya di ruang publik memang memiliki risiko ketika posisi pematung berada di kisaran otoritas dan pembiayaan realisasi patung. Dalam konteks seni patung yang ditempatkan di ruang publik, pematung senantiasa ditantang untuk mempertimbangkan secara intens faktor-faktor yang kompleks, baik dari implementasi teknis, estetika gagasan, maupun faktor publik dengan beragam latar belakang yang secara langsung merespons karyanya. Tidak tertutup kemungkinan respons negatif bahkan destruktif akan dihadapi pematung, dan sering terjadi di Indonesia berbagai bentuk protes, kritik, pemindahan karya, hingga pembongkaran paksa karya.

Penciptaan karya patung yang ideal dari sudut pandang pematung untuk di ruang publik juga sangat bergantung pada faktor pendanaan, dan tidak jarang “intervensi kuasa” dari pemesan dengan berbagai kepentingan dan kapasitas pemahaman seni yang juga berisiko pada titik ideal kualitas sebuah karya. Tidak sedikit pematung “terpaksa” menurunkan kualitas ideal karya dalam implementasinya hingga derajat tertentu. Dalam prinsip implementasi patung, “godaan” terbesar adalah bentuk memungkinkan dicapai dengan spesifikasi material dan teknik substitusi yang “diturunkan” kualitasnya akibat keterbatasan dana; atau sebaliknya, seperti dalam kasus Joko Avianto, anggaran pembuatan patung terasa menjadi relatif besar dibandingkan dengan “nilai” material bambu dalam utilitas keseharian.

Seni patung adalah medium ekspresi melalui kualitas fisik bentuk dan material. Komunikasi seni untuk pengalaman estetik apresiator melalui bentuk dan kualitas estetik material tentunya menjadi tujuan ideal. Penurunan kualitas media (material dan teknik) atau sisi ekstrim lain seperti keberanian dalam meyakinkan otoritas dan publik tentang nilai estetik pilihan material, bahkan memilih temporer untuk tujuan artistik yang ideal, adalah “ketegangan” yang selalu akan dihadapi. Belajar dari sejarah pembuatan patung-patung publik, paling tidak dari para pematung seperti Edhi Sunarso, Rita Widago, G. Siharta Soegijo, Nyoman Nuarta, para pegiat Jogja Street Sculpture Project, hingga Joko Avianto, kita belajar bahwa merepresentasikan nilai-nilai ideal seni selalu tidak mudah.

(Artikel ini adalah bagian dari esai Pameran 'Poros', Galeri Nasional, 12 Agustus 2021 - [https://galnasonline id/poros](https://galnasonline.id/poros))



**Seni di Ruang Publik : Pemetaan  
permasalahan yang terjadi  
pada persoalan kota, serta  
keberadaan karya seni di ruang  
publik dalam lingkup kolaborasi  
kultural.**

**Budi Adi Nugroho**



## Singapura dan Singaparna

Judul tulisan ini mungkin menjadi semacam pemancing sebelum masuk kedalam permasalahan utama yang ingin dibahas sedikit mendalam. Tulisan ini bukan untuk membandingkan kedua wilayah, bahkan Singaparna hanya digunakan sebagai rima pelengkap dari Singapura. Negara tetangga Indonesia yang menjadi negara termaju di Asia Tenggara, sekaligus satu-satunya negara di Asia tanpa pemasukan dari industri tambang. Pemasukan utamanya dihasilkan dari 17% warganya yang bekerja di bidang industri seperti pengolahan kayu, pengalengan ikan, buah dan minuman kemasan. Serta 12% lainnya bekerja di bidang jasa seperti pariwisata dan perbankan. Singaparna, sebaliknya adalah sebuah wilayah kecamatan yang berada di Kabupaten Tasikmalaya mengandalkan pendapatan asli daerah (PAD) dari pertanian dan perdagangan. Perbandingan Singapura dengan Singaparna disebabkan permainan bahasa yang sering digunakan dalam kehidupan sehari-hari, terutama di wilayah Provinsi Jawa Barat. Menurut kajian sosiolinguistik, interlingual atau terjemahan bahasa secara bebas dari bahasa asing ke bahasa Indonesia sering digunakan untuk tujuan membuat lebih akrab, menghibur atau melucu.

Sebagai kota dalam peradaban manusia modern, kota merupakan manifestasi ekspresi publik. Dengan demikian

kota dapat dimaknai sebagai ruang yang dikonstruksi sedemikian rupa oleh berbagai kegiatan publik di dalamnya. Namun berbagai kota di belahan dunia menghadapi tantangan dari publik di ruang di mana sebuah karya seni berada. Permasalahan secara garis besar adalah penolakan publik terhadap kehadiran karya seni dengan berbagai alasan, seperti bentuk visual yang dirasa tidak mewakili kepentingan publik, tidak memiliki kaitan terhadap ruang dan waktu, ketidakjelasan sumber dana, tim atau dewan seleksi hingga latar belakang pemilihan seniman. Hal ini berdampak langsung pada keberadaan karya seni di ruang publik, mulai dari ketidakpedulian publik untuk menjaga dan menghargai karya seni tersebut, hingga aksi vandalisme dan perusakan karya seni tersebut.

*"The term public art refers to art that is in the public realm, regardless of whether it is situated on public or private property or whether it has been purchased with public or private money"*

Seni ruang publik (public art) menurut Tate merujuk pada karya seni yang berada di wilayah publik, terlepas karya tersebut berada di wilayah properti publik atau privat ataupun diproduksi dengan menggunakan dana publik atau pribadi. Pada perkembangannya seni ruang publik lebih merujuk pada karya yang berjarak dengan publiknya, di mana pemahaman publik pada karya tidak merupakan hal yang utama selain proses penerimaan publik pada karya yang diletakan oleh pemegang kekuasaan, melalui

seniman, kurator, pemodal. Berbeda dengan terminologi seni di ruang publik (art in public space) merupakan karya seni yang sejak awal direncanakan, diproduksi untuk dimiliki oleh masyarakat luas, bisa diakses oleh siapa saja tanpa persyaratan tertentu, diciptakan dengan persyaratan tertentu dan memiliki tanggung jawab kepada publiknya (Senie & Webster, 1992). Menurut sumber dana produksi karya seni di ruang publik secara garis besar dapat dipisahkan menjadi dua kategori yaitu karya komisi dan swa-dana. Karya komisi adalah karya yang didanai oleh pajak rakyat atau sponsor, sedang swa-dana adalah karya yang diproduksi menggunakan dana penciptanya sendiri. Seni di ruang publik merupakan salah satu upaya untuk meningkatkan kualitas estetis suatu kota sekaligus pengetahuan dan kualitas artistik publik kota tersebut (<http://www.visual-arts-cork.com>, 11 April 2016).

Pada perkembangannya di Indonesia sejak awal pertumbuhan seni patung Indonesia di era 1950, patung yang dibuat berdasarkan pesanan yang diletakkan di ruang publik sebenarnya merupakan bagian dari perkembangan seni patung Indonesia. Banyak pematung-pematung yang mula-mula lebih dikenal sebagai pembangun monumen, pembuat relief, dan elemen estetika, seperti Edhie Soenarso, G. Sidharta, dan Rita Widagdo. Selain berkarya berdasar pesanan, pematung tersebut tetap berkarya berdasar ide pribadi dan menghasilkan kualitas karya yang sama (Hasan, 2012:381).

Karya seni di ruang publik di berbagai kota di Dunia menghadapi beragam tantangan dari publiknya, mulai dari pembacaan akan karya seni tersebut, sumber dana dalam penciptaannya, penolakan, pengrusakan, hingga perawatannya. Namun di luar permasalahan yang dihadapi karya seni di ruang publik tersebut, ada permasalahan lain yang harus menjadi perhatian, khususnya di wilayah Indonesia. Kasus peniruan karya seni di ruang publik yang terjadi di Indonesia amat mengkhawatirkan.

Satu contoh kasus yang sedikit ramai di sosial media, karena melibatkan seniman internasional dan hukum internasional terjadi di Kota Bandung. Secara tidak langsung, bukan Kota Bandung yang memiliki permasalahan peniruan karya seni tersebut, namun sebuah badan usaha kecil yang bergerak di bidang kuliner dan pariwisata yang bernama Rabbit Town. Permasalahan ini mencuat ketika badan usaha tersebut memajang 1 karya instalasi luar ruang berjudul *Love Light* yang secara visual mirip dengan satu karya instalasi dari seniman terkenal asal Amerika yang bernama Chris Burden.



Urban Light (foto kiri) dan Love Light (foto kanan) (foto: USSFeed.com 2021)

Instalasi di wilayah bisnis tersebut sengaja dihadirkan untuk menjadi daya tarik pengunjung untuk berinteraksi, melakukan swafoto dan mengunggahnya ke media sosial. hal ini kemudian menjadi viral dan ramai diperbincangkan di sosial media, hingga akhirnya kabartentang penggunaan visual instalasi yang mirip dengan karya *Urban Light* (2008) diketahui oleh seniman dan kuasa hukumnya.

Kejadian ini diselesaikan dengan putusan hukum yang mengharuskan Rabbit Town untuk membongkar instalasinya tersebut dan membayar sejumlah denda sebesar 1 milyar rupiah sebagai hukumannya. Kasus peniruan visual instalasi ini sebenarnya hanya salah satu contoh kasus peniruan yang jika diteliti lebih lanjut dapat ditemukan di banyak lokasi di Indonesia. Bahkan jika seniman lain seperti Yayoi Kusama atas karya *Obliteration Room* atau Collete Miller atas karya *Angel*

Wing, atau bahkan Museum of Ice Cream dari New York bisa menambah Panjang gugatan atas 1 tempat di Kota Bandung tersebut.

Selain karya Chris Burden di atas, ditemukan peniruan karya Robert Indiana di wilayah Sentul, Kota Bogor, Jawa Barat yang meniru karya dengan bentuk tulisan "L,O,V,E" dalam format penyusunan, warna, dan ukuran ala Robert Indiana. Untuk memperkuat ketenaran Robert Indiana, bentuk karya yang sama dapat kita temukan di teluk sebuah pantai di pulau Sulawesi. Kembali ke Kota Bandung, ada satu karya seni di ruang publik di wilayah jalan R.E.Martadinata yang menyerupai karya Arsitek terkenal Le Corbusier di India. Sebuah patung tangan yang terbuka berjudul *Open Hand Monument* yang dirancang oleh Le Corbusier untuk menyambut penduduk kota satelit yang baru dibangun pada waktu itu di daerah Chandigarh India. Patung tangan yang "mirip" dapat kita temukan di Jalan R.E Martandinata, Kota Bandung, berdiri di tengah pertigaan jalan, menghadap ke arah rumah sakit jiwa.

### **The Merlion, Singapore**

Peniruan terhadap karya seniman yang berasal dari luar negeri dapat menjadi daftar panjang atas peniruan karya seni di ruang publik di kota-kota di Indonesia. Hal yang lebih menantang terjadi ketika bukan karya pribadi dari

seniman perorangan/kolektif, namun peniruan terhadap sebuah lambang negara lain yang digunakan sebagai karya seni di ruang publik di kota-kota Indonesia.

Kembali membahas tentang Singapura, negara berawal kerajaan Singapura di abad ke-14 dan kemudian berada dalam persemakmuran Inggris sejak 1819. Merlion yang dikenal sebagai lambang negara Singapura berasal dari cerita rakyat tentang penampakan singa dan gabungan antara Mer yang berarti laut dan Lion dari bahasa Inggris, yaitu singa.

Merlion adalah binatang rekaan yang merupakan gabungan badan ikan dan kepala singa, badan yang menyerupai ikan diambil dari wilayah Temasek yang merupakan kampung nelayan yang diyakini tempat awal mula perkembangan kebudayaan di wilayah tersebut. Kepala singa diambil dari penampakan binatang buas yang diyakini oleh Sri Tri Buana (dikenal juga dengan Sang Nila Utama) sebagai singa, sehingga beliau menawai wilayah tersebut sebagai Singa Phura atau Kota Singa. Merlion sendiri adalah hasil rancangan dari Alec Frederick Frase-Bruner, seorang ilmuwan berkebangsaan Inggris yang meneliti di bidang ikan dan pelopor penciptaan akuarium Van Kleef di wilayah River Valley, Singapura. Merlion pada awalnya dirancang sebagai bagian dari promo dewan pariwisata Singapura (Singapore Tourism Board / STB) pada tahun 1964, untuk kemudian dibuat menjadi patung oleh seniman Lim Nang Seng pada 1972 untuk kemudian

ditempatkan di area Merlion Park, di daerah Marina Bay, Singapura. STB mengganti symbol mereka pada tahun 1997, namun sejak saat itu pula penggunaan simbol Merlion harus mendapatkan ijin resmi dari mereka.

Penjabaran di atas tentang patung Merlion dan kaitannya dengan sejarah perkembangan sebuah wilayah kampung nelayan yang menjadi satu negara modern dengan biaya hidup termahal di dunia, tidak menghalangi penggunaan simbol tersebut oleh beberapa wilayah kota di Indonesia. Penggunaan tanpa ijin atau dalam tulisan ini disebut peniruan, tidak dilakukan dengan diam-diam atau sembunyi-sembunyi, namun dapat kita temukan dengan mudah diruang publik kota-kota di Indonesia. Kota-kota tersebut adalah Kota Surabaya dan Kota Madiun di Provinsi Jawa Timur dan Kota Bontang di Provinsi Kalimantan Timur.



Patung tiruan Merlion yang berada di Kawasan perumahan Citraland, Kota Surabaya

Peniruan terhadap patung Merlion di Kota Surabaya tidak dilakukan oleh pemerintah kota, namun oleh pengembang perumahan swasta Citraland yang menghadirkan patung tiruan Merlion sebagai elemen estetis perumahan yang dikelolanya. Tidak hanya patung Merlion, karya Fountain of Wealth karya biro desain DCG Australia di Suntec City Singapura juga dipalsukan di area perumahan ini. Akses publik terhadap patung tiruan Merlion di perumahan ini tidak mudah, selain pengamanan perumahan yang tidak terbuka untuk umum, lokasi patung juga tidak memungkinkan publik untuk langsung mengakses patung tersebut. Patung tiruan ini hanya bisa diakses melalui jalur lari yang dimiliki oleh perumahan tersebut.



Patung tiruan Merlion dan suasana peresmian oleh Walikota Kota Madiun

Berbeda dengan Kota Surabaya, walau sama berada di Provinsi Jawa Timur, patung tiruan Merlion yang berada di Kota Madiun dihadirkan berdasar keputusan Pemerintah Kota Madiun di bawah kepemimpinan Walikota yaitu Drs. H. Maldi, SH, MM, M.pd (2019-2024). Patung tiruan Merlion ini diresmikan pada 30 Desember 2020 di Taman Sumber Umis, Jalan Pahlawan, tepat disebelah Gedung Balaikota, Kota Madiun. Alasan Walikota menghadirkan patung tiruan ini adalah untuk meningkatkan kunjungan pariwisata ke Kota Madiun untuk membantu UMKM menghadapi permasalahan ekonomi dimasa pandemi. Selain menghadirkan tiruan patung Merlion, Pemkot Madiun juga membuat tiruan Kabah, tiruan Eiffel dan berencana untuk menghadirkan 7 tiruan dari keajaiban dunia di wilayah tersebut.



Patung tiruan Merlion di wilayah G-Walk, Kota Bontang, Propinsi Kalimantan Timur

Di Kota Bontang, Provinsi Kalimantan Timur, tiruan patung Merlion berada di pinggir wilayah perairan yang dikenal dengan area G-Walk, lokasinya yang menarik dan infrastruktur yang baik membuat akses terhadap patung tiruan ini amat mudah. Jalur pejalan kaki yang terbuat dari kayu memudahkan akses publik untuk mengunjungi patung tiruan Merlion dan melakukan swafoto. Patung tersebut berada di pinggir pantai dan menjadi pelengkap bagi sebuah restoran bernama Café Singapore. Walau berukuran lebih kecil dari patung Merlion yang berada di Marina Bay, namun patung tiruan Merlion di Kota Bontang ini juga menjadi satu tujuan wisata yang cukup terkenal.

Tiga contoh kasus peniruan simbol negara Singapura oleh Pemerintahan Kota, pengembang perumahan, atau industri kuliner di wilayah Negara Indonesia menjadi permasalahan yang perlu ditinjau lebih jauh. Alasan untuk meningkatkan daya tarik wisata, meningkatkan perekonomian, menghadirkan karya tingkat dunia di wilayah lokal, bukan sebuah alasan yang benar untuk melakukan peniruan pada hasil karya cipta seseorang. Peniruan terhadap hak cipta yang dilindungi oleh hukum suatu negara adalah pelanggaran hukum yang bisa menjadi masalah bagi pelakunya.

STB melalui situs resminya telah memberi penjelasan dengan detil tentang tata cara ijin penggunaan simbol negaranya untuk berbagai kepentingan, mulai dari keperluan bisnis, wisata, dokumentasi dan lainnya.

Semua hal yang mengatur penggunaan simbol Merlion bisa didapatkan dengan mendaftarkan penggunaannya melalui formulir khusus, tanpa biaya. Namun semua hal tersebut mengatur untuk penggunaan di wilayah hukum Singapura, belum didapatkan informasi untuk penggunaan di luar area tersebut.

### **Pariwisata-strategi pariwisata**

Singapura sebagai negara dan kota modern, amat bergantung pada pengembangan sumber daya manusia melalui pelayanan industri dan jasa. Jasa perbankan dan pariwisata adalah andalan Singapura untuk pendapatan negaranya. Industri pariwisata berkembang dengan tidak mengandalkan kekayaan alam namun dengan membangun berbagai infrastruktur yang menarik wisatawan untuk datang. Berbagai pusat perbelanjaan, museum dan galeri besar, sirkuit bertaraf internasional, bahkan taman tropis buatan di tengah kota. Strategi ini, dipadukan dengan kemudahan akses transportasi, membuat Singapura menjadi tujuan bagi penduduk Indonesia untuk berwisata. Tiket pesawat dari pulau Jawa ke Singapura bisa lebih murah daripada tiket domestik ke kepulauan di wilayah timur Indonesia.

Strategi yang dibangun oleh pemerintah Singapura terlihat lengkap hingga ke usaha kecil dan menengah. Selain transportasi yang memiliki keunggulan, jasa

akomodasi juga menjadi kemudahan bagi Singapura untuk berkembang. Wisatawan dari berbagai negara datang ke Singapura dengan berbagai kepentingan, baik bisnis, pendidikan, kesehatan maupun hiburan. Merlion hanya menjadi salah satu daya tariknya, simbol yang dengan cepat menggambarkan lokasi dari wilayah yang mereka kunjungi, untuk kemudian berubah menjadi berbagai bentuk souvenir lengkap dengan cerita yang berkembang di negara lain yang dibawa oleh para wisatawan ketika pulang.

### **local genius**

Kekuatan yang dimiliki Singapura, pasti dimiliki oleh wilayah lainnya, terutama kota-kota di Indonesia. Kota Surabaya sudah lama dikenal dengan simbol ikan Hiu dan Buaya yang menggambarkan semangat perjuangan dalam sejarah perkembangan Kota Surabaya. Beragam penggunaan simbol tersebut juga sudah amat beragam, dan pastinya tidak akan menjadikan kehadiran patung tiruan Merlion menjadi kebanggaan Kota Surabaya. Kota Madiun memang satu kota kecil di perbatasan Jawa Tengah dan Jawa Timur, kerap juga disebut dengan kota pensiun, karena banyak penduduk di usia produktif bekerja di kota besar, hingga kemudian kembali ke Kota Madiun di masa pensiunnya.

Namun hal tersebut tidak membatasi Kota Madiun untuk menggali kekayaan lokalnya, untuk diangkat menjadi simbol kota, baik untuk membangkitkan pariwisata atau ekonomi, namun juga menyatukan semangat penduduknya melalui visualisasi karya dengan ciri khas Kota Madiun. Ciri khas seperti kuliner nasi pecel yang terkenal se-Indonesia, atau lokasi pabrik kereta api terbesar di Indonesia, ataupun banyak perguruan silat yang berdiri di kota ini mungkin bisa menjadi pilihan dalam menciptakan satu simbol yang menggambarkan kekuatan Kota Madiun.

Kota Bontang bukan tidak memiliki kekuatan visual di ruang publiknya, beberapa karya seni di ruang publik cukup kuat menggambarkan Kota Bontang. Wilayah kepulauan Beras basah dan Segajah terkenal dengan habitasi khas burung Kuntul Perak yang menjadi simbol kota. Burung tersebut juga kemudian dihadirkan menjadi karya seni di wilayah Tanjung Laut, Kota Bontang. Demikian pula karya seni di ruang publik yang dapat disaksikan di wilayah Kelurahan Guntung, tepatnya di pintu masuk Kawasan industri Pupuk Kaltim yang berjudul Monumen Pengabdian. Karya yang memperlihatkan sepasang pria dan wanita dengan 2 gaya busana, satu menggambarkan busana adat Dayak, lainnya mengenakan seragam kerja industri Pupuk Kaltim. Hal ini menggambarkan kesinambungan industri dan budaya dalam memajukan perkembangan Kota Bontang.

## Engagement

Satu faktor penting dalam penghadiran karya seni di ruang publik sebuah wilayah adalah keterlibatan publik luas dan berbagai pemangku kepentingan di wilayah tersebut. Luasnya wilayah Indonesia, tingginya kepadatan hunian dan beragamnya latar belakang publik yang berada pada satu wilayah membuat keterlibatan publik dalam penentuan visual sebuah karya seni di ruang publik memang menjadi satu masalah tersendiri. Namun kesadaran akan permasalahan tersebut bisa menjadi satu awal pembeda satu daerah dengan daerah lainnya, dengan terus berusaha mencoba beragam metode atau cara untuk melakukan pendekatan, sosialisasi, pencarian dana, hingga teknis produksi karya itu sendiri.

Keterlibatan publik luas dan pemangku kepentingan sebuah daerah akan menciptakan kebanggaan pada karya seni yang hadir di ruang publik tersebut, hal ini juga akan meminimalisir aksi pengrusakan, meningkatkan rasa kepemilikan hingga akhirnya menjaga keberadaan karya seni publik tersebut. Keterlibatan publik dalam sebuah keputusan yang dihasilkan sebuah wilayah perkotaan dalam bahasan ini, pada akan meningkatkan rasa kebersamaan dalam pengembangan kota itu sendiri.

Karya seni di ruang publik kota pada titik optimalnya, seharusnya mampu menggambarkan sebagian besar strategi yang dimiliki oleh kota tersebut. Strategi tersebut

seharusnya mencerminkan visi dan misi sebuah kota, tentunya hal ini tidak akan mudah, mengingat keragaman dan luas wilayah yang Indonesia miliki, namun kota sebagai bagian kecil dari sebuah negara seharusnya mampu menunjukkan peranan dalam membangun visi misi bangsa.

Daftar Pustaka:

Carr, S., Francis, Mark, Rivlin, Leanne G. & Stone, Andrew M. (1992). *Public space*, Cambridge University Press. Cambridge.

Carmona, et al. (2003), *Public places – urban spaces, the dimension of urban design*. Architectural press.

Habermas, Jorgen (1962). *The structural transformation of the public sphere* (trans. Thomas Burger, 1989), *An inquiry into category of borgeois society*, MIT Press, Cambridge.

Senie, Harriet & Webster, Sally (1992), *Critical issues in public art*, (Harper&Collins Publishers)



# Seni Rupa Ruang Publik

Dadang Sudarjat



**M**anusia sebagai penghuni semesta pada dasarnya sebuah fitrah sekaligus konsekwensi dari kehadirannya di dunia ini. Ada yang menempati pedesaan, pegunungan, hutan belantara hingga daerah yang sangat terpencil, sebaliknya ada juga manusia yang hidup di tempat yang sangat padat penduduk dan padat infrastruktur yang biasa disebut perkotaan. Dapat dipastikan kompleksitas dan permasalahan yang terjadi di kota akan berbeda dengan pedesaan atau pegunungan. Persoalan di kota umumnya diakibatkan oleh perilaku masyarakat kota yang seringkali memaksakan kehendak atas lingkungan sekitarnya dan alam menjadi "korban" dari tindakan penghuninya tersebut. Sementara di masyarakat tertentu seperti suku Baduy, Dayak atau di Papua yang hidup bersama alam adalahanya lebih arif dalam mengelola alam karena hidup mereka yang tergantung pada alam itu sendiri.

Pada dasarnya ciptaan manusia selalu memiliki dua sisi yang berlawanan, walaupun dengan tujuan demi kebaikan, kemudahan, keindahan dan kenyamanan, namun dalam kenyataannya sering kali sisi sebaliknya menyertai ciptaan manusia tersebut. Satu sisi tampak baik di sisi lain bisa jadi merusak atau ada yang harus dikorbankan, dan itu seringkali di luar perhitungan manusia itu sendiri. Sebagai contoh ketika manusia membangun kota dengan sangat megah sebagai tempat untuk menetap, tidak jarang menyimpan sisi kelam di balik kemegahan tersebut. Kota

yang seakan-akan menawarkan kemudahan, kecepatan, kenyamanan dan kepraktisan tidak selamanya membuat penghuninya bahagia. Orang yang stress dan kelelahan mengimbangi ritme kehidupan kota cukup banyak ditemukan di perkotaan. Itulah sebuah wajah semu yang khas dari kota. Jadi sesungguhnya kompleksitas permasalahan di perkotaan sebagian besar dibuat oleh manusia itu sendiri dan alam/lingkungan hanya memperlihatkan ketidaksetujuannya (bencana) atas perlakuan yang dilakukan oleh manusia.

### **Fungsi seni rupa di ruang publik**

Segudang persoalan di atas telah menjadi perhatian para pemikir (ilmuwan kota) yang terus mengamati dan menganalisa kehidupan masyarakat kota, seperti para filsuf, agamawan, ahli psikologi perkotaan, sosiologi, antropologi hingga seniman. Seniman biasanya termasuk yang memiliki kepedulian tersebut sekaligus yang memiliki cara pandang tersendiri dalam menyikapinya, melalui bahasa seni yang khas<sup>1</sup>. Lingkungan dalam kacamata seniman bisa berarti luas menyangkut manusia dan objek fisik lainnya, seperti sungai, tanah, udara, jalan, bangunan, pabrik, dsb.

Dalam teori seni rupa, ruang apresiasi seni itu tidaklah tunggal hanya dalam sebuah ruang galeri yang eksklusif.

1 Seni diciptakan untuk maksud reflektif, Sugiharto (2013: 32)

Supaya seni dapat mencapai sasaran yang tepat dan dapat dijangkau secara bebas oleh yang membutuhkan (masyarakat), diperlukan sebuah ruang yang dapat diakses dengan mudah. Ruang publik yang biasa ditemukan di perkotaan pada dasarnya milik masyarakat dan dapat diisi karya seni yang dapat dinikmati oleh siapa pun. Adapun bahasa yang dipergunakan seni seperti itu pada umumnya bersifat merespon permasalahan dan memberi solusi terhadap apa yang terjadi di lingkungan perkotaan. Bentuk seni seperti itu dapat dianggap sebagai sebuah gerakan kultural dari seni yang bisa memberikan kontribusi positif, diantaranya mampu mengubah kebiasaan atau ritme kehidupan masyarakat kota. Menyangkut perkara ini Bambang Sugiharto menyampaikan:

*Maka kini dalam arti luas seni menunjuk pada berbagai upaya menciptakan ulang dan mensiasati kemungkinan-kemungkinan yang tersedia dalam rangka mengubah kualitas kehidupan menjadi lebih sesuai dengan aspirasi tertinggi dan terdalam bathin manusia<sup>2</sup>*

Di kota Bandung era walikota Ridwan Kamil beberapa seni ruang publik disisipkan untuk melengkapi nilai estetika taman, yang satu paket dengan tema lanskap/taman kota tersebut. Model seperti itu telah menjadikan kota Bandung menjadi memiliki karakter yang mencerminkan penghuni dan idealisme pemimpin yang berusaha membentuk citra

---

2 Sugiharto (2013 : 34)

kotanya<sup>3</sup>. Karya seni di ruang publik bisa berukuran kecil atau besar dengan lanskap yang sangat luas. Semua itu akan menjadi penanda atau symbol dari sesuatu kawasan terutama yang ukurannya raksasa, contohnya patung 'Garuda Wisnu Kencana" karya Nyoman Nuarta di Bali, karena ukurannya yang sangat besar telah menjadi ikon bukan hanya kawasan itu tapi bagi pulau Bali itu sendiri.

Banyak macam seni ruang publik dari yang konvensional seperti patung pahlawan, ikon kota atau hanya sekedar dekorasi semata. Namun saat ini lahir juga seni ruang publik dengan bentuk yang lebih rumit atau kompleks. Kerumitannya sendiri tidak hanya pada perkara visual, tapi juga pada aspek teknis dan konsepnya. Kerumitan lain dari seni ruang publik juga sering kali ditemukan pada persoalan birokrasi atau kebijakan seperti adanya benturan kepentingan antara pemerintah sebagai pemegang kebijakan dengan masyarakat sekitar dimana seni ruang publik tersebut akan dibangun. Sebagai contoh patung tyrex di alun-alun Ujungberung atau patung tokoh pewayangan di Purwakarta yang ditolak masyarakat dengan alasan tertentu.

Tulisan ini tidak akan membahas mengenai kerumitan tersebut, tapi akan membahas mengenai kompleksitas estetisnya terkait dengan eksistensi seni dan senimannya. Dengan tujuan sebagai sebuah bahan renungan untuk

---

3 Jurnal Budi Adi Nugroho : Pembangunan Imaji Kota melalui Karya Seni di Ruang Publik

memperkaya pengetahuan tentang seni ruang publik yang memang sangat khusus dan berbeda dengan seni konvensional lainnya.

### **Estetika seni ruang publik**

Berbicara tentang petanda seni rupa di ruang publik saat ini memiliki tingkat kerumitan estetis tersendiri terkait dengan bentuk ekspresi yang diungkapkan senimannya atau komitmen dalam membangun bentuk dan isinya. Kerumitan estetis semakin tampak ketika makna seni ruang publik telah menggeser makna dari seni rupa modern yang cenderung elitis dan eksklusif. Saat ini bagi seniman seni ruang publik totalitas ekspresi personal bukanlah yang utama. Adakalanya seniman ruang publik membagi pekerjaannya kepada orang lain (masyarakat) yang bukan seniman. Di sinilah letak pergeseran makna seni tersebut, dan sesungguhnya seniman ruang publik atau seniman apapun tidak punya kepentingan untuk merumuskan tentang makna dari seninya tersebut, seniman hanyalah membangun model kesenian, apapun bentuknya selama diklaim bahwa itu adalah seni. Wewenang dan tanggung jawab merumuskan makna seni biasanya dilakukan oleh para pemikir seni atau para filsuf seni.

Merujuk jauh pada Estetika Yunani Klasik yang menyebutkan bahwa setiap karya adalah tiruan atas kenyataan, sehingga seni dianggap sebagai teknik

mereproduksi kenyataan yang berciri rasional (mimesis). Dalam Estetika Yunani tersebut karya seni harus memiliki nilai fungsi bagi masyarakat. Namun di Era Romantik prinsip bergeser dan diganti dengan nilai subjektif yang non rasional dan hanya sains yang setia dengan objektivitas hingga saat ini. Para estikawan Pasca Romantik saat itu menarik seni hingga titik terjauh bahwa seni mesti otonom tidak memiliki nilai guna selain hanya untuk seni. Sehubungan seniman menjadi yang utama (subjek) maka pada era ini pula lahir bahwa seniman adalah manusia jenius. Karya seninya sendiri harus tidak memiliki nilai fungsi atau nilai pakai seperti karya desain atau arsitektur.

Rumusan tentang seni tidaklah permanen sehubungan dengan gerakan atau ekspresi seni yang selalu melampaui proses perumusannya sendiri, contohnya melalui estetika Marxis pada abad 20 subjektifitas kembali digugat, bahwa seni harus kembali ke realitas yang mencerminkan kenyataan sosial dan memberikan manfaat kepada perbaikan kondisi sosial. Dengan cara pandang tersebut telah sekaligus menolak seniman sebagai sang jenius. Tradisi klasik seakan-akan dihidupkan kembali dengan menentang prinsip formalis, estetisis dan ekspresivis. Seniman sangat dituntut untuk berkomitmen terhadap sosial-politiknya. Namun hal ini pula yang kemudian dikritik oleh Walter Benjamin (1892-1940) dimana estetika Marxis sering kali mengalami kebuntuan mempertemukan antara komitmen sosial dan komitmen artistiknya, karena

karya yang tercipta adakalanya merupakan sebuah tuntutan eksternal (penguasa).

Benjamin menilai bahwa model estetika Marxis tidak mengandung mutu artistic yang baik. Selain itu perbedaan yang sangat mendasar dalam konteks keseniannya adalah sudut pandang kedua tokoh tersebut, yaitu Karl Marx berbicara tentang teknologi produksi ekonomi sementara Benjamin berbicara tentang produksi, atau produksi artistic dengan teknologi tekini. Apa yang dituntut oleh Benjamin adalah supaya seniman menyadari tentang posisi proses produksi artistic mereka. Dalam bukunya Martin Suryajaya mengutip tulisan Brecht (1998: 88-89), sebagai ilustrasi Benjamin menghadirkan karya penyair konstruktivis Soviet Serge Tretyakov yang karyanya dihasilkan lewat pengalamannya turun ke basis-basis pertanian kolektif sekitar tahun 1928. Orang mungkin akan memandang karyanya tak lebih daripada produk jurnalis atau propaganda. Akan tetapi tak bisa dipungkiri bahwa Tretyakov mempraktikkan teknik produksi artistic baru: menulis puisi sambil membajak sawah, mengorganisir forum rembuk desa, menerbitkan Koran desa dsb. Karenanya Tretyakove memperluas cakrawala produksi artistic yang karena itu karyanya mengandung mutu artistic yang baru<sup>4</sup>. Tampak jelas dalam proses penciptaan karya tersebut bahwa aspek fenomenologi adalah hal yang paling menonjol. Seni yang bersifat fenomenologis

---

4 Suryajaya (2016 : 622)

merupakan bentuk campuran dari seluruh estetika dari mulai Klasik, Marxis dan Tradisi Romantik. Dalam prakteknya prinsip-prinsip estetik dari semua itu bisa ditemukan dalam seni rupa yang berorientasi pada realitas pengalaman ketimbang memerkarakan makna seni itu sendiri. Hal tersebut dapat kita lihat pada perkembangan seni ruang publik saat ini baik di luar negeri maupun di Indonesia. Keberagaman pendekatan produksi artistic terjadi baik di kalangan seniman Bandung maupun Yogya khususnya seniman muda, seni ruang publiknya dituntut harus memiliki nilai kedekatan dengan masyarakat. Sehingga tema yang kemudian muncul adalah sebuah realitas fenomena banal yang terjadi dalam kehidupan sehari-hari, sebuah bentuk ekspresi seni yang baru dan kontemporer. Sebagai contoh saat ini seni ruang publik telah berkembang tidak hanya sekedar presentasi sebuah aliran atau gaya seni namun sebagai gerakan kebudayaan yang tidak jarang keluar dari konvensi-konvensi kesenian, yang kemudian diklaim sebagai seni rupa kontemporer. Salah satunya adalah JAF (*Jatiwangi Art Factory*). Terobosan demi terobosan dilakukan JAF dengan "ruang gerak yang tidak terbatas", sehingga seni ruang publik telah membuka ruang kajian yang semakin luas, menantang para estetikawan untuk membongkar kembali pengertian sempit tentang seni, sebuah pekerjaan yang menjadi semakin tidak mudah dan tidak sederhana.

Bagi Walter Benjamin hingga Arthur Danto untuk model kesenian seperti itu telah menempatkan pertanyaan

“apa itu karya seni?” sebagai problem kunci estetika <sup>5</sup>. Pertanyaan tersebut sangat tepat ditujukan pada salah satu karya JAF dalam bentuk pertunjukan binaraga yang pesertanya adalah para pekerja di pabrik genteng. Pertunjukan tersebut ditonton oleh orang banyak secara langsung dalam arti diapresiasi dan dinikmati oleh publik, sehingga dapat dikatakan sebagai seni ruang publik. Namun demikian bagaimana dan dengan apa menilai bentuk seni seperti itu sehingga dapat dianggap sebagai karya seni, hal ini sejalan dengan pertanyaan “apa itu karya seni?”<sup>6</sup>

---

5 Suryajaya (2016 : 473)

6 Memasuki abad ke 20 Estetika Modern telah menggeser pertimbangan estetika dari ranah ontology (apa itu keindahan?) ke ranah epistemology (apa yang memungkinkan kita mengakses keindahan?), dan dalam estetika kontemporer meradikalkan “balikan epistemologis’ yaitu: apa itu karya seni? Suryajaya (2016 : 427)



Peserta Jatiwangi Cup sedang berlaga di atas panggung (foto dari [Liputan6.com/Mochamad Khadafi](https://liputan6.com/Mochamad%20Khadafi))

Karena acara tersebut dianggap sebagai karya seni, segudang pertanyaan menunjukkan rumitnya proses perumusan, diantaranya: apakah yang seperti itu disebut karya seni? Dimana letak nilai seninya? Apa fungsi karya seni seperti itu?

Berbeda lagi dengan karya seni ruang publik Budi Adi Nugroho yang dibuat dalam bentuk seni partisipatori yang karya seninya tidak dibuat langsung oleh senimannya namun dibuat oleh para pengerajin wajan di salah satu tempat di kota Bandung. Dengan kata lain karya seni ini bisa disebut produk sosial, karena penciptaan karya seninya tidak lagi bersifat pribadi dan individual. Hal ini telah menjadi sebuah tanda bagi kebebasan individu modern yang eksistensi senimannya "dikaburkan" oleh senimannya sendiri melalui bentuk kegiatan membuat karya seni yang melibatkan masyarakat, dengan

begitu timbul pertanyaan: apakah karya seni seperti itu sepenuhnya produk kesadaran sang seniman?

Dari sekian banyak persoalan, tulisan pendek ini tidaklah mungkin dapat membahas seluruh kerumitan filosofis/estetika seninya. Namun beberapa contoh yang disebutkan paling tidak memberikan gambaran yang paling utama dan penting, sekaligus melahirkan pertanyaan-pertanyaan tentang estetika seni ruang publik itu sendiri.

### **Seni ruang publik kontemporer dan seni “ruang publik” tradisi.**

Dalam seni tradisi sebenarnya tidak pernah dikenal istilah seni ruang publik namun dalam kenyataannya di Negara manapun seni tradisi sering punya hubungan erat dengan masyarakat. Kemunculan istilah seni ruang publik sendiri sepertinya terjadi ketika seni keluar dari koridor elitisnya seni modern. Seperti sebuah karma bagi seni modern (baca: Barat) yang menolak seni tradisi namun dalam perjalanannya tidak mampu menahan keekklusifannya sendiri, ketika gerakan seniman dalam berkaryanya kembali merapat pada masyarakat, nilai seninya sendiri terus terbongkar pasang akibat terus dipertanyakan ulang hingga puncaknya dianggap “gagal”. Melalui kaca mata posmodern seni tradisi yang sebelumnya tidak dianggap sebagai seni tinggi (*High Art*) mulai dilirik

kembali, ketabuan akan seni tradisi seakan-akan mulai luntur malah ada kalanya diajak berkolaborasi atau diberi sentuhan baru sehingga melahirkan seni yang berbeda dengan seni tradisi sekaligus seni modern.

Dampak paradigma Barat baik Seni Modern maupun Seni Postmodern turut mempengaruhi nasib seni tradisi di Indonesia. Sesungguhnya seni tradisi Indonesia di beberapa tempat masih tetap hidup dalam ruang-ruang yang memang semakin sempit dan terbatas. Biasanya seni seperti itu tetap bertahan karena mempunyai akar dan landasan filosofis yang kuat, terutama yang ada hubungannya dengan agama atau keyakinan tertentu di masyarakat. Jadi agama atau keyakinannya masih dipegang teguh maka keseniannya pun tidak akan hilang. Seperti kesenian di Bali dimana seni dan agama hampir tidak dapat dipisahkan karena keduanya memiliki fungsi yang saling melengkapi. Menurut Scharfstein:

*Seni memungkinkan manusia menyatu dengan lingkungan, dengan manusia lain dan masyarakatnya dan akhirnya dengan realitas transcendental<sup>7</sup>.*

Bila melihat pernyataan dari Scharfstein ketika seni menyatu dengan masyarakat (publik) dan lingkungan (diselenggarakan di ruang publik), maka dalam agama Islam pun upacara “kesenian” perayaan Maulid Nabi Muhammad dapat disebut sebagai seni tradisi di ruang

---

7 Sugiharto (2013 : 31)

publik. Sejarah perayaan Maulid Nabi Muhammad dimulai jaman Wali Songo atau sekitar tahun 1404 Masehi, salah satunya di Cirebon dengan nama "Panjang Jimat" yang diciptakan oleh Syeh Syarif Hidayatullah (salah satu wali dari Sembilan Wali).

Perayaan tersebut bersifat kolosal karena melibatkan banyak orang, dari mulai para raja, pemimpin agama, seniman, para tukang hingga rakyat jelata. Ketika acara tersebut sanggup melibatkan pemimpin Negara (raja) menjadi sebuah tanda kebesaran dari agama itu sendiri (Islam). Sebuah pesta akbar yang bila diteliti lebih jauh memiliki makna filosofis yang sangat dalam dan sekaligus politis.

Setiap aktifitas dan artefak yang di hadirkan memiliki makna simbolis yang terkait ajaran Islam (tasawuf) yang kaya akan makna simbolis. Menurut Bambang Sugiharto dalam buku "Untuk Apa Seni, mentebutkan, bahwa : *Dalam hal ini seni bukan pertama-tama menyangkut benda, melainkan menunjuk pada keseluruhan peristiwa, dimana kata, nada dan benda saling berkomunikasi, saling merasuki menjadi mantra dan keajaiban upacara. Disini seni menyatu dengan agama, filsafat dan pengetahuan.* Sugiharto (2013 : 32). Acara tersebut juga menjadi wahana syiar agama Islam yang strategis dan kreatif menjadikan Islam menjadi agama terbesar di Nusantara. Tudak hanya sebagai syiar agama, tetapi juga menjadi bukti kecintaan umat Islam kepada sang pembawa risalah dan nubuah

yaitu Muhammad Saw. Dengan landasan filosofi yang kuat dan disampaikan dengan cara yang kreatif menjadikan acara tersebut dapat bertahan ratusan tahun. Melihat rentang waktu yang sangat panjang tersebut menandakan bahwa upacara tersebut merupakan upacara yang bersifat primordial dan sekaligus perennial (langgeng) yang lahir dari kecerdasan atau bisa dikatakan jenius.

Upacara Maulid Nabi Muhamad SAW memiliki visi keagamaan dan landasan penciptaannya yang berasal dari nilai-nilai agama Islam, maka upacara Maulud Nabi merupakan representasi pengalaman sehari-hari yang bersifat kontekstual-kultural, yang mengandung nilai seni yang tinggi, memiliki nilai fungsionalisme sekaligus estetisme karena di dalamnya terdapat muatan semantic, fungsi moral, religi, institusinal, sosial, politik, ekonomi, budaya, historis, kegunaan praktis dsb.

Jadi antara seni ruang publik JAF atau karya Budi Adinugroho dengan upacara Maulid Nabi Muhamad SAW secara ritual "tidak berbeda jauh" karena melibatkan masyarakat sekaligus dilakukan dalam ruang terbuka atau ruang publik supaya dapat diapresiasi dan dinikmati bersama, sehingga tidak dapat disebut seni yang "egois". Estetika yang ditawarkan juga bukan sekedar unsur internal karya seperti hubungan proporsi antar bagian, ritme, rima, diksi struktur, relasi dsb, atau dalam kacamata modernisme disebut sebagai seni yang bercorak formalis. Namun juga nilai-nilai lain seperti moral dan kecintaan terhadap lingkungan, budaya dan agama.

## **Daftar Pustaka**

Sugiharto, B (2013): *Untuk Apa Seni?* Bandung, Pustaka Matahari

Suryajaya, M. (2016): *Sejarah Estetika: Era Klasik sampai Kontemporer* Jakarta Barat. Gang Kabel.

---

Jurnal Budi Adi Nugroho : *Pembangunan Imaji Kota melalui Karya Seni di Ruang Publik*



# **Mengamati Landscape Kota melalui Konfigurasi Karya Patung Luar Ruangan di Kota Oita, Jepang**

**Dikdik Sayahdikumullah**



## Pengantar

**P**erkembangan Jepang paska transformasi Perang Dunia Kedua bagi sebagian orang mengenalnya melalui gelombang image-image budaya populer seperti; komik, animasi, game, inovasi teknologi canggih selain daripada faktor budaya yang berakar pada nilai-nilai filosofi ketimuran serta ketaatan pada tradisi secara turun temurun selama berabad-abad lampau hingga sekarang. Pemahaman mengenai tumbuhnya budaya modern bertumpu pada kesadaran peran, tanggungjawab, dan kepedulian yang dibangun bersama secara koheren, terutama pihak pemerintah, masyarakat serta swasta dalam suatu sistem, kerangka kerja, wilayah dan ruang. Suatu ruang kota umumnya mempunyai orientasi pengembangan budaya yang berbeda satu sama lain, selain berkontribusi pada pewarisan seni dan budaya tradisi juga sebagian kota memiliki kepedulian tinggi pada pengembangan seni rupa modern yang terbukti telah melahirkan banyak maestro seniman sejak era Meiji hingga sekarang.

Mereka yang pernah melancong ke negeri Sakura setidaknya mengenal kota-kota besar seperti; Tokyo, Osaka, Kyoto, Hiroshima atau Nagasaki. Namun, pengalaman itu-pun terasa kurang lengkap bila belum pernah berkunjung ke kota Oita. Sebuah kota kecil



kota modern tentu memainkan peran penting sebagai *key hub* industri dan kebudayaan di wilayah Timur Kyushu.<sup>1</sup>

Ada pengalaman menarik saat penulis mengunjungi kota Oita ini beberapa tahun lalu, terutama begitu terkesan dengan keindahan cahaya landscape kota di malam hari bagaikan kerumunan larong berpijar terang sepanjang garis pantai. Nampak tiap simpangan jalan meruang terang, sesekali dihiasi percikan atau dentuman bunga api memecah kesunyian sudut-sudut bangunan, pabrik, jembatan, taman, downtown, convenience, dan lapangan. Penulis kemudian mengekspresikan pengalaman itu menjadi lukisan yang menangkapnya bagaikan pantulan cahaya ingatan dan cahaya kekinian yang merambat dalam ruang cityscape (lihat gambar 2). Atmosfir dan ruang malam yang dipenuhi beragam sensasi visual, nilai, budaya dan hiruk pikuk kemeriahan gaya hidup itupun turut menggugah kesadaran untuk merenungkan kembali tentang bagaimana cara melihat dan menelusuri pola ruang terbuka kota yang terus mengalami perubahan.

---

1

Kiichiro, Sato. Mayor of Oita City, 2021-2-3.pdf.



Gambar 2. Lukisan tentang pemandangan kota Oita, "Blue Opti",  
200 x 250 cm, Cat Minyak pada Kanvas, 2007. Foto: Penulis.

Pandangan demikian mengingatkan penulis tentang kota-kota di Jepang yang umumnya mengenal *monzenmachi* yaitu suatu gerbang distrik komersial sejak periode Edo yang terbentuk akibat pencampuran aktivitas entertainment, performing arts, dining and retail di depan area castle, shrine atau temples, dimana seiring perkembangan institusi budaya modern kemudian menambahkan elemen-elemen baru seperti public art agar lebih menyedot perhatian publik dan menjadi bagian integral dari sebuah kota.<sup>2</sup> Meskipun kehadiran fisik gerbang itu tak dapat dilepaskan dari pengukuhan anakronisme dan otoritas wilayah setiap kota, akan tetapi kadang mengalami perubahan signifikan sebagaimana terjadi di kota Oita masih nampak jelas adanya penciptaan dan penempatan banyak karya seni patung di luar ruangan sebagai fokus interest untuk menciptakan ruang dialog

---

2 Mori Minoru, Art, Design, and the City Roppongi Hills Public Art Project 1, Fumio Nanjo ed., Mori Art Museum, 2005, p. 6-7

dengan publik.<sup>3</sup> Walaupun populasi penduduknya hanya 1,1 juta orang<sup>4</sup> tetapi ada kemungkinan dibuat lebih banyak dibanding kota-kota Jepang lainnya. Disini karya patung luar ruangan sedemikian tersebar di lokasi yang berbeda, seperti; pusat keramaian, perempatan jalan, taman, atau tempat wisata, dimana konteks kehadirannya bertujuan untuk menciptakan pesona baru sebuah kota modern tanpa meninggalkan jejak sejarah dan warisan budaya abad lampau dalam arti luas.

### **Menelusuri Karya Seni Patung Luar Ruangan di dalam Kota**

Berdasarkan hasil pengamatan langsung pada beragam bentuk karya seni rupa yang ditempatkan di luar ruangan di dalam kota Oita, setidaknya terdapat 65 karya patung yang datanya sudah tersusun rapi disertai judul karya, nama seniman, tahun pembuatan, tempat penempatan (analog dan digital), bahan, patron, dan periode pengerjaan. Data mengenai jumlah patung tersebut telah cukup banyak dipublikasikan melalui beberapa media cetak dan online seperti; *Oita Goudou Shinbun*, buku katalog karya, katalog pameran, dokumen informasi khusus serta laman website resmi pemerintah kota

---

3 David Elliot, Art, Design, and the City Roppongi Hills Public Art Project 1, Fumio Nanjo ed., Mori Art Museum, 2005, p. 8.

4 [https://en.wikipedia.org/wiki/%C5%8Cita\\_Prefecture](https://en.wikipedia.org/wiki/%C5%8Cita_Prefecture), diunduh tanggal 28 Oktober 2021, 10:27.

Oita. Sebagian informasi itu ditampilkan melalui sistem pendataan yang cukup lengkap serta dapat diakses publik. Contoh unik yaitu pemberitaan koleksi patung-patung kota pada Oita Goudou Shinbun<sup>5</sup> berupa kolom artikel pendek yang khusus memuat profil singkat karya dilengkapi foto dan peta lokasi tempatnya.



Gambar 3. Publikasi artikel karya patung di Surat Kabar dan Katalog Karya Patung Kota Oita.

Penempatan karya-karya patung luar ruangan di wilayah kota Oita sebenarnya tersebar secara tidak merata di beberapa tempat yang dapat dibedakan berdasarkan pembagian area sebagai berikut, yaitu;

1. Pusat kota (*chusinbu*) yang terbagi menjadi enam area lokasi patung, yakni: area I (8 titik), area II (2 titik), area III (1 titik), area IV (3 titik), area V (8 titik), area VI (5 titik).
2. Tengah kota (*chubu*) yang terbagi menjadi empat area lokasi patung; area I (8 titik), area II (2 titik), area III (1 titik), area IV (3 titik).
3. Selatan kota (2 titik)
4. Timur kota (2 titik), dan
5. Barat kota (2 titik)<sup>6</sup>

5 Chokoku no Aru Machi ka do, Oita Goudou Shinbun, 3 Februari 1993, hal.10

6 <http://www.city.oita.oita.jp>, diunduh tanggal 28 Oktober 2021, 10:27.

Penempatan karya-karya patung di setiap area tersebut umumnya berada di luar ruangan, lokasi dan kondisi kontur landscape spesifik yang berbeda satu sama lain. Tulisan ini akan lebih fokus membahas karya-karya patung yang telah ditempatkan di bagian Pusat kota, terutama area IV yang selama proses pengamatan berlangsung masih tercatat berjumlah 10 titik lokasi karya. Dalam hal ini, penempatan patung luar ruang yang menunjukkan aspek konfigurasi tematik, kesejarahan, aksesibilitas, dan lokasi penempatan karya yang dekat dengan pusat pemerintahan, pemukiman warga kota, distrik komersial dan ruang seni-budaya yang berpengaruh terhadap keberlangsungan kota itu sendiri.

### **Taman Patung dan Station Square**

Kondisi lansdscape pusat kota Oita pada prinsipnya merupakan bagian inti suatu lingkungan perkotaan yang didalamnya terdapat tempat berkumpul seluruh warga dilengkapi fasilitas pemerintahan, bisnis, taman kota, benteng, jalan utama, jalan arteri, dan sejumlah wujud karya seni di luar ruang. Tentu saja tidak begitu sulit bagi kita untuk mendapati karya-karya seni yang dekat dengan publik di sekitar area taman kota sebab kehadirannya-pun kadang berupa patung monolith atau sekumpulan patung-patung yang nampak kontras diantara lingkungan fisik sekelilingnya. Sekumpulan karya patung yang menarik itu terdapat di area Taman Yuho yang bersebelahan dengan

Taman Ote<sup>7</sup>, dimana keduanya menampilkan 7 karya patung bertema allegori tentang budaya Barat (*Nanban*). Sejak taman ini dibuka pada 31 Maret 1951 (Showa 26) masih dapat diapresiasi publik hingga sekarang. Area taman ini berbentuk memanjang dari arah Selatan ke arah Utara kota Oita sejauh 400m dan memiliki lebar 10m, serta kedua sisi kanan- kirinya dikelilingi oleh ruas trotoar yang cukup nyaman bagi para pejalan kaki dan jalan transportasi umum cukup dipadati oleh kendaraan setiap harinya.



Gambar 4. Patung Xaverius dan Ito Don Mansho di Taman Ote, Kota Oita. Foto: Penulis.

Patung-patung ini mewakili konteks historis kota Oita sebagai pintu gerbang budaya Barat (*Report of the 9th Oita City Center North-South Axis Development Opinion Exchange Meeting*), sebagaimana dipresentasikan melalui; *Western Drama Birth Monument* (西洋劇発祥記念碑) karya Funakoshi Yasutake, *Nursery and Milk Monument* (育児院と牛乳の記念碑) karya Entsuba Katsuzou, Ito Don Mansho (伊東ドン・マンショ像) karya Asakura Fumio, *Western Medicine Birth Memorial statue* (西洋医術発祥

---

7 遊歩公園 - Wikipedia, diunduh tanggal 28 Oktober 2021, 10:27.

記念像) karya Kouga Tadao, *Santo Fransiskus Xaverius*(  
聖フランシスコ・ザビエル像) karya Satouchi Churyou dan  
*Western Music Birth Memorial statue* (西洋音楽発祥記念  
像) karya Tominaga Naoki. Berdasarkan data Departemen  
Perencanaan dan

Konstruksi kota Oita menyebutkan bahwa pembuatan  
patung-patung dalam kota sebagian besar berasal dari  
donasi sponsor dan produser, seperti; Lions Club, Marine  
Palace, Organisasi Keagamaan, dan pemerintah Oita  
Prefektur 8



Gambar 5. Green Shadow(kiri), Mu-chan(tengah)dan Ito Don  
Mansho (kanan) di Taman Yuho, Kota Oita. Foto: Penulis.



Gambar 6. Western Drama Birth Monument(kiri) dan Western  
Medicine Birth Memorial statue(kanan) di Taman Yuho, Kota Oita.  
Foto: Penulis.

Peluncuran patung-patung luar ruang tema budaya Nanban yang ditempatkan di Taman Yuho maupun di beberapa area lainnya secara bertahap telah dibuat sejak tahun 1964 bersamaan dengan acara pembukaan akuarium *Marine Palace* (sekarang lebih dikenal sebagai akuarium *Umi Tamago*)<sup>8 9</sup>. Penggagas utama dibalik peluncuran patung komisi itu berawal dari seorang mantan Wali Kota Oita, pak Ueda Tamotsu yang kemudian menjabat sebagai direktur pertama perusahaan akuarium Marine Palace. Alasan pembuatan karya komisi ini diantaranya adalah upaya memperingati dan menandai kebangkitan perusahaan saat ekonomi Jepang mengalami *bubble*, sebab itu setiap peluncuran karyanya selalu disertai event inagurasi perusahaan yang diikuti dengan proses pendonasian karya patung kepada pemerintah kota Oita. Periode setelah tahun 2000-an hampir tidak ada lagi peristiwa peluncuran khusus tentang karya-karya patung komisi di luar ruangan yang melibatkan perusahaan tersebut, namun kita masih dapat menikmati konfigurasi dan penempatan patung-patung di area taman Yuho yang masih terpelihara dengan baik sampai sekarang.

---

8 List of Oita City Sculptures, Oita City Urban Development Urban Construction, 27 September 1992., City Sculpture Park Oita, Oita TV and Marine Palace,

9 50Years Fascinated by the Sea, Marine Palace, 2015, hal. 18.



Gambar 7. Taman Yuho dan karya patung Budaya Nanban.  
Foto: Penulis

Letak taman Yuho sendiri ini cukup mudah dikenali karena salah satu dari sisi taman berada tepat di area pertigaan Funai Castle (nama area di sekitar benteng Oita, kini berada di sebelah kantor City Hall). Setidaknya beberapa ruas perempatan dan jembatan penyebarangan melintang alur taman, termasuk bangunan-bangunan kantor pemerintah Oita Prefektur, Oita Goudo shinbun, pusat perbelanjaan, area wisata Fifth Avenue, Perpustakaan dan Terminal Bis Pusat Kota. Dengan demikian, ketika lingkungan dan masyarakat kota berubah sebagai dampak pemerintah kota menetapkan kebijakan mengenai pengembangan stasiun pusat kota Oita, maka konsep penataan kota-pun diikuti dengan kebijakan re-development landscape termasuk rencana relokasi patung lama dan pembuatan patung baru tanpa mengesampingkan proses mediasi bersama diantara pihak pemerintah dengan pendapat masyarakat.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> *Report of the 9th Oita City Center North-South Axis Development Opinion Exchange Meeting, 2012.*

Fenomena ini terlihat pada saat pemerintah kota memindahkan beberapa karya patung luar ruang di sekitar area stasiun sebelum proses renovasi. Data katalog yang memaparkan karya-karya patung di kota Oita yang terbit tahun 1991 mencatat bahwa karya-karya; *Healthy Beauty* (健康美), *Youth* (青年) dan *Otomo Shorin* sudah menjadi bagian eksis taman di depan pintu stasiun utara dan patung kepala Xaverius ada di dalam kompleks taman area Funai castle<sup>11</sup>. Namun, setelah adanya proses renovasi desain landscape stasiun yang mengubah konsep alun-alun menjadi sebuah taman luas (*station square*), dimana infrastruktur dan fasilitas publik dapat terintegrasi secara menyeluruh dengan lingkungan pusat kota. Maka, hal itu mengakibatkan sebagian karya-karya patung lama tersebut yang sebelumnya berada di area pusat kota mengalami relokasi ke tempat baru serta diikuti-pula dengan penambahan karya patung baru namun tetap merepresentasikan kesatuan tematik mengenai budaya Nanban. Misalnya merealisasikan karya patung publik berupa sosok *Santo Fransiskus Xaverius* dan sosok *Otomo Shorin* setinggi 6,5m yang ditempatkan di depan pintu keluar arah Utara stasiun pusat kota Oita. Kedua patung tampak bersebelahan seakan bersama-sama menghadap kearah pintu masuk Stasiun Utara namun membelakangi lokasi jalan utama depan stasiun tersebut. Konsep penempatan itu memiliki pesan simbolik bahwa keduanya hendak menyambut para pendatang yang baru saja turun

---

11 *Chokoku no Machi Oita*, Oita Kokuyo, 1991, hal.50.

dari kereta. Berbeda dengan desain pedestal patung Otomo Shorin yang berbentuk persegi, tegak dan kokoh, sementara patung *Xaverius* baru ini ditempatkan di atas pedestal yang berbentuk memanjang yang tidak terlalu tinggi dari permukaan pelataran stasiun sehingga kadang cukup nyaman sebagai tempat duduk bagi siapapun pengunjung yang datang.

Renovasi landscape area stasiun mengakibatkan pula perubahan konfigurasi dalam penempatan karya-karya patung publik lainnya, yakni; *Youth* (青年後) dan *Healthy Beauty* (健康美) yang kemudian dipindahkan ke lokasi baru bersama patung *Longing* (あこがれ) di taman rumput yang bersebrangan dengan pintu selatan stasiun kota Oita. Kehadiran semua patung-patung itu memang terintegrasi dengan konsep pengembangan kota yang direncanakan sebagai kota seni dan transportasi, diantaranya terwujud melalui revitaliasi landscape di area pusat kota, termasuk menciptakan taman di area stasiun dan bangunan-bangunan di sekitarnya. Maka sebagai salah satu bentuk perhatian pemerintah kota untuk memperkuat simpul taman di area stasiun adalah menghadirkan kembali konfigurasi patung-patung tema Nanban disertai beberapa ikon dekorasi bangunan stasiun sebagai penanda landmark stasiun.



Gambar 8. Patung Otomo Sorin dan Xaverius setelah dipindah ke depan Stasiun Kota Oita. Foto: Penulis.

Penataan ulang dan perubahan tatanan infrastuktur pada lingkungan kota yang selalu bergerak hidup dan dinamis ini pada kenyataannya mempertimbangkan banyak hal, terutama terkait penerapan kebijakan bersifat vertikal dan horizontal yang melibatkan berbagai relasi kepentingan diantara pemerintah dan warga kota di dalamnya. Walaupun tidak seluruh warga kota menyadari keberadaan suatu karya atau memahami secara mendalam tentang bagaimana memaknai lebih jauh mengenai keberadaan karya-karya patung tersebut, akan tetapi pemerintah kota jelas berperan di dalam menata ulang serta merevitalisasi penempatan karya-karya seni patung luar ruang di area publik ini hingga sekarang. Dengan kata lain, perubahan landscape kota Oita ini merupakan salah satu contoh yang menarik dimana sebuah kota kecil memiliki kepedulian tinggi di dalam membangun kesadaran bahkan mendekatkan warga terhadap karya-

karya seni patung di luar ruang sebagai penanda estetik pada skala massa-ruang landscape tertentu sekaligus sebagai pengikat aspirasi simbol kolektif warga kota.

Di sisi lain, seiring dinamika pertumbuhan masyarakat kota kosmopolitan yang makin mengalami pergeseran signifikan di segala bidang, pemerintah kota Oita-pun mempertimbangkan keinginan serta harapan warga kota dan sekitarnya untuk memperoleh akses terbuka menuju area-area publik yang dapat menampung ragam aktivitas seni modern dan kontemporer, sebagaimana ditandai dengan pembangunan beberapa pusat kegiatan seni-budaya berskala nasional dan internasional seperti; Asakura Museum of Sculpture (1991), Oita City Museum (1999) dan Oita Prefectural Art Museum (2015), dan Room Lab. Festival Square (2020). Sejumlah penyelenggaraan event, festival dan perayaan yang melibatkan banyak peserta kerap dipentaskan demi menghidupkan ruang-ruang landscape kota secara periodik, meriah, dan penuh semangat melalui optimalisasi serta pelibatan berbagai organisasi, venue, galeri, hingga fasilitas distrik komersial. Semua aktivitas seni-budaya yang terjadi dalam masyarakat kota ini setidaknya menawarkan magnet atau energi baru yang mencerminkan identitas khas suatu kota yang dilandasi kontinuitas kesadaran kolektif warga terhadap pertemuan budaya Barat dan Jepang yang sudah berlangsung sejak lama hingga sekarang.

## **Kesimpulan**

Modernisasi segala bidang kehidupan yang terjadi pada suatu kota kecil yang memiliki latar sejarah sebagai pintu gerbang kedatangan bangsa Eropa di wilayah Kyushu Jepang memiliki konsekuensi langsung yang mengikat suatu lingkungan landscape yang tumbuh dan berkembang khususnya di kota Oita. Suatu contoh kehidupan lingkungan social, budaya, dan seni yang berkembang maju sebagaimana tercermin pada komitmen pemerintah kota dalam perencanaan termasuk penempatan karya-karya seni rupa berupa patung-patung karya komisi yang terbentuk melalui sinergi positif, pikiran visioner patron, peran aktif pemerintah, swasta dan warga masyarakatnya. Karya-karya patung di luar ruang selain merepresentasikan gagasan individual seniman juga dapat dipahami sebagai salah satu orientasi ideal dan simbolik sebagaimana eksistensi fisiknya. Konfigurasi karya beserta landscape kota di sekelilingnya dapat mengingatkan dan mendekatkan masyarakatnya pada suatu kesadaran kolektif yang menawarkan pengalaman masa lalu, kekinian, atau aktualisasi baru melalui bentuk karya seni. Kehadiran karya-karya itu dalam landscape suatu kota tak hanya berfungsi statis sebagai elemen estetis namun secara fisik berfungsi pula sebagai penanda, ikon, dan pengingat yang mengarahkan kesadaran serta sikap partisipatif warga terhadap visi tentang masa depan.

Oita, November 2021.

## Referensi

1. Kiichiro, Sato. Mayor of Oita City, 2021-2-3.pdf.
2. Mori Minoru, Art, Design, and the City Roppongi Hills Public Art Project 1, Fumio Nanjo ed., Mori Art Museum, 2005, p. 6-7
3. David Elliot, Art, Design, and the City Roppongi Hills Public Art Project 1, Fumio Nanjo ed., Mori Art Museum, 2005, p. 8.
4. [https://en.wikipedia.org/wiki/%C5%8Cita\\_Prefecture](https://en.wikipedia.org/wiki/%C5%8Cita_Prefecture) diunduh tanggal 28 Oktober 2021, 10:27.
5. *Chokoku no AruMachi ka do*, Oita Goudou Shinbun, 3 Februari 1993, hal.10
6. 遊歩公園 - Wikipedia, diunduh tanggal 28 Oktober 2021, 10:27.
7. List of Oita City Sculptures, Oita City Urban Development Urban Construction, 27 September 1992.
8. *Report of the 9th Oita City Center North-South Axis Development Opinion Exchange Meeting*, 2012.
9. *Chokoku no Machi Oita*, Oita Kokuyo, 1991, hal.50.

## Daftar Gambar

1. [https://en.wikipedia.org/wiki/%C5%8Cita\\_Prefecture#/media/File:Map\\_of\\_Japan\\_with\\_highlight\\_on\\_44\\_Oita\\_prefecture.svg](https://en.wikipedia.org/wiki/%C5%8Cita_Prefecture#/media/File:Map_of_Japan_with_highlight_on_44_Oita_prefecture.svg)
2. <https://web-japan.org/region/pref/oita.html>
3. *Chokoku no Aru Machi ka do*, Oita Goudou Shinbun, 3 Februari 1993, Oita-ken Library.
4. Koleksi penulis
5. Koleksi penulis
6. Koleksi penulis
7. Koleksi penulis
8. Koleksi penulis





**Semakin DiBalikan semakin  
Siap Dikonsumsi: *Baliseering*,  
Pariwisata Budaya, dan Politik  
Ruang Industrialisasi Seni**

**I Ngurah Suryawan**



## Pendahuluan

Artikel ini melacak proyek “pentradisian” Bali, yang dikenal dengan ideologi Baliseering dari pemerintah Belanda yang kemudian dilanjutkan dengan ideologi pariwisata budaya, yang membentuk Bali hingga sekarang lewat beragam aspek, seperti bahasa, budaya, seni, dan cara berpikir untuk “memiliki” kebudayaan Bali. Padahal konstruksi kolonial untuk menjaga Bali yang tetap tradisi tidak bisa dilepaskan dari kepentingan dan kuasa untuk “memelihara” Bali menjadi “museum hidup” dan surga eksotika untuk kepentingan pariwisata rezim kolonial.

Pelacakan terhadap gerakan pemerintah kolonial Belanda ini dibingkai dalam dinamika politik ruang yang berargumen bahwa transformasi (perubahan) ruang tidak bisa dilepaskan dari dinamika masyarakat yang menjadi penghuni ruang tersebut. Masyarakat yang ada dalam ruang tersebut berkelompok-kelompok, dan ditunjang oleh kondisi yang tidak setara (*unequal condition*). Kondisi ini menciptakan kelompok yang menguasai dan yang dikuasai dalam dinamika politik dan kebudayaan dan transformasi ruang tersebut. Transformasi ruang ke arah terbentuknya ruang baru bisa terjadi karena adanya konflik kepentingan, adanya derajat intensitas rasa memiliki terhadap ruang (*space possessiveness*) oleh kelompok yang merasa berkuasa. Sehingga timbul sumber kekhawatiran dan ketegangan karena persaingan karakter ruang yang berbeda saling tarik menarik.

Perspektif politik ruang ini dikembangkan dengan sangat intensif oleh Lefebvre (1991) dan Harvey (1985, 2001, 2012) yang mengeksplorasi adanya fenomena kontestasi, negosiasi, konsensus, dan konflik di perkotaan dapat dipahami sebagai bentuk relasi kuasa dari aktor-aktor penataan ruang yang meliputi pemerintah, masyarakat, dan pasar. Relasi tiga aktor ini memengaruhi praktik tata ruang. Pendekatan yang digunakan oleh Lefebvre dan Harvey memandang bahwa keterlibatan penguasa (pemerintah) dengan kepentingan serta kemauan politiknya sebagai cara memacu pertumbuhan dan sekaligus sebagai instrumen perubahan kota yang mengacu pada pembangunan untuk modernitas, menuju kemajuan, dan menjadi ruang global metropolitan.

Ruang sejatinya adalah sebuah area dan alat yang berfungsi melestarikan tatanan ekonomi-politik. Ruang yang berbagai macam kepentingan berada di dalamnya memiliki karakteristik interaktif dari investor/kapitalis (pengusaha), negara (pemerintah), dan masyarakat (termasuk lembaga swadaya masyarakat yang memiliki kepedulian di bidang ekologi). Oleh sebab itu, konflik dan kontestasi antar aktor dalam praktik tata ruang tidak bisa dihindari. Gagasan ini diungkapkan oleh Lefebvre (1991) yang mengatakan bahwa ruang adalah produk politik dan instrumen bagi perubahan sosial ekonomi sehingga ruang itu tidak netral dan pasif. Ruang sebagai produk politik mengakibatkan praktik tata ruang tidak pernah bebas dari keberpihakan aktor yang membuat regulasi tata ruang.

Pendekatannya menawarkan analisis kritis tentang beroperasinya kapitalisme modern yang kemudian dikembangkan Harvey (1985). Menurutnya, terdapat proses kompleks dari kegiatan penataan ruang kota modern di mana kapitalis tidak akan berhenti dalam kegiatan memproduksi keuntungan atas ruang yang dimiliki dan keberhasilannya membangun ruang yang dapat dikonsumsi oleh individu. Argumen yang paling meyakinkan dari Harvey adalah proses akumulasi kapital selalu menyertakan produksi ruang dalam proses produksi dan reproduksi. Ruang dapat memainkan beberapa fungsi sosio-ekonomi. Pertama, ruang berfungsi sebagai salah satu kekuatan produksi. Kedua, ruang dapat berupa beragam komoditas (real estate/property) yang dikonsumsi. Ketiga, ruang secara politik memfasilitasi kontrol sistem ekonomi dan politik. Keempat, ruang akan memperkuat reproduksi hubungan produktif. Oleh sebab itu, ruang bukan suatu wadah kosong yang bersifat geometris dan menjadi ruang bagi keberlangsungan kehidupan sosial semata, tetapi ruang adalah produk sosial

Perspektif dari politik ruang inilah yang digunakan sebagai alat analisis untuk melihat dua peristiwa penting dalam politik kebudayaan yang ada di Bali yaitu baliseering yang kemudian melahirkan organisasi Pita Maha dan pariwisata budaya. Kedua momen kebudayaan yang penting tersebut mereproduksi industrialisasi kesenian secara menyeluruh di Bali. Inilah momen krusial dari titik balik pasca peristiwa

1965 yang terjadi di Bali. Bagian pertama artikel ini akan menguraikan dinamika dari Gerakan baliseering dengan berbagai tujuannya. Pada bagian kedua dilanjutkan dengan transformasi baliseering menjadi ideologi pariwisata budaya yang digunakan oleh rezim Orde Baru untuk mengendalikan ruang-ruang pembangunan dan politik kebudayaan di Bali. Pada bagian terakhir esai ini akan diuraikan kelahiran Pita Maha sebagai kongsi antara aristokrasi local, seniman ekspatriat, pemerintah colonial Belanda dan pasar global (pariwisata).

### **Baliseering Pemurnian Bali**

Dasar ideologi baliseering ini adalah penggalan kembali seluruh nilai-nilai tradisi Bali agar tampak seekstis dan setradisional mungkin. Hal yang sama juga terjadi dalam bidang seni. Karya-karya yang lahir menggambarkan eksotika kehidupan masyarakat Bali ketika membajak di sawah, tubuh molek perempuan yang bertelanjang dada, ritual keagamaan, sabung ayam, dan yang lainnya.

Tidak banyak catatan tentang perkembangan seni lukis eksis realis ini. Jean Cotteau hanya menyinggung sedikit, bahwa sumbangan seniman realis yang paling peka terhadap masalah sosial "hilang" setelah Gestapu. Mereka adalah seniman-seniman dari luar Bali penganut aliran realis yang mendirikan studio dan sanggar-sanggar di Ubud dan Denpasar dari tahun 1950-1970-an (Cotteau, 2003, h. 122).

Salah satu sumber perkembangan seni lukis eksotis realis ini adalah dalam bidang pendidikan. Seiring dari ideologi Baliseering, rezim kolonial Belanda mendirikan sekolah-sekolah lukis dan secara langsung menyebarkan pengaruh melalui gaya-gaya lukisan. Awalnya memang Pita Maha melalui Spies dan Bonnet, yang kemudian berkembang di tahun 1920-an hingga 1950-an dengan berdirinya lembaga pendidikan seni di Buleleng Bali Utara yang dilanjutkan dengan pendirian institusi pendidikan di Denpasar tahun 1960-an.

Menurut pihak Belanda, orang Bali harus berbusana "Bali"; teknik-teknik konstruksi modern, tak peduli betapa pun praktis atau menariknya bagi para pemakainya, ditetapkan sebagai "buruk" secara estetis, dan karena itu harus dihindari. Bahasa Bali digalakkan, dan pengawasan ketat terhadap kode-kode statusnya dikuatkan sebagai hukum adat. Dalam konteks "pencerahan" budaya Bali yang disponsori oleh rezim kolonial, pemakaian celana panjang oleh laki-laki atau kebaya oleh perempuan menjadi tindakan yang subversif. Yang diutamakan adalah pencarian "keaslian" dan "ketradisional" Bali yang kemudian tunduk di bawah pengawasan, ketertiban, dan keharmonisan yang dijaga oleh rezim kolonial Belanda.

Saat akhir dekade 1920-an inilah kekuasaan kolonial Belanda berada dalam puncaknya. Restorasi "tradisi" Bali menjadi ciri sentral strategi kolonial Belanda konservatif bagi pemerintahan tidak langsung. Tanpa

sengaja, ideologi “konstruksi romantis” yang menimpa Bali, terutama dengan pernyataan yang terkenal “semua orang Bali adalah seniman”, beriringan berjalan dengan terbentuknya Pita Maha dan semakin masifnya industri pariwisata dan kesenian di Bali.

Di awal dekade 1930-an, memorandum birokratis para pejabat kolonial Belanda, mulai menyerukan bahwa rakyat Bali memiliki pembawaan yang lebih berminat kepada seni, budaya, agama —tari, musik, lukis, ukir, upacara, festival dan seterusnya— ketimbang “politik”. Robinson (2006, h. 8) dengan sangat baik mengungkapkannya:

Asumsi yang umumnya diam-diam diterima di lingkungan kolonial (komunitas artistik dan antropolog asing di Bali) adalah bahwa “budaya” dan “politik” merupakan kategori yang sama eksklusifnya dan bahwa rakyat yang “berbudaya” tidak bisa sekaligus “politis”. Sepanjang “budaya” Bali tetap kuat, demikian kelanjutan dalih ini, pengaruh “politis” akan lemah. Persepsi ini sangat kuat mempengaruhi kebijakan kolonial di Bali sejak sekitar tahun 1920 hingga runtuhnya kekuasaan Belanda 1942.

Selanjutnya Robinson menjelaskan peran dari para sarjana kolonial untuk “membentuk” Bali sangat berpengaruh hingga kini —yang kemudian diyakini, dilembagakan dan diwarisi tanpa kritik oleh orang Bali sendiri dalam

melihat kebudayaannya. Tradisi kesarjanaan, intelektual kolonial inilah yang disebut dengan "Baliologi" dengan tokoh sarjana yang sekaligus merangkap sebagai pejabat kolonial yaitu F.A Liefvink dan V.E Korn. Kedua sarjana ini meletakkan fondasi pengetahuan "ilmiah" tentang Bali melalui serangkaian kajian etnografi, filologis, hukum yang dilakukan sejak akhir abad ke-19 hingga dekade 1920-an. Kajian-kajian inilah yang kemudian menjadi "dasar" dalam terbentuknya citra dan inti kebudayaan Bali hingga kini, semisal dasar-dasar Hukum Adat Bali, pemahaman masyarakat Bali tentang "keaslian, keotentikan" kebudayaannya. Sarjana dan seniman lainnya yang mengikuti Liefvink dan Korn adalah Margaret Mead, Gregory Bateson, Jane Belo, Walter Spies, Colin McPhee, Katherine Merson, Miguel Covarrubias, dan yang lainnya.

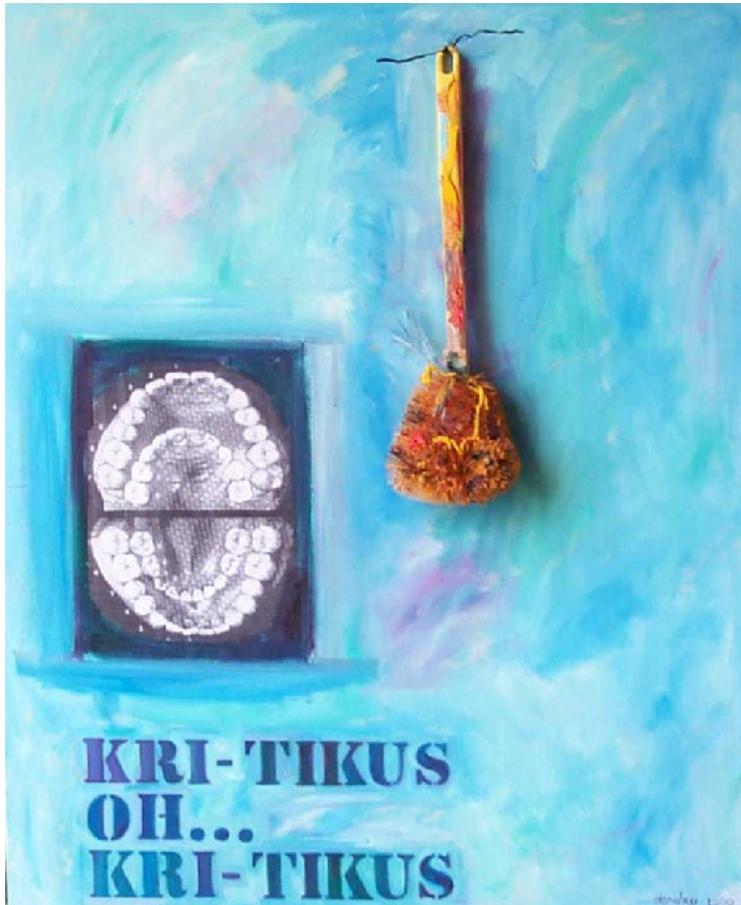
Penciptaan Bali ini dalam ideologi Baliseering terutama terjadi dalam kebijakan edukasional. Baliseering berarti pelajaran seni tari, seni patung, seni musik, bahasa dan aksara tradisional Bali. Bagi kaum terpelajar Bali, terang saja kebijakan ini sangat kontroversial dan ditentang penuh. Kaum terpelajar ini turut mengusahakan agar masalah pendidikan dan kebudayaan menjadi fokus utama wacana nasionalis Bali sepanjang revolusi dan menyambut era Soekarno.

Di Bali selatan, Cotteau (2002) mencatat dominasi asing dan komodifikasi kesenian berlangsung secara tiba-tiba. Pada waktu puputan, perang sampai titik darah penghabisan,

Badung dan Klungkung (1906-1908), kapitalisme sudah menerjang budaya lokal. Kesenian dari negeri jajahan sudah sejak beberapa waktu merupakan komoditas dambaan museum-museum etnografis kolonial dan kaum borjuis Belanda. Oleh karena itu, begitu Bali ditaklukkan, budayanya langsung dikonsumsi. Pertama-tama oleh tuan kolonial, lalu oleh pengusaha pariwisata. Ironisnya pengkonsumsian budaya itu disertai upaya dan ideologi konservasi: atas nama Balisering, yaitu pem-Bali-an dari Bali, Belanda berupaya memfungsionalisasikan tradisi Bali dalam kancah politik, ekonomi dan cultural system kapitalisme kolonialnya. Semakin Bali di-Bali-kan, semakin siap dikonsumsi. (Picard, 2006; Cotteau, 2002). Maka dimulailah konstruksi citra Bali, dan kepentingan ekonomi politik kolonial masuk dalam rekayasa membangun image Bali. Salah satunya adalah pesanan dari jaringan rezim kolonial atas karya-karya seni Bali yang dianggap eksotik, asli dari dunia timur yang "asing", "mistis" dan surga bagi warga dunia di barat. Pandangan orientalis ini menjadi fondasi berubahnya citra terhadap Bali. Landasan sosial religius seni lukis Bali lama tergerus dengan pesanan karya-karya yang mereproduksi eksotika Bali dalam lukisan pewayangan dan citra akan dunia pewayangan dan "mistik" seperti bayangan para pelancong dan rezim kolonial.

Proyek Balinisasi yang menempatkan Bali sebagai museum hidup dengan keunikan kebudayaannya, berlangsung menjadi landasan praktek kehidupan politik kebudayaan

dan kesenian di Bali. Rezim kolonial merombak dan membongkar semua citra kebudayaan Bali menjadi romantik yang mempesona pihak luar, yang tentu saja tidak bisa dilepaskan dari kepentingan kolonial untuk mengeksploitasi Bali.



Kritikus Oh Kritikus bagian dari karya gerakan Mendobroak Hegemoni Kamasra (Keluarga Mahasiswa Seni Rupa) ISI Denpasar (foto: Hendra)

Proyek perombakan budaya dan pentradisian Bali itu terkenal dengan nama Baliseering (Balinisasi). Menurut pihak Belanda, orang Bali harus berbusana "Bali"; teknik-teknik konstruksi modern, tak peduli betapa pun praktis atau menariknya bagi para pemakainya, ditetapkan sebagai "buruk" secara estetis, dan karena itu harus dihindari. Bahasa Bali digalakkan, dan pengawasan ketat terhadap kode-kode statusnya dikuatkan sebagai hukum adat. Dalam konteks "pencerahan" udaya Bali yang disponsori oleh rezim kolonial, pemakaian celana panjang oleh laki-laki atau kebaya oleh perempuan menjadi tindakan yang subversif. Yang diutamakan adalah pencarian "keaslian" dan "ketradisional" Bali yang kemudian tunduk di bawah pengawasan, ketertiban, dan keharmonisan yang dijaga oleh rezim kolonial Belanda.

Cikal bakal ideologi "pentradisian" Bali ini tidak bisa dilepaskan dari relasi kuasa pemerintah kolonial Belanda dalam menciptakan dan membayangkan Bali. Citra tentang Bali yang harmonis, eksotik, dan apolitis secara luas diterima akhir dekade 1920-an. Ini bertepatan dengan proyek besar promosi Bali dalam industri pariwisata dan sebelum berdirinya Pita Maha. Saat akhir dekade 1920-an inilah kekuasaan kolonial Belanda berada dalam puncaknya. Restorasi "tradisi" Bali menjadi ciri sentral strategi kolonial Belanda konservatif bagi pemerintahan tidak langsung (Robinson, 2006, h. 8). Tanpa sengaja, ideologi "konstruksi romantis" yang menimpa Bali, terutama dengan pernyataan yang terkenal "semua

orang Bali adalah seniman”, beriringan berjalan dengan terbentuknya Pita Maha dan semakin masifnya industri pariwisata dan kesenian di Bali. Citra “keseimbangan” dan “harmoni” diciptakan oleh serangkaian relasi kuasa kolonial, yang melibatkan produksi bahasa, tingkah laku, dan citra yang tanpa sadar menjadi cikal bakal terbentuknya Bali hingga kini. Citra eksotika Bali muncul beriringan dengan konstruksi “pentradisian” Bali tersebut, yang kemudian berimbas pada bidang kesenian, terutama munculnya lukisan realis yang mengeksploitasi eksotika Bali di tahun 1950-an.

Bagi pandangan eksotika kolonialis ini, “keseimbangan”, “harmoni”, “tatanan”, dan “kebahagiaan” terkandung dalam budaya dan organisasi sosial di Bali. Tanda-tanda ketegangan atau disharmoni—“kegilaan” penari yang kesurupan atau fenomena “kalap”—pada hakikatnya dipahami sebagai mekanisme yang berfungsi integratif dari sebuah masyarakat “tradisional” yang “teratur”. Tema-tema tersebut menjadi sokoguru citra eksotik tentang Bali (Robinson, 2006, h. 9).

Pemberlakuan sebuah negara Belanda dengan kebijakan hegemonik dalam ideologi Baliseering ini ini menghasilkan perubahan mendalam di masyarakat Bali. Perubahan tersebut membangkitkan konflik politik dan sosial jenis baru, bahkan ketika pemberlakuan kebijakan tersebut tampak melestarikan aturan pribumi “tradisional” serta harmoni politik dan sosial tinggi

yang semu. Geoffry Robinson mengungkapkan bahwa motivasi politik konservatiflah yang mendorong langkah untuk memulihkan "tradisi" di Bali, walaupun langkah itu membuahkan perubahan signifikan dalam hubungan sosial dan politik di Bali (Robinson, 2006, h. 74-76).

Setelah selesai Puputan Badung (1906-1908) kapitalisme sudah siap menerjang budaya lokal. Kesenian dari negeri jajahan sudah sejak beberapa waktu merupakan komoditas dambaan museum-museum etnografis kolonial dan kaum borjuis Belanda. Oleh karena itu begitu Bali ditaklukkan, budayanya langsung dikonsumsi. Pertama-tama oleh tuan-tuan kolonial, lalu oleh pengusaha pariwisata. Ironisnya pengekonservasian budaya itu disertai upaya ideologi konservasi: atas nama Balisering, yaitu pem-Balihan dari Bali, Belanda berupaya memfungsionalisasikan tradisi Bali dalam kancah politik, ekonomi, dan cultural system kapitalisme kolonialnya. Semakin Bali di-Balihan, semakin siap dikonsumsi.

Pengaruh besar pem-Balihan dalam tradisi Bali, dengan mengkonsumsi dan mengkomodifikasi keseniannya terlihat jelas dari mulai terbukanya pasaran dunia seni rupa. Pra tahun 1920-1930-an, seiring dengan masuknya pariwisata dan kebijakan Baliserring dari pemerintah kolonial Belanda pasaran seni rupa tidak lagi membutuhkan simbol-simbol agama. Oleh sebab itulah tema-tema langsung berubah. Berdirinya kantor pariwisata di Kota Singaraja, Buleleng Bali Utara menambah produksi benda-

benda kerajinan seni seperti ukir-ukiran (Cotteau, 2002, h. 107). Ini menunjukkan sebelum pengaruh langsung dari seniman Barat pada zaman Pita Maha, pra kondisi dari produksi dan pasaran seni begitu derasnya terjadi. Sekali lagi masuknya pariwisata, ditambahkan dengan kebijakan politik kebudayaan kolonial (Balinisasi) sangat memungkinkan jejak awal industri dan persentuhan seni dan industri terjadi di Bali.

Elemen penting dalam bidang kesenian yang disasar oleh politik kebudayaan Baliseering pemerintah kolonial Belanda adalah menanamkan pengaruh langsung dalam bidang pendidikan. Jean Cotteau menuliskan pengaruh pendidikan kolonial Belanda khususnya pada pelukis akademis realis membawa loncatan kualitatif. Berbeda dengan orang Bali tradisional yang menganggap “aji” (pengetahuan) sebagai bagian dari agama dan menyalurkannya melalui buku-buku langka yang dinilai sacral/magis. Pendidikan Bali tradisional—sebagai akibat penanaman ideologi Baliseering—menawarkan akses gaib pada kosmos, sedangkan pendidikan Belanda menawarkan akses operasional pada dunia nyata. Dengan kata lain, penyajian pengetahuan modern mengubah pandangan dunia dan langsung mempengaruhi mentalitas para seniman (Cotteau, 2002, h. 121).

Proses kolonisasi terjadi pada seluruh kehidupan di Bali, tidak terkecuali di bidang seni. Politik kolonial menciptakan struktur dan kekuasaannya dalam bidang seni dan

kebudayaan Bali. Dengan tangan-tangan kekuasaan di raja-raja ini, ditambah dengan para pedagang, kaum bangsawan, dan pemuka masyarakat, rezim kolonial mengatur sistem pemerintahan dan menjadi penyambung beroperasinya kekuasaan di tangan-tangan negara kolonial dan rakyat kecil. Rezim kolonial menjadi dalang di balik layar dari bertarungnya sesama masyarakat Bali untuk memperebutkan kekuasaan dan mengabdikan pada pemerintah kolonial. Rakyat dikeruk harta dan hasil buminya melalui tangan-tangan kaum bangsawan, pedagang, dan raja-raja yang memperebutkan pengaruh. Sementara itu ketertiban dan keharmonisan terus dipelihara untuk memperlancar penghisapan harta dan sumber daya pada masyarakat Bali. Politik citra Bali sebagai "museum hidup" itulah yang menjadi nilai jual yang sangat berharga bagi pariwisata. Sejarah pariwisata di Bali tidak bisa dilepaskan dari bagaimana intervensi kolonial Belanda dalam mempromosikan Bali, dan setali tiga uang di dalamnya membentuk bayangan atas pulau dewata ini.

Selain itu, yang lebih detail diungkapkan juga citra akan watak manusia Bali. Sebuah studi yang cukup berpengaruh membentuk pemahaman dan keyakinan masyarakat Bali tentang wataknya sendiri hingga kini. Gregory Bateson dalam sebuah karangannya mengatakan watak masyarakat Bali sebagai "Keadaan yang Mantap."

“Keadaan Mantap” demikian —kondisi emosional orang Bali— berciri khas perubahan yang seimbang dan “non-progresif” (Nordholt, 2002, h. 185).

Menginjak tahun 1920-1930 mulailah intervensi seniman barat ke Bali, yang kemudian mempengaruhi perkembangan seni lukis di Bali. Walter Spies, seniman serba bisa, pelukis, koreografer, penari, dan juga fotografer asal Jerman datang ke Bali tahun 1927. Tahun 1929 menyusul datang Rudolf Bonnet, seniman akademik asal Belanda dan Arie Smith 1956 (Wirata, 1996; Darmawan T, 1993). Dua yang disebut pertama berkongsi dengan Raja Ubud Tjokorde Gde Raka Sukawati (almarhum putra Ubud yang dilahirkan di Ubud tahun 1910) bersama dengan I Gusti Nyoman Lempad mendirikan organisasi yang disebut dengan Pita Maha tahun 1936. Perkumpulan seniman ketika itu diadakan di rumah Spies di Tjampuhan, Ubud dan bertemu setiap minggu. Pertemuan Pita Maha langsung dipimpin Tjokorde Gde Raka Sukawati, Walter Spies, dan Rudolf Bonnet. Perkumpulan ini mengadakan pameran-pameran di dalam dan di luar negeri yang memungkinkan seni lukis Bali menjadi dikenal dan diakui dunia internasional. Dari kegiatan pameran keliling dunia inilah yang kemudian merangsang dan memunculkan pengaruh kuat pada seniman muda Bali dan bagi perkembangan seni lukis modern di Bali.

## **Proyek Pelestarian Pariwisata Budaya**

Rezim Orde Baru terbentuk pasca peristiwa pembantaian massal 1965 di Bali dan sangat terkenal dengan ideologi "Pariwisata Budaya". Ideologi pariwisata budaya mengadung gerakan untuk "melestarikan" dan "menggalakkan" adat, tradisi dan kebudayaan sebagai modal untuk mengembangkan serta meningkatkan laju pertumbuhan pembangunan dan pariwisata.

Bali menjadi etalase dan daerah percontohan pariwisata di Indonesia. Karena itulah rezim Orde Baru yang berkepentingan untuk mendatangkan investor ke Indonesia memanfaatkan Bali sebagai daya tarik dengan industri pariwisatanya. Maka pada Maret 1969 pemerintah mengundang tim ahli asing untuk memikirkan pariwisata Bali. Pemerintah mendapatkan bantuan dari IBRD (International Bank for Reconstruction and Development) dan UNDP (United Nations Development Program) menyusun rencana induk pariwisata Bali yang dikerjakan oleh konsultan Perancis yaitu SCETO (Societe Centrale Pour l'Equipment Touristique Outre-Mer).



Sangkar Dewata Indonesia bagian dari karya gerakan Mendobroak Hegemoni Kamasra (Keluarga Mahasiswa Seni Rupa) ISI Denpasar (foto: Hendra)

Tahun 1972 SCETO memberikan rancang pariwisata dalam pengembangan pariwisata Bali adalah pariwisata budaya (cultural tourism). Pariwisata budaya dalam konteks Bali diartikan sebagai pengembangan pariwisata yang sedemikian rupa sehingga wisatawan dapat menikmati kebudayaan Bali, seperti menyaksikan tari-tarian Bali, mengunjungi objek budaya (museum, pura, peninggalan purbakala), atau membeli cinderamata khas Bali, tetapi

pada saat yang sama juga berhasil melakukan konservasi terhadap kebudayaan Bali dari pengaruh pariwisata. Dengan kata lain, pengembangan pariwisata Bali harus mengakomodasi dua sisi yang bertentangan pada saat yang sama, yaitu menggunakan kebudayaan sebagai daya tarik utama untuk mengundang wisatawan, dan pada saat yang sama juga melindungi kebudayaan dari pengaruh pariwisata (Pitana, 1999, h. 19-20).

Operasi kekuasaan dalam memanfaatkan “kebudayaan Bali” sebagai nilai berharga menghasilkan sebuah kesan menjadikan Bali sebagai “museum hidup seni dan kebudayaan” dengan gincu dan pemanis bernama industri pariwisata yang menjanjikan kehidupan glamour pada rakyat Bali. Rezim Orde Baru dengan bujuk rayunya itu masuk dalam operasi kuasa di setiap jengkal kehidupan rakyat Bali yang paling privat. Operasi kekuasaan itu hadir lewat program-program pemerintah, ataupun lewat agency manusia-manusia Orde Baru lewat desa adat bahkan keluarga. Karena itulah kehebatan dari rezim Orde Baru (baca: kuasanya) adalah menampilkan diri dalam bentuk program atau rencana yang bersifat alamiah, apolitis, dan sah. Degung Santikarma mencontohkan beberapa operasi kekuasaan tersebut. Di kampus dia (baca: kuasa) masuk dalam bentuk “normalisasi”. Di rumah tangga dia masuk dalam ilmu PKK (Pendidikan Kesejahteraan Keluarga). Di sini, kuasa telah membadan, dia bukan lagi membentuk bangunan monolitik.

Tapi, tersebarnya dengan produktif kuasa tersebut berbuah kemegahan pariwisata dan sejahteranya masyarakat Bali. Berbagai sendi kehidupan masyarakat di kesenian dan kebudayaan “diarahkan” oleh sang kuasa untuk mendukung pariwisata. Daya tarik kebudayaan bagi masyarakat Bali adalah modal yang harus dimanfaatkan untuk mengeruk gemerincing dollar dari para turis. Tidak salah memang, pembangunan pariwisata memang menjadi duet yang manis dan menjanjikan saat konsolidasi kekuasaan Orde Baru awal tahun 1980-an.

Politik identitas “pariwisata budaya Bali”, yang diikuti dengan penguatan identitas etnis, menyertai perkembangan pariwisata. Pariwisata, kebudayaan, dan kekuasaan mereproduksi identitas etnis dan hak milik kebudayaan. Karena hanya itulah yang menjadi senjata sakti dan “jualan” dari “pariwisata budaya” di Bali. Ini diwujudkan dengan klaim dan citra, “budaya Balilah yang eksotik dan asli”.

### **Politik Ruang dan Industrialisasi Seni**

Kongsi dagang untuk promosi seni lukis Bali ini terbentuk beriringan dengan penyebaran promosi pariwisata Bali melalui brosur-brosur turis untuk berwisata ke pulau tropis di Asia bernama Bali. Terbentuknya organisasi dan kongsi ini adalah bukti pengaruh luar (Barat) yang luar biasa pada Bali. Pelukis-pelukis Barat yang datang ke Bali

secara tidak sadar memberi pengaruh paling dasar dalam perubahan tematik, cara sampai paradigma seni rupa di Bali. Sebelumnya tema-tema lukisan di Bali tidak jauh dari corak tradisi-religius wayang lukis dari epos-epos Mahabharata dan Ramayana. Pada periode ini, Spies dan Bonnet memberikan ide-ide baru dan contoh-contoh baru dalam tema dan teknik melukis pada pelukis Bali. Maka pelukis Bali pun terpengaruh, terutama dari motif yang diangkat dari kehidupan sehari-hari dan lingkungannya.

Proses kolonisasi terjadi pada seluruh kehidupan di Bali, tidak terkecuali di bidang seni. Politik kolonial menciptakan struktur dan kekuasaannya dalam bidang seni dan kebudayaan Bali. Dengan tangan-tangan kekuasaan di raja-raja ini, ditambah dengan para pedagang, kaum bangsawan, dan pemuka masyarakat, rezim kolonial mengatur sistem pemerintahan dan menjadi penyambung beroperasinya kekuasaan di tangan-tangan negara kolonial dan rakyat kecil. Rezim kolonial menjadi dalang di balik layar dari bertarungnya sesama masyarakat Bali untuk memperebutkan kekuasaan dan mengabdikan pada pemerintah kolonial. Rakyat dikeruk harta dan hasil buminya melalui tangan-tangan kaum bangsawan, pedagang, dan raja-raja yang memperebutkan pengaruh. Sementara itu ketertiban dan keharmonisan terus dipelihara untuk memperlancar penghisapan harta dan sumber daya pada masyarakat Bali.

Politik citra Bali sebagai “museum hidup” itulah yang menjadi nilai jual yang sangat berharga bagi pariwisata. Sejarah pariwisata di Bali tidak bisa dilepaskan dari bagaimana intervensi kolonial Belanda dalam mempromosikan Bali, dan setali tiga uang di dalamnya membentuk bayangan atas pulau dewata ini. Dalam catatan sejarah pariwisata Bali, perkembangan derasnya terjadi setelah perusahaan pelayaran Belanda, KPM (Koninklijk Paketvarrt Maatschapij), di tahun 1920-an mempropagandakan Bali sebagai daerah tujuan wisata. Namun sebelumnya telah datang seorang anggota parlemen Belanda, Heer H. van Kol, yang mengunjungi Bali pada 4 Juli 1902. Kol dianggap sebagai wisatawan pertama yang datang ke Bali. Setelah mengunjungi Bali, Kol menulis buku *Uit Onze Kolonien* yang diterbitkan di Leiden, Belanda pada 1902. Dalam buku setebal 826 halaman tersebut, 123 halaman menceritakan tentang Bali. Melalui kongsi dagang pelayaran inilah, promosi kepariwisataan Bali menjadi terlembaga. Praktis setelah itu KPM mulai menarik penumpang-penumpangnya untuk menawarkan kunjungan wisata ke pulau tropis nan indah bernama Bali. Untuk mendukungnya, maka dibuatlah brosur-brosur pariwisata yang pembuatannya dikuasai oleh pemerintah Belanda. Kekuasaan ini didapat karena Bali sebagai negara jajahan telah secara keseluruhan dikuasai Belanda mulai tahun 1913.



Manifesto Keboedayaan dari Gerakan Mendobroak Hegemoni Kamasra (Keluarga Mahasiswa Seni Rupa) ISI Denpasar (foto: Hendra)

Selain itu, yang lebih detail diungkapkan juga citra akan watak manusia Bali. Sebuah studi yang cukup berpengaruh membentuk pemahaman dan keyakinan masyarakat Bali tentang wataknya sendiri hingga kini. Gregory Bateson dalam sebuah karangannya mengatakan watak masyarakat Bali sebagai "Keadaan yang Mantap." "Keadaan Mantap"

demikian —kondisi emosional orang Bali— berciri khas perubahan yang seimbang dan “non-progresif”. Menginjak tahun 1920-1930 mulailah intervensi seniman barat ke Bali, yang kemudian mempengaruhi perkembangan seni lukis di Bali. Walter Spies, seniman serba bisa, pelukis, koreografer, penari, dan juga fotografer asal Jerman datang ke Bali tahun 1927. Tahun 1929 menyusul datang Rudolf Bonnet, seniman akademik asal Belanda dan Arie Smith 1956. Dua yang disebut pertama berkongsi dengan Raja Ubud Tjokorde Gde Raka Sukawati (almarhum putra Ubud yang dilahirkan di Ubud tahun 1910) bersama dengan I Gusti Nyoman Lempad mendirikan organisasi yang disebut dengan Pita Maha tahun 1936. Perkumpulan seniman ketika itu diadakan di rumah Spies di Tjampuhan, Ubud dan bertemu setiap minggu. Pertemuan Pita Maha langsung dipimpin Tjokorde Gde Raka Sukawati, Walter Spies, dan Rudolf Bonnet. Perkumpulan ini mengadakan pameran-pameran di dalam dan di luar negeri yang memungkinkan seni lukis Bali menjadi dikenal dan diakui dunia internasional. Dari kegiatan pameran keliling dunia inilah yang kemudian merangsang dan memunculkan pengaruh kuat pada seniman muda Bali dan bagi perkembangan seni lukis modern di Bali.

Terbentuknya Pita Maha menunjukkan bagaimana kolonisasi seni dan budaya terjadi di Bali. Tangan-tangan kekuasaan tersebar dalam serangkaian pengaruhnya pada kehidupan kesenian di Bali, yang kemudian melahirkan institusi, gaya lukisan, bahasa, dan sudah tentu cara

berpikir dan bersikap. Tangan kolonialisme yang paling kental terjadi dalam kasus Pita Maha adalah berpadunya peran dari kapitalisme (masuknya industri pariwisata, perdagangan, perubahan nilai seni lukis dari persembahan ritual ke bernilai material) sebagai motor dari kolonialisme dan kekerasan material berupa masuknya operasi kekuasaan dalam perubahan gaya-gaya lukisan pada seniman tradisional Bali. Hasrat kekuasaan kolonisasi ini bertemu dengan tangan-tangan masyarakat yang menjadi agen dari proses kolonisasi tersebut. Elite lokal dan para raja-raja yang berkolaborasi melahirkan institusi Pita Maha bisa dijadikan contoh.

Dalam serangkaian operasi kekuasaan kesenian yang diterapkan Pita Maha dan para pelakunya, gempuran proyek kolonisasi dan kebijakan politik "pentradisian" Bali serta menjadikannya "museum hidup seni dan kebudayaan", terjadi apa relasi yang produktif antara pengetahuan dan kekuasaan. Ia mengungkapkan kekuasaan dan pengetahuan saling terkait, tidak ada hubungan kekuasaan tanpa pembentukan yang terkait dengan bidang pengetahuan, dan tidak ada pengetahuan yang tidak mengandaikan serta tidak membentuk sekaligus hubungan kuasa.

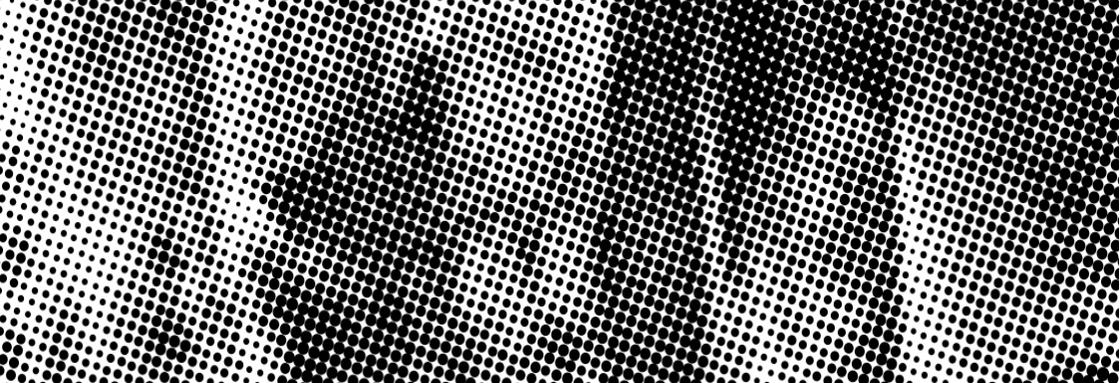
## Refleksi

Esai sederhana ini belum menyentuh fenomena kontemporer yang terjadi di Bali. Esai ini memberikan wawasan historis melekatnya politik ruang dalam politik kebudayaan Bali. Konteks esai ini memberikan wawasan bahwa pemerintah kolonial Belanda menguasai ruang-ruang kebudayaan dan menguasai kelompok-kelompok masyarakat dalam kondisi yang tidak setara (*unequal condition*). Kondisi yang tidak setara ini memunculkan ketimpangan dan penjajahan berawal pada kondisi ini. Pemerintah kolonial Belanda menguasai ruang-ruang politik untuk menggerakkan berbagai macam kepentingannya di berbagai bidang, salah satunya adalah kesenian dan kebudayaan. Esai ini menggunakan kasus Baliseering yang dilakukan oleh pemerintah kolonial Belanda untuk "menjaga" dan "melestarikan" Bali dari pengaruh luar. Bersamaan dengan hal itu, kongsi yang mempertemukan aristokrasi lokal Bali, pemerintah kolonial Belanda, seniman ekspatriat, dan pasar (pariwisata) memunculkan organisasi Pita Maha untuk menjual Bali ke pasar global.

## Daftar Pustaka

- Cotteau, Jean. (2003). Wacana Seni Rupa Bali Modern dalam Paradigma dan Pasar, Aspek-Aspek Seni Visual Indonesia, Yogyakarta: Yayasan Seni Cemeti.
- Robinson, Geoffry. (2006). Sisi Gelap Pulau Dewata, Sejarah Kekerasan Politik, Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2006),
- Harvey, David. (1985). *The Urbanization of Capital: Studies in the History and Theory of Capitalist Urbanization*. Oxford UK: Blackwell.
- Harvey, David. (2001). *Spaces of Capital: Towards a Critical Geography*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Harvey, David. (2012). *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*. London: Verso
- Henk Schulte Nordholt. (2002). *Penciptaan Bali Tradisional: Etnografi Kolonial dan Reproduksi Birokrasi, dalam Kriminalitas, Modernitas dan Identitas dalam Sejarah Indonesia*, Yogyakarta: Pustaka Pelajar
- Lefebvre, Henri. (1991). *The Production of Space*. translate by Donald Nicholson-Smith. Cambridge MA: Blackwell.
- Putu Wirata. (1996). *Arie Smith Memburu Cahaya Bali*, Gianyar: Museum Neka
- Darmawan T, Agus. (1993). *Puisi Warna Arie Smith*, Jakarta: Yayasan Seni Rupa AIA.
- Pitana, I Gde. (1999). *Pelangi Pariwisata Bali*, Denpasar: Bali Post.





# **Memandang Seni Rupa Indonesia, Menimbang Hadirnya Gelat Lokus-Lokus Baru**

**I Wayan Seriyoga Parta**



Sejak awal abad ke 20, pembahasan seni modern Indonesia nyaris hanya membicarakan dinamika yang terjadi di Jawa dan Bali. Sebuah kondisi yang sangat timpang, ketika melihat daerah begitu luas terdiri dari beribu-ribu pulau yang membentang luas dari Sabang sampai Merauke. Lingkup wilayah Indonesia yang sangat luas berbanding terbalik dengan perkembangan seni rupa modern dan kotemporernya, hanya terfragmentasi pada beberapa daerah di Jawa dan Bali. Tak hayal daerah itulah yang kemudian menjelma menjadi pusat-pusat dinamika. Kurator dan peneliti seni rupa Citra Semara Dewi menegaskan bahkan “sejak era kemerdekaan terdapat kecenderungan historiografi yang bersifat Jawa-Bali sentris, di mana peran perupa luar Jawa-Bali kurang mendapat tempat dalam linimasa perkembangan seni rupa Indonesia”.<sup>1</sup>

Selama puluhan tahun wacana perkembangan seni rupa Indonesia sungguh tidak merata, padahal potensi daerah sangat beragam. Heru Hikayat yang juga seorang kurator seni rupa menyampaikan hal senada, bahwa “kecurigaan yang sama patut diarahkan pula pada (wacana) nasionalisme. Bahwa nasionalisme Indonesia

---

1 Citra Semara Dewi, 2020, Potensi Kelokalan Penggerak Perubahan, Pengantar Kurasi Pameran Arus Timur Pameran Daring Komunitas Seni TORANG Sulawesi Utara. <https://2020.galnasonline.id/arustimur/citra-smara-dewi>

selalu dipandang secara terpusat”<sup>2</sup>. Terkait cara pandang terpusat ini, sejalan dengan anasir Citra Semara Dewi sebagai hadirnya “etno-nasionalisme”<sup>3</sup>. Dalam kondisi politis, dapat dipandang posisi pusat menjadi dominan dan menjadi penentu sementara daerah sebagai yang liyan. Posisi sang liyan cenderung inferior, serta tidak mempunyai daya tawar yang cukup untuk menohokkan dirinya ke pusat. Atau jangan-jangan sang liyan memang tidak memiliki kesadaran mengenai daya tawar kepada pusat, sehingga cenderung *nerimo (taken for granted)* kondisi yang ada.

Kondisi tersebut, sangat bertolak belakang dengan realitas bahwa, susah lebih setengah abad Indonesia telah mengalami berbagai kemajuan karena modernitas yang didukung pertumbuhan perekonomian semakin meningkat. Ketimpangan itu tak terhindarkan sebagaimana kembali ditegaskan Heru Hikayat bahwa “seni rupa, membutuhkan infrastruktur yang mahal. Bangsa Indonesia harus menunggu sekitar 1/2 abad sebelum mempunyai Galeri Nasional. Galeri, sebagai ruang yang genah untuk pemirsa karya seni rupa”. Ketimpangan infrastruktur berbanding lurus dengan minimnya apresiasi, menyebabkan lokus di luar pusa tidak banyak berkembang, diitambah dengan minimnya

---

2 Heru Hikayat, 2020, Arus Timur; Sebuah Proposal Kepada Galeri Nasional Indonesia, Pengantar Kurasi Pameran Arus Timur Pameran Daring Komunitas Seni TORANG Sulawesi Utara. <https://2020.galnasonline.id/arustimur/citra-smara-dewi>

3 op.cit

apresiasi. Persoalan infrastruktur yang dimaksudkan tidak hanya menyangkut ruang fisik semata. Akan tetapi juga menyangkut keberadaan medan sosial seni rupa, yang di dalamnya terjadi sirkulasi nilai penciptaan dan apresiasi.

Sekelumit persoalan yang menyelimuti wacana seni rupa ini ada baiknya dipending dahulu, sekarang kita mencoba melihat beberapa lokus perkembangan baru yaitu Gorontalo dan Makassar yang sedang giat-giatnya bergerak.

Geliat perupa daerah terutama di luar Jawa dan Bali sejatinya bergerak cukup dinamis, berbagai perhelatan telah dilakukan dalam lingkup program pemerintah maupun inisiatif para perupa. Terjadi di tiap-tiap daerah atau provinsi, namun sayangnya tidak pernah terbaca dan menjadi bahan untuk pembahasan seni rupa Indonesia. Pembahasan seni rupa Indonesia menjadi sangat terpusat dominatif dan mengabaikan banyak dinamika yang terfragmentasi di daerah-daerah. Sementara ketiadaan pemetaan terhadap geliat-geliat di daerah yang kerap hadir secara terfragmentasi, sehingga terputus-putus tidak ada catatan konferhensif dan kesinambungan.

Permasalahan berikutnya, masih absennya spirit atau visi yang diusung dalam eskplorasi estetik yang diusung dalam gerakan seni rupa berbasis individu maupun lingkup komunitas daerah. Menurut hemat saya harus ada sebuah gerakan yang cukup kuat dengan energi

mencukupi, untuk “menohokkan” capaian karya-karya dengan muatan estetika visioner dari lokus “pinggiran” ke pusat spektrum perkembangan seni rupa Indonesia. Atau, dalam perspektif yang terlepas dari kategori pusat dan pinggiran, dapat muncul kesadaran bersama perupa dari jaringan antar kawasan, semisal jaringan gerakan seni rupa Indonesia Timur. Meliputi, Kalimantan, Sulawesi, Maluku, Papua, dan Nusa Tenggara Barat hingga Timur, dengan visi estetika yang jelas. Dalam kondisi virtualitas dan realitas online di masa pandemic Covid-19 seperti sekarang ini, harusnya gagasan tersebut dapat diwujudkan dengan semangat inisiatif dan keterhubungan.

Keterlibatan saya dengan seni rupa di daerah Timur Indonesia, bermula dari tugas mengajar di Gorontalo. Bersamaan dengan kegelisahan untuk mengenali pergerakan di daerah lainnya. Sejak tahun 2016 saya kerap kali melakukan perjalanan pulang pergi dari Bali ke Gorontalo dan sebaliknya, dan mengharuskan transit di Bandara Hasanuddin Makassar dalam jangka waktu yang cukup lama. Dari kebiasaan transit itulah, muncul ide untuk membuat sebuah even yang dapat mengumpulkan para perupa dari daerah Sulawesi, Kalimantan, Nusa Tenggara, Maluku dan Papua. Keinginan itu berujung pada sebuah pameran bertajuk Celebes Artlink tahun 2018, yang saya inisiasi dan bekerjasama dengan Hotel Harpers Perintis di Makassar. Sebuah pameran yang sebetulnya tidak terlalu representatif karena diselenggarakan di hotel. Akan tetapi kemudian membuka ruang untuk tumbuhnya semangat

pergerakan mengusung semangat inisiatif dari perupa Makassar.

Sementara itu, di Gorontalo dengan juga semangat kemandirian muncul gerakan para perupa Gorontalo yang tergabung dalam Tupalo. Geliat itu justru dimotori oleh perupa yang belajar secara mandiri (otodidak), pengajar seni rupa, dan ditambah lulusan pendidikan seni rupa. Mereka merupakan cerminan pembelajar mandiri yang tidak dibatasi oleh ruang dan waktu. Perupa Gorontalo bahkan ada yang dari profesi tukang (*bas*) namun memiliki keinginan kuat untuk menekuni seni lukis. Mereka juga praksis seni rupa kolaboratif yang berbasis komunitas, yang tergabung dalam wadah Hartdisk (Huntu Art Distrik). Anggotanya terdiri dari para pemuda desa yang memiliki kesadaran kreatif dan mengembangkan visi tentang penting sikap kemandirian masyarakat. Mereka giat menggunakan praksis seni rupa sebagai media untuk membangun kesadaran masyarakat.

Pergerakan awal dimulai dengan kehadiran perupa mengisi ruang-ruang publik. Mereka terlibat langsung di dalam acara-acara budaya, festival dan bekerjasama dengan institusi atau komunitas lain menggarap seni mural di ruang publik. Pergerakan ini menarik, karena seni rupa di Gorontalo hadir dari ruang yang tidak bersifat elitis yang terbatas (medan sosial seni rupa). Justru sebaliknya, lahir dari medan sosial yang bersifat terbuka dan cair. Kondisi ini memungkinkan praksis seni rupa menjadi

lebih leluasa berimprovisasi, atau bahkan luruh dengan berbagai entitas budaya di dalam ruang-ruang sosial.

Momen penting yang menjadi titik balik dari semangat perupa Gorontalo, dimulai dari keberanian untuk menghadirkan karya-karya mereka di Galeri Nasional Jakarta tahun 2018. Pameran ini difasilitasi oleh Galeri Nasional Indonesia. Mengangkat judul *Tupalo* yang berarti sumber mata air, yang dapat bermakna sumber kelahiran kebudayaan dan peradaban Gorontalo. Dalam konteks seni rupa *Tupalo* dimaknai sebagai sumber energi kreatif seni khususnya seni rupa. Berkaitan dengan tema itu pameran ini diberi penegasan sub judul "Kelahiran Perupa Gorontalo". Menjadi penegasan perihal keseriusan perupa Gorontalo untuk menapaki kekaririsan dan eksistensinya sebagai perupa memasuki kancah nasional. Dengan kata lain, melalui presentasi karya-karya dalam pameran *Tupalo* para perupa menegaskan perihal "kelahiran" mereka sebagai insan kreatif, dari daerah untuk menapaki medan sosial seni rupa nasional. Sejak tahun 2017 - 2021 mereka aktif berpameran keluar daerah mulai dari Bali, Jakarta (Galnas 2018), Batu-Malang (2019) dan Yogyakarta (2021).

Selain proaktif melakukan gerakan berpameran ke luar, perupa Gorontalo juga membuat gelaran tahunan di Gorontalo bertajuk *Maa Ledungga* tahun 2018, 2019 dengan mengundang perupa dari daerah Jawa dan kawasan Sulawesi. Gelaran ini digawangi oleh Huntu Art Distrik (Hartdisk). *Maa Ledungga* dengan inisiatif yang

lahir dari bengkel seni menggaungkan potensi kreativitas tidak terbatas oleh teritorial atau batas geografis bahkan geopolitik.

Maa Ledungga adalah istilah dari bahasa daerah Gorontalo yang bermakna, sebuah kemeriahan (pesta atau festival) merayakan panen padi, merupakan tradisi dalam budaya agraris Gorontalo. Setelah musim panen para petani dan masyarakat merayakan hasil panen dengan sukacita dengan memainkan alat musik tradisional seperti alat musik *Polopalo*, ada juga lomba layang-layang yang khas. Dalam perkembangannya tradisi perayaan *maa ledungga* lekang ditelan zaman, hanya terakam pada sajak lagu yang tercipta dari tradisi pertanian ini. Hartdisk dan pegiat budaya Gorontalo mencoba kembali mengangkat tradisi tersebut dan nilai-nilai yang termaktub di dalamnya melalui gelaran budaya, meliputi pameran seni rupa, instalasi, pasar rakyat dan permainan tradisional.

Sebuah kesaksian ditorehkan oleh kolektor seni rupa Dr. Oei Hong Djien asal Magelang, berkesempatan menghadiri secara langsung gelaran *Maa Ledungga* di tahun 2019. Dalam esai singkatnya ia menyatakan "sangat mengagumkan kegotong-royongan para seniman serta para warganya. Entusiasme masyarakat yang begitu besar adalah modal penting"<sup>4</sup>. Kehadiran Hartdisk sebagai sebuah kanon budaya di Desa Huntu secara

---

4 Oei Hong Djien, *Maa Ledungga: Sebuah Terobosan*, dalam buku *Maa Ledungga* (Pesta Seni Jelang Panen Padi) Penerbit Saba Buku & Hardisk tahun 2020,

proaktif menggerakkan seni dan kreativitas, bersama masyarakat desa menjalankan laku kebudayaan. Dalam kondisi pandemi Covid 19 tahun 2020 mereka juga menyelenggarakan pasar seni warga, yang melibatkan semua elemen warga desa untuk terlibat dalam gelaran itu. Hartdisk merupakan gerakan aktivisme kebudayaan yang secara langsung mengaktifkan potensi kreativitas dan seni rupa pada masyarakat.

Seiring dengan waktu transit di Makassar, pada tahun 2019 saya turut aktif menemani munculnya gerakan MAIM (Makassar Art Initiative Movement). Mereka tengah mendeklarasikan dirinya sebagai sebuah gerakan (*movement*) perupa yang akan menampilkan wajah baru seni rupa kontemporer Makassar. Pergerakan bersama eksponen MAIM dimulai sejak tahun 2019, menghadirkan pameran yang tidak biasa, yaitu seni sebagai proses (*the art of process*). Membuat rangkaian display menghadirkan karya yang dimulai dari proses di dalam ruang pameran, sebagai rangkaian presentasi. Secara proaktif terus bergeliat hingga masa pandemi ini, mereka aktif membuat program pameran dan mengangkat wacana potensi nilai-nilai warisan budaya masa lalu.

Pergerakan berikutnya bertajuk Rally Rupa tahun 2020, mereka mulai menggarap tema warisan budaya seperti lukisan Gua Leang-leang. Berupa proyek seni rupa di luar ruang pameran yang menghadirkan karya-karya tiga dimensi berbasis seni rupa instalasi. Pameran menjadi

tonggak eksplorasi mereka dalam mengembangkan basis seni rupa yang non konvensional, khususnya seni rupa instalasi. Eksplorasi terus berlanjut, saat ini mereka tengah mempersiapkan keberlanjutannya pada gelaran bertajuk "Leang-Leang Spirit" Melampaui Rupa Memaknai Nilai Sejarah tahun 2021.

Sebuah proyek seni rupa instalasi yang didasari dengan semangat kolaboratif. Program ini mengangkat tema nilai warisan seni lukis dinding dari Leang-leang yang telah dirilis merupakan lukisan dinding yang paling tua di dunia. Dibandingkan dengan Lascaux di Prancis dan Altamira di Spanyol, gua Leang-leang termasuk lebih tua. Dalam publikasi terbaru dari penelitian gabungan para ilmuwan geologi internasional, telah diketahui bahwa umur lukisan di sana berusia 45.500 tahun. Lukisan dinding gua ini merupakan warisan budaya dunia yang menunjukkan tingkat peradaban manusia sejak ribuan tahun lalu.

Inilah spirit yang akan diangkat menjadi proyek alih kreasi ke dalam bentuk inpretasi karya seni rupa yang memanfaatkan berbagai media. Terdapat sepuluh set karya seni rupa instalasi yang menafsirkan nilai warisan dari spirit masa lalu, bertolak dari lukisan gua leang-leang dan *lanscape* geologisnya. Proyek eksplorasi kreatif MAIM dapat diproyeksikan sebagai sebuah gerakan yang cukup mutahir bagi kebangkitan seni rupa di Makassar dan Indonesia bagian Timur. Mereka mulai dengan kesadaran untuk merancang gerakan seni rupa dibarengi pengelolaan

even, yang diharapkan memiliki target jangka menengah dan jangka panjang.

Bagi saya geliat-geliat tersebut bukanlah hal yang biasa, karena pergerakan seni rupa di luar pusat jauh dari apresiasi atau jangkauan pasar seni rupa. Sehingga tentunya memiliki dimensi kekhasannya tersendiri. Saya berkeyakinan para perupa dengan latar yang sangat beragam dan rata-rata berkarya dari panggilan hati nurani ini, memiliki potensi besar untuk mengembangkan sebuah pernyataan kolektif dengan spirit keterhubungan antar kawasan.

Hingga ke depan kelak dapat melahirkan gerakan estetik yang dapat mencirikan perkembangan seni rupa daerah, terutama antar kawasan bagian Tengah sampai Timur Indonesia. Serta meretas anggapan karya-karya bermuatan lokal tersebut sebagai karya-karya yang bernuasa "romantik" jauh dari spirit modernisme dan kontemporerisme. Memang tidak dapat disalahkan bahwa perspektif semacam itu pasti akan mendasari cara pandang apresiasi dalam medan seni rupa nasional (pusat), dalam memandang karya-karya dari daerah atau yang dianggap "pinggiran".

Gerakan inisiatif seperti Maa Ledungga oleh Hartdisk dan Leang-Leang Spirit dari MAIM, secara perlahan dapat meretas persepsi yang pejoratif dan timpang, atas pembacaan terhadap karya-karya seni rupa dari daerah di

luar pusat perkembangan dan medan pasar seni rupa Jawa dan Bali. Sehingga kreasi dan apresiasi terhadap karya-karya menjadi proporsional dan berimbang, demi mewujudkan pembacaan yang menyeluruh pada perkembangan seni rupa Indonesia yang tidak lagi terpusat dengan berbagai ketimpangannya.

## **Referensi pendukung:**

- I Wayan Seriyoga Parta, Sudjud Dartanto, 2019, Geliat Seni Rupa dari Hulontalo, dalam buku "Tupalo" Kata dan Rupa Gorontalo, penerbit Buku Litera tahun 2019
- I Wayan Seriyoga Parta, 2020, Maa Ledungga: Geliat Seni Untuk Peradaban, dalam buku Maa Ledungga (Pesta Seni Jelang Panen Padi) Penerbit Saba Buku & Hardisk tahun 2020
- -----, 2021 ARTtitude: Geliat Perupa Kaltim ekatalog Pameran Virtual Perupa Kaltim ARTtitude, 2020
- Ekatalog Pameran Ars Tropika tahun 2018 dapat diunduh pada link : <https://kebudayaan.kemdikbud.go.id/galerinasional/wp-content/uploads/sites/10/2018/09/Katalog-Pameran-ArsTropika.pdf>





**Antara Kota, Tradisi dan  
Kemodernan: Tinjauan Perubahan  
Artistik pada I Nyoman Erawan  
dan I Putu Sutawijaya**

Willy Himawan

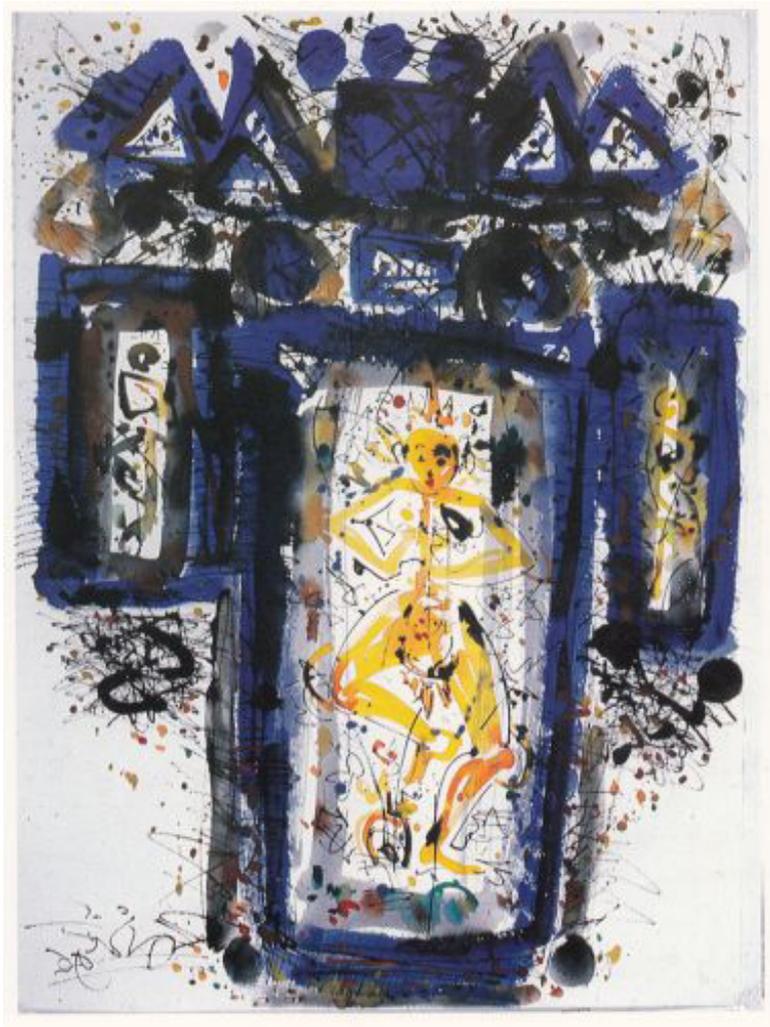


## **Identitas Bali, Kemoderan, Tradisi dan Kota-kota Besar Seni Rupa**

**B**ali, dikenal dunia sebagai sebuah tempat yang memiliki budaya yang unik dan satu-satunya. Budaya yang ada di Bali adalah budaya yang berkait dengan keberadaan dan pengaruh sejarah panjang hinduisme di nusantara yang sedemikian rupa membentuk keberadaan budaya Hindu Bali yang ada hingga kini. Orang-orang Bali pada dasarnya adalah orang-orang yang susah untuk meninggalkan Bali dikarenakan oleh kehidupan orang Bali yang sangat terkait dengan adat yang melekat serta kedekatan pada lingkungannya (Ardika, Parimartha, Wirawan, 2013: 462). Manusia Bali adalah manusia yang sangat terkait dan terikat dengan budaya Bali, dengan kata lain, manusia Bali adalah manusia yang terkonstruksi oleh budaya Bali dan merepresentasikan (mengekspresikan) dirinya dengan identitas Bali tersebut.

Di luar Bali, khususnya Pulau Jawa, terutama Kota Yogyakarta dan Bandung, berkembang dalam sejarah panjang sejak masa kolonialisme, kehidupan yang terpengaruh kemodernan yang membawa prinsip melepaskan diri dari tradisi, dengan yang disebut Yuliman (Hasan, 2001: 71-75) terbangun pada prinsip-prinsip seperti: Pribadi sebagai pusat daya cipta; otonomi seni; dan pendirian baru tentang tradisi seni.

Pada keberadaan seni lukis, konstruksi identitas Bali yang kuat, menurut Vickers (2011, hal.43) memunculkan fenomena keberadaan kumpulan pelukis asal Bali yang merasa ingin mengkonfrontir karya dan konsep modern, diharuskan untuk meninggalkan Bali menuju Bandung dan Yogyakarta oleh karena modernisme bukanlah bagian dari citra turisme yang telah lekat dengan Bali. Pelukis-pelukis Bali pada masa setelah tahun 1960an hijrah ke Yogyakarta, seperti Nyoman Gunarsa dan Made Wianta dan membentuk Sanggar Dewata Indonesia (SDI) yang mewadahi pemikiran-pemikiran pelukis-pelukis Bali yang mempelajari perkembangan modern di Yogyakarta. Selain itu, beberapa seniman Bali pun, seperti Nyoman Tusan, dan berikutnya pematung Surya Pernawa, mempelajari perkembangan seni rupa modern di Bandung pada masa yang bersamaan.



Gambar 1. Karya Nyoman Gunarsa, *Sintesa Misteri*, 70 x 50 cm, media cat air pada kertas, tahun 1996. (sumber: Koleksi Katalog IVAA, <http://archive.ivaa-online.org/pelakuseni/i-nyoman-gunarsa>)



Gambar 2. Karya Nyoman Tusan, Sintesa Misteri, 46 x 41 cm, tahun 1974. (sumber: buku dokumentasi Foto karya seniman Yayasan Cemeti, 2003, <http://archive.ivaa-online.org/artworks/detail/12203>)

Pada masa perkembangan selanjutnya di tahun 80an, terdapat nama-nama seperti Pande Gede Supada, I Wayan Sika, Made Wianta dan I Gusti Nengah Nurata, Wayan Arsana dan Nyoman Arsana yang kemudian diikuti oleh nama-nama seperti I Ketut Budiana, I Made Djirna, Nyoman Erawan, I Wayan Karja, I Nyoman Sukari di dalam SDI yang mewarnai medan seni rupa Indonesia, dengan kecenderungan abstraksi dengan kemunculan ikon-ikon

tradisi Bali dalam bentuk dekoratif dan stilasi. (Made Bakti Wiyasa, ed. Sucitra, 2013. Hal.62-67). Keberadaan karya-karya SDI masa itu memang menggambarkan realitas perkembangan ideologi Orde Baru dalam politik identitas kebangsaan yang menampilkan nilai-nilai tradisi dalam kemodernan yang menitik-beratkan konsep identitas kenasionalan yang berasal dari kelokalan tradisi (Burhan, 2006).

### **Sanggar Dewata Indonesia Masa Puncak: Pengamatan Terhadap I Nyoman Erawan dan I Putu Sutawijaya**

Pada generasi SDI berikutnya, tahun 90an, kecenderungan estetik SDI masa sebelumnya masih tampak sebagai hegemoni dalam karya-karya awal I Putu Sutawijaya, I Nyoman Sukari, Pande Ketut Taman, I Made Sumadiyasa, I Made Toris Mahendra dan Made Mangku Mahendra dan I Nyoman Masriadi.

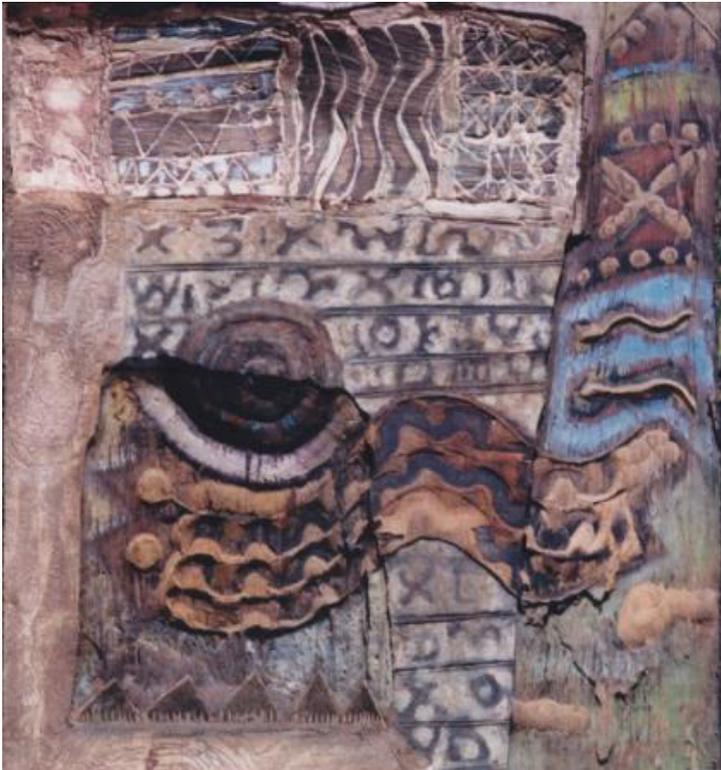
Di antara kecenderungan pelukis dalam perkembangan SDI di tahun 1980-1990an tersebut, terdapat nama I Nyoman Erawan dan Putu Sutawijaya, setelah nama besar I Nyoman Gunarsa, yang memperlihatkan spektrum artistik yang sangat luas. Berdasarkan penelitian awal lapangan melalui pertemuan dengan individu-individu SDI, terutama sebagian besar dari 30an nama tersebut di atas; pertemuan dengan beberapa pengamat seni rupa dan khususnya perupa Bali, seperti I Wayan Seriyoga

Parta, Jean Couteau, Wayan Kun Adnyana; pertemuan dengan berbagai galeri seni rupa di Yogyakarta dan Bali; menunjukkan bahwa perkembangan artistik perupa I Nyoman Erawan dan Putu Sutawijaya, yang diikuti juga oleh perkembangan kultural keduanya melebihi pencapaian rekan-rekannya. I Nyoman Erawan dan I Putu Sutawijaya juga memiliki jejak artistik yang sangat luas dalam berbagai bentuk dokumentasi kegiatan seni rupa. I Nyoman Erawan berasal dari masa tahun 1980an sedangkan I Putu Sutawijaya berasal dari masa tahun 1990an. Masa yang berbeda 1 dekade yang merupakan masa penting, oleh karena masa 1980an hingga 1990an tersebut adalah masa keemasan karya-karya perupa Indonesia di medan seni rupa nasional, dan internasional.

**I Nyoman Erawan**, lahir di Sukawati, Gianyar, Bali pada tahun 1958. Erawan menyelesaikan pendidikan formalnya di akademi seni rupa STSRI Yogyakarta (sekarang ISI Yogyakarta) pada tahun 1987. Erawan telah memamerkan karya-karyanya dalam pameran-pameran nasional dan yang berskala internasional. Karya-karyanya telah dipamerkan di negara-negara ASEAN, negara-negara Asia, Australia dan Eropa. Erawan sekarang tinggal dan bekerja di lingkungan keluarganya di Sukawati, dan secara teratur terlibat dalam kehidupan sosial masyarakat di mana ia dibesarkan.

Tumbuh dalam budaya Bali, sejak kecil Erawan, telah berkenalan dengan seni, seni gambar, ukiran, mengalahkan

gamelan, dan tari dalam konteks kehidupan sehari-hari Bali. (Parta, 2012). Ia sering diberikan mandat untuk memimpin proses pembuatan *bade* dan *petulangan* (atribut upacara *ngaben*) untuk upacara kremasi, dari desain, konstruksi, dekorasi, hingga selesai. Dari proses itu, secara tidak langsung telah menyebabkan Erawan belajar dan memahami nilai dalam filsafat kosmologi Hindu Bali dengan berbagai bentuk ritual.



Gambar 3. I Nyoman Erawan di tahun 1982. "Puing-Puing Ngaben", campuran media kayu, 60 x 50 cm (sumber: dokumentasi Erawan).

Pada awal 90-an, setelah I Nyoman Erawan lulus dari STSRI Yogyakarta (sekarang ISI Yogyakarta) pada tahun 1987, ia memutuskan untuk kembali ke Bali. Ia memutuskan untuk melanjutkan proses kreativitasnya di desa tempat ia dilahirkan, Sukawati.

Jean Couteau, (Couteau, 2010) menyebutkan bahwa selama *booming* pariwisata, seniman SDI (Sanggar Dewata Indonesia), termasuk Erawan, membuat pernyataan bahwa mereka memiliki sikap sendiri terhadap fenomena seni selama *booming* pariwisata. Couteau mencatat bahwa seniman SDI melakukan suatu tindakan pencerminan manusia modern, dengan kata-katanya "mereka tidak ingin takluk dengan permintaan pasar dan eksotika. Bagi mereka, mereka yang harus menentukan apa itu karakteristik identitas Bali dan bukan orang luar dengan permintaan eksotis mereka".

Karya I Nyoman Erawan tersebar dalam spektrum eksplorasi yang luas, dari sketsa, lukisan, *performance art* dan instalasi. I Wayan Seriyoga Parta, membagi spektrum karya Erawan ke dalam 3 (tiga) kelompok periodik (Parta, 2012), seperti:

- Periode tumbuh di Bali, sebelum 1981, yang menurut Parta, itu adalah periode pengalaman agama.
- Masa studi dan tinggal di Yogyakarta, selama tahun 1981 hingga 90-an, yang disebut periode lintas budaya, antara akar tradisional dan modernitas, dan yang terakhir adalah
- Periode kembali ke Bali pada 90-an sampai sekarang, yang disebut sebagai ekspresi modernitas di pusat kosmologi.

Pada periode sebelum 1981, Erawan belajar di SSRI (Sekolah Seni Rupa Indonesia) yang didedikasikan dalam pelestarian seni rupa Bali. Karya-karya Erawan jarang dapat ditemukan dari periode tumbuh di Bali ini. Karya-karya serta konsep hanya dapat ditelusuri melalui deskripsi dan kisah kehidupan Erawan sendiri. Pada periode berikutnya, periode studi dan tinggal di Yogyakarta, Erawan menemukan dirinya berjuang dalam pengakuan diri dan pendekatan akademik yang berbeda di Yogyakarta. Parta (2012) menyebutkan bahwa Erawan berada dalam krisis pengakuan diri di ekosistem seni rupa Yogyakarta yang baru, hal itu muncul pada keberadaan ekspresi abstraksi simbolis.

Perkembangan karya-karya awal Erawan di tahun 80-an, identitas Bali muncul dalam ingatannya selama hidup di Bali. Pengaruh metode akademis dalam menciptakan karya, mempengaruhi Erawan berevolusi dari seseorang yang membuat seni rupa menurut pakem tradisi (seperti membangun *bade* untuk upacara *ngaben*) kepada ekspresi diri dengan memori akan tradisi. Melalui karya-karya pada periode 80-an, Erawan masih membuat karya seni rupa dalam tema *ngaben*, tapi tentu kita tidak dapat melihat bentuk-bentuk atribut tradisi dalam karya-karyanya, tapi masih bisa kita lihat setiap bagian dari upacara *ngaben* seperti misalnya abu. Kecenderungan ini dapat ditunjukkan pada gambar 4 dan gambar 5.



Gambar 4 Karya I Nyoman Erawan, 1983. "Puing-Puing Ngaben IV / Puing dari Ngaben IV", 75x75 cm (sumber: dokumentasi pribadi Erawan).

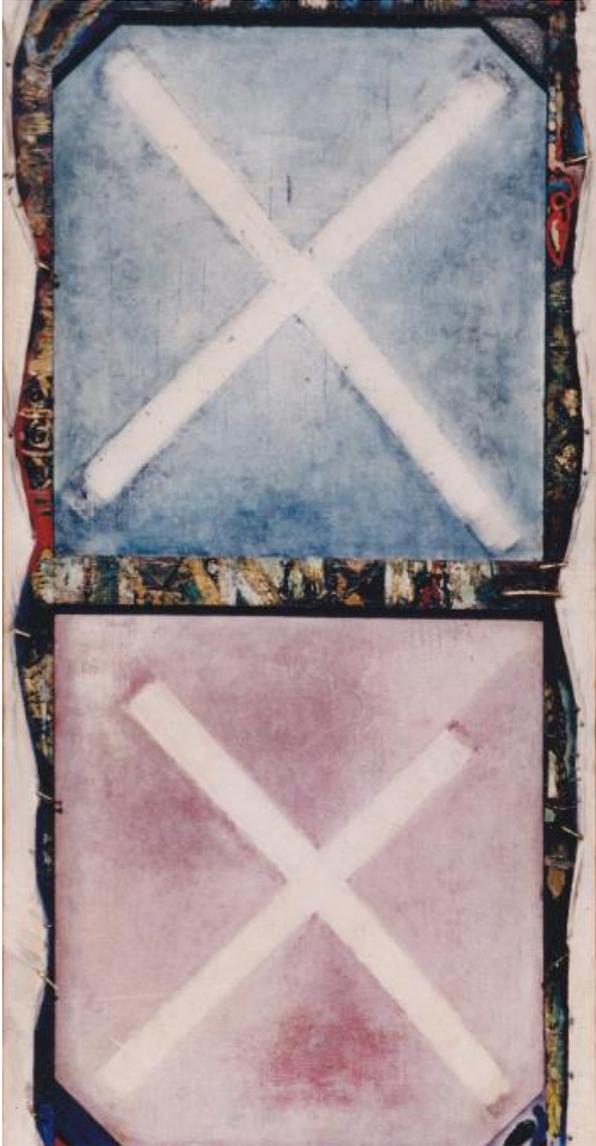


Gambar 5 Karya I Nyoman Erawan, 1986. "Bingkai Rusak II / Rusak Bingkai II", 110x80 cm (sumber: dokumentasi pribadi Erawan).



Gambar 6. Abu upacara ngaben (sumber: dokumentasi penulis).

Pada periode terakhir, periode kembali ke Bali pada tahun 90-an hingga sekarang, Erawan disebut Parta (2012) memasuki periode *ngayah* (mengabdikan), ketika ia kembali ke Bali dan tinggal di tengah-tengah masyarakat yang menjalani kegiatan Hindu. Erawan memasuki kembali kehidupan masa kecilnya. Keterlibatannya kembali ke kehidupan tradisi Bali itu belum tentu membuat Erawan lupa dengan eksplorasi yang telah dikuasainya selama tinggal di Yogyakarta. Parta (2012) menyebutkan bahwa Erawan menganggap bahwa dunia seni rupa Bali terus tumbuh dan mempertahankan kreativitas, ia juga menyadari citra Bali yang terkenal ke seluruh dunia merupakan aset budaya untuk memasuki dunia seni yang lebih luas. Di sini, metafora muncul dalam ekspresi artistiknya sebagai perbandingan yang implisit pada dua hal yang tidak berhubungan, tetapi mengemukakan beberapa karakteristik umum, seperti perubahan dan konsistensi yang terjadi baik dalam tradisi dan kehidupan modern.



Gambar 7 Karya I Nyoman Erawan, 1990. "Untitled" 60x160 cm, minyak di atas kanvas (sumber: dokumentasi pribadi Erawan).



Gambar 8 Karya I Nyoman Erawan, 2000. "Nir Suara III" 175x130 cm, akrilik di atas kanvas (sumber: dokumentasi pribadi Erawan).

Pada periode 90-an, Erawan berkembang dalam perkembangan besar ekspresi diri. Pada periode ini, ekspresi memori dasar dari tradisi Bali telah bergeser ke dalam interpretasi identitas Bali. Tinggal di Yogyakarta, membuat Erawan gagal untuk mengingat memori tradisi, yang mendorong dia untuk mulai mengekspresikan interpretasi tentang identitasnya sebagai orang Bali. Simbol muncul sangat kuat dalam periode ini. Pada Gambar 7, muncul simbol kuat *tapak dara*, tanda silang, yang secara signifikan mengacu pada simbol *swastika*, simbol utama hinduisme. Simbol lain seperti spiral, oval dan persegi sering muncul dalam periode ini, yang melambangkan ajaran dan pandangan kosmologis hinduisme.

Pada periode 2000-an ketika Erawan kembali ke Bali, Erawan sekali lagi bergeser pada pengembangan kritik. Pengalaman panjang Erawan dengan ekspresi diri dan interpretasi telah memberikan pengetahuan untuk mengkritik. Erawan mulai dengan mengkritik kehidupan

sosial Bali, seperti tradisi, pariwisata dan modernisasi. Erawan membuat banyak metafora melalui simbol figuratif dan tanda-tanda. Pada Gambar 8, segera kita dapat melihat penampilan imaji figur yang tidak pernah terjadi pada periode sebelumnya. Salah satu figur tampak tertawa dengan figur lain sedang menunjuk sesuatu, karya yang berjudul "tanpa suara", sepertinya menyiratkan kritik dalam diam, bahwa ia tinggal dalam ranah kehidupan tradisi Bali yang tidak baik dalam hidup demokratis, di mana semua orang tidak bebas berbicara tentang ide-ide mereka. Kritik sosial ini sering terlihat dalam karya-karya Erawan pada periode 2000-an.



Gambar 9 Wawancara dengan I Nyoman Erawan di studio pada tahun 2015 (sumber: dokumentasi penulis).

Karya-karya I Nyoman Erawan adalah karya yang terdiri dari ratusan gambar dengan rentang yang panjang, dari lukisan, instalasi, dan bentuk *performance art*. Namun karya satu ke yang lain cenderung memiliki benang merah. Diklasifikasikan dalam kelompok-kelompok dan melihat mereka pada periode terpisah yang terkait dengan konteks kehidupan sosial, menjadikan citra yang lebih jelas pada benang merah dari proses kreatif Erawan ini. Nyoman Erawan selalu berbicara tentang identitasnya, Bali, kehidupan Bali dan masalah sosial yang terjadi dalam tarik-menarik antara modernisasi dan tradisi. Karya Nyoman Erawan adalah perpanjangan yang mewakili pengumpulan identitas Bali dalam simbol-simbol.

**I Putu Sutawijaya**, lahir 27 November 1971 di Desa Angseri, Kabupaten Tabanan, Bali. Mengenyam pendidikan Menengah Seni Rupa (SMSR, sekarang SMK Negeri 1) di Sukawati, Bali, hingga tahun 1991 melanjutkan pendidikan tinggi di Fakultas Seni Rupa, Institut Seni Indonesia di Yogyakarta. Sutawijaya kemudian menyelesaikan pendidikan tingginya pada tahun 1998. Setelah sempat bermukim di Bali setelah menikah, Sutawijaya kembali ke Yogyakarta dan mendirikan *art space* yang dinamai Sangkring (berasal dari nama kakeknya, I Wayan Sangkring) pada tahun 2007.

Sutawijaya tergabung dalam organisasi SDI (Sanggar Dewata Indonesia) sebagai generasi 90an bersama I Made Sumadiyasa, I Made Mahendra Mangku, Made Sukadana,

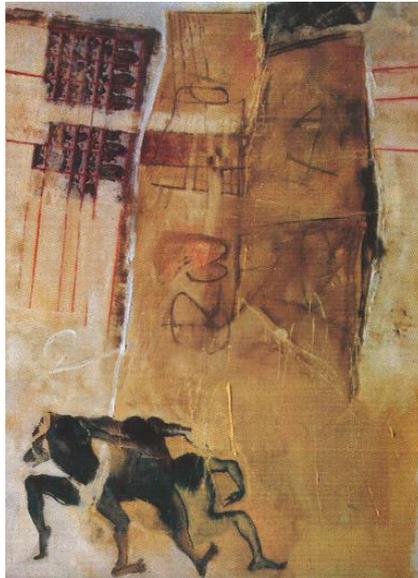
Putu Sutawijaya, I Made Toris Mahendra, I Nyoman Masriadi dan lain-lain. Sutawijaya menjadi ketua umum SDI pada tahun 2003 melalui Musyawarah Nasional Besar (munasbes) SDI di Bali, hingga tahun 2008. Sebagai generasi 90an dalam kelompok SDI, Sutawijaya beserta rekan-rekan segenerasinya masih sangat terpengaruh dengan ideologi estetika SDI itu sendiri.



Gambar 10 | Putu Sutawijaya (kedua dari kanan) bersama (dari kiri ke kanan) Made Mahendra Mangku, I Made Sumadiyasa dan Pande Ketut Taman di tahun 90an (sumber: dokumentasi pribadi I Made Sumadiyasa)

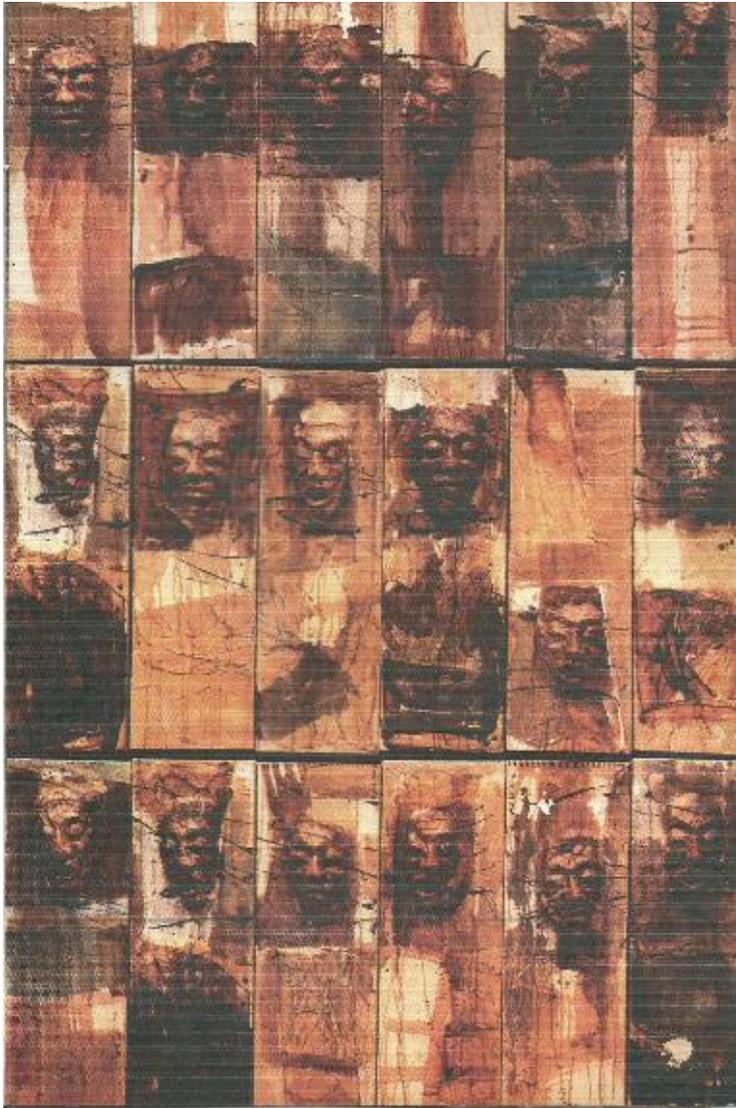
Pada awal karirnya, Sutawijaya berada dalam pengaruh kuat ideologi estetika SDI. Ia memilih representasi tarian Sanghyang sebagai representasi tradisi Hindu Bali. Sutawijaya terkagum dengan gerak penari tarian Sanghyang yang selalu menari dalam keadaan trans (*trance*). Tarian Sanghyang merupakan tarian sakral dalam

tradisi Hindu Bali di mana penari-penarinya adalah manusia muda (pada umumnya wanita muda) yang berada dalam rentang umur paska anak-anak namun belum memasuki kedewasaan (sebelum memasuki siklus menstruasi). Penari-penari tarian Sanghyang selalu berada dalam keadaan trans (*trance*) dimana tubuh-tubuh penari tersebut dalam kepercayaan Hindu Bali dirasuki kekuatan kosmik para dewa. Sutawijaya tertarik dengan keberadaan tarian Sanghyang menurut Ade Tanesia, dikarenakan oleh sosok ibunya yang gemar menari dan menginginkan Sutawijaya menjadi penari di masa kanak-kanaknya. (Tanesia, 1998)



Gambar 11 Karya I Putu Sutawijaya, "waspada", mixmedia, 1998  
(sumber: Leaflet Pameran Tunggal Putu Sutawijaya 1998, Bentara  
Budaya Yogyakarta)

Pemilihan figur sebagai representasi penari tarian Sanghyang, adalah upaya Sutawijaya untuk membedakan diri dari perkembangan perupa-perupa SDI lainnya yang mendasarkan diri pada abstraksi, stilasi dan ekspresif sebagai bentuk ideologi estetik SDI itu sendiri. Pada gambar 11, terlihat jelas bahwa visual stilasi ornamen-ornamen tradisi Hindu Bali yang tampak pada pembedangan, garis dengan warna monoton serta pencampuran warna dasar hitam, putih, kekuningan dan merah, yang menjadi dasar warna ornamen tradisi Hindu Bali (didapat dari warna yang mewakili keberadaan dewa-dewa utama Hindu Bali, yaitu Brahma, Wisnu, Siwa, Rudra dan Mahadewa yang menguasai penjuru mata angin). Keberadaan pembedangan dengan warna-warna spesifik itu sering kali ditemukan pada karya-karya perupa SDI tahun 80-90an. Keberadaan sosok figur dalam gambar 11 terlihat masih minoritas dalam pembedangan dan rana, secara visual juga, gestur dari sosok figur tersebut pun mengkomunikasikan tentang keterdesakan, dan karya-karya Sutawijaya pada masa ini hampir semua memperlihatkan gestur sosok yang sama, dan sering kali sosok-sosok tersebut hadir membelakangi dan terkadang hanya bagian kaki dan tangan saja yang terlihat tanpa kehadiran torso. Sosok-sosok yang anonim ini menurut Sutawijaya sering kali dicap oleh pemirsa sebagai representasi aspek ketidakpercayaan diri Sutawijaya, namun Sutawijaya selalu menepis hal itu dengan alasan karena ia tidak ingin menampilkan identitas dari wajah-wajah figur, sehingga keberadaan figur di sana tetap menjadi *spirit*-nya saja, sebagaimana keberadaan tarian Sanghyang itu sendiri.



Gambar 12 karya Putu Sutawijaya, "uh...uph...uh...uph..." 30x70cm  
18 lukisan mixmedia, 1999 (sumber: leaflet pameran tunggal Putu  
Sutawijaya tahun 1999 di Galeri Lembaga Indonesia Perancis,  
Yogyakarta)

Pada perkembangan berikutnya, aspek representasi identitas Bali dalam ekspresi dan abstraksi yang menjadi ideologi estetik SDI seperti halnya Sutawijaya datang kembali, dengan menampilkan identitas dalam representasi wajah. Dalam gambar 12, tampak wajah-wajah (meskipun tetap anonim) yang menguasai bidang, tampil sebagai tema utama dalam keseluruhan karya. Namun tampilnya identitas yang lebih tampak nyata pada tampilan wajah (dibandingkan abstraksi dan figur anonim) kemudian seperti bukan menjadi murni persoalan tentang identitas itu sendiri, oleh sebab perkembangan karya Sutawijaya selanjutnya mengindikasikan kembalinya Sutawijaya pada gestur tubuh-tubuh tanpa identitas itu, seperti tampak pada Gambar 13, sehingga keberadaan wajah-wajah dalam karya Sutawijaya lebih menjadi reaksi Sutawijaya terhadap komentar akan ketidakpercayaan diri yang dilontarkan oleh pemirsa. Namun tentu saja, kehadiran tubuh-tubuh kembali dalam kekaryaan Sutawijaya, juga menunjukkan kepercayaan dirinya lepas dari hegemoni (jika dapat dikatakan demikian) ideologi estetik SDI, sebab tubuh-tubuh itu kemudian menguasai bidang kanvas, dan lebih lanjut menjadi lakon utama yang membicarakan berbagai hal tentang realitas yang dialami Sutawijaya, bahkan pula menyetengahkan kecenderungan representasi sosial politik.



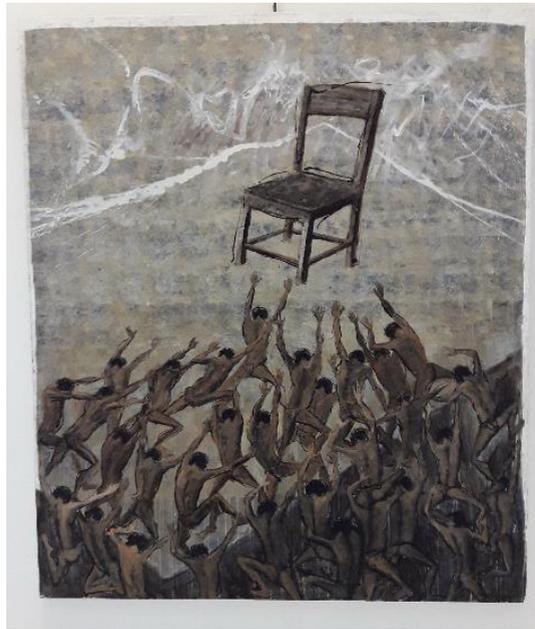
Gambar 13 karya Putu Sutawijaya, "Sesuatu yang Tidak Dipahami",  
mixmedia di atas kanvas, 140 x 190cm, tahun 2004 (sumber: Katalog  
Pameran Tunggal Putu Sutawijaya "Ritus Tubuh", 2004, Danes Art  
Veranda, Denpasar)

Representasi realitas lain di luar realitas diri dalam karya Sutawijaya dimulai sejak tahun 2004 di mana hadir imaji benda dalam karya-karyanya, seperti hadir dalam gambar 14, yang sangat jarang bisa ditemui pada karya-karya sebelumnya, imaji benda yang dimaksud adalah imaji kursi, tempat duduk dengan 4 (empat) kaki beserta sandaran, lebih mirip kursi bangku yang tersedia di sekolah dasar – sekolah dasar negeri. Pada awalnya kehadiran imaji kursi ini tidak menunjukkan adanya makna representasi sosial

politik, namun pada masa-masa selanjutnya, kehadiran kursi bangku ini dapat dikatakan merepresentasikan keadaan sosial politik, di mana memasuki era paska reformasi di Indonesia terjadi perebutan 'kursi' kepemimpinan dalam iklim sosial politik di Indonesia yang menimbulkan kericuhan dan berbagai polemik di masyarakat. Hal ini dapat segera tampak pada gambar 15, di mana terlihat imaji 1 (satu) kursi yang sepertinya hendak dicapai dan diperebutkan oleh sosok figur-figur yang berlomba untuk mendapatkannya.



Gambar 14 karya Putu Sutawijaya, "Many Empty Chair", mixed media di atas kanvas, 190 x 140cm, tahun 2004. (sumber: Katalog Pameran Tunggal Putu Sutawijaya, "Man, Mountain", 2008, China World Trade Center Exhibition Hall, Beijing, Galeri Canna, Jakarta Indonesia.)



Gambar 15 Karya Putu Sutawijaya dalam pameran bersama "Catur Wanara Rukem" di Galeri Tonyraka, Ubud, Bali (sumber: dokumentasi pribadi penulis)

Secara keseluruhan, ekspresi-ekspresi visual Sutawijaya, adalah ekspresi yang digolongkan dalam perkembangan SDI paska generasi 90an, di mana pada saat itu keanggotaan SDI telah mencapai ratusan orang, kembalinya Nyoman Gunarsa ke Bali, serta keberadaan SDI yang telah lebih dari 30 tahun, menurut Made Bakti Wiyasa (ed. Sucitra, 2013, hal.70-72) menimbulkan iklim yang lebih moderat dan egaliter yang mulai meruntuhkan hegemoni estetik SDI yang bermuara pada estetika abstrak dengan kehadiran ikon-ikon tradisi kehinduan Bali. Realitas bangsa paska reformasi yang membuka realitas-realitas baru, permasalahan-permasalahan sosial yang

ditutupi pada masa Orde Baru pun menjadi realitas yang teralami oleh perupa SDI generasi paska 90an. Sutawijaya sering kali berada dalam batas-batas peralihan yang tidak jelas ini, dalam gambar 16 terlihat perkembangan lanjut estetik Sutawijaya justru kembali pada ikon-ikon Hindu Bali dengan tampak pada imaji topeng Barong, makhluk mitologis Bali yang sering kali menjadi imaji sakral dengan tampilan mata melotot, gigi dan taring terekspos seperti serigala, di mana dalam kesehariannya topeng Barong ini ditarikan juga dalam keadaan trans.



Gambar 16 karya Putu Sutawijaya, "The Dance of Remembering #3", acrylic di atas linen, tahun 2014. (sumber: Katalog Pameran Tunggal Putu Sutawijaya, 2014, "The Dance of Remembering", SinSin Fine Art, Hongkong)

Pengembaraan estetika Sutawijaya juga seringkali keluar dari batasan-batasan 2 (dua) dimensi, bentuk-bentuk 3 (tiga) dimensi dan instalasi ruang menjadi sarana penyampaian ekspresi dan pikiran Sutawijaya. Figur-figur yang hadir dalam 2 (dua) dimensi di atas kanvas, hadir mewujudkan dalam media kawat, besi dan lempengan logam dalam bentuk patung individual mau pun tumpukan figur-figur yang bergantung mengisi ruangan dan menempel pada tembok. Seperti pada media 2 (dua) dimensi, kehadiran figur-figur dalam media 3 (tiga) dimensi dan instalasi ruang ini pun tanpa identitas, kesemuanya tampil dalam gestur-gestur tubuh semata dan sering kali tanpa warna-warna tertentu selain warna dari materialnya itu sendiri. Identitas media yang digunakan mencuat dalam kualitas media itu sendiri yang ditonjolkan sedemikian rupa. Kejujuran mengenai identitas, apa dan siapa sepertinya menjadi hal yang penting untuk diungkap tanpa pretensi untuk menyembunyikannya dalam konstruksi-konstruksi identitas.



Gambar 17 karya Putu Sutawijaya, "Out of the Dark", kawat, besi, resin, tahun 2007. (sumber: Katalog Pameran Tunggal Putu Sutawijaya, "Man, Mountain", 2008, China World Trade Center Exhibition Hall, Beijing, Galeri Canna, Jakarta Indonesia.)

Perkembangan estetika Sutawijaya mengalami fase yang cukup berbeda ketika Sutawijaya bersama Kris Budiman, seorang pengamat budaya visual beserta Transpiosa Riemandha seorang antropolog membentuk komunitas yang menamai dirinya Bol Brutu (singkatan dari Gerombolan Pemburu Batu) pada tahun 2009. Bol Brutu adalah komunitas pemerhati peninggalan-peninggalan purbakala (terutama dalam bentuk candi) yang kemudian semakin berkembang dan menarik minat pribadi-pribadi lain dari antropolog, pemerhati budaya, seniman, hingga penjelajah. Kegiatan Bol Brutu difokuskan pada penjelajahan situs-situs purbakala, terutama situs-situs yang terlupakan utamanya di Pulau Jawa, pendokumentasian hingga pemaknaan dalam bentuk yang tidak sekaku disiplin antropologi. Perjalanan menembus hutan belantara, pendakian gunung-gunung

memberikan sensasi yang sangat berbeda dalam pencerapan estetik Sutawijaya. Sutawijaya menemukan kembali semangat, roh, jiwa yang sebelumnya sebagai seorang SDI, ia dapatkan dari kehidupan keseharian di Bali yang semakin kian berjarak seiring melekatnya keseharian Yogyakarta dalam kehidupannya. Dengan Bol Brutu, ekspedisi pencarian situs-situs purbakala ia sertai dengan kegiatan melukis di lokasi dalam rangka untuk menangkap roh dan jiwa dari situs-situs purbakala tersebut. Seperti tampak pada gambar 18, kanvas, cat dan perlengkapan melukis lainnya menjadi perlengkapan tambahan yang dibawa pada pendakian gunung-gunung, menerobos hutan belantara dalam rangka menemukan situs-situs purbakala tersebut.



Gambar 18 kegiatan melukis di lokasi yang dilakukan Putu Sutawijaya dalam ekspedisi Bol Brutu. (sumber: Mada, 2017, hal. 84-85)

KrisBudimandalamcatatannya“PutuSutawijaya,Portraying Stone” (Budiman, 2010) mengatakan bahwa ia sering kali ikut serta dalam kegiatan ekspedisi mengunjungi situs-situs purbakala bersama Sutawijaya. Lebih lanjut dalam catatan yang sama, Budiman mengungkapkan bahwa

dalam proses menemukan situs-situs tersebut, perjalanan yang melelahkan dan pencapaian melihat langsung reruntuhan candi-candi adalah peristiwa yang terekam dalam suatu aura dan perasaan terkagum yang sulit untuk dideskripsikan sebagai suatu observasi, sehingga menurut Budiman, Sutawijaya berada larut dan tenggelam secara berkelanjutan dalam objek lukisannya, candi-candi itu. Keberadaan candi-candi pada situs yang dikunjungi Sutawijaya dengan demikian memicu suatu keterlibatan baru terhadap identitas, asal muasal, masa lalu, walau tentu saja kebanyakan candi yang menjadi perhatian Sutawijaya berasal dari masa keemasan Hinduisme di Indonesia (Nusantara).



Gambar 19 karya Putu Sutawijaya "Candi Bajang Ratu", mix media di atas kanvas, 140 x 120cm, tahun 2011 (sumber: Leaflet Pameran "Putu Sutawijaya, Portraying Stone", Sangkring Art Space Yogyakarta, Jogja Contemporary Yogyakarta, vwfa.net)

Sutawijaya memang pada akhirnya menemukan dirinya di sana, jauh dari kebisingan dan hiruk pikuk medan seni rupa, jauh dari Sangkring *art space* miliknya, jauh dari konstruksi-konstruksi identitas seperti yang terjadi dalam pariwisata Bali, dan selalu mendapati pengalaman baru. Sutawijaya, seperti yang Ia katakan, adalah sosok seperti layang-layang yang terlihat seperti terlepas dan melayang-layang, terkadang pula terlihat dekat dan sangat stabil. Sutawijaya melanjutkan mengenai hal terpenting dari layangan tersebut adalah bahwa tali, senar yang kadang tidak tampak, tetap mengendalikan dan tertambat pada suatu hal yang kuat, dengan demikian layang-layang itu akan selalu terlihat dan mewarnai angkasa, tidak seperti layangan putus (pembicaraan penulis dengan Sutawijaya di aras tahun 2017)

### **I Nyoman Erawan, I Putu Sutawijaya, Identitas dan Perubahan Artistik oleh Yogyakarta**

I Nyoman Erawan dan I Putu Sutawijaya adalah 2 (dua) sosok perupa berasal dari Bali yang memiliki pengalaman artistik dan kultural melebihi rekan-rekannya yang lain. Dilihat dari generasi, Erawan adalah senior dari Sutawijaya, namun pencapaian mereka di kancah seni rupa nasional dan internasional hampir sama. Dari paparan terhadap perkembangan artistik I Nyoman Erawan dan I Putu Sutawijaya, dengan pendekatan hermeneutika pada pemaknaan-pemaknaan terhadap konsep artistik, filosofi

hidup, serta pengamatan visual terhadap karya-karya mereka, maka dapat dijabarkan beberapa hal sebagai berikut;

- I Nyoman Erawan dan I Putu Sutawijaya adalah sebagian perupa Bali yang pergi dari Bali untuk menuntut ilmu seni rupa di Yogyakarta, di mana keberadaan Yogyakarta dan Bali secara kultural memiliki perbedaan yang signifikan. Kepergian Erawan dan Sutawijaya dari Bali, didasari oleh alasan ingin berkembang lebih jauh dari keberadaan mereka di tengah budaya (*realm*) Bali.
- Keberadaan I Nyoman Erawan dan I Putu Sutawijaya di Yogyakarta kemudian, menimbulkan ketegangan-ketegangan yang khas, yaitu pertanyaan-pertanyaan yang terkait dengan perihal identitas, apakah mereka orang Bali, orang Bali baru atau pun orang yang baru sama sekali? Kerinduan terhadap asal dan pemahaman psikologis yang telah menjadi bagian hidup mereka, kemudian menjadi ingatan, dan konstan mempengaruhi imajinasi untuk merepresentasikan ingatan-ingatan tersebut kembali. Keberadaan Erawan dan Sutawijaya di Yogyakarta sebagai bagian dari komunitas perupa yang tergabung dalam SDI (Sanggar Dewata Indonesia) kemudian memberikan juga penguatan pada aspek komunal, di mana kecenderungan individu memperkuat komunalitas di dunia baru mereka untuk membangun identitas yang berdasar pada ingatan, kerinduan dan kesamaan pada asal mereka, Bali.

- Komunitas SDI dibangun berdasarkan konteks perkembangan Orde Baru yang menempatkan identitas-identitas dan kelokalan tradisi sebagai bangun konsep identitas kenasionalan, menempatkan kemodernan pada wujud kebebasan ekspresi dalam abstrakisme. Walau pun di Yogyakarta, di sisi lain berkembang seni rupa representatif yang mengakar pada 'mazhab' kenasionalan. Keberadaan I Nyoman Erawan dan I Putu Sutawijaya di Yogyakarta sebagai individu Bali yang berjarak dengan Bali, tidak serta merta menyatu dengan kultur perkembangan modern Yogyakarta yang berbeda dengan kultur yang dimiliki I Nyoman Erawan dan I Putu Sutawijaya. Secara logis, pilihan untuk merengkuh ideologi ekspresi dalam abstrakisme menjadi aksi artistik kritis yang didorong oleh aspek primordial diaspora untuk bertahan (*survive*) dalam sosiokultur yang berbeda dengan asal.
- Keberadaan Erawan yang kembali ke Bali, walau pun berbeda dengan Sutawijaya yang menetap di Yogyakarta tidak serta merta membedakan praktik artistik lanjut keduanya, oleh sebab konsep-konsep artistik yang terdapat pada diri Erawan dan Sutawijaya telah menjadi ideologi yang tetap terpelihara dan menjadi identitas diri. Sementara Sutawijaya, dalam konteks keberadaannya di Yogyakarta membuat konsep-konsep artistik tersebut lebih merambah pada kehidupan kultural.

Ikhwil kota (dalam hal ini Yogyakarta) yang memiliki nilai komunal dan identitas yang cukup berbeda dari Bali,

telah secara langsung mau pun tidak, mempengaruhi pandangan, nilai dan penilaian individu seperti I Nyoman Erawan dan I Putu Sutawijaya. Tidak hanya dalam konteks kehidupan keseharian, kota yang terbangun oleh sejarah panjang keberadaannya pun mempengaruhi, bahkan, konteks artistik. Kota, dengan demikian, bagaikan api unggun yang menarik datangnya laron yang bersedia dengan sukarela terbakar olehnya.

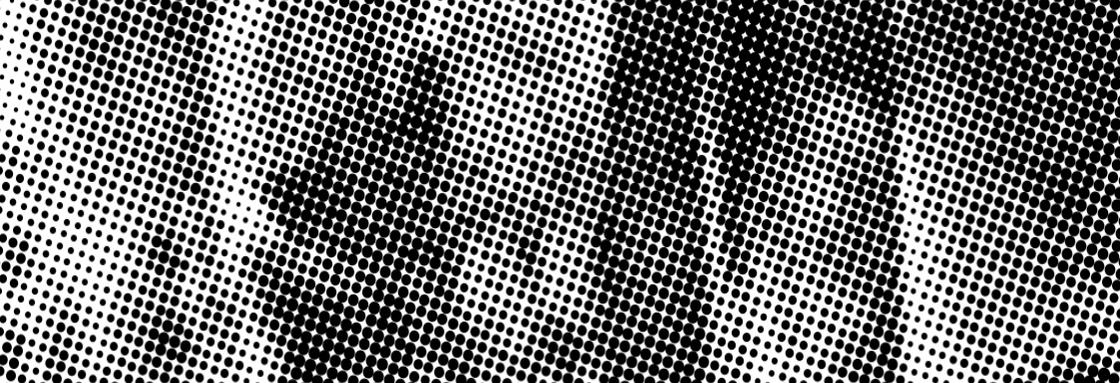
## Daftar bacaan:

- Ardika, I Wayan; Parimatha, I Gde; Wirawan, A.A. Bagus (2013): Sejarah Bali : Dari Prasejarah Hingga Modern, Udayana University Press, Denpasar
- Hasan, Asikin. (2001): Dua Seni Rupa (Serpihan Tulisan Sanento Yuliman), Penerbit Kalam, Jakarta.
- Vickers, Adrian. (2012): "Bali A Paradise Created", second edition, Tuttle Publishing, Singapore
- Wiyasa, I Made Bakti. (2005): Sejarah Sanggar Dewata Indonesia, Tugas Akhir Program Studi Seni Rupa Murni, Fakultas Seni Rupa – Institut Seni Indonesia Yogyakarta.
- Sucitra, I Gede Arya. (2013): Narasi Sanggar Dewata Indonesiap; Sanggar Dewata Indonesia, Yogyakarta
- Burhan, M. Agus. (2006) Seni Rupa Kontemporer Indonesia: Mempertimbangkan Tradisi, dalam M. Agus Burhan, (Ed.), Jaringan Makna Tradisi hingga Kontemporer: Kenangan Purna Bakti untuk Prof. Soedarso Sp., M.A. Yogyakarta: BP ISI Yogyakarta
- Parta, I Wayan Seriyoga; Zaelani, Rizki (2012) Salvation of the Soul: I Nyoman Erawan, Arti Foundation, Bali
- Budiman, Kris (2010), "Putu Sutawijaya, Portraying Stone", Leaflet Pameran, Sangkring Art Space Yogyakarta, Jogja Contemporary Yogyakarta, vwfa.net
- Tanesia, Ade (1998), "Pink Floyd, Joe Satriani dan

Ritus Peralihan”, Leaflet Pameran Tunggal Putu Sutawijaya, Bentara Budaya Yogyakarta

- leaflet pameran tunggal Putu Sutawijaya tahun 1999 di Galeri Lembaga Indonesia Perancis, Yogyakarta
- Katalog Pameran Tunggal Putu Sutawijaya “Ritus Tubuh”, 2004, Danes Art Veranda, Denpasar
- Katalog Pameran Tunggal Putu Sutawijaya, “Man, Mountain”, 2008, China World Trade Center Exhibition Hall, Beijing, Galeri Canna, Jakarta Indonesia.
- Katalog Pameran Tunggal Putu Sutawijaya, 2014, “The Dance of Remembering”, SinSin Fine Art, Hongkong





**Perkumpulan Seniman,  
Kemandirian dan Komunalitas;  
Memandang Komunitas Seniman  
dan Kaitannya dengan Kota**

Willy Himawan



## Perkembangan Kemodernan di Jawa dan Bali

**S**anento Yuliman dalam pengamatannya pada perkembangan seni lukis Indonesia, menyatakan bahwa perkembangan seni rupa modern Indonesia bukanlah lanjutan—dalam bentuk apa pun—dari seni rupa tradisional. (Hasan, 2001:55). Lebih lanjut, Yuliman mengungkapkan bahwa semenjak rakyat Indonesia berkehendak menjadi satu bangsa merdeka, maka dengan sendirinya terbentuk kebudayaan baru dan seni baru yang bukan lanjutan seni rupa tradisional, walau pun dapat berangkat dari apa-apa yang sudah ada sebelumnya. Pandangan Yuliman ini kemudian menjadi dasar pandangannya terhadap perkembangan seni rupa paska kolonialisme di Indonesia terutama pada tempat-tempat yaitu, Yogyakarta, Bandung dan Bali; yang kemudian berkembang menjadi kota-kota utama di Indonesia.

Pandangan Yuliman itu kemudian berintegrasi dengan sejarah perkembangan seni lukis di kota Yogyakarta, Bandung dan Bali paska kolonialisme di awal abad ke-20. Sejarah mencatat kehadiran perupa-perupa seperti Abdullah Surio Subroto, Mas Pirngadi, Wakidi, Basuki Abdullah, Wahdi dan lain-lain, dengan kecenderungan gaya lukis pemandangan alam pada akhir abad ke-19 hingga awal abad ke-20, yang terutama berkembang di Jakarta (Batavia) dan Bandung. Pada masa selanjutnya berkembang kecenderungan gaya lukis, yang menurut

Yuliman lebih menyetengahkan subjektifitas melalui ekspresi diri dan ekspresi emosi dalam corak gaya ekspresionistis di tahun 1940-1960an (Hasan, 2001: 88). Perkembangan ini dapat dilihat pada lukisan-lukisan Sudjojono, Affandi, Hendra Gunawan dan lain-lain dengan jargon lukisan "jiwa tampak – jiwa *ketok*". Perkembangan lukisan "jiwa tampak – jiwa *ketok*" ini berkembang pesat di kota Yogyakarta, hal ini dipengaruhi terutama oleh peristiwa sejarah pendudukan Jepang di Indonesia yang kemudian memberikan ideologi anti Barat. Pada masa 1960-1970an, akibat pengaruh munculnya Orde Baru, muncul pula kecenderungan gaya lukis abstrak, yang menurut Yuliman sebagai pembebasan terhadap ikatan dengan obyek-obyek, sehingga lukisan menjadi suatu pengembangan kepekaan dalam suatu dunia pengalaman. (Hasan, 2001:99). Kecenderungan gaya lukis abstrak ini berkembang terutama di kota Bandung dengan perupa-perupa seperti Ahmad Sadali, Oesman Effendi, Srihadi Soedarsono, A.D. Pirous, Jussuf Effendi, Popo Iskandar dan lain-lain. Pada masa-masa selanjutnya pertentangan ideologis antara perkembangan gaya lukis antara kota Bandung dan kota Yogyakarta, di dalam sejarah seni rupa Indonesia dikenal dalam pertentangan Mazhab Bandung dan Mazhab Yogyakarta. Bali di sisi lain, seperti telah diungkapkan sebelumnya mengintegrasikan perkembangan senirupanya pada warisan seni lukis wayang, sehingga perkembangan seni rupa Bali, terutama oleh Sanento Yuliman dan Claire Holt dilihat sebagai perkembangan yang berada di luar sejarah seni rupa Indonesia.

## **Perkumpulan Seniman, Ideologi dan Pengetahuan yang Komunal? Melihat Pita Maha**

Sebelum keberadaan institusi-institusi pendidikan seni (khususnya seni rupa) memegang kedudukan (*establish*) dalam perkembangan panjang seni rupa Indonesia, sebagai wujud institusionalisasi konsep modern dalam seni rupa; tercatat banyak perkumpulan seniman dalam sejarah seni rupa Indonesia, yang memiliki ideologi dan pewarisan pengetahuan seni (teknis dan konsep) tertentu. Tercatat kehadiran perkumpulan seniman besar masa kolonial hingga paska kemerdekaan, seperti Persagi (Persatuan Ahli Gambar Indonesia), SIM (Seniman Indonesia Muda), Pelukis Rakyat, hingga Pita Maha di Bali. Pada masa setelahnya, tercatat juga perkumpulan seniman besar seperti SDI (Sanggar Dewata Indonesia) yang terdiri sebagian besar dari seniman perupa asal Bali yang bermukim di Kota Yogyakarta, dan Komunitas Seni Sakato, yang terdiri dari sebagian besar perupa yang berasal dari Sumatera, juga bermukim di Yogyakarta. Hingga kini, perkumpulan-perkumpulan seniman tetap ada dan sangat banyak, seperti perkumpulan besar Ruang Rupa dan Jatiwangi Art Factory misalnya. Bentuk dari perkumpulan seniman ini pun sangat lah beraneka ragam, mulai dari skedar perkumpulan semacam komunitas, hingga perkumpulan yang berbadan hukum.

Salah satu perkumpulan yang tertua yang pernah ada, dan memiliki keunikan tersendiri adalah perkumpulan Pita

Maha di Bali yang secara resmi berdiri Januari 1936. Pita Maha terbentuk dan berdiri di Bali, tepatnya di daerah Ubud. Bali, seperti diketahui bersama adalah pulau dengan masyarakat yang hidup dengan budaya dan kepercayaan yang berdasarkan hinduisme. Budaya dan kepercayaan hinduisme tersebut telah berlangsung sejak abad ke-15 hingga kini, di mana praktek berkesenian seperti dalam tradisi Lukis Wayang, pun telah berlangsung sejak bd ke-16 di daerah Klungkung. (Himawan, 2014)

Kehadiran Pita Maha tentu saja tidak lepas dari keberadaan tokoh-tokoh pendirinya, yaitu Walter Speis, Rudolf Bonnet dan Cokorda Gede Agung. Pita Maha dalam masa awalnya beranggotakan 120-150 orang, dipimpin oleh Ida Bagus Putu, dibantu oleh sekretaris Tjokorda Gede Rai, dengan orang-orang khusus yang menangani keartisikan karya-karya adalah Tjokorda Gde Agung Sukawati, I Gusti Nyoman Lempad beserta Walter Spies dan Rudolf Bonnet. (Parta, Purwita, Dwitanaya, 2020: hal. 34)

Pita Maha adalah perkumpulan seniman-seniman (khususnya daerah Ubud dan sekitarnya) yang kemudian menjadi tempat mengasah kemampuan artistik dengan media seni Lukis dan seni patung. Teknik menggambar, mewarnai dan membuat komposisi adalah pengetahuan yang dibagikan dalam Pita Maha. Karya-karya dalam Pita Maha menjadi unik oleh karena terjadi penggabungan motif, gaya dan cara; antara yang terdapat dalam praktek Lukis Wayang tradisi Bali (yang berkembang sebelumnya)

dengan praktek melukis barat yang dibawa oleh orang-orang asing (eropa) seperti Walter Spies dan Rudolf Bonnet. Karya-karya dari Pita Maha ini kemudian dipamerkan juga di kota-kota besar di Pulau Jawa, seperti Batavia (Jakarta) dan Yogyakarta dalam kurun waktu tahun 1936-1939, yang kemudian mendapat sukses dan perhatian besar. Pada masa-masa berikutnya berkembang kelompok dan perkumpulan-perkumpulan baru yang dibentuk oleh beberapa pendiri Pita Maha yang menyesuaikan karya-karyanya dengan kekhasan cara, teknik dan subject matter Lukis Wayang yang berkembang di daerahnya; seperti munculnya kelompok Seni Lukis Gaya Ubud, Gaya Batuan dan yang lainnya. (Parta, Purwita, Dwitana, 2020: hal. 33-35)

Pita Maha sebagai salah satu perkumpulan seniman tertua yang pernah berkembang di Bali, memiliki keinginan (atau pun visi) untuk mengembangkan keunikan baru dengan memanfaatkan praktek artistik yang sudah ada sebelumnya di Bali dengan sisipan praktek artistik, yang pada jamannya populer di barat. Seringkali disebutkan bahwa karya-karya Walter Spies pada masa sebelum Pita Maha mengikuti bentuk artistik karya-karya Marc Chagall, yang kemudian 'menyatu' dengan bentuk artistik Lukisan Wayang Bali dalam masa kehadiran Pita Maha dan setelahnya,.



Gambar 1, karya Walter Spies, ""Selamat Tinggal" tahun 1921;  
Sumber gambar: harian Algemeen Handelsblad 17 Okt 1964



Gambar 2, Karya Walter Spies, "Iseh di Pagi hari", tahun 1938;  
sumber: Google Art & Culture, koleksi ARMA Museum Bali

Walau pun setelah masa Pita Maha kemudian berkembang kumpulan-kumpulan seniman baru di wilayah Ubud, Batuan dan juga Kamasan, Parta dkk (Parta, Purwita, Dwitanaya, 2020: hal. 70) yang sejalan dengan pemikiran Claire Holt, mengatakan bahwasanya gaya seni (Lukis) yang berkembang selanjutnya tersebut, berkembang dalam konsep komunalitas dan kental dengan unsur kewilayahan dengan cenderung meminggirkan pemikiran-pemikiran personal yang visioner. Dalam hal ini, pemikiran modern dalam perkembangan seni Lukis Bali, dikatakan oleh Parta dkk. (Parta, Purwita, Dwitanaya, 2020: hal.71) yang senada dengan pemikiran Adrian Vicker, mulai kehilangan tujuan dan dorongan modern bahkan sejak tahun 1950-an. Karya-karya Lukis Bali kemudian dikatakan lebih digunakan sebagai identitas citra positif dari sebuah negara baru yang harus ajeg, dan juga hal ini dikatakan Parta dkk. (ibid) didukung oleh sifat orang Bali yang cenderung enggan untuk merumitkan diri untuk membangun kerangka dan konstruksi berpikir baru dalam praktek berkeseniannya, sehingga lebih memilih untuk meneruskan apa yang sudah ada dalam pemikiran komunalnya.

### **Perkembangan Perkumpulan dan Komunitas di Masa Berikutnya, Sebuah Jajak Pendapat**

Khusus di Bali sebagai tempat yang kental dengan budaya komunal, kehadiran perkumpulan mau pun komunitas seniman di masa kini dapat dikatakan semakin banyak,

serta hadir dalam berbagai bentukan. Pengambilan pendapat secara acak yang dilakukan melalui media DaRing (dalam jaringan) dalam kurun waktu pertengahan tahun 2021, menjaring belasan seniman (perupa) yang memberikan pendapat-pendapatnya terkait perkumpulan atau pun komunitas yang mereka ikuti, bentuk, serta tergabung di dalamnya.

Perkumpulan bagi sebagian besar seniman, seperti salah satunya seniman senior I Wayan Sujana 'Suklu' mengungkapkan, bahwa perkumpulan seniman selalu dibentuk atas dasar kesepakatan dan orientasi berkesenian bersama mencapai tujuan-tujuan tertentu. Perkumpulan seniman juga dikatakan sebagai tempat untuk bertukar ide dan pengalaman, seperti yang diungkapkan oleh I Putu Dudyk Arya Putra dan I Nyoman Wiweka, S.Sn. Perkumpulan seniman juga terbentuk atas dasar persamaan nasib untuk dapat memperkuat satu dengan lain mencapai tujuan bersama, seperti yang disampaikan oleh salah satu responden perempuan, Ni Wayan Penawati.

Perkumpulan seniman, dari pendapat-pendapat seniman yang bersukarela untuk menjawab pertanyaan-pertanyaan yang diajukan, mengatakan bahwa perkumpulan yang mereka ikuti dan tergabung di dalamnya sering membicarakan tentang isu-isu yang terkait dengan perkembangan kota dan wilayah urban. Isu-isu itu khususnya terkait dengan isu identitas kultural, mengingat kota sebagai tempat dimana berbagai orang dari berbagai macam latar belakang kultural bertemu. Isu mengenai lingkungan juga menjadi topik pembicaraan yang tidak

jarang diangkat dalam diskusi dan juga dalam berbagai bentuk kegiatan dari perkumpulan, seperti pameran dan loka karya. Isu yang mencuat belakangan sebagai bahan diskusi dan perenungan perkumpulan-perkumpulan seniman adalah isu mengenai gender (persamaan gender), seperti yang diungkapkan oleh Ni Wayan Penawati yang tergabung dalam komunitas Perupa Perempuan Bali, Mankgen alias Gennetik yang tergabung dalam Komunitas Djamur sejak 2007, dan juga I Putu Dudyk Arya Putra yang tergabung dalam Lingkaran Photography sejak 2005-2020. Isu-isu lain yang juga menjadi bahasan dan pemikiran perkumpulan-perkumpulan seniman adalah isu mengenai pendidikan, ekonomi dan juga politik.

Keberadaan perkumpulan-perkumpulan seniman, menurut seniman-seniman yang tergabung didalamnya, juga memberikan nilai-nilai pada kehidupan wilayah (dalam hal ini wilayah kota) melalui kegiatan-kegiatan yang dilakukan oleh perkumpulan atau komunitas. Nilai-nilai yang diberikan seperti yang disampaikan oleh I Wayan Sujana Suklu, berupa nilai yang berifat simbolik, metaporik, ada yang analogis, melalui bentuk-bentuk artistik karya. Selain itu, nilai-nilai yang berkaitan dengan nilai konservatif, terutama terkait dengan budaya tradisi, seperti yang disampaikan oleh I Made Astangga Wahyu ydan I Wayan Trisnayana yang tergabung sejak tahun 2021 bagi Wahyu, dan tahun 2017 bagi Trisnayana dalam Komunitas Oprasi, perkumpulan yang memfokuskan pada praktek konservasi dan pembuatan teks dan gambar dengan media daun *lontar* (di Bali biasa diebut *rontal*) yang

telah menjadi tradisi di daerah Bali. Nilai-nilai kontribusi dan partisipatoris juga dilakukan oleh perkumpulan seperti kegiatan melukis mural oleh Komunitas Djamur untuk menambah keindahan kota, dengan kaitannya pada aspek pariwisata; serta kegiatan sosial seperti melakukan kegiatan artistik bersama dengan masyarakat dalam rangka menjaga lingkungan di Kawasan Badung yang menjadi pusat pariwisata di Bali, seperti yang diungkapkan oleh I Gede Jaya Putra yang tergabung dalam Komunitas Mangurupa sejak tahun 2009.



Gambar 3, kegiatan Komunitas Oprasi dalam mengolah media *rontal*; sumber gambar: Instagram Komunitas Oprasi @o.prasi

Perkumpulan dan komunitas memang memiliki ideologi, pandangan serta visi tertentu yang menjadi kesepakatan bersama anggota-anggotanya, namun sebagai individu, para anggota akan selalu memiliki intensi-intensi pribadi, terutama intensi artistik. Perupa Dewa Ngakan Made Ardana mengungkapkan bahwa perkumpulannya, Kelompok Seni TAXU yang pernah cukup dikenal dalam medan seni rupa Indonesia pada awal tahun 2000an, pernah memiliki satu bahasa artistik yang kemudian seiring perpecahan kelompok, bahasa artistik tersebut akhirnya hilang dan perupa-perupa yang tergabung di dalamnya kembali menggunakan cara ungkap artistik masing-masing. Berbeda dengan Ardana, Guntur Timur, perupa dari Bandung yang tergabung dalam Kelompok Abstrax, mengungkapkan bahwa kelompok justru hanya memberikan penguatan pada cara ungkap artistik pribadi. Hal yang sama juga diungkapkan oleh I Gede Jaya Putra, I Nyoman Aptika, dan Ida Bagus Nyoman Segarayoga yang tergabung dalam Mangurupa, di mana keberadaan kelompok justru tidak 'menggangu' pencapaian artistik pribadi. Praktek-praktek artistik kelompok terejawantah dalam bentuk-bentuk kolaborasi dan kegiatan yang bertema khusus.

Ihwal kehadiran perkumpulan seniman dalam perkembangan dan sejarah panjang seni rupa Indonesia, sedari awal keberadaannya hingga sekarang, selalu mewarnai perkembangan artistik yang ada. Walau diperlukan pemeriksaan lebih lanjut, serta pendalaman

yang lebih detil, namun dapat dikatakan bahwa kehadiran perkumpulan seniman sekarang ini semakin banyak, beragam serta keberadaanya meluas seiring perkembangan wilayah-wilayah urban, khususnya di Indonesia. Dapat dikatakan pula, bahwa kemandirian dalam berpikir dan mengejawantahkan keberadaan kelompok serta individu secara artistik semakin tinggi. Sikap komunalitas pun mengalami perubahan dari sikap menjunjung tinggi nilai-nilai yang homogen, menjadi penghargaan terhadap keberagaman, terutama dalam ideologi-ideologi artistik.

## Daftar Bacaan

- Parta, I Wayan Seriyoga; Purwita, Dewa Gede; Dwi-tanaya, I Made Susanta (2020), I Gusti Made De-blog: Master Seni Lukis Naturalis Dalam Medan Seni Rupa Denpasar-Bali, Kounitas Gurat Intitute, Denpasar
- Himawan, Willy (2014), The Persona of The Author Through Punakawan Character in Clasiccal Balinese Painting of Kamasan, Prosiding The 3<sup>rd</sup> International Seminar of Nusatara Heritage, Faculty of Art and Design, Bandung Intitute of Technology



# PROFIL SINGKAT PENULIS



**Willy Himawan**, lahir di Denpasar, Februari 1983, saat ini tinggal di Bandung. Willy menyelesaikan pendidikan S1, S2 dan S3 di ITB. Sehari-harinya mengajar di Program Studi Seni Rupa FSRD-ITB dan tergabung dalam Kelompok Keilmuan Seni Rupa ITB. Selain mengajar, Willy yang asli Bali juga aktif berpameran sejak 2002 hingga kini, dalam pameran-pameran di dalam dan luar negeri. Beberapa karyanya telah menjadi koleksi dari, Museum GAFA of Guangzhou, Ratchadamnoen Contemporary Art Centre di Thailand, ASEAN COCI, Grand Indonesia Kempinsky dan Museum ARMA Bali.

**Andryanto Rikrik Kusmara,** menyelesaikan Pendidikan S1 hingga S3 nya di ITB, dengan topik disertasinya "Medium Seni dan Politik Representasi Dalam Seni Rupa Kontemporer Indonesia". Selain mengajar di Prodi Seni Rupa ITB, Rikrik juga telah melakukan praktek kurasi pameran berskala nasional dan internasional, diantaranya adalah Pameran Srihadi Man X Universe di Galeri Nasional tahun 2020. Rikrik juga aktif mempublikasikan karya-karyanya di berbagai seminar dan pertemuan ilmiah berskala nasional mau pun internasional. Saat ini Rikrik menjabat sebagai Dekan Fakultas Seni Rupa dan Desain ITB.

**I Wayan Seriyoga Parta, M.Sn.** Lahir di Tabanan Bali 1980, mengawali karir dibidang seni rupa dari mengelola program di Komunitas Klinik Seni Taxu dan menjadi redaksi Buletin Komunitas Seni Rupa Kitsch periode tahun 2004-2005. Sejak tahun 2006 menjadi staf pengajar seni rupa di Universitas Negeri Gorontalo; latar belakang pendidikan: S1 di STSI/ISI Denpasar, S2 di ITB Bandung dan pernah mengenyam pendidikan S3 di ISI Yogyakarta. Kini sedang kembali melanjutkan Studi S3 Kajian Religi dan Budaya di UNHI Denpasar. Selain mengajar juga aktif melakukan penelitian seni rupa dan kebudayaan. Sejak tahun 2003 hingga sekarang aktif menulis dan mengkurasi pameran bersama dan pameran tunggal seniman-seniman dari berbagai daerah, sebagai kurator independen. Esai-esainya khususnya dibidang seni rupa telah dimuat di berbagai media massa, serta menulis pada berbagai jurnal ilmiah, dan dalam prosiding seminar seni nasional maupun regional. Menjadi pembicara dalam acara-acara diskusi, senimar, sarasehan tingkat nasional. Juga kerap terlibat dalam kepanitian dan sebagai narasumber untuk penyelenggaraan kegiatan seni rupa tingkat nasional. Tulisannya juga telah dimuat dalam buku diantaranya: **“Arie Smit a Living Legend”** (2011), menulis bersama buku **“Salvation of the Soul Nyoman Erawan”** (2012). Editor buku **“Lempad for The World”**, (2014), menulis bersama buku I Gusti Made Deblog; Master Seni Lukis Realistik Denpasar (2020). Biografi estetik Wayan Karja: bernalar dalam warna melukis dengan rasa (2022), buku Warna Bali yang akan segera terbit. Tahun bersama beberapa penulis dan peneliti muda Bali mendirikan **Gurat Institute** yang konsen melakukan kajian pada seni rupa dan budaya visual. Kini tengah menjalankan beberapa program penelitian, penulisan dan publikasi seni rupa. Sejak tahun 2016 juga aktif mendukung pengembangan basis seni rupa di daerah seperti di Gorontalo, Makassar dan Indonesia Timur. Terlibat di dalam menggerakkan Huntu Art Distrik yang mengusung konsep Seni untuk Perubahan (*Art for Social Change*). Turut menginisiasi Makassar Initiative Art Movement (MAIM)

**Budi Adi Nugroho**, lahir di Pare-Pare, Indonesia. Menyelesaikan Sarjana (2005) dan Magister (2009) di Fakultas Seni Rupa dan Desain, Institut Teknologi Bandung. Pada tahun 2015 melanjutkan ke jenjang Doktor di institut yang sama, dan bekerja sebagai dosen tetap di institut yang sama sejak tahun 2012. Praktek kesenimanannya dimulai dengan menggunakan ikon populer seperti pahlawan super, komik, dan benda-benda kehidupan sehari-hari yang bertransformasi menjadi bahasa visual dengan makna baru untuk disajikan.

Fokus praktek dan riset kesenirupaannya adalah untuk mendekatkan seni kepada masyarakat umum, berbagai metode digunakan untuk menghadirkan karya seni yang dapat dinikmati dan dipahami oleh publik, seni relasional dipilih sejalan dengan program penelitian doktor. Keberadaan seniman tidak menjadi individu utama, melainkan menjadi bagian pelengkap dari publik dan ruangnya untuk menghasilkan sebuah karya yang utuh.

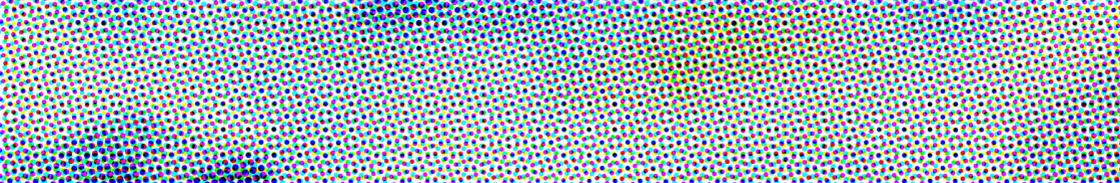
**Dadang Sudrajat**, Lahir di Sumedang, 5 Juni 1969, sekarang menetap di kabupaten Bandung Barat kampung Buniwangi no 11. Bekerja sebagai dosen di FSRD ITB Program Studi Seni Rupa. Pendidikan yang pernah di tempuh S1, S2 dan S3 di FSRD ITB. Aktif berpameran baik di dalam dan luar negeri diantaranya di Jakarta, Bandung dan Yogya. Di luar negeri diantaranya Jerman, Malaysia dan Jepang. Sementara di bidang penelitian dilakukan dari semenjak tahun 1998 hingga saat ini. Pada proyek penelitian awal memiliki ketertarikan pada pengembangan metode mengajar dan mencari alternatif media untuk melukis. Di bidang pengembangan metode mengajar diantaranya : *Pengajaran Unsur-unsur Gambar Bentuk Bberbasis Alat Bantu Multimedia Interaktif pada Perkuliahan Gambar Bentuk SM 103*. Proyek DUE – Like. Mengenai penelitian pencarian media seni lukis pernah dilaksanakan lintas disiplin bekerjasama dengan jurusan kimia organik ITB dengan judul *Media alternative; cat organik untuk melukis dan pelapis kanvas untuk lukisan cat minyak yang ramah lingkungan (Green Art)*, di tahun 2010 dan 2011. Bahkan pernah menjadi anggota pada penelitian lintas perguruan tinggi kerjasama UNS- ITB dengan biaya dari LPDP; berjudul: *'Media pewarna organik untuk karya seni dan batik'* tahun 2014. Pada masa studi S3 penelitian menyesuaikan dengan tema disertasi yang bernuansa spiritual diantaranya riset unggulan PP/LPPM ITB dan Universitas TELKOM 2017 dengan judul *"Menelusuri Nilai Filososfi Batik Rifa'iyah yang Bertema 'Pelo Ati'"*. Penelitian lainnya adalah Riset Pogram Doktor DIKTI 2018 : *"Penelitian dan workshop kaligrafi Islam di Pesantren Kaligrafi LEMKA Sukabumi"*. Penelitian Seni Rupa Islam Karya-Karya Koleksi Galeri Nasional Indonesia dengan bentuk luaran tulisan yang berjudul: *Karya-karya dengan tanda: Kaligrafi dan Khiasan Bentuk Figural*. Penerbit GALNAS 2018 . Tahun 2019 dilaksanakan penelitian P3MI dengan judul : *"Relasi Seni dan Tasawuf"*. Anggota penelitian kerjasama KK Seni Rupa dan Fisika MIPA ITB 2021. Dengan bentuk luaran karya video art yang berjudul *"Light Travel"* dan dipamerkan pada pameran *"Light Weekend "*. Anggota Pengabdian kepada Masyarakat PPMI FSRD 2021 berjudul: *Bandung Annual Report - Seni, Sains, dan Teknologi*

**Dikdik Sayahdikumullah,** dilahirkan di Maja, Majalengka, Jawa Barat tahun 1973. Ia menempuh studi Sarjana Seni Rupa tahun 1992-1997 dan meneruskan ke Magister Seni Rupa ITB tahun 1998-2001. Kemudian, ia menamatkan pendidikan doktor seni rupa di Kyushu Sangyo University, Jepang tahun 2012. Sejak mengawali kariernya sebagai pengajar seni di ITB tahun 1999, ia lebih dikenal sebagai pelukis dan pernah mengikuti beberapa pameran di dalam dan luar negeri. Karyanya banyak menggarap objek figurative dan landscape menggunakan medium drawing dan lukisan. Diantara kesibukan sebagai pengajar seni di almamaternya, ia juga mengembangkan minatnya pada studi konservasi karya-karya seni rupa modern di Indonesia.

**Dr. I Ngurah Suryawan**, antropolog dan dosen di Departemen Antropologi, Fakultas Sastra dan Budaya, Universitas Papua (UNIPA) Manokwari, Papua Barat dan Departemen Politik dan Pemerintahan, FISIP Universitas Warmadewa. Peneliti di Departemen Kebijakan Publik dan Transformasi Sosial di *Warmadewa Research Centre (WaRC)* Bali. Menyelesaikan pendidikan Doktor Antropologi di Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta dengan beasiswa penulisan disertasi dari *Asia Research Institute (ARI)*, *National University of Singapore (NUS)* pada tahun 2013 dan NUFFIC-NESO di Faculty of Humanities, Universiteit Leiden, Belanda pada tahun 2014. Program penelitian pascadoktoral dimulainya dari tahun 2016-2017 tentang ekologi budaya orang Marori dan Kanum di Merauke, Papua dalam skema ELDP (*Endangered Languages Documentation Programme*) bekerjasama dengan *Australian National University (ANU)*. Menjadi peneliti tamu di KITLV (*Koninklijk Instituut voor taal-, Land- en Volkenkunde*), Universiteit Leiden 2017 – 2018 untuk menulis penelitiannya tentang terbentuknya kelas menengah Papua di daerah-daerah pemekaran. Saat ini sedang melakukan penelitian tentang studi kompartif dinamika masyarakat adat dan eksploitasi sumber daya alam di Bali dan Papua. Emailnya: ngurahsuryawan@gmail.com.







KOMUNITAS BUDAYA  
GURAT INDONESIA

ISBN 978-623-98923-3-3



9 786239 892333



PPMI, FSRD  
ITB 2021

