

Kumpulan
Tulisan Seni
dan Budaya Rupa

Budaya — Rupa



KOMUNITAS BUDAYA
GURAT INDONESIA

Budaya — Rupa

Kumpulan Tulisan Seni dan Budaya Rupa

I Wayan Seriyoga Parta, I Wayan Nuriarta,
Ida Ayu Dwita Krisna Ari, dkk.



Penerbit
Komunitas Budaya Gurat Indonesia

Budaya Rupa

Kumpulan Tulisan Seni dan Budaya Rupa

Penulis:

I Wayan Seriyoga Parta
I Wayan Nuriarta
Ida Ayu Dwita Krisna Ari
Alit Kumala Dewi
Dewa Gede Purwita
I Wayan Karja
Vita Wulansari
I Gede Jaya Putra
Safira Maisy
Sasih Gunalan
I Nyoman Miyarta Yasa
Eko Haryanto
I Made Susanta Dwitanaya
I Wayan Sudana
Hasmah
Farid Abdullah
Mohammed Iqbal Badaruddin
Aneeza Mohd. Adnan
Bambang Tri Wardoyo
Dewa Ayu Eka Savitri Sastrawan

Editor:

I Wayan Seriyoga Parta
Willy Himawan

Desain Tata Letak:

I Nyoman Adi Selamat Darmawan

Copyright Text © 2024 by writers and art works by artists,
All rights reserved

ISBN: 978-623-98923-8-8 (PDF)

Format Buku:

Ebook digital, 15 x 21 cm, VII + 222 hlm

Terbit bulan Juni 2024

Penerbit:

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

Kata Pengantar

Komunitas Budaya Gurat Indonesia (KBGI), merupakan lembaga independen yang dibentuk oleh para penulis dan peneliti seni rupa berbasis di Denpasar Bali. Lembaga ini menitik beratkan pada program riset, dokumentasi, pengkajian dan pengembangan kebudayaan (*visual culture*), melalui presentasi gelaran seni rupa dan karya-karya kolaboratif yang melibatkan lintas seniman. Aktif menginisiasi riset dan pendokumentasian nilai-nilai budaya guna menggali, mengenali dan mengangkat potensi warisan dan nilai-nilai sejarah kebudayaan. Setiap tahun aktif menerbitkan buku kajian seni (rupa) dan kebudayaan Bali, ruang lingkup aktivitas KBGI tidak hanya sebatas Bali, kami juga aktif dalam mendukung praksis dan kajian-kajian seni di wilayah lain, seperti: Makassar, Gorontalo, Kalimantan dan Toba.

Beberapa buku yang telah diterbitkan antara lain kajian Biografi Seniman seperti: I Gusti Nyoman Lempad, I Ketut Budiana, I Wayan Karja; Kajian Warna Bali dan Inventarisasi Tarian Rejang di Desa Tua-Bali. Serta buku-buku kumpulan tulisan seperti: “Seni Rupa dan Kota” bekerjasama dengan FSRD ITB, “Tupalo” dan “Ma ledungga” bersama Huntu Art Distrik Gorontalo, “Leang-Leang Spirit” bersama Makassar Initiative Art Movement, buku “Mengupaya Lokus Baru” Banyuwangi dan Seni Rupa Indonesia dengan Langgar Art Banyuwangi serta buku “Hard-Iman”. Penerbitan buku “Budaya Rupa” merupakan program rutin untuk senantiasa konsisten mengupayakan publikasi secara berkesinambungan, dalam mengembangkan kajian-kajian seni Indonesia dan trans bangsa.

Buku ini memuat beberapa kajian-kajian menarik tentang praksis dan wacana seni rupa di Bali, mulai dari “Dua Sosok Maestro Seni Rupa Bali Modern” yang menyandingkan sosok almarhum I Made Wianta dan I Nyoman Erawan oleh I Wayan Seriyoga Parta. Dilanjutkan kajian dengan pendekatan teori-teori kritis tentang seni komik dalam tulisan berjudul “Perlawanan Tokoh Amba Terhadap Hegemoni Patriarki Dalam Komik Wayang Epik Mahabharata Karya Gun Gun”, oleh I Wayan Nuriarta, Ida Ayu Dwita Krisna Ari dan Alit Kumala Dewi. Tulisan ini mencerminkan keragaman praksis seni rupa yang tidak hanya terfokus pada seni lukis,

Nuriarta dkk membuat kajian menarik perihal komik khususnya yang mengangkat cerita epik Mahabharata. Kajian visual yang dilakukan Dewa Gede Purwita berjudul “ Opium dan Rekam Jejak Visualnya di Buleleng Akhir Abad ke-19 Hingga Awal Abad ke-20”, menjadi catatan menarik dalam pendekatan kritisnya menelisik secara seksama setiap elemen-elemen visual yang tersurat di dalam lukisan I Ketut Gede dari Bali Utara.

Berikutnya terdapat dua kajian tentang penciptaan seni rupa, diawali dengan penciptaan kolaboratif trans disiplin “Wajah Ganda Bali Dalam Kolaborasi Karya Busana Dan Lukisan”, Oleh Vita Wulansari, I Gede Jaya Putra dan Safira Maisy dari Institut Desain dan Bisnis Bali. Penciptaan karya seni mengkolaborasikan antara desain fashion dan seni lukis yang tengah marak dalam perkembangan seni rupa kontemporer. Selanjutnya naskah tentang proses kreasi I Wayan Karja “Melukis Alam: Belajar Warna melalui Pengamatan”, menyuguhkan catatan pengalaman dilakukannya dengan menggumuli langsung melukis di alam sebagai sebuah praksis *art-base research*. Kedua naskah tersebut memberikan catatan perihal pentingnya menempatkan proses kreasi sebagai sebuah kajian tersendiri, untuk memperkaya wacana seni rupa dari segi seniman sebagai subjek aktif dalam memproduksi nilai artistik dan estetika.

Tulisan-tulisan dalam buku ini dapat membuka ruang pewacanaan untuk membuka kembali pandora historiografi seni rupa Indonesia dengan menggali aspek-aspek modernitas yang telah lama timpang, terpusat, terbatas dan mengabaikan perkembangan yang ada di lokus-lokus lain yang dianggap pinggiran. Kajian perkembangan seni rupa dalam lingkup isu nasional diwakili dalam tulisan “Monumen Ingatan: Menelusuri Jejak Rintisan Seni Rupa Modern Di Lombok”, oleh Sasih Gunalan dan I Nyoman Miyarta Yasa. Kajian ini juga menyoroti perkembangan seni rupa modern di Lombok yang memiliki keterkaitan dengan perubahan sosial budaya.

Eklusivitas wacana seni rupa selama ini juga cenderung mengabaikan geliat perkembangan seni kriya yang dianggap minor, namun kenyataannya berkontribusi nyata telah mendukung pertumbuhan ekonomi kerakyatan. Sebagaimana pembahasan Eko Haryanto dosen Universitas Negeri Semarang berjudul “Konservatif Budaya Ukir Jepara Dalam Balutan Citra Modern”, menyoal pentingnya konservasi seni ukir khas Jepara sebagai aset budaya daerah yang tengah mengalami perkembangan dan inovasi serta modernisasi. Dilanjutkan dengan pembahasan lapis tiga regenerasi perkembangan “Seni Ukir Tulang

Tampaksiring Dalam Tiga Generasi” oleh I Made Susanta Dwitanaya. Kajian berikutnya kembali membahas potensi seni kriya dalam tulisan yang padat data mewacanakan “Seni Sebagai Penggerak Ekonomi Kerakyatan” oleh: I Wayan Sudana dan Hasmah, Dosen Seni Rupa dan Desain Universitas Negeri Gorontalo, hasil kajian tentang seni kriya di Gorontalo.

Ruang lingkup kajian dalam buku ini tidak menutup kemungkinan untuk mengetengahkan kajian seni rupa dari berbagai lokus perkembangan lintas budaya, bangsa dan negara. Sebagaimana kajian tentang pendidikan seni yang menyoroti “Fenomena Pendidikan Inklusif Batik Indonesia - Malaysia”, oleh Farid Abdullah, Mohammed Iqbal Badaruddin, Aneeza Mohd. Adnan, Bambang Tri Wardoyo. Kolaborasi trans regional dosen-dosen dari Universitas Pendidikan Indonesia, Bandung, Indonesia, Universiti Teknologi MARA (UiTM) Kelantan, Malaysia, Universitas Trisakti, Jakarta, Indonesia. Terakhir ditutup dengan kajian dari lawatan penulis muda Dewa Ayu Eka Savitri Sastrawan ke Zimbabwe Afrika dengan judul “Tahukah Kamu Harare”. Dua tulisan ini memberikan pengayaan pada pengkajian yang dapat dikembangkan ke depan, untuk memperkaya khasanah dan ruang lingkup kajian yang semakin lintas bangsa dan menginternasional.

Terbitnya buku kumpulan tulisan seni rupa dan kebudayaan ini menjadi wujud nyata kami untuk secara konsisten mewacanakan perkembangan seni rupa, semoga kelak dapat menjadi bahan untuk membangun historiografi seni rupa Indonesia yang lebih komprehensif. Selamat membaca...

Editor

DAFTAR ISI

II KATA PENGANTAR

- 1 **DUA SOSOK MAESTRO SENI RUPA BALI MODERN**
Oleh: I Wayan Seriyoga Parta
- 16 **PERLAWANAN TOKOH AMBA TERHADAP HEGEMONI
PATRIARKI DALAM KOMIK WAYANG EPIK MAHABHARATA
KARYA GUN GUN**
Oleh: I Wayan Nuriarta, Ida Ayu Dwita Krisna Ari &
Alit Kumala Dewi
- 36 **OPIUM DAN REKAM JEJAK VISUALNYA DI BULELENG AKHIR
ABAD KE-19 HINGGA AWAL ABAD KE-20**
Oleh: Dewa Gede Purwita
- 58 **MELUKIS ALAM:
BELAJAR WARNA MELALUI PENGAMATAN**
Oleh: I Wayan Karja
- 76 **WAJAH GANDA BALI DALAM KOLABORASI
KARYA BUSANA DAN LUKISAN**
Oleh: Vita Wulansari, I Gede Jaya Putra & Safira Maisy
- 94 **MONUMEN INGATAN: MENELUSURI JEJAK RINTISAN SENI
RUPA MODERN DI LOMBOK**
Oleh: Sasih Gunalan & I Nyoman Miyarta Yasa
- 114 **KONSERVATIF BUDAYA UKIR JEPARA DALAM BALUTAN
CITRA MODEREN**
Oleh: Eko Haryanto
- 130 **SENI UKIR TULANG TAMPAKSIRING DALAM TIGA GENERASI
(Sebuah Pemetaan Awal Menuju Historiografi Dan Direktori
Seni Ukir Tulang Tampaksiring)**
Oleh: I Made Susanta Dwitanaya
- 148 **SENI SEBAGAI PENGGERAK EKONOMI KERAKYATAN**
Oleh: I Wayan Sudana & Hasmah
- 174 **FENOMENA PENDIDIKAN INKLUSIF BATIK
INDONESIA - MALAYSIA**
Oleh: Farid Abdullah, Mohammed Iqbal Badaruddin
Aneeza Mohd. Adnan & Bambang Tri Wardoyo
- 206 **TAHUKAH KAMU HARARE?**
Oleh: Dewa Ayu Eka Savitri Sastrawan

DUA SOSOK MAESTRO SENI RUPA BALI MODERN¹

Oleh:

I Wayan Seriyoga Parta

Dosen Jurusan Seni Rupa dan Desain Fakultas Teknik
Universitas Negeri Gorontalo

Email:

yogaparta@gmail.com

¹ Tulisan dikembangkan dari pengantar untuk pameran
Almarhum Made Wianta dan Nyoman Erawan, di Teh Villa
Gallery Surabaya, tgl. 23 Mei - 28 Juli 2023

PENDAHULUAN

Seni rupa Bali tumbuh dengan keunikannya tersendiri. Paruh akhir abad ke 19 di Bali Utara sudah terjadi persentuhan dengan pengaruh Barat, dimulai dengan keterlibatan Ketut Gede dengan Van Der Tuuk membuat ilustrasi bercorak representasi realistik². Ketut Gede melahirkan puluhan atau mungkin ratusan karya-karya di atas kertas dan kanvas yang dengan karakter visual yang cukup khas terkadang penuh satire. Sayang sekali terobosan karya-karya Ketut Gede tidak pernah diungkap sebagai bagian dari awal perkembangan seni lukis Bali yang mendapat persentuhan dengan pengaruh Barat.

Selama ini yang katah hanya tercatat kehadiran pelukis Rudolf Bonnet dan Walter Spies di Bali Selatan, menambatkan pengaruhnya dalam mendorong perkembangan dinamis seni rupa Bali dalam wadah Pita Maha. Sejak tahun 1930-an terjadi geliat kreativitas yang sangat dinamis di daerah Batuan, Ubud dan berpusat di Denpasar, seputaran Bali Hotel dan Museum Bali. Geliat tersebut membawa perkembangan seni rupa menuju modernisasi, sebuah gerakan kolektif yang melakukan lompatan inovatif keluar langgam tradisionalnya. Karakter kaku turunan bahasa rupa tradisional wayang, perlahan bergerak menjadi plastis, dari ikonik menjadi representatif, gerakan ini muncul di kedalaman pedesaan. Penulis seni rupa asal Francis Jean Couteau menyebutkan sebagai gelombang pedesaan³ (*rural art movement*), secara simultan muncul gelombang besar kreativitas di desa seperti Ubud dan sekitarnya hingga Bedulu dan Pejeng serta Batuan.

2 Dewa Gede Purwita, *Membaca Eksperimentasi Dalam Lukisan I Ketut Gede Singaraja*, <https://doi.org/10.35886/nawalavisual.v2i1.66>

3 Jean Couteau, 2005, *Paradigma dan Pasar*, Yayasan Seni Cemeti Yogyakarta

Tidak berhenti sampai di sana, seni rupa Bali mengalami lompatan evolutif tahap berikutnya setelah paruh abad ke-20. Lahir generasi yang mengenyam pendidikan formal seni rupa, beberapa orang anak Bali yang lahir dari akar tradisi budaya Bali mulai memperluas cakrawala keseniannya. Mereka memasuki pendidikan formal seni rupa, dari desa mereka mulai memberanikan diri memasuki kota. Menjelajahi pengetahuan seni rupa melalui bangku pendidikan formal, tahun 1950-an seiring pindahnya pusat pemerintahan dari Bali Utara menuju Bali Selatan, di Denpasar mulai berdiri sekolah-sekolah formal Sekolah Seni Rupa. Anak-anak muda dari penjuru Bali mulai mengasah dirinya melalui pendidikan formal ini, pembelajaran seni yang tadinya dijalani secara informal (melalui sistem cantrik berguru langsung ke pelukis senior), mulai tergantikan dengan kurikulum formal yang terstruktur.

Tidak cukup hanya sampai tahap pendidikan sekolah menengah atas, darah seni yang mengalir di dalam diri membawa generasi muda yang haus dengan pengetahuan memberanikan diri, menyebrang pulau menuju Jawa untuk menempuh pendidikan tinggi seni rupa. Pilihannya adalah kota Yogyakarta yang telah memiliki pendidikan tinggi akademi seni rupa ASRI, atau pendidikan seni rupa di ITB Bandung. Keberanian untuk menyebrang ini akan membawa mereka kelak pada kegemilangan karir sebagai seniman-seniman besar yang membawa arus perubahan membawa tonggak baru perkembangan seni rupa modern Bali. Generasi awal yang memasuki ASRI Yogyakarta adalah Nyoman Gunarsa, Made Wianta, kemudian generasi berikutnya seperti Nyoman Erawan. Generasi muda yang ke ITB Bandung adalah Nyoman Tusan dan Wayan Djujul walaupun tidak sampai selesai.

Melalui generasi akademis inilah kemudian seni rupa Bali bertransformasi melahirkan wajah yang berbeda secara kasat mata, muncul diorama visual dengan struktur visual baru. Namun di dalamnya tersirat kandungan muatan konten internal yang berasal dari akar tradisi budaya Bali. Transformasi visual ini menunjukkan tahap perkembangan yang mengalami proses modernitas. Kurator Jim Supangkat menyatakan modernitas seni rupa Bali sebagai gerakan “*avantgarde* tradisi”, yang menunjukkan hadirnya muatan lokalitas. Kondisi yang bertolak belakang dengan konsep Modern Barat yang justru meninggalkan dan menolak hal-hal yang berhubungan dengan nilai tradisi, karena tidak sesuai dengan semangat inovasi untuk mengejar kebaruan secara terus menerus. Maka dari itu karya-karya seniman Barat apalagi yang menunjukkan keterkaitan dengan muatan nilai-nilai tradisi budaya, tidak dianggap sebagai karya-karya seni modern.

PEMBAHASAN

Pembahasan ini merupakan pengembangan dari esai pengantar sebuah pameran yang cukup fenomenal yang bertajuk “Perjumpaan Tak Biasa” (unexpected reunion), di Teh Villa Gallery Surabaya, tahun 2023. Pameran ini dikatakan fenomenal karena menyanggah dua perupa modern Bali yang telah katam dalam kreativitas berkarya, eksistensi mereka telah menasional dan internasional. Eksplorasi karya cipta dan konsepsi yang mereka kembangkan mencerminkan persoalan wacana seni modern liyan yang berbeda dengan modernisme Barat. Mereka sama-sama mengenyam pendidikan formal di Yogyakarta, Made Wianta pada waktu masih menyanggah lembaga Akademi

Seni Rupa Indonesia (ASRI) sementara Nyoman Erawan ketika lembaga ini sudah bertransformasi menjadi Sekolah Tinggi Seni Rupa Indonesia (STSRI). Transformasi terakhir lembaga ini menjelma menjadi Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta sampai saat ini.

Mereka mengenyam pendidikan seni dari lembaga yang sama, sama-sama memiliki jangkauan kreativitas yang luas penuh dinamika dan melampaui batasan-batasan. Mereka tidak hanya berkarya seni lukis, tangan-tangan kreatif mereka tidak pernah berhenti untuk mengulik berbagai media dan material seni yang tidak biasa. Mulai dari batu, bambu, kayu, benang, besi, barang bekas (*found object*) dan berbagai material dapat menjadi karya nan artistik dan mengandung muatan estetika, ketika mendapat sentuhan tangan kreatif mereka. Tidak cukup memakai perantara berbagai media, tubuh pun menjadi medium untuk menumpahkan kegelisahan kreatif mereka akan berbagai fenomena yang mengimpresi. Karena itulah karya-karya mereka menjangkau kategori baru seperti seni instalasi, *performance art*, multimedia dan media baru.

Meskipun sama-sama menyanggah perupa multi dimensi, kedua tokoh besar seni rupa Bali ini berada dalam dua kutub yang saling bertolak belakang secara konsep dan pandangan berkesenian. Selama ini seperti mustahil untuk mengajak mereka untuk dapat tampil bersama hanya berdua saja di dalam sebuah pameran, karena sama-sama memiliki visi, idealisme dan ego personal yang kuat satu sama lain. Apa perbedaan tersebut? Mari kita kupas.



Artwork by
Alm. Made Wianta

#KempasRencana

Made Wianta berasal dari desa Apuan di kaki gunung Batu kau di wilayah Tabanan, adalah sosok dengan kemauan dan tekad yang kuat, memiliki cita-cita tinggi dan semangat yang berapi-api. Perjalanan keseniannya sangat menarik, setelah mengenyam pendidikan dari ASRI, Wianta memiliki cita-cita melanjutkan pendidikan

formal di Academy des Beaux Arts, Brussel. Demi cita-cita tersebut tahun 1975 ia bertolak ke Belgia dengan semangat menggebu, namun sesampai di sana kenyataannya bertolak belakang semangatnya kandas membuatnya “nge-glandang” dan bekerja di sebuah restoran Indonesia “Le Barong” di Brussel. Di sana ia mengalami kondisi di titik nadir sehingga harus bekerja kasar mencuci piring untuk bertahan hidup. Wianta berhasil bertahan di sana dengan menari tarian Bali dan sembari tetap membulatkan tekadnya menundukkan dunia dengan karya seni rupa modern, yang kelak digelutinya.

Singkat cerita pengalaman pahit itu menjadi pelajaran penting baginya untuk menguatkan tekad menjadi seniman hebat, dan mengubah cara pandang dunia-nya terhadap nilai-nilai tradisional dan konsep modern. Dalam catatan kurator Hendro Wiyanto menyitir pernyataan tegas Wianta, bahwa “kalau suatu kali aku ada di dunia orang kulit putih, maka terbukalah ruang-ruang yang selama ini terkunci. Aku akan berpikir kembali

tentang tradisi... Tetapi betapapun juga saya tetap melukis dengan dasar-dasar falsafah Timur yang kudus”⁴. Pikiran dan imajinasinya terbuka kembali perihal kebesaran peradaban Nusantara tanah kelahiran yang tak kalah dengan kebudayaan Barat. Menjadi pendulum semangatnya untuk berkarya dengan menggali kembali spirit nilai-nilai luhur dalam tradisi kebudayaan Timur - Nusantara.

Penulis seni rupa asal Prancis Jean Couteau mencatatkan pernyataan seorang Wianta perihal posisinya sebagai seniman Bali sebagai berikut “apakah dalam karya saya tercermin suatu bentuk ataupun simbol-simbol khas Bali? Yang pasti, saya sebenarnya tak pernah sekalipun berkehendak untuk menjadi seorang seniman yang Bali”. Berikutnya kembali ditegaskannya, “saya ingin melampaui batasan sebutan dan batasan tradisi apapun”.⁵ Pernyataan ini menjadi penegasan terhadap karya-karyanya yang begitu eksploratif dan berupaya keluar dari keterkaitannya dengan nilai-nilai tradisi budaya. Karya-karya Wianta menggali nilai-nilai tradisi untuk melampauinya dan menghadirkan ekspresi formal yang sangat modernis. Tercermin dalam karya-karya seri geometris dan komposisi warna-warna yang sangat formalistis.

4 Hendro Wiyanto, 2004, Unseen As Seen by Made Wianta (Drawing 1977-2004), Gallery Canna & Wianta Foundation

5 Jean Couteau, Made Wianta: Keindahan, Keraguan dan Pemertanyaan yang Kekal, katalog pameran tunggal Made Wianta di Kendra Galerry Seminyak 21 Februari - 21 Maret 2009 p.6



Karya Made Wianta

"Purple Triangle Mozaik", Acrylic on Canvas, 90 x 120 cm, 2011

Teh VILLA
Gallery



Artwork by
Nyoman Erawan

#SuspectofErawan

Sementara Nyoman Erawan juga tak kalah menariknya. Erawan yang lahir pada tahun 1958 di Banjar Delod tangluk, Sukawati, Gianyar Bali, adalah seniman yang tumbuh dalam keluarga dan lingkungan masyarakat yang memegang teguh adat-istiadat dan tradisi religi Hindu Bali. Ayahnya pernah menjabat sebagai pamong desa dan juga menekuni sastra Bali (Jawa

Kuno). Lingkungan keluarga menjadi medan pembelajaran seni secara informal yang berperan dalam menanamkan minat seni padanya sejak dini. Keterlibatannya dalam kegiatan adat dan religi, menumbuhkan kesadaran untuk lebih mendalam untuk memahami nilai yang terkandung dalam konsep upacara *yadnya*, yang sekaligus mendukung bagi proses kreativitas penciptaan karyanya. Penghayatan terhadap nilai-nilai beserta filosofi kosmologi Hindu, memberinya dasar untuk melakukan interpretasi-interpretasi dan mentransformasikan nilai-nilai tersebut ke dalam konsep berkarya.

Keterlibatan yang mendalam dengan tradisi Bali dan mendalami nilai-nilai yang terkandung di dalamnya, membuat Erawan dengan sadar untuk tak pernah berhenti mengolah eksplorasi rupa yang memakai simbol dan ikon yang berasal tradisi budaya Bali. Kurator seni rupa Rizky A. Zaelani menegaskan perihal



Karya Nyoman Erawan

“Maniverse # 14”, Acrylic on Canvas, 150 x cm, 2021

kedasaran itu, “bagi Erawan, ia tak terlalu hirau dengan kategori dalam seni rupa atau rumusan persis untuk setiap jenis karyanya. Pokok terpenting bagi dirinya adalah menemukan tanda-tanda yang tepat untuk menyatakan intensinya menghubungkan orientasi dan sikap dirinya pada nilai-nilai hidup, adat, dan agama”⁶. Berkarya dalam ruang kreativitas Nyoman Erawan adalah sebuah ritus seni rupa, namun ritus ini “tidak sama persis dengan ritual agama, namun tetap mengartikulasikan secara khas kaitannya pada pemahaman dan pengalaman beragama” tulis Rizky.

Dalam analisa penulis kesadaran Erawan akan nilai-nilai tradisi teologi Hindu Bali membawanya pada penemuan metode berkarya yang berasal dari konsep Mandala atau di Bali dikenal sebagai konsep Dewata Nawa Sanga. Walaupun komposisinya tidak dalam skema pembagian struktur yang ketat dan presisi, kesadaran akan ruang mendasari penciptaan karya-karyanya. Karena itu dalam karyanya memiliki komposisi yang jelas, dapat berupa keseimbangan antara atas tengah dan bawah, kanan kiri, atau diagonal. Kesadaran tersebut telah menjadi semacam metode artistik seorang Nyoman Erawan, elemen-elemen formal; garis, warna dan tekstur diramu dengan konsep itu. Hal inilah yang membuat karyanya memiliki kekhasan bahasa ungkapan dan nilai estetis. Erawan selalu memaknai ruang tidak pernah nisbi, ruang baginya sudah memiliki kandungan nilai kosmos, sehingga tugasnya sebagai seniman adalah memaknai terus menerus keterhubungan kosmos tersebut. Konsep ini membuat karya-karya melampaui batasan kategori-kategori gaya, aliran dan

6 Rizky A. Zaelani, 2pengetahuan, Nyoman Erawan Salvation of The Soul, Penerbit Art Denpasar

konsep-konsep rupa yang bersifat membatasi ruang kreativitas. Karya-karya Erawan menerjemahkan hakiki atas nilai-nilai yang tak terbatas itu, ia juga memberi ruang lapang bagi interpretasi bebas atas karya sesuai impresi dan persepsi sang penikmat.

PENUTUP

Tegangan dua model pandangan dunia mereka dapat kembali diperiksa pada wilayah kekaryaannya masing-masing. Satu hal yang menarik adalah pilihan eksplorasi visual seni lukis mereka sama-sama jatuh pada bahasa rupa non representasional, yaitu pada genre abstrak dan abstraksi. Secara konseptual genre abstrak adalah turunan dari perkembangan seni modern yang memiliki perjalanan panjang sejak post impresionisme hingga menjadi formalisme. Artinya pilihan bahasa rupa abstrak mencerminkan sikap modern mereka memilih bahasa rupa “universal”, namun bahasa rupa ini memiliki intensi berbeda di tangan masing-masing karena persepsi personal dan sikap kritis mereka masing-masing. Garis, goresan dan cipratan kuas (*brush stroke*), bidang geometris dan elemen visual lainnya memiliki intensi dan perlakuan yang berbeda di dalam eksplorasi karya masing-masing.

Wianta menempatkan eksplorasi karyanya untuk membebaskan diri dari nilai-nilai budaya dan menjadi lebih formalistik dan menjadi lebih universal. Sementara Erawan justru sebaliknya, ia sadar untuk memakai elemen formal tersebut untuk menegaskan pencaharian estetika yang terkait dengan nilai budaya bahkan filosofi teologi Hindu, yang menurutnya memiliki nilai yang universal. Pemahaman universalitas pada kedua perupa ini

sesungguhnya berujung pada konsepsi yang sama yaitu bahasa formalisme yang menolak posisi seni lukis sebagai wahana untuk merepresentasikan dunia secara mimetik. Inilah titik tolak untuk menempatkan mereka sebagai tokoh penting sebagai penanda perkembangan seni rupa modern Bali, menandai evolusi penting paruh ke dua abad ke- 21.

Membahas kedua tokoh besar dalam seni rupa Bali membutuhkan ruang yang besar, tentunya. Tulisan singkat ini hanya sebatas membuka cakrawala awal, perihal kreativitas kedua master seni rupa Bali yang memiliki keunikannya tersendiri, presentasi karya-karya di Teh Villa Gallery hanya sebagian kecil dan sebagai pintu masuk yang cukup signifikan untuk memasuki ruang kreativitas mereka yang tanpa batas. Kekaryaan mereka memasuki wilayah ulang alik antara nilai tradisi dan modernitas, jangkauan kreativitas mereka sudah sejak lama melampaui kategorisasi yang kini dirayakan dalam perkembangan seni rupa kontemporer.

REFRENSI

- Tulisan dikembangkan dari pengantar untuk pameran
Almarhum Made Wianta dan Nyoman Erawan, di Teh
Villa Gallery Surabaya, tgl. 23 Mei - 28 Juli 2023
- Dewa Gede Purwita, Membaca Eksperimentasi Dalam Lukisan
I Ketut Gede Singaraja, [https://doi.org/10.35886/
nawalavisual.v2i1.66](https://doi.org/10.35886/nawalavisual.v2i1.66)
- Jean Couteau, 2005, Paradigma dan Pasar, Yayasan Seni Cemeti
Yogyakarta
- Hendro Wiyanto, 2004, Unseen As Seen by Made Wianta
(Drawing 1977-2004), Gallery Canna & Wianta
Foundation
- Jean Couteau, Made Wianta: Keindahan, Keraguan dan
Pemertanyaan yang Kekal, katalog pameran tunggal
Made Wianta di Kendra Galerry Seminyak 21 Februari -
21 Maret 2009 p.6
- Rizky A. Zaelani, 2pengetahuan, Nyoman Erawan Salvation of
The Soul, Penerbit Art Denpasar

BIODATA SINGKAT

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. Terakhir mengkurasi pameran **ArtOs Nusantara Banyuwangi (2023)**

Esai-esainya khususnya dibidang seni rupa telah dimuat di berbagai media 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); buku **Wayan Karja: Bernalar dalam Warna,**

Melukis dengan Rasa (2022); buku Warna Bali, Mastery of Balinese Colours (2023), buku “Energi Kosmis” Biografi Estetik Ketut Budiana (2024).

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)

PERLAWANAN TOKOH AMBA TERHADAP HEGEMONI PATRIARKI DALAM KOMIK WAYANG EPIK MAHABHARATA KARYA GUN GUN

Oleh:

I Wayan Nuriarta
Ida Ayu Dwita Krisna Ari
Alit Kumala Dewi

Program Studi Desain Komunikasi Visual,
Fakultas Seni Rupa dan Desain
Institut Seni Indonesia Denpasar, Indonesia

Email:

nuriarta@isi-dps.ac.id
krisnaaridwita@gmail.com
kumalaisidps@gmail.com

PENDAHULUAN

Epik Mahabharata adalah kisah kepahlawanan yang dikenal masyarakat dalam *Astadasa Parwa* (18 Kisah). Salah satu kisah yang menarik untuk dibahas adalah kisah Dewi Amba yang penuh perjuangan dalam melawan hegemoni patriarki. Tokoh Dewi Amba adalah salah satu tokoh perempuan dalam cerita Mahabharata, digambarkan sebagai seorang putri raja yang cantik, diidamkan oleh semua pangeran. Dengan parasnya yang cantik, semua pangeran yang gagah perkasa ingin menikahnya dengan harapan bisa hidup bahagia bersama. Sebagai seorang perempuan, Amba tentu ingin hidup dengan laki-laki yang dicintainya, namun dalam cerita Mahabharata, Amba sebagai putri raja tidak memiliki kekuasaan untuk menentukan pasangan hidup, sebab untuk mendapatkan pasangan hidup ditentukan dengan sayembara.

Pasangan hidup ditentukan oleh Sang Raja, melalui sayembara. Artinya, siapapun yang ingin menikah dengan Dewi Amba, harus memenuhi syarat sayembara yang telah ditentukan oleh sang Raja. Pemenang sayembara adalah pemilik hak penuh atas putri raja yang bernama Amba, Ambika dan Ambalika. Dalam proses pemilihan pendamping hidup ini diawali dengan cerita adanya ketimpangan kelas antara perempuan dengan laki-laki. Cerita ini adalah penggalan cerita Mahabharata yang sangat kental dengan unsur budaya patriarki. Perempuan berada sebagai manusia kelas kedua setelah laki-laki.

Teks narasi cerita ini telah ditransformasi oleh komikus Bali yang bernama Gun Gun ke dalam bahasa rupa komik. Dengan

memanfaatkan media komik, cerita dalam tiap panel dapat dibaca dan dipahami tentang ruang dan waktu kehadiran tiap tokoh yang dinarasikan. Tiap tokoh dalam panel menghadirkan ceritanya yang sangat mudah bisa dipahami pembaca, karena selain menghadirkan gambar atau ilustrasi tokoh-tokoh, narasi cerita ini juga dilengkapi dengan teks verbal atau tulisan yang berupa kata-kata untuk menjelaskan sebuah peristiwa atau adegan cerita.

Dilihat dari alur cerita pada komik Mahabharata karya Gun Gun, tokoh Amba dibuat mengikuti teks naskah asli India, namun terdapat adaptasi *setting* kejadian. Cerita Amba ini adalah cerita dengan latar belakang kejadian seakan terjadi di pulau Bali. *Setting* tersebut nampak dari banyaknya penggunaan ikon-ikon budaya Bali dalam penggambaran komik, seperti pura, patung raksasa, dan gapura.

Dewi Amba adalah salah satu putri raja yang mendapatkan perlakuan tidak adil dalam hidupnya. Berkaitan dengan perlakuan tersebut sebagai fakta simbolik, menjadi penting untuk “dibaca” kembali tokoh dan kisah hidup Dewi Amba dengan kajian gender. Kajian Gender digunakan sebagai alat untuk menelaah permasalahan gender terutama dalam menganalisis ketimpangan gender yang ada di masyarakat. Istilah gender pertama kali diperkenalkan oleh Robert Stoller untuk memisahkan pencirian manusia berdasarkan pendefinisian yang bersifat sosial budaya dengan ciri-ciri biologis.

Ada tiga kriteria kajian gender yang akan digunakan untuk mengkaji kisah tokoh Dewi Amba dalam komik Mahabharata

karya Gun Gun. Ketiga kriteria tersebut adalah (1) Analisis Aktivitas, dalam hal ini perlu dianalisis peran perempuan dan laki-laki dengan pertanyaan pemandunya adalah siapa melakukan apa? (2) Analisis kontrol, merupakan penguasaan (kendali) perempuan dan laki-laki terhadap pemanfaatan sumber daya dan fasilitas yang tersedia dengan pertanyaan pemandunya adalah siapa yang paling dominan mengontrol? Bagaimana dampak kesetaraan antara perempuan dan laki-laki?, dan (3) Analisis dampak yang merupakan dampak yang dirasakan oleh perempuan dan laki-laki secara adil dan merata dengan pertanyaan pemandunya adalah siapa yang mendapatkan dampak paling besar antara perempuan dan laki-laki dari peristiwa yang berlangsung?

Pengungkapan masalah perempuan dengan menggunakan kajian gender sering mendapatkan perlawanan, baik dari kalangan laki-laki maupun perempuan. Penyebab adanya perlawanan tersebut karena pertama, mempertanyakan status perempuan pada dasarnya adalah mempersoalkan sistem dan struktur yang telah mapan, bahkan mempertanyakan posisi perempuan pada dasarnya berarti membongkar struktur dan ketidakadilan tertua dalam masyarakat. Kedua, banyak terjadi kesalahpahaman tentang mengapa masalah perempuan harus dipertanyakan. Ketiga, perjuangan kesetaraan gender dianggap sebagai usaha perempuan berbalik mendominasi laki-laki, sehingga terdapat “ketakutan” bagi kaum laki-laki bahkan perempuan itu mengakui dan menerima usaha-usaha kesetaraan gender. Mendiskusikan gender pada dasarnya berarti membahas hubungan kekuasaan yang sifatnya sangat pribadi, yakni menyangkut dan melibatkan individu masing-masing serta menggugat *privilege* yang dimiliki

yang sedang terjadi selama ini. Mengkaji kembali peran Dewi Amba dengan perspektif gender penting dilakukan untuk menghindari salah penafsiran berkaitan dengan gender ataupun tentang feminisme.

METODE PENELITIAN

Penelitian ini menggunakan metode deskriptif dengan jenis data kualitatif berupa teks visual dan teks verbal komik Mahabharata karya Gun Gun dalam cerita Kutukan Dewi Amba. Objek penelitian ini adalah peran Amba sebagai perempuan dalam kajian gender. Metode dan teknik pengumpulan data dalam penelitian ini adalah teknik dokumentasi dan studi pustaka. Analisis data dilakukan dengan tahapan mengidentifikasi dan mendeskripsikan data, mengklasifikasikan data, menganalisis berdasarkan kriteria kajian gender yang telah dirumuskan, serta menarik kesimpulan.

HASIL DAN PEMBAHASAN

Kisah Amba dalam komik Mahabharata karya Gun Gun diceritakan dalam Adi Parwa dengan sub judul “Kutukan Dewi Amba”. Cerita ini dibuat dalam 14 halaman dengan memanfaatkan ilustrasi, tipografi, panel dan balon kata dalam tiap halamannya. Dengan tampilan hitam putih dan setting kejadian di pulau Bali. Pada halaman pertama sub judul ini dikisahkan adanya sayembara

putri negeri Kasi yang memperebutkan tiga putri cantik yaitu Dewi Amba, Ambika dan Ambalika. Tokoh Bhisma yang berasal dari kerajaan Hastinapura mengikuti sayembara tersebut untuk memperebutkan putri kerajaan Kasindran.

Pada panel-panel selanjutnya dikisahkan tentang perjalanan Bhisma menuju kerajaan Kasi. Sampai di kerajaan itu Bhisma bertemu dengan para pangeran dari berbagai kerajaan seperti pangeran Awangga, Pundra dan Kosala yang juga menginginkan tiga putri negeri Kasindra tersebut untuk dijadikan istri. Dalam sayembara, Bhisma memenangkan sayembara karena Bhisma telah mengalahkan semua pangeran yang hadir disana. Maka Bhisma pun berhak atas ketiga putri raja yang dijadikan sayembara. Amba, Ambika dan Ambalika menjadi “hadiah” yang diperebutkan, selanjutnya dibawa ke kerajaan Hastina. Ketiga putri dengan paras cantik tersebut akan dinikahkan dengan pangeran Kuru yang bernama Wicitrawirya. Dewi Ambika dan Ambalika menerima keputusan untuk dijodohkan dengan Wicitrawirya, namun tidak bagi Dewi Amba. Dewi Amba mengatakan bahwa sesungguhnya dia telah memilih Raja Salwa sebagai kekasihnya yang dilandasi rasa cinta.





MELIHAT RAMA BHRISMA TAK BISA MENYELISIKAN MASALAH. DEWI AMBA MINGGAT... PUTRI KANDINDA ITU DENGAN DENDAM KESUMAT TERUS BERKELAMA.

MAK GUNUNG, MENGERUMI LEMBAH KUBUNGAN...

AMBA LALU MEMUTUSKAN BERSEMEDHI MINTA PERTOLONGAN HINGGA WISWI!

KUBERIKAN KARANGAN BUNGA INI!

AMBA, KAU MENDENDOKI KEMATIAN BHRISMA??

SIAPA YANG MAU MENGALUNGAN DI LAH YANG ACAN MENGLAUKAN BHRISMA!

STELAH MENERIMA KALUNG BUNGA ITU AMBA MASIH MENEMUI KESULITAN, KARENA TAK ADA ORANG YANG MAU MENGALUNGAN DI LEHERNYA...

MENGALUNGAN BUNGA BERARTI SAKTI PERKARA DENGAN BHRISMA PAHALAWAN KURU SAKTI MANDEKAGUNU!

MI-101

GAMBIL PUTUS ASA, DEWI AMBA PERGI KE KERAJAAN PANGCALA

IA MEMOH PRABU DRUPADA MAU MENGALUNGAN BUNGA ITU

OH DEWI, PANGCALA DAN AKTINA SUDAH BERSAHABAT SIAK DULU!

DEWI! TAK MASUK AKAL GABAU HARUS GARA GARA GARA DENGAN BHRISMA!

KARENA TAK ADA SATTIA YANG MAU MENGALUNGAN BUNGA, DEWI AMBA GEPRETI ORANG LUPA INGATAN!

BANGEL, BANGEL! KALIAN SEPULU, SATTIA BANGI, PENISICITI HANYA BHRISMA SAJA KALIAN TAGUTTI!

BANYAK YANG IBA DAN KASIHAN! KARENA KESESAMA AMBA MELETAKKAN KARANGAN BUNGA DI GERBANG PUPU PANGCALA

HEY PARA LELAKI! PENISICITI AKU AKAN DATANG SATEKANG LAGI UNTUK MENGAMBILNYA!

MI-102

DEWI AMBA TERUS MELANCAU MENGIKUTI LANGKAU DENDAMNYA! KARENA TAK ADA LAGI MANULAK YANG SANGGUP MENOLONGNYA, AMBA LALU MEMINTA PERTOLONGAN DEWA INDRU...

AMBA, KAU HANYA BISA MELAKSANAKAN DENDAMMU, KALAU KAMU MENITIS KEMBALI KE MELAKANDI!

KALAU BEGITU HAMBIA RELA HATI AGAL DENDAN PADA BHRISMA TERSEYAR!

DEWI AMBA TAK SABAR MENUNGGU IA SEGERA MELAKUKAN SATTIS, MENGEGERKAN DIRI KE KOSARAN API!

MI-103

BERBERAPA TAHUN SETELAH KEMATIAN DEWI AMBA, PERMAISURI DRUPADA MENGLANDUNG

DAN MELAHIRKAN SEORANG PUTRI... SAKTI DI BERNI NAMA SIKANDI!

KE DALAM DIRI SIKANDI LAU SAKTI DEWI AMBA MENITIS KEMBALI...

BEGITULAH GAMPA AKHIRNYA PERBU DRUPADA DIKESUKITKAN KEJADIAN MENGERIKAN SIKANDI MENGALUNGAN BUNGA DEWI AMBA.

SIKANDI APA YANG KAU LAKUKAN??

ANEHNYA KARANGAN BUNGA DI LEHER SIKANDI TAK PERNAH LAYU MALAU BERTAHAN TAHUN

DAN DITELINGA DRUPADA SELALU TERKANGING UCAPAN DEWI AMBA.

"BARANG SIAPA YANG MENGALUNGAN BUNGA INI SUATU SAAT NANTI AKAN MENJADI LIRIAN BHRISMA"

MI-104



Gambar 1. Kisah Perlawanan Dewi Amba

Dalam transisi panel di atas digambarkan adanya dialog antara Dewi Amba dengan Bhisma. Amba berkata *“Mohon kanda Bhisma mengerti keadaan ini! Hamba telah memilih Salwa sebagai kekasih”*. Kemudian Bhisma menjawab *“Tapi semua telah ditentukan dalam sayembara”*. Benar kanda, tapi ini tindakan tak mengindahkan perasaan perempuan, balas Amba. Bhisma akhirnya megizinkan Amba untuk kembali pada kekasihnya raja Salwa. Namun raja Salwa menolak Amba, karena bagi Salwa, Amba sudah menjadi milik Bhisma karena telah memenangkan sayembara. Raja Salwa bicara *“jika aku menerimamu, dimana harga diriku sebagai lelaki?? Ini soal kehormatan”*. Penolakan Raja Salwa membuat Amba kecewa.

Dewi Amba sangat sedih, kecewa, marah atas semua yang dia hadapi. Kebenciannya tertuju pada Bhisma yang telah menjadikan hidupnya begitu pahit karena tidak bisa bersama kekasih yang ia cintai. Amba kemudian meminta keadilan pada Rama Bhargawa, yang merupakan guru dari Bhisma. Rama Bhargawapun membantu Amba. Bhisma dipanggil oleh Rama Bhargawa, dan memerintahkan Bhisma untuk menikahi Amba. Bhisma menolak perintah gurunya, karena Bhisma terikat sumpah untuk tidak menikah seumur hidupnya. Bhisma dan gurunya akhirnya bertarung. Melihat Rama Bhargawa tidak bisa memberikannya keadilan, Amba akhirnya pergi naik gunung dan bersemedi meminta pertolongan Hyang Widhi.

Dalam semedinya, Amba ditemui oleh Hyang Widhi dan memberkati Amba. Amba diberikan sebuah karangan bunga dan diberitahukan bahwa siapapun yang bersedia dikalungkan dengan bunga itu, maka dia akan mampu membunuh

Bhisma. Amba membawa karangan bunga tersebut dan ingin mengalungkannya pada para ksatria yang ia temui, namun usaha Amba gagal karena tak satupun ksatria yang mau melawan Bhisma. Amba kembali merasakan kekecewaan.

Amba semakin kecewa dengan berbagai situasi yang dialaminya. Amba makin dendam dengan Bhisma. Amba merasa dirinya mengalami penderitaan karena peristiwa sayembara. Ia pun kemudian meminta bantuan kepada Dewa Indra untuk membantunya membalas dendam. Dewa Indra kemudian bersabda bahwa dendamnya baru akan bisa terbalas pada kehidupan Amba berikutnya. Amba pun akhirnya rela bunuh diri, menceburkan dirinya ke api demi bisa membalaskan dendamnya.

Setelah beberapa tahun kematian Amba, permaisuri Drupada mengandung dan melahirkan seorang putri cantik diberi nama Srikandi. Di dalam diri Srikadilah sukma Dewi Amba menitis kembali. Sampai akhirnya Prabu Drupada dikejutkan kejadian mengerikan, Srikadi mengalungkan bunga Dewi Amba. Dalam cerita komik Mahabharata karya Gun Gun ini diceritakan Srikandi bertapa dengan teguh, karena dalam sukmanya adalah Dewi Amba. Srikandi pun kemudian menjadi banci. Dan Srikandi-lah selanjutnya yang membunuh Bhisma dalam perang Bharatayudha.

Cerita ini, dalam perspektif gender pertama (Analisis Aktivitas), menganalisis peran Amba sebagai perempuan dan peran laki-laki disekitarnya. Kisah sayembara pada awal cerita menunjukkan bahwa Amba sebagai perempuan tidak bisa memilih pasangan

hidup atau suami karena ada aturan yang mengikatnya. Ideologi patriarki dalam awal cerita sudah ditunjukkan, yaitu sebuah sistem sosial yang menempatkan laki-laki sebagai sosok otoritas utama yang sentral dalam organisasi sosial. Posisi laki-laki lebih tinggi dari pada perempuan dalam segala aspek kehidupan sosial, budaya dan ekonomi. Jalinan kasih yang harusnya berdasarkan perasaan perempuan dan memilih sendiri pasangan hidup, namun dengan mekanisme sayembara berarti pasangan hidup ditentukan oleh ayahnya. Bagi golongan orang yang berorientasi budaya/ kultur berargumentasi bahwa diferensiasi peran (*division of labor*) antara laki-laki dan perempuan bukan disebabkan oleh adanya perbedaan faktor biologis, melainkan lebih disebabkan oleh faktor budaya. Budaya akan berinteraksi, dengan faktor biologis, dan menjadi terinstitusionalisasi.

Selanjutnya institusi ini berfungsi sebagai wadah sosialisasi, kebiasaan dan norma yang berlaku akan diwariskan secara turun–menurun sebenarnya sudah terhegemoni oleh sistem patriarki yang telah mengakar kuat di lingkungannya, baik di lingkungan keluarga maupun lingkungan tempat tinggal Amba. Betapa tidak, sistem telah membudayakan pembagian kerja antara laki-laki dengan perempuan kurang adil. Sistem itu makin menguat karena dikokohkan oleh dalil-dalil ajaran yang lebih mengedepankan laki-laki atas perempuan. Ditambah lagi, dengan dalil-dalil itu kaum laki-laki menghegemoni perempuan dengan menuntut hak-haknya daripada memenuhi kewajibannya terhadap perempuan. Di sinilah perempuan tersubordinasi dan menjadi makhluk inferior dalam sistem patriarki. Komik ini menceritakan kehidupan tokoh Amba di lingkungan keluarga kerajaan. Sejak kecil Amba sudah diposisikan sebagai

perempuan. Sebagai anak perempuan, ia harus bertingkah laku sopan dan halus, mengikuti kata laki-laki, ayahnya ataupun kelak suaminya.

Laki-laki pertama yang telah memberikan ketidakadian dalam hidup Dewi Amba adalah ayahnya. Amba sebagai anak perempuan hanya hadir sebagai penerima keputusan, sementara ayahnya sebagai laki-laki adalah pembuat keputusan. Ayah memiliki otoritas terhadap ibu, anak-anak dan harta benda. Secara tersirat sistem ini melembagakan pemerintahan dan hak istimewa laki-laki dan menuntut subordinasi perempuan. Bahkan dinilai sebagai penyebab dari penindasan terhadap perempuan. Namun dalam sayembara ini, Amba juga adalah seorang tokoh profeminis, yaitu tokoh yang mendukung perjuangan kaum perempuan dalam memperjuangkan persamaan harkat dan martabatnya, sebagai upaya mensejajarkan kaum perempuan dengan kaum laki-laki. Amba dalam ketundukannya untuk bersedia menjadi perempuan yang disayembarakan, ia juga melawan perintah tunduk terhadap aturan tersebut. Perlawanan itu ditunjukkan Amba dengan cara membuat skenario dalam sayembara, bahwa Salwa sebagai kekasihnya adalah tokoh yang nantinya hadir sebagai pemenang sayembara untuk mendapatkan Amba. Usaha ini disiapkannya karena Amba ingin menentukan hidupnya sendiri dan tidak mau tunduk secara penuh pada aturan yang baginya tidak adil. Meski selanjutnya usaha ini gagal karena Salwa harus tunduk terhadap kesaktian Bhisma. Rencana Amba pun gagal karena kehadiran Bhisma.

Awal cerita Kutukan Dewi Amba ini makin memperkuat kedudukan kaum laki-laki atas perempuan, yakni diperjodohkan dengan cara sayembara. Rencana perkawinan Amba dengan cara sayembara yang tidak dilandasi rasa cinta, terlebih pandangan Bhisma sebagai pemenang sayembara adalah orang yang Brahmacari atau tidak menikah. Amba sebagai hadiah sayembara itu diserahkan kepada Wicitrawirya selaku saudaranya yang harus menikahi ketiga putri tersebut. Proses sayembara juga membuktikan bahwa cerita ini telah memposisikan laki-laki sebagai makhluk yang kuat, karena hanya laki-laki yang hadir sebagai petarung. Sementara perempuan diposisikan dengan sangat lemah, karena perempuan ditempatkan hanya sebagai penerima keputusan atas kemenangan dari pertarungan laki-laki. Amba makin tertindas posisinya ketika ia ditolak oleh Salwa. Penolakan Salwa sebagai kekasihnya yang lebih mementingkan gengsi daripada cinta kasih Dewi Amba.

Dalam perspektif aktivitas, sebenarnya perjuangan Dewi Amba dari kalangan kerajaan untuk melawan hegemoni patriarki atau memperoleh kesetaraan gender sudah dilakukan olehnya mulai dari skenario sayembara hingga pengakuan Dewi Amba kepada Bhisma pemenang sayembara, bahwa Amba hanya menyukai Salwa. Dewi Amba tidak sepenuhnya tunduk terhadap aturan, dengan kecerdasan dan keberaniannya melakukan perlawanan-perlawanan terhadap “tradisi kerajaan”.

Kedua, dengan analisis kontrol yang merupakan penguasaan (kendali) perempuan dan laki-laki terhadap pemanfaatan sumber daya dan fasilitas yang tersedia dengan pertanyaan pemandunya adalah siapa yang paling dominan mengontrol?

Dalam cerita Kutukan Dewi Amba ini tampak bahwa yang paling mendominasi adalah pihak laki-laki karena penentuan aturan adalah laki-laki dan perempuan adalah penerima keputusan. Salah satu bukti dominasi ini ditunjukkan oleh Salwa. Salwa memberikan keputusan yang harus diterima oleh Amba meskipun itu adalah keputusan yang menyakitkan. Dalam cerita ini, Amba yang sudah berjuang untuk bisa lepas dari perjodohan dengan Wicitrawirya, berani menolak perjodohan tersebut dan datang menemui Salwa. Dalam konsep ini ditunjukkan perempuan yang mendatangi laki-laki, bukan laki-laki yang mendatangi perempuan. Artinya dominasi laki-laki yang menempati kelas tersendiri hadir dalam cerita. Amba menyampaikan maksudnya menemui Salwa agar Salwa meneimanya kembali sebagai kekasihnya dan bisa menikah, meski Amba telah dimenangkan oleh Bhisma. Salwa memberikan keputusan dengan menolak Amba dengan alasan martabat dan harga diri. Salwa selaku laki-laki lebih mementingkan harga dirinya sendiri dengan mengesampingkan harga diri Amba sebagai perempuan.

Persoalan gender menyeruak ketika diceritakan Amba terlahir kembali sebagai Srikandi dan selanjutnya diceritakan sebagai seorang banci. Artinya untuk membalaskan dendamnya kepada Bhisma, Amba tidak akan bisa dalam posisinya sebagai perempuan. Amba harus memiliki citra kelaki-lakian untuk mampu mengalahkan laki-laki Bhisma. Dalam konteks ini, stereotip dominasi bahwa perempuan itu lemah dan laki-laki itu kuat tetap ditegaskan. Dikisahkan bahwa demi menuntaskan dendamnya dimasalalu, Amba yang telah lahir kembali sebagai Srikandi kemudian berubah menjadi Banci. Dengan begitu berarti telah ada konstruksi bahwa Srikandi sebagai perempuan tidak

akan bisa mengalahkan laki-laki. Untuk mengalahkan laki-laki, Srikandi yang merupakan titisan Amba harus memiliki citra laki-laki yaitu dengan menjadi Banci. Srikandi mengalami perubahan penampilan dengan menunjukkan adanya tanda-tanda laki-laki. Dengan kata lain cerita ini memang bermain dalam konstruksi gender yang dominan, bahwa perempuan halus dan lemah, serta laki-laki yang kuat gagah perkasa sebagai konstruksi dominan yang dianggap alamiah. Sehingga kerancuan antara keduanya dianggap aneh, dan keanehan itu hanya dapat diterima dalam suatu pengesahan kelamin ketiga yaitu Banci.

Ketiga, analisis dampak yang merupakan dampak yang dirasakan oleh perempuan dan laki-laki secara adil dan merata dengan pertanyaan pemandunya adalah siapa yang mendapatkan dampak paling besar antara perempuan dan laki-laki dari peristiwa yang berlangsung? Dalam cerita ini jelas perempuan yang digambarkan sebagai tokoh Dewi Amba adalah pihak yang paling tidak adil mendapatkan perlakuan atas dominasi laki-laki dalam kehidupannya. Bahkan sampai kehidupannya yang berikutnya setelah terlahir kembali sebagai Srikandi, Amba harus dihadirkan sebagai seorang Banci.

PENUTUP

Pertama, dalam perspektif aktivitas, perjuangan Dewi Amba dari kalangan kerajaan untuk merebut hegemoni patriarki atau memperoleh kesetaraan gender sudah dilakukan olehnya. Amba telah menyiapkan skenario sayembara hingga menyampaikan pengakuannya kepada Bhisma pemenang sayembara, bahwa Amba hanya menyukai Salwa. Tidak sepenuhnya tunduk terhadap aturan, dibuktikan dengan kecerdasan dan keberaniannya, tokoh Amba melakukan perlawanan-perlawanan terhadap “tradisi kerajaan”. Meskipun semua rencananya gagal, proses sayembara telah menegaskan bahwa cerita ini memosisikan laki-laki sebagai makhluk yang kuat, karena hanya laki-laki yang hadir sebagai petarung. Sementara Amba diposisikan dengan sangat lemah, karena perempuan ditempatkan hanya sebagai penerima keputusan atas kemenangan dari pertarungan laki-laki. Amba makin tertindas posisinya ketika ia ditolak oleh Salwa. Penolakan Salwa sebagai kekasihnya yang lebih mementingkan harga diri daripada cinta kasih Dewi Amba. Kedua, analisis kontrol menunjukkan bahwa dalam konteks ini, terdapat penegasan stereotip dominasi laki-laki terhadap kaum perempuan yang dianggap lemah. Dikisahkan bahwa demi menuntaskan dendamnya di masa lalu, Amba yang telah lahir kembali sebagai Srikandi kemudian berubah menjadi Banci, berdasarkan hal tersebut, dapat diindikasikan bahwa telah ada konstruksi Srikandi sebagai perempuan tidak akan bisa mengalahkan laki-laki. Untuk mengalahkan laki-laki, Srikandi yang merupakan titisan Amba harus memiliki citra laki-laki yaitu dengan menjadi Banci. Ketiga, cerita ini dengan jelas menggambarkan Dewi Amba sebagai pihak perempuan yang menjadi korban perlakuan tidak adil yang disebabkan oleh stereotip dominasi laki-laki dalam kehidupannya. Bahkan sampai kehidupan yang berikutnya setelah terlahir kembali sebagai Srikandi, Amba harus dihadirkan sebagai seorang Banci.

DAFTAR PUSTAKA

- Ajidarma, S. G. (2017). *"Politics of Identity in the Indonesian Wayang Comics"*, *Mudra Jurnal Seni Budaya*, 32(3).
Doi: 10.31091/mudra.v32i3.183
- Ajidarma, S. G. (2011). *Panji Tengkorak; Kebudayaan Dalam Perbincangan*. Jakarta: Kepustakaan Populer Gramedia.
- Barker, C. (2021). *Kajian Budaya Teori dan Praktik* (terj. Erika Setiyawati). Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Brooks, Ann. (2009). *Postfeminisme & Cultural Studies*. Yogyakarta: Jalasutra
- Fakih, Mansour. (2020). *Analisis Gender & Transformasi Sosial*. Yogyakarta: INSISTPress
- Gamble, Sarah. (2010). *Feminisme & Postfeminisme*. Yogyakarta: Jalasutra.
- Gramsci, A. (2013). *Prison Notebooks: Catatan-catatan dari Penjara*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Gun Gun. (2014). *Mahabharata, Adi Parwa*. Denpasar: ESBE buku.
- Hanum, Farida. (2018). *Kajian & Dinamika Gender*. Malang: Intrans Publishing.
- Humm, Maggie. (2002). *Ensiklopedia Feminisme*. Terjemahan Mundi Rahayu. Yogyakarta: Fajar Pustaka Baru.
- Ricoeur, P. (2021). *Hermeneutika dan Ilmu-Ilmu Humaniora*. Yogyakarta: IRCiSoD
- Shiva, Vandana dan Maria Mies. (2005). *Ecofem-inism Perspektif Gerakan Perempuan dan Lingkungan*. Alih Bahasa oleh Kelik Ismunanto. Yogyakarta: IREPress.

OPIUM DAN REKAM JEJAK VISUALNYA DI BULELENG AKHIR ABAD KE-19 HINGGA AWAL ABAD KE-20

Oleh:

Dewa Gede Purwita

Email:

dewagdepurwita@std-bali.ac.id

PENDAHULUAN

Narasi sejarah peradaban Indonesia sangat gencar menyuarakan serta mengkonstruksi keberadaan jalur rempah yang menjadi salah satu akar persinggungan kebudayaan Indonesia dengan budaya luar melalui perdagangan, setidaknya wacana tentang jalur rempah telah dikumandangkan dengan lebih gencar sejak lima tahun terakhir. Meski jalur rempah mendapatkan porsi yang cukup besar di dalam konstuksi sejarah Indonesia, ada salah satu jalur perdagangan yang tidak kalah penting untuk di rekonstruksi yaitu jalur opium. Opium atau candu sebagaimana rempah-rempah, juga menjadi bagian yang tidak terpisahkan dari lintasan sejarah Indonesia khususnya Bali, dengan demikian maka kita tidak dapat menampik kehadiran opium juga menjadi salah satu bagian yang mengkonstruksi dituliskannya sejarah Bali masa kini.

Penggunaan opium disebut madat atau di dalam istilah Bali dinyatakan *memadat*, sumber-sumber tertulis banyak menuliskan tentang jalur perdagangan opium, baik yang legal maupun illegal. Kemudian perdagangan opium juga diatur pada masa kolonialisasi yang lebih banyak dikontrol oleh kolonial melalui rumah-rumah candu yang umumnya dipercayakan pengelolaannya kepada pedagang Tionghoa, lebih dari itu opium juga beredar secara gelap di kalangan masyarakat, hal ini menyebabkan memadat menjadi sesuatu yang umum bagi masyarakat. Apabila dilihat peraturannya, bahwa *memadat* hanya dapat dilakukan oleh bangsawan yang dapat memebelinya di rumah candu akan tetapi dengan peredaran opium di pasar gelap di Bali nampaknya memberikan dampak pada penggunaannya yang tidak mampu diawasi secara ketat di masyarakat.

Willard A. Hanna melalui tulisannya 'Opium and the Monopoly; Education and Medicine' menyatakan bahwa opium sampai ke Bali dari India melalui Singapura. Terkait dengan konsumsi

opium oleh masyarakat Bali pada awalnya hanya dikonsumsi oleh kalangan bangsawan, misalkan oleh para pelayan bangsawan dengan istri bangsawan, hal ini dikarenakan mereka mempunyai uang untuk membeli opium sekaligus banyak waktu luang untuk mengkonsumsinya. Pada akhir abad ke-19 penggunaannya meningkat secara signifikan seturut kemudian tentu mengkhawatirkan di kalangan masyarakat umum, terutama pada saat hari-hari perayaan (Hanna, 2004).

Jika merunut sumber datangnya opium-opium tersebut maka kita tidak dapat mengabaikan fakta bahwa pelabuhan-pelabuhan yang eksis di Bali Utara pada abad ke-19 memiliki peranan penting di dalam peredarannya di Bali, dari pelabuhan tersebut beredar opium legal maupun illegal, yang legal dari pelabuhan resmi sedangkan yang illegal tentu dari pelabuhan-pelabuhan yang lebih kecil, misalnya di Bungkulan. Di dalam Sejarah Bali (Ardika et al., 2013), tercatat bahwa pelabuhan di sisi timur Kota Singaraja tersebut lebih fasih dipergunakan sebagai tempat penyelundupan barang pasar gelap. Opium yang banyak beredar di kalangan masyarakat secara sembunyi-sembunyi juga disebut sebagai Candu Gelap atau Tjandoe Glap, istilah ini merujuk kepada tulisan (Scheltema, 1907) sebagai berikut:

The extent of the trade in tjandoe glap,¹³ and the assurance of the dealers in that commodity, even at that time, may be learned from one of the company's orders, dated April 29, 1746, in which it is stated that the forbidden merchandise generally was landed on the island of Bawean, the place of rendezvous for the smugglers from Malacca, Djohor, Palembang, Bangka, Blitong, Bali, Bandjermasin, and other harbors on the coast of Borneo. Sometimes, when Bawean seemed too closely watched, they changed their arrangements and met at Balamboengan or at any other convenient point on the coast of Java, where the East India Company had no means of asserting itself.

Melihat uraian di atas maka dapat dinyatakan bahwa penggunaan opium atau candu atau *madat* di Bali sangat massif dan tentu terjadi monopoli atas peredaran-peredarannya, tidak jarang kemudian hal ini menjadi konflik-konflik eksternal masa itu antara suatu kerajaan dengan perusahaan kolonial, misalkan saja sebagai contoh peristiwa rumah candu di Gelgel yang berujung pada intervensi kolonial di Kerajaan Klungkung pada awal abad ke-20. Di satu sisi opium menjadi barang dagangan yang menjanjikan dan di satu sisi menjadi awal mula konflik, dengan demikian candu menjadi barang konsumsi populer di masyarakat. Hal ini dapat dilacak melalui rekam jeaknya melalui berbagai media seperti fotografi, gambar dan relief, para seniman atau pekerja seni saat itu tidak mengabaikan kenyataan bahwa opium adalah barang populer yang menarik untuk dihadirkan secara figuratif.

METODE PENELITIAN

Penelitian ini mengarah kepada kecenderungan pembacaan sejarah visual sebagai fenomena, dalam konteks ini lebih menekankan pembacaan visual yang terdokumentasikan menjadi arsip sebagai konstruksi atas narasi sejarah khususnya keberadaan opium dalam ruang lingkup yang lebih spesifik yaitu Buleleng. Buleleng setidaknya mempresentasikan Bali dengan lebih terbuka sehingga jejak-jejak opium melalui medium seni rupa lebih banyak didapatkan di sini, meskipun demikian presentasi ruang lingkup Bali di luar wilayah Buleleng dapat kita baca lebih banyak pada sumber-sumber tulisan berupa buku. Tulisan ini mempergunakan metode penelitian deskriptif, maksudnya adalah data-data yang bersifat kualitatif secara dianalisa dan dijabarkan melalui tulisan hasil penelitian (Susilo Pradoko, 2017), fokus penelitian pada pembacaan arsip dan dokumentasi yang difokuskan pada jejak-jejak opium melalui

ikonografi pipa hisap opium, hal ini menjadi dasar untuk menyatakan populernya penggunaan candu atau opium atau *madat* di Bali. Arsip-arsip berupa foto kolonial, dokumentasi relief, gambar pada lontar dan gambar pada kertas pada masa kolonial (pertengahan tahun 1800 hingga awal tahun 1900) dibaca melalui kehadiran pipa hisap opium dan juga penggunaannya pada figur-figur foto kolonial, relief, juga pada gambar-gambar ilustrasi pewayangan, dua seri buku dari H.I.R Hinzler berjudul *Catalogue of Balinese Manuscript* menjadi bacaan penting sebab di dalamnya berisi kumpulan gambar ilustrasi yang dipergunakan sebagai acuan penelitian sejarah visual, sebagai catatan bahwa ketika Van der Tuuk meninggal di tahun 1894, Dr. J.L.A. Brandes diutus ke Buleleng untuk menyelamatkan arsip Van der Tuuk sejalan kemudian mengirimkan dokumen-dokumen tersebut ke Universitas Leiden (Hinzler, 1986b). Selain analisis visual, penting kiranya membuat rekonstruksi alur perdagangan candu di Hindia Belanda pada masa lalu guna memahami alur persebarannya yang disebut rute opium (opium route) baik yang legal maupun yang ilegal bersumber dari pasar gelap untuk mendapatkan gambaran holistik alur perdagangan opium itu sendiri.

PEMBAHASAN

Kita tentu mengingat bahwa awal mula memanasnya konflik antara pemerintahan Kolonial Belanda dengan Kerajaan Klungkung disebabkan oleh peristiwa rumah opium di Gelgel. Sebagaimana dinyatakan oleh Sidemen, dkk bahwa pemerintah Kolonial Belanda telah memonopoli pak opium dan hal ini ditentang oleh para syahbandar juga oleh pembesar kerajaan, terlebih konflik tapal batas antara kerajaan Gianyar yang telah tunduk terhadap Belanda dengan kerajaan Klungkung (Sidemen et al., 1983). Hari Kamis 16 April 1908 sebuah pasukan Gubernemen Belanda yang terdiri atas 50 serdadu bersenjata

lengkap dipimpin oleh Kapten Van Nues dan Letnan Haremaker melakukan patroli dari Gianyar ke dalam wilayah Kerajaan Klungkung, mereka mengunjungi rumah-rumah candu di desa Banjarangkan, Tegalbesar, Jumpai dan Gelgel. Hal ini dianggap pelanggaran tapal batas kerajaan oleh rakyat dan pembesar kerajaan Klungkung sehingga ketika pasukan Kapten Van Nues sampai di Gelgel maka mereka diserang oleh Laskar Klungkung di bawah pimpinan Cokorda Gelgel.

Bisa kita bayangkan bagaimana pengaruh langsung dan tidak langsung dari kehadiran opium Bali memiliki dampak luas dalam bidang sosial, budaya, politik dan ekonomi sehingga pada masa abad ke-19 hingga awal abad ke-20 bagi kerajaan-kerajaan di Bali dalam negara-negara kecilnya salah satu pemasukan selain menjual budak adalah dari penjualan opium. Pada umumnya pihak kerajaan menentukan syahbandar yang sebagian besar dipercayakan kepada orang Tionghoa sebagai di Klungkung begitu juga di Tabanan dengan Sing Keh Tjong yang oleh Raja Tabanan diberikan tempat tinggal di dekat Desa Marga(Geertz, 2017).

Di dalam produksinya hingga menyebar ke Bali khususnya Buleleng tidak terlepas dari kehadiran bangsa Eropa yang mendirikan koloni (Rush, 2012), sebab bahan baku opium dapat dari getah bunga yang disebut Poppy, bunga ini ditoreh dan getahnya disadap, getah bunga Poppy ini disebut sebagai opium mentah, pengolahan getah bunga Poppy ini bisa dilakukan dengan cara yang sederhana ataupun diekstrak berkali-kali. Ketika getah diekstrak kembali akan menghasilkan morfin, morfin kemudian diekstrak kembali akan menghasilkan heroin. Pada masa lalu konsumsi masyarakat Bali lebih kepada opium, cara penggunaan yang populer adalah dengan mempergunakan pipa hisap yang bernama *bedudan* atau *beduda* meski ada yang memperlakukannya sebagaimana rokok dengan menambahkan opium di dalam irisan tembakau kering.



Gambar 1. Opium Pipe / Pipa Opium Circa Awal Abad ke-20
Sumber dari Museum Nasional Singapore - <https://www.roots.gov.sg/Collection-Landing/listing/1047006>



Gambar 2. Akha Man Smoking Opium Pipe
Sumber iStock karya Pidjoe 2012

Bentuk *bedudan* atau *beduda* ini bervariasi dari bentuk pipa sederhana hingga diberikan sentuhan dekoratif melalui ukiran. Penggunaannya dengan cara menempatkan candu pada ujung pipa yang berisi tempat menaruh candu atau *clupak*, setelah itu candu dibakar. Bahannya dari kayu atau bambu wulung. Dengan alat inilah opium di bakar dan asapnya di hisap untuk merasakan sensasi rasanya yang khayali, mimpi, dan mengurangi rasa pegal-pegal. Sensasi rasa inilah yang kemudian membuat opium menjadi barang konsumsi populer di masyarakat. Bentuk pipa hisap opium inilah yang menjadi ikonografi khas pada ilustrasi-ilustrasi gambar dan relief yang dapat dibaca secara visual dan dimaknai sebagai bentuk merakyatnya opium di Bali. Umumnya bentuk pipanya panjang dan pada ujungnya terdapat tambahan bulat pipih atau semacam tangkai tempat opium di bakar, panjangnya variatif dari 40 cm hingga kurang lebih 75 cm, begitu juga dengan diameternya yang variatif. Pada beberapa kasus ilustrasi yang menggambarkan keberadaan pipa hisap opium ini, dua tipe tadi muncul sehingga sangat mudah menebak apa yang diselipkan pada pinggang figur adalah pipa hisap opium atau *beduda*.

Rekonstruksi Rute Opium

Opium secara legal di Hindia-Belanda dimonopoli oleh perdagangan pemerintah Hindia-Belanda dibeli melalui pelelangan di Calcuta atau dari agen-agen British Singapore yang sebelumnya berlayar dari tempat asalnya yaitu Turki dan Persia. Pada perjalannya kemudian terjadilah perdagangan melalui pasar gelap (*black market*) yang ternyata jalurnya dari Singapura kemudian dibawa ke Bali, tepatnya di Buleleng, kemungkinan di pelabuhan Bungkulan, sebab sumber dari Sejarah Bali yang ditulis oleh Ardika dkk. mencatat pelabuhan Bungkulan adalah tempat beredarnya barang-barang pasar gelap, hal ini tentu saja

dapat ditelusuri kembali karena di Buleleng banyak terdapat bekas-bekas pelabuhan. Kemudian dari Buleleng selanjutnya didistribusikan melalui jalur perdagangan gelap ke pelabuhan Semarang, Jepara, Juwana-Pati, dan Rembang, selain itu dari Buleleng juga diedarkan dengan penyelundupan ke Pulau Kalimantan, Sulawesi, Riau, Sumatra (Ardika et al., 2013).

Perdagangan gelap / penyelundupan opium didominasi di Buleleng pada kurun waktu 1860-1900 (Rush, 2012) dan beberapa waktu kemudian berpindah ke Karangasem, hal ini dikarenakan pemerintahan kolonial semakin gencar melakukan patroli dan menekan raja guna mengatasi penyelundupan opium melalui pasar gelap yang semakin massif.



Gambar 3. Rute perdagangan opium secara legal dan illegal
Sumber Dewa Gede Purwita



Gambar 4. *Man en vrouw aan het opium schuiven op Bali*, Circa 1920
Sumber KITLV 9689

Sebuah dokumen berupa arsip fotografi yang populer beredar di media sosial tentang penggunaan opium di Bali adalah sebuah foto bertarikh kira-kira 1920, foto ini dapat diakses pada laman KITLV ketika mengetikkan kata kunci 'opium Bali'. Foto ini mengilustrasikan seorang pria tengah berbaring menghisap opium dan duduk bersimpuh disebelahnya menghidupkan api pada *baduda*. Apabila melihat tempat mereka *memadat* yaitu sebuah bangunan tradisional Bali yang tidak lazim ditemukan pada rumah-rumah penduduk biasa maka dapat dipastikan bahwa mereka dari lingkaran keluarga bangsawan.

Pada gambar-gambar berwarna yang dikoleksi oleh Van der Tuuk Di Singaraja justru menunjukkan perbedaan pandangan apabila dianalisis lebih jauh, sebab bagaimanapun juga ilustrasi-

ilustrasi tersebut justru tidak menempatkan pengguna opium adalah bangsawan melalui ikonografi *baduda* yang umumnya digambarkan terselip pada pinggang figur. Yang teridentifikasi sebagai salah satu pembuat gambar bernama I Ketut Gede Singaraja yang kemungkinan berasal dari seputaran lingkup Liligundi-Beratan, sedangkan yang lainnya tanpa keterangan nama pencipta. Gambar-gambar ilustrasi ini dapat ditemukan pada buku *Catalogue of Balinese Illustrated Manuscripts* yang disusun dan ditulis oleh H.I.R Hinzler berdasarkan koleksi Van der Tuuk yang menetap di Singaraja pada pertengahan tahun 1880.

Setelah menyimak dan meneliti gambar-gambar tersebut maka didapatkan beberapa gambar yang menggambarkan betapa opium telah menjadi bagian dari kehidupan masyarakat di Bali khususnya Buleleng. Seluruh figur yang telah diteliti menyelipkan pipa hisap opium itu adalah tipe masyarakat biasa dengan merujuk pembacaan kepada ikonografi figurnya, dari atribut pakaiannya yang sederhana dan minim hiasan, selebihnya juga secara konteks pada gambar bagaimana ia digambarkan berinteraksi antar figur lainnya.



Gambar 5. Prabangsa Menari Bersama I Turas dan I Smar karya I Ketut Gede Singaraja, Circa 1880

Sumber: Catalogue of Balinese Manuscripts (Hinzler, 1986a).

Gambar dengan kode Cod. Lor. 3390-42 mengilustrasikan tokoh Prabu Prabangsa yang sedang menari bersama dua orang punakawannya yang bernama I Turas dan I Smar, gambar yang merujuk kepada ciri gambar yang dibuat oleh I Ketut Gede Singaraja ini menghadirkan I Turas yang menyelipkan pipa hisap tembakau pada pinggangnya, tipe model ini kini masih dipergunakan di Thailand oleh suku Akha.



Gambar 6. Bermain Gamelan karya I Ketut Gede Singaraja, Circa 1880
Sumber: Catalogue of Balinese Manuscript

Pada gambar ilustrasi dengan kode Cod. Lor. 3390-44 juga menghadirkan pipa hisap opium yang diselipkan pada pinggang figur pengusung gong *kempul*. Pada tulisan beraksara Bali dituliskan '*anak negen kempul makrat-keratan.*' Dua orang yang menggotong gong *kempul* pada pojok kanan atas diceritakan saling beradu argument, digambarkan saling bertentangan yang seharusnya mereka berjalan saling beriringan tetapi diilustrasikan berbeda orientasi arah berjalan sehingga mereka saling bersitegang. Pada pinggang mereka berdua nampak terselip *baduda* yang menunjukkan mereka adalah orang yang mengkonsumsi opium.



Gambar 7. Bermain Macontok Pulang karya I Ketut Gede Singaraja,
Circa 1880

Sumber: Catalogue of Balinese Manuscript

Ilustrasi karya I Ketut Gede Singaraja ini memiliki kode koleksi Cod. Lor. 3390-54 menggambarkan kerumunan orang yang sedang bermain di atas sebuah meja dengan sarana uang kepeng, nama permainannya *macontok pulang*, pada bagian tengah atas digambarkan sebagai seorang *blandang* yang berperan mengatur jalannya permainan. Apabila kita arahkan pandangan pada sisi sudut kiri bawah maka akan ditemukan figur pria tanpa baju hanya mempergunakan kain *kamen*, dan yang membedakannya dari figur lainnya adalah yang terselip di pinggang bukan keris maupun *padik* sebagaimana figur lainnya, justru yang terselip di pinggangnya adalah pipa hisap opium dengan tipe tempat pembakaran opiumnya yang berbentuk bulat.



Gambar 8. *Ngurek* karya I Ketut Gede Singaraja, Circa 1880
Sumber: Catalogue of Balinese Manuscript

Sebuah seri gambar karya I Ketut Gede Singaraja yang mengilustrasikan sebuah upacara ritual di sebuah pura atau tempat suci. Pada adegan bagian atas jajaran bangunan pemujaan digambar seolah membentuk perspektif secara bersamaan mengarahkan pandangan pada sisi kiri dan latar figur-figur yang menusukan keris ke badannya. Telihat bahwa salah satu figur yang diposisi pada sisi pojok kanan atas membawa pipa hisap opium yang diselipkan pada pinggangnya sambil *ngurek* atau menusukan keris pada tubuh. Gambar kedua pada sisi bawah kita menjumpai lagi sekumpulan pemain gamelan, fokuskan pandangan ke sisi pojok kiri bawah maka kita akan menemukan seorang figur yang memainkan alat musik bernama *reyong* dan pada pinggangnya terselip juga pipa hisap opium.



Gambar 9. Maling Kucit karya I Ketut Gede Singaraja, Circa 1880
Sumber: Atas kebaikan Hedi Hinzler

Ilustrasi dengan kode Cod. Or.3390-143 ini menggambarkan adegan seorang pencuri anak babi yang tertangkap akibat kakinya digigit oleh anjing peliharaan, sedangkan yang punya anak babi menghunus keris dipegang oleh dua orang rekannya. Pencuri ini digambarkan I Ketut Gede Singaraja sedang menenteng anak babi curiannya dan membawa pipa hisap opium yang terselip di punggungnya. Hal serupa juga digambarkan oleh I Ketut Gede Singaraja melalui karya dengan judul Negen Celeng dengan kode Cod. Or.3390-144, figur yang menggotong babi di sisi kiri juga membawa pipa hisap opium yang nampak diselipkan pada pinggang.



Gambar 10. Negen Celeng karya I Ketut Gede Singaraja, Circa 1880
Sumber: Atas kebaikan Hedi Hinzler

Apabila pada ilustrasi sebelumnya sisi narasi gambar lebih mengarah kepada narasi sosial-budaya masyarakat maka ada satu fragmen gambar dalam narasi epos yang menghadirkan pipa hisap opium, hal ini menunjukkan eksistensi opium itu populer di tengah-tengah kehidupan sosial-budaya masyarakat Bali khususnya Buleleng. Ilustrasi dengan kode Cod. Or. 3390-237 yang dibuat oleh anonim berasal dari Buleleng membuat adegan ketika dua punakawan tokoh antagonis yaitu Sangut dan Delem sedang berupaya menyerang pasukan kera pihak Ramadewa yang sedang terkapar. Pada tokoh Sangut di sisi kiri gambar menunjukkan ia adalah *pemadat* dengan adanya pipa hisap opium itu terselip di pinggangnya.



Gambar 11. Fragmen Ramayana karya Anonim dari Buleleng,
Circa 1880

Sumber: Catalogue of Balinese Manuscript



Gambar 12. Fragmen Pemadat di Griya Gede Banjar, Buleleng,
Sumber: Arsip Nglesir Visual 2015

Jejak visual opium juga terpahat pada relief yang terdapat di salah satu bangunan suci di Merajan Agung Griya Gede Banjar, Buleleng. Reliefnya mengilustrasikan seorang pria sedang rebahan, santai, tangan kirinya menjepit lintingan yang dihisap dan tangan kanannya memegang "*bedudan/beduda*" yaitu pipa alat hisap opium, kaki kanannya dilipat sedangkan di atas kaki kirinya setengah selonjoran. Kemungkinan perkiraan waktu pembuatan relief ini pada awal tahun 1900 dan diwarnai baru-baru ini. Gestur menghisap opium ini serupa dengan yang digambarkan pada daun lontar koleksi Griya Kelodan Sawan, sebagaimana tata cara konsumsi opium yang telah dituliskan di atas bahwa selain menggunakan pipa, opium juga dikonsumsi dengan cara menambahkannya pada lintingan tembakau. Pada ilustrasi tersebut menggambarkan dua orang di sisi kiri sedang menenggak minuman dan dua orang disisi kanan menjepit tembakau hisap yang diduga adalah aktivitas *memadat*.



Gambar 13. Fragmen Pematik Pada Lontar
Sumber: Koleksi Griya Kelodan Sawan

PENUTUP

Rangkaian arsip berupa gambar, relief dan ilustrasi pada lontar menunjukkan betapa opium dikenal luas di masyarakat, pemakaiannya tidak hanya pada kalangan bangsawan saja melainkan beredar luas pada masyarakat biasa. Hal ini menandakan bagaimana perdagangan opium terutama peredaran *tjandu gelap* atau opium yang beredar di pasar gelap telah menembus lapisan masyarakat biasa. Di dalam konteks pembacaan antropologi seni bahwa apa yang diilustrasikan oleh para juru gambar maupun pahat di Buleleng pada rentang waktu akhir abad ke-19 hingga awal abad ke-20 adalah bagian penting di dalam membaca opium dengan cara yang diistilahkan sebagai meretas sejarah visual. visual-visual ini hadir sebagai pintu masuk untuk memahami bagaimana opium juga berperan di dalam mengkonstruksi sejarah sosial-budaya masyarakat khususnya di Buleleng.

DAFTAR PUSTAKA

- Ardika, I. W., Parimartha, I. G., & Wirawan, A. . B. (2013). *Sejarah Bali Dari Prasejarah Hingga Modern*. Udayana University Press.
- Geertz, C. (2017). *Negara Teater Kerajaan-Kerajaan di Bali Abad kesembilan Belas* (1st ed.). Mata Bangsa.
- Hanna, W. A. (2004). *Bali Chronicles* (First Peri). PT Java Books Indonesia.
- Hinzler, H. I. R. (1986a). *Catalogue of Balinese Manuscripts Vol I*. Leiden University Press.
- Hinzler, H. I. R. (1986b). *Catalogue of Balinese Manuscripts Vol II*. Leiden University Press.
- Rush, J. R. (2012). *Candu Tempo Dulu*. Komunitas Bambu.
- Scheltema, J. F. (1907). The Opium Trade in the Dutch East Indies I. *American Journal of Sociology*, 13(1), 79–112. <https://www.jstor.org/stable/pdf/2762537.pdf>
- Sidemen, I. B., Bagus Wirawan, A. A. B., Dunia, W., & Kanta, I. M. (1983). *Sejarah Klungkung* (1st ed.). Pemerintah Kabupaten Daerah Tingkat II Klungkung.
- Susilo Pradoko, A. M. (2017). *Paradigma Metode Penelitian Kualitatif Keilmuan Seni, Humaniora, dan Budaya* (1st ed.). UNY Press.

MELUKIS ALAM: BELAJAR WARNA MELALUI PENGAMATAN

Oleh:
I Wayan Karja

Institut Seni Indonesia Denpasar

Email:
wayankarja@isi-dps.ac.id

PENDAHULUAN

Lukisan yang mengambil objek alam sering kali merekam momen-momen yang hidup dan bergerak dalam alam, lukisan itu sendiri tetap diam, dan tidak berubah seiring waktu. Ini menunjukkan sesuatu yang kontras antara kehidupan dan gerakan pada alam dengan ketenangan dan kestabilan yang ada pada lukisan alam (Gilson, 2023). Ada proses internalisasi ketika melukis menggunakan alam sebagai objek, jalinan nilai subjektif dan objektif dapat menguatkan nilai 'diam' atau *silence* pada lukisan. Warna dijadikan sebagai salah satu unsur penguat yang vital dan esensial; selain garis, bentuk, tekstur, dan komposisi. Warna dipraktikkan dengan berbagai pendekatan sejak berabad-abad oleh para ahli, ilmuwan, seniman, dan praktisi, namun tetap saja membuka peluang diskusi lebih lanjut (Parkhurst & Feller, 1982; Kass, et al, 2015). Warna adalah esensi tanpa limit, sejalan dan tidak terpisahkan antara seni lukis dan kehidupan. Warna memegang peranan krusial dalam melukiskan emosi, menyampaikan pesan, dan menciptakan atmosfer, serta karakter unik dalam sebuah karya seni. Sebagai bagian dari bahasa visual, setiap warna membawa karakteristik dan konotasi emosional yang berbeda dan memberikan kesempatan bagi perupa untuk berkomunikasi dengan penikmat seni melalui warna (Delon et al, 2005). Warna juga memiliki makna representasi, simbolis, spirit, arbiter, dan terapi (Karja, 2020; 2021; 2022).

Salah satu fenomena menarik pada perkembangan seni lukis Bali adalah ketika metode pengamatan mendapatkan porsi yang kecil, didominasi oleh pengahayatan daya hayal, imajinasi, dan fantasi mengenai dunia yang tidak kelihatan, *niskala*. Fenomena tersebut mengakibatkan maraknya perkembangan seni lukis imajiner, dan sebaliknya tidak populernya lukisan realis maupun naturalis yang benar-benar mengambil situs, suasana, dan waktu tertentu secara spesifik. Oleh karena itu, metode pengamatan dengan menggunakan alam sebagai objek

menjadi penting untuk ditumbuhkembangkan dalam upaya pengayaan dan penguatan seni lukis. Melalui pengamatan alam, perupa dapat meresapi keberagaman dan kekayaan warna yang terdapat di dalamnya. Alam menyajikan palet warna yang tidak terbatas, mulai dari gradasi lembut pada langit senja hingga kejayaan warna-warni di alam bawah laut yang dapat diamati secara terbatas. Dengan memperhatikan dan memahami dinamika dan cara alam memanasifestasikan warna, perupa dapat mengembangkan pemahaman yang lebih mendalam tentang interaksi warna, harmoni, dan kontras (Albers, 2013).

Pengamatan langsung terhadap warna-warna alam menjadi fondasi yang penting dalam memahami dan menguasai penggunaan warna dengan penuh percaya diri dan ekspresif. Pengamatan alam bukan hanya merupakan latihan teknis, tetapi juga merupakan sumber inspirasi yang tak ternilai dalam penciptaan karya seni yang memikat dan bermakna bagi penghayatan hubungan diri dan semesta. Ketidak-bergerakan lukisan-lukisan alam dibandingkan dengan ketidak-abadian cahaya yang bergerak setiap saat menjadi pertimbangan penting artikel ini. Lukisan sebagai rekaman pengabdian moment dengan kekuatan rasa dan daya estetis. Ini mencakup hubungan yang terjalin antara sifat dinamis di luar kita dengan lukisan alam yang diam. Kekuatan imajinasi dan fantasi diseimbangkan dengan pengamatan mendalam terhadap warna alam sebagai bekal praktik berkarya untuk menguak bentang cakrawala yang lebih luas.

Tulisan ini diharapkan memberikan kontribusi penting dalam memahami warna alam, mengembangkan teknik seni lukis, dan meningkatkan metode pendidikan seni rupa (Salam & Muhaemin, 2020). Dengan mengamati dan melukis alam, penelitian ini memperkaya dan menginspirasi variasi palet warna, dan meningkatkan sadar lingkungan, serta mendukung kesehatan mental. Selain itu, penelitian ini menginspirasi dan memberi

inovasi dalam teknologi warna serta mendokumentasikan kondisi alam sebagai catatan perubahan lingkungan dari waktu ke waktu. Melukis alam sebagai objek dapat membantu dalam mengasah kemampuan perupa untuk memahami, mereplikasi, dan menginterpretasikan warna dengan kepekaan dan keahlian yang lebih besar dalam seni lukis.

PENGAMATAN SEBAGAI METODE

Langkah awal, pengamatan langsung ke alam memiliki peran penting dalam seni lukis karena memberikan kesempatan untuk merasakan secara langsung keberagaman dan kekayaan visual. Dengan melihat langsung objek atau pemandangan alam, perupa dapat menangkap detail-detail yang mungkin berbeda dengan gambar atau foto, video, seperti tekstur permukaan, perubahan warna yang halus, atau efek cahaya yang unik. Selain itu, pengamatan langsung juga memungkinkan untuk merespons secara spontan terhadap perubahan-perubahan yang terjadi dalam lingkungan sekitar dan mengekspresikan kreativitas dan imajinasi dengan lebih bebas dan autentik pada karya seni. Pengamatan langsung terhadap alam bukan hanya memberikan inspirasi yang tak tergantikan, tetapi juga membantu dalam mengembangkan keterampilan teknis dan artistik yang lebih baik dalam seni lukis.

Penciptaan seni berbasis penelitian ini menggunakan pendekatan observasi, yang merupakan pengamatan terencana dan terarah, dilakukan secara berurutan dengan tujuan tertentu. Menurut Suharsimi Arikunto (dalam Nasution & Nurbaiti, 2021) observasi adalah pengamatan langsung terhadap objek di lingkungan, baik yang sedang berlangsung maupun yang masih berjalan, mencakup berbagai aktivitas yang melibatkan perhatian terhadap objek kajian dengan menggunakan pengindraan.

Pengamatan sebagai bagian penting dari metode cipta seni lukis, merupakan rancangan penulis sesuai dengan proses praktik yang dilakukan. Metode cipta seni ini disebut OPAFFAR (*Observation, Play, Aware, Flow, freedom, and Aesthetic Responds*):

1. *Observation* (Observasi), mengamati dunia sekitar untuk mendapatkan inspirasi dan detail yang akan dimasukkan ke dalam karya seni.
2. *Play* (Bermain), mengeksplorasi dan bereksperimen dengan ide dan media tanpa takut gagal, untuk menemukan cara baru dalam mencipta.
3. *Aware* (Kesadaran), menjadi sadar akan diri sendiri dan lingkungan, memungkinkan ekspresi emosi dan pemikiran yang lebih jujur.
4. *Flow* (Aliran), keadaan ketika seniman sepenuhnya tenggelam dalam proses kreatif yang mengalir, bekerja dengan fokus dan produktivitas tinggi.
5. *Freedom* (Kebebasan), kebebasan untuk berekspresi tanpa batasan yang baku, memungkinkan eksplorasi ide baru dan inovasi.
6. *Aesthetic Response* (Respon Estetis), respon emosional dan intelektual terhadap karya seni, mencerminkan hubungan antara seniman, karya, dan audiens.

Proses pengamatan nuansa-nuansa warna yang ada di alam menghasilkan karya seni dan karya seni dapat digunakan sebagai objek penelitian (Leavy, 2020; Collins & Sullivan, 2020; McNiff, 2008). Penelitian *art-based research* merupakan Penelitian berbasis seni. Penelitian ini sangat penting bagi masa depan penelitian seni akademis karena menawarkan cara baru untuk melihat dan memahami dunia seni rupa, menyampaikan temuan

dengan lebih efektif, membuka jalan bagi inovasi metodologis. Penelitian ini memperkaya metodologi dan memperluas pemahaman tentang fenomena alam secara lebih menyeluruh dan humanis. Selain itu, pengamatan alam juga memungkinkan untuk mengasah kemampuan dalam mereplikasi warna dengan akurat dan menangkap nuansa-nuansa yang halus, sehingga meningkatkan keahlian teknis dalam menggunakan warna secara efektif dalam lukisan. Pengamatan alam menjadi landasan yang penting dalam pengembangan keterampilan warna yang lebih baik dalam seni lukis, membantu perupa untuk menghasilkan karya-karya yang lebih kaya dan menarik secara visual.

BERGURU KEPADA WARNA ALAM

Interpretasi ungkapan Aristoteles yang mengatakan "*ars imitatur naturam*" (Physics II, 2, 194 a 20-25), dibahas oleh St. Thomas yang setuju dengan Aristoteles bahwa seni meniru alam, tetapi memahami alasan peniruan ini agak berbeda. Bagi St. Thomas, kecerdasan Ilahi adalah prinsip dari realitas alam dan seni manusia: realitas alam dibentuk dari Ide-Ide Ilahi, sedangkan seni adalah partisipasi kecerdasan manusia dalam kecerdasan Ilahi. St. Thomas mengatakan seni menyempurnakan apa yang tidak bisa dilakukan alam, melihat seni sebagai pencapaian manusia atas alamnya sendiri, penanggulangan kekurangan alam, dan bantuan untuk mencapai tujuan alam. Ia juga menyatakan bahwa alam adalah karya seni Tuhan, seni ciptaan manusia secara tidak langsung meniru seni Ilahi dalam karya alam (Perrin, 2022). Ungkapan di atas ditegaskan oleh seorang seniman Swiss, profesor di Bauhaus, Paul Klee (1923) menyatakan bahwa bagi perupa, berkomunikasi dengan alam tetap menjadi syarat paling penting. Perupa adalah manusia; dirinya alam; bagian dari alam di dalam ruang alam (in Klee & Moholy-Nagy, 1953).

Seni dalam Sejarah Alam (abad pertama Masehi) muncul dari diskusi tentang bahan-bahan alam, dan menarik perhatian pada seniman Yunani abad keempat (Gage, & Grovier, 2023). Artikel yang ditulis oleh Parkhurst & Feller (1982) menyimpulkan bahwa diagram warna setidaknya sudah ada sejak abad ke-13, dengan lingkaran tujuh warna (merah, jingga, kuning, hijau, biru, nila, dan ungu) mungkin merupakan yang tertua yang ditemukan, berbasis empat warna (merah, kuning, hijau, dan biru) berikutnya (abad ke-14-15), dan lingkaran merah-kuning-biru yang paling baru (abad ke-18). Pengamatan terhadap warna (termasuk warna alam) secara praktik dan teori secara intensif dilakukan sekitar 200 tahun terakhir, sebut saja penyair Jerman, Goethe melakukan pengamatan detail mengenai warna (1810). J.M.W. Turner mempelajari buku Goethe tentang warna; ilmuwan Isaac Newton mengenai cahaya dan warna. Dilanjutkan dengan seniman Georges Seurat dan Paul Signac terpengaruh buku *Modern Chromatic* (1879); Josef Albers (1888-1976) di Yale University (Albers, 2018). A.H. Munsell (1858-1918) seniman dan guru seni dari Massachusetts College of Art (Agoston, 2013). Kemudian warna digunakan secara modern, pada seni lukis modern menggunakan berbagai cara avant garde penggunaan warna.

Praktik pengamatan dalam seni lukis dan warna alam mencakup beberapa konsep penting. Monet melukis lebih dari tiga puluh pemandangan Katedral Rouen pada tahun 1892–93. Berpindah dari satu kanvas ke kanvas lain seiring berjalannya hari, ia melukis dengan sapuan kuas yang sangat bertekstur yang menggambarkan aspek batu yang dipahat dan membuat suasana dan cahaya terasa nyata. Monet kemudian menyelesaikan karya-karya tersebut di studionya di Giverny. Pada tahun 1895, Monet memamerkan dua puluh lukisan katedralnya di Galerie Durand-Ruel di Paris. Yang satu ini diberi judul *Le Portail, Soleil* atau *The Portal, Sunlight* (Kass, et al, 2015). Berguru kepada alam artinya

perupa harus fokus pada detail penting seperti warna dan tekstur, tanpa gangguan, pada seri karya Cloude Monet, *Rouen Cathedral* sebagai salah satu sampel.

Pengamatan sistematis juga melibatkan langkah-langkah terstruktur dari real ke abstrak, seperti mengidentifikasi objek, menganalisis warna, dan sketsa dengan akurat, sebagai contoh karya Srihadi Soedarsono seri *Borobudur*. Interpretasi dan analisis melibatkan daya tafsir dan memahami bagaimana warna berinteraksi, misalnya seri karya *Ocean Park* oleh Richard Dieberkorn; dan karya-karya seri *Autumn Rhythm* oleh Jackson Pollock di tahun 1950-an. Walaupun karya-karya itu terlihat sangat jauh dari alam yang kita amati sebagai realitas fisik, tetapi hasil dan proses pengamatan serta internalisasi seniman menjadi tersublimasi dengan sangat kuat. Demikian juga di era Kontemporer warna semakin ideal dan mendapatkan posisi yang sangat penting, baik secara teori maupun praktik khususnya di dunia seni dan desain (Bleicher, 2023; Agoston, 2013).

PENGALAMAN PENGAMATAN WARNA

Ketika penulis memperlihatkan lukisan tema *pedesaan yang hijau* kepada Arie Smit di Sanur tahun 1983, Arie tertegun, diam sejenak, tersenyum ringan; tidak membeli lukisan. Namun memberikan pelajaran bahwa dalam melukis warna merupakan sesuatu yang esensial, "*lukisan adalah warna.*" Kemudian beliau memberikan motivasi agar semangat melukis, dengan menyampaikan kalimat kedua, "*kamu akan ber-uwang.*" Sebagai siswa seni rupa yang hidup pas-pasan ketika itu, kata-kata itu memotivasi, yaitu pertama idealis secara konsisten belajar warna, dan yang kedua sebagai siswa yang terbatas dengan uang, dapat bangkit bahwa melukis memiliki masa depan dan memberi jaminan finansial. Praktik melukis dapat

menginspirasi tentang kehidupan dan memenuhi kebutuhan lahir batin, *inner-outer*. Sejak itu, penulis merasa termotivasi, dan diarahkan agar fokus kepada pengamatan warna alam tidak hanya memengaruhi penggunaan warna dalam lukisan, tetapi juga membentuk ekspresi artistik secara keseluruhan, memungkinkan tercipta karya seni yang lebih kaya, bermakna, dan autentik. Pengalaman pengamatan melahirkan inspirasi, dalam seni rupa secara umum dapat dibagi dua: yang pertama adalah realitas fisik, dirasakan melalui panca indera; yang kedua adalah realitas batin. Pengalaman dan kesadaran terus-menerus membuka jalan baru untuk mengembangkan karya seni berbasis kosmologis dan kebutuhan batin, seperti yang dijelaskan Wassily Kandinsky dalam *inner necessity* (Moulin, 2024).

Sebagai studi kasus dan pengalaman pribadi, penulis berpraktik seni dan menekuni teori warna; menjelajahi perjalanan spiritual-estetis yang tumbuh dalam keterikatan yang kuat dengan alam. Dari sudut pandang penulis, alam bukan hanya sekadar latar belakang pada lukisan, tetapi sebuah entitas hidup yang memberikan inspirasi tak terbatas. Sejak kecil, telah merasakan panggilan yang kuat untuk mengamati dan meresapi keindahan alam. Keluarga mendorong untuk mengembangkan bakat melalui praktik melukis gaya *young artist*, yang nota bene penggunaan warna sangat menonjol. Penulis menemukan panggilan artistik dalam melukis pemandangan alam. Perjalanan seni tidak hanya sekadar pengembangan keterampilan teknis, tetapi sebuah penjelajahan, pengalaman estetis, dan pencarian spiritual.

Pengamatan alam memiliki dampak besar terhadap pengalaman penggunaan warna dan ekspresi artistik dalam lukisan, karena dapat memberikan inspirasi dan panduan yang sangat berharga. Melalui pengamatan alam, penulis dapat secara langsung mengalami berbagai macam warna yang ada di lingkungan alam, membantu memperluas pembendaharaan

warna dengan menambahkan warna-warna baru dan nuansa yang mungkin sebelumnya belum terpikirkan. Hal ini memperkaya penggunaan warna dalam lukisan, membuka peluang baru untuk eksplorasi visual dan ekspresi artistik. Selain itu, pengamatan langsung terhadap cahaya alami dan bayangan di alam memungkinkan memahami konsep penting seperti pencahayaan, kontras, dan perubahan warna dengan lebih mendalam. Alam juga menjadi sumber inspirasi yang tak terbatas untuk ekspresi artistik, memungkinkan perupa merespons keindahan dan keajaiban alam dengan mengekspresikan emosi, pemikiran, atau persepsi melalui karya seni. Pengalaman mengamati alam dapat membantu menciptakan lukisan yang tidak hanya mereplikasi keindahan alam, tetapi juga menyampaikan pesan atau makna yang lebih dalam tentang hubungan manusia dengan lingkungan.

Sebuah kasus kecil, mengamati horizon/cakrawala dapat menimbulkan pertanyaan, apakah yang ada di balik kaki langit itu? Pertanyaan dan renungan ini muncul di benak penulis saat merenungkan hamparan sawah yang luas dan cakrawala di lautan yang tidak terbatas. Warna langit sering mengecoh bahwa langit seolah-olah turun di Desa sebelah, karena keterbatasan pengamatan. Fenomena tersebut dapat menginspirasi sehingga penulis mengambil *tube* cat dan langsung memplotkannya untuk membuat garis horizontal di atas kanvas; sambil berimajinasi, ingin tahu apa yang ada di balik cakrawala. Kontemplasi mengenai alam dapat memberikan kebebasan batin, independensi tersebut sebagai kekuatan fundamental dalam menciptakan karya seni. Menyeberangi cakrawala demi cakrawala merupakan upaya untuk mengejar kebebasan tersebut. Proses penciptaan bersifat pribadi dan bagian yang paling menyenangkan bersifat spontan, ekspresif, dan menyatukan bentuk dan isi dalam dwi tunggal. Berdasarkan pengalaman pengamatan horizon tersebut, ternyata kebebasan

itu ditentukan oleh pola pikir dan sikap hidup dalam menata hati meniti kesabaran dan kesadaran. Periode karya-karya horizon dipamerkan bertajuk *Past and Present*, Centre Gallery, Tampa, Florida, USA. 1998.

KEPEKAAN ESTETIS DAN KESADARAN KOSMIS

Pengamatan alam secara mendalam dapat meningkatkan kemampuan seseorang dalam melihat dan merekam nuansa warna dengan akurat. Melalui pengamatan alam, mata terlatih untuk melihat detail-detail dan perbedaan warna yang mungkin sebelumnya terlewatkan, sehingga meningkatkan kepekaan visual estetis. Pengamatan alam juga memperkaya memori visual dengan berbagai macam warna dan kombinasinya yang memungkinkan mereproduksi nuansa warna yang lebih akurat karena memiliki referensi visual yang kuat dari pengalaman langsung. Pengalaman yang terus menerus dengan berbagai macam warna dan suasana di alam membuat semakin terampil dalam merekam nuansa warna dengan akurat dan menciptakan karya seni yang lebih berkualitas. Pengamatan alam tidak hanya meningkatkan kemampuan dalam melihat dan merekam nuansa warna dengan akurat, tetapi juga melatih secara responsive terhadap dunia sekitar, membantu menjadi perupa lebih sensitif, terampil, dan peka terhadap alam.

Alam adalah pintu masuk berkembangnya imajinasi, inspirasi, kontemplasi, pengalaman estetis, dan spiritualitas. Kontemplasi terhadap alam menghadirkan pemahaman kosmologi melalui simbol: sebagian besar simbol religius terbuka untuk penggunaan simbol alam yang diciptakan sebagai interpretasi pribadi. Tujuannya untuk memperdalam pemahaman kehidupan melalui referensi warna alam. Oleh karena itu, perkembangan seni lukis yang terinspirasi oleh alam menggunakan berbagai bentuk dan ekspresi melahirkan karya-karya seni yang naturalis, impresionis, ekspresionis, abstrak simbolis, dan abstrak spiritualis.

Kepekaan estetis dan kesadaran kosmis terbuka secara alami dari proses pengamatan terhadap alam. Karena pengamatan dilanjutkan dengan praktik melukis tidak hanya memvisualkan bentuk dan warna dari alam tersebut, tetapi juga mendalami esensi dan makna alam. Proses ini merupakan proses internalisasi estetis dan internalisasi batin yang dapat membangkitkan kesadaran-kesadaran semesta. Kesadaran mengenai diri dan hubungannya dengan semesta raya merupakan suatu keistimewaan dari proses cipta seni. Seni mengantarkan manusia pada titik kulminasi untuk menjawab tentang keberadaan dirinya.



Gambar 1. pelukis melakukan pengamatan pada objek Pura Segara, Batur
(Dok. I Wayan Karja, 2022)



Gambar 2. Hasil karya lukis dari proses pengamatan langsung Batur
(Dok. I Wayan Karja, 2022)

Kesadaran kosmis juga dapat membangkitkan replikasi baru tentang alam itu sendiri, sebagai bagian penting hubungan manusia dalam menyembah semesta melahirkan simbol-simbol atau lambang. Bangunan suci sebagai tempat pemujaan secara simbolis dibuat di banyak tempat-tempat di alam, sebagai penghormatan terhadap semesta. Hal tersebut merupakan salah satu yang menginspirasi penulis dalam menciptakan lukisan.

Sebagai seorang pelukis Bali, penulis dapat meningkatkan penghayatan terhadap alam dan membangkitkan kesadaran kreativitas dalam mencipta, sekaligus meningkatkan kepekaan spiritual. Praktik melukis di alam memberikan banyak pelajaran tentang estetika alam yang kompleks, dengan cahaya, dan suasana alam sebagai tantangan menarik dalam menerapkan warna dan menangkap cahaya yang terefleksi dari objek yang dilukis. Melukis dengan cepat merupakan ujian yang harus terus diasah untuk meningkatkan keterampilan dan kecekan pengamatan. Aspek spiritual sangat penting, karena melukis di alam memungkinkan untuk merasakan kedekatan dengan alam dan energi kosmik, yang tercermin dalam karya seni. Bagi seorang pelukis abstrak yang sering melukis di dalam studio tertutup, melukis alam menjadi tantangan dan peluang tersendiri. Elemen-elemen seni seperti garis, bentuk, warna, tekstur, komposisi, dan proporsi harus diingat, sementara menggambarkan alam secara subjektif tanpa menyalin tampilan alam memerlukan penyesuaian. Distorsi sering terjadi karena keterbatasan menguasai bentuk dan karena ada bagian-bagian yang memang tidak perlu dibuatkan detailnya.

Pengamatan mendalam tentang warna alam adalah landasan kuat untuk memahami nuansa warna alam membuka emosi dan suasana lebih kaya dalam karya seni. Pengamatan yang detail membuka peluang untuk mengeksplorasi gaya dan teknik baru, menciptakan efek visual unik, dan menghasilkan karya seni inovatif. Misalnya, ruang kosong dalam lukisan penting untuk menonjolkan objek utama dan menciptakan kesan sederhana namun kuat, sesuai prinsip *"less is more."* Salah satu momen penting bagi penulis adalah melukis di tepi Danau Batur, di pelataran Pura Segara (Karja, 2023). Proses tersebut tidak saja melahirkan karya seni yang berseri, namun juga muncul *'artist's statement'* pernyataan singkat sebagai berikut:

“Cahaya terbersit di pinggir danau Batur, pelataran Pura Segara. Alam melukiskan jagat para dewata dengan kilauan warna warni maha indah terpancar cerah cemerlang. Di kejauhan asap kabut bergerak lembut semakin tinggi seolah menjauh dari bumi, mendekati ke alam dewata. Menyaksikan semua itu lahir imajinasi, kontemplasi, dan fantasi. Bentuk Meru menjulang ke langit, sebagai jalinan hubungan air, pertiwi, dan angkasa menyatu dalam kesatuan energi jagat agung yang diilustrasikan oleh asap dupa yang wangi. Desiran angin senja menebar keindahan yang terpancar dari kilauan transformasi warna warni gerak dan dinamika bayangan air danau. Semua menjadi satu kesatuan yang tidak terpisahkan, seperti spirit tarian alam yang diiringi perubahan warna semakin bervariasi. Suasana alam dewata semakin tenang, meditatif, namun penulis bangkit, langsung melukis, larut dalam kelembutan gerak garis dan warna, melukis suasana, irama membangun rupa, disaksikan cahaya purnama, *nuwur* anugerah Hyang Maha Dewi. Penulis pun merinding, berimajinasi *nyakalayang niskala* alam dewata, roh semesta merasuk dalam rasa. Rasa membeku kontemplatif, diam, abadi bernafas di atas kanvas. *Sandyakala*, penyatuan cahaya dan gelap melahirkan konsep seni tantrik, *lanang-wadon.*” (Batur, Tumpek Wariga, 14 Mei 2022).



Gambar 3. Melukis berbasis pengamatan alam dengan objek Gunung Batur(dok. I Wayan Karja, 2022)

Gambar 4. Hasil lukisan dengan objek Gunung Batur (dok. I Wayan Karja, 2022)

PENUTUP

Berdasarkan uraian di atas, proses pengamatan alam telah terbukti menjadi sumber pembelajaran warna yang tak ternilai dalam seni lukis. Alam sebagai inspirasi dapat memberikan pengalaman langsung yang tidak dapat disamai oleh sumber-sumber lainnya. Melalui pengamatan alam, dapat memperdalam pemahaman keterampilan artistik yang lebih luas, dan menciptakan karya seni yang kaya dan bermakna, utamanya tentang variasi dan kedalaman warna. Oleh karena itu, penting untuk mengamati dan belajar pada alam sebagai sumber utama dalam pembelajaran warna, sehingga pengetahuan warna dapat terus berkembang dalam kreativitas seni dan meningkatkan kesadaran dan apresiasi terhadap keindahan alam. Melalui pengamatan langsung dapat terus memperdalam pemahaman tentang warna, tekstur, dan komposisi, serta memperkaya kreativitas yang terinspirasi dari keindahan alam. Pengamatan pada alam juga memberikan kesempatan untuk terlibat secara langsung dengan lingkungan sekitar, meningkatkan sensitivitas terhadap perubahan cahaya dan warna yang terjadi di dalamnya. Dengan terus melatih pengamatan langsung pada alam, dapat mengembangkan keterampilan secara bertahap, menciptakan karya seni yang lebih kompleks dan bermakna, serta menjaga semangat eksplorasi dan penemuan yang tak terbatas tentang warna. Pengetahuan tentang cahaya dan warna dapat memberikan kekuatan sublimasi seni yang mendalam. Pengamatan alam dikaitkan dengan perenungan-perenungan yang dapat membangkitkan kesabaran dan kesadaran. Semua yang terlihat adalah hasil kesadaran sublime yang diperoleh dari proses pengamatan.

DAFTAR PUSTAKA

- Agoston, G. A. (2013). *Color theory and its application in art and design* (Vol. 19). Springer.
- Albers, A. (2018). *Josef Albers: Interaction*. Yale University Press.
- Bleicher, S. (2023). *Contemporary color: Theory and use*. Routledge.
- Collins, M., & Sullivan, G. (2020). Artistic research as praxis and pedagogy. *Teaching artistic research*, 29-39.
- Delon, J., Desolneux, A., Lisani, J. L., & Petro, A. B. (2005, September). Automatic color palette. In *IEEE international conference on image processing 2005* (Vol. 2, pp. II-706). IEEE.
- Gage, J., & Grovier, K. (2023). *Colour in art*. Thames & Hudson.
- Gilson, E. (2023). *Painting and reality* (Vol. 4). Princeton University Press.
- Karja, I. W. (2020). Kosmologi Bali Visualisasi Warna Pangider Bhuwana dalam Seni Lukis Kontemporer.
- Karja, I. W. (2021, November). Makna warna. In *Prosiding Bali Dwipantara Waskita: Seminar Nasional Republik Seni Nusantara* (Vol. 1).
- Karja, I. W. (2022). Color Healing the Balinese Mandala Color in Painting Practice. *International Journal of Social Science And Human Research*, 5(05), 1562-1567.
- Karja, I. W. (2023). The Inspiration Lake Batur Bali In Painting Practice. *Research & Analysis Journal of Applied Research*, 9(03), 128-134.

- Kass, J., Harland, B., & Donnelly, N. (2015). Abstracting the set: Monet's cathedrals and stable mental concepts from serial pictorial artworks. *Art & Perception*, 3(2), 139-150.
- Klee, P., & Moholy-Nagy, S. (1953). *Pedagogical sketchbook* (pp. 54-58). London: Faber & Faber.
- Leavy, P. (2020). *Method meets art: Arts-based research practice*. Guilford publications.
- McNiff, S. (2008). Art-based research. *Handbook of the arts in qualitative research: Perspectives, methodologies, examples, and issues*, 29-40.
- Moulin, I. (2024). Freedom and Necessity of the Creative Act: The Cosmological Aspect of Kandinsky's Principle of Inner Necessity. *Modern Theology*, 40(1), 82-96.
- Nasution, S., & Nurbaiti, A. (2021). *Teks Laporan Hasil Observasi Untuk Tingkat SMP Kelas VII*. Guepedia.
- Parkhurst, C., & Feller, R. L. (1982). Who invented the color wheel? *Color Research & Application*, 7(3), 217-230.
- Perrin, D. (2022). Ars imitatur naturam: réception et interprétation thomasiennes de l'adage. *Revue Thomiste*, 122(1).
- Salam, S., & Muhaemin, M. (2020). *Pengetahuan dasar seni rupa*. Badan Penerbit UNM.
- Stokes, P. D. (2001). Variability, constraints, and creativity: Shedding light on Claude Monet. *American Psychologist*, 56(4), 355.

BIODATA

I Wayan Karja, lahir di Ubud, Bali, 1965, seorang pelukis, pendidik seni, dan mantan Dekan Fakultas Seni dan Desain, Institut Seni Indonesia, Denpasar. Belajar di Universitas Udayana, dan meraih gelar Master of Fine Arts, University of South Florida, USA; European Graduate School, dan Doktor di bidang Ilmu Agama dan Kebudayaan, Universitas Hindu Indonesia. Selain aktif mengajar di ISI Denpasar, karyanya terinspirasi oleh kosmologi, meditatif, dan spiritualitas. Telah mengadakan banyak pameran di berbagai negara dan berkontribusi dalam restorasi, penelitian, dan workshops/symposium.

WAJAH GANDA BALI DALAM KOLABORASI KARYA BUSANA DAN LUKISAN

Oleh:

Vita Wulansari¹

I Gede Jaya Putra²

Safira Maisy³

¹Institut Desain dan Bisnis Bali

²Institut Seni dan Indonesia Denpasar

³Institut Desain dan Bisnis Bali

Email:

vitawulans@gmail.com¹

igedejayaputra@gmail.com²

maisyci26@gmail.com³

PENDAHULUAN

Dalam permadani kehidupan yang rumit, kehidupan terjalin dengan benang-benang yang melintasi benua, budaya, dan peradaban. Interkoneksi ini, jaringan hubungan dan interaksi yang menyeluruh, mendefinisikan esensi globalitas pengaruh luas dari dunia yang saling terhubung pada setiap aspek kehidupan kita. Dalam lingkup pengalaman manusia, gagasan globalitas melampaui batas-batas geografis belaka. Hal ini melampaui batas-batas kebangsaan, etnis, dan ideologi, menyatukan jalinan takdir bersama. Di era kontemporer, kehidupan tidak dapat dielakkan lagi terkait dengan peristiwa, gagasan, dan gerakan yang terjadi di lautan luas. Apa yang terjadi di salah satu sudut dunia mempunyai dampak yang besar di negeri-negeri yang jauh, membentuk jalannya sejarah dan kontur masa depan bersama. Inti dari globalitas terletak pada pengakuan akan keterhubungan yang melekat pada diri kita yaitu sebuah kebenaran mendasar yang melampaui perpecahan dangkal yang sering memisahkan kita. Di zaman yang ditandai dengan kemajuan teknologi yang pesat dan mobilitas yang belum pernah terjadi sebelumnya, hambatan-hambatan yang pernah memisahkan masyarakat dengan cepat terkikis.

Namun, di tengah keterkaitan ini terdapat tantangan yang bersifat paradoks serta ketegangan yang melekat antara hal-hal yang universal dan yang khusus, antara kekuatan globalisasi dan pentingnya identitas lokal. Saat menavigasi kompleksitas dunia yang saling terhubung, kita dihadapkan pada kebutuhan untuk mencapai keseimbangan antara merangkul keragaman pengalaman manusia dan melestarikan kekayaan warisan budaya kita. Modernisme kian mencuat di setiap belahan negara, tak elak di Indonesia. Indonesia kini, telah mencapai fase individual, namun Bali adalah sebuah pulau yang menganut sistem sebaliknya. Bali masih dalam tatanan kehidupan Bersama

yang memengang prinsip “menyama braya” yaitu semua adalah saudara dan saling membantu. Sehingga ditengah gempuran arus modernisme, Bali menjadi suatu hal yang menarik dikarenakan hingga kini mampu berada dalam tataran dualisme (Wajah Ganda) yakni tradisi dan modern masih mampu berjalan bersama dan saling melengkapi. Dalam konteks keberlanjutan, posisi Bali menjadi bagian yang cukup rumit jika persoalan tradisi tidak terwariskan dan unsur individual yang diutamakan, mampu memunculkan dilematis terutama pada aspek kesadaran masyarakat. Hal ini akan ditelisik lebih lanjut terkait perkembangan Bali serta melihat peran masyarakat dalam menjaga dan melestarikan Bali.

Dari pemaparan tersebut, penulis melihat pentingnya menyampaikan posisi Bali dalam tataran wajah ganda (dualism) serta menstimulus peran masyarakat dalam menyadari situasi dan kondisi Bali saat ini. Fenomena wajah ganda merepresentasikan arus modern yang berimbas pada globalitas sebagai sebuah situasi yang membias, situasi yang tumpang-tindih sebuah kondisi yang kabur dan jauh dengan kejelasan. Sedangkan Bali merepresentasikan sebuah ruang nyata yang dapat dipahami, sebuah *culture* yang terwariskan dan menjadi bagian dari keteraturan dan kesepakatan. Hal ini menginspirasi untuk membuat sebuah karya fashion yang berbeda, yang mampu merepresentasikan fenomena wajah ganda, melalui karya busana dengan melibatkan lukisan sebagai aspek kolaborasi yang menyiratkan unsur dualism.

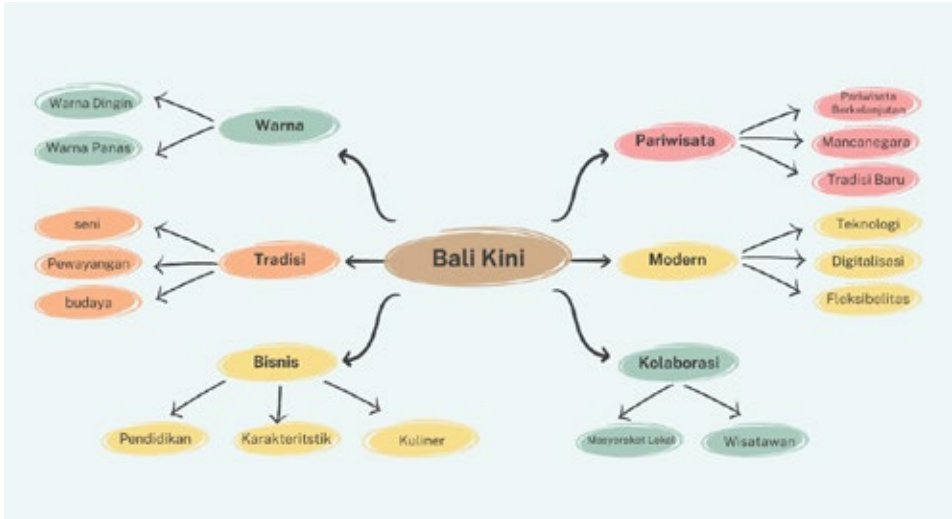
Karya lukis yang dibuat menggunakan teknik dan pendekatan abstrak untuk menginterpretasi tentang arus modernisme yang hadir menyebar seolah ingin mendominasi dan karya busana yang mengekspresikan tentang gaya hidup yakni suatu kesepakatan, keteraturan, dan merujuk pada suatu pemahaman tradisi yang dipahami oleh masyarakat. Sehingga dengan kolaborasi dua

jenis kekaryaan mampu memberikan perspektif baru dalam hal penciptaan desain serta karya yang hadir diniatkan sebagai refleksi kritis terhadap ruang lingkup Bali dan keberlanjutan Masyarakat Bali saat ini.

PEMBAHASAN

1). Tahap 1 – Eksplorasi

Tahap eksplorasi merupakan salah satu tahapan kritis dalam proses penciptaan karya, di mana penggunaan mind mapping menjadi alat yang sangat berguna. Mind mapping adalah teknik visual yang memungkinkan pencipta untuk menggambarkan ide-ide secara sistematis dan kreatif. Di sinilah kreativitas menjelma, dan ide-ide segar mulai bermunculan. Mind mapping memanfaatkan struktur pohon atau jaringan ide yang terhubung satu sama lain. Dalam konteks penciptaan karya seni atau desain, tahap eksplorasi dengan mind mapping menjadi fondasi yang kuat untuk mengembangkan konsep-konsep yang unik dan orisinal. Dengan mengizinkan pikiran untuk mengembara dan menjelajahi berbagai kemungkinan, mind mapping membantu pencipta untuk menciptakan karya-karya yang penuh warna dan bermakna. Berikut adalah mind mapping Bali Kini:



Gambar 1. Mind Mapping Bali Kini
Sumber: Pribadi, 2024

Pada mind mapping diatas, dijelaskan bahwa bagaimana pemikiran pencipta terhadap Bali Kini. Dari pemikiran tersebut, dipilih tiga keyword sebagai ide dalam penciptaan karya lukisan dan busana. Berikut adalah keyword terpilih beserta penjelasannya:

a. Warna

Warna adalah keyword pertama yang terpilih di mana, warna yang dimaksud adalah warna dingin dan panas. Warna dingin dan warna panas adalah dua kelompok warna yang memiliki karakteristik dan pengaruh visual yang berbeda dalam desain dan seni. Perbedaan utama antara warna dingin dan warna panas adalah efek visual dan emosional yang mereka timbulkan. Warna dingin

memberikan kesan sejuk, damai, dan stabil, sementara warna panas memberikan kesan hangat, energik, dan menarik. Pemilihan warna dalam desain sangat penting karena dapat memengaruhi mood, emosi, dan persepsi pengamatnya. Kombinasi yang tepat antara warna dingin dan panas dapat menciptakan harmoni visual yang seimbang dan mengkomunikasikan pesan yang diinginkan dengan kuat. Warna dingin dicerminkan sebagai kebiasaan baru yang masuk pada budaya Bali, sedangkan warna panas dicerminkan sebagai masyarakat Bali yang menerima perubahan tersebut namun tetap berfokus kepada adat yang berlaku.

b. Modern

Bali dikenal sebagai pulau dewata yang kaya akan warisan budaya. Dari upacara adat, seni tari, musik gamelan, hingga kerajinan tradisional seperti batik, songket, dan tenun ikat, Bali memiliki kekayaan yang memikat para pelancong dan pencinta seni dari seluruh dunia. Selain itu, keindahan alamnya yang memukau, seperti pantai-pantai yang indah, sawah terasering, dan gunung-gunung yang megah, memberikan inspirasi yang tak terbatas bagi para desainer. Dalam beberapa tahun terakhir, Bali telah menjadi pusat perhatian dalam dunia fashion. Banyak desainer lokal maupun internasional yang mencari inspirasi dari kekayaan budaya dan alam Bali untuk menciptakan koleksi-koleksi busana yang unik dan menarik. Konsep modernitas dalam busana di Bali tidak hanya mencakup desain yang inovatif, tetapi juga teknologi produksi yang canggih dan pemilihan bahan berkualitas tinggi.

Keyword terpilih kedua adalah modernitas. Modern ditonjolkan dalam makna fleksibilitas. Fleksibilitas saat ini banyak berjalan pada kehidupan di Bali baik dalam hal budaya maupun sehari-hari. Dari fleksibilitas tersebut, pencipta bertujuan membuat busana yang fleksibel dan nyaman digunakan sehari-hari. Busana ready to wear atau siap pakai merupakan konsep fashion yang menekankan fungsionalitas dan kenyamanan tanpa kehilangan keindahan dan keunikan desain. Di Bali, busana ready to wear mengambil inspirasi dari tradisi lokal dalam pemilihan motif, warna, dan tekstur, namun juga mengadopsi elemen modern dalam pemilihan model, teknik produksi, dan pemasaran.

c. Tradisi dan Budaya

Dalam kehidupan sehari-hari di Bali. Bali mengenal istilah "*Menyame Braye*".

"*Menyame Braye*" dalam bahasa Bali mengacu pada konsep "menyeimbangkan aspek kehidupan spiritual dan jasmani" atau "hidup selaras dengan alam semesta." Hal ini berakar kuat pada budaya dan filosofi Bali, menekankan pentingnya menjaga keseimbangan antara keyakinan spiritual dan aktivitas kehidupan sehari-hari. Istilah "*Menyame Braye*" menggabungkan dua kata dalam bahasa Bali: "*Menyame*" mengacu pada aspek spiritual, termasuk kepercayaan, ritual, persembahan, dan hubungan dengan dewa atau kekuatan yang lebih tinggi.- "*Braye*" berkaitan dengan dunia fisik, yang mencakup aktivitas sehari-hari, pekerjaan, interaksi sosial, dan aspek material kehidupan.

Konsep "*Menyame Braye*" mencerminkan pandangan hidup masyarakat Bali yang holistik, dimana spiritualitas

diintegrasikan ke dalam setiap aspek kehidupan. Ini bukan hanya tentang melaksanakan upacara atau ritual keagamaan tetapi juga tentang hidup dengan cara yang menghormati keyakinan spiritual sambil menjalani kehidupan sehari-hari. “*Menyame Braye*” menandakan filosofi Bali untuk menemukan keseimbangan antara alam spiritual dan material, mengakui keterhubungan segala sesuatu dan hidup selaras dengan alam dan alam semesta. Ini adalah prinsip panduan yang mempengaruhi berbagai aspek kehidupan masyarakat Bali, mulai dari praktik budaya dan tradisi hingga perilaku individu dan nilai-nilai komunitas. Konsep tersebut yang akan diangkat pada karya lukisan dan busana yang menampilkan uraian-uraian cat yang terjalin menjadi suatu motif baru.

Dari pemilihan tiga keyword tersebut yakni warna, modernitas, tradisi dan budaya maka tercipta mood board sebagai berikut:



Gambar 2. Mood Board Bali Kini

Sumber: Pribadi, 2024

Moodboard adalah alat visual yang digunakan dalam industri kreatif, seperti desain grafis, desain interior, fashion, dan seni visual lainnya. Moodboard bertujuan untuk menyajikan dan mengorganisir inspirasi, ide, tema, dan konsep secara visual dalam satu gambar atau kumpulan gambar. Dari mood tersebut, ditampilkan konsep tradisi Bali, wisatawan yang berkunjung ke Bali khususnya wilayah Badung serta busana ready to wear dan warna-warna penunjang terhadap karya.

II). Tahap Improvisasi

Pada tahapan improvisasi, pengembangan ide kreatif dilakukan lebih mendalam. Langkah awal adalah pembuatan lukisan. Canvas yang telah terpasang mulai dibubuhi dengan warna pada bagian latar.



Gambar 3. Proses Pembuatan Latar Lukisan
Sumber: Pribadi, 2024

Setelah pembuatan latar, yaitu sket pada lukisan dan sket yang telah diwarnai sehingga menjadi lukisan yang utuh yang mempertimbangkan aspek warna dan ide dalam lukisan.



Gambar 4. Karya Lukisan
Sumber: Pribadi, 2024

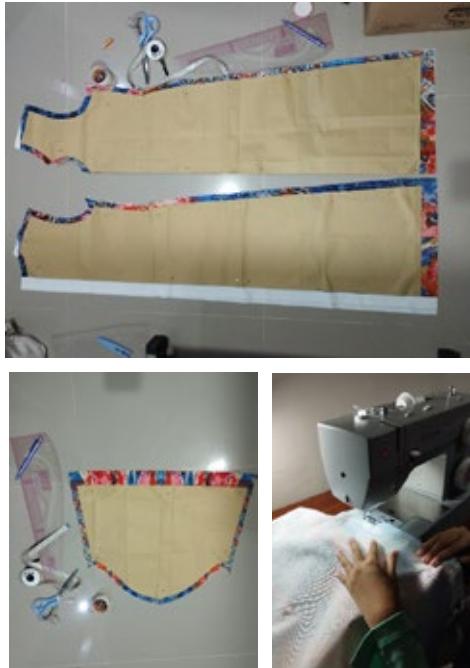
Dari lukisan selanjutnya menjadi motif dari busana yang digarap. Yaitu, motif pada lukisan yang di print pada kain. Selanjutnya, desain busana dibuat dalam balutan sketsa.



Gambar 5. Desain Busana
Sumber: Pribadi, 2024

Pada desain busana, pemilihan busana dengan jenis *ready to wear deluxe*. Pemilihan *ready to wear deluxe* dipertimbangkan karena *ready to wear deluxe* adalah pakaian yang dapat digunakan pada acara formal, maupun acara yang ringan.

Tahap ini adalah perancangan desain busana yang berupa dress yang memiliki sedikit bukaan pada bagian atas dan rok yang memanjang dengan siluet A Line. Selanjutnya adalah tahap pembuatan pola dan menjahit kain yang telah di print. Berikut adalah prosesnya:



Gambar 6: Proses Pembuatan Pola dan Jahit Busana
Sumber: Pribadi, 2024

Mulanya, pola dibuat menggunakan kertas samson, pola yang dibuat adalah dress a line dengan bukaan belakang dan pola lengan yang dilanjutkan dengan proses penjahitan hingga finishing karya busana.

III). Tahap Forming

Hasil akhir karya Wajah Ganda Bali dalam kolaborasi busana dan lukisan.



Gambar 7. Karya Wajah Ganda Bali Dalam Kolaborasi Busana dan Lukisan
Sumber: Pribadi, 2024

Pembuatan karya menggunakan material-material seperti kain canvas, cat minyak, cat tembok dan kuas pada bagian lukisan. Dan pada bagian busana menggunakan bahan-bahan alami yang mengedapankan *sustainable* fashion yaitu, katun bambu dan *zero waste*, di mana tidak ada sampah atau perca kain pada busana karena perca kain digunakan sebagai bandana atau aksesoris pada bagian kepala.

Dikaji dari teori estetika Hegel yaitu keindahan adalah manifestasi dari gagasan. Gagasan atau ide dapat diterapkan dengan menarik pada busana dan lukisan yang menyimbolkan budaya Bali serta elemen modern. Di Bali, keindahan sering kali diinterpretasikan melalui simbol-simbol tradisional yang kaya akan makna, sementara pengaruh modern juga telah mengubah cara keindahan tersebut direpresentasikan. Tradisi dan modernitas kian berkembang pada wilayah Bali.

Dikaji dari teori semiotika poststrukturalisme oleh Julia Kristeva dalam rangka mempertahankan segala yang tak terpikirkan dan tak terbayangkan sebelumnya. makna dianggap tidak pernah stabil, final atau selesai, tetapi selalu dalam proses menjadi dalam konstelasi permainan penanda yang tanpa akhir, karya ini ditandai dengan hubungan diantara busana dengan lukisan yang terus mengalir tiada akhir karena kedua bidang tersebut selalu sejajar, seperti tradisi dan modern yang selalu berdampingan. Karya busana dan lukisan ditandai pula sebagai modernitas dan tradisi pada wajah ganda Bali saat ini. Dan pemilihan jenis busana *ready to wear deluxe* dipertimbangkan sebagai penanda antara budaya tradisi dan modern yang sederhana dan tumpang tindih.

Lukisan menggambarkan mengenai sebuah tokoh wayang yang diimplementasikan sebagai budaya bali yang saat ini kian tergerus dengan modernitas yang di implementasikan dengan batuan dan bunga-bungan yang di ikuti dengan busana terusan yang serupa dengan lukisannya. Dress dan lukisan berjalan seirama dengan Bali yang saat ini ada di tengah-tengah tradisi maupun modernitas.

PENUTUP

Penelitian ini menghadirkan gambaran yang mendalam mengenai wajah ganda kebudayaan dan pola hidup masyarakat Bali yang termanifestasi dalam karya kolaborasi antara Busana dan Lukisan. Lokasi observasi di Badung memberikan perspektif yang kaya akan struktur dualisme, di mana tradisi dan modernitas saling berinteraksi dan menciptakan dinamika yang kompleks. Melalui pendekatan kualitatif dengan metode deskriptif analisis, penelitian ini mengeksplorasi proses imajinasi untuk menemukan makna-makna baru yang menghadirkan kesadaran terhadap nilai-nilai kehidupan dan budaya saat ini. Dengan mengadopsi metode eksplorasi, eksperimentasi, dan forming oleh Alma M Hawkins, serta teori Estetika Hegel dan teori Semiotika Charles Sanders Peirce, karya kolaborasi ini berhasil memunculkan kode-kode baru yang menyiratkan makna yang kompleks dan ambigu.

Hasil penelitian menggambarkan pola hidup masyarakat Bali yang terasa tumpang tindih, absurd, dan complicated, mencerminkan realitas kompleks dari pengaruh modern dan tradisional yang bersentuhan dalam kehidupan sehari-hari. Melalui karya lukisan yang terdiri dari wayang Bali abstrak yang digambarkan secara chaos dan ditemani dengan bunga-bunga nan indah pada lukisan yang menggambarkan wilayah Bali saat ini yaitu antara tradisi dan modern yang digambarkan pula seirama dengan busana fashion *ready to wear*. Penciptaan karya ini diharapkan dapat memberikan refleksi kritis terhadap pola hidup dan keberlanjutan tradisi di Bali, serta mengajak untuk menapaki diri melalui citra identitas Bali yang unik dan beragam. Dengan demikian, karya kolaborasi ini menjadi suatu upaya untuk menghadirkan pemahaman yang lebih mendalam tentang dinamika budaya Bali yang terus berubah namun tetap menghargai akar tradisi yang kaya.

DAFTAR PUSTAKA

- Tolstoy, Leo. terjemahan oleh Siska Nurromah. 2020. Apakah Seni itu?. Yogyakarta ; Basa Basi
- Piliang, Yasraf Amir. Jejen Jaeleni. 2018. Teori Budaya Kontemporer. Yogyakarta. Cantrik Pustaka
- Jaya Putra, I. G., & Gede Budayana , I. W. (2023). PASCA IMAJINER DALAM RUANG LINGKUP PENCIPTAAN SENI. Jurnal Cahaya Mandalika ISSN 2721-4796 (online), 4(1), 49-60.
- Hoed, Benny H., 2011, Semiotik dan Dinamika Sosial Budaya, Depok : Komunitas Bambu.
- Werdini, H. P. ., & Puspaneli, P. (2023). Pengembangan Media Moodboard Busana Pesta pada Mata Pelajaran Desain Busana oleh Siswa Kelas XI di SMK N 03 Payakumbuh. Jurnal Pendidikan Tambusai, 7(2), 14312–14316. <https://doi.org/10.31004/jptam.v7i2.8666>
- Soviawan, I P. (2019). Menyama Braya dalam Kehidupan Masyarakat Islam Dan Hindu Di Desa Pegayamanan Kecamatan Sukasada Kabupaten Buleleng Tahun 2013. <https://doi.org/10.23887/jpku.v4i2.22024>

PROFIL PENULIS

Vita Wulansari, Seorang dosen di Institut Desain dan Bisnis Bali dan praktisi di Bidang Fashion dan Seni. Berlatar belakang seni terapan fashion dan magister penciptaan seni yang mengarah pada karya fashion.

I Gede Jaya Putra, seorang perupa berasal dari Bali yang saat ini berfokus pada kekaryaannya seni rupa, instalasi dan video seni. Penulis saat ini juga mengajar di Bidang Seni Rupa Murni di Institut Seni Indonesia Denpasar.

Safira Maisy, seorang fashion desainer yang berasal dari Mataram, Lombok yang saat ini mengenyam dunia pendidikan D-4 Fashion di Institut Desain dan Bisnis Bali.

MONUMEN INGATAN: MENELUSURI JEJAK RINTISAN SENI RUPA MODERN DI LOMBOK

Oleh:
Sasih Gunalan
I Nyoman Miyarta Yasa

Email:
sasih@universitasbumigora.ac.id
miyarta.yasa@universitasbumigora.ac.id

PENDAHULUAN

Perjalanan seni rupa modern di Lombok dari waktu ke waktu telah memperlihatkan kecenderungan yang sejalan dengan dinamika hidup modern yang mewarnai sendi-sendi kehidupan bangsa. Sebagai suatu dinamika yang penuh daya cipta, seni rupa modern di Lombok tidak lepas dari pergulatan yang terbuka dengan dunia luar yang memungkinkan terjadi proses akulturasi, melalui pilihan penyaringan dan penyesuaian terhadap unsur-unsur baru. Keterbukaan terhadap berbagai faktor dalam lingkup sosial yang ada, menjadikan seni rupa modern di Lombok telah menjadi bagian seni rupa Indonesia, dengan segala hambatan dan tantangan yang dilewatinya.

Kemunculan seni rupa modern di Lombok, terjadi dalam proses penjang yang saling terhubung dengan berbagai faktor lain. Pengaruh sosial dan keterbukaan intraksi dengan daerah lain, adalah penyumbang terbesar bagaimana dunia seni rupa modern di Lombok tumbuh dan berkembang. Dengan letak geografis yang cukup luas, Lombok hadir sebagai bagian dari provinsi Nusa Tenggara Barat dan menjadi pusat segala aktivitas masyarakat diprovinsi tersebut. Sebagai pusat ibu kota provinsi, Lombok memiliki tanggung jawab besar untuk menghidupkan *art world* yang ada. Besarnya tanggung jawab tersebut, tidak dimbangi dengan keberadaan konstuksi sosial kesenian yang dimiliki. Munculnya fakta sosial yang demikian, menjadikan pergerakan seni rupa Lombok tumbuh secara perlahan di tengah segala keterbatasan yang mengitarinya.

Di tengah segala permasalahan yang ada, Lombok tentu memiliki potensi besar untuk menjadi bagian dari konstelasi dinamika kesenian di Indonesia. Harapan-harapan tersebut dapat ditelusri melalui berbagai karya seniman perintis seni rupa modern di Lombok yang telah meletakkan pondasi berkesenian mereka pada beberapa dekade sebelumnya.

Dalam hal pewacanaan, perkembangan wacana seni rupa Lombok belum begitu sexy sebagai topik hangat untuk dibicarakan. Minimnya wacana seni rupa Lombok dalam medan seni rupa Indonesia, dipengaruhi oleh kurangnya para pewacana seni sepereti penulis, kritikus dan kurator yang tertarik untuk menjadikan wacana seni rupa modern Lombok sebagai topik bahasan dalam setiap ulasan dan tulisan mereka. Dengan adanya kondisi yang demikian, kiranya sangat penting untuk dilakukan penmyusunan sebuah kajian singkat dalam menelusuri jejak mental berkesenian para seniman dan membuat kajian terhadap artefak visual yang menjadi tonggak kehidupan wacana kesenian yang ada. Diharapkan dengan adanya kajian singkat ini, dapat menjadi langkah penting dalam mengarsipkan catatan kesenian demi keberlanjutan tongkat estapet pengetahuan kepada generasi berikutnya.

Konstruksi metode penelaitian dalam kajian buku ini, menggunakan kajian penelitian deskriptif analitik dengan menggunakan penedekatan sejarah. Penelitian ini bermaksud untuk memahami fenomena tentang apa yang dialami oleh subjek penelitian misalnya perilaku, persepsi, motivasi, tindakan dan lainnya secara holistic. Pendekatan sejarah digunakan untuk melihat konstruksi masa lampau pada seni rupa modern di Lombok, yang terdiri atas dimensi waktu dan ruang yang menimbulkan perkembangan, kesinambungan, pengulangan dan bahkan perubahan. Aspek sosial dalam ruang sejarah kesenian, digunakan untuk melihat latarbelakang sosial dan berbagai proses kreatif, antara lain mengenai kondisi sosial ekonominya, kedudukan sosiohistoris para patron dan seniman, etos kerja mayarakat yang membuka kesempatan untuk berkarya dan berprestasi melalui sistem pengelolaan dan perencanaan proyek, dan lain sebagainya.

PEMBAHASAN

I). Menelusuri Jejak-Jejak Karya Rintisan Seni Rupa Modern di Lombok

Perkembangan sebuah periode sejarah seni, pada dasarnya terjadi dalam proses linierisasi sejarah yang panjang. Proses tersebut berjalan dalam lintasan pasang surut yang terus berubah-ubah dan menggerakkan tatanan kemapanan yang telah hidup sebelumnya. Proses penerimaan terhadap berbagai tawaran kebaruan dalam menggantikan tatanan kemapanan sebelumnya, dapat dilihat pada linierisasi seni tradisi yang begitu lekat dengan berbagai sendi kehidupan masyarakat di Lombok pada waktu itu. Pundi-pundi kehidupan seni tradisi yang telah ada, kemudian secara perlahan menjadi pembuka munculnya tawaran kebaruan seni rupa modern yang jejak-jejaknya dapat dilihat hingga saat ini. Hubungan keterikatan yang demikian dapat dilihat pada medan seni rupa Lombok. yang terjadi dalam proses dialektika yang telah dimulai pada dekade 1960an hingga kini.

Aktivitas dan gelagat keberadaan seni modern di Lombok dapat dimulai pada dekade tersebut, melalui tawaran kebaruan bahasa ungkap. Seperti kebaruan dalam penggunaan media, teknik, gaya dan corak yang tentunya tidak dapat ditemui pada perkembangan kesenian sebelumnya. Pada dekade ini, seniman diberikan ruang penghargaan pada kesadaran pribadi dan kebebasan berekspresi yang mendorong penjelajahan individual untuk melahirkan ungkapan bentuk yang beragam. Kecenderungan untuk memulai mencipta dan menuangkan gagasan dan ide dalam mengekspresikan diri melalui kesenian menjadi penanda awal dibukanya dunia seni rupa modern di Lombok, yang dapat ditemukan jejak-jejaknya hingga kini. Selain itu, konsep universalitas, kebaruan dan keterbukaan juga

menjadi premis yang menandai kehidupan seni rupa modern di Lombok pada setiap karya seniman pada periode 1960an.

Munculnya semangat dan aura kebaruan pada kehidupan seni rupa modern di Lombok tidak dapat dilepaskan dari pengaruh dinamika faktor sosiokultural yang ada. Salah satunya ialah dengan adanya arus urbanisasi manusia dan mulai berkembangnya Lombok sebagai salah satu daerah baru di Indonesia pasca terpisahnya dari kresidenan Bali. Dengan adanya pemisahan wilayah tersebut, maka Lombok sebagai wikayah yang mulai berdiri sendiri, membutuhkan berbagai profesi baru yang mengisi berbagai sektor yang ada. Salah satunya ialah hadirnya profesi seniman. Selain itu, munculnya institusi kesenian seperti kampus seni yang ada di pulau Jawa khususnya Yogyakarta, juga menjadi pemantik munculnya seni rupa modern di Lombok melalui beberapa alumnusnya yang berasal dari Lombok.

Secara konseptual, gagasan dan ide yang disajikan, pada karya para seniman periode awal seni rupa modern di Lombok, memiliki kecenderungan untuk mengangkat nilai-nilai tradisi, dan usaha untuk merekam keadaan sekitar yang disajikan dengan corak realis dan naturalis. Berkembangnya kedua corak ini, sebagai pilihan bahasa ungkap para seniman diindikasikan atas serapan pemahaman teknik melukis mereka semasa ia menimba ilmu kesenian secara akademis di Akademi Seni Rupa Yogyakarta. Terkait, kecendrungan para mahasiswa ASRI untuk meyajikan karya secara realis dan naturalis dituliskan oleh Claire Holt dalam buku “Melacak jejak seni perkembangan seni di Indonesia”, sebagai corak yang telah banyak dikuasi oleh seniman Indonesia pada pada dasawarsa abad ke-20. Hal tersebut sejalan dengan pandangan Agus Burhan (2008: 3) yang menjelaskan bahwa :

...Aliran lukisan para seniman asing dan pribumi adalah Romanitisme dengan kecenderungan sifat gaya ungkap yang mengarah kepada naturalis, realis hingga impersif. Warna-warna yang menjadi pilihan mereka kebanyakan mengarah pada warna-warna cerah dan cenderung manis.

Berkembangnya kedua corak realis dan naturalis di ASRI, kemudian dibawa oleh para alumnus Akademi tersebut, ke Lombok dan Sumbawa. Kuatnya pengaruh kedua corak ini pada peta seni rupa modern di Lombok, kemudian menjadi acuan yang mengarahkan persepsi masyarakat maupun pelukis, bahwa tingkat kemampuan pelukis dalam melukis dianggap baik apabila mampu melukis secara naturalis dan realis.

Konsep pemikiran yang menempatkan kesepahaman ideologi berkesenian, yang berlandaskan pada pemahaman pemikiran yang memandang setiap objek dalam karya seninya sebagai suatu bentuk tanpa adanya emosi dan ilusi dalam medan seni rupa modern di Lombok, dapat dilihat pada karya lukis I Gusti Bagus Kebon, I Komang Arka, Abdurahman Mansur dan Abdullah Siddiq. Empat orang seniman ini, merupakan seniman periode awal yang telah memulai dinamika seni rupa modern di Lombok melalui karya dan pemikiran-pemikirannya.

Terdapat dua kecendrungan kuat *subject matter* yang dihadirkan para seniman periode awal di Lombok. Pertama karya lukis yang mengangkat tema-tema tradisi dan kedua karya lukis yang mengangkat tema-tema realitas kehidupan sekitar. Sajian tema tradisi dapat dilihat dalam karya I Gusti Bagus Kebon dengan tema-tema yang diambil dari cerita lisan "*tutur Sasak*" dan beberapa tema lain yang bersumber dari mitologi atau legenda-legenda yang cukup populer di tengah masyarakat Sasak waktu itu. Selain tema itu, hadir juga tema lain yang dipetik dari usaha merekam momen-momen yang terjadi dilingkungan sekitar. Seperti dapat kita simak pada karya lukis Abdurahman Mansur,

I Gusti Bagus Kebon dan I Komang Arka. Meski tidak ditemukan secara spesifik, karakteristik pada masing-masing karya seniman periode awal ini. Namun kita akan dapat dengan mudah mengenali pembeda antara seniman satu dengan seniman yang lain melalui, pola komposisi warna, pengambilan *subject matter* maupun penggunaan teknik yang mereka aplikasikan kedalam karyanya.

Salah satu karya yang menghadirkan kekuatan tema tradisi sebagai *subject matter* dalam karya lukisnya. sajian tema tradisi pada karya lukis Bagus Kebon, didasari pada pemahaman ialah lukisannya. Personalnya terkait nilai kegamaan dan nilai tradisi Sasak yang telah diserapnya dari para leluhur terdahulu. Bagi masyarakat Sasak, keberadaan “tutur” yang berkembang ditengah masyarakat merupakan kekayaan tradisi yang sarat dengan nilai-nilai filosofis yang dapat digunakan sebagai wahana pembelajaran dalam kehidupan. salah satu karya lukis Bagus Kebon yang menghadirkan tema mitologi tradisi ialah lukisan dengan judul Putri Mandalika. lukisan ini, menjadi salah satu, karya lukis yang menjadi saksi kuatnya pengaruh tradisi pada periode awal perkembangan seni rupa modern Lombok.



Gambar 1. Lukisan I Gusti Bagus Kebon. **Putri Mandalika**
Sumber: Dokumentasi Pribadi Lingsartha

Selain lukisan Bagus Kebon, lukisan lain yang menjadi tonggak perkembangan seni rupa modern Lombok pada periode awal ialah lukisan karya Abdurahman Mansur, dengan judul “perempuan berkebaya hijau”. Melalui karya ini, Abdurahman Mansur berusaha merekam figur perempuan dalam posisi duduk, yang mengingatkan kita pada karya lukis dedaunan kelambu terbuka, Sudjojono. Penggunaan sapuan warna yang cenderung ekspresif, dan kematangan warna yang baik dengan penyusunan komposisi pencahayaan yang apik, menjadi bagian penting pada lukisan yang menjadi koleksi Museum Nusa Tenggara Barat.



Gambar 2. Lukisan Abdurahman Mansur. **Perempuan Berkebaya Hijau**
Sumber: Dokumentasi Sasih Gunalan

Seniman lain yang juga menjadi penggerak periode awal seni rupa modern Lombok ialah, I Komang Arka. Belum banyak catatan arsip yang dapat ditemukan terkait jejak-jejak berkesenian seniman yang satu ini. Salah satu karya lukis Komang Arka yang menjadi saksi keragaman corak para seniman periode awal ini ialah sebuah karya lukis yang berjudul “Panorama Sungai”. Dalam lukisan ini, tersaji sebuah panorama sungai yang dikelilingi oleh rimbunan pohon, dengan akar yang menjulang begitu liar. Melalui karya-karyanya Komang Arka cukup gemar merekam realitas sekitar dengan pola pecahannya yang sangat baik. Jika diamati lebih mendalam, sajian tema yang dihadirkan Komang Arka pada kanvasnya, cukup umum kita temukan pada karya seniman lain dengan periode yang sama. Tidak banyak catatan arsip yang dapat ditemukan pada seniman ini, sehingga mengakibatkannya tidak begitu banyak dibicarakan sebagai bagian dari penggerak seni rupa modern pada periode awal.



Gambar 3. Lukisan I Komang Arka. **Panorama Sungai**

Sumber: Dokumentasi Sasih Gunalan

Karya terakhir yang mewarnai dinamika kesenian seni rupa modern di Lombok pada periode awal ialah karya lukis Abdullah Siddiq dengan judul “kereta mati”. Melalui karya ini, Abdullah Siddiq, terlihat tidak melukiskan *subject matter* yang digali dari budaya yang berkembang di Nusa Tenggara Barat, namun diserap dari pengalaman personalnya saat berkeliling di berbagai wilayah di Nusantara. Kesan dan kekuatan realisme dapat dilihat dalam usaha mempertahankan berbagai komposisi, perspektif dan anatomi figur yang ia sajikan. Penyerapan simbol dan budaya luar pada karya lukis Abdullah Siddiq, dimungkinkan diserapnya semasa studi dan berkesenian luar pulau Lombok. Tidak banyak jejak-jejak yang dapat ditemukan dalam perjalanan keseniannya di Lombok. Dikarenakan aktivitas berkesenian Abdullah Siddiq yang lebih banyak dihabiskannya di luar pulau Lombok.



Gambar 4. Lukisan Abdullah Siddiq. **Kereta Mati**
Sumber: Dokumentasi Pribadi Sasih Gunalan

II). Seni Rupa Lombok Kontinuitas dan Perubahan

Perkembangan seni rupa modern di Lombok memang telah dimulai puluhan tahun yang lalu. Namun munculnya aktivitas seni rupa modern di Lombok sejak mulai dirintis hingga kini, masih belum mengalami perkembangan yang menjanjikan seperti daerah-daerah lain, seperti Bali, Yogyakarta, Bandung dan Jakarta. Meski memiliki kenyataan yang demikian, namun upaya untuk menarasikan medan kesenian yang “terpinggir” ini sangat perlu dilakukan. Kesadaran untuk mewacanakan, diharapkan akan menjadi wahana untuk mengingat tentang tantangan sejauh mana kita sudah memulai dan menggapai apa yang dipikirkan.

Kehidupan seni rupa Lombok bergerak dalam garis waktu yang panjang. Wacana kesenian tersebut telah dimulai pada periode 1960an. Perkembangan kesenian tersebut, kemudian dibagi dalam sistem periodisasi sejak 1960an hingga 1990.

Pembagian periodisasi ini, dilakukan untuk mempermudah pemetaan khazanah kekayaan karya yang ada. Dalam rentang tahun 1960an hingga 1990, seni rupa Lombok diwarnai oleh pengulangan wacana kesenian yang berjalan beriringan dengan berbagai faktor sosial yang lain. Dengan semangat yang demikian, seni rupa modern Lombok terlihat berusaha muncul dalam peta seni rupa Indonesia melalui karya para senimanya.

Ketertinggalan wacana kesenian yang berkembang di Lombok, jika dibandingkan dengan daerah lain. Jika diamati lebih mendalam mengalami keterhambatan perkembangannya, dikarenakan belum hadirnya secara lengkap elemen konstruksi kesenian. Seperti gallery, institusi seni, pasar, kurator, kritikus dan kolektor. Kekosongan struktur konstruksi kesenian ini, telah dimulai sejak hadirnya seni rupa modern di Lombok pada dekade 1960an hingga kini. Meski sering waktu, beberapa element kesenian seperti lembaga kesenian dan institusi seni telah terbentuk, namun dalam kenyataannya, pergerakan dan dampak kehadiran mereka belum begitu besar membawa perubahan pada medan kesenian yang ada. Sehingga keberadaan roda kesenian tidak bergerak secara sempurna.

Terlepas dari segala permasalahan dan hambatan kesenian yang ada, semangat para seniman Lombok untuk tetap menghidupi medan kesenian di Nusa Tenggara Barat, memang tidak dapat diragukan. Spirit berkesenian tersebut, diaktualisasikan para seniman melalui aktivitas kesenian yang mereka lakukan baik secara individu maupun secara kolektif. Salah satunya dengan mengadakan kegiatan pameran, baik yang diadakan di pulau Lombok maupun di beberapa daerah lain di luar pulau Lombok. Munculnya pola kesenian yang demikian diharapkan akan mampu menjalin relasi kesenian dengan seniman lain di luar daerah sehingga akan secara perlahan menghidupkan dinamika kesenian yang ada.

Melalui kegiatan pameran yang intens dilakukan, secara perlahan mengukuhkan nama para seniman pada kancah yang lebih luas. Selain itu, melalui jaringan kegiatan melalui pameran maupun komunitas karya-karya para seniman Lombok tidak jarang dikoleksi oleh beberapa kolektor nasional maupun internasional. Pencapaian yang demikian meski hanya mampu diraih oleh segelintir seniman saja, namun hal tersebut menjadi motivasi seniman yang lain untuk tetap produktif dalam berkesenian.

Bagi seniman di Lombok, aktivitas melukis bukanlah merupakan pekerjaan pokok sebagai mata pencaharian yang utama. Bagi mereka kegiatan melukis masih menjadi pekerjaan sampingan yang mereka lakukan. Kegiatan melukis umumnya mereka dilakukan disela-sela pekerjaan pokok yang mereka tekuni. Pilihan untuk memilih pekerjaan lain, selain berkarya seni rupa. Diakui beberapa seniman Lombok sebagai strategi dapur agar mampu menghidupi kehidupan mereka, di tengah pergerakan roda dan dinamika kesenian yang ada.

Memasuki tahun 1970-an, geliat seni rupa modern Lombok, mulai tumbuh dengan munculnya berbagai corak karya, yang menitik beratkan pada ungkapan lirisme setiap personal. Pada dekade ini, penjabaran corak yang dihadirkan lebih mengedepankan ungkapan (lirisme) sebagai titik penting para seniman untuk dapat berkarya dengan karakter khas masing-masing. Seperti yang dapat kita lihat pada karya beberapa seniman periode kedua I Wayan Pengsong, Tarfi Abdullah, Gani Selim, Tarfi Hidjaz, I Putu Nurdita, Nahuddin Abdullah dan beberapa nama yang lain.

Keberagaman corak yang berkembang pada periode ini, ditopang oleh perkembangan sosiologis masyarakat Lombok pada waktu itu, untuk mulai menggali potensi budaya sendiri. Hal demikian tentu sejalan dengan program pemerintah orde baru yang mulai mencanangkan pilar kesenian Nasional melalui berbagai pundi

dan khazanah kesenian yang ada pada setiap daerah, salah satunya di pulau Lombok. Keberagaman corak pada periode ini terus berlanjut pada periode selanjutnya yaitu periode lirisme universal. Karakter dan ciri khas dari periode ini ialah mulai tumbuhnya beragam corak karya, yang dimotori oleh berbagai seniman lintas disiplin seni. Di samping itu Pada periode ini, juga dapat ditemukan berbagai pengaruh seniman sebelumnya yang terus dipertahankan oleh seniman, sebagai bagian dari pola penciptaanya. Tumbuh kembangnya dinamika kesenian pada waktu itu, didominasi oleh corak yang mengedepankan bahasa ungkap emosi dan perasaan yang lebih beragam. Kebebasan ekspresi personal memicu penjelajahan setiap seniman dalam melahirkan bahasa ungkap yang lebih mengedepankan emosi dan ungkapan perasaan dalam menuangkan ide melalui berbagai bentuk visual yang ada.

Berkembangnya berbagai tafsiran bentuk dan pemahaman dalam berkesenian memicu, munculnya berbagai eksplorasi media, aktivitas kreatif dan pencarian setiap seniman dalam menyajikan beragam kerangka pikir yang tercermin pada berbagai karya yang berkembang. Usaha untuk membebaskan diri dalam berkarya dengan media konvensional kanvas, mulai dicoba para seniman. Untuk mulai mencoba kemungkinan baru dan menggantikan kanvas menggunakan media baru.

Munculnya dinamika kesenian yang seperti itu, salah satunya ialah dilandasi oleh perkembangan berbagai faktor sosiokultural yang ada. terbukanya ruang interaksi wilayah Lombok dengan daerah lain, dan mulai kembalinya berbagai seniman dari kampus seni yang ada Indonesia untuk mulai berkarya di Lombok. Selain itu, pada tahun ini, perkembangan pasar seni rupa di Lombok sudah mulai tumbuh melalui dunia pariwisata. hal ini dibuktikan dengan mulainya para seniman untuk mengadakan pameran seni rupa di beberapa hotel yang ada di wilayah Lombok Barat. Dengan diadakannya pameran di beberapa titik pariwisata yang

ada, tidak jarang menjadi pembuka pertemuan para seniman dengan para kolektor, yang kemudian terus berlanjut dalam kontrak kesenian. Salah satunya dengan diberikannya kesempatan beberapa seniman untuk berpameran secara tunggal dan kolektif kebelahan negara lain. Seperti yang dilakukan oleh Lalu Syaukani, Mantra Ardhana dan beberapa seniman lain. Sehingga dengan adanya kontrak kesenian tersebut, secara perlahan mendorong ekonomi beberapa seniman, dan mulai berkarya berdasarkan selera turis yang ada.

Terbukanya wilayah Lombok dengan mulai dibukanya beberapa gerbang pelayaran, kemudian menjadi penyumbang arus migrasi para pendatang dari luar untuk memulai peruntungan hidup dari kesenian atau sebagai pekerja lain. Yang bukan hanya berprofesi sebagai seniman lukis, namun juga untuk seniman lain seperti teater, musik dan yang lain. Bermunculannya berbagai profesi bidang ilmu seni yang ada di Lombok, kemudian membuka interaksi masing-masing seniman untuk berkomunikasi dan berkolaborasi secara bersama.

Selain itu, munculnya hasrat untuk menemukan sesuatu yang baru menjadi titik tolak para seniman untuk mulai berkarya dan berkolaborasi dengan berbagai ilmu seni yang lain. Kejenuhan dalam mengungkapkan bahasa visual melalui media dua dimensi memicu berbagai eksplorasi yang dilakukan seniman. Salah satunya ialah, kolaborasi perdana yang dilakukan oleh I Wayan Gerdeg, Ismiadi, Ary Juliant. Kolaborasi tiga seniman ini, menghasilkan karya *performance art* yang dipersentasikan di salah satu objek pariwisata di Lombok dan menjadi penanda baru keragaman media dan bahasa ungkap dalam karya seni yang ada.

Selain hadirnya pariwisata sebagai bagian dari perkembangan seni rupa di Lombok. intraksi yang dilakukan oleh para seniman, juga menjadi penyumbang munculnya kesadaran untuk membangun ruang kolektif bersama. Yaitu dengan membentuk

beberapa komunitas seni. Beberapa komunitas seni rupa yang berbasis di Lombok ialah Lombok art Community, Mandalika Art Community, Senine, Sak Art, Sanggar Beruqaq, Komunitas seni Waktu, Tastura Art Comunity dan beberapa komunitas lain. Secara keseluruhan komunitas seni rupa yang ada, berbasis pada spasial dimana mereka tumbuh dan terbentuk. Hadirnya pola kesenian yang demikian, menjadikan aktivitas berkesenian di Lombok mulai tumbuh, karena digerakan oleh kantong komunitas yang terhubung dan tersebar diberbagai wilayah yang tersebar diseluruh penjuru pulau Lombok.

Konektivitas media digital ada keterbukaan sistem informasi, terus menunjang pemahaman masyarakat dan pelaku seni di Lombok, untuk terus terbuka dan belajar lebih banyak dalam melihat perkembangan kesenian di belahan dunia lain. Seperti yang dapat dilihat dengan munculnya berbagai karya para seniman yang menekankan gagasan dan pilihan media dengan menggunakan perangkat digital dan *new media art*. Masifnya perkembangan seni digital di Indonesia, juga menjadi penyemangat para seniman untuk tetap eksis pada jalur tersebut.

Dalam rentang perjalanan yang cukup panjang tersebut, belum dapat ditemukan sebuah karakteristik kedaerahan yang kuat pada masing-masing seniman. Seperti yang telah diungkapkan oleh Tubagus Andre dalam sebuah pengantar kuratorial :

Dalam catatan sejarah seni rupa Lombok, belum dapat dikatakan adanya ciri khusus yang bersifat “ke daerahan”. Hasil karya seniman asal Lombok atau Nusa Tenggara Barat lebih cenderung melahirkan pluralisme gaya dan bentuk yang terus hidup...

Meski demikian, terdapat beberapa kecendrungan yang kuat pada karya-karya seniman di pulau Lombok. Kecendrungan tersebut hadir melalui usaha untuk mengeksplorasi tema dan media yang digali dari tema-tema tradisi. Tema-tema ini, kemudian di oleh dalam bahas visual yang beragam dan terkadang dibuat seragam oleh masing-masing seniman.

PENUTUP

Perkembangan seni rupa modern di Lombok memang telah dimulai puluhan tahun yang lalu dan memiliki keterkaitan yang erat dengan perkembangan seni tradisi. Keberadaan wacana seni rupa modern di Lombok, memiliki keterkaitan yang sangat erat dengan berbagai faktor sosiokultural yang ada. Pada periode awal perkembangan seni rupa Lombok, telah memunculkan berbagai pemikiran yang menempatkan kesepahaman ideologi berkesenian, yang berlandaskan pada pemahaman terkait keberadaan karya seni yang mengedepankan usaha untuk merekam objek tanpa adanya emosi dan ilusi. Beberapa kecenderungan tema yang umum disajikan para seniman periode perintis ini ialah tema-tema yang diambil dari cerita lisan dan beberapa tema lain yang bersumber dari mitologi atau legenda-legenda yang cukup populer di tengah masyarakat Sasak waktu itu. Selain tema itu, hadir juga tema lain yang dipetik dari usaha merekam momen-momen yang terjadi dilingkungan sekitar. Dalam perjalanan keseniannya hingga kini, seni rupa Lombok mencerminkan kontinuitas dan perubahan yang beragam, dipengaruhi oleh faktor sejarah, budaya, dan lingkungan. Kontinuitas dalam seni rupa Lombok dapat dilihat dalam penggunaan motif dan teknik tradisional yang telah dilestarikan selama berabad-abad, yang kemudian mewarnai subject matter karya seniman modern di Lombok.

Selain itu, keberadaan seni rupa modern Lombok juga bisa menjadi cerminan perubahan sosial dan ekonomi yang ada di wilayah ini. salah satunya ialah adanya pengaruh kuat dunia pariwisata. melalui fakta kesneian yang demikian keberadaan seni rupa Lombok mencerminkan sebuah dinamika antara kontinuitas dengan warisan budaya tradisional yang dilestarikan dan perubahan yang terus-menerus sebagai respons terhadap perkembangan zaman dan pengaruh dunia luar. Ditengah pasang surut dinamika dan perubahan yang terjadi pada peta seni rupa

modern di Lombok, harapan besar tentu harus kita tautkan agar wacana kesenian di daerah ini terus hidup dan berkembang. Spirit berkesenian dalam rangka menghidupkan medan kesenian yang ada seyogyanya harus terus di pertahankan agar tetap hidup selamanya.

DAFTAR PUSTAKA

Holt, Claire. (2000). Melacak jejak seni perkembangan seni di Indonesia. Bandung: Penerbit Arti Line

Burhan, Agus. (2008) Perkembangan Seni Lukis Mooi Indië sampai Persagi di Batavia, 1900-1942. Jakarta : Galeri Nasional Indonesia

Katalog Pameran (2010).” Tepian Masa” Galeri Nasional Indonesia

KONSERVATIF BUDAYA UKIR JEPARA DALAM BALUTAN CITRA MODEREN

Oleh:

Eko Haryanto

Fakultas Bahasa dan Seni, Universitas Negeri Semarang

Email:

ekoharyanto@mail.unnes.ac.id

PENDAHULUAN

Jepara merupakan kabupaten di provinsi Jawa Tengah yang telah lama dikenal sebagai pusat seni ukir kayu. Ukir Jepara merupakan salah satu warisan budaya Indonesia yang memiliki nilai historis yang Panjang (Gustami:2000). Ukir tersebut dikenal luas dengan bentuk indah dan teknik *craftmanship* yang tinggi. Seni ukir Jepara tidak hanya merefleksikan keterampilan tangan pengrajinnya saja, melainkan juga menyimpan nilai-nilai budaya dan tradisi yang telah diwariskan dari generasi ke generasi.

Pada dasarnya, seni ukir Jepara lebih bersifat konservatif. Artinya ornamen, pola serta teknik yang digunakan tetap mempertahankan gaya tradisional. Tema utama dalam ukir tradisional Jepara adalah motif flora, fauna yang mudah ditemukan di alam sekitarnya. Namun, di tengah arus globalisasi dan modernisasi yang semakin kuat, seni ukir Jepara mengalami perkembangan sesuai kebutuhan zaman. Hal tersebut dilakukan supaya seni ukir Jepara tetap hidup dan lestari sebagai mata pencaharian masyarakat pendukungnya (Priyanto: 2013).

Transformasi ini memunculkan tantangan sekaligus peluang bagi para pengrajin dan pelaku seni ukir di Jepara untuk mempertahankan identitas tradisional mereka sembari beradaptasi dengan tuntutan zaman. Adaptasi terhadap citra modern dalam seni ukir Jepara mencakup beberapa aspek, seperti penggunaan teknologi produksi, inovasi desain yang lebih minimalis dan fungsional, serta penyesuaian terhadap selera pasar global. Selain itu, perubahan desain yang lebih modern dan sederhana juga menjadi upaya untuk menarik perhatian konsumen masa kini. Sebab konsumen cenderung menggemari estetika minimalis. Di satu sisi, ada kebutuhan untuk menjaga identitas dengan mempertahankan motif klasik yang menjadi ciri khasnya. Di sisi lain, jika pengembangan dilakukan secara berlebihan atau hanya sekedar menuruti keinginan konsumen, identitas dari ukir Jepara itu sendiri bisa hilang.

Beberapa studi telah menyoroiti perkembangan seni ukir Jepara dalam konteks sejarah dan teknik tradisional (Indarti: 2022). Selain itu beberapa penelitian mengenai adaptasi teknologi modern dalam proses produksi juga telah banyak dilakukan. Namun penelitian dalam pemahaman mengenai bagaimana inovasi vertikal, horizontal, dan geografis dapat berkontribusi secara holistik terhadap keberlanjutan dan pengembangan seni ukir Jepara belum ada. Penelitian yang mengintegrasikan ketiga jenis inovasi ini dalam satu kerangka analisis untuk mengkaji adaptasi seni ukir Jepara dalam era modern belum banyak dilakukan. Selain itu, kurangnya data empiris mengenai efektivitas dan dampak jangka panjang dari berbagai strategi inovasi terhadap keberlanjutan ekonomi dan budaya para pengrajin ukir Jepara juga menjadi celah yang perlu diisi

Penelitian ini bertujuan untuk mengeksplorasi bagaimana budaya ukir Jepara dapat tetap konservatif sambil beradaptasi dengan citra modern. Pendekatan yang digunakan dalam penelitian ini mencakup studi literatur, wawancara dengan para pengrajin dan pelaku industri, serta analisis karya-karya ukir yang mencerminkan perpaduan antara tradisi dan modernitas. Dengan demikian, diharapkan penelitian ini dapat memberikan kontribusi dalam memahami dinamika pelestarian budaya lokal di tengah globalisasi, serta menawarkan strategi bagi keberlanjutan seni ukir Jepara di masa mendatang.

PEMBAHASAN

1). Selayang Pandang Tradisi Seni Ukir Jepara

Seni ukir Jepara, memiliki sejarah yang panjang sejak berabad-abad lalu. Seni ukir ini telah berevolusi dan beradaptasi dari waktu ke waktu sehingga mencerminkan lanskap budaya di wilayah ini. Tradisi ukir Jepara telah mempertahankan identitas

uniknya dan terus memikat khalayak baik lokal maupun global. Evolusi tradisi ukiran kayu Jepara dapat disebabkan oleh beberapa faktor, termasuk peningkatan akses ke pasar global dan kemajuan teknologi. Faktor-faktor ini memungkinkan para perajin bereksperimen dengan gaya dan teknik baru sambil tetap menghargai akar tradisional kerajinan mereka.

Dalam perjalanannya, seni ukir jepara mengalami empat periode perkembangan. pertama periode klasik yang ditandai dengan ciri kebudayaan hindu yang kuat. Kedua, periode pengaruh islam dengan ciri khas bentuk stilasi untuk menyembunyikan motif berbentuk makhluk. Ketiga, periode masa Kartini dengan pewacanaan motif “jepara asli” dalam perwujudan ukirnya. Terakhir masa sesudah proklamasi sampai sekarang dengan ciri berbentuk modern maupun kontemporer.

Periode Hindu-Buddha memiliki pengaruh yang signifikan dalam tradisi ukir Jepara, yang dapat dilihat dari berbagai motif dan teknik yang digunakan dalam seni ukir kayu di daerah ini. Pada masa itu, seni ukir menjadi media penting untuk mengekspresikan kepercayaan religius dan simbolisme budaya. Ukiran-ukiran ini sering kali mencerminkan pengaruh dari kerajaan-kerajaan besar Hindu dan Buddha seperti Kerajaan Majapahit dan Kerajaan Mataram Kuno yang berkembang di Jawa.

Salah satu contoh nyata pengaruh Hindu-Buddha dalam ukir Jepara adalah penggunaan motif-motif klasik seperti motif bunga teratai. Motif ini bisa ditemukan di dinding masjid mantingan. Penggambaran motif bunga Teratai ke dalam ornamentasi ukiran mungkin sekali dengan nilai-nilai yang ada di dalamnya. Hal ini terbukti bahwa baik kepercayaan hindu maupun budha, bunga Teratai merupakan bunga yang memiliki kesucian. Pandangan ini yang mendorong tumbuhnya corak kesenian pada masa itu (Karmadi & Kartadarmaja, 1985).

Periode pengaruh Islam dalam tradisi ukir Jepara membawa perubahan signifikan dalam motif, gaya, dan filosofi seni ukir di daerah ini. Ketika Islam mulai berkembang di Nusantara pada abad ke-15, pengaruhnya merambah berbagai aspek kehidupan masyarakat, termasuk seni ukir. Pengrajin Jepara mulai mengadopsi motif-motif yang sesuai dengan prinsip-prinsip Islam, yang melarang penggambaran makhluk hidup secara realistis. Sebagai gantinya, mereka menggunakan pola geometris, kaligrafi Arab, dan motif-motif flora yang telah distilasi maupun diabstraksi namun tetap indah dan penuh makna.

Contoh konkret pengaruh Islam pada ukir Jepara adalah penggunaan motif geometri maupun medallion yang sering ditemukan dalam ornamen masjid mantingan. Motif ini menggabungkan elemen-elemen seperti daun, bunga, dan sulur-suluran yang disusun dalam pola yang berulang serta di kombinasikan dengan motif kaligrafi. Ukiran ini tidak hanya berfungsi sebagai dekorasi tetapi juga sebagai simbol dari keindahan spiritual dan kesucian dalam Islam.

Periode Kartini dalam tradisi ukir Jepara, yang berlangsung pada akhir abad ke-19 hingga awal abad ke-20. Pada tahun tersebut menjadi penanda era penting dalam perkembangan seni ukir di Jepara. Raden Ajeng Kartini, seorang tokoh perempuan pejuang emansipasi, memainkan peran kunci dalam mempromosikan dan mengembangkan seni ukir Jepara. Kartini tidak hanya berjuang untuk pendidikan dan hak-hak perempuan, tetapi juga sangat peduli terhadap pelestarian dan kemajuan seni dan budaya lokal, termasuk seni ukir. Langkah pertama yang dilakukan Kartini dengan membeli produk ukir untuk meningkatkan penghasilan pengukirnya.

Salah satu kontribusi signifikan Kartini dalam tradisi ukir Jepara adalah upayanya untuk memperkenalkan dan dan memajukan seni ukir Jepara menjadikan kerajinan bersifat industri. Selain itu Kartini juga mengembangkan motif ukir yang sudah ada termasuk motif *lunglungan*. Motif ini ternyata digemari oleh masyarakat sehingga dalam perkembangannya motif ini menjadi motif “Jepara Asli” yang tetap ada sampai sekarang (Tashadi, 1985).

Perkembangan seni ukir Jepara setelah Indonesia Merdeka pada umumnya merupakan lanjutan dari perkembangan seni ukir sebelumnya. Kemajuan seni ukir ini merupakan hasil rintisan dari R.A Kartini serta merupakan akibat dari didirikannya Lembaga Pendidikan yang diprakarsai oleh pemerintah Belanda. Sejak saat itu seni ukir mengalami perkembangan pesat sehingga terkenal dari berbagai penjuru dunia. Pada periode ini motif-motif pada masa sebelumnya mengalami tranformasi bentuk yang lebih indah dan Masyarakat mulai meniru dan menerapkannya pada barang-barang mebel.

Salah satu bukti nyata dari periode ini adalah upaya pemerintah dalam melestarikan dan mempromosikan seni ukir Jepara melalui berbagai program dan kebijakan. Pemerintah Indonesia, melalui Departemen Perindustrian dan Perdagangan serta Departemen Pariwisata, telah menginisiasi berbagai program pelatihan dan pemberdayaan bagi para pengrajin ukir. Selain itu, pemerintah juga mengadakan pameran dan festival seni, baik di dalam maupun luar negeri, untuk mempromosikan produk ukiran Jepara, seperti dalam event “Jepara International Furniture Expo” yang rutin diadakan setiap tahun (<https://humas.jepara.go.id/>).

II). Inovasi Sebagai Strategi Konservasi Budaya Ukir Jepara

a. Inovasi vertikal

Inovasi merupakan upaya untuk menciptakan perubahan dengan memperkenalkan sesuatu yang baru atau meningkatkan sesuatu yang sudah ada. Inovasi dilakukan dengan cara melakukan tindakan yang mengambil risiko untuk mengubah inovasi menjadi peluang ekonomi yang menguntungkan (Drucker, 1986). Untuk mewujudkan itu semua diperlukan *Creative Confidence*. Artinya keyakinan bahwa setiap orang bisa kreatif. Hal ini bukan hanya tentang memiliki ide-ide hebat tetapi juga tentang memiliki keberanian untuk bertindak atas ide-ide tersebut (Tom & David, 2013). Dalam konteks konservasi budaya inovasi dilakukan untuk memberikan bentuk baru dalam suatu desain produk namun tidak meninggalkan nilai-nilai yang melekat pada produk tersebut.

Inovasi vertikal merujuk pada pengembangan dan penyempurnaan produk atau proses dalam satu lini produksi atau industri tertentu. Menurut Christensen, (1997), inovasi vertikal berfokus pada peningkatan kualitas, efisiensi, dan performa produk atau layanan yang sudah ada, dengan cara memperkenalkan teknologi baru atau mengoptimalkan teknologi yang sudah ada. Inovasi vertikal sering kali bertujuan untuk memperkuat posisi pasar dengan menawarkan produk yang lebih baik atau lebih efisien daripada yang ditawarkan oleh pesaing.

Inovasi vertikal dalam konteks seni ukir Jepara yaitu pengembangan produk dengan cara meningkatkan nilai kualitas daripada kuantitas. Artinya hal yang menjadi fokus utama adalah kualitas bentuk, teknik, bahan, dan penyajian. Tentunya kualitas-kualitas tersebut akan terpaut antara satu dengan lainnya. Dalam hal ini penulis memfokuskan pada pengembangan produk

yang memiliki keunikan serta bentuk indah, mengekspresikan sesuatu, dan menyiratkan sebuah nilai-nilai budaya lokal. Sebagai contohnya yaitu motif hias masjid mantingan.

Strategi inovasi vertikal melalui ragam hias mantingan dilakukan dengan cara memodifikasi melalui sitilisasi, transformasi, distorsi, maupun deformasi. Melalui cara tersebut akan menghasilkan suatu komposisi baru dengan kualitas yang lebih baik. Komposisi tersebut lebih menegarkan, memiliki vitalitas, dan *flexibility* terhadap penyesuaian desan pasar. Dengan demikian, visualisasi ragam hias mantingan yang mengalami modifikasi akan menghasilkan perubahan nilai intrinsik. Artinya sebuah nilai yang mempertimbangkan komposisi terhadap elemen-elemen ruap dasar.

Ekplorasi teknik dilakukan dengan cara memperhatikan kualitas teknik saat mengukir. Teknik dalam pembuatan ukir jepara sangat beragam, tentunya akan memberikan pengaruh pada kualitas perbentukan yang dihasilkan. Hal tersebut juga berlaku dalam teknik *finishing*. Ekplorasi *finishing* dapat dilakuakann dengan berbagai model misalnya model lawas, natural, serla, maupun modern. Model-model tersebut bisa dijadikan opsi untuk memberikan daya tarrik tersendiri bagi konsumen.

Kualitas bahan yang digunakan dalam produksi seni ukir juga sangat menentukan mutu ukiran yang dihasilkan. Sebelum memulai pengukiran seorang perajin harus memahami jenis kayu yang akan digunakan. Dengan memahami bahan makan akan mempermudah dan mempercepat proses pembuatan ukiran. Sebaliknya, Tanpa memahami jenis kayu maka akan kesulitan dalam proses pengukiran. Kesalahan dalam pengetahuan kayu akan berdampak juga pada ukiran yang dihasilkan. Hasil ukiran bisa jadi tidak memuaskan dan tentunya rugi biaya maupun waktu.

Salah satu jenis kayu berkualitas dalam ukir jepara adalah kayu jati. Sebagian besar pengukir Jepara menggunakan kayu ini. Kayu jati relatif lebih mudah jika dijadikan bahan ukir karena bertekstur sedang. Selain itu keistimewaan kayu jati terdapat pada kandungan minyak didalamnya. Minyak tersebut yang memberikan kemudahan dalam mengukir karena membuat alat ukur tidak mudah tumpul.

Melalui inovasi vertikal dalam pengembangan produk baru tidak hanya memiliki keindahan bentuk saja melainkan memunculkan makna didalamnya. Variabel makna merupakan variabel utama yang diharapkan secara tersirat ketika mengkoposisikan sebuah ragam hias. Pemaknaan tersebut dapat terinspirasi dari berbagai macam nilai-nilai yang terdapat lokalitas masyarakat Jepara. Hal ini berkolerasi degan pernyataan bahwa seni, bagaimanapun kemunculannya merupakan hasil pencerminan budaya masyarakat. Ketika nilai lokalitas mampu dipertahankan maka nilai tersebut mampu menjadi pengontrol dinamika budaya sebuah masyarakat.

b. Inovasi Horizontal

Konsep inovasi horizontal lebih mengedepankan agar sebuah produk ukir dapat tercipta dalam produk baik yang bersifat fungsional maupun hias dalam tingkat varian yang tinggi. Diversifikasi horizontal secara garis besar dapat diklasifikasikan menjadi tiga produk seni ukir, yaitu benda ukir fungsional, benda ukir hias estetis, dan benda ukir simbolik, baik pada benda fungsional maupun benda hias.

Benda fungsional dapat dirinci lagi menjadi produk *diningset*, *living set*, *bed room*, dan *frame* (bingkai lukisan, gambar, foto, dan lain sebagainya). Desain horizontal juga dapat mengarah ke produk seni ukir hias atau nonfungsional. Produk seni ukir ini

dapat diistilahkan sebagai *art work*. *Art work* merupakan sebuah produk seni ukir penciptaannya lebih menggunakan daya imajinatif, mengedepankan rasa ketimbang logika dan rasional. Seni ukir ini tercipta dalam rangka menghasilkan bentuk yang sama sekali tidak bersifat berfungsi praktis akan tetapi untuk dilihat keindahannya. Dengan demikian, proses penciptaannya membutuhkan sentuhan tukang yang memiliki kepekaan dan imajinasi seniman agar hasil karyanya betul-betul menghasilkan pengalaman estetik yang baru.

Selama ini dalam varian produk seni ukir Jepara banyak diproduksi dengan mencoba pemanfaatan kayu untuk menjadi sebuah bingkai. Namun, seni hias di sini lebih kuat untuk ditonjolkan daripada segi fungsional seperti contoh bonggol-bonggol kayu yang tidak tertaar dan berkesan alamiah justru memberikan nilai kesan yang unik. Seni ukir non-fungsional lebih bersifat ekspresi daripada kerajinan mebel atau furnitur yang lebih kuat pada aspek utilitasnya atau kegunaannya (Sachari, 2005). Nilai ekspresi pada sebuah kerajinan menjadi sangat penting dan semakin relevan karena banyak pasar yang sangat menghargai kualitas benda yang mampu memunculkan nilai jiwa hasrat dan emosi dalam produk.

Ragam hias Mantingan dapat diproyeksikan menjadi sebuah produk yang lebih mengedepankan nilai simbolik daripada nilai fungsional maupun nilai keindahan. Hal tersebut terjadi karena ragam hias mantingan memiliki nilai sejarah yang tinggi. Selain ragam hias mantingan juga di penagruhi oleh tiga kebudayaan hindu, islam, dan China (Irsyada: 2019). Meskipun dalam kenyataannya, hampir jarang ditemukan sebuah benda yang hanya mengedepankan salah satu nilai tanpa mempeduliakan aspek nilai yang lain.

Diversifikasi produk dapat bersifat fleksibel. Pengertian fleksibel artinya dalam penciptaan produk dapat menonjolkan salah satu

aspek tidak mungkin meminorkan aspek yang lain dalam kualitas atau grade hilang dalam kondisi yang absolut. Bahkan aspek lain yang diminorkan atau tereduksi atau bukan aspek yang utama untuk ditonjolkan pada hakikatnya merupakan elemen yang kehadirannya merupakan satu kesatuan dengan aspek lainnya yang ingin ditonjolkan. Oleh karena itu, baik aspek fungsional, hias, ataupun simbolik dalam sebuah karya diharapkan saling mendukung, menjalin, mengintegrasikan sehingga dihasilkan sebuah komposisi yang utuh untuk bisa menghasilkan sebuah produk yang berkualitas.

Konsep inovasi horizontal adalah mencoba menciptakan produk seni ukir hias yang memiliki bentuk berbeda dibandingkan dengan produk seni ukir hias sejenis. Aspek keunikan tersebut tentunya tetap merekatkan atau mengaplikasikan ragam hias Mantingan sebagai elemen yang menyatu dalam benda seni ukir hias.

c. Inovasi geografis

Pasar sangat berkembang dengan pesat. Pasar adalah muara akhir sebuah kualitas produk yang diciptakan oleh perajin. Pasar yang sifatnya sangat dinamis dapat sebagai pengendali bentuk ragam diciptakan pada seni ukir. Pasar seni ukir asalnya dari berbagai daerah nasional maupun internasional. Oleh karena itu, untuk bisa selalu diterima oleh pasar sangat dibutuhkan desain seni ukir harus memperhatikan sebuah ragam hias yang lintas geografis. Sebuah konsep yang diajukan penulis. Melalui konsep inovasi geografis diharapkan agar memiliki tingkat keterterimaan yang tinggi .

Berdasarkan pandangan tersebut, maka penulis tidak mungkin melepaskan aspek geografis sebagai variabel untuk menjadi pertimbangan penciptaan sebuah produk. Dalam rangka

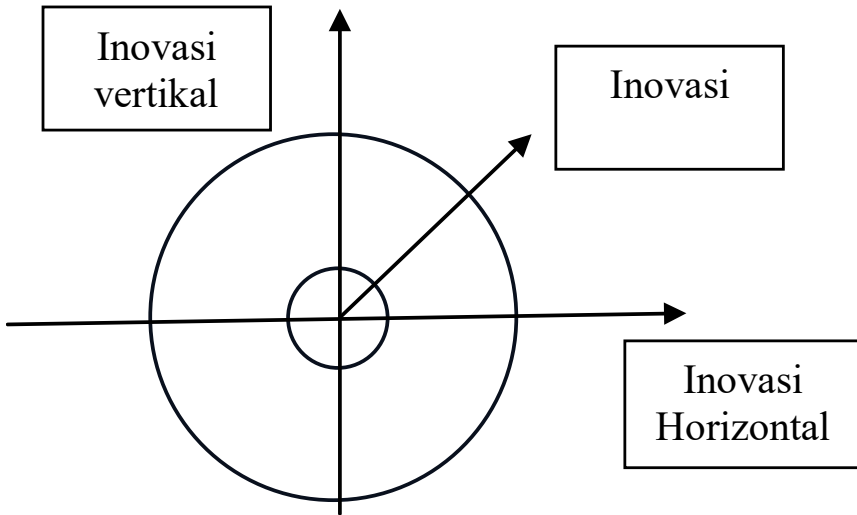
menyesuaikan dinamika pasar penulis menggunakan konsep inovasi pengembangan desain dengan tidak melepaskan dari berbagai bentuk ikon, ragam hias yang lagi tren di pasar. Selain itu juga perpaduan bentuk ikon ragam hias dari berbagai wilayah Nusantara yang memiliki nilai spesifik atau keunikan serta ragam hias yang memiliki karakteristik universal seperti bentuk- bentuk ornamen geometris.

Harapannya adalah produk seni ukir ukir yang dikembangkan tetap beridentitas lokal namun memiliki gaya internasional atau universal. Biasanya bentuk yang indah dan laku di pasaran adalah ketika suatu motif tersebut disenangi banyak orang. Strategi semacam ini dilakukan dengan tetap mempertimbangkan identitas kesadaran bentuk atau ikon lokal agar tidak mulai luntur. Tentu saja, perlu mempertimbangkan variabel ekonomi sebagai muara akhir sebuah kualitas produk. Oleh karena itu, identitas *branding* kekhasan terhadap sebuah ciri kualitas bentuk tetap menjadi variabel yang utama untuk dimunculkan secara menonjol.

Penulis mencoba memberikan contoh melalui ragam hias mantingan. Ragam hias Mantingan sebagai core/ inti desain sambil menampilkan hiasan-hiasan dengan corak atau ragam hias keindonesiaan yang lain. Keindonesiaan di sini tidak hanya melekat pada khas pada suatu daerah, tetapi bisa melintas ke ragam hias daerah-daerah yang lain. Dengan demikian, desain ragam hias ini akan bisa memadukan ikon-ikon yang berasal dari berbagai seluruh wilayah Nusantara. Dalam memaknai tentang lokalitas, penulis tetap berprinsip bahwa bagaimanapun lokalitas adalah desain yang tetap mampu mencerminkan budaya yang selalu dapat diterima pasar.

Prinsip lokalitas adalah lebih bersifat pragmatis. Lokalitas adalah dapat teraplikasikannya desain ragam hias Mantingan dalam setiap karya produk yang diciptakan. Meskipun tetap

menyesuaikan dengan perkembangan globalisasi secara fleksible, lokalitas dalam inovasi secara geografis bisa disandingkan ragam hias dari daerah lain maupun dari Barat (luar negeri). Adapun konsep pengembangan seni ukir jepara melalui inovasi dapat dilihat dalam bagain dibawah ini.



Gambar 1. Konsep inovasi vertikal,geografis, dan horizontal di konsepkan oleh penulis

PENUTUP

Dari pembahasan yang telah dilakukan mengungkapkan bahwa seni ukir Jepara dapat bertahan dan berkembang di tengah arus modernisasi melalui penerapan inovasi vertikal, horizontal, dan geografis. Inovasi vertikal lebih mempertimbangkan dalampeningkatan kualitas produk ukir yang dihasilkan. Kualitas yang dimaksud yaitu kualitas bahan, teknik, dan kualitas penyajian. Inovasi horizontal menunjukkan diversifikasi produk dengan tingkat varian yang tinggi. Sedangkan inovasi geografis menekankan pada adaptasi dan kolaborasi lintas daerah bahkan lintas negara supaya ukir Jepara bisa diterima di masyarakat internasional. Melalui strategi inovatif ini, seni ukir Jepara tidak hanya bertahan di tengah globalisasi tetapi juga mendapatkan tempat istimewa di pasar global, memperkuat identitas budaya Indonesia dan meningkatkan apresiasi terhadap seni tradisional yang unik serta bernilai tinggi.

DAFTAR PUSTAKA

- Christensen, Clayton M.(2016) *The Innovator's Dilemma: When New Technologies Cause Great Firms to Fail (Management of Innovation and Change)*.Brighton:harvard business review press.
- Drucker, P. F. (1986). *Innovation and entrepreneurship: practice and principles*. New York: Harper
- Gustami S.P, 2000. *Seni Kerajinan Meubel Ukir Jepara: Kajian Estetika Melalui Pendekatan Multidisiplin*,. Yogyakarta: Kanisius
- Indarti, sri. (2022.)Dinamika Dimensi Budaya Kerajinan Ukir Jepara : Dari Seni Hias Dinding Masjid Mantingan Menuju Pasar Internasional . ANUVA Volume 6 (2): 179-188
- Karmadi, A.D., dan Kartadarmaja, M.S. (1985). *Sejarah perkembangan seni ukir Jepara*. Departemen Pendidikan dan kebudayaan. Proyek inventarisasi dan dokumentasi Sejarah nasional Jakarta.
- Perkuat City Branding, Edy Supriyanta Luncurkan JIF-BW. Di akses 5 juni 2024 <https://humas.jepara.go.id/index.php/2023/02/18/perkuat-city-branding-edy-supriyanta-luncurkan-jif-bw/>
- Priyanto Hadi, dkk (2013). *Mozaik seni ukir Jepara*. Semarang. Lembaga pelestarian seni ukir, batik, dan tenun Jepara
- Sachari, A. (2005): *Estetika: makna symbol dan daya*. Bandung: ITB press.
- Tashadi. (1985). *R.A Kartini*. Departemen Pendidikan dan Kebudayaan. Proyek Buku Terpadu. Jakarta

- Tom K., David K. (2013). *Creative Confidence: Unleashing the Creative Potential Within Us All*. New York: Crown Currency.
- Utami, R.N., Hermanto, R., Muhtadi, D., & Sukirwan, S. (2021). Etnomatematika: Eksplorasi seni ukir Jepara. JP3M (*Jurnal Penelitian Pendidikan dan Pengajaran Matematika*).
- Irsyada, A. E. (2019) The Study of Aesthetic Value and Symbolic of Mantingan Mosque Carving Jepara, *Journal of Design and Visual Communication Asia*, 3(1), pp. 37–48. <https://doi.org/10.32815/jeskovsia.v3i1.420>.

PENULIS

Dr. Eko Haryanto. M.Ds merupakan Dosen pada jenjang S1, S2, dan S3 Pendidikan seni yang telah mengabdikan kepada negara hampir 20 tahun di Universitas Negeri Semarang. Perjalanan intelektualnya dimulai di jurusan Seni rupa IKIP Negeri Semarang pada tahun 1997. Penulis melanjutkan pendidikannya di jurusan Desain Institut Teknologi Bandung tahun 2004. Gelar doktor diperoleh di jurusan Pendidikan Seni S3 tahun 2013. Ketika masih kuliah penulis sudah memenangkan beberapa kompetisi lomba baik yang berskala nasional maupun internasional yang berkaitan dengan desain. Selain itu penulis juga aktif dalam penulisan ilmiah baik di jurnal nasional maupun internasional bereputasi.

SENI UKIR TULANG TAMPAKSIRING DALAM TIGA GENERASI¹

(SEBUAH PEMETAAN AWAL MENUJU HISTORIOGRAFI
DAN DIREKTORI SENI UKIR TULANG TAMPAKSIRING)

Oleh:

I Made Susanta Dwitanaya

Email:

susantaart@gmail.com

“Pidan, kira-kira taun 50an, kakin ci e pepes luas ke Badung (Denpasar) menek bis Wira Karya semengan das lemahe, ngabe ukiran tulang mewadah sokasi, metanje di Bali Hotel ajak di artshop-artshop ane paek ditu, yen kapetengan sing maan numpang mulih , ditu nginep di Balai Masyarakat dajan Pura Jagatnata e jani”

Artinya ;

“Dahulu, kira-kira tahun 50an kakekmu sering pergi ke Badung (Denpasar), naik bus Wira Karya pagi hari menjelang matahari terbit membawa ukiran tulang dengan wadah sokasi, berjualan di Bali Hotel dan di artshop-artshop disekitarnya, kalau kemalaman tidak dapat tumpangan pulang, menginap di Balai Masyarakat di sebelah utara Pura Jagatnata sekarang”²

Penuturan Wayan Darsana kepada penulis diatas sedikit tidaknya menunjukkan bagaimana perkembangan seni ukir tulang di Tampaksiring yang sudah berkembang pada tahun 1950an. Jika dirunut sampai tulisan ini dibuat pada tahun 2024 maka dapat dikatakan seni ukir tulang Tampaksiring setidaknya telah berkembang selama tiga generasi. Dalam rentang perkembangan tersebut tentu telah terjadi berbagai dinamika kreativitas yang terjadi dari segi artistik hingga jenis karya yang dihasilkan. Dinamika kreatifitas tersebut ditopang pula oleh perkembangan tools atau alat yang yang dipakai, material yang digunakan hingga permintaan apresiator (pembutuh) karya seni ukir tulang Tampaksiring.

Tulisan sederhana ini mencoba untuk memulai pemaparan tentang upaya penulisan dan pendokumentasian serta pengkajian tentang seni ukir Tampaksiring secara berkelanjutan yang sampai kini masih belum begitu banyak dilakukan dalam dunia seni rupa Bali. Tulisan ini didasarkan atas wawancara

yang penulis lakukan dengan para penyaksi perkembangan seni ukir tulang Tampaksiring dan observasi yang penulis lakukan, mengingat penulis sangat dekat dengan objek kajian yakni sebagai warga masyarakat Tampaksiring yang sejak lahir telah bersentuhan dengan keseharian para pengukir yang ada di lingkungan terdekat penulis yakni keluarga dan masyarakat sekitar. Sehingga tulisan ini sesungguhnya lebih tepat dikatakan sebagai catatan-catatan dari perspektif orang dalam seni ukir tulang Tampaksiring itu sendiri.

Sampai saat ini seni ukir tulang Tampaksiring adalah rumah tangga yang menghidupi perekonomian sebagian besar masyarakat desa Tampaksiring dan sekitarnya. Beragam bentuk desain mulai dari benda pajangan berbentuk binatang, tengkorak manusia, dan lain sebagainya hingga berbagai macam bentuk aksesoris mulai dari cincin, mata kalung, gantungan kunci hingga body piercing menjadi ikon desa ini, tak ketinggalan pula ukiran dari tengkorak kepala sapi dan kerbau yang bergantung di dinding-dinding art shop seiring maraknya wisatawan yang datang-datang ke kawasan situs sejarah di sekitar sungai Pakerisan seperti Tirta Empul, Gunung Kawi, Pegunungan, maupun Pura Mangening, serta Istana Tampaksiring.

GENERASI PERTAMA - KEDUA (1950an-1980an)

Kesemarakannya produksi berbagai bentuk seni ukir tulang semisal aksesoris dengan berbagai desain adalah kelanjutan dari apa yang dirintis oleh para pengukir “sepuh” (sebagian besar juga sudah meninggal dunia) di Tampaksiring yang mencapai puncak kreativitasnya pada dekade 1940-1950an. Basis perkembangan seni ukir tulang pertama kali adalah di Banjar Geriya, Banjar Penaka, dan Banjar Mantring. Beberapa pelakunya adalah mereka yang juga menggeluti seni ukir

Batok Kelapa. Mengingat di desa Tampaksiring selain terjadi perkembangan seni ukir tulang juga terjadi perkembangan seni ukir batok kelapa. Para generasi awal ini antara lain ; Ida Bagus Tomplok (alm), Ida Bagus Potrek (alm) dari Banjar Geriya, Ida Bagus Puger (alm), I Ketut Kopol (alm), I Made Daut (alm), Ngakan Otar (alm), Ketut Kresek (alm) dari Banjar Penaka.



Gambar 1. I Ketut Kopol (alm) , Pengukir Tulang Generasi Awal
Sumber: Arsip Keluarga Wayan Darsana

Setelah generasi pertama ini , lalu muncul generasi berikutnya, generasi kedua yakni ; Ida Bagus Pastika , Ida Bagus Putu Dalem (alam) keduanya adalah anak dari Ida Bagus Potrek (alm). Dari Banjar Penaka muncul nama ; Mangku Wetja (alm), Ida Bagus Made Raka kini bergelar Ida Pedanda Kembengan Manuaba (anak dari Ida Bagus Puger) , I Wayan Darsana (anak dari Ketut

Kompol), Made Gliwir (alm) , Made Roneng (anak dari Ketut Kresek), I Wayan Rati Rutama, I Wayan Lamun. Dari Banjar Mantring generasi ini muncul nama tiga bersaudara Wayan Bantar, Made Darti, dan Nyoman Marda. Lalu ada lagi nama Wayan Sangkol, I Made Nu, Wayan Lonod, Made Lonid, Jro Mangku Bengkek, Made Anyung. Selain dari desa Tampaksiring para pengukir generasi kedua juga muncul di Desa Manukaya seperti ; Dewa Nyoman Rai dan I Made Contok dari Banjar Manukaya Anyar serta I Wayan Jiwa dari Banjar Mancingan³.



Gambar 2. Ukiran Pada Tulang Belikat (Kipas) Sapi, Bertema Tenung Gana. Karya I Wayan Darsana (Pengukir Generasi Ke-2)
Sumber: Arsip Keluarga Wayan Darsana

Bentuk bentuk kreatifitas seni ukir tulang Tampaksiring umumnya memakai material tulang sapi terutama bagian tulang paha , tulang belikat hingga tanduk sapi. Selain tulang dari bagian bagian tubuh hewan sapi juga memakai material tulang dan bagian tubuh hewan yang lain seperti tanduk rusa hingga gading gajah. Khusus untuk media Gading Gajah ini perkembangan periodenya terjadi setelah pemakaian material dari seni ukir tulang. Dimulai dengan Ida Bagus Puger(alm) yang pernah mengerjakan pesanan ukir gading dari presiden Sukarno, kurang lebih pada tahun 1955 dengan tema cerita tantri (vabel ala Bali) pada waktu yang hampir bersamaan Mangku Wayan Wetja juga mendapat pesanan mengukir gading gajah utuh dari Presiden Sukarno, berbeda dengan Ida Bagus Puger, Mangku Wetja mendapat bagian membuat ukiran bertema Mahabarata.



Gambar 3. Salah Satu Pengukir Gading Sedang Mengukir di Kanaka Gallery Tampaksiring

Sumber: Skripsi Made Kartiyoga

Berlanjut ke era orde baru, kurang lebih tahun 1980an hingga awal 1990an, pesanan untuk mengukir gading gajah semakin massif di Tampaksiring. Lewat seorang pengepul yang bernama I Dewa Nyoman Jaya pemilik Kanaka Gallery di Tampaksiring, dengan para pengukir antara lain Dewa Nyoman Rai, I Made Contok, I Wayan Lamun, Ida Bagus Putu Dalem, I Wayan Rati Rutama, I Wayan Jiwa, dengan Ida Bagus Pastika sebagai juru orten atau pembuat sketsa bakal ukiran.



Gambar 4. Ukiran Pada Tulang Paha Sapi Bertema Bhomantaka
Karya I Wayan Darsana (Pengukir Generasi Ke-2)
Sumber: Arsip Keluarga Wayan Darsana

Selain gading utuh pada era itu juga berkembang seni patung yang dibuat dari potongan potongan gading seperti garuda wisnu, ganesha, warangka keris, dan danganan keris. Pengukirnya antara lain Ida Bagus Pastika, ida Bagus Putu Dalem, tema danganan ini adalah kebanyakan bebutan (raksasa) yakni Bhuta Ngawa sari, dan Rah Temaja. Penamaan ini berdasarkan gesture raksasa serta atribut yang dibawa,serta ikonografi figur pada danganan. Bhuta Ngawa Sari berbentuk raksasa bermahkota gelung bebarongan dengan posisi tangan kanan menyilang ke depan dada dan membawa bunga teratai. Sedangkan danganan Rah Temaja adalah dangan berbentuk raksasa tanpa mahkota dengan rambut terurai dan posisi tangan kanan terangkat keatas kepala serta kaki sesebelah kiri terangkat (nengkleng). Selain dua karakter tersebut ada juga danganan dengan mengambil figur dewa-dewa dan tokoh pewayangan lainnya serta ada jenis danganan yang disebut kocet-kocetan yakni bentuk danganan yang mengambil bentuk serangga sejenis kumbang.

Karya-karya para pengukir tulang generasi pertama hingga kedua ini pada umumnya berbasis pada penggambaran ikonografi, figur, narasi wayang serta ornamen. Ada beberapa istilah lokal yang dipakai oleh para pengukir untuk menamai jenis ukiran tulang terutama yang memakai bahan tulang paha sapi. Penamaan seperti wayang besik dan wayang telu misalnya adalah penamaan berdasarkan jumlah wayang yang diukir dalam satu batang tulang paha sapi. Wayang besik adalah penamaan untuk jenis ukiran tulang yang menampilkan satu figur wayang dalam satu batang tulang paha sapi biasanya figure wayang akan dibuat pada tengah tengah dan bagian depan tulang, biasanya figur yang diukir adalah garuda wisnu maupun figur bidadari bersayap. Aspek naratif pada karya wayang besik tidak muncul karena objek yang ditampilkan adalah objek tunggal. Sedangkan wayang telu adalah jenis ukiran tulang yang menampilkan tiga figur wayang dalam satu batang tulang umumnya adalah wayang

Tri Murthi ; Brahma, Wisnu, Siwa. Serta figur-figur wayang yang lainnya yang membentuk satu struktur komposisi dan narasi tertentu dalam alur cerita pewayangan yang digambarkan.

Hal-hal yang membedakan pengukir tulang generasi pertama dan kedua adalah pada pola distribusi yang menyangkut cara penyebaran karya kepada para pembutuhnya dan pada infrastruktur pendukungnya. Selain itu perbedaan secara alat yang digunakan untuk mengukir juga mengalami perkembangan. Pola distribusi karya seni ukir pada generasi pertama umumnya dilakukan secara mandiri. Menurut penuturan para informan yang menyaksikan bagaimana pola distribusi karya yang dilakukan para pengukir generasi pertama seperti yang dituturkan Wayan Darsana yang menyaksikan bagaimana ayahnya I Ketut Kumpul menjual karya ukiran yang dikerjakanya sampai ke Denpasar, tepatnya di beberapa artshop-artshop yang banyak bertumbuh di dekat kawasan Bali Hotel dan sekitarnya. Para penikmat ukiran tulang pada masa itu mulai bervariasi seperti para wisatawan dan tamu-tamu negara yang berkunjung ke Bali hotel maupun para pemilik artshop di Denpasar yang membeli karya mereka untuk dijual kembali. Masih menurut penuturan Wayan Darsana para pengukir generasi pertama akan berangkat ke Denpasar secara berkala tergantung dengan ketersediaan karya yang dikerjakan biasanya sebulan sekali dengan menumpang sarana transportasi umum yang mulai ada dari Tampaksiring ke Denpasar pada tahun 1950an beberapa nama perusahaan transportasi yang melayani rute Tampaksiring-Denpasar pada periode itu antara lain Bus Wira Karya yang berangkat dari Tampaksiring-Denpasar pada dini hari dan Bus Tatit yang rute keberangkatanya sekitar jam 10 pagi. Keberangkatan sarana transportasi ini tidak setiap hari tapi tiga hari sekali. Selain ke Denpasar para pengukir generasi pertama juga mulai mendistribusikan karya-karya mereka ke Istana Tampsiring yang mulai dikunjungi para tamu negara dan pemerintahan pada pertengahan dekade 50-an hingga dekade 60-an.

Sedangkan pada pengukir generasi kedua pola pola distribusi mulai berkembang tidak lagi hanya ke Denpasar tapi mulai didistribusikan di beberapa artshop yang mulai tumbuh di kawasan Tampaksiring khususnya di dekat areal beberapa objek wisata di beberapa situs di Tampaksiring seperti Pura Tirta Empul, Pura Gunung Kawi, Pura Mengening dan lain sebagainya. Pertumbuhan-pertumbuhan artshop tersebut juga berpengaruh pada pola apresiasi yang terjadi. Para pembeli di artshop-artshop tersebut tidak semuanya para wisatawan asing yang membeli untuk kebutuhan cinderamata untuk dikoleksi sendiri, ternyata ada pula orang asing yang berlatar belakang pebisnis dan pelaku industri kreatif di negara mereka masing masing sehingga mulai terjalin kerjasama bisnis antara para pelaku seni ukir, pemilik artshop dan orang asing yang memesan ukiran-ukiran tulang secara berkala. Para pemesan dari kalangan orang asing inilah yang juga mulai memperkenalkan pemakaian alat ukir yang berbasis mesin yakni mesin bor tangan atau yang dikenal oleh kalangan pengukir sebagai mesin bor poredome karena merk mesin bor tangan itu adalah foredome.

Pada periode ini juga mulai muncul pelaku pelaku industri ukir rumahan yang mempekerjakan beberapa pengukir untuk melayani pesanan para pemesan dari luar negeri yang umumnya dari negara Amerika, Australia dan sejumlah negara Eropa. Selain itu pelaku industri ukir ini juga melayani pesanan dari kalangan lokal dan nasional. Para kolektor lokal umumnya memesan jenis ukiran untuk keperluan danganan atau gagang keris, sedangkan para kolektor nasional umumnya tertarik mengkoleksi ukiran gading gajah dan tanduk rusa. Selain itu para pemesan dari luar negeri membawa desain ukiran yang beranekaragam selain ukiran dengan corak tradisi Bali. Hal inilah yang memicu keberagaman artistik hingga keberagaman produk fungsional yang dihasilkan oleh tangan tangan terampil para pengukir tulang Tampaksiring. Kecenderungan ini akan semakin masif

terjadi dan dieksplorasi lebih jauh oleh para pengukir tulang generasi berikutnya yakni generasi ketiga yang mulai muncul pada dekade 90an akhir hingga kini

GENERASI KETIGA (1990an- KINI)

Seperti yang telah dijelaskan diatas pada tahun 80an akhir hingga dekade 90an terjadi pertumbuhan yang pesat dalam aktivitas mengukir tulang di Tampaksiring, tumbuh suburnya artshop-artshop yang khusus menjual ukiran tulang untuk para wisatawan yang datang ke Tampaksiring, munculnya studio studio ukir skala rumahan yang mulai mempekerjakan banyak pengukir, karena tingginya permintaan baik dari dalam maupun luar negeri membuat seni ukir tulang Tampaksiring pernah mengalami masa-masa kegemilangannya secara pasar. Secara artistik juga muncul semakin banyak jenis jenis ukiran yang tak hanya sebagai benda hias tapi juga fungsional baik untuk aksesoris seperti cincin, liontin, anting-anting (body piercing) dan lain sebagainya. Secara materialpun kian beragam tidak hanya material lokal seperti tulang sapi lokal, tanduk rusa, tanduk kerbau, dan gading tapi juga material material yang datang dari luar negeri yang dibawa oleh para pemesan dari luar negeri yang bermitra dengan para pengusaha ukir pemilik studio ukir rumahan, material tersebut seperti tanduk rusa kutub , fosil berbagai jenis hewan yang hidup di luar negeri , hingga amber sejenis resin alam yang dihasilkan dari fosil getah kayu.



Gambar 5. Patung Dewi Saraswati Berbahan Tanduk Rusa Kutub
Karya Ida Bagus Asmara Wirata (Gus Chenk)
Sumber: FB Ida Bagus Asmara Wirata

Studio-studio ukir yang tumbuh subur di Tampaksiring pada dekade 90-an tersebut juga menjadi ruang bagi tumbuhnya pengukir pengukir muda di Tampaksiring. Sembari bekerja mereka menyerap ketrampilan dan pengetahuan mengukir di studio-studio tempat mereka bekerja. Banyak dari pekerja-pekerja itu yang kemudian membuat studio secara mandiri. Hal ini memunculkan regenerasi para pengukir sehingga munculah para pengukir tulang generasi ketiga yang muncul pada akhir dekade 90an hingga 2000an.



Gambar 6. Danganan (Gagang Keris) Berbahan Gading Gajah
Karya Ida Bagus Asmara Wirata (Gus Chenk)
Sumber: FB Ida Bagus Asmara Wirata

Sampai saat ini hampir di setiap Banjar di Tampaksiring terdapat aktivitas para pengukir. Karya-karya merekapun beranekaragam mulai dari karya-karya ukiran dengan desain fungsional, karya-karya tiga dimensional dengan karakter visual realistik hingga surealistik. Namun disatu sisi karya-karya yang berkarakter tradisi juga masih tetap dijalankan. Bahkan sejak dekade 2010 sampai kini karya-karya tradisi seperti danganan atau gagang keris juga meningkat. Lalu pada dekade 2020an muncul juga trend pesanan karya ukir berupa tongkat komando yang berbahan kombinasi antara kayu dan tulang atau gading. Para pengukir generasi ketiga ini ada yang berlatar belakang otodidak , menyerap pengetahuan mengukir dari lingkungan dan keseharian serta ada juga sebagian lagi yang berlatar akademis yakni para pengukir lulusan sekolah menengah seni rupa , hingga tingkat perguruan tinggi seni rupa dan kriya.



Gambar 7. Liontin Berbentuk Wajah Monster Berbahan Tanduk Rusa
Karya Ida Bagus Ketut Surya Murti
Sumber: FB Ida Bagus Ketut Surya Murti

Menjadi menarik kemudian melacak dan menelisik lebih jauh bagaimana para pengukir tulang di Tampaksiring mencerap pengetahuan dalam menghadirkan bentuk-bentuk non tradisi baik yang realistik maupun surealistik. Berbekal keterbukaan dalam mencerap desain-desain serta objek-objek baru yang ditawarkan oleh para pemesan terutama dari luar negeri, para pengukir muda dari generasi ketiga ini secara masif mengembangkan kreativitas mereka menghasilkan karya-karya yang dinamis dan beranekaragam dengan pilihan material dan keterampilan mengukir dengan material material yang tidak terlalu besar. Aspek keterampilan menggunakan alat dan kepekaan melihat material menjadi karakteristik seni ukir tulang Tampaksiring sampai hari ini.



Gambar 8. Liontin Berbentuk Wajah Monster Berbahan Tanduk Rusa Kutub dan Kayu
Karya Ida Bagus Ketut Surya Murti
Sumber: FB Ida Bagus Ketut Surya Murti

Secara artistik bentuk bentuk yang dihasilkan oleh para pengukir tulang ini tak hanya wayang tapi juga bentuk bentuk realistik-naturalistik mulai dari binatang, figur manusia, tengkorak hingga bentuk bentuk dalam budaya populer seperti monster-monster dalam action figur maupun figur figur fantasi dan surealis serta makhluk-mahluk mitologis dari luar kebudayaan Bali seperti naga ala eropa, medusa, dan lain sebagainya. Para pengukir ini dengan bakat bakat alam dan ditempa lingkungan mencerap segala bentuk-bentuk tersebut dari melihat lalu mencoba mempraktekkan sendiri.

EPILOG

Sebagai sebuah pemetaan awal tulisan ini tentu hanyalah sebuah pembacaan awal yang masih sangat memungkinkan untuk dikembangkan lebih jauh dalam mengkaji, mendokumentasikan berbagai hal yang telah terjadi selama rentang tiga generasi seni ukir tulang Tampaksiring yang sampai kini masih menjadi sektor utama perekonomian sebagaimana warga Tampaksiring. Dinamika dan perkembangan praksis mengukir ini perlu diimbangi dengan aspek pengkajian, pendokumentasian hingga pelaksanaan program-program dalam memperkuat infrastruktur dan suprastruktur ekosistem seni ukir tulang yang berkelanjutan di Tampaksiring.

Sebagai warga yang lahir dan bertumbuh di Tampaksiring penulis memproyeksikan bagaimana seni ukir Tampaksiring bisa dibranding sebagai salah satu basis dan identitas desa Tampaksiring selain potensi historisnya sebagai desa yang mewarisi banyak tinggalan sejarah berupa situs situs kepurbakalaan disepanjang daerah aliran sungai Pakerisan dan Petanu yang mengapit desa ini. Proses branding tersebut tentu adalah sebuah kerja berkelanjutan dan membutuhkan kerja riset sebagai basisnya, bagaimana sejarah atau aspek historiografisnya diulik dan dikonstruksi untuk melihat perkembangannya sampai kini. Dalam perkembangan pariwisata yang kian masif di Tampaksiring bisa jadi seni ukir tulang menjadi ikon berikutnya dari pariwisata Tampaksiring selain aspek alam dan artefak dan situs sejarahnya. Kemelimpahan talenta dan sumber daya manusia yang dimiliki Tampaksiring dalam seni ukir perlu untuk terus dirawat agar praksis mengukir tulang ini bisa jadi aktivitas yang berkelanjutan. Upaya riset, penulisan dan pengkajian boleh jadi adalah sebagian upaya itu namun melalui riset, pengkajian dan pendokumentasian bisa jadi menjadi titik berangkat untuk program-program berkelanjutan lainnya. Semoga.

CATATAN:

1. Tulisan ini adalah pengembangan dari makalah penulis yang berjudul; Kreativitas Seni Rupa di Sepanjang DAS Pakerisan tahun 2016. Makalah disampaikan dalam program Bali Tempoe Doloe Bentara Budaya Bali pada 2016.

2. Wayan Darsana adalah salah satu informan utama dalam penulisan tulisan ini, Wayan Darsana adalah pengkukir generasi kedua yang banyak menyaksikan aktivitas mengukir generasi pertama yakni generasi ayahnya I Ketut Kumpul dan generasi sezamannya.

BIOGRAFI PENULIS

I Made Susanta Dwitanaya, lahir di Banjar Penaka Tampaksiring, Gianyar pada 22 Juli 1987. Menempuh studi di Prodi Pendidikan Seni Rupa Undiksha Singaraja pada 2005-2010 dan Program Pasca Sarjana pada kampus yang sama pada tahun 2014-2017. Susanta adalah seorang penulis, kurator, dan pendidik seni rupa. Mulai berminat pada dunia penulisan seni rupa sejak masa kuliah pada tahun 2008 dengan menjadi kontributor Rubrik Kampus di Majalah Visual Art (sebuah majalah seni rupa berskala nasional). Pada masa studi S1 pula Susanta mulai memupuk minatnya pada dunia kurasi seni rupa dengan menjadi co-kurator Hardiman dalam pameran civitas akademika Seni Rupa Undiksha di museum Neka Ubud pada 2009. Pada tahun 2013 bersama Wayan Seriyoga Parta, Dewa Gede Purwita dan Wayan Nuriarta mendirikan Gurat Institute sebuah lembaga independen yang bergerak di bidang riset, kurasi, penulisan, dan program program lainnya yang terkait dengan seni rupa dan budaya visual di Bali. Kini Susanta adalah kordinator Gurat Art Project sebuah divisi dalam Gurat Institute yang bergerak dalam

bidang kurasi, inisiasi, organaiser program seni rupa seperti pameran, workshop dan praktik penciptaan karya. Sejak 2010 sampai kini aktif mengkurasi dan menulis pameran seni rupa pada beberapa event pameran seni rupa di beberapa galeri di Ubud, Sanur, Kuta, Singaraja, Yogyakarta, Surabaya, Magelang, Jakarta dan Singapura. Beberapa tulisan reportase, resensi , dan esay seni rupa-nya pernah dimuat di Majalah Visual Art, Majalah Galeri yang diinisiasi Galeri Nasional Indonesia, dan Majalah Seni Saraswati.

Beberapa Buku seni rupa yang pernah ditulis bersama dengan para penulis Gurat Institute antara lain; Lempad For The World (2014), Erawan; Ermotive (Reconstructing Visual Thought)(2015), dan I Gusti Deblog; Master Seni Lukis Naturalis Dalam Medan Seni Rupa Denpasar Bali (2020). Hard Iman; Sebuah Bunga Rampai Seni Rupa dan Budaya Visual (2021), Wayan Karja ; Bernalar Dalam Warna, Melukis Dengan Rasa (2021),Warna Bali (2022) Karya lukisnya pernah dimuat sebagai ilustrasi cerpen Kompas (2016). Karya seni kolaboratifnya bersama Gurat Art Project pernah mengikuti pameran Nandur Srawung di Taman Budaya Yogyakarta (2020), Manifesto di Galeri Nasional Indonesia (2022), Merayakan Marya (2024). Beberapa lokakarya yang pernah diikuti; Workshop Penulisan Kritik Seni Rupa dan Budaya Visual di RuangRupa Jakarta (2012) dan Loka Karya Kurator Muda Indonesia yang diselenggarakan ruangrupa dan Dewan Kesenian Jakarta (2014). Mengikuti residensi kurator pada program Denpasar 2019 di CushCush Gallery Denpasar (2019). Menjadi salah satu tim perumus dan narasumber dalam program Denpasar2021 Rising Sea, berupa Workshop Kurator Muda yang diikuti para kurator muda dari Bali dan Indonesia Timur yang diselenggarakan oleh CushCush Gallery (2021). Pada tahun 2022 menjadi salah satu penulis di Majalah Lumbung , salah satu publikasi yang diterbitkan oleh ruangrupa dalam rangka pelaksanaan Documenta 15.

SENI SEBAGAI PENGGERAK EKONOMI KERAKYATAN

Oleh:

I Wayan Sudana¹

Hasmah²

^{1,2}Dosen Jurusan Seni Rupa dan Desain Fakultas Teknik
Universitas Negeri Gorontalo

Email:

iwayan@ung.ac.id¹

hasmahaiman@ung.ac.id²

PENDAHULUAN

Pertanyaan yang sulit diperoleh jawabannya dari seniman adalah nilai jual atau harga dari karya-karya seni yang diciptakan. Rata-rata seniman selalu menghindari untuk memberikan informasi secara eksplisit tentang biaya pembuatan dan nilai jual karya-karyanya, meskipun itu bukan berarti seniman tidak memerlukan modal (uang) untuk kebutuhan hidup dan biaya produksi karyanya. Seniman lebih memaknai proses yang dilakukan dan karya yang dihasilkan sebagai ekspresi keindahan dalam menyampaikan pengalaman estetis yang pernah dialami; sebagai sarana untuk menuangkan berbagai perasaan yang sedang menekan dan bergejolak dalam dirinya; atau sebagai tanggapan atau kritik terhadap kondisi alam dan kondisi sosial yang dihadapi. Karena itu, Soedarso (2006) memosisikan seniman sebagai pekerja seni yang berurusan dengan kreativitas dan ekspresi individu. Seni adalah kegiatan rohaniah atau ekspresi estetis (Salam, dkk., 2020), yang bersifat subjektif.

Pemaknaan seni secara esensial dalam ranah ekspresi jiwa atau emosi subjektif dari pengalaman seniman tentu kurang mempertimbangkan seni dari sisi nilai ekonomi, karena pada hakikatnya seni memang bukan benda komoditas. Namun sekitar tahun 1997-1998 ketika terjadi krisis ekonomi dan banyak bank-bank yang pailit, ternyata di antara aset-aset bank yang cepat terjual adalah lukisan-lukisan, yang semula digunakan sebagai hiasan pada dinding-dinding ruangan bank menjadi aset bernilai ekonomi. Demikian juga ketika terjadi "*booming*" seni lukis era 1980-an hingga memuncak tahun 1990-an, yang ditandai dengan meningkatnya frekuensi pameran dan bertambahnya kolektor serta peledangan lukisan dengan harga fantastik, mulai berkembang bisnis lukisan di antara galeri, pelukis dan para pengepul serta kolektor (Hasan, 2001). Banyak seniman yang mendadak kaya dari penjualan karya-karyanya. Fenomena

ini jelas menempatkan karya seni (seni lukis) sebagai benda komoditas yang menjanjikan keuntungan ekonomi berlipat-lipat.

Meskipun karya seni terutama seni lukis (*fine arts*) dapat menjadi benda komoditas dan berkontribusi dalam peningkatan nilai ekonomi, namun hal itu tidak dapat dikategorikan sebagai penggerak ekonomi kerakyatan, karena transaksi ekonominya bersifat individu antara seniman dengan pembeli atau kolektor. Sementara itu, konsep ekonomi kerakyatan adalah penyelenggaraan ekonomi yang difokuskan pada seluruh penduduk negara, menyerahkan kepada seluruh rakyat, tanpa memihak pada segolongan tertentu (Saly, 2008: 72). Sistem ekonomi kerakyatan adalah sistem ekonomi nasional Indonesia yang berasas kekeluargaan, berkedaulatan rakyat, bermoral Pancasila, dan menunjukkan pemihakan sungguh-sungguh pada ekonomi rakyat (Mubyarto, 2014). Tujuan pemberdayaan ekonomi kerakyatan untuk membantu masyarakat miskin dalam meningkatkan pemenuhan derajat kehidupan melalui pembangunan usaha ekonomi kecil dan menengah, guna terwujudnya keadilan bagi seluruh rakyat Indonesia (Saly, 2008)

Bertolak dari konsep-konsep ekonomi kerakyatan yang dikutip dari pakar ekonomi itu, maka jenis kesenian yang berpeluang menjadi penggerak ekonomi kerakyatan adalah seni kerajinan atau kriya (*crafts*). Seni kerajinan (*crafts*) memiliki basis produksi dan basis sosial kerakyatan yang sangat besar di berbagai wilayah. Sebagai kesenian tradisional, keberadaan seni kerajinan sangat dekat dengan nilai-nilai budaya lokal dan kehidupan masyarakat tradisional dengan sistem pengerjaan yang bersifat komunal, berbeda dengan seni modern yang bersifat individu. Bentuk-bentuk usaha seni kerajinan juga sebagian besar merupakan Usaha Mikro, Kecil, dan Menengah (UMKM) yang dijalankan dengan sistem kekeluargaan dan melibatkan masyarakat, yang kebanyakan masyarakat kecil. Eksistensi seni kerajinan yang

demikian itu sejalan dengan prinsip ekonomi kerakyatan yang berasas kekeluargaan dan berkedaulatan rakyat (Mubyarto, 2014).

Tulisan ini bermaksud untuk menjelaskan dengan data dan argumen-argumen sederhana tentang peluang dan permasalahan seni kerajinan atau kriya (*crafts*) sebagai salah satu penggerak ekonomi kerakyatan. Untuk tujuan itu, beberapa konsep ekonomi kerakyatan dipinjam (dikutip) sebagai penguat dan penyelarasan bahasan guna mengaitkan nilai seni kerajinan dan nilai ekonomi, sebab keberadaan dan perkembangan seni kerajinan memang tidak lepas dari nilai ekonomi yang dijanjikan. Permasalahan dan pembahasan difokuskan pada fenomena (kasus) seni kerajinan di Provinsi Gorontalo, mengingat Gorontalo juga memiliki beragam jenis seni kerajinan yang berpotensi dikembangkan menjadi salah satu penggerak ekonomi kerakyatan.

GAMBARAN PERMASALAHAN

Kajian Lynch (2017) di Kota Phoenix Arizona U.S. membuktikan, bahwa sektor seni dan budaya adalah industri signifikan yang menghasilkan \$ 401,8 juta total aktivitas ekonomi, menyerap 12.815 pekerjaan, dan menghasilkan \$ 285,5 juta pendapatan rumah tangga untuk penduduk lokal. Kajian ini menunjukkan, bahwa pengembangan seni budaya berkontribusi besar dalam penyerapan tenaga kerja dan peningkatan ekonomi masyarakat lokal. Laporan United Nations Conference on Trade and Development (UNCTAD) menyebutkan bahwa pasar global untuk barang-barang kreatif telah berkembang secara substansial lebih dari dua kali lipat dari \$ 208 miliar di tahun 2002 menjadi \$ 509 miliar di tahun 2015, dan seni kerajinan (*art crafts*) memegang pangsa pasar yang cukup besar yaitu 45 persen dari total ekspor

barang-barang kreatif, sehingga tetap menjadi salah satu sektor industri kreatif terpenting bagi negara-negara berkembang (UNCTAD, 2018).

Di Indonesia, seni kerajinan atau kriya (*crafts*) juga berkontribusi besar dalam pemberdayaan ekonomi masyarakat. Kontribusi itu kian tampak ketika pemerintah Indonesia mencanangkan tahun 2009 sebagai tahun industri kreatif, yang menjadi basis ekonomi kreatif. Berdasarkan data statistik dan hasil survei Badan Ekonomi Kreatif (2017), ekonomi kreatif memberikan kontribusi sebesar 852 triliun atau 7,38% terhadap Produk Domestik Bruto (PDB) nasional, menyerap 15,9 juta tenaga kerja (13,90%), dan nilai ekspor US\$ 19,4 miliar (12,88%), yang didominasi oleh tiga subsektor yakni: kuliner, *fashion*, dan kriya atau kerajinan. Tim Studi Industri Kreatif Indonesia (2008) menyebutkan, bahwa dibandingkan dengan subsektor industri kreatif lainnya, subsektor seni kerajinan mendominasi prosentase kontribusi mencapai 25,51% atau Rp. 26,7 triliun, penyerapan tenaga kerja 1,5 juta pekerja, dengan jumlah perusahaan kerajinan tercatat 722,75 ribu perusahaan. Namun demikian, keberadaan dan perkembangan industri-industri seni kerajinan itu tidak tersebar merata di tiap daerah, bahkan hanya terpusat di beberapa daerah saja seperti: Jawa Barat, Jawa Timur, Sumatera Utara, Bali, dan Yogyakarta.

Di Gorontalo seni kerajinan belum banyak mengalami perkembangan untuk menyokong ekonomi kerakyatan dalam ranah ekonomi kreatif, kecuali seni kerajinan karawo. Usaha-usaha seni kerajinan yang muncul sebagian besar berbentuk industri kecil dan mikro. Berdasarkan data BPS Gorontalo 2018 yang dipublikasikan 2020, jumlah industri kecil bidang kerajinan tekstil dan pakaian jadi mencapai 3.493 dengan jumlah tenaga kerja 5.379 orang, industri kerajinan lainnya yakni anyaman, kayu, dan furnitur berjumlah 2.727 yang menyerap 6.449 tenaga kerja. Meskipun data tersebut menunjukkan jumlah unit usaha

dan jumlah tenaga yang terlibat dalam industri kerajinan jauh lebih kecil jika dibandingkan misalnya dengan sektor kuliner yang mencapai 20.446 unit usaha dan melibatkan 46.082 pekerja, namun sektor industri kerajinan masih sangat potensial dikembangkan mengingat Gorontalo memiliki sumber daya alam melimpah sebagai bahan baku dan sumber daya manusia memadai, terutama pengangguran mencapai 33.809 (BPS Gorontalo, 2020), yang berpeluang dilatih menjadi pekerja seni kerajinan.

Untuk menempatkan seni kerajinan kriya sebagai salah satu penggerak ekonomi kerakyatan terdapat beberapa permasalahan yang dihadapi dan perlu segera ditindaklanjuti secara lintas disiplin. Permasalahan tersebut dapat diidentifikasi melalui aspek-aspek fundamental seni kerajinan atau kriya (*crafts*). Sudana & Mohamad (2023: 115) menyebutkan, ada empat aspek yang memengaruhi eksistensi dan perkembangan seni kerajinan atau kriya (*crafts*), yaitu: perajin sebagai pelaku atau pekerja seni kriya, teknologi produksi sebagai metode dan sarana produksi, bentuk dan fungsi produk sebagai hasil produksi, dan distribusi atau pemasaran untuk menyalurkan hasil produksi. Keempat aspek tersebut merupakan komponen utama yang perlu gali berbagai potensi atau permasalahannya agar program-program atau upaya-upaya yang dilakukan dalam mendorong seni kerajinan sebagai penggerak ekonomi kerakyatan menjadi lebih tepat sasaran.

PEMBAHASAN

Keterkaitan antara seni kerajinan dengan ekonomi kerakyatan adalah sama-sama melibatkan masyarakat (rakyat) banyak, baik dalam ranah produksi, distribusi, maupun konsumsi. Ini tersirat dari unsur-unsur ekonomi kerakyatan yang mencakup

segi produksi, distribusi, maupun konsumsi yang melibatkan rakyat banyak, bermanfaat bagi rakyat banyak, dan pemilikan oleh rakyat banyak (Mubyarto, 2014). Keterkaitan antarunsur itu dalam seni kerajinan dapat dibahas melalui empat aspek seni kerajinan, yakni: perajin atau pekerja seni, teknologi produksi, bentuk dan fungsi produk, serta distribusi atau pemasaran (Sudana & Mohamad, 2023). Aspek-aspek tersebut mirip dengan unsur-unsur ekonomi kerakyatan yang mencakup segi produksi, produk, distribusi, dan konsumsi, yang melibatkan rakyat banyak dalam pemanfaatan dan kepemilikan (Mubyarto, 2014).

I). Perajin atau Pekerja seni Kriya

Posisi perajin sebagai pekerja seni merupakan *human capital* yang sangat penting dan berpengaruh langsung terhadap eksistensi dan perkembangan seni kerajinan. Persoalan perajin atau pekerja seni terutama menyangkut jumlah dan keahlian yang dikuasai. Di Gorontalo, Jenis seni kerajinan yang melibatkan jumlah perajin paling banyak adalah seni karawo. Namun jika dibandingkan antara jumlah perajin seni karawo tahun 1992 yang mencapai 7.013 orang dengan jumlah perajin tahun 2010 yakni 4.508, terjadi penurunan sekitar 35,7% (Sudana, 2019). Penurunan jumlah perajin terjadi hampir pada semua jenis seni kerajinan, seperti kerajinan anyaman (mintu, mendong, rotan, eceng gondok), kerajinan gerabah, dan lain-lain. Bahkan kerajinan tenun Gorontalo telah punah seiring meninggalnya penenun terakhir yakni Saidah Puluhulawa dari Desa Barakati tahun 2013. Padahal, sampai akhir tahun 1960-an hampir semua keluarga di Desa Barakati ada perajin tenun (Naini & Sudana, 2011). Penurunan jumlah perajin merupakan persoalan krusial yang mengancam pelestarian dan pengembangan seni kerajinan tradisional.

Terjadinya penurunan jumlah perajin pada hampir semua jenis kerajinan di Gorontalo itu disebabkan oleh banyaknya perajin senior (tua) yang tidak produktif atau telah meninggal. Sementara itu, perajin muda atau calon perajin dari kalangan generasi muda yang mestinya menjadi penyangga (regenerasi) justru memilih pekerjaan lainnya, yakni menjadi karyawan toko, *finance*, sales, atau bekerja di pusat-pusat perbelanjaan modern, seperti mall, hipermart, indomaret, alfamart, dan sejenisnya, yang tumbuh subur di Gorontalo. Pekerjaan menjadi perajin biasanya mulai dilakukan ketika mereka telah menikah sambil mengurus rumah tangga untuk membantu perekonomian keluarga. Di wilayah-wilayah pedesaan, pembuatan seni kerajinan hanya dilakukan ibu-ibu petani di sela waktu luang antara musim tanam dengan musim panen. Ini tentu berdampak positif terhadap ekonomi masyarakat kecil. Oleh karena itu, perlu dibentuk kelompok-kelompok perajin di wilayah-wilayah pedesaan di seluruh Gorontalo untuk meningkatkan jumlah perajin guna mendukung sektor kerajinan sebagai penggerak ekonomi kerakyatan.

Pemerintah bersama BUMN dan pihak perbankan terus berupaya meningkatkan jumlah perajin melalui pelatihan-pelatihan. Namun banyak di antara pelatihan-pelatihan itu kurang berdampak signifikan dalam peningkatan jumlah perajin. Misalnya, pelatihan kerajinan eceng gondok tahun 2019 selama dua hari yang melibatkan puluhan peserta dari kalangan perajin, mahasiswa, dan masyarakat, ternyata belum mampu meningkatkan jumlah perajin. Sebagian besar peserta tidak melanjutkan materi yang diberikan saat pelatihan untuk menjadi perajin terampil. Program-program pelatihan memang tetap penting terus dilakukan tetapi teknis pelaksanaannya perlu diperbaiki, terutama dalam menjangkau calon peserta yang memang harus betul-betul berminat menjadi perajin terampil dan tidak hanya sekadar ikut karena mengharapkan “uang duduk” yang dijanjikan. Pelatihan mesti dilakukan dengan durasi waktu lebih lama dan bertahap (berjenjang) untuk mengukur tingkat keahlian yang dicapai selama proses pelatihan.

Hal lain yang perlu mendapat perhatian untuk memosisikan seni kerajinan sebagai penggerak ekonomi kerakyatan adalah langkanya desainer yang menyebabkan produk-produk seni kerajinan Gorontalo kurang inovatif sehingga tidak mampu mengikuti dinamika permintaan pasar. Untuk itu, perlu direkrut atau dilatih calon-calon desainer andal agar dapat merancang desain-desain baru guna mengantisipasi kebutuhan pasar. Desainer mesti ditempatkan dalam profesi khusus yang dibedakan dengan tenaga produksi, karena keberadaan desainer memiliki kualifikasi untuk memperkirakan kebutuhan saat ini dan mampu secara kreatif mengantisipasi kebutuhan masa depan (McCrorry 1996, 12).

Upaya untuk meningkatkan jumlah desainer sebenarnya pernah dan bahkan mungkin sering dilakukan. Sebagai contoh, tahun 2011 dilakukan pelatihan sehari dalam mendesain motif karawo yang diikuti oleh 100 orang peserta yaitu 40 orang dari siswa SMK dan 60 orang dari kalangan masyarakat dan perajin. Namun dari 100 orang yang dilatih hanya satu orang yang masih konsisten mendesain sampai kini, karena ia berasal dari keluarga yang memiliki usaha karawo sehingga desain-desain yang dibuat terpakai. Sementara itu, peserta lainnya hanya mendesain saat pelatihan saja kemudian berhenti seiring penutupan kegiatan tersebut. Kasus seperti ini sering terjadi dalam pelatihan-pelatihan desain. Oleh karena itu, perlu dilakukan pembaruan sistem pelatihan mulai dari perekrutan calon peserta yang tidak terlalu banyak dan merupakan wakil dari kelompok perajin, serta dilakukan secara periodik dengan waktu pelatihan yang lebih panjang. Tujuan, agar pelatihan bisa dilakukan lebih intensif dan desain-desain yang dihasilkan oleh desainer baru yang telah dilatih ada yang menggunakan. Apabila itu tidak dilakukan, bisa dipastikan desainer baru hasil pelatihan akan berhenti berkarya karena merasa karya-karyanya dimanfaatkan.

Langkanya muncul desainer baru juga ditengarai karena dukungan pemerintah terhadap desainer yang dirasakan kurang. Seorang desainer motif karawo kondang, pernah mengeluh tidak pernah mendapat bantuan dari pemerintah karena hanya bekerja secara individu dan tidak punya kelompok, sedangkan bantuan-bantuan pemerintah hanya disalurkan kepada perajin yang memiliki kelompok. Ia mengaku hanya mendapat bantuan setelah bergabung dalam sebuah sanggar. Tampaknya pemerintah perlu memperbaharui regulasi dalam pemberian dukungan atau bantuan, agar tidak hanya menysasar perajin berbentuk kelompok tetapi juga kepada pekerja seni atau pelaku ekonomi kreatif lainnya yang berkarya secara individu dengan kriteria-kriteria tertentu atau melalui sertifikasi profesi. Hal ini sebagaimana diamanatkan dalam Undang-Undang RI Nomor 24 tahun 2019 tentang ekonomi kreatif pasal 5, 6, 22 beserta penjelasannya, yang pada intinya menyatakan, bahwa setiap pelaku ekonomi kreatif berhak memperoleh dukungan dari pemerintah baik pelaku ekonomi kreatif perseorangan maupun kelompok, dan pemerintah dapat memberikan insentif kepada pelaku ekonomi kreatif berupa fiskal dan nonfiskal.

II). Teknologi Produksi

Teknologi produksi yang dimaksud dalam konteks ini adalah hal-hal yang digunakan dan teknik-teknik yang diterapkan dalam memproduksi untuk menghasilkan produk. Teknologi produksi dalam seni kerajinan mencakup tiga unsur pokok, yakni: bahan baku, peralatan, dan metode kerja. Ketiga unsur itu dikendalikan oleh manusia (pelaku seni) sebagai pengguna teknologi untuk menghasilkan beragam jenis produk.

Terkait dengan bahan baku, Gorontalo memiliki kekayaan alam melimpah dan beraneka ragam yang potensial digunakan sebagai bahan baku produk-produk kerajinan, seperti: rotan,

mintu, mendong, kerang, tanah liat (lempung), eceng gondok, bambu, serta berbagai jenis dan bagian kayu atau pepohonan. Kelimpahan bahan baku yang unik dan ramah lingkungan itu merupakan potensi besar yang bisa dimanfaatkan secara maksimal untuk pengembangan seni kerajinan. Persoalan bahan hanya terkait dengan bahan pendukung berupa zat-zat kimia yang dibutuhkan para perajin tetapi tidak tersedia di Gorontalo. Perajin eceng gondok misalnya, kesulitan mendapat zat kimia sebagai pemutih batang eceng gondok; perajin kerang di daerah Torseaje kesulitan mendapat zat pelunak kerang agar bisa dibentuk sesuai desain; perajin souvenir di Desa Huntu Tapa kesulitan mendapat resin sebagai bahan cetak. Beberapa perajin mencoba memesan zat-zat kimia yang dibutuhkan itu dari Jawa, tetapi tidak bisa dilayani karena ditolak saat pengiriman. Pemerintah mesti membantu untuk penyediaan bahan-bahan tersebut, misalnya melalui koperasi agar perajin bisa dapatkan (membeli) dengan mudah sesuai volume yang dibutuhkan.

Terkait dengan jenis-jenis peralatan yang digunakan untuk berproduksi, rata-rata perajin untuk semua jenis kerajinan masih menggunakan peralatan tradisional. Meskipun dengan peralatan tradisional perajin tetap bisa berkarya, namun mengalami kesulitan ketika dituntut berproduksi dengan jumlah banyak (massal) dalam waktu singkat dengan bentuk dan ukuran yang standard. Seorang perajin eceng gondok senior yang diwawancarai (lihat gambar 1) mengaku tidak mampu berproduksi secara cepat dengan ukuran yang sama karena belum memiliki mesin keping, sebagaimana digunakan oleh para perajin eceng gondok di Semarang. Perajin souvenir dan ukiran di Desa Huntu wilayah Tapa tidak mampu berproduksi dengan cepat dan presisi karena belum memiliki mesin *jig saw* yang besar untuk mempermudah proses produksinya. Kesulitan berproduksi dengan cepat sesuai standar tentu juga dialami perajin dari jenis seni kerajinan lainnya karena belum tersedianya peralatan-peralatan modern.



Gambar 1. Wawancara dengan perajin eceng gondok Gorontalo

Untuk pengembangan seni kerajinan diperlukan modernisasi peralatan berupa mesin-mesin produksi sesuai kemajuan teknologi, agar para perajin mampu berproduksi lebih cepat dan presisi. Namun penyediaan alat-alat modern mesti dibarengi dengan kesiapan perajin dalam alih teknologi, agar tidak terjadi seperti kasus seni kerajinan gerabah. Pemerintah melalui Dinas Koperasi Perindustrian dan Perdagangan pernah memberikan bantuan peralatan berupa meja putar kaki dan meja putar tangan kepada para perajin gerabah di Desa Tenilo sekaligus melatih perajin cara penggunaannya, tetapi peralatan tersebut hanya digunakan saat pelatihan dan setelah itu perajin kembali lagi pada peralatan tradisional yang lazim digunakan (Sudana, 2011). Kasus ini membuktikan perajin belum siap untuk alih teknologi. Padahal, ketersediaan peralatan modern dalam

produksi seni kerajinan akan menghasilkan sistem produksi hibrida, yang menghadirkan keahlian tangan (*craftsmanship*) dan sentuhan manusia dengan kinerja mesin (Tung, 2012).

Mengenai metode kerja yang diterapkan dalam berproduksi, tiap-tiap jenis kerajinan memiliki metode tersendiri dalam proses produksi sesuai jenis bahan baku yang diolah dan jenis produk yang dibuat. Para perajin tradisional biasanya melakukan sendiri tiap tahap pekerjaan, mulai dari penyiapan bahan baku hingga *finishing*. Sistem kerja perajin yang seperti itu memang menghasilkan produk-produk yang unik, tetapi pasti akan kesulitan bila mendapat pesanan banyak dengan waktu terbatas. Dalam hal demikian, perlu dilakukan pembaharuan metode kerja dengan sistem pembagian kerja yang spesifik menjadi rantai produksi, mengikuti pola kerja industri. Dengan pola kerja industri, perajin akan menjadi lebih profesional dan mampu berproduksi lebih cepat atau massal dengan durasi waktu lebih singkat. Pergeseran sistem produksi dari produksi individu ke sistem produksi industri berpeluang dalam peningkatan keahlian dan karier perajin, sebab perajin bisa fokus pada salah satu satuan pekerjaan di antara tahap proses produksi sehingga menjadi lebih profesional yang membuat keahliannya makin dihargai.

Di Gorontalo, sistem pembagian kerja dengan pola kerja industri baru diterapkan pada seni karawo, dengan pembagian tahapan kerja menjadi pendesain, pengiris, dan penyulam. Barangkali hal itu menjadi salah satu penyebab sehingga seni karawo jauh lebih berkembang daripada jenis seni kerajinan lainnya. Sistem pembagian kerja dengan pola kerja industri itu juga memudahkan dalam merekrut perajin baru melalui program-program pelatihan, yaitu dengan melatih calon perajin dalam pekerjaan yang paling mudah secara bertahap sampai pekerjaan yang sulit hingga menjadi perajin terampil, atau melatih calon perajin fokus pada salah satu tahap kerja sampai menjadi

terampil pada tahap tersebut. Dengan demikian, semua orang memiliki kesempatan yang sama untuk berusaha dan bekerja menjadi perajin. Ini relevan dengan salah satu ciri ekonomi kerakyatan yaitu menjamin kesempatan yang sama dalam berusaha dan bekerja (Bhudianto, 2012).

III). Bentuk dan Fungsi Produk

Bentuk dan fungsi dalam seni kerajinan merupakan satu kesatuan karena setiap bentuk niscaya memiliki fungsi, baik fungsi praktis maupun fungsi estetik. Fungsi praktis berkaitan dengan nilai guna produk sebagai sarana atau alat dalam membantu kehidupan sehari-hari. Sementara itu, fungsi estetik berkaitan kegunaan atau kemampuan produk dalam menambah nilai keindahan atau daya tarik pada sesuatu benda, ruangan tertentu, termasuk tubuh manusia (pengguna). Produk-produk seni kerajinan biasanya memiliki dua fungsi sekaligus yakni fungsi praktis dan fungsi estetik. Agar mendapat apresiasi pasar lebih ekstensif, pengembangan produk-produk seni kerajinan mesti dilakukan dengan pembuatan bentuk dan fungsi yang bervariasi karena kebutuhan dan selera konsumen yang berbeda-beda. Pembuatan bentuk-bentuk yang bervariasi bisa dilakukan dengan pembuatan bentuk baru atau pengembangan bentuk yang telah ada dengan cara tertentu.

Produk-produk seni kerajinan yang dihasilkan oleh para perajin Gorontalo pada berbagai jenis kerajinan cukup bervariasi atau beragam. Pada seni karawo, variasi bentuk dibuat dengan perubahan komposisi motif, yaitu motif yang sama ditempatkan dengan posisi yang berbeda-beda. Cara lainnya adalah dengan variasi warna yaitu penerapan warna benang sulam atau warna kain yang berbeda. Dengan cara tersebut, satu desain motif bisa menghasilkan puluhan produk yang berbeda-beda. Cara

tersebut umumnya dilakukan para perajin kecil karena mereka tidak bisa mendesain motif dan merasa tidak mampu membeli desain baru. Para pengepul atau pengusaha produk seni karawo yang besar biasanya membeli desain-desain motif baru secara berkala dan diproduksi dalam jumlah besar hingga permintaan pasar (tren) jenuh, kemudian diganti lagi dengan desain yang terbaru. Para perajin kecil biasanya memproduksi desain-desain yang telah jenuh itu, sehingga harga jual produknya menjadi rendah karena ketinggalan tren.

Pada jenis seni kerajinan yang lain seperti kerajinan rotan, *mintu*, atau eceng gondok, variasi produk dilakukan dengan mengadaptasi produk-produk yang telah ada, seperti model-model furnitur, perlengkapan rumah tangga, dekorasi interior, dan jenis aksesoris yang sedang tren, dengan mengandalkan keunikan bahan baku sebagai pembeda. Dengan cara demikian para perajin berhasil membuat produk yang beragam dan mendapat apresiasi pasar sehingga mampu meningkatkan nilai ekonomi dan menyerap banyak tenaga kerja. Namun keberhasilan perajin dalam mengadaptasi bentuk hingga menghasilkan produk unik dan berbeda dari produk yang diadaptasi, kerap tidak diikuti dengan kemampuan dalam penyesuaian standard ukuran dan nilai ergonomi, terutama untuk produk-produk yang bersentuhan langsung dengan anatomi tubuh. Sebagai contoh, produk seni kerajinan eceng gondok yang berupa sandal dan kopiah ketika dicoba digunakan ternyata dirasakan tidak nyaman dan ukurannya terlalu kecil yang tidak sesuai dengan standard ukuran umum (Sudana dan Mohamad, 2021). Penyesuaian ukuran dan nilai ergonomi masih menjadi masalah dalam produksi seni kerajinan, sehingga perajin perlu dilatih untuk hal tersebut.

Kelemahan lainnya yang perlu menjadi perhatian dalam pengembangan bentuk dan fungsi produk seni kerajinan adalah langkanya muncul produk baru untuk mengantisipasi dinamika

permintaan pasar dan membidik konsumen baru. Inovasi atau penciptaan desain-desain baru tentu tidak bisa dilakukan atau dibebankan kepada perajin, karena perajin mesti fokus pada kegiatan produksi untuk memikirkan dan mengaplikasikan metode atau teknik-teknik produksi baru yang mempermudah proses produksi. Oleh karena itu, diperlukan bidang atau divisi khusus dalam merancang desain-desain baru secara berkala untuk diproduksi. Dalam hal ini, pemerintah daerah melalui instansi terkait dapat bekerja sama dengan perguruan tinggi bidang seni rupa, kriya, dan desain untuk melatih calon-calon desainer atau merancang langsung desain-desain baru yang khas. Melalui penciptaan desain-desain baru yang khas, produk-produk seni kerajinan akan mampu bersaing dan meraih pasar yang lebih ekstensif (Sudana 2014: 164).

IV). Distribusi atau Pemasaran

Distribusi atau pemasaran merupakan muara dari semua rangkaian kegiatan produksi seni kerajinan, sebab seni kerajinan merupakan seni layanan publik yang kesuksesan pembuatan atau produksinya ditentukan oleh banyaknya produk yang diserap pasar. Ini berbeda dengan seni murni (*fine arts*) seperti seni lukis atau patung, yang kesuksesan karyanya dilihat dari dampak sosial atau psikologis yang ditimbulkan. Kesuksesan dalam pemasaran produk-produk seni kerajinan tidak semata-mata ditentukan oleh kualitas dan keunikan, tetapi juga dari cara-cara promosi dan pemasaran yang dilakukan.

Distribusi atau pemasaran produk-produk seni kerajinan Gorontalo telah dilakukan melalui beberapa cara yaitu: pemesanan dan penjualan langsung, melalui pengepul, pameran, dan pemasaran secara *online*. Untuk distribusi produk melalui pemesanan, konsumen kerap membawa contoh model produk

yang dipesan kemudian disepakati waktu penyelesaian dan harga produk yang dipesan. Pada penjualan secara langsung, konsumen datang langsung ke tempat perajin memproduksi dan membeli produk-produk yang tersedia. Para perajin biasanya memperoleh harga jual produk yang jauh lebih baik melalui pemesanan dan penjualan langsung, namun transaksi penjualan seperti itu tidak terjadi secara rutin dan kerap hanya bersifat satuan, sehingga kurang menjamin kontinuitas produksi

Pemasaran secara *online* biasanya dilakukan dengan cara mengunggah (*upload*) foto-foto produk pada media *online* seperti: instagram, face book, fortal, bukalapak, dan media sejenis lainnya. Sistem pemasaran *online* sangat penting karena tidak saja bermanfaat dalam penyaluran produk, tetapi juga bisa menjadi media promosi yang efektif. Namun demikian kendala kecil masih terjadi terutama terkait persyaratan produk. Perajin mengaku malas mengunggah foto-foto produknya di akun bukalapak karena diminta detail ukuran, berat, cara perawatan, dan sebagainya (Sudana & Mohamad, 2021). Hal ini menunjukkan pentingnya pencantuman spesifikasi produk dalam pemasaran secara *online*. Perajin yang ingin memasarkan sendiri produk-produknya secara *online* perlu dibekali pengetahuan tentang sistem dan persyaratan pasar *online*. Perlu juga dipertimbangkan untuk menyediakan tenaga khusus yang terampil dalam pemasaran *online*. Mengingat, keterampilan dalam pemasaran *online* dan merek produk seni sangat penting bagi keberhasilan produk dan layanan seni di pasar internasional (Varbanova, 2016).

Distribusi melalui pengepul atau toko-toko kerajinan merupakan jalur yang paling sering dilakukan perajin dalam menyalurkan produk-produknya, karena pengepul kerap memfasilitasi bahan dan bahkan memberikan pinjaman kepada perajin yang membutuhkan. Pengepul juga kerap memborong semua produk dan dibayar langsung, meskipun dengan harga yang tentu

saja lebih rendah, namun dapat membantu perajin agar bisa memproduksi secara kontinu. Fenomena tersebut menunjukkan adanya jalinan kerjasama saling menguntungkan antara perajin dan penyalur untuk keberhasilan bersama. Hal ini sejalan dengan salah paradigma etik ekonomi kerakyatan yaitu berkembangnya kemitraan usaha yang dijiwai semangat kebersamaan yang saling menguntungkan (Bhudianto, 2012: 7). Namun ketika pengepul mampu menjual kembali produk-produk yang dibeli dari perajin dengan harga yang jauh lebih tinggi, kerap menimbulkan kritik dan dirasakan tidak adil bagi perajin, tanpa memahami berbagai upaya dan investasi yang ditanam untuk menaikkan nilai jual, yang belum tentu mampu dilakukan oleh perajin.

Investigasi terhadap beberapa pengepul dan pengusaha produk seni kerajinan diketahui, ternyata para pengepul tidak langsung menjual begitu saja produk-produk kerajinan yang dibelinya, tetapi masih memberikan perlakuan tertentu, seperti membuat kemasan yang menarik, mencantumkan spesifikasi produk, dan melakukan promosi-promosi khusus. Pengepul atau perusahaan seni kerajinan “Tiar Handicraf” di Kota Gorontalo misalnya, kerap menambahkan hiasan pada produk kerajinan yang dibelinya untuk meningkatkan nilai jual. Pengepul juga kerap melakukan promosi melalui pameran bergengsi dan menyertakan produknya di ajang *fashion show*, yang melibatkan para model untuk memeragakan produk-produk kerajinan di atas *catwalk* (gambar 2). Ini tentu memerlukan biaya tidak kecil dengan tujuan meningkatkan *branding* dan citra eksklusif agar produk diminati kaum sosialita dan kalangan menengah ke atas. Hal tersebut itu tentu sulit dilakukan oleh para perajin biasa.



Gambar 2. Promosi produk kerajinan melalui *fashion show* dan pameran

Melatih perajin menjadi pengusaha atau tenaga pemasaran profesional adalah hal yang dilematis dan kurang tepat, karena ketika mereka berhasil dan tertarik menjadi pengusaha niscaya berhenti menjadi perajin, dan memang kecil kemungkinan hanya dengan pelatihan satu-dua hari mereka akan menjadi tenaga pemasar profesional. Perajin tetap harus dilatih menjadi tenaga profesional bidang produksi agar mampu memproduksi lebih cepat dan dengan begitu penghasilannya akan meningkat. Distribusi atau pemasaran produk-produk seni kerajinan mesti ditangani oleh bidang khusus berperan sebagai “ekonom seni” yang memahami manajemen dan taktik pemasaran barang-barang seni serta melakukan berbagai inovasi atau diversifikasi sistem pemasaran secara tepat, termasuk membangun jejaring dengan para buyer besar. Untuk hal ini, pemerintah daerah melalui instansi terkait dapat bekerja sama dengan perguruan tinggi bidang ekonomi (manajemen pemasaran) untuk melatih calon-calon tenaga bidang pemasaran yang andal.

Bidang pemasaran tidak hanya berperan menyalurkan produk seni kerajinan ke pasar atau konsumen, tetapi juga menggali berbagai informasi kebutuhan pasar yang kemudian disampaikan kepada desainer atau perajin sehingga produk-produk yang dibuat selalu relevan dengan kebutuhan pasar. Dengan begitu, pasar akan menjadi ruang perjumpaan dan ruang dialektika antara perajin atau desainer yang diwakili produknya dengan konsumen atau pengguna, melalui perantara para ahli pemasaran. Pasar yang demikian akan menjadi lebih humanis karena semua pihak mendapat kepuasan. Bidang pemasaran yang terdiri dari para ahli pemasaran juga mesti berupaya membentuk pasar dengan mencari serta mendidik konsumen-konsumen baru bagi produk-produk seni kerajinan yang unik namun belum diterima pasar. Keberhasilan upaya ini menjadikan pasar berorientasi produk (pasar mencari produk) yaitu konsumen akan mencari produk-produk seni kerajinan unik yang diminati. Ini berbeda dengan cara pemasaran dengan sistem produk berorientasi pasar (produk mencari pasar) yakni mengabdikan produk untuk kepentingan pasar (asal laku) yang kerap menimbulkan persaingan harga tidak sehat dan sering terjadi pembohongan orisinalitas atau kualitas produk kepada konsumen. Untuk memosisikan seni kerajinan atau kriya sebagai penggerak ekonomi, maka produk-produk kriya mesti disalurkan dalam kultur pasar dengan persaingan yang sehat dan adil, seperti mekanisme pasar pada ekonomi kerakyatan yang bertumpu pada keadilan dengan prinsip persaingan sehat (Bhudianto, 2012).

PENUTUP

Berdasarkan pembahasan dapat dikemukakan, bahwa pengembangan seni kerajinan atau kriya (*crafts*) menjadi salah satu penggerak ekonomi kerakyatan memerlukan komitmen dan dukungan yang sungguh-sungguh dari pemerintah, untuk itu ada beberapa hal yang dapat direkomendasikan.

1. Pemerintah perlu membangun infrastruktur berupa Pusat Pengembangan Industri Kreatif yang representatif untuk mewadahi berbagai keperluan terkait pengembangan sektor seni kerajinan dan seni lainnya. Pusat industri kreatif tersebut nantinya akan menjadi ruang sirkulasi yang humanis antara pelaku seni, pemerintah, dan pengusaha dalam membangun jejaring bisnis kerakyatan yang berkelanjutan. Keperluan yang mesti terwadahi dalam infrastruktur Pusat Pengembangan Industri Kreatif itu meliputi: 1) pusat pelatihan yakni pelatihan calon desainer, pelatihan calon perajin (pekerja seni) sebagai tenaga produksi, dan pelatihan calon tenaga pemasaran produk-produk seni; 2) penyediaan peralatan dan bahan pendukung yang sulit didapat oleh para pelaku seni, seperti mesin-mesin produksi modern dan zat-zat kimia, yang dapat dibuat dalam bentuk koperasi; 3) ruang pameran atau pemajangan untuk pameran tetap dan pameran berkala. Ruangan pameran tetap mesti diisi karya-karya seni unggulan tiap kabupaten/kota yang bisa menjadi promosi untuk para pengunjung atau buyer. Sementara itu, ruangan pameran berkala akan menjadi tempat untuk memublikasikan capaian karya-karya terbaru dari pelaku seni tiap kabupaten/kota atau kelompok-kelompok pekerja seni independen, yang ditampilkan secara bergantian dan terprogram. Ruangan ini sekaligus berfungsi sebagai ruang diskusi atau seminar. Pusat Pengembangan Industri Kreatif tersebut akan menjadi salah satu tengara kesungguhan pemerintah dalam pelestarian dan pengembangan kesenian-kesenian daerah sebagai aset budaya dan aset ekonomi.

2. Regulasi pemerintah dalam pemberian dukungan dalam bentuk bantuan modal kerja, fasilitas, insentif, atau bentuk lainnya perlu diperbaiki agar tidak hanya menysasar pelaku seni atau perajin yang bersifat kelompok tetapi pekerja seni yang bersifat individu, seperti desainer atau seniman. Sebab, ide-ide kreatif dan karya-karya inovatif justru berasal dari kreativitas individu yang kemudian diproduksi secara kolektif sehingga memiliki dampak ekonomi yang lebih besar. Pemberian bantuan kepada pekerja seni individu tentu harus dilakukan dengan persyaratan tertentu. Persyaratan dimaksud misalnya, melihat kontribusi dan konsistensinya dalam berkarya, melalui sertifikasi profesi, atau melalui penetapan standar kompetensi sebagaimana Keputusan Menteri Ketenagakerjaan RI Nomor 115 tahun 2019 tentang Penetapan Standar Kompetensi Kerja Nasional Indonesia Kategori Kesenian, Hiburan dan Rekreasi Golongan Pokok Aktivitas Hiburan, Kesenian dan Kreativitas Bidang Seni Rupa.
3. Program-program pelatihan yang dilaksanakan mesti dilakukan secara berjenjang dan fokus pada salah satu bidang (desain, produksi, atau pemasaran) yang hendak dilatih sesuai minat peserta dengan kriteria tertentu. Misalnya, pelatihan yang fokus untuk bidang desain, maka dijamin peserta yang berminat menekuni desain dengan kriteria ada kelompok perajin yang diwakili sebagai sasaran yang akan dibuatkan desain, kemudian dilatih secara berjenjang hingga terampil. Demikian juga untuk pelatihan pada bidang produksi dan pemasaran harus difokuskan pada salah satunya. Ini penting dipertimbangkan agar program-program pelatihan yang dilaksanakan tidak hanya “sukses penyelenggaraan” yang ditandai dengan ritual pembukaan, penutupan, dan penandatanganan administrasi, dengan peserta yang sama itu-itu saja.

DAFTAR PUSTAKA

- Badan Integrasi Pengolahan dan Desiminasi Statistik
(Ed). (2020). *Provinsi Gorontalo dalam Angka 2020*.
Gorontalo: Badan Pusat Statistik.
- Bhudianto, W. (2012). Sistem Ekonomi Kerakyatan dalam
Globalisasi Perekonomian. *Transformasi*, 14 (22): 1–9.
- Hasan, Asikin (Ed), (2001), *Dua Seni Rupa: Serpilihan Tulisan
sanento Yuliman*. Jakarta: Yayasan Kalam, Bekerjasama
dengan Yayasan Adikarya IKAPI, Ford Foundation, dan
Majalah Berita Mingguan Tempo.
- Keputusan Menteri Ketenagakerjaan RI Nomor 115 tahun
2019 tentang Penetapan Standar Kompetensi Kerja
Nasional Indonesia Kategori Kesenian, Hiburan dan
Rekreasi Golongan Pokok Aktivitas Hiburan, Kesenian,
dan Kreativitas Bidang Seni Rupa.
- Lynch, Robert L. (2017). *Arts and Economic Prosperity 5:
The Economic Impact of Nonprofit
Arts & Cultural Organizations & Their Audiences*.
Washington: Americans for the Arts.
- Mccrory, R.J. (1996). "The Design Method In Practice." dalam
The Design Method. S. A. Gregory (ed), p.11-18. New
York: Springer Science+Business Media
- Mubyarto. (2014). *Ekonomi Kerakyatan*. Jakarta: Lembaga
Suluh Nusantara Bekerja sama dengan American
Institute For Indonesian Studies (AIFIS).
- Naini, U., & Sudana, I.W. (2011), Karakteristik Tenun Tradisional
Gorontalo. *Laporan Hasil Penelitian Dasar Keilmuan*,
Fak. Teknik UNG.

- Salam, S., dkk. (2020). *Pengetahuan Dasar Seni Rupa*. Makassar: Badan Penerbit Universitas Negeri Makassar.
- Saly, J.N. (2008). "Ekonomi Kerakyatan, Pembangunan Hukum Serta Tantangan Ke Depan." Jakarta: *Laporan Akhir Tim Komentarium Bidang Hukum Ekonomi Kerakyatan, Badan Pembinaan Hukum Nasional Departemen Hukum Dan Ham RI*.
- Soerdarso, Sp. (2006). *Trilogi Seni: Penciptaan, Eksistensi, dan Kegunaan Seni*. Yogyakarta: Institut Seni Indonesia Yogyakarta.
- Sudana, I.W., & Mohamad, I. (2023). Potensi dan Permasalahan dalam Pengembangan Seni Kerajinan *Tiohu* (Mendong) Gorontalo. *Panggung*, 33 (1): 112-125. <http://dx.doi.org/10.26742/panggung.v33i1.2206>
- Sudana, I.W., & Mohamad, I. (2021). Konsep pengembangan Seni Kerajinan Eceng Gondok Gorontalo. *Panggung*, 31(2): 203-218. . <http://dx.doi.org/10.26742/panggung.v31i2.1577>
- Sudana, I.W. (2019). Seni Karawo Gorontalo: Bentuk Estetik dan Konsep Pengembangan. *Disertasi* pada Program Pascasarjana Institut Seni (ISI) Indonesia Surakarta. <http://repository.isi-ska.ac.id/id/eprint/3240>
- Sudana, I.W. (2014). Strategi Pengembangan Kerajinan Keramik Gerabah Tradisional Gorontalo Guna Mendukung Industri Kreatif. *MUDRA: Jurnal Seni Budaya*, 29 (2): 163-180.
- Sudana, I.W., & Dangkuwa, S. (2011). Potensi dan Permasalahan Kerajinan Keramik Gerabah di Desa Tenilo Kota Gorontalo. *Laporan Hasil Penelitian*, Lembaga Penelitian Universitas Negeri Gorontalo.

Tim Studi Industri Kretaif Indonesia (2008). *Pengembangan Ekonomi Kreatif Indonesia 2025*. Jakarta: Departemen Perdagangan Republik Indonesia.

Tung, F-W.(2012). "Weaving with Rush: Exploring Craft-Design Collaborations in Revitalizing a Local Craft." *International Journal of Design*, 6 (3):71-84.

Undang-Undang Republik Indonesia Nomor 24 tahun 2019 tentang Ekonomi Kreatif.

UNCTAD (2018). *Creative Economy Outlook:Trends in International Trade in Creative Industries 2002–2015*. New York: United Nations. https://unctad.org/system/files/official-document/ditcted2018d3_en.pdf

Varbanova, Lidia. (2016). *D'Art 48: International Entrepreneurship in the Arts*. Sydney: The International Federation of Arts Councils and Culture Agencies (IFACCA)

FENOMENA PENDIDIKAN INKLUSIF BATIK INDONESIA - MALAYSIA

Oleh:

Farid Abdullah¹

Mohammed Iqbal Badaruddin²

Aneeza Mohd. Adnan³

Bambang Tri Wardoyo⁴

¹Universitas Pendidikan Indonesia, Bandung, Indonesia

^{2,3}Universiti Teknologi MARA (UiTM) Kelantan, Malaysia

⁴Universitas Trisakti, Jakarta, Indonesia

Email:

farid.abdullah@upi.edu

PENDAHULUAN

Harian Kompas menuliskan artikel berjudul “Memimpikan Kurikulum Inklusif” tentang pentingnya mendidik manusia merdeka, meningkatkan kapabilitas, kemandirian individu, dan melahirkan manusia yang beradab (Kompas, 20 April 2024). Fenomena tuntutan pendidikan inklusif sesungguhnya telah tumbuh di seluruh sendi kegiatan manusia. Fenomena inklusif bahkan telah menjadi bagian dari rangkuman aktifitas kehidupan sosial budaya manusia (Kryanev, Pavlova, Kvon, 2021). Berbagai aktifitas manusia dapat diabstraksi menjadi suatu fenomena yang dapat dikaji, dipelajari dan menjadi pengetahuan penting bagi manusia lainnya. Fenomenologi saat ini berkembang sebagai salah satu metode penelitian mendasar pada dunia pendidikan dan pengalaman subjektif (Guzmán, Payá, 2020). Fenomena seperti yang dialami secara sadar oleh manusia dianalisis oleh dua deskripsi: deskripsi tekstual dan deskripsi tulisan-tulisan terdahulu.

Akademisi di bidang pendidikan inklusi banyak yang masih enggan mendefinisikan tentang inklusi (Graham, 2020). Berbagai perubahan, baik dalam bidang politik dan ekonomi internasional serta pemikiran mengenai pembelajaran dan masyarakat, kini merupakan waktu yang tepat untuk memikirkan kembali pendidikan inklusif, sebuah pemikiran ulang yang tidak lagi menggunakan konstruksi dan masa lalu dalam pendidikan yang klise dan menjelaskan kesulitan siswa di sekolah. Terdapat wacana baru tentang perbedaan, yang menyoroti betapa siswa dirugikan di sekolah—ada psikologi perbedaan baru yang muncul dari pekerjaan di berbagai bidang ilmu sosial yang memberikan wawasan tentang mekanisme yang menyebabkan ketidaksetaraan, kemiskinan relatif, dan perbedaan. penilaian membangun kesulitan dan penutupan pembelajaran. Dalam tinjauan ini, yang merupakan sebuah sejarah dan harapan, saya berpendapat bahwa saat ini adalah saat yang paling tepat bagi

pemahaman tersebut untuk diwujudkan dalam kebijakan dan praktik (Thomas, 2013).

Kata inklusi saat ini merupakan gagasan yang sangat bernilai tinggi dalam wacana dan kebijakan di seluruh dunia (Papastephanou, 2019). Kata inklusif saat ini sangat hidup, banyak diwacanakan, dan saat ini berkembang pesat di dunia pendidikan (Krischler, Powell, Pit-Ten Cate, 2019). Memahami konsep inklusif sebagai hal yang tidak tertutup, non-eksklusif, dan dapat dilakukan oleh siapa saja secara adil. Kata kunci dari inklusif adalah berkeadilan, persamaan hak yang diterima oleh setiap orang. Pendidikan inklusi pada anak usia dini dimulai dengan mengakomodasi kebutuhan anak, mengidentifikasi kebutuhan khusus anak, serta memetakan potensi perkembangan dan hambatan anak saat ini maupun di masa depan. Pendidikan inklusif senantiasa mengedepankan aspek kesetaraan bagi anak berkebutuhan khusus untuk memperoleh layanan pendidikan. Praktek sistem pendidikan inklusif yang di implementasikan pada tingkatan pendidikan anak usia dini masih menyisakan persoalan, yakni pelaksanaan pendidikan inklusif yang ternyata masih tidak inklusif. Persoalan tenaga pendidik, sarana prasarana pendukung, serta kurikulum pendidikan inklusif pada lembaga pendidikan anak usia dini juga belum mumpuni. Pendidikan inklusi di Indonesia harus melibatkan orang tua, guru dan lingkungan pembelajaran. Implementasi pendidikan inklusif di Indonesia senantiasa berpedoman pada tujuan pembelajaran inklusi yakni memberikan akses agar peserta didik anak berkebutuhan khusus memperoleh layanan pendidikan yang maksimal sesuai dengan kebutuhannya (Sakti, 2020).

Secara harafiah eksklusif identik lingkup kalangan terbatas, berlaku pada masyarakat tertentu, elitis dan tidak sederajat (Toivanen, Kmak, 2021). Konsep eksklusif pada dunia pendidikan adalah seleksi, penyaringan, memerlukan prasyarat tertentu untuk menjadi bagian dari dunia pendidikan (Santiago, Akkari, 2020).

Pendidikan di Indonesia merupakan warisan dari pendidikan masa kolonial Belanda dan Jepang, di mana pada masa itu kekerasan fisik merupakan hal yang lumrah terjadi sehingga perbuatan itu juga masuk kedalam ranah pendidikan. Sudah lebih dari tujuh puluh tujuh tahun Indonesia merdeka namun warisan kekerasan verbal maupun non verbal juga umum terjadi dalam dunia pendidikan. Penelitian ini menggunakan metode penelitian deskriptif kualitatif yang menggambarkan fakta apa adanya di lapangan. Bentuk perbuatan feodalisme yang umum terjadi dalam pendidikan pada umumnya berbentuk: Pertama, sikap kritis siswa dianggap sebagai bentuk perlawanan; Kedua, peraturan yang dibuat di sekolah hanya berlaku untuk siswa saja namun tidak untuk pendidik dan tenaga administratif; Ketiga, hasil belajar siswa diukur dari nilai akhir; Keempat, masih ada istilah sekolah unggulan yang dapat mempolarisasi status sosial siswa di mata masyarakat. Kondisi feodalisme pendidikan ini sangat merugikan dan dapat direduksi dengan beberapa cara diantaranya, merubah cara berfikir pendidik, yang kemudian diterapkan melalui konsep merdeka belajar (Iddian, 2020).

Ketegangan seringkali muncul dari kata inklusif - eksklusif dalam dunia pendidikan (Nugent, 2018). Dunia pendidikan formal selama ini juga berkaitan erat dengan kata eksklusifitas tersebut. Kata eksklusif ditujukan kepada siswa yang memenuhi syarat-syarat tertentu seperti: kemampuan tertentu, minat tertentu, hingga kemampuan finansial tertentu pula untuk mengikuti suatu pendidikan. Konsep pendidikan dari waktu ke waktu juga terus berkembang. Pendidikan sebagai satu bentuk peradaban manusia untuk meningkatkan ilmu pengetahuan, kebudayaan manusia, serta berujung pada kesejahteraan manusia itu sendiri. Konsep pendidikan juga berkembang berhubungan erat dengan karakteristik penguasa dalam mengelola dunia pendidikan suatu negara. Artinya, setiap era penguasa, arah pendidikan ditentukan oleh penguasa tertinggi.

Pembelajaran batik di perguruan tinggi Indonesia - Malaysia selama ini cenderung dilakukan secara eksklusif. Implementasi dari Merdeka Belajar Kampus Merdeka, yang berlaku sejak 2019 di Indonesia, sedikit membuat longgar beban eksklusif dari pembelajaran seni batik di perguruan tinggi Indonesia. Memasuki kurun 2020, arah pendidikan tinggi semakin maju dan adaptif terhadap kemajuan teknologi. Sementara hal yang sama juga dilakukan di Malaysia yang telah memberi satu komitmen untuk melaksanakan Program Pendidikan Inklusif (PPI) yaitu salah satu usaha untuk memastikan semua murid mendapatkan pendidikan di negara kita termasuklah murid berkeperluan khas. Pendidikan inklusif telah dicipta khas untuk murid yang mempunyai keperluan pendidikan khas untuk belajar bersama sama dengan murid lainnya (Jalaluddin, Tahar, 2022). Terdapat berbagai hal yang serupa antara dua negara, yang diharapkan dapat saling bertukar pengalaman dalam menghadapi fenomena pendidikan inklusif.

Fenomena keterbatasan pada dunia pendidikan merupakan satu yang dialami oleh seseorang individu tanpa ada kesediaan dan kehendak dari orang miskin. Fenomena keterbatasan dapat dikategorikan kepada dua jenis yaitu material dan bukan material. Fenomena inklusif di Malaysia terkait dengan tema miskin material terdiri daripada miskin pendapatan dan bukan pendapatan yaitu pendidikan, akses kepada kesehatan, pekerjaan dan kemudahan mendapat pekerjaan. Manakala miskin bukan material ialah berkait berkenaan ciri-ciri seperti emosi, psikologi dan rohani. Kesemua keadaan yang berlaku ini menyebabkan seseorang yang miskin mengalami kesukaran untuk keluar dari situasi kemiskinan sekiranya tiada tindakan yang dilakukan oleh pihak bertanggungjawab (Gopal, *et.al.* 2021) di Malaysia.

Tulisan ini berupaya mengembangkan praktik yang lebih inklusif karena: a) menghindari cakupan terbatas karena teori tentang

kasus harus menggabungkan tingkat analisis yang berbeda, mempertimbangkan kompleksitas dan menjaga integritas fenomena yang dipelajari dan; b) juga mencakup eksplorasi aktual atas kegunaan teori-teori yang diuraikan. Hal ini berkaitan dengan argumen utama yang menentang teori-teori yang dijabarkan, yaitu bahwa walaupun teori-teori tersebut sering menggabungkan berbagai tingkat analisis, mempertimbangkan kompleksitas dan (setidaknya secara teoritis) menjaga integritas fenomena, teori-teori tersebut jarang diperiksa secara sistematis dalam kapasitasnya untuk menciptakan praktik yang lebih inklusif. Oleh karena itu, jika kita berbicara lagi dengan Lewin (1951), kita sekarang tidak terlalu memikirkan potensi mereka untuk benar-benar mengubah praktik ke arah yang lebih inklusif.

Pertanyaan penting dari tulisan ini adalah bagaimanakah fenomena pendidikan inklusif pada tingkat sistem, tetapi juga sebagai latar belakang studi kasus di tingkat sekolah dan ruang kelas? Dalam mempelajari pendidikan inklusif pada tingkat sistem, pendekatan studi kasus sering digunakan seperti pada genre 'studi di negara' (seperti 'pendidikan inklusif di suatu negara'). Dalam studi kasus seperti ini, serangkaian pertanyaan kemudian muncul: bagaimanakah fenomena pendidikan inklusif batik di Indonesia dan Malaysia?

METODOLOGI

Tahap awal dari tulisan ini adalah kegelisahan tenaga edukatif di Indonesia dan Malaysia terhadap fenomena eksklusif pada dunia pendidikan. Terdapat kecenderungan secara luas, bahwa pendidikan di perguruan tinggi seni Indonesia dan Malaysia bersifat eksklusif, melalui seleksi tertentu, tertutup, dan hanya siswa yang mampu saja mengikutinya. Tahap kedua adalah merumuskan masalah-masalah apa saja yang muncul sebagai

suatu fenomena pendidikan seni di Indonesia dan Malaysia, khususnya dalam pembelajaran batik. Tahap ketiga adalah kajian literatur terhadap berbagai sumber seperti artikel media massa, dan jurnal ilmiah yang mengkaji pendidikan inklusif di Indonesia dan Malaysia. Tulisan ini memakai pendekatan deskriptif - kualitatif dalam membaca fenomena-fenomena terkait pendidikan inklusif di kedua perguruan tinggi serumpun yang menelaah pengajaran batik kepada siswa secara terbuka.

Fenomenologi pada dasarnya, mengajarkan orang untuk berinteraksi dan belajar lebih banyak dari fenomena sehingga makna realitas, dan esensi alami dari realitas, dapat dipahami oleh pengamat (Zuhroh, Umanailo, 2021). Menggunakan studi literatur, yaitu menyelesaikan persoalan dengan menelusuri sumber-sumber tulisan yang pernah dibuat sebelumnya. Pengalaman subjek, dalam hal ini, merupakan fenomena yang menjadi *subject matter* yang diteliti. Dimensi pertama merupakan pengalaman faktual si subjek, bersifat objektif bahkan fisik, sedangkan dimensi kedua merupakan opini, penilaian, evaluasi, harapan, dan pemaknaan subjek terhadap fenomena yang dialaminya. Namun, seorang peneliti fenomenologi tetap perlu memahami terlebih dahulu prinsip-prinsip fenomenologi. Tanpa memahaminya, seorang peneliti tidak akan mampu menganalisis data penelitian yang sudah ditranskripsikan ke dalam uraian atau tabel dalam konteks fenomenologi. Hal yang perlu ditekankan adalah bahwa tahapan-tahapan penelitian yang dikemukakan di atas bukanlah prosedur baku dalam penelitian fenomenologi. Apa yang telah diuraikan hanyalah salah satu variasi metodologi penelitian fenomenologi yang dapat dipakai (Nuryana, Pawito, Utari, 2019).

PEMBAHASAN

Pada bulan Juni 1994, Organisasi Pendidikan, Ilmu Pengetahuan dan Kebudayaan (UNESCO) Persatuan Bangsa Bangsa mengeluarkan Salamanca *Statement* di kota Salamanca, Spanyol (Ainscow, Slee, Best, 2019). Pada Salamanca *statement* ini gagasan pendidikan inklusif dimunculkan. Namun, penelitian terdahulu tersebut masih sedikit memperlihatkan kemajuan yang tampaknya memerlukan pandangan kritis di lapangan dan juga mengabaikan kemajuan yang telah dicapai terkait fenomenan pendidikan inklusif. Kemajuan tersebut menyangkut perkembangan teori, suatu konsep yang diberi interpretasi luas dalam makalah. Kedua teori dengan ruang lingkup terbatas dan teori yang lebih luas telah dikembangkan. Namun, dari sudut pandang rumusan Lewin yang terkenal ‘tidak ada yang lebih praktis daripada teori yang baik’ tampaknya terdapat kekurangan teori yang secara empiris telah terbukti menjadi alat yang berhasil dalam pengembangan sekolah yang lebih inklusif yaitu pada lembaga pendidikan, sistem, dan ruang kelas. Studi kasus tampaknya merupakan pendekatan metodologis yang cocok untuk pengembangan teori-teori tersebut.

Salamanca *Statement* diidentifikasi sebagai terobosan internasional untuk pendidikan inklusif (Vislie, 2003) yang berlaku di seluruh dunia. Pendidikan kebutuhan khusus harus digantikan dengan pendidikan inklusif, yaitu solusi pendidikan yang terpisah harus dihindari, dan ruang kelas umum harus terbuka terhadap keberagaman. Dalam artikel posisi awal yang ditulis oleh Farrell (2000); untuk analisis lapangan pra-Salamanca *statement* (Hegarty 1993), beberapa masalah dengan pendidikan inklusif diidentifikasi: kurangnya pengetahuan tentang bagaimana menciptakan ruang kelas yang benar-benar inklusif, masih adanya praktik pendidikan yang terpisah, dan beragamnya pendapat di kalangan guru dan orang tua tentang kesesuaiannya, misalnya. Masih kurangnya pengetahuan

tentang cara menciptakan ruang kelas inklusif yang melibatkan semua siswa juga telah ditunjukkan dalam tinjauan baru-baru ini (Göransson, Nilholm 2014). Lebih lanjut, beberapa penelitian terdahulu tentang fenomena inklusif menunjukkan bahwa pengetahuan masih kurang mengenai apakah sistem sekolah benar-benar menjadi lebih inklusif, dan masih terdapat perbedaan pendapat di antara orang tua dan guru tentang kesesuaian pendidikan inklusif (De Boer, Pijl, Minnaert, 2010).

Di sisi lain, banyak peneliti terdahulu yang visinya adalah bentuk pendidikan baru yang mengupayakan komunitas dan kerja sama lintas keragaman yang berbeda. Dengan kata lain: Di satu sisi, kata inklusi telah ditambahkan ke dalam wacana fenomen yang tradisional. Sebagian besar siswa diidentifikasi berdasarkan kekurangannya, dan perbedaan tradisional antara normalitas dan penyimpangan ditegakkan dalam kelompok profesional dan dalam organisasi pendidikan yang lebih luas. Di sinilah kita dapat menemukan sebagian besar penelitian terkini tentang pendidikan inklusif. Di sisi lain, beberapa peneliti telah menggunakan kata inklusi untuk menentang struktur pendidikan tradisional. Pada intinya, karena ini adalah makalah posisional yang berorientasi ke depan, bukan untuk menggambarkan semua posisi yang tersedia di lapangan namun untuk menunjukkan perlunya para peneliti memahami isu-isu seperti ini dengan jelas dan untuk memperjelas gagasan inklusi apa yang memandu makalah ini. Atau dengan kata lain, jenis inklusi memerlukan teori-teori baru agar dapat didekati.

DEFINISI INKLUSI

Pengertian inklusi memiliki arti yang beragam dan memiliki perspektif yang berbeda-beda (Barton 1997; Slee, 2011). Dalam penelitian terdahulu tentang fenomena inklusi, terdapat empat

penggunaan istilah inklusi yang berbeda-beda yang memiliki dampak tinggi. Definisi inklusi pertama berkaitan dengan penempatan yang menyiratkan, sebagaimana pendahulunya, pengarusutamaan, bahwa inklusi menunjukkan pada tempat pendidikan. Penelitian kedua terhadap inklusi menjelaskan persyaratan bahwa kebutuhan sosial dan akademik siswa penyandang atau yang membutuhkan dukungan khusus yang harus terpenuhi. Definisi inklusi ketiga mencerminkan definisi kedua tetapi menyangkut semua siswa. Definisi keempat, yang terakhir, melibatkan penciptaan komunitas di sekolah. Jika kita mengupayakan praktik-praktik yang lebih inklusif, tentu saja penting untuk mendefinisikan seperti apa praktik-praktik tersebut. Perlu dicatat bahwa penggunaan definisi penempatan tampaknya paling umum dan berdasarkan definisi ini apakah inklusi layak untuk diperjuangkan atau tidak sebagian besar menjadi pertanyaan empiris.

Pembangunan pendidikan bukanlah suatu usaha yang obyektif tetapi terletak dalam suatu bingkai fenomena. Definisi inklusi yang berbeda-beda mengungkapkan nilai-nilai yang beraneka, maka menjadi sangat penting untuk memperjelas nilai-nilai tersebut dalam suatu pemikiran. Gagasan inklusi yang mendasari makalah ini adalah bahwa inklusi melibatkan semua siswa, inklusi berarti semua siswa harus berpartisipasi secara sosial dan belajar sesuai dengan prasyarat mereka. Idealnya, hal ini juga melibatkan penciptaan komunitas di sekolah dan ruang kelas. Oleh karena itu, poin yang ingin disampaikan dalam tulisan ini adalah bahwa kita memerlukan teori tentang bagaimana hal ini dapat dicapai dalam praktik. Pendekatan studi kasus di Indonesia dan Malaysia, meyakini pendidikan inklusif seperti yang didefinisikan di atas sebagai cara yang adil untuk menyelenggarakan pendidikan, kita ingin menciptakan sekolah yang lebih inklusif. sekolah pada tingkat sistem, sekolah, dan ruang kelas.

Tulisan ini tentu saja dibangun berdasarkan asumsi bahwa inklusi adalah suatu fenomena kompleks yang dapat dianalisis melalui berbagai sudut pandang. Pendidikan inklusif membedakan pendidikan khusus dengan pendidikan terbuka (Florian, 2019). Peneliti lain memiliki asumsi yang sama dan percaya bahwa studi kasus berguna untuk mengembangkan teori mengenai bagaimana praktik yang lebih inklusif dapat dikembangkan harus mempertimbangkan implikasi analisis dalam makalah ini. Dalam menyimpulkan makalah ini, saya akan membuat implikasi ini lebih eksplisit berdasarkan studi kasus di Indonesia dan Malaysia. Oleh karena itu, penting bagi seorang peneliti untuk membuat asumsi teoretisnya sejelas mungkin dalam memulai studi kasus baik pada tingkat sistem, sekolah, atau ruang kelas. Asumsi teoritis tersebut berkaitan dengan apa yang diyakini sebagai ciri entitas yang diteliti (sistem, sekolah, ruang kelas) dan dengan cara apa hal tersebut dapat diubah.

Fenomena pendidikan inklusif dapat dibangun dari penelitian-penelitian sebelumnya, termasuk teori yang lebih mendalam, dan dari studi kasus sebelumnya. Fenomena harus dibangun di atas basis data yang kaya yang mencakup data kualitatif dan kuantitatif dan, jika memungkinkan, bersifat longitudinal. Penelitian tersebut dapat bersifat intervensi atau, seperti dalam studi kasus yang dibahas, berupa studi tentang apa yang tampaknya merupakan lingkungan. yang bergerak ke arah inklusif. Poin krusialnya adalah kemampuan menggunakan studi kasus untuk secara sistematis menguji pemahaman teoritis dari konteks yang dipelajari dan menghubungkan temuan-temuan ini dengan studi kasus sebelumnya dan juga dengan temuan-temuan dari teori-teori yang lebih terbatas dan rumit. Dengan adanya pendekatan seperti ini, kita tidak boleh berharap untuk sampai pada teori-teori yang valid secara universal tentang bagaimana mengembangkan praktik-praktik inklusif, melainkan pada kesimpulan.

Tinjauan pendidikan inklusif yang telah dilakukan sebelumnya pada pembelajaran batik di Indonesia - Malaysia dan hasil pencarian data baru-baru ini dianalisis sehubungan dengan (a) bagaimana inklusi didefinisikan dan (b) pengetahuan empiris apa yang ada mengenai faktor-faktor yang membuat lembaga pendidikan tinggi di Indonesia - Malaysia dan ruang kelas lebih inklusif. Titik tolak tulisan ini menganggap inklusi sebagai gagasan tentang apa yang harus dicapai oleh sistem sekolah, sekolah, dan ruang kelas, dan dengan demikian, merupakan ekspresi filosofi pendidikan. Terdapat empat pemahaman yang berbeda mengenai pendidikan inklusif: (a) inklusi sebagai penempatan siswa penyandang keterbatasan di ruang kelas umum, (b) inklusi sebagai pemenuhan kebutuhan sosial/akademik siswa penyandang keterbatasan, (c) inklusi sebagai pemenuhan kebutuhan sosial/akademik. kebutuhan semua siswa dan (d) inklusi sebagai penciptaan komunitas. Berdasarkan definisi yang ketat mengenai pendidikan inklusif, hampir tidak ada penelitian yang dapat mengidentifikasi secara andal faktor-faktor yang mendorong terjadinya proses inklusif. Hasil analisis kami dibahas dari perspektif bahwa pemahaman yang berbeda tentang inklusi harus dilihat, sebagian besar, sebagai ekspresi dari pandangan berbeda mengenai apa yang harus dicapai sekolah. Kami juga mengusulkan agar beberapa penganut inklusi sebagai penciptaan komunitas dapat ditempatkan dalam tradisi besar pendidikan sejak masa Dewey yang mencoba membangun cita-cita baru untuk sistem sekolah dalam masyarakat di mana individualisme mungkin merupakan ideologi utama. Kesimpulan utamanya adalah bahwa makna operasi inklusi dalam tinjauan dan penelitian empiris harus didefinisikan dengan lebih jelas dan diperlukan jenis penelitian baru.

Teori pendidikan inklusif memiliki cakupan terbatas. Perlu dicatat bahwa banyak pengetahuan telah diciptakan di lapangan, sebagaimana tercermin dalam banyaknya tinjauan yang membahas berbagai aspek pendidikan inklusif, seperti

pandangan tentang pendidikan inklusif Mengetahui bahwa berbagai kelompok seperti orang tua dan guru memiliki pandangan berbeda mengenai pendidikan inklusif, bahwa guru mungkin lebih skeptis dibandingkan yang diyakini sebelumnya (De Boer, Pijl, Minnaert 2011), dan bahwa studi efektivitas dapat dipertanyakan berdasarkan metodologi, namun hanya melaporkan sedikit dampak negatif dari inklusi. pada siswa berkebutuhan khusus atau teman sekelas mereka (Szumski, Smogorzewska, dan Karwowski2017). Kajian mengenai efektivitas dan sikap tentu saja penting, namun kekuatan mereka dalam menangani isu-isu umum dan penting juga merupakan kelemahan mereka. Upaya untuk melakukan generalisasi lintas konteks cenderung membuat konteks penelitian awal hampir tidak terlihat. Dengan demikian, penelitian dari berbagai negara seperti Indonesia - Malaysia dengan sistem pendidikan dan landasan budaya yang berbeda diperlakukan sebagai 'hal' yang sama, tanpa mempertimbangkan bahwa 'hal' tersebut akan memiliki arti yang berbeda – dan terkadang sangat berbeda – dalam konteks tersebut. Dengan demikian, teori-teori yang muncul menyangkut pandangan mengenai pendidikan inklusif, efektivitasnya dan lain sebagainya pada memberikan sedikit panduan mengenai bagaimana praktik yang lebih inklusif dapat dikembangkan (Nilholm, 2021).

Terdapat temuan penting mengenai bagaimana siswa yang mengalami kesulitan dapat dimasukkan ke dalam ruang kelas umum, namun penelitian tersebut masih sering dibingkai dalam perspektif kebutuhan khusus karena fokusnya pada siswa penyandang disabilitas atau berkebutuhan khusus. Masih kurangnya penelitian yang menunjukkan dengan cara yang meyakinkan secara metodologis bagaimana lingkungan inklusif yang melibatkan semua siswa dapat dibentuk dalam praktiknya (Göransson dan Nilholm 2014). Kebutuhan akan studi semacam ini penting karena dua alasan. Pertama, gagasan inklusi adalah tentang perubahan praktik. Kedua, memberikan bukti

bahwa praktik inklusif dapat diterapkan mungkin merupakan argumen terbaik untuk sistem sekolah inklusif. Oleh karena itu, tampaknya waktunya sudah semakin matang untuk membiarkan argumen teoritis diuji potensinya untuk mengubah praktik. Namun perlu dicatat bahwa terdapat tinjauan yang berupaya mengintegrasikan studi-studi yang lebih fokus langsung pada persoalan bagaimana membangun lingkungan yang lebih inklusif yang melibatkan semua siswa dan pengajarnya.

Pendidikan inklusif diyakini sebagaimana didefinisikan di atas adalah cara yang adil untuk menyelenggarakan proses belajar yang adil. Maka perlu diciptakan sekolah yang lebih inklusif di tingkat sistem, perguruan tinggi, dan ruang kelas. Berikut ini akan dibahas pendekatan studi kasus di Indonesia dan Malaysia, dalam kaitannya dengan tingkat sistem, perguruan tinggi, dan kelas. Pendekatan studi kasus memungkinkan untuk a) menggabungkan berbagai tingkat analisis b) mempertimbangkan kompleksitas c) menjaga integritas (keutuhan) fenomena yang dipelajari.

Beberapa contoh dari banyak pertanyaan yang harus dijawab oleh para peneliti ketika meneliti pendidikan inklusif. Terlalu sering dinyatakan dalam artikel penelitian bahwa inklusi adalah kebijakan dalam konteks tertentu, namun setelah diteliti lebih dekat, permasalahan ini sesungguhnya jauh lebih rumit. Di sisi lain, perlu diperhatikan bahwa ada upaya untuk mengembangkan konsep yang dapat digunakan secara lebih sistematis untuk mengatasi masalah inklusivitas di tingkat sistem dan apakah sistem tertentu berkembang ke arah inklusif. Penting juga untuk dicatat bahwa salah satu aspek utama dari inklusivitas pada tingkat sistem yang hampir tidak pernah diakui adalah bagaimana keberagaman dalam suatu masyarakat didistribusikan ke seluruh perguruan tinggi dan ruang kelas.

Kajian mengenai pendidikan inklusif pada tingkat perguruan tinggi di Indonesia dan Malaysia dapat dikembangkan secara substansial. Salah satu poin khusus yang harus dikembangkan mengingat fokus makalah ini adalah bagaimana kita mengembangkan teori tentang bagaimana sistem perguruan tinggi bisa menjadi lebih terbuka. Dikatakan bahwa studi kasus mempunyai potensi untuk menggabungkan berbagai tingkat analisis, mempertimbangkan kompleksitas dan sangat cocok untuk pengembangan teori. Oleh karena itu, tampaknya studi kasus sangat tepat untuk mempelajari pengajaran batik di perguruan tinggi Indonesia - Malaysia.

Mengidentifikasi faktor-faktor penting dalam fenomena pendidikan batik di perguruan tinggi Indonesia - Malaysia, akan bermanfaat karena memberikan peluang yang lebih baik untuk mempelajari perubahan dan dengan demikian mengidentifikasi faktor-faktor yang penting agar perubahan itu dapat terjadi. Sebagaimana telah dikatakan, studi-studi semacam itu memang penting, namun analisis tingkat sistem juga penting sebagai konteks studi perguruan tinggi, sistem, dan ruang kelas. Oleh karena itu, perlu dilakukan analisis terhadap kebijakan, pengorganisasian dan pendanaan sistem sekolah, pendidikan guru, peraturan perundang-undangan, serta ideologi budaya yang berlaku guna memahami baik sistem itu sendiri maupun sistem tersebut sebagai konteks untuk kajian yang lebih konkrit. Kompleksitas, namun keutuhan, sistem, perguruan tinggi, dan ruang kelas nasional, memiliki argumen bahwa pendekatan studi kasus tampaknya cenderung mempertimbangkan kompleksitas dan keutuhan tersebut dan harus menjadi pusat penelitian tentang pendidikan inklusif. Hal ini tidak berarti bahwa tidak boleh ada ruang untuk penelitian jenis lain, namun saya ingin berargumentasi bahwa studi kasus sangat diperlukan untuk memajukan teori-teori di bidang ini.

STUDI KASUS INKLUSIF BATIK INDONESIA - MALAYSIA

Beberapa perubahan dilakukan di perguruan tinggi Indonesia - Malaysia, yang digambarkan memiliki ciri-ciri sebagai berikut: kepemimpinan otoritatif yang bercirikan hubungan erat dan dukungan; penggunaan penelitian untuk mengembangkan pengajaran; kepemimpinan yang berbeda di kelas; struktur dan kejelasan dalam pengajaran; penggunaan waktu mengajar secara efektif, memberi isyarat kepada siswa bahwa tugas sekolah itu penting; adaptasi yang disesuaikan secara individu; bantuan pekerjaan rumah dan sekolah liburan; dukungan ekstra yang diberikan di kelas; mengajar bersama dalam mata pelajaran inti; harapan yang tinggi; fokus pada pengetahuan; fokus pada isu-isu positif dan mengabaikan perilaku negatif; beragam bentuk pekerjaan dimana siswa tidak dibiarkan sendirian, seperti dalam pekerjaan individu; dan mendengarkan pendapat siswa tentang perencanaan.

Jika inklusi dimaksudkan untuk mencakup semua siswa, diperlukan lebih banyak data untuk mendukung inklusivitas lingkungan. Sebagai kesimpulan, studi tentang Essunga penting dalam beberapa hal. Pertama, pilihan untuk membuat studi kasus dari kasus luar biasa ini sangat beralasan. Kedua, studi kasus ini ditempatkan dalam konteks kebijakan nasional. Ketiga, banyak faktor penting terhadap perubahan yang teridentifikasi.

Lebih khusus lagi, inklusi didefinisikan dalam tiga kriteria: (1) perbedaan dapat diterima, (2) siswa harus berpartisipasi secara sosial, dan (3) siswa harus berpartisipasi secara pendidikan. Wawancara, kuesioner, sosiogram, puisi dari siswa, dan, pada tingkat lebih rendah, observasi partisipan digunakan untuk menentukan inklusivitas kelas dalam kaitannya dengan ketiga kriteria tersebut. Bagian analisis ini menunjukkan dengan cukup jelas bahwa kelas tampaknya merupakan lingkungan yang inklusif. Faktanya, terdapat data yang menunjukkan

bahwa ruang kelas memenuhi definisi keempat inklusi, yaitu mencakup pembangunan komunitas. Setelah menetapkan hal ini, analisis terhadap strategi guru dibuat, dan beberapa strategi diidentifikasi (Nilholm, 2021).

BATIK INKLUSIF DI INDONESIA - MALAYSIA

Kurikulum inklusif sesungguhnya bertujuan mendorong kecakapan hidup. Salah satu tujuan dari kurikulum inklusif yang diinisiasi untuk memunculkan kemandirian siswa. Salah satu bidang kecakapan hidup yang diajarkan kepada siswa di Indonesia adalah kecakapan hidup membuat batik. Tulisan ini mendeskripsikan evaluasi penerapan kurikulum batik bagi anak dengan keterbatasan fisik sebagai dukungan pemerintah Indonesia terhadap peningkatan kemandirian siswa (Cantika, Kailani, Kusweni, 2023). Kecakapan hidup seperti batik, diharapkan mampu menaikkan taraf hidup peserta, kemandirian, serta mendewasakan setiap individu. Kecakapan hidup dapat menjadi bekal hidup, sebagai suatu ketrampilan yang dapat menambah pemasukan secara ekonomi.

Fenomena pendidikan batik inklusif di Indonesia dan Malaysia, perlu dilihat melalui contoh-contoh berikut ini (Foto 1. a., b.). Studi kasus pendidikan inklusif batik di Indonesia, ditemukan pada kalangan siswa-siswi difabel, memiliki keterbatasan fisik yang diadakan oleh Griya Harapan Difabel, Unit Pelaksana Teknis Daerah (UPTD), Dinas Sosial, Kementerian Sosial Republik Indonesia di Jalan Amir Machmud no. 331, Cigugur Tengah, Cimahi, Jawa Barat. Sedangkan pendidikan inklusif batik di Malaysia pada Pusat Pemulihan Akhlak, Jabatan Penjara Malaysia, sebagai dua studi pembandingan.



(a)



(b)

Gambar 1. Membuat batik inklusif yang diikuti siswa difabel Indonesia dan kaum binaan di Malaysia.

Kegiatan membuat batik inklusif pada foto di atas (a) tampak siswa difabel pada Griya Harapan Difabel, Unit Pelaksana Teknis Daerah, Dinas Sosial Jawa Barat, tengah membuat batik tulis. Merujuk pada tiga definisi inklusi, pertama yaitu perbedaan yang dapat diterima, dapat ditemukan pada proses belajar batik siswa-siswa difabel di Griya Harapan Difabel di atas. Perbedaan antara siswa yang memiliki kondisi tubuh normal, tidak memiliki keterbatasan fisik dengan siswa yang memiliki keterbatasan fisik atau difabel (tuna rungu, tuna wicara, tuna netra, dan lainnya), tidak dilakukan perbedaan. Kedua, setiap siswa berpartisipasi secara sosial, baik antara siswa normal dengan siswa difabel. Keduanya saling bekerjasama dalam proses penciptaan

batik tulis. Ketiga, setiap siswa baik difabel maupun normal berpartisipasi dalam kegiatan pendidikan secara setara. Tidak dilakukan perbedaan antara siswa difabel dengan siswa normal selama proses pendidikan.

Pada foto 1.b, adalah proses membatik pada Pusat Pemulihan Akhlak, Jabatan Penjara Malaysia. Para pesalah atau narapidana di Pusat Pemulihan Akhlak, Malaysia, secara proses juga melakukan kegiatan membatik inklusif. Fenomena bahwa kalangan terhukum atau narapidana harus menempati ruang tertutup, penuh keterbatasan, di ubah menjadi semua berhak memperoleh ketrampilan, agar menjadi bekal setelah bebas dari lembaga pasyarakatan juga berlaku di Malaysia. Pada gambar di atas, definisi inklusi yang pertama adalah perbedaan yang dapat diterima sangat sesuai. Perbedaan orang yang tidak bersalah dengan para terhukum, diperlakukan sama di Pusat Pemulihan Akhlak, Jabatan Penjara Malaysia. Kedua, setiap peserta harus berpartisipasi secara sosial, berbaur, tidak membeda-bedakan diri, juga berlaku. Ketiga, setiap siswa dalam proses inklusi harus berpartisipasi dalam proses pendidikan batik. Demikian pula para terhukum di Pusat Pemulihan Akhlak, Jabatan Penjara Malaysia ini aktif berpartisipasi dalam proses pendidikan batik.

Kegiatan proses penciptaan batik inklusif di Indonesia, sudah berlangsung dengan baik. Terlihat pada ilustrasi di bawah ini (foto 2.) yang dilakukan oleh siswa-siswi difabel, Griya Harapan Difabel, Dinas Sosial, Kementerian Sosial, Indonesia. Melalui ilustrasi foto di bawah ini, terdapat empat pemahaman mengenai pendidikan inklusif: (a) inklusi sebagai penempatan siswa dengan keterbatasan di ruang kelas umum, (b) inklusi sebagai pemenuhan kebutuhan sosial/akademik siswa penyandang keterbatasan, (c) inklusi sebagai pemenuhan kebutuhan sosial/akademik kebutuhan semua siswa dan (d) inklusi sebagai penciptaan komunitas yang terbuka dan diikuti oleh kalangan

terbuka. Selama ini terdapat persepsi terhadap kaum dengan keterbatasan indera di kalangan masyarakat Indonesia, kerap mendapat tanggapan kurang baik. Kaum difabel dinilai tidak dapat mengerjakan aktifitas secara mandiri karena kondisi yang dimilikinya (Anggi, 2023). Melalui kegiatan batik, anggapan tersebut ternyata dapat diperbaiki. Produk-produk batik tulis siswa Griya Harapan Difabel, Dinas Sosial, Kementerian Sosial Republik Indonesia ini bahkan dapat diperjualbelikan dan dipakai oleh masyarakat umum.



Gambar 2. Proses penciptaan batik inklusif pada siswa difabel, Indonesia

Kurikulum inklusif batik juga memiliki proses yang sama. Proses membuat batik seperti ilustrasi di atas (Foto 2.) dibuat melalui beberapa tahapan langkah, mulai dari menggambar pola pada

kertas. Setelah menggambar pola dibuat, kemudian diikuti dengan meniru pola pada kain, yang disebut *ngeblat*. Tahap ketiga dilakukan dengan menggambar pola menggunakan lilin, yang disebut mencanting. Langkah selanjutnya adalah proses pewarnaan pola batik, yang disebut pencoletan, dan kemudian diikuti dengan penguncian warna pada batik. Langkah terakhir adalah membuat proses pencucian, yang disebut *nglorod*. Keseluruhan tahapan tersebut dapat dilakukan oleh siswa dengan keterbatasan dan bersifat inklusif. Proses ini harus berupaya mempertahankan batik sebagai bagian dari pelestarian budaya, karena prosesnya mengandung beberapa nilai, seperti disiplin, kreativitas, kemandirian, ketelitian, tanggung jawab, kerja sama, dan kesabaran. Berdasarkan proses tersebut telah diuji desain budaya batik dan untuk mengeksplorasi suatu keberlanjutan melalui kegiatan program pendidikan inklusif (Sukadari, Huda, 2021) yang berlangsung dengan baik.

Upaya peningkatan kesejahteraan penyandang disabilitas menjadi fokus di Indonesia sebagai salah satu cara untuk mencapai kesejahteraan nasional yang merata. Pemberdayaan memperkuat kehadiran penyandang disabilitas melalui pertumbuhan iklim dan pengembangan potensi untuk tumbuh dan berkembang menjadi individu atau kelompok penyandang disabilitas yang kuat dan mandiri. Strategi pemberdayaan penyandang disabilitas melalui program pendidikan batik nonformal yang inklusif (Mulyono *et.al*, 2023). Strategi pembelajaran untuk menjawab fenomena pendidikan inklusif, yang diterapkan oleh tenaga pendidik masih konvensional, termasuk mempelajari keterampilan vokasi. Pendidikan inklusif yang menerapkan *blended learning* terhadap peningkatan vokasi *life skill* siswa penyandang keterbatasan sangat mendasar. Hasil penelitian menunjukkan bahwa vokasivitas hidup siswa penyandang disabilitas setelah belajar dengan *blended learning* mengalami peningkatan lebih banyak. Pembelajaran dengan *blended learning* memiliki pengaruh yang lebih baik dan lebih

positif terhadap kecakapan hidup vokasional siswa penyandang keterbatasan fisik. Dalam proses pembelajaran, siswa lebih aktif, konstruktif, komunikatif, mampu mengikuti perkembangan teknologi, dan berpartisipasi untuk meningkatkan kemampuan dan kemampuan berpikir yang berbeda, dalam hal ini kemampuan berpikir yang berkaitan dengan keterampilan vokasional dan inklusif (Widajati *et.al*, 2023).

Pemberdayaan penyandang disabilitas telah dilakukan oleh Pemerintah Desa Karangpatihan, Ponorogo, Jawa Timur bekerja sama dengan Rumah Harapan Mulya secara pribadi melatih mereka untuk membuat batik, yang bertujuan untuk menyediakan lapangan kerja dan sumber pendapatan wiraswasta bagi pengrajin penyandang cacat di Desa Karangpatihan. Tujuan dari penelitian ini adalah untuk mengeksplorasi pengembangan ekonomi lokal, ekonomi inklusif dan ekonomi berkelanjutan dengan studi kasus produk Batik Ciprat Karangpatihan (Susilowati *et.al*, 2023).

Praktik belajar batik inklusif juga dilakukan di Malaysia seperti ilustrasi di bawah ini (Foto 3).



Gambar 3. Proses pewarnaan batik inklusif pada Pusat Pemulihan Akhlak, Malaysia

Program pendidikan inklusif di Malaysia telah diperkenalkan oleh Kementerian Pendidikan Malaysia (KPM) untuk memberi peluang kepada murid berkeperluan khas untuk memperoleh akses kepada pendidikan di kelas aliran perdana serta memupuk keyakinan dan jati diri yang tinggi. Berdasarkan kepada laporan awal Pelan Pembangunan Pendidikan Malaysia (PPPM) 2013-2025 telah menunjukkan bahawa Kementerian Pendidikan Malaysia berkomitmen untuk menambah murid berkeperluan

khas dalam model program pendidikan inklusif (Ali, Nasri, 2021). Terdapat empat pemahaman mengenai pendidikan inklusif: (a) inklusi sebagai penempatan siswa penyandang keterbatasan di ruang kelas umum, (b) inklusi sebagai pemenuhan kebutuhan sosial/akademik siswa penyandang keterbatasan, (c) inklusi sebagai pemenuhan kebutuhan sosial/akademik. kebutuhan semua siswa dan (d) inklusi sebagai penciptaan komunitas.

Di Malaysia, pertimbangan karier sebagai suatu perjalanan hidup yang mencakup bidang profesional atau pilihan pekerjaan sebagai cara untuk dapat hidup. Karier merupakan dasar untuk menghasilkan pendapatan guna memenuhi kebutuhan sehari-hari Orang dengan kecacatan juga membutuhkan pekerjaan dan mendapatkan manfaat dari pekerjaan seperti orang normal Namun, sikap beberapa komunitas yang memiliki prasangka terhadap orang dengan kecacatan dalam mencari pekerjaan (Nasution, Yasin, Sahari, 2020). Pendidikan inklusif di bidang batik sebagai solusi bagi OKU (Orang Kebutuhan Khusus) yang dapat menopang bertahan hidup. Pendidikan ketrampilan termasuk batik, tenun, kayu, perak dan kerajinan tangan wajib diperkenalkan kepada seluruh masyarakat.

Malaysia memiliki target menjadi negara maju pada tahun 2020. Dalam rangka mencapai tujuan tersebut, perlu membangun ideologi bahwa ketrampilan manusia dalam penciptaan seperti kerajinan, termasuk batik adalah ciptaan seni tinggi yang berhubungan dengan *output* intelektual, cermat, dan dapat bermakna bagi pelakunya. Untuk membangunkan rangka membangunkan rangka inklusif tentang seni dan kerajinan, makalah ini mengulas perkembangan kerajinan dan seni di Malaysia. Fenomena pendidikan inklusif termasuk membuka ruang pada penciptaan seni dan kerajinan akan menawarkan hasil terbaik di bidang seni dan kerajinan sebagai elemen yang dapat memastikan keberhasilan industri kreatif (Mokhtar, 2018). Pendidikan inklusif di bidang batik, merupakan salah satu jalan untuk menuju negara maju di masa depan.

PENUTUP

Fenomena inklusif pada kegiatan pendidikan, khususnya pembelajaran batik memiliki sisi positif dan negatif. Eksklusifitas pendidikan seni batik selayaknya di masyarakat harus ditinjau ulang, sebagai bentuk membuka pembatasan penguasaan ketrampilan seni batik. Ketrampilan penciptaan seni batik di kalangan masyarakat harus diupayakan inklusif. Khususnya untuk pembelajaran seni batik, terbaik adalah sifat inklusifitas, agar pengakuan Badan Pendidikan, Ilmu Pengetahuan, dan Kebudayaan Dunia seperti UNESCO tentang warisan tak benda yang telah menjadi pencapaian, dapat terus dipertahankan dengan baik dan tumbuh subur di berbagai kalangan masyarakat.

Seperti halnya penelitian di Indonesia, penelitian ini juga penting dalam beberapa hal. Pertama, penelitian ini merupakan salah satu dari sedikit penelitian empiris mengenai ruang kelas yang mengambil titik tolak dalam definisi eksplisit tentang inklusi. Kedua, pilihan kasus tersebut mempunyai dasar yang kuat. Ketiga, beberapa strategi pengajar telah diidentifikasi yang tampaknya penting untuk menciptakan kelas inklusif. Namun demikian, berdasarkan argumen makalah ini, kita juga dapat mengidentifikasi beberapa cara yang dapat memperkuat studi ini untuk lebih meningkatkan pengetahuan kita tentang bagaimana mengembangkan kelas yang lebih inklusif.

Konsep pendidikan batik di Indonesia dan Malaysia disarankan memakai berbagai pendekatan di dalam kelas untuk menciptakan ruang proses yang inklusif. Tinjauan penelitian sebelumnya tentang pengajaran bersama, mencapai beberapa kesimpulan menarik. Kesimpulan terpenting, pengajaran bersama inklusif tampaknya hanya melibatkan pemindahan pendidikan kebutuhan khusus ke dalam kelas tanpa mengubah struktur dasar lingkungan belajar dan tampaknya memiliki hasil. Kesimpulannya, meskipun beberapa kontribusi pengetahuan telah dibuat dalam penelitian tentang pendidikan inklusif, masih terdapat kekurangan teori tentang bagaimana menjadikan sekolah dan ruang kelas inklusif ketika inklusi dipahami sebagai proses yang melibatkan semua peserta.

DAFTAR PUSTAKA

- Ainscow, M., Slee, R., & Best, M. (2019). The Salamanca statement: 25 years on. *International Journal of Inclusive Education*, 23(7-8), 671-676.
- Ali, N., & Nasri, N. M. (2021). Halangan Yang Dihadapi Oleh Guru Aliran Perdana Dalam Melaksanakan Program Pendidikan Inklusif. *Jurnal Dunia Pendidikan*, 3(3), 74-82.
- Anggi, F. (2023). *Analisis Pengembangan Kemandirian Penyandang Difabel Melalui Pemberdayaan Ekonomi Kreatif Perspektif Ekonomi Islam (Studi Pada Kelompok Seni Batik Tulis Shiha Ali Kabupaten Tulung Bawang)* (Doctoral dissertation, UIN RADEN INTAN LAMPUNG).
- Barton, L. (1997). Inclusive Education: Romantic, Subversive or Realistic? *International Journal of Inclusive Education* 1(3): 231–242. doi:10.1080/1360311970010301
- Cantika, V. M., Kailani, R., & Kusweni, R. (2023). Evaluation of the Implementation Process of the Batik Curriculum for Deaf Children as a Support Effort to Increase Student Independence. *Lembaran Ilmu Kependidikan*, 52(2), 135-144.
- De Boer, A., S. J. Pijl, A. Minnaert. (2010). Attitudes of Parents Towards Inclusive Education: A Review of the Literature. *European Journal of Special Needs Education* 25 (2): 165–181. doi:10.1080/08856251003658694.
- Farrell, P. (2000). The Impact of Research on Developments in Inclusive Education. *International Journal on Inclusive Education* 4 (2): 153–162. doi:10.1080/136031100284867
- Florian, L. (2019). On the necessary co-existence of special and inclusive education. *International Journal of Inclusive Education*, 23(7-8), 691-704.

- Gopal, P. S., Rahman, M. A. A., Malek, N. M., Singh, P. S. J., & Hong, L. C. (2021). Kemiskinan adalah satu fenomena multidimensi: suatu pemerhatian awal. *Malaysian Journal of Social Sciences and Humanities (MJSSH)*, 6(1), 40-51.
- Göransson, K., Nilholm. C. (2014). Conceptual Diversities and Empirical Shortcomings—A Critical Analysis of Research on Inclusive Education. *European Journal of Special Needs Education* 29 (3):265–280. doi:10.1080/08856257.2014.933545.
- Graham, L. J. (2020). Inclusive education in the 21st century. In *Inclusive education for the 21st century* (pp. 3-26). Routledge.
- Guzmán, J. F., & Payá, E. (2020). Direct instruction vs. cooperative learning in physical education: Effects on student learning, behaviors, and subjective experience. *Sustainability*, 12(12), 4893.
- Hegarty, S. (1993). Reviewing the Literature on Integration. *European Journal of Special Needs Education* 8 (3): 190–200. doi:10.1080/0885625930080302
- Iddian, S. (2022). Warisan Feodalisme Dalam Pendidikan. *Jurnal ARRIYADHAH*, 19(1), 34-43.
- Jalaluddin, N. S., & Tahar, M. M. (2022). Pelaksanaan Pendidikan Inklusif dalam kalangan Guru Arus Perdana. *Malaysian Journal of Social Sciences and Humanities (MJSSH)*, 7(2), e001280-e001280.
- Krischler, M., Powell, J. J., & Pit-Ten Cate, I. M. (2019). What is meant by inclusion? On the effects of different definitions on attitudes toward inclusive education. *European journal of special needs education*, 34(5), 632-648.
- Kryanev, Y. V., Pavlova, T. P., & Kvon, D. A. (2021). Phenomenon of Education: Philosophical and Methodological Aspects of Research. *Revista Amazonia Investiga*, 10(39), 102-116.

- Mokhtar, M. (2018). Art and craft in the era of creative industry in Malaysia. *Ars: Jurnal Seni Rupa dan Desain*, 21(2), 136-143.
- Mulyono, S. E., Widhanarto, G. P., Sutarto, J., Malik, A., & Shofwan, I. (2023). Empowerment strategy for people with disabilities through nonformal batik education program. *Jurnal Cakrawala Pendidikan*, 42(3), 683-694.
- Nasution, S., Yasin, M. H. M., & Sahari, N. (2020). One Stop Career Centre for People with Disabilities. *arXiv preprint arXiv:2011.08737*.
- Nilholm, C. (2021). Research about inclusive education in 2020—How can we improve our theories in order to change practice?. *European Journal of Special Needs Education*, 36(3), 358-370.
- Nugent, M. (2018). Reframing inclusion: An exclusive–inclusive approach. *British Journal of Special Education*, 45(2), 141-156.
- Nuryana, A., Pawito, P., & Utari, P. (2019). Pengantar Metode Penelitian Kepada Suatu Pengertian Yang Mendalam Mengenai Konsep Fenomenologi. *Ensains Journal*, 2(1), 19-24.
- Papastephanou, M. (2019). Inclusion in education and in public debates on education. *Beijing International Review of Education*, 1(2-3), 303-323.
- Sakti, S. A. (2020). Implementasi Pendidikan Inklusif pada lembaga pendidikan anak usia dini di Indonesia. *Jurnal Golden Age*, 4(02), 238-249.
- Santiago, M., & Akkari, A. (2020). Citizenship, social exclusion and education in Latin America: The case of Brazil. In *Global citizenship education: Critical and international perspectives* (pp. 17-30). Cham: Springer International Publishing.

- Slee, R. (2011). *The Irregular School: Exclusion, Schooling and Inclusive Education*. London: Routledge.
- Sukadari, S., & Huda, M. (2021). Culture sustainability through Co-curricular learning program: learning Batik Cross Review. *Education Sciences, 11*(11), 736.
- Thomas, G. (2013). A review of thinking and research about inclusive education policy, with suggestions for a new kind of inclusive thinking. *British Educational Research Journal, 39*(3), 473-490.
- Toivanen, R., & Kmak, M. (2021). Exclusion and inequality. *Situating sustainability: A handbook of contexts and concepts*, 137-152.
- Vislie, L. (2003). From Integration to Inclusion: Focusing Global Trends and Changes in the Western European Societies. *European Journal of Special Needs Education* 18 (1): 17–35. doi:10.1080/0885625082000042294
- Widajati, W., Mahmudah, S., Nur, D. R. K., Ekasari, D., Minarsih, N. M. M., Anggraeny, D., & Dwirisnanda, D. A. (2023). Blended Learning to Improve Vocational Life Skills in Making Batik for Disabilities. *Jurnal Pedagogi dan Pembelajaran, 6*(3).
- Zuhroh, N. M., Umanailo, M. (2021). Social interaction of celebrical students in phenomenology perspective. *Psychology and Education, 58*(4), 1959-1964.

ARTIKEL

- Ibrahim, I.S., *Memimpikan Kurikulum Inklusif: Analisis Budaya*, Harian Kompas, 20 April 2024, hal. 1.

PROFIL SINGKAT PENULIS

Farid Abdullah

Staf edukatif pada Program Studi Pendidikan Seni Rupa, Fakultas Pendidikan Seni dan Desain, Universitas Pendidikan Indonesia, Bandung. Aktif menulis jurnal, mengikuti konferensi, pameran, dan menulis buku tentang sejarah batik, teknik presentasi dan Kajian Ornamen Nusantara. Pembicara di ASEAN 8th Traditional Textile Symposium, Putrajaya, Malaysia (2022), penghargaan The Best Presenter pada International Seminar RENTASIA Malaysia (2023), penghargaan Presiden RI Satyalencana Karya Satya XXX. Saat ini sebagai PNS dengan jenjang jabatan Pembina Utama Muda/IVc.

Mohammed Iqbal Badaruddin

Staf edukatif di Program Studi Visual Culture, College of Creative Art, Studies Universiti Teknologi MARA, Malaysia. Gelar M.A dari bidang Fine Art & Technology pada tahun 2010. Kemudian pada tahun 2023, mendapat gelar Doctor of Philosophy di Program Visual Art, Fakultas Seni Kreatif, Universitas Malaya. Anggota Keterlibatan saat ini: Jury International Innovation Exhibition Fair (IIEF) 2024, Kolej MARA, Kulim, Kedah, Malaysia. Presenter Seminar Pendidikan Nasional (SEMNAS) ke-6 tahun 2024 dan Presenter International Conference Of Education (ICE) ke-3 tahun 2024, Universitas Serambi Mekkah, Indonesia.

Aneeza Mohd Adnan

Staf edukatif di Departemen Reka Tekstil, Sekolah Tinggi Seni Kreatif, Universiti Teknologi MARA, Cabang Machang di Kelantan. Berpartisipasi aktif dalam pameran seni rupa, menerbitkan artikel dan jurnal, serta mengembangkan produk tekstil baru, khususnya batik. Pernah mengikuti pertunjukan Asian Fiber Art (AFA) di Bentara Budaya, Indonesia (2007), dan di Universitas Ulsan, Korea (2011). Meraih Medali Emas dan Penghargaan Berlian untuk penemu terbaik pada Innovation, Invention, and Design Expo (IIDEX) di Shah Alam, Selangor (2015). Saat ini menjabat sebagai dosen senior dengan posisi DM52.

Bambang Tri Wardoyo

Staf edukatif di Program Studi Desain Komunikasi Visual, Fakultas Seni Rupa dan Desain, Universitas Trisakti, Jakarta, Indonesia. Memperoleh gelar Magister Desain tahun 2014 dari Pascasarjana Universitas Trisakti. Aktif pada keanggotaan Asosiasi Desain Grafis Indonesia, Asosiasi Dosen Indonesia, menulis di jurnal-jurnal bereputasi SINTA, sebagai penulis untuk buku referensi Teknik Presentasi dan Sejarah Seni Rupa Barat. Berpartisipasi di konferensi International Conference Education (ICE), Universitas Serambi Mekkah, Banda Aceh di tahun 2024.

TAHUKAH KAMU HARARE?

Oleh:

Dewa Ayu Eka Savitri Sastrawan

Komunitas Budaya Gurat Indonesia &
Institut Seni Indonesia Denpasar

Email:

savitri.dae@gmail.com

PENDAHULUAN

Rasanya agak *ketag ketug* waktu mengetahui keluarga akan pindah ke benua ini. Setelah pandemi sedikit mereda, akhirnya saya dan keluarga kecil saya sendiri berkelana ke dunia itu dengan perjalanan yang memakan 24 jam setelah adanya berbagai delay penerbangan. DAN di saat saya berkelana di negeri yang penuh kejutan itu, saya jadi bertanya-tanya: tahukah kamu Harare?



Gambar 1. Uang 20 Miliar Dolar Zimbabwe

Sumber: Dokumentasi Savitri Sastrawan

Jika mengenal negara yang memiliki mata uang yang banyak nol nya itu, pernah di bawah rezim diktator pula, negara yang akhirnya tidak dimasukkan ke daftar eksklusif koloninya lagi, ialah Zimbabwe. Terletak persis di atas Afrika Selatan, negara ini rasanya tidak terlalu lah penting untuk banyak orang, seperti negara-negara di Afrika lainnya. Terdaftar pula sebagai tempat yang rawan, para diplomat Indonesia yang bertugas di Ibu Kota-nya, Harare, pun tidak diwajibkan membawa keluarganya, sebagaimana biasanya kalau ke negara yang lebih kondusif.

Mengapa saya mempertanyakan Harare dibanding Zimbabwe, karena seringkali jika kita mengenal suatu tempat tidaklah dari negaranya, tetapi dari Ibu Kota-nya. Semisal Washington, London, Paris, Berlin, Beijing, Seoul, Tokyo, dan Kuala Lumpur. Yang nggak ngerti geografi pun pasti bisa menebak itu dimana saja. Maka Harare mungkin bukan satu kata yang menjadi familiar. Disini, saya akan bercerita tentangnya, beserta negaranya Zimbabwe, dan semoga kamu jadi mengenal dengan satu kota di benua Afrika yang nan besar ini.

PEMBAHASAN

Banyak yang bertanya, *nggak gersang disana?* Menariknya, waktu keluarga saya sampai di Harare, mereka hanya mengirimkan pemandangan di rumah maupun sekitarnya penuh kehijauan. Kalaupun gersang, ialah bukan gurun, melainkan padang savannah. Karena saya kesana saat musim dingin, maka sedikit kering, tapi udaranya lebih ke sejuk bak di Bedugul, Kintamani atau Ubud di malam hari. Harare sendiri memiliki berbagai flora yang bisa tumbuh, dari vegetasi, kakti, sampai pohon-pohon besar. Bunga negaranya adalah *flaming lilies*, tetapi pohon bunga yang populer berwarna ungu di musim semi adalah *jacaranda*. Indah nya *nggak* kalah sama bunga sakura di musim semi negara di atas khatulistiwa (seperti di Eropa dan Asia Timur).



Gambar 2 dan 3. Berbagai jenis tumbuhan seperti pohon kaktus besar dan kecil ada disini

Sumber: Dokumentasi Savitri Sastrawan

Negara yang dimerdekakan tahun 1980 ini dengan berbagai fasilitas yang ditinggalkan koloninya, Britannia, memiliki kota yang cukup maju dan berkecukupan. Ada bekas diplomat yang mengatakan bagaimana kota Harare seperti kota London pada tahun itu. Namun, ceritanya tidaklah lagi demikian, fasilitasnya menjadi terbengkalai dan masa jayanya tidaklah berlanjut. Harare malah menjadi kota yang minim listrik dan air, mata uangnya tidak pernah jelas karena inflasi yang terus berubah, sampai-sampai yang bisa benar-benar tinggal hanyalah orang-orang yang memiliki gaji yang cukup. Anehnya lagi, kita tidak disarankan berbelanja dengan Dolar Zimbabwe, melainkan dengan Dolar Amerika. Yang lebih menarik lagi, ketika masuk Swalayan yang tertera adalah Dolar Zimbabwe, kalau ke toko kecil atau belanja di pasar seninya yang terucap adalah Dolar Amerika. *Bingung nggak tuh?*

Kelamnya lagi, rasisme masihlah jelas ada, walaupun *Apartheid* tidak ada disini seperti di Afrika Selatan. Banyak orang berkulit putih turun temurun maupun berkunjung, bahkan orang lokal kelas menengah-nya sekalipun, bisa dengan lantang menyebut bermuka Indonesia seorang “china-man”. Setelah Rhodesia Putih (nama lama Zimbabwe saat dikuasai Britannia) memperbudak orang lokal, lalu melakukan genosida juga, sepertinya waktu merdeka yang 40 tahunan belum juga menghapus diskriminasi antar warna kulit. Namun, bisa mengagetkan juga, saat memasuki satu toko kecil menjual keramik, penjaga toko yang merupakan penduduk lokal mengetahui langsung saya orang Indonesia karena relasi kerja sebelumnya dengan seorang mantan Dubes Indonesia. Betapa senangnya ia sangat tepat menebak asal kami!

Yang paling lucu lagi, kami orang Indonesia yang lagi menjadi wisatawan kesana menjadi *expat*-nya. *Pernah kebayang nggak? Orang Indonesia jadi expat? Bukan imigran?* Sungguh status-status itu sangatlah menyebalkan bagaimana kalau ke Indonesia

para *bule* menjadi *expat* sedangkan kita menjadi imigran ke negara lain. Tetapi di Harare, warna kulit kami adalah *expat*. Banyak yang berduit dari Indonesia tidaklah ke Harare, tetapi langsung ke Victoria Falls atau Mosi-oa-Tunya, salah satu air terjun terbesar di dunia terletak di Zimbabwe barat. Nama Victoria Falls saja rasanya sangat problematik berdasarkan nama Ratu Inggris yang berkuasa saat itu Ratu Victoria, belum lagi ada patung “penemu air terjun” dari Britannia didirikan disana. *Bagian ini rasanya kayak ke Singapura dan dibilang penemunya adalah Raffles.*



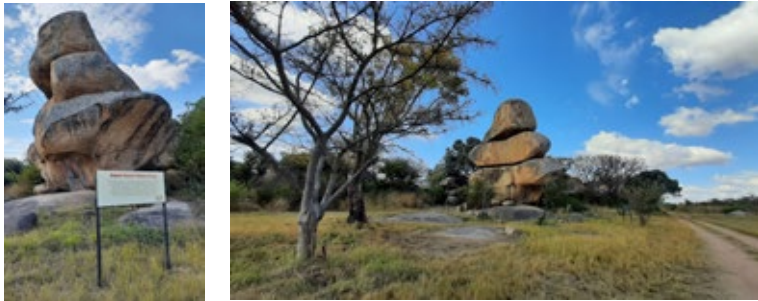
Gambar 4 dan 5. Pemandangan di Mosi-oa-Tunya dari beberapa sisi; saking besar airnya dan uapnya langsung naik, kita dapat merasakan hujan lokal dan mungkin beruntung melihat pelangi *dobel* (gambar 5)

Sumber: Dokumentasi Savitri Sastrawan

Tapi dari semua itu, Harare memiliki juga apa yang disebut Zimbabwe - yang artinya *great house of stones* atau rumah besar bebatuan. Terdapat rangkaian batu-batu besar bertumpuk yang dijadikan taman nasional dinamakan Balancing Rocks. Menariknya di sekitarnya yang juga tumpukan bebatuan terdapat perumahan warga lokal - bahkan ada yang di atas satu batu besar. Di dalam kawasan Balancing Rocks, dapat ditemukan beberapa yang diberi papan nama. Batu-batu itu sungguh besar dan menjulang, seperti apa yang kita lihat jika menonton film

Lion King dimana para singa hidup di satu areal batu yang besar, *The Pride Rock* (di areal Balancing Rocks ini tidak ada singanya, tetapi di savannah lain yang ada singa yang memang berumah di bebatuan seperti ini juga).

Tiga tumpukan batu yang diberi plang adalah Money Rock, Egg Rock dan Floating Boat Formation Rock. Money Rock merupakan simbol kesejahteraan dan menjadi gambar di mata uang Dolar Zimbabwe. Namun ia mengingatkan ku pada bentuk uang Tiongkok yang berbentuk seperti mangkok menjadi salah satu simbol uang saat Tahun Baru Imlek. Adanya simbol penumpukan itu seperti ada yang ingin dicapai.



Gambar 6 dan 7. Money Rock di Balancing Rocks
Sumber: Dokumentasi Savitri Sastrawan

Sedangkan Egg Rock dipercaya dapat membawa kesuburan dalam reproduksi saat disentuh. Ini mengingatkan saya akan Pelinggih Lingga Yoni yang terletak di Pura Pusering Jagat, Desa Pejeng, Gianyar, dimana banyak umat Hindu Bali dari segala penjuru kesana memohon agar dikaruniai buah hati.



Gambar 8 dan 9. Egg Rock di Balancing Rocks
Sumber: Dokumentasi Savitri Sastrawan

Floating Boat Formation Rock, yang terbesar dan paling tidak masuk akal penumpukannya, malah tidak ada papan penjelasannya. Tetapi sebagai umat Hindu Bali dan segala ritualnya, saya melihat itu bagai altar pemujaan. Yang pasti, semua bebatuan ini bagai *padmasana* masing-masing di areal pura, sebagaimana pura-pura kuno di Pejeng sebelum diberikannya *padmasana*, dengan batu-batu yang jauh lebih besar. Dengan begitu, jika ini di Bali, mungkin semua sudah *disaputin* dengan *wastra* dan *dibantenin* setiap hari.



Gambar 10. The Flying Boat Formation di Balancing Rocks
Sumber: Dokumentasi Savitri Sastrawan

Balancing Rocks terdekat juga bisa ditemukan di Domboshava, sebuah bukit batu yang besar sekali. Memanjat Domboshava itu bagaikan memanjat tebing tapi murni hanya batu besar saja. Dekat di puncaknya, terdapat Balancing Rock yang dijelaskan pada papan informasinya bahwa ia memang merupakan tempat pemujaan di masa lampau. Dengan demikian, bisa ditarik untuk sementara, bahwa batu-batu besar yang ditempatkan atau memang bertempat di sana adalah semacam altar pemujaan di masanya. Tidak ada informasi jika sampai sekarang itu masih digunakan, tetapi sepertinya tidak secara umum, berhubungan di Zimbabwe sudah mayoritas beragama Kristen.



Gambar 11 dan 12. Pintu masuk Domboshava dan jalan menaiki Domboshava mengikuti tanda panah

Sumber: Dokumentasi Savitri Sastrawan (Gambar 11) dan Hari Kusminto Sukristianto (Gambar 12)



Gambar 13. Balancing Rock yang ada di Domboshava dikatakan sebuah altar pemujaan di masa lampunya

Sumber: Dokumentasi Savitri Sastrawan

Selain menemukan Balancing Rocks di Domboshava, terdapat juga lukisan kuno di batu di gua yang semi terbuka seperti Goa Lawah. Lukisan itu terletak di lekukan batu besar dan betapa uniknya tempat itu. Saya masih suka terpukau dengan bagaimana alam terbentuk dengan melihat letak gunung dan laut di Bali yang mungil, tetapi melihat gua semi terbuka di Domboshava itu membuat saya semakin terkagum lagi. Bagaimana bukit batu ini terbentuk dan ada lekukan-lekukan unik yang dipilih untuk menjadi bidang melukis. Lukisannya pun yang biasa ditemukan di lukisan purba - binatang lokal disini yaitu gajah, berbagai spesies kijang, kerbau liar, babi liar, dan manusia. Yang lebih aneh lagi, saya tidak pernah mendengar di pelajaran sejarah seni rupa kalau ada gua lukisan di Zimbabwe. Sungguh, apakah sejarah ini tidak perlu diketahui banyak orang? Apakah sejarah peradaban Zimbabwe sungguh dibuang jauh-jauh?



Gambar 14 dan 15. Lukisan-lukisan di Goa Domboshava
Sumber: Dokumentasi Savitri Sastrawan



Gambar 16. Goa Domboshava semi terbuka dan tertutup pohon-pohon
Sumber: Dokumentasi Savitri Sastrawan

Yang benar saja, Zimbabwe adalah tentang emas-nya di zaman ia dijajah. Konon, sangat mudah mendapatkan emas di permukaan, dan akhirnya terus digerus berlebihan oleh penjajah. Setidaknya itu banyak disebut saat kita ke area dimana kata Zimbabwe itu diambil dan sempat di-aku-akui oleh penjajah bahwa mereka yang membangunnya. The Great Zimbabwe, peninggalan kerajaan besar yang kekuasaannya sampai di Botswana-Afrika Selatan-Mozambik dan struktur terbesar kedua yang dibangun di Sub-Sahara setelah Piramida di Mesir. Terletak di Masvingo, disini takhta, tempat ritual, pengadilan, pengolahan besi, dan benteng pertahanan, ada di bukit batu besar yang tinggi. Istana Permaisuri di bawah bukit tersebut, The Great Enclosure, juga

tidak kalah megah dengan tumpukan batu di lapangan yang besar dan adem di dalamnya di hari yang cukup panas itu. Banyak bangunan bebatuan bekas tempat tinggal para selirnya sudah roboh karena tidak terawat dan perlakuan pendatang koloni nantinya, apalagi sempat dijadikan lapangan golf. Adapun di dalam The Great Enclosure sebuah tugu yang dibangun seperti silinder yang mengerucut sempat dibongkar oleh penjajah karena dikira ada emas di dalamnya, sehingga yang aslinya setinggi 16 meter menjadi sekitar 13-14 meter.



Gambar 17 dan 18. Jalan menuju situs kerajaan menaiki bukit batu dengan pilihan jalan setapak atau modern; suasana di dalam The Great Enclosure yang dimana menaranya sudah berkurang tingginya

Sumber: Dokumentasi Savitri Sastrawan

Di Great Zimbabwe kami diantar pemandu yang merupakan orang lokal lulusan Sejarah di Universitas Great Zimbabwe. Ia banyak bercerita bagaimana areal kerajaan yang ada sejak tahun 1200 M ini bekerja, terstruktur, dan simbolisasi yang ada. Lambang burung di bendera negara Zimbabwe merupakan simbol yang didapatkan disini, simbol raja terakhir yang berkuasa. Didapatkan ada 8 raja yang berjaya dalam kurun waktu 400 tahun dan setiap raja yang bertakhta memiliki simbol burung nya tersendiri yang ditancapkan di puncak kerajaan

bebatuan tersebut. Burung ini berdasarkan *African fish eagle* (elang yang memangsa ikan di perairan Afrika) dan dibentuk serta diukirkan dekorasi yang berbeda berbentuk patung batu untuk setiap raja yang berjaya. Sayangnya museum yang ada di lokasi yang men-display kedelapan simbol raja itu sedang mati lampu saat kita mengunjunginya, selain memang tidak boleh difoto. Maka kami tidak dapat melihatnya dengan maksimal, tetapi energinya sangat terasa waktu memasuki ruang dimana patung-patung itu berada. Selain simbol raja, adapun simbol kesuburan terpasang di tembok The Great Enclosure, istana permaisurinya. Berbentuk segitiga, simbol itu bernama *chevron*. Bentuk ini juga bisa ditemukan di patung burung simbol raja terakhir yang menjadi burung di bendera Zimbabwe tersebut.



Gambar 19 dan 20. Gambar simbol kerajaan ke-8 The Great Zimbabwe di bendera nasional Zimbabwe; Motif chevron di tembok bagian atas The Great Enclosure

Sumber: Wikimedia Commons (Gambar 18) dan Dokumentasi Savitri Sastrawan (Gambar 19)

PENUTUP

Melalui temuan-temuan ini, setidaknya kita bisa membaca bahwa ada perkembangan kebudayaan dan kesenian dalam sebuah peradaban yang maju. Zimbabwe tidaklah negara yang tertinggal, mungkin tidak sevariatif seperti di Mesir tetapi ada simbol-simbol kuat tersendiri dari leluhurnya. Adapun cerita perdagangan yang berarti Great Zimbabwe dikenal luas mendunia. Ada emas dan besi, pertukaran seperti keramik dari Tiongkok. Patung batu, tembikar, juga peradabannya yang menghasilkan berbagai bentuk kendi dengan fungsinya masing-masing - yang menurut saya salah satu hal yang dekat dengan peradaban kita juga. Ah, sungguh memukau cerita-cerita disini dan masih membuat saya bertanya-bertanya kenapa ini tidak pernah diajarkan sebagai sejarah dunia di sekolah dulu? Bahkan di pelajaran sejarah seni rupa dan budaya dunia sekalipun?



Gambar 21 dan 22. Patung-patung batu yang dijual di kawasan desa di dalam kompleks The Great Zimbabwe termasuk simbol burung yang ada di bendera nasional Zimbabwe; Sedikit penjelasan tentang patung batu Zimbabwe di sebuah hotel dan dijual sebagai souvenir

Sumber: Dokumentasi Savitri Sastrawan



Gambar 23 dan 24. Beragam patung batu dan material lain di depan gedung dan di dalam Sculpture Park (taman patung-patung) National Gallery Harare, Zimbabwe

Sumber: Dokumentasi Savitri Sastrawan

Kembali ke Harare, saya merasakan tempat ini banyak cerita yang tidak kalah menarik dengan jika kamu memilih berliburan ke Eropa, dan patut diketahui oleh banyak orang. Apalagi dengan citra Afrika yang dikatakan tertinggal. Ditambah, apalagi seperti saya yang suka mempelajari pasca kolonialisme atau postcolonialism - bagaimana negara yang terjajah mempertahankan seni, budaya dan norma-normanya. Di Harare ada pihak-pihak non pemerintah yang ingin memantik kembali kenyataan ini. Karena di zaman kolonial itu, si koloni mengatakan, apa yang mereka punya itu jelek, tidak benar dan tidak patut dipertahankan. Saya berharap, semoga pemantik itu terus ada, maka akan terus ada yang membangun tempat ini dan mengenal apa yang dimilikinya, seterusnya.

PROFIL PENULIS

Seorang Bali nomaden, Savitri Sastrawan adalah pekerja lepas di seni dan bahasa. Saat ini aktif di kesenian sebagai kurator, penulis, pengajar dan periset. Ia tertarik pada rekoleksi narasi-narasi yang ada dalam sejarah, geografi dan budaya visual yang ada di atau tentang Bali dan Indonesia. Ia pun berkolektif bersama Rupa Bali dan Gurat Institute. Pameran yang pernah ia kurasi di antaranya “Mengingat 25 Tahun Reformasi” bersama Cemeti Institut untuk Seni dan Masyarakat (2023) dan “Merayakan Murni” bersama Ketemu Project (2015-2016).



KOMUNITAS BUDAYA
GURAT INDONESIA

ISBN 978-623-98923-8-8 (PDF)



9 786239 892388