

HARD-IMAN

**Kumpulan tulisan dan Karya Seni Budaya Rupa
Kenangan Purna Bakti untuk Dr. Hardiman, M.Si.**



Penerbit
Komunitas Budaya Gurat Indonesia

HARD-IMAN

Kumpulan Tulisan dan Karya Seni Budaya Rupa
Kenangan Purna Bakti untuk Dr. Hardiman, M.Si.

Penulis:

I Wayan Seriyoga Parta
Hardiman
I Made Susanta Dwitanaya
Dewa Gede Purwita
I Wayan Suja
I Wayan Nuriarta
Dewa Ayu Eka Savitri Sastrawan
I Gede Gita Purnama A. P
Ni Nyoman Sani
Ni Luh Pangestu Widyasari
Ni Wayan Penawati
Vincent Chandra
I Kadek Septa Adi
I Nyoman Arisana
Putra Wali Aco
Anak Agung Istri Ratih Aptiwidyari
I Kadek Wiradinata
Komunitas Oprasi

Desain Tata Letak:

I Nyoman Adi Selamat Darmawan

Copyright Text © 2022 by writers and art works by artists,
All rights reserved
ISBN: 978-623-98923-4-0 (PDF)

Format Buku:

Ebook digital, Ukuran :15 x 21 cm, 262 hlm

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

Ilustrasi cover depan : Karya I Kadek Septa Adi

Matinya Sang Raksasa, Linocut and hand coloring on canvas
#3, 120 cm x 100 cm, 2022

PENGANTAR

Budaya rupa adalah sebuah terminologi yang mendapatkan pemaknaan lebih luas dibandingkan seni rupa, sebab dalam budaya rupa dapat mencakup hal-hal di luar diri seni rupa itu sendiri. Capaian kebudayaan adalah sebetuk proses evolutif akal dan budi manusia yang hadir sejalan dengan gerak kehidupan manusia, demikian juga dengan budaya rupa dalam konteks seni rupa. Seni rupa tidak hanya perihal pengamatan dan penulisan, seni rupa pun tidak semata perihal karya seninya, melainkan dalam wilayah yang lebih kompleks adalah relasi seni antar seniman dan juga kehidupan sosialnya. Oleh sebab itu frasa budaya rupa dipilih sebagai rumusan akhir dari kumpulan tulisan dan karya seni lintas disiplin ilmu yang membentuk jaringan-jaringan garis waktu budaya rupa.

Buku kumpulan tulisan budaya rupa ini mencakup tulisan-tulisan yang membahas peristiwa kesenian dari awal dekade 2000 berlanjut pada budaya rupa pada dekade 2010-2020 hingga masa kini. Kontributor tidak hanya berlatar belakang seni rupa, selain itu beberapa perupa muda turut ambil bagian dalam menyumbangkan dokumen berupa foto karya untuk turut serta diterbitkan, bukan sebagai ilustrasi melainkan berdiri sendiri sebagai sebuah karya seni yang membentuk buku ini menjadi utuh. Dengan demikian, buku ini tersusun atas karya tulisan dengan format akademik, populer, essay, pengantar kuratorial, puisi dan karya seni rupa berupa kolase digital, lukisan, seni grafis sehingga materi yang disajikan di dalamnya menjadi sangat beragam.

Satu bagian spesifik pada ranah seni rupa adalah sekumpulan penulis yang intens dalam dunia penulisan dan penelitian seni, terdapat pembahasan dari I Wayan Seriyoga Parta tentang tulisan Mendobrak Hegemoni oleh Kamasra (Keluarga Mahasiswa Seni Rupa) STSI/ISI Denpasar yang pada masanya belum terdistribusikan dengan baik kembali dihadirkan serta dua tulisan kuratorialnya, I Made Susanta

Dwitanaya melalui tulisan kuratorial, Vincent Chandra tentang biografi perupa dan tulisan kuratorial, Dewa Gede Purwita tentang kuratorial, Ni Luh Pangestu Widyasari tentang pengamatannya pada karya seni rupa anak penyandang disabilitas, Ni Wayan Penawati menyajikan tulisan kritis mengenai ruang publik seni rupa di Bali, I Wayan Suja berbagi pengalaman mengenai ulasan program residensi dan pameran, I Kadek Wiradinata tentang pameran prasi, I Ketut Nugi lebih mengetengahkan pernyataan-pernyataan perupa tentang hari graffiti Bali melalui kelompok Suksma Bali. I Wayan Nuriarta mengetengahkan persoalan komik dan Dewa Ayu Eka Savitri Sastrawan membicarakan tentang seni dalam kajian budaya. I Gede Gita Purnama A.P. dengan latar belakang sastra menyoal penamaan prasi dalam tegangan sastra dan seni rupa. Ni Nyoman Sani turut menyumbang puisi.

Dalam bagian spesifik lainnya, buku ini memajang karya seni grafis oleh I Kadek Septa Adi dan Putra Wali Aco. Ada pula karya prasi yang digarap secara kolektif oleh kelompok Oprasi. Sedangkan dalam karya seni lukis ada Anak Agung Istri Ratih Aptiwiaryi, I Wayan Suja, Dewa Gede Purwita, I Nyoman Arisana, Vincent Chandra, dan I Kadek Wiradinata. Kolase digital secara khusus ditampilkan oleh Dewa Ayu Eka Savitri Sastrawan. Keseluruhan karya seni yang hadir dalam buku ini sebagaimana telah disebutkan di atas tidak untuk mengilustrasi tulisan yang ada, melainkan berdiri sendiri menyatakan dirinya sebagai karya seni yang turut serta membentuk buku ini. Tulisan dan karya seni hadir dalam satu buku utuh tentang capaian budaya rupa dan sebuah persembahan purna bakti untuk Dr. Hardiman.

Hard-Iman sebagai judul buku memang mendapatkan inspirasi dari ketokohan Dr. Hardiman dalam medan sosial seni rupa Indonesia sekaligus juga dosen di Jurusan Pendidikan Seni Rupa, Universitas Pendidikan Ganesha, Singaraja. Sebagai salah satu kurator seni skala nasional, Hardiman sangat kuat dalam pembacaan karya-karya seni melalui bingkai strukturalisme juga antropologi, misalkan saja bagaimana wacana tentang tubuh menjadi subjek persoalannya. Dalam penelitian lainnya ia juga dikenal melalui pembacaan-pembacaan karya dari perempuan perupa yang diangkat melalui tesis dan disertasi.

Di lingkungan kampus, baik teman dosen maupun para mahasiswa, Hardiman dikenal sebagai orang yang keukeuh yang dalam terminologi bahasa Sunda berarti “bersikeras”, tentu saja demikian, sebab jika tidak ada figur Dr. Hardiman maka pameran-pameran dengan format riset mungkin tidak akan menjadi branding Seni Rupa, Undiksha. Misalkan saja pameran Membaca Bulian (2009) di Museum Seni Neka dan pameran Qilin (2016) dengan arah pembacaan akulturasi Tionghoa-Bali di Singaraja. Selain itu, populernya seni grafis di Bali juga tidak terlepas dari perannya pada tahun 2009, Hardiman mulai mengenalkan cetakan grafis pada kanvas dalam mata kuliah Seni Grafis II di Jurusan Pendidikan Seni Rupa Undiksha Singaraja, sejalan kemudian mendorong mahasiswa berkreasi dengan teknik handcoloring pada karya. Hal tersebut berhasil memunculkan sederet nama mahasiswa yang lolos sebagai finalis dalam Trienal Seni Grafis Indonesia, selanjutnya berimbas kepada digandrunginya seni cetak tersebut oleh mahasiswa dan di antaranya sangat menekuni seni cetak (grafis).

Komunitas Budaya Gurat Indonesia sebagai sebuah lembaga independen yang sejak awal berdiri hingga kini berusaha menjaga komitmen bersama sebagai sebuah lembaga independen yang bergerak dalam pengembangan riset, dokumentasi, kurasi, penulisan, edukasi, dan project-project kesenirupaan dan budaya visual berbasis pada locus seni dan budaya rupa Bali selalu berupaya menghadirkan karya dan program-program dalam rangka mewujudkan komitmen tersebut. Penulisan buku bunga rampai sebagai rangkaian purna tugas Hardiman yaitu salah satu figur yang berperan dalam perkembangan seni rupa Bali baik sebagai kurator, kritikus sekaligus pendidik ini tidak serta merta diniatkan sebagai upaya mengkulituskan ketokohan Hardiman semata. Melainkan sebagai sebuah momentum untuk menghimpun dan mendorong segenap potensi para penulis dan pelaku seni rupa dan budaya Bali terutama dari kalangan muda, juga sebagai sebuah nukilan yang dapat memotret dinamika dunia seni rupa dan budaya visual Bali terutama pasca dekade 2000-an karena hampir semua tulisan tulisan yang termuat dalam bunga rampai ini ditulis oleh para penulisnya pada rentang waktu pasca tahun 2000-an.

Tulisan tentang pameran dan gerakan seni rupa Bali pasca reformasi, ditulis oleh para eksponen gerakan perupa muda Bali, seperti Wayan Suja dan I Wayan Seriyoga Parta mereka berdua adalah penyaksi sekaligus pelaku gerakan seni rupa Bali pada awal dekade 2000an. Mewakili generasi selanjutnya hadir tulisan-tulisan dari para penulis, akademisi, kurator serta perupa yang mulai bertumbuh dan berproses pasca dekade 2010 seperti Wayan Nuriarta, Made Susanta, Dewa Purwita, dan Savitri Sastrawan, Ni Nyoman Sani, Ni Luh Pangestu Widyasari, Kadek Septa Adi, dan I Nyoman Arisana. Ada juga Gede Gita Purnama, akademisi, peneliti, penulis, kurator dan aktivis gerakan literasi bahasa, aksara dan sastra Bali yang kini tengah meneliti tentang prasi sebagai salah satu bentuk karya rupa yang berada dalam irisan sastra dan seni rupa Bali. Mewakili generasi penulis, kurator, dan perupa milineal Bali yang tumbuh dan berproses pada dekade 2020-an ada Vincent Chandra, Ni Wayan Penawati, dan Kadek Wiradinata, Putra Wali Aco, Ratih Aptiwiidaryi.

Sebagai sebuah akhir dari pengantar, buku ini diterbitkan dengan dua alasan. Yang pertama sebagai kumpulan tulisan semacam bunga rampai mengenai budaya rupa, yang kedua sebagai kenangan purna bakti kepada Dr. Hardiman. Meskipun tulisan-tulisan juga karya-karya yang ada di dalamnya belum dapat dirangkum secara khusus dalam satu wacana utuh akan tetapi secara menyeluruh mampu hadir sebagai suatu jaringan-jaringan yang membentuk sebuah narasi budaya rupa Bali sebagai bagian dari budaya rupa Indonesia dan dunia global. Dengan terwujudnya semua ini, maka diucapkan terima kasih

Kepada para kontributor tulisan juga seniman yang turut menyumbangkan karyanya. Sekaligus juga kepada figur yang kami akrabi dengan sapaan Pak Har, selamat memasuki masa purna bakti, selalu dianugrahi kesehatan dan semangat. Semoga senantiasa menjaga produktivitas dalam pemikiran dan kekaryaannya.

Komunitas Budaya Gurat Indonesia

Juli 2022

DAFTAR ISI

PENGANTAR	III
I Wayan Seriyoga Parta	
• ‘Spirit’ualitas Urban	1
• Mendobrak Hegemoni: Dapatkah Menumbuhkan Wajah Alternatif pad Seni Rupa Bali?	13
• Local Knowledge: Reposisi Bahasa Rupa Tradisi Bali	23
Hardiman	
• Ideologi Feminisme Dalam Karya Perempuan Perupa Kontemporer Bali	33
I Made Susanta Dwitanaya	
• Bulian	59
• Ngejot	71
• Pada Sebuah Kisah	77
Dewa Gede Purwita	
• Sign Landscape Anak Agung Gede Darmayuda	101
• Vague Memory: Ruang Antara Ingatan Masa Lampau dan Realitas	109
I Wayan Suja	
• Artefak: Eksplorasi Visual dan Eksploitasi Ruang	117
• Seni Lukis Modern Bali: Hegemoni Abstrak Ekspresionis ke Kesadaran Plural	123
I Wayan Nuriarta	
• Kajian Ekofeminisme Tokoh Drupadi dalam Komik Mahabharata Karya Gun Gun	129
• Bali: Globalisasi, Tubuh, dan Pornografi	143
Dewa Ayu Eka Savitri Sastrawan	
• Seberapa Pentingkah Kawasan Heritage Sebuah Kota?	159
I Gede Gita Purnama A. P	
• Penamaan Prasi	177
Ni Nyoman Sani	
• Berkhabarlah	185
• Ibu	186
Ni Luh Pangestu Widyasari	
• Seni dalam Ranah Tanpa Suara	189
Ni Wayan Penawati	
• Pameran Timezone Seni Rupa Ruang Publik di Ubud Bali	199
Vincent Chandra	
• Masuk kedalam Ruang Surya Subratha	225
Kadek Wiradinata	
• Aku dan Prasi	247

DAFTAR KARYA

Komunitas Oprasi	
• Kisah I Salaran, Digarap 17 Perupa, 56 Lembar daun lontar, 15cm x 204 cm, 2021	X
I Nyoman Arisana	
• Membakar Jerami di Senja Hari, Charcoal on canvas, 35 cm x 100 cm, 2021	21
I Kadek Septa Adi	
• Matinya Sang Raksasa, Linocut and hand coloring on canvas, #3, 120 cm x 100 cm, 2022	57
I Made Susanta Dwitahaya	
• Jaket Kenangan, 80 x 100 cm, Akrilik pada Kanvas, 2016	99
Dewa Gede Purwita	
• Taman Bunga, Oil on canvas, 200 cm x 120 cm, 2020	107
•	
I Wayan Suja	
• A Painting of two Balinese Women#2, 150x250cm, Oil on canvas, 2009	121
• A portrait of balinese Dancer#2, 200x300cm, Oil on canvas, 2009	121
•	
Putra Wali Aco	
• I Salarang #1-2, Screen print and hand coloring on acrylic, Electric cinetic, 2022	157
Dewa Ayu Eka Savitri Sastrawan	
• Bercabang, Digital Collage, 2022	175
I Kadek Wiradinata	
• Sisi Manusiawi Pandawa, Drawing on paper, 29 cm x 42 cm	183
Ni Nyoman Sani	
• Complecity, Acrylic, Permanent marker on canvas, 250 cm x 185 cm, 2022	187
• No Mud No Lotus, Oil dermatograph on canvas, 120 cm x 150 cm, 2022	187
Anak Agung Istri Ratih Aptiwidyari	
• Balinese Woman, 80 cm x 50 cm, Acrylic on canvas, 2021	197
Vincent Chandra	
• Pengembala Jatuh Dari Sapi Karena Macan, Gouache on paper, 18 cm x 29 cm, 2022	245
I Kadek Wiradinata	
• Nawa Dewata, Drawing on paper, 29 cm x 42 cm	249

Karya Kolektif Kelomptok Oprasi
"Kisah I Salaran"





Puput. Pura.

Komunitas Oprasi,
Kisah I Salaran,
Digarap 17 Perupa,
56 Lembar Daun Rontal,
uk 15 cm x 204 cm,
2021

“SPIRIT”UALITAS URBAN

Oleh: I Wayan Seriyoga Parta

Dua kata ini, spiritualitas dan urban mengandung dimensi nilai dan makna tersendiri. Kini keduanya digabungkan sebagai tajuk untuk sebuah eksposisi bertempat di Sudakara Art Space Sanur. Sebuah pameran yang melibatkan belasan perupa yang berasal dari dua daerah, yaitu Bali dan Bandung. Dua lokus yang telah tumbuh menjadi kota besar dengan kekhasannya tersendiri. Mereka yang berasal dari Bandung adalah Dadan Setiawan, Guntur Timur, Muhammad Regie Aquara, Willy Himawan (asal Bali namun telah menetap di Bandung) dan Iman Sapari yang asal Bandung kini menetap dan berkarya di Bali. Dan, perupa asal Bali antara lain: Wayan Suja, Made Muliana “Bayak”, Wayan Upadana, Made Wiguna Valasara, Made Jaya Putra, dan Ngakan Ardana perupa asal Bali yang telah menetap di Yogyakarta dan berkarya di sana.

Kronik perjalanan kreativitas mereka yang saling silang melintasi kultur dan kebiasaan menjadi dasar bagi penghayatan terhadap laku kreativitas kesenirupaan masing-masing. Pertemuan yang dimulai dari diskusi panjang perihal kegelisahan tentang pergumulan kreativitas. Pergumulan yang khusus, sebetulnya penghayatan spiritualitas melalui pergulatan yang inten dengan ekspresi rupa, dengan ide-ide, dan nalar rupa.

Persepsi Tentang Urban

Urban atau urbanitas oleh para perupa sebenarnya dimaknai juga tak jauh-jauh dari pengalaman berkreativitas dalam

naungan institusi seni rupa modern. Namun begitu, istilah urban berkaitan dengan fenomena kota, yang di dalamnya memiliki karakteristik yang kerap disandingkan secara diametral dengan karakter desa. Pertumbuhan masyarakat kota yang heterogen, dengan berbagai karakteristik, salah satu yang menonjol adalah karakter rasionalitas—individual dan profesionalisme. Masyarakat kota sangat menyadari potensi diri diikat oleh kepentingan yang diatur di dalam sistem yang menekankan profesionalisme.

Pertumbuhan kota di abad ke 20 ditandai oleh kondisi modernitas, yang dilandasi kemajuan ilmu pengetahuan dan teknologi, menekankan pada rasionalitas. Dari sistem pendidikan, sistem sosial, hingga sistem ekonomi—kapitalis. Aspek-aspek tersebut telah membawa perubahan pada cara pandang dan cara berpikir dan pola perilaku masyarakat. Kondisi modernitas menjadikannya berbeda dengan karakter masyarakat desa, yang masih terikat pada tradisi—kolektivitas dan adat istiadat. Dengan begitu istilah urban tidak hanya ditandai dengan migrasi penduduk dan perubahan demografis, tetapi juga ditandai dengan perubahan sistem yang berimplikasi pada pola perilaku dan kerangka berpikir masyarakat.

Perkembangan modernitas menjadi semakin kompleks dalam derap laju globalisasi, yang ternyata tak hanya membawa implikasi pada kerangka pertumbuhan kota dengan segenap fenomenanya. Laju globalisasi yang ditandai dengan perkembangan perekonomian yang berpijak pada kapitalisme, pada akhirnya justru merasuki struktur pedesaan. Pertumbuhan ekonomi kapitalis dengan melibatkan modal multinasional kini telah merambah desa. Jika dahulu kota identik sebagai daerah metropolitan, kini hadir istilah desa metropolitan, juga istilah desa global. Beberapa contohnya adalah fenomena desa-desa seperti Kuta, Sanur, Ubud di Bali; atau kawasan pedesaan dataran tinggi Dago hingga Lembang di Bandung menunjukkan gejala tersebut.

Fenomena itu tentunya berdampak pada kerangka berpikir dan berperilaku pada masyarakat desa. Inilah fenomena lanjut kondisi modernitas yang telah merasuki segenap segi masyarakat, terlebih lagi dengan kemajuan teknologi komunikasi, berkembangnya media sosial dan “*the large global virtual citizen*”. Menambah semakin kompleksnya cara pandang untuk memahami fenomena urban dan modernitas, yang tidak lagi terbatas oleh ruang dan waktu.

Persepsi Tentang Spiritualitas

Istilah spiritual dan spiritualitas pada awalnya dibedakan dengan religiusitas, yaitu penghayatan ke-Tuhan-an yang berada dalam keimanan di institusi agama. Religiusitas menjunjung tinggi nilai kesucian religi yang berada dalam sistim ajaran agama-agama formal, yang pelaksanaannya sering menampilkan nilai perbedaan antara agama satu dengan yang lain. Perbedaan pun menjelma menjadi identitas. Sementara gerakan spiritual cenderung ingin memahami dan menghayati nilai ke-Tuhan-an dalam bentuk penghayatan personal, yang tidak terbatas dalam sekat-sekat etik dan moralitas agama—formal. Spiritualitas menjadi spirit memahami nilai-nilai keilahian. Konsep tersebut mendudukan spiritualitas sebagai penghayatan ke-Tuhan-an yang berada di luar kategori institusi agama.

Dalam konteks Indonesia istilah spiritual pada awalnya dipakai untuk mewadahi tradisi keagamaan di luar institusi agama resmi yang dikategorikan Aliran Kepercayaan dan Kebatinan. Berbeda dengan konteks di dunia Barat dimana gerakan spiritual “terjadi pada saat menurunnya tingkat afiliasi publik terhadap agama-agama besar terutama Kristen”¹. Dan kini, khususnya di Indonesia setidaknya sejak tahun akhir 1990an, “agama-agama besar terutama Islam secara massif telah menggunakan istilah spiritual dan spiritualitas sebagai

padanan dari ekspresi batin keberagamaan (*inner religious expression*)”. Istilah spiritualitas telah menjadi padanan dari religiusitas.

Fenomena ini semakin meluas sejak tahun 2000an, istilah spiritualitas telah menjadi bagian dari terminologi agama-agama formal. Bahkan telah menjadi tren dalam di masyarakat, seperti istilah wisata spiritual yang hampir ada disemua agama formal. Wisata spiritual menjadi program yang semakin diminati dalam dunia pariwisata, hal ini terjadi di Bali khususnya di daerah Ubud. Kini salah satu tujuan penting wisatawan mancanegara ke Bali, adalah untuk berwisata spiritual, salah satunya melalui program Yoga. Dalam konteks ini fenomena urbanitas bertemu dengan fenomena spiritualitas, dalam lingkup desa metropolitan.

Spirit, Spiritualitas dan Urbanitas, Dalam Tatapan Perupa

Berbagai perubahan dalam kerangka modernitas inilah yang ingin dicermati oleh para perupa dalam pameran ini. Modernitas tidak hanya dalam kondisi umum, tetapi juga di lingkup kreativitas seni rupa yang dijalani para perupa berada dalam kondisi modernitas (institusi seni rupa modern). Mereka mengenyam pendidikan di lembaga seni (rupa), berpameran di galeri, ditulis oleh kurator dan teoritikus seni, karya apresiasi oleh kolektor, adalah beberapa penanda kondisi kemodernan dalam seni rupa.

Sebagai perupa yang tumbuh dari kondisi modernitas, mereka berada dalam kerangka kreativitas yang terbalut dalam kredo-kredo seni rupa modern. Institusi seni rupa modern, membawa serta kerangka operasional (*tool*) pada eksplorasi kreativitas perupa, kerangka tersebut diantaranya berupa “kesadaran ekspresi—otonom” dan kritisisme. Komponen tersebut mendasari perspektif para perupa dalam mengelaborasi spiritualitas dan urbanitas dengan fenomenanya.

Modernitas dalam arus budaya urban membawa konsekuensi-konsekuensi, diantaranya adalah, “deferensiasi ranah nilai kultural” dan “pemisahan waktu dari ruang” yang berujung pada hilangnya “*the sense of sacred*”². Deferensiasi ranah nilai kultural dengan kata lain adalah “diferensiasi ranah nilai seni, moral, dan sains”³. Perbedaan ini telah membawa berbagai “kemungkinan setiap ranah mengupayakan ikhtiarnya sendiri-sendiri—tanpa turut dicampuri ranah lainnya”. Resiko paling ekstrim perbedaan tersebut adalah keterpisahan secara total antara ranah-ranah tersebut.

Persoalan keterpisahan ranah-ranah itu juga yang tengah dipresentasikan pada pameran ini. Spiritualitas berhubungan ranah moralitas—religiusitas. Urbanitas—kondisi modernitas berada pada ranah sains dan teknologi. Seni rupa sendiri berada pada ranah Seni yang telah mengalami dimanika perkembangan yang kompleks dalam naungan modernism. Fenomena yang menarik dari pameran ini adalah ketika keterpisahan ranah-ranah modern, kini coba didekati dari ranah seni rupa. Salah satu jendela untuk memasuki fenomena tersebut, adalah dengan memanfaatkan potensi sains terutama teknologi, yaitu kamera—yang sudah menjadi bagian inheren proses kreasi berupa saat ini.

Mempersoalkan kembali peran imaji terhadap realita, imaji yang mencerabut realita dari jalinan ruang dan waktunya. Pemertanyaan yang berbalut estetika, dari penghayatan ruang privat yang khusus. Seperti renik-renik kecil peralatan berkarya yang diaransemen dan dipotret dari sudut tertentu, sehingga menghadirkan *landscape* yang sepertinya berasal dari dunia antah dalam karya Imam Sapari.

Panorama imej yang dijepret dari *landscape* yang tidak begitu terkenal namun, ruang dan waktu itu begitu menyiratkan nuansa nan puitik dalam karya Guntur Timur dengan nuansa hijau. Kemudian ditimpa dengan metode layering seperti pada olah digital, imej yang berumpuk masing-masing berbicara

pada lapis-lapis narasinya. Begitupun lapisan-lapisan yang lebih kompleks lagi pada karya Willy Himawan, menjuktafosisikan beberapa imej yang diambil dari dunia maya. Imaji-imaji yang memiliki dimensi ruang dan konteks, diujarkan dalam ruang “baru” pada realitas karya. Imej-imej tersebut dipilihnya tidak secara sembarang, namun dipilih berdasarkan sebuah pemikiran, atau berdasarkan rasa yang mengetarkan ingatan dan pengalaman pribadinya.

Sebagaimana halnya diri yang senantiasa akan mengalami gap dalam relung-relung psikologi manusia menjalani realitas hidup. Pengalaman itu real dialami, sekaligus juga juga abstrak—mengendap dalam penghayatan personal, seperti pengalaman spiritual itu sendiri.

Masih pada permainan lapisan *out of focus (blur)*, dan pembesaran (*zooming*) pada imej yang beresolusi rendah sehingga menghasilkan grid—fixcel dalam karya Dadan Setiawan. Fenomena blur dalam imaji digital sangat jamak dipakai di media televisi, biasanya dipakai untuk menyamakan rekaman realita tertentu. Melalui teknologi kita mempermainkan realita, walaupun hanya realita dalam media digital semata. Tetapi karena disiarkan ke ruang publik, permainan olah digital tersebut telah mempengaruhi persepsi terhadap sebuah realita. imaji—teknologi juga telah memangkas ruang imajinasi manusia modern.

Dalam kekuasaan rezim imaji, manusia masa kini mendapatkan dirinya tak lagi punya ruang yang lapang untuk berimajinasi, bahkan mimpi-mimpinya pun telah disusupi oleh imaji bentukan. Rezim imaji telah merengut alam bawah manusia sekarang, demi kepentingan persuasi konsumerisme. Regie Muhamad Aquara, melalui studi visualnya menyoroti soal terkikisnya imaji dengan memakai pendekatan metode tes kepribadian Rorschach. Metode ini memakai gambar yang simetris untuk mengidentifikasi kondisi psikologi. Pendekatan Rorschach dalam lukisan Regie menjadi semacam terapi

untuk membebaskan kembali imajinasi manusia sekarang dari cengkraman rezim imaji.

Teknologi kamera digital yang begitu mudah memerangkapkan ruang dan waktu, dipakai oleh perupa untuk mempersoalkan “pengosongan ruang dan waktu” seperti dinyatakan Giddens. Kamera dalam hal ini tidak hanya sebagai alat bantu semata, tetapi bagian dari kerangka persoalan, yaitu persoalan persepsi imaji. Tangkapan kamera memang merupakan mekanisme mekanikal, namun rekaman atas imaji tersebut tak lepas dari tilikan sang pemotret yaitu perupa itu sendiri. Pada konteks ini, perupa mengeksplorasi imej untuk mencari momen-momen transenden dalam penghayatan paling personal.

Dalam konteks yang lebih personal karya-karya Guntur, Willy, Dadan, Regie dan Iman, sejatinya tengah mempersoalkan persepsi, atas imaji dan realita. Realita yang kemudian menjadi imaji dan dengan mudah dipermainkan di media digital, kemudian menjadi realita lukisan, realitas campuran warna dan goresan kuas. Karya-karya mereka membawa pada pertanyaan kembali kuasa manusia atas ruang dan waktu, dan seolah-olah juga kekuasaan terhadap realitas. Siapakah gerangan “kita”, sehingga “kita” merasa telah berhak dan memiliki kuasa atas ruang dan waktu? Apakah “kita” benar-benar bisa mengendalikan ruang dan waktu? Ataukah “kita” hanya sekedar menjadi pelaku atas ruang dan waktu yang telah digariskan terhadap diri “kita”?

Sementara Wayan Suja, memakai imej untuk mempersoalkan nilai spiritualitas dalam konteks kehidupan tradisi religi Hindu Bali. Religiusitas yang mengedepankan representasi simbolik sebagai wujud keimanan, yang kini berkelindan dalam pragmatisme masyarakat religius urban. Fenomena yang umum masyarakat Bali dengan alasan kepraktisan, canang sudah jamak di taruh di lemari es agar tahan lebih lama dan tetap segar dipakai hari selanjutnya. Imej canang yang

dibungkus plastik dan dibekukan dalam karya Suja menggelitik untuk memaknai kembali nilai spiritual dalam tradisi religi.

Plastik dengan alasan demi kepraktisan, sudah menjadi teman dekat dalam keseharian kehidupan manusia modern, disisi lain adalah sumber petaka. Ali-alih demi kepraktisan akhirnya berimplikasi pada persoalan ekologi, plastik kemudian menjadi sampah, dan dianggap sebagai musuh peradaban modern. “Musuh” yang lahir dari rahim sains dan teknologi, sebagai penanda kemodernan dan akhirnya dijadikan kambing hitam atas keutamaan kemanusiaan itu sendiri.

Made Muliana “Bayak” perupa muda yang telah lama konsen pada persoalan tersebut, sebagai perupa yang juga aktivis ia cukup gigih mengolah sampah plastik melalui pendekatan kreativitas. Bayak mengangkat plastik sampah sebagai media berkarya, dalam usaha mengkritisi soal plastik ia kerap menempelkan ikon-ikon estetik tradisional dari ranah pewayangan ke dalam karyanya.

Keterlibatan plastik pada ranah religiusitas Hindu, menjadi pintu masuk untuk mempersoalkan kembali tradisi ritual (yang sejatinya untuk menemukan nilai-nilai spiritual), dalam praksisnya justru terjebak menjadi ritual demi ritual semata.

Masih pada persoalan yang sama, perupa Bali yang lain Made Wiguna Valasara mengetengahkan soal aspek vibrasi bunyi dalam tradisi spiritual Hindu Bali. Seperti pemakaian Genta sebagai menghantarkan doa-doa pendeta, serta untuk membangun suasana religius. Vibrasi bunyi menjadi elemen penting dalam kekhuyukan prosesi religi. Dalam suasana religious, waktu sejenak seperti terhenti atau terperangkap dalam ruang, saat itulah umat mendapat pengalaman spiritual. Tetapi kehidupan religi di zaman iptek seperti sekarang, vibrasi bunyi yang membawa suasana spiritual berhimpitan dengan derap kehidupan masyarakat yang menjadi lebih praktis dan pragmatis.

Karya Valasara yang memanfaatkan sumber-sumber bunyi dari pengeras suara yang melantunkan puja (Trisandya), suara genta dan sumber bunyi lainnya, dipadukan dalam sebuah karya instalasi multimedia. Karya tersebut memakai sistem sensor, yang hanya akan bereaksi ketika ada orang di depannya. Ketika berbagai sumber bunyi yang lekat dalam tradisi ritual berpadu, audien serasa diajak memahami kembali esensi dari vibrasi bunyi dalam mentransformasi nilai religiusitas dan nilai spiritualitas.

Kehidupan religiusitas di zaman sekarang, juga mendapatkan diri berhimpitan dengan representasi religiusitas antar agama. Fenomena representasi itu, kerap menjadikan agama terjebak pada persaingan representasi identitas. Contoh sederhana, adalah fenomena pemakaian alat pengeras untuk menyiarkan puja tiga waktu dalam tradisi baru Hindu Bali. Alih-alih bermaksud menguatkan religiusitas umat, bisa jadi siar puja itu hanya sekedar menjadi penanda waktu.

Persoalan identitas sepertinya telah menjadi nilai yang tak terpisahkan dalam representasi masyarakat modern—kontemporer, ketika ruang semakin multi, semakin mengglobal, identitas justru menjadi hal yang laten. Persoalan identitas menyembul keluar di aras pergaulan manusia yang semakin mengglobal. Dan identitas itu cenderung terjebak hanya menjadi representasi semata, dan bahkan cenderung menjadi semacam fashion. Representasi tersebut begitu subur menjangkiti ruang-ruang religi, salah satunya adalah fenomena fashion *prewedding* yang telah menjadi tradisi baru di kalangan generasi muda Bali. Persoalan ini menjadi topik dalam karya Made Jaya Putra.

Sebagaimana halnya fenomena siar Puja Trisandya melalui pengeras suara di desa-desa, fenomena pembekuan *canang* dan tradisi *prewedding* adalah tradisi baru, yang lahir dari fenomena urban. Tradisi di atas tradisi menjadi fenomena

menarik dalam memandang kembali nilai-nilai di balik ritual, nilai-nilai yang berbalut kesakralan.

Terlepas dari persoalan implikasi teknologi seperti pada fenomena rezim imaji, bagi Wayan Upadana kemajuan teknologi video hingga saat ini tetap berpotensi untuk menggemakan pengalaman transenden. Melalui pendaran cahaya monitor plasma dengan resolusi tinggi dan gema suara speaker sound sistem, memancar dalam sebuah ruangan. Monitor memutar rekaman deburan ombak laut di ujung Barat daya pulau Bali, memancarkan cahaya ke dalam objek berbentuk gunung transparan. Melalui pengkondisian atas potensi teknologi Upadana bermaksud untuk menggugah pengalaman personal, tentang penghayatan spiritualitas.

Pengalaman personal, juga yang tengah dihadirkan oleh Ngakan Made Ardana melalui sosok potret. Potret sosok laki-laki tua yang konon terlibat dalam kekerasan massal, potret seseorang yang mengalami trauma psikologis. Pengalaman traumatik yang kemudian menghantarkannya pada pengalaman yang tak terbayangkan sebelumnya, pengalaman yang membawa pengaruh pada ketenangan psikologis. Ardana hendak menyatakan pengalaman spiritual menyentuh ruang terdalam dalam diri manusia, pengalaman yang tak terbatas sekat-sekat formal yang terkadang sering terlalu disibukkan dengan ritual dan identitas.

Dari pemetaan ruang lingkup dan persilangan kedua istilah spiritualitas dan urbanitas, dalam praksis kreasi dan penghayatan para perupa hadir menjadi beberapa kecenderungan representasi. Pertama, terdapat karya-karya yang cenderung mempersoalkan nilai-nilai spiritualitas dalam pergumulan rupa. Perupa menyadari ruang kreativitas tidak sebatas hanya ruang sirkulasi produksi rupa dengan media-mediana semata. Melalui eksplorasi—rupa mereka mencoba menggali dan mengenali kembali nilai-nilai transendensi pada ruang penciptaan.

Kedua, ada kecenderungan mempersoalkan spiritualitas dalam fenomena urban, yang menyentuh ranah religiusitas dan kultural. Pada penghayatan tematik ini, perupa memakai kerangka berpikir kritisnya dalam menatap fenomena sekitar yang kemudian melahirkan sebuah model menyikapan dalam wujud intepretasi rupa. Dalam pemahaman ini spitualitas urban, dimaknai sebagai **“spirit urban”** (*urban spirit*). Merupakan sebuah kerangka persepsional dalam menatap kemodern dan konsekwensi-konsekwensinya dalam fenomena urban.

Melalui eksplorasi karya-karya pada pameran ini, sesungguhnya ranah seni (rupa) juga tengah mempertanyakan dirinya di dalam konstelasi keterkaitannya dengan ranah-ranah lain di aras modern. Dengan kata lain, inilah momen ketika ranah seni (rupa) mencoba menatap kembali diferensiasi dirinya terhadap ranah moral dan sains.

Sanggulan Tabanan, Juni 2015

¹Ahmad Muttagin, *Islam and the Changing Meaning of Spiritualitas and Spiritual in Contemporary Indonesia*, Jurnal Al-Jamiah, Vol 50, No. 1, 2012 M/1433 H

²Emanuel Wora, 2006, *Perennialisme*, Pustaka Pelajar Yogyakarta, p.122

³Lucky Ginanjar A. dalam Alfathri Adlin (editor) *Spiritualitas dan Realitas Kebudayaan Kontemporer* Jalasutra Jogja & Bandung, p. 104

MENDOBRAK HEGEMONI

Dapatkan Menumbuhkan Wajah Alternatif Pada Seni Rupa Bali ?

Oleh: I Wayan Seriyoga Parta

Pada tanggal 23-25 Februari 2001 di lapangan puputan Badung terjadi sebuah peristiwa penting bagi perkembangan seni rupa Bali. Acara tersebut bertajuk Mendobrak Hegemoni yang dilakukan oleh sekelompok mahasiswa yang tergabung dalam Kamasra (Keluarga Mahasiswa Seni Rupa) STSI Denpasar. Kegiatan yang meliputi; pameran lukisan, melukis bersama, diskusi dan *performance art* itu berlangsung selama tiga hari dan digelar di tengah-tengah lapangan.

Acara dimulai dengan aksi melukis bersama oleh mahasiswa Kamasra dan beberapa mahasiswa Seni Pertunjukan STSI Denpasar, dilanjutkan dengan *performance art* oleh anak-anak Kamasra. Acara ini selanjutnya menjadi sangat kontroversial karena cara penyampaiannya yang “vulgar” dan banal, sebuah cara ungkap tidak lazim bagi seni rupa Bali. Sehingga banyak pihak merasa tersinggung dan mengecam kegiatan ini.

Pameran ini mengetengahkan karya-karya yang mengungkapkan sindiran kepada para seniman Bali yang terkenal, seperti : Gunarsa, Wianta, Erawan, serta museum, galeri, kritikus, kurator, kolektor, media massa (dalam hal ini Bali Post), bahkan lembaga menaungi mereka yaitu STSI Denpasar sendiri tidak luput dari kritikan. Mendobrak Hegemoni merupakan reaksi atas karut-marutnya atmosfer seni rupa Bali yang menurut Kamasra telah termonopoli bahkan terhegemoni.

Kurang sehatnya kehidupan seni rupa serta tidak optimalnya infrastruktur maupun suprastruktur seni rupa Bali khususnya,

seperti perilaku museum yang disinyalir hanya menjadi kedok yang dibelakangnya tetap terjadi jual beli lukisan layaknya sebuah galeri. Museum telah melenceng dari fungsinya yang merupakan tempat dokumentasi dan sumber studi bagi perkembangan seni rupa. Kritikus sebagai sosok yang kompeten dalam seni rupa, yang diharapkan dapat memberi pemahaman tentang seni rupa kepada publik agar lebih apresiatif, cenderung hanya menjadi perpanjangan tangan bagi pelukis, ujung-ujungnya hanya untuk mendobrak harga lukisan sehingga nantinya dapat “digoreng”.

Media yang berfungsi menyebarluaskan seni kepada masyarakat dan memberi ruang untuk seniman potensial cenderung timpang, dengan hanya memuat seniman yang telah terkenal (senior), sangat sedikit ruang bagi seniman-seniman muda terutama yang bergiat dengan seni-seni alternatif. Hal ini semakin jelas ketika media (baca : Bali Post) cenderung timpang dalam hal pemberitaan tentang kegiatan Mendobrak Hegemoni, hanya memuat berita dari pihak yang kena sasaran kritik, tanpa pernah memberikan kesempatan pada pihak Kamasra untuk menjelaskan konsep kegiatan itu. Sehingga akhirnya mereka (baca : Kamasra) menggunakan media-media alternatif dari beberapa simpatisan yang merasa respek dengan kegiatan itu, untuk mengkonfirmasi dan menanggapi serangan balik.

Adanya dominasi dan kondisi terdominasi yang merupakan bagian dari kuasa, kekuasaan dalam hal ini tidak saja terkonsentrasi pada penguasa, perusahaan, organisasi agama tetapi juga bercokol di seluruh bidang kehidupan. Pada prinsipnya ada kekuasaan yang dimiliki oleh perorangan dan ada juga yang dimiliki oleh organisasi tertentu. Dalam seni rupa kekuasaan tersebut dapat dilihat dimiliki oleh SDI (Sanggar Dewata Indonesia) yang merupakan wadah bagi seniman Bali yang belajar di ISI Yogyakarta. SDI terkenal menggusung ikon keBaliannya yang diformulasikan ke dalam gaya abstrak ekspresionis yang dekoratif.

Kecenderungan ini memang melanda seni rupa Bali pada

tahun 90-an terutama di STSI Denpasar dan PSSRD Unud. Sampai-sampai seorang yang memakai nama samara (*pseudo name*) Gebeh Pramarta menulis di Tabloid Detak Juni 2000, “ bahwa hampir sepanjang seperempat abad seniman-seniman muda di Bali baik yang menempuh pendidikan di ISI Yogyakarta, STSI Denpasar, maupun PSSRD Unud menjadi semacam epigon (penjiplak) Erawanisme.

Artikel tersebut menegaskan, keberadaan SDI selama ini terasa telah menjadi dominan dalam seni rupa Bali. Di STSI Denpasar sendiri dominasi ini secara tidak langsung didukung dengan keberadaan dosen-dosen tamatan ISI Yogyakarta yang menjadi anggota SDI. Epigonisme pada seniman muda merupakan hal yang sangat membahayakan sehingga dapat memandulkan kreatifitas dan berdampak sangat buruk bagi perkembangan seni rupa Bali. Pergeseran nilai seni rupa yang hanya berorientasi pada ekonomi bahkan paling ekstrem dapat menjadi industrialisasi seni, merupakan kemunduran bagi seni rupa.

Kegiatan ini jelas menimbulkan reaksi dari pihak-pihak yang kena kritik, Wianta di Bali Post sampai menyatakan bersedia beradu konsep tentang kegiatan seni rupa yang dilakoninya. Sementara Erawan dengan nada marah mengancam akan menarik karya Rejang Biru yang menjadi dokumentasi museum Latta Mahosadi STSI Denpasar. Ancaman demi ancaman datang ke pihak lembaga STSI dalam hal ini Dr. I Wayan Dibia sebagai ketua melakukan intervensi pada mahasiswa (panitia). Suasana tegang terus berlanjut sampai akhirnya ketua STSI Denpasar melayangkan surat pernyataan minta maaf pada pihak yang dikritik, dimuat selama tiga hari berturut-turut di Bali Post walaupun di pihak panitia sendiri tidak menyetujuinya. Berbagai pihak sangat menyangkan cara yang dipakai sehingga digolongkan “anarkis”.

Berkaca Dari Gerakan-Gerakan Yang Terjadi Sebelumnya

Jika dilihat ke belakang sebenarnya hampir satu abad yang lalu gerakan reaksioner dalam seni rupa telah hadir di Eropa (Barat) seperti gerakan Dada. Kelompok Dada dengan sengaja memakai barang ready made, found object dan lain sebagainya, mempertanyakan kembali apa esensi seni, apa itu seni rupa atau seni lukis ? seperti Duchamp yang mengambil kloset (urinaire), digantung dengan posisi terbalik dan dipajang dalam sebuah pameran. Di Indonesia sendiri hampir lima dasa warsa telah terjadi berbagai gerakan seni rupa. Sudjojono dengan PERSAGI yang terkenal dengan pernyataannya yaitu “seniadalah jiwa ketok”.

Selanjutnya ada peristiwa GSRB (Gerakan Seni Rupa Baru). Berawal dari aksi protes mahasiswa, Yogyakarta, Bandung dan Jakarta terhadap hasil penjurian yang mengumumkan karya-karya seperti, AD Pirous, Aming Prayitno, Irsan, Widayat, dan Abas Alibasyah sebagai karya terbaik dalam Pameran Besar Seni Lukis Indonesia pada tahun 1974. Ketika hasil penjurian diumumkan, para seniman muda dari Bandung, Yogyakarta, Jakarta, berkeyakinan bahwa penguasaan di bidang seni rupa pada saat itu tidak akan memberi ruang pada seni-seni eksperimental yang sedang populer di kalangan mahasiswa dan seniman muda pada waktu itu.

Sebagai reaksi atas peristiwa tersebut, mereka membuat sebuah pernyataan yang dikenal dengan “Desember Hitam” di mana mereka menuntut pada penguasa agar menjamin kebebasan seni di Indonesia. Peristiwa Desember Hitam semakin menjadi kisruh setelah lembaga ASRI (STSR) Yogyakarta melakukan penskorsan pada tiga orang mahasiswa ASRI yang ikut menandatangani pernyataan tersebut. Mereka adalah, Bonyong Munie Ardhi, Ris Purnomo, dan F.X. Harsono.

Di lain pihak di Bandung para mahasiswa ITB dan LPKJ (IKJ) Jakarta, yang juga ikut menandatangani pernyataan Desember Hitam tidak menerima sanksi apapun dan malah diterima saat kembali ke kampus. Ketimpangan yang terjadi

saat itu, terus mendapatkan reaksi dari pihak Bandung dan Jakarta, dan rupanya menjadikan semakin solidnya ketiga kubu ini (Bandung, Yogya, Jakarta). Sehingga pada tahun 1975 mereka menyatukan visi dan menggelar sebuah pameran besar yang mereka namakan Gerakan Seni Rupa Baru (GSRB) yang diketuai oleh Jim Supangkat.

Gerakan ini merupakan reaksi mereka terhadap kemapanan seni rupa saat itu. Dengan karya-karya yang cenderung meretas batas dan sekat-sekat dalam seni rupa seperti, seni patung, seni lukis, desain yang telah terkonvensi. Walaupun mengadopsi idiom-idiom seni rupa Barat, konteks yang mereka angkat adalah merupakan situasi lokal yang memang relevan dengan keadaan saat itu. Dengan lima jurus ampuhnya mereka menolak identitas yang diartikan secara sempit oleh penguasa kesenian.

Gerakan ini mendapat reaksi keras dari golongan tua terutama Kusnadi yang terlibat perdebatan dengan Sudarmaji yang dimuat pada harian Kedaulatan Rakyat. Gerakan reaksioner tidak berhenti sampai disini, beberapa waktu setelahnya digelar pameran “Seni Kepribadian Apa” oleh 11 orang seniman beberapa adalah anggota GSRB, yang digelar di Galeri Seni Sono Yogyakarta. Karya-karya mereka malah lebih garang mengkritik penguasa dalam hal ini Orde Baru (Soeharto). Sehingga dalam proses berkarya mereka diawasi secara ketat oleh polisi yang secara sangat berhati-hati memberi ijin bagi pameran ini.

Walaupun sampai saat pembukaan pameran ini belum juga mendapat ijin dari kepolisian, pameran itu tetap dibuka dan sempat berlangsung dua hari, sampai akhirnya ditutup dengan paksa oleh polisi. Setelah pameran ini terjadi peristiwa yang tidak kalah garang bahkan dikatakan “anarkis”. Pagi-pagi pada tanggal 7 November 1977 yang bertepatan dengan ujian akhir, keserjanaan STSRI/ASRI Yogyakarta, dua orang mahasiswa, Slamet Riyadi dan Redha Sorana melakukan aksi.

Aksi ini merupakan reaksi mereka terhadap kekuasaan

kampus yang dianggap sudah terlalu mengkungkung, kreatifitas mereka dengan tidak memberikan ruang bagi seni-seni alternatif. Akhirnya pihak lembaga malakukan pemecatan pada kedua mahasiswa tersebut, hal ini dilakukan oleh ketua STSRI Abas Ali Basyah. Serentetan peristiwa tersebut menandakan betapa besarnya kekuasaan dari para penguasa kesenian pada waktu itu.

Kekuasaan itu bukan lagi kekuasaan berkesenian namun lebih merupakan kekuasaan politik. Kekuasaan (kemapanan) itu pula yang terus ditentang oleh semua seniman muda dan sekaligus menjadi tonggak bagi kemunculan seni alternatif, seperti instalansi, performance art, happening art, dan lain-lain yang marak berkembang pada periode berikutnya yang menandai perkembangan seni rupa kontemporer Indonesia.

Kita beralih ke masa kini, pada waktu yang hampir bersamaan dengan peristiwa mendobrak hegemoni di Yogyakarta digelar sebuah aksi serupa tepatnya pada tanggal 20-29 Januari 2001, oleh Widodo dan Adi Wicaksono dengan tajuk “Seni Rupa Gorengan dan Akal Bulus”, yang mengkritik soal goreng-menggoreng karya Sukadana, Sukari, Entang Wiharso, Nasirun. Pada prinsipnya, sebuah gerakan memang bertujuan untuk menghadirkan kontroversi dan reaksi atas sesuatu yang sedang melanda.

Sebagai sebuah gerakan yang lebih menekankan perlawanan terhadap kemapanan seni rupa Bali, adalah wajar jika bahasa ungkap yang dipakai menjadi terabaikan bahkan cenderung “barbar”, karena tujuannya lebih dimaksudkan untuk membawakan muatan-muatan kritik (nilai kontekstual). Cara penyampaiannya cenderung menjadi persoalan yang serius dalam budaya Bali yang notabene sangat menjunjung “etika”. Walaupun banyak paradoks yang kerap kita saksikan dalam kehidupan masyarakat Bali, apalagi semenjak terjadinya bom Kuta masyarakat Bali merasa dikejar-kejar teror. Sehingga rasa curiga-mencurigai pun menjadi semakin berlebihan, terutama bagi penduduk pendatang dari luar Bali.

Sebuah Catatan Untuk Peristiwa Mendobrak Hegemoni

Disamping ke “barbar”annya Mendobrak Hegemoni bisa dikatakan sebuah terobosan baru. Di Bali iklim seni rupa yang bersifat individual mulai diperkenalkan oleh Pita Maha. Selama beberapa dasa warsa ini, seni rupa Bali hampir tidak pernah mengalami pergerakan yang krusial selain nafas tourism dan cenderung hanya bersifat dekoratif. Satu catatan yang perlu diperhatikan, sebagai sebuah preseden, cara penyampaian seperti ini memang efektif untuk memunculkan polemik. Namun sebagai gerakan yang ingin menumbuhkan nilai-nilai baru apalagi nantinya diharapkan dapat menjadi sangat tidak efektif. Sehingga perlu dipersiapkan infrastruktur dan suprastruktur yang mendukung agar dapat berjuang di wilayah yang lebih argumentatif dan bertanggung jawab.

Kandungan nilai estetik disadari atau tidak merupakan sesuatu yang tidak dapat diabaikan dalam seni rupa, menyitir pertanyaan Jim Supangkat “bisakah teks dipisahkan dari konteks?”. Karya-karya besar maestro dunia seperti Picasso tidak saja kuat dari segi pencarian artistik/estetik namun juga menyisipkan muatan-muatan yang sangat kontekstual sengan situasi jamannya.

Pengkajian karya-karya seni rupa dunia selama ini tetap lebih mengutamakan kandungan artistik tersebut. Sementara di Indonesia sendiri, kedua permasalahan tersebut cenderung dilihat secara dikotomis, dan sepertinya tidak pernah sampai pada esensi dari sebuah pencarian. Bagaimana misalnya kubu Yogya yang menuduh kubu Bandung hanya menjadi laboratorium Barat, padahal jika dilihat dari segi formal, bahasa realisme yang dipakai Sudjojono tidak bisa ditampik mengacu pada realisme sosial Courbet, dan Sudjojono bukanlah seniman yang buta terhadap sejarah seni rupa Barat.

Satu-satunya apologi hanyalah muatan nasionalisme yang menjadi nafas keseniannya, sebagai kompensasi atas “peminjaman”nya dari dunia Barat dan memberi kandungan “kelIndonesiaan” pada karya-karya dari kubu Yogya (persegi)

untuk selanjutnya. Ghal ini membenarkan analisis Jim Supangkat bahwa seni rupa Indonesia lebih bisa dibaca dari pendekatan sosiologis dari pada pendekatan seni rupa. Semoga hal ini tidak terjadi pada usaha-usaha yang dilakukan pasca Mendobrak Hegemoni yang beberapa eksponennya telahmewadahi diri dalam sebuah komunitas. Apa yang dapat kita ambil dari peristiwa Hegemoni ?

Peristiwa ini paling tidak dapat menggugah kita untuk kembali melakukan refleksi, atas apa saja yang telah kita lakukan selama ini dalam konstelasi perkembangan seni rupa Bali. Kembali muncul suatu pertanyaan, apa konstribusi gerakan ini, dapatkah ia menumbuhkan wajah alternatif bagi seni rupa Bali? Tentunya masih butuh waktu untuk manjawabnya namun paling tidak para eksponen dari gerakan Mendobrak Hegemoni telah memulainya.



I NYOMAN ARISANA

Membakar Jerami di Senja Hari, Charcoal on canvas, 35 cm x 100 cm, 2021

LOCAL KNOWLEDGE

Reposisi Bahasa Rupa Tradisi Bali # 2

Oleh: I Wayan Seriyoga Parta

Pameran ini melibatkan seniman-seniman yang berproses secara otodidak, mereka mempelajari dasar dan teknik berkarya dari seniman pendahulu secara nyantrik. Berdasarkan pengetahuan dasar berupa kecakapan teknik dan nilai-nilai filosofi yang besumber dari ajaran Hindu Bali, mereka kemudian mengembangkan karya seni. Kreativitas berkarya yang mereka jalani berdasarkan pada pengembangan kemampuan pengornasisasian *skill* untuk mengolah material, dalam istilah neurosisnya disebut sebagai memori motorik (*procedural*). Bentuk pengetahuan yang cenderung berbeda dengan pengetahuan berbasis kognitif yang lebih menitikberatkan pada penemuan teoritis. Melalui latar belakang kreativitas itu, mereka lahir sebagai master-master yang memiliki kecakapan dalam olah material, serta didukung dengan sensibilitas (*kinesthetic sensitivity*) untuk mengolah unsur-unsur visual menjadikan mereka mampu melahirkan karya yang bernilai tinggi secara artistik dan estetik.

Pergulatan panjang dalam bergumul dengan hal-hal teknis dalam berolah material menjadi pengalaman penting dan menjadi basis pengetahuan emperis (*technical knowledge*), untuk melahirkan karya seni dengan penghayatan mendalam yang sarat dengan nilai artistik dan nilai filosofis. Seperti halnya proses kreatif I Ketut Muja yang berkarya tanpa memakai seketsa terlebih dahulu, seketsa baginya berada dalam imajinasi dan hadir ketika berhadapan dengan material kayu. Tapi terkadang banyangan imajiner wujud karya yang akan dibuat tak juga hadir disaat ia ingin memulai untuk

berkarya, sehingga tak khayal ia harus menjalani proses yang panjang bergulat dengan kayu untuk melahirkan ide karya yang akan dihasilkan dari material itu. Dalam kesempatan lain, sering kali ide imajiner itu sudah muncul secara langsung ketika ia menemukan sebuah material kayu, dan ia pun segera bergegas mengambil pahatnya untuk mewujudkannya pada bahan yang baru ditemukan. Dituntun oleh imajinasinya dengan penuh semangat Ketut Muja terus mengayunkan *pengotoknya* (palu untuk mengukir) mengarahkan pahatnya dan secara perlahan bentuk pun mulai mewujud pada media kayu yang dikerjakan.

Kreativitas yang sama juga dilakoni oleh Made Sama, dengan lebih menitik beratkan pada eksplorasi serat kayu, karya-karya patungnya mengetengahkan bentuk-bentuk yang mengikuti alur dari serat kayu. Proses berkarya yang dijalannya juga terbilah cukup unik, untuk membuat sebuah bentuk karya ia terlebih dahulu harus mempelajari serat kayu. Terkadang material kayu yang telah ditemukan akan dibiarkan teronggok di studio dalam waktu bertahun-tahun lamanya, karena belum berhasil menemukan karakter bentuk yang pas dengan material tersebut. Kayu memiliki karakter serat yang berbeda-beda karena itu diperlukan kejelian untuk mengenali karakter kayu yang akan dipakai sebagai karya, namun tak jarang Made Sama menemukan serat yang kompleks pada material kayu tertentu sehingga bentuk yang sebelumnya sudah jelas tergambar dalam imajinasinya terkadang harus dikompromi ketika berhadapan dengan material.

Begitu juga dengan Made Sukanta Wahyu yang sering kali sudah melihat bentuk karyanya pada material yang ditemukan, dalam penuturannya “kayu sebetulnya bukan hanya material berupa material fisik semata karena di dalamnya juga ada semacam roh yang dapat diajak berkomunikasi, bagi yang memiliki kepekaan supranatural”. Sebagaimana besar karya-karya Made Sukanta Wahyu yang juga seorang *pemangku* (pendeta) memang mengetengahkan aura mistis, merupakan

hasil eksplorasi dan komunikasinya dengan material kayu yang dipakai. Untuk mendukung karakter mistis tersebut, juga didukung dengan pemilihan teknik finishing yang pas, dengan teknik membakar kayu sehingga menghasilkan efek warna gelap yang kemudian ia respon dengan bahan lainnya seperti bedak.

Dalam hal ini Ida Bagus Alit, yang berawal dari berkarya patung mencoba mengembangkan kreativitas dengan memanipulasi bahan kayu dengan memberi sentuhan bahan lainnya seperti cat. Proses kreativitas Gus Alit tidak saja dalam wujud seni patung, ia juga kerap melukis dan pengalaman inilah yang kemudian diterapkan pada karya patungnya. Dalam karya seni lukisnya, Gus Alit mengeksplorasi bentuk-bentuk tradisi pewayangan yang dikemas secara dekoratif, karyanya sarat dengan nuansa permainan komposisi bentuk, warna dan juga tekstur. Untuk mengembangkan karya-karyanya Gus Alit pun terus mencoba mengeksplorasi medium dan material seni rupa lainnya, belakangan ini dia tengah mencoba menggabungkan ketertarikan barunya pada medium fotografi dengan karya-karyanya sebelumnya.

Penemuan ide karya *found—idea* dari material yang berupa benda-benda temuan (*found object*) dilakoni IB. Putu Gede Utama, sebuah proses yang menarik karena sangat melibatkan proses penyesuaian *hand—eye* yang menurut Harvard Risatti (*A Theory of Craft*) lebih lekat dengan seni rupa murni (*fine art*). Mata dalam hal ini berperan dalam menangkap benda-benda yang ada di sekitar untuk kemudian ditranfer ke otak untuk memikirkan ide karya apa yang cocok dengannya, dalam proses penggalian ide ini Gus Utama banyak berkaca pada pengalaman sosial budaya yang dialaminya. Setelah ide wujud karya ditetapkan baru kemudian *kinesthetic sensibility* mendukung dalam merespon wujud karya yang diinginkan. Melalui objek-objek itu Gus Utama tidak saja melakukan proses rekonstruksi secara visual tapi juga sebuah rekonstruksi makna. Dalam hal pemaknaan karya-

karya Gus Utama mengandung muatan kritik kultural.

Para seniman (yang berkreasi secara otodidak) ini mulai kreativitas kesenirupaan mereka dengan beranjak dari bahasa rupa tradisi, sejak kecil mereka sudah belajar mengukir atau belajarmembuatpatung, menggambarwayangsecaranyantrik dari pendahulu mereka. Dari proses itulah mereka belajar teknik-teknik yang menjadi bekal untuk mengembangkan bahasa rupa yang lebih menampilkan ekspresi pribadi. Mereka tidak mau berhenti hanya mengulang-ulang seni rupa yang diwarisi secara kolektif, seperti dengan mengembangkan pergaulan dengan seniman-seniman lebih muda yang umumnya mempunyai latar akademis melalui wahana pameran yang mereka ikuti, sehingga muncullah energi baru yang membuat mereka lebih intensif mengembangkan bahasa rupa dengan nilai ungkap pribadi. Bahasa rupa yang masih memiliki keterkaitan dengan bahasa rupa tradisi, yang kemudian diberikan sentuhan inovasi dengan kandungan nilai yang kontekstual dengan zamannya.

Seperti halnya dilakoni oleh Ketut Santosa dengan berani memakai karakter wayang untuk menampilkan persoalan-persoalan yang tengah terjadi dalam masyarakat. Karya Santosa memperlihatkan kekuatan ideom wayang yang berasal dari masa lalu, untuk berkomunikasi dengan nilai-nilai kekinian (kontemporer). Melalui ideom inovatif itu Santosa menampilkan kritik sosial dengan cara yang eklektik melalui medium seni lukis kaca yang diwarisi dari leluhurnya di Nagesepaha Buleleng. Ia melakukan terobosan bahasa rupa dengan menggabungkan ideom bahasa rupa wayang dengan bahasa rupa figuratif untuk mengekspresikan kegelihannya tentang kondisi di sosial budaya di sekitarnya.

Dalam eksplorasi bentuk yang lain dengan mengembangkan karakter gambar karikatural I Wayan Sadha, untuk mengetengahkan kritik sosial dengan gambar dan teks dalam karya-karyanya. Sadha mengembangkan karakter

karikatur dengan penutur seekor anjing bernama Sompret, berdasarkan pada penguasaan karakter wayang yang sejak lama telah dipelajarinya. Ekplorasi karya itu ia tuangkan melalui media massa dan majalah kebudayaan dalam rubrik karikatur ataupun karya ilustrasi, ia tidak hanya berhenti hanya menanggapi persoalan-persoalan sosial budaya secara kritis dalam wujud rupa karikatur semata. Kebiasaannya bertutur dengan rupa dan teks, membuatnya juga cukup inten dalam membuat karya cerpen dan juga novel yang sarat dengan muatan tanggapan pribadinya perihal diri dan kondisi sosial masyarakat.

Perihal potensi gambar sebagai media dalam menampilkan muatan kritik sosial, juga dieksplorasi oleh Dewa Putu Kantor dengan menggali kembali dari cerita-cerita tradisi Hindu Bali untuk ditampilkan kembali sebagai metefor untuk mengungkapkan persoalan sosial yang dirasakannya. Sebagai seniman yang memiliki dasar tradisi yang kuat Dewa Putu Kantor juga tidak mau terjebak dalam bahasa rupa kolektif, ia pun mengembangkan kekuatan garis dari pelopornya terdahulu seperti Gusti Nyoman Lempad dan seniman-seniman Batuan pada dekade yang lalu, untuk menghasilkan gaya ungkap pribadinya.

Kesadaran pada kekuatan rupa gambar wayang sebagai media bertutur dengan gaya ungkap yang khas membuat I Nyoman Mandra mempertahankan tradisi yang diwarisi dari pendahulunya di Kamasan Klungkung. Agak berbeda dengan seniman-seniman yang menggali bahasa ungkap pribadi, Nyoman Mandra secara tersirat mengembangkan gaya tersendiri pada karakter wayang yang sejak lama digelutinya. Seperti diketahui kanvas lukisan wayang kamasan dibuat dengan bahan dan teknik khusus yang diwarisi dari pendahulu mereka. Seperti halnya juga seni gambar prasi yang memakai alat *temutik* (pisau) untuk menorehkan gambar pada material *prasi* dan kemudian digosok dengan arang dari kacang untuk memunculkan warna hitam gambar yang dibuat. Pengetahuan

yang berbasis praktek itu dijalani oleh Dewa Ngurah dari Sidemen Karangasem yang meneruskan tradisi seni gambar Prasi (lontar) di desanya, ia dengan tekun dan telaten tetap mempertahankan kreasi pada material yang jarang sekali dikenal dalam perkembangan seni gambar/lukis pada umumnya. Kreativitas dalam mempertahankan pengetahuan praktis berupa olah teknik dan material yang ditampilkan oleh kedua seniman dari bagian timur Bali ini, menampilkan betapa seni rupa Bali kaya dengan pengetahuan lokal yang menjadi aset dan potensi yang dapat diangkat dalam perkembangan seni rupa kontemporer.

Seni rupa dalam konstelasi kebudayaan Bali diwarisi secara turun menurun menjadi tradisi, dijalani secara berulang-ulang dan terekam dalam ketaksadaran kolektif (*collective unconsciousness*) menjadi kebiasaan yang dijalani secara otomatis dan berulang-ulang. Para seniman yang hadir dalam pameran ini menunjukkan bahwa kreativitas otodidak yang jauh dari nilai-nilai akademis ternyata mampu melampaui ketaksadaran kolektif tersebut, mereka dengan sadar melakukan inovasi-inovasi dari bahasa rupa yang dijalani dalam ranah kolektif. Menjadikannya memiliki kekhasan pribadi (identitas) dan tetap mendasarkan pada nilai-nilai yang berasal dari kearifan budaya.

Tetapi, meskipun kreativitas yang mereka lakukan selama ini dekat dengan semangat inovasi dan ekspresi individualitas yang lekat dalam karya seni rupa modern. Pada kenyataannya karya mereka lebih banyak dibaca sebagai hasil dari *material culture* (artefak kebudayaan) yang bertumpu pada pembacaan antropologi dan etnografi, artinya karya-karya mereka tidak dianggap sebagai karya seni dalam konstelasi seni rupa modern. Dalam lingkup *material culture* karya seni rupa adalah bagian dari entitas kebudayaan, persepsi inilah yang ditentang oleh semangat *avantgarde* seni rupa modern yang menginginkan seni rupa memiliki otonomi sendiri dengan terobosan-terobosan instrinsik dengan pencapaian estetika yang

memiliki otentisitas. Seni rupa modern khususnya di Barat berkembang tidak saja dalam semangat otonomi penciptaan, namun juga menjelma menjadi instuti yang disebut *institution of modern art* yang terdiri dari; museum, *art critigue*, *art theories*, *art auction* dan *gallery* dalam kerangka institusi inilah nilai seni rupa itu dikonstruksi, dan instusi juga menentukan mana yang layak disebut sebagai seni dan bukan seni.

Berdasarkan paramater tersebut mereka menetapkan standar yang tinggi terhadap karya-karya yang dapat digolongkan sebagai karya seni rupa (modern), berbagai pengalaman karya seni rupa yang telah memakai bahasa rupa “modern” seperti karya yang memakai bahasa rupa abstrak dari luar mereka (Eropa dan Amerika) tidak lantas disebut sebagai karya seni rupa modern. Terlebih lagi karya-karya seni rupa yang masih memperlihatkan jejak keterkaitan yang jelas dengan bahasa rupa etnik tertentu, tentunya tidak akan pernah dianggap sebagai karya seni dan karena itulah hanya masuk kategori *material culture* dalam lingkup etnografi. Jika persepsi ini masih terus diwarisi dalam perkembangan seni rupa saat ini, tentunya karya-karya seniman yang hadir dalam pameran ini tidak akan bisa diakui sebagai karya seni rupa.

Selain mengkaji pengetahuan lokal yang berbasis pada *technical knowledge*, pameran ini juga mencoba memetakan eksistensi mereka dalam wacana seni rupa kontemporer, yang memberikan ruang lebih plural dalam zona keterbukaan atau “*a zone of freedom*”. Karena konon perkembangan seni rupa pasca modern yang lebih akrab disebut kontemporer ini membawa demokratisasi dengan kesadaran yang lebih plural untuk mangakomodir berbagai perkembangan yang terjadi dalam seni rupa. Martina Margetts menyatakan; “kalau post-modernisme bisa disebut membawa manfaat, maka manfaat itu dapat dilihat pada perkembangan kriya etnik”. Post-modernisme menurut Margetts telah membuka batas-batas seni rupa, desain, dan kriya, yang lama terpaku pada standar konservatif modernisme. Kriya/seni rupa etnik yang sudah

lama tersingkir, kini menjadi sumber perkembangan yang penting, Martina menaruh harapan yang besar terhadap kriya untuk bangkit dalam era keterbukaan, yang multikultur dan mangusung fluralitas post-modernisme.

Namun perlu dicermati mekanisme yang beroperasi dalam perkembangan seni rupa kontemporer yang tetap mewarisi institusi seni rupa modern kini lebih didominasi oleh mekanisme *under market pressure* (mekanisme pasar). Dalam mekanisme pasar yang dipentingkan adalah letupan-letupan sensasional yang dibawa oleh idol-idol baru, dan yang terjadi di Indonesia belakangan ini adalah gejala keseragaman “*taste*” seperti ditengari oleh Julian Stalabrass bahwa seni rupa kontemporer memperlihatkan kecenderungan “*uniformity*”. Meskipun seni rupa kontemporer mengusung keterbukaan dan fluralitas, tapi secara geneologi perkembangan karya-karya seni rupa kontemporer tetap berasal dari tradisi *fine art*. Sehingga muncul pertanyaan; dapatkan seni rupa yang berkembang dari tradisi etnis yang selama ini berada dalam naungan wacana antropologi masuk kini dimasukkan dalam wacana seni rupa kontemporer?

Dalam konteks global keterbukaan seni rupa kontemporer seperti yang diwacanakan oleh tokoh-tokoh seperti Hans Belting dalam the Global Art Forum, Martina Marget, serta optimismisme dalam suasana tumpah ruah *postmodern* yang Sue Rowley yang menyatakan bahwa; “banyak seniman kontemporer, termasuk juga seniman instalasi dan tekstil, menggunakan “kriya” (kecakapan yang berbasis pada *technical knowledge*) justru untuk melakukan refleksi kritis atas kondisi sosial”. Berkaca dari wacana tersebut tentunya kita patut optimis dengan potensi yang dimiliki oleh bahasa rupa tradisi Bali yang digeluti oleh seniman-seniman dalam pameran ini dapat memberi warna yang lebih beragam pada perkembangan seni rupa kontemporer. Mekanisme pasar hanyalah salah satu sub dari berbagai macam elemen dalam institusi seni rupa kontemporer seperti *art theories*

yang seharusnya digawangi oleh akademisi, dapat berperan dalam menyeimbangkan wacana supaya tidak didominasi oleh penetrasi sub bidang tertentu semata. Keterlibatan *theoretical knowledge* dari ranah akademis sangat diperlukan dalam mengangkat potensi bahasa rupa tradisi (Bali) untuk menjadikannya lebih bermakna pada konstelasi wacana seni rupa kontemporer.

¹Penulis adalah pengajar di Universitas Negeri Gorontalo, telah menyelesaikan Magister Kajian Seni Rupa di Sekolah Pascasarjana ITB dan kini sedang menempuh program Doktorat di Program Pascasarjana ISI Yogyakarta.

²Harward Risatti memakai pendekatan nurologi Frank R. Wilson yang terangkum dalam bukunya *The Hands*, menjelaskan perihal dua basis kreativitas yang berdasarkan pengembangan kognitif dan motorik. Lihat lebih lanjut Harward Risatti, 2007, *A Theory of Craft, Function and Aesthetic Expression*, the University of North Carolina Press, USA

³Lihat *Handbook of Material Culture*, edited by: Christopher Tilley, Webb Keane, Susanne Kuchler, Michael Rowlands and Patricia Syper, 2006, SAGE Publications Ltd. London

⁴Hans Belting menjelaskan paradigma modernisme (Barat) selama ini memakai standar ganda, lebih lanjut lihat dalam *The Global Art World*, Hatje Cantz Verlag, Germany, Edited by Hans Belting and Andrea Buddensieg, P. 45

⁵Dalam Julian Stallabrass, 2004, *Contemporary Art, A Very Short Introduction*, Oxford University Press New York, P. 1

⁶Lihat Martina Margett dalam katalog, *Pola Hias Dalam Seni Kontemporer “Makna yang Berlapis-lapis” th 1998*, disponsori oleh Asialink, Canberra School of Art Gallery, dan Australian National University.

⁷Sue Rowley, 2003, *Kriya, Kreativitas dan Praktek Kritis*, Katalog Cp Open Biennale 1, Galeri Nasional, Jakarta

IDEOLOGI FEMINISME DALAM KARYA PEREMPUAN PERUPA KONTEMPORER BALI

Oleh: Hardiman

Abstrak

Selama ini perempuan dalam seni rupa Indonesia juga Bali seringkali hanya ditempatkan sebagai objek belaka. Kehadiran perempuan sebagai subjek seni rupa, oleh sejumlah pengamat, hanya dicap sebagai “pelukis hari minggu” yang berkonotasi sebagai hobby waktu senggang. Sesungguhnya, dalam karya perempuan perupa kontemporer Indonesia juga Bali terdapat ideologi yang bekerja di baliknya. Artikel ini mengungkap dan mendeskripsikan ideologi femisme yang bekerja di balik representasi seksual perempuan perupa kontemporer Bali. Artikel ini menyimpulkan bahwa ideologi feminisme yang bekerja di balik karya perempuan perupa kontemporer Bali terdiri dari subordinasi, kesamaan dan konstruksi subjektifitas. Pembahasan ini diharapkan bisa memberi pemahaman yang luas dan mendalam bagi publik seni tentang ideologi feminisme yang bekerja di balik proses kreatif perempuan perupa kontemporer Bali.

Kata kunci: *ideologi, feminisme, perempuan perupa, kontemporer, Bali*

1. Pendahuluan

Dewasa ini, seni rupa kontemporer Indonesia hadir menyuarakan zaman kini yang kompleks dengan persoalan kemanusiaan. Kapitalisme global yang tidak terbandung, perusakan lingkungan yang terus-menerus, sains dan

teknologi informasi yang demikian maju pesat, perang fisik dan perang ideologi yang makin menjadi, pribadi manusia yang terbelah, masalah perempuan dan gender yang terus mengemuka, seks dan kekuasaan yang makin menajam, dan lain-lain adalah contoh yang bisa disebut sebagai gambaran peradaban manusia masa kini . “Seni masa kini adalah seni yang tidak dapat sepenuhnya dipahami tanpa menempatkannya dalam keseluruhan kerangka masyarakat dan kebudayaan.” (Yuliman, 2001; Saidi, 2008). Persoalan-persoalan inilah yang hadir di hadapan perupa kontemporer Indonesia. Namun, yang paling khas adalah persoalan yang dihadapi oleh perempuan perupa kontemporer Indonesia, termasuk oleh perempuan perupa kontemporer Bali. Selain persoalan sosial, mengemuka pula persoalan dirinya sebagai perempuan perupa di tengah-tengah konstruksi budaya patriarki. Perempuan perupa kontemporer Bali, sebagaimana juga perempuan perupa kontemporer Indonesia menghadapi persoalan sosial dan persoalan dirinya sebagai perempuan. Persoalan yang dihadapi IGK Murniaih misanya terbaca dari tema lukisannya tentang persoalan seksual yang didorong oleh realitas biografinya yang mengalami peristiwa kekerasan fisik terhadap tubuhnya. Sebuah laku kekerasan yang memosisikan perempuan sebagai objek seksual bagi laki-laki (Hardiman dan Luh Suartini, 2013). Dengan demikian seperti yang ditegaskan Winarno (2007), walaupun merupakan ekspresi personal, tetap memiliki fungsi sosial yang dapat memaparkan berbagai situasi sosial dalam kehidupan manusia. Seni, sebagaimana pula yang ditegaskan Sugiharto (2015) seni dilihat pula sebagai unsur dasar yang ada dalam segala kegiatan manusia, bagian inern dalam segala kinerjanya”. Pada posisi inilah karya seni rupa yang digubah perempuan perupa kontemporer Bali harus dilihat.

Perempuan perupa kontemporer Bali berhadapan dengan ideologi budaya patriarki (*purusa*) yang sangat kuat, yang bukan hanya diyakini oleh masyarakat pendukungnya sebagai kebenaran horizontal, tetapi diyakini pula secara sebagai

kebenaran vertikal. Persoalan perempuan ini, intinya adalah persoalan tubuh dan konstruksi identitas seksualnya. Selama ini, analisis dalam penelitian-penelitian terdahulu tentang karya perempuan perupa kontemporer Bali sering kali mempergunakan pendekatan estetika modernisme. Dengan demikian yang terdedahkan adalah persoalan struktur kesenirupaan, baik aspek visual—garis, bidang, warna, dan barik—maupun aspek estetik—irama, dinamika, komposisi, dan konfigurasi. Hal lain di luar teks visual, seperti fenomena sosial, politik, gender, seks, globalisme, dan lain-lain, luput dari analisis. Sementara itu, penelitian ini memfokuskan kajiannya pada subjek ideologi yang bekerja di balik proses kreatif perempuan perupa kontemporer Bali. Karena itulah, penelitian ini menggunakan teori estetika posmodern, semiotika visual, teori feminisme, teori ideologi, dan teori psikoanalisis guna mengungkap hal tersebut.

2. Metode dan Teori

Penelitian kualitatif ini disiapkan dengan menyusun sejumlah langkah penelitian yang meliputi rancangan penelitian, penentuan lokasi penelitian, penentuan jenis dan sumber data, penentuan instrumen penelitian, penentuan teknik pengumpulan data, penentuan teknik analisis data, dan penyajian hasil analisis data.

Lokasi penelitian ini di lingkungan sosial dan budaya Bali, khususnya tempat tinggal—dalam pengertian setting sosial dan budaya—perempuan perupa Bali yaitu di Gianyar, Denpasar, dan Singaraja. Ada dua jenis sumber data dalam penelitian ini. Pertama, sumber data primer yaitu berupa karya seni rupa, konsep, dan biografi perupanya. Kedua, sumber data sekunder yaitu berupa komentar, catatan dari jurnalis seni, pengamat seni/budaya, dan akademisi seni tentang karya seni rupa yang diteliti beserta biografi perupa. Instrumen penelitian ini berupa pedoman wawancara dan pedoman observasi, juga berupa alat yang bisa merekam secara visual dan audio, yaitu kamera (foto dan video). Metode

pemeriksaannya berdasarkan kriteria fotografi dokumentasi, video dokumentasi, dan audio dokumentasi.

Dalam penelitian ini, pengumpulan data dilakukan melalui teknik observasi di studio perempuan perupa Bali sebanyak sembilan kali, dan wawancara terstruktur baik secara langsung maupun melalui media komunikasi dan sosial dengan perempuan perupa Bali sebanyak 22 kali, dan kepustakaan berupa buku monografi, katalog pameran, blosur, baik yang tercetak maupun elektronik. Ada 1.347 karya yang berhasil dikumpulkan dalam proses ini, namun sesuai kriteria yang ditentukan maka hanya 83 karya yang dianalisis.

Guna mencari jawaban atas masalah dalam artikel ini, dipilihlah analisis isi, khususnya menyangkut ideologi feminisme yang terdapat dalam representasi ideologi seksual perempuan perupa kontemporer Bali. Proses analisis bersandar pada teori kajian budaya sebagaimana yang ditegaskan Barker (2014:61-62) bahwa kajian budaya adalah bidang interdisipliner yang secara selektif mengambil berbagai perspektif dan disiplin lain untuk meneliti hubungan – hubungan antar kebudayaan dan politik dengan metode yang bersifat eklektif. Interdisiplin memiliki cara kerja yang bertumpu pada satu disiplin sebagai basis ontologinya. Karya seni sebagai objek kajian disikapi sebagai institusi otonom seni itu sendiri yang dibangun oleh relasi antarunsur dalam strukturnya. Ini adalah tahap analisis dasar dalam hermeneutik sebagai objektivasi, atau analisis bentuk. Tahap ini kemudian dilanjutkan bedahan selanjutnya yakni simbolisasi. Disini karya seni dibaca sebagai sekumpulan penanda yang merujuk ke berbagai penanda diluar dirinya. Atau bisa disebut sebagai analisis isi.

3. Pembahasan

Seni, termasuk seni rupa, sungguh terlalu sederhana jika hanya dilihat dari aspek estetika atau keindahan belaka. Seni

yang berurusan dengan keindahan semata adalah kategori yang dalam perspektif hari ini bukan hanya ketinggalan, juga tidak memberi kontribusi terhadap kehidupan sosial budaya. Seni yang melulu berurusan dengan keindahan belaka hanya bermanfaat bagi seni itu sendiri. Kendatipun itu tidak salah, tetapi zaman kini menuntut hal lain di luar kepentingan seni untuk seni. Seni masa kini adalah seni yang memperlihatkan suara zaman. Ini dapat dilihat dari ideologi yang bekerja dibalik proses kreatif seorang seniman. Salah satu ideologi yang bekerja di balik proses kreatif perempuan perupa kontemporer Bali adalah ideologi feminisme.

Sebagai ideologi, feminisme, dalam hal ini terutama seni feminisme, bertujuan untuk membebaskan diri dari penindasan, dominasi, hegemoni, ketidakadilan, dan kekerasan. Marjorie Kramer (dalam Hilary Robinson, 2001) mengklasifikasikan seni feminis menjadi dua: yang tidak sadar dan yang sadar. Keduanya menjelaskan sudut pandang perempuan. Mereka bersifat simpati pada perempuan dan mereka secara sosial dapat dicatat, yakni mereka mengkomunikasikan sesuatu bahwa sang seniman meletakkan di sana, dibangdingkan hanya sekadar menjadi sepenuhnya subjektif atau mengekspresikan diri sendiri. Marjorie Kramer lebih jauh menjelaskan bahwa karya-karya yang secara tak sadar mengekspresikan suatu sudut pandang feminis dapat berupa lelaki dalam keadaan telanjang (*nude*), potret diri, potret, imaji mengenai kita, yakni pemandangan mengenai dapur. Seni lukis feminis bersifat simpatik pada kaum perempuan dalam arti bahwa mereka tidak menurunkan derajat atau mengeksploitasi kita.

Seni feminis, kata Marjorie Kramer, bukan seni demi seni, seni di dalam sistem tertutup dari para kolektor karya dewan pengawas dan beberapa seniman superstar. Seni ini hanya bicara pada golongan kecil yang punya hal istimewa, biasanya beberapa sahabat dari sang seniman yang telah mempelajari seni yang kabur. Seni feminis menanggapi orang-orang terutama perempuan yang dikomunikasikan. Seni feminis secara sosial harus dapat dibaca.

Berdasarkan konsep dan ruang lingkup sebagaimana yang diajukan Marjorie Kramer, maka karya perempuan perupa kontemporer Bali dapat digolongkan sebagai karya seni feminis. Bertimbang juga pada penjabaran feminisme sebagaimana yang disusun Barker (2014), maka ideologi feminisme dapat dibagi menjadi subordinasi, kesamaan, dan konstruksi subjektivitas.

3.1 Subordinasi: Batas untuk Perempuan

Subordinasi perempuan, oleh kaum feminis secara struktural dideskripsikan sebagai patriarki dengan makna-makna turunannya yang terdiri dari rumah tangga yang dikepalai oleh laki-laki, penguasaan dan superioritas laki-laki atas perempuan. Subordinasi memperlihatkan wajahnya yang paling tegas yakni dibatasinya perempuan hanya pada aktivitas tertentu. Subordinasi juga terlihat dari anggapan-anggapan yang muncul di masyarakat, misalnya perempuan itu irrasional dan emosional.

Lukisan berikut yang secara terbuka memperlihatkan *subject matter* subordinasi adalah *Terimakasih Ayah* (akrilik di atas kanvas 60x40cm, 2003) karya Murniasih (lihat gambar 1). Lukisan ini dibangun oleh sesosok perempuan berwarna orange duduk dalam pose menyembah dan di depannya berdiri tegak sosok berwarna biru segar yang secara kebetulan menyerupai falus. Di latar belakang bidang-bidang warna merah dengan garis-garis horizontal warna biru.

Fokus utama lukisan ini yaitu tematisasi yang terletak pada ayah yang diwakili oleh sosok yang bertransformasi menjadi falus. Tematisasi sebagaimana yang dijelaskan dalam batasan semiotika adalah proses pengaturan tekstual yang diharapkan pembaca sedemikian sehingga dia dapat memberi perhatian terhadap bagian-bagian terpenting dari isi teks, yaitu tema (Budiman, 1999:116).

Sangat jelas bahwa perempuan dalam lukisan ini duduk bersila menyembah sosok falus. Lukisan ini secara terbuka dapat diinterpretasi sebagai subordinasi perempuan. Perempuan dalam lukisan ini nampak inferior di hadapan falus (ayah) yang berdiri kokoh menguasai ruang dan superior. Falus (ayah) makin menguat karena digambarkan dengan struktur yang tegas berwarna biru segar berdiri kokoh dengan kedua kakinya yang terbuka. Kepala falus (ayah) digambarkan pula dengan struktur yang tegas dan berwarna putih bersih. Struktur bentuk falus yang tegas dengan warnanya yang bersih dan segar jelas menunjukkan bahwa sang falus (ayah) adalah sebagai yang superior. Sementara itu perempuan menjadi sangat inferior karena digambarkan melalui pose dan gestur tubuh berwarna orange yang duduk menyembah dalam posisi membelakangi apresiasi. Posisi ini menunjukkan bahwa sang perempuan sebagai yang lemah. Sementara itu, sekali lagi, falus (ayah) berada dalam posisi yang kuat dan stabil berdiri kokoh di pusat bidang gambar. Inilah subordinasi perempuan di hadapan laki-laki (ayah).



Gambar 1
Terimakasih Ayah karya Murniasih
Sumber: Dokumentasi Mondo

Lukisan lain yang juga membicarakan ihwal subordinasi, khususnya tentang aktivitas perempuan yang dibatasi pada bidang tertentu saja dapat dilihat pada lukisan Cok Mas Astiti. Perempuan-perempuan dalam lukisan Cok Mas Astiti sering kali menghadirkan gambaran domestifikasi perempuan.

Lukisan dengan judul *Samudera Kehidupan* (cat minyak di atas kanvas 60x76cm, 2002) misalnya, secara terbuka memperlihatkan gambaran tersebut. Perempuan dalam lukisan ini digambarkan sedang berenang di keluasan samudera biru sambil mengasuh kelima anaknya. Ini adalah gambaran tentang perempuan yang dibatasi pada wilayah domestik. Bahwa perempuan digariskan oleh budaya patriarki untuk mengasuh, dan membesarkan anak-anaknya, dalam lukisan ini jelas ditunjukkan secara terbuka. Kendatipun perempuan ini berenang di keluasan samudera tidak dengan sendirinya bisa ditafsir sebagai kebebasan, sebab secara visual perempuan dalam lukisan ini terlihat membawa beban yakni lima anak yang digendongnya itu.

Berangkat dari pengalaman biografis Sani yang harus berpisah dengan suaminya karena persoalan rumah tangga yang tidak harmonis mengakibatkan Sani ada dalam posisi yang amat gelisah. Ia mengibaratkan kegelisahan itu dengan mengambil perumpamaan sebagai seekor burung di atas permukaan air yang sedang mengepakkan sayap dan menggerakkan badannya untuk terbang bermigrasi ke tempat lain. Air di sekitar burung itu bergerak *chaos* tidak beraturan. Seri lukisan abstrak karya Ni Nyoman Sani (cat minyak di atas kanvas 29x26cm, 2016, lihat gambar 2) semuanya memperlihatkan gambaran emosi.

Air yang tidak beraturan itulah bisa disebut sebagai indeks dari kegelisahan Sani atas persoalan yang dihadapinya saat itu. Sebagaimana batasan indeks menurut Peirce, indeks memiliki hubungan fenomenal atau eksistensial diantara tanda dan yang ditandainya. Di dalam indeks hubungan antara tanda

dan objeknya bersifat konkrit, aktual dan biasanya melalui cara yang sekuensial atau kausal. Sani melukiskan hubungan fenomenal atau eksistensial diantara tanda dan yang ditandainya dengan membuat lukisan abstrak yang terdiri dari unsur visual garis, bidang, dan warna dalam satu kesatuan komposisi yang merepresentasikan kondisi psikologis itu.



Gambar 2
Seri lukisan abstrak karya Sani
Foto: Zahrawani

Lukisan atertib itu dibangun oleh garis-garis yang bergerak saling menyilang, saling menutup, dan saling melenyapkan. Bidang-bidang juga demikian, satu bidang menutup dan melenyapkan bidang lainnya. Lukisan ini benar-benar hadir sebagai indeks dari kegelisahan Sani. Ada 17 buah lukisan yang dihasilkan Sani selama berada dalam kondisi kegelisahan ini. Ketujuhbelas lukisan yang dibuat berulang dengan tema, media, dan ukuran yang sama menandakan bahwa proses mengekspresikan perasaan itu belum tuntas dituangkan ke dalam satu bidang gambar. Sani pada posisi ini membutuhkan

ruang ekspresi yang bisa menampung segala kondisi emosinya melalui gestur tubuh yang diwakili oleh tangannya.

3.2 Kesamaan: Kekuasaan yang Sama

R.A. Kartini berdiri tegap, wajahnya menghadap ke depan, tangan kirinya memegang busur panah dan tangan kanannya memegang selendang. Ia mengenakan pakaian atau tepatnya kostum wayang orang Dewi Srikandi. Pakaian ini dilengkapi pula dengan *hand property*: tempat busur lengkap dengan busurnya. Lukisan ini secara terbuka memperlihatkan karakteristik dialogisme. Ada pertemuan dua teks, yakni R.A. Kartini dan Dewi Srikandi. Dua teks ini bukan sekadar teks visual, tetapi yang lebih penting dari itu adalah isi atau makna yang bisa diproduksi dari tokoh bernama R.A. Kartini dan Dewi Srikandi.

R.A. Kartini adalah tokoh emansipasi Indonesia yang telah memperjuangkan persamaan hak perempuan dengan laki-laki. Karena perjuangannya, R.A. Kartini dinobatkan sebagai pahlawan nasional Indonesia. Sementara itu Dewi Srikandi, dalam dunia pewayangan, dikenal sangat gemar dalam olah keprajuritan dan mahir dalam mempergunakan senjata panah. Dewi Srikandi menjadi suri teladan prajurit wanita. Ia bertindak sebagai penanggung jawab keselamatan dan keamanan kesatria Madukara dengan segala isinya.

R.A. Kartini adalah fakta dan Dewi Srikandi adalah fiksi. Kedua tokoh ini dipertemukan dalam pendekatan dialogisme oleh Ni Nyoman Sutrisni. Lukisan yang berjudul *Sri Kartini* (mixed media di atas kanvas 120x100cm, 2010, lihat gambar 3) ini secara terbuka mudah diberi makna sebagai kasamaan perempuan dengan laki-laki. R.A. Kartini, sebagaimana juga Dewi Srikandi adalah dua tokoh yang sama-sama memperjuangkan kesetaraan. R.A. Kartini dengan emansipasinya, dan Dewi Srikandi dengan kemampuan berperangnya.



Gambar 3
Sri Kartini karya Sutrisni
Sumber: Dokumentasi Sutrisni

Kedua tokoh ini, dalam lukisan bertransformasi menjadi satu tokoh rekaan baru, yakni Sri Kartini, sebagaimana judul untuk lukisan ini. *Sri Kartini* dengan demikian menyimpan dua karakter ketokohan yang kendatipun dari dunia yang berbeda (fakta dan fiksi) bertemu dalam satu konsep penciptaan dengan tujuan untuk memperlihatkan kesamaan atau kesetaraan perempuan dengan laki-laki. Namun demikian, Sutrisni seperti juga perempuan dalam wilayah ideologi patriarki pada umumnya, ia sangat akrab dengan domestifikasi. Keakraban ini diperlihatkan Sutrisni dengan pilihan objek-objek benda domestik: perabot dapur, yang dihadirkan sebagai latar belakang lukisan ini. Penghadiran perabot dapur ini menjadi semacam alat untuk menolak domestifikasi dengan benda-benda domestik pula.

Senada dengan *Sri Kartini*, lukisan dengan judul *Cleopatra* (cat minyak di atas kanvas 120x100cm, 2010) dengan terbuka memperlihatkan kesamaan perempuan dengan laki-laki. Dalam kisah Cleopatra digambarkan bahwa ratu Mesir yang

cantik dan pintar ini dapat memikat sekaligus dua penguasa Romawi: Julius Caesar dan Mark Antony.

Sutrisni melukiskan kehebatan perempuan ini dengan menggunakan metafora. Tameng di tangan kanan Cleopatra adalah metafora yang hadir sebagai kemiripan atau analogi dari makna harfiah Mark Antony, yang panglima besar Romawi itu. Sedangkan mahkota Firaun di tangan kiri Cleopatra adalah metafora untuk Julius Caesar yang raja Romawi itu.

Pilihan Sutrisni terhadap tema Cleopatra adalah gambaran tentang sikapnya yang berpihak pada kesamaan. Cleopatra yang dipinjam Sutrisni ini dihadirkan kembali dengan tekanan pada makna kesamaan. Bahwa perempuan, dalam hal ini diwakili oleh Cleopatra, (harus) cantik, cerdas, sekaligus memiliki semangat atau ambisi (lihat gambar 4).



Gambar 4
Cleopatra karya Sutrisni
Sumber: Dokumentasi Sutrisni

Beda dengan Sutrisni, Murniasih punya fokus ke arah lain ketika menarasikan kesamaan. Karya Murniasih ketika membicarakan kesamaan ini seperti juga sebagian besar karya-karyanya memilih tubuh sebagai pokok bahasannya. Lukisan dengan judul *Seolah-olah Dunia Milik Berdua* (akrilik di atas kanvas 85x60cm, 1992, lihat gambar 5) dibangun oleh

dua sosok tubuh, laki-laki dan perempuan dalam pose 69 yang keduanya menggunakan warna yang sama-sama segar. Pilihan warna ini bisa ditafsir sebagai gambaran tentang kesenangan atau kegembiraan. Hal ini diperkuat pula oleh motif api-apian berwarna merah di latar belakang. Motif ini adalah indeks tentang kesenangan atau kegembiraan itu. Itulah dunia milik berdua. Secara terbuka, lukisan ini memperlihatkan pinjaman visualisasi dari terbitan pornografi. Laki-laki dan perempuan yang digambarkan sedang melakukan aktivitas seksual dengan pose 69 memperlihatkan kesamaan yang keduanya adalah subjek.

Perempuan dalam berbagai pernyataan seni erotik (*erotic art*), biasanya digambarkan sebagai objek seksual. Perempuan seolah tidak memiliki hak atas seksualitasnya. Dalam seni rupa, seni pertunjukan, dan sinematografi yang terbentang sepanjang jaman, perempuan, sekali lagi, sering kali hanya dihadirkan sebagai objek seksual. Karya Murniasih ini berbeda dengan pernyataan-pernyataan seni erotik lainnya, ia menghadirkan perempuan sebagai subjek seksual sebagaimana juga laki-laki. Judul lukisan ini, *Seolah-olah Dunia Milik Berdua* juga menjadi penguat konsep lukisannya tentang kesamaan seksual itu. Pilihan kata “milik berdua” jelas menunjukkan kesamaan itu. “Milik berdua” juga menunjukkan tidak ada yang mendominasi, tetapi memperlihatkan kekuasaan yang sama.



Gambar 5
Seolah-olah Dunia Milik Berdua karya Murniasih
Sumber: Dokumentasi Mondo

Lukisan ini secara terbuka memperlihatkan pinjaman dari terbitan pornografi yaitu perihal gaya atau pose 69 dalam posisi oral seks. Dalam lukisan ini digambarkan kepala laki-laki berada di antara selangkangan perempuan. Matanya tertutup, wajahnya berekspresi sedang merasakan sesuatu. Sementara itu, wajah perempuan dalam lukisan ini ditutupi segumpal busa atau awan yang bisa ditafsir sebagai dalam keadaan melayang atau terbang. Dengan demikian, perempuan dalam hal ini, seperti juga laki-laki adalah subjek.

Lukisan ini menggambarkan apa yang disebut Lacan bahwa hubungan seksual bukan perkara seks antar kelamin melainkan bagaimana setiap orang menghadapi jalan buntu dalam relasi-relasi di antara mereka. Dengan kata lain, bagaimana setiap relasi mendorong orang mengambil sikap sebagai subjek, memutus segala bentuk simbolisasi dan mencapai kebebasan. Serupa dengan lukisan di atas, lukisan *Tanpa Judul* (akrilik di atas kanvas 60x100cm, 2004) ini juga mempunyai narasi tentang hal yang sama, perempuan sebagai subjek seksual. Dalam lukisan ini perempuan berada di atas (*woman on top*). Posisi ini jelas menunjukkan bahwa perempuan adalah subjek (lihat gambar 6).



Gambar 6
Tanpa Judul karya Murniasih
Sumber: Dokumentasi Mondo

Sekali lagi, karya Murniasih berbeda dengan umumnya karya erotic art yang sering menempatkan perempuan sebagai objek. Dalam karya ini perempuan adalah subjek sebagaimana juga laki-laki. Inilah kesamaan dalam hal seksualitas perempuan dan laki-laki. Kendatipun kedua lukisan ini secara terbuka kebentukannya meminjam cara penggambaran terbitan pornografi, tetapi secara isi kedua lukisan ini memiliki muatan, pesan, atau ideologi, yakni ideologi feminisme, khususnya ihwal kesamaan.

1.1.3 Konstruksi Subjektivitas: Kehendak untuk Menjadi Subjek

Membicarakan subjektivitas dalam kajian budaya, tentu saja tak boleh terlewatkan bekerja dengan pikiran Simone de Beauvoir. Bagi de Beauvoir menjadi manusia bebas adalah menjadi subjek. Dia menempatkan perempuan sebagai *liyan* karena menurutnya perempuan dikonstruksi oleh budaya melalui pencitraan mitos tentang perempuan yang irasional, kompleks, sulit dimengerti, dan tercipta untuk menjadi pelengkap laki-laki.

Serupa dengan Kristeva, bagi de Beauvoir perempuan adalah makhluk yang berbeda dari laki-laki. Karena keberbedaan itulah perempuan menjadi *liyan* dan selama berabad-abad mengalami penindasan. Untuk membebaskan perempuan dari semua ini ia mengajukan satu etika yang mementingkan kebebasan berpikir perempuan (Pareanom 2013: viii).

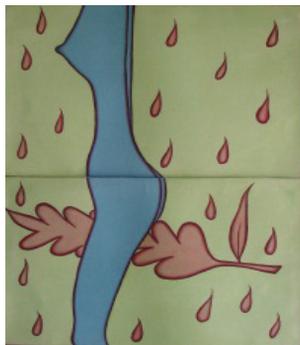
De Beauvoir sangat sadar bahwa menjadi manusia bebas adalah menjadi subjek. Bagi Sartre menjadi subjek berarti menjadi eksis dan bagi Descartes menjadi subjek berarti menjadi manusia yang berfikir (*i thing therefore I am*) (Arivia dalam Pareanom, 2013:27). Marcel dan Sartre, digambarkan Arivia, telah terlebih dahulu mengangkat soal kebutuhan

yang adalah formulasi identitas kebebasan manusia, tapi de Beauvoir memiliki masalah dengan ini terutama bila dihubungkan dengan perempuan sebagai subjek.

“Menurut Beauvoir, pertama-tama yang perlu ditanyakan adalah ‘apakah perempuan (*what is a Woman*)’. Pertanyaan de Beauvoir adalah apakah perempuan berfikir, apakah perempuan bebas? Atau lebih tepat lagi apakah perempuan *boleh* berfikir dan *boleh* menjadi bebas?”(Arivia dalam Pareanom, 2013:27-28).

Lukisan karya perempuan perupa kontemporer Bali yang bisa dikategorikan menyoal *subject matter* konstruksi subjektivitas adalah karya Murniasih dan Sutrisni.

Seri “Bikin Kenikmatan” karya Murniasih secara terbuka menempatkan Murniasih sendiri sebagai objek yang dengan demikian Murniasih adalah subjek. Lukisan *Bikin Kesenangan Sendiri* (Akrilik di atas kanvas 60x60cm, 1998) dibangun oleh sesosok torso tubuh perempuan tampak samping. Sudut pandang ini memperlihatkan dengan tegas anatomi tubuh perempuan terutama pada buah dada, pinggang, panggul, dan paha. Selangkang perempuan itu mengepit kemoceng. Di latar belakang tampak gambar butiran-butiran air jatuh tersebar keseluruh bidang gambar (lihat gambar 7).



Gambar 7
Bikin Kesenangan Sendiri karya Murniasih
Sumber: Dokumentasi Mondo

Pembacaani yang bisa dibangun dari lukisan ini bisa berangkat dari pemikiran Michel Foucault yang mengatakan bahwa, “manusia menjadikan dirinya subjek dengan cara membuat dirinya menjadi subjek. Ada kehendak untuk menjadi subjek. Lalu, tentu saja manusia menjadi objek dari cara dia menjadi subjek. Begitulah dia menjadi subjek” (Kristiatmo, 2007:29).

Lukisan ini secara terbuka memperlihatkan tubuh (Murniasih) yang sedang melakukan aktivitas seksual menggunakan benda (kemoceng) sebagai pengganti falus (laki-laki). Judul lukisan ini, *Bikin Kesenangan Sendiri*, secara eksplisit tertuju langsung pada aktivitas seksual Murniasih melalui benda. Benda di sini secara semiotika bisa mewakili fantasi Murniasih tentang (karakter) seksual laki-laki. Apapun wakil itu yang segera mudah ditangkap dari lukisan ini adalah bahwa Murniasih menempatkan dirinya sebagai subjek seksual yang dengan demikian, meminjam pendapat Foucault, Murniasih adalah objek. Tentu saja Murniasih menjadi objek dari cara dia menjadi subjek. Begitulah dia menjadi subjek.

Penegas bahwa Murniasih adalah subjek bisa dilihat pada butiran-butiran air yang jatuh yang bisa dimaknai sebagai kesuburan. Tubuh perempuan sering kali dipersamakan dengan bumi. Bumi yang subur adalah bumi yang menerima limpahan air. Demikian halnya dengan air, air yang bermanfaat adalah air yang diserap bumi. Bumi (tubuh Murniasih) adalah tubuh yang dibayangkan atau dikonstruksi oleh subjektivitas Murniasih sebagai bumi yang subur.

Sebagaimana konstruksi subjektivitas Murniasih yang membayangkan dirinya sebagai bumi yang subur, maka tak dapat disembunyikan sesungguhnya ia jauh dari makna bumi yang subur. Murniasih adalah perempuan yang ditakdirkan tidak bisa mengandung.

Lukisan dengan *subject matter* yang sama karya Murniasih jumlahnya mencapai 18 buah. Jumlah ini menunjukkan bahwa

Murniasih berulang kali melakukan penggalian terhadap tema. Penggalian ini dengan sendirinya memperlihatkan Murniasih terobsesi oleh tema yang sama.

Penggalian berulang atau dalam dunia seni sering disebut sebagai eksplorasi intinya adalah melakukan reinterpretasi atau pembacaan ulang terhadap apa yang telah dibuatnya. Pembacaan Murniasih terhadap tema ini, kekayaannya terletak pada variasi leksia yang dihadirkan di selangkangannya seperti tangan, daun, akar, tube cat, kuas, ranting, jam, sepatu, botol, spanram, ular, pedang, gunting dan lain-lain.

Sebagaimana yang diakui sendiri oleh Murniasih bahwa sebagaimana dari karya-karyanya bersumber dari fantasinya. Sebagai sebuah gambaran (bayangan) dalam angan-angan objek-objek seksual pada karya Murniasih bisa terkait dengan apa yang disebut dalam psikoanalisis sebagai gagasan dasar lamunan. Persepsi Murniasih terhadap laki-laki tidak hanya bergantung pada karakteristik-karakteristik nyata saja, namun juga pada apa yang dia bawa dalam bentuk hubungannya dengan laki-laki.

Kemoceng, botol, kuas, ranting, pedang, gunting dan lain-lain adalah penanda (*signifir*) yang maknanya bisa diproduksi secara konotatif. Objek-objek seksual Murniasih ini secara fisik sangat terkait dengan hal-hal yang keras, tajam, dan dengan demikian menyakitkan.

Membaca objek-objek seksual dan keseluruhan leksia dalam lukisan Murniasih seri ini terhubung juga dengan biografinya di mana ia mengalami kekerasan seksual, digagahi laki-laki dewasa juga rumah tangganya yang tidak utuh. Meminjam perkataan Julia Segal, peristiwa ini dalam psikoanalisis disebut sebagai fantasi tidak sadar. Fantasi Murniasih memperlihatkan perasaan marah yang berulang tanpa harus mengarahkan pada solusi.

Kemarahan Murniasih ini adalah kemarahan yang dipicu oleh biografi tubuhnya yang di samping mengalami kekerasan seksual (masa mudanya digagahi pria dewasa) dan mengalami pula kekerasan sosial (dicerai karena tidak bisa mengandung). Lukisan Murniasih seri ini sangat dekat dengan pandangan Lacan bahwa, “modus seksual akan mendorong manusia menjadi subjek. Sebuah identitas yang keluar dari definisi biologis manusia.” Atau sebagaimana yang ditegaskan oleh Fromm, tingkah laku seksual bukan merupakan sebab, tetapi akibat dari struktur sosial seseorang. Bukan “ranjang” yang menentukan keberhasilan atau kegagalan sebuah relasi, tetapi kodrat relasi dan orientasi karakterologislah yang menentukan tingkah laku seksual. (Rainer Funk, 2007:xiv).

Pelukis lain yang juga menyoal konstruksi subjektivitas dalam karyanya adalah Sutrisni. Lukisannya, *My Self* (cat minyak di atas kanvas 50x170cm, 2009) dibangun oleh gambar potret diri Sutrisni dalam pose atau gestur menengadahkan dengan pandangan menerawang jauh. Pose atau gestur seperti ini dalam dunia visual sering digunakan untuk menandakan bahwa seseorang sedang membayangkan sesuatu (lihat gambar 8).



Gambar 8
My Self karya Sutrisni
Sumber: Dokumentasi Sutrisni

Apa yang dibayangkan oleh si aku (Sutrisni) dalam lukisan ini adalah keinginan bebas yang dicitrakan dengan gambar kupu-kupu yang disusun serupa balon kata-kata yang membentuk lingkaran. Di tengah lingkaran itu hadir si aku lain dalam nada warna hitam putih. Nada hitam putih ini dalam gubah dunia visual sering digunakan sebagai cara visualisasi waktu lampau, waktu nanti, atau waktu yang dibayangkan.

Aku (Sutrisni) jelas sedang mengkonstruksi dirinya sebagai perempuan yang bebas. Kebebasan ini terlihat dari metafora yang digunakan Sutrisni yaitu kupu-kupu. Sebagai metafora kebebasan, kupu-kupu digambarkan penuh warna beterbangan menggapai langit. Sebagaimana yang diakui sendiri oleh Sutrisni bahwa lukisan ini adalah gambaran tentang keinginan bebas.

Lukisan ini banyak menggunakan citra yang lumrah dipakai dalam dunia visual, sehingga mudah terbangun komunikasi antara si pengirim pesan (*addresser*, pelukis) dengan si penerima pesan (*addressee*, apresian). Lukisan ini amat mungkin dibaca dengan pendekatan ekspresif yang memperlihatkan pesan mengalir dari si pengirim pesan kepada si penerima pesan.

Murniasih dan Sutrisni sebagai subjek yang mengkonstruksi subjektivitas dalam sejumlah karyanya jelas berada dalam posisi mengatur dirinya sendiri untuk menjadi sesuatu sebagaimana yang dibayangkannya. Murniasih misalnya membayangkan dirinya sebagai subjek seksual dan sebagai ibu dari seorang anak. Sementara itu Sutrisni membayangkan dirinya sebagai perempuan yang bebas.

Dalam hal ini, posisi subjek Murniasih dan Sutrisni, meminjam pandangan Michael Foucault adalah “subjek bukanlah sesuatu yang terberi, tapi bentukan atas adanya imperatif untuk mengatur diri sendiri (*govern yourself*) dengan melakukan tindakan-tindakan yang menjadikan diri seseorang sebagai tujuannya” (Kristiatmo, 2007:30).

4. Penutup

Berdasarkan pemaparan di atas dapat dikemukakan bahwa *subject matter* tubuh perempuan dalam karya perempuan perupa kontemporer Bali adalah ekspresi perlawanan perempuan terhadap kuasa laki-laki. Perlawanan ini didasari oleh ideologi yang bekerja dalam proses kreatif mereka. Ideologi tersebut, antara lain, adalah ideologi feminisme. Secara semiotik ideologi feminisme itu dapat di baca melalui citra, simbol, dan leksia yang dipakai perempuan perupa kontemporer Bali.

Ideologi feminisme dalam karya perempuan perupa kontemporer Bali terdiri dari tiga tema, yaitu tema subordinasi yang terdapat pada karya IGK Murniasih seperti *Terimakasih Ayah*, karya Cok Mas Astiti seperti *Samudera Kehidupan*, dan sejumlah karya lainnya; tema Kesamaan, antara lain, terdapat pada karya Ni Nyoman Sutrisni, *Sri Kartini* dan *Cleopatra*, karya IGK Murniasih, *Seolah-olah Dunia Milik Berdua*, dan sejumlah karya lain dari Ni Nyoman Sani ; tema Konstruksi subjektivitas terdapat pada karya IGK Murniasih, *Bikin Kesenangan Sendiridan Anakku yang Lucu*, dan karya Ni Nyoman Sutrisni, *My Self*.

DAFTAR PUSTAKA

- Barker, Chris. 2014. *Kamus Kajian Budaya*. Yogyakarta: PT. Kanisius.
- Beauvoir, Simon De. 2003. *Second Sex, Kehidupan Perempuan* (Terjemahan: Toni B. Febriantono, Nuraini Juliastuti). Surabaya: Pustaka Prometheus.
- Budiman, Kris. 1999. *Kosa Semiotika*. Yogyakarta: LkiS.
- Funk, Rainer “Pengantar Editor” dalam Erich Fromm, 2007. *Cinta Seksualitas dan Matriarki*. Yogyakarta: Jalasutra.
- Hardiman dan Luh Suartini, 2013. “Membaca Tubuh Gusti Ayu Kadek Murniasih: Representasi Seks. Kekerasan dan Kuasa Laki-laki”, *Jurnal Ilmu Sosial dan Humaniora*, Vol 2. No 1, 2013. Hal. 187-197.
- Hasan, Asikin (ed.) 2001. *Dua Seni Rupa, Sepilihan Tulisan Sanento Yuliman*. Jakarta: Kalam.
- Kramer, Marjorie. “Some Thoughts on Feminist Art” dalam Hilary Robinson 2001. *Feminism-Art-Theory an Anthology 1968-2000*. USA: Blackwell Publishers Inc.
- Kristiatmo, Thomas. 2007. *Redevisi Subjek dalam Kebudayaan*. Yogyakarta: Jalasutra.
- Pareanom, Yusi Avianto. 2013. *Subjek yang Dikekang*. Jakarta: Salihara.
- Robinson, Hilary. 2001. *Feminism-Art-Theory, An Anthology 1968-2000*. USA: Blackwell Publishers Ltd.
- Saidi, Acep Iwan, 2008. *Narasi Simbolik Seni Rupa Kontemporer Indonesia*. Yogyakarta: ISACBOOK.
- Saidi, Acep Iwan, 2012, “Batas Hati dan Rasio dalam Keyakinan Beragama” dalam *Jurnal Sositologi*, Edisi 26, tahun 11, Agustus 2012, hal. 69-82.
- Segal, Julia. 2003. *Fantasi*. Yogyakarta: Pohon Sukma.
- Sugiharto, Bambang, 2015. *Untuk Apa Seni?.* Bandung: Pustaka Matahari.
- Winarno, Ira Adriati, 2007. “Persoalan Kesetaraan Gender dalam Karya Seni Rupa Kontemporer Indonesia” *Jurnal Visual Art ITB*, Vol. 1. No.2, 2007. Hal. 211- 223.

TENTANG PENULIS

Hardiman lahir di Garut, Jawa Barat. Lulusan Jurusan Pendidikan Seni Rupa dan Kerajinan UPI Bandung. Kini sedang menempuh program Doktor kajian Budaya Unud. Staf Pengajar Jurusan Pendidikan Seni Rupa Undiksha. Penulis seni rupa dan kurator independen. Tulisannya dipublikasikan di *Kompas*, *Visual Art*, *Media Indonesia*, *Gatra*, dan sejumlah jurnal. Salah seorang penulis buku *Modern Indonesian Art: From Raden Saleh to the Present Day* (2010), dan *Wacana Khatulistiwa: Bunga Rampai Kuratorial Galeri Nasional Indonesia 1999-2011*(2011). Esai-esainya dikumpulkan dalam buku *Eksplo(ra)si Tubuh: Esai-esai Kuratorial Seni Rupa* (2016). Pemikiran-pemikirannya tentang seni rupa Bali dikumpulkan dalam buku *Dialek Visual: Perbincangan Seni Rupa Bali dan yang Lainnya*. Puisinya terhimpun dalam antologi *Yang Tujuh Ini*, dan *Peta Lintas Batas*. Karya kurasinya, antara lain *My Body: Perempuan Perupa Kontemporer Indonesia* di Jakarta Art Distric, *Indonesia Contemporary Drawing* di Galeri Nasional Indonesia, *Irisan: Seni Patung Kontemporer Indonesia* di Jakarta Art Distric, dll.

Hardiman pernah menekuni fotografi, teater, seni lukis, dan penulisan puisi. Pamerannya antara lain Bienale Seniman Muda Indonesia di TIM (Jakarta), Pameran Berdua di Aliance Prancaise (Bandung), Pameran Bertiga di Andi's Gallery (Jakarta), Pameran Tunggal di Galeri Bandung, (Bandung), Pameran Jogja International Bienale Miniprint (Jogya), dll. Karya drawingnya digunakan sebagai gambar sampul dan ilustrasi sejumlah buku sastra, sosial, dan politik oleh sejumlah penerbit, beberapa buah dimuat di *Kompas* sebagai ilustrasi cerpen. Email; hardiman@undiksha.ac.id atau hardiman_art@yahoo.com

I Nyoman Darma Putra adalah guru besar Fakultas Ilmu Budaya dan Ketua Program Studi Magister Pariwisata, Universitas Udayana. Darma menulis beberapa artikel di jurnal internasional dan beberapa buku biografi tokoh pariwisata Bali, serta menyunting beberapa buku, termasuk *Pariwisata Berbasis Masyarakat Model Bali* (2015) dan bersama Siobhan Campbell mengedit buku *Recent Developments in Bali Tourism: Culture, Heritage, and landscape in an Open Fortress* (2015). Bersama Diah Sastri Pitanatri, Darma menulis buku *Wisata Kuliner, Atribut Baru Destinasi Ubud* (2016).

Prof. Dr. Nengah Bawa Atmadja, M. A., adalah guru besar Antropologi/Sosiologi pada Jurusan Pendidikan Sejarah/Jurusan Pendidikan Sosiologi, Fakultas Ilmu Sosial (FIS), Universitas Pendidikan Ganesha (Undiksha), Singaraja, Bali. Menulis beberapa buku, misalnya buku berjudul, *Ajag Bali Pergerakan, Identitas Kultural dan Modernisasi* (2010), *Komodifikasi Tubuh Wanita Kasus Joged Bumbung Ngebor, di Bali* (2010), *Geneologi Kerajaan Majapahit, Islamisasi, Toleransi, dan Pemertahanan Agama Hindu di Bali* (2014), *Saraswati dan Ganesha sebagai Simbol Paradigma Interpretativisme dan Positivisme* (2014), *(Ngaben + Memukur)=(Tubuh x Api) + (Uparengga + Mantra)=(Dewa Pitara + Surga): Perspektif Teori Sosial Kebutuhan terhadap Ritual Kematian di Bali* (2015) dan *Tajen di Bali* (2015) (Dua Buku terakhir ditulis dengan Anantawikrama Tungga Atmadja dan Tuty Maryati).

I Gede Mudana adalah dosen prodi Manajemen Bisnis Pariwisata MBP di Politeknik Negeri Bali. Ia tertarik meneliti dan menulis tentang pariwisata budaya. Ia juga sering menulis persoalan-persoalan politik, budaya pop, dan diskursus keilmuan sekitar fenomena kepariwisataan. Selain menjadi dosen, ia adalah Kepala Unit Publikasi Ilmiah (UPI) Pusat Penelitian dan Pengabdian Kepada Masyarakat (P3M) Politeknik Negeri Bali yang mewadahi beragam jurnal dalam *applied science dan technology*. Email: gedemudana@pnb.ac.id



I KADEK SEPTA ADI

**Matinya Sang Raksasa, Linocut and hand coloring on canvas, #3,
120 cm x 100 cm, 2022**

BULIAN

Oleh: Hardiman dan Made Susanta Dwitanaya

Budaya-budaya introvert yang telah begitu banyak muncul dalam perjalanan sejarah dan memburamkan kebudayaan translokal semakin terdesak mundur, sementara itu kebudayaan translokal yang terbangun atas berbagai unsur semakin mengemuka.

Pieterse, 1995.¹

Dewasa ini, dunia seni rupa sedang dihadapkan pada berbagai persoalan. Baik yang bertalian dengan wilayah visual, medan sosial, maupun pengakuan dan pengukuhan dalam wilayah budaya. Beberapa tahun yang lalu, kita disibukkan oleh pertarungan makna dalam bingkai pasar wacana. Pertarungan makna ini kemudian melebar juga ke dalam bingkai wacana pasar. Kini, kita tidak lagi menyoal perbedaan pasar wacana dan wacana pasar. Sebagian pengamat seni rupa cenderung melihat dua hal itu sebagai hal yang paralel; berjalan sejajar menuju titik tujuan yang sama. Sebagian pengamat yang lain cenderung melihat pasar wacana dan wacana pasar itu bagai dua sisi mata uang; satu kesatuan yang tak bisa dipisahkan. Tentu saja, di lain sisi, ada juga pengamat seni rupa yang secara berterus-terang tetap memisahkan pasar wacana dari wacana pasar; dua logika yang berbeda nilainya .

Apapun pandangan para pengamat itu, yang pasti bahwa dalam dua dasawarsa terakhir ini dunia seni rupa telah memperoleh tempat di banyak kalangan. Seni rupa tidak lagi dimiliki secara eksklusif oleh kalangan perupa, pengamat

seni rupa, dan penikmat seni rupa belaka. Ia (seni rupa) telah pula menjadi bagian penting dari dunia ekonomi, gaya hidup, bahkan politik kebudayaan. Karya seni rupa, pada akhirnya bukan hanya diapresiasi kualitas estetikanya belaka. Tetapi, diapresiasi juga representasinya; diapresiasi juga nilai jualnya; dan diapresiasi juga muatan politik kebudayaannya. Kendatipun tak terhindar misalnya, yang muncul menguat lebih pada persoalan pemaknaan pada wilayah konteks. Karya seni rupa sebagai teks visual dipinggirkan dengan tata tidak membicarakan aspek estetikanya. Representasi atau sekurang-kurangnya tafsir terhadap karya seni rupa kerap bergerak pada persoalan konteks belaka. Di lain sisi, pembicaraan juga kerap berkuat pada persoalan pasar. Tak mengherankan kemudian muncul istilah ‘bintang’ untuk perupa yang memperoleh posisi di wilayah pasar. Pendeknya, karya seni rupa tengah bergerak dari kualitas lihatan ke penglihatan yang berkualitas. Karya seni rupa adalah objek yang dimaknai atas berbagai kepentingan.

Kepentingan yang masih terngiang dalam ingatan kita adalah pemaknaan karya seni rupa dalam bingkai postmodernisme. Paham ini bukan hanya bermakna sebagai akhir modernisme, tetapi juga adalah sebuah gerakan kebudayaan yang meragukan, menyangsikan, dan menghentikan modernisme. Betapa tidak, dalam paham para posmodernis ada keyakinan bahwa salah satu dosa modernisme adalah meminggirkan tradisonalisme. Kita mengerti bahwa dunia seni rupa kita sejak masa lampainya telah memiliki sejarahnya sendiri yang dihidupi oleh nilai-nilai tradisional. Belakangan baru kita menyadari bahwa secara diam-diam kita telah terjebak untuk berperanserta juga dalam upaya peminggiran nilai-nilai tradisional itu. Sebutlah misalnya bagaimana proses ‘menistakan’ seni rupa tradisi yang komunal dan bermuatan filosofi melalui jalan pengukuhan nilai-nilai individual yang berorientasi pada kebaruan visual. Kita telah menjadi bagian dalam permainan itu. Sebuah realitas teater yang membesarkan kita sebagai aktor-aktornya.

Betapapun demikian, mari kita melihat hal itu secara arif. Bagaimanapun ada bangunan yang tetap memberi manfaat untuk kita. Bahwa estetika modernisme yang telah kita cerap, betapapun kecilnya telah memberi saham juga terhadap dunia (ilmu pengetahuan) seni rupa kita. Di luar itu, seni rupa kita juga akan terus bertumbuh dalam proses menjadi. Inilah sebuah kesadaran pemaknaan yang amat berguna bagi mahluk budaya. Lihat misalnya, dalam banyak kasus pada karya seni rupa Bali, sulit memisahkan teks-teks (narasi) budaya dengan pernyataan individu. Begitu halnya dalam eksekusi visualnya, betapa misalnya teks visual telah menjadi dialek bagi sejumlah perupa Bali. Nilai komunal dalam hal ini telah menjadi bagian tak terpisahkan dalam praktik seni rupa (modern) di Bali.

Nilai Kolektif

Kita juga tidak dengan mudah menerima perbedaan kelas dalam seni rupa. Bahwa dalam paham modernisme dengan tegas membedakan seni tinggi (*high art*) dan seni rendah (*low art*) yang berangkat dari pemaknaan kebudayaan tinggi (*high culture*) dan kebudayaan rendah (*low culture*), bagi kita di Bali keduanya tak memiliki perbedaan. Tak ada pembagian kelas untuk semua karya seni rupa. Lihat misalnya bagaimana praktik penciptaan kerajinan (kriya) dan lukisan keduanya mendapat tempat yang sama. Di sisi lain, apresiasi untuk kedua ‘jenis’ karya seni rupa ini tidak dilihat berdasarkan pembagian kelas, tetapi berdasarkan fungsinya dalam kehidupan manusia Bali yang berlandaskan konsep *Tri Hita Karana*. Tiga komponen lingkungan ini lingkungan alam gaib (*Parahyangan*), lingkungan biofisik (*Palemahan*) dan lingkungan sosial (*Pawongan*) adalah bagian terpenting dalam kehidupan masyarakat Bali.

Dengan begitu, tampak bahwa paham modernisme di Bali tidak dengan mudah bisa masuk melalui jalan modernisasinya. Dunia pendidikan seni rupa di Bali yang menganut paham pendidikan modern sesungguhnya menyerap juga ajaran atau

paham estetika modernisme yang Ero-Amerika itu. Tetapi, praktik penciptaan karya seni rupa menunjukkan realitas lain, yakni hadirnya teks-teks visual sebagai alat komunikasi yang khas Bali. Alat komunikasi ini dalam terminologi semiotik adalah dialek. Sebuah varian bahasa yang berbeda-beda. Kita pun bisa dengan mudah membedakan dialek rupa Kamasan dengan dialek rupa Nagasepaha; dialek rupa Pitamaha dengan dialek rupa Young Artist; dan seterusnya. Dialek-dialek ini, bagaimanapun telah diapresiasi di berbagai wilayah budaya di luar Bali.²

Di luar realitas visual, Bali juga memiliki tradisi pendidikan dan pengajaran seni rupanya sendiri. Sistem pewarisan dan sistem cantrik yang dianut banyak perupa Bali telah memperkuat pula pertumbuhan dialek rupa ini. Betapa tidak, lihatlah misalnya sang empu yang menurunkan keterampilan teknis dan pemahaman filosofisnya kepada para cantriknya. Para cantrik ini kemudian tumbuh dalam ikatan bahasa visual yang mengukuhkan dialek rupa itu. Inilah yang kemudian disebut sebagai nilai kolektif. Ada satu tatanan yang dianut bersama, dijaga bersama, dan ditumbuhkan bersama.

Arkeologi Bulian

Bertolak dari realitas itu, para dosen, sejumlah alumni, dan sejumlah mahasiswa Jurusan Pendidikan Seni Rupa, Fakultas Bahasa dan Seni (FBS), Universitas Pendidikan Ganesha (Undiksha) Singaraja membangun satu jaringan diskusi antar tiga komponen itu. Diskusi yang dibikin secara informal itu melahirkan sejumlah gagasan tepatnya menyerupai kegelisahan untuk merepresentasikan persoalan tersebut. Sejumlah pertanyaan mendasar tentang ‘apakah seni itu?’, ‘apakah seni rupa itu?’, berulang kali hadir sebagai ‘mahluk’ penggoda yang sekelabat terlihat dalam keremangan.

Disemangati oleh nilai kolektif yang telah mengakar dalam tradisi seni rupa kita, lalu para peserta pameran ini melakukan

semacam riset kecil yang bertugas mendata sejumlah nilai kolektif itu. Sampailah pada kesimpulan sementara, bahwa nilai kolektif yang paling hakiki adalah semangat ‘gotong-royong’ yang menempatkan bakal karya seni sebagai garapan bersama. Persolan lain kemudian muncul: apa yang harus dikerjakan? Penggalan pun bergerak ke pendataan sejumlah kemungkinan tema pameran. Mungkin karena Buleleng tempat para seniman peserta pameran ini berumah adalah sebuah wilayah budaya yang memiliki semacam karakternya sendiri, maka pencarian tema pun memfokuskan perhatiannya pada persoalan Buleleng, Jatuhlah ke persoalan asal-muasal. Ya, Bali aga. Pilihannya ditetapkan Desa Bulian. Pertimbangan yang melanggengkan pilihan ini karena sebagai peserta pameran ini pernah bersentuhan dengan Bulian. Dan, yang jauh melampaui alasan itu adalah karena Bulian punya khasanah budaya yang khas, unik, dan inspiratif.

Desa Bulian adalah salah satu desa tua yang terletak di kecamatan Kubutambahan, kabupaten Buleleng. Luas desa Bulian sekitar 800,45 Ha, dengan realitas fisik tanah yang kering dan tandus. Di atas tanah yang kering itulah masyarakat desa Bulian berusaha membudidayakan aneka komoditi perkebunan seperti kelapa, mangga, rambutan, jambu mente, kacang-kacangan, jagung, ketela pohon, dan lain-lain.

Kondisi desa yang kering ini seolah-olah kontras dengan suburnya nilai-nilai kultural di desa ini. Tersebutlah sejak dinasti Warmadewa berkuasa di Bali di awal abad ke-9 masehi, desa Bulian pada masa itu diduga merupakan salah satu titik sentral dalam peradaban Bali kuno dengan istilah ‘*muloyo iki pusering jagat prawali*’. Tak hanya itu, diyakini pula bahwa Bulian juga berarti tanah yang istimewa, sehingga pada tahun 1260 raja Bali yang bernama Suradipa Narashinga Murti mendirikan ‘Kawista’ (pusat kerajaan) di daerah itu atas petunjuk Pakraman Paradayan Bulian. Karena daerah ini dahulunya adalah tanah kelahiran dari dinasti Warmadewa. Kawista artinya “Buah Bila” yang banyak tumbuh di desa Bulian ini. Kawista ini juga merupakan singkatan dari ‘Kawi

Prayascita' yang artinya tanah yang tersucikan oleh takdir atau kehendak alam.

Bulian punya narasi yang membentang dari masa lampau sampai hari-hari ini. Tak berlebihan kalau kemudian desa kerontang ini kerap memacarkan daya magnitnya bagi para peneliti sejarah. Sejumlah arkeolog, antropolog, sosiolog, dan para penganut disiplin ilmu lainnya berulang kali menelisis Bulian. Realitas ini diperkuat pula oleh kata 'bulih' yang berarti 'bibit'. Ini diyakini masyarakatnya terkait dengan bibit peradaban Bali kuno yang (katanya) melahirkan Janasdhu Warmadewa sebagai cikal bakal dinasti Warmadewa yang berpusat di Gigir Manuk.

Di desa yang tandus ini kita seolah menemukan oase-oase kesadaran Bali mula yang begitu kental dengan spiritualitas. Di desa ini kita masih bisa menemukan 'sosiofak' berupa warisan tradisi yang khas. Sebutlah misalnya struktur adat kemasyarakatan dengan sebuah sistem kepemimpinan kolektif yang disebut dengan istilah *Krama Desa Linggih*. Kepemimpinan ini terdiri dari 30 orang tetua desa yang dipercayai secara geneologis oleh masyarakat desa Bulian. Dari 30 orang anggota *Krama Desa Linggih* tersebut hanya 29 orang yang masih memiliki pewaris hingga kini, dan satu orang lagi tidak memiliki keturunan namun spiritnya masih diyakini ada oleh masyarakat Bulian. Sistem *Krama Desa Linggih* ini merupakan bibit-bibit demokrasi yang terlahir dari nilai-nilai kearifan lokal.

Kehidupan sosial masyarakat desa Bulian dikonstruksi oleh mitos. Kondisi desa yang kering dan tandus itu diyakini oleh masyarakatnya sebagai kutukan akibat kesalahan leluhur mereka di masa lalu dalam menjalankan tradisinya. Ada nilai kearifan dalam menyikapi keadaan yang sulit dengan introspeksi diri dan tanpa menyalahkan orang lain. Masyarakat Bulian memaknai mitos tentang kutukan terhadap desa mereka sebagai sebuah pelajaran sejarah untuk tidak melakukan kesalahan yang sama di masa kini, tentu sembari menatap masa depan dengan penuh harapan.

Fakta dan cerita tentang Bulian itu kemudian direpresentasikan dalam bentuk karya seni rupa. Sebagaimana makna representasi maka akan hadir praktik pemaknaan dengan tidak menjelaskan atau merefleksikan objek dalam hal ini Bulian. Sebuah resiko yang sejak awal memang disadari sebagai pilihan terbaik, ketimbang misalnya sekadar memotret Bulian. Karya seni rupa dalam pameran ini, sekali lagi, hanyalah representasi dari sejumlah seniman yang mencoba menghadirkannya dalam metode pembacaan. Sebagaimana hakikat pembacaan, maka akan ditemukan sejumlah tanda yang memperlihatkan realitas dalam posisi yang terdistorsi, terpiuhkan, bahkan mungkin lebih hadir atas kepentingan tertentu. Begitulah kelonggaran tipe karya seni yang representatif.³

Karenanya, guna memudahkan proses kuratorial, empat bingkai kurasi ditetapkan sebagai guide dalam proses kreatif para seniman ini, yakni ruang kuliner dan produksi, ruang mitos dan religi, ruang sosial dan kemasyarakatan, dan ruang potret dan tokoh.

Ruang 1: Produksi dan Kuliner

Bulian. Sebuah wilayah geografis dengan tanah yang kering. Tanah yang tandus. Tanah yang bermesraan dengan keterbatasan. Pada takdirnya hanya mampu memproduksi sejumlah kecil industri pertanian. Sebutlah macam jagung, ubi kayu, ubi jalar, buah bila, dan sejenis tanaman lain yang menempati hirarki ‘terbawah’ dalam konteks kuliner masa kini.

Keterbatasan itu melahirkan juga produksi turunan berupa kerajinan ingka. Sebuah wadah yang bisa dikerjakan juga oleh pengrajin lain di mana pun di seluruh wilayah Bali. Ingka, dengan demikian bukanlah sebuah benda yang khas Bulian. Ia hanya menjadi penanda tentang pohon kelapa, waktu senggang, dan sedikit rejeki dari transaksi yang jarang terjadi.

Realitas ini, meski tidak cukup menggembirakan, ia tetap diamini sebagai berkah. Sebuah rasa syukur sembari lebih suntuk memaknai asal kata ‘bulian’ yang adalah bulih yang bermakna bibit atau benih. Dari bibit atau dari benih, kita bisa membayangkan akan tumbuh pohon besar dengan buah yang harus besar pula. Ingka masa depan yang dibayangkan adalah ingka raksasa yang sanggup mewadahi selaksa biji-bijian.

Ruang 2: Sosial dan Kemasyarakatan

Di Bulian, terpelihara sebuah sistem kemasyarakatan dengan kepemimpinan kolektif: Krama Desa Linggih. Ada 30 pemimpin yang memperoleh kepercayaan dari masyarakatnya. Para pemimpin itu diyakini secara geneologis harus melanjutkan kepemimpinannya. Dua puluh sembilan orang diantara para pemimpin itu memiliki keturunan. Dan, hanya satu orang yang tidak memiliki keturunan. Namun demikian, yang satu orang itu diyakini memiliki spirit.

Sementara itu, Bulian, sebagaimana desa lainnya di Indonesia, pada masa Orde Baru memiliki kontrol tunggal dari pusat. Tak berlebihan jika kemudian di kantor desa Bulian, sejumlah struktur desa ditentukan oleh pusat. Maka, lahirlah teks-teks statistik yang sungguh absurd untuk Bulian. Tapi, Bulian hanyalah wilayah kecil yang dalam peta pemerintahan Indonesia menyerupai titik yang nyari tak terlihat.

Bulian, sebuah desa miskin dimana berkarung-karung raskin sangat terbuka untuk berlambung di perut penduduknya. Raskin, sebuah realitas yang lebih menggambarkan praktik pemaknaan tentang simpatik atau (tepatnya) tentang kekuasaan.

Ruang 3: Potret dan Tokoh

Ada yang fasih menulis puisi. Ada yang cekatan memimpin

warga. Ada yang khusuk membawa umat ke garis vertical. Ada sejumlah tokoh yang menjadi amat penting bagi Bulian, bahkan wilayah lain di luar Bulian. Mereka telah memiliki wajahnya sendiri yang menjadi cerminan bagi warga Bulian. Mereka adalah potret.

Sebagai portret, mereka telah direkakan oleh generasi penerusnya yang gambaran masa depannya belum terbayangkan. Masa depan anak-anak adalah kanvas kosong yang siap diisi oleh mereka sendiri. Kanvas masa depan anak-anak mungkin akan terisi sebagaimana yang telah dicapai oleh para sesepuhnya. Ada semacam dialog yang ingin dibangun lewat representasi karya ini. Dialog yang dibayangkan dalam angan-angan anak-anak dan orang dewasa. Dialog yang selalu berupaya untuk menegaskan kepotretannya.

Ruang 4: Mitos dan Religi

Bulu Geles, sebuah upacara penghormatan kepada roh orang tua yang sudah meninggal. Orang Bulian seperti digariskan untuk membayar utang melalui upacara ini. Dua ekor sapi adalah utang kepada ibunya. Satu ekor sapi adalah utang kepada ayahnya. Dalam pelaksanaan ritual bulu geles ini sapi yang akan dikorbankan diikat terlebih dahulu, untuk kemudian ditusuk secara berulang-ulang hingga darah sang sapi menetes di atas tanah. Ini adalah bentuk persembahan tabuh rah terhadap para buta kala agar tidak mengganggu jalannya ritual bulu geles ini. Ketika tubuh sang sapi dihujami pisau, maka masing-masing warga akan mengusap tubuh sang sapi yang terkapar sekarat dengan lemah lembut. Ada pembacaan terhadap realitas upacara ini, dalam keyakinan masyarakat Bulian, kematian sapi ini adalah cerminan pemuliaan roh dan kematian.

Bulian juga memiliki mitos tentang Betara Katon. Ini kisah tentang lahirnya sosok Betara Katon yang misterius karena terlahir dari pusar gadis cilik yang bernama Luh Sri Minah. Kehamilan Luh Sri Minah terjadi setelah ia minum air kelapa yang diperolehnya

di hutan. Karena kehamilannya yang misterius, Luh Sri Minah diasingkan di hutan, dan anak yang dilahirkannya dirawat oleh sang kakek yang menjadi kepala desa. Dalam sebuah rapat desa anak misterius tersebut diajak oleh sang kakek untuk menghadiri rapat tersebut dan secara mengejutkan ia meminta untuk duduk paling depan dalam rapat desa tersebut. Anak itu kemudian dianggap menghina rapat tersebut. Anak itu kemudian diusir dari rapat desa. Cerita kemudian berlanjut ke pembakaran. Dan, anak itu, ajaib, tak terbakar api. Kutukan sang anak muncul: desa Bulian akan dilanda petaka tak berkesudahan. Jauh setelah itu, guna menghormati sang anak dan melemahkan kutukannya, didirikanlah Pura Batara Katon.

Dalam empat bingkai kuratorial ini, para pemirsa seni rupa dipersilakan melakukan pembacaan ulang tentang Bulian sembari seleluasnya mengembara ke horizon harapan masing-masing. Suksma.

“Tulisan ini adalah esay kuratorial pameran “Bulian” pameran karya kolektif dosen dan mahasiswa Prodi Pendidikan Seni Rupa Undiksha Singaraja tahun 2009 di Museum Neka Ubud. Pameran ini dikurasi oleh Hardiman (kurator, kritikus dan seniman dan dosen Prodi Pendidikan Seni Rupa Undiksha) dan I Made Susanta Dwitanaya (penulis, kurator, yang kini bergiat di Gurat Institut). Pada saat pameran tersebut Susanta masih berstatus sebagai mahasiswa tingkat akhir di Prodi Pendidikan Seni Rupa Undiksha”.

¹Pieterse, J. 1991. “Globalization as Hybridization” dalam M. Featherstone, S. Lash dan R. Roberson (ed.) *Global Modernities* London dan Newbury Park: Sage

²Lebih jauh tentang dialek rupa Bali , lihat Hardiman , 2008. “ Dua Dialek Seni Rupa Bali , *Jual Arts* , Vol . 5 , Juni - Juli . Hal . 81-85

³Tentang representasi lihat Chris Barker, 2001. *Cultural Study Teori dan Praktik* (terjemahan). Yogyakarta: Kreasi Wacana .

NGEJOT: BERTEMU, BERBAGI, KOLABORASI

Oleh: Made Susanta Dwitanaya

Ngejot adalah sebuah praktik sosial yang mengakar dalam kebudayaan masyarakat Bali. Ngejot adalah tradisi saling berbagi, baik material maupun sumber daya lainnya. Ngejot hadir dalam eratnya hubungan sosial dan rasa persaudaraan dalam masyarakat komunal kita. Melalui praktik sosial ini tradisi kolektifitas terus dirawat dalam perkembangan sosial kemasyarakatan kita. Secara universal hampir seluruh kebudayaan masyarakat komunal mengenal praktik sosial seperti ngejot ini yang tentu saja hadir dalam terminologi yang berbeda beda.

Black Menu mengadopsi ataupun terinspirasi dari spirit Ngejot ini untuk diaplikasikan dalam sebuah praktik dan metode berkesenian. Terminologi ngejot yang bermakna sebuah praktik sosial yang hadir dalam konteks sosial budaya masyarakat Bali yang mencerminkan relasi antara individu di dalam sebuah relasi komunal dimaknai kembali dalam praktik artistik berkesenian. Apa yang dihadirkan oleh Black Menu ini jika dilihat dari kacamata estetika mengingatkan kita pada salah satu perkembangan teori estetika yakni teori estetika relasional (relational aesthetic) yang dicetuskan oleh kurator Nicolas Bourriaud pada dekade 90an. Estetika relasional menekankan pada upaya pemaknaan atas kecenderungan praktik artistik yang berlandaskan ataupun terinspirasi oleh hubungan manusia dengan konteks sosialnya.

Pada peristiwa pameran yang dikemas sebagai pameran proses ini, Black Menu akan berkolaborasi dengan dua orang perupa muda Bali dengan karakter dan pendekatan artistik yang berbeda. Yang pertama adalah Agus Mediana Adi Putra

(Cupruk) perupa muda sekaligus pendidik seni yang intens dengan riset dan eksperimennya selama ini tentang warna dan cahaya. Karya – karya Agus bergerak dalam penjelajahan aspek intermedia seperti instalasi, kinetik, dan lain sebagainya. Yang kedua adalah Gusti Dalem Diatmika (Gusti Dalem) perupa muda yang intens pada pengolahan material tanah keramik. Ada aspek craftsmanship (ketekunan), pendalaman dan sensibilitas yang intens antara Gusti Dalem terhadap material tanah keramik ini. Selain berkarya menghasilkan karya karya personal, Gusti Dalem juga aktif dalam aktivitas berbagi pengetahuan dalam program program workshop yang ia hadirkan secara kolaboratif dengan berbagai pihak, ruang dan institusi.

Dalam pameran proses “Ngejot “ ini Black Menu akan merancang dan menghadirkan sebuah ruang studio yang menampung gagasan dan kebutuhan berkarya kedua orang perupa ini serta berkolaborasi dalam menghadirkan presentasi (display) untuk memperkuat gagasan artistik kedua kolaborator mereka. Maka pemaknaan atas studio dalam konteks ini melampaui fungsi studio yang hanya sebatas sebagai ruang berkarya, tapi lebih jauh lagi studio adalah ruang untuk saling berbincang, bertukar gagasan, layaknya makna kata ngejot yang bermakna saling berbagi dan memberi. Studio ini juga sekaligus menjadi ruang presentasi karya yang dihasilkan dari proses kolaborasi antara Black Menu dengan dua perupa kolaborator. Baik proses berkarya dan presentasi karya yang akan terjadi di studio ini tentu saja akan menjadi peristiwa yang dapat diakses dan diapresiasi oleh publik. Sebab publik tidak hanya akan menikmati dan berinteraksi dengan karya final tapi juga dapat berinteraksi dengan para kreator yang sedang berproses menghadirkan karya.

Dalam konteks kekaryaannya, Black Menu akan berkolaborasi dengan cara merespon dan memberikan alternatif penyajian (presentasi), solusi atas pemecahan masalah teknik dan artistik yang berlangsung dalam proses dialogis atas gagasan yang akan dihadirkan oleh dua perupa kolaborator. Peristiwa

kolaborasi antara Black Menu dengan dua perupa kolaborator ini akan dikemas dalam serentetan peristiwa. Dimulai dengan presentasi awal menghadirkan berbagai karya dan artefak terkait dengan dua perupa kolaborator yakni Agus Mediana Adi Putra (Cupruk) dan Gusti Dalem Diatmika (Gusti Dalem) yang akan dikemas dalam satu format display dan presentasi artistik oleh Black Menu. Maka yang hadir dalam peristiwa ini adalah berbagai artefak, material, alat berkarya, sketsa, karya – karya yang pernah dibuat oleh kedua perupa ini sebelumnya, hingga berbagai arsip. Presentasi awal ini dapat termaknai sebagai upaya Black Menu dan dua perupa kolaborator dalam membagikan pengalaman pengalaman artistik dalam ranah berkesenian yang mereka gumuli selama ini dihadapan publik secara lebih dekat dan dialogis.

Setelah presentasi awal ini akan dilanjutkan dengan proses berkarya secara kolaboratif antara Black Menu dengan dua perupa kolaborator. Sesi ini akan diawali pada bulan february dengan menghadirkan proses berkarya secara kolaboratif antara Black Menu dengan Agus Mediana (Cupruk) selama satu bulan yang dapat dikunjungi oleh publik. Pada sesi ini Cupruk akan menghadirkan karya instalasi yang berbasis pengolahan material berbasis benda temuan. Seperti kayu bekas, batu, kaca hingga air sebagai bahasa ungkap artistik atas konsep Cupruk tentang spiritualitas. Cupruk akan merepresentasikan pandangan personalnya tentang pencarian makna ketuhanan dalam diri manusia pada lintasan peradaban dan perjalanan hidup manusia yang bersilang sengkabut antara keyakinan, penghargaan dan penghormatan atas capaian peradaban manusia dalam memuliakan nilai ketuhanan, kemisteriusan dan keserbamungkinan pemaknaan atas Tuhan, yang beraniam dengan kegamangan, kerapuhan, penyangsian, dan aneka rasa gejolak batin manusia. Hingga pada satu titik perjumpaan personal manusia dengan esensi ketuhanan dalam gelap, dalam diam, dalam keterpejaman yang hening untuk berjumpa cahaya ketuhanan dalam diri. Cupruk meramu gagasan tersebut dalam Black God.

Peristiwa kolaboratif yang kedua akan dilaksanakan pada bulan Maret. Black Menu akan berkolaborasi dengan Gusti Dalem. Pada sesi ini Gusti Dalem akan menghadirkan imajinasinya dalam memaknai dinamika kebudayaan hingga kesenian dalam lintasan waktu sebagai gagasan dalam karyanya. Artefak 3000 begitulah Gusti Dalem akan memframe gagasannya. Secara artistik Gusti Dalem akan mempresentasikan gagasannya dengan menampilkan sejumlah karya keramik yang mengambil bentuk dari jajan cacalan atau jajan suci yang dipakai sebagai sarana ritual dalam masyarakat Bali yang merepresentasikan bentuk bentuk yang ada di alam atau isin gumi. Pilihan representasi bentuk jajan cacalan sebagai tanda yang lekat dengan kebudayaan Bali dan pilihan material tanah liat yang juga merepresentasikan peradaban dan kebudayaan manusia akan berkolaborasi dengan gagasan dan format display yang akan dirancang oleh Black Menu hingga kehadiran elemen elemen material yang akan memperkuat dan menegaskan gagasan Gusti Dalem ini. Secara umum karya yang akan dirancang ini akan merepresentasikan pertanyaan pertanyaan dan proyeksi manusia dalam meneropong laju linieritas waktu yang penuh misteri tentang keserbamungkinan itu, pertanyaan pertanyaan tentang bagaimanakah eksistensi kebudayaan dan bentuk bentuk kesenian yang sedang kita rayakan dan gumuli hari ini di masa depan? Akankah ia hanya akan menjadi artefak atau manusia akan menemukan cara untuk mengadaptasikan semua itu dengan laju perjalanan waktu dimasa depan? Begitulah manusia dalam memaknai dan memproyeksi masa depan. Masa depan selalu akan menjadi pertanyaan yang diwarnai dengan dystopia dan utopia.

Pada akhirnya pengalaman berkolaborasi dengan dua perupa dengan dua karakter yang berbeda ini memberi tantangan sekaligus keasyikan tersendiri bagi Black Menu. Tantangan yang segera mencair dan larut menjadi keasyikan dalam peristiwa perjumpaan kreatif karena dilandasi oleh semangat dialogis antara individu individu yang melebur didalamnya. Makna “Ngejot” sebagai akativitas berbagi akan menjadi semakin lapang, terbentang mulai dari pemaknaan

konsep berbagi antara Black Menu dan perupa kolaborator selanjutnya antara Black Menu, perupa kolaborator dan publik sebagai pengapresiasi.

Apa yang dihadirkan oleh Black Menu adalah upaya mencari dan menawarkan alternatif kemungkinan bentuk dan presentasi sekaligus menawarkan pengalaman kepada publik dalam mengapresiasi sebuah proses bagaimana sebuah karya tercipta. Sebuah karya lahir dari serangkaian proses yang panjang, ada eksperimen, riset, pendalaman artistik dan material sampai sebuah karya dapat dinikmati oleh publik. Black menu ingin menawarkan kepada publik bagaimana sebuah proses kreatif seniman juga adalah hal yang penting untuk dibagikan dihadapan publik. Sebuah proses yang sangat mungkin digerakkan dan terjadi secara kolaboratif, saling memahami gagasan masing masing dan mencari solusi bersama, inilah menariknya sebuah kerja kerja kolaboratif yang selalu menantang dan mengasyikan untuk digerakkan.

Batubulan, Januari 2022

Tulisan ini adalah pengantar kuratorial dalam pameran “Ngejot” oleh Black Menu Bali (Agus Darmika “Solar” dan Sastraning Danuraga) berkolaborasi dengan Agus Mediana “Cupruk” dan Gusti Dalem. Pameran tersebut berlangsung di Discovery Mall pada februari - april 2022 dalam acara Fraksi Epos , Ruang Baur Seni.

PADA SEBUAH KISAH

(Esay Untuk Sub Tema Ruang Cerita , Pameran “Qilin”
Pameran Civitas Akademika Prodi Pendidikan Seni Rupa
Undiksha Singaraja)

Oleh: Made Susanta Dwitanaya

“Mitos lahir dari kecenderungan alami untuk menyatakan setiap ide dalam suatu bentuk yang konkret. Dia berasal dari perhubungan ide-ide secara logis, menerangkan fakta-fakta alam dan kehidupan dengan bantuan analogi dan perbandingan. Mitos mungkin menghubungkan peristiwa khayali yang sesuai dengan tokoh-tokoh legendaris dan sejarah; ia mungkin secara logis tumbuh dari permainan kata-kata; atau mungkin ia mencoba, melalui cerita-cerita, untuk memberi sebuah pelajaran moral”

-Tylor'-

Prolog

Pertautan hubungan kebudayaan Bali dan Tionghoa, sudah berjalan dalam laju bentang sejarah yang panjang. Telah banyak literasi literasi yang membahas ihwal pertautan antar kebudayaan ini yang didalamnya tentu saja terjadi proses interaksi saling memberi dan menerima. Tanpa proses ini tentu saja dua entitas kebudayaan akan sulit mengalami pembauran yang berlangsung secara damai. Meski sejarah juga mencatat adanya pasang surut hubungan keduanya, itu adalah buah dari gerahnya konstelasi politik nasional, namun di akar rumput pertautan hubungan kultural itu tetap terjalin dengan harmonis. Sebab “persaudaraan” yang terjalin antara etnis Tinonghoa dan Bali, sudah terjalin sejak lampau, jauh berabad abad yang lampau.

Di Bali misalnya, ada istilah *nyama* yang berarti saudara atau kerabat. Istilah *nyama* ini ternyata tak hanya berlaku bagi sesama orang Bali saja, pemakaian istilah *nyama* ini juga diperuntukkan oleh orang Bali kepada etnis ataupun kebudayaan dan keyakinan yang lain. Sebut saja istilah *nyamaSelam* yang merujuk pada umat Muslim yang bermukim di Bali, *nyama Cina* bagi etnis Tionghoa di Bali. Pemakaian istilah *nyama* ini menyiratkan adanya keintiman dan ketiadaan lagi jarak dan sekat sekat maupun sentiment sentiment etnik dalam pergaulan sehari-hari. Keterbukaan inilah yang membuat keberagaman teramat jarang menimbulkan gesekan horizontal.

Kembali pada ihwal pertautan antara kebudayaan Bali dan Tionghoa, dapat dilihat dari berbagai bentuk baik yang bersifat bendawi (tangible) maupun nilai (intangibel), yang tentu saja masih dapat terbaca adanya jejak jejak unsur kebudayaan Tionghoa dalam kebudayaan Bali. Mulai dari remah remah kebudayaan yang remeh temeh (keseharian) sampai pada kebudayaan yang bersifat adi luhung, kita dapat melihat kontribusi kebudayaan Tionghoa dalam kebudayaan Bali. Salah satu unsur kultural Tionghoa yang berpengaruh dalam kebudayaan Bali adalah terdapatnya cerita-cerita baik itu bersifat roman fiksi, maupun babad atau cerita-cerita sejarah yang terbalut dengan mitologi didalamnya. Cerita-cerita tersebut terdapat dalam berbagai literatur tradisional semisal lontar, sekaligus juga menjadi bagaian dari tradisi lisan atau oral dalam masyarakat, menjadi sebuah bagian dari tuturan yang dituturkan secara turun temurun dari mulut kemulut dalam lintasan generasi. Cerita-cerita tersebut ada yang murni mengisahkan ihwal entitas Tionghoa sendiri, namun tak jarang juga pada satu dua kisah terdapat narasi yang menunjukkan pertautan antara entitas Bali dan Tionghoa.

Dalam project pameran ini, Singaraja dipilih sebagai salah satu kasus yang menarik dalam menarik untuk mewakili pertautan hubungan antara entitas Tionghoa dan Bali. Termasuk melihat bagaimana pertautan itu terepresentasikan

dengan berkembangnya berbagai cerita yang mengandung konten pertautan kedua entitas kultural ini. Setelah melalui proses riset dipilihlah tiga cerita yang menunjukkan adanya pertautan itu. Tiga cerita tersebut antara lain adalah ; Sampek Intay, kisah Chen Fu Zen Ren (manusia sakti bermarga Chen, yang merupakan salah satu dewa yang dipuja di klenteng Ling Gwan Kiong), dan Empu Awang. Ketiga cerita itu dipilih karena memiliki alasannya tersendiri. Cerita Sampek Intay misalnya yang merupakan roman legendaris yang menceritakan kisah cinta berujung tragedi antara Sampek dan Intay ini dipilih sebab cerita ini adalah cerita roman dari negeri tiongkok yang sangat familiar tak hanya di buleleng bahkan di Bali secara umum. Versi dari kisah ini dibuat dalam versi bahasa Bali lewat sebuah manuskrip berupa geguritan atau tembang Bali yang berjudul ; Sampik tong nawang natah. Dalam konteks masyarakat Singaraja, Sampek Intay ini pernah menjadi begitu fenomenal setelah dijadikan lakon andalan dari kelompok drama gong Puspas Anom Banyuning pada dekade 1970an hingga 1980an.

Selanjutnya adalah cerita tentang Chen Fu Zen Ren atau kisah tentang orang sakti yang bermarga Chen, kisah ini dipilih karena berdasarkan buku Mengenal Lebih Dekat Tempat Ibadah Tri Darma Ling Gwan Kiong dan Seng Hong Bio Singaraja yang disusun pada tahun 2005, sosok Chen Fu Zen Ren merupakan salah satu dewa pujaan di klenteng Ling Gwan Kiong Singaraja, secara mitologis cerita ini memiliki kaitan dengan dengan wilayah Bali, sebab sosok orang sakti bermarga Chen diyakini adalah sosok yang membangun Taman Ayun di wilayah kerajaan Mengwi, Badung Bali.

Selanjutnya cerita tentang Empu Awang, yakni kisah tentang sebuah Jung (kapal) dagang Tiongkok yang bernama Empu Awang yang terdampar di pantai Panji. Kapal tersebut lalu diselamatkan oleh Ki Barak Panji Sakti yang saat itu masih berusia muda. Sebagai imbalannya pimpinan kapal menghendaki Panji Sakti berbagai macam barang seperti pakaian , kain sutra, keramik, dan berbagai macam barang

lainnya. Diyakini pula pakaian yang dipakai oleh Panji Sakti adalah hadiah dari pimpinan kapal Empu Awang sebagai rasa balas jasanya atas ketanggungan Panji Sakti dalam membebaskan kapal Empu Awang yang terjebak diantara batu karang pantai Panji.

Antara Folklor, Mitologi, Babad

Berhadapan dengan tiga buah kisah yang terpaparkan diatas yakni Sampik Intay, Chen Fu Chen Ren, dan Dempu Awang kita berhadapan dengan tiga jenis kisah yang bersumber dari bentuk atau jenis yang berbeda. Seperti folklore , mitologi, maupun babad. Ketiga jenis kisah ini hidup dan berkembang menjadi bagian dari tradisi lisan yang berkembang dalam ingatan kolektif masyarakat dan diwariskan secara turun temurun.

Secara etimologis kata folklor berasal dari kata folk yang berarti rakyat dan kata lor yang berarti adat dan pengetahuan (John M. Echols,2003) lalu digabung menjadi folklore yang secara harfiah berarti adat dan pengetahuan mengenai rakyat. Namun, sebagai istilah folklor mengandung konsep adat istiadat tradisional dan cerita rakyat yang diturunkan secara turun menurun, tetapi tidak dibukukan.Lalu yang dimaksud dengan adat isdtiadat tradisional adalah tata kelakuan yang merupakan kebiasaan di dalam suatu masyarakat dan diwariskan dari stau generasi ke generasi berikutnya. Sedangkan yang dimaksud dengan cerita rakyat adalah cerita yang ada dan berkembang di kalangan rakyat tanpa diketahui siapa pengarangnya maka bersifat anonim². Jan Harold Brumbvand dalam bukunya yang berjudul *The Study Of American Folklore* (1968) mengklasifikasikan folklor dalam tiga katagori yakni ; Foklor lisan (verbal folklore), folklor setengah lisan (partly verbal folklore) dan folklor bukan lisan (non – verbal folklor).Folklor lisan adalah folklor yang diciptakan, disebarluaskan dan diwariskan dalam bentuk lisan. Sedangkan folklor setengah lisan adalah folklor yang

diciptakan , disebarluaskan dengan lisan dan tindakan atau perbuatan, seperti kepercayaan dan lain sebagainya. Yang dimadgud dengan folklor bukan lisan adalah folklor yang diciptakan, disebarluaskan, dan diwariskan tidak dalam bentuk lisan³.

Sedangkan Mitos secara awam kerap dipahami sebagai sebuah dongeng atau cerita cerita, bahkan juga terkait dengan tokoh tokoh historis yang didalamnya juga terkait dengan dewa dewa ataupun manusia setengah dewa yang diyakini merupakan kisah yang benar benar terjadi. Akhir dari sebuah mitos adalah mitologi yaitu sebuah proses keyakinan bahwa narasi yang diinformasikan benar benar terjadi. Jika kita kaji lebih jauh, mitos adalah sebuah cara bertutur yang didalamnya terdapat nilai bahkan sistem pengetahuan (logos) tersendiri. Mitos memuat pandangan yang khas tentang dunia⁴. Adalah Roland Barthes seorang intelektual Perancis yang memberikan sumbangan pandangan dan kajiannya pada dunia akademik ihwal mitos ini. Menurut Barthes, mitos bukanlah pembicaraan atau wicara yang sembarangan⁵ lebih jauh ia mengungkapkan bahwa bahwa mitos adalah sistem komunikasi yang didalamnya tentu saja terdapat berbagai pesan. Semiotologi kemudian menjadi salah satu pisau bedah yang relevan dalam upaya mengkaji dan menangkap pesan dari suatu mitos. Barthes mengungkapkan bahwa , kita bisa membedakan dua macam signifikasi, yaitu denotasi dan konotasi .

Denotasi adalah level deskripsi dan “tersurat” (literal) dari makna yang dihayati oleh hampir semua anggota sebuah budaya⁶. Jika ketiga cerita tersebut dilihat pada level denotasi maka apa yang tersurat dalam cerita itu seperti tokoh, alur cerita, konflik, klimaks hingga anti klimaks adalah bukan satu satunya pokok persoalan. Ia tidak diberikan makna lebih jauh, cerita tersebut menjadi sebuah penanda (signifier). Sedangkan di level signifikasi yang kedua, yakni konotasi , makna dihasilkan dengan cara menghubungkan penanda (signifier) dengan hal hal yang menjadi perhatian khusus dari sebuah budaya secara lebih luas, atau dengan berbagai kepercayaan,

sikap, bingkai, dan ideologi yang membentuk formasi sosial tertentu. Makna lalu menjadi persoalan pengaitan suatu tanda dengan kode – kode makna budaya yang lain. Makna tergantung pada kode- kode budaya atau lexicon apa yang terkait. Makna “berkembang biak” (multiply) dari sebuah tanda tertentu sampai akhirnya sebuah tanda tunggal sudah kelebihan muatan makna⁷.

Lalu yang dimaksud dengan babad adalah sebuah model penulisan sejarah (historiografi) tradisional. Dalam babad fakta – fakta sejarah yang tersaji campur baur dengan unsur unsur sastra. Sehingga dalam membaca teks babad aspek analitis kritis menjadi pilihan yang sebaiknya dilakukan. Aspek – aspek historis yang termuat dalam babad perlu diperbandingkan dengan sumber sumber lain yang terkait. Babad sebagai salah satu bentuk historiografi tradisional tentu saja memiliki karakteristik yang sama dengan bentuk bentuk historiografi tradisional lainnya, semisal ; (1) Hanya membahas aspek tertentu, misalnya hanya aspek keturunan (geneologi saja) atau hanya diutamakan aspek kepercayaan (religious saja). (2) Hanya membicarakan peristiwa tertentu yang dianggap penting dan perlu ditanamkan di tengah tengah masyarakatnya untuk kepentingan istana belaka. (3) Mengedepankan sejarah keturunan dari satu raja kepada raja berikutnya. (4) Sering sejarah tradisional hanya memuat biografi tokoh – tokoh terkemuka di masa kekuasaannya. (5) Sejarah tradisional menekankan pada struktur bukan pada prosesnya⁸. Walaupun babad adalah bentuk historiografi tradisional yang didalamnya terdapat aspek sastra, legenda, ataupun sesuatu yang terkadang bersifat subjektif namun peran babad dalam menelusuri sejarah masa lampau juga perlu dipertimbangkan, terutama dalam tahapan heuristik atau pengumpulan data data yang terkait.

Ketiga cerita yang dihadirkan dalam sub tema ini yakni Sampek Eng Tay, Chen Fu Zen Ren, dan Dempu Awang mengandung nilai nilai yang menyiratkan adanya keterhubungan secara langsung maupun tak langsung antara entitas Tionghoa dan

Bali (Singaraja).Folklor Sampek Eng Tay , Kisah mitologis tentang Cen Fu Zen Ren, maupun Dempu Awang yang tertuang dalam Babad Buleleng, sebagian memang bersifat fiksi, sebageian bersifat historis, sebagian lagi bersifat historis namun sarat dengan mitologi didalamnya. Namun lebih dalam lagi ketiga cerita tersebut menjadi sebuah narasi yang didalamnya terdapat nilai nilai yang bersifat semiologis. Ada nilai nilai luhur yang terselip menyelinap diantara kisah tersebut. Kehadiran ketiga kisah ini telah menjadi sebuah ingatan kolektif yang tertanam dalam memori kultural masyarakatnya. Lalu bagaimanakah sinopsis dari ketiga kisah tersebut?

Kisah Sampek Eng Tay

Kisah Sampek Eng Tay begitu populer dikenal oleh masyarakat Bali umumnya dan Singaraja khususnya sebagai kisah roman percintaan yang berujung targedi antara Sampek dan Eng Tay. Kisah yang bersal dari negeri Tiongkok ini sangat familiar dalam masyarakat Bali. Cerita ini bahkan digubah dalam versi geguritan (tembang) yang berjudul ; “Sampik Tong Nawang Natah” saking populernya kisah ini di Bali juga dipakai lakon dalam opera tradisional Bali yakni Arja. Khusus untuk wilayah Singaraja, kisah Sampek Eng Tay ini menjadi sedemikian fenomenalnya setelah dijadikan lakon dalam pertunjukkan drama gong oleh kelompok drama Gong Puspa Anom Banyuning Singaraja.

Dalam geguritan “Sampik Tong Nawang Natah” dikisahkan dua sejoli yang bernama Sampek dan Eng tay berjumpa di kota Anciu (di suatu sekolah khusus untuk laki-laki). Untuk masuk ke sekolah ini Eng Tay harus menyamar sebagai laki-laki. Setelah beberapa tahun sampek dan Eng Tay berteman dekat, akhirnya Eng Tay memberi tahukan bahwa ia adalah seorang wanita. Tentu saja hal ini membuat Sampek jatuh cinta.Keduanya kemudian berjanji untuk hidup berdua sebagai suami istri dan tetap bersama sehidup semati.

Pada masa berakhirnya sekolah mereka, keduanya harus berpisah, pulang ke daerahnya masing-masing. Sebelum keduanya berpisah, Eng Tay memberikan teka-teki, agar dipecahkan sebelum saat Sampek datang meminang dirinya. Sayangnya sekali Sampek tidak segera dapat menjawabnya, sehingga ia datang terlambat. Engtay sudah diijodohkan dengan pemuda kaya raya bernama Macun. Tidak tahan menahan malu dan kecewa, Sampek jatuh sakit dan akhirnya menemui ajalnya. Kematian Sampek membuat Eng Tay sedih dan kehilangan.

Dalam perjalanan menuju ke rumah Macun, Eng Tay meminta izin untuk bersembahyang di kubur Sampek, yang diakuiinya sebagai seorang temannya. Belum lama Eng Tay bersembahyang, tiba-tiba kuburan Sampek terbuka. Eng Tay kemudian melompat ke dalamnya. Sampik dan Eng Tay akhirnya bersatu di alam keabadian. Lalu sepasang kupu kupu kuning terbang beriringan ke udara keluar dari batu nisan Sampek yang menelan tubuh Eng Tay.

Cerita Sampek Eng Tay yang merupakan folklor yang berasal dari negeri Tiongkok tersebut dalam masyarakat Bali khususnya Singaraja telah menjadi bagian dari memori kultural yang terus hidup sampai saat ini. Yang menarik dicermati proses transformasi dari kisah tersebut kedalam bentuk bentuk kesenian yang lekat dengan kebudayaan Bali, dalam karya sastra misalnya terlihat adanya proses “balinisasi” dari kisah Sampek Eng Tay kedalam format geguritan yang memakai tembang dan syair Bali, sehingga menjadikan kisah Sampek Eng Tay ini sebagai sebuah kisah yang begitu intim dalam memori kultural masyarakat Bali. Geguritan Sampek Eng Tay adalah sebuah bentuk dari penerimaan masyarakat Bali terhadap salah satu bentuk kebudayaan Tionghoa, namun proses penerimaan ini bukanlah sebuah proses penerimaan yang pasif dan apa adanya, ada proses pengolahan dan adaptasi yang dilakukan oleh orang Bali sendiri yakni dalam format gaya atau langgam tembang geguritan yang khas dalam seni sastra Bali yang tentu saja memakai bahasa Bali.

Dalam konteks masyarakat Singaraja, kisah Sampek Eng Tay ini juga mengalami proses adaptasi yang semakin berlapis dan kompleks, selain dalam bentuk geguritan yang juga sudah sangat mengakar dalam memori kultural masyarakat Singaraja, pada beberapa dekade yang lalu di Singaraja tepatnya di Banyuning muncul sebuah fenomena dalam dunia seni pertunjukkan yakni diangkatnya lakon Sampek Ingtay ini sebagai lakon pertunjukkan oleh sebuah sekehe atau kelompok Drama Gong Puspa Anom. Kelompok drama gong ini cukup fenomenal dan sangat diterima oleh masyarakat Buleleng dan Bali pada umumnya terutama pada saat menampilkan lakon Sampek Ingtay ini, sehingga lakon ini menjadi semacam branding bagi kelompok ini. Bicara Drama Gong Puspa Anom maka ingatan masyarakat langsung tertuju pada kisah Sampek Eng Tay.

Selain kisah roman percintaan kisah Sampek Eng Tay jika dikaji lebih jauh juga memperlihatkan ihwal kehidupan sosial kultural di daerah Tiongkok pada masa kisah ini berkembang. Kisah tentang Eng Tay yang harus menyamar sebagai laki laki agar bisa sekolah menyiratkan ihwal posisi perempuan di masa lalu yang berada dalam posisi yang termarginalkan, hal ini tentu saja tidak hanya terjadi di negeri Tiongkok pada masa lalu tapi juga terjadi di Bali. Sehingga jika kita melihat dan menginterpretasi posisi Eng Tay dengan menggunakan pandangan feminimisme misalnya, maka terlihat bahwa Eng Tay adalah sosok perempuan yang berani mendobrak tatanan yang diciptakan oleh kultur partriarki yang membatasi dirinya sebagai perempuan untuk menempuh pendidikan sebagai perempuan.

Kisah Chen Fu Zen Ren (manusia sakti bermarga Chen)

Kisah tentang Chen Fu Zen Ren (manusia sakti bermarga Chen) ini disampaikan secara turun temurun dan menjadi bagian dari tradisi lisan masyarakat Tionghoa khususnya Tionghoa di Singaraja. Kisah ini termuat dalambuku “Mengenal Lebih

Dekat Tempat Ibadah Tri Darma Ling Gwan Kiong dan Seng Hong Bio Singaraja” yang disusun pada tahun 2005. Dalam buku tersebut dikisahkan pada masa dinasti Ming terdapat rombongan lawatan pelayaran samudra ke lautan barat. Dalam rombongan tersebut terdapat seorang yang bermarga Lin (Lim dalam bahasa Hokian) dan seorang bermarga Chen (Tan dalam bahasa Hokian). Saat rombongan tersebut singgah di Bali kedua orang tersebut menetap di Bali. Dan tidak ikut rombongan melanjutkan perjalanan ke Sumatra dan Jawa. Kedua orang tersebut akhirnya mengelilingi pulau Bali dan menetap di Kintamani.

Salah seorang dari mereka berdua yakni Bapak Lim sangat disenangi oleh raja setempat karena sangat cakap dalam bidang ilmu ekonomi dan perdagangan sehingga raja menjodohkan putrinya dengan si Bapak Lim. Setelah Bapak Lim menjadi menantu raja ia diberi tugas mengatur masalah perdagangan dan bergelar I Gusti Ngurah Syubandar, salah satu tugasnya adalah mendatangkan banyak uang kepeng ke Bali. Karena jasa beliau maka untuk menghormati sosoknya setelah beliau mangkat beliau di dewakan dengan gelar Ratu Gede Subandar di beberapa pura di Bali.

Sedangkan seorang yang bermarga Chen atau Bapak Chen, mengembara menuju wilayah Mengwi. Saat itu kerajaan Mengwi sedang dalam masa kejayaan dengan wilayah kekuasaan hingga ke Blambangan Jawa Timur. Sebagai wilayah yang sedang berjaya Raja ingin membangun sebuah taman di wilayah kerajaan, lalu sang Raja meminta bantuan Bapak Chen, untuk membangun taman tersebut dan raja memberi Bapak Chen waktu pada selama tiga bulan dan memerintahkan dua orang patih untuk membantunya mengerjakan taman tersebut.

Waktu terus berlalu, hingga menjelang beberapa hari batas waktu yang diberikan sang raja, belum juga Bapak Chen memulai pembangunan taman, bahkan Bapak Chen cenderung santai dan acuh tak acuh. Raja merasa marah dan dilecehkan oleh kelakuan Bapak Chen dan jika sampai batas waktu yang

ditentukan ta'an itu tak terwujud maka leher Bapak Chen lah yang jadi taruhannya.

Tepat di malam terakhir menjelang tengat waktu yang diberikan , Bapak Chen mengambil selembar kertas putih dan mulai melukis taman dengan kolam yang mengelilinginya . Setelah fambar tersebut selesai lalu Bapak Chien mengucapkan mantera dan berubahlah taman yang semula dalam bentuk gambar menjadi taman dalam wujud yang sebenarnya. Lalu Bapak Chen memanggil raja dan para patihnya untuk melihat hasil karyanya dalam semalam tersebut. Raja datang dan Bapak Chen langsung mempersilakan untuk naik ke atas perahu dan berjalan mengitari kolam di pinggir taman tersebut. Hingga tepat berada di bawah gerbang taman yang berbentuk kepala angsa, lalu Bapak Chen meminta Raja untuk lewat di bawah gerbang tersebut, namun sang Raja menolak dengan alasan kalau dirinya adalah seorang penguasa dan pantang untuk mesulub (lewat) di bawah patung apalagi patung itu berbentuk binatang. Raja bahkan memerintahkan untuk menghilangkan saja gerbang berbentuk leher angsa itu. Bapak Chen menjelaskan bahwa dalam ilmu feng sui penempatan gerbang dengan simbol leher angsa adalah simbol keberuntungan , namun Raja tidak mengubris hal itu dan bersikukuh bahwa gerbang berbentuk leher angsa itu harus dibongkar, dengan berat hati Bapak Chen mengiyakan perintah sang raja, hanya dengan sekali tunjukan jari telunjuk maka hancurlah gerbang berbentuk leher angsa itu. Raja yang menyaksikan kesaktian Bapak Chen berpikir jika Bapak Chen dibiarkan tetap ada di wilayah Mengwi maka dianggap akan menjadi ancaman bagi eksistensi dirinya sebagai raja, bisa saja dengan kesaktian yang dimiliki orang itu akan memberontak, lebih baik orang ini disingkirkan saja. maka beberapa hari setelah kejadian itu raja memerintahkan para patihnya untuk membunuh Bapak Chen.

Namun Bapak Chen sudah tidak ada lagi di wilayah kerajaan Mengwi, patih mengejanya dengan kuda namun tetap tak dapat mengejar akhirnya sampailah Bapak Chen di selat Bali

lalu para patih tersebut meminta ampun dan menyatakan diri ingin jadi murid Bapak Chen. Akhirnya bapak Chen mengiyakan dengan syarat mereka tunduk pada perintahnya. Setelah sampai di Jawa lalu Bapak Chen memerintahkan satu orang muridnya lari ke gunung dan berubah hari mau. Seorang lagi terjun ke laut dan berubah jadi buaya. Lalu bapak Chen moksa di Jawa Timur. Setelah beliau moksa maka oleh beberapa komunitas tionghoa di berbagai wilayah beliau dipuja sebagai dewa dalam klenteng mereka dengan gelar Chen Fu Zhen Ren yang berarti orang sakti bermarga Chen. Dewa ini juga menjadi Dewa Pujaan di Klenteng Ling Gwan Kong Singaraja.

Kisah tentang Chen Fu Zhen Ren ini tentu saja terkait dengan kebudayaan Tionghoa di Singaraja, karena seperti yang telah disebutkan di atas bahwa sosok Chen Fu Zen Ren ini adalah dewa pujaan di Klenteng Ling Gwan Kong Singaraja. Dan jika dicermati pula kisah perjalanan hidup beliau sebelum menjadi dewa pujaan memiliki keterkaitan kisah pula dengan salah satu kerajaan di Bali yakni Mengwi. Kisah ini bertutur bagaimana interaksi antara Bapak Chen sebagai seorang etnis Tionghoa dengan raja Mengwi sebagai seorang etnis Bali kala itu. Jika dicermati lebih jauh terlepas dari adanya konflik akibat kesalahpahaman yang terjadi, dalam kisah tersebut terlihat posisi etnis Tionghoa memiliki kontribusi terhadap pembangunan infrastruktur di salah satu wilayah di Bali semisal pembuatan taman.

Dempu Awang

Pada suatu ketika sebuah kapal dagang Cina yang bernama Dempu Awang melintas di wilayah perairan Bali Utara tepatnya di wilayah sebelah utara desa Panji. Kapal ini melintasi perairan Bali Utara karena merupakan salah satu jalur menuju Jawa. Karena kondisi cuaca yang tidak mendukung dimana ketika itu sedang terjadi badai maka nahkoda kapal Dempu Awang menepikan kapalnya ke arah pantai Panji. Namun karena sang nahkoda belum memahami kondisi pantai Panji kala itu yang

penuh karang maka kapal Dempu Awang akhirnya terjebak diantara dua buah karang besar yang menjepit. Warga pesisir Panji yang melihat kejadian itu berusaha menolong , mereka berupaya mendorong perahu tersebut beramai ramai namun tetap gagal.

Akhirnya peristiwa itu sampai juga di telinga Ki Panji Sakti, yang saat itu masih berusia muda. Dengan membawa sebilah keris pusaka yang diyakini bertuah yakni Ki Semang . Sesampainya di pantai , Panji Sakti melihat kondisi kapal yang terjebak karang, lalu ia mengarahkan keris Ki Semang ke arah kapal yang terjepit karang tersebut. Keanehan pun terjadi, dari arah keris Ki Semang berhembuslah gelombang besar yang bergulung gulung memberikan daya dorong pada kapal Dempu Awang, hingga kapal itupun dapat terlepas dari cengkraman karang yang menjebak. Setelah itu, sesuai dengan janji sang nahkoda kapal, bahwa barang siapa yang mampu membebaskan Dempu Awang dari cengkraman karang maka ia akan diberikan sebagian dari barang bawaan kapal. Maka Panji Sakti dihadiahkan sebagian isi kapal yang berisi berbagai barang barang berharga seperti sutera, porselin, obat obatan, dan berbagai komoditi berharga lainnya.

Kisah tentang Dempu Awang ini terdapat dalam historiografi tradisional yakni babad Buleleng. Kisah yang termuat dalam Babad buleleng ini juga tercantum dalam dua buah buku tentang I Gusti Panji Sakti. Yakni buku “Babad Raja Anglurah Panji Sakti Pendiri Kerajaan Den Bukit – Buleleng”(2013) yang ditulis oleh Anak Agung Ngurah Dwipayana serta buku “ I Gusti Ngurah Panji Sakti Raja Buleleng” (1994) yang ditulis oleh Soegianto Sastrodiwiryono. Dalam buku yang ditulis Soegianto Sastrodiwiryono ini tertulis bahwa peristiwa karamnya kapal Dempu Awang terjadi pada tahun 1618. Peristiwa karamnya kapal cina yang sedang melakukan ekspedisi perdagangan tersebut diabadikan di salah satu pelinggih di Pura Segara Penimbangan, yaitu di Pelinggih Taksu yang terdapat arca kuno dengan style cina menggambarkan seorang laki laki bertubuh gemuk yang sedang duduk bersila, berkepala

gundul dan menghadap ke laut Jawa, jika dilihat dari gestur dan ikonografi menunjukkan kemiripan dengan tokoh Budha Lokeswara. Pelinggih Taksu ini merupakan Pelinggih Ratu Bungkah Kaang⁹. Kisah yang historiografis tradisional ini memperlihatkan bagaimana sinergi antara tokoh I Gusti Panji Sakti sebagai sosok “Founding Father” kerajaan Buleleng dengan etnik Tionghoa dalam hal ini adalah nahkoda kapal Dempu Awang. Sebuah sinergi yang menunjukkan sikap saling memberi dan menerima. Bagaimana para warga Panji dalam kisah tersebut bahu membahu berusaha membebaskan kapal Dempu Awang yang berkat kecemerlangan dan kesaktian yang dimiliki oleh Pusaka Ki Semang milik Panji Sakti yang ketika itu masih berusia mudaberhasil membantu membebaskan kapal tersebut yang terjebak batu karang. Sebagai tanda balas budi dan persaudaraan maka nahkoda kapal Dempu Awang memberikan berbagai komoditi yang dimuat dalam kapal tersebut kepada Panji Sakti dan masyarakat desa Panji. Terlepas dari imbalan materi yang diberikan tersebut, kisah ini sekali lagi menunjukkan adanya sikap saling memberi dan menerima tanpa memandang sekat – sekat etnik.

Prasi Sebagai Pilihan Presentasi

Dalam pameran ini ketiga kisah yakni Sampek Eng Tay, Chen Fu Zen Ren, dan Dempu Awang ini tentu saja akan dipresentasikan dalam karya seni rupa. Dari sekian pilihan cara presentasi visual naratif yang ada maka dipilihlah cara presentasi yakni dengan menggunakan satu bentuk atau genre seni rupa yang digali dari kosa rupa tradisi Bali yakni prasi. Mengapa prasi dipilih? Sedangkan prasi adalah salah satu bentuk karya seni rupa Bali yang tidak memiliki keterhubungan langsung dengan budaya Tionghoa. Jawabannya adalah karena prasi adalah genre seni rupa yang paling otentik (khas) Bali. Prasi sejauh penelitian yang ada memang tidak terkait dengan kebudayaan Tionghoa. Pemilihan genre seni prasi sebagai materi presentasi utama dari sub tema ini adalah sebuah upaya untuk menunjukkan bagaimana sebuah konten yang

berasal dari entitas kebudayaan Tionghoa itu coba “diintimi” dalam konteks budaya Bali.

Maka pertimbangan pemilihan media itu sekiranya elok jika dibahasakan dengan alternatif bahasa visual dari bentuk karya seni rupa yang otentik dengan kosa rupa Bali. Sehingga pilihannya adalah prasi. Ya, sebab karya seni rupa yang satu ini, sampai sekarang masih dilakoni oleh para pelakunya yang didalamnya terdapat proses regenerasi yang terus bergulir. Pemilihan Prasi sebagai materi presentasi utama dalam sub tema ini juga adalah upaya untuk mendudukan seni prasi sebagai sebuah media tersendiri dalam medan sosial seni rupa hari ini. Menurut Hadiman, kurator, penulis, dan akademisi dari Jurusan Pendidikan Seni Rupa Undiksha Singaraja, prasi hendaknya jangan terpahami secara terpisah pisah sebagai teknik ataupun medium, melainkan prasi sebaiknya dipahami sebagai sebuah cabang seni rupa tersendiri. Prasi adalah prasi itu sendiri, ia bukan seni lukis, bukan pula bentuk seni rupa lainnya. Dari pernyataan ini terbaca adanya upaya Hardiman untuk mencoba merumuskan konvensi seni prasi itu sendiri.

Aspek material yang digunakan dalam prasi memakai daun rontal (*Borassus Flabellifer*) sejenis tumbuhan palma yang banyak tumbuh di daerah tropis seperti Indonesia. Daun lontar merupakan sebuah medium yang penting dalam sejarah keberaksaraan di Nusantara termasuk Bali. Sejarah medium untuk menuliskan berbagai hal di Nusantara berkembang dalam berbagai material tulisan diatas batu, logam, kulit kayu dan juga daun rontal. persebaran pemakaian daun rontal dalam tradisi literasi tersebar di kawasan Asia Selatan dan Asia Tenggara termasuk Nusantara termasuk Bali. Khusus untuk daerah Bali, daun rontal tampaknya tak berhenti sebagai medium menuliskan aksara tapi juga sebagai medium dalam menghadirkan image atau representasi visual tertentu, biasanya sebagai ilustrasi dari apa yang dijelaskan dalam rangkaian narasi tertentu ataupun untuk memvisualkan bentuk bentuk visual yang simbolis magis seperti rerajahan. Penggunaan medium daun lontar yang meluas dari medium

menuliskan aksara ke kehadiran image inilah yang melahirkan bentuk seni prasi.

Dari aspek teknik, prasi dibuat dengan menorehkan benda tajam ke atas permukaan daun lontar, benda atau alat yang biasa dipakai dalam menorehkan gambar ke atas permukaan daun lontar di Bali disebut Pengrupakyakni semacam pisau kecil yang memang didesain khusus peruntukannya sebagai alat untuk menorehkan guratan guratan aksara ataupun gambar ke atas permukaan daun lontar. Selanjutnya permukaan daun lontar yang sudah tertoreh sesuai image yang hendak dihadirkan itu digosok dengan menggunakan pigmen khusus yang biasanya dibuat dari buah kemiri atau tingkih (dalam bahasa Bali) yang dibakar sampai mengeluarkan minyak, selanjutnya minyak tersebut digosokkan pada permukaan daun lontar sehingga pigmen yang terbuat dari minyak kemiri tersebut masuk pada bagian yang tertoreh. Proses menghadirkan image dengan cara menoreh permukaan bidang gambar untuk memasukkan pigmen pada bagian yang tertoreh tersebut mengingatkan kita pada teknik tato, hanya saja bedanya medium yang digunakan jika tato menggunakan kulit manusia maka prasi menggunakan daun lontar. Dalam seni grafis teknik kehadiran image dalam seni prasi ini juga memiliki kedekatan dengan teknik engraving, bedanya lontar yang telah ditoreh dan dimasukkan pigmen berupa minyak kemiri tidak dipakai sebagai acuan cetak melainkan karya final. Sedangkan engraving, bidang yang tertoreh dan dimasukkan pigmen pada ceruk yang ditoreh tersebut dijadikan sebagai acuan cetak sehingga memerlukan kertas atau medium lain sebagai medium cetaknya.

Dari segi karakteristik visual yang hadir dalam seni prasi menunjukkan aspek naratif yang kuat. Terkadang pada setiap lembar lontar, tergambarkan satu atau dua frame adegan tertentu, penggambaran adegan tersebut kadangkala diimbui dengan tulisan tapi ada juga yang tanpa tulisan. Satu kisah atau cerita yang tergambarkan dalam prasi biasanya terdiri dari berlembar lembar bidang atau lempir selanjutnya

lembaran lembaran tersebut disatukan dengan menggunakan tali pada pinggir dan tengah tengah bidang, lembaran lembaran yang telah disatukan dengan tali ini diapit oleh dua buah kayu pengapit yang disebut cakepan. Selanjutnya prasi yang sudah ditaruh diantara dua cakepan itu diletakkan di dalam sebuah kotak yang bernama kropak.

Berdasarkan identifikasi aspek aspek dalam seni prasi tersebut kita kemudian dapat melihat rumusan pada konvensi – konvensi dalam seni yang coba ditawarkan oleh Hardiman. Yakni satu bentuk karya seni dua dimensional, bermediumkan daun rontal, memakai teknik torehan dalam menghadirkan image, serta mengandung aspek naratif didalamnya. Lantas apakah prasi tanpa memiliki ruang inovasinya? Tentu saja ada yakni pada aspek naratifnya, dimana konten cerita cerita yang tersajikan dalam prasi sangat lapang untuk diperluas, tidak saja mengangkat cerita pewayangan ataupun folklore namun bisa saja mengangkat konten konten ataupun tema tema yang diperluas pada persoalan kekinian misalnya.

Seni prasi juga tak lepas dari dinamika dan perkembangannya dikalangan para pembuat prasi muncul inovasi inovasi dengan menampilkan objek objek tunggal tanpa narasi, seperti penggambaran Dewi Saraswati, Ganesha dan lain sebagainya yang digambarkan tunggal dengan menggunakan lembar demi lembar daun lontar yang disatukan sehingga menjadi satu bidang gambar. Lantas dengan cara penggambaran seperti ini apakah masih bisa dikatakan prasi berdasarkan rumusan yang coba diajukan oleh Hardiman? Hal ini tentu merupakan dinamika yang menarik untuk diperbincangkan lebih jauh. Menurut Hardiman dalam sebuah diskusi via email dengan penulis, mengatakan bahwa Prasi dengan gambar tunggal menunjukkan rasa minder pada seni lukis. Jadi, ia telah keluar dari konvensi prasi yang naratif dan fragmentaris bersekuen. Prasi dengan gambar tunggal hanya menempatkan daun lontar sebagai pengganti kanvas. Prasi dengan gambar tunggal, saat diapresiasi akan memberi jarak dengan apresiasinya. Prasi yg sejati adalah prasi dengan

struktur bahan, teknik dan gaya pelukisan atau perwujudan atau cara presentasi dan cara menikmatinya menghendaki si penikmat atau apresian untuk dekat dan erat dengan prasi itu sendiri. Apresiasi dan karya seni prasi bukan hanya tak berjarak tapi juga bersentuhan langsung. Prasi adalah teks visual yg menghendaki cara pembacaannya terperinci dengan cara baca kiri ke kanan, atas ke bawah, dinikmati keunikan garis demi garisnya. Karenanya dalam proses apresiasi, prasi ada dalam pelukan apresiasi. Sesuatu yg tdk terjadi, bahkan “diharamkan” pada seni modern. Prasi telah melampaui batasan seni modern. Prasi dengan gambar tunggal, menurut saya itu bukan “perkembangan” tapi “penyimpangan” ungkap Hardiman. Idealnya, kita pertahankan konvensi prasi sebagai salah satu genre seni rupa konvensional. Dan, perjuangkan untuk diterima dalam dunia keilmuan seni rupa. Dengan demikian, tesis Wiyoso Yudoseputro yang mengatakan bahwa di Indonesia hanya Bali yg mempunyai seni rupanya sendiri, itu kita kuatkan dengan menghadirkan prasi, tambah Hardiman pada akhir diskusi¹⁰.

Prasi dengan segala karakteristik yang dimilikinya memang memiliki potensi untuk didudukkan sebagai nomenklatur tersendiri dalam klasifikasi seni rupa, sehingga jika barat membuat klasifikasi nomenklatur seni rupa sebagai ; lukis, patung, grafis, craft, instalasi, video, performance, digital print, maka seni rupa Bali boleh mengajukan interupsi ; bahwa prasi adalah nomenklatur seni rupa setara dengan nomenklatur seni rupa yang lainnya itu. Soal konvensi , definisi, dalam prasi tentu masih membutuhkan proses penelitian yang masih sangat terbuka untuk dilakukan oleh para peneliti dalam bidang seni rupa juga sastra Bali. hadirnya penelitian yang lebih konferhensif dan mendalam tentu akan sangat berguna dalam melihat, membaca dan mewacanakan dinamika penciptaan karya oleh para perupa prasi yang sudah dan mulai bertumbuh kembali terutama di kalangan perupa muda dalam medan sosial seni rupa dengan karya karya yang eksploratif .

Catatan Pada Karya

Menelisik karya yang dihadirkan para perupa dalam sub tema ruang cerita ini , dimana prasi menjadi bentuk cara memvisualkan kisah Sampek Engtay, Chen Fu Zhen Ren dan Dempu Awang, terlihat upaya untuk memposisikan seni prasi dalam konvensinya tersendiri. karakteristik naratif tetap menjadi pilihan utama , demikian juga dengan cara presentasinya, diupayakan untuk tetap hadir sebagaimana mulanya prasi, misalnya karya karya tetap memakai cakepan dan tidak digantung di dinding, sehingga hal ini dapat menggiring apresiator untuk dapat melihat karya karya prasi ini sebagaimana cara membaca lontar, duduk khusus, sembari menikmati lembar demi lembar adegan. Menikmati karya prasi dengan ukuran yang relative tidak terlalu besar tentu membutuhkan kekhusukan, hal inilah yang coba dihadirkan dengan pilihan presentasi karya di dalam ruang pameran yang tidak memanfaatkan dinding sebagai tempat presentasinya.

Karakteristik visual yang dihadirkan para perupa dalam tiga karya mereka menunjukkan karakteristik visual yang realistik, sebagai lagi memperlihatkan karakter yang dekoratif. Yang menarik pada proses transformasi dari cerita ke rupa ini adalah aspek interpretasi perupa dalam menghadirkan atau memvisualisasikan tokoh tokoh yang hadir dalam cerita tersebut. Penghayatan karakter tokoh hingga mampu memvisualkannya dalam bentuk representasi image tentu membutuhkan kepekaan tersendiri, disamping tentu saja pemahaman tentang aspek aspek ikonografi. Cerita Sampek Engtay, Zen Fu Chen Ren, dan Dempu Awang terbagi dalam lembar atau lempir daun lontar, satu lembar daun lontar ada yang terbagi menjadi dua frame atau pun satu frame. Membaca gambar yang naratif seperti prasi ini mengingatkan kita pada apa yang dipaparkan Primadi Tabrani dalam teori bahasa rupa-nya. Khususnya tentang apa yang disebut sebagai cara penggambaran objek dengan metode RWD (Ruang Waktu Datar). Dalam sistem RWD setiap objek bisa ditembak dari berbagai arah, berbagai jarak, berbagai

waktu. Gambar bisa jadi berupa sebuah sekuen yang bisa terdiri dari sejumlah adegan. Bisa menggambarkan gerak; objek yang sama digambar lebih dari satu kali. Hampir semua objek digeser hingga semua tampak dan bisa diceritakan. Digambar besar atau kecil tak ada hubungannya dengan jarak, tapi dengan penting tidaknya objek dalam sebuah cerita. Bisa terdiri dari sejumlah latar dengan tiap latar punya ruang dan waktu sendiri – sendiri¹¹

Yang juga tak kalah penting untuk dicatat dalam proses penggarapan karya ini adalah aspek kerja kolektifnya. Satu cerita digarap oleh beberapa orang perupa, dalam proses ini tentu saja jejak jejak personalitas dalam karya musti direduksi agar terlihat satu kesatuan yang utuh. Model kerja kolektif semacam ini menurut Oho Garha¹², adalah model kerja kolektif campuran yang berbeda dengan model kerja kolektif gabungan. Dalam kerja kolektif campuran jejak jejak identitas pribadi sepenuhnya larut dalam satu kesatuan kita nyaris tak dapat mengenali lagi karakteristik visual individual didalamnya. Sedangkan metode kerja kolektif gabungan tentu saja adalah kebalikan dari kerja kolektif campuran itu, dalam model kerja kolaboratif gabungan karakteristik pribadi dari masing masing individu yang mengerjakan satu karya kolaboratif masih dapat terlihat dengan jelas. Dalam penggarapan prasi ini sekali lagi para perupa memakai metode kerja kolektif campuran.

Antara Tampaksiring-Ubung 2016

Tulisan ini adalah esay kuratorial untuk pameran “Qilin” oleh dosen, mahasiswa dan alumni Prodi Pendidikan Seni Rupa Undiksha Singaraja pada tanggal 26 Oktober - 26 November 2016 di Museum Neka Ubud. Pameran ini adalah pameran karya kolektif berbasis riset kuratorial tentang budaya masyarakat Tionghoa di Kota Singaraja. Adapun tim riset kuratorial ini diketuai oleh Hardiman dengan anggota empat orang alumni

Prodi Pendidikan Seni Rupa Undiksha yaitu ; Dewa Gede Purwita yang meriset dan mengkurasi sub tema Ruang Spiritualitas dan Religiusitas, yang mengulas tentang aspek spiritualitas dan religi masyarakat Tionghoa Singaraja. I Ketut Wisana Arianto yang meriset dan mengkurasi sub tema Ruang Artefak dan Jejak-Jejak yang mengulas tentang aspek artefak budaya visual masyarakat Tionghoa Singaraja. I Gede Panca Gautama dan I Made Susanta Dwitanaya yang meriset dan mengkurasi subtema Potret dan Tokoh yang meriset tentang beberapa tokoh yang berperan dalam berbagai aspek kehidupan sosial kultural masyarakat Tionghoa bahkan yang berperan dan berkontribusi dalam aspek sosial dan budaya di Kota Singaraja secara lebih luas. Serta I Made Susanta Dwitanaya yang meriset dan mengkurasi subtema Ruang Cerita dan Wacana yang meriset dan mengkurasi tentang aspek cerita, folklore, mitologi, hingga babad baik yang memperlihatkan keterhubungan antara kebudayaan Bali, Singaraja dan Tionghoa. Hingga cerita atau kisah dalam budaya Tionghoa yang berpengaruh dan berkembang di Bali secara lebih luas dan mengakar seperti kisah Sampek Ing Tay yang mengakar hingga dijadikan bentuk karya sastra Gaguritan, pertunjukan Arja hingga Drama Gong. Abdul Chaer “Folklor Betawi, Kebudayaan & Kehidupan Orang Betawi”, Jakarta ; Masup, 2012

¹E.B. Taylor dan J.G. Fraser, “Animisme dan Magi,” dalam Daniel L Pals, *Seven Theories of Religion*, terjemahan Ali Noer Zaman, Yogyakarta: Qalam, 1996.

²Abdul Chaer “Folklor Betawi, Kebudayaan & Kehidupan Orang Betawi”, Jakarta ; Masup, 2012

³Ibid

⁴Roland Bartes, “Membedah Mitos- Mitos Budaya Massa, Semiotika Atau Sosiologi Tanda, Simbol, dan Representasi”, Yogyakarta ; Jalasutra 2010

⁵Ibid

⁶Chris Barker “Kamus Kajian Budaya” Yogyakarta; Kanisius, 2014

⁷Ibid

⁸Abdul Malik Raharusun, “Mata Ajar Penulisan Sejarah” Bahan Ajar Bimbingan Teknis Peningkatan Kapasitas Tenaga Kesejarahan Bagi Penulis Sejarah, Kemendikbud ; 2016

⁹Diskusi via email dan SMS dengan Hardiman pada saat persiapan dan proses perumusan kurasi pameran ini berlangsung pada tanggal 3 Oktober 2015. Hardiman adalah salah satu dosen Prodi Pendidikan Seni Rupa Undiksha yang terlibat dalam perumusan dan perancangan mata kuliah Prasimologi sejak tahun akademik 2013/2014 dalam struktur kurikulum Prodi Pendidikan Seni Rupa Undiksha.

¹⁰Ibid

¹¹Primadi Tabrani, Bahasa Rupa, Kelir , 2005

¹²Oho Garha, Perkembangan Seni Rupa Anak, UPI Bandung, 1975



I MADE SUSANTA DWITANAYA

Jaket Kenangan, 80 x 100 cm, Akrilik pada Kanvas, 2016

SIGN LANDSCAPE

ANAK AGUNG GEDE DARMAYUDA

Meretas dalam maksud membongkar atau membuka jalan masuk ke dalam pemikiran Anak Agung Gede Darmayuda yang terealisasi kedalam karya-karya lukisannya dengan segera kita dihadapkan pada rangkaian tanda-tanda yang dengan sengaja ia kombinasikan. Menakar pemikiran Agung Darmayuda seolah membedah nalar rupa pemikiran semiotik manusia Bali. Di dalam naskah sastra kita dihadapkan pada pemilihan kata yang dirangkai menjadi kalimat dengan pemaknaan multilapis sedangkan dalam lukisan pemaknaan hadir melalui tanda visual. Huruf dan rupa sama sebagai sebuah teks yang dapat di baca dan ditafsir ulang.

Sign landscape dalam konteks pembacaan terhadap karya lukisan Agung Darmayuda adalah pembacaan sekaligus tafsiran saya atas panorama (bersifat sempit juga luas) tanda tersebut. Sifat sempitnya adalah panorama atau lanskap terhenti pada jaringan kuasa tanda pada dimensi kanvas bahwa Agung Darmayuda sedang mengkombinasikan visual dalam satu kunci ruang-waktu (sebagai sebuah karya seni atau lukisan). konteks luasnya bahwa tanda-tanda tersebut memiliki konvensi yang pada pembacaannya menyentuh ranah sosio-kultural. Acuannya sudah tentu semiotika. Relasi tanda, kompleksitas realitas yang saling bersinggungan, membentuk satu kesatuan, hamparan tanda-tanda yang dibentangkan sekaligus ditata ulang.

Realitas Lukisan Sesudah Fotografi

Harus diakui bahwa kehadiran fotografi menangkap lebih akurat momentum sebuah peristiwa dibanding lukisan. Kehadiran media rekam dalam medan seni rupa dunia sempat menjadi polemik antara seni realisme dan produk fotografi mengingat apa yang disajikan oleh foto adalah sesuatu kenyataan atau pembekuan realitas. Ruang dan waktu dibekukan secara mekanistik dan bingkai lensa membuatnya menjadi satu bingkai yang disebut gambar.

Fotografi merekam momentum secara aktual dan di dalam proses melukis hari-hari ini terlebih mereka yang bercokol dalam lukisan portrait juga realis berangkat dari hasil media rekam yang bernama foto, sehingga tidak dapat dipungkiri bahwa proses melukis hanya menjadi proses pemindahan teknis atau pengkopian semata.

Berbeda halnya dengan Anak Agung Gede Darmayuda, dalam suatu kesempatan wawancara ia menyatakan bahwa fotografi baginya sebatas media rekam. Merekam secara aktual yang dalam konteks ini adalah tangan atau dalam pandangan saya justru gestur tangan. Pernyataan sederhana bahwa fotografi dipandang sebagai suatu alat untuk menangkap objek yang diinginkannya sungguh tidak sederhana, mengoptimalkan peran fotografi dalam proses melukis dalam konteks proses kreatif Agung Darmayuda adalah pemahamannya terhadap kemampuan optikal. Seolah foto sebagai mata ketiga yang mampu menangkap objek secara detail.

Kulit menjadi lapisan akhir dari tubuh, apa yang ditangkap mata manusia sangat terbatas, oleh sebabnya foto menyajikan laskap berbeda tentang kulit. Jaringan-jaringan tekstur yang bagaimana membungkus daging manusia? Intensitas warna apa saja yang dapat ditangkap indera mata dan bagaimana hasilnya melalui proses pembesaran berlipat-lipat oleh foto?

Setelah observasi holistiknya terhadap foto baik yang dicetak ataupun dilihat melalui layar, ia juga melakukan

observasi terhadap objek yang telah ditetapkan yaitu tangan. Apa yang ia lakukan? Agung Darmayuda memperhatikan secara naturalistik bagaimana keadaan disekitar ternyata mempengaruhi tampilan warna tangannya sendiri, meregang, menggenggam, menggerakkan jari-jari, kemudian di atas rumput, di lantai semen, di atas lantai tegel, di atas permukaan kayu. Apa yang ia dapatkan adalah pemahaman mengenai bias warna pada kulit yang dipengaruhi oleh gestur tangan sekaligus kekuatan yang difokuskan dan konteks dimana ia menempatkan tangannya. Dalam hal ini adalah kulit sebagai cermin yang merefleksikan segala sesuatu didekatnya.

Membaca proses kreatif Agung Darmayuda mengingatkan saya kepada tulisan mitos-mitosnya Roland Barthes, secara spesifik membahas perihal foto-foto yang mengguncang. Dalam penjelasannya Barthes menyatakan bahwa foto-foto yang dipamerkan di Galerie d'Orsay hanya sedikit yang mampu mengguncang penikmat foto, faktornya adalah kesengajaan atau terlalu memaksa kengerian yang dikemukakan lewat foto.¹ Barthes kemudian menyebut sebagai *literal photograph* yang hanya menampilkan skandal suatu peristiwa dan bukan langsung kepada esensi peristiwa itu sendiri.

Jadi di dalam fotografi apa yang dilihat oleh Agung Darmayuda adalah skandal tentang tangan yang ia potret, aktualisasinya dengan observasi kembali melalui indra mata kemudian hasilnya adalah insting penerapan warna, komposisi, ilusi optik pada tekstur kulit ia dapatkan melalui pengalaman empirik.

Realitas Tanda dan Tangan

“Realitas, karena itu, tampak sebagai jaringan kompleks peristiwa-peristiwa, di mana berbagai macam relasi saling

¹Lihat Roland Barthes. *Membedah Mitos-mitos Budaya Massa* (terj. Ikramullah Mahyuddin). Yogyakarta: Penerbit Jelasutra. 2007, hlm. 201.

bergantian atau bersinggungan atau bergabung satu sama lain dan, dengan begitu, menentukan tekstur keseluruhan” – W. Heisenberg.²

Pokok wacana tangan dalam karya Agung Darmayuda bukan perkara menyajikan gambaran realisme tangan melalui metode pembesaran gambar ala fotografis dan juga memotong-motong dimensi, tentu saja tidak semudah itu dibaca jika kita ingin mengetahui pokok persoalan apa yang hendak ia kemukakan.

Bukan perkara bagaimana tangan itu ditampilkan akan tetapi bagaimana realitas tangan itu dikemukakan. Berangkat dari pernyataan Agung Darmayuda mengenai tangan yang memegang kuasa atas eksekusi, atas tindakan manusia, dalam konteks ini tangan memiliki relasi sebagai sebuah organ pengindra yang terkoneksi atas pikiran. Pikiran boleh jadi sebagai penyebab realitas akan tetapi tangan menjadi organ bagaimana realitas itu diwujudkan.

Tangan yang menekan, yang menjepit, yang memukul, yang memijat, yang menggenggam, yang merangkul, yang dengan gestur meditatif, dipertautkan dengan tanda yang saling berhubungan, terdapat pula tanda kontradiktif, bersifat metafora. Kompleksitas tanda itu ditampilkan melalui realita gestur tangan itu sendiri, melalui warna, melalui ragam benda, obyek saling terpaut yang kemudian membentuk narasi.

Keseluruhan tanda realitas mengacu kepada wacana kehidupan sehari-hari, keterwakilan tangan sebagai metafora kuasa, sebagai kekuatan. Terdapat dua hal yang sebenarnya ingin disampaikan oleh Agung Darmayuda, mengecilkan yang besar sekaligus membesarkan yang kecil, landasannya realitas kehidupan (Bali khususnya).



“Indrya” lukisan tiga panel yang asalnya dari Jepang diambil dari filsafat Confusius dikenal dengan tiga kebijaksanaan monyet yaitu tidak berkata suatu hal yang bertentangan, tidak mendengar apa yang bertentangan dan tidak melihat suatu hal yang bertentangan, populernya adalah *speak no evil, hear no evil, see no evil*. Akan tetapi dalam visualisasinya Agung Darmayuda justru memainkan gestur tangan yang lebih terfokus pada jari-jari tangan menutup organ kepala (mulut, telinga, mata) dengan jari yang tidak rapat, terlebih pada pelukisan telinga hanya ditutup dengan satu jari dan daun telinga sebagaimana tradisi tetua Bali dengan lubang anting yang besar diselipkan pecahan uang.

Karya “1\$ 2 Rangda” menampilkan tanda-tanda tersebut, gestur tangan meditatif, segera terbaca sebagai gestur tangan yang sedang memegang *genta*³, dalam karya ini *genta* yang seharusnya dipegang dengan *mudra* jari tangan justru digantikan dengan tanda-tanda baru seperti dua figur rangda yang mudah dikenali dari rambutnya digulung dengan uang Dollar. Realitas yang diwacanakan tidak jauh dari sosio-kultural masyarakat Bali hari-hari ini, akses pariwisata.

Permainan tanda-tanda pada tangan sebagai sebuah citra dimainkan secara arbitrary, merujuk Saussure mengenai hal

³Bel suci, yang dibunyikan sewaktu upacara ritual berlangsung, alat ini hanya boleh dipergunakan oleh pendeta di Bali seperti *pemangku* juga *pedanda*.

ini bahwa tidak ada hubungan alamiah antara bentuk atau penanda dengan makna atau penanda. Dijelaskan juga oleh Piliang bahwa hanya kesepakatan atau konvensi sosial sajalah yang mengatur relasinya.⁴

Selain gestur tangan sekaligus jari, penekanan terhadap warna pada jari atau kulit sekaligus sebagai penanda. Agung Darmayuda oleh sebabnya tidak hanya sedang melukis secara realis, ia sedang memainkan tanda melalui realitas (gambar juga tanda-tanda yang memiliki relasi terhadap kehidupan sosio-kultural) kulit yang melapisi daging sekaligus melampaui citra tangan sebenarnya yang ditampilkan dalam karya-karyanya.

Pohmanis, 27 September 2019

Dewa Gede Purwita-Sukahet⁵

⁴Lihat Yasraf Amir Piling. *Hipерsemiotika: Tafsir Cultural Studies Atas Matinya Makna*. Yogyakarta: Penerbit Jalasutra. 2003, hlm. 301.

⁵ Pelukis sekaligus penulis, kini sebagai dosen di Sekolah Tinggi Desain Bali.



DEWA GEDE PURWITA

Taman Bunga, Oil on canvas, 200 cm x 120 cm, 2020

VAGUE MEMORY: RUANG ANTARA INGATAN MASA LAMPAU DAN REALITAS

“Vague memory may be linked to depression” – Anna North

Tidak berlebihan jika pernyataan Anna North ini mengaitkan perihal kondisi psikologi pikiran manusia yang sangat susah membangun kembali kenangan-kenangan masa lampaunya dengan sebuah kondisi depresi, alasannya cukup jelas (dalam konteks keseniman) jika dikaitkan dengan psikoanalisis Freud bahwa kerja kreatif seniman dipengaruhi oleh kondisi masa kecilnya atau justru masa-masa setelahnya yang kita kenal bersama sebagai sebuah pengalaman estetik. Pernyataan Anna North berkaitan dengan ketidakmampuan mengingat masa-masa kecil atau yang lampau sehingga dalam situasi tertentu pikiran akan bekerja sangat keras untuk berusaha membangkitkannya lagi namun sia-sia. Dalam hal ini individu manusia yang memiliki masa-masa sulit atau dalam masa anak-anaknya memiliki pengalaman traumatik terhadap sesuatu hal terkadang memiliki ingatan maupun kenangan yang terbatas. Dalam perspektif psikoanalisa salah satu alasannya adalah kemungkinan memori di otak manusia tersebut secara tidak sadar di potong karena individu manusia secara psikologi belum siap menerima kejadian dalam masa-masa sulit. Walaupun terkadang sebagian ingatan samar diketahui, coba dibangkitkan lagi, menerawang dalam ketidakjelasan titik temu, akan tetapi itu sangatlah menyakitkan. Jadi tidak salah ketika Anna North mengaitkan kondisi *Vague Memory* dengan keadaan depresi seseorang.

Ida Bagus Putu Purwa (Gus Purwa) salah satu individu yang memilih jalan sebagai perupa ternyata mengalami kondisi ini. Ia tidak ingat lagi beberapa kejadian unik yang sering teman-teman masa kecilnya ceritakan sewaktu bersenda gurau, ia juga tidak ingat motor yang pernah dipergunakan

olehnya ketika menempuh kuliah yang ternyata oleh salah satu temannya terkesan dan memiliki cerita menarik, dan banyak lagi kenangan yang samar, seolah digelapkan oleh kabut-kabut pikirannya sendiri akan tetapi masih diingat jelas oleh kebanyakan teman-temannya. Dalam konteks ini ketertarikan Gus Purwa terhadap kondisi pikirannya tersebut menjadi pendulum terhadap periode kesenirupaannya paling anyar yang berikutnya saya sebut sebagai periode gelap. Ada yang perlu dicatat bahwa apa yang dihadirkan dalam karya lukis periode ini tidak hanya melulu tentang ingatan-ingatan namun Gus Purwa mengelaborasi terhadap realitas di dalam dirinya maupun persinggungan kehidupan sosialnya. Serupa upaya kritis dalam menanggapi keadaan sosio-kultural dalam lingkup mikro maupun makro.

Figur, warna gelap, kesan statis, efek citra foto jadoel, semua ini dapat kita lihat dalam karya-karya baru Gus Purwa. Sebelumnya kita tahu bersama periode gerak figur dengan balutan ekspresif memenuhi karya Gus Purwa. Jika ditilik dari potongan biografi estetikanya di awal tahun 2013 ia memulai *study* tentang *drawing* di atas media kertas, hingga berkembang dengan pengolahan *charcoal* dan cat minyak. Tahap ini Gus Purwa menembus batas-batas terminologi *drawing* yang pada kemunculannya selalu diidentikan dengan menggambar dan dinomor-duakan dalam dunia seni lukis. *Drawing* dalam konteks pergulatan kreatif Gus Purwa hadir bukan hanya sebagai garis-garis estetik namun lebih dari itu, ia hadir sebagai narasi yang mewakili ide dan gagasan seniman. Pernyataan menarik dikemukakan oleh Hardiman perihal *drawing* dan *painting*, dengan jelas menyebutkan adanya peristiwa ulang-alik dalam kedua proses tersebut, *drawing* dalam tradisi melukis maupun lukisan dalam tradisi *drawing*.

Awal tahun 2016, perkembangan proses kreatif dalam hal teknik melukis yang perkembangannya dari *study drawing* berhasil dimutakhirkan oleh Gus Purwa, ia menemukan teknik melukisnya sendiri dengan menggabungkan teknik *dusel* ke dalam visual kekaryanya. Diawali dengan *drawing* dengan

media *charcoal* kemudian Gus Purwa memasukkan warna cat minyak terakhir ia menggosok permukaan kanvas dengan kain sisa-sisa potongan kebaya, alhasil teknik ini menandai periode warna-warna gelap dalam kekaryanya. Nampaknya ada relasi yang terjalin antara pilihan warna gelap dengan gagasan *vague* ini. Diskusi dalam beberapa perjumpaan saya di Studio Batako memberikan alasan yang kuat tentang kehadiran karya terbarunya ini didominasi warna gelap, ternyata ada semacam kondisi ketidakmampuan mengingat sebagian kenangan yang menguasai Gus Purwa sehingga “Vague Memory” dinilai mewakili bahasa ungkap kekaryanya terhadap kondisi ini.

Ada potongan-potongan serupa puzzle kenangan yang memang tidak dapat lagi diingat oleh Gus Purwa, sekalipun dengan keras ia mencoba merangkainya lagi. Dengan sendirinya hal ini menjadi sejenis teror yang mencemaskan. Boleh jadi jalan melukis yang ditempuh oleh Gus Purwa merupakan kesadarannya akan usaha menampilkan kembali ingatan-ingatan yang tengah tersamar oleh keadaan yang tidak ia sadari, jadi jalan melukis serupa hasil kreasi artistik sebagai metode pemecahan permasalahannya. Gus Purwa pernah berujar ... seni sebagai jalan pembebasan diri dan di dalamnya adalah penyatuan diri dengan media. Ada keintiman yang ditunjukkannya, berkarya bukan sebagai pelarian tetapi justru sebagai medium bergumulnya emosi, menumpahkan unek-unek dan menemukan titik tenang.

Ada dua hal yang dapat ditarik dalam kondisi ini semisal Freud tentang psikoanalisis yang mengemukakan pendapat bahwa cara Leonardo da Vinci melukis dipengaruhi oleh sejarah pribadi sang seniman di masa kanak-kanaknya (*gejala Oedipus complex*), yang kedua adalah Arnheim yang mengemukakan pendapat bahwa cara melukis tidak menyangkut masalah kepribadian, tetapi lebih sebagai ungkapan visioner sang seniman. Dua pendapat tersebut dalam pandangan saya diramu dan dipadukan oleh Gus Purwa dalam periode gelapnya kini, yang pertama adalah apa yang hadir dalam kanvas-kanvasnya mendapat pengaruh dari pengalaman

estetik, kedua adalah apa yang diungkapkan adalah sebuah pernyataan atau jawaban Gus Purwa terhadap kondisi ingatannya sekaligus mengkritisi realitas dalam diri maupun di luar dirinya melalui simbol-simbol. Kondisi ulang-alik itu sebagai sikap kritisnya memandang lingkungan sekitar.

Figur dengan topeng rangda ataupun barong misalnya, dengan agak tersamar dalam latar belakangnya dipenuhi adegan relief seksualitas. Gus Purwa mengetengahkan persoalan spiritualitas dimana ia hidup dalam konteks jaman yang *over acting*, spiritualitas kini telah tercemar melalui pola pikir yang merujuk kepada sebatas *fashionable*. Ya, Bali kini tengah dalam *culture shock* berlebih. Simbol-simbol religius seolah menjadi penanda tingkat spiritual seseorang padahal dalam kehidupan riil sebagian dari mereka berperilaku atau dalam kata lain masih terikat pikiran-pikiran tentang nafsu. Topeng rangda ataupun barong mewakili simbol verbal tentang spiritualitas Bali, sesuatu yang sakral sedangkan tubuh manusia sebagai ikon masyarakat kekinian dan latar erotik mengasosiasikan alam pikiran yang dipenuhi memori tentang nafsu. Kekontrasan perilaku sosial dalam spiritualitas cenderung disamarkan untuk menjaga *image* diri.

Dalam kasus lain, tengok karya potret diri Gus Purwa disesaki oleh latar tengkorak manusia, tone warna gelap dengan aksen merah tua mengarah warna magenta. Dapat dibaca dengan jelas sebuah kecemasan akan kematian itu tersamar atau justru sengaja disamarkan dalam ingatan tiap manusia. Nampaknya ada sebuah pertanyaan yang filosofis dalam hal ini, mengapa mencemaskan kematian padahal semua yang ada di dunia tidak abadi? Tipikal manusia boleh jadi sengaja mengaburkan segala ingatan atau memori tentang jalan akhir tersebut karena diburu kecemasan, padahal kita tahu semua akan menuju kepada sebuah ketiadaan. Sering kali teks-teks agama apapun itu memberikan pencerahan melalui kalimat-kalimat penentram jiwa akan tetapi siapakah yang mampu melawan kecemasan akan kematian? Karya ini mau tidak mau menjadi filosofis.

Selain potret dirinya sendiri, Gus Purwa juga mengangkat potret-potret tokoh familiar. Perbedaannya adalah dari bahasa rupa yang sengaja dihadirkan oleh Gus Purwa. Kita lihat dengan jelas seri potret dengan senjata, ada Salvador Dali, Andi Warhol, Jimmy Hendrix. Walaupun dengan latar putih, figur tiga seniman tersebut dibuat menerawang gelap. Ada dua teks visual yang hadir dalam tiga karya ini yaitu seniman dan senjata. Seniman nampaknya mewakili bukan hanya seniman visual akan tetapi seniman secara umum, senjata memiliki konotasi pertahanan diri atau justru mesin pembunuh. Awalnya ide ini didapatkan oleh Gus Purwa ketika melihat kasus karya-karya seniman yang di"vandalis" oleh ormas-ormas berdalih agama karena tidak sesuai dengan ideologinya. Gus Purwa memiliki asumsi bahwa seniman harus mulai mempersenjatai dirinya sendiri, dalam hal ini bukan senjata verbal seperti senapan, pedang dan lainnya akan tetapi dengan visi ideologi. Selain karya potret diri tunggal serupa potret perupa perempuan Frida Kahlo de Rivera yang juga menginspirasi dalam memuat potret diri Gus Purwa dalam hal kepercayaan diri, Gus Purwa juga terkadang menyisipkan potret *close up* berdampingan dengan penggambaran utuh figur, hal ini tentu saja terlihat naratif seperti dalam potret yang menghadirkan sosok Dalai Lama.

Beberapa karya Gus Purwa, teratai atau padma menjadi ikonik yang khusus. Meminjam istilah *Padmamuter* dalam rumusan kakawin Nirartha menyebutkan sebuah kidung yang sering menjadikan bunga padma sebagai tempat menuangkan aksara dan kata-kata terpilih, bagaimana sebuah bunga padma dibayangkan tercipta di dalam hati sebagai tempat sang dewi keindahan. Dalam beberapa ikonografis yang terdapat dalam arca-arca Bali periode Bali Madya, bunga padma atau teratai menjadi lapik (tempat) duduk daripada figur pengarcaan. Boleh jadi dalam konteks karya *Vague Memory*, bunga padma ataupun teratai hadir sebagai sebuah tempat kontemplatif, memusat, tempat yang ingin dicari atau keberuntungan di tengah kondisi yang mengesankan.

Karenanya warna-warna bunga teratai ini dibuat cerah di atas warna gelap.

Meminjam pernyataan John Locke bahwa *kita mulai mengingat sebagian-sebagian, lalu mulai mengasosiasikan beberapa hal dengan hal-hal lainnya, hingga akhirnya kita mulai membentuk gagasan umum tentang hal-hal itu...* *indra kita merupakan satu-satunya titik singgung langsung antara diri kita dan realitas di luar diri kita.* Dalam tulisan ini saya menggaris bawahi perihal realitas yang terjadi maupun yang coba dinalar oleh Gus Purwa baik itu persinggungan di dalam maupun di luar dirinya, merujuk konsep filosofis John Locke tentang empirisme yang dirumuskan melalui realitas menyebutkan justru indra manusia merupakan wilayah terdepan dalam menalar sesuatu hal. Stimulus itu hadir dari bagaimana Gus Purwa mencoba menelaah tentang getirnya personalitas yang dihadapi tubuhnya melalui indra-indranya sekaligus melanda pikirannya, ia mencoba menyelami pola pikir dan memahami situasi diluar kendalinya, keadaan *vague* ini dalam mengingat potongan-potongan kenangan yang lampau sesungguhnya merupakan tindakan sangat menyakitkan. Bukankah ada istilah bahwa masa lampau dipergunakan untuk pembelajaran masa kini dan merancang masa depan yang lebih gemilang?

saya mencatat ada beberapa persoalan di sini yang tengah dipersoalkan dari dalam diri Gus Purwa, (1)kekawatiran (2)kecemasan (3)tersiksa (4)kontemplatif. Tentu saja, kekawatiran berawal dari sikap waspada namun terlalu berlebih menjadi sebuah kecemasan dan akumulasinya menyebabkan ketersiksaan secara fisik maupun non-fisik, yang terakhir formula meredam adalah kontemplasi itu sendiri. Bagaimana ia mencoba untuk kembali mendamaikan dirinya melalui penyadaran-penyadaran dan bersikap kritis melalui karya.

Periode gelap ini mengindikasikan adanya gerak dinamis yang evolutif menjadi gerak statis dalam figur, akan tetapi perlu diingat bahwa relasi dinamis dalam periode sebelumnya kini berevolusi kedalam lapisan *background* karya-karyanya. Gerak

ekspresif tersebut yang secara verbal dahulu menampilkan figur laki-laki kini berubah menjadi dinamisnya kelindan memori-memori dalam latar belakang pikiran Gus Purwa, pun juga hadir dalam sebagian latar belakang karya lukisannya juga dalam simbol-simbol yang tengah dipergunakan. Pikirannya bergerak terus menerus untuk mengingat-ingat kejadian masa lalu sembari kritis dengan realitas lingkaran kehidupan.

Dewa Gede Purwita-Sukahet.

Pohmanis, 16 April 2017

“ARTEFAK”

Eksplorasi Visual dan Eksploitasi Ruang

Oleh: Wayan Suja

Dalam Kamus Bahasa Indonesia Kontemporer, artefak berarti “sesuatu yang dibuat oleh manusia, terutama benda dan senjata, yang berasal dari peradaban kuno.” Istilah ini lebih dikenal dalam ilmu sejarah yang berhubungan dengan peninggalan manusia di masa lalu. Kemudian dalam sebuah event yang berlangsung di Klinik Seni Taxu, 30 November - 31 Desember 2003, kata “artefak” dimaknai sebagai hasil karya manusia (baca: seniman) yang berupa karya seni (art). Istilah ini bukan dimaksudkan sebagai tema yang bersifat mengikat, namun merupakan judul untuk mewadahi kegiatan yang diselenggarakan, sesuai dengan maksud kegiatan ini yang tidak berpretensi membatasi diri dalam sebuah tema yang ketat.

“ARTefak” merupakan sebuah kegiatan open studio yang digagas oleh Made Muliana, salah seorang anggota Klinik Seni Taxu dengan maksud mengajak teman-teman seniman untuk “mondok” -- berkarya bersama di Klinik Seni Taxu. Dalam kegiatan ini, Muliana hanya berhasil mengajak seorang temannya -- Dewa Rata Yoga, untuk berkarya bersama tanpa harus dibatasi oleh tema, atau idiom tertentu. Dalam proses tersebut mereka juga mengundang seorang teman yang juga anggota Klinik Seni Taxu yaitu Seriyoga Parta sebagai pengamat untuk mengikuti proses mereka itu guna melakukan pencatatan dalam bentuk tulisan. Selama proses itu, mereka mengharapkan adanya interaksi antar-seniman maupun pengamat. Mereka berdialog secara intens guna membahas masalah-masalah yang mereka hadapi selama proses berkarya, serta tidak menutup kemungkinan juga mereka melebarkan diskusinya ke hal-hal yang lebih luas menyangkut

fenomena dan perkembangan seni rupa terkini. Yang menarik dari metode seperti ini adalah hadirnya independensi seniman dalam berkarya dan menentukan konsep atau tema dari karya atau kegiatannya sendiri, tanpa intervensi dari kurator. Meskipun tidak bisa dikatakan sebagai sebuah fenomena baru dalam perkembangan seni rupa, dari kegiatan ini terbesit sebuah keinginan untuk mengajak para seniman dan para apresiasi untuk melihat kembali proses kerja seniman, bukan hanya melihat karya konkret. Karena, jika diperhatikan selama ini kerja seorang seniman adalah menyendiri, khushuk sendiri, dan setelah karyanya selesai, selanjutnya mengharapkan ada galeri atau museum yang bisa profitable memberikan peluang untuk berpameran. Mereka juga berharap karyanya dibedah dengan teori-teori tinggi yang ditransfer secara mentah dari barat walaupun akhirnya tidak connect dengan karyanya sendiri.

“Drawing” Pena

Dalam kegiatan ini, Dewa hadir dengan seni drawing menggunakan pena (bolpoin) di atas kanvas. Melalui kegiatan ini Dewa kembali ingin mengingatkan bahwa selama ini drawing selain merupakan sebuah studi, dalam perkembangan selanjutnya drawing juga telah berhasil hadir secara otonom dalam seni rupa. Di sini, tentunya kita tidak dapat melupakan peran Honore Daumier sebagai peletak perjuangan seni drawing sebagai bagian seni rupa. Daumier telah berhasil membuktikan bahwa drawing yang selama ini lebih merupakan proses studi (basic) dalam mendalami seni lukis ataupun patung sebagai wahana dalam melakukan studi bentuk, anatomi, maupun komposisi.

Dalam kegiatan yang bertajuk “ARTefak” ini, Dewa bereksplorasi dengan melakukan studi terhadap tubuh dimulai dengan potret wajah dan tubuh yang disalinnya berdasarkan objek maupun foto. Gagasan Dewa sebenarnya sederhana, mencoba menggali dan menemukan sistem

kerjanya sendiri. Namun dalam perkembangan karya-karya yang terakhir, Dewa mencoba melakukan *crofing* yang menghadirkan permainan komposisional yang agak berani dengan melakukan pemotongan terhadap tubuh. Hal ini sebenarnya menunjukkan sebuah perkembangan yang telah dialami Dewa meskipun dalam waktu yang relatif singkat, dalam usahanya mencari sistem kerjanya.

Tentunya, kesadaran tersebut tidak boleh berhenti sampai pada sistem kerja semata, karena penggalian yang dilakukannya di tataran formal seperti *crofing* yang dilakukannya telah menghadirkan permasalahan baru. Pemaparan Dewa dalam tulisan konsepnya sebagai tahap awal telah memberikan gambaran tentang usahanya dalam melakukan pencaharian di wilayah *drawing*, sehingga tentunya intensitas dan komitmenlah yang akan menjawabnya.

Eksplorasi Ruang

Made Muliana atau yang lebih akrab disapa Bayak, dalam kegiatan ini berusaha membebaskan diri dengan pencarian idiom, maupun penggunaan material, beberapa karyanya berwujud instalasi ruang menggunakan material kayu, logam, kertas karton, bahkan objek -- barang-barang *ready made*. Dalam karyanya yang berjudul “A Tales from The Island of Gods” yang berwujud site spesifik yang memakai satu ruang ukuran 3 x 3 m, berwujud 5 batang kayu yang masing-masing berisi kepala dengan berbagai ekspresi, mulut yang menganga dan mata yang melotot digantung di langit-langit ruangan. Di bawahnya, pada lantai, ada bentuk pulau Bali dibuat dari sekam padi dan juga beling pecahan botol untuk mengomentari bagaimana kerusakan yang dialami Pulau Bali pesisir pantainya telah dibuat anjungan penangkal ombak dari abrasi pantai.

Dalam karyanya yang lain berjudul “Flying Rats”, Bayak menampilkan figur tikus karikatural yang bersayap terbang

dengan bantuan balon udara tertawa dan menari-nari di atas jebakan tikus. Sungguh gamblang teks yang dihidirkannya dan dengan cepat kita akan diingatkan dengan trilogi (korupsi, kolusi, dan nepotisme) persoalan turun-temurun dan telah mengakar dalam segala dimensi kehidupan bangsa Indonesia sehingga sangat mustahil akan dapat terselesaikan. Sementara dalam karya berserinya “Face without Identity” (I dan II), melalui wajah-wajah anonim, Bayak mencoba mempertanyakan perihal budaya komunal dalam masyarakat Bali, dimana identitas individu cenderung tereduksi dalam identitas kolektif.

Teks yang dihadirkan Bayak terkesan sangat jargonistik, berpretensi lebih jauh memasuki wilayah paradoks tersebut dengan kesadaran berada dalam wilayah simbolik seni rupa. Namun perlu juga diperiksa kembali bagaimana koneksitas dan relasi dari teks yang dihidirkannya dengan wujud visualnya sendiri. Bayak yang tertarik melakukan pencaharian deformasi bentuk kerap menghadirkan kejutan dalam karya-karyanya, namun secara visual disadari atau tidak, taste dari karya-karyanya memang sangat dekat dengan deformasi yang dilakukan oleh Heri Dono, sepertinya hal ini perlu mendapat perhatian serius dari Bayak sendiri. Tentunya ini sebuah konsekwensi yang siap atau tidak siap harus ia hadapi, dalam sebuah pencaharian di antara limit-limit. Tetapi apakah dengan begitu berarti Bayak hanya sebagai epigon dari Heri Dono?

Sepertinya tuduhan tersebut perlu diperiksa lebih lanjut untuk dicarikan relevansinya dan prosentasenya, karena pada dasarnya semirip apapun sebuah karya seni pastilah ada suatu kandungan yang secara eksplisif maupun implisif dapat membedakannya dari yang lain. Atau bisa saja secara kebetulan mereka mempunyai kedekatan dalam melakukan pencaharian idiom, konteks budaya Bali yang dihidirkannya dalam karya bisa menjadi salah satu indikator untuk membedakan hal tersebut.



I WAYAN SUJA

A portrait of balinese Dancer#2, Oil on canvas, 200 x 300cm, 2009
A Painting of two Balinese Women#2, Oil on canvas, 150 x 250cm, 2009

SENI LUKIS MODERN BALI

Hegemoni Abstrak Ekspresionis ke Kesadaran Plural

SENI abstrak bisa diartikan seni non-objektif, kemudian dalam seni lukis muncul istilah abstrak-ekspresif berdasarkan otomatisisme dengan goresan yang spontan.

Abstrak ekspresionis berkembang di AS sekitar tahun 1940-an, dengan tokoh seperti Arshile Gorky, Hans Hofmann, Jackson Pollock, Robert Motherwell, Willem De Kooning, Tomlin, dan Frans Kline. Di Indonesia, pasca pergolakan politik tahun 1965 secara struktural berafiliasi dibawahnya berpengaruh terhadap paradigma kesenian. Lembaga Kebudayaan Rakyat (Lekra) dan Sanggar Bumi Tarung yang nyata-nyata adalah underbouw PKI dibubarkan. Sementara seniman yang jadi anggotanya ditangkap dan dipenjarakan, bahkan diantaranya dibunuh, karya seninya pun dihancurkan. Kecenderungan realisme sosial yang merupakan ciri artistik Lekra dihapuskan atau ditampilkan secara miring. Stigma tentang Lekra membuat pengaruhnya perlahan-lahan mulai surut.

Genre atau kecenderungan artistik diantaranya abstrak yang selama Lekra berkuasa mengalami tekanan secara politis, seakan dapat angin segar untuk merebut ruang yang sebelumnya dikuasai seni realisme sosial. Seni lukis abstrak yang sebelumnya telah berkembang di Bandung (ITB) nampaknya sesuai dengan orientasi politik Orba. Pengaruhnya kemudian meluas sebagai aliran lukis yang menjadi lambang kemenangan atas komunis.

Walau secara formal tak sekuat Bandung, benih-benih seni lukis abstrak kemudian mulai tumbuh dan berkembang di Yogyakarta, dan tanpa disadari telah jadi dominan dalam

peta seni lukis Indonesia selama kurun waktu berkuasanya Orba. Bagaimanapun juga ini akibat dari besarnya peran para pengajar pada lembaga pendidikan seni seperti ITB maupun di ASRI. Dalam hubungannya dengan politik baik realisme sosial maupun abstrak sama-sama terpolitisasi, namun oleh kekuatan politik yang berbeda.

Beridentitas Bali

Salah satu kecenderungan seni lukis modern yang sempat jadi mainstream di Bali adalah abstrak ekspresionis. Abstrak ekspresionis sudah mulai nampak pada pelukis Bali yang menempuh pendidikan di ASRI (ISI) Yogyakarta pada generasi 1970-an yang diikuti generasi berikutnya. Bisa jadi kecenderungan ini muncul sebagai reaksi atas peta seni rupa Yogyakarta waktu itu. Atas dasar sentimen etnis atau semacam romantika budaya, mereka mencoba memasukkan muatan tradisi Bali ke dalam karya-karya untuk menciptakan seni lukis modern yang beridentitas Bali.

Dengan semangat lokal-universal, maka simbol-simbol tradisi Bali diracik secara modern dengan bahasa abstrak ekspresionis. Tak bisa dipungkiri, visi estetik mereka terasa paralel dengan wacana pariwisata budaya yang dikembangkan sebagai jargon pembangunan. Kecenderungan abstrak ekspresionis kemudian mencapai puncak keemasannya pada 1990-an, dan jadi lebih populer lagi karena mendapat respons positif dari pasar seni lukis Indonesia yang tengah mengalami booming. Kecenderungan ini kemudian lebih dikenal dengan mainstream Sanggar Dewata Indonesia (SDI).

Pada perkembangannya, abstrak ekspresionisme ala SDI ini menjadi sebuah hegemoni pada dunia seni lukis modern Bali. Hegemoni abstrak ekspresionis ini makin luas karena sebagai sebuah kecenderungan baru dalam dunia seni rupa Bali, kehadirannya mulai diapresiasi pasar nasional maupun pasar turistik. Terinspirasi oleh eksistensi dan keberhasilan

dari para pioner dan barisan pengikutnya, tanpa disadari lembaga pendidikan seni yang diharapkan mampu melakukan kajian kritis terhadap kesenian seperti STSI Denpasar maupun PSSRD Unud malah ikut ambil bagian melanggengkan kekuasaan kecenderungan ini. Sehingga, tanpa disadari pula paradigma berpikir dan praktik abstrak ekspresionis ala SDI ini telah masuk ke dalam sistem pendidikan kedua lembaga pendidikan seni tersebut.

Meski secara eksplisit tidak diatur dalam kurikulum, pada kenyataannya dalam praktik pengajaran abstrak ekspresionis menjadi sebuah orientasi yang sangat jelas. Indikasi ini bisa dilihat dalam metode pengajaran para dosen yang notabene berada dalam barisan penekun kecenderungan abstrak ekspresionis tersebut. Dalam menerapkan metode pengajaran pada mata kuliah seni lukis misalnya, mahasiswa dituntut mengumpulkan karya lukis dalam ukuran kuantitas, bukan berdasarkan kualitas karya. Logikanya, karya-karya yang mampu menjawab kuantitas secara teknis adalah abstrak ekspresionis.

Dengan begitu, potensi dari masing-masing mahasiswa seakan terabaikan sama sekali. Para dosen juga kurang jeli dalam melihat potensi mahasiswa yang memiliki kecenderungan realistik maupun figuratif, di mana mahasiswa ini diarahkan berdasarkan pilihan visual yang ditekuni oleh para dosennya. Sehingga mahasiswa yang kurang peka terhadap situasi tersebut pelan-pelan juga akan terseret ke dalam arus besar abstrak ekspresionis. Di samping karena proses pengerjaannya kelihatan relatif cepat, mudah diterima oleh dosen, juga sedang populer dan mudah dikonsumsi pasar seni lukis yang sangat kemarak.

Dalam ukuran kualitas pendidikan, fenomena ini adalah pertanda lemahnya bobot dari sistem pendidikan seni. Karena karya-karya mahasiswa dari tahun ke tahun tidaklah menampakkan perkembangan signifikan. Sebagian besar hanya sebagai epigon dari pelukis yang sudah mapan secara estetika maupun finansial. Dan lebih berbahaya lagi ketika

pilihan terhadap abstrak ekspresionis adalah berdasarkan pelarian semata, bukan atas pertimbangan yang matang dan pemahaman mendalam mengenai esensi dari pilihan visual yang paling cocok untuk ditekuni.

Tanpa dibekali pemahaman aspek formal, mahasiswa sering menganggap abstrak ekspresionisme adalah sebuah pilihan visual yang gampang. Karena cukup dengan berbekal kekuatan goresan spontan dan tarikan garis ekspresif akan mampu tercipta lukisan yang dipuji oleh para dosen. Hal ini bisa menjadi alasan mengapa sedikit sekali lahir pelukis yang mau bersusah-payah mempelajari bentuk dan anatomi tubuh manusia secara sungguh-sungguh. Tradisi menggambar bentuk hanya dilakukan untuk memenuhi tuntutan tugas semester saja, setelah itu ditinggalkan seakan tidak bermanfaat sama sekali.

Karya lukis yang menuntut ketrampilan dalam mengolah bentuk dan teknis yang rumit tidak mendapat toleransi maupun perhatian lebih dari para pengajar. Tidaklah mengherankan juga apabila dari angkatan pertamanya (1992) STSI sangat jarang menghasilkan lulusan yang mempunyai kecenderungan realistik yang kuat.

Kesadaran Baru

Bergulirnya reformasi (1998) berpengaruh besar terhadap iklim berkesenian. Kesadaran baru mulai muncul di kalangan perupa muda Bali. Sebuah kesadaran untuk melakukan pengkritisan bahkan pemberontakan terhadap nilai dominasi abstrak ekspresionis ala SDI tersebut. Kegerahan anak-anak muda Bali ini mencapai puncaknya pada pertengahan Februari 2001. Dengan dimotori hajatan tersebut, semua yang berperan dalam menciptakan bobroknya infrastruktur seni rupa Bali dicoba untuk dibongkar, termasuk di dalamnya bagaimana hegemoni abstrak ekspresionis SDI dalam peta seni lukis modern Bali.

Kondisi seni lukis modern Bali kini, dari semangat waktu dan peta pencarian formal di kalangan perupa muda, jelas menunjukkan kesadaran de-mainstream abstrak ekspresionisme. Mereka tidak lagi berada dalam kurungan paradigma abstrak ekspresionis. Tetapi kesadaran baru ini tidak serta-merta membunuh eksistensi abstrak ekspresionisme dalam peta seni lukis modern Bali, karena sebagian kecil perupa muda Bali masih tetap menyatakan keyakinan untuk melakukan pencarian di jalur abstrak ekspresionis. Setidaknya, saat ini keberadaan abstrak ekspresionis tidaklah dominan lagi. Kesadaran de-mainstream abstrak ekspresionisme juga membuka kesadaran plural di kalangan perupa muda. Ini bisa dirasakan dengan makin luasnya ruang gerak perupa muda dalam pilihan bahasa visual. Keanekaragaman tersebut ditandai dengan makin banyaknya pilihan media dari yang sangat konvensional sampai yang dianggap media baru (new media): performance art, seni instalasi, video art, virtual atau cyber art. Perluasan visual juga diikuti munculnya karya-karya yang tidak lagi mencerminkan fanatisme etnik, pemahaman yang sempit terhadap spirit Bali tidak lagi ditampilkan dalam konteks romantisme, tetapi ditampilkan dalam perspektif yang berbeda.

Banyak karya dari perupa muda yang mencoba merepresentasikan bahkan mengkritisi fenomena kebudayaan dan kondisi masyarakat Bali saat ini. Secara keseluruhan apa yang bisa diambil dari karya-karya perupa muda Bali kini adalah keragaman dalam bahasa visual dan juga keragaman soal konteks atau isi.

Wayan Suja

Perupa, Alumnus STSI Denpasar

KAJIAN EKOFEMINISME TOKOH DRUPADI DALAM KOMIK MAHABHARATA KARYA GUN GUN

Oleh: I Wayan Nuriarta

Jurusan Desain Komunikasi Visual, Fakultas Seni Rupa dan Desain
Institut Seni Indonesia Denpasar

Abstrak

Penelitian ini merupakan penelitian kualitatif. Langkah pertama dalam penelitian ini adalah menentukan objek material dan objek formal. Adapun objek materialnya berupa Komik Mahabharata karya Gun Gun. Sedangkan objek formal penelitian ini adalah perspektif kajian ekofeminisme. Data dalam penelitian ini terbagi menjadi data primer dan data sekunder. Data primer terdiri dari tanda verbal dan tanda visual Komik Mahabharata karya Gun Gun, dan data sekundernya berupa data lain yang diperoleh dari proses pembacaan jurnal, buku, koran, dan video yang memiliki relasi dengan data primer. Metode pengumpulan data penelitian ini melalui teknik dokumentasi. Hasilnya adalah Drupadi sebagai perempuan mendapatkan kekerasan dari pihak laki-laki. Kekerasan tersebut yaitu; *pertama* dijadikan taruhan oleh suaminya. *Kedua*, dijadikan budak oleh tokoh laki-laki yang bernama Duryodhana. *Ketiga*, dijambak rambutnya, diseret secara paksa untuk mengikuti kemauan laki-laki yang bernama Dusasana. *Keempat*, perempuan diperlakukan secara tidak manusiawi, perempuan tokoh Drupadi ingin ditelanjangi di hadapan para laki-laki. Saat perempuan dilecehkan, lingkungan istana yang sebelumnya dikenal sebagai lingkungan Dharma, lingkungan kebajikan dan kebenaran mengalami berbagai kerusakan. Kerusakan lingkungan yang

dimaksudkan adalah terjadinya degradasi moral, hilangnya kebajikan, hilangnya keadilan, matinya Dharma oleh sikap dominasi laki-laki. Kehancuran ini disebabkan karena adanya kekerasan pihak laki-laki terhadap perempuan. Untuk menjaga lingkungan (istana) yang harmonis, maka seharusnya laki-laki menghargai perempuan, menghargai non-manusia, alam dan lingkungannya.

Kata kunci: *Ekofeminisme, Drupadi, Komik Wayang, Kekuasaan, Kajian Budaya*

PENDAHULUAN

Perempuan secara kultur dikaitkan dengan alam, ekofeminisme sebagai gerakan feminis gelombang ketiga berpendapat bahwa ada hubungan konseptual, simbolik dan lingustik antara feminisme dan isu ekologi. Ekofeminisme atau feminisme ekologis dicetuskan oleh Francoise d'Eaubonne pada tahun 1974 untuk menggambarkan potensi perempuan dalam mewujudkan revolusi ekologis yang menjamin keberlanjutan hidup manusia di Bumi. Revolusi ekologis ini mencakup hubungan gender yang baru antara laki-laki dan perempuan, serta antara manusia dan alam/lingkungan.

Ekofeminisme bukanlah suatu ideology yang monolitik dan homogen. Politik ekofeminisme menentang proses pemikiran yang monologika, reduksionis dan apokaliptik, mencakup strategi dan solusi yang heterogen. Berdasarkan pada konsep lingkungan pada ekofeminis yang menghadirkan tidak saja persoalan alam dalam artian fisik (hutan), namun lingkungan sebagai tempat berlangsungnya kehidupan manusia. Maka sahlah kemudian mengkaji tokoh perempuan Drupadi dalam komik Mahabharata karya Gun Gun dalam lingkungan social politik di dalam istana.

Istana merupakan representasi lingkungan kehidupan manusia dengan tingkat kekuasaan laki-laki yang memiliki peran utama. Raja (laki-laki) yang selalu menentukan arah kebijakan, sangat memberikan pengaruh pada lingkungan masyarakat. Pengaruh keputusan laki-laki tersebut juga berdampak pada kisah hidup Drupadi sebagai salah satu tokoh utama cerita yang mengalami kekesaran. Istana adalah representasi alam, lingkungan tempat hidupnya para tokoh dalam cerita Mahabharata. Selain perempuan yang bernama Drupadi yang dinistakan, alam lingkungannya juga mendapatkan perlakuan yang sama. Alam (hutan) seharusnya dijaga sebagai tempat hidupnya manusia, namun kenyataannya hutan banyak yang gundul karena ulah laki-laki, sehingga menimbulkan kerusakan alam seperti tanah longsor. Hal tersebut serupa dengan lingkungan istana. Istana sebagai lingkungan social politik juga seharusnya dijaga oleh laki-laki (Raja) untuk tetap mampu menghadirkan Dharma, namun yang terjadi justru perbuatan laki-laki menjadikan rusaknya lingkungan istana. Melakukan kekerasan pada Drupadi membuat istana mengalami keruntuhan kebenaran dan keruntuhan keadilan.

Penelitian ini bertujuan untuk mendeskripsikan kisah tokoh Drupadi dalam Komik Mahabharata karya Gun Gun dan mendeskripsikan kajian ekofeminisme dalam kisah tersebut. Penelitian ini merupakan penelitian kualitatif. Langkah pertama dalam penelitian ini adalah menentukan objek material dan objek formal. Adapun objek materialnya berupa Komik Mahabharata karya Gun Gun. Sedangkan objek formal penelitian ini adalah perspektif kajian ekofeminisme. Data dalam penelitian ini terbagi menjadi data primer dan sekunder. Data primer terdiri dari tanda verbal dan tanda visual komik yang dikutip dari Komik Mahabharata karya Gun Gun (diterbitkan oleh Penerbit ESB Buku, Denpasar, April 2014). Sedangkan data sekundernya berupa data lain yang diperoleh dari proses pembacaan jurnal, buku, koran, dan video yang memiliki relasi dengan data primer. Metode pengumpulan data penelitian ini melalui teknik dokumentasi.

Baik data terdokumentasi melalui komik, artikel jurnal ilmiah, gambar, ataupun artikel-artikel populer. Dalam pengumpulan data, pertama-tama yang dilakukan adalah pembacaan dan pemahaman terhadap narasi cerita Mahabharata. Dalam penelitian ini akan dibahas narasi cerita tokoh Drupadi pada komik Mahabharata karya Gun Gun dan melihat cerita secara keseluruhan dari perspektif kajian ekofeminisme.

Teori Ekofeminisme

Kata “eko” dalam ekologis berasal dari Bahasa Yunani *Oikos*, yang berarti rumah tempat tinggal, tempat tinggal semua perempuan dan laki-laki. Menurut Warren, modus berpikir patriarki yang hirarkis, dualistik dan opresif telah merusak perempuan dan alam. Jelas karena perempuan telah “dinaturalisasi” (natural=alami[ah]) dan alam telah “difeminisasi”, maka sangat sulit mengetahui kapan opresi yang satu berakhir dan yang lain mulai. Jika laki-laki adalah tuan dari alam, jika laki-laki diberikan kekuasaan atas alam, maka ia memiliki kendali tidak saja atas alam, tetapi juga atas perempuan. Apapun yang dapat dilakukan laki-laki pada alam, dapat juga dilakukan kepada perempuan. Ada hubungan langsung antara opresi laki-laki terhadap perempuan dan opresi terhadap lingkungan. Warren menspesifikasi lebih jauh dasar dari ekofeminisme yaitu (1) ada keterkaitan penting antara opresi terhadap perempuan dan opresi terhadap alam, (2) pemahaman terhadap alam dalam keterkaitan ini adalah penting untuk mendapatkan pemahaman yang memadai atas opresi terhadap perempuan dan opresi terhadap alam, (3) teori dan praktik feminis harus memasukan perspektif ekologi, dan (4) pemecahan ekologis harus memasukan perspektif feminis (Tong, 1998:360-367). Bila kita berbicara ekofeminisme, maka kita berbicara tentang adanya ketidakadilan di dalam masyarakat terhadap perempuan. Ketidakadilan terhadap perempuan dalam lingkungan ini berangkat, pertama adanya ketidakadilan yang dilakukan

oleh manusia dengan non-manusia atau lingkungan. Karena perempuan selalu dihubungkan dengan alam maka secara konseptual, simbolik dan lingustik ada keterkaitan antara isu feminis dan ekologis. Ekofeminsme adalah teori dan gerakan yang menekankan upaya transformasi system karena system yang ada saat ini memunculkan ketidakadilan bagi manusia dan alam di bidang social.

HASIL DAN PEMBAHASAN

Kisah Drupadi Dalam Komik Gun Gun

Dalam komik Mahabharata karya Gun Gun yang terdiri dari teks verbal yang berupa percakapan tokoh dalam balon kata dan penjelasan cerita, komik juga diisi dengan ilustrasi berbagai tokoh. Cerita *Drupadi Seorang Budak* mengisahkan tentang para Pandawa yang kalah bermain dadu melawan Korawa. Pihak Pandawa diwakili oleh tokoh Yudistira, sementara pihak Korawa diwakili oleh tokoh Duryodhana dan Sekuni. Yudistira kalah dalam permainan dadu ini, ia telah mempertaruhkan kerajaannya (Indraprasta), keempat saudaranya dan juga istrinya Drupadi. Drupadi, ratu yang dicintai oleh Pandawa menjadi taruhan dalam permainan dadu di istana Hastinapura. Dalam komik tersebut Duryodhana berkata: “*Paman Widura, Drupadi sekarang adalah budakku*”.

Duryodhana melihat ke sekitarnya, matanya tertuju pada pembantu istana. Duryodhana memerintahkan pembantunya Pratikami untuk membawa Drupadi kehadapannya dengan berkata bawalah budak Drupadi, dia milikku sekarang! Pembantu yang bernama Pratikami kemudian datang ke penginapan para ratu. Ia menghadap Drupadi. Pratikami berkata bahwa putri Drupadi sekarang menjadi budak Duryodhana. Disampaikan bahwa suaminya Yudhistira

telah mempertaruhkannya saat berjudi atau bermain dadu untuk Korawa. Drupadi terhentak. Ia berkata: "Apa yang kau katakana? Apakah suamiku tidak punya yang lain untuk taruhannya?". Pratikami, pembantu itu kembali ke ruang rapat istana, ruang tempat permainan dadu berlangsung. Dia menyampaikan percakapannya dengan Drupadi kepada Yudhistira. Menyampaikan pertanyaan Drupadi, apakah Yudhistira mempertaruhkan dirinya duluan atau Drupadi. Yudhistira merasa seolah-olah hidupnya surut dari tubuhnya. Dia tidak bisa menjawab pertanyaan Drupadi. Pembantu itu kembali menemui Drupadi dan Yudhistira yang malang menunduk.

Peristiwa itu membuat Duryodhana marah. Ia kemudian memanggil saudaranya yaitu Dusasana. Dusasana diperintahkan untuk membawa Drupadi ke ruang rapat istana. Dusasana pun masuk ke ruangan Drupadi, ia memandang Drupadi dengan tawanya yang mengerikan. Rambut hitam Drupadi dijambak, sebuah hal mengerikan sesungguhnya telah dilakukan Dusasana. Rambut ratu Drupadi sesungguhnya telah disucikan dengan air suci rajasuya. Dusasana menyeret ratu Drupadi ke ruang rapat istana, tempat berlangsungnya permainan dadu. Dusasana berkata pada Drupadi; "Aku akan



Gambar 1. Drupadi dalam sub cerita Drupadi Seorang Budak
 Komik Mahabharata karya Gun Gun
 Sumber: scan Nuriarta, 2021

menyeretmu kalau kamu menolak pergi dengan senang hati!”. Rambut panjang Drupadi dijambak Dusasana, pakaian Drupadi basah oleh air mata. Drupadi memasuki istana, ia kehabisan air matanya. Kini matanya penuh dengan kemarahan.

Sampai di ruangan perjudian, Drupadi berkata bahwa dalam pertemuan ini, ia melihat begitu banyak orang besar, tetua keluarga Kuru sejak dahulu dianggap sebagai keturunan Dharma. Tetapi pada saat itu, Drupadi melihat ketidakadilan telah berlangsung di istana. Disampaikannya bahwa Duryodhana adalah orang yang mabuk kekuasaan, menyuruh saudaranya yang kejam menyeretnya ke istana dan semua yang hadir hanya bisa menonton. Kebajikan memang telah lari dari istana Kuru dan kekejaman mulai masuk.

Dengan memanfaatkan cara bercerita komik, ilustrasi tokoh Drupadi digambarkan dalam ukuran satu panel secara utuh lengkap dengan garis ekspresif komik. Cara bercerita komik seperti ini menunjukkan bahwa adegan tokoh adalah adegan khusus dan sangat penting (gambar 2). Drupadi yang berbicara menggunakan balon kata dengan arti marah berkata:” *Dharma yang membuat Kuru terkenal kini telah meninggalkan batas dan menghilang. Di hadapan kalian semua, aku tanya suamiku tentang seluk beluk permainan ini. Apakah dia kehilangan aku dulu atau dirinya. Aku tidak diberikan jawaban. Dan orang ini berani menyeretku ke istana. Kalau Bhishma dan Drona mengizinkan hal ini, tidak ada hal yang disebut dharma di istana ini. Aku akan menanyakan kalian sekali lagi! Sederhana sekali. Apakah kalian semua menganggap aku budak orang ini, atau aku bebas?* Drupadi memandang suaminya, dia dibakar oleh kemarahan. Dia memandang dengan perasaan benci.

Drupadi pun mengatakan bahwa di ruangan itu ada kakek Bhishma yang dianggap sebagai sumber kebijaksanaan dan pelajaran. Ia bertanya kepada Bhishma tentang kejadian hari itu. Bhishma tidak bisa memberikan jawaban atas semua pertanyaan Drupadi. Bhishma hanya bisa berkata: “ Aku tidak yakin mengatakan bahwa kau bebas! Yudhistira tahu kalau

Sakuni ahli dalam seni melempar dadu. Tapi dia mau bermain dengannya dengan senang hati!”. Drupadi menyampaikan bahwa ketika Yudhistira kalah dan mengumumkan dirinya dijadikan taruhan, mengapa tidak ada satu orangpun di antara Bhisma dan semua orang di istana tersebut yang berani mengatakan bahwa hal tersebut salah.



Gambar 2. Drupadi dalam sub cerita Pertanyaan Drupadi dan Keajaiban Kain Sari, Komik Mahabharata karya Gun Gun
 Sumber: scan Nuriarta, 2021

Melihat Drupadi yang kata-katanya seperti api dan matanya berlinang, Dusasana tertawa lebar dan memanggil namanya dengan menyebutkan bahwa Drupadi sekarang adalah budak Duryodhana. Radheya atau tokoh Karna juga hadir di sana. Ia berkata bahwa Drupadi adalah budak yang sama seperti kelima suaminya. Mereka dianggap tidak punya hak untuk menggunakan pakaian seperti yang mereka kenakan. Mendengar kata-kata Karna yang kasar itu, pandawa melepaskan pakaian mereka dan menaruhnya dalam tumpukan. Dusasana memegang pakaian Drupadi dan ingin melepaskannya dengan paksa. Drupadi ingin ditelanjangi di tempat umum oleh Dusasana.

Kisah Tokoh Drupadi dalam Perspektif Ekofeminisme

Kisah Tokoh Drupadi dalam komik wayang Mahabharata karya Gun Gun menunjukkan adanya kekerasan terhadap perempuan yang sekaligus juga terjadinya kekerasan terhadap lingkungan. Kekerasan terhadap perempuan sangat tampak dari cerita awal kisah Drupadi ini yaitu bahwa laki-laki memiliki kedudukan yang lebih tinggi dari perempuan. Drupadi dijadikan taruhan oleh laki-laki dalam permainan judi yaitu sebuah permainan yang bertujuan untuk memuaskan hasrat laki-laki dalam permainan dadu. Perempuan menempati tempat yang dibawahkan dengan tidak diizinkan perempuannya hadir terlibat dalam ruang perjudian. Ruang judi hanya khusus boleh bagi laki-laki, dan perempuan layak dijadikan taruhan demi kepuasan laki-laki. Ini adalah cara berpikir hirarkis yang berkaitan dengan nilai laki-laki lebih berkuasa, lebih dominan, lebih tinggi dan lebih terhormat daripada perempuan. Drupadi dinaturalisasi sebagai perempuan yang seolah-olah layak dijadikan budak. Pendapat ini dipertegas dengan adanya kalimat dalam komik yang dituliskan “Paman Widura, Drupadi sekarang adalah budakku”.

Drupadi yang merupakan representasi perempuan juga mendapatkan perlakuan yang kasar atau tidak baik oleh laki-laki dengan dibuktikan adanya kalimat “Aku akan menyeretmu kalau kamu menolak pergi dengan senang hati!” dalam komik wayang Mahabharata karya Gun Gun tersebut. Perempuan diperlakukan secara kasar, tidak terhormat. Laki-laki menjadi pemegang kekuasaan penuh, pemegang segala keputusan yang mutlak dan paling berhak menentukan keadilan demi kepentingan laki-laki semata. Sehingga tokoh Drupadi dinyatakan layak menjadi budak. Keputusan tersebut adalah keputusan laki-laki, bukan keputusan atau pendapat perempuan. Cerita ini menunjukkan bahwa terdapatnya dualisme yang memberikan nilai pada “akal”, “rasio” pada laki-laki, sedangkan “tubuh”, dan “emosi” pada perempuan.

Dominasi menjadi sangat jelas hadir dalam istana ini dan subordinasi menjadi seolah-oleh benar dan mutlak boleh dilakukan pada perempuan. Tokoh Bhishma yang dianggap paling bijaksanapun berkata; “ Aku tidak yakin mengatakan bahwa kau bebas! Yudhistira tahu kalau Sakuni ahli dalam seni melempar dadu. Tapi dia mau bermain dengannya dengan senang hati!”, kalimat ini menunjukkan bahwa Drupadi sebagai perempuan menjadi benar adalah budak dalam permainan dadu tersebut.

Kekerasan tidak saja terjadi pada perempuan, namun terjadi pula pada lingkungan yaitu lingkungan tempat tinggal para tokoh yaitu istana. Kekerasan terhadap Drupadi menyebabkan pula terjadi kerusakan terhadap “ekologi” istana. Istana kehilangan keadilan, kehilangan kebenaran, rusaknya kebijaksanaan karena telah memperlakukan perempuan dengan semena-mena. Ajaran Dharma (ajaran kebenaran) yang dibangun oleh para leluhurnya menjadi rusak karena telah memperlakukan Drupadi secara kasar dan membabi buta. Kuasa laki-laki dalam mempermalukan perempuan menyebabkan lingkungan tempat tinggal para tokoh juga ikut mengalami kerusakan. Hancurnya ajaran Dharma ini dipertegas dengan adanya kalimat Dharma yang membuat Kuru terkenal kini telah meninggalkan batas dan menghilang. Di hadapan kalian semua, aku tanya suamiku tentang seluk beluk permainan ini. Apakah dia kehilangan aku dulu atau dirinya. Aku tidak diberikan jawaban. Dan orang ini berani menyeretku ke istana. Kalau Bhishma dan Drona mengijinkan hai ini, tidak ada hal yang disebut dharma di istana ini.

Dalam perspektif ekofeminisme, cerita ini menunjukkan bahwa laki-laki dengan pandangan patriarki dan dominasinya telah menempatkan perempuan sebagai makhluk Liyan, sebagai makhluk kelas kedua, sebagai manusia yang tersubornalkan. Sikap laki-laki dalam hal ini merupakan penyebab utama dari rusaknya lingkungan tempat tinggal para tokoh (manusia) yaitu istana. Laki-laki yang telah merusak tatanan lingkungan

tersebut adalah laki-laki dari pihak Korawa dan laki-laki dari pihak Pandawa. Rusaknya lingkungan tempat tinggal tersebut berawal dari ketidakmampuan laki-laki untuk menghargai perempuan. Logika dominasi berlangsung dengan struktur argumentasi yang menuju kepada membenaran subordinasi.

Supaya ekologi tetap terjaga dengan baik, seharusnya laki-laki memahami bahwa: (1) ada keterkaitan penting antara opresi terhadap perempuan dan opresi terhadap alam/lingkungan, (2) pemahaman terhadap alam dalam keterkaitan ini adalah penting untuk mendapatkan pemahaman yang memadai atas opresi terhadap perempuan dan opresi terhadap alam, (3) feminis berhubungan dengan ekologi, dan (4) pemecahan ekologis harus memasukan perspektif feminis. Laki-laki harus mampu menempatkan perempuan sebagai manusia yang terhormat, bahwa perempuan adalah manusia yang sama dengan laki-laki. Perempuan memiliki hak asasi manusia serta memiliki hak-hak lain yang sama seperti laki-laki. Dengan adanya penghormatan pada perempuan dan juga pada lingkungan, maka keseimbangan ekologi akan memberikan dampak baik bagi kehidupan.

PENUTUP

Cerita tokoh Drupadi dalam komik Mahabharata karya Gun Gun ini menunjukkan adanya kekerasan terhadap perempuan dan juga lingkungan. Drupadi sebagai representasi perempuan mendapatkan perlakuan yang tidak baik oleh laki-laki. Perlakuan tidak baik itu adalah; pertama dijadikan taruhan oleh suaminya. Kedua, dijadikan budak oleh tokoh laki-laki yang bernama Duryodhana. Ketiga, dijambak rambutnya, diseret secara paksa untuk mengikuti keinginan laki-laki yang bernama Dusasana. Keempat, perempuan diperlakukan secara tidak manusiawi, bajunya ditarik paksa, perempuan Drupadi ingin ditelanjangi di hadapan para laki-laki.

Kuasa dan dominasi laki-laki telah menghadirkan kekerasan pada perempuan dan kekerasan terhadap lingkungan. Perlakuan laki-laki yang tidak menghormati perempuan berdampak pada rusaknya lingkungan, terutama lingkungan istana. Saat perempuan dilecehkan, lingkungan istana yang sebelumnya dikenal sebagai lingkungan Dharma, kebajikan dan kebenaran mengalami berbagai kerusakan yaitu telah terjadi degradasi moral, hilangnya kebajikan, hilangnya keadilan, matinya Dharma. Kehancuran ini disebabkan karena adanya perlakuan yang tidak baik oleh laki-laki terhadap perempuan. Untuk menjaga lingkungan (istana), seharusnya laki-laki mampu menghargai perempuan.

DAFTAR PUSTAKA

- Arivia, Gadis. 2002. "Ekofeminisme: Lingkungan Hidup Berurusan dengan Perempuan" dalam Jurnal Perempuan. No. 21. hal. 111-120.
- Dankelman, Irene & Joan Davidson. 1988. *Women and Environment in the Third World*. London: Alliance for the Future Earthscan Publications Ltd.
- Fakih, Mansour. 2020. *Analisis Gender & Transformasi Sosial*. Yogyakarta: Insist Press
- Gracia, Guadilla Maria-Pilar. "Ecologia: Women, Environment and Politic in Venezuela". dalam Sarah A. Radcliffe and Sallie West-wood (eds). *Viva: Women and Popular Protest in Latin America*. London and New York: Routledge.
- Griffin, S. 1978. *Women and nurture: The Roaring Inside Her*. New York: Harper & Row.
- Gun Gun. 2014. *Mahabharata Sabha Parwa*. Denpasar: Penerbit ESBE buku.
- Hanum, Farida. 2018. *Kajian & Dinamika Gender*. Malang: Intrans Publishing.
- Hardiman. 2020. *Perlawanan Tubuh Seksual Perempuan Perupa Bali*. Depok: Rajawali Pers.
- Humm, Maggie. 2002. *Ensiklopedia Feminisme. Terjemahan Mundi Rahayu*. Yogyakarta: Fajar Pustaka Baru.
- Luviana. 2002. "Perempuan Indonesia Pejuang Lingkungan". dalam Jurnal Perempuan. No. 21 hal. 85-96.
- Ponda, Aurora. 2021. *Asal Usul Ekofeminisme; Budaya Patriarki dan Sejarah Feminisasi Alam*. Yogyakarta: Cantrik Pustaka
- Shiva, Vandana dan Maria Mies. 2005. *Ecofem- inism Perspektif Gerakan Perempuan dan Ling- kungan*. Alih Bahasa oleh Kelik Ismunanto. Yogyakarta: IRE Press.
- Strong, Hanne. 1995. "Ecological and Spiritual Revolution". dalam *Our Planet Vol.7*. No. 3. hal. 25.
- Tong, Rosemarie Putnam. 1998. *Feminist: A more Comprehensive Introduction*. Colorado: Westview Press.

BALI: GLOBALISASI, TUBUH DAN PORNOGRAFI

Oleh: I Wayan Nuriarta

Jurusan Desain Komunikasi Visual, Fakultas Seni Rupa dan Desain
Institut Seni Indonesia Denpasar

Abstrak

Globalisasi, tubuh perempuan telanjang dada dan hadirnya pornografi menjadi keterhubungan dalam perjalanan pariwisata Bali. Penelitian ini bertujuan untuk mendeskripsikan peran tubuh perempuan Bali yang telanjang dada dalam media promosi pariwisata dan mendeskripsikan wacana pornografi oleh turis mancanegara yang berkunjung di Bali. Penelitian ini diharapkan dapat bermanfaat bagi perkembangan ilmu pengetahuan khususnya dalam bidang Kajian Budaya. Penelitian ini menggunakan rancangan deskriptif dengan metode kualitatif. Jenis data dalam penelitian ini adalah data kualitatif berupa teks visual dan teks verbal media promosi dan berita online. 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 Budaya yang telah dirumuskan, serta menarik kesimpulan. Hasilnya menunjukkan bahwa globalisasi berlangsung sejak adanya perpindahan dan pergerakan, serta perpindahan dinamis kelompok-kelompok etnis, teknologi, transaksi-transaksi finansial oleh wisatawan mancanegara. Kehadiran turis di Bali sangat kuat dipengaruhi oleh media konstruksi pariwisata yang menampilkan tubuh perempuan telanjang dada. Dampak kehadiran turis di Bali juga membawa hal yang merusak tatanan adat dengan bukti adanya turis yang menampilkan pornografi di tempat suci.

Promosi pariwisata tidak cukup hanya dengan mengundang turis datang, namun harus dibarengi dengan catatan menjaga budaya Bali.

Kata kunci: Globalisasi, Etnisitas, Multikulturalisme, Tubuh dan Pornografi

Abstract

Globalization, bare-chested women's bodies and the presence of pornography have become connected in Bali's tourism journey. This study aims to describe the role of naked Balinese women's bodies in promotional media and to describe pornographic discourse by foreign tourists visiting Bali. This research is expected to be useful for the development of science, especially in Cultural Studies. This study uses a descriptive design with qualitative methods. The type of data in this study is qualitative data in the form of visual texts and verbal texts of promotional media and online news. methods and techniques of data collection in this research is the technique of documentation and literature study. Data analysis was carried out with the stages of identifying and describing the data, classifying the data, analyzing based on the formulated Cultural Studies criteria, and drawing conclusions. The results show that this has occurred since the displacement and movement, as well as the dynamic movement of ethnic groups, technology, and financial transactions by foreign tourists. The presence of tourists in Bali is strongly influenced by the construction media that displays the female body of the chest. The impact of the presence of tourists in Bali also presents things that damage the traditional order with evidence of tourists displaying pornography in holy places. Tourism promotion is not enough just to invite tourists to come, but must be accompanied by a record of maintaining Balinese culture.

Keywords: Globalization, Ethnicity, Multiculturalism, Body and Pornography.

I. PENDAHULUAN

1.1 Latar Belakang

Bali dikenal sebagai pulau surga terakhir. Sebagai sebuah pulau tempat tujuan pariwisata, peran media promosi pariwisata sangat kuat membangun citra Bali. Promosi pariwisata tentang ke-eksotik-an Bali telah berlangsung sejak masa kolonial Belanda. Promosi tentang Bali memanfaatkan berbagai media seperti foto dan poster. Media tersebut menggambarkan Bali yang indah dengan pemandangan alamnya, kemudian Bali yang religius dengan ritual keagamaannya serta tentu saja menunjukkan Bali yang eksotis dengan hadirnya perempuan telanjang dada. Tubuh dihadirkan sebagai bagian ilustrasi media. Media foto dan poster tersebut telah hadir dalam rangka mensukseskan konstruksi identitas budaya Bali.

Konstruksi kebudayaan Bali itulah diwarisi hingga kini menjadi “budaya Bali”. Politik *Baliseering* dengan memanfaatkan media foto dan poster fokus eksklusifnya dalam bidang budaya, bahasa dan sejarah Bali bertujuan jelas untuk memberikan ciri identitas Bali. Pemerintah kolonial Belanda juga tidak ingin kepolosan dan kemurnian budaya Bali terkontaminasi oleh budaya modern yang dibawa oleh orang Barat (Belanda) sendiri. Walaupun tidak terhindari adanya keterpengaruhannya pada budaya modern, namun dalam hal ini sangat diupayakan agar budaya modern tidak menghancurkan warisan adiluhung budaya Bali (Picard, 2006: 27-28). Bali pun selanjutnya hadir sebagai destinasi pariwisata yang mendatangkan banyak turis mancanegara. Kosep keterhubungan inilah selanjutnya dapat dilihat sebagai Globalisasi.

Berdatangannya turis mancanegara ke Bali menjadi salah satu ciri globalisasi berlangsung. Globalisasi melibatkan perpindahan dan pergerakan, serta perpindahan dinamis kelompok-kelompok etnis, teknologi, transaksi-transaksi finansial. Para turis sangat ingin melihat ke-eksotik-an Bali seperti yang ditampilkan dalam media promosi foto dan

poster yang berisi ilustrasi perempuan telanjang dada. Tubuh perempuan telanjang dada menjadi pusat perhatian yang ditunjukkan pada media promosi Bali. Secara jelas dalam *layout*, posisi perempuan telanjang dada menjadi fokus perhatian yang dihadirkan untuk menunjukkan Bali yang eksotis, Bali yang layak dikunjungi oleh masyarakat luar.

Di dalam system budaya kapitalisme, tubuh-dengan berbagai potensi tanda, citra, simulasi dan *artifice*-nya yang terdapat dalam media promosi menjadi elemen sentral ekonomi politik, disebabkan tubuh (estetika, gairah, sensualitas, erotisme) merupakan alasan utama setiap produksi komoditas. Tubuh perempuan telanjang dada dalam media promosi pariwisata tersebut menjadi komoditas sekaligus metakomoditas yaitu komoditas yang digunakan untuk ‘menjual’ Bali. Balipun berhasil dijual oleh kolonial Belanda.

1.2 Rumusan Masalah

Dengan media promosi pariwisata yang menampilkan tubuh perempuan Bali telanjang dada, diharapkan Bali mampu mendatangkan turis mancanegara. Kehadiran turis di Bali untuk meningkatkan perekonomian Belanda pada mulanya dan selanjutnya ekonomi Bali dan Indonesia. Berbasis pariwisata budaya, Bali diharapkan mampu mempertahankan budayanya dalam arus globalisasi, serta turis mancanegara mampu melihat Bali sebagai pulau surga penuh dengan keunikan budaya. Namun hari ini turis yang hadir ternyata juga adalah turis yang dipandang menodai budaya dan kesucian Bali. Dari rumusan masalah tersebut, penulis mengajukan dua pertanyaan penelitian:

1. Bagaimanakah peran tubuh perempuan telanjang dada dalam media promosi pariwisata Bali?
2. Bagaimanakah wacana turis telanjang yang menunjukkan pornografi di Bali hari ini?

1.3 Tujuan

1. Untuk mendeskripsikan peran tubuh perempuan telanjang dada dalam media promosi pariwisata Bali.
2. Untuk mendeskripsikan wacana turis telanjang yang menunjukkan pornografi di Bali hari ini.

1.4 Manfaat

Penelitian ini diharapkan dapat bermanfaat bagi perkembangan ilmu pengetahuan khususnya dalam bidang Kajian Budaya. Penelitian ini mengelaborasi bidang ilmu Kajian Budaya dan desain komunikasi visual sehingga penelitian menjadi sumbangan perkembangan ilmu dalam bidang Kajian Budaya dan desain komunikasi visual. Hasil penelitian ini bermanfaat bagi peneliti Kajian Budaya selanjutnya dan memberi kontribusi dalam mengkaji persoalan globalisasi, tubuh dan pornografi.

1.5 Metode Penelitian

Penelitian ini menggunakan rancangan deskriptif dengan metode kualitatif. Jenis data dalam penelitian ini adalah data kualitatif berupa teks visual dan teks verbal media promosi dan berita online. Objek penelitian ini adalah globalisasi, tubuh dan pornografi dalam Kajian Budaya. 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 Budaya yang telah dirumuskan, serta menarik kesimpulan.

II. PEMBAHASAN

2.1 Peran Tubuh dalam Media Promosi Pariwisata Bali

Hadirnya media promosi pariwisata Bali (gambar 1) menunjukkan bahwa Belanda berupaya memuaskan sebuah ‘fantasi kolonial’ yang merupakan fantasi Barat tentang *otherness*, tentang dunia Timur yang dipelihara Belanda. Media ini menggambarkan Bali sebagai Hindia yang kuno dengan menghadirkan perempuan Bali yang bertelanjang dada sebagai objek utamanya. Dengan menunjukkan gambaran seperti ini, tentu bertujuan untuk meyakinkan para calon turis bahwa mereka akan mengunjungi ‘surga’ di Timur. Bali yang ditaklukan adalah sebuah daerah yang aman untuk dikunjungi. Sebuah pemandangan yang ‘tertutup’- murni secara etnis, tradisional secara budaya, tidak terusik oleh modernitas.

Nilai tanda tubuh perempuan Bali dieksploitasi. Politik tanda ekonomi tubuh dilakukan oleh kolonial Belanda dengan posisi tubuh perempuan Bali diproduksi sebagai tanda-tanda di dalam sistem pertandaan kapitalisme. Persoalan politik tanda tubuh berkaitan dengan eksistensi tubuh perempuan Bali sebagai tanda dan citra yang diproduksi di dalam berbagai media kapitalistik (foto dan poster). Tubuh sebagai entitas tanda dan citra dieksploitasi segala potensi tanda dan citranya, yaitu kemampuannya menghasilkan tanda dan citra



Gambar 1. Foto dan poster sebagai media promosi pariwisata Bali

tertentu yang dapat menciptakan nilai ekonomi dalam rangka dipertukarkan di dalam sistem pertukaran ekonomi yang ada, dalam rangka mencari keuntungan.

Media promosi ini seakan-akan menggantikan deskripsi para penulis catatan perjalanan yang pernah berkunjung ke Bali. Dengan demikian, para pembaca menjadi lebih mudah berimajinasi dibandingkan hanya dengan mengimajinasikan kata-kata yang dibuat para penulis catatan perjalanan tersebut. Hal ini tentu akan menambah rasa ingin tahu para calon turis untuk dapat melihat langsung obyek dalam foto dan poster dengan cara mengunjungi Bali. Dalam hal ini, ekonomi politik hasrat menjelaskan bahwa tubuh dan citra tubuh perempuan telanjang dada merupakan strategi di dalam politik eksplorasi (dan juga represi) perempuan. Hasrat sebagai objek psikis dapat diproduksi sebagai komoditas untuk dipertukarkan, adalah dalam pengertian Deleuzo-Guattarian, yaitu bahwa hasrat itu sendiri adalah system produksi, yang memproduksi hasrat itu sendiri lewat mesin hasrat.

Perempuan yang dihadirkan lebih banyak pada tubuh perempuan yang bertelanjang dada sebagai daya tarik yang eksotis, natural, murni, jujur dan apa adanya. Hadirnya ikon perempuan Bali sebagai obyek utama foto dan poster merupakan strategi kolonial Belanda dalam mempublikasikan Bali sebagai sebuah tempat yang menarik untuk dikunjungi dan juga sebagai mesin hasrat dalam kapital. Setiap tanda yang dihadirkan dalam foto dan poster memiliki makna konotasinya yang merepresentasikan Bali, dan setiap tanda memberikan citra terhadap Bali.

Bali memiliki masyarakat dengan kehidupan mereka sehari-hari yang bertelanjang dada sehingga dalam media promosi yang berupa foto dan poster dimunculkan ikon tubuh perempuan telanjang dada. Potert ini menunjukkan semacam ideologisasi atau mistifikasi tubuh, yaitu relasi tubuh secara fisik yang di dalamnya dibentuk posisi sosial yang berbeda yaitu antara yang kuasa dan takkuasa, subjek dan objek, dominan dan

yang didominasi. Cara berpakaian seperti ini menjadi daya tarik bagi orang-orang yang melihatnya, terutama dalam hal ini mereka yang berasal dari Barat yang tidak terbiasa melihat kehidupan semacam ini. Hadirnya perempuan telanjang dada merupakan salah satu strategi yang digunakan Belanda dalam mempromosikan Bali sebagai pulau ‘surga di Timur’.

Promosi pariwisata dengan media berupa foto dan poster yang menghadirkan perempuan telanjang dada pun berhasil. Turis mancanegara (wisman) berbondong-bondong untuk mengunjungi Bali. Wisatawan mancanegara yang berkunjung ke Bali dari masa kolonial sampai hari ini tercatat jumlah wisatawan mancanegara selalu bertambah. Pada Maret 2022 wisatawan yang berkunjung ke Bali mencapai 14.620 kunjungan. Badan Pusat Statistik (BPS) mencatat, jumlah tersebut melonjak hingga 1.016,03% dari bulan sebelumnya yang sebanyak 1.310 kunjungan. Jumlah kunjungan turis asing ke Bali pada Maret 2022 pun mencatatkan rekor tertinggi dalam 2 tahun terakhir selama pandemi. Ini seiring melandainya kasus Covid-19 dan kebijakan pemerintah membuka kembali pintu masuk Internasional di Bali sejak Februari 2022.

BPS mencatat, wisman yang berkunjung ke Bali pada Maret 2022 melalui pintu masuk udara sebanyak 14.617 kunjungan. Sementara, wisman yang melewati pintu masuk laut tercatat sebanyak 3 kunjungan. Secara akumulatif pada periode Januari-Maret 2022, tercatat sebanyak 15.933 kunjungan wisman yang berkunjung ke Bali. Jika dibandingkan dengan periode Januari-Maret 2021, jumlah wisman tercatat melonjak hingga puluhan ribu persen atau 63.632%. Pertanyaan selanjutnya yang muncul adalah; apakah dengan banyaknya turis mancanegara masuk Bali telah menjadikan Bali semakin baik? Secara ekonomi bisa dikatakan iya. Namun secara budaya, turis mancanegara tidak sepenuhnya mampu menghargai budaya Bali. Bahkan yang tercatat dan tersebar di media sosial menunjukkan turis yang berkunjung ke Bali telah menodai kesucian alam Bali dengan melakukan tindakan pornografi.

2.2 Pornografi Turis Asing di Bali

Di dalam The Fontana Dictionary of Modern Thought, pornografi didefinisikan sebagai bentuk “representasi” (dalam literature, film, video, drama, seni rupa, dan sebagainya) yang tujuannya adalah untuk menghasilkan kepuasan seksual. Dengan perkataan lain, gambar foto, lukisan, rekaman tubuh di dalam berbagai mediana digunakan sebagai untuk menimbulkan kesenangan dengan cara melihatnya.



Gambar 2. Foto Turis Telanjang di Bali

Sumber: sosial media

Turis mancanegara yang datang ke Bali (dalam sejarah pariwisata Bali sejak kolonial) diharapkan mampu menjaga budaya Bali tetap dalam posisinya yang adiluhung. Namun dalam realitasnya, datangnya turis dengan latar belakang etnik, budaya yang berbeda tidak semuanya mampu memandangi Bali dari kacamata yang sama sebagai sebuah harapan. Turis asal Rusia misalnya telah menampilkan pornografi di Bali (lihat gambar 2).

Dengan mengusung pariwisata budaya, Bali diharapkan tetap mampu menjaga kesuciannya dari gempuran pariwisata. Bali diharapkan tetap mampu bertahan dengan seni tradisinya

dalam percepatan arus globalisasi. Namun realitas yang terjadi turis yang datang ke Bali tidak mampu menghargai budaya Bali, dan melakukan tindakan pornografi di tempat suci. Peristiwa ini juga telah masuk berita online (gambar 3), dan menjadi perbincangan masyarakat hari ini.



Gambar 3. Berita online terkait turis telanjang di pohon keramat di Bali
Sumber: berita online Tribun Jabar

Seperti yang diberitakan oleh berbagai media sosial, sebuah video seorang perempuan yang merupakan Warga Negara Asing (WNA) berpose dengan telanjang di pohon raksasa yang disakralkan dan berlokasi di Pura Babakan, Desa Tua, Kecamatan Marga, Kabupaten Tabanan, Bali. Postingan tersebut mendapat kecaman oleh warga Bali dan video itu diunggah oleh akun alina_yogi di media instragram.

Pada peristiwa ini atau berita tentang turis telanjang di pohon yang di sucikan ini, akan ditemukan adanya persoalan kebudayaan. Akan ada pandangan yang berbeda antara perspektif liberal ‘Barat’ dengan persoalan penghormatan tradisi ‘Timur’. Meskipun kita tidak bisa membandingkan semua kebudayaan, kita bisa membandingkan aspek-aspek khususnya. Kita dapat menunjukkan bahwa kesusastaan suatu kebudayaan lebih kaya dan menjelajah satu wilayah emosi dan pengalaman manusia yang lebih luas dengan kepekaan yang lebih besar daripada wilayah yang lain, atau bahwa spiritualitas kebudayaan tersebut lebih dalam. Aspek moral dan politik kebudayaan juga mudah dipengaruhi oleh satu macam perbandingan. Begitu kita mempertimbangkan perbedaan-perbedaan kebudayaan, kita memiliki sumber daya yang diperlukan untuk membuat penilain-penilaian perbandingan lintas budaya.

Mengenai pandangan bahwa kebudayaan harus dinilai secara internal atau berdasarkan kondisi kita, pandangan tersebut sekali lagi, hanya benar sebagian. Pandangan ini benar dalam pengertian bahwa kita seharusnya memahami kebudayaan-kebudayaan dari dalam sebelum memberikan panilain atas mereka, seharusnya tidak berharap mereka menyesuaikan dengan ukuran baku kita tentang yang benar dan salah, dan bahwa tidak ada penilaian eksternal yang cenderung memberikan banyak arti bagi anggota-anggota mereka.

Frame berita dan opini masyarakat Bali jelas melihat bahwa turis yang telanjang tersebut adalah sikap pornografi yang telah merusak kesucian tempat yang disucikan oleh masyarakat sekitar. Sementara bagi turis, melihat pohon besar adalah sesuatu yang unik untuk dijadikan latar mengekspresikan diri dengan menghadirkan tubuh. Hasil rekaman ketelanjangan yang di unggal di sosial media ini tidak bisa dilepaskan juga karena adanya persoalan hiperlibido masyarakat untuk melihat segala sesuatu yang ditabukan. Persoalan unggahan di sosial media juga memiliki keterhubungan dengan kapitalisme.

Berdasarkan analisis mengenai pornografi pada berita diatas, tampak sebuah keterkaitan (ketergantungan) yang jelas antara media sosial (media menghadirkan porno), ekonomi politik (libidonomi kapitalisme) dan filsafat kebudayaan (posmodernisme dekonstruktif) kecendrungan kapitalisme libido dan filsafat posmodernisme dekonstruktif membuka ruang yang sangat lebar bagi perkembangan dan pembiakan berbagai bentuk pornografi, erotisme, dan sensualitas di dalam berbagai media kapitalistik. Dengan begitu hasrat untuk mendapatkan view yang banyak di sosial media menjadikan tindakan yang lupa melihat kebudayaan tempat gambar diambil. Bahwa telah berada perbedaan kebudayaan yang harus dipahami. Catatan ini jelas bahwa sejauh mana turis yang berkunjung ke Bali mampu menghargai nilai-nilai kesucian budaya Bali, dan sebaliknya penduduk Bali sejauh mana telah menampilkan penghormatan termasuk pembelajaran terhadap turis tentang nilai kesucian tersebut.

Persoalan pornografi adalah persoalan yang sangat dilematis, khususnya dilema antara kebebasan/moralitas, pertumbuhan/ tradisi, kreativitas/ norma. Sementara itu, di masa depan peran Negara tidak lagi bisa diharapkan dalam mengatur dan mengendalikan berbagai aspek kehidupan sosial, termasuk komoditas. Di masa depan Negara akan semakin kehilangan kedaulatan dalam mengatur arus globalisasi ekonomi, informasi dan budaya. Untuk itu upaya-upaya menggerakkan berbagai bentuk kekuatan lain-seperti kekuatan komunitas, kekuatan warga, kekuatan intelektual, kekuatan profesi-diharapkan dapat menjadi alternative untuk dapat mencoba menghambat (atau menghentikan) kecendrungan penggunaan mekanisme ekonomi politik kapitalisme sebagai arena untuk eksplorasi tanpa batas tubuh perempuan, yang di dalamnya terbuka secara bebas ruang-ruang bagi perkembangbiakan pornografi secara tanpa batas, tanpa kendali dan melampaui akal sehat.

Kebudayaan Bali yang menyangkut kesucian, tradisi dan keagamaan dalam perkembangan arus global memang sangat

memungkinkan terjadinya pergeseran-pergeseran atau perubahan budaya. Banyaknya turis mancanegara ke Bali juga memberikan dampak dan pengaruh terhadap budaya Bali itu sendiri. Untuk menjaga nilai-nilai budaya Bali selanjutnya tidak bisa hanya dengan menuntut kewajiban bagi para turis untuk mampu menghargai budaya Bali, namun juga setiap orang yang menginjakkan kakinya di Bali harus mampu menghargai setiap kebudayaan yang ada di Bali. Masyarakat sendiri (orang Bali) juga harus terus menjaga budaya Bali, disamping juga menyebarkan informasi berkaitan dengan tempat yang di sakralkan atau bukan.

III. PENUTUP

Globalisasi melibatkan perpindahan dan pergerakan, serta perpindahan dinamis kelompok-kelompok etnis, teknologi, transaksi-transaksi finansial. Para turis sangat ingin melihat ke-eksotik-an Bali seperti yang ditampilkan dalam media promosi foto dan poster yang berisi ilustrasi perempuan telanjang dada. Tubuh perempuan telanjang dada menjadi pusat perhatian yang ditunjukkan pada media promosi Bali. Posisi perempuan telanjang dada menjadi fokus perhatian yang dihadirkan untuk menunjukkan Bali yang eksotis, Bali yang layak dikunjungi oleh masyarakat luar. Politik tanda ekonomi tubuh dilakukan oleh kolonial Belanda dengan posisi tubuh perempuan Bali diproduksi sebagai tanda-tanda di dalam sistem pertandaan kapitalisme.

Dengan mengusung pariwisata budaya, Bali diharapkan tetap mampu menjaga kesuciannya dari banyaknya etnis yang masuk Bali. Bali diharapkan tetap mampu bertahan dengan seni tradisinya dalam percepatan arus globalisasi. Namun realitas yang terjadi turis yang datang ke Bali tidak mampu menghargai budaya Bali, dan melakukan tindakan pornografi di tempat suci.

DAFTAR PUSTAKA

- Agger Ben. (2009). Teori Sosial Kritis, Kritik, Penerapan dan Aplikasinya. Yogyakarta: Kreasi Wacana.
- Ari Dwipayana, A.A. GN (2005) Globalism: Pergulatan Politik Representasi atas Bali, Denpasar: Uluangkep Press.
- Atmadja, Nengah Bawa (2010) Geneologi Keruntuhan Majapahit, Islamisasi, Toleransi dan Pemertahanan Agama Hindu di Bali. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Beks, Karin. ____ . Bali in the 1930. Pictures Publishers, Netherlands
- David J. (2010). Pura Besakih: Pura, Agama, dan Masyarakat Bali. Denpasar: Pustaka Larasan.
- Foucault. (2011). Agama, Seksualitas, Kebudayaan. Yogyakarta: Jalasutra.
- Hardiman. 2015. Eksplo(Ra)si Tubuh: Esai-esai Kuratorial Seni Rupa. Singaraja: Mahima Institute
- Picard, Michel. (1992). Bali:Tourisme culturel et culture touristique atau Bali: Pariwisata Budaya dan Budaya Pariwisata, Paris. terjemahkan oleh Jean Couteau dan Warih Wisatsana (2006), KPG dan Forum Jakarta-Paris. Jakarta
- Piliang, Yasraf Amir. (2020) Dunia yang Dilipat, Tamasya Melampaui Batas-Batas Kebudayaan. Bandung: Cantrik Pustaka.
- _____. ((2009) Posrealitas: Realitas Kebudayaan dalam Era Posmetafisika. Yogyakarta: Jalasutra
- Robinson, Geoffrey. (2006). Sisi Gelap Pulau Dewata : Sejarah Kekerasan Politik, LkiS. Yogyakarta
- Website: <https://bit.ly/3Gq2gKY>



PUTRA WALI ACO

I Salarang #1-2, Screen print and hand coloring on acrylic,
Electric cinetic, 2022

SEBERAPA PENTINGKAH KAWASAN HERITAGE SEBUAH KOTA?

Oleh: Dewa Ayu Eka Savitri Sastrawan

Setidaknya dalam kurun waktu 10 tahun terakhir, Denpasar memastikan adanya heritage site atau “kawasan heritage” yang terzonasi di dalamnya. Memang mengaplikasi adanya kawasan heritage di dalam kota yang sebenarnya desa-menjadi-kota ini bagian dari mengapresiasi apa yang telah membentuk kota Denpasar seperti saat ini. Namun, sejauh manakah kawasan heritage itu relevan atau penting untuk dizonasikan? Dan untuk diperkenalkan ke siapa sebenarnya kawasan heritage itu?



Kawasan Heritage Gajah Mada di pertigaan Jl. Thamrin-Wahidin-Sutomo

Tulisan ini berdasarkan observasi yang dilakukan secara pribadi dan latar belakang penulis tidaklah di studi *heritage* maupun planologi. Tulisan ini berangkat dari kegelisahan seberapa pentingnya “kawasan heritage” di Kota Denpasar. Untuk itu akan dimulai dengan perbandingan antara satu kota dan lainnya di dunia yang juga menyuguhkan kawasan-kawasan heritage, baik itu berbentuk per bangunan maupun area.

Kota Tua karena Pusat Kota terdahulu dan bekas Jajahan Belanda

Setelah melalui beberapa kota di dunia bahkan pernah tinggal di dalamnya, pengertian “kawasan heritage” berbeda-beda di setiap tempat serta penerapannya. “Kawasan heritage” suka dikatakan juga Old Town atau Kota Tua. Layaknya di Jakarta memiliki Kota Tua dan Stockholm, Swedia atau Riga, Latvia memiliki Gamla Stan (arti: kota tua). Begitu juga di Bandung dengan daerah Jalan Asia Afrika yang terkenal dengan Konferensi historis paskakolonial-nya itu pada tahun 1955 dan daerah Braga yang penuh dengan toko-toko tahun 1920-an. Sedangkan London, kota-nya memang menyatakan diri sebagai kota tua tersendiri, merupakan kawasan heritage yang keseharian arsitekturalnya tidaklah jauh beda dari abad ke abad. Dalam artian, bangunan baru terjadi jika dilihat perlu ada regenerasi.

Gamla Stan di Stockholm maupun Riga mempertahankan arsitektur-arsitektur dari jaman dibangunnya Kota Tua tersebut. Mereka tidak mengubah permukaan daripada bangunan-bangunan tersebut, namun di dalamnya sudah menjadi berbagai hal. Bagian bawah banyak yang menjadi toko, restoran dan kafe. Sedangkan bagian atasnya menjadi tempat tinggal apartemen ataupun perkantoran. Adapun beberapa museum dan situs-situs penting di dalamnya, seperti di Gamla Stan Stockholm, Museum Nobel yang memberikan hadiah perdamaian Nobel Prize terletak di dalamnya. Yang menarik, Riga merupakan kota di Skandinavia yang memiliki Gamla Stan terbesar karena dulunya Riga merupakan kota utama, seperti kota pelabuhan utama di area Balkan itu. Maka, Gamla Stan di kedua kota ini menjadi bagian dari kawasan wisata penting.



Gamla Stan Stockholm, Swedia



Gamla Stan Riga, Latvia

Sedangkan saat kita melihat Jakarta dan Bandung dengan bagaimana Indonesia merdeka dari Jepang dan Belanda secara mutlak tanpa adanya Jepang maupun Belanda memberikan kemerdekaan kepada Indonesia, serta tidak ada

sistem Commonwealth yang seperti diberlakukan Inggris pada jajahannya, bisa dikatakan bahwa Kota Tua yang diterapkan Jakarta dan Bandung bukanlah masalah sebatas preservasi kolonialisme yang telah terjadi. Melainkan memperlihatkan perkembangan dan histori yang dibangun oleh kedua kota yang akhirnya bagian dari Indonesia yang merdeka. Tentu di bagian Kota Tua kedua kota ini masih bisa ditemukan arsitektur bangunan dari zaman kolonial dan perkembangannya pasca kemerdekaan serta sekarang menjadi kawasan wisata yang penting juga. Dengan demikian, para Gamla Stan dan Kota Tua ini berfungsi sebagai kawasan heritage yang patut dikunjungi, dipelajari dan diingat kembali.



Bandung - Jl. Asia Afrika yang mengingatkan Konferensi Asia Afrika di tahun 1955



Bandung - Gedung zaman kolonial Belanda dialih fungsikan menjadi gedung bank



Bandung - Toko Roti dan Kue Het Snoephuis di daerah Braga dari tahun 1920-an, tidak mengubah plangnya menjadi bahasa Indonesia dan beberapa menu tetap bahasa Belanda

Interpretasi Heritage setelah menjadi Jajahan Britania

Maka menjadi menarik di saat menemui beberapa kota yang tadinya merupakan jajahan Inggris di Asia, seperti Kuala Lumpur, Hong Kong dan Singapura. Dimana masing-masing sepertinya mengartikan kawasan atau tempat heritage dengan cara berbeda. Dari ketiga kota yang pernah dijajah itu, hanya Singapura yang rasa kolonialnya masih melekat di kawasan heritage-nya dan bahkan menjadi bagian dari kehidupan keseharian yang tidak disuguhkan untuk turisme saja.

Sebelum saya masuk bahasan kawasan heritage Singapura secara detail, ingin saya tekankan bagaimana di Kuala Lumpur dan Hong Kong merombak citra kawasan heritage mereka dari jaman kolonial Inggris. Apa yang dapat diamati di Kuala Lumpur, setelah kemerdekaannya tahun 1960, mereka membangun beberapa bangunan yang menandakan kemerdekaannya itu. Maka, secara arsitektural dan planologi, Kuala Lumpur mengubah citranya sebagai bangsa yang merdeka sehingga jika kita ingin membahas heritage, arsitektural-arsitektural inilah yang jadi panutan, seperti gedung parlemennya dan Masjid Negara. Sayangnya, ada beberapa bangunan mulai dirombak lagi dengan diruntuhkan dan dibangun kembali atau dihilangkan sehingga rasa “kuno” atau “tua” itu mulai menghilang.



Kuala Lumpur – Pameran di Ilham Gallery, November 2017 bertajuk “Gerak Rupa Ubur Penyataan 1957-1973” yang juga menunjukkan “Seni Moden, Bandar Moden” atau “Modern Art, Modern City” termasuk maket-maket bangunan pasca-kemerdekaan Malaysia yang sebelumnya bagian dari Kuala Lumpur Architecture Festival (KLAf) 2017

Sedangkan di Hong Kong, beberapa tahun terakhir ada beberapa kawasan heritage yang dirombak dengan suatu value atau penggunaan. Seperti pada bekas kompleks kantor polisi dan penjara jaman penjajahan Inggris bernama Tai Kwun, sekarang berubah menjadi semacam creative hub selain tetap sebagai gedung bersejarah. Saat mengelilinginya, kita masih bisa menemukan informasi tentang keberadaan situs ini. Namun di saat yang sama, ia memiliki tempat berpameran seni kontemporer, perpustakaan, tempat residensi seni, tempat-tempat terbuka untuk acara maupun umum, dan toko-toko kecil yang menjual produk-produk kreatif. Adapun di area Kowloon Bay terdapat kawasan heritage bekas peternakan sapi yang menjadi perkumpulan studio-studio seniman dan galeri, dan lagi-lagi tetap sebagai gedung bersejarah. Jadi, saat memasuki area Cattle Depot Artist Village, kita bisa masih menemukan beberapa bagian dari peternakan sapi tersebut, bahkan dibuatkan semacam instalasi yang menunjukkan

eksistensinya di masa lampau. Kedua tempat ini menjadi sangat menarik dikunjungi, walaupun ia berubah fungsi tapi cerita masa lalunya tidak ditinggalkan juga sebagai kawasan heritage, apalagi dengan Hong Kong yang begitu pesat perkembangannya.



Tai Kwun - Salah satu gedung penjara yang dikonversi menjadi tempat nongkrong



Tai Kwun – Di dalam gedung penjara yang dijadikan tempat nongkrong
(Sumber foto: Para Site, Hong Kong)



Tai Kwun - Gedung Polisi yang masih dipertahankan di antara gedung-gedung tinggi Hong Kong



Tai Kwun - Salah satu galeri di dalam gedung baru yang mengadakan pameran seni kontemporer (Sumber foto: Para Site, Hong Ko



Cattle Depot Artist Village – instalasi bentuk sapi di antara tempat yang tadinya tempat diternaknya



Cattle Depot Artist Village – Suasana malam luar studio-studio seniman di Cattle Depot

Lalu, saat ke Singapura dan mencoba ke “kawasan heritage”-nya, tidak disangka, jam tinggi yang ada pada Victoria Concert Hall memiliki denting yang sama dengan Big Ben atau jam di gedung parlemen London yang merupakan jam nya rakyat West London (Kawasan London Barat). Big Ben masih sangat relevan untuk orang di sekitarnya, dentingan jam-nya yang cukup besar dan lajunya yang tak pernah lambat, memastikan orang-orang akan waktunya. Begitu juga jam tinggi di tengah kota Singapura ini. Walaupun suaranya tidak sebesar Big Ben tetapi cukup sampai seberang sungai dimana bank-bank berderet.



Singapore - Victoria Concert Hall



London - Big Ben dan Parliament House

Di seberang itulah deretan bank di Boat Quay Riverside, yang salah satunya Bank UOB, pun mengingatkan ku pada satu kawasan di London, yaitu di daerah Bank. Secara harfiah, dalam bahasa Inggris kata bank memiliki dua arti:

- Suatu area yang ada pada pinggir atau menurun pada sungai atau danau
- Institusi finansial yang menggunakan uang yang didepositokan oleh para nasabah untuk investasi, pinjam meminjam dan pertukaran mata uang

Dan di London, menariknya area Bank ada di pinggir Sungai Thames besar yang juga memiliki berbagai macam institusi finansial berdiri di atasnya. Area sekitaran Bank memiliki jalur-jalur air kecil yang masih digunakan sebagai tempat berdermaga dan pasar basah berdagang, yang juga memperlihatkan bagaimana dari dulunya memang tempat pertukaran serta berbelanja.

Dan lagi satu, kalau kita di kalangan seni rupa, pasti mampir ke National Gallery Singapore yang sering dipanggil NGS. Nah, tak disangka juga, bentukan dari NGS pun mirip dengan National Gallery di London.



Singapore - Boat Quay Riverside



Bank, London – gedung-gedung pencakar langit yang merupakan kantor-kantor finansial terlihat dari seberang Sungai Thames



Bank London – suasana sekitar Bank dengan mural Sinta Tantra di antara gedung-gedung finansial



National Gallery Singapore



National Gallery London

Kesamaan-kesamaan ini menjadi aneh dan sedikit ngeri untuk seorang penulis penganut teori postcolonial dan juga pernah tinggal di London sebelumnya. Ternyata, Singapura, yang katanya merdeka dari Inggris dan Malaysia, masih sangat ke-Inggris-an. Mungkin, secara arsitektural mereka tidak akan mengubah apapun, tetapi jika dentingan jam masih sama dengan si kota-nya penjajah terakhirnya, apakah berarti Singapura sengaja membiarkan kawasan heritage-nya sekolonial mungkin?

Denpasar, Heritage-nya yang mana?

Maka, dari segala macam “kawasan heritage” yang ada di dunia ini, bagaimana dengan yang di Denpasar? Masuk kategori yang manakah dia?

Denpasar bukanlah kota yang dijajah Belanda terlebih dahulu di Bali. Ada perbedaan hampir satu abad antara invasi Belanda ke Buleleng di tahun 1800an di Bali Utara dan Puputan Badung

terjadi di tahun 1900an di Bali Selatan. Dan dengan citranya yang terpukuk dengan adanya fotografi terhadap kejadian Puputan tersebut, Belanda tidak mengubah banyak Badung atau Denpasar yang kita kenal sekarang. Pasar berpindah dari yang sekarang Lapangan Puputan ke daerah Gajah Mada yang kita kenal sekarang. Karena pada zaman kerajaan berkuasa, pasar akan terletak di depan Puri. Nah, apakah karena itu Gajah Mada menjadi kawasan heritage? Karena perpindahan pasar? Lalu Pasar Badung berubah fasad karena terbakar luluh lantah. Dibangun gedung yang begitu megah, memiliki eskalator bahkan lift, dan dijunjung sebagai pasar modern terkini yang akhirnya dicontoh kabupaten lain di Bali. Hmm, lagi-lagi, poin warisan budaya yang mana yang memang dijunjung disini? Mengetahui Pasar Badung adalah pasar utama sejagat Bali. Apakah efektif dibangun demikian pula?



Gedung Pasar Badung

Adapun jam zaman Belanda yang terletak di areal Patung Catur Muka sekarang ada di pinggir jalannya setelah sekian tahun berada di dalam Museum Bali. Jadi, apakah ini berarti ada jejak ingin menghapus jejak kolonial Belanda dengan menyuguhkan yang religi dan kesenian Bali? Maka jam yang mungkin ada disana dan berguna untuk masyarakat sampai

tahun 70an tidaklah diperlukan lagi? Jalan-jalan sekitaran KM 0 Denpasar inipun di paving-paving agar terkesan istimewa. Belum lagi Tukad Badung yang diperindah dibawah jembatan, tetapi malah dibilang Tukad Korea karena mirip dengan yang di Korea Selatan sebagai imaji yang dijunjung di era ini. Terakhir, adapun anchang-ancang membuat plaza atau piazza macam di Eropa dimana semacam tempat berkumpul serta khusus pejalan kaki tadinya mau diberlakukan sepanjang daerah Jalan Gajah Mada dengan patung-patung para pembuat ogoh-ogoh terkenal Denpasar di antaranya. Namun akhirnya sekarang patung-patung itu ada berhadapan dari jalan dan dari areal pasar, tetapi akses khusus pejalan kaki tetap tiada. Kesannya “kawasan heritage” yang di-zonasi-kan Denpasar ini sangat campur aduk. Ada bangunan-bangunan lamanya seperti pertokoannya, tetapi pasarnya sudah berubah, begitu juga dengan sungainya.



Patung baru Denpasar
(sumber marmarhers)

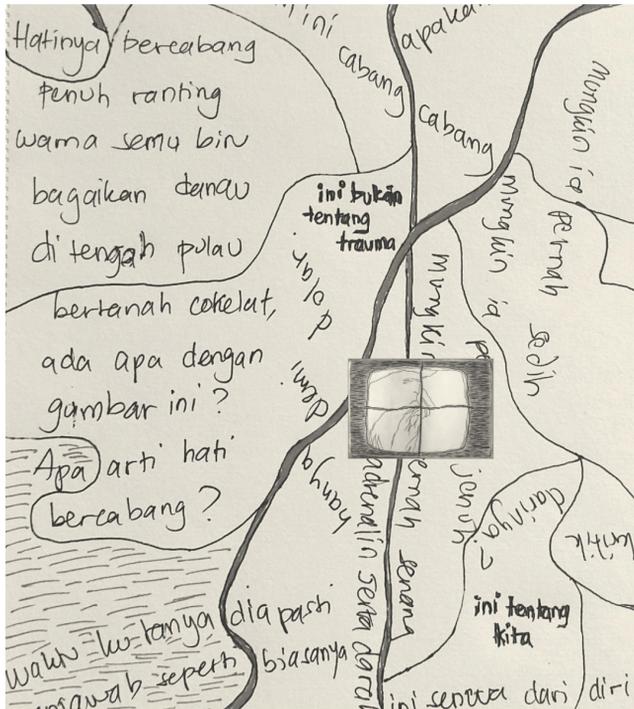


Denpasar - Tukad Badung di malam hari



Denpasar – Jam Kolonial Belanda di pinggir bundaran Patung Catur Muka

Walaupun kawasan Gajah Mada ini sudah lama menjadi “kawasan heritage” yang patut menjadi destinasi wisata, apakah “kawasan heritage” di Denpasar yang kian penting di mata pemerintahannya itu berhasil diperlihatkan? Apakah zonasinya berhasil diberlakukan? Era Denpasar mana yang menjadi “heritage”? Arsitektur dan gedung-gedung mana yang menjadi bagian dari “heritage” itu? Atau, apakah “kawasan heritage” yang berlaku sekarang, yang terus berubah itu, sebenarnya dibangun menjadi “kawasan heritage” untuk masa depan? Silahkan disimak!



DEWA AYU EKA SAVITRI SASTRAWAN

Bercabang, Digital Collage, 2022

PRASI? SEKILAS SAJA TENTANG PENAMAAN

Oleh: I Gede Gita Purnama A. P

Prasi adalah sebuah istilah yang muncul pertama kali dalam buku *Mengenal Prasi* yang ditulis oleh I Ketut Suwidja pada tahun 1979. Buku terbitan Gedong Kirtya ini adalah buku rujukan pertama yang menawarkan terminologi *Prasi* serta beberapa klasifikasinya. Pada buku ini, Suwidja merumuskan pengertian *Prasi* adalah “ilustrasi yang dibuat di atas daun rontal maupun di atas kertas gambar zaman dahulu hingga sekarang”. Melalui pengertian tersebut, Suwidja merumuskan pengertian *Prasi* pada sudut pandang media tempat gambar tersebut dibuat, yaitu mengacu pada media lontar dan media kertas. Sejak buku ini terpublikasi, istilah gambar di atas lontar yang tujuannya adalah untuk menghadirkan ilustrasi teks kemudian seolah-olah disepakati untuk disebut dengan *Prasi*. Meski pada bukunya Suwidja tidak menjelaskan secara detail sumber kata *Prasi* tersebut. Hedi Hinzler¹, seorang peneliti Belanda yang sempat berkorespondensi dengan I Ketut Suwidja semasa hidupnya, menyatakan perihal asal-usul kata *Prasi* yang digunakan Suwidja. Suwidja berpendapat bahwa kata *Prasi* adalah sebuah kata atau istilah lokal di wilayah Bulian, Kubutambahan.

Pada kamus bahasa Bali yang diterbitkan sebelum buku ini terbit, tidak terdapat kata *Prasi* yang mengacu pada pengertian kata gambar di atas daun lontar ataupun kertas. Misalnya saja pada kamus bahasa Bali-Belanda pertama yang ditulis oleh Van Der Tuuk (1889), kamus ini adalah *Magnum Opus* Van Der Tuuk dalam dunia leksikografi Bali, kamus dengan jumlah lema yang sangat banyak tersebut, tidak ada muncul kata *Prasi*. Rasanya sulit menyangkal kejelian Van

Awalnya dalam pandangan Suwidja, *Prasi* hanya sebatas pada karya yang mengilustrasi teks, khususnya teks-teks karya sastra tradisional. Kemudian definisi yang memasukkan kata ‘lukisan’ tentu saja mengacu pada bentuk visual yang lebih luas dari sekadar ilustrasi teks. Hal ini barangkali berlandaskan pada fakta bahwa karya yang disebut *Prasi* kian berkembang di masyarakat, tidak semata hanya ilustrasi dari sebuah teks. Khususnya di wilayah Sidemen dan Tenganan Karangsem, berkembang pesat karya-karya di atas daun lontar dengan bentuk figur-figur tertentu, dan tidak sama sekali bersifat mengilustrasi teks.

Pengurangan definisi juga terjadi pada bagian yang mengacu penggunaan media. Pada definisi *Prasi* yang ditawarkan Suwidja, media *Prasi* tidak hanya terbatas pada lontar saja, namun juga pada media kertas. Tentu saja Suwidja memiliki alasan yang cukup kuat mengapa memasukkan media kertas turut ke dalam media yang digunakan pada *Prasi*. Namun alasan ini nampaknya tidak terungkap pada buku yang ditulisnya. Memang dengan memasukkan media ‘kertas gambar’ pada definisi *Prasi*, Suwidja telah menghadirkan pengaburan pada bentuk seni ilustrasi yang memang telah ada sebelumnya di atas media kertas. Pertanyaannya kemudian, apakah semua ilustrasi di atas kertas dapat disebut *Prasi*? Tentu saja tidak. Dan hal ini tampaknya tidak dijelaskan lebih lanjut oleh Suwidja. Sebab dalam bukunya, Suwidja tidak merinci lagi lebih jelas ilustrasi di atas kertas yang mana yang ia klasifikasikan sebagai bagian dari *Prasi*.

Barangkali definisi *Prasi* pada ketiga kamus yang muncul belakangan setelah kemunculan buku Suwidja, menghilangkan kata ‘kertas gambar’ bertujuan untuk mempertegas bahwa *Prasi* hanyalah ‘lukisan’ yang spesifik dibuat di atas media lontar saja. Sehingga definisi yang semakin tegas menguatkan bahwa media untuk *Prasi* hanyalah lontar, selain menggunakan media lontar, ia tak layak disebut dengan *Prasi*.

Sebelum Suwidja mempopulerkan istilah *Prasi*, untuk jenis naskah semacam ini memang tidak ada istilah yang seragam

atau mengkhusus. Buku pertama yang mempublikasikan lontar bergambar naratif adalah buku *Darmo Lelangon, a Royal Song without Words from the Isle of Lombok* yang ditulis oleh Pleyte (1912). Buku ini adalah buku yang berisi edisi folio dari sebuah naskah lontar bergambar yang ditemukan di Lombok. Pleyte menjelaskan sedikit sejarah naskah bergambar tersebut yang didapatkan di Puri Cakranegara Lombok pasca ekspansi tentara Belanda di kerajaan tersebut. Salah satu naskah tersebut menjadi ‘barang jarahan’ yang dibawa oleh tentara Belanda. Ia tidak menyebutkan ada istilah khusus dalam bahasa lokal, Lombok maupun Bali, yang digunakan untuk jenis naskah bergambar naratif tersebut. Pleyte hanya menyebutkan “*a book containing illustrations only, so cleverly drawn*”, sebuah buku yang hanya berisi ilustrasi dan digambar dengan sangat cerdas. Barangkali Pleyte tak bertemu narasumber lokal (Bali atau Lombok) yang tepat ketika menulis buku ini yang mampu memberikan terminologi pada jenis naskah ini.

Sementara sepanjang tulisan ini diselesaikan, terdapat dua penyebutan untuk jenis lontar bergambar, setidaknya penyebutan istilah ini di lingkungan masyarakat pemilik tradisi menggambar di atas daun lontar. Pertama, terdapat istilah *gagambaran* ‘gambar’ yang digunakan oleh Ida Bagus Ketut Degol dan Ida Ketut Anom. Kebetulan kedua nama ini berasal dari Gria Dlod Pasar, Sanur. Ida Bagus Ketut Degol adalah pembuat naskah bergambar naratif *Bhomakawya* yang kini disimpan di Perpustakaan Nasional. Ida Bagus Ketut Degol membuat naskah *Bhomakawya* ini diperkirakan pada akhir abad ke-19 atau awal abad ke-20². Pada naskah ini ditulis “*Munggwing sane ngardi gagambaran puniki³...*”.

Kemudian Ida Ketut Anom pada naskah bergambar naratif yang dikerjakan untuk Fakultas Sastra pada tahun 1963. Naskah gambar ini adalah naskah gambar Dampati Lelangon yang merupakan salinan naskah gambar Dampati Lelangon koleksi Perpustakaan Nasional. Istilah *Gagambaran/ Gegambaran* ini juga digunakan oleh I Wayan Mudita Adnyana, seorang

praktisi lontar yang telah banyak melakukan penyalinan teks lontar dan pembuat gambar di atas lontar. Menurut penuturan Mudita, ia mulai membuat gambar bercerita di atas daun lontar pada tahun 1974⁴. Pada saat itu ia mendapat pesanan dari seorang wisatawan Swiss untuk membuat gambar di atas lontar, untuk mengerjakan pesanan ini, Mudita melakukan penelitian ke Gedong Kirtya Singaraja. Sebab ia mendapatkan informasi di Gedong Kirtya terdapat lontar bergambar yang menggunakan cerita. Ketika tahun itu bertandang ke Gedong Kirtya, Mudita menyatakan bahwa ia tidak menemukan istilah *Prasi* di Gedong Kirtya. Ia tak mendapati informasi bahwa lontar bergambar disebut dengan *Prasi*. Justru istilah *Prasi* kemudian ia dapati dari orang Singaraja yang bertandang ke rumahnya beberapa tahun setelahnya. Ia juga tak ingat pasti siapa yang menawarkan istilah tersebut padanya, dan sejak saat itu pun gambar di atas lontar mulai populer dengan istilah *Prasi* di wilayah Tenganan.

Istilah lain yang ditemukan untuk gambar naratif di atas lontar adalah *Lontar Komik*, istilah didapatkan di wilayah Sidemen dan terdengar cukup modern. Drs. I Wayan Astika, Kadis Kebudayaan Karangasem, dalam sebuah wawancara menyebutkan bahwa saat ia kecil (kisaran tahun 1970an) sering mengikuti keluarganya membawa karya gambar di atas daun lontar ke Klungkung untuk dijual sebagai souvenir pariwisata⁵. Di wilayah tempat tinggalnya, lontar bergambar disebut dengan istilah *Lontar Komik*. Barangkali karena untuk kebutuhan pariwisata dan untuk mempermudah pemahaman wisatawan asing, maka dipilihlah terminologi yang mudah dipahami oleh wisatawan asing, yang telah familiar dengan istilah komik. Istilah *Lontar Komik* ini kemungkinan besar datang dari guide yang menjelaskan souvenir ini kepada wisatawan saat itu, atau dari pemilik toko souvenir di Klungkung yang menawarkan barang dagangan ini kepada wisatawan. Saat itu, Klungkung menjadi destinasi wisata yang cukup ramai di kunjungi, khususnya untuk Kertha Gosa.

Menarik melihat bahwa kata *Prasi* yang kini populer untuk menyebutkan sebuah karya seni gambar di atas lontar adalah

sebuah kata yang ternyata baru dilahirkan pada era 1979 oleh seorang I Ketut Suwidja. Sebab sebelum kata ini hadir mewakili, tidak didapati istilah yang spesifik untuk merujuk satu bentuk karya seni rupa-sastra ini secara tradisional. Kata ini kemudian menjadi sangat masif menyebar dan menjadi terminologi umum. Meski hingga kini sulit untuk mengupas tuntas dari mana Suwidja mendapatkan kata *Prasi*. Keberterimaan nama ini tentu saja tidak lepas dari minimnya jumlah referensi yang mencoba mengeksplorasi jenis naskah ini.

Hingga hari ini, apa yang didefinisikan Suwidja tentang *Prasi* telah jauh melampaui apa yang ia bayangkan ketika kali pertama merumuskan istilah tersebut. *Prasi* kini tidak lagi hanya merujuk pada bentuk-bentuk karya gambar naratif di atas media lontar saja. Ia telah jauh melompat, ia tak hanya menjadi visualisasi atas teks naratif, namun bergerak pula merespon wacana, merespon figur-figur tertentu. Pada sisi teknik pewarnaan, ia tak hanya karya dwiwarna (*dichromatic*) saja. Namun sejak tahun 1930-an ia telah menjadi karya yang multi-warna dengan teknik pewarna tertentu, dan hal ini luput dari pengamatan Suwidja. Kemudian, pada perkembangannya kini nampak eksplorasi media yang sangat menarik, kombinasi lontar-tembaga, kombinasi lontar-kuningan, menjadi eksplorasi media paling mutakhir kini pada seni jenis ini. Tentu eksplorasi-eksplorasi ini akan kian berkembang ke depan. Hingga saat ini, mereka yang bereksplorasi sejauh itu, tetap mengklaim diri sebagai seniman *Prasi*. Tentu ini sebuah penghargaan bagi I Ketut Suwidja, atau juga barangkali mereka yang mengeksplorasi melampaui definisi Suwidja belum mampu menamai diri mereka sendiri.

Tapi perkara nama bukan hal penting di mata Shakespeare atau barangkali juga di mata mereka yang tetap berkarya di jalur ini. Bukankah seni itu organisme hidup, ia berhak untuk bertumbuh dan menemukan hal-hal baru dalam proses bertumbuh-kembangnya tanpa dipermasalahkan oleh nama, definisi, dan terminologi. Yang seringkali mempermasalahkannya adalah peneliti, karena mereka memang hidup untuk mencari masalah.



I KADEK WIRADINATA

Sisi Manusiawi Pandawa, Drawing on paper, 29 cm x 42 cm

SORE PERTEMUAN SEDERHANA BERSAMA IBU

Mengusap matanya
menyentuh dahinya
membelai rambutnya
ibu cukup diam

memijat kecil jari jarinya
melumuri pundaknya
membasuh kakinya
yang kini telah diam

Ibu
terima kasih
masih memiliki waktu menyentuhmu
membuatmu menggerutu sebentar
tapi kemudian tersenyum kecil

Ibu
terima kasih
atas cinta yang tak kau sampaikan
aku menyanggimu

Denpasar, 27032018

Ni Nyoman Sani

BILA NANTI KAU TELAH SAMPAI DI PELABUHAN

Berkebarlah ..

Biar aku tak lagi menunggu lama

Hanya ingin melihatmu datang

Membawa khabar baik

Tentang hati yang penuh kasih

Tentang berbagi cerita gila yang kita alami

Tentang menunggu terlalu lama

Berkebarlah

Denpasar, 2021

Ni Nyoman Sani



Ni Nyoman Sani

No Mud No Lotus, Oil dermatograph on canvas, 120 cm x 150 cm, 2022
Complexity, Acrylic, Permanent marker on canvas, 250 cm x 185 cm, 2022

SENI DALAM RANAH TANPA SUARA

Oleh: Ni Luh Pangestu Widyasari

Ketika satu atau dua indra manusia tidak berfungsi dengan baik bahkan benar-benar lumpuh, dengan sangat arif pencipta semesta memberikan ide kepada mereka untuk mengalih tugaskan indra-indra itu pada indra lainnya meski menyimpang secara fungsi dan tentu saja memerlukan usaha lebih dalam melatihnya. Sebagai contoh Helen Keller yang mengalami kebutaan dan kehilangan kemampuan mendengar dalam satu waktu sedari dia kecil, setelah itu bahasa dipelajarinya bukan dengan melihat atau mendengar melainkan dari rabaan pada telapak tangannya. Sempat bisa melihat dan mendengar dalam waktu singkat dan hanya memahami tanda sederhana seperti mengangguk untuk 'ya', menggeleng untuk 'tidak', tarikan untuk 'mendekat', dan dorongan untuk 'menjauh'. Atau saat dia menginginkan sepotong roti dengan selai, dia akan menirukan gerakan memegang roti dengan satu tangan dan menggerakkan tangan lain seolah mengoleskan selai pada roti. Kemudian dia bertemu dengan seorang guru ialah Anne Mansfield Sullivan yang mengajarkannya untuk memanfaatkan indra rabaan di tangannya dalam belajar menulis dan merasakan wujud atau gerak suatu benda hingga ia bisa secara mandiri menulis surat-surat bahkan membuat buku autobiografi berjudul *'The Story of My Life'* tahun publikasi 1903.

Hal yang dialami Hellen Keller sering kali dianggap sebagai keterbatasan dan kekurangan. Sesungguhnya hidup memerlukan adanya keterbatasan baik secara fisik atau

mental, bukan?. Seperti halnya jalan yang perlu ruas, kaki yang perlu alas, ruang yang perlu sekat, air yang perlu wadah dan sebagainya. Keterbatasan menyelamatkan semua makhluk khususnya manusia dari keinginan yang tidak terbatas.

Cerita lain soal keterbatasan atau apalah namanya, saya alami sendiri lewat seorang teman kecil. Namanya Agung Ratih W. Kami bertemu di rumah saya, dia diantar ibunya. Waktu itu dia masih duduk di bangku SMA. Semalaman saya tidak bisa tidur memikirkan bagaimana pertemuan kami akan berlangsung. Sepertinya waktu itu berjalan baik, sekarang sudah berselang 5 tahun dari pertemuan pertama kami jadi ingatan saya sudah samar tentang itu. Berbeda tentang kesan saya padanya yang masih melekat kuat dalam ingatan sampai saat ini. Ngomong-ngomong dia datang untuk les menggambar. Les yang saya beri secara gratis untuk anak-anak di sekitar rumah waktu itu dan setiap minggu saya luangkan waktu untuk kami bisa menggambar bersama, hanya berdua. Ketika bersama kami tidak banyak bercakap, tapi kami bisa saling memahami, lewat mata dan bahasa dari jemari kami. Dia juga kerap menatap bibir saya lekat saat saya tengah berisyarat padanya, 'oh begitu, dia membaca gerak bibir', jadi setiap saya berisyarat seadanya, saya juga berucap lambat agar dia bisa lebih paham apa yang saya sampaikan. Selama les saya sering mengajaknya untuk menggambar di ruang publik, bahasanya *on the spot*. Aktivitas itu berlangsung kurang lebih 1 tahun, sebelum akhirnya kami tidak bertemu lagi dalam kurun waktu 3 tahun karena kesibukan masing-masing, hingga di tahun ini kami bertemu lagi.

Selama masa jeda itu ternyata dia masih sangat aktif menggambar, kecintaannya terhadap seni gambar bisa saya lihat dari banyaknya karya yang dia buat dengan melakukan eksplorasi secara mandiri pada buku gambarnya dan kanvas sesekali. Dari apa yang saya amati karyanya memang

mencerminkan dirinya. Saya tidak pernah bertanya terlalu jauh tentang karyanya. Komunikasi kami selalu singkat tapi intim. Dia bukan orang yang suka mengeluh dan dalam urusan berkarya dia selalu mau mencoba. Lugas dan berani begitu citra goresan yang saya tangkap. Itu yang membuat saya kagum, dan sejak awal saya tahu bahwa dia memiliki bakat alamiah. Karya-karya yang dibuat lebih banyak berupa figur wajah gadis dengan ekspresi yang cenderung datar. Nada dari warna yang dipakai masih beragam, namun ada satu kecenderungan pemakaian warna gelap di beberapa sudut karyanya.

Beberapa figur dibuat menutup mata. Seperti pada karya perempuan berambut merah memperlihatkan ekspresi damai (senyum simpul) seolah sedang mendengarkan sesuatu atau menikmati sesuatu, pemakaian warna yang menyala pada rambut dan sapuan kuas pada detail wajah menyiratkan gairah, bertolak dengan latar hitam yang memberi kesan ruang sunyi. Perempuan lain yang menampilkan ekspresi serupa dengan latar putih, banyak bercak pada muka, sepertinya saat karya ini dibuat sedang ada *fake freckles makeup trend* (gaya dandanan dengan bintik wajah buatan), pada karya ini ada rasa belum selesai dilihat dari jejak goresan tanggung pada leher, figur bunga di pinggir, dan latar putih dari warna asli kanvas.



Gambar 01
Karya Agung Ratih



Gambar 02
Karya Agung Ratih

Gambar gadis lain dengan mata tertutup menenggelamkan seluruh badan tapi kali ini bibirnya digambar terkutup tanpa senyum. Sial, hasil gambarnya dari alih media foto karya Alexandra Bochkareva 'Reds in Water' mampu memberi kedalaman rasa dengan tetap mempertahankan rupa molek dari si gadis.



Gambar 03
Karya Agung Ratih W.



<https://www.boredpanda.com/>

Gadis-gadis dengan bunga di atas kepala secara sederhana memberi kesan atraktif dari mereka ditambah juga tatapan mata lurus ke depan yang misterius. Bunga dan wanita itu sendiri adalah elemen gambar yang tak terelakkan dari seorang wanita, jika bukan manusianya, adalah bunga sebagai perwakilannya. Dalam karya ini juga terdapat hal-hal yang mengindikasikan minatnya terhadap seni *fashion*, misal adanya riasan wajah dan kelopak mata dengan warna yang mencolok.



Gambar 04
Karya Agung Ratih



Gambar 05
Karya Agung Ratih

Ada keganjilan secara personal saat mengamati entitas karyanya yang ditangkap justru dominan oleh indra pendengar saya. Misalnya pada gambar pertama dan kedua nuansanya dirasa-rasa seperti sedang menikmati lagu Katy Perry 'The One That Got Away'. Musiknya yang masih dalam koridor dance-pop yang mid tempo, suara piano, dentum drum, dan vokal mendominasi, sampai makna bait yang sedih dan gelap

(seperti pada kalimat *'hopefully reincarnation will bring us back to the place we belong... ..In another life.....We keep all our promises, Be us against the world...'*) menjadi agak samar. Pada gambarnya seperti hanya disamarkan oleh warna tajam di bagian rambut dan wajah. Untuk gambar ketiga, keempat dan kelima seperti satu kesatuan yang tergambar dalam lagu keluaran tahun 60an berjudul *'The Rain, the Park and Other Things'* oleh The Cowsills, not seperempat organ, efek suara hujan, harpa, lonceng, dan harmoni multi-bagian bermain lincah dengan gaya pop rock. Pada bait awal dan beberapa bait setelah permainan harpa yang agak panjang muncul nada yang terkesan misterius ditambah pula dengan adanya kanon. Lalu nuansanya kembali lagi lincah dan riang. Seperti kita terombang-ambing pada dua situasi berbeda, begitu kira-kira karyanya mengacak-acak pikiran saya.

Agung Ratih mungkin tidak ingin menjelaskan apapun pada karya-karyanya, dia hanya berusaha menggambar hal-hal yang dianggapnya menarik secara visual, tapi bagi saya yang melihat nampaknya tidak demikian. Rasa-rasanya seni menjadi bahasa paling jelas dan gamblang untuk lebih memahaminya, karyanya justru penuh dengan suara meski tidak dengannya. Ajaib sekali. Duduk berdampingan dengannya sering membuat saya membayangkan bagaimana rasanya saat bunyi tidak akan pernah ada dalam hidup saya?

Apa seperti kita mengenal air tanpa gemericiknya?

Apa seperti kita mengenal anjing tanpa gonggongnya?

Apa seperti kita mengenal jalanan tanpa bisungnya?

Apa seperti kita mengenal udara tanpa semilirnya?

Apa seperti kita mengenal meriam tanpa dentumnya?

Lalu, seberapa penting suara dalam karya senimu? Seberapa penting kamu harus bisa menyuarakan karyamu pada publik? Bagaimana jika kamu sama sekali tidak bisa menjelaskannya? Sesungguhnya saya juga masih mencari tahu tentang itu.

Beberapa karya lain yang dibuat Agung Ratih W.



Gambar 06
Potret Diri
Karya Agung Ratih



Gambar 07
Karya Agung Ratih



Gambar 08.
Kali Pertama Belajar Cetak Cukil
Karya Agung Ratih



ANAK AGUNG ISTRI RATIH APTIWIDYARI

Balinese Woman, Acrylic on canvas, 80 cm x 50 cm, 2021

PAMERAN TIMEZONE

SENI RUPA RUANG PUBLIK DI UBUD BALI

Ni Wayan Penawati, I Wayan Adhyana , I Wayan Mudana Magister
Seni, Pascasarjana, Institut Seni Indonesia Denpasar

ABSTRAK

Wacana seni di ruang publik menjadi ruang alternatif bagi perupa untuk melakukan presentasi karya. Ungkapan seni rupa ruang publik bertajuk Timezone memberi petanda bahwa perupa memiliki kegelisahan mengenai ruang pameran yang terbatas. Atas dasar realitas dilapangan penelitian ini bertujuan untuk mengungkap daya eksplorasi, terbentuknya dan perbedaan nilai estetis seni rupa ruang publik dalam pameran Timezone. Penelitian ini menggunakan berbagai uraian teoritis mengenai ruang publik dari Jurgen Habermas dan estetika ruang publik yang dikemukakan oleh Chernyshevsky. Metode yang digunakan dalam penelitian ini adalah metode kualitatif dengan pendekatan etnografi secara langsung mendekati dan mengamati perupa di ruang publik. Berdasarkan analisa data yang dilakukan, diperoleh capaian eksplorasi yang dilakukan oleh kelompok perupa Timezone yang meliputi ide gagasan, penampilan karya seni, kritik seni. Faktor pembentuk ruang publik sebagai ruang presentasi karya yang dibentuk oleh faktor sosial, faktor geografi, dan faktor kreativitas. Unsur estetika ruang publik terdiri dari dua asas determinisme dan instrumentalisme. Uniknya estetika dalam seni publik tidak memiliki batasan antara seni lukis, patung, kriya, atau instalasi.

Kata kunci: Ruang Seni, Seni Ruang Publik, Perupa Timezone

ABSTRACT

Art discourse in public spaces becomes an alternative space for artists to present their works. The expression of public space art entitled Timezone gives a sign that artists have anxiety about limited exhibition spaces. Based on the reality in the field, this research aims to reveal the power of exploration, the formation, and differences in the aesthetic value of public space art in the Timezone exhibition. This study uses various theoretical descriptions of public space from Jurgen Habermas and the aesthetics of public space proposed by Chernyshevsky. The method used in this study is a qualitative method with an ethnographic approach to directly approach and observe artists in public spaces. Based on the data analysis carried out, it was found that the exploration achievements carried out by the Timezone group of artists included ideas, art performances, art criticism. Factors forming public space as a space for the presentation of works are shaped by social factors, geographical factors, and creativity factors. The aesthetic element of public space consists of two principles of determinism and instrumentalism. Uniquely, aesthetics in public art has no boundaries between painting, sculpture, craft, or installation.

Keywords: Public Art, Public Art Space, Timezone Artist

PENDAHULUAN

Mempresentasikan seni pada khalayak umum atau publik memerlukan perantara ruang. Ruang yang dimaksud dalam hal ini merupakan tempat dengan dimensi dimana benda seni itu berada. Ruang tersebut sering disebut ruang seni berupa gedung galeri dan museum. Pada dasarnya ruang seni bertujuan sebagai tempat bagi seniman memamerkan karya seninya kepada publik, wadah apresiasi, sarana edukasi seni baik untuk orang awam maupun orang yang ingin memahami seni lebih dalam, namun perupa yang dapat masuk dan menikmati fasilitas berpameran dalam galeri dan museum memiliki kapasitas terbatas, sehingga keinginan seniman untuk mendapatkan apresiasi menjadi terbatas oleh pemilihan ruang pameran. Keterbatasan menjangkau ruang pameran, membentuk adanya ruang pameran seni di luar galeri dan museum yang dikenal dengan ruang publik. Tanggapan dari museum dan galeri atas kasus seperti ini pernah dituliskan dalam penelitian terdahulu berjudul tinjauan museum dan galeri oleh Sasferi Yendra. Dalam jurnal penelitiannya dituliskan bahwa: “Pada masa kini, museum tidak lagi hanya sebagai tempat untuk memamerkan karya seni, namun museum pun telah memperbolehkan ruang publik di dalamnya dipergunakan untuk acara kegiatan kemasyarakatan” Khoirnafiya.

Kenyataannya, museum dan galeri seni masih menjadi ruang eksklusif yang memisahkan derajat seniman dalam dikotomi tinggi-rendah. Sehingga perupa merasa kurangnya perhatian. Guna meningkatkan kesadaran terhadap ruang seni yang plural, serta perombakan batas antara kluster seni tinggi-rendah. Maka dibutuhkan sebuah kajian yang mendukung sehingga ruang seni galeri dan museum tidak satu-satunya dianggap sebagai ruang representatif untuk memamerkan karya seni. Pergeseran makna ruang dari galeri dan museum sudah merubah cara pandang perupa dalam mengikuti aturan ruang yang stagnan. Dimana mulai adanya

pertanyaan seolah-olah dalam memaknai ruang, ruang pameran konvensional seperti galeri dan museum menjadi stigma yang dapat mengangkat derajat nilai dari suatu karya seni yang ditampilkan.

Munculnya wacana ruang seni publik di Indonesia diawali dengan perkembangan wacana ruang seni ketika terjadi boom seni lukis pada era 80-an saat seniman-seniman seni rupa Indonesia mencoba untuk mencari format dan arti keberadaan ruang seni. Pada era itu, ruang seni swasta mulai hadir di berbagai kota besar di Indonesia seperti Jakarta, Bandung, Bali, dan Yogyakarta. Ruang seni pada era 1980-an membentuk pengetahuan dan kesadaran akan pentingnya mengelola ruang seni secara profesional, sedangkan pada era 1990-an ruang seni hadir sebagai kritik atas keberadaan ruang seni seperti galeri yang dianggap mapan dan eksklusif. Peristiwa aksi seni rupa publik pernah terjadi di tahun 1998, diikuti oleh beberapa seniman dari Yogyakarta-Bandung.

Fenomena di atas sebagai pengantar terhadap perkembangan makna ruang seni publik. Hingga saat ini aktivitas berkesenian masih menjadi trend, seperti yang dilakukan sekelompok perupa muda yang berkarya di tengah suasana pandemi. Kelompok kolektif ini telah membuat acara art tour exhibition seni rupa yang bertajuk Timezone di bulan Februari- Maret tahun 2021.

Pameran 'Timezone' ini meminjam nama wahana bermain di mal sebagai dimensi ruang ketika sekelompok perupa merespon kebun privat villa dan ruang yoga menjadi lokasi presentasi karya. Sebuah pembuktian ketika karya seni dapat merubah penilaian bahkan fungsi dari ruang atau tempat dimana seni itu berada. Dibalik keberlangsungan kegiatan pameran tersebut ada faktor penyebab terciptanya pameran yang mereka hadirkan, dengan ungkapan eksplorasi dan estetika seni ruang publik.

METODE PENELITIAN

Penelitian ini menerapkan metode penelitian etnografi James P. Spradley yang melibatkan aktivitas belajar mengenai dunia orang lain yang telah melihat, mendengar, berbicara, berfikir, dan bertindak dengan cara yang berbeda. Berdasarkan pemaparan metode penelitian di atas dapat diketahui bahwa suatu cara ilmiah untuk memperoleh data dengan tujuan dan kegunaan tertentu. Mulai dari observasi, pengumpulan data, mencari narasumber yang sesuai dan literatur yang dapat membantu penelitian ini. Metode analisis data yang dipergunakan ialah deskriptif kualitatif dalam suatu penelitian kualitatif berguna untuk mengembangkan teori yang telah dibangun dari data yang sudah didapatkan di lapangan. Peneliti melakukan observasi dan wawancara untuk mengamati apa yang dikerjakan perupa, mendengarkan apa yang mereka perhatikan, dan berpartisipasi dalam aktivitas mereka. Hingga kiat usaha yang dilakukan untuk mencapai terjadinya pameran yang terselenggara di ruang publik hingga eksplorasi atau inovasi yang terjadi.

ANALISIS DAN INTEPRETASI DATA

Seni Rupa Ruang Publik

Seni publik adalah seni pada media manapun yang direncanakan dan dibuat dengan intensi bertahap di domain publik fisik, biasanya di luar ruangan dan dapat diakses semua orang. Seni publik adalah sesuatu yang signifikan pada dunia seni, terutama kurator, yang mengomisikan badan dan practitioner seni publik, yang secara signifikan mengerjakan praktik spesifisitas situs, kolaborasi dan keterlibatan komunitas. Seni publik merupakan bagian dari sejarah, bagian dari budaya yang

berkembang, dan bagian dari memori kolektif kita. Seni Publik mencerminkan dan memperlihatkan kondisi masyarakat dan menambah nilai dari suatu kota (Indarto, 2015:47).

Seni rupa publik adalah seni rupa kontemporer yang mencoba membongkar batasan-batasan mapan seni rupa. Seni rupa selama ini identik dengan karya-karya di kanvas dan hanya dipamerkan di ruang-ruang galeri. Seni rupa publik dengan demikian memberi pemahaman-pemahaman baru, metode dan perlengkapan teknis berkesenirupaan lainnya. Selain itu seni di ruang publik menjadi pilihan alternatif media dengan model kehadiran seni rupa pada khalayak umum. Sekedar ruang alternatif ruang publik memiliki visi yang didefinisikan sebagai seni publik dimana seni ini dapat berupa bentuk-bentuk yang sesuai dengan konteks lingkungan maupun kontras dengan lingkungan sekitarnya. Penny Balkin Bach (1992) mencatat bahwa public art bukanlah seni “bentuk”. Public Art atau seni publik dapat berukuran besar atau kecil, dapat berupa menara atau dapat berupa hal-hal menarik perhatian yang ada pada tempat yang tidak biasa. Seni publik dapat berwujud apapun: abstrak, realistik, maupun keduanya, yang dibuat dari material apapun. Seni publik dapat meliputi seni manapun yang dipamerkan di ruang publik termasuk bangunan-bangunan yang dapat diakses publik.

Eksplorasi Seni

Eksplorasi menjadi sebuah kegiatan dalam berkesenian, segala aktivitas yang mencoba mencari hal-hal baru diluar ranah konvensional menjadi alasan untuk mendapatkan kepuasan batin seorang seniman dalam menuangkan ide dalam karya seninya. Terbentuknya proses eksplorasi dapat didorong oleh beberapa faktor kebosanan, tekanan, keterbatasan dan lain sebagainya. Kemampuan untuk melakukan eksplorasi dimiliki oleh setiap individu untuk berbagai tujuan.

Landasan pengamatan mengenai eksplorasi di ruang publik secara eklektik dijelaskan dalam bagaimana berkomunikasi dengan khalayak publik. Penggunaan masalah publik disinggung oleh Habermas sebagai peristiwa- peristiwa atau kejadian yang bersifat publik (umum) jika terbuka bagi semua pihak, maka berlawanan dengan urusan- urusan yang lebih tertutup dan eksklusif (Habermas, 2007:2). Sehingga dalam eksplorasi dalam ruang publik yang diciptakan perupa timezone memiliki dasar dari inginnya membuka ruang privat menjadi publik karena adanya dari even pameran seni rupa di lokasi.

Eksplorasi yang dilakukan dalam pameran timezone meliputi tiga hal aktifitas antara lain, eksplorasi ide gagasan, eksplorasi karya seni, dan eksplorasi ruang pamer atau tempat presentasi karya. Meninjau ruang lingkup eksplorasi yang dilakukan semata sebagai upaya menjembatani ungkapan seniman kepada masyarakat seni. Sebuah karya publik memiliki tujuan penting salah satunya gagasan mereka yang ingin dibaca dan diketahui oleh kalangan publik seni atau masyarakat seni.

Eksplorasi mendalam terjadi ketika proses penuaan ide menjadi gagasan yang dapat dikonsumsi oleh audiens dalam tajuk timezone. Gagasan timezone menjadi sebuah upaya pembebasan diri dari situasi pandemi dengan bersenang-senang dalam permainan yang dihadirkan dalam rupa karya seni. Perupa yang berada dan bagian dari masyarakat ingin mengungkapkan kegelisahan ataupun tekanan yang dialami oleh masyarakat melalui perupa keinginan- keinginan masyarakat terwakili dalam sebuah even seni. Mengusung presentasi kepada publik yang didasari oleh berbagai latar disiplin memilih untuk menyederhanakan proyeksi makna dan rupa yang lebih familiar untuk diamati oleh khalayak umum.

Presentasi diluar ruang konvensional juga mempengaruhi kualitas karya sesuai dengan jangka waktu berpameran, dalam pameran timezone ini yang sifatnya temporer. Dalam

melakukan penelitian dan pengamatan karya seni, khususnya pada pameran timezone adapun upaya- upaya yang dilakukan para senimannya untuk menampilkan hasil kreativitas mereka ketengah ruang publik. Berikut bahasan hasil eksplorasi dari setiap perupa dengan berbagai rupa eksplorasinya, baik berupa media, bentuk, teknik, dan warna.



Gambar 1. Karya Ekha Sutha
”Cecanden (Candaan)” Mix media 130x 130cm 2021
Sumber : Dokumen Pribadi

Karya ini terinspirasi oleh topeng bebal yaitu bondres. Dimana bondres dalam penokohnya mempunyai karakter yang senantiasa humor, ceplas-ceplos dan memiliki sensibilitas akan isu-isu terkini di masyarakat. Karakter ini saya pilih pada waktu ini karena secara psikologi pribadinya sedang jenuh melihat perdebatan yang ada, entah pandemi yang tak berakhir hingga orang-orang mulai berebut tuhan, berbicara surga-neraka. Pengamatan mengenai kekaryaannya Ekha Sutha dalam hal ini ditemukannya eksplorasi tidak hanya dalam pengungkapan tematik yang menarik dari segi kebudayaan daerah juga penggunaan bahan yang fleksibel ditengah ruang publik yang memiliki sifat pameran temporer menggunakan media papan triplek yang dibentuk dengan lengkungan- lengkungan khas bagai rupa ciptaan memori dari representasi memori Eka

Sutha. Warna cerah ceria sebagai ungkapan perasaan gembira tanpa batas dengan berbagai ungkapan narasi warna.



Gambar 2. Karya Gede Sukarya

"Focus on me I" Mix Media 70x 58cm 2021

"Focus on me II" Mix Media 50x 67cm 2021

Sumber : Dokumen Pribadi

Karya ini tercipta hasil dari spontanitas saat melihat bentuk bidang yang tak beraturan, dan secara tidak langsung Sukarya memikirkan sebuah daun yang dimakan oleh serangga yang menghasilkan lubang- lubang, yang semakain hari termakan oleh waktu dan pada akhirnya terurai seiring berjalannya waktu. Dalam hal ini perlu disadari bahwa setiap hal di dunia ini memiliki umur dan ketika ada maupun tiada juga memiliki guna bagi makhluk hidup lain. Hasil cipta dari karya Sukarya yang berciri khaskan lubang- lubang ia terapkan kali ini ditengah publik, eksplorasinya dengan membawa identitas dalam berbagai media tersisipkan pada karya- karyanya. Penggarapan dan pendalaman teknik dilakukannya sebagai rupa yang unik.



Gambar 3. Karya Lodra Suantara
”Deformasi Lamak” Mix Media 130 x 148cm 2021
Sumber : Dokumen Pribadi

Ungkapan tematik dalam karya Lodra terinspirasi dari kegiatan sehari-hari di desanya yang selalu bergulat dengan aktivitas adat dimana dalam hal ini memberi dampak yang positif baginya selain melakukan hubungan dengan masyarakat kegiatan adat juga dapat menjaga kelestarian budaya. Aktivitas adat ini memberikan self-healing saling bertukar informasi, bercanda, dan berbagi ilmu. Pengalaman tersebut menjadi pengantar dalam penerapan rupa motif- motif jahitan (bentuk potongan daun), jaje calcan (jajan khusus yadnya) dan sampian ceki (permainan kartu tradisional) sebagai perantara media bermain dan bertukarnya informasi-informasi melalui media bermain tersebut. Sehingga kegiatan bermainpun menjadi seimbang dan berdampak baik pada kreatifitas diri dan orang-orang disekitar. Eksplorasi yang panjang dilalui hingga menghasilkan karya geometris yang apik didukung dengan warna-warna pop khususnya. Dalam hal ini diketahui dari kekaryaanya memiliki warna yang nyentrik, identik dengan warna yang membangkitkan semangat

keceriaan dan penuh rasa bahagia. Dominasi warna ditemui dari campuran warna panas seperti warna merah, merah muda, oranye, kuning, dan warna dingin ungu, biru, biru muda, hijau, dan warna penyeimbang hitam putih.



Gambar 4. Karya Wahyu Simbrana
"Kids Memorial" Akrilik di atas papan 130x 70cm 2021
Sumber : Dokumen Pribadi

Wahyu mempunyai pandangan sendiri mengenai pengalaman masa kecilnya yang dimana dalam putaran waktu dimasa kecil selalu berputar dalam pikirannya aktivitas- aktivitas di taman bermain bagi retret perjalanan di masa kanak- kanak, selalu bergaum pada pikiran untuk mengingat kepingan cerita dulu, setiap pukul 06:00 pagi hari merupakan dementor masa kanak ialah sebuah ungkapan dalam memaknai waktu kanak- kanak yang setiap akan berangkat ke sekolah harus menonton film kartun favorit Tom and jerry dan Scooby-doo yang selau tampak seolah bermain dalam pikiran. Memaknai momen menjadi dewasa di masa pandemi kembali memuncakkan arena bermain pada kenangan masa kanak- kanak di otaknya,

seakan menjadi dementor yang selalu menghantui dalam keinginan mengulang waktu kanak-kanak yang riang tiada masalah dan permainan adalah sarana menyegaran jiwa mereka tanpa beban dan masalah.

Thomas Burger menyebutkan asal mula kata ruang publik berasal dari bahasa Jerman yang dikenal dengan istilah *offentlichkeit* yang di tuliskan Jurgen Habermas sebagai judul bukunya. Habermas mendefinisikan ruang publik sebagai terjadinya peristiwa- peristiwa atau kejadian yang bersifat publik terbuka, tidak eksklusif ataupun tertutup. Pernyataannya mengenai istilah ‘publik’ ditegaskan dalam penyebutan bangunan ruang publik tidak serta merta yang dimaksudkan tidak harus mengacu kepada sifatnya yang bisa dimasuki siapa saja, karena bangunan itu tidak bisa dijadikan jalan umum, misalnya. Bangunan publik apa pun bahkan tidak mesti terbuka selebar- lebarnya sebagai tempat publik berlalu lalang di dalamnya. Karena bangunan publik bisa saja hanyalah sebuah bangunan bagi perkumpulan sekelompok masyarakat, namun dengan keadaan yang seperti ini pun dia sudah termasuk di dalam kategori publik. Maka dari itu kemudahan dari ruang seni yang hadir di ruang publik memangkas adanya birokrasi yang menciptakan ruang seni publik lebih dinamis, cepat membagi informasi, dan dapat menyentuh berbagai interdisiplin masyarakat umum. Beberapa poin yang menjadi pendukung perupa memilih menggunakan ataupun menemukan ruang sendiri untuk menunjukkan hasil kreatifitasnya dengan cara yang lebih cepat dan dapat menyentuh lintas disiplin audiens yang dapat memberi apresiasi dan posisi seni kritik berjalan lebih fleksibel dari berbagai sudut pandang penikmat.

Terselenggaranya pameran timezone berada di ruang publik. Dalam penelitian ini penulis menyebutkan ruang publik sebagai arti yang lebih spesifik pada tempat pameran di luar museum dan galeri yang dapat dijamah seluruh lapisan

masyarakat seni. Ungkapan seni ruang publik sesuai dengan konteks fungsi yang diungkapkan Dolorosa Sinaga dalam pameran timezone, memberi petanda bahwa perupa memiliki kegelisahan mengenai ruang pameran yang terbatas. Menyikapi keadaan sekelompok perupa ini, mengaku tidak pilih-pilih mengenai tempat pameran. Seperti yang diungkapkan Lodra Suantara dalam wawancara “Karya seni sudah memiliki nilainya tersendiri selain itu persoalan seni tidak hanya pada menilai namun pencapaiannya pada audiens”. Sehingga capaian eksplorasi ditunjukkan pada proses eksekusi pemanfaatan ruang yang tersedia di Amora dan Luwak Ubud.

Persoalan capaian penggalian pada ruang pameran dilakukan dengan pendekatan pada lokasi atau tempat-tempat yang dapat menerima dan mendukung kegiatan berlangsung. Mengeksplorasi manfaat ruang alternatif sebagaimana ruang pilihan yang sudah tentu bukan tempat yang memiliki fungsi sebagai ruang pameran. Ruang pameran yang awalnya bukan representatif memerlukan sentuhan ide kreatif. Agar ruang alternatif tersebut diucapkan sebagai tempat pemajangan karya yang sesuai dan layak dipresentasikan ke khalayak publik seni. Bagian-bagian ini menjadi pilihan yang telah ditentukan dengan pengalaman estetik dan pertimbangan tercapainya tujuan pameran sebagai upaya tempat memorial perupa dapat bersenang-senang dalam permainan seni yang tersirat dalam karya masing-masing.

Tempat pameran timezone perdana berada di ruang publik yang merupakan lingkungan outdoor Amora Ubud. Pada pameran perdana ini dilaksanakan di kebun terbuka yang berukuran 5m x 3m. Posisi tempat yang berada di ruang terbuka menggali kreativitas para perupa timezone untuk mempertimbangkan kesinambungan antara ide gagasan, karya seni dan ruang presentasi karya. Tahap eksplorasi ruang memberikan motivator untuk menggali keunikan dan kelebihan dalam menikmati seni di luar ruangan. Tempat

pameran timezone puzzle berada di ruang publik yang merupakan lingkungan indoor Luwak Ubud. Merespon dua tempat sebagai aksi art tour exhibition yang juga menjadi media promosi bagi kedua belah pihak. Respon ruang publik yang tersedia di Luwak Ubud menghadirkan di bagian indoor yang tetap memiliki daya eksplorasi. Dikarenakan tiap ruang publik memiliki intensitas ataupun suasana yang berbeda-beda. Pembahasan topik mengenai respon terhadap kondisi pandemi diusung oleh perupa timezone dengan mengutarakannya melalui konsep bermain sebagai self-healing terhadap keadaan. Beberapa karya yang terlihat seperti kincir angin, papan puzzle, dan penggambaran media bermain lainnya. Menghadirkan karya yang interaktif kepada publik perupa berharap dapat memberi kesenangan, kebahagiaan, yang dapat membangkitkan energi positif. Dimana saat ini kesehatan menjadi sesuatu yang penting dan mahal. Secara tidak langsung karya seni dapat menjadi realisasi kebahagiaan bagi perupa maupun pengunjung pameran.

FAKTOR- FAKTOR TERBENTUK SENI RUANG PUBLIK

Faktor Sosial

Interaksi sosial melahirkan struktur simbolis dari kalimat tindakan, dan struktur ini dapat dianalisis dengan cara yang sama ketika menganalisis hal-hal yang bersifat objektif. Model yang menjadi titik awalnya bukanlah perilaku organisasi individu yang bereaksi terhadap stimulus dari lingkungan, melainkan hasil interaksi yang didalamnya paling tidak ada dua individu yang bereaksi dan bertindak dalam hubungan satu sama lain sehingga membentuk suatu kelompok organisasi. Kemungkinan ini didasari oleh hubungan yang terjadi secara

intens dan didasari oleh tujuan yang serupa dapat membentuk kolaborasi yang unik. Memiliki kesamaan dengan faktor pembentuk kelompok sosial yang berhubungan dengan faktor geografi, dan faktor kreativitas.

Sebelum menjelaskan lebih dalam mengenai faktor terbentuknya seni ruang publik baiknya mengetahui proses terbentuknya kelompok seni kolektif timezone. Kelompok seni yang dibentuk atas kegelisahan masing- masing perupa yang memiliki latar seni dibidang seni rupa yang merasa perlu adanya penyegaran diri di tengah pandemi berlangsung. Terbentuklah dari hubungan sosial pertemanan yang didasari oleh kesamaan tujuan dan harapan. Tepatnya di hari Kamis 21 Januari 2021 dikoordinir oleh even organizer Yudi Putrawan yang menawarkan ruang- ruang alternatif. Dalam wawancaranya mengatakan “Awalnya saya merangkul teman-teman yang sama- sama berasal dari Selat Karangasem, saling hubung menghubungi menjadi meluas hingga bergabungnya teman dari daerah lainnya juga. Kegiatan ini dilaksanakan secara kolektif dengan tujuan dapat mewedahi karya- karya seniman di tengah situasi krisis dan media promosi juga dengan lokasi yang digarap. Mengenai teknis rencana exhibition tour ini dilakukan di tempat Amora Ubud Villa, Luwak Ubud Resort, Shore Amora, The Saren Resort dan The Tiing Tejakula. Seiring waktu berjalan kita sudah mengeksekusi dua acara yaitu di Amora dan Luwak Ubud, semoga dikedepankan kegiatan ini dapat berlangsung kembali tanpa hambatan” (Yudi, 26 Juni 2021). Terbentuknya kelompok ini didasari oleh hubungan kedekatan asal tempat tinggal dan memiliki tujuan dibidang kegiatan berkesenian. Pameran ini menjadi istilahnya tour art exhibition dikarenakan berganti- gantian melaksanakan pameran yang diawali di daerah Ubud.

Dalam hal ini kelompok perupa timezone telah melakukan penjelajahan terhadap proses berkesenian yang meliputi gagasan ide, karya seni dan ruang publik sebagai ruang

presentasi karya. Adapun tahap- tahap yang dilakukan dalam mencari data di lapangan sesuai dengan tiga teknik pengumpulan data baik itu dengan observasi wawancara, maupun dokumentasi. Untuk mengetahui faktor terbentuknya ruang seni publik ini dilakukan sebuah metode pendekatan etnografi terhadap seluruh anggota kelompok timezone yang terdiri dari Eka Sutha, Gede Sukarya, Lodra Suantara, Wahyu Simbrana. Tahapan pendekatan ini secara langsung maupun tidak langsung penulis memberikan pertanyaan wawancara terkait hal- hal mengenai proses yang membentuk kelompok seni timezone dan mengadakan pameran di area alternatif.

Statement perupa Eka Sutha mengungkapkan kecenderungan pemilihan ataupun penggunaan ruang publik sebagai tempat berpameran dapat mengurangi jarak antara seni dimana kebanyakan orang awan menganggap seni masih menjadi konsumsi bagi orang yang paham seni, seniman, kolektor seni, maupun budayawan. Penampilan kali ini ingin merubah stigma tersebut. Selama ini seni yang eksklusif berada diapresiasi yang terbatas dan berada di ruang yang mapan. Sedangkan seni jalanan menjadi citra yang rendah dimasyarakat karena dianggap sebagi perusak fasilitas umum hal ini juga sebagai pemicu kami hadir merespon ruang publik sebagai presentasi seni kami. Keterjalinan antar pemiliki ruang publik dan seniman menumbuhkan citra seni publik beretika dan santun.

Bagi perupa Sukarya ruang publik merupakan ruang terbesar dan memiliki jaringan luas tanpa batas bagi seniman untuk berbagi ekspresi artistik masing- masing, dan menjadi ranah yang bebas bagi para seniman untuk merespon hal apa saja yang berkembang disekitar maupun ungkapan imajinier diri. Menggunakan ruang yang tidak biasa sebagai lokasi pameran memberikan nilai kepada ruang publik juga. Banyak baiknya ketika dihadapkan dengan ruang alternatif, tidak hanya menysasar pada satu linier disiplin ilmu dan profesi orang bahkan berbagai kalangan masyarakat dapat menjamahnya dengan sengaja maupun tanpa sengaja.

Berbicara ruang publik dari sisi lain pandangan perupa Lodra Suantara menanggapi ruang publik sebagai bukan acuan pemaknaan idealisnya yang menjadikan ketidak harusan seorang seniman menjadi orang yang memiliki kepribadian pilih- pilih lokasi pameran. Baginya seperti apapun ruang tersebut jika di tangan seniman yang kreativitasnya tinggi niscaya memberi pengaruh yang berwibawa dan berbobot. Karena, sejatinya karya seni memiliki nilai dan rohnya tersendiri. Baik ia disebut sebagai ruang galeri, museum maupun, art space, ruang publik pun jika di kelola akan menjadi tempat yang representatif dan layak sebagai penghatar perupa untuk menemukan audiensnya. Proses ini akan menjadi momen pertimbangan berbagai sudut pandang seseorang ketika bertindak melihat, memaknai, dan berbicara, tentang karya seni yang ditampilkan dihadapannya. Seberapa kecil ataupun meriah tidak meriahnya pameran seni rupa akan lebih bermakna ketika seorang seniawan dikategorikan bersama-sama berjuang mencapai tujuan yang sama.

Pandangan ruang publik bagi perupa Wahyu Simbrana berpendapat pilihan ruang publik sebagai ruang alternatif bukan tanpa alasan bagi saya, saya sebagai pelaku seni yang paling muda dari perupa di timezone tanpa di pungkiri memang selalu mengikuti arahan dan saran dari para senior yang selalu men suport saya dalam tidak memberi jarak pada ruang-ruang tertentu untuk tampil, Ketika memilih ruang publik tentunya adalah sebagai alternatif di masa sekarang dalam mempresentasikan karya seni, itu di karena kan si apresiator sekarang tidak lagi hanya orang mayoritas saja tapi semua orang atau khalayak umum, kita sebagai pelaku seni tentunya lebih mengedepankan quantity apresiator ketimbang tempat yang memang biasanya adalah tempat pameran tapi intensitas volume apresiator sedikit. Hal yang menjadi keterpentingan seorang perupa melaksanakan pameran berada di audies yang memiliki antusias dan membangun pertukaran penyampaian ataupun transisi dari makna even pameran yang telah terselenggara.

Cukup beragam pengungkapan para perupa terhadap pemanfaatan mereka yang telah mengeksplorasi ruang publik dengan ungkapan statement- statement singkat yang telah diuraikan diatas. Kecendrungan dari pola bacaan diamati memiliki kedekatan dengan beberapa sub makna yang dibagi menjadi tiga dasar pembentuk pameran seni di ruang publik. Diantaranya diakibatkan adanya pengaruh daerah asal, kesamaan, kedekatan dan kepercayaan.

Faktor Geografi

Geografi dalam hal ini menyangkut pada wilayah ataupun daerah jangkauan dari perupa yang ada di dalam kegiatan timezone meliputi proses hingga terjalannya suatu hubungan karena perihal daerah. terjalannya ikatan dapat didasari oleh daerah asal yang sama. Keterlibatan hubungan pertemanan dengan seniman- seniman yang dikenal dan meluas dari satu orang ke orang lainnya yang merasa adanya kesesuaian dan kesamaan jenis. Seperti metode permainan estafet satu informasi, ide, gagasan tersampaikan ke orang lain dengan satu jalur hubungan yang didasari oleh daerah asal salah satunya. Kemudian lingkungan sosial kian meluas dengan saling komunikasi antar media daring maupun luring. Sehingga lingkungan pertemanan yang memiliki lingkungan berkesenian dibidang seni rupa menjadi asas kedua dari terbentuknya kegiatan kelompok seni timezone. Dapat ditarik seperti lingkaran dari lingkungan keluarga meluas menjadi sedesa, sekecamatan, sekabupaten satu provinsi, hingga satu negara. Lingkaran yang meluas tersebut memberikan rasa saling keterkaitan antara satu individu dengan individu lainnya. Karena merasa dari asal yang sama ataupun dalam lingkaran ruang lingkup yang sama memberikan efek batin secara tidak langsung. Efek tersebut dirasakan seperti adanya hubungan kontak batin dan dapat menumbuhkan rasa saling memiliki, kekeluargaan, sepenanggungan dan kesamaan

lainnya. Proses penyebaran informasi dengan lewat hubungan lingkaran semacam ini dapat membantu kemudahan masuknya informasi yang diterima dan mendapatkan respon baik. Meskipun proses lingkaran asal ini memiliki kesan keseragaman dalam hal hubungan sosial sejatinya yang beragam dapat disatukan dengan lingkaran sosial yang lebih luas.

Faktor Kreativitas

Faktor kreativitas mengacu pada kemampuan yang menandai tindakan ataupun kegiatan yang menghasilkan buah pikiran dan aksi. Guilford menyatakan bahwa kreativitas mengacu pada kemampuan yang menandai ciri-ciri seorang kreatif dengan mengemukakan dua cara berpikir, yaitu cara berpikir konvergen dan divergen (Guilford,1950:5). Cara berpikir konvergen adalah cara-cara individu dalam memikirkan sesuatu dengan berpandangan bahwa hanya ada satu jawaban yang benar. Sedangkan cara berpikir divergen adalah kemampuan individu yang mencari berbagai alternatif jawaban terhadap persoalan. Dalam kaitannya dengan kreativitas, Guilford menekankan bahwa orang-orang kreatif lebih banyak memiliki cara-cara berpikir divergen daripada konvergen.

Cara berfikir dan tindakan divergen, diterapkan dalam eksplorasi kelompok timezone. Ketika hambatan yang menyoal ruang pameran hingga terpikirkan untuk mengambil langkah ruang alternatif yang dapat memberi nuansa dan penggalan kreatifitas baru dari tempat yang sudah mapan layaknya galeri atau museum. Hubungan dalam kreativitas tidak hanya pada ide gagasan tindakan dalam menghadirkan medium karya yang

beragam bentuk dan media menjadi hasil dari perwujudan kreativitas. Hasil kreativitas yang diungkapkan Sudira memiliki

gambaran orisinalitas, dimana perupa timezone dapat merenungkan kegiatan publik nya dengan eksekusi tampilan khas dari kelompok mereka.

Estetika Seni Rupa Ruang Publik

Seni dalam masyarakat meniscayakan keperluan bagi suatu konsepsi baru tentang masyarakat sebagai karya seni. Masyarakat bukan hanya lingkup keberadaan dari kerja sang seniman, melainkan juga sebagai subjek dan objek kesenian itu sendiri. Karya seni yang betul- betul melampaui perangkap satu dimensi nya adalah penciptaan masyarakat baru. Marcuse menggemakan visi awal dari apa yang kemudian dikenal sebagai relasional artistik, yakni praktik artistik yang meleburkan batas- batas antara seniman dan masyarakat (Suryajaya,2016:637).

Dalam estetika publik, barang tentu keindahan bukan lagi menjadi obyek. Menurut Chernyshevsky, keindahan itu bukan obyek itu sendiri, melainkan permukaan yang murni, bentuk murni dari obyek itu (Chernyshevsky, 2005:57). Hal ini diartikan sebagai ukuran estetika seni rupa publik bukan pada asumsi awal tetapi merupakan proses interpretasi yang panjang dari pengalaman- pengalaman melihat dan merasakan seni. Estetika merupakan pandangan umum yang diketahui bersama memiliki ciri khas masing- masing dalam mencirikan sesuatu gerakan massa seni.

Prinsip estetika yang dikembangkan dalam menciptakan ruang publik dikelola atas dua hal, yaitu determinisme dan instrumentalisme. Kedua asas ini dinaungi oleh penilaian dari pengamatan secara objektif dan penghayatan secara subyektif oleh masing- masing audients atau pengamat seni. Dalam melakukan pengamatan seni, khususnya seni rupa Feldman membedakan antara visual form dengan aesthetic structure

yang dimaksudnya dengan yang pertama ialah benda seninya, yaitu suatu eksistensi yang dapat dilihat. Determinisme berasal dari bahasa latin *determinare* yang artinya menentukan atau menetapkan batas atau membatasi. Perkataan lain pada pandangan determinisme, maka manusia hanya dapat memersepsi, berpikir dan merasakan karena adanya ruang yang menciptakan suasana publik. instrumentalism dalam seni publik memiliki kecenderungan yang hampir sama Chernyshevsky mengatakan, keindahan dalam realitas itu indah hanya kita memandangnya dari suatu titik pandang yang menjadikannya tampak indah (Chernyshevsky, 2005:54). Diterapkannya pengadopsian pemikiran dari A.A.M Djelantik sebagai pemaparan konsep dari pembentuk instrumental tersebut (Djeantik,1999:13) mengungkapkan agar dapat memahami lebih dalam hendaknya mengetahui unsur- unsur keindahan. Karena keindahan itu terdiri dari komponen-komponen yang masing-masing mempunyai ciri- ciri dan sifat yang menentukan taraf dari kehadiran keindahan tersebut. Taraf kehadiran unsur- unsur tersebut yang akan menentukan mutu kesenian. Pemetaan ruang lingkup instrument seni tidak jauh beda dengan pembentuk seni rupa pada umumnya yang terdiri dari elemen rupa, prinsip dasar seni rupa, dan struktur seni.

SIMPULAN

Eksplorasi dalam ruang publik dilakukan dalam pameran timezone meliputi tiga hal aktifitas antara lain, eksplorasi ide gagasan, eksplorasi karya seni, dan eksplorasi ruang pameran atau tempat presentasi karya. Setiap kegiatan yang mencoba menemukan hal-hal di luar kebiasaan menjadi suatu temuan baru yang dapat menumbuhkan nilai kreatifitas tinggi. Meninjau ruang lingkup eksplorasi yang dilakukan semata sebagai upaya menjembatani ungkapan seniman kepada masyarakat seni.

1. Gagasan ide dari seniman timezone menunjukkan bahwa hal-hal yang berkaitan dengan lingkungan mereka sangat mempengaruhi proses berfikirnya. Sehingga ungkapan ide gagasan cenderung lebih banyak dilatarbelakangi oleh pengungkapan pengalaman mereka dalam memposisikan diri di tengah masyarakat umum.
2. Karya seni yang hadir dalam pameran timezone melalui tahap eksplorasi yang ditemukan keunikan cara mereka mentransfer dan pemilihan papan triplek sebagai medium yang murah dan ramah lingkungan.
3. Kritik seni, dibalik presentasi karya yang dihadirkan di ruang publik. Mengidentifikasi sebagai tindakan ruang bukanlah batasan seorang perupa beraktivitas, meski di tengah pandemic ataupun kurangnya perhatian museum dan galeri mapan untuk mewedahi even. Ditemukannya ruang alternatif yang lebih mudah dijangkau masyarakat, secara umum citra seni publik disamakan dengan seni jalanan yang bersifat vandalism. Melalui pameran timezone ini berusaha merubah citra tersebut dengan menjalin hubungan terhadap pemilik lokasi yang ingin direspon ataupun melakukan eksekusi projek karya.

Terbentuknya ruang publik dilandasi oleh tiga faktor diantaranya disebutkan sebagai faktor sosial, faktor geografis, dan faktor kreativitas. Tiga hal tersebut disampaikan secara deskriptif melalui analisis data yang ditemukan di lapangan.

1. Dalam faktor sosial merupakan faktor pertama yang dapat membentuk kemungkinan untuk menggunakan ruang publik dalam faktor sosial terdiri dari unsur kesamaan yang dimana pelaku ataupun anggota dari timezone memiliki kesamaan dari latar belakang seniman muda yang giat melakukan aktivitas seni.

2. Faktor geografis dalam hal ini dimaksudkan penyebutan wilayah atau ruang lingkup pergaulan. Dalam even timezone ini diketahui para anggotanya berasal dari daerah yang sama dari Karangasem yang memiliki domisili di daerah seputaran Ubud- Batubulan hal ini menjalin relasi terus menerus dan membentuk kelompok.
3. Faktor Kreativitas merupakan tingkat aktifitas tindakan yang dilakukan seseorang dalam mencapai tujuannya. Hal ini ditunjukkan dalam penggarapan pameran timezone perupa berusaha tetap beraktivitas berkesenian dengan mengeksplorasi ruang publik yang menjadi pilihan yang unik dan menghasilkan tingkat kreatifitas tinggi baik dari setting tempat, karya seni, dan konsep rupa

Estetika ruang publik berbeda dengan estetika seni rupa konvensional. Mengamati dan memahami seni publik ditentukan oleh pengalaman penikmat untuk memutuskan bukan pada asumsi awal tetapi merupakan proses interpretasi yang panjang dari pengalaman- pengalaman melihat dan merasakan seni. Prinsip estetika yang dikembangkan dalam menciptakan ruang publik dikelola atas dua hal, yaitu determinisme dan instrumentalisme. Determinisme berasal dari bahasa latin *determiner* yang artinya menentukan atau menetapkan batas atau membatasi. Sehingga dalam keindahan seni ruang publik memiliki kebebasan daya ungkap yang dibentuk oleh perupa nya sendiri yang dimaksudnya dengan yang pertama ialah benda seninya, yaitu suatu eksistensi yang dapat dilihat. Kemampuan perupa tercermin dalam karyanya dan pemaknaan yang dihadirkan serta didukung oleh intrumentalisme alat pembentuk seni publik tersebut. Intrumentalisme dalam hal ini diungkapkan sebagai alat pembentuk karya seni atau hasil pengamatan pada bentuk- bentuk yang ada sebagaimana yang terlihat oleh mata. Memandang bentuk sebagai suatu alat untuk mengungkapkan persepsi, pikiran, dan rasa perasaan. Pemetaan ruang lingkup

instrumen seni tidak jauh beda dengan pembentuk seni rupa pada umumnya yang terdiri dari elemen rupa, prinsip dasar seni rupa, dan struktur seni. Hanya saja bagian dari sub elemen yang berbeda dan terbiasakan.

DAFTAR RUJUKAN

- A.A.M. Djelantik. 1999. Estetika Sebuah Pengantar. MSPI : Bandung.
- Chernyshevsky, N.G, 2005. Hubungan Estetik Seni Dengan Realitas, (terjemahan Samanjaya,). Perpustakaan Nasional: Jakarta
- Guilford, J. P. 1950. Creativity. American Psychologist : USA.
- Gunawan, Imam.2015.Metode Penelitian Kualitatif Teori dan Praktik, Bumi Aksara : Jakarta.
- Habermas, Jurgen. 2010. Ruang Publik, Sebuah Kajian Tentang Kategori Masyarakat Borjuis (terj.). Kreasi Wacana.: Bantul
- Indarto. Kuss dan Santoso, B.S. 2015. Melacak Jejak Rupa. Yangni Stanislaus (editor). UPTD Taman Budaya : Yogyakarta.
- Suryajaya, Martin.2016. Sejarah Estetika: Era Klasik Sampai Kontemporer. Gang Kabel : Jakarta.
- Yendra, Sasferi. 2018. Museum dan Galeri (Tantangan dan Solusi). Jurnal Tata Kelola Seni-Vol. 4, Fakultas Bahasa dan Seni, Universitas Negeri Padang

Daftar Narasumber/Informan

- Yudi Putrawan (24th.), Even Organizer, wawancara 26 Juni di Guwang Ubud Gianyar, Bali.
- I Gede Sukarya (26th), Seniman, wawancara pada tanggal 4 Juli di kediamannya Batubulan Gianyar, Bali
- Gede Wahyu Simbrana (21th), Mahasiswa, wawancara pada tanggal 12 Juli di Institut Seni Indonesia Denpasar
- Ida Bagus Eka Sutha Harunika (24th), Seniman, wawancara pada tanggal 4 Juli di Singapadu Gianyar Bali
- I Wayan Lodra Suantara (25th), Visual Artist, wawancara pada tanggal 9 Juli di Singapadu Gianyar Bali

Masuk Kedalam Ruang Surya Subratha

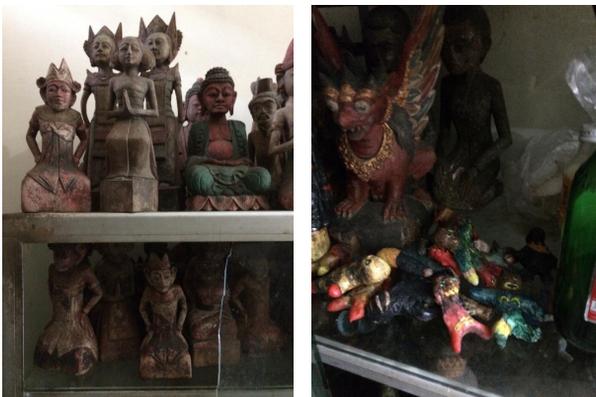
Tentang Surya Subratha

I Made Surya subratha (yang akrab disapa Katok oleh teman-temannya) adalah perupa muda kelahiran Bali yang progresif membawa kesadaran eksploratif dalam karya-karyanya. Sebab itu membaca karya-karya Surya Subratha hari ini tidak dapat terlepas dari menyinggung sederet jejak perjalanannya. Perjalanan yang dimaksud adalah yang memberikan beragam pengalaman estetik pada diri Surya, artinya yang banyak mempengaruhinya secara karya. Diawali dengan bagaimana Surya mengenal kesenian khususnya dunia seni rupa hingga akhirnya ia memutuskan untuk menjadikan kesenian sebagai pergulatan; jalur bermain; bagian dari hidupnya. Tulisan ini merupakan hasil dialog santai bersama Surya yang tujuan utamanya bukan hanya semata untuk mencatat proses kreatif Surya Subratha namun juga sebagai upaya awal penulis dalam memberi perspektif pembacaan pada perkembangan karya-karya lukis kontemporer yang ada di Bali.

Surya Subratha seperti yang pernah disebutkan dalam banyak artikel tentangnya, merupakan perupa muda yang berhasil membawa spirit Bali secara kekinian dalam karyanya. Pendapat ini semakin mengiringi karirnya setelah ia berhasil meraih penghargaan Titian Prize 2020 dalam ajang pameran tahunan yang diselenggarakan oleh Yayasan Titian Bali. Penghargaan yang ia raih di usia mudanya ini, terwujud lewat karya berjudul “Civil War #2”. Salah satu dari sekian banyak lukisannya yang berhasil menampilkan ambians penuh emosional sekaligus ambiguitas disaat yang bersamaan. Kemudian “tentang apa karya-karya Surya Subratha? Bagaimana karyanya dihadirkan? Apa yang sebenarnya

ingin ia sampaikan?”, Pertanyaan-pertanyaan fundamental ini baru akan terjawab setelah kita berhasil masuk kedalam ruang imaji Surya Subratha, sebuah ruang tanpa ujung, tanpa batasan yang benar-benar jelas. Untuk masuk kedalam sana, maka pada beberapa paragraf selanjutnya akan coba disajikan sekeping demi sekeping memori yang nampak membentuk sikap berkesenian Surya hari ini.

Surya lahir pada tanggal 12 Desember 1995 di Badung, Bali. Sejak kecil ia gemar menggambar di waktu luangnya. Masa kecilnya pun banyak diisi dengan menjaga *artshop* milik ayahnya yang merupakan seorang pematung dengan gaya tradisional yaitu Wayan Wirdana. *Artshop* milik keluarganya ini terletak di daerah Batuan, sebuah daerah yang diposisikan sebagai pusat dinamika kebaruan oleh kelompok Pita Miha. Surya menuturkan bahwa ia banyak belajar mengenai kerja seni lewat mengamati ayah dan kakeknya ketika sedang mematung dan melukis. Yang menarik selanjutnya adalah hasil amatannya itu ia olah kedalam gayanya sendiri, sehingga apa yang tampak adalah objek yang khas dan jauh berbeda dengan apa yang dilakukan oleh ayah dan kakeknya. Karena bolak-balik melakukannya, pola ini lalu melahirkan sebuah bahasa visual yang cenderung digunakan Surya dalam tiap proses kreatifnya.



*Karya patung ayah Surya Subratha, Wayan Wirdana (Kiri),
Karya patung Surya Subratha (Kanan)*

Setelah menginjak usia remaja, pada tahun 2011 Surya lalu memutuskan untuk belajar melukis di Sekolah Menengah Seni Rupa (SMSR) Batubulan, Sukawati. Sama seperti remaja kebanyakan, motivasi Surya bergabung di SMSR awalnya tidaklah seserius seperti karena “ingin menjadi seorang seniman”. Namun seiring dengan beragam aktivitas atau proses yang ia lalui disana, pelan-pelan keseriusan dan rasa penasaran itu tumbuh tak terbendung.

Lewat pembelajaran di SMSR, Surya mulai mengenali berbagai medium seperti kanvas, cat minyak, pastel, *spray paint*, charcoal, dan gaya-gaya melukis seperti realis, ekspresionis, hingga deformatif. Disanalah ia dituntut untuk melakukan berbagai eksplorasi atas teknik dan medium tersebut, yang paling sering muncul dalam tugas-tugasnya semasa sekolah adalah figur-figur manusia, serta lanskap suasana pasar, kota, dan sawah. Namun hasil eksplorasi yang ia sendiri rasa paling menarik dari beberapa tugasnya itu terletak pada karyanya yang menghadirkan olahan bentuk deformasi cenderung dekoratif dengan warna-warna yang ditabrakkan keras (Lihat gambar 2). Sampai hari ini pun bisa kita lihat dalam karya-karya Surya Subratha, ia masih terus bolak-balik mengutak-atik persoalan visual itu sembari tetap melakukan eksplorasi diatas berbagai medium.



Olahan bentuk deformatif dalam karya Surya Subratha saat di SMSR

Selain mendapatkan pengaruh berkesenian lewat pendidikan dalam kelas-kelas formal di SMSR, Surya juga menuturkan bahwa pada tahun 2011-2014 bersamaan dengan masa sekolahnya ia tergabung dalam sebuah kelompok kesenian bernafas streetart yang aktif melangsungkan mural bersama di berbagai permukaan tembok sekitar areal mereka tinggal. Kelompok bernama The Cobra Power (TCP) ini terbentuk secara organik yang semua anggota-anggotanya juga adalah teman sebaya Surya dari lintas kelas di SMSR. Diantaranya Dwymabim, Nugraha Jati, Muk, Agung Agastya, Dodi Kotama, Lolit Made, Pibra, Acak, dan Oga.

Menurut Surya, ia amat menikmati segala proses saat sedang berkarya di ruang publik. Meski hanya terinspirasi lewat sebuah siaran televisi yang saat itu sedang memutar liputan mengenai aktivitas graffiti, Surya percaya ia sedikit demi sedikit telah menemukan dirinya ditengah-tengah aktivitas itu. Surya bersama kelompoknya TCP mengawali karir kolektifnya dengan melukis diatas tembok sekolah mereka. Sejak itu mereka terus menantang diri untuk mural di tembok-tembok jalanan, hingga mengikuti kompetisi-kompetisi mural. Pada tahun 2014, kelompoknya kemudian meraih penghargaan sebagai juara ke-2 dalam kompetisi Mural dengan tema “Culture in Motion” yang diadakan oleh Kampus STIKI Bali. Pencapaian ini sekaligus mengakhiri masa kejayaan mereka di SMSR.

Meskipun pada awalnya mengaku tidak benar-benar serius mengikuti mata pelajaran di SMSR, hingga masa pembelajaran di sekolahnya usai Surya tercatat telah meraih beberapa penghargaan dari berbagai event yang diselenggarakan oleh sekolah. Diantaranya pada tahun 2012 dan 2013 berturut-turut meraih 10 karya terbaik pameran di Galeri SMSR, lalu meraih juara harapan 3 dalam lomba karikatur tingkat SMA dalam acara FANTASI 2013, di Hotel Lataverna Sanur, Denpasar. Pada tahun 2014 meraih juara kedua dalam lomba sketsa dalam rangka HUT SMSR ke-67, hingga lagi-lagi karyanya dipilih sebagai karya terbaik dalam pameran Tugas Akhir di Galeri SMSR.

Selepas dari SMSR pada tahun 2014, Surya memutuskan untuk melanjutkan studi seni rupa-nya di ISI Yogyakarta.

Keputusannya inilah yang kemudian membawa Surya semakin larut dalam menggali potensi-potensinya. Periode awal studinya di perantauan banyak ia habiskan dengan mengamati kecenderungan berkesenian yang ada disana sembari menyesuaikan diri, salah satunya yaitu dengan berkunjung ke studio-studio seniman, bertukar pikiran hingga mendengarkan berbagai tuturan pengalaman dari seniman-seniman itu. Berkesempatan berada ditengah iklim berkesenian yang hangat seperti itu di Jogja, Surya lalu memanfaatkannya dengan melakukan berbagai bentuk eksplorasi dalam karyanya.

Kita dapat amati bagaimana perkembangan kekaryaannya Surya setelah ia belajar di Jogja, yang bahkan dalam tiap periode waktu tertentu terus mengalami perubahan. Menurut Surya, hasil eksplorasi yang ia lakukan di Jogja tidak semata hanya dalam rangka memenuhi tanggung jawab perkuliahannya. Lebih dari itu, Surya sedang berusaha keras untuk menghadirkan dirinya dalam medan seni rupa. Kesadaran ini lalu direspon baik oleh teman-teman sekelasnya dengan membentuk sebuah kelompok bernama “Anggur Merah” pada tahun 2014.

Melalui kelompok kecil ini, Surya berhasil menggelar pameran kolektif perdananya di dinding Perahu Art Connection, Jogja. Dana untuk menggelar pameran pun mereka dapatkan dengan cara yang terbilang unik, yakni dengan *ngasong* atau memperkenalkan diri ke seniman-seniman disana hanya untuk sekedar meminta restu yang tidak jarang berujung dengan mendapat tawaran bantuan dalam berbagai bentuk. Dukungan-dukungan yang mereka peroleh secara tidak langsung membentuk rasa percaya diri mereka sehingga mereka berhasil menggelar pameran bersama sebanyak dua kali. Namun setelah itu kelompok Anggur Merah ini mereka istirahatkan karena semua anggotanya termasuk Surya akhirnya memilih untuk lebih fokus pada kegiatan bersama yang sedang dirancang oleh angkataannya saat itu.

Selain tergabung di kelompok Anggur Merah, pada tahun 2016 juga Surya mulai bergabung dalam kelompok *Young Artist Sanggar Dewata Indonesia* (SDI) bersama teman-teman

seangkatannya yang juga berasal dari Bali, diantaranya Yusa Dirgantara, Piki Suyersa, dan Suyudana Sudewa. Kelompok *Young Artist SDI* ini merupakan bagian lain dari SDI yang secara khusus bertujuan untuk mewadahi perupa muda asal Bali yang dinamis serta membawa konteks pemikiran masa kini dalam karyanya. Kelompok ini sekaligus ada untuk melanjutkan cita-cita para pionirnya di SDI yaitu mengembangkan seni rupa kontemporer di Bali.

Surya mengaku merasakan banyak peranan SDI dalam membentuk identitasnya sebagai perupa muda Bali. Meski sempat mengalami guncangan kultural sejak awal hijrahnya ke tanah Jawa, lewat kelompok *Young Artist SDI* ini Surya kemudian mampu menggali spirit lokalitas Bali dalam karyanya. Surya menuturkan bahwa spirit Bali dalam karyanya hadir lewat garis-garis yang ia miliki. Ia yakin garis merupakan esensi paling murni yang terdapat dalam tiap lukisan tradisional di Bali. Persepsinya atas garis kemudian membawanya melakukan berbagai bentuk eksplorasi yang tidak ada habisnya.

Pada periode karyanya sejak tahun 2016 bergabung di SDI, kita dapat amati karya-karya yang Surya hadirkan mulai berbicara tentang kelokalan. Ada yang hadir secara langsung menampilkan lingkungan kultur Bali, ada pula yang hadir dengan mengangkat visual-visual karya seni rupa tradisi Bali. Dalam periode ini fokus Surya atas eksplorasinya semakin berkembang setahap demi setahap. Penggayaan dalam karyanya mulai berani dan lebih beralasan, warna-warna semakin tajam, ada upaya mengakrabi tema-tema yang diangkat, dan ia juga mulai menguasai medium-medium berkaryanya. Akibatnya pilihan-pilihan yang ia putuskan pada karyanya selalu membawa kejutan-kejutan yang menyenangkan.

Sambil tetap aktif mengikuti pameran-pameran di dalam dan luar Jogja, pada tahun 2019 Surya juga berhasil menyelesaikan pameran tunggal Tugas Akhirnya di Galeri Fadjar Sidik, Yogyakarta. Dalam tugas akhirnya Surya memilih menggunakan cerita fabel sebagai tema berkaryanya. Ia mengaku tersentuh

dengan pesan teladan yang terkandung dalam cerita-cerita fabel atau yang biasa disebut *Tantri* oleh masyarakat Bali. Selain dianggap memiliki potensi artistik yang menarik untuk dijelajahi, dipilihnya cerita *Tantri* juga adalah upaya Surya dalam menghadirkan nilai lebih dalam karya-karyanya. Cerita *Tantri* sendiri ditujukan untuk menggambarkan karakter, sifat, atau watak manusia dapat dijadikan sebagai bahan renungan dalam konteks kehidupan nyata.

Namun dasar usil, oleh Surya cerita *Tantri* ini tidak dihadirkan sebagaimana mestinya cerita *Tantri* selalu diceritakan. Surya memberi muatan interpretasi dalam karya-karya tugas akhirnya, sehingga adegan-adegan cerita *Tantri* dalam karyanya tampak berbeda dengan cerita aslinya. Semisal pada salah satu edisi karyanya yang mengambil cerita Pedanda Baka (Lihat gambar 3), pendeta bangau sebagai tokoh yang disorot dalam cerita ini ia hadirkan sedang berebut ikan dengan seekor kucing yang sesungguhnya tidak pernah ada dalam cerita tersebut. Menurutnya kucing ini menggambarkan sifat manusia yang lebih esktrim, bisa jadi lebih keji daripada sang pendeta bangau yang mengambil keuntungan ditengah suatu masalah.



Burung Bangau yang Licik

Acrylic and spray paint on canvas, 120 cm x 90 cm, 2019

Setelah lulus dari ISI Jogja pada tahun 2019, Surya memutuskan kembali dari perantauan dan berkarya di Bali untuk sementara waktu sambil melepas kerinduannya atas kampung halamannya. Sepulangnya dari Jogja, Surya lalu mengikuti kompetisi Titian Prize 2020 yang diinisiasi oleh Yayasan Titian Bali. Dalam kompetisi ini karya Surya yang berjudul “Civil War #2” terpilih sebagai karya terbaik diantara finalis lainnya yaitu Satya Cipta, Ni Luh Pangestu Widya Sari, Putu Dudik Ariawan, I Wayan Sudarsana, Ngakan Putu Krisna Putra, I Gd Manik Danan Jaya, Nadira Zahra Ramadina, I Wayan Gede Budayana, I Gst Ngurah Agung Yoga Prawira Sutha, Alyssa Kusnoto, I Wayan Bayu Semadi, Ida Ayu Gayatri Dewi, Ida Bagus Ananda Prawinata, I Made Arcadia Devali, Putu Bagus Sastra Vedanta, I Made Danan Adi Laksana, Luh Pratiwi, I Wayan Dendy Permana, I Made Sutarna, Ni Putu Kiti Mulia Dewi, Ketut Wahyu Santa Pradnyana, Nyoman Bratayasa, Ida Bagus Oka Ananta, Putu Kusuma, I Made Ananda Krisnaputra, dan Wayan Damar Langit Timur.

Pencapaian di usia mudanya ini tentu semakin membuka peluang agar ia mendapatkan ruang eksis di tengah medan social seni rupa baik di Bali maupun luar Bali. Sayangnya tahun 2020 tidak mengindahkan hal tersebut. Surya yang pulang ke Bali untuk menggali lebih dalam wawasan kelokalannya harus terjebak didalam rumah selama beberapa waktu akibat perang pandemi yang belakangan semakin meresahkan.



Civil War #2, 160 cm x 115 cm, Acrylic, spray paint on canvas, 2019

Surya menuturkan bahwa ditengah pandemi kemarin ia semakin tertantang untuk berkarya dan melakukan eksplorasi. Memang sejak awal Surya tidak betah jika harus hanya diam saja. Karena itu selama pandemi, Surya telah menghasilkan ratusan sketsa dan puluhan lukisan dengan berbagai medium dan ukuran. Pada pertengahan bulan April 2020 lalu, Surya menggelar sebuah pameran virtual bertajuk “Close the Window” lewat sosial medianya untuk memberikan dukungan positif kepada publik luas dan juga dirinya sendiri. Ketika kondisi di Bali mulai agak kondusif, Surya memanfaatkannya untuk keluar rumah dan melukis *on the spot* di beberapa daerah di Bali. Aktivitas berkesenian ini baginya amat mengobati rasa rindunya terhadap Bali dan kebiasaan-kebiasaannya.

Berkat hampir 5 tahun hijrah ke tanah Jawa, Surya kini tampak lebih sensitif terhadap sekitarnya. Ia mulai terbiasa menganalisa lingkungan sosialnya, kemudian menyikapinya dalam bentuk lukisan. Surya kini terus merawat kegelisahannya dengan banyak cara, salah satunya yaitu dengan berdiskusi bersama teman-temannya dari berbagai disiplin. Dari sanalah ia kemudian menemui banyak perspektif baru yang dapat ia pinjam untuk menggambarkan kegelisahannya.

Pada akhir tahun 2020, akhirnya Surya meniatkan diri untuk menggelar pameran tunggal fisik perdananya di Bali yang bertajuk “Membentang Ruang”. Lewat penuturan Surya, pameran ini ditujukan untuk menandai hasil eksplorasinya atas persoalan yang ia hadapi selama pulang ke Bali. Dalam pameran tunggalnya ini kita bisa lihat karya-karya yang dihadirkan jauh berbeda dengan yang biasa Surya kerjakan selama di Jogja. Apabila pada periode akademik di Jogja sebelumnya karya-karya Surya lebih sering didominasi oleh warna-warna yang cerah ceria dan komposisi objek yang lebih sentral, kini karya-karyanya hadir secara lebih sederhana. Artinya warna yang dihadirkan cenderung monochrome menyerupai efek antik, komposisi objek-objek yang lebih padat dan naratif, garis-garis yang lebih spontan, serta cara penyajiannya yang lebih eksploratif.

Demikian sedikit tentang Surya Subratha, yang selama proses pembuatan tulisan ini sangat terbuka dan banyak memberi masukan-masukan positif kepada penulis. Pada sub tulisan selanjutnya berisi tulisan kuratorial pameran tunggal Surya Subratha yang akan membahas persoalan yang ditemui olehnya setelah pulang dan berkarya di Bali.

Membentang Ruang Surya Subratha

Elemen rupa yang paling dominan dalam karya Surya Subratha adalah garis, yang kemudian membidang lalu meruang. Garis-garis ini hadir secara lugas, tajam, ritmis, dan cenderung spontan membentuk figur-figur naif yang khas serta dominan memenuhi bidang gambarnya. Sehingga baginya, tidak ada bidang yang benar-benar terlalu besar, terlalu lebar, atau terlalu panjang untuk ia goresi. Dengan kata lain, ruang baik dalam pengertian umumnya maupun sebagai salah satu unsur krusial dalam seni rupa merupakan wahana pokok Surya dalam menumpahkan endapan kreatifitasnya.

Ruang-ruang yang dapat kita baca lewat karya Surya tidak hanya sebatas ruang yang riil atau tampak tetapi juga ruang yang tak tampak, yakni yang menyiratkan keterwujudannya sebagai ruang imaji atau ruang alam pikir, serta ruang dalam konsepsi masyarakat Bali yang kerap ia pinjam secara sadar dalam berkarya. Macam-macam ruang yang kemudian tersingkap dalam upaya pembacaan ini boleh jadi adalah salah satu pintu yang dapat kita masuki untuk mengakrabi Surya beserta karya-karyanya. Karya-karya yang hampir tidak pernah luput dari pertanyaan-pertanyaan seputar konteksnya, sehingga sebagai sebuah karya seni rupa ia adalah karya yang amat interpretatif dan menyenangkan.

Membentang Ruang, sebagai tema dari pameran Surya Subratha terkait erat dengan proses berkarya, pilihan medium, serta konsep berpikir yang sedang ia kembangkan dalam periode kekaryaannya akhir-akhir ini. Membentang

berarti menampakkan, menghamparkan, membuka lebar-lebar. Sementara ruang yang dimaksud yakni ragam ruang yang terbaca dalam karya Surya. Sehingga ungkapan “Membentang Ruang” dapat termaknai sebagai upaya Surya dalam menghamparkan gagasan-gagasan eksploratifnya diatas bentangan kain-kain yang menyuguhkan berbagai keterbacaan ruang serta makna, baik yang secara tegas hadir sebagai susunan dalam karya maupun yang secara tidak sadar hadir melalui pengalaman artistik dan latar belakang budayanya.

Yang Terbentang

Ketika menatap karya-karya Surya Subratha dalam pameran ini, pertanyaan yang bisa jadi hadir lebih dulu adalah “Mengapa medium kain yang dipilih?”. Meski banyak melahirkan karya-karya yang berukuran besar, Surya sebetulnya sedang menghadapi persoalan ruang bahkan ketika sedang dalam proses berkarya. Dalam periode kekaryaannya belakangan, eksplorasi kain sebagai medium berkarya merupakan sebuah strategi untuk menaklukkan ruang kerjanya yang tidak cukup untuk menampung ukuran karya-karyanya, dengan begitu tidak cukup pula menampung gagasan-gagasannya. Kain-kain memiliki sifat fleksibilitas tinggi, ia dapat dilipat-lipat, dikerjakan bagian per bagian, senti per senti, dan akhirnya terbentang secara utuh setelah semua bagian selesai digoresi. Proses membentang ini tampaknya adalah bagian yang paling ia tunggu-tunggu. Setelah saat proses mencipta ia hanya dapat menikmati tiap bagian secara berkala, maka ketika dibentang yang tampak olehnya lebih dulu adalah sensasi kejut.

Selain itu, kain merupakan salah satu medium berkarya yang telah diakrabi oleh para seniman Bali selama puluhan tahun. Oleh karenanya menggambar diatas kain bukanlah hal yang baru dalam perjalanan kesenian Bali. Keputusan Surya dalam memilih kain sebagai medium berkarya tentunya juga berangkat dari kesadaran atas dimensi kosmologinya. Mulai

dari pokok visual hingga bagaimana ia menyajikan karyanya dalam pameran ini, dapat terbaca sebagai bentuk-bentuk eksplorasi yang terinspirasi lewat kekhasan visual yang telah dilestarikan serta dikembangkan oleh generasi ke generasi dalam kelompok masyarakat di Bali. Seperti yang dinyatakan Jakob Soemardjo, bahwa “Setiap seniman menjadi kreatif dan besar karena bertolak dari bahan yang telah tersedia sebelumnya. Inilah yang biasa kita sebut “Tradisi”—Apa yang disebut tradisi seni selalu merupakan norma-norma simultan, yaitu tradisi seni yang berada dalam konteks pemikiran masa kini suatu generasi (2000, 84-88).”



Ruang Kerja (Studio) Surya Subratha

Kesadarannya lalu berangkat lebih jauh menjadi bahasa rupanya² sendiri, yang dapat kita amati dengan menggali latar kebudayaannya. Surya lahir dan tumbuh di lingkungan kultur Bali yang kental dengan adat istiadat dan tradisi leluhur. Sejak kecil ia senang menggambar dan belajar lewat ayahnya yang merupakan seorang pematung, I Wayan Wirdana.³ Kemudian saat remaja ia berkesempatan untuk secara lebih serius belajar melukis tradisi di SMSR (Sekolah Menengah Seni Rupa) Bali. Setelah lulus pada tahun 2014, ia lalu melanjutkan studi seni rupanya di ISI Yogyakarta dan bergabung dengan komunitas Young Artist SDI (Sanggar Dewata Indonesia). Disanalah ia mengaku mendapat stimulan untuk mengangkat nilai kultur dan spirit Bali didalam kekaryaannya.

Pengalaman-pengalaman artistik tersebutlah yang kemudian menjadi akar keseniannya. Karenanya, berkesenian bagi Surya Subratha adalah jalur memaknai proses-proses yang telah ia lalui. Oleh sebab itu atas alasan apapun karya-karya Surya adalah murni sesuatu yang bermakna dan bernilai dalam ungkapan seni rupanya.

Bahasa rupa Surya memiliki kecenderungan datar dan dekoratif, tidak ada yang benar-benar lebih menonjol dalam karyanya, akibatnya semua unsur dalam karyanya adalah penting dan saling padu satu sama lain. Kesemua unsur ini kemudian membangun ruangnya sendiri diatas medium dua dimensi. Terkadang ruang hadir secara berlapis-lapis sebagai sebuah bidang, terkadang juga cukup hadir sebagai ruang kosong. Semisal pada karya “Body Reflection”, ruang imajiner terbangun lewat garis-garis kontur tegas, sapuan-sapuan warna kontras, barik halus, dan bidang-bidang stilasi yang saling bertabrakan. Kesemua ini adalah perangkat visual yang ia pakai secara sadar untuk memisah bidang gambarnya menjadi beberapa ruang, yakni ruang dalam figur, ruang pada latar, serta ruang dalam bingkai.



Ruang-ruang dalam karya Body Reflection

Ruang-ruang ini hadir dalam upaya mewujudkan imajinasinya tentang kehidupan didalam tubuh manusia, tentang bagaimana tiap unsur terkecil turut berperan vital untuk menggerakkan sebuah kehidupan. Ini sejalan dengan konsep ruang di Bali yang tumbuh dan berkembang melalui penghayatan keagamaan—Ruang diartikan sebagai bagian dari diri manusia, yang diterjemahkan dalam keseimbangan kosmos berupa ruang makro (*Bhuwana Agung*) dan ruang mikro (*Bhuwana Alit*).⁴ Dalam konteks kekaryaannya Surya, siluet figur manusia yang digambarkan lebih besar dapat termaknai sebagai ruang makro itu. Sementara bidang-bidang kecil didalam figur besar tadi adalah unsur-unsur pembentuknya, atau ruang mikro. Maka demikian, tidak ada yang lebih superior dalam karyanya, kesemuanya saling padu dan tersusun harmonis.

Lainnya, karya “The Provocator” yang dibenteng sepanjang 8 meter hadir pula ruang dengan susunan *Tri Bhuwana* atau *Tri Loka*.⁵ Dalam falsafah ruang Bali, yaitu tiga lapisan alam yang mengisi kehidupan di dunia antara lain alam bawah, alam tengah, dan alam atas. Dalam karyanya ini alam paling bawah tampak digambarkan sebagai permukaan tanah yang dipenuhi oleh beberapa hewas buas, figur-figur heroik yang sederhana, lengkap dengan atribut berupa simbol-simbol, dan gestur-gestur ambigu. Mereka tampak sedang bertarung, ada pula figur yang berjatuhan, kepala-kepala buntung, serta bercak darah tersebar diseluruh bidang tanah.



Konsep Ruang Bali “Tri Bhuwana” yang diadopsi dalam karya The Provocator

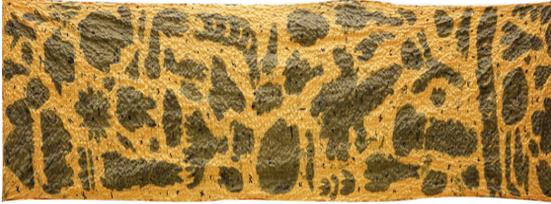
Pada susunan yang lebih tinggi, seseorang yang menurut Surya digambarkan sebagai dalang, sedang bersorak sambil mengangkat senjata serupa pedang. Sementara pada susunan ketiga, bidang dibiarkan tidak seramai susunan sebelumnya. Ia diisi dengan garis-garis yang tercipta lewat jaritan-jaritan benang gelap. Seluruh bidang gambar ini lalu ia lapisi menggunakan kain merah transparan, yang semakin menambah kesan mencekam, tragis, dan magis pada peristiwa serupa perang itu.

Kesan ini semakin didukung kehadirannya oleh cara Surya mewarnai bidang-bidang gambarnya. Warna-warna yang cenderung digunakan adalah warna *monochrome* terkadang kontras, yang disapu secara tipis, acak, ekspresif, dan saling menumpuk. Kesenangannya menggunakan teknik untuk menghadirkan warna-warna yang mampu memberi kesan antik dalam karyanya ini ia peroleh lewat ayahnya yang merupakan seorang pematung. Sejak kecil ia terbiasa membantu mewarnai patung-patung buatan ayahnya untuk dipasarkan di *artshop* mereka. Ini menjelaskan maksud Jakob Soemardjo dalam pernyataannya bahwa,

Pada dasarnya, seorang seniman bekerja berdasarkan pemahaman seni yang terdapat dalam tradisi masyarakatnya... maka karya seninya akan selalu memunculkan sesuatu yang akan menunjukkan dari mana dia belajar seni. (2000:234)⁶

Karya-karya yang disinggung sebelumnya memiliki konsep pembangunan ruang yang serupa dengan karya seni lukis tradisi Bali. Seperti yang telah disebutkan dalam beberapa paragraf lalu, Surya secara sadar meminjam pola-pola tersebut. Semisal pada karya “All Beings are Connected”, keputusannya menggelapkan latar adalah cara para pelukis gaya Batuan dalam menghadirkan ruang. Sementara pada karya “Collecting Memories”, prinsip gaya lukis Kamasan lah yang tampak. Ruang-ruang tercipta melalui batasan pemisah berupa garis-garis tegas dan latar dibiarkan kosong tak terisi.

Apabila lukis Wayang Kamasan adalah cahaya yang menunggu bayangan, maka lukis Batuan adalah gelap yang menunggu cahaya.⁷ Kedua prinsip pembangunan ruang ini bolak-balik kerap ia gunakan dalam karya-karyanya.



Prinsip Batuan Menghadirkan Ruang
(Potongan karya) All beings are connected, 2020

Tidak lengkap apabila tidak membahas bagaimana karya-karya Surya Subratha dalam pameran ini disajikan. Seperti yang telah disebutkan sebelumnya bahwa Surya banyak terinspirasi pada khasanah visual di Bali yang merupakan tempat ia tinggal dan tumbuh. Karena memiliki kepekaan terhadap kosmologinya lah, Surya memilih cara penyajian yang akrab dan sering muncul dalam ritus-ritus masyarakat Bali seperti *Kelir*, *Lamak*, *Ider-Ider*, *Langse*, *Umbul-Umbul* atau *Lelontek*, *Kober*, *Leluwur*.

Apabila kita coba amati secara mendalam, apa yang dilakukan oleh Surya ini bukan semata-mata untuk memuaskan indrawi atau menampilkan keindahan dalam karyanya. Tetapi juga terbaca sebagai usaha untuk memberi muatan makna serta nilai-nilai budaya demi kebutuhannya memahami kekayaan warisan tradisinya yang unggul dan luhur. Sesuai dengan yang dijelaskan oleh Primadi Tabrani bahwa, “dalam tradisi kita tak

ada karua seni rupa yang dibuat semata untuk ‘keindahan’, sebaliknya tak ada benda pakai yang asal bisa dipakai, ia juga ‘indah’. ‘Indah’nya bukan sekedar memuaskan mata, tapi melebur dengan kaidah adat, tabu, kepercayaan, agama, dan sebagainya. Jadi selain bermakna sekaligus indah”.⁸

Yang Terlipat

Meski terbangun melalui persepsi Surya atas kekhasan visual Bali, ruang-ruang ini tidak sepenuhnya menampilkan kanon tradisi yang telah ada. Apa yang ingin ia hadirkan telah lebih dulu terolah secara abstraksi di dalam ruang pikirannya sehingga yang teramati muncul mengisi ruang ini adalah objek-objek yang imajinatif dan penuh spontanitas. Tidak jarang yang goresannya membentuk hewan-hewan buas, objek-objek yang heroik, sedang menghunuskan pedang, berwajah datar dan beratributkan simbol-simbol tertentu. Serta ditampilkan dalam suasana yang paling sering muncul dalam tiap periode kekaryaannya yakni suasana perang penuh kekacauan.

Gambar-gambar representatif yang kerap hadir itu kemudian seolah-olah membentuk sebuah narasi yang Surya sendiri akui tidak dapat ia ungkapkan secara runut. Lalu tentu menjadi sebuah pertanyaan, “apakah makna atau narasi ini benar-benar ada dan dapat terbaca, atautkah ia hanyalah merupakan efek samping akibat bagaimana objek-objek yang dihadirkan tersusun?”. Inilah bagian yang terlipat dalam karya Surya, yang tersembunyi dan tersirat di waktu yang bersamaan.

Bagi Surya sendiri, narasi menurutnya hadir belakangan setelah ia selesai meletakkan garis-garisnya. Namun narasi yang hadir ini tidak jarang berangkat dari gagasan awal yang sederhana tentang sebuah fenomena. Semisal pada karya “The Provocator”, ia melihat isu sosial sebagai pemantik kemudian pikirannya mengolah isu tersebut, lalu lebih dulu menghadirkan dua figur yang sedang bertarung dalam bidang

gambaranya. Dari gambar dua figur ini ia terhantarkan kepada hadirnya objek-objek yang lain. Akhirnya narasi awal yang ia bangun menjadi seolah-olah terselubung pada gambar lain yang ia hadirkan secara bertumpuk dan memadati ruang. Ia seperti sedang membaca realitas hari ini, bagaimana isu-isu seringkali membias akibat berbagai opini dan pandangan yang tumpang tindih dalam ketidakjelasan.

Meski berakhir ambigu, tetaplah karya Surya Subratha dapat terbaca dan terungkap maknanya menggunakan berbagai cara, melalui simbol dan bahasa rupa adalah salah satunya. Sebab seperti umumnya karya-karya dekoratif khususnya tradisi, tiap-tiap sekuennya bisa terdiri dari sejumlah adegan dan objek-objek yang bergerak dalam ruang.⁹

Dalam teori yang dijabarkan oleh Primadi Tabrani tentang bahasa rupa, kita dapat menemukan ciri khusus yang terdapat dalam karya Surya Subratha. Ciri ini dapat kita temui dalam tiap karya Surya Subratha, yakni cara bercerita pada sekuen-sekuennya secara *dream time*. Maksudnya tidak penting mana yang dibaca lebih dulu dan mana yang belakangan. Setelah semua sekuen dibaca barulah terungkap makna-maknanya. Semua wimba disuatu gambar digeser baik sebagian maupun seluruhnya agar tampak dan karenanya bisa diceritakan.⁹ Untuk membahasnya, maka karya “*All Beings are Connected*” dirasa cukup untuk mewakili karya-karya lainnya.



Surya Subratha, All beings are connected, 2020

Karya “*All Being are Connected*” menghadirkan beberapa sekuen dalam bentangan kain sepanjang 5 meter yang dipresentasikan serupa *ider-ider*. Meski demikian, karya ini tidak menampilkan keterbacaan sesederhana struktur naratif yang dimiliki *ider-ider*. Cara berceritanya tetaplah secara *dream time*, artinya teramati isinya dari aneka arah, aneka waktu, dan aneka jarak.

Surya berniat menceritakan apa-apa saja yang ia temui dalam kesehariannya, yang menurutnya memiliki keterhubungan antar satu sama lain. Keinginannya ini diwujudkan dalam sekuen-sekuen yang terbagi menjadi beberapa ruang, dipisah oleh objek-objek yang terwujud secara stilatif dan tersusun vertikal. Hampir dalam tiap ruangnya kita dapat menemui objek yang menyerupai alam lingkungan, hewan-hewan, bagian kepala yang terpotong dan disusun menumpuk, serta lebih sedikit figur manusia tampak didalamnya. Kesemua gambar itu hadir sebagai bahasa metaforik dalam rangka mencapai maksud yang ingin disampaikan.

Semisal pada objek hewan-hewan dengan gigi tajam, Surya hendak menggambarkan sifat-sifat dalam diri manusia yang buas. Sementara pada gambar figur manusia yang tampak lebih sedikit, boleh jadi dimaksudkan bahwa sifat-sifat hewani lah yang kini lebih mendominasi dibanding sifat manusia yang humanis. Kemudian kepala hewan dan manusia yang tercecce dan menumpuk, baginya lebih kepada cara lain untuk menggambarkan objek-objek, ia tidak harus selalu hadir utuh dan jelas, terkadang cukup hadir sebagai objek yang terdeformasi.

Akhirnya, apa yang disampaikan dalam tulisan kuratorial ini bukanlah sebuah manifesto estetik. Namun hanyalah salah satu pintu masuk yang boleh jadi dipakai untuk memahami karya-karya Surya Subratha. Terlepas dari terbaca atau tidak terbaca muatan makna-makna dalam karyanya tidaklah menjadi sebuah persoalan. Sebaliknya, ini yang menjadi kekhasan wahana seni lukis Surya dan juga pelukis-pelukis lainnya- Bila komik umumnya mengandalkan balon-balon

dialog untuk berkomunikasi, maka karya Surya dapat mengandalkan simbol dan bahasa rupanya. Dalam seni lukis dan cabang seni rupa lainnya, tidak selalu makna itu hadir secara gamblang dan harus tersampaikan langsung pada saat dan detik itu juga. Biarlah karya seni itu selalu menghadirkan pertanyaan-pertanyaan, memberi kita ruang untuk merenung dan berkontemplasi.

Vincent Chandra

Ruang Antara Studio, Desember 2020

Tulisan ini adalah hasil workshop penulisan dalam program DenPasar 2020: Regeneration, Cush Cush Gallery dan Esai Kuratorial Pameran Tunggal Surya Subratha “Membentang Ruang” pada tahun 2020.

¹Kutipan Jakob Soemardjo, Buku Kajian Seni Rupa Tradisional Ika Ismurdyahwati (hal.32)

²Bahasa rupa adalah suatu cara yang dipakai untuk berkomunikasi lewat bahasa gambar

³I Wayan Wardana adalah ayah Surya Subratha yang banyak memberi pengaruh pada kekaryanya, khususnya pada teknik pewarnaan dan pemberian kesan tekstur; seorang pematung.

⁴Drs. I Gede Mugi Raharja, Artikel Falsafah dan Konsep Ruang Tradisional Bali

⁵Ibid

⁶Ibid

⁷Bruce Granquit, dalam buku *Inventing Art, the Painting of Batuan Bali* (hal.88)

⁸Kutipan Primadi Tabrani, Buku Kajian Seni Rupa Tradisional Ika Ismurdyahwati (hal.34)

⁹Ibid (hal.39)



VINCENT CHANDRA

**Pengembala Jatuh Dari Sapi Karena Macan,
Gouache on paper, 18 cm x 29 cm, 2022**

PRASI DAN OPRASI

Oleh: I Kadek Wiradinata

Manusia memiliki kebutuhan selain untuk bertahan hidup juga untuk mengekspresikan setiap perasan atau emosinya. Menyinggung ekspresi maka yang menjadi pertimbangan selanjutnya adalah tentang media yang digunakan baik dari segi ketahanan, karakteristik media, ataupun kemudahan mendapatkan media tersebut, menjadi faktor utama dorongan pada eksperimen media. Perupa sebagai individu yang menekuni dan menjadikan seni rupa sebagai ekspresi diri, akan memilih presentasi dan media yang cocok sesuai keinginan dan kebutuhannya, untuk optimalisasi aspek estetik dari karya yang dihasilkannya. Lalu bagaimana dengan seniman yang memilih berkarya di atas daun siwalan atau rontal?

Daun rontal telah menjadi tumpuan pilihan media dari masa lampau di nusantara, sebagai sarana menorehkan narasi sastra ataupun gambar-gambar baik untuk kepentingan religi ataupun sosial. Bali adalah salah satu tempat dimana kita masih dapat menemui tradisi menoreh di atas rontal tersebut yang hingga kini juga masih berkembang. Sebelum dikerjakan daun rontal tidak langsung digunakan, namun akan melalui proses pengawetan secara tradisional sebelum dapat dipakai ataupun disimpan dalam waktu yang lama, daun rontal yang siap dipakai ini kemudian disebut lontar. Dikerjakan dengan alat dinamai pengerupak serupa pisau ataupun alat toreh, kemudian diwarnai dengan minyak dari kemiri yang dibakar. Gambar pada lontar dikenal dengan istilah prasi, yang biasanya memuat gambar-gambar yang bersifat ilustrasi ataupun pendukung daripada naskah sastra yang ditulis pada lontar

itu sendiri. Dalam prasi sendiri teks tidak menjadi aspek yang paling utama, namun teks dapat turut mendukung gambar.

Seni prasi hari-hari ini khususnya di Bali tampak terus bergerak dan digerakkan juga oleh berbagai kalangan termasuk anak muda. Salah satunya oleh sebuah komunitas yang terdiri dari mahasiswa dan alumni dari pendidikan seni rupa Undiksha yang menamai diri mereka “Oprasi”. Komunitas ini berdiri sedari tahun 2018 diawali dengan pameran perdananya di Santrian Gallery. Hingga saat ini baik sebagai kelompok maupun secara personal, mereka intens mengikuti dan melaksanakan pameran dengan menghadirkan karya-karya prasi, yang diberi pengayaan atau dialek dari masing-masing. Mereka mencoba melakukan eksplorasi pada tema, presentasi dan ide-ide segar yang dapat dikembangkan dalam seni prasi, seperti prasi berwarna, prasi dengan penggabungan media, hingga prasi yang menyinggung isu-isu terkini. Memang karya prasi sangat beririsan dengan seni sastra, namun disini mereka sejatinya layaknya “Parafrase” tidak murtad dari kaidah awal prasi. Melainkan masih membawa spirit dari prasi, dengan bentuk pengungkapan kembali prasi menggunakan dialek yang berbeda tanpa mengubah makna prasi itu sendiri. Pameran Oprasi #4 ini diikuti oleh 15 orang peserta terdiri dari alumni dan mahasiswa dari Seni Rupa Undiksha, juga salah satu ahli sastra dan staf Dosen Sastra Bali UNUD, Gede Bayu Gita.

Sebagai kelompok, Oprasi berharap dapat mengembangkan seni prasi di Bali tanpa meninggalkan nilai dan maknanya baik sebagai sebuah tradisi dan juga pengetahuan. Salam dari Lor... rahayu...



I KADEK WIRADINATA

Nawa Dewata, Drawing on paper, 29 cm x 42 cm