

PERIODISASI PERKUMPULAN PERUPA DI INDONESIA SEJAK 1930 HINGGA 2000AN

Genardi Atmadiredja

Pusat Penelitian Kebijakan Pendidikan dan Kebudayaan, Badan Penelitian dan Pengembangan,
Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan
ominoreg87@gmail.com

Abstrak

Dalam sejarah perkembangan seni rupa Indonesia, dikenal banyak perkumpulan perupa yang muncul seiring perubahan zaman. Perkumpulan perupa ini memiliki kecenderungan dan intensi berkarya secara kolektif yang sesuai dengan zamannya. Melalui pendekatan sejarah, kajian ini mencoba melihat periodisasi perkumpulan perupa di Indonesia berdasarkan konteks sosiohistoris yang melatarinya. Kajian ini menggunakan kajian literatur dengan pendekatan sejarah. Dalam Kajian ini periodisasi perkumpulan perupa di Indonesia disusun berdasarkan perkembangan seni lukis versi Sanento Yuliman. Kajian ini memperlihatkan 4 (empat) tahapan perkembangan perkumpulan perupa dalam medan seni rupa Indonesia, meliputi: periode pemandangan alam dan realisme, periode propaganda dan perkumpulan perupa, periode abstrak dan seni rupa baru, dan periode perkumpulan perupa kontemporer.

Kata Kunci: *perkumpulan perupa, seni rupa, sejarah seni.*

PERIODIZATION OF INDONESIAN VISUAL ARTISTS ASSOCIATIONS FROM 1930 TO 2000S

Abstract

In the history of the development of Indonesian art, many associations of artists are known to emerge as times change. This association of artists has a tendency and intention to work collectively in accordance with the times. Through a historical approach, this study tries to look at the periodization of artist associations in Indonesia based on the sociohistorical context underlying them. This study uses literature studies with a historical approach. In this study the periodization of artist associations in Indonesia was based on the development of the Sanento Yuliman version of painting. This study shows 4 (four) stages of the development of artist associations in the Indonesian art scene, including: periods of natural scenery and realism, periods of propaganda and associations of artists, abstract periods and new art, and periods of association of contemporary artists.

Keywords: artists associations, fine arts, art history.

I. PENDAHULUAN

Pelaku seni rupa di Indonesia sejak sebelum kemerdekaannya pernah bergerak dalam suatu kumpulan perupa. Bahkan menggunakan nama 'Indonesia' sebelum secara resmi menyatakan kemerdekaannya pada tahun 1945. Sebut saja PERSAGI (Persatuan Ahli Gambar Indonesia) yang dirintis sejak tahun 1938 dan secara resmi berdiri pada 1939. Penggunaan nama Indonesia dalam singkatannya diadopsi dari istilah yang digunakan oleh seorang penulis, James Richardson Logan untuk menyebut daerah kepulauan Hindia (Poesponegoro, 2008, p. 313). Kemudian dipopulerkan

oleh penulis berkebangsaan Jerman, Adolf Bastian, yang menulis buku seri *Indonesien order die Inseln des Malayischen Archipel* dan menjadikan istilah Indonesia familiar di telinga orang-orang Eropa saat itu.

Selain PERSAGI, penggunaan nama Indonesia kemudian banyak digunakan oleh pergerakan bangsa yang kelak menjadi Indonesia. Terdapat tiga organisasi yang menggunakan istilah Indonesia yang bisa dikatakan secara politis menyatakan identitas suatu bangsa yang memperjuangkan kemerdekaannya. Pertama adalah organisasi *Indonesische Studie Club* (1924) yang didirikan oleh Dr. Sutomo, kemudian Perserikatan Komunis Hindia yang berubah nama menjadi Partai Komunis Indonesia pada tahun 1924. Pada tahun 1925 berdiri *Nationaal Indonesische Padvinderij* oleh *Jong Islamieten Bond*. Mencapai puncaknya pada tahun 1928 pada “*Poetoesan Congres Pemoeda-Pemoeda Indonesia*” atau yang lebih dikenal sekarang ini dengan “Sumpah Pemuda”. Indonesia yang awalnya merupakan istilah etnografis berubah menjadi suatu istilah yang mendorong kesadaran berbangsa akan identitas (Santosa, 2015).

Persoalan identitas memang sebuah persoalan yang tidak akan pernah ada habisnya. Kesadaran atas identitas dapat dimaknai berbeda pada setiap periode. Kesadaran akan identitas ini juga terjadi dalam dunia seni rupa, baik dalam individu ataupun dalam berkelompok. Kesadaran akan kelompok perupa mengenai identitas bisa saja terjadi memang dengan kesadaran masing-masing seniman membentuk kelompok pada era tertentu dan bisa saja dikelompokkan oleh akademisi, kritikus, maupun budayawan lainnya yang memiliki perhatian lebih pada dunia seni rupa. Dalam tulisan ini akan lebih sering digunakan istilah perkumpulan perupa karena dua kemungkinan berkelompok atau dikelompokkan. Perkumpulan perupa bisa merupakan kelompok sosial ataupun organisasi yang memiliki kesenangan yang sama, visi yang sama, dan dalam hal kesenirupaan bisa saja aspek estetik yang sama.

Dalam sejarah panjang perkumpulan perupa di Indonesia, yang hadir dalam bentuk organisasi yang sah—dalam arti memiliki akta pendirian, surat keputusan (SK) dan semacamnya—hanya sedikit. Dilihat dari kondisi Indonesia pada pra kemerdekaan yang memang kurang memungkinkan untuk mengurus akta pendirian, hingga anggapan tidak diperlukannya akta semacam itu juga melekat untuk perkumpulan seni rupa. Kondisi lainnya adalah perkumpulan yang muncul bisa berdasarkan kebijakan penguasa atau jugaperkumpulan yang muncul atas dasar inisiatif sepenuhnya dari masyarakat perupa. Secara kuantitas, lebih banyak perkumpulan yang muncul akibat dorongan ataupun inisiatif dari para perupanya. Perkumpulan perupa yang bermunculan hingga tahun 2000an ini, sudah pasti memiliki visi dan misi yang berlainan. Namun, tidak menutup kemungkinan terjadi pengulangan ataupun kesamaan intensi berkumpul, antara perkumpulan yang berasal dari periode yang berbeda. PERSAGI yang muncul dengan semangat berkarya yang lebih kontekstual zamannya, berbeda dengan intensi kemunculan kelompok TROMARAMA yang dilatari konteks zaman pasca *boom* seni rupa 2005.

Konteks yang melatari perkembangan seni rupa Indonesia memengaruhi praktik kesenirupaan dan konten karyanya, hal ini juga yang membuat perkumpulan perupa di Indonesia memiliki intensi dan konteks kemunculan yang berbeda. Oleh karena itu tulisan ini mencoba menyusun pola periodisasi perkumpulan perupa berdasarkan latar kesejarahannya. Kajian ini akan melihat pola perkumpulan perupa yang terbentuk dan dipengaruhi oleh beberapa faktor yang melatarinya. Faktor-faktor itu banyak ragam, bisa dari konteks politik kekuasaan sampai pada sosial budaya

semisal budaya pasar atau tuntutan pasar. Faktor pertama, misalnya adalah terkait pada politik kekuasaan. Dalam hal ini, penguasa biasanya hanya merestui pemikiran dan ideologi berkesenian yang sejalan dengan pemikiran penguasa (Dimiyati, 2004). Dapat kita lihat misalnya pada sejarah kompetisi dan sayembara seni yang diselenggarakan oleh Dewan Kesenian Jakarta pada periode tahun 1974. Pameran Besar Seni Lukis 1974 lebih banyak mengambil karya-karya yang kebarat-baratan dan mengesampingkan lukisan-lukisan bernuansa tradisional (arsip wawancara Sudaryono dengan surat kabar pada tahun 1975). Selain itu juga kita bisa melihat kasus pembakaran patung yang dibuat oleh Amrus Natalsja yang terafiliasi dengan Lekra yang terpajang di Akademi Sosial Aliarcham sebagai dampak dari peristiwa Gerakan 30 September 1965 (Mustafa, 2015).

Hal ini sejalan dengan temuan yang dikemukakan oleh Imam Boechori Zainuddin tahun 1966, bahwa lembaga kebudayaan yang berkaitan dengan seni rupa yang dibentuk oleh penguasa menentukan praktik seni rupa dan siapa saja yang diberikan pembinaan pada zamannya (Zainuddin, 1966). Dalam masa pendudukan Jepang di Indonesia, Pemerintah Jepang tercatat 2 kali menyelenggarakan pemberian anugerah kepada seniman. Seniman yang menerima penghargaan dari pemerintah Jepang antara lain Emiria Soenassa, GA Soekirno, Agus Djaya, Barli, Otto Djaya, dan Soebanto Surjosubandrio. Melalui karya Emiria Soenassa misalnya, kita bisa melihat karya-karya yang tidak sejalan dengan norma-norma pelukis Eropa kala itu, tema-tema yang diangkat juga banyak bermuatan tradisi yang ada di Indonesia, namun hal ini justru yang membuatnya menerima penghargaan dari *Saiko Sjiki Kah Sjo* dari pemerintah Jepang (Sugiharto, 2011).

Faktor kedua, mekanisme pasar. Hal ini seperti yang dikemukakan dalam tesis Yuliana Kusumastuti bahwa institusi dan lembaga seni yang bertanggung jawab atas pembinaan seni rupa tidak lagi dipandang oleh pelaku seni. Hal ini disebabkan oleh mekanisme pasar baru akibat *boom* seni rupa (Kusumastuti, 2006). Pasar seni rupa Indonesia mengalami peningkatan transaksi akibat munculnya kelompok masyarakat kelas menengah yang lebih mapan akibat *boom boom* harga minyak dan masuknya modal asing pada tahun 1970-an (Raharjo Jati, 2015). Secara umum masyarakat baru penggemar karya seni tersebut membeli lukisan. Pembelian karya seni lukis ini didasarkan pada gengsi dan bukan pada aspek apresiasinya.

Berdasarkan pernyataan di atas, maka bagaimana perkumpulan perupa Indonesia dipengaruhi oleh faktor-faktor di luar keseniannya, baik berupa kekuasaan maupun mekanisme pasar yang berkembang. Kenyataan ini akan dilihat pada pola-pola dan kecenderungan yang terjadi pada setiap perkumpulan perupa yang ada pada konteks zamannya.

Perkumpulan seniman biasanya menyebut sanggar sebagai tempat mereka berkarya. Sanggar juga kerap kali menjadi suatu sekolah bagi seniman baru untuk berguru kepada seniman senior. Seniman yang memiliki minat untuk belajar melukis gaya tertentu biasanya mendaftarkan diri sebagai murid dari seniman yang mahir dalam gaya tersebut. Dengan demikian sangat mungkin lahir keseragaman gaya melukis dari suatu sanggar. Keseragaman tersebut pada akhirnya akan dilihat sebagai kelompok seniman. Seniman-seniman yang memiliki kesamaan gaya visual, metode berkarya, dan tema-tema karya.

Dalam istilah sosiologi, kelompok dibedakan menjadi dua, yaitu kelompok formal dan kelompok informal. Kelompok formal bisa disetarakan dengan organisasi karena berkaitan dengan aturan-aturan yang ditetapkan dalam hubungan antar anggotanya. Kelompok formal biasanya memiliki hirarki dalam struktur anggotanya. Dalam ‘Sosiologi, suatu kajian kehidupan masyarakat’

kelompok sosial dapat diklasifikasikan berdasarkan erat tidaknya ikatan antar anggotanya. Menurut Prof. Djodjodigono, diklasifikasikan sebagai kelompok paguyuban dan kelompok *patembayan*. Dimana yang disebut kelompok paguyuban adalah kelompok yang ikatan antar anggotanya sudah seperti keluarga, tanpa mementingkan keuntungan finansial (dalam kelompok profesi), sedangkan kelompok *patembayan* adalah sebaliknya, sebuah kelompok yang mementingkan tujuan, baik finansial maupun kemajuan personilnya.

Dalam hal ini, sanggar atau kelompok seni rupa Indonesia bergerak sebagai kelompok yang dilandasi kesamaan visi zamannya dan berasaskan kekeluargaan. Meskipun dalam catatan Agus Burhan juga menyatakan bahwa sanggar atau kelompok seni juga terlibat dalam proyek seni pesanan, namun hal ini semata untuk memenuhi kebutuhan sanggar (Burhan, 2013).

Jika ditilik secara mendalam, bahwa tulisan ini sesungguhnya berada pada ranah penelitian sejarah seni rupa, maka tulisan ini menggunakan metode riset literatur dengan menggunakan pendekatan sejarah. Beberapa literatur yang berhubungan dengan fenomena seni rupa akan menjadi literatur primer dan sekunder yang mendukung penelitian ini.

II. PEMBAHASAN

A. Menilik Pembentukan Sanggar dan Perkumpulan Perupa

Sanento Yuliman dalam sebuah makalah singkatnya yang berjudul ‘Sanggar dan Kelompok Seni: Resep Bagi Seni Rupa Kita?’ menyebutkan dua arti “Sanggar”. *Pertama*, merujuk pada ruang yang digunakan untuk berkegiatan dan bisa dibedakan menjadi dua jenis, sanggar perorangan dan sanggar kelompok. *Kedua*, pengertian sanggar yang kedua merujuk pada tumbuh dan berkembangnya sanggar kelompok di masa lalu, dan terjadi pergeseran arti sehingga sanggar menjadi kesatuan kelompok dan tempatnya bergiat (Yuliman, 1986).

Dalam tulisan tersebut, sanggar secara jelas merujuk pada pengertian yang berkesesuaian dengan kelompok atau perkumpulan perupa. Kemudian diikuti dengan 5 macam model sanggar (Yuliman, 1986): (i) Sanggar Ideologi, terbentuk karena kesamaan sikap, pandangan, dan perasaan terhadap keadaan sosial politik sekitar; (ii) Sanggar fasilitas, terbentuk untuk mengupayakan fasilitas bersama untuk kerja, pameran, dll; (iii) Sanggar ajar, terbentuk untuk memberikan pelatihan atau kursus kepada anak-anak, remaja, dsb; (iv) Sanggar usaha, terbentuk untuk pekerjaan-pekerjaan proyek ataupun pekerjaan tetap yang komersial sifatnya; (v) Sanggar gerakan atau sanggar program, terbentuk untuk mewujudkan pendirian, pandangan, dan cita-cita seni tertentu.

Model yang disebutkan di atas, dalam kehidupan nyata tidak terpisah secara tegas, penggabungan dua model atau lebih dijalankan dalam sanggar yang bermunculan di Indonesia. Dalam pandangan Sanento, sanggar atau perkumpulan perupa pada kisaran tahun 1960-1970 dapat dikelompokkan dalam model sanggar ideologi, dan sanggar fasilitas. Kemudian dilanjutkan dengan kemunculan sanggar ajar pada periode 1970-an. Tulisan singkat Sanento ini memang tidak secara fokus membahas pembabakan perkumpulan perupa, namun lebih kepada fungsi dari sanggar dan perkumpulan perupa dalam bidang pendidikan seni rupa. Sistem pendidikan sanggar disebut dengan istilah “cantrikisme” dimana anggota baru (biasanya) mengagumi karya guru/senior sehingga tercipta harmonisasi dalam tubuh seniman tersebut.

FX Harsono dalam bukunya “Seni Rupa, Perubahan, Politik” tersirat pengertian akan komunitas seni rupa, yang dianggap akan muncul dengan sendirinya akibat dorongan seniman sebagai makhluk sosial yang selalu berusaha berkomunikasi dan berinteraksi (Harsono, 2009, p. 129). Pengertian ini ditandai oleh FX Harsono sebagai hasil dari adanya seni rupa modern yang berada di Indonesia. Berdasarkan tulisan FX Harsono dalam buku tersebut, secara ringkas sanggar-sanggar dan perkumpulan perupa di Indonesia mengalami banyak perubahan visi, misalnya saja pada tahun 1960 sanggar-sanggar berada dibawah naungan partai politik sehingga ideologi partailah yang menjadi landasan berkesenian (Harsono, 2009). Kemudian pada tahun 1970-an sistem sanggar mulai ditinggalkan karena dianggap kuno dan tidak berkesesuaian dengan semangat seniman-seniman muda kala itu. Hal ini terjadi akibat pergesekan antara seniman sanggar dengan seniman akademis. Kenyataan itu senada dengan tulisan FX. Harsono yang menyebutkan bahwa gerakan atau komunitas seni rupa dari sistem sanggar hingga kelompok-kelompok terjadi pergeseran ideologis (FX Harsono, 2009).

Seiring berkembangnya zaman, berkembang juga pemikiran dan kebutuhan seniman untuk berkomunikasi dan berinteraksi. Dapat kita saksikan dalam tulisan Harsono (2009) di atas, bahwa sanggar/perkumpulan perupa mengalami penyesuaian dengan kondisi sosial budaya. Dari masa pergerakan kemerdekaan, pertumbuhan akademi seni, pergolakan sosial politik di Indonesia, orde baru, reformasi hingga sekarang, dapat kita telusuri perkembangan estetika perupa di Indonesia.

Pola Kelompok Seni menurut Mikke Susanto adalah mereka yang bernaung dalam satu wadah tetap maupun tidak tetap (sehingga kadang tidak jelas sistem keanggotaannya) serta didasari semangat kebersamaan, termasuk tanpa diharuskan menjadi anggota pun dapat berpameran bersama selama persetujuan dicapai. (Susanto, 2004, p. 49)

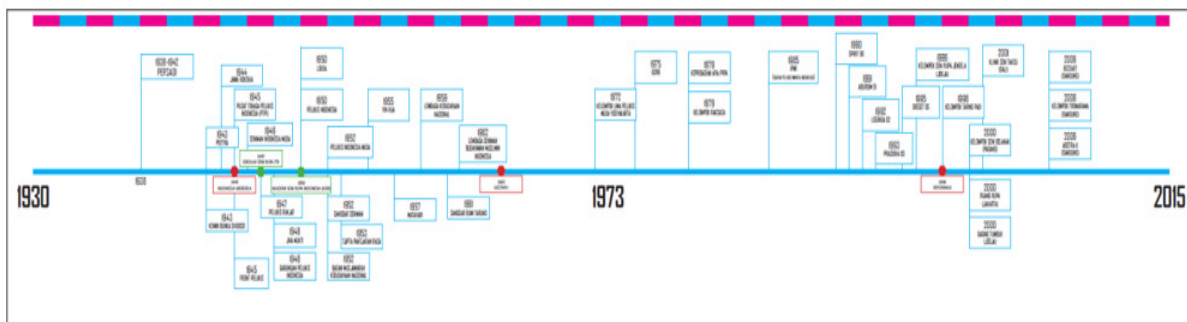
Dalam buku *Menimbang Ruang Menata Rupa*, Mikke Susanto mengindikasikan terdapat 5 jenis pola terbentuknya kelompok atau perkumpulan perupa: (i) Pola Lokalitas/promordialisme, dicontohkan seperti Sanggar Dewata Indonesia yang kemudian melahirkan kelompok-kelompok kecil, seperti: gelanggang Seni Sakato dari etnis Minang, kemudian dari kelompok SAKATO tersebut terdapat pula kelompok Seni Rupa Jendela, kelompok Semut; dan Sanggar Bidar Sriwijaya, juga ada kelompok Muara yang rata-rata dari Palembang; (ii) Pola Angkatan (akademik), seperti kelompok Spirit 90, Legenda 92, Prasadha 93, dst yang berasal dari lingkaran Akademi Seni Rupa Indonesia (ASRI); (iii) Pola Ideologi, seperti Pelukis Rakjat, LEKRA, Lembaga Kebudayaan Nasional (LKN), Taring Padi. (iv) Pola Eksplorasi Media, seperti Apotik Komik, Asosiasi Pematung Indonesia, Mess 56, Petakumpet, Geber Modusoperandi, dsb; (v) Pola Kebetulan, kelompok yang muncul tanpa ideologi tertentu dan cenderung sporadis.

Kemudian dalam potongan kutipan dari katalog pameran Bandung *New Emergence 3* pada tahun 2006, yang mencatat sebuah perubahan ideologi dalam kesenirupaannya

Pada penyelenggaraan yang pertama (BNE, 2006), menawarkan bingkai kuratorial yang berupaya membaca perkembangan praktik seni yang berbasis kelompok (artist initiative) terutama oleh karena mulai bermunculannya kelompok-kelompok seniman semacam TROMARAMA, Abstra-x, Restart, ASAP, dan Button Kultur di Bandung. Kemunculan kelompok-kelompok ini dibaca sebagai sebuah gejala sosial yang spesifik dan berdampak pada kecenderungan artistik yang berbeda dengan generasi seniman Bandung sebelumnya. (<http://selasarsunaryo.org/programs/bandung-new-emergence-v3/>, 28 November 2015, 22.57 WIB)

Tulisan di atas menggambarkan perkembangan seni rupa di Indonesia juga direspon secara berkelompok dan memberikan nuansa artistik yang berbeda dengan generasi sebelumnya. Kecenderungan seniman Bandung yang non-representasional pada 1960-1970 pada era kesenimanan AD. Pirous, Ahmad Sadali, Srihadi Sudarsono, berbeda dengan kelompok seni Abstra-X, Restart, dan sezamannya yang mengangkat gaya lukis realisme fotografis.

Secara umum terdapat kesamaan pengelompokan pola sanggar atau kelompok seni rupa dari Sanento Yuliman, Fx Harsono, dan Mikke Susanto, yaitu bahwa sanggar atau kelompok seni rupa Indonesia dilandasi ideologi tertentu. Namun ada kelompok yang berkumpul atas dasar ideologis yang terbangun sejak awal dan ada kelompok sanggar yang dimasuki ideologi tertentu. Hal ini bergantung pada kondisi zamannya.



Gambar 1. Sanggar dan Perkumpulan Seniman dalam rentang 1930-an hingga 2000-an
(Sumber: diolah dari Holt (1967) dan berbagai sumber)

B. Periodisasi Perkumpulan Perupa

Mereka yang dalam tahun 80-an mempertentangkan tajam-tajam sanggar dan perguruan tinggi dalam rangka mencari wadah daya cipta harus mengingat Sanggar Bambu. Disinilah sejumlah orang yang telah dididik di perguruan tinggi (ASRI) bersama-sama membentuk sanggar. Dan pameran ini memperlihatkan Sanggar Bambu subur dan kaya. (Yuliman, 2001)

Kutipan tulisan di atas merupakan serpihan tulisan Sanento Yuliman yang membahas mengenai pameran kelompok Gatratama yang berlangsung pada 5-11 Maret 1990, pada bagian akhir tulisan menyinggung sedikit persoalan gejolak masa seni yang terjadi pada tahun 1980an, dimana ketika itu seniman perguruan tinggi dan seniman sanggar dianggap banyak perbedaan dan menentangkan satu sama lain dalam menciptakan suatu karya seni.

Pada bagian ini secara representatif akan dipilih sanggar/perkumpulan perupa yang akan menjadi penanda jenis/model sanggar/perkumpulan perupa yang berkesesuaian dengan periode masa tersebut dan dikaitkan dengan peristiwa sosial budaya yang juga signifikan. Kita bisa merujuk pada kelompok Seniman Indonesia Muda (SIM) yang diketuai oleh Soedjojono begitu erat berafiliasi dengan pemerintah dan menghasilkan karya-karya yang nasionalis. Merekam peperangan melalui lukisan.

Sanento Yuliman dalam tulisan ‘Seni Lukis Indonesia Baru’ menyebutkan terdapat tiga perkembangan seni lukis—atau bisa juga dikatakan seni secara umum—di Indonesia. *Pertama*, adalah perkembangan empat puluh tahun pertama (1900-1940) abad 20. Dimana kala itu muncul

kecenderungan melukis pemandangan alam sebagai pokok lukisan yang pertama. *Kedua*, adalah periode menuju tahun empat puluhan dimana muncul kecenderungan seni yang mengungkapkan pengalaman, watak dan kegelisahan pelukis (1938-1960). *Ketiga*, adalah setelah tahun 1960-an, dimana kala itu muncul kecenderungan seni lukis abstrak atau abstraksi objek (Yuliman, 2001). Bahasan yang dilakukan oleh Sanento Yuliman terhadap perkembangan seni lukis di Indonesia ini menjadi dasar periodisasi yang penting dalam tulisan ini.

Periode I: Pemandangan alam dan Realisme

Setelah periode Raden Saleh dengan gaya lukis romantiknya, sempat terjadi kekosongan dalam keberlangsungan praktik seni lukis di Indonesia. Praktik seni lukis Raden Saleh tidak bisa dilanjutkan oleh generasi setelahnya karena Raden Saleh tidak mengangkat murid ataupun melakukan hubungan dengan potensi-potensi seniman pada eranya.

Setelah Raden Saleh, di Indonesia (meskipun belum resmi disebut Indonesia) banyak didatangi oleh pelukis-pelukis negara Eropa yang datang dan mendokumentasikan keindahan alam negeri jajahan Belanda ini. Hasil dari lukisan pemandangan alam ini dijual kepada masyarakat Eropa yang akan pulang ke negara asalnya. Pada umumnya, hasil lukisan itu akan menjadi souvenir dan hiasan dinding dirumah-rumah peristirahatan mereka. Melihat potensi keuntungan yang didapat—secara ekonomi—banyak dari pelukis-pelukis lokal yang ikut mempraktikkan melukis pemandangan alam. Seiring bertambahnya jumlah lukisan yang beredar dan mendapatkan potensi keuntungan yang tidak jauh berbeda dengan pelukis pendatang, pelukis-pelukis Indonesia ini semakin bertambah banyak jumlahnya hingga bermunculan sanggar-sanggar yang secara khusus meladeni permintaan bangsa Eropa dan mewariskan keterampilan melukis pemandangan kepada generasi setelahnya.

Di luar penilaian baik dan buruk dari praktik seni lukis kala itu, muncul jiwa-jiwa kritis dari golongan muda setelahnya, yang menganggap seni lukis bisa memiliki signifikansi yang lebih mulia dibandingkan hanya merekam keindahan alam nusantara ini. Soedjojono melalui tulisan essay berjudul *Seni Lukis Indonesia Sekarang dan yang Akan Datang*, menyatakan bahwa terdapat kondisi yang kurang baik bagi iklim berkesenian di Indonesia. Soedjojono menyatakan bahwa seni lukis harus menggambarkan kebenaran yang sesungguhnya dan tidak boleh diperbudak oleh partai-partai tertentu (Sudjojono, 2000)

Dalam periode akhir 1930-an tokoh yang menjadi sentral dalam tulisan-tulisan sejarah seni rupa Indonesia adalah Soedjojono, seorang yang tadinya merupakan salah satu murid dari Mas Pirngadi yang memiliki sanggar yang melakukan praktik lukis pemandangan (Holt, 1967). Pemikiran kritis Soedjojono secara tegas mengecilkan praktik melukis seniman sebelumnya yang hanya mendokumentasikan alam Indonesia yang indah. Dalam salah satu pernyataannya yang mengecam seni generasi sebelumnya dan sekaligus menyatakan datangnya generasi baru seni lukis yang harus berdiri sejajar dengan bangsa lainnya. Pernyataan ini mengiringi hadirnya kelompok PERSAGI ke kancah seni rupa Indonesia (Sudjojono, 2000).

PERSAGI lahir pada tahun 1938, berdirinya PERSAGI bisa dikatakan sebagai kelompok yang sangat penting dalam perkembangan seni rupa di Indonesia. Seniman-seniman pendiri PERSAGI antara lain: Soedjojono, Agus Djaja, dan Abdul Salam. Seniman-seniman PERSAGI ini hadir dengan karya yang lebih dekat dengan realitas yang terjadi pada masa pra kemerdekaan.

‘Mereka hendak menciptakan seni lukis baru semata-mata dari dorongan dalam yang memaksa dan merupakan ungkapan sejujur-jujurnya diri serta kehidupan sehari-hari’ (Yuliman, 2001: 58).

Memang jika kita membandingkan kesesuaian praktik seni lukis pemandangan dengan perjuangan pra kemerdekaan kala itu, lukisan pemandangan memang sama-sekali tidak mewakili kegelisahan, watak dan dorongan untuk memperlihatkan kondisi yang sesungguhnya kepada dunia luas. Artinya, aspek ideologis dan politik kekuasaan tidak akan begitu tampak pada hasil karya para perupa ini. Bahkan, jika ditilik dari hasil karyanya, Indonesia akan dianggap sejahtera selalu, sementara kenyataannya sedang dalam masa sulit.

Perkumpulan PERSAGI lahir didasari oleh kegelisahan sekelompok seniman yang merasa bahwa praktik seni rupa yang cenderung melukiskan keindahan alam semata hanya pekerjaan meladeni selera turis-turis Eropa pada tahun 1930-an. PERSAGI mencoba meletakkan landasan seni baru yang berasaskan jiwa kritis terhadap situasi sekitar, pengalaman penjajahan, dan menciptakan corak kesenian khas Indonesia. Karya-karya yang dihasilkan oleh kelompok PERSAGI ini bertepatan kondisi faktual Indonesia saat itu. Rasa kemanusiaan yang dibangun melalui karya-karya realis ini pun berhasil mengungkapkan penderitaan masyarakat Indonesia pada masa kolonial Belanda.

Periode yang pertama ini, dapat dilihat bahwa praktik seni rupa dan kemunculan perkumpulan perupa pada zamannya dipengaruhi oleh selera pasar orang Eropa yang menghendaki lukisan pemandangan alam sebagai souvenir dan pemanis rumah mereka. Lukisan pemandangan tersebut di lukis oleh sekelompok seniman yang tergabung dalam sanggar lukis yang di kepalai oleh Mas Pirngadi. Selera pasar tersebut kemudian digantikan oleh ideologi kebangsaan yang kuat dari kelompok PERSAGI.

Periode II: Propaganda dan Perkumpulan Perupa.

Pada periode berikutnya, masuknya kolonialis Jepang pada tahun 1943, yang mengokupasi Jakarta (Indonesia) dalam waktu yang relatif singkat mendirikan lembaga kebudayaan Jepang sebagai strategi penentangan terhadap kebudayaan Barat. Gerakan kebudayaan ini dilakukan Jepang pada segala lini, hingga penulis dan seniman kebanjiran proyek untuk menuliskan dan menggambarkan yang baik-baik tentang timur. Jepang dengan cepat melakukan propaganda hingga ke tingkat desa untuk menyudutkan kolonialisme Belanda di mata masyarakat Indonesia (Burhan, 2013).

Sejak Jepang berhasil masuk ke Jakarta (Indonesia) strategi kebudayaan Timur juga menjadi senjata yang ampuh dalam perang ideologi dengan negara Barat. Jepang mendirikan lembaga kebudayaan atau disebut *Keimin Bunka Shidoso* yang positifnya menghidupkan segala praktik kesenian di Indonesia. Pameran keliling, pelatihan, dan eksplorasi terhadap corak ketimuran.

Menuju akhir-akhir perang dunia II posisi Jepang yang semakin terjepit hingga akhirnya harus menarik diri dari berbagai pos militernya di perairan pasifik, membuka jalan bagi Indonesia untuk memproklamkan kemerdekaannya. Pada tahun 1945 masa perjuangan bersenjata, muncul beberapa perkumpulan seni yang secara berapi-api mengobarkan semangat juang dengan melukiskan adegan perjuangan diberbagai lini, dari garis depan hingga gerilyawan.

Ilah Pusat Tenaga Pelukis Indonesia (1945) yang dalam ikrarnya ikut berjuang melalui media seni rupa untuk membakar semangat juang Indonesia kala itu untuk mengusir penjajah.

“cat, pensil, dan kertas akan bersama-sama peluru pelor dan kata-kata diplomasi mengusir sisa-sisa penjajah itu dari negara ini.....”(PTPI, 1945).

Kelompok ini secara jelas akan mengambil peran dalam menciptakan seruan propaganda untuk berperang dan mengobarkan semangat juang rakyat Indonesia. mereka membuat poster-poster perjuangan dengan kalimat-kalimat yang revolusioner.

Kondisi Indonesia pada pasca kemerdekaan memang belum benar-benar stabil dan masih menyisakan aset-aset kolonial yang harus dinasionalisasikan. Akibat kondisi politik dan militer Indonesia yang tidak stabil kala itu, maka Ibukota dipindahkan ke Yogyakarta pada tahun 1946 dan dikembalikan pada tahun 1949. Pindahannya Ibukota pada masa itu merangsang para seniman Yogyakarta untuk berkarya dengan jiwa nasionalisme yang lebih tinggi. Bukan hanya seniman lokal saja yang tergerak untuk menciptakan perkumpulan, namun banyak juga seniman yang mengikuti perpindahan ibukota tersebut.

Bila dikaitkan dengan persoalan politik yang terjadi kala itu, dimana pada periode sebelum tahun 1949 adalah masa-masa perundingan perjanjian Linggarjati yang mana menentukan pengakuan kemerdekaan Indonesia sebagai bagian (serikat) uni Indonesia-Belanda. Kehadiran Belanda pada waktu itu diwakili dengan NICA (*Netherland Indies Civil Administration*) dan tercatat pertempuran bangsa Indonesia dengan tentara NICA, salah satunya adalah Peristiwa 10 November di Surabaya. Peristiwa penting lain yang terjadi pada periode 1945-1949 adalah berdirinya negara Pasundan pada 4 Mei 1947 di Jawa Barat, dan penaklukan Yogyakarta sebagai Ibukota Indonesia pada 19 Desember 1948 dan kemudian Serangan Umum 1 Maret 1949 untuk perebutan kembali Yogyakarta. Yogyakarta menjadi basis perjuangan pada periode tersebut. Seniman-seniman yang ikut pindah bersamaan dengan kepindahan ibukota menjadi saksi pertempuran dan mengabadikannya dalam bentuk lukisan dan sketsa-sketsa.

Pada masa tersebut pun sempat lahir karya-karya dalam ukuran besar dan mengatasnamakan kelompok, misalnya saja Seniman Indonesia Muda (SIM) berdiri pada tahun 1946 dan Pelukis Rakyat berdiri pada tahun 1947, karya-karya tersebut menggambarkan pergerakan revolusioner bangsa Indonesia dalam mempertahankan kemerdekaan.



Gambar 2. SIM-Kawan-Kawan Revolusi, Soedjojono, 1947

(Sumber: *historia. id*)

Selain Soedjojono, seniman lain yang tergabung dalam SIM antara lain: Suromo, Surono, Abdul Salam, Sudibio, Kartono, Yudhokusumo, Basuki Resobowo, Oesman Effendi, Srihadi Soedarsono, dan Zaini (Sachari, 2007).

Memasuki era 1950, dimana merupakan tahun pertama bangsa Belanda menarik diri dan mengakui kemerdekaan dan kedaulatan bangsa Indonesia, dalam dunia seni lahir Akademi Seni Rupa Indonesia (ASRI) di Yogyakarta. Kondisi ini merupakan fase yang penting dalam menentukan kepribadian dan ideologi suatu bangsa yang baru saja menyelesaikan peperangan dan dalam proses pengembalian atau pengisian identitas diri mereka. Pada tahun yang sama berdiri juga sebuah lembaga kebudayaan yang dilahirkan dari Partai Komunis Indonesia (PKI), yang bernama Lembaga Kebudayaan Rakyat (Lekra).

Paham komunis yang berkembang di Indonesia merambah hingga pada sektor kebudayaan. Lekra sebagai anak kandung PKI memiliki strategi kebudayaan yang mendetail dan berorientasi pada kerakyatan. Lekra cenderung mengutuk paham kosmopolis dan individualis negara Barat sebagai lawan dari nasionalis yang berkesadaran sosial. Lekra menuntut seni yang memiliki keberpihakan kepada rakyat, seni yang memberikan pencerahan kepada kaum buruh dan tani. Dalam tubuh Lekra terdapat pembagian divisi pengembangan kebudayaan, terdapat beberapa seksi, antara lain, literatur, drama, lukis, dan tari. (Holt, 1967).



Gambar 3. Karya Affandi dan Hendra Gunawan pada saat di Lekra
(Sumber: *Senirupa. itb.ac.id*)

Dukungan PKI, yang kala itu merupakan partai kuat yang juga dekat dengan penguasa saat itu, mampu meluaskan pandangan kerakyatan pada 18 provinsi. Banyak seniman-seniman besar yang bergabung dalam Lekra ini, Soedjojono, Suromo, Basuki Resobowo, Henk Ngantung, dan masih banyak lagi.

Setelah periode peperangan dengan penjajah, kini Indonesia memasuki serangkaian perang ideologi yang terdapat dalam partai politik. Disini juga banyak melahirkan pertentangan terhadap jenis kesenian yang akan dipilih oleh seniman-seniman yang telah besar pada periode pra kemerdekaan. Misalnya saja pada perkumpulan SIM, seniman yang tidak memiliki atau kurang atas hasrat berpolitiknya mengundurkan diri dan mendirikan ataupun bergabung dengan kelompok perkumpulan perupa yang baru, seperti Oesman Effendi dan Zaini, setelah meninggalkan SIM mereka memilih perkumpulan Gabungan Pelukis Indonesia (GPI) yang didirikan oleh Affandi pada 1948. Dalam periode ini, memang banyak kelompok seni yang menjadi berafiliasi dengan

Lekra yang sedang dalam posisi strategis, memiliki kedekatan dengan penguasa dan memiliki landasan ideologi kerakyatan yang memang sesuai dengan kondisi zaman tersebut.

Kelanjutan dari dua macam perilaku seni yang terjadi pada zaman itu adalah berdirinya asosiasi, dari Jawatan Pemerintah dalam Seksi Seni Rupa. Seksi Seni Rupa ini memiliki peran untuk menyediakan kesempatan-kesempatan pada asosiasi seniman yang tidak berharap untuk berpartisipasi dalam aktivitas politik. Seksi ini dikepalai oleh Kusnadi yang juga anggota Pelukis Rakyat, yang dengan apiknya menjaga hubungan-hubungan baik dengan seni yang berpolitik (Holt, 2000: 339).

Setidaknya dengan berpecahnya seniman yang pernah menjadi anggota SIM menjadi penanda dua jenis kecenderungan landasan berkarya bagi para seniman pada masa tersebut. Pada masa ini, secara berturut-turut muncul perkumpulan perupa dari berbagai kota. Di Bandung misalnya muncul Sanggar Seniman pada tahun 1952 yang berisiskan AD Pirous, Srihadi, But Muchtar dan Kartono Y, yang berdiri dengan bantuan dari Kementerian Pendidikan. Karya-karya dari Sanggar Seniman ini cenderung tidak bermuatan politik berbeda dengan Pelukis Rakyat yang berdiri pada tahun 1947 dan memiliki kedekatan dengan tokoh-tokoh pemerintahan dan Lekra (PKI).

Perkembangan seni rupa Indonesia pada periode ini kemudian mengerucut pada perbedaan antara seniman Jogja yang menganut realisme sosial dan berasaskan konteks ke Indonesia-an dengan seniman Bandung yang dianggap ke-barat-baratan. Kehadiran perkumpulan perupa pada masa-masa ini bisa dikatakan sebagai Sanggar/perkumpulan ideologis, meskipun tidak bisa dikatakan seluruhnya hanya saja hal tersebut yang menjadi dominan dalam tulisan-tulisan sejarah seni rupa Indonesia.

Kelompok lain yang menarik untuk diperhatikan pada masa tersebut adalah Kelompok Yin Hua yang berdiri pada tahun 1955 oleh Lee Man Fong, dimana anggotanya adalah seniman Tiongkok dan keturunan. Bisa dibayangkan ketika pada masa-masa kolonial, masyarakat Tiongkok menjadi masyarakat kelas dua, satu tingkat di atas masyarakat lokal di mata kolonialis. Hal ini menjadikan suatu yang eksklusif dan terbatas di kalangan etnis tertentu. Karya-karya yang diangkat oleh seniman Yin Hua ini memiliki kecenderungan sinkretik dengan cenderung pluralis. Memadukan antara lukisan khas Tiongkok dengan tema-tema lokal.

Pada akhir 1950-an, dimana kondisi perundingan antara Belanda dengan Indonesia terkait pembebasan Irian barat memuncak, salah satu perkumpulan yang merespon kondisi tersebut adalah Sanggar Bambu. Sanggar Bambu didirikan pada 1 April 1959 di Yogyakarta oleh Soenarto Pr. bersama Mulyadi W. dan beberapa teman lainnya. Sanggar Bambu ini berisi kekerabatan antara seniman akademis lulusan ASRI dan seniman-seniman sanggar. Sanggar ini berisikan seniman dari berbagai bidang, antara lain lukis, patung, film, dsb. Sanggar Bambu ini seperti yang kita ketahui pernah menghasilkan karya monumental antara lain: Monumen Ahmad Yani, S.Parman, dan Gatot Subroto. Selain itu, Sanggar Bambu juga banyak mengerjakan poster-poster propaganda yang mengobarkan semangat juang untuk perebutan kembali Irian Barat.

Ideologi Pancasila merupakan dasar pengembangan kebudayaan yang dianut oleh Sanggar Bambu ini. Hal ini tercetus dalam Ikrar Sanggar Bambu dalam pertemuan besar pada 14-16 Desember 1963. Dalam berkarya bila kita merujuk pada pembahasan Sanento Yuliman dalam tulisan *Perkerabatan Kreatif* mengenai pameran kelompok Gatratama (kelompok reuni Sanggar Bambu), disana banyak dituliskan karya-karya yang bernuansa naturalis dari para senimannya.

Periode 1950-1960-an menurut pandangan Amrus Natalsya dalam wawancaranya dengan Bambang Subarnas pada naskah ‘Sanggar Bumi Tarung: Halaman yang Hilang’ mengatakan bahwa sanggar sanggar (tahun 1960) berdiri dengan banyak menerima pesanan dari Presiden Sukarno, hotel-hotel sehingga seniman memperoleh banyak uang (Subarnas, 2011: 99). Dalam pendapatnya itu bisa kita tangkap kesan yang sangat datar bagi seniman-seniman yang menerima pesanan di tengah merangkak majunya bangsa Indonesia. Pada kesempatan ini Amrus Natalsya mendirikan Sanggar Bumi Tarung pada tahun 1961.

Sanggar Bumi Tarung berdiri pada tahun 1961, didirikan oleh sekelompok seniman muda Yogyakarta, antara lain: Amrus Natalsja, Misbach Tamrin, Ng Sembiring, Isa Hasanda, Kuslan Budiman, Djoko Pekik, Sutopo, dll. (Supardi & Pr., 2003). Sanggar Bumi Tarung (untuk selanjutnya disebut dengan singkatan SBT) terdiri dari para seniman ASRI Bintaran yang memiliki pandangan yang berkesesuaian dengan ideologi kerakyatan. Pameran pertama Sanggar Bumi Tarung pernah berlangsung pada tahun 1962. Salah satunya menghadirkan karya Amrus Natalsja yang berjudul ‘Peristiwa Djengkol’. Lukisan tersebut menggambarkan pertikaian petani dengan perusahaan gula Ngadiredjo.



Karya Amrus Natalsya “Peristiwa Djengkol” (1960)

Gambar 4. Amrus Natalsja Peristiwa Djengkol, 1960

(Sumber: *Senirupa. itb.ac.id*)

Bambang Subarnas dalam wawancaranya dengan Amrus Natalsja seperti yang tertulis dalam buku kumpulan kuratorial Galeri Nasional Indonesia 1999-2011, menyebutkan bahwa SBT tidak mengikuti realisme sosialis, tapi realisme revolusioner, karena berada dalam fase revolusi seperti ‘ganyang Malaysia’ dan pembebasan Irian Barat (Subarnas, 2011: 101). Dalam wawancara ini, Amrus Natalsja juga mengungkapkan perbedaan realisme yang diangkat antara SBT dengan Sanggar Pelukis Rakyat yang dipimpin oleh Hendra Gunawan dan banyak sanggar lain pada waktu tersebut. Realisme sosialis yang banyak dianut oleh sanggar-sanggar lain pada era 1960-an menurutnya mengacu—atau bisa disebut meniru—pada Moskow (Soviet) ataupun China. Berbeda dengan Realisme Revolusioner yang harus memiliki daya ubah dan mengacu pada teori 1-5-1 ala Lekra. Prinsip 1-5-1 dijelaskan sebagai: satu (1) adalah prinsip ‘politik adalah

panglima', kemudian diikuti dengan 5 prinsip ideologis, 'meluas dan meninggi'; 'tinggi mutu ideologi dan mutu artistik'; 'tradisi baik dan kekinian revolusioner'; 'kreativitas individual kearifan massa'; 'realisme sosial dan romantik revolusioner'. Kemudian prinsip satu yang terakhir adalah penyeimbang 'turun kebawah' (Sulistiyo, 2011)

Periode III: Abstrak dan Seni Rupa Baru

Gejala perkembangan seni rupa memasuki tahun-tahun setelah 1965 adalah menuju perkembangan seni lukis abstrak. Meskipun gejala ini telah dimulai sejak berdirinya lembaga seni rupa yang pertama pada tahun 1947 (sekarang FSRD-ITB). Formalisme dan gaya lukis kebaratan diajarkan di lembaga ini.

Gejala lainnya tercatat dalam tulisan Sanento Yuliman, 'Semangat bereksperimen' sebagai sebuah dorongan dalam berkarya pada tahun 1960. Seniman-seniman kala itu telah memasuki fase baru dimana eksplorasi elemen rupa menjadi dorongan yang menyenangkan (Yuliman, 2001). Dalam periode ini tidak ditemukan/sedikit seniman yang bergerak berkelompok dalam seni lukis abstrak ini. Apakah pengaruh dari pemerintahan yang baru, sehingga berkelompok pada masa tersebut (1965-1970-an) menjadi suatu yang sangat sensitif sehingga ditakutkan dan perlu diredam. Alasan lainnya terkait gaya lukis abstrak yang cenderung sangat personal. Seniman pada periode tersebut berusaha mengungkapkan emosi dan perasaan pelukis dalam menghadapi pengalaman dunia. Dapat dibayangkan dengan jenis seni lukis yang demikian kemungkinan untuk berkelompok semakin kecil. Hal ini merupakan konsekuensi dari pilihan gaya visual yang menempatkan individu seniman sebagai porosnya.

Perkembangan seni rupa formalis, abstrak, dan segala praktik seni rupa yang tidak menganut seni rupa ala Lekra kala itu sudah sering diperdebatkan dalam berbagai kesempatan diskusi seni rupa. Salah satunya adalah perdebatan antara Trisno Sumardjo dengan Sudjoko yang berbalas artikel dalam Mingguan Siasat tahun 1954. Trisno Sumardjo beranggapan bahwa seniman-seniman Bandung ke-barat-baratan. Seniman Bandung dianggap sebagai 'laboratorium barat' dan tidak bertolak pada nilai-nilai ke-Indonesiaan (Sumardjo, 1954). Tulisan Trisno Sumardjo ini kemudian ditanggapi oleh Sudjoko yang memberikan bantahan atas tuduhan Trisno Sumardjo. Sudjoko menyatakan bahwa seniman Bandung di Institut Teknologi Bandung tersebut banyak bereksplorasi, menganalisa, dan membahas persoalan seni rupa untuk menemukan dasar yang baik untuk berkarya (Sudjoko, 1954).

Kontestasi ini terus berjalan secara laten, antara seniman yang pro realisme sosial (berbasis di Jogja), dengan seniman yang menghasilkan karya-karya formalis dan abstrak (berbasis di Bandung). Kemudian peristiwa G30/S merubah medan seni rupa Indonesia. Kecenderungan praktik seni rupa pasca peristiwa G30S/PKI, adalah apolitis. Sebaliknya, banyak karya-karya bermuatan realisme sosial/komunis diberantas habis seiring pembersihan ideologi komunis yang dianggap berbahaya. Lekra dan para afiliasinya dibubarkan, yang selamat dan bebas dari penculikkan merubah gaya lukisnya ataupun menghilang, vakum melukis.

Setelah Lekra dibubarkan, pemerintah membuat lembaga kebudayaan baru Taman Ismail Marzuki (TIM). TIM melalui Dewan Kesenian Jakarta (DKJ) bertanggung jawab langsung kepada gubernur Jakarta, Ali Sadikin dalam pengembangan kebudayaan. Struktur organisasi dan dewan anggota TIM berpandangan humanis universal, yang menekankan pada pencarian kesejahteraan

estetika dan jauh dari keberpihakan ideologi tertentu. Dengan berlandaskan pandangan humanis universal, DKJ menyelenggarakan Pameran Besar Seni Lukis Indonesia dan memberikan anugerah kepada beberapa seniman yang dianggap sebagai pencapaian terbaik dalam perkembangan seni rupa Indonesia.

Dampaknya adalah muncul gerakan simbolik Desember Hitam yang memprotes keputusan dewan juri tersebut. Desember Hitam didasari oleh rasa tidak puas sekelompok seniman mahasiswa atas keputusan pemberian hadiah kepada seniman-seniman dengan kecenderungan visual yang non representasional. Peristiwa ini rupanya memicu kesadaran seniman Bandung dan seniman Jogja untuk berkelompok. Mereka bersepakat bahwa pemberian penghargaan tersebut merupakan bentuk stagnansi dari perkembangan seni rupa Indonesia. Kemudian mereka bersepakat bergabung dalam Gerakan Seni Rupa Baru (GSRB).

GSRB dikenal sejak tahun 1975 sebagai perkumpulan seniman muda Bandung dan Yogyakarta yang tergabung dengan semangat yang cenderung sama, mendobrak nilai-nilai estetika generasi sebelumnya (abstrak lirisisme). GSRB tercatat melakukan pameran sebanyak tiga kali, yang pertama pada tahun 1975, kemudian 1979 dan 1987. Dalam buku *Seni Rupa, Perubahan, Politik*, FX Harsono menuliskan konsep estetika GSRB yang antara lain menolak universalisme pengkategorian seni murni dan elitisme dalam penciptaan karya. Tiga formula di atas yang menjadi dasar penciptaan seni yang bersifat kontekstual/lokal yang mampu mengelaborasi segala macam medium seni sehingga menghasilkan kebaruan gagasan dan daya ungkap dari seni itu sendiri. Karya-karya seniman GSRB—dalam pameran yang diselenggarakan—banyak menghadirkan *readymade* dan seni instalasi dengan tema-tema sosial.

Kelompok GSRB ini merupakan salah satu dari kelompok yang jelas-jelas melakukan kritik terhadap nilai-nilai estetika generasi sebelumnya. GSRB berbeda dengan kelompok perkumpulan perupa yang hadir pada periode kemerdekaan yang sebagian besar melakukan kerja seninya dengan rasa nasionalisme yang tinggi. Kelompok ini lebih fokus pada membongkar praktik seni yang dianggap tidak sesuai dengan kondisi zaman. Salah satu pencetusnya adalah peristiwa yang dikenal dengan *Desember Hitam*. Sebuah peristiwa dalam dunia seni pada penyelenggaraan *Biennale* Jakarta yang memberikan penghargaan pada seniman-seniman mapan yang kemudian dikritisi, ditolak, dan dicemooh oleh seniman-seniman muda yang merasa justru sedang terjadi kemacetan budaya (Supangkat, 2015).

Pemberontakan seniman muda di Kubu Yogya bisa diartikan sebagai pemberontakan di arus utama perkembangan seni rupa Indonesia yang berada di luar lingkaran seni rupa dunia. Karena itu pemberontakan ini bisa dilihat sebagai persoalan lokal yang tidak ada kaitannya dengan seni rupa dunia dan mungkin tidak mudah dipahami di luar Indonesia tanpa penjelasan. Namun inilah local content Gerakan Seni Rupa Baru yang sekaligus bisa dilihat sebagai konteks kemunculan seni rupa kontemporer di Indonesia. (Supangkat, 2015)

Periode IV: Perkumpulan perupa Kontemporer

Dalam makalah Seminar Estetika ‘Larut’, Benny Yohanes menuliskan mengenai identitas budaya kontemporer. Ia menandainya dalam empat kondisi yang mengharuskan perubahan dalam memahami status pengetahuan (Yohanes, 2015: 23). *Pertama*, berbagai identitas pribadi dan komunal telah dibangun melalui representasi berbagai budaya visual. *Kedua*, meningkatnya

interaksi sehari-hari dengan media yang baru, khususnya teknologi visual. *Ketiga*, batas-batas disiplin seni yang dapat saling ditembus, menunjukkan pentingnya pengetahuan interdisipliner dari kompleksitas budaya visual. *Keempat*, pentingnya proses interpretasi kritis dalam pemahaman terhadap kompleksitas budaya visual, yang telah mengembangkan berbagai formasi teori dalam studi seni visual secara luas.

Perkembangan seni rupa pada periode ini berlangsung pada rentang tahun 1980 hingga 2000-an. Interaksi masyarakat dengan karya seni pada masa tersebut telah terbangun seiring tumbuhnya kelas menengah di Indonesia. Pada masa tersebut, para seniman mendapatkan limpahan informasi dan pengetahuan seni rupaglobal. Hal ini kemudian membentuk visi kesenian mereka sehingga muncul dorongan untuk tidak lagi terkungkung oleh batasan seni rupa modern (Harsono, 2009: 113).

Kompleksitas budaya visual ini juga diperkuat dengan lembaga pendidikan seni rupa yang banyak bersentuhan dengan bidang keilmuan lain. Oleh karena itu perkembangan selanjutnya banyak bermunculan perkumpulan perupa dari golongan akademis, terutama seniman akademis dari ISI Jogja yang secara rutin melahirkan kelompok seni berdasarkan angkatan di perkuliahan, SPIRIT 90, ABURGIM 1991, LEGENDA 92, PRASIDHA 93, dst. Perkumpulan seni rupa ini berada dalam lingkaran pertemanan masa kuliah dan biasanya menyelenggarakan pameran di lingkungan kampusnya.

Salah satu kecenderungan praktik seni rupa kontemporer yang muncul pada era tersebut adalah seni rupa yang representasional, namun dalam beberapa praktik seni rupa Indonesia pada periode ini tercatat ada perkumpulan perupayang mencoba muncul untuk mempertanyakan dan mengkritisi seni rupa representasional tersebut. Salah satunya adalah kelompok ‘Jendela’ yang dikenal dengan seni yang non representasional, suatu bentuk seni yang secara sederhana dipahami sebagai gaya seni rupa abstrak yang cenderung dikelompokkan dalam perkembangan seni rupa modern. Non representasional di sini juga dipahami sebagai suatu yang tidak memiliki relasi dengan konteks sosial. Gagasan yang ditawarkan oleh Kelompok Seni Rupa Jendela (KSJ) berseberangan dengan praktik seni rupa kontemporer di Indonesia masa itu (2000-an).

Kelompok seni rupa Jendela ini merupakan kumpulan seniman lulusan Institut Seni Indonesia (ISI) Jogja. Beranggotakan 6 orang yaitu: Rudi Mantofani, Handiwirman, Junadi Alfi, Yusra Martunus, Yunizar, dan M. Irfan. Pada tahun 2000 salah seorang anggotanya mengundurkan diri, hingga kini kelompok ini terdiri dari 5 orang seniman yang berkelompok melalui ikatan primordial daerah aslinya, Sumatera. Selain kelompok seniman yang berbasiskan ikatan akademis, pada periode ini juga muncul perkumpulan perupa yang kembali merespon kondisi sosial masyarakat.

Dalam dunia seni rupa kita tercatat Kelompok Taring Padi yang berdiri pasca reformasi. Kelompok Taring Padi yang berdiri pada 21 Desember tahun 1998 merupakan kelompok yang lahir dengan ideologi kerakyatan. Kelompok ini dikenal dengan mukadimahya dan peluncuran ‘Lima Iblis Budaya’ di kantor LBH Yogyakarta. Kelompok ini secara jelas menolak paham ‘seni untuk seni’ dan memosisikan seni ditengah masyarakat. Berikut Lima Iblis Budaya, Lembaga Budaya Kerakyatan “Taring Padi” (1999) (i) Lembaga-lembaga seni maupun budaya yang menitik-beratkan seni untuk seni, individual, oportunis yang selalu mensosialisasikan doktrin-doktrin yang sesat dengan tujuan mempertahankan *status quo* dan berupaya menjauhkan perkembangan seni dengan masyarakat, yang baginya masyarakat terbagi atas golongan-golongan yang

dilihat dari kemampuan ekonomi/kebendaan semata (atas, menengah, bawah). (ii) Pemerintah/Penguasa melalui departemen-departemen yang mengurus seni dan budaya, melakukan hal-hal yang menunjang status quo dan berupaya membentuk kebudayaan Indonesia yang hanya dijual keeksotisannya demi kepentingan ekonomi dan kekuasaan. (iii) Lembaga-lembaga seni yang memfungsikan lembaganya sebagai legitimator atas pekerja seni, karya seni, dan penentu arah perkembangan seni. (iv) Sistem yang merusak moral pekerja seni karena hanya berjuang untuk kepentingan individu tanpa memikirkan kepentingan rakyat, bahkan mengeksploitasi penderitaan rakyat untuk kepentingan individual. (v) Kurangnya pemahaman serta fungsi seni dalam masyarakat sebagai akibat politik Orde Baru yang mementingkan “Ekonomi sebagai Panglima” dan Kolusi, Korupsi serta Nepotisme sebagai taktiknya (Padi, 2015).

Kelompok ini memang secara aktif merespon isu-isu sosial politik yang terjadi di Indonesia dengan bentuk seni yang bebas, tidak terpaku pada suatu media apapun, selama bisa memperjuangkan rakyat melalui seni kerakyatannya dan ditempatkan di ruang publik. Di sini kelompok Taring Padi menjadi penting karena secara kontinu bergerak dalam ranah seni dan masyarakat, mereka secara emansipatif dan berpartisipasi langsung dengan masyarakat dalam merancang karya seni mereka. Mereka memanfaatkan ruang publik untuk mempresentasikan karya mereka. Poin penting dalam gerakan seni semacam ini adalah terciptanya ruang dialog antara seniman, seni, dan masyarakat yang lebih jauh lagi akan dikembangkan dalam perkumpulan perupa yang lahir kemudian.

Interaksi seni dengan masyarakat juga dijalankan oleh komunitas Ruang Rupa. Komunitas yang berbasis di Jakarta ini banyak melibatkan masyarakat dalam proyek seninya. Ruang Rupa juga banyak merespon ruang publik dengan karya-karya temporer di ruang publik. Ruang Rupa hadir dalam kesenirupaan Indonesia pada tahun 2000, didirikan oleh Ade Darmawan, seorang alumnus ISI Jogja. Selain Ade Darmawan, terdapat beberapa seniman lain yang berasal dari Institut Kesenian Jakarta (IKJ). Ruang Rupa menyediakan ruang bagi para seniman dari berbagai disiplin untuk melakukan program dan karya bersama, sehingga tercipta suatu gagasan atau elaborasi baru. Karya-karya seniman Ruang Rupa seringkali mengangkat persoalan urban layaknya seniman ibu kota. Untuk urusan media, Ruang Rupa tidak terikat dalam konvensi Seni Murni.

Periode yang terakhir ini memang memiliki kecenderungan yang tidak berlandaskan pada ideologi tertentu, tidak dikuasai oleh penguasa dan pasar. Berkumpulnya seniman dalam periode terakhir ini cenderung didasarkan pada kedekatan emosional, elaborasi kreatif, dan landasan asal akademik yang sama. Bukan lagi mendiskusikan ideologi namun lebih kepada mendiskusikan praktik komunikasi seni dengan ruang publik.

C. Pembabakan dan Realitas Kesejarahan

Periode pertama ini, perkumpulan perupa diikat dengan kesamaan visi estetis dan penolakan pada praktik seni lukis sebelumnya yang mementingkan pasar seni lukis pemandangan yang diminati oleh orang Eropa. Seniman Indonesia pada periode pertama ini banyak mengikuti praktik melukis orang-orang barat yang melukis untuk kebutuhan kenang-kenangan, souvenir, dan hadiah. Aktivitas ini di kritisi oleh kelompok PERSAGI.

Kemudian pada periode ke dua adalah pada saat penjajahan dan kolonialisme menuju penghujung waktunya. Menguatnya rasa nasionalisme dan perlawanan bangsa Indonesia terhadap penjajah, mendorong seniman untuk ikut mengobarkan semangat juang para pejuang kemerdekaan

dalam bentuk lukisan-lukisan propaganda. Hal ini dilakukan secara masif oleh perkumpulan perupa seperti Pusat Tenaga Pelukis Rakyat (PTPI) dan Seniman Indonesia Muda (SIM). Periode ini, seniman banyak terjun ke medan pertempuran untuk membuat sketsa dan lukisan. Mereka terjun untuk mendapat pengalaman riil peperangan dan membawa oleh-oleh karya untuk diperlihatkan kepada masyarakat mengenai nilai-nilai patriotik.

Periode Ketiga adalah dimana perjuangan Indonesia telah membuahkan hasil, kemerdekaan. Perkumpulan perupa ini dibayangi oleh ideologi komunis sebagai dasar pembangunan negara yang baru merdeka. Indonesia memiliki ideologi yang beragam baik yang berasal dari dalam maupun dari luar. Dalam periode ini, perkumpulan perupa terpecah dalam melaksanakan visi keseniannya. Ada perkumpulan yang tertarik dengan politik dan ada yang menghindari politik. Misalnya pada perkumpulan Seniman Indonesia Muda yang politis dan Gabungan Pelukis Indonesia yang non politis. Puncak dari perkumpulan seni yang ideologis berakhir pada peristiwa G30S/PKI tahun 1965. Kelompok yang bertahan adalah kelompok seni yang apolitis. Kelompok yang apolitis ini banyak melakukan eksplorasi terhadap elemen rupa sehingga memiliki kecenderungan yang abstraktif. Pada puncaknya adalah jenis kesenian abstrak yang liris, menggambarkan suasana dan pengalaman hati seniman terhadap dunia. Dalam fase ini, tercipta kelompok (yang dikelompokkan) dalam kubu Jogja dan Kubu Bandung. Perkumpulan perupa yang melakukan penentangan terhadap jenis seni rupa ini adalah Gerakan Seni Rupa Baru yang juga sekaligus menandakan awal seni rupa kontemporer dilihat dari kondisi dan lokal konten yang berjalan kala itu. Fase ini kembali perkumpulan perupa melakukan kritisi terhadap praktik seni generasi sebelumnya seperti PERSAGI. Bahwa seni rupa seharusnya bergerak dari visual-visual yang terbatas pada medium-medium konvensional.

Seiring waktu dan 'kenyamanan' yang diberikan Orde Baru, seniman Indonesia memiliki banyak waktu untuk menggali nilai-nilai estetika baru. Mereka banyak mendapatkan informasi dan pendidikan seni rupa kontemporer dalam dunia akademis dan bersentuhan dengan disiplin ilmu lain. Praktik ini memerlukan seni yang dapat diapresiasi dari berbagai perspektif, sehingga banyak berkembang seni-seni yang representasional. Periode ini diwarnai dengan reformasi, perubahan konstelasi kekuasaan, dan munculnya elitisme baru. Yang menjadi penanda responsif dalam dunia seni rupa salah satunya adalah Kelompok Taring Padi yang melakukan seni kerakyatan di ruang publik. Menciptakan komunikasi antara seni, seniman, dan masyarakat. Hingga akhirnya, tumbuh dorongan untuk mengembangkan dan mendekatkan seni dengan masyarakat. Jalan yang ditempuh ada dua macam, melalui jalan kuratorial seperti yang dilakukan banyak kurator di galeri-galeri seni, dan jalan ruang publik seperti yang dilakukan oleh Taring Padi dan Ruang Rupa.

III. PENUTUP

A. Kesimpulan

Perkumpulan Perupa Indonesia kerap muncul merespon kondisi faktual zamannya. Kecenderungan seniman untuk berkelompok didasari oleh kesamaan landasan ideologis, visi estetika atau gaya berkarya, dan kesamaan almamater atau latar akademisnya. Ideologi penguasa rupanya tidak menjamin seniman untuk loyal pada ideologi tersebut. Seniman memiliki kebebasan untuk memilih ideologi atau pemikiran mana yang nyaman bagi mereka.

Terkait mekanisme pasar yang juga ikut menentukan praktik seni rupa Indonesia, rupanya tidak menjadi stimulus bagi seniman untuk berkelompok dan masuk menikmati transaksi seni rupa. Kecenderungan yang muncul adalah seniman secara berkelompok berupaya mengkritisi praktik-praktik seni yang mainstream dalam mekanisme pasar.

Periode I merupakan era perkumpulan perupa dengan karakter yang menggugat kontekstualisasi seni. Bahwa seni harus menggambarkan kondisi zamannya yang faktual. Periode II diwarnai dengan perkumpulan perupa yang semakin kuat jiwa-jiwa patriotik, menumbuhkan semangat yang revolusioner. Periode III merupakan era perkumpulan perupa yang memiliki kebebasan untuk memilih ideologinya masing-masing. Mau jadi seniman yang politis memihak membela pemikiran tertentu atau mau menjadi seniman yang memihak pada pencarian kesajatan estetik. Periode IV merupakan era perkumpulan perupa yang semakin mapan dan berlimpah dengan pengetahuan-pengetahuan baru. Seniman banyak berinteraksi dengan disiplin ilmu lain dan menciptakan kolaborasi dengan masyarakat.

B. Saran

Penulisan perkumpulan perupa di Indonesia ini masih dalam tahap penelitian awal, sehingga dibutuhkan pembacaan yang lebih komprehensif terhadap perkumpulan perupa secara lebih mendetail dan meluaskan pandangan pada sumber-sumber tulisan lain. Kajian ini juga membutuhkan data terkait pameran yang diselenggarakan oleh perkumpulan perupa dalam rangka merespon zamannya.

DAFTAR PUSTAKA

- Burhan, A. (2013). *Seni lukis Indonesia masa Jepang sampai Lekra*. Surakarta: UNS Press.
- Dimiyati, I. (2004). Jeprut: Perlawanan terhadap Hegemoni Kekuasaan. *ANTROPOLOGI INDONESIA*, 75, 79-100.
- Harsono, (2009). Meraba Peta Komunitas Seni Rupa Indonesia. In F. Harsono, *Seni Rupa, Perubahan, Politik* (p. 129). Magelang: Galeri Langgeng.
- Harsono, Fx. (2009). *Seni Rupa, Perubahan, Politik*. Jawa Tengah: Galeri Langgeng.
- [http:// selayar sumaryo. org/progrms...](http://selayar.sumaryo.org/progrms...)
- Holt, C. (1967). *Art in Indonesia: Continuities and Changes*. New York: Cornell University Press-Ithaca.
- _____. (2000). *Melacak Jejak Perkembangan Seni di Indonesia*. Bandung: arti.line.
- Jones, T. (2015). *Kebudayaan dan Kekuasaan di Indonesia*. Jakarta: Yayasan Pustaka Obor Indonesia; KITLV-Jakarta.
- Kusumastuti, Y. (2006). *Market Forces: A Case Study of Contemporary Art Practice in Indonesia*. Semarang: Charles Darwin University.

- Mustafa, A. (2015), September 30). *CNN Indonesia*. Retrieved July 7, 2019, from CNN Indonesia: <https://www.cnnindonesia.com/hiburan/20150929200551-241-81689/seniman-lekra-besar-dan-terhapus-dari-sejarah-nya-sendiri>
- Padi, T. (2015), 12 12). *Taring Padi*. Retrieved from Taring Padi: www.taringpadi.com
- PTPI. 1945
- Poesponegoro, M. D. (2008). *Sejarah Nasional Indonesia V*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Raharjo Jati, W. (2015, Desember). Rekonfigurasi Politik Kelas Menengah Indonesia. *Jurnal Masyarakat Indonesia*, 41(2), 219-226.
- Sachari, A. (2007). *Budaya Visual Indonesia*. Penerbit Erlangga.
- Santosa, I. (2015). *KOMPAS*. Retrieved July 7, 2019, from Kompas.com: <https://nasional.kompas.com/read/2015/10/29/18000081/Asal-usul>Nama.Indonesia?page=all>
- Subarnas, B. (2011). Sanggar Bumi Tarung: Halaman yang Hilang. In M. Susanto, *Wacana Khatulistiwa Bunga Rampai Kuratorial Galeri Nasional Indonesia 1999-2011* (pp. 95-108). Jakarta: Galeri Nasional Indonesia.
- Sudjojono, S. (2000). Seni Lukis Indonesia Sekarang dan Yang Akan Datang. In S. Sudjojono , *Seni Lukis, Kesenian, dan Seniman* (pp. 1-5). Yogyakarta: Yayasan Aksara Indonesia.
- Sudjoko. (1954). Kritik terhadap Pelukis-Pelukis Bandung. *Mingguan Siasat*.
- Sugiharto, R. (2011). *Bentara Budaya Yogyakarta*. Retrieved July 7, 2019, from Bentara Budaya Yogyakarta: <http://www.bentarabudaya.com/detail-peristiwa/emiria-soenassa-pembuka-dunia-perupa-perempuan>
- Sulistiyo, B. (2011). Cerita Kontemporer Revolusioner Bumi Tarung. *Gatra*. Retrieved July 5, 2019, from <http://arsip.gatra.com/2011-10-02/majalah/artikel.php?pil=23&id=150269>
- Sumardjo, T. (1954). Bandung Mengabdikan Laboratorium Barat. *Mingguan Siasat*.
- Supangkat, J. (2015). Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia Sebuah Analisis. In G. Nasional, *Kumpulan Makalah Seminar Estetika Larut Seni, Pengalaman, dan Pengetahuan* (pp. 13-17). Jakarta: Galeri Nasional Indonesia.
- Supardi, N., & Pr., S. (2003). *Mengungkap Perjalanan Sanggar Bambu*. Jakarta: Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata.
- Susanto, M. (2004). *Menimbang Ruang Menata Rupa-Wajah dan Tata Pameran Seni Rupa*. Yogyakarta: Galang Press.
- Yohanes, B. (2015). Seni, Pengalaman dan Pengetahuan. In G. Nasional, *Kumpulan Makalah Seminar Estetik Larut Seni, Pengalaman, dan Pengetahuan* (pp. 19-30). Jakarta: Galeri Nasional.
- Yuliman, S. (1986). *Sanggar dan Kelompok Seni: Resep Bagi Seni Rupa Kita?* Yogyakarta: Diskusi terbatas Pendidikan Seni Rupa.
- _____. (2001). *Dua Seni Rupa Serpihan Tulisan* . Jakarta: Yayasan Kalam.

- _____. (2001). Kelahiran Seni Rupa Modern di Indonesia. In S. Yuliman, *Dua Seni Rupa, Serpihan Tulisan* (pp. 55-61). Jakarta: Yayasan Kalam.
- _____. (2001). Perkerabatan Kreatif. In S. Yuliman, *Dua Seni Rupa, Serpihan Tulisan* (pp. 295-297). Jakarta: Yayasan Kalam.
- Zainuddin, I. B. (1966). *Latar Belakang, Sedjarah Pembinaan dan Perkembangan Seni Lukis Indonesia Modern 1935-1950*. Bandung: Departemen Perentjanaan dan Seni Rupa Institut Teknologi Bandung.