

Pertumbuhan Seni Indonesia Modern

Dalam hal tumbuhnya seni modern di Indonesia seni rupa berbeda nasibnya dengan seni pertunjukan. Sebagaimana dimaklumi, tumbuhnya seni modern di Indonesia—dan di banyak negara berkembang lainnya—adalah akibat dari revolusi Renesans di Eropa yang dibarengi oleh tumbuhnya humanisme yaitu mencuatnya harga diri individu yang di dalam seni berbentuk tumbuhnya ekspresi pribadi menggantikan ekspresi kolektif yang ada sebelumnya. Melalui jalur-jalur yang panjang ekspresi pribadi tersebut sampai juga di Indonesia. Tetapi karena jalur seni rupa kebetulan memiliki banyak peluang dan kemudahan seperti kebutuhan VOC di masa lalu akan gambar-gambar ilustrasi yang harus menyertai laporan-laporan tahunan mereka—karena belum adanya fotografi—dan tentu saja fitrah seni rupa, misalnya seni lukis, yang kecil dan mudah dibawa ke mana-mana dan kemudian disusul oleh ilustrasi berwarna dalam buku-buku yang dijuluki *'museum without walls'* oleh André Malraux, maka transportasinya jauh lebih mudah daripada sekelompok penari dengan pemusik pengiringnya sebelum datangnya masa revolusi ketiganya Alvin Toffler, yaitu 'Gelombang Ketiga' yang tidak lain adalah revolusi komunikasi. Maka kalau Raden Saleh sudah sempat menimba seni lukis Barat di pertengahan abad XIX, Bagong Kussudiardja baru menyusulnya seabad kemudian.

Perkenalan pertama orang-orang Indonesia terhadap gaya seni lukis Barat adalah melalui hadiah VOC kepada pejabat-pejabat Jawa yang dianggap berjasa berujud lukisan yang dengan serta merta menarik para penerima dan orang-orang di sekitarnya karena, kata

mereka, lukisan itu mirip sekali dengan kenyataan. Kemudian, yang kedua adalah didatangkannya para juru gambar dari Belanda dan sekitarnya ke Indonesia untuk membuat ilustrasi buat disertakan pada laporan tahunan mereka. Lama kelamaan karena mendatangkan para juru gambar tersebut memerlukan biaya besar maka akhirnya mereka memutuskan untuk merekrut saja tenaga-tenaga lokal untuk dididik di sini, dan di antara hasil perekrutan itu muncullah Raden Saleh yang kemudian ternyata merupakan kursis yang baik dan karena itu gurunya, A. A. J. Payen, seorang pelukis asal Belgia mengusulkannya untuk bisa dikirim belajar ke negeri Belanda. Maka jadilah Raden Saleh seniman Indonesia pertama yang secara serius mempelajari seni lukis Barat di Eropa (1829-1851). Sayang sekembali ke Tanah Air ia tidak punya minat untuk menularkan perolehannya di Barat itu kepada generasi muda sehingga jadilah dirinya pelukis soliter tanpa angkatan. Baru pada awal abad XX muncullah generasi berikut yang kemudian bersama-sama dengan beberapa pelukis Belanda yang berdatangan ke Indonesia digolongkan dalam generasi "*Mooi Indië*" yaitu Abdullah Suriosubroto (1878-1941), Wakidi (1889-1980), dan Mas Pirngadi (1865-1936).

Beberapa lukisan Raden Saleh yang terkenal adalah 'Antara Hidup dan Mati' (1850), 'Perburuan Banteng di Jawa' (1851), dan 'Pertarungan dengan Singa' (1870). Ia juga banyak melukiskan potret-potret pejabat tinggi Belanda seperti J. van den Bosch dan Herman Willem Daendels, juga para raja di Jawa, misalnya Hamengku Buwono IV dan Hamengku Buwono VI. Namun di antara potret-potretnya—yang merupakan spesialisasinya—yang paling menyentuh adalah potret gurunya, A. A. J. Payen (1847), yang baik sikapnya maupun sapaan kuasanya amat mengesankan. Ketika Saleh pulang ke Jawa pada tahun 1851 Perang Jawa atau Perang Diponegaran sudah lewat duapuluh tahun yang lalu, kita tidak tahu kenapa ia terusik untuk melukiskan penangkapan Pangeran Diponegoro di Magelang (1830). Mungkin saja sekembalinya di Tanah Air lalu tumbuhlah rasa kebangsaannya. Namun lepas dari motivasi pelukisannya, karya yang patriotik tersebut tidak luput dari beberapa kesalahan minor seperti proporsi kepala dari Jendral de Kock. Setelah cukup lama bermukim di Belanda lukisan yang berjudul 'Penangkapan Pangeran Diponegoro oleh Jendral de Kock' tersebut kini sudah berada di Indonesia.

Generasi *Mooi Indië* yang muncul di awal abad XX terdiri dari pelukis-pelukis lokal maupun internasional yang naturalistik sifatnya, yaitu mereka yang memuja alam atau *nature* sehingga sanggup bersusah payah mendatangi alam yang indah seperti lereng Merapi, Gunung Tangkuban Perahu, atau Ngarai Sihanouk di Sumatra Barat. Mereka yang mencintai alam tentu tidak akan sampai hati melukiskan alam yang tidak indah, seperti halnya seseorang yang akan memotret pacarnya yang cacat pipi kirinya tentu ia akan memotretnya dari arah kanan, dari sudut pandang yang menguntungkan. Hal seperti ini amatlah tidak wajar bagi kaum realis yang berusaha untuk menerima alam seisinya ini seperti adanya. Maka itulah sebabnya kenapa Sudjojono (1913-1986) amat tidak menyukainya dan menyebut para pecinta alam ini sebagai kaum *Mooi Indië* atau Indonesia Molek dalam nada sarkastik. Baginya yang ada di Indonesia ini tidak semuanya molek dan realitas itu harus diterima seperti adanya. Maka istilah *Mooi Indië* yang semula dipakai untuk menamai sebuah pameran di Amsterdam (1930) yang isinya adalah karya-karya yang menyuguhkan keindahan alam Indonesia itu, pada tahun 1939 dipakai oleh Sudjojono sebagai umpatan terhadap karya-karya mereka yang tidak tahu diri, yang tidak melihat ketidakindahan di Indonesia, dan diapun memesan dalam salah satu tulisannya bahwa mereka yang tidak ingin hidup melarat dan sakit tuberkulosis sebaiknya tidak melukis yang tidak *mooi indië* karena para pembeli lukisan yang sebagian besar adalah para turis juga tidak menyukainya.²

Di tengah-tengah merebaknya *Mooi Indië* dan polemik kebudayaan di tahun tigapuluhan dengan tokoh-tokohnya antara lain Sutan Takdir Alisyahbana dan Sanusi Pane itu, muncullah PERSAGI pada tahun 1937, yaitu 'Persatuan Ahli-ahli Gambar Indonesia', dengan anggota Agus Djaya Suminta (ketua), S. Sudjojono (pejuang, pembawa ide dan juru bicaranya), Suromo, Surono, Abdul Salam, Sudiardjo, Setjojoso, Otto Djaya Suntara, Emiria Sunassa (satu-satunya pelukis wanita pada waktu itu), Herbert Hutagalung, Sindusisworo, Tutur, dan Sukirno. Konfrontasi antara PERSAGI dengan *Mooi Indië* dapat

²S. Soedjojono, *Seni Lukis, Kesenian dan Seniman*, Penerbit Indonesia Sekarang, Yogyakarta, 1946, p. 5.

disejajarkan dengan pertikaian antara aliran realisme dengan naturalisme, yang satu mengendaki kenyataan yang senyatanya sedang yang satu lagi ingin memilih alam yang indah-indah dan memperindahkannya, dan lebih jauh lagi kiranya bisa dipersamakan dengan peperangan antara kaum neoklasik dan romantik di Eropa di mana kaum neoklasik adalah para tradisionalis yang mengandalkan kekuatan pikiran sebagai pelita seni sedangkan kaum romantik adalah mereka yang berkarya dengan curahan emosinya. Banyak masalah yang pikiran tidak tahu, kata kaum romantik. Adapun realisme adalah anutan mereka yang ingin berkarya tanpa ilusi dan semata-mata mengandalkan realitas keadaan di depannya yang dilukisnya seperti adanya, tidak ditambah maupun dikurangi, dan tidak pula disertai dengan idealisasi ataupun segala macam modifikasi lainnya. Sebaliknya, kaum naturalis adalah mereka yang mengidealisasi alam karena cintanya terhadapnya. Mereka sanggup pergi jauh untuk memburu alam yang indah, itupun masih mungkin diperindahkannya. Para anggota PERSAGI dengan kejujurannya berusaha untuk bertindak objektif dan melukis tanpa pandang bulu dan tidak berusaha untuk *idealizing* maupun *strengthening* objeknya. Namun, sebagaimana kaum realis, mereka juga hampir tidak pernah melukis objek yang indah-indah, bisa karena keadaan bisa juga karena negasi yang tidak disengaja.

Pada awal abad XX, dengan kemenangan Jepang atas Rusia, di Asia timbul semangat juang menghadapi bangsa-bangsa Barat. Juga di Indonesia. Maka walaupun penjajahan Jepang di Indonesia hanya berlangsung selama tiga setengah tahun saja, itupun disertai dengan kekejaman-kekejaman yang luar biasa, namun dampaknya cukup besar bagi pertumbuhan seni dan budaya Indonesia, khususnya semangat untuk menampilkan eksistensi di antara bangsa-bangsa di dunia. Maka apa yang sudah dimulai di jaman Persagi itu berkembang biak di masa pendudukan Jepang, yaitu usaha untuk menggali kepribadian bangsa. Penjajahan Jepang lebih mendorong para seniman dan budayawan Indonesia untuk lebih menuju ke Timur dan dengan demikian lebih menggarisbawahi perlunya identitas nasional. Di balik kekejaman dan petaka yang ditimbulkannya, Jepang punya andil membantu membangun semangat bangsa Indonesia untuk berjuang dan untuk merdeka. Dan ketika pihak Jepang mengajak para seniman Indonesia untuk berpameran dengan tema kemenangan peperangan Asia Timur

Raya, Sudjojono usul kepada Bung Karno untuk mengadakan pameran tandingan di tempat yang sama mendahului rencana itu. Maka pameran tandingan tersebut terlaksana pada bulan September 1942 (Jepang masuk dalam bulan Maret 1942) dan pameran yang ditandinginya baru muncul tiga bulan kemudian (Desember 1942).

Pada bulan Maret 1943 berdirilah PUTERA (Pusat Tenaga Rakyat) yang merupakan konsentrasi kekuatan nasional dan anti liberalisme, individualisme, dan kapitalisme, dengan pimpinan Empat Serangkai, yaitu Soekarno, Hatta, Ki Hadjar Dewantara, dan Kyai Haji Mas Mansyur. Sebulan kemudian, pada bulan April 1943, didirikan pula oleh pemerintah Jepang sebuah pusat kebudayaan dengan nama *Keimin Bunka Shidosho* dengan ketua Sanusi Pane serta kelengkapan yang relatif cukup untuk berkegiatan seni. Bagi Jepang lembaga ini merupakan fasilitas untuk membantu memvisualisasikan dan mendorong mengembangkan cita-cita 'Asia Timur Raya'-nya, namun bagi para seniman dan budayawan Indonesia ia merupakan kesempatan untuk lebih mempopulerkan seni baik bagi calon-calon seniman maupun bagi masyarakat seumumnya. Seni lukis Indonesia menghadapi situasi baru; selain memperoleh pupuk dan semangat baru untuk berkembang, seni lukis Indonesia juga punya pijakan dan horison baru. Sudjojono yang pada waktu itu diserahi untuk mengurus bagian kebudayaan PUTERA juga ikut aktif dalam pusat kebudayaan ini.

Bagian Seni Rupa dari *Keimin Bunka Shidosho* diserahkan pengurusannya kepada Agus Djaya dibantu oleh Basuki Resobowo dan Emiria Sunassa, sedang sementara itu yang banyak berkecimpung di PUTERA adalah Sudjojono dan Affandi. Tokoh-tokoh lain yang juga aktif dalam *Keimin Bunka Shidosho* adalah Usmar Ismail (bagian film dan drama), Armijn Pane (bagian sastra), Ibu Sud (bagian seni suara dan seni tari), dan masih ada pula pemusik Kusbini. Nama-nama lain dalam seni rupa juga bermunculan seperti Kartono Yudhokusumo, Hendra Gunawan, Dullah, Sudarso, Henk Ngantung, Kusnadi, Rusli, Sudjono Kerton, Barli, dan Muchtar Apin. Sebagai "saudara tua" Jepang berusaha membebaskan saudara mudanya dari penjajahan. Gunseikanbu, pemerintah militer Jepang, menghapus semua anasir Barat dan Belanda, termasuk bahasa dan buku-buku Belanda, sedang sementara itu penggantinya belum ada. Bahasa Indonesia harus segera

menggantikannya namun buku-buku bahasa Indonesia tentu tidak bisa segera timbul sebanyak yang dihapuskan. Namun perlu diakui bahwa bahasa Indonesia tumbuh dan berkembang sejak jaman Jepang, dan barangkali istilah 'seni' sebagai padanan *art* itu munculnya juga di jaman Jepang. *Kunstkring* dihentikan, begitu pun kegiatan Persagi yang dianggap berbau Eropa. Nama-nama jalan dan tempat juga mengalami penggantian, dan "kebetulan" *Planten en Dierentuin Batavia* (Kebun Raya dan Kebun Binatang Batavia) diganti dengan nama "Taman Raden Saleh"—karena memang ada hubungannya dengan nama itu—yang terasa sangatlah simpatik. Sementara itu pelukis-pelukis Barat seperti Rudolf Bonnet, Willem Hofker, Sonnega, dll. ditawan Jepang, sedang Walter Spies yang berkebangsaan Jerman itu justru ditawan Belanda dan akan diasingkan ke Srilangka, namun dalam perjalanan kapalnya dibom Jepang.

Akhirnya, seperti di bidang politik, di samping kekerasan dan keganasannya masa penjajahan Jepang menanamkan semangat baru, harga diri baru dan visi baru. Sayang tidak semuanya bisa direkam sejarah sehingga masih harus dicari terus.

Dengan dibom-atumnya Hiroshima dan Nagasaki, Jepang menyerah kepada Sekutu. Maka tentara Inggris sebagai bagian dari tentara Sekutu—yang diikuti oleh tentara Belanda yang ingin mengambil kembali *Nederlands Indië*—masuk ke Jakarta sebagai pusat pemerintahan tentara Jepang yang sepintas kilat sudah menjadi ibu negara Republik Indonesia yang baru saja diproklamasikan. Maka Jakarta menjadi tidak aman dan tidak dapat dipertahankan sebagai ibu kota Republik sehingga karena itu pada tahun 1946 ibu kota hijrah ke Yogyakarta dan bersama dengan itu pindah pula seniman-seniman Jakarta dan Bandung ke ibu kota Republik yang baru. Oleh karena itu pada tahun 1946 di Yogyakarta terjadi konsentrasi seniman dan waktu itu pula lahirlah di Yogyakarta sanggar-sanggar seniman. Ada sanggar 'Seniman Masyarakat' dengan pimpinan Affandi yang tidak lama kemudian berubah nama menjadi 'Seniman Indonesia Muda' (disingkat SIM) dengan pergantian pimpinan pula dari Affandi ke S. Sudjojono. Sanggar yang letak dan kiprahnya di tepi utara Alun-alung Utara ini beranggotakan Affandi, Hendra Gunawan, Sudarso, Sudiardjo, Sudibio, Trubus, Setjojoso, Dullah, Kartono Yudhokusumo, Basuki Resobowo, Rusli, Hariyadi, Suromo, Surono, Abdul Salam, Zaini, dan D. Joes.

Sementara itu sejak tahun 1945 di Yogyakarta sudah ada 'Pusat Tenaga Pelukis Indonesia' (PTPI) dengan pimpinan Djajengasmoro yang kegiatan utamanya adalah mengadakan kursus-kursus menggambar dan membuat poster-poster perjuangan. Pada tahun 1947 sebagian dari anggota SIM, termasuk ketuanya, Sudjojono, pindah ke Surakarta dan kemudian kembali ke Yogya tahun berikutnya. Anggotanya bertambah dengan Trisno Sumardjo, Usman Effendi, Sasongko, Suparto, Mardian, Wakijan, dan Srihadi Sudarsono. Pada tahun itu pula, untuk menampung perkembangan keadaan berdirilah perkumpulan kedua dengan nama 'Pelukis Rakyat' yang sebagian anggotanya adalah pindahan dari SIM, yaitu Affandi, Hendra, Sudarso, Sudiardjo, Trubus, Setjojoso dan Sasongko, dengan anggota-anggota baru Kusnadi dan Sudjono Kerton. Menyusul sesudah itu Rustamadji, Sumitro, Sujono dan Saptoto. Kemudian, setelah tahun 1950 bergabung pula generasi muda seperti Tarmiji, Amrus Natalsya, Batara Lubis, Joni Trisno dan Fadjar Sidik.

Dengan lahirnya 'Pelukis Rakyat' lahir pula seni patung Indonesia modern. Sebetulnya pada tahun 1943 Affandi sudah memulainya di Bandung dengan potret-potret dirinya menggunakan tanah liat, tetapi karena sendirian dan berskala kecil belum bisa dianggap sebagai pemunculan kembali seni patung Indonesia yang di jaman klasik maju pesat sebagaimana terlihat dari pemanfaatannya dalam agama Hindu dan Budha. Patung batu pertama dibuat oleh Hendra dan Hendra pula yang kemudian memahat patung Pak Dirman yang sampai sekarang menghiasi bagian depan gedung DPRD DIY di Jalan Malioboro. Patung Jendral Sudirman tersebut merupakan sebuah penggambaran pribadi Sudirman yang kena, yang sakit-sakitan namun semangatnya tinggi untuk meneruskan perjuangan meraih kemerdekaan Indonesia secara penuh.

Pada tahun 1950 berdiri 'Pelukis Indonesia' yang sebagian anggotanya merupakan sempalan dari Pelukis Rakyat, misalnya Kusnadi, Sasongko, dan Sumitro. Karena pada waktu itu adalah saat mulainya partai Komunis menyusup ke organisasi-organisasi di luarnya, maka tidak mustahil bahwa berdirinya sanggar baru ini hanyalah merupakan sarana untuk menghindar dari Pelukis Rakyat. Bergabung pula ke dalam 'Pelukis Indonesia' ini tokoh-tokoh lain seperti

Sholihin, Ruba'I, Sumarjo L.E., Sentot, Michael Wowor, Bagong Kussudiardja, Gambiranom dan Nasyah Djamin.

Sementara itu sejak tahun 1945 di Medan telah berdiri 'Angkatan Seni Rupa Indonesia' (disingkat ASRI), dengan anggota antara lain, Nasyah Djamin, Hasan Siregar, dan Hasan Djafar. Di Bukittinggi tahun 1946 berdiri 'Seniman Muda Indonesia' disingkat SEMI, diketuai oleh Zetka dengan anggota antara lain AA Navis dan Zanain. Pada tahun 1948 berdiri di Jakarta 'Gabungan Pelukis Indonesia' yang dipimpin oleh Affandi setelah yang bersangkutan meninggalkan Yogyakarta dalam rangka persiapan perjalanan kelilingnya ke Eropa, dengan anggota Nasyah Djamin, Handriyo, Sjahri, Zaini, Nashar, Oesman Effendi, Basuki Resobowo, Trisno Sumardjo, dan beberapa lainnya. Dalam perjalanan kelilingnya itulah Affandi mulai dikenal kritisi Barat termasuk Herbert Read.

Perkumpulan dan sanggar-sanggar di atas, terutama yang tumbuh di Yogyakarta, karena sikap Sudjojono—yang adalah pelopor seni lukis Indonesia modern—mempersetankan teknik karena kegandrungannya pada ekspresi, umumnya menghasilkan karya-karya lukisan yang suram dengan warna-warna kotor karena "diaduk" di atas kanvas oleh tangan-tangan yang kurang menguasai teknik, sehingga olesan demi olesan yang masih basah itu akhirnya bercampur menjadi satu. Tetapi ekspresinya cukup menggigit. Tema yang umum dilukiskan adalah kehidupan masyarakat yang serba sulit. Hendra sering mengatakan kepada murid-muridnya untuk selalu belajar dari kehidupan rakyat, dan dia sendiri adalah pengamat suasana kerakyatan yang jeli yang kemudian dipantulkannya dalam karya-karyanya, dari menguliti petai, mencari kutu, sampai arak-arakan pengantin revolusi. Sementara itu sketsa menjadi medium yang populer karena selain bahannya murah juga efektif untuk berlatih mengenal garis. '*Geen dag zonder lijn*' kata orang Belanda, maka para calon seniman dianjurkan untuk selalu membawa bloknot dan pena. Teknik cat air transparan juga di sana-sini dipraktekkan, misalnya oleh Kartono Yudhokusumo, Zaini, Kusnadi, Sasongko dan Sholihin.

Pada Kongres Kebudayaan yang pertama di Magelang tahun 1948 SIM dan Pelukis Rakyat mengadakan pameran bersama dan sementara itu RJ Katamsi yang berpendidikan *Middelbaar Onderwijs*

(MO) *Tekenen* dari Belanda itu mengajukan konsepnya mengenai pendirian akademi seni di Republik Indonesia, dan karena konsep tersebut kemudian disetujui maka segera dibentuk panitia dan diadakan persiapan-persiapan seperlunya. Akhirnya pada tanggal 15 Januari 1950 diresmikanlah berdirinya Akademi Seni Rupa Indonesia yang kemudian lebih terkenal dengan singkatannya, ASRI Yogyakarta. Namun agar pendirian akademi pertama ini masih berlokasi di ibu kota republik, surat keputusannya dikeluarkan tanggal 15 Desember 1949 dengan ketentuan bahwa peresmiannya dilaksanakan sebulan kemudian. Di sisi lain, di Bandung kursus guru gambar yang sudah lama ada itu digabungkan dengan Institut Teknologi Bandung dengan perbaikan seperlunya. Maka pada dekade limapuluhan kedua perguruan tinggi seni tersebut membentuk kutub-kutub yang berbeda dalam bentuk dan tema karya-karyanya. Kubu Yogya dengan paletnya yang kusam, tekanannya pada ekspresi (... seni itu *jiwa ketok*, kata Sudjojono), dan kepeduliannya akan suasana kehidupan rakyat kecil (Hendra). Sementara itu kubu Bandung dengan unsur-unsur kebentukannya (pelajaran akademis Ries Mulder), dengan warnawarnanya yang manis, dan bagi seniman-seniman Bandung,

"... objek atau tema itu tidak perlu benar: di Bandung tema-tema yang diangkat dari kehidupan rakyat yang begitu menonjol di Yogya boleh dibilang tidak ada, sedang yang banyak mereka lukiskan adalah pemandangan, alam benda, atau komposisi yang kesemuanya tidak memerlukan kedalaman isi, karena *'the picture is the thing'* sebagaimana yang diucapkan Edouard Manet bahwa lukisan adalah persoalan bentuk, bukan persoalan isi."³

Usaha komunis untuk menyusup ke organisasi-organisasi sosial mulai terasa di awal dekade limapuluhan. Lekra yang semula biasa-biasa saja mulai menunjukkan warnanya dan begitu pun Pelukis Rakyat. Maka beberapa tokoh yang tidak menyukainya meninggalkan organisasi tersebut, baik secara resmi ataupun tidak. Lekra terkenal dengan semboyannya "Politik adalah Panglima" yang mengandung maksud bahwa politik berada di atas bagian-bagian lain dari kebudayaan, termasuk seni. Hal ini memancing tumbuhnya reaksi,

³Soedarso Sp., "Seni Rupa Indonesia di Tengah-tengah Seni Rupa Dunia", *SENI: Jurnal Pengetahuan dan Penciptaan Seni*, II/01, Januari 1992, p. 38.

yaitu munculnya gerakan "Manifes Kebudayaan" yang didukung oleh tokoh-tokoh seperti HB Yassin, Trisno Sumardjo, Wiratmo Soekito, Zaini, Goenawan Mohammad, Arief Budiman, dan Sjahwil. Manifesnya adalah sebagai berikut:

"Kami para seniman dan cendekiawan Indonesia dengan ini mengumumkan sebuah Manifes Kebudayaan, yang menyatakan pendirian, cita-cita, dan politik kebudayaan nasional kami.

Bagi kami kebudayaan adalah perjuangan untuk menyempurnakan kondisi hidup manusia. Kami tidak mengutamakan satu sektor kebudayaan di atas sektor kebudayaan yang lain. Setiap sektor berjuang bersama-sama untuk kebudayaan itu sesuai dengan kodratnya.

Dalam melaksanakan kebudayaan nasional kami berusaha mencipta dengan kesungguhan yang sejujur-jujurnya sebagai perjuangan untuk mempertahankan dan mengembangkan martabat diri kami sebagai bangsa Indonesia di tengah-tengah masyarakat bangsa-bangsa.

Pancasila adalah falsafah kebudayaan kami."

Dengan munculnya Orde Baru suasana politik jauh lebih baik dan lebih terbuka, walaupun belum sepenuhnya, karena sensor-sensor di sana-sini masih ada seperti misalnya larangan pentas atau bahkan larangan pameran. Namun tidak bisa dipungkiri bahwa alam kebebasan berkarya sudah dirasakan oleh para seniman Indonesia. Ditambah dengan maraknya apresiasi masyarakat terhadap karya-karya seni, baik pejabat maupun konglomerat, boleh dikatakan bahwa masa Orde Baru cukup kondusif bagi lahirnya karya-karya seni yang baik dan besar. Tokoh-tokoh seniman seperti Bagong Kussudiardja, Widayat, Srihadi Sudarsono, Sunaryo, Nyoman Gunarsa, Sudarisman, dan bahkan generasi muda semisal Dede Eri Supria pun mampu menikmati *boom-ing* dalam seni lukis pada waktu itu.

Banyak yang menganggap bahwa munculnya Gerakan Seni Rupa Baru di tahun tujuh puluhan yang cenderung ke arah instalasi (walaupun pada waktu itu istilah tersebut belum dikenal di sini) merupakan tanda munculnya seni rupa kontemporer di Indonesia. Gerakan itu sendiri berawal dari pemberontakan akademik para pelukis muda terhadap kemapanan pelukis-pelukis senior yang kebanyakan adalah dosen-dosen mereka di perguruan tinggi yang ledakannya berbentuk peristiwa "Desember Hitam" yang terkenal itu. Beberapa ciri dari seni rupa kontemporer Indonesia adalah meningkatnya tema sosial-politik, adanya kecenderungan anti formalisme (yang

diasosiasikan dengan gerakan Pascamodernisme), ditonjolkan nya pluralisme dan munculnya unsur-unsur lokal, dan di sana-sini tumbuh kembalinya tradisi realisme serta kecenderungan representasional. Dalam kesempatan seperti itu maka bertemu kembalilah kubu Yogyakarta yang ekspresionalistik dengan kubu Bandung yang formalistik.

Situasi dalam Seni Pertunjukan

Berlainan dengan perkembangan seni rupa yang jauh-jauh hari sudah bersentuhan dengan pengaruh Barat dan hasilnya sudah terasakan sejak masa Raden Saleh (1807-1880), yang kemudian diikuti dengan lahirnya 'Persagi' pada tahun 1937 dengan sekap terjangnya yang lebih hebat, seni pertunjukan tidak terlalu giat menyambut pengaruh Barat dan sampai kini seni pertunjukan tradisional masih berkibar dengan baik di bumi Indonesia; seni tari, seni karawitan, seni teater rakyat, degung cianjuran, maupun semar pagulingan, semua masih ada. Perbedaan itu disebabkan oleh beberapa faktor. Di satu sisi jalan dan transportasi pengaruh dari Barat itu berbeda. Kalau di seni rupa ada 'Museum without Walls' yang tidak lain adalah buku dengan ilustrasi berwarna yang hampir-hampir tepat dengan produk aslinya (*vide André Malraux*) sehingga mudah sekali membawa pengaruh dari Eropa atau Amerika ke Indonesia, tidak demikian halnya dengan pengaruh dalam seni tari atau seni musik di masa lalu sebelum adanya *cassette tape* maupun lebih-lebih lagi adanya teknologi *digital* dengan perangkat *video compact discs*-nya. Membawa seperangkat musik klasik beserta segenap rombongannya atau satu kelompok penari balet dari Eropa atau Amerika ke Indonesia tentu jauh lebih susah daripada mengirimkan sebuah buku penuh ilustrasi berwarna di dalamnya. Di sisi lain, penghargaan dunia luar terhadap seni tari maupun seni karawitan kita sebagai kesenian yang *adiluhung* menjadikan seniman-seniman tradisional Indonesia di kedua bidang tersebut lebih punya motivasi untuk bertahan. Sementara itu tidak boleh pula dilupakan bahwa 'mencoba' dalam seni lukis dengan bermodalkan selembur kanvas dan beberapa tube cat itu pasti jauh lebih kecil resikonya daripada dalam seni tari atau seni arsitektur.

Dalam hal seni tari, ada tari rakyat yang masih utuh, tidak tersentuh sama sekali oleh pengaruh dari luar, baik dari India maupun dari Barat, dan ada pula seni tari kraton yang keindiaan dan di sana-sini kena pengaruh Barat. Ada kemungkinan bahwa sejak masa Hamengku Buwono I dan II sudah ada kontak antara seni tari kraton dengan Barat, karena konon 'Bedhaya Semang' dulu sudah memakai pistol sebagai salah satu aksesorisnya, dan saat *Jumenengan* Hamengku Buwono I pihak Belanda memberikan trompet kepada Kraton dalam rangka melengkapi upacara lahirnya Kasultanan Yogyakarta tersebut. Namun yang jelas, dalam masa pemerintahan Hamengku Buwono V (1822-1855) pengaruh itu sudah ada yaitu masuknya alat-alat musik tambur, trompet, biola, seruling, dan saksofon dalam gamelan yang mengiringi keluar dan masuknya Bedhaya dari Prabayeksa.⁴ Sebagaimana lazimnya, keluar dan masuknya para penari tersebut diiringi dengan *gendhing-gendhing "Mars"* yang bergemuruh sehingga jalannya terkesan tegap, dan sekaligus berarti bahwa pengaruh Barat tersebut tidak hanya dalam bentuk masuknya beberapa alat musik Barat saja tetapi juga dalam ujud jenis lagu atau *gendhing*-nya.

Pengaruh Barat dalam seni tari kraton tersebut diteruskan kemudian dengan masuknya gelas minuman keras dalam tari srimpi (Sangopati) dan dalam beberapa bagian *beksan* Lawung Ageng gamelan dan musik Barat digunakan bersama-sama. Sebagaimana diketahui, pada waktu itu Kraton Yogyakarta sudah memiliki dua ahli musik Barat, yaitu Walter Spies yang adalah juga perupa dan Gatz, yang keduanya ditugasi untuk melatih para musisi kraton. Artinya, pada waktu itu di Kraton Yogyakarta sudah ada seperangkat musik Barat murni.

Pada tahun limapuluhan Bagong Kussudiardja dan Wisnu wardhana belajar tari di Amerika Serikat di bawah asuhan Martha Graham, baik di *Connecticut College School of the Dance* maupun di studio Martha Graham sendiri di New York. Dari sini jelas banyak masukan Barat ke dalam seni tari Indonesia, termasuk beberapa prinsip tari ballet. Menurut pengakuan Bagong, yang diperolehnya di sana bukan hanya ballet klasik tetapi juga *modern dance*, dan ini justru yang amat menggembirakannya karena di situ ada kebebasan berkarya yang belum

⁴Darmosugito, *Kota Yogyakarta 200 Tahun*, 1956, p. 122.

pernah dialaminya, dan satu hal lagi yang amat mendatangkan antusiasme Bagong adalah diberinya kesempatan untuk menciptakan karya tari sendiri. Dengan majunya sanggar tari atau *padhepokan* Bagong Kussudiardja di kemudian hari, pengaruh tersebut tersebar luas di masyarakat seni tari Indonesia. Bagong menjadi pembaharu seni tari Jawa—baca, Indonesia—dan ia berusaha untuk menciptakan seni tari Indonesia dengan antara lain menggabungkan puncak-puncak seni tari tradisi di Indonesia menjadi satu seperti konsep kebudayaan Indonesia ala Ki Hadjar.

Di bidang seni musik diatonis, masuknya pengaruh Barat terutama melalui jalur-jalur musik rakyat (kroncong), musik gereja, dan musik-musik seriosa. Tetapi seperti halnya seni lukis dan seni gambar, pemasukan yang paling deras adalah melalui bangku sekolah. Seni lukis dan gambar mimetik masuk dengan efektif sekali setelah diajarkan di sekolah sejak masa Politik Etis, walaupun Belanda tergolong ketinggalan dalam perkembangan pendidikan seni rupa modern. Pemasukan yang deras ini, meskipun sudah diusahakan untuk diimbangi dengan pendidikan seni tradisi seperti yang dilakukan oleh sekolah-sekolah Taman Siswa, tidak terbendung juga sampai akhirnya para murid lupa dengan milik mereka yang asli, yaitu gambar-gambar yang dekoratif dan tidak mengacu ke alam secara mimetik. *Idem ditto* dengan seni karawitan. Taman Siswa dengan *gendhing-gendhing dolanan*-nya yang terkenal itu ternyata tidak mampu pula membendung maraknya pengaruh musik diatonis dari Barat. Munculnya 'Campursari' akhir-akhir ini, yang menimbulkan pro dan kontra, adalah juga dimaksudkan untuk membendung maraknya pengaruh musik Barat tersebut, yaitu agar generasi muda yang sudah terlanjur tertarik pada musik Barat—dan lupa akan *karawitan* itu—siap untuk kembali pada miliknya yang kini sudah dibumbui dengan sesuatu dari Barat yang dicintainya.

Musik kroncong yang mendapat masukan dari Portugis itu ternyata amat digemari masyarakat Indonesia dan dalam waktu yang tidak terlalu lama menyebar ke seluruh tanah air dan di masa lalu sering dilombakan baik melalui media elektronik maupun secara langsung.

Munculnya televisi dalam masyarakat telah banyak mengubah format seni pertunjukan. Sifat televisi yang audio-visual itu menarik

orang untuk lebih banyak memanfaatkan sisi visualnya—dan mengurangi yang sifatnya auditif dan kesastraan—misalnya, dalam seni pedalangan atau pertunjukan wayang kulit, *pesindhen* yang jumlahnya lebih banyak dan diambilkan dari tokoh-tokoh selebritis yang mencuat, mendapat tempat duduk baru membelakangi wayang, atau lebih tepatnya, menghadapi lensa televisi, dan pemilihan ujud lebih menonjol dari *olah krida* suaranya, juga *janturan* yang kesastraan itu makin berkurang, sementara itu dalam seni suara atau olah vokal diperlukan adanya penari latar dan *olah krida* dari penyanyinya sendiri, dan dalam seni tari ataupun olah vokal tersebut, latar lingkungan atau alam sekitar menjadi penting dan di sana-sini menimbulkan anakronisme (salah waktu) atau salah tempat yang agak mengganggu.

Sekarang ini, dengan kondisi pendidikan seni di sekolah-sekolah umum yang mengengaskan, masyarakat pendidikan sedang berusaha untuk meningkatkan mutu pendidikan seni di sekolah, termasuk seni-seni tradisi. Namun dengan jumlah jam pelajaran yang amat minim itu—dua jam seminggu untuk segala macam cabang seni yang dimungkinkan untuk diajarkan—tentu saja mereka tidak dapat berbuat banyak. Juga karena kurangnya SDM yang memadai di setiap sekolah. Adalah juga tugas kita untuk membantu suksesnya usaha tersebut melalui pintu-pintu yang masih terbuka untuk itu (melalui kelas, ceramah, atau tulisan baik di koran maupun dalam buku).