

**SEJARAH PERKEMBANGAN SENI PATUNG MODERN  
INDONESIA : PENGARUH TRADISI DAN  
KECENDERUNGAN KONTEMPORER**

**LAPORAN PENELITIAN PUSTAKA**



**Muhammad Hendra Himawan, S.Sn, M.Sn**

**198511212015041002 / 0021118502**

Dibiayai DIPA ISI Surakarta

Nomor : SP DIPA-042.01.2.400903/2016, tANGGAL 7 Desember 2015

Direktorat Jenderal Penguatan Riset dan Pengembangan Kementerian Riset, Teknologi,  
dan Pendidikan Tinggi sesuai dengan Surat Perjanjian Pelaksanaan Penelitian Pustaka

Nomor : 4232/IT6.1/LT/2016

**INSTITUT SENI INDONESIA (ISI) SURAKARTA**

**November 2016**

## Halaman Pengesahan

Judul Penelitian Pustaka : Sejarah Perkembangan Seni Patung Modern Indonesia :  
Pengaruh Tradisi Dan Kecenderungan Kontemporer

Peneliti :

a. Nama Lengkap : Muhammad Hendra Himawan, S. Sn, M. Sn

b. NIP : 198511212015041002

c. Jabatan Fungsional :Asisten Ahli

d. Jabatan Struktural : -

e. Fakultas/Jurusan : Fakultas Seni Rupa dan Desain / Jurusan Seni Murni

f. AlamatInstitusi :ISI Surakarta, Jl. Ki Hajar Dewantara No. 19 Ketingan  
Surakarta

g. Telpon/Faks./E-mail : 081915325594/ m.hendrahimawan@gmail.com

Lama Penelitian : 6 bulan

Pembiayaan : Rp. 10.000.000,00

(Sepuluh Juta Rupiah)

Surakarta, 30 Maret 2016

Mengetahui Dekan Fakultas

Peneliti

Ranang Agung Sugihartono, S. Pd., M. Sn.

M. Hendra Himawan, S.Sn, M. Sn

NIP 19711110 200312 1 001

NIP 198511212025041002

## KATA PENGANTAR

Penelitian tentang “Sejarah Perkembangan Seni Patung Modern Indonesia : Pengaruh Tradisi dan Kecenderungan Kontemporer” yang disusun oleh penulis ini merupakan sebuah ikhtiar untuk menjangka dan menyisir kembali tentang perkembangan seni trimatra di Indonesia. Susur alur masa yang digunakan dalam kajian ini lebih menitikberatkan pada bagaimana anasir-anasir eksternal yang muncul dan mempengaruhi perkembangan seni patung di Indonesia yang muncul dalam karya-karya para seniman modern Indonesia.

Ikatan tradisi yang erat setidaknya memberikan pengaruh yang besar dalam proses penciptaan karya seniman pematung modern di Indonesia. Hal ini tidak dipungkiri bagaimana latar belakang tradisi yang tumbuh di masyarakat, masih dipegang dengan erat, memberikan pengaruh kuat bagi hadirnya nilai-nilai filosofi dalam karya seni tiga dimensi. Belum lagi sejarah perkembangan kebudayaan di hampir seluruh nusantara selalu meletakkan simbol visual (artefak) tiga dimensi sebagai bagian dari praktik keseharian, baik dalam ranah profan maupun media laku spiritual.

Tradisi modernis dalam seni rupa Indonesia tidaklah hadir dengan mendadak, pergulatan antara latar belakang tradisi dan pemikiran-pemikiran paska kolonial, telah melahirkan semangat baru bagi penciptaan-penciptaan karya seni trimatra di Indonesia. Hal ini juga didukung dengan semangat politik identitas negara yang ingin membangun dan mengembangkan identitas nasional melalui pembangunan monumen, pendirian sekolah dan akademi seni, serta banyaknya seniman yang melakukan presentasi karya. Beragam fenomena perkembangan ini sekaligus menjadi bagian penting dalam pergerakan seni patung di Indonesia, yang kemudian dapat kita lihat dan saksikan pada beragam karya-karya seni Indonesia hari ini yang kental dengan kontemporer-ismenya.

Penelitian ini tidak akan terlaksana tanpa dibiayai oleh DIPA ISI Surakarta, untuk itu penulis mengucapkan banyak terimakasih atas dukungan yang diberikan. Silap kata dan kekurangan masih banyak terjadi dalam kajian ini, untuk itu saran dan masukan sangatlah diharapkan.

Surakarta, 23 Oktober 2016

Muhammad Hendra Himawan, M.Sn  
NIP. 198511212015041002

## DAFTAR ISI

Halaman Judul .....	1
Halaman Pengesahan .....	2
Daftar Isi.....	3
ABSTRAK.....	4
BAB I. PENDAHULUAN.....	5
BAB II. TINJAUAN PUSTAKA.....	16
BAB III. METODE PENELITIAN.....	23
BAB IV. BIAYA DAN JADWAL PELAKSANAAN.....	28
DAFTAR PUSTAKA.....	30
Justifikasi Anggaran Penelitian.....	32
Lampiran .....	34

## ABSTRAK

Dalam pengertian tradisi, seni patung diidentikkan dengan seni *arca*, karya tiga dimensi yang menggambarkan figur manusia atau dewa dengan menggunakan beragam media. Definisi ini merujuk pada beragam artefak klasik sebagai produk kebudayaan dengan beragam fungsi keberhadirannya. Definisi modern seni patung merujuk pada *sculpture* (dalam bahasa Inggris), yakni salah satu bentuk media seni rupa yang bersifat tiga dimensi. Mengutamakan dimensi ekspresi yang menekankan pada praktek artistik dan kreativitas, seni patung modern mempunyai pengertian yang lebih luas dari seni *arca*. Kelahiran seni patung Indonesia mempunyai sejarah yang panjang. Dimulai sejak era awal kemerdekaan, berdirinya akademi seni rupa, hingga perkembangannya seni kontemporer hari ini. Sejarah perkembangan seni patung modern Indonesia bukan semata runutan waktu dan praktik, namun juga dinamika pemikiran estetikanya. Hal inilah yang kemudian menjadi wacana dan peletak dasar ilmu seni patung yang berkembang di institusi pendidikan seni di Indonesia. Dalam konteks seni rupa, ilmu seni patung banyak berkuat pada persoalan praktek tehnik. Sayangnya, persoalan sejarah, konsep, teori maupun strategi penciptaan karya, tidak menjadi hal yang dirasakan penting dalam proses. Hal ini menjadikan wacana dan perkembangan seni patung Indonesia menjadi terdesak, ditengah perkembangan wacana cabang seni rupa lainnya. Maka penting kiranya membuat sebuah penelitian kepustakaan berkaitan dengan sejarah perkembangan dan dinamika estetik-artistik seni patung modern Indonesia, untuk menjadi bahan rujukan bagi pembelajaran sejarah seni rupa, para seniman-pematung, hingga pemangku kebijakan. Metode penelitian kepustakaan ini menggunakan analisis wacana yang datanya diambil dari berbagai buku, artikel ilmiah, dokumentasi photo dan video, katalog dan pemberitaan media.

Kata kunci : *sejarah, seni patung, seni modern Indonesia, tradisi dan kontemporer*

## BAB I. PENDAHULUAN

### Latar Belakang

Dalam pengertian seni tradisi, seni patung sering diidentikkan dengan seni *arca*, sebuah bentuk karya tiga dimensi yang menggambarkan figur-figur manusia atau dewa-dewa. Biasanya patung terbuat dari batu, kayu, gerabah, atau logam perunggu. Pengertian ini merujuk pada artefak tiga dimensi yang menjadi produk artistik di setiap kebudayaan dengan beragam fungsi keberhadirannya, seperti nilai spiritual (sarana peribadatan), ataupun kebutuhan-kebutuhan *profane* (hiasan, dekorasi maupun perhiasan).

Pengertian seni patung dalam ranah modern, seringkali dicerabut dari pemikiran sejarah keberadaannya. Di Indonesia, ada perbedaan yang prinsip antara pembuatan patung dalam ikatan tradisi dan pada zaman lampau itu dengan pertumbuhan dan perkembangan seni patung modern. Menurut (Jim Supangkat dalam Soedarso Sp. et al., 1992:45) yang menggunakan kata 'baru' untuk menyebut seni patung modern Indonesia, menjelaskan bahwa: Ada kesenjangan antara tradisi seni patung tradisional dan seni patung baru yang lahir sekitar tahun 1940. Seni patung baru Indonesia dengan pengecualian seni patung Bali-mengawali pertumbuhannya dengan berbagai perubahan dan penafsiran, tidak menyambung seni patung tradisional mana pun. Seni patung baru ini mengambil perkembangan seni patung modern dunia sebagai rujukan.

Walaupun demikian, (Wiyoso Yudoseputro dalam Atmaja et al., 1991:182)

menambahkan bahwa; “bagaimanapun pembedaan antara yang lama dengan yang modern, bagi perkembangan patung modern Indonesia, seperti juga di negara-negara berkembang lain, menjadi ciri khas yang berbeda dengan perkembangan di negara yang berkesinambungan seni patungnya berjalan terus, seperti Eropa dan Amerika”.

Patung dengan padanan kata *sculpture* (dalam bahasa Inggris), mengacu pada salah satu bentuk media seni rupa yang bersifat tiga dimensi. Praktis, seni patung modern mempunyai pengertian yang lebih luas dari seni *arca*. Seni patung modern lebih mengutamakan dimensi ekspresi yang menekankan pada praktek artistik, kreativitas, pengolahan gagasan dan ide penciptaan baru yang mewujudkan pada penciptaan bentuk.

Berbagai definisi tentang seni patung, juga menunjukkan kecenderungan di atas. Dalam Ensiclopedia Britanica (1968:vol 20) dijelaskan bahwa; “*Sculpture may be broadly defined as the art of representing observed or imagined objects in solid materials and in three dimension. There are two general types: 1. Statuary, in which figures are shown in the round. 2. Relief, in which figures project from a grounds*”. Dari kutipan di atas dinyatakan bahwa sculpture itu adalah karya seni yang dapat diamati dalam wujud tiga dimensi (trimatra), yang berbeda dengan seni relief. Muchtar (1985:3) menjelaskan bahwa: Seni patung terwujud dalam bentuk tiga dimensional. Dimensi ketiga itulah yang senantiasa menjadi garapan pematung, yaitu ‘kedalaman’ bentuk. Menurut Kamus Besar Indonesia adalah benda tiruan, bentuk manusia dan hewan yang cara pembuatannya dengan dipahat. Selanjutnya B.S Myers, mendefinisikan Seni patung adalah karya tiga dimensi yang tidak terikat pada latar belakang apa pun atau bidang manapun pada suatu bangunan. Karya ini diamati dengan cara mengelilinginya, sehingga harus nampak mempesona atau terasa mempunyai makna pada semua seginya. Selain itu Mayer

menambahkan bahwa seni patung berdiri sendiri dan memang benar-benar berbentuk tiga dimensi sehingga dari segi manapun kita melihatnya, kita akan dihadapkan kepada bentuk yang bermakna.

Melihat dari definisi-definisi yang ada, maka semakin jelaslah bahwa wacana seni patung selalu berkuat pada persoalan bagaimana mencipta objek tiga dimensi. Ilmu seni patung lebih dititik beratkan pada kegiatan praktek di lapangan, karena berbagai hal yang berhubungan dengan persoalan konsep, teori maupun strategi, atau metode tidak menjadi sesuatu hal yang dirasakan penting dalam proses penciptaan karya. Hal ini sedikit banyak menjadikan wacana dan perkembangan seni patung sendiri menjadi minim, pembicaraan tentang seni patung menjadi terdesak ditengah perkembangan cabang seni murni yang lain seperti seni lukis dan grafis ataupun seni kriya dan desain.

Melirik keberadaannya, kelahiran seni patung Indonesia mempunyai sejarah yang panjang. Pada pergolakan politik setelah proklamasi, pusat pemerintahan Indonesia terpaksa pindah dari Jakarta ke Yogyakarta untuk masa 1946 – 1949. Banyak seniman berpindah dari Jakarta ke Yogyakarta. Pada masa-masa itulah para seniman seperti Affandi, Hendra Gunawan, Trubus, Rustamadji, Edhi Soenarso, Sumitro dan Saptoto menggelar pameran dengan menampilkan karya-karya seni patung. Karya-karya yang ditampilkan banyak terbuat dari bahan tanah liat dengan penggambaran figur-figur manusia. Hanya satu dua patung dari batu. Pada tahun 1953 Michael Wowor mempelopori pembuatan karya patung dengan menggunakan bahan kayu, yang diikuti kemudian oleh Amrus Natalsya dan Widayat. Karya-karya yang mereka buat lebih banyak menggambarkan bentuk figur manusia dengan tema-tema perjuangan.



Gambar 1. Patung Potret Diri karya Affandi

Sumber : [http://arsip.galeri-nasional.or.id/documentations/9192/detail\\_file](http://arsip.galeri-nasional.or.id/documentations/9192/detail_file).

Akses 22 Maret 2016

Dalam bidang akademik, berdirinya Akademi Seni Rupa (ASRI) Yogyakarta pada tahun 1950 memberikan dampak yang besar bagi perkembangan seni patung di Indonesia. Pada jurusan seni patungnya, banyak bibit dan calon pematung baru yang mulai menunjukkan minat dan kemampuan yang besar, dan salah satu produknya adalah pematung besar Indonesia, Edhi Soenarso. Pada tahun 1960 an Edhi Soenarso mulai mengolah material seni patung dengan cetak logam, dan bersama Gardono Soegijoa ia membuka bengkel pengecoran perunggu di Yogyakarta.

Perkembangan seni patung ‘akademik’ juga mulai dimunculkan di kampus ITB Bandung. Melalui Departemen Seni Rupa-nya, mereka mendirikan jurusan seni patung pada tahun 1964 dengan dipimpin oleh But Mochtar, Gregorius Sidharta, dan Rita Widagdo Wizzeman. Mereka bertiga dengan jurusan seni patung turut membantu

pertumbuhan pematung-pematung muda di Indonesia. Era perkembangan seni patung di Bandung sangat terkenal dengan beragam paham dan wacana yang muncul disana. Ketika di Yogyakarta para seniman masih berkuat dengan beragam bentuk figure, seniman-seniman Bandung mulai menggerakkan karya tiga dimensinya ke arah kecenderungan seni abstrak.



Gambar 2. Patung karya G. Sidharta Soegijo, berjudul Patung Tumbuh Kembang terletak di kawasan Kebayoran Baru

Sumber : <http://www.jakarta.go.id/web/encyclopedia/detail/2811/Sidharta-Soegijo-G>.  
Akses 22 Maret 2016

Geliat perkembangan seni patung di Jakarta meningkat dengan didirikannya Pusat Kesenian Jakarta “Taman Ismail Marzuki” pada tahun 1969. Seniman seniman seperti Oesman Effendi, Mustika, Srijani dan yang lainnya membuat karya patung untuk mengisi halaman pusat kesenian ini. Keberadaan Akademi Seni Rupa di Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta (LPKJ) di tahun 1970, juga menjadi penanda penting bagi perkembangan seni patung di Jakarta. Perkembangan seni patung di Surabaya juga tidak bias dilepaskan dari keberadaan Akademi Seni Rupa Surabaya (AKSERA) yang didirikan pada tahun 1967.

Selain keberadaannya sebagai media ungkap ekspresi para seniman, seni patung juga berkembang sebagai bagian dari wajah kota. Seni patung menjadi elemen penanda kota. Dalam sejarahnya, pembangunan monumen dan tugu peringatan di Indonesia sudah dimulai sejak awal kemerdekaan. Penciptaan patung-patung yang menghiasi kota-kota menjadi salah satu penanda penting sebagai media informatif dan dokumentatif kesejarahan. Kita bisa melihat pada karya patung monumen seperti patung almarhum Jendral Sudirman di depan gedung DPRD Yogyakarta dan patung Dr. Sam Ratulangi oleh Hendra Gunawan. Patung-patung besar karya seniman Edhi Soenarso pun menjadi catatan penting bagaimana seni patung menjadi bagian dari politik kebudayaan Negara di era Soekarno. Seperti karya patung Selamat Datang, Patung Pembebasan Irian Barat, Tugu Pancoran dan masih banyak lagi.



Gambar 3. Monumen Pembebasan Irian Barat karya Edhi Sunarso

Sumber : <http://blog-senirupa.blogspot.co.id/2013/05/biografi-edhi-sunarso-dan-karya.html>. Akses 22 Maret 2016.



Gambar 4. Patung Jenderal Soedirman karya Hendra Gunawan yang menjadi ikon Gedung DPRD Daerah Istimewa Yogyakarta.

Sumber : <http://sagidigajinta.blogspot.co.id/2010/06/hendra-gunawan-patung-jend-sudirman.html>. Akses 22 Maret 2016

Keberadaan patung-patung monument ini juga menjadi hal penting dalam perkembangan seni patung yang luput dari pembacaan. Maka dari itu, banyak sekali patung-patung public atau monument yang menjadi penanda ruang kota, identitas wilayah, dan dokumentasi historis yang luput dari penulisan maupun kajian yang mendalam. Pengetahuan dan pemahaman yang minim di masyarakat akan keberadaan monument dan seni patung kota berikut kaitan antara seni patung dan ruang publik seringkali bersinggungan dengan beragam kepentingan politis dan ideologis, yang memicu terabaikannya keberadaan seni patung public atau monument, hingga muncul aksi-aksi penghancuran patung publik di beberapa yang marak beberapa waktu ini.

Penggunaan istilah “seni patung kontemporer” di Indonesia pertama kali dimunculkan oleh G. Sidharta untuk Pameran Seni Patung Kontemporer Indonesia pada 1973. Pameran itu bertujuan untuk mengakomodasi beragam kecenderungan yang ada dalam penciptaan patung Indonesia di masa itu. Selain kecenderungan modernisme yang dominan, beberapa karya waktu itu menampilkan ciri-ciri lokal yang kuat, yang dipengaruhi oleh seni tradisi. Meskipun istilah “kontemporer” saat itu sekadar dimaknai sebagai “masa kini”, namun ternyata implikasinya cukup luas. Pameran Seni Patung Kontemporer Indonesia 1973 itu telah menyatakan bahwa di dalam wacana seni kontemporer, dikotomi antara seni modern dan seni tradisi tidak berlaku lagi. Hal ini yang menjadi sangat rumit, sebab melihat ada kondisi hari ini, banyak sekali seniman yang menggunakan media tiga dimensi sebagai mode penciptaan karya, namun tidak memahami posisi seni patung itu sendiri.

Seni kontemporer dengan segenap konsensus yang dimiliki, mengutamakan karya pada gagasan dan konseptual hingga melalaikan dimensi praktik, maupun wacana formalisme yang menjadi bingkai utama dari seni patung. Seni kontemporer telah menghilangkan batas-batas antarmedia seni. Batas antara seni lukis dan seni patung, antara patung dan kriya, atau seni yang lain diterabas. Hilangnya batasan dalam seni menjadikan kriteria dan konvensi yang sebelumnya ada menjadi tidak berlaku lagi. Maka dilemma dan persoalan yang muncul kemudian adalah munculnya paradoks antara patung yang bersifat “konvensional” dan kategori “kontemporer” yang bebas konvensi. Hal ini menjadi wacana yang masih sangat kabur dalam perkembangan seni patung di Indonesia sementara implikasinya sangat luas khususnya dalam pengajaran seni patung di lingkungan akademik, maupun wacana seni rupa yang lebih luas.

Sejarah perkembangan seni patung di Indonesia bukan semata hadir sebagai runutan waktu dan praktik semata, namun ia juga hadir sebagai pergulatan dinamika pemikiran estetik para pelakunya. Maka sangat penting bagi kita untuk membaca, mengamati dan menelisik lebih dalam literatur-literatur terkait seni patung di Indonesia. Adapun sejauh ini belum ada literatur khusus yang menuliskan tentang sejarah perkembangan dan dinamika perjalanan etetik seni patung di Indonesia secara utuh, kebanyakan berupa artikel dan kumpulan tulisan yang tersebar. Baik itu patung sebagai ‘media ekspresi personal seniman’, maupun ‘patung sebagai bagian dari penanda kota’, dari estetika tradisi ke modern, maupun kecenderungan seni kontemporer Indonesia.

Kelemahan penulisan seni di Indonesia menjadi penting untuk kemudian di sikapi. Selama ini wacana seni patung hanya tercecce di beberapa katalog pameran, ulasan karya media massa yang sangat minim jumlahnya. Melihat kenyataan ini, maka diperlukan sebuah penelitian pustaka untuk mengetahui sejarah perkembangan seni patung di Indonesia, pergulatan estetik yang menandai perjalanan wacana seni patung dari tradisi sampai kecenderungan seni kontemporer dalam satu pembahasan yang utuh.

Penulisan ini akan melakukan kajian terhadap literatur buku-buku seni rupa yang membahas tentang seni patung di Indonesia dan para senimannya, menyisir beragam tulisan dari berbagai katalog pameran seni patung, ulasan karya patung dan pameran yang ada media massa (cetak maupun online) yang membahas seni patung di Indonesia.

## **B. Urgensi Keutamaan**

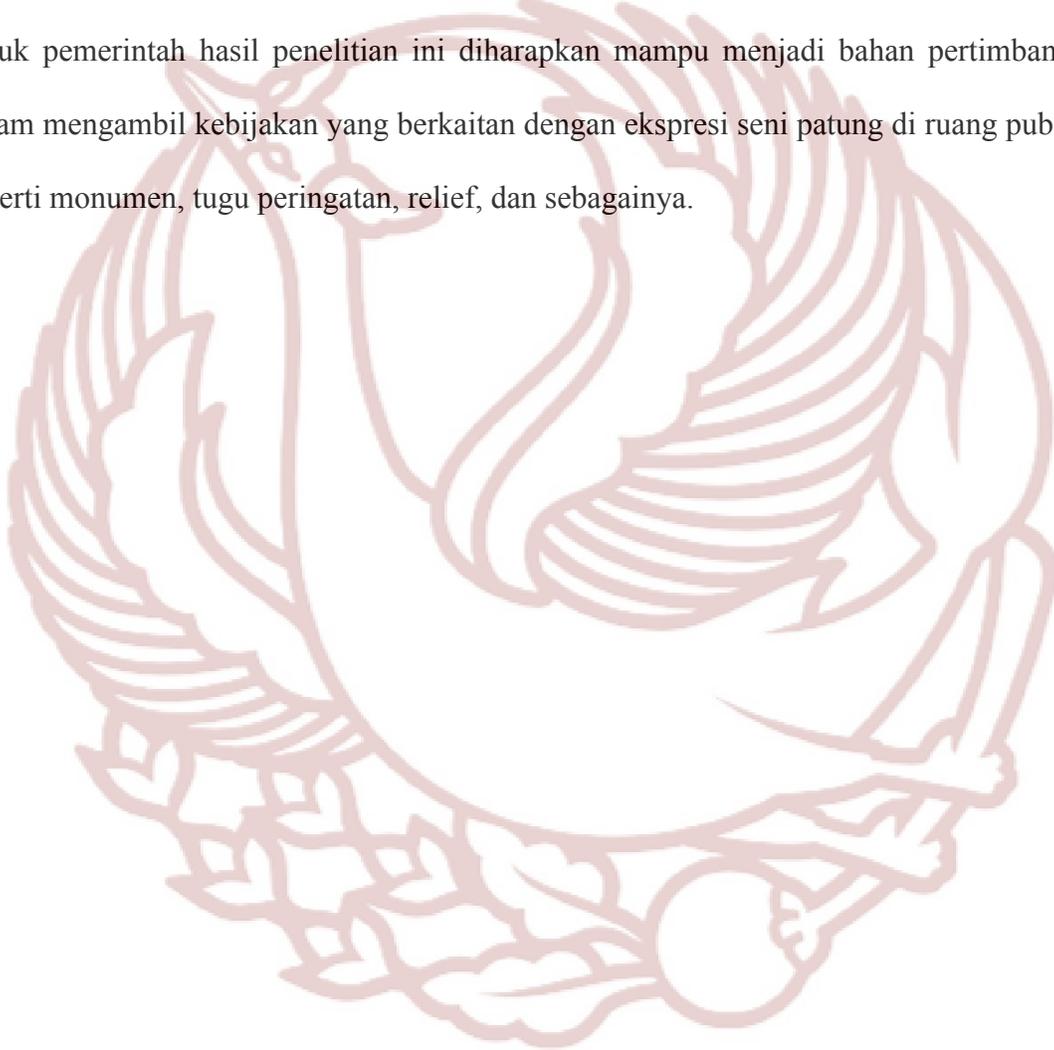
Dari uraian singkat terkait dinamika perkembangan seni patung di Indonesia di atas, maka peneliti berkeyakinan bahwa penting kiranya dibuat sebuah penelitian

kepustakaan yang berkaitan dengan sejarah perkembangan seni patung di Indonesia, berikut dinamika estetik yang muncul dalam beragam praktik dan bentuk seni patung di Indonesia. Tujuan khusus dari penelitian pustaka terkait seni patung ini adalah;

1. Memahami bagaimana sejarah seni patung, dan perkembangan estetika dalam sejarah seni rupa modern di Indonesia.
2. Memahami dinamika perkembangan seni patung Indonesia melalui beragam macam jenis dan kecenderungan bentuk patung yang ada di Indonesia.
3. Mengetahui kecenderungan-kecenderungan praktik dalam seni patung dari beberapa seniman yang menjadi penanda penting dari perjalanan seni patung Indonesia, baik itu karya personal maupun karya monumen.

Urgensi penting dari penelitian pustaka ini adalah melakukan sebuah penulisan sejarah perkembangan seni patung di Indonesia secara komprehensif, dimulai dari pengaruh praktik seni tradisi hingga modern dan kecenderungan estetika kontemporer dalam seni patung di Indonesia. Sejauh ini belum ada satu pun buku atau literatur khusus tentang seni patung yang membahas secara mendalam dan komprehensif. Sehingga diharapkan hasil penelitian kepustakaan ini mampu menjadi pedoman bagi dosen pengampu mata kuliah seni patung, para peneliti, seniman/ praktisi, dan masyarakat pecinta seni, serta pemerintah. Lebih dalam dapat dijelaskan sebagai berikut, (1) untuk dosen seni patung, hasil penelitian ini akan menjadi buku referensi dalam mata kuliah seni patung. (2) untuk para peneliti, hasil penelitian pustaka ini akan menjadi rujukan /

studi awal ketika akan meneliti seni patung di Indonesia dari berbagai aspek. (3) untuk seniman dan praktisi, penelitian ini akan menjadi rujukan untuk menambah pengetahuan dan pedoman dalam memahami sejarah seni patung di Indonesia. (4) untuk para pecinta seni, hasil penelitian ini akan menjadi bahan penambah wawasan terkait dengan dokumentasi sejarah perkembangan dan pergulatan estetik dalam seni rupa Indonesia. (5) untuk pemerintah hasil penelitian ini diharapkan mampu menjadi bahan pertimbangan dalam mengambil kebijakan yang berkaitan dengan ekspresi seni patung di ruang publik., seperti monumen, tugu peringatan, relief, dan sebagainya.



## BAB II. TINJAUAN PUSTAKA

Dalam buku *Dua Seni Rupa: Sepilihan Tulisan Sanento Yuliman* penulis Sanento Yuliman dengan editor Asikin Hasan, penerbit Yayasan Kalam, Januari 2001 menjadi rujukan awal dari penulisan ini. Buku berjudul *Dua Seni Rupa: Sepilihan Tulisan Sanento Yuliman* ini tersusun dalam 3 (tiga) bagian yang masing-masing bagiannya memiliki pokok bahasan tersendiri namun saling melengkapi dan mendukung. Dalam bagian Seni Rupa dalam Dunia Rupa ia menjelaskan segala gejala seni rupa yang kajiannya dihubungkan dengan lingkup kerupaan. Termasuk dalam dunia rupa baik itu produk atau benda-benda yang berkaitan dengan keseharian, tradisi dan budaya. Dunia rupa pada dasarnya hidup dalam berbagai kebudayaan di segala penjuru dunia dan terus berkembang di segala zaman. Dunia rupa dikenal sebagai "visual art" yang tidak membedakan antara desain, "seni murni (seni lukis, patung, dan grafis) dan kriya (craft) dalam tingkatan populer atau tidak populer (tinggi – rendah).

Praktek seni rupa di Indonesia yang paling banyak mendapat perhatian adalah praktek seni rupa dalam wacana *fine art*. Sebuah kenyataan yang tidak bisa dielakkan. Praktek seni rupa dalam wacana *fine art* ini adalah tradisi yang diadaptasi dari kebudayaan barat yang kemudian lebih dikenal sebagai seni rupa modern. Dalam prakteknya seni rupa modern diyakini mendunia dan menjadi bagian dari kehidupan modern. Namun kenyataannya seni rupa modern ini sering berseberangan dengan semangat tradisi seni rupa yang hidup di berbagai tempat. Sanento mengkaji praktek seni

rupa modern di Indonesia yang masih mencari identitas, serta menyoroti berbagai konflik yang muncul pada dunia seni rupa modern. Pemikiran-pemikirannya tertulis dalam lembaran tulisan berjudul *Seni Patung Baru di Indonesia, Tradisi dan Kekinian*, dan *Lahirnya Seorang Pematung*. Sekumpulan tulisan Sanento pada kurun waktu 1981 hingga 1991 yang tersusun secara kronologis. Penjelajahan pameran-pameran yang tidak melulu seni lukis yang ditulis dalam buku ini, memperkaya cara pandang dalam dunia seni rupa. Pada bagian ini ia tertarik untuk menulis kritik tentang seni patung, seni grafis dan bahkan pameran desain dan juga pameran-pameran yang melahirkan media-media baru.

Buku karya Soedarso Sp., yang berjudul *Sejarah Perkembangan Seni Rupa Indonesia*, diterbitkan oleh CV. Studio Delapan Puluh Enterprise bekerja sama dengan Badan Penerbit ISI Yogyakarta tahun 2000, menjadi salah satu rujukan untuk mengetahui bentuk dan model penulisan sejarah seni yang ditulis oleh penulis Indonesia. Kronologi sejarah dan periodisasi yang digunakan di dalamnya menjadi penting sebagai rujukan. Namun demikian, buku ini tidak membahas secara mendalam perihal seni patung, dan hanya dapat ditemukan dalam berbagai kutipan pendukung saja. Beberapa informasi terkait seni patung Indonesia yang ditulis di dalamnya penting untuk menambah wawasan dan perspektif dalam melihat dinamika perkembangan seni tiga dimensi Indonesia.

Buku *Asal-Usul Seni Rupa Modern Indonesia* karya Jakob Sumardjo dari penerbit Kelir, Bandung 2009, menjelaskan bagaimana susur alur dan penulisan sejarah seni rupa modern di Indonesia. Membicarakan sejarah seni rupa modern di Indonesia tidak bisa dilepaskan dari pengaruh Barat, seiring dengan kolonisasi Nusantara oleh Barat. Melalui buku ini, Jakob Sumardjo melihat dari sudut pandang lain mengenai

perkembangan seni rupa modern Indonesia melalui geneologi, yaitu menelusur asal usul pembentukan awal seorang seniman, yang meskipun kemudian, dalam perkembangan kreativitas pribadinya, ia dapat menolak, menerima, atau merubah apa yang semula diajarkan sebagai "seni rupa" yang seharusnya. Dengan meneliti melalui alur geneologi ini akan menghasilkan tulisan yang berbeda dengan penulisan sejarah seni rupa, karena beberapa nama dan peristiwa yang berada di luar alur asal usul tidak dibicarakan. Arus besar pembelajaran yang mengakibatkan lahirnya seniman-seniman besar Indonesia inilah yang menjadi fokus. Dengan mengacu pada pendekatan geneologi, maka pembahasan sejarah dibagi berdasarkan kurun waktu, yaitu Seni Rupa Zaman Kolonial (1600 – 1950), Para Pemula Seni Rupa Modern, Seni Rupa Bali Modern, Para Perintis Seni Rupa Modern Indonesia. Akademi Seni Rupa, dan Seni Rupa Kontemporer Indonesia.

Buku *Seni Rupa Indonesia dalam Kritik dan Esai, Seni Rupa Indonesia dalam Kritik dan Esai (SRI)* dengan penyunting Bambang Budjono dan Wicaksono Adi, terbitan Dewan Kesenian Jakarta tahun 2012, merupakan bunga rampai yang terdiri sekitar 60-an artikel mengenai seni rupa dari tahun 1930-2009. Sejumlah artikel yang tersaji ini menampilkan para penulis yang cukup dikenal pada masanya. Buku ini memuat sejumlah tulisan buah tangan Sutan Takdir Alisyahbana, Trisno Sumardjo, Goenawan Mohamad, Agus Dermawan T., Jim Supangkat, hingga Aminudin Th. Siregar. Tidak pula lupa para perupa yang mampu mewartakan pemikirannya seperti Sudjojono, Basoeki Abdullah, Arie Smith, Nashar, Henk Ngantung, dan Moelyono. Buku ini menggunakan pendekatan sosiologis-historis (kronologis). Terbukti sub-bab yang dipilah terkait dengan perihal isu sosial, material/media kreatif, dan sejumlah subbab mengenai estetika. Buku

ini menjadi salah satu rujukan yang menarik untuk dilihat kembali terkait bagaimana bentuk dialektika pemikiran seni rupa di Indonesia, wacana kritik yang muncul dan bentuk - bentuk perkembangan seni rupa intermedia yang. Meski tidak membahas secara khusus seni patung di dalamnya, buku ini menjadi menarik untuk melihat bagaimana seni tiga dimensi mengalami perubahan dinamika estetik dan artistic yang menjadi ruang penting bagi perkembangan seni patung modern Indonesia.

Buku Claire Holt yang berjudul *Art In Indonesia: Continuitas and Change* yang ditulis dalam versi bahasa Indonesia oleh: Sudarsono, di tahun 2000 dengan penerbit MSPI Bandung menjadi salah satu rujukan awal dalam kajian ini. Dalam buku ini Claire Holt menuliskan tentang bagaimana perkembangan seni patung di Indonesia banyak terkait dengan pengaruh dari India, dari model, bentuk, hingga penyebarannya yang tidak bisa dilepaskan dari praktek-praktek penyebaran agama Hindu- Budha. Proses akulturasi yang terjadi berimbas pada perkembangan seni patung yang sangat signifikan. Pengaruh India di Indonesia itu telah memasuki ungkapan statik dari masyarakat hingga ke inti yang bersifat esensial, sungguhpun perkembangan berikutnya mengalami pencarian secara gradual. Perkembangan berikutnya dalam seni patung tidak luput dari proses-proses akulturasi yang lebih beragam, sebagaimana dia juga menjelaskan visi estetik Barat turut mengambil bagian dalam perkembangan seni patung di Indonesia, khususnya terkait dengan model dan tehnik pembuatannya. Buku ini menjadi penting untuk dirujuk balik perihal bagaimana keterpengaruhan seni rupa Indonesia melalui praktek akulturasi budaya. Buku ini juga menunjukkan bagaimana model membuat susun alur periodisasi perkembangan seni di Indonesia. Meskipun tidak membahas secara detail masing – masing cabang seni rupa yang ada, dan penulisan tentang seni patung juga sangat minim.

Buku Glenn Harper dan Twylene Moyer yang bertajuk *Conversations on Sculpture*. Hamilton, NJ: International Sculpture Center, 2007 menjadi salah satu rujukan dalam melihat perkembangan seni patung dunia dari paradigma modern hingga kontemporer saat ini. Buku ini menunjukkan perkembangan seni patung melalui berbagai perspektif kajian, dari perubahan estetika, kecenderungan artistik yang berkembang dari berbagai gerakan seni dan seniman di belahan dunia. Meski berupa kumpulan tulisan, buku ini menjadi penting untuk menjadi rujukan untuk melihat dinamika estetika dan perkembangan seni patung kontemporer hari ini.

Buku karya Soedarso, S.P., But Muchtar, Jim Supangkat, G. Sidharta Soegijo & Kasman KS, tentang *Seni Patung Indonesia*, pada tahun 1992 yang diterbitkan oleh BP ISI Yogyakarta menjadi satu rujukan dalam kajian pustaka ini. Buku tipis yang berisi beberapa tulisan dari para penyusunnya penting dilihat kembali untuk melihat bagaimana dinamika seni patung modern Indonesia berjalan. Diterbitkan pada awal 1990-an, buku ini banyak berfokus pada perkembangan seni patung saja yang berkembang di Indonesia, sedikit menyentuh persoalan tradisi, dan belum melihat perkembangan seni patung kontemporer hari ini. Buku yang langka ini pada awalnya digunakan sebagai rujukan bahan ajar di Jurusan Seni Patung ISI Yogyakarta, dan sejauh ini buku itu belum mengalami revisi, analisis kritis, dan pembacaan kembali. Maka kajian pustaka yang akan dilakukan penulis mempunyai celah untuk melakukan revisi, dengan menggunakan metode analisis wacana yang lebih lengkap dan kontekstual dengan perkembangan seni rupa kontemporer hari ini.

Tulisan Budiani yang bertajuk *Arah Menuju Seni Pahat Kita*, artikel Dalam Jurnal

Budaya bulan maret/april/mei 1963. No 3/4/5 th ke XII, menjadi salah satu acuan untuk melihat bagaimana perkembangan dan dinamika seni patung Indonesia berpijak dari seni pahat dan tradisi klasik nusantara. Di dalam tulisan ini dijelaskan bagaimana perkembangan seni patung Indonesia adalah bentuk dari praktek akulturasi budaya India dan Eropa. Penulis menjelaskan bahwa arus kuat dari abad Renaissance mampu menembus India pada masa perkembangan kebudayaan berbasis Budhis, sehingga prototype dari patung-patung Budha merupakan hasil alkulturasi dari pola seni patung Eropa. Dalam pandangan penulis, hal ini nampak benar bahwa perwujudan patung-patung Budhis sangat berbeda dengan bentuk patung yang berbasis Hindhuistik, sehingga perwujudan patung-patung Budhis lebih bersifat naturalistik. Dengan demikian detail-detail dari figurnya tampak bersifat anatomis, ketimbang perwujudan patung-patung Hindhuistik yang tampak lebih realistis dan memiliki kecenderungan ornamentis. Tulisan ini menjadi satu acuan sudut pandang melihat bagaimana bentuk keterpengaruh seni patung kita oleh berbagai macam corak estetik dan kecenderungan artistic dari luar. Paradigm akan seni patung Indonesia yang ditulis dalam artikel ini, menjadi titik pijak yang menarik untuk di kaji lebih mendalam.

Tulisan Eko Budi Wienarno yang berjudul *Seni Patung Indonesia: Perkembangan Dan Kesenambungan Proses Kreatif Penciptaan Patung Di Indonesia*. Jurnal *BAHASA DAN SENI*, Tahun 31, Nomor 2, Agustus 2003. Dalam tulisan ini dibahas bagaimana bentuk perkembangan seni patung di Indonesia dengan sudut pandang para seniman, khususnya terkait dengan praktek yang dilakukan oleh penulisnya. Yang juga seorang pematung. Sebagai sebuah paparan kajian, tulisan ini lebih bersifat sebagai sebuah laporan proses kreatif dari pengalaman penulis membuat karya patung publik pesanan

dari pemerintah daerah. Di dalamnya juga dikutip beberapa penulisan tentang seni patung, khususnya berupa narasi dari proses penciptaan karya-karya seniman terdahulu, di era-era awal kemerdekaan. Karena berupa jurnal singkat, kaian dan data yang disampaikan lebih banyak berupa informasi kutipan yang belum dianalisis lebih mendalam. Upaya penulisan tentang seni patung dari sudut pandang pelaku seni menjadi menarik sebagai pembanding antara metode dalam teori dan dan realitas praktik penciptaan karya. Informasi terkait dengan bagaimana model kerja antara seniman dengan pemangku kebijakan seperti pemerintah daerah menjadi menarik untuk dilihat dan dikaji lebih mendalam tentang bagaimana potensi seni patung sebagai identitas kawasan dan wilayah.

Studi pustaka sebagai studi pendahuluan penelitian kepustakaan yang dilakukan oleh penulis memang belum terlalu banyak, sehingga diharapkan dengan terlaksananya penelitian ini, penulis akan banyak menambah referensi yang diambil dari buku, artikel ilmiah, berita koran, dokumen/ foto dan video, katalog kegiatan, serta artikel populer di jejaring internet.

Meskipun belum pernah melakukan penelitian berkaitan dengan seni patung secara formal, sebetulnya pemahaman penulis tentang seni patung sudah cukup banyak. Hal ini dikarenakan penulis adalah pengampu mata kuliah seni patung dan sering terlibat dalam event pameran seni patung di kota Solo maupun di Yogyakarta. Baik sebagai penyelenggara kegiatan, kurator pameran maupun sebagai konsultan dalam penciptaan karya seni patung publik. Penulis juga telah membuat handout/ tutorial metode penciptaan karya seni patung sebagai pedoman mahasiswa dalam mengikuti mata kuliah yang penulis ampu.

## **BAB III. METODE PENELITIAN**

### **A. Tempat dan Waktu Penelitian**

Karena Penelitian ini merupakan penelitian kepustakaan atau *Library Research*, maka penelitian ini dilakukan di perpustakaan pusat dan FSRD kampus Institut Seni Indonesia Surakarta dan di tempat tinggal penulis. Sedangkan waktu untuk melakukan penelitian ini selama enam bulan dari bulan Juni-November 2016.

### **B. Pendekatan Penelitian**

Penelitian kepustakaan ini akan menggunakan beberapa pendekatan, yaitu (1) pendekatan historis yaitu pendekatan untuk mengkaji sejarah perkembangan seni patung dari awal sampai sekarang (2016) dan posisi seni patung dalam ranah dunia seni rupa. (2) Pendekatan sosiologis, yaitu pendekatan yang mengkaji tentang teori dan pemahaman tentang seni patung berikut dinamika sosiologis yang mendukung perkembangan seni patung di Indonesia sampai hari ini, serta dinamika estetik yang melingkupinya.

### **C. Jenis Penelitian**

Jenis penelitian ini adalah penelitian pustaka (*library research*), yaitu penelitian yang obyek utamanya adalah buku-buku atau sumber kepustakaan lain. Maksudnya, data dicari dan ditemukan melalui kajian pustaka dari buku-buku yang relevan dengan pembahasan. Kegiatan studi termasuk kategori penelitian kualitatif dengan prosedur

kegiatan dan teknik penyajian akhirnya secara deskriptif. Maksudnya, penelitian ini bertujuan untuk memperoleh gambaran utuh dan jelas tentang perkembangan seni patung dan posisinya dalam dunia seni rupa dan masyarakat/ publik.

#### **D. Sumber dan Jenis Data**

Yang dimaksud sumber data adalah subjek dimana data itu diperoleh, dalam hal ini dibedakan menjadi dua; pertama sumber data primer, yaitu berupa buku-buku yang membahas tentang definisi, sejarah dan estetika seni patung. Kedua, sumber data sekunder, yaitu buku, artikel ilmiah, dan dokumen yang berkaitan dengan seni patung Indonesia serta aspek sosialnya.

#### **E. Metode Pengumpulan Data**

Sumber data baik data primer maupun sekunder diperoleh melalui penelitian pustaka (*library research*) yaitu dengan menelusuri buku, artikel ilmiah dalam jurnal, tulisan populer di media massa cetak maupun digital (internet) serta berbagai dokumen yang membahas tentang seni patung. Selain itu, juga mengkaji buku-buku lain yang mendukung pendalaman dan ketajaman analisis.

Karena penelitian ini merupakan penelitian *library research*, maka teknik pengumpulan data yang digunakan dalam penelitian ini adalah pengumpulan data literer yaitu dengan mengumpulkan bahan-bahan pustaka yang berkesinambungan (koheren) dengan objek pembahasan yang diteliti. Data yang ada dalam kepustakaan tersebut dikumpulkan dan diolah dengan cara:

1. *Editing*, yaitu pemeriksaan kembali dari data-data yang diperoleh terutama dari segi kelengkapan, kejelasan makna dan koherensi makna antara yang satu dengan yang lain.
2. *Organizing* yakni menyusun data-data yang diperoleh dengan kerangka yang sudah ditentukan.
3. *Penemuan hasil penelitian*, yakni melakukan analisis lanjutan terhadap hasil penyusunan data dengan menggunakan kaidah-kaidah, teori dan metode yang telah ditentukan sehingga diperoleh kesimpulan (inferensi) tertentu yang merupakan hasil jawaban dari rumusan masalah.

#### **F. Metode Analisis Data**

Penelitian ini menggunakan metode analisis isi (*content analysis*). Analisis isi adalah suatu teknik penelitian untuk membuat kesimpulan-kesimpulan (inferensi) yang dapat ditiru (*replicabel*) dan dengan data yang valid, dengan memperhatikan konteksnya. Metode ini dimaksudkan untuk menganalisis seluruh pembahasan mengenai: pertama, sejarah perkembangan seni patung dari awal sampai sekarang (2016) dan posisi seni patung dalam ranah dunia seni rupa. Kedua, mengkaji tentang teori dan pemahaman tentang seni patung sebagai media ekspresi seni, media propaganda dan media ekspresi identitas kelompok dalam ranah publik.

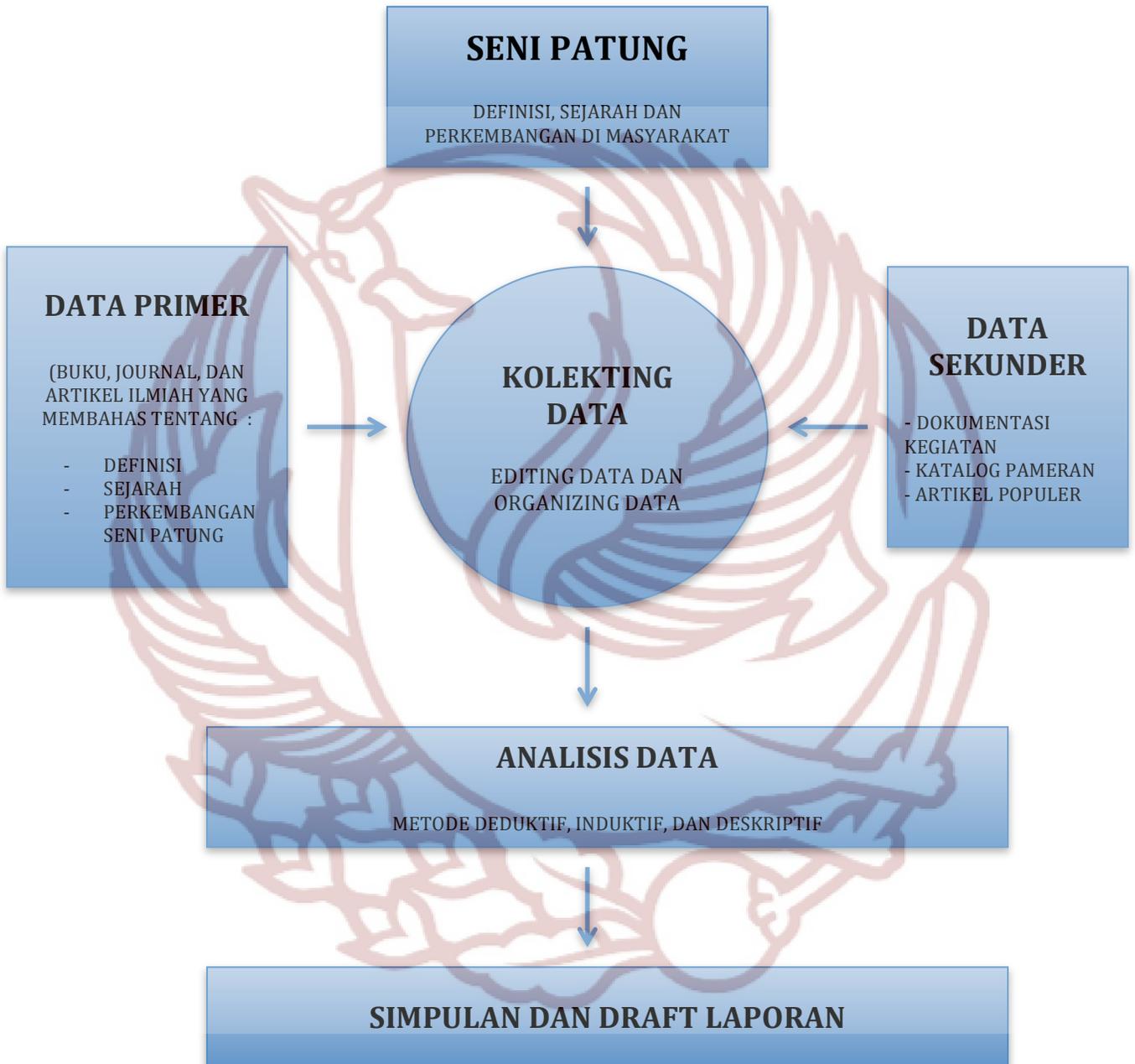
Dalam menganalisis data setelah terkumpul penulis menggunakan metode-metode sebagai berikut:

1. Metode Induktif, yaitu digunakan ketika didapati data-data yang mempunyai unsur-unsur kesamaan kemudian dari situ ditarik kesimpulan umum.

2. Metode Deduktif, yaitu digunakan sebaliknya yakni pengertian umum yang telah ada dicarikan data-data yang dapat menguatkannya.
3. Metode Diskriptif, yaitu digunakan untuk mendiskripsikan segala hal yang berkaitan dengan pokok pembicaraan secara sistematis, faktual dan akurat mengenai faktor-faktor sifat-sifat serta hubungan dua fenomena yang diselidiki. Dari sinilah akhirnya diambil sebuah kesimpulan umum yang semula berasal dari data-data yang ada tentang obyek permasalahannya.

Dalam penelitian ini, penulis memulainya dari tahapan merumuskan masalah, membuat kerangka berpikir, menentukan metode operasionalisasi konsep, menentukan metode pengumpulan data, mengumpulkan metode analisis data yang kemudian sampai pada tahap interpretasi makna.

## BAGAN ALUR PENELITIAN



## BAB IV. PEMBAHASAN

### A. Seni Patung Modern di Indonesia

#### 1. Definisi, Aspek, dan Konvensi

##### a. Definisi

Sejarah seni patung memang mengalami pasang-surut. Pada masa pra-sejarah sifat seni patung yang monolith, dengan fungsi magis, penuh dengan arti simbolis. Sedangkan pada masa Hindu-Budha di Jawa Tengah, dan Bali patungnya bergaya lemah gemulai, luwes dan klasik. Di Jawa Timur gaya patungnya statis, kaku, meskipun diciptakannya patung itu masih dalam kurun waktu zaman Hindu-Budha. Pada waktu Kebudayaan Islam masuk ke Indonesia, seni patung mengalami kemunduran. Setelah Indonesia mengalami kemerdekaan seni patung mulai tumbuh dan berkembang kembali.

Menurut Yudoseputro, “gaya ekspresi statis monumental (yang kaku) dari tradisi patung neolitik dan gaya penggambaran yang dinamis dan ornamental dari tradisi patung megalitik dan Dongson adalah ciri dasar dari patung prasejarah yang diperuntukkan sebagai persembahan kepada arwah nenek moyang mereka”. Ciri dasar ini diwariskan kepada generasi selanjutnya dan masih berbekas pada patung etnik setempat. Seperti patung *Mbis* atau *Korwar* dari Irian Jaya (Papua), patung *Sigale-gale* dari Samoa, *Tautau* dari Tana Toraja, patung altar *Tavu* dari Tanimbang, *Hamapong* dari Kalimantan, *aduzatua* dari Nias, *Wadah* dan *Lembu* dalam tradisi *Ngaben* di Bali, serta banyak lagi dari daerah lain.

Selanjutnya, gaya monumental patung arwah tradisi masa prasejarah kemudian mendapat perkembangan yang luar biasa pada masa masuknya agama Hindu-Budha.

Masuknya pengaruh Hindu–Budha di Indonesia tidak lain merupakan asimilasi serta adaptasi kebudayaan India yang dibawa oleh para pedagang dan pendeta Hindu-Budha dari India. Kedua sistem keagamaan ini mengalami akulturasi dengan kepercayaan yang sudah ada sebelumnya di Indonesia yaitu penyembahan terhadap arwah nenek moyang. Sehingga, kerap terjadi tumpang tindih bahkan terpadu ke dalam pemujaan-pemujaan sinkretisisme Hindu-Budha Indonesia seperti diungkap oleh Claire Holt dalam bukunya yang terkenal *Art in Indonesia Continuous and Change*. Hal ini dapat dilihat dalam peninggalan kerajaan-kerajaan Hindu seperti kerajaan Sriwijaya di Sumatra, kerajaan Kutai di Kalimantan, kerajaan Tarumanagara di Jawa Barat, Mataram Kuno Jawa Tengah, hingga kerajaan Majapahit di Jawa Timur dengan maha patih Gajah Mada yang tersohor, yang kemudian membawa pengaruh Hindu ke Bali.

Setelah runtuhnya kerajaan Majapahit, yang diiringi dengan meluasnya ekspansi pengaruh Islam di Jawa, kebudayaan Hindu praktis hanya berkembang di Bali. Tradisi ritual Hindu di Bali masih tetap bertahan hingga saat ini. Bali meskipun menyerap pengaruh seni ritual Hindu-Budha melalui ekspansi dari kerajaan Majapahit, namun ekspresi keseniannya memiliki perbedaan dengan Jawa. Dengan mengutip Stutterheim dalam buku *Art in Indonesia Continuous and Change* yang ditulis oleh Claire Holt, bahwa “yang ideal dari orang Jawa adalah mencari yang halus, lembut dan yang rohani, dan seninya ditandai dengan kehati-hatian dan kecekatan. Sebaliknya orang Bali menyukai yang lebih ekspresif, meledak-ledak, penuh semangat dengan warna-warna emas dan terang dengan keinginan menghias yang sangat berlebihan (*baroque*)”.

Seni patung tradisional berfungsi sebagai sarana perwujudan dewa-dewa dalam kepercayaan Hindu. Pada awalnya istilah patung belum dikenal. Seni patung dibedakan

antara *Arca/pratime* dan *Bedogol*. *Arca/pratime* merupakan perwujudan dewa-dewa dalam bentuk mini yang ditempatkan dalam bilik pura (bangunan suci). Sedangkan *Bedogol* memiliki wujud yang lebih besar yang ditempatkan di luar, pada tiang-tiang dan dinding-dinding dalam bangunan suci pura, atau mengapit undak-undak pada pintu gerbang pura berupa perwujudan dewa-dewa ataupun raksasa dalam mitos Hindu.

Dalam perkembangannya patung ini digolongkan ke dalam patung klasik atau tradisional yang mana proporsi, anatomi, bahkan sampai hiasannya telah diatur dalam pakem-pakem atau aturan tertentu yang digali dari nilai-nilai religiusitas dalam agama Hindu. Pembuatannya pun melewati proses-proses dan prosesi ritual, mulai dari pemilihan waktu atau hari yang baik, sehingga patung yang dihasilkan memiliki kekuatan (spirit/roh). Karya seni tradisional memiliki fungsi religius. Di Bali, profesi pematung/pemahat disebut *undagi* yang berkarya untuk *ngayah* (tanpa pamrih semua demi persembahan). Seorang *undagi* tidak saja mahir berkarya, namun ia juga tahu sastra (kitab suci) dan sekaligus juga mengerti mantra-mantra yang nantinya mengiringi proses prosesi ritual ketika ia berkarya membuat patung (*arca*). Maka kelahiran nilai estetis pada karya seni patung adalah hasil peleburan dari gagasan dan transformasi fisik dalam situasi ritual. Itulah sebabnya kelahiran nilai estetis dari patung Dewa-Hindu dan Budha ditunjang oleh bersatunya gagasan dengan daya cipta seniman sebagai proses kejiwaan. (Yudoseputro, 1990-1991)

Seni patung adalah cabang seni rupa yang berwujud tiga dimensi. Biasanya diciptakan dengan cara memahat, *modeling* (misalnya dengan bahan tanah liat) atau *casting* (dengan cetakan). Seiring dengan perkembangan seni patung modern, maka karya-karya seni patung menjadi semakin beragam, baik bentuk maupun bahan dan

teknik yang digunakan, sejalan dengan perkembangan teknologi serta penemuan bahan-bahan baru. Dalam pengertian seni tradisi, seni patung sering diidentikkan dengan seni *arca*, sebuah bentuk karya tiga dimensi yang menggambarkan figur-figur manusia atau dewa-dewa. Biasanya patung terbuat dari batu, kayu, gerabah, atau logam perunggu. Pengertian ini merujuk pada artefak tiga dimensi yang menjadi produk artistik di setiap kebudayaan dengan beragam fungsi keberadaannya, seperti nilai spiritual (sarana peribadatan), ataupun kebutuhan-kebutuhan *profane* (hiasan, dekorasi maupun perhiasan). Kata *patung* sendiri di dalam seni modern digunakan sebagai padanan kata *sculpture* (Inggris) yang mengacu kepada salah satu media seni rupa yang bersifat tiga dimensi. Pengertian *patung* dengan demikian mencakup pengertian yang lebih luas daripada *arca*, karena berlaku dalam berbagai ekspresi artistik yang pada perkembangannya kemudian menghasilkan berbagai macam bentuk, serta menggunakan berbagai macam material, sesuai dengan pengembangan dan eksplorasi media patung itu sendiri.

Seni patung adalah salah satu dari perwujudan *sculpture* di samping relief. Dalam Ensiclopedia Britanica (1968:vol 20) dijelaskan bahwa; “*Sculpture may be broadly defined as the art of representing observed or imagined objects in solid materials and in three dimension. There are two general types: 1. Statuary, in which figures are shown in the round. 2. Relief, in which figures project from a grounds*”. Dari kutipan ini dinyatakan bahwa *sculpture* itu adalah karya seni yang dapat diamati dalam wujud tiga dimensi (trimatra). Ada dua tipe yang termasuk *sculpture* yaitu; (1) Patung, yang dapat diamati dari segala sisi, (2) Relief, motifnya menonjol dari sebuah bidang datar (flat background). Selanjutnya, Hal yang sama juga disampaikan oleh (Richardson, 1980:353)

bahwa; “patung dapat dilihat dari berbagai arah (freestanding statues) dan berbeda dengan relief yang tidak dapat dilihat dari berbagai arah”. Kemudian Muchtar (1985:3) menjelaskan bahwa: Seni patung terwujud dalam bentuk tiga dimensional. Dimensi ketiga itulah yang senantiasa menjadi garapan pematung, yaitu ‘kedalaman’ bentuk. Pada seni patung, bentuk disebabkan karena ada volume, padat atau hampa. Ia dapat dilihat dari segala sudut. Keadaan ini membuat seni patung memiliki serba muka (*multi surface*) : muka-belakang-samping-atas-bawah, atau dapat pula dikatakan, semua adalah muka, semua adalah belakang, semua adalah samping, semua adalah atas, semua adalah bawah.

Berbagai perwujudan patung modern dari masa ke masa adalah hasil proses pencarian dan pengembangan bentuk-bentuk tiga dimensi. Dilihat dari perwujudannya, ragam seni patung modern dapat dibedakan menjadi tiga:

#### 1. Corak Imitatif (Realis/ Representatif)

Patung-patung figuratif yang ada adalah hasil pengolahan bentuk yang bersumber dari bentuk tubuh manusia melalui berbagai analisis dan interpretasi. Corak ini merupakan tiruan dari bentuk alam (manusia, binatang dan tumbuhan). Perwujudannya berdasarkan fisio plastis atau bentuk fisik baik anatomi proporsi, maupun gerak. Patung corak realis tampak pada karya Hendro, Trubus, Saptoto dan Edy Sunarso. Patung-patung figuratif realistik menunjukkan upaya untuk merepresentasikan bentuk alami tubuh manusia secara akurat dan sempurna, untuk menggambarkan kehidupan.

## 2. Corak Deformatif

Sedangkan karya-karya patung abstraksi figur adalah hasil pengubahan bentuk tubuh (deformasi), untuk menampilkan esensi tubuh itu sendiri. Penambahan elemen-elemen bentuk atau penyederhanaan bentuk yang dilakukan adalah untuk mengakomodasi gagasan estetik sang seniman, sesuai dengan tema. Patung corak ini bentuknya telah banyak berubah dari tiruan alam. Bentuk-bentuk alam digubah menurut gagasan imajinasi pematung. Perubahan dan bentuk alam digubah menjadi bentuk baru yang keluar dari bentuk aslinya. Karya ini tampak pada karya But Mochtar G Sidhartha.

## 3. Corak Nonfiguratif (Abstrak)

Patung ini secara umum sudah meninggalkan bentuk-bentuk alam untuk perwujudannya bersifat abstrak. Karya ini tampak pada karya Rita Widagdo yang tidak pernah sedikitpun menampilkan bentuk yang umum dikenal seperti bentuk-bentuk yang ada di alam. Ia mengolah elemen-elemen rupa tri-matra seperti; garis, bidang, ruang, dan memperlakukan unsur-unsur rupa tersebut sebagaimana adanya – tidak mewakili konsep atau pengertian tertentu.

Ketika seniman lebih percaya kepada ide-ide bentuk murni, maka lahirlah karya-karya patung abstrak, yang tidak lagi mengacu kepada bentuk-bentuk alami yang ada, yaitu tubuh manusia, hewan dan sebagainya. Elemen-elemen visual berupa sosok, bidang, garis, warna, tekstur dan cahaya kemudian menjadi subyek yang digarap untuk tujuan keindahan bentuk, yang kemudian menciptakan kaidah-kaidah estetik baru.

## **b. Aspek – aspek rupa dalam seni patung**

Seni patung Menurut G. Shidarta (1987) Patung adalah Bentuk yang mempunyai tri matra atau bentuk yang mempunyai ukuran panjang, lebar, dan tinggi. Patung memiliki unsur-unsur yang membentuk keseluruhan. Seorang pematung akan selalu berhadapan dengan unsur-unsur tersebut pada saat mematung. Dan dalam proses bekerja mencoba untuk menyatukan unsur-unsur itu dalam suatu susunan hingga dapat tampil sebagai suatu kesatuan yang utuh. Meskipun telah mengalami berbagai perubahan dan perkembangan di dalam perjalanan sejarahnya, terdapat beberapa aspek di dalam patung yang masih tetap sama, salah satunya adalah aspek **“kebentukan”**. Di dalam berbagai perwujudan patung, bentuk adalah hasil upaya manusia merepresentasikan pemahaman atas realitas di sekelilingnya. Bentuk diartikan sebagai bangun, gambaran, wujud, sistem dalam seni rupa rupa biasanya dikaitkan dengan matra yang ada. Selanjutnya (Sidharta: 1987) mengemukakan bahwa dalam seni rupa sering dibedakan antara bentuk relative dan bentuk absolute. Bentuk relative adalah bentuk yang erat hubungannya dengan bentuk yang terdapat di alam. Bentuk absolute adalah bentuk yang pada dasarnya meliputi lima bentuk dasar, yaitu kubus, bola, piramida, silinder, dan bentuk campuran. Dalam mematung, setiap bentuk dapat dikembalikan kepada bentuk-bentuk dasar tersebut.

Aspek utama lain dalam praktik penciptaan patung adalah **“keruangan”**. Volume dan ruang adalah kedalaman suatu persepsi keruangan. Bila merupakan kualitas dari bingkah yang menjangkau matra (dimensi) ruang, yaitu matra yang memiliki ukuran tinggi, panjang dan lebar (Sidharta, 1987). Kualitas patung ditentukan pula oleh hubungan antara volume patung dengan yang berada di sekelilingnya. Bila patung ini berongga atau berlubang, maka peranan volume menjadi semakin luas. Karena

interelasinya akan mencakup volume patung, ruang sekelilingnya dan ruang (rongga, lubang) yang berada dalam volume itu.

Sebagai benda tiga dimensi, karya patung tidak saja selalu menempati ruang, namun sekaligus menciptakan ruang. Dengan demikian, penciptaan karya patung adalah persoalan menciptakan ruang. Kenyataan bahwa sebuah karya patung hadir secara nyata di dalam ruang yang sama dengan diri kita, membangkitkan kesadaran kita atas ruang serta menegaskan keberadaan ruang itu sendiri. Maka, B.S Myers, mendefinisikan Seni patung adalah karya tiga dimensi yang tidak terikat pada latar belakang apa pun atau bidang manapun pada suatu bangunan. Karya ini diamati dengan cara mengelilinginya, sehingga harus nampak mempesona atau terasa mempunyai makna pada semua seginya. Selain itu Mayer menambahkan bahwa seni patung berdiri sendiri dan memang benar-benar berbentuk tiga dimensi sehingga dari segi manapun kita melihatnya, kita akan dihadapkan kepada bentuk yang bermakna.

**“Bidang permukaan dan Barik (Tekstur)”** sebuah patung berperan sama dengan kulit manusia, yang berfungsi sebagai batas bentuk yang langsung tampak dan dapat diraba. Bidang permukaan itu dapat cembung, atau cekung, seperti permukaan air laut yang bergelombang tertiuip angin. Gelombang yang cembung membukit dan mengakibatkan kelandaian yang cekung, atau dapat juga seperti Kristal yang permukaannya membidang dan saling bertemu sehingga membentuk rusuk-rusuk yang tajam (Sidharta, 1987). Di samping itu bidang permukaan patung dapat mempunyai sifat yang bermacam-macam, tergantung cara pengelolaannya. Dari ketiga kemungkinan itu akan terjelma suatu kualitas permukaan yang disebut barik.

Aspek utama di dalam patung yang tidak dapat dilepaskan adalah aspek **“material”**. Karya patung dihadirkan melalui material atau bahan. Di dalam khazanah penciptaan patung, material selalu menjadi bagian yang tak terpisahkan dari aspek lainnya, bahkan sering kali merupakan bagian dari ide karya. Menurut G. Shidarta (1987) Media seni patung adalah berupa bahan, alat, dan teknik yang diperlukan dalam pembuatan seni patung. Bahan tersebut diantaranya : a. *Bahan lunak*, adalah material yang empuk dan mudah di bentuk misalnya : tanah liat, lilin, sabun. Tanah liat yang baik harus bersih dari kerikil, akar, rumput, dll. Daya susut tanah tidak lebih dari 10%, supaya kalau sudah kering tidak pecah/ hancur, tanah liat harus juga cukup elastis artinya mudah di bentuk, tidak telalu lembek atau terlalu keras. Untuk bahan plastisin (lilin) mudah dapat di toko, tingkat plastisinya bermacam-macam, ada yang sangat lembek, cukup lembek, dan agak lembek. Bahan sabun mudah di bentuk, akan tetapi ukuranya kecil, kita tidak bisa berkarya lebih besar.

*Bahan sedang*, Artinya bahan itu tidak lunak dan tidak keras. Contohnya : kayu waru, kayu sengan, kayu randu, dan kayu mahoni. *Bahan keras* dapat berupa kayu atau batu-batuan. Contohnya : kayu jati, kayu sonokeling dan kayu ulin. Bahan batu-batuan antara lain batu padas, batu granit, batu andesit, dan batu pualam (marmer). Selain bahan-bahan tersebut masih ada bahan yang dapat dipergunakan untuk membuat patung yaitu semen-pasir, gips, kuningan, perunggu, emas dan sebagainya.

Selain memiliki sifat fisik yang khas, masing-masing material juga mengandung narasi tersendiri, sehingga pemilihan sebuah material oleh pematung dimaksudkan sebagai artikulasi dari gagasan tertentu. Sebagai contoh adalah penggunaan barang-barang bekas sebagai material sebuah karya. Tanpa memandang bentuk visualnya

sekalipun, material tersebut sudah menyiratkan persoalan budaya masyarakat yang konsumtif serta isu-isu lingkungan. Dengan demikian, pemilihan material alami atau material industrial dalam sebuah karya, misalnya, tentu didasarkan atas pertimbangan kesesuaiannya dengan konsep karya, bukan sekadar pertimbangan teknis saja.

Berkaitan dengan material adalah “**teknik**”, dalam hal ini penguasaan pengetahuan atas material dan perlakuannya serta keterampilan di dalam mengolah dan memanipulasi media sehingga menghasilkan wujud visual yang sesuai dengan kehendaknya. Menurut Humar Sahman (1993) Teknik adalah segala macam cara atau ketrampilan yang digunakan dalam mengolah segala unsur bahan menggunakan peralatan menjadi sebuah karya seni rupa yang menarik. Ada beberapa macam cara untuk membuat patung diantaranya:

1. **Assembling (merakit)** Membuat sebuah komposisi dari bermacam-macam material seperti found objec, kertas, kayu dan tekstil.
2. **Curving (memahat)**  
Memahat adalah sebuah teknik substraktif, artinya mengurangi material sampai memperoleh bentuk akhir patung. Material yang digunakan dalam metode ini adalah: batu-batuan, kayu, cor semen, dan material kersa lainnya. Alat-alat yang digunakan: Untuk global: kampak, golok, gergaji, chain saw (gergaji mesin), dan lain-lain. Untuk detail: pahat (kayu dan batu), kikir, pasah, dan lain-lain. Untuk finishing: amplas, slab, furnishing, cat, dan lain
3. **Modelling**  
Adalah proses additive (menambah), dimana material dibangun menuju

ke bentuk akhir patung. material ini harus lentur, seperti tanah liat, lilin, plaster, dan pematung menggunakan tangannya untuk membentuk.

Pada perkembangannya bisa dibantu alat seperti butsir.

Kepiawaian seorang perupa dalam mengolah medianya ini sering disebut sebagai *craftsmanship*. Namun demikian, *craftsmanship* sebenarnya bukan sekadar keterampilan teknis semata, melainkan kapasitas personal seorang seniman di dalam mengembangkan dan mewujudkan ide seninya ke dalam wujud visual.

### **c. Konvensi dan batasan-batasan di dalam patung modern**

Berbagai karakteristik yang khas pada media patung telah dieksplorasi dan dielaborasi dengan penghayatan yang sangat intens oleh seniman sepanjang sejarah perkembangan patung modern, sejak masa Auguste Rodin hingga saat ini, sehingga menjadi pedoman, bahkan keyakinan yang absolut di dalam praksis penciptaan karya-karya mereka. Beberapa aspek utama pada media patung diyakini sebagai karakteristik yang khas, yang membangun “kualitas kepatungan” (*sculptural quality*) pada sebuah karya seni. Kualitas inilah yang harus ada dan menjadi kekuatan media seni patung.

Konvensi atau aturan dalam praksis penciptaan karya patung modern lahir dari keyakinan-keyakinan semacam ini di antara para tokoh patung modern. “*Truth to materials*” yang didengungkan oleh Henry Moore (1898-1986), adalah ungkapan empati sang pematung terhadap keberadaan suatu material dengan segala kualitas yang melekat padanya, sehingga merupakan suatu hal yang “tabu” untuk, misalnya, mengecat sebuah karya patung kayu, karena hal ini berarti meniadakan kualitas yang ada pada material kayu tersebut dan mengingkari kodrat alaminya sebagai kayu.

Ada kaidah dan logika yang menjadi sandaran hingga terbangun tradisi patung modern sebagaimana yang kita saksikan sekarang. Tradisi pahat yang umurnya sepanjang peradaban manusia di dunia dan berkembang dengan cara baru di masa kini adalah sesuatu yang kuat membentuk persepsi kita mengenai patung. Kita juga bisa melihat bagaimana pola-pola logis bentuk patung figur dan patung dada menggambarkan sosok tertentu. Prinsip dasar kajian mengenai tubuh, anatomi dan *gesture* yang dialami selama bertahun-tahun, bisa sirna hanya oleh sebuah pernyataan. Konvensi seni patung jelas punya perkembangan sendiri. Praktik memahat, umpamanya, bukan satu-satunya kerja untuk menunjuk sebuah tradisi patung. Kita tahu teknik dan perkembangan dalam media ikut memengaruhi pertumbuhan dan perkembangan seni patung dari satu ke masa berikutnya.

Seni patung modern kita memang baru beranjak dari teknik pahat kayu dan batu ke teknik cetak cor logam di sekitar era 1960-an. Kemudian tak jauh dari masa itu kita baru mengenali teknik las-mengelas dan pembentukan dengan material baru, seperti resin dan serat kaca. Para pematung memerlukan waktu yang cukup untuk memahami dan mempelajari teknik, sifat dan karakter material baru tersebut, sebelum dipakai untuk mewujudkannya dalam bentuk-bentuk trimatra.

Para pelaku seni di Indonesia, yang mejadikan praktik seni di Indonesia sebagai bagian dari praktik seni Internasional mengalami pengaruh yang besar dari perubahan batasan dalam patung. Perkembangan seni patung di Indonesia ditandai dengan beberapa perubahan yang terjadi di kalangan para pematungnya. Menyebut istilah 'seni' patung, tidak dapat dilepaskan dari lingkungan akademik seni rupa Indonesia, yang memproduksi pemahaman demi pemahaman bagi para pelakunya. Istilah 'seni' yang selalu digunakan

sebelum kata ‘patung’ menyiratkan adanya ‘patung’ lain di luar yang ‘seni’. Di luar lingkungan akademik pendidikan seni, kebanyakan patung yang diproduksi di masyarakat lebih dikenal dengan nama *reca* (arca), dan mengacu secara erat dengan produksi patung-patung kerajinan dan patung-patung batu atau kayu yang berkaitan dengan seni tradisi. Kebanyakan motif yang dibuat adalah figur manusia dan binatang. Dalam buku *Language of Sculpture*, secara alamiah, patung adalah objek, yang membedakannya dengan misalnya lukisan atau puisi. Objek menggambarkan bagaimana sebetuk patung menjadi sebuah karya mandiri baik pada bahan maupun pola aturannya.

Sebagai media trimatra (tiga dimensi), aspek keruangan adalah hal yang esensial di dalam patung modern sehingga sebuah karya patung harus “meruang”, dengan demikian harus bisa dinikmati dari segala arah. Karya patung yang cenderung frontal, hanya menghadap ke satu arah, dalam patung modern dianggap mengabaikan aspek keruangan, yang menjadi kekuatan dari media patung. Bagi beberapa seniman, konvensi-konvensi tersebut berlaku secara ketat. Penilaian terhadap karya-karya patung modern selalu didasarkan pada aspek-aspek ini. Perhatian utama adalah pada aspek formal, yaitu pada kualitas fisikal, daripada aspek *content*, yaitu narasi atau tema karya. Oleh karena itulah patung modern kemudian menjadi berciri “formalistik”.

## **2. Seni Modern dan Seni Patung Modern Indonesia : Pertumbuhan dan Perkembangan**

Semenjak kemunculan seni rupa modern Indonesia pada awal abad 20, seni patung terkesan tidak penting, kurang diperhatikan, dan tidak sepopuler cabang seni yang lain seperti seni lukis. Perannya pun tidak banyak dibicarakan dalam perkembangan seni

rupa modern Indonesia, walaupun tak pernah benar-benar surut. Ketika seni kontemporer semakin nyata perkembangannya dalam wacana seni rupa Indonesiapun, posisi seni patung seperti jalan di tempat, tidak giat dan cenderung terabaikan. Padahal jika dilihat lebih jeli, seni patung memiliki peran dalam perkembangan seni rupa kontemporer Indonesia. Buktinya pada tahun 1973 pernah diadakan suatu pameran yang diberi judul Pameran Seni Patung Kontemporer Indonesia. Di sinilah untuk pertama kalinya label kontemporer digunakan sengaja dipakai untuk menghindari penggunaan label ‘patung modern’.

Ketimbang menggunakan istilah patung modern atau patung kontemporer itu sendiri sesungguhnya lebih berpangkal pada keraguan menyatukan patung formalis berorientasi pada pengolahan aspek bentuk yang dikenal sebagai patung modern, dengan patung yang memasukkan unsur tradisi. Pada waktu itu disangsikan, apakah patung-patung yang dipamerkan bisa dikategorikan sebagai patung modern. Keraguan ini menimbulkan perdebatan yang diakhiri dengan kesepakatan digunakannya label patung kontemporer. Seni modern sendiri lahir dipelopori oleh negara Amerika Serikat dan bangsa-bangsa Eropa. Hal ini ditegaskan oleh Rosenberf, dalam Dharsono (2004:222) bahwa:

Pengertian “modern” dalam terminologi seni rupa tidak bisa dilepaskan dari prinsip modernisme atau paham yang mendasari perkembangan seni rupa modern dunia sampai pertengahan abad ke-20. Seni rupa modern dunia memiliki nilai-nilai yang bersifat universal. Dari penafsiran seorang pelukis Jerman yang pindah ke Amerika Serikat sesudah Perang Dunia ke II, Hans Hofmann menyatakan hanya seniman dan gerakan di Eropa dan Amerika yang mampu melahirkan seni rupa modern, konsepsi poros Paris-New-York sebagai pusat perkembangan seni rupa modern.

Seni modern lahir dari dorongan untuk menjaga standar nilai estetik yang kini sedang terancam oleh metode permasalahan seni. Modernisme meyakini gagasan progres

karena selalu mementingkan norma kebaruan, keaslian dan kreativitas. Prinsip tersebut melahirkan apa yang kita sebut dengan “*Tradition of the new*” atau tradisi “*Avant-garde*”, pola lahirnya gaya seni baru pada awalnya ditolak, namun akhirnya diterima masyarakat sebagai inovasi terbaru.

Dalam paradigma sejarah wacana estetika, modernisme seni adalah sebuah paham estetika yang muncul sejak akhir abad ke-19 lalu mendapatkan ungkapan final dalam tulisan-tulisan archmodernist Clement Greenberg di era 1950/1960-an. Pada tahun 1914, Clive Bell telah memberikan landasan teoretis bagi Modernisme seni dalam rupa estetika **formalis**. Baginya, titik berangkat dari segenap kenyataan artistik adalah perasaan dan emosi. Seni Rupa khususnya seni murni mengandung dalam dirinya sendiri bentuk-bentuk bermakna (*significant forms*), yakni seluruh elemen formal dalam karya yang menimbulkan sensasi emosional, terlepas dari muatan naratif atau acuan representasional yang mungkin dibawanya (Bell 1914: 8). Karya seni yang baik, dalam kerangka estetika formalis ini, adalah karya seni yang murni mengandalkan bentuk bermaknanya ketimbang berhutang pada asosiasi linguistik atau citrawi untuk membangkitkan perasaan keindahan. Itulah sebabnya ia menganggap ‘karya seni yang deskriptif’ (segala bentuk karya seni baik lukisan maupun patung yang representasional) sebagai karya seni yang buruk karena segala aspek formal yang terkandung di dalamnya “tidak digunakan sebagai objek emosi, melainkan sebagai sarana mendorong emosi atau mengantarkan informasi” (Bell 1914: 16).

Kerangka estetika formalis inilah yang membidani lahirnya Modernisme dalam seni rupa. Perupa akhir abad ke-19, James Whistler, adalah salah seorang pelopor gerakan seni tersebut. Karyanya, *Nocturne in Black and Gold* (1874), atau karyanya yang

lebih terkenal, *Arrangement in Grey and Black No. 1* (1871), merupakan pembuktian kerangka estetika formalis dalam praktik. Segala acuan representasional dalam karya tersebut, jika pun masih ada, sepenuhnya dikebawahkan pada pertimbangan formal-komposisional. Melalui kerangka estetika macam inilah Greenberg membangun teorinya tentang ‘lukisan Modernis’. Greenberg menegaskan kembali pengertian ‘modern’ dengan acuan pada Kant dan tradisi filsafat modern, yakni kepekaan akan metode. Seni lukis Modernis, misalnya, dibangun di atas kesadaran akan pentingnya menyadari kekhasan metode lukis itu sendiri—pemaparan visual dalam batas-batas bidang dua-dimensi. Bidang kanvas yang dua-dimensional merupakan syarat kemungkinan sekaligus batas-batas seni lukis. Karena itu, tidak seharusnya pelukis menciptakan ilusi kedalaman—melalui teknik lukis perspektif—sebab ini berarti mengkhianati wahana dua-dimensional itu sendiri. Inilah yang dimaksudnya sebagai ‘kekhasan wahana’ (*medium specificity*) (Greenberg 1999b: 558). Pengkhianatan atas kekhasan wahana akan menurunkan derajat karya seni menjadi *kitsch* atau produk desain yang bercorak populer dan diproduksi massal tanpa nilai estetis yang mendalam. Oleh sebab itu, apa yang boleh diandalkan para pelukis Modernis hanyalah seluruh aspek formal dari karya. Dalam Modernisme seni, singkatnya, kita menemukan kedaulatan sintaksis atas semantik yang dibangun melalui peminggiran sistematis atas segala yang dianggap *kitsch* sebagai ‘bukan seni’.

### **A. Seni Rupa Modern Indonesia**

Dalam berbagai penulisan sejarah seni rupa, Raden Saleh selalu ditempatkan pada titik awal perkembangan seni rupa modern Indonesia (Irianto, p.76). Kebanyakan argumentasi ini dilandaskan pada pola teknis yang diadopsinya dalam melukis model barat, dengan aliran Romantisisme yang berkembang pesat pada waktu itu. Sanento

Yuliman dalam penulisan historiografi seni rupanya, menggunakan istilah Seni Lukis Indonesia Baru untuk mencatat perkembangan seni lukis yang terjadi mulai era kolonialisme hingga Orde Baru. Sanento memahami bahwa penggunaan istilah “seni lukis modern” atau “seni rupa modern” akan menimbulkan banyak penafsiran tentang batas-batas pemahaman tentang istilah modern itu sendiri, terlebih dalam dunia seni rupa saat itu. Rangkaian perkembangan seni rupa yang disusun oleh Sanento Yuliman ini memang menunjukkan fase dan ruang lingkup yang dikenal dengan seni rupa modern Indonesia, dimana seni lukis menunjukkan supremasinya. Seni rupa “modern” yang dimaksudkan disini adalah seni rupa yang di tumbuh seiring perkembangan sosiohistoris masyarakat sejak kolonialisme hingga saat ini. Masyarakat borjuasi yang tumbuh dengan pesat (patronase), menjadi salah satu faktor berkembangnya praktek kesenian ini.

Dalam pandangan Sanento Yuliman, modernisme yang muncul melanda wilayah Hindia Belanda sejak awal kolonialisasi, ternyata juga membawa perkembangan signifikan dalam bidang seni rupa, khususnya seni rupa modern. Dengan kata lain, prinsip-prinsip pendukung masyarakat modern seperti kapitalisasi, industrialisasi, individualisme dan lain-lain telah menjadi prakondisi bagi tumbuhnya seni modern Indonesia. Jikalau kita hanya menyandarkan seni modern dalam wilayah praktek, tentunyalah praktek seni rupa modern sudah dimiliki di Indonesia. Namun jika identifikasi seni modern dikaitkan dengan wacana, teori, pengakuan, serta dominasi dan hegemoni yang terjadi dalam menentukan definisi dan keterpangaruhannya, hal ini menjadi persoalan lain. Persoalan ini muncul ketika seni rupa modern Indonesia akan didudukkan dalam keterpautannya dengan seni rupa modern dunia, sebab pemegang kekuasaan adalah art world seni rupa modern Barat. Sedangkan jelas bagi mereka bahwa,

tidak ada seni rupa modern di luar Barat. Hal ini merupakan sebuah konsekuensi logis dari prinsip modernisme sebagai pijakan, berikutan avangardisme yang dilahirkan dalam seni modern.

Pemahaman teori avangardisme dalam seni rupa modern Barat dapat kita lihat dari jejak beberapa gerakan ini dari tahun 1920-1960an : Gerakan Dada di Jerman, Gerakan Konstruktivisme di Rusia, Futurisme di Italia dan Pop Art di Amerika Serikat. Dalam pandangan Charles Jenck, modernisme dibangun oleh gerakan avangardisme heroik (Heroic Avant Garde) dan avant garde kaum murni (Purist Avant Garde), pada awal abad ke 20.

Istilah avangarde pada mulanya diperkenalkan pelukis Perancis, Henri De Saint Simon, ketika pada tahun 1825 dia membentuk perhimpunan seniman, ilmuwan dan industrialis, yang bertujuan membangun masa depan dengan positif. De Saint Simon menyatakan, “ *Adalah kami, para seniman akan melayani masyarakat sebagai avangarde. Seni mempunyai kekuatan langsung dan cepat : ketika kami ingin meluaskan gagasan- gagasan baru pada masyarakat, kami mengekspresikannya di atas pualam dan kanvas*”. Konsep penting dalam pernyataan De Saint Simon di atas adalah modernisme.

Sejak saat itu tampillah seniman sebagai garda depan kemajuan. Para seniman dan filsuf yakin ada kemampuan besar dibalik jasad individu manusia. Kapasitas yang besar ini harus terus digali dan dieksplorasi. Hal ini berhasil diwujudkan dengan banyaknya penemuan-penemuan di bidang industri. Berpijak dari sinilah, seniman dengan menjadikan kehidupannya sebagai laboratorium pencarian, melakukan eksplorasi melalui karya seninya. Sejak inilah seniman mulai mengurung wilayah eksplorasinya melakukan

alienasi praktek seninya dari masyarakat, menolak fungsi seni dalam masyarakat. Modernism avangarde ini tampil sebagai reaksi penentangan terhadap masyarakat borjuase dan tatanan institusi masyarakat. Menurut mereka inilah jalan satu-satunya tempat pelarian dari dunia masyarakat kapitalistik borjuasi. Pengorientasian seni semata-mata demi seni inilah melahirkan konsep kontroversial “art for arts sake”, pada kisaran tahun 1880-an.

Selanjutnya seni ataupun gagasan tentang kesenian mulai cenderung dipikirkan dan dielaborasi untuk mencari esensi tentang seni itu sendiri, maka lahirlah berbagai gaya seni dalam sejarah seni modern. Dan ketika seni mulai berpijak mencari esensi dirinya sendiri, maka gagasan dan pikiran (mengenai seni) menjadi hal yang sangat penting. Itulah sebabnya seni rupa modern menjadi sangat eksklusif dan elitis. Orisinalitas dan kebaruan (novelty) menjadi sangat penting, seluruh perkembangan berorientasi pada usaha untuk mencari kebaruan agar sampai pada hakekat seni. Modernisme juga menganggap dirinya universal, karena tidak berbasis pada tradisi etnisitas, melainkan pada objektivitas seni. Karenanya seni rupa modern mampu melampaui batas-batas wilayah negara.

Maka jika praktek seni rupa modern dan seniman modern kita tidak dipandang dalam konstelasi seni rupa modern dunia, bukanlah sesuatu hal yang mengherankan. Meskipun tidak dipungkiri adanya praktek-praktek seni rupa “modern” dalam masyarakat modern kita, pun bukan sebuah penentangan terhadap usaha penyusunan sejarah seni rupa modern Indonesia. Dikarenakan tidak adanya konstelasi dan korelasi penyusunan sejarah seni modern kita dengan keberadaan seni modern di Barat, muncullah pertanyaan, bagaimanakah kita melihat sejarah seni rupa modern Indonesia? Apakah kita akan

menggunakan parameter sejarah seni rupa modern Barat? membangun parameter seni modern kita sendiri? atau menggabungkan keduanya?

Parameter pertama dapat digunakan jika kita berpijak pada pandangan bahwa seni modern kita di pengaruhi oleh seni modern Barat. Namun pernyataan ini langsung menghadapi kesimpulan bahwa seni modern Indonesia adalah seni modern dengan model Barat yang belum matang, karena pemahaman proses praksisnya yang timpang. Jikalau argumentasi dikuatkan bahwa seni modern Indonesia merupakan derivasi dari seni Barat, maka anggapan ini langsung dapat digugurkan dengan prinsip pencarian nilai-nilai orisinalitas dan kebaruan dari seni modern Barat. Andaikan pemahaman seni modern ini adaptatif atau dapat diadaptasi, maka akan menempatkan seni modern kita sebagai epigon. Sedangkan jika memisahkan seni rupa Indonesia dengan Barat pun akan berujung pada ketertutupannya sebagai seni modern, karena sesuatu yang berbeda dengan prinsip seni modern Barat bukan seni modern.

Walapun kita sering menggunakan istilah seni rupa modern prinsip modernisme tak pernah sungguh-sungguh berakar. Polemik kebudayaan di tahun 30-an sangat mempengaruhi pemikiran perkembangan seni rupa Indonesia. Hal ini dipertegas oleh Jim Supangkat 1992 sebagai berikut:

Persentuhan seni rupa Indonesia dengan seni rupa modern sebenarnya hanya terbatas pada corak, gaya, dan prinsip estetik tertentu. Nasionalisme sebagai sikap dasar persepsi untuk menyusun sejarah perkembangan sejarah seni rupa Indonesia adalah kenyataan yang tak bisa disangkal dan nasionalisme sangat mewarnai pemikiran kesenian di hampir semua negara berkembang. Batas kenegaraan itulah yang mengacu pada nasionalisme yang akhirnya diakui dalam seni rupa kontemporer yang percaya pada pluralisme sejak zaman PERSAGI tidak pernah ragu menggariskan perkembangan seni rupa Indonesia khas Indonesia (Jim Supangkat dalam Dharsono, 2004: 224).

Kendati seni rupa modern percaya pada eksplorasi dan kebebasan secara implisit akhirnya hanyalah mempertahankan prinsip-prinsip seni rupa Barat (tradisi Barat). Prinsip-prinsip modernisasi juga menetapkan tahap perkembangan yang didasarkan pada perkembangan seni rupa modern Eropa Barat dan Amerika (lihat sejarah). Di Indonesia prinsip-prinsip seperti itu tidak seluruhnya teradaptasi, akan tetapi muncul secara terpotong-potong kadang dalam bentuk yang lebih ekstrim.

Sedangkan penggunaan kata “modern” dalam tulisan ini dimaksudkan sebagai takaran waktu yang dapat diukur dalam satuannya, atau/dan terkait dengan takaran suatu fenomena di suatu tempat yang bisa dibedakan dengan konsep-konsep sebelumnya. Menurut Read (1964:11-12) dalam bukunya *A Concise History of Modern Sculpture* menjelaskan; “istilah ‘modern’ telah digunakan berabad-abad untuk menyatakan suatu gaya yang telah memutuskan diri dari tradisi, dan mencari bentuk-bentuk yang sesuai dengan rasa dan akal suatu abad baru”. Menurut Soedarso Sp. (2000:4) bahwa: Satu syarat yang masih dituntut oleh seni modern yang bahkan merupakan ciri khasnya, ialah “kreativitas”. Dari sebuah perkataan ini tercantum beberapa sifat yang merupakan gejala-gejalanya. Oleh karena itu untuk menghindari istilah ‘modern’ yang bermuka banyak itu ada yang menamai seni modern tersebut dengan istilah “seni kreatif”.

## **B. Seni Patung Modern Indonesia**

Sulit memang mengambil pengertian “seni patung modern” kalau dihubungkan dengan takaran waktu dan fenomena yang memutuskan diri dari mata rantai tradisi. Hal ini menurut Soedarso Sp. (2000:2), bahwa; istilah “modern” tidak selalu dihubungkan dengan waktu. Sarah Newmeyer misalnya, walaupun terasa agak absurd, menulis dalam

bukunya bahwa seni modern itu boleh jadi berupa gambar bison yang digoreskan 20.000 tahun yang lalu dan boleh jadi juga karya Picasso yang diselesaikan pagi ini”. Dari pendapat ini jelaslah bahwa ia menggunakan istilah modern tersebut tidak dalam hubungannya dengan kronologi melainkan untuk dimaksudkan untuk menamai sesuatu kelompok karya yang memiliki sifat tertentu. Maka sifat-sifat tertentu itulah yang harus dicari; apa sesungguhnya yang dapat dipandang sebagai ciri khas seni modern sehingga dengan mudah akan dapat dikenali mana yang bisa digolongkan dalam seni modern dan mana yang tidak.

Walaupun sulit, di dasari oleh beberapa pendapat seperti yang telah disampaikan di atas, maka yang dimaksudkan dengan seni patung modern dalam tulisan ini adalah karya seni yang dapat diamati dalam bentuk tiga dimensi (trimatra), dan terkait dengan suatu takaran fenomena yang memutuskan diri dari mata rantai tradisi dan semata-mata didorong oleh ekspresi serta didukung dengan berbagai faktor terbentuknya proses daya kreatif seniman untuk mengungkapkan perasaan melalui bentuk tiga dimensinya.

Ada dua kata kunci dalam pengertian seni patung modern seperti yang telah disampaikan di atas, yaitu kata ‘bentuk’ dan kata ‘kreatif’. kata bentuk sebagai kata kunci pertama pada pengertian seni patung modern ini, menurut (But Muchtar dalam Soedarso Sp. et al., 1992:23) menjelaskan bahwa “bentuk pada seni patung merupakan perwujudan seni rupa yang paling kongkrit dapat diterima oleh indera manusia; bentuk patung adalah utuh, dan tidak ada bagian yang tidak dapat dilihat oleh idera mata, tidak ada bagian sekecil apapun dari patung yang luput atau tersembunyi”. Lebih lanjut, seni patung sebagai anak cabang dari seni, menurut (Read dalam Soedarso Sp., 2000:1) mempertegas bahwa; secara sederhana seni dapat didefinisikan sebagai usaha untuk

menciptakan bentuk-bentuk yang menyenangkan. Bentuk yang sedemikian itu memusatkan kesadaran keindahan kita dan rasa indah ini terpenuhi bila kita bisa menemukan kesatuan yang harmoni dalam hubungan bentuk-bentuk dari kesadaran persepsi kita.

Sedangkan pengertian kata *“kreatif adalah proses yang menghasilkan sesuatu yang baru, apakah suatu gagasan atau suatu objek dalam suatu bentuk atau susunan yang baru”* Hurlock dalam Munandar (1988:2-5). Berdasarkan pengertian kata kreatif sebagai kata kunci kedua tersebut, melalui daya kreatifnya, seorang pematung senantiasa mencari dan mewujudkan bentuk, dan melalui bentuk itu pulalah penikmat dan pengamat diantar untuk mengerti, atau lebih tepatnya untuk merasakan apa yang “dibungkus” oleh bentuk itu sendiri.

Ditinjau dari pertumbuhan dan perkembangan corak rupa seni patung modern, melalui proses kreatif seniman, pada awalnya terjadi pergeseran dari realis yang menyalin bentuk secara objektif menjadi penyederhanaan bentuk, bahkan dalam perjalanan gaya seni patung muncul abstrak dan seterusnya. Seorang seniman patung mulai mengungkapkan image yang tumbuh dalam masyarakat lingkungan seperti; cinta, keretakan, kematian, kelahiran, kemakmuran, kemiskinan dan mungkin beribu-ribu gejala lainnya dalam kehidupan dan masyarakat serta ribuan gejala fisik lainnya seperti; bulat, bulatan yang teritis, persegi, bidang, ruang, melengkung, lonjong dan gejala fisik lainnya. Di samping itu, penguasaan bentuk yang merujuk pada kaidah religi, teknologi, sosial atau politik, fantasi semata, dan yang lainnya.

Sejauh itu jangkauan imajinasi, semakin banyak ide dan konsep yang disodorkan

tentang seni patung dalam waktu singkat abat ini yang ditandai pula oleh kreativitas yang tak kenal batas. Bentuk patung yang semula diwujudkan melalui proses di pahat (carving), butsir (modeling), dicetak (casting), kemudian dirakit (construction), sampai diberi motor agar bergerak dan berputar. Masih belum puas dengan itu, patung yang dapat bergerak itu masih dilengkapi lagi dengan suara dan penambahan cahaya yang terpancar dalam bentuk yang disebut seni patung modern itu.

Awal seni patung modern dengan muatan kreatif itu dimulai oleh Auguste Rodin (1836-1906). Ia memulai dengan “memugar” seni gereja abad pertengahan dengan tujuan untuk membawanya pada seni pertukangan, sehingga ia terseret oleh perasaan subjektif. Dengan demikian, ia tidak dapat dikatakan telah memeberikan dasar-dasar yang kuat bagi terwujudnya ‘seni baru’. Rodin memang seorang pematung besar, tapi Cezanne sebagai seorang pelukislah yang justru memberikan makna bagi perkembangan seni patung modern selanjutnya (Read,1964:9-10). Hal ini dapat dilihat dari pengaruh Sezanne kepada Picasso, sehingga Picasso tercatat sebagai seniman patung yang membuat loncatan berarti pada perkembangan seni patung modern terutama pada karya awalnya “kepala Wanita” yang kubistis itu (Sudarmaji, Kompas, 12 Agustus 1971). Sehingga patung dalam gaya kubistis dianggap revolusioner dalam melahirkan revolusi selanjutnya, yaitu revolusi Konstruktivis dalam seni patung modern (Read,1964:42).

Sedemikian pesatnya perkembangan daya kreativitas seniman dalam mewujudkan bahasa bentuk yang disebut seni patung modern itu, sehingga semakin sulit untuk dimengerti batasan-batasan yang melekat pada seni patung modern tersebut. Tidak seperti ketentuan dan batasan yang diharuskan dalam membuat patung Aju-aju dan Adu Zatua yang berfungsi sebagai media untuk menghormati arwah nenek moyang suku Nias, atau

suku Asmat membuat patung Mbis yang berbentuk tonggak untuk menghormati anggota keluarga yang meninggal karena perang untuk membela kaumnya, juga ketentuan lainnya seperti harus menonjolkan alat kelamin laki-laki pada patung Tadulako di Kabupaten Poso Sulawesi Tengah. Dan masih banyak lagi ketentuan dan batasan-batasan lainnya untuk pembuatan patung dalam ikatan tradisi dan pada zaman lampau yang jauh berbeda dengan pertumbuhan dan perkembangan dalam mewujudkan karya seni patung modern yang seakan tanpa batas dan aturan.

Di Indonesia, tidak hanya sekedar ada perbedaan yang prinsip antara pembuatan patung dalam ikatan tradisi dan pada zaman lampau itu dengan pertumbuhan dan perkembangan seni patung modern. Menurut (Jim Supangkat dalam Soedarso Sp. et al., 1992:45) yang menggunakan kata ‘baru’ untuk menyebut seni patung modern Indonesia, menjelaskan bahwa : *Ada kesenjangan antara tradisi seni patung tradisional dan seni patung baru yang lahir sekitar tahun 1940. Seni patung baru indonesia-dengan pengecualian seni patung Bali-mengawali pertumbuhannya dengan berbagai perubahan dan penafsiran, tidak menyambung seni patung tradisional mana pun. Seni patung baru ini mengambil perkembangan seni patung modern dunia sebagai rujukan.*

Walaupun demikian, (Wiyoso Yudoseputro dalam Atmaja et al., 1991:182) menambahkan bahwa; *“bagaimanapun perbedaan antara yang lama dengan yang modern, bagi perkembangan patung modern Indonesia, seperti juga di negara-negara berkembang lain, menjadi ciri khas yang berbeda dengan perkembangan di negara yang berkesinambungan seni patungnya berjalan terus, seperti Eropa dan Amerika”.*

Pada perkembangan dan pertumbuhan seni patung modern Indonesia yang berciri

khas dan mengambil rujukan seni patung modern dunia itu, ada tiga gejala awal menurut (Jim Supangkat dalam Soedarso Sp. et al., 1992:45) yaitu:

“Gejala pertama, akibat percobaan sejumlah pelukis membuat patung sebagai usaha mencari media ekspresi lain. Gejala kedua, membuat patung untuk melayani kebutuhan mendirikan monumen-monumen. Gejala ketiga, akibat perkembangan jurusan seni patung di akademi-akademi seni rupa”.

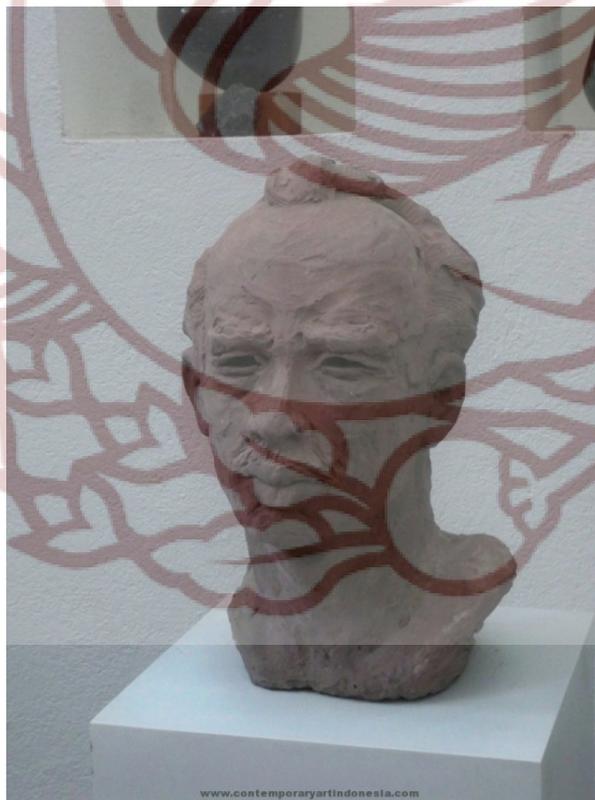
**a. Pergeseran media ekspresi**

Gejala pertama, selain seniman Indonesia mematung kembali setelah masa kosong yang sangat lama, seniman patung tersebut adalah para pelukis yang mengalihkan media lukisnya ke media lain dalam berekspresi. Gejala ini di antaranya terlihat pada Affandi yang pada masa pendudukan Jepang tahun 40-an mulai membuat patung-patung self-potrait atau patung potret diri dari tanah liat (Burhan dalam Sumartono et al., 2003:40). Walaupun masih ada gejala yang lebih awal, tepatnya tahun 1943, yaitu Hendrodjasmoro dengan patung “kartini”, tetapi patung tersebut dianggap sebagai prototype lahirnya seni patung modern di Indonesia, karena setelah patung “kartini” tidak ada lagi karya patung yang muncul sampai tiga tahun berikutnya (Kasman KS. dalam Soedarso Sp. et al.,1992:90).

Wujud gejala pertama seni patung modern Indonesia yang dibuat Affandi dengan bahan tanah liat dengan teknik butsir, beberapa kali dipamerkan di Jakarta bersamaan dengan karya lukisnya. Dan kemudian gambaran tentang ungkapan bahasa bentuk pada gejala pertama tersebut, baik yang menyangkut bahan, teknik dan gaya serta tema maupun dalam pertimbangan estetisnya, dapat dilihat pada pameran patung bersma pertama kali pada tahun 1948 di Yogyakarta (Wiyoso Yudoseputro dalam Atmaja et al, 1991:183).



Karya Patung Self Potret Affandi, Dokumentasi Penulis, 2015.



Patung karya Trubus (Potret Diri), Tanpa Keterangan Tahun.

Dokumentasi : Penulis 2015

Affandi pada masa pendudukan Jepang tahun 40-an mulai membuat patung-patung self-portrait atau patung potret diri dari tanah liat (*Burhan dalam Sumartono et al., 2003:40*). Sejak Sanggar Pelukis Rakyat pada era 1940-an memulai tradisi memahat hingga akhir 1960-an, seni patung tampak belum memperlihatkan suatu perkembangan berarti. Tiadanya pendidikan dan pengalaman di bidang itu, tentu saja menjadi salah satu pangkalnya. Edhi Sunarso, salah satu anggota Sanggar Pelukis Rakyat, mengaku bahwa mereka belajar memahat hanya dari tukang pahat nisan kuburan. Kendati demikian Hendra Gunawan, tokoh sanggar tersebut, sukses membuat patung figur Jenderal Sudirman setinggi hampir tiga meter, dipahat dari batu andesit, ditempatkan di depan Gedung DPRD Yogyakarta. Di tempat itu juga Sanggar Pelukis Rakyat menyelenggarakan pameran patung-patung batu, antara lain karya Trubus Soedarsono, Edhi Sunarso dan Sayono.

Karya-karya Edhi Sunarso tampak menonjol dari yang lain. Bisa jadi dikarenakan intensitas dan minatnya memang lebih condong ke patung ketimbang lukis. Di masa-masa itu ia banyak membuat patung-patung dada dan figur. Pahatan batunya yang terkenal *The Unknown Political Prisoner* memenangi hadiah kedua Kompetisi Seni Patung Internasional di London, Inggris (1952). Di era berikutnya di bawah bimbingan Edhi Sunarso di ASRI tampil pematung Amrus Natalsya dan Arbi Samah, keduanya mencoba mengembangkan patung pahat kayu. Amrus Natalsya tampak menghasilkan corak baru dalam seni patung dan terus memahat kayu sampai sekarang. Arbi Samah sudah lama terlempar dari arena dan menghilang.

## **b. Pertumbuhan patung monumen**

Pertumbuhan pada gejala kedua ditandai dengan kehadiran patung batu “Jendral Sudirman” tahun 1950 yang dipahat oleh Hendra Gunawan dan samapai saat ini masih dapat dilihat di depan gedung DPRD Yogyakarta. Patung dalam ujud monumen dengan tema-tema perjuangan tersebut, bermunculan pada beberapa kota di Indonesia yang diharapkan dapat menggugah rasa patriotik bangsa. Kehadiran patung dalam bentuk monumen tersebut, berbarengan dengan penguasaan keterampilan yang tinggi pada teknik dan pengolahan bahan semen, dan penyempurnaan pencapaian teknik cor perunggu tahun 1960 oleh Edhi Sunarso, (Burhan dalam Sumartono et al., 2003:41).



Hendra Gunawan (Patung Jenderal Soedirman-Yogyakarta)

Dokumentasi penulis, 2015.



Trubus (Jendral Urip Sumoharjo di Magelang)

Sumber : Kusnadi, 1978: 56

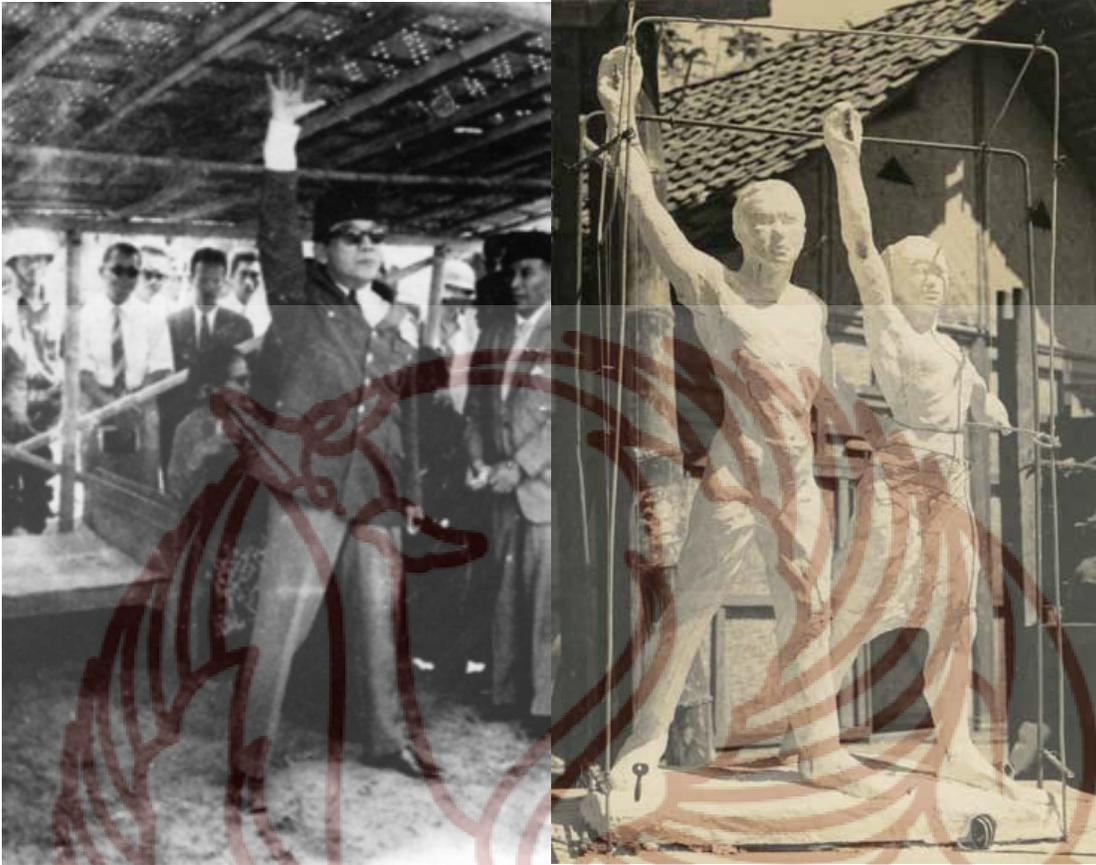
Edhi Sunarso mendapat pesanan dari Presiden Sukarno untuk membangun patung figur *Selamat Datang* setinggi enam meter dan terbuat dari perunggu. Pada 1962 patung tersebut ditegakkan di atas pedestal setinggi sembilan meter di kawasan utama Jl. M.H. Thamrin, Jakarta. Hanya berjarak beberapa tahun saja, di Ibu Kota dibangun pula patung monumental *Pembebasan Irian Barat* di Lapangan Banteng dan monumen patung *Dirgantara* di kawasan Pancoran. Patung-patung monumental kelak punya perkembangan sendiri, terutama menyangkut gaya dan teknik.



Edhi Sunarso mendampingi Sukarno saat memeragakan gestur *Monumen Selamat*

*Datang di studio Jalan Kaliurang*

Yogyakarta, 1959.



Edhi Sunarso mendampingi Sukarno saat memeragakan gestur *Monumen Selamat*  
*Datang di studio Jalan Kaliurang*  
Yogyakarta, 1959.



*Monumen Selamat Datang berdiri di bundaran Hotel Indonesia. Kerumunan massa yang menyaksikan Momen Estetis berdirinya karya monumental anak bangsa di bundaran HI Jakarta, 1962*

Dokumentasi : IVAA, 2016

Selain mengerjakan Monumen Selamat Datang, Edie Soenarso juga diamanahi pekerjaan untuk membuat *Patung Pembebasan Irian Barat*, di Lapangan Banteng, Jakarta. 1962.





Proses pemasangan *Monumen Pembebasan Irian Barat*, dengan alat-alat sederhana melalui pengerekan dengan takel (belum ada alat-alat berat), 1962.

Dokumentasi : Penulis, 2015



Dokumentasi Peresmian Patung Pembebasan Irian Barat oleh Ir. Soekarno.

Dokumentasi : [www.galnas.or.id/akses](http://www.galnas.or.id/akses) 25 Juli 2016.

Edhi Sunarso, adalah pematung Indonesia pertama yang mencoba membangun patung berskala besar dengan cara tersebut. Di tahun 1960-an, ia mencetak patung-patung monumen dengan bahan perunggu. Di masa itu, pesanan pembangunan patung monumen yang disokong pemerintah Soekarno mengalir padanya. Sebagai pemimpin bangsa baru merdeka, Soekarno rupanya ingin cepat-cepat memperlihatkan pada dunia bahwa Jakarta, dapat menyamakan diri dengan kota-kota besar lain di dunia.

Patung lain yang dikerjakan oleh Edie Soenarso adalah patung Monumen Dirgantara, Jakarta.



Pengerjaan Model Patung *Monumen Dirgantara*, di *Studio Keluarga Artja*  
Jalan Kaliurang Yogyakarta, 1963

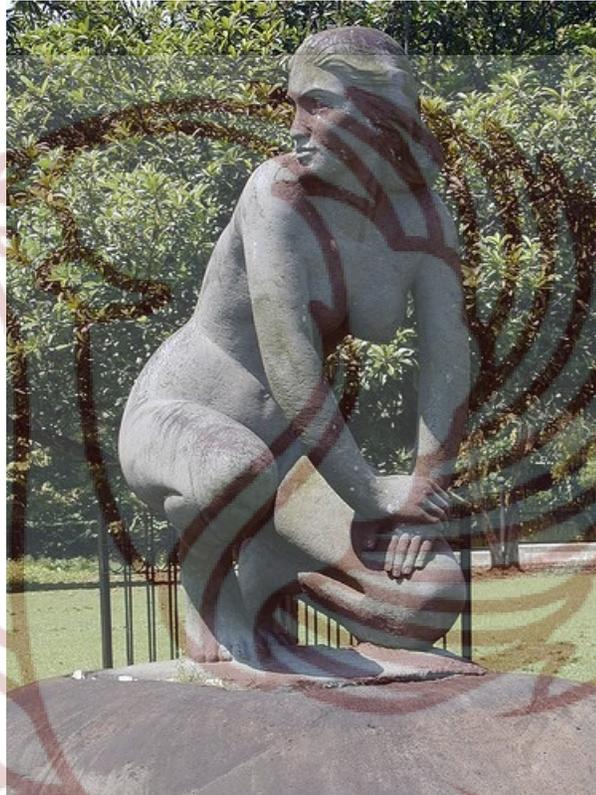




Proses pembuatan modelling dan pelaksanaan proyek pembangunan langsung di lokasi. Dokumentasi : IVAA. 2016.

Sejak tradisi pembangunan monumen dimulai, orientasi seni patung terbelah dua, yaitu ke arah patung-patung tunggal berskala ruang pameran dan patung-patung monumen berskala ruang kota. Sebagian besar pematung terlibat pada kedua-duanya. Praktik mendua di kalangan pematung mendorong terbentuknya ruang bagi organisasi dan negosiasi. Sebab praktik patung-mematung melibatkan pelbagai pihak dan masalah, bukan hanya pematungnya sendiri. Nyoman Nuarta bisa menjadi contoh menarik dalam hal mengembangkan organisasi dan negosiasi dengan pelbagai pihak, hingga mampu membangun patung lebih besar dengan teknologi canggih, menyerap dana besar dan merekrut banyak pekerja. Proyek pembangunan sebagaimana dunia arsitektur yang sangat berselit-belit itu, rupanya memecah perhatian para pematung pada banyak hal. Mereka mengide, meriset, mengorganisasi orang, merencanakan dan membangun. Tak dapat disangkal, beban yang begitu berat itu membuat tradisi patung bergerak lambat, tak

dapat mengejar kelincihan gerak seni lukis. Selain mengerjakan proyek-proyek seni skala besar dan gigantik, para pematung juga membuat monumen-monumen taman dalam skala landmark.



Patung karya Trubus Si Denok di Istana Kepresidenan Bogor.



Proses pengerjaan patung 'Moeryati Sudibyo' oleh Edi Sunarso tahun 1954

Patung-patung monumen masa Soekarno cenderung realis, itu dimaksudkan agar publik mudah memahami pesan dan terlibat secara emosional didalamnya. Dengan keterampilan teknik dan pemahaman anatomi yang baik, Edhi mampu menterjemahkan semangat zamannya. Patung-patungnya hadir dengan barik kasar, menyiratkan gelora dan membakar semangat, diantaranya; patung “Selamat Datang”, “Pembebasan Irian Barat”, dan “Dirgantara”, hingga kini semuanya masih berdiri sebagai land mark dan orientasi kota Jakarta.

Tradisi patung monumen berlangsung dari orde lama ke orde baru, sampai sekarang. Di masa orde baru, patung-patung monumen tak lagi bergelora, meskipun

masih kita lihat patung realis dibangun seperti; “Patung Proklamator Soekarno-Hatta”, oleh G. Sidharta Soegijo dan Nyoman Nuarta, dan patung “Arjuna Wijaya”, karya Nyoman Nuarta. Patung-patung dengan corak lain juga mulai muncul. Umpamanya “Tonggak Samudra”, karya G. Sidharta Soegijo, yang merupakan perpaduan antara kecenderungan modernis dan tradisional, patung abstrak “Dinamika Dalam Gerak”, karya Rita Widagdo. Di masa kini dibangun patung “Jendral Soedirman”, oleh pematung Sunaryo. Dengan demikian, sepanjang sejarah Indonesia modern, kota Jakarta telah menjadi semacam museum atau rumah bagi seni patung kita. Dan, masyarakat luas yang memiliki akses ke titik-titik tertentu di mana patung-patung itu berada, justru mendapatkan apresiasi seni patung dari situ.



Patung Kary G. Sidharta Soegijo. *Monumen Proklamator*, Jakarta.

Dokumentasi : Penulis, 2016.



Patung karya Nyoman Nuarta, *Arjuna Wiwaha* (kanan bawah), Jakarta  
Dokumentasi Penulis, 2016.

### **c. Lahirnya pembelajaran seni patung di institusi pendidikan seni**

Pada perkembangan gejala ketiga, ditandai dengan perkembangan pendidikan seni patung di akademi-akademi seni rupa antara tahun 1960-1970. Jika melihat pada sejarahnya, riwayat pengalaman dan pendidikan seni patung kita juga belum lama. Pada pertengahan 1950-an pematung Edhi Sunarso belajar di Visva Bharati Rabindranath Tagore University, Shantiniketan, India, dan G. Sidharta belajar pada Jan van Eyck Academie, Belanda. But Muchtar khusus belajar patung dengan teknik las di Massachusetts Institute of Technology (MIT) Amerika Serikat. Belakangan, Rita Widagdo, seorang pematung asal Jerman yang lulus dari Staatliche Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart, kemudian menetap di Indonesia dan memperkuat kehadiran

patung modern. Mereka inilah yang mengisi kegiatan patung-mematung dan memamerkan karya-karya mereka pada awal seni patung modern di Indonesia.

Perkembangan pendidikan seni patung banyak dilakukan di lingkungan akademik. Khususnya di Akademi Seni Rupa Indonesia ASRI, (kini Fakultas Seni Rupa dan Desain, Institut Seni Indonesia Yogyakarta) dan Departemen Seni Rupa dan Desain Institut Teknologi Bandung. Pada pertumbuhan ini pemahaman idiom seni patung menjadi lengkap. Dengan demikian bisa dikatakan inilah awal sesungguhnya seni patung baru Indonesia yang terkategori seni patung modern (Jim Supangkat dalam Soedarso Sp. et al., 1992:50).

Berdirinya Akademi Seni Rupa (ASRI) Yogyakarta pada tahun 1950 memberikan dampak yang besar bagi perkembangan seni patung di Indonesia. Pada jurusan seni patungnya, banyak bibit dan calon pematung baru yang mulai menunjukkan minat dan kemampuan yang besar, dan salah satu produknya adalah pematung besar Indonesia, Edhi Soenarso. Pada tahun 1960 an Edhi Soenarso mulai mengolah material seni patung dengan cetak logam, dan bersama Gardono Soegijo ia membuka bengkel pengecoran perunggu di Yogyakarta.

Perkembangan seni patung 'akademik' juga mulai dimunculkan di kampus ITB Bandung. Melalui Departemen Seni Rupa-nya, mereka mendirikan jurusan seni patung pada tahun 1964 dengan dipimpin oleh But Mochtar, Gregorius Sidharta, dan Rita Widagdo Wizzeman. Mereka bertiga dengan jurusan seni patung turut membantu pertumbuhan pematung-pematung muda di Indonesia. Era perkembangan seni patung di Bandung sangat terkenal dengan beragam faham dan wacana yang muncul disana. Ketika

di Yogyakarta para seniman masih berkuat dengan beragam bentuk figure, seniman-seniman Bandung mulai menggerakkan karya tiga dimensinya ke arah kecenderungan seni abstrak.



Rita Widagdo, Empati, 40 x 77 x 235 cm, aluminium anodize, 2008



G. Sidharta, *Lingkar Kedamaian*, 45 x 45 x 16 cm



*Patung karya G. Sidharta Soegijo, berjudul Patung Tumbuh Kembang terletak di kawasan Kebayoran Baru*

Gregorius Sidharta menjelajahi semua media seni rupa, seperti patung, seni lukis, cetak saring, keramik, kerajinan tangan, dan lain-lain, ia juga memiliki peran menonjol dalam menghadirkan karya-karya seni rupa di tengah publik. Sebut saja, monumen *Tonggak Samudra* di kawasan Tanjung Priok, Jakarta Utara, *Tumbuh dan Berkembang* di sebuah taman di Kebayoran Baru, Jakarta Selatan, *Garuda Pancasila* di atas podium Gedung MPR/DPR, sampai *Piala Citra*, yang diberikan kepada yang terbaik di dunia film pada acara tahunan Festival Film Indonesia.

Geliat perkembangan seni patung di Jakarta meningkat dengan didirikannya Pusat Kesenian Jakarta “Taman Ismail Marzuki” pada tahun 1969. Seniman seniman seperti Oesman Effendi, Mustika, Srijani dan yang lainnya membuat karya patung untuk mengisi halaman pusat kesenian ini. Keberadaan Akademi Seni Rupa di Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta (LPKJ) di tahun 1970, juga menjadi penanda penting bagi perkembangan seni patung di Jakarta. Perkembangan seni patung di Surabaya juga tidak bias dilepaskan dari keberadaan Akademi Seni Rupa Surabaya (AKSERA) yang didirikan pada tahun 1967.

Tercatat beberapa nama pematung yang memiliki andil dalam proses pengembang seni patung modern pada gejala ketiga ini yaitu: Edhi Sunarso, But Muchtar, Gregorius Sidharta dan Rita Widagdo. Dari pematung yang sekaligus pendidik ini muncul generasi seniman patung berikutnya seperti Edith Ratna, Sunaryo, Surya Permana, Untung Mardiyanto, Mon Mudjiman, Pamungkas Gardjito, dan Sumartono yang sebagian besar dari mereka menuangkan bahasa bentuknya dalam gaya abstrak yang tidak lepas dari proses kreativitasnya di akademi. Selain gaya abstrak, masih ada juga pengembangan bentuk-bentuk figur, atau menggabungkan dengan bentuk tradisi seperti pada karya

Nyoman Nuarta, Dolorosa Sinaga, G. Sidharta, dan Suparto yang hingga kini masih banyak penerusnya (Burhan dalam Sumartono et al., 2003:41-44).



Diatas gunung - Karya Seni Patung Dolorosa Sinaga



Balines 1 - Karya Seni Patung Dolorosa Sinaga

**d. Munculnya pameran-pameran seni patung di Indonesia**

Berangkat dari ruang publik dengan semangat pembangunan-pembangunan monument dan landmark kota, seni patung bergeser ke ruang-ruang pameran galeri. Sudah puluhan pameran patung berlangsung, baik yang didukung pemerintah daerah lewat proyek TIM (Taman Ismail Marzuki) maupun pameran melalui galeri-galeri pribadi. Dalam tiga dekade terakhir, paling sedikit ada tiga pameran yang cukup dikenal dan perlu diberikan catatan di sini, diantaranya;

## 1. Pameran Seni Patung Kontemporer Indonesia (1973).

Tahun 1973 Dewan Kesenian Jakarta – Taman Ismail Marzuki menyelenggarakan Pameran Seni Patung Kontemporer Indonesia. Inilah untuk pertama kali pelbagai ragam seni patung, baik yang memiliki kecenderungan tradisional maupun modern, dirakit dalam satu pameran. Untuk pertama kali pula istilah ‘kontemporer’ dipergunakan dalam khasanah seni rupa Indonesia. Pengagas pameran tersebut, G. Sidharta Soegijo, ketika itu merasa perlu menggunakan istilah yang netral, untuk menandai keragaman karya-karya dalam pameran tersebut. Sebab, kata-kata tradisi dan modern, sudah memiliki tempat sendiri, yang satu sama lain saling bertolak-belakang. Pameran ini diikuti pematung dari Bandung dan Yogyakarta. Dua kubu yang sama-sama memiliki pengaruh terhadap perkembangan seni rupa modern Indonesia.

Karya-karya dari Yogyakarta masa itu, cenderung ekspresif dan memperlihatkan pengolahan dengan unsur seni tradisi. Aspek emosi yang menyiratkan kegairahan pematungnya nampak sangat menonjol. Semangat mempertahankan dekorativisme yang diyakini mencerminkan identitas nasional terlihat pula dengan sangat mencolok. Sebaliknya pematung Bandung, lebih berjarak dengan emosi. Mereka nampak dipengaruhi semangat seni rupa modern yang, melihat seni rupa sebagai gejala universal dalam lingkup internasional. Keyakinan formalisme itu membuat karya-karya mereka menjauh dari representasi sesuatu. Perhatian mereka lebih tertuju pada aspek formal seperti; pengolahan bentuk, barik, harmoni, irama, keseimbangan.

Konon, pameran itu hampir saja batal karena melibatkan dua kubu berbeda haluan. Yang satu kelompok Yogyakarta yang berhaluan kerakyatan dan membawa bayang-bayang seni tradisional. Yang lain dari Bandung, berhaluan liberal dan modern,

dengan karya-karya bercorak abstrak. Inisiator pameran, G. Sidharta Soegijo yang mendamaikan kedua belah pihak dengan menggeser istilah patung modern dan menggantinya dengan istilah patung kontemporer yang mengatasi segala perbedaan. Tak disangka istilah kontemporer sejak itu menjadi populer di lingkungan seni rupa. Pameran tersebut menampilkan karya-karya Rita Widagdo, G. Sidharta, But Muchtar, Sunaryo—mereka adalah pengajar pada studio seni patung di Fakultas Seni Rupa ITB. Sementara, tampil pula karya-karya Edhi Sunarso, Suparto, Hadi Asmoro, Ramelan dan Mustika dari ASRI (Yogyakarta).

Banyaknya tanggapan atas pameran ini kemudian melahirkan diskusi panjang yang diselenggarakan oleh pihak panitia. Diskusi Patung Kontemporer 14 Juni 1973 di Teater Arena Taman Ismail Marzuki, yang mengiringi Pameran Seni Patung Kontemporer Indonesia tahun 1973. Panel diskusi ini kerjasama antara Yayasan Indonesia dengan Dewan Kesenian Jakarta karena banyaknya tanggapan-tanggapan pada Pameran Patung Kontemporer. Dalam diskusi tersebut, Dr. Sudjoko mengemukakan persoalan-persoalan penting terkait pameran ini yakni diantaranya ; 1. Masalah pembaharuan dan tradisi, 2. Masalah pembaratan dan penasionalan, 3. Masalah universalita dan idenititas, 4. Masalah pemribadian dan pemsayarakatan. Selain itu juga persoalan-persoalan yang terkait dengan praktik seni modern Indonesia, yang meliputi : 1. Masalah-masalah apresiasi seni modern, 2. Soal apresiasi seni tradisionil, 3. Soal seni ke Indonesia, 4. Soal kebaratan, 5. Soal kebungkaman seniman, 6. Soal jurubicara-jurubicara seniman, 7. soal publik itu sendiri.

Dalam diskusi ini pertanyaan dan persoalan seni modern menjadi penting untuk dilihat dan dicermati kembali, terkait dinamika perkembangan seni yang mulai bergerak

dalam tataran wacana, yang menuntut legitimasi-legitimasi atas keragaman praktik dan kecenderungan estetik. Meski tidak begitu banyak mempunyai pengaruh dalam praktik kesenian, namun pameran ini cukup melecut semangat perkembangan seni patung di Indonesia.



DISKUSI PATUNG KONTEMPORER  
tanggal 14 Juni 1975 mulai jam 19.00 bertempat di  
TEATER ARENA TAMAN ISMAIL MARZUKI  
Moderator D.A. Peransi

---

Panel diskusi ini kerjasama antara Jajasan Indonesia dengan Dewan Kesenian Jakarta karena banyaknya tanggapan-tanggapan pada Pameran Patung Kontemporer.

Masalah: Seni Patung Indonesia Dewasa Ini.

Pembicara Pertama Sdr. Sudjoko

Judul: Masalah-masalah dalam seni modern Indonesia

Urutan ini akan saya bagi dalam dua bagian yaitu :

1. Masalah-masalah umum
2. Masalah-masalah dalam seni

Masalah-masalah umum itu berjalanan dengan masalah-masalah seni jadi tidak bisa dianggap sebagai talar belakang saja, jadi kalau saja bicarakan masalah umum ini masalah seni sudah termasuk di sini.

Saya bagi disini dengan empat macam masalah umum.

Masalah yang pertama adalah masalah pembaharuan dan tradisi.

Masalah kedua masalah pembaratan dan penasionalan

Masalah ketiga masalah universalitas dan identitas

Masalah keempat masalah pemribadian dan kemasyarakatan.

Saya ingin menguraikan dengan singkat saja mengenai isi setiap masalah itu. Pertama masalah pembaharuan dan tradisi, ini adalah karakteristik bagi negara-negara yang terbelakang seperti Indonesia ini dimana ada orang-orang yang tak puas dengan keterbelakangannya. Disini kita dapat melihat ada dua macam argumen.

Argumen yang pertama itu dasarnya begini bahwa tradisi itu identik dengan keterbelakangan dan bahwa kemajuan itu dicapai dengan pembaharuan yang menolak tradisi.

Argumen kedua berkata bahwa tradisi itu identik dengan kepribadian dan identik pula dengan kekuatan membangun, kemudian kemajuan itu dicapai dengan penggunaan tradisi.

Dalam masing-masing argumen ini ada berbagai nuansa dan berbagai posisi antara yang konservatif sampai yang radikal antara yang kompromis sampai yang non kompromis antara yang lunak dan keras, sempit dan luas lambat dan cepat, demikian juga antara kedua argumen itu.

Jadi antara kedua argumen itu dari sekedar perbedaan saja bisa juga merupakan pertentangan sampai permusuhan hubungan, tapi sebenarnya kedua-dua argumen ini menghendaki kemajuan tak ada yang menghendaki keterbelakangan. Baru itu adalah masalah pertama. Yang kedua, saya sebut masalah pembaratan dan penasionalan.

Jadi karakteristik buat negara-negara yang bukan barat dan yang terbelakang maupun yang sudah maju, seringkali ini dijumpai adukan dengan masalah Timur dan Barat, Afrika dan Barat, putih dan berwarna kristen dan non kristen dan sebagainya.

Yang paling merasakan masalah ini adalah negara atau masyarakat yang baru mencapai kemerdekaan nasionalnya dengan perjuangan melawan kekuatan Barat. Variasi-variasi disini itu bergantung berbagai nuansa-nuansa dalam rasa kenasionalan dan dalam sifat terhadap apa-apa yang dibarat. Inti masalahnya sebetulnya adalah kemerdekaan dan kepribadian, keduanya baikpun barat maupun kenasionalan itu menghendaki kemajuan, tak ada sebenarnya yang menghendaki keterbelakangan itu. Bisa juga pembaratan dan penasionalan itu menyatu dalam diri seorang dan itu banyak juga. Dan sebagai catatan perlu kita ketahui bahwa masalah kenasionalan, kemerdekaan dan kepribadian ini juga ada dinegeri-negeri barat dan yang terbelakang maupun yang sudah maju.

Masalah ketiga: Adalah masalah universalitas dan identitas. Satu pihak menganggap bahwa kesemestaan sebagai kenyataan hidup atau dalam kesemestaan ini adalah kenyataan hidup sehingga hidup itu perlu disemestakan, kelainan tak bisa ditahan dan tak perlu dipertahankan. Pihak lain mengakui kesemestaan ini tapi tidak mengakui penyemestaan, penyemestaan berarti peniadaan diri dan hambatan kemiskinan. Dengan kesemestaan justru diperlukan kelainan dan pelainan, saya maksud juga disini semua pihak itu menghendaki kemajuan cuma caranya, konsepnya berbeda.

Masalah yang keempat: Itu saya sebut sebagai masalah pemribadian dan pemasyarakatan.

Satu pihak menganggap mempribadi dan memasyarakat ini jelas. Ini bisa disusun menjadi idiolagi, menjadi siasat dan menjadi pedoman mengatur dan bertindak dan menilai dan memuji dan tentunya menghukum juga. Untuk pihak lain masalah ini amat rumit, pemecahan yang gampang tidak mungkin.

Dari keempat masalah yang tadi itu sebetulnya sudah kita ketahui semuanya, tapi ~~tidak~~ ini tidak berarti bahwa masalahnya sudah selesai, oleh karena setiap kali kita menghadapi pameran seni modern atau pementasan modern semua itu, hal-hal seperti ini menyelip kembali. Pemecahannya belum selesai, sebab kita bisa menanyakan berbagai pertanyaan. Apa cara kita menganalisa keempat masalah ini sudah teliti betul atau menyelidiki dan pembuktian sudah menyakinkan betul, apa segala seginya sudah dipertimbangkan masak-masak. Apa kita ini tidak hanya ikut-ikutan saja atau memboyong saja pendapat orang lain sekalipun orang lain itu orang tokoh yang mahir. Apa kita tidak hanya mengulang-ulang diri kita sendiri saja, harus berhenti berfikir. Apa kita tidak juga bernafsu saja untuk mendengarkan diri kita sendiri, yang

penting itu apakah kita sudah mengkritik pikiran-pikiran dan sikap-sikap kita sendiri.

Dan yang kedua dan ini adalah masalah khusus jadi masalah seni modern di Indonesia.

Tadi saya mengatakan bahwa masalahnya banyak sekali tapi dalam setiap ceramah kita harus dapat membatasi diri dan sisanya nanti bisa kita bicarakan dalam diskusi.

Saya mengambil beberapa masalah saja dari seni modern di Indonesia.

Pertama mengenai soal apresiasi seni modern. Dunia bentuk dan rupa di sekitar kita ini cukup mudah diterima, misalnya foto-foto di dalam majalah-majalah itu mudah kita terima, mudah kita sukai, banyak bentuk modern bahkan kita kehendaki dan kita cintai, misalnya mobil tape recorder, kursi cawan dsb-dsb. Karena itu orang tak sudi menerima sementara bentuk modern yang sukar dipahami misalnya patung-patung ini yang ada disini. Buktinya adalah bahwa segala macam bentuk itu semuanya mudah diterima, kalau ada yang sukar diterima itu mesti ada anehnya.

Seniman itu mengetahui bahwa cara-cara memahami seni modern itu belum dipahami oleh publik, tapi disamping itu seniman kecewa kalau reaksi publik itu negatif, disini letak masalahnya. Pemecahannya menurut saya sampai sekarang tidak ada bahkan tidak dipersoalkan betul-betul. Sampai sekarang kita ini kita menyangka bahwa mengadakan pameran dan mengundang wartawan ini sudah cukup masalah-masalah lain praktis tidak ada.

Masalah kedua adalah soal apresiasi seni tradisional. Seniman modern itu mengambil sikap terhadap seni tradisional menjatuhkan penilaian, menjatuhkan ponis terhadap seni tradisional, tetapi sebenarnya tanpa tahu banyak mengenai seni tradisional itu, bahkan tanpa keinginan untuk memahaminya, jangan lagi mengolahnya. Nah disini letak masalahnya. Kita ~~mas~~ menilai sesuatu tanpa mengetahui banyak tentang sesuatu itu, tentunya dengan catatan bahwa tidak semua seniman itu demikian.

Masalah ketiga ini adalah: Masalah pengindonesiaan atau menurut Sdr. Perensi menyebutkan soal mashab Indonesia. Jadi tuntutan ke Indonesiaan atau kenasionalan dalam seni modern ini, terutama tuntutan dalam bangsa yang sedang membangun atau ~~baru~~ yang baru merdeka jadi adalah masuk akal.

Di Indonesia ada anggapan yang kuat bahwa nilai seni bangsa Indonesia sudah tinggi, kebudayaan tinggi, kebudayaan luhur dsb. Itu adalah kata-kata yang sering kali kita dengar, sering kita pakai, karena itu banyak orang tersinggung oleh kenyataan bahwa seniman-seniman modern Indonesia belajar dari barat .

Kita sebagai nasionalisme sebagai bangsa yang merdeka sangat perasa terhadap hal-hal seperti ini.

Nah inilah yang merupakan masalah rasa kenasionalan yang tersinggung atau rasa kemerdekaan yang tersinggung.

Masalah kedua ialah anggapan bahwa rasa ke Indonesiaan itu dapat dicapai dalam tempo secepat kemauan kita, begitu kita mau begitu jadi rasab Indonesia itu. Saya tadi katakan bahwa soal yang semacam ini adalah wajar pada bangsa yang baru merdeka dan ini terbukti di banyak negara juga. Tapi yang tak pernah terbukti adalah bahwa kepribadian atau kemanusiaan itu atau masalah nasional itu bisa dicapai dengan seketika saja.

Soal keempat: Adalah soal kebaratan. Kebaratan dalam seni modern kita itu mempunyai dua aspek: yaitu seninya sendiri dan kedua caranya berfikir mengenai seni. Saya menyinggung-nyinggung yang kedua ini saja yang saya anggap masalah yang paling serius ini adalah bahwa cara berfikir barat diterima oleh kita tanpa dianalisa lebih lanjut. Kritikus maupun seniman itu menggunakan cara berfikir barat dan menaatinya. Nah cara berfikir ini bertolak langsung kepada seni yang kita buat kepada tulisan-tulisan mengenai seni yang kita buat dan kepada cara kita mendidik seni.

Masalah kelima: Adalah soal yang saya sebut soal kebungkaman seniman. Jadi ada anggapan kuat disini bahwa seniman itu harus bungkam mengenai karyanya atau mengenai kreasinya atau kurang lebih begitulah. Enggan, segan-segan ia bicara mengenai apa yang ia buat, publik bertanya tapi ia bungkam, dia berprinsip bahwa berbicara atau menulis dan menyelidiki adalah tugas orang lain. Nah disinilah letak masalahnya, tapi kita biarkan begitu saja.

Enam: Isolasi orang lain. Orang lain itu siapa, orang lain yang disuruh oleh seniman untuk bicara. Yang sudah ada itu adalah kritikus, kritikus koran, suka atau tidak suka seniman dan publik itu memerlukan kritikus. Pertanyaan ialah, kritikus itu diperlukan itu untuk apa? Jadi rupanya tidak jelas sampai sekarang ini bagi kritikus juga kelihatannya tidak jelas. Publik sering berkata tulisan kritikus itu tidak bisa dimengerti dan dari pihak kritikus agaknya tidak ada yang memperhatikan dulikan ini. Rupanya kritikus ini tidak tahu menjalankan tugasnya terhadap publik. Dia menamakan diri sebagai jembatan antara seniman dan publik tapi bagaimana menjembatannya itu tidak jelas. Adanya seniman atau kritikus itu tidak cinta kepada publik, mungkin dia lebih cinta kepada dirinya sendiri. Dia menulis untuk dinikmatinya sendiri, untuk membesarkan egonya dan barangkali untuk pameran kepada pembaca, betapa pandainya dia bersilat. Adanya dia hanya menulis buat seniman dan musuh-musuhnya, disinilah masalahnya begini.

Saya tidak mau pukul rata, ada beberapa kritikus yang tidak demikian tapi rasanya ini belum terasa yang tidak demikian itu. Jadi bagaimana rasanya andaikata kita seorang seniman rasanya mungkin tidak memihak, yang dimaksud disini bukan sekedar hubungan sosial dan ngobrol-ngobrol saja mengenai apa itu kultus and cultus tidak menentu, tapi hubungan dimana kritikus berusaha mendalami dan memahami masalah-masalah seni dari seniman itu sendiri, soal kritikus ini juga harus belajar seni terus menerus dan hubungan ~~antara kritikus~~ dengan seniman itu adalah suatu cara yang baik sekali.

Yang akhir segi tiga, seniman, kritikus, publik itu cuma diatas kertas saja atau abstrak saja, dalam realita praktis itu tidak berarti. Disinilah salah satu sumber masalah dari seni modern di Indonesia, selain kritikus masih harus ada pengarang-pengarang tentang seni dari wartawan-wartawan biasa sampai ke pengarang buku dari tulisan-tulisan yang bersifat laporan sampai yang educatif dan yang menganjurkan. Orang-orang ini sudah ada tetapi terlalu sedikit.

Masalah terakhir: Saya sebut saja faktor publik, sebab ada kemungkinan bahwa perbaikan apapun yang kita jalankan, publik tidak atau tetap tidak responsip, jadi sebenarnya bertalian dengan tempat seni rupa didalam kehidupan publik. Maka kalau kita berkata rakyat itu tidak mengerti seni modern, kita ini hendaknya jangan cuma pandai menuding pada seni modern saja - kita kadang-kadang harus menuding pada publiknya, mereka ada perhatian apa tidak terhadap seni itu. Sebetulnya publik Indonesia k dimasa sekarang itu mencari apa dalam kehidupannya, apa yang dianggap penting itu sebetulnya apa yang mendapat prioritas dalam kehidupan itu.

Demikianlah apa yang saya ungkapkan, jadi ada masalah umum (4) dan masalah seni (7) saya sebut lagi:

- Masalah Umum: 1. Pembaharuan dan tradisi  
2. Masalah pembaratan dan penasionalan  
3. Masalah universalitas ualita dan identitas  
4. Masalah pemribadian dan pemasyarakatan

Kemudian masalah-masalah seni modern yang saya kemukakan ini adalah :

1. Masalah-masalah apresiasi seni modern
2. Soal apresiasi seni tradisional
3. ~~Soal~~ Soal seni ke Indonesiaan
4. Soal kebaratan
5. Soal kebungkaman seniman
6. Soal jurubicara-gurubicara seniman
7. Soal publik ~~di~~ itu sendiri.

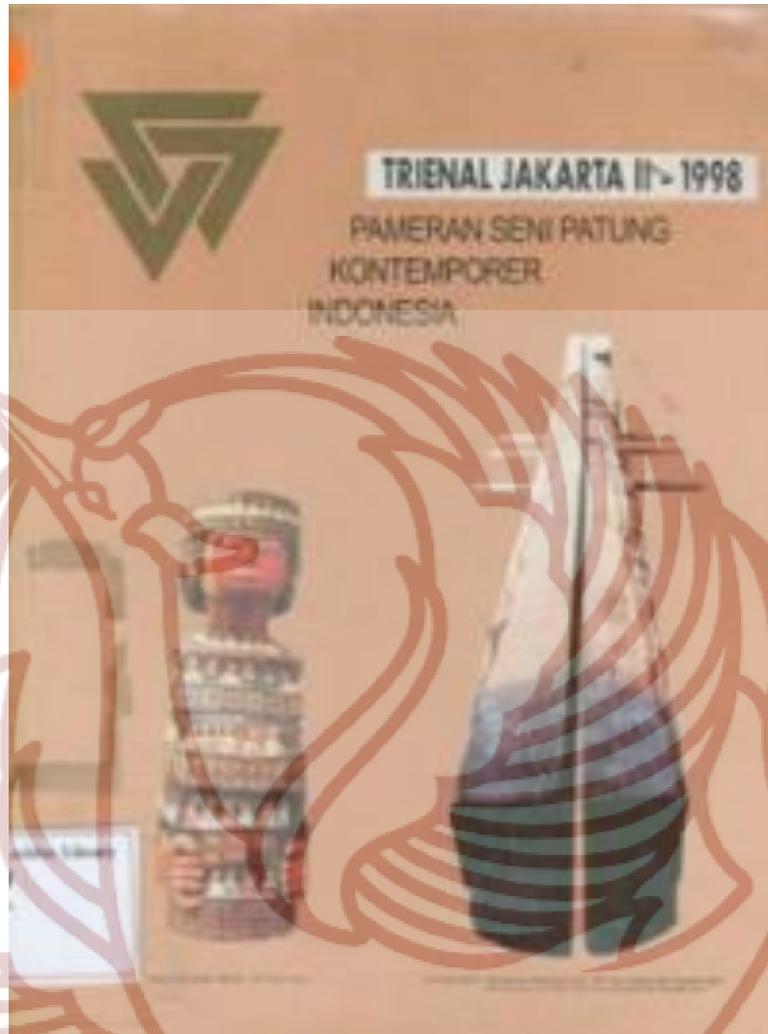
Jakarta, 15 Juni 1973

Disalin kembali oleh Suwarso.-

Meskipun, tercatat dalam kurun tujuh tahun, hanya ada tiga pameran: *Patung 77* (1977), *Empat Pematung Wanita* (1980), dan *Patung Nafas Kayu* (1984). DKJ-TIM selaku pusat perkembangan kesenian masa itu, menyelenggarakan lagi pameran *Trienal Seni Patung Kontemporer I* (1986). Tapi rupanya tak mudah melaksanakan rencana ideal pameran tiga tahunan itu. Baru sekali terselenggara, trienal langsung macet. Muncul kembali Trienal II pada 1998, atau dua belas tahun kemudian. Kali ini tampak perkembangan menarik, yaitu sebagian karya adalah instalasi patung. Di situ tampak perbedaan berarti dari instalasi lain yang bermunculan di masa itu. Bisa jadi itu tersebut mereka terbiasa bergerak dengan logika bentuk trimatra. Instalasi bagi para pematung hanya perluasan ruang yang memang menjadi garapan mereka sehari-hari.

## 2. Trienal Jakarta I (1986) dan Trienal Jakarta II (1998).

Pameran ini merupakan langkah awal untuk memantapkan sebuah tradisi trienal, yakni evaluasi perkembangan seni patung selama kurun tiga tahun sekali. Pada kenyataannya DKJ (Dewan Kesenian Jakarta) selaku pengagas ide, tak pernah konsisten memenuhi janji 3 tahunan-nya. Setelah yang pertama pada 1986, DKJ baru dapat menyelenggarakan Trienal II pada 1998, jadi terbentang jarak sepanjang 12 tahun. Namun demikian, kita masih dapat melihat perkembangan pada Trienal II itu, di mana munculnya wajah-wajah baru antara lain; Anusapati, Altje Uly, Ali Umar, Gusbarlian, Yani Mariani, Yuli Prayitno, Yusra Martunus. Bahkan patung kayu Anusapati berjudul "Object No. 8" bersama "Gula dan Semut", instalasi patung karya Iriantine Karnaya, terpilih sebagai salah satu karya terbaik.



Wajah Katalog Pameran Triennial Jakarta II-1998

Pameran Seni Patung Kontemporer Indonesia. Dokumentasi : Penulis, 2016

Dewan kurator pameran Trienal II itu menolak sejumlah proposal instalasi dari mereka yang tak berlatar belakang atau setidaknya-tidaknya menjadikan seni patung sebagai kegiatan sehari-hari. Penolakan menimbulkan protes keras, sebab mereka menganggap karya mereka juga layak disebut patung, karena bentuknya trimatra. Dewan kurator menegaskan bahwa pameran tersebut sejatinya untuk melihat konvensi dan perubahan-perubahan yang terjadi dalam seni patung. Setelah dua kali terlaksana, hingga kini upaya

melakukan pengamatan tiga tahunan itu tak terdengar lagi.

Melihat fenomena yang ganjil dalam pertumbuhan seni patung Indonesia, Sudarmaji menulis kritiknya dalam lembar media massa sebagai berikut.

“Pertanyaan yang sering diajukan. Apalagi oleh masyarakat awam atau penonton biasa, yang tidak punya basis pendidikan seni rupa. Referensi kata : wajar, biasanya dikaitkan dengan kurang menerima gejala seni patung yang melulu wujud, yang dalam tinjauan seni akhirnya lahir aliran yang disebut *intrinsic criticism*. Ialah tinjauan yang kaidah-kaidahnya tidak mau beranjak dari wujud *an sich*. Jadi melulu soal, bentuk, warna dan harmonisasi, proporsi, ballance, texture rendering, anatomi, gelap-terang (pencahayaannya). Sama sekali tidak menggubris *anasir message atau missionnya*. Apa dakwah keagamaan, pendidikan, kemasyarakatan, politik dan sebagainya. Persoalan itu menjadi kriteria, juga dalam evaluasi yang disebut Jerome Stoinitz *contextual criticism*.”

Dalam kontek ini, Sudarmaji menyoroti bahwa analisis tentang sejarah perkembangan seni patung Indonesia, dikatakan tidak wajar karena hanya berkutat pada persoalan-peroalan artistik dan menyampingkan hal-hal yang sifatnya ekstrinsik, seperti visi dan misi karya.

" BAGIAN DOKUMENTASI DEWAN KESENIAN JAKARTA CIKINI RAYA 73, JAKARTA "

KOMPAS	MERDEKA	KR.YOGYA	MUTIARA	POS KOTA	HALUAN
PE.BAN	A.B.	BISNIS.IN	WASPADA	PRIORITAS	B.YUDHA
B.BUANA	PELITA	S.KARYA	S.PEMBARUAN	S.PAGI	H.TERBIT
H A R I	<i>Minggu</i>	TGL. 21 JUN 1987	HAL.	NO:	

# Wajarkah Pertumbuhan Seni Patung Kita

Oleh Sudarmadji

PATUNG Indonesia pertama yang tidak tradisional (artakaa moderen) yang pernah penulis saksikan ialah patung Hendrojas-moro. Ia kakak "kelas" penulis di ASRI Yogyakarta dan terakhir menjadi dosen patung pada jurusaan itu di ASRI. Reproduksi karya patungnya ialah mengenai tokoh Kartini, berupa patung clay yang sangat realistik. Reproduksi tersebut dimuat pada media massa, namanya *Pembangun*, dipimpin M. Tabrani terbitan 24 Agustus 1980, nomor 61. Gejala kesenian ini penulis cantumkan pada buku terbitan Aris Lima Jakarta, berjudul *Peleka dan Pematang Indonesia*, yang kebetulan kami sendiri penulisnya. Ini perlu penulis sebutkan untuk meluruskan sejarah seni rupa Indonesia, yang mencantumkan nama Hendra Gunawan, atau yang lain lagi.

Penulis sejarah seni rupa Indonesia memang belum rapi. Dan Departemen P dan K (sekarang Depdikbud) belum banyak memikirkannya. Inilah kekurangannya. Bukan mustahil, sebelum Hendrojasoro, masih bisa dikemukakan lagi tokohnya. Tetapi, menurut nama Hendrojasoro, sudah senih namanya. Bukan seni sudah Indonesia Merdeka. Dan Hendrojasoro mengatakan kepada penulis bahwa ia pun sesungguhnya anggota Persegi yang lahir di Jakarta 1932. Ia anggota yang aktif membayar iuran. Anggota jarak jauh karena rumahnya di Kebumeh, Jawa Tengah.

### Corak dan watak

Sebelum ketemu dengan pehlaman Belanda, tentu saja terdapat pada seni kaum muslim yang Hindu dan Buddha, dalam corak dekoratif, realistik bahkan patung lingga-yoni itu betolak sangat esensial dan simbolis. Sedang corak primitif umumnya dihidangkan masyarakat pra sejarah, tidak peduli di Sumatera, Kalimantan, Jawa, Bali sampai ke Irian Jaya. Sesudah ketemu dengan seni budaya Belanda atau Barat pada umumnya, maka corak yang realistik/renaissancis mulai ditemukan. Sama-sama pengaruh Yunani-Rumawi, namun jalur yang



Karya Narsen Avatara, M. Huda Wujud

pertama lewat India (Iskandar Zulkarnaen yang sampai ke Sunda Indus) masuk Indonesia dalam corak yang Hinduisis tadi. Sedang jalur kedua lewat Belanda yang berpengaruh ke Hendrojasoro. Patung sosok baik di Borobudur sampai Prambanan, juga Yeh Pulu (Bedudu, Bali), banyak yang sangat realistik.

Lembaga pendidikan pertama di Indonesia yang menggarap seni patung tentulah ASRI Yogyakarta, sudah sejak berdirinya tahun 1950. Seni patung sebagai jurusan yang otonom memang sudah lahir hampir puluhan tahun 1950, jurusan yang ada, punya, sebutan jurusan tidak ada. Penulis yang masuk tahun 1952, langsung diajar melukis dan juga memahat dengan lumpur dan clay, pada koran lain dengan lumpur. ASRI Sama yang masuk tahun 1953 bersama Kusren Edul Sugiarto, sudah memahat dalam corak non-figuratif dengan pateral, sedangkan lain yang pulih. Dosemnya ialah Trubus Sudarsono untuk tingkat dasar, dan Hen-

" BAGIAN DOKUMENTASI DEWAN KESENIAN JAKARTA CIKINI RAYA 73, JAKARTA "

KOMPAS	MERDEKA	KR. YOGYA	MUTIARA	POS KOTA	HALUAN
PI. DAN	A. B.	BISNIS. IN	WASPADA	PRIORITAS	B. YUDHA
B. BUANA	FELITA	S. KARYA	S. PEMBARUAN	S. PAGI	E. TERBIT
H A R I		TGL.		HAL.	NO:

dra Gunawan untuk tingkat lanjut.

Pada dosen ini pada mematang di sangarnya. Pelukis Rakyat di Sentulrejo, Hendroasmoro dan Edhi Sunarso, lalu G. Sidarta, masih mahasiswa, mematang di Bintaro Lor No. 8. Pada tahun limapuluhannya Edhi Sunarso sudah memenangkan lomba internasional tetapi oleh penjurii penonton jika tidak dilihat di Inggris. Judul patungnya ialah Tolakan Politik Tok D'Art. Ini perlu dikemukakan, karena banyak penulis sejarah patung di Indonesia kekurangan data ini. Sehingga menulisnya berawal sekitar tahun 1965-an begitu, untuk awal pertumbuhannya.

Tentu saja sekitar tahun 1959-67 ialah pertumbuhan patung lewat jalur akademis. Dapat diperlihatkan, pertumbuhan sejarah patung di Bali berjalan kontinyu. Tak mengenal masa putus, karena selalu diperlukan agamanya. Baik dari lingkungan akademi maupun kosong gurun, seni patung terus tumbuh sampai sekarang. Gejala yang unik menonjol, terakhir tentu dengan adanya pameran patung di TIM Jakarta, berlangsung tahun 1986 (Triennale DKJ), dari Empel Pematang Edhi, Dharta, But Mochtar dan Rita Widagda.

Corak yang muncul tentu analog dalam pertumbuhan seni patung dunia. Dari corak yang realistik impresionis sampai yang kubisita, non figuratif bahkan eksperimen oleh sentimen muda yang bersifat eksperimental, kempung atau kinetik, Pengaruh seni-seni primitif terungkap pula antara lain pada Amrus Natalsya. Yang dekoratif, seperti patung keramik Indros. Banyak di antaranya dengan referensi di bidang seni rupa, tetapi produk-produk akademis umumnya cenderung ke seni-seni intrinsik. Misi estetikanya bukan pada hal ihwal yang ekstrinsik melainkan meluhungid, ini termasuk di antaranya. Pada karya-karya Rita Widagda.

**Wajarkah pertumbuhannya**  
Pertanyaan yang sering ditanyakan. Apilagi oleh masyarakat

awan atau penonton biasa yang tidak punya basis pendidikan seni rupa. Referensi kata, wajar, biasanya dikaitkan dengan kurang mau menerima gejala seni patung yang melulu wujud yang dalam arti lain dan akhirnya ialah aliran yang disebut sebagai "art for art" aliran ini yang kadang-kadang tidak mau beranjak dari wujud itu sich. Jadi melulu soal bentuk, warna dan harmoni, proporsi, balance, texture, rendering, anatomi, gelap-terang (permainan). Sama sekali tidak menghiris analisis message atau maknanya. Apa dakuwah keagamaan, pendidikan, kemasyarakatan politik dan sebagainya. Persoalan itu menjadi kriteria, juga dalam kondisi yang disebut Jerome Stolitz contextual criticism. Lainnya teori seni dan aliran kritik seni seperti ini, tentu lantaran latarnya sudah sejak ribuan tahun, aliran seni yang contextual. Bahwa karya seni yang utuh, bukan hanya bicara masalah wujud, melainkan juga soal message yang signifikan beberapa jumlahnya. Patung Budha di candi Mendut, tentu tidak lahir melulu wujud; ia punya misi (mission, message) Budhista. Begitu juga dengan dan dengan relief-relief Patung megar panjangnya di candi Borobudur, Prambanan, dan Pulu Bali, gerusan lintir di gua-gua Maros (Sulawesi) yang magis, kesemuanya punya maknanya sendiri-sendiri.

Tetapi karya-karya Rita Widagda yang antara lain muncul di TIM beberapa waktu yang lewat, andalkate orang tidak kepingin kehilangan kata mission dan message, maka message-nya itu melulu pada wujudnya saja. Pada kearah-halusnya leretnya mengesembung dan mengesonggangnya wujud yang terpampang bermacam warna dan nuansa yang kepingin ditampilkan, jatuhnya sinar atau cahaya matahari, dan untuk patung-patung kinetik tentu saja bagaimana gerakan estetis dapat ditangkap. Dan seterusnya.

Sebuah patung/relief yang contextual dapat disebut umpamanya relief Toka Muda di Semarang. Juga mengenai patung-proklamasi yang di Pegunungan

Jakarta. Ada misi politik, misi kemasyarakatan, pedagogis, yang kesemuanya merupakan kritierium yang ditampilkan dalam evaluasi. Dan sebenarnya lebih juga dalam pertumbuhannya.

Kerap kali pertanyaan, wajarkah semua jenis pertumbuhan patung di Indonesia? Antara lain juga sesudah mengetahui ilustrasi gelainya di awal-awal tuasannya? Apakah yang sudah wujud itu tidak secepat dari bentuknya? Indonesia! Apakah



Amrus Natalsya, patung kayu, difoto sebagai Dirangstung seni totem daerah seni.

tidak lebih baik kembali dengan mencari ilham/masakan/rangsangan dari puncak-puncak kesenian daerah? (Ini biasanya bicara budaya-wan politik) Dan yang sedemikian (menggal dari semasa lalu) dilakukan umpama oleh Amrus Natalsya yang kembali ke Tapanuli Nias atau dalam seni lukis seperti Nyoman Gunarso yang kembali ke Bali? \*

Tentu saja sikap seperti Amrus Natalsya dan Nyoman Gunarso adalah haknya dan cukup yakin akan para budayawan dan seni-man tidak menganser hal tersebut merupakan satu-satunya yang syah atau wajar. Sebab, Edhi Sunarso atau But Mochtar yang meradi sepenuhnya non-figuratif atau seni abstrak (bertolak dari gejala atau figur, namun dengan merangkap esensi atau menghidupkannya) bukan saja karena bentuk imajin perkembangan seni patung dunia (Wajarkah kita adalah ahli waris kebudayaan dunia yang syah?), namun jika ditelusur bentuk esensial dan musnad seperti itu pun ada pada perwujudan lingga-yoni, lampamnya.

Juga bentuk kreativitas ragam luas kita, yang biasanya daerah per daerah bisa berbeda, cukup kaya dan bernilai. Duz menjawab persoalan yang ditanyakan sesuai dengan judul tulisan, maka sesungguhnya pertumbuhan seni patung kita dari tahun ke tahun

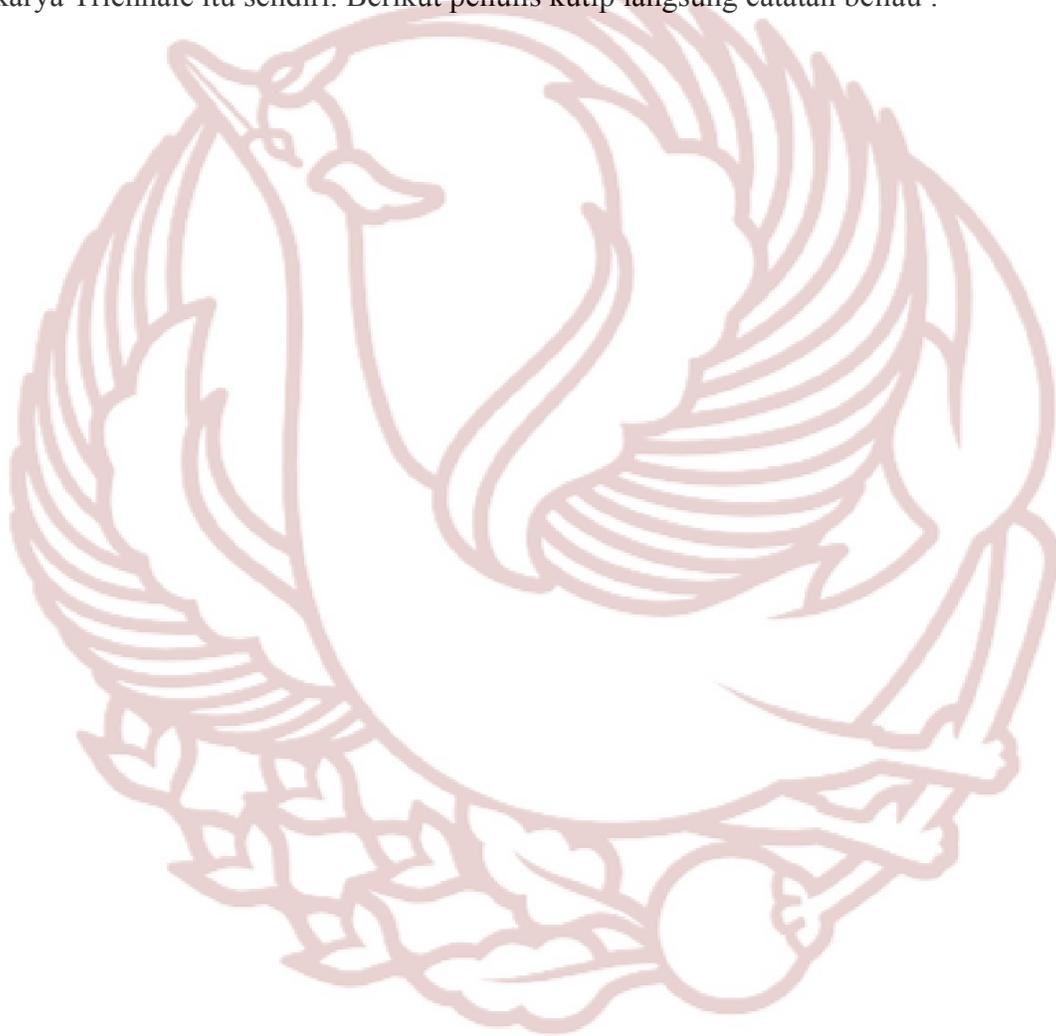
cukup wajar dan sehat-sehat saja.

**Saran**

Yang kurang dari para organisasi dan budayawan kita, termasuk Departemen P dan K, ialah keinginannya untuk melaksanakan secara berorganisasi pameran seni patung itu sendiri secara periodik Dewan Kesenian Jakarta dengan penyelenggaraan Triennale, pameran tunggal atau kelompok kecil, selain memburukan kesempatan pencatatan pertumbuhan dan syah, juga memberikan rangsangan apresiatif untuk masyarakat yang lebih luas lagi. Sehingga persoalan seni patung kita selalu teranalisis dan terjawab. Sama halnya untuk sektor seni lukis, maka penulisan buku seni patung perlu dikerjakan meski sudah amat terlambat. Pengumpulan makalah atau esai dari yang pernah diumumkan oleh media massa pun sudah merupakan awal yang baik. Tetapi siapa? Ya, siapa!

\* Sudarmaji, kritikus seni rupa.

Dalam tulisan panjangnya yang secara khusus membahas tentang Triennale Seni Patung II, Sudarmaji mengangkat berita panjang tentang Seni Patung Triennale dalam tahapan pengamatan kritis melalui ; 1) analisa sejarah 2) analisa wujud 3) soal evaluasi 4) karya Triennale itu sendiri. Berikut penulis kutip langsung catatan beliau :



## MENGAMATI SENI PATUNG TRIENNALE

Oleh: Sudarmaji

Penulis berpendapat banyak baiknya jika pengamatan ini dilakukan dengan beberapa ancang-ancang. Untuk itu pentahapan dilakukan :

1. Analisa sejarah.
2. Analisa wujud.
3. Soal evaluasi.
4. Karya Triennale itu sendiri.

### 1. Analisa sejarah.

Ada penulis yang menyatakan bahwa sekitar tahun 1947 pernah diselenggarakan pameran seni patung di seputar Jawa Tengah. Namun penulis ini menyaksikan adanya kegiatan seni patung seputar tahun 1950 an di sanggar Pelukis Rakyat Sen tulrejo Yogyakarta. Diingat luar kepala karena pameran di-sanggar tanpa upacara resmi dan terbuka bertahun-tahun nama-nama: Hendra Gunawan, Sayono, Rustamaji, C.J.A.Ali, Edhi Sunarso, Trubus.S, dan jika tidak keliru Affandi dengan patung tanah liat mentah mengenai potret diri. Di jaman Belanda, Hendrojasmoro sudah mematung antara lain dengan figur Kar tini.

Tahun 1950 itu, sudah dari awal pembukaannya, ASRI Yogya karta mengenal jurusan melukis/mematung. Yang unik, pada tahun 1954 an, seorang mahasiswa asal Sumatera Barat Arby Sama sudah menghasilkan karya tiga dimensional ini, karya yang me lulu wujud (non representasional). Ia mematung dengan blok ba tu padas sekitar 40 CM tebal, umumnya empat persegi panjang dengan teknik pahat krawangan (encreux). Mirip yang dihasilkan Jean Arp berjudul "Siamois" namun hasil tahun 1960. Bedanya Arby blok lempengan segi empat masih terasa dengan tendensi penghiasan, maka Arp cenderung menghasilkan bentuk-bentuk biomorfis.

Tahun 1964, dengan kepulangan But Muchtar dan dibantu G.Sidharta, Rita Widagdo, di ITB dibuka jurusan patung yang beberapa tahun kemudian nanti (1971) sudah menampilkan hasil

karyanya ...

karyanya dalam Grup 18 di TIM Jakarta. Nama yang berhasil diturunkan ialah : But Muchtar, G.Sidharta, Rita Widagdo, Sunaryo dan Surya Pernawa. Sama dengan Arby Sama, manifestasi karya mereka melulu wujud.

Institut Kesenian Jakarta (dulu LPKJ) berdiri tahun 1970 yang ikut meramaikan udara Jakarta. Aktivitas seni patung dilakukan dengan nama-nama: Oesman Effendi, Mustika, Hadiusmoro, M.Wowor, Suparto dan kemudian juga Arsono. Sebelumnya, nama Haryadi S. pematung terkuat dalam teknik realisme banyak menghasilkan relief dan juga ronde bosse berbentuk monumen.

Pameran Patung selanjutnya terjadi tahun 1973 sponsor Pertamina dan Dewan Kesenian Jakarta. Muncul nama-nama lebih banyak ialah : Mustika, Ramelan, Suparto, G.Sidharta, Arsono, Hadiusmoro, Edith Ratna, Sunaryo, Suryapernawa, But Muchtar, Rita W. Edhi Sunarso, Mon Mujiman, Askabul dan beberapa yang lain. Teknik tatah mulai secara mantap dilengkapi dengan teknik las dan cor.

Tahun 1977, oleh Dewan Kesenian Jakarta diselenggarakan pameran patung dengan peserta: Edith Ratna, But Muchtar, Bambang Irawan, G.Sidharta, Sunaryo, Surya Pernawa, Otong Nurjaman, Rita Widagdo, Iriantine dan Jim Supangkat. Beberapa pematung menghadirkan karya yang bisa dirunut motif bertolakannya, selain itu karya yang melulu wujud.

Tahun 1981 di Museum Seni Rupa Jakarta, oleh P dan K diselenggarakan pameran patung seluruh Indonesia. Sebelas propinsi ada wakilnya tertebar dari Sumatera Utara sampai Irian Jaya. Aneka corak muncul dari yang tradisional, realistik sampai yang kunstruktivistis-minimalistis.

Dan yang terakhir tahun 1985, para pematung yang mengelompok dalam Ikatan Pematung Jakarta, berhasil menyajikan karya ciptanya. Yang muncul ialah nama-nama: Agus Saliem St., Amrus Natalya, Arsono, C.J.Ali Marsaban, Edith Ratna, Hadiusmoro, Hanung Mahadi, Haryadi S., Munir Pamuncak, Mustika, Ramelan, Suhartono, Suparto, sedang penyelenggaranya ialah TIM Jakarta.

## 2. Analisa Wujud.

Melulu seni patung moderen di Indonesia, untuk memahami gejalanya (yang aneka), terpaksa penulis menyederhanakannya dalam tiga kategori besar. Dalam teori kesenian orang membedakan adanya :

1. Teori imitasi. 2. Teori formalis. 3. Teori emosionalis (ekspresi) tentang seni.

### 2.1. Teori imitasi...

## 2.1. Teori imitasi.

Tentu saja dalam penyederhanaan lewat teori estetika ini terdapat keberatan. Karena gejala seni memang tidak sesederhana seperti yang ingin difahami dengan cara mudah. Tetapi gambaran gamblang mengenai gejala tetap diperlukan, agar selain dapat merekam dalam ingatan, juga untuk bisa berdialog.

Teori imitasi tentang seni menangkap bahwa seniman lebih mengutamakan kepersisan wujud visual, betapapun unsur individu kreator pasti berperanan. Motto klasik yang menyatakan ars imitatur naturam - atau seni yang meniru alam - menjadi panduan kreator kategori ini. Grup awal pematung dari Yogyakarta (1950 an) lebih mengikuti pola (teori) ini. Manifestasi kreasinya menunjuk kepersisan wujud sebagaimana mata menangkap. Umumnya mematungkan tokoh yang dengan mudah diidentifikasi. Umpama tokoh Sudirman, Sultan H.B.IX, Urip Sumoharjo, potret diri kreator, tema sejarah dan kepahlawanan. Karya cipta demikian yang digerakkan motivasinya oleh pengalaman visual dikatakan juga dengan kata-kata: melukiskan pengalaman manusia yang terletak di luar seni itu sendiri. Dikutipkan dari J.Stolnitz :

"Teori imitasi yang kita lihat, meletakkan titik berat dalam hubungan antara seni dan pengalaman manusia di luar seni. Baik seni merupakan cermin hidup, tetapi juga yang melukiskan dan menjelaskan kehidupan."

2.2. Teori formalis sebaliknya. Di sini para kreator akan menciptakan bukan wujud sebagai kendaraan untuk cerita (narasi). Melainkan wujud itu sendiri akan berbicara mengenai diri wujud sendiri. Dari teori kesenian seperti ini, nanti akan muncul tipe kritik seni yang disebut intrinsic criticism. Sedang kepada yang menganut teori imitasi umumnya orang menerapkan kritik yang kontekstual (contextual criticism).

Dalam konsepsi kedua (2.2) tersebut orang bilang :

"Seni punya dunianya sendiri tanpa pertanggungjawaban mencontoh kehidupan luar seni. Nilai seni tidak diketemukan dalam pengalaman manusia sebelumnya. Seni, jika ia benar-benar seni, hendaknya bebas dan mencukupkan dirinya sendiri. (Art, if it is to be art, must be independent and self sufficient.)"

Sampai di sini terkenal juga semboyan dari Perancis l'art pour l'art. Dan nampaknya di Indonesia, pengaruh formalis pertama kali menerjang Arby Sama (1953) di Yogyakarta. Lalu But Muchtar, Rita Widagdo (yang sebelum datang di Indonesia

kurang .....

kurang diketahui pertumbuhannya), G.Sidharta, E.Sunarso, Sunaryo, Mon Mujiman (1965 an) dan terus sampai generasi pematung sekarang. Mengenai kasus Arby Sama tersebut di atas penulis ini kurang tahu persis, apakah coraknya muncul karena pengaruh luar (teori diffusif mengenai penyebaran budaya); atau secara sendiri ia mendapatkannya (teori independent invention). Dan kebetulan bersamaan dengan yang muncul ditempat lain baik dalam pengertian waktu horisontal, atau vertikal.

2.3. Teori emosionalis (expressivisme) mengenai seni yang akhirnya tersohor di Eropa dalam corak romantik. Wujud seni ini sangat mengagungkan kepribadian kreatornya. Pelukis Corrot pernah bilang: Dari pada menjadi buntut (gaung) pelukis lain, lebih baik lenyap dari muka bumi. Goethe dalam sastra juga bilang: "Kiprabiadian adalah segalanya".

Dalam seni sebelumnya orang hanya tanya apa yang digambar atau ceritakan. Maka dengan konsepsi emosionalis pertanyaan (atau pernyataan) itu menjadi: siapa yang menggambar atau ngomong.

Berdasar pengamatan penulis, di Indonesia masalah kepribadian dalam seni masih dianggap penting. Baik untuk mereka yang pada dasarnya menganut konsepsi imitasi tentang seni atau pun konsepsi formalis. Pernah memang di Yogyakarta muncul kelompok seni rupawan yang menyebut diri kelompok seni KEPRIBADIAN APA (1977) yang mempertanyakan perlunya kepribadian dalam seni dalam arus dunia menyatu dalam teknik transportasi dan komunikasi seperti sekarang. Namun kelompok ini tenggelam sebelum banyak berbuat.

### 3. Soal Evaluasi.

Soal evaluasi, ternyata punya sejarah juga seperti halnya gejala seni itu sendiri. Tetapi bagaimanapun juga persoalan kritik seni terapan (bukan teoritis), merupakan gejala yang mengikuti gejala seni yang muncul sebelumnya (a posteriori). Jika konsepsi kritik seni dan sistim evaluasi ini mendahului (a priori) gejala seni, maka yang terjadi ialah perkosaan penilaian terhadap karya seni. Agar terdapat pengertian antara para pembaca (hadirin) kepada penulis, banyak baiknya jika secara singkat diutarakan sejarah kritik seni. Beberapa penulis pernah mengemukakan dalam buku mereka. Mengenai hal ini seperti P.A.van Gastel, J.Stolnitz dan E.B. Feldmann. Secara garis besar dapat dikemukakan terdapat dua kecenderungan dalam proses menilai itu:

1. Yang memerlukan dan menggunakan ukuran (kriteria).
2. Yang tidak memerlukan ukuran karena tugas penilai menjadi lain. Oleh J.Stolnitz tipe kritik seni ini disebut impressionist criticism.

Kecenderungan pertama sudah jelas, banyak dilakukan dalam dunia akademis. Ukuran itu bisa terdapat pada wujud seni itu sendiri ( bisa diterapkan pada karya seni yang menganut konsepsi formalis, dan orang Inggris menyebutnya sebagai intrinsic criticism ), namun juga bisa terletak di luar wujud seni. Umpama ukuran politik, agama dan moral, ekonomi, sejarah dan banyak lagi. Biasanya orang menyebutnya dengan tipe kontekstual.

Sedang kecenderungan kedua muncul sesuai dengan gerakan bidang kreasi itu sendiri seperti konsepsi emosionalis mengenai seni. Bahkan Anatole France sampai mengucap: Kritik obyektif tidak ada, sebagaimana seni obyektif itu sendiri juga sudah lenyap. Orang sesungguhnya tertipu jika menyangka dapat menangkap segalanya di luar dirinya. Kebenaran yang sejati ialah bahwa kita sebenarnya tidak mampu menangkap hal ihwal di luar diri kita.

Cara kerja kritik impresionis yang melawan penilaian obyektif ialah mendeskripsi saja, segala hal ihwal atau nilai yang dapat sampai kepada penghayatan penilai. Maksudnya dengan kata yang dapat sampai, memang benar-benar begitu. Tanpa prasangka bahwa penilai bisa menangkap gejala itu an sich ( obyektif ). Jadi hanya yang sampai dan hidup di penghayatan penilai, meski bertolak dari kreasi yang dihadapi. Jika menjadi begitu persoalannya, maka penulis ini akan sampai kepada sikap termangu. Pada hal oleh Dewan Kesenian Jakarta sudah diangkat menjadi pengamat: ahli, malah. Tentu penulis di sini tidak akan berdebat dengan dirinya sendiri, melainkan penulis kemukakan cara kerjanya saja.

Dalam mengamati dan mengevaluasi karya triennale ini, penulis akan menggunakan kriteria. Mungkin benar, DKJ hanya menugasi penulis dengan mengamati karya triennale. Sudah itu mendeskripsi dan melaporkan hasil pengamatannya. Ini kami kerjakan. Tetapi sejauh penulis mampu mengevaluasi dengan kriteria - sesuai dengan kodrat karya seni yang dihadapi - maka akan penulis lakukan juga.

#### 4. Beberapa karya Triennale yang problematis.

Karya yang dipajang amat banyak. Tentu saja penulis akan membatasi diri terhadap karya yang problematis atau yang memancing gairah apresiasi - evaluasi.

Jumlahnya kurang sedikit saja dari delapan puluh. Dari dari yang banyak disederhanakan menjadi tinggal dua kelompok ( kategori ) besar. Satu ialah karya yang bertolak dari pengamatan dan

Sejak dunia mengenal Picasso dengan kubismenya terasa pengaruhnya. Idiom perpatungan yang volumetrik dengan "garis" melengkung-lengkung, berat massif, dengan tekture yang kadang amat halus namun terkadang juga dengan tekture kasar, dengan mudah mengingatkan Jean Arp, Henry Moore, Barbara Hepworth. Tetapi mengapa hanya sampai di situ? Penggunaan multi media, nampaknya kurang digemari di Indonesia. Pemanfaatan barang bekas dan multi media ini beberapa tahun yang lewat pernah penulis lihat dalam pameran seni rupa negeri-negeri Amerika Latin di Paris dan biennale internasional di Sidney. Juga jika dalam sejarah seni rupa dunia orang mengenal gerak nyata (kinetic art/bukan gerak ilusif seperti dalam seni lukis), di Indonesia kurang disukai. Bukan mustahil bahwa kekurangan itu berpangkal dari situasi kurikulum (curriculair) perguruan tinggi seni rupa yang kurang memperkenalkan teknologi gerak. Karena asing kurang menguasai, akhirnya mustahil dikembangkan secara experimental. Al hasil, diukur dengan perkembangan sejarah seni patung dalam negeri saja, sesuai dengan kenyataan pameran 1971, 1973, 1977, 1981 dan 1985, tidak mendapatkan perkembangan dalam hal variasi (media dan idiom), Dan naga-naganya juga dalam gairah ("greet") mencipta dan berexperimentasi.

Dalam hal experimentasi ini, Kaum Seni Rupa Baru lebih berani. Dan juga dalam kesadaran ruang; antar hubungan ruang, volume, massa, tekture; dan juga gerak bahkan "event" seperti yang pernah dicoba oleh PIPA Yogyakarta. Penulis ini tidak semata-mata melihat surat ajakan Dewan (meskipun salah seorang anggota Komite DKJ) dan persyaratannya. Sebab bukan mustahil bahwa kurang variasi dan keterbatasan justru datangnya dari organisasi (DKJ) dan bukan kreatornya. Sehingga variasi dalam media kurang kita lihat.

Dan bagaimana jika diukur dengan perkembangan perpatungan internasional? Tidak usah dulu dalam mutu, namun dalam mengembangkannya kemungkinan, kita ketinggalan.

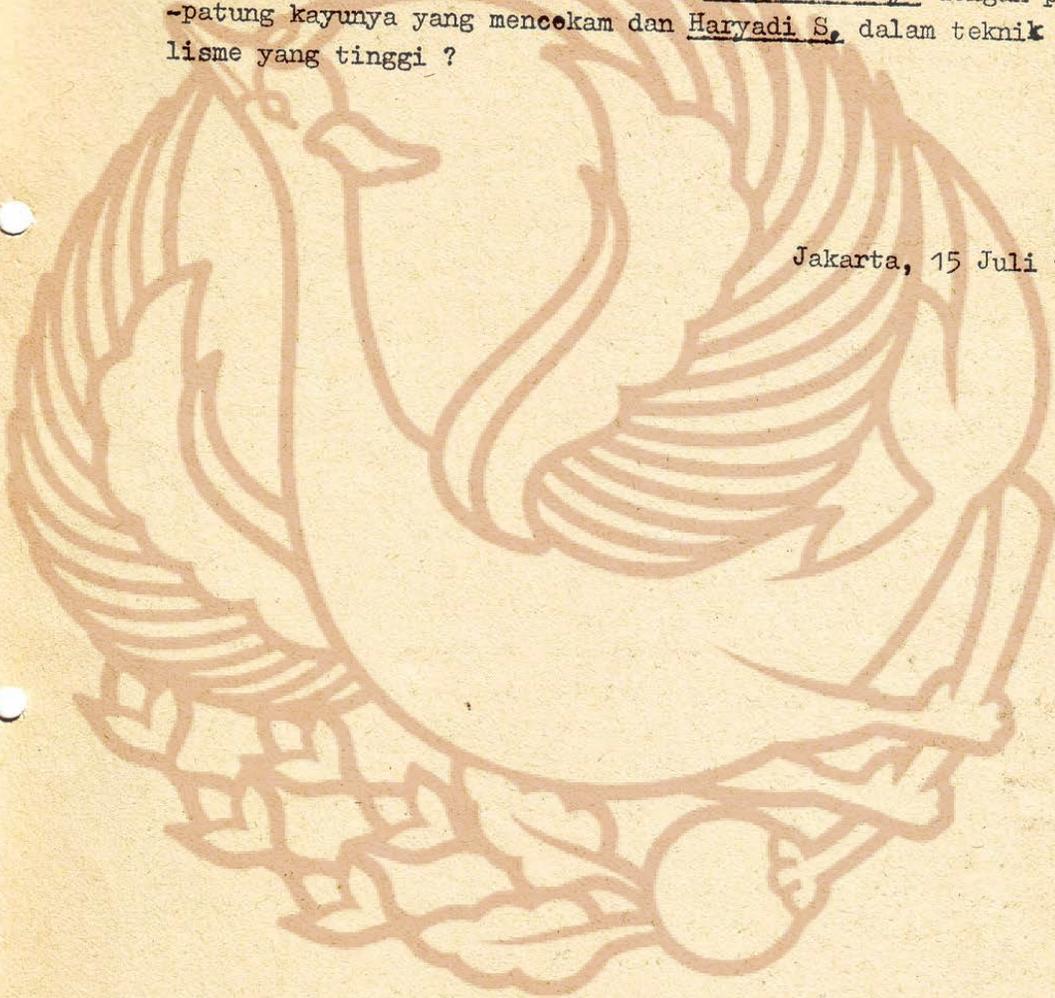
Berbicara mengenai seni budaya manusia, harus disepakati bahwa pengaruh bukanlah cacat. Termasuk pengaruh yang kita terima dari Henry Moore dkk. itu tadi. Sebab Picasso atau Henry Moore juga bukanlah manusia yang luput dari pengaruh. Hanya saja, pengaruh itu dapat dikembangkan sehingga seperti yang kita dapatkan dalam konsepsi emosionalis (expressivisme), maka kepribadian (individu) akan manifest dalam karya seni. Dengan satu butir kata kepribadian (yang mudah diucapkan tapi pengertian dan manifestasi-

nya amat susah ), penulis berpendapat adanya nilai. Dan berharga. Dan kata itu, yang sebelumnya di Indonesia tidak berharga, oleh para kreator diusahakan penemuannya. Kepribadian diri atau self identifikasi dalam karya, muncul dalam karya yang dikatakan baik. Tidak peduli apakah ia cenderung pada manifestasi yang representasional; ataukah yang formalis. Namun agaknya terdapat kesepakatan pula bahwa kepribadian pun hendaknya berkembang yang makin meningkat. Itulah sebabnya jika suatu karya yang secara periodik ajeg, menjadi kurang menguntungkan. Dalam kaitan ini Arby Samah dan Suhartono boleh dikatakan hampir tidak berkembang.

Dalam memujaradkan wujud karya berjudul "Asu Manak" ( Indonesianya: anjing beranak ), Ramelan sampai kepada esensi "mecucunya" moncong anjing dan tetek yang membesar. Cukup sugestif di samping tanpa diduga muncul perbentukan horizontal, sedikit kesan melodius dan volumetrik terutama pada bentuk tetek. Warna merah mendekati anggur tua, menjadi dominan ( Jawa: menjilo ) dalam lingkungan pameran. Credo atau motto cipta Wiyoso Yudoseputro yang berbunyi: "Keakraban dengan alam memungkinkan seorang pencipta mengolah sumber ide yang terdapat di dalamnya" membuktikan bahwa karena waktu ( mengajar di Bandung, jadi Rektor ISI Jakarta ), justru Wiyoso tidak akrab. Usaha memang terasa pada karya. Cuma hasilnya masih jauh dari - saya kira - yang diidamkan Wiyoso sendiri. Meski usaha ada, namun kematangan teknis ungkap belum ada. Secara global, karya Nyoman Nuarta yang melukiskan wanita terelungkup dalam draperi kain memberikan suasana derita, dan akhirnya mati. Sayang terasa lemah dalam menggarap wajah yang justru dari segi display mendapat spotlight intensif. Kesadaran ruang secara konvensional, bahwa dalam patung hendaknya dari angle mana pun penikmat dapat merasakan pengalaman estetis, disarankan ( disugestikan ) oleh Husna dalam "Kalpataru" dan "Vitalitas & Energi". Untaian wujud seperti setandan pinang atau seuntai putik pepaya akan bagus dari angle manapun kita memandangnya. Berbeda dengan kesadaran ruang Rita Widagdo terutama dalam "Cor Kuningan" yang pipih itu akan menyentak kesadaran lain dari arah pandang samping kanan dan kiri. Rita agaknya bosan dengan kesadaran ruang konvensional dan kepingin menyarankan kedwimatraan meski dalam seni patung yang biasa diberi predikat juga seni tiga demensial.

Amir Hidayat dan St. Effy Indratmo mengesankan kepada pengamat bahwa mereka sudah menguasai dengan baik ketrampilan teknis per patungan. Edhi Sunarso, G. Sidharta Soegijo, But Muchtar, Sunaryo, masih mantap dalam unggulan ketrampilan teknis. Cuma konsep sinya mestinya dikembangkan. Sedang dalam teknik pahat - polys marmer, nama muda Anusapati, B. Pulungan dan Dendi Suwandi harus dicatat. Tetapi apa kabar Bung Amrus Natalysya dengan patung-patung kayunya yang mencekam dan Haryadi S. dalam teknik realisme yang tinggi ?

Jakarta, 15 Juli 1986.



### 3. Lahirnya Asosiasi Pematung Indonesia (API).

Organisasi para pematung ini dimotori G. Sidharta, menyusul kepengangannya ke Yogyakarta setelah memasuki masa pensiun di ITB. API mendapat sambutan, terutama dari kalangan yang lebih muda. Itu terbukti dari keanggotaannya yang terus bertambah. Pameran pertama pada tahun 2000 hanya diikuti 29 pematung, jumlah itu segera membengkak hampir tiga kali lipat, pada pameran kedua tahun 2001, mencapai 77 pematung. Dan, pada pameran terakhir 2003 lalu, bertambah menjadi 84 pematung, jumlah terbanyak sepanjang sejarah seni patung Indonesia. Kini, hampir sebagian besar pematung Indonesia terdaftar sebagai anggotanya. Salah satu misi yang diemban organisasi ini adalah, membangun alternatif setelah macetnya jalan menuju trienal seni patung.

Upaya menggerakkan pameran patung muncul lagi. Kali ini datang dari pihak pematung sendiri. Pada 2000 G. Sidharta, yang banyak mengeluhkan kelangkaan pameran patung, memprakarsai berdirinya API (Asosiasi Pematung Indonesia). Didirikannya asosiasi tersebut merupakan tanggapan para pematung terhadap kurang dinamisnya kehidupan seni patung di Indonesia sekarang ini.

“Bila kita menengok beberapa tahun ke belakang, seni patung seolah olah hanya diwakili oleh segelintir pematung saja, yang aktif berkarya dan berpameran. Sepertinya di negeri kita tidak ada pematung lain kecuali pematung terkenal tersebut. Karena itulah sesuatu harus dilakukan oleh para pematung. Saya berharap banyak pihak mau peduli dan campur tangan untuk mencari solusi bermanfaat bagi kemajuan seni patung,” ungkap Sidharta yang menjabat sebagai Ketua Asosiasi Seni Patung Indonesia.

Keputusan untuk mendirikan asosiasi ini dilandasi oleh kebutuhan kerjasama

antara pematung, dan menciptakan suatu iklim yang baik bagi pertumbuhan seni patung di tanah air. Salah satu programnya adalah menggelar pameran besar bersama tiap dua tahun. Di awal berdirinya agenda tersebut tampak terpenuhi, tapi makin ke sini, terutama setelah pendirinya meninggal dunia, tampak makin kehilangan tenaga.



Foto Dokumentasi Pameran Seni Patung Indonesia, Taman Budaya, Yogyakarta, 2000.



Foto Dokumentasi Pameran Seni Patung Indonesia, Taman Budaya, Yogyakarta, 2000.

# Seni Patung yang Terlupakan

## Catatan Budaya

**MENANDAI HUT ke-4 Asosiasi Pematung Indonesia (API) menggelar kegiatan bertajuk 'Pameran Pematung Yogyakarta' di Taman Budaya Yogyakarta, Jl Sriwedani, Senin (23/8) hingga Sabtu (28/8). Pameran seni patung sebagaimana umumnya tidak semeriah pameran seni lukis. Kondisi ini jauh-jauh hari sangat disadari dan dimaklumi para pematung itu sendiri.**

Kepingan sejarah seni rupa juga menunjukkan, pertumbuhan seni patung ibarat berjalan dalam kesendirian dan memasuki lorong kesenyapan. Tengoklah, tahun 70-an kegiatan seni lukis begitu bergairah, bahkan mencapai puncaknya tahun 80-an dengan 'boom seni lukis'. Pada masa itu, seni patung seakan terlupakan dalam pergaulan kesenian. Bahkan bisa jadi sampai sekarang, kondisi seperti itu masih berlaku. Kesunyian, kesenyapan dan sekali lagi seperti berjalan dalam kesendirian.

Akibatnya, secara terang-terangan atau sembunyi-sembunyi banyak pematung, bahkan yang sudah terdidik di lembaga pendidikan tinggi sekalipun, rela meninggalkan bidangnya dan berpindah ke seni lukis yang memang banyak menjanjikan, baik eksistensi nama maupun secara materi. Meski demikian, hati para pematung masih memiliki keyakinan bahwa seni patung merupakan salah satu bidang yang harus dikembangkan agar seni rupa secara keseluruhan tidak mengalami pemiskinan nilai. Terutama bila dilihat dari segi apresiasi, persepsi terhadap seni rupa yang memanfaatkan ruang dan bentuk tiga dimensi, untuk terus mencintai seni patung.

Seni patung di Indonesia memang terasa ada sesuatu yang kurang, yakni perkembangannya terlalu lamban, baik secara kuantitas maupun kualitas. Kondisi seperti ini memang perlu ditindaklanjuti atau disikapi secara konkret.

Hadirnya Asosiasi Pematung Indonesia (API), secara tidak langsung memberi energi baru untuk mendorong semangat pematung senior maupun junior berbuat yakni memecah kebekuan, setidaknya dunia patung tidak dilupakan dalam dialektika kesenian di Indonesia. API sendiri, setahu saya membuat pahatan peristiwa bersejarah saat melakukan 'Pameran Patung 2000' di Hotel Garuda, Rabu-Sabtu, 11-15 November 2000. Momentum itu sekaligus menandai lahirnya API dengan menggelar karya 29 pematung. Setelah itu, baru tahun 2004 menggelar 'Pameran Pe-

matus Yogyakarta' di TBY diikuti 31 pematung. Menjelang berdirinya API, 19 Februari hingga 4 Maret tahun 2000, sebenarnya ada 'Pameran Seni Patung Indonesia 2000' di Purna Budaya Bulaksumur diikuti 35 pematung dari kota-kota besar di Indonesia, kecuali Bali.

Bagi API, dalam rentang 4 tahun, baru melakukan pameran khusus patung dalam skala besar baru 2 kali. Tahun 2000 dan tahun 2004. Lantas selama tahun 2001, tahun 2002, tahun 2003, API kemana? Anggota API yang puluhan jumlah, secara individu agaknya berkarya dan pameran bersama dengan seni lain, seperti seni instalasi maupun seni lukis. Target setahun sekali melakukan pameran memang bukan pekerjaan yang mudah. Semua orang tahu, seni patung, seni biaya tinggi, serta butuh waktu lama dalam proses penciptaan, tidak seperti halnya melukis.

Apapun alasannya, hadirnya pameran patung, ataupun forum yang menghidupkan dialektika seni patung sangat dibutuhkan.

Seni patung senantiasa memang peran khusus di dalam kehidupan masyarakat Indonesia sejak awal peradabannya hingga sekarang. Paling tidak sejalan dengan perkembangan kebudayaan manusia, peran seni patung mengalami pergeseran, yakni perannya sebagai perangkat ritual keagamaan menjadi media komunikasi personal maupun komu-

nal. Bahkan patung menjadi objek estetis yang berfungsi memberikan pemenuhan rasa keindahan bagi manusia dan sekitarnya. Patung dengan sifat tiga dimensionalnya, memiliki potensi lebih dibandingkan bentuk seni rupa lainnya. Sifat keruangan dan fisikalnya, seni patung memberikan kemungkinan bagi media tata lingkungan fisik, sehingga dapat terkait dengan arsitektur.

Ungkapan Ketua Umum API, G Sidharta Soegijo ada benarnya, sebuah patung memberi kesadaran ruang pada manusia. Karena ia tidak hanya memiliki massa yang memerlukan ruang saja, tetapi juga memerlukan interaksi dengan ruang. Tanpa ruang yang mem-



Patung karya Kasman KS, pengurus API, berdiri megah di depan Kantor Pos Besar Yogyakarta.

berikan kesempatan untuk berinteraksi, sebuah patung akan direduksi keberadaannya menjadi barang tak berguna. Karena itu, sangatlah disayangkan di negeri ini terdapat banyak patung yang diletakkan di tempat yang salah sehingga interaksi patung dan ruang tidak sepenuhnya muncul.

Dalam kenangan G Sidharta, seorang walikota dari Changchun, Cina Utara pernah mengatakan, apresiasi warga kota terhadap keberadaan patung di kotanya merupakan tanda-tanda peradaban manusia di daerah itu. Tentu, berbahagia penduduk kota yang memiliki pemimpin yang sadar tentang keberadaan patung bagi kehidupan perkotaan. Paling tidak sebuah oase bagi kesibukan kota yang padat, berat dan menyesakkan dada.

(Jayadi K. Kastari)-k

Foto Dokumentasi Pameran Seni Patung Indonesia, Taman Budaya, Yogyakarta, 2000.

Pameran seni patung dalam setahun terakhir ini mengalami peningkatan kuantitas di galeri-galeri seni di Indonesia. Selain beberapa pameran khusus menampilkan karya patung, beberapa pameran besar seni rupa juga menghadirkan karya-karya patung yang menarik perhatian. Para pelaku seni pun banyak yang memproduksi patung, baik dari kalangan yang sebelumnya dikenal sebagai pematung, maupun yang dikenal menggunakan media lain. Praktik seni kontemporer yang dari semula melakukan pengabaian-pengabaian terhadap batasan, menjadikan batas seni patung menjadi sangat cair. Karya-karya yang 'dapat disebut' sebagai seni patung semakin beragam, dari bentuk, bahan, display, perlakuan, dan sebagainya. Patung-patung yang lebih kini, tidak saja mengambil bentuk-bentuk figur manusia atau binatang, tetapi juga benda-benda baik benda alam maupun benda buatan manusia.

Beriringan dengan berdirinya API dan aktivitas keseniannya yang boleh dibilang padat, turut juga mewarnai perkembangan seni patung Indonesia saat itu. dari Beberapa kecenderungan karya yang muncul dalam perkembangan seni patung era 1990-an ini dapat dilihat dalam karya-karya yang ketat dengan dekorativisme, pengolahan media, figure-figur naïf naïf, dan deformasi-deformasi objek.



Syahrizal Koto, Patung Kuda, Tanpa Keterangan Tahun.



Hedi Hariyanto, Mendengar, 2008



Dunadi, Terbuai #2, 2004

Anusapati. Artefact #1, 50 cm x 90 cm x 60 cm

Tectona Grandis/Kayu Jati (1997)

## **e. Trimatra dan Kecenderungan Seni Kontemporer Indonesia**

### **4. Kontemporer-isme Seni Patung Indonesia**

Di tahun 1979, Rosalind Krauss membuka definisi batas-batas formalisme dalam patung yang jauh melampaui pandangan tradisional mengenai patung. Krauss menulis sebuah artikel yang didasarkan oleh fakta-fakta yang ‘agak mengejutkan’ mengenai apa yang disebut seni patung: koridor sempit dengan monitor tv di ujungnya, cermin yang ditempatkan pada sudut yang aneh pada kamar biasa, atau garis temporer yang memotong sebuah gurun. Dia mengkritik pandangan dalam patung modern yang memerlukan setumpu (pedestal) untuk penyajiannya, sehingga secara fungsional menjadi tidak terkait dengan tempat dan sebagian besar mengacu pada dirinya sendiri (self-referential). Hal itu berbeda dengan patung pra modern, yang berkaitan dengan logika monumen.

Dalam mengembangkan medan seni patung postmodern di era itu (70an), Krauss menjelaskan “marked sites”, “site construction”, “axiomatic structures”, dan “sculpture” melalui relasi-relasi dan beroperasinya pada lanskap dan arsitektur, dan juga negasinya. Pandangan ini digunakan untuk memperluas medan seni patung, yang pada waktu itu mulai bermunculan karya-karya patung di ruang terbuka yang menjadi bagian dari sebuah tempat, tapi bukan lanskap dan bukan arsitektur. Krauss juga menyebutkan bahwa pelebaran medan dari karya patung postmodern seperti itu terjadi dalam moment tertentu dalam sejarah seni rupa.

Pandangan Krauss membuka kemungkinan-kemungkinan lain yang kemudian terjadi dalam perkembangan seni patung dunia. Bahkan jika kategori patung tampaknya luwes dan tak terhingga, Krauss menegaskan bahwa sejarawan seni memiliki tanggung

jawab untuk memetakan batas-batas yang tepat dari perluasan medan patung ini. Walaupun disiplin patung telah melanggar keasyikan tradisional, tetapi masih mungkin untuk mengartikulasikannya dalam satu rangkaian oposisi (tidak arsitektur, tidak lanskap) yang mendefinisikan ke mana perluasan medan patung ini berlanjut.

Istilah ‘kontemporer’ dalam dunia seni sampai saat ini masih menimbulkan perdebatan, tidak hanya dalam praktik wacana seni rupa Indonesia, tetapi juga seni rupa dunia (Barat). Perdebatannya paling tidak terkait dengan dua hal. Pertama, secara leksikal istilah yang berasal dari Bahasa Inggris ‘contemporary’ ini, yang artinya adalah terkait dengan persoalan waktu, yakni ‘masa kini’ atau ‘modern’ jelas mengandung masalah. Sebab ‘masa lalu’ pun, ketika masa kini belum muncul, adalah ‘masa kini’ (Sumartono, 2000). Juga temporal sense ‘masa kini’ atau ‘semasa’ (dengan pengamat) menimbulkan persoalan, sebab ‘semasa’ bisa mengacu pada spektrum waktu yang fleksibel, misalnya sepanjang waktu yang dilalui pengamat (misalnya sejak dia terlibat dalam perbincangan atau sejak kesadarannya mengenai hal yang diperbicangkannya tumbuh) atau beberapa taun belakangan ini, atau satu dekade? (Irianto, 2000).

Kedua, ada yang memaknai istilah kontemporer itu lebih dikaitkan dengan eksistensi wujud karya seni yang representasinya ‘berbeda’ dari prinsip-prinsip seni modern. Arthur Danto lewat tulisan “Introduction: Modern, Postmodern, and Contemporary” dalam bukunya *The End of Art* (1995:10) mengungkapkan sebagai berikut.

‘Contemporary’ in its most obvious sense means simply what is happening now: contemporary art would be the art produced by our contemporaries... But as the history of art has internally evolved, contemporary has come to mean an art produced within a certain structure of production never, I think, seen before in the

entire history of art. So just as 'modern' has come to denote a style and even a period, and not just recent art, 'contemporary art' has come to designate something more than simply the art of the present moment.

Dalam pemaknaan istilah kontemporer yang terkait dengan persoalan substansi representasi karya seni ini pun, cakupannya juga sangat luas. Menurut Sumartono (2000:21), pengertian yang beredar luas di masyarakat, 'seni rupa kontemporer' bisa berarti seni rupa modern dan seni rupa alternatif, seperti: instalasi, *happening art* (*happenings*) dan *performance art*, yang berkembang di masa sekarang. Instalasi adalah karya seni rupa yang diciptakan dengan menggabungkan berbagai media, membentuk kesatuan baru, dan menawarkan makna baru. Karya instalasi menampilkan secara bebas, tidak menghiraukan pengkotakan cabang-cabang seni rupa menjadi 'seni lukis', 'seni patung', 'seni grafis', dan lain-lain. Happenings, di Barat (terutama di Amerika Serikat) juga disebut 'teater aksi' atau total teater (*total theatre*), yang menyatukan beberapa jenis media, dan merupakan persilangan antara suatu pameran seni rupa dan seni pertunjukan teatral. Biasanya *happenings* menghindari penggunaan unsur-unsur teater tradisional, seperti: alur cerita, karakter pemain, dan pengulangan adegan, tetapi juga menggunakan naskah, tema, dan juga latihan; jadi bukan improvisasi. Durasi *happenings* tidak tentu, dan pertunjukannya bisa dilakukan di segala tempat. *Performance art* pemaknaannya mirip dengan *happenings*, yakni gabungan antara seni rupa dan seni pertunjukan, tetapi penekanan dari representasi itu tetap pada aspek visual.

Pada kasus di Indonesia, istilah "seni patung kontemporer" digunakan pertama kali oleh G. Sidharta untuk Pameran Seni Patung Kontemporer Indonesia pada 1973. Pameran itu dimaksudkan untuk mengakomodasi berbagai kecenderungan yang ada

dalam penciptaan patung Indonesia di masa itu. Selain kecenderungan modernisme yang dominan, beberapa karya waktu itu menampilkan ciri-ciri lokal yang kuat, yang dipengaruhi oleh seni tradisi, seperti karya-karya Suparto, Wiyoso, serta G. Sidharta sendiri. Meskipun istilah “kontemporer” saat itu sekadar dimaknai sebagai “masa kini”, namun ternyata implikasinya cukup luas. Pameran Seni Patung Kontemporer Indonesia 1973 itu telah menyatakan bahwa di dalam wacana seni kontemporer, dikotomi antara seni modern dan seni tradisi tidak berlaku lagi.

FX Harsono dalam artikelnya yang bertajuk “Catatan Seni Rupa Kontemporer 1992. Awal Kebangkitan Kembali Seni Rupa Kontemporer”, KOMPAS - Senin, 28 Dec 1992 .

“Kelahiran seni rupa kontemporer di Indonesia yang ditandai dengan lahirnya Gerakan Seni Rupa Baru tahun 1975 dan bubar tahun 1979. Adapun yang menunjukkan perbedaan Gerakan Seni Rupa Baru (GSRB) dengan seni rupa sebelumnya adalah konsep kesenian dan cara berkarya yang berada dengan seni rupa sebelumnya bisa dianggap sebagai titik awal perkembangan seni rupa kontemporer. Cara berkarya yang bersifat multimedia, penolakan terhadap universalisme, dan berkeinginan untuk menentukan arah dan tata nilai perkembangan seni rupa kontemporer Indonesia secara sendiri, tidak menjadi bagian dari seni rupa modern yang berkiblat pada Eropa dan Amerika, mengakibatkan perubahan nilai estetis.”

Mengutip pernyataan lebih lanjut dari Sanento Yuliman, kritikus seni rupa, beliau menyatakan bahwa bahwa karya-karya GSRB bercirikan non-lirisisme ini seakan- akan seniman menghindari penyaringan dan transformasi. Benda-benda *ready made* disusun dalam tiga dimensi, tidak digambar sebagai ekspresi estetis individu. Karya seni bukan lagi sepotong dunia imajiner yang direnungi dari suatu jarak, melainkan obyek kongkret yang melibatkan penanggap secara fisik. Sementara karya-karya seni rupa sebelumnya bercirikan lirisisme. Yaitu menyaring dan menjelmakan (mentransformasikan)

pengalaman serta emosi ke dalam dunia imajiner.

Lebih lanjut dalam artikel yang sama, penulis mengemukakan bahwa ciri khas kecenderungan praktek seni kontemporer ini (menyisir ungkapan-ungkapan Sanento Yuliman) diantaranya adalah ;

1. Karya seni rupa yang bercirikan non liris.
2. Penolakan terhadap pengkategorian seni murni, yaitu seni lukis, seni patung dan seni grafis. Berarti pula penolakan terhadap prinsip estetika *high art* yang lahir pada masa Reanissance. Upaya memperkenalkan idiomnya sendiri, yang mengacu pada situasi dan kondisi sosial, politik, ekonomi dan kebudayaan Indonesia.
3. Penolakan terhadap universalisme, merupakan penolakan terhadap kegandrungan pemikiran bahwa sejarah seni rupa Indonesia berada di dalam alur sejarah seni rupa modern yang mengacu pada mitos Eropa dan Amerika.
4. Pemahaman bahwa nilai estetis bukan satu-satunya nilai yang terpenting dalam karya seni, tetapi masih ada nilai kemanusiaan, nilai etika dan nilai sosial. Dimana tujuan penciptaan karya seni mampu menciptakan kesadaran baru bagi masyarakat.
5. Pluralisme dalam perkembangan seni rupa merupakan suatu perjalanan yang sehat dan sah.

Kelima pokok kriteria yang ditulis oleh FX Harsoono diatas senyatanya merupakan implementasi dari 5 Manifesto Gerakan Seni Rupa Baru (GSRB) Indonesia tahun 1975. Yang kemudian dalam praktiknya proses penciptaan dan bentuk-bentuk

visual mengalami perubahan besar. Teknik melukis atau mematung secara konvensional, ditinggalkan. Pengertian ruang pameran pun berubah. Alam, keramaian masyarakat, rumah kost dan jalanan adalah ruang pameran (Harsono, p. 2).

Kini, kata *kontemporer* di dalam wacana seni rupa (terutama di Indonesia) menyangkut makna yang cukup rumit, serta terus berkembang. Pengertian kata *contemporary* (Inggris) sendiri berarti “sezaman” (pada zaman/periode waktu yang sama), atau juga berarti “masa kini”. Namun, dewasa ini, di dalam wacana seni pascamodern, kata *contemporary* mendapatkan pemaknaan yang lebih ketat, yaitu sebagai sebuah genre di dalam seni dengan ciri-ciri tertentu. *Contemporary Art* kemudian menjadi kategori karya-karya seni yang dipertentangkan dengan seni modern, karena mengandung ciri-ciri pascamodern. Dengan kata lain, seni kontemporer adalah seni pascamodern.

Berbicara tentang seni postmodern, maka kita akan dituntut pada penggalan-penggalan estetika yang melandasi setiap kecenderungan karya pada era dialektika wacana ini. Bahasa estetika postmodern bersifat hiperreal dan ironik yang meliputi : Pertama, *Pastiche* adalah karya sastra, seni atau arsitektur yang disusun dari elemen-elemen yang dipinjam dari berbagai pengarang, seniman atau arsitek dari masa lalu. Dalam mengimitasi karya masa lalu dalam rangka menghargai dan mengapresiasi seni. Sebagai karya yang mengandung unsur pinjaman *pastiche* mempunyai konotasi negatif sebagai miskin orisinalitas. Di samping itu *pastiche* adalah satu bentuk imitasi yang tanpa beban kritik dan perang menentang kemajuan serta sejarah, sebab sejarah tak dapat diulangi. *Pastiche* juga dikatakan sebagai penggunaan topeng bahasa pengungkapan yang telah mati.

Kedua, adalah bahasa estetika *Parodi* adalah sebuah komposisi dalam karya sastra, seni atau arsitektur yang di dalamnya kecenderungan pemikiran dan ungkapan khas dalam diri seorang pengarang, seniman, arsitek, atau gaya tertentu diimitasi (imitasi yang ditandai oleh kecenderungan ironik) sedemikian rupa untuk membuatnya humoristik atau absurd. Efek-efek kelucuan dan absurditas biasanya dihasilkan dari distorsi atau plesetan ungkapan yang ada. Melalui konteks ini penggunaan kembali karya masa lalu yang dimuati dengan ruang kritik yang menekankan perbedaan ketimbang persamaan. Titik berangkat parodi bukanlah penghargaan, akan tetapi kritik, sindiran, kecaman, sebagai ungkapan rasa tidak puas atau sekedar menggali rasa humor dari karya rujukan yang bersifat serius.

Ketiga, *Kitch*, berakar dari bahasa Jerman *verkitchen* (membuat murahan) dan *kistchen* berarti memungut sampah dari jalanan. *Kitch* dalam bahasa estetika posmodern sering ditafsirkan sebagai sampah artistik atau sering pula didefinisikan sebagai selera rendah karena lemahnya ukuran atau kriteria estetika. Strategi *Kitch* adalah, mengkopi elemen-elemen gaya dari seni tinggi atau objek sehari-hari untuk kepentingan sendiri, yang produksinya didasari pada semangat memassakan atau mendemitosasi seni tinggi.

Bahasa estetika keempat adalah *Camp*, satu bentuk *dandysme* (tanpa identitas seks), dan karenanya menyanjung tinggi kevlugaran. *Camp* sering menekankan dekorasi, tekstur, permukaan sensual, dan gaya, dengan mengorbankan isi. *Camp* juga anti antagonisme seksual: maskulin/feminin. Dan kelima, *Skizophrenia*, didefinisikan sebagai putusannya rantai pertandaan, yaitu rangkaian sintagmatis penanda yang bertautan dan membentuk satu ungkapan atau makna. Dalam konteksnya semua kata atau penanda, gambar, teks, atau objeknya dapat digunakan untuk menyatakan suatu konsep atau

petanda (Piliang, 1995: 39-41).

Dalam praktiknya, salah satu ciri yang ditengarai ada dalam seni kontemporer adalah menghilangnya batas-batas antarmedia seni. Batas antara seni lukis dan seni patung, antara patung dan kriya, atau seni yang lain, menjadi semakin cair. Kotak-kotak yang memisahkan media seni yang satu dengan yang lain tidak ada lagi, sehingga dengan sendirinya berbagai kriteria dan konvensi yang sebelumnya ada menjadi tidak berlaku lagi.

Di dalam ranah penciptaan seni rupa kontemporer, gagasan menduduki peran utama. Pemikiran konseptual seorang seniman menjadi penentu nilai karyanya, karena gagasan-gagasannya adalah realitas dalam dirinya yang merupakan cerminan dunia di sekelilingnya. Oleh karena itu, faktor-faktor personal, seperti ekspresi spontan, penghayatan atau kepiawaian teknik, tidak lagi menjadi penting. Dengan demikian, di dalam rangkaian proses penciptaan, eksekusi sebuah karya seni hanya merupakan tahapan teknis, di mana gagasan sang seniman diwujudkan secara visual dan material.

Dengan dasar pemikiran demikian, maka bisa dipahami apabila sebagian peran seniman sebagai pencipta kemudian dialihkan, dalam hal ini kepada artisan, yaitu pihak yang mengambil peran dalam tahapan eksekusi. Persoalan proses “bagaimana” sebuah karya seni terbentuk menjadi kurang penting, dibandingkan dengan persoalan “apa” yang disampaikan oleh karya seni tersebut. *Content* lebih utama daripada bentuk (*form*).

Pada karya-karya trimatra tertentu, di mana aspek *content* mejadi utama, memang faktor eksekusi menjadi sepenuhnya persoalan teknis, sehingga kadang-kadang bahkan tidak dibutuhkan artisan, karena dikerjakan oleh seorang tukang. Seperti pada karya

benda-benda yang sudah ada di sekitar seniman, atau lebih ekstrem lagi *readymades*, maka proses “membuat” digantikan oleh proses “menghadirkan”. Proses “merancang dan membentuk” digantikan oleh proses “memilah dan memilih”. Dalam hal inilah kemudian terdapat perbedaan yang cukup esensial di dalam proses penciptaan, yang tentu saja berimplikasi pada pembacaan karya-karya, antara yang tergolong patung (*sculpture*) dan karya-karya trimatra yang lain (*objects, readymades, installations* dan lain-lain).

Beberapa kecenderungan ini kemudian melahirkan seni patung yang melompat dari kaidah cabang seni patung itu sendiri. Konvensi-konvensi dalam seni patung kemudian diterabas, digagalkan dan atau dibatalkan. Dalam sebuah tulisan pengantar pameran bertajuk *Membaca Kembali Konvensi (Rereading Conventions)* bertempat di Edwin's gallery, Agustus 2004, Asikin Hasan selaku kurator menjelaskan.

“Dalam bahasa Inggris *convention*, mempunyai sejumlah arti diantaranya; forum pertemuan, sesuatu kebiasaan yang teradatkan, suatu perjanjian atau kesepakatan bersama, ketentuan atau kaedah. Istilah konvensi luas dipergunakan dalam dunia keilmuan, sosial dan politik, untuk memaknai kegiatan masing-masing. Dalam dunia seni, konvensi memudahkan kita untuk mengenal perbedaan antara seni musik dengan theatre, tari, seni rupa dan seni lainnya. Pada seni musik kita mengenal notasi dan kunci-kunci nada. Semua itu merupakan konvensi dalam seni musik. Dalam seni rupa, kita mengenal kata sifat konvensional, untuk mengidentifikasi karya-karya seperti; seni lukis, seni patung, seni keramik dan seni grafis. Karya-karya semacam itu memiliki kode-kode tertentu, tradisi tertentu yang menjadi kesepakatan bersama, seperti diinstitusikan dalam perguruan tinggi lewat fakultas seni rupa.”

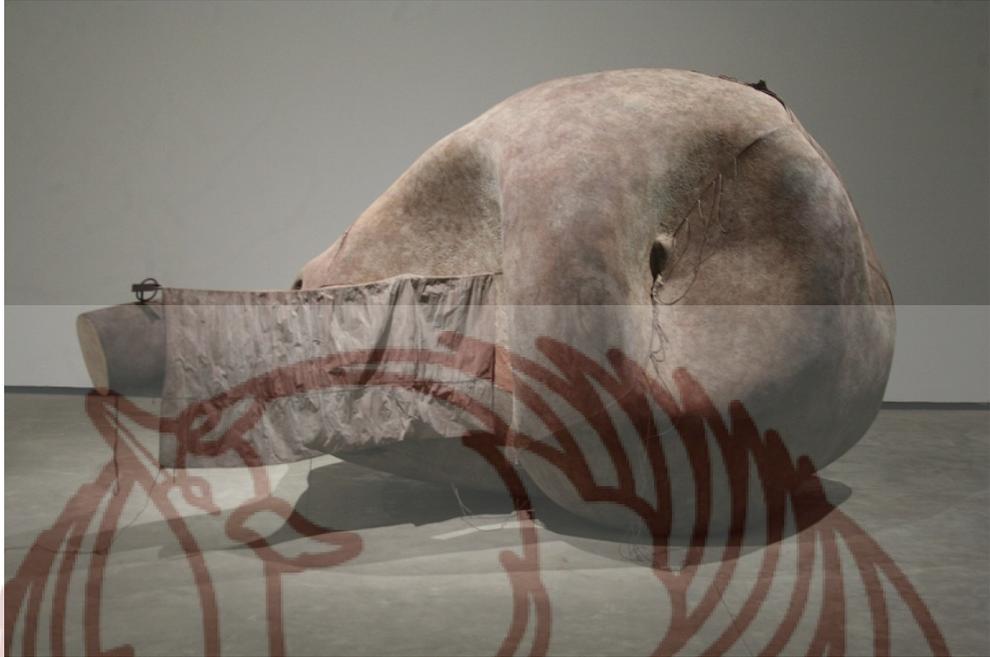
Pada Akhirnya, konvensi-konvensi dalam seni patung bergulir, meninggalkan yang lama dan kemudian akan melahirkan konvensi-konvensi yang baru. Hal ini tercermin dalam beragam karya seni patung kontemporer yang muncul dan lahir dalam perkembangan seni hari ini.



Abdi Setiawan\_Keluarga Rumah Bordil\_2001-2006  
(Dokumentasi Penulis, 2014)



Rudi Mantofani, Nada Yang Hilang, 2010



Handiwirman, *Tak Berakar Tak Berpucuk*, 2010



Ichwan Noor. *Beetle Share*. 2013



Komroden Haro , Burger Stone, 2011

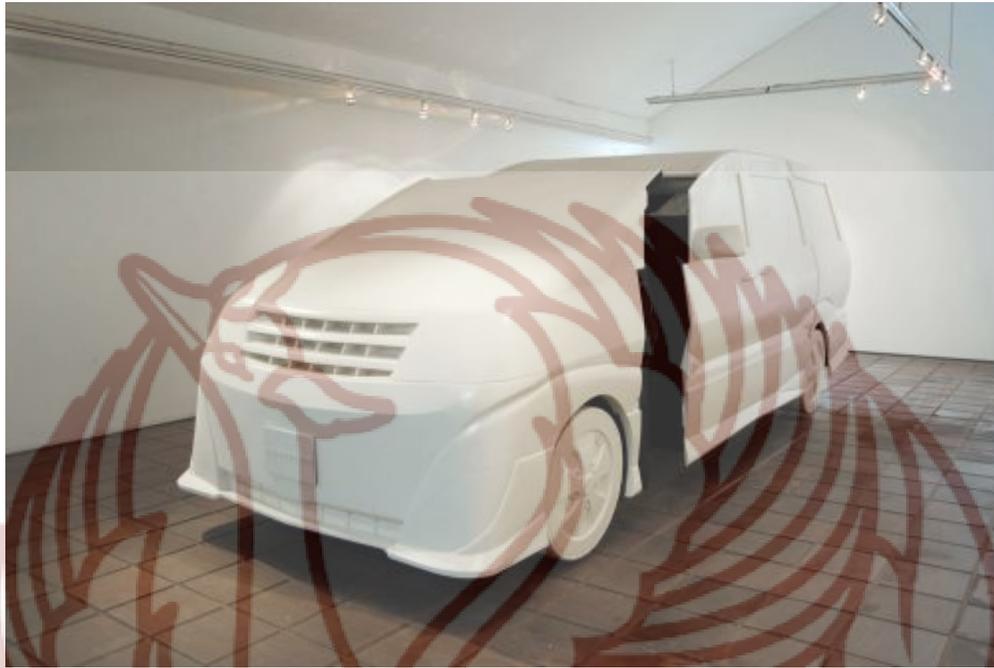




Asmudjo Jono Irianto, One Man Band 2013



Yuli Prayitno, *Colourful Shadow in Green*, 2012



Wiyoga Muhardanto, *As Soon As Possible*, 2012

## **B. Seni Patung Modern Indonesia : Pengaruh Tradisi dan Kecenderungan Kontemporer**

### **1. Pengertian Tradisi dan Local Genius**

Istilah tradisi secara tekstual berarti “adat kebiasaan turun-temurun (dari nenek moyang) yang masih dijalankan dalam masyarakat, yang berangkat dari penilaian atau anggapan bahwa cara-cara yang telah ada merupakan yang paling baik dan benar” (Kamus Besar Bahasa Indonesia, 2005). Istilah ini membuahakan kata turunan yakni ‘tradisional’, yang maknanya juga hampir sama, yakni sebagai sebetuk sikap atau cara berpikir serta bertindak yang selalu berpegang teguh pada norma dan adat kebiasaan yang

ada secara turun-temurun. Dengan demikian terminologi dari konsep tradisi itu maknanya dekat dengan konsep dan khazanah lokalitas.

Dalam perspektif arkeologi, khazanah tradisi dan budaya lokal kerap diistilahkan sebagai 'local genius' (Koentjaraningrat, dalam Ayatrohaedi, 1986:80). Pertama kali konsep ini dikenalkan oleh tokoh arkeologi H.G. Quaritch Wales dalam tulisannya berjudul *The Making of Greater India: A Study in South- East Asia Culture Change, yang dimuat dalam Journal of the Royal Asiatic Society (1948)*. Munculnya istilah local genius oleh Wales ini dipicu oleh pendapat F.D.K. Bosch pada tahun 1946 dalam pidato pengukuhan sebagai guru besar Universitas Leiden, yang antara lain mengatakan bahwa kebudayaan India sebaiknya dianggap sebagai zat penyubur yang menimbulkan pertumbuhan kebudayaan Indonesia-India yang tetap memperlihatkan ciri-ciri khasnya. Pidato yang berjudul *Het Vraagstuk van de Hindoe-kolonisatie van den Archipel* tersebut akhirnya menimbulkan tanggapan dan diskusi yang amat luas. Istilah local genius, nampaknya juga diilhami oleh ahli psikologi Abram Kardiner dalam karangannya berjudul *The Psychological of Society (1945)*, untuk memberi pengertian yang sama dengan istilah 'basic personality of each culture'.

Menurut H.G. Quaritch Wales (dalam Poespowardojo, 1986) local genius diberikan pengertian, "*the sum of the cultural characteristic which the vast majority of a people have in common as a result of their experience in early life*". (Keseluruhan ciri-ciri kebudayaan yang dimiliki bersama oleh suatu masyarakat/bangsa sebagai hasil pengalaman mereka di masa lampau). Pentingnya ciri-ciri khas yang ada dalam setiap budaya bangsa, atau yang biasa disebut sebagai 'pribumi' itulah, yang oleh Wales diistilahkan 'local genius', yang di dalamnya terkandung makna sebagai 'basic

*personality of each culture*'. Atau dalam pemaknaannya Anderson (2002) disebut sebagai 'cultural artefacts of a particular kind'. Dengan demikian, local genius merupakan manifestasi dari kepribadian masyarakat, yang tercermin dalam orientasi yang menunjukkan pandangan hidup serta sistem nilainya, dalam persepsi untuk melihat dan menanggapi dunia luarnya, dalam pola, gaya, serta sikap hidup yang ditunjukkan dalam tingkah laku sehari-hari, yang mewarnai perikehidupannya.

Dalam kaitannya dengan hubungannya dengan proses akulturasi hasil dari kemungkinan bersemukanya dengan budaya asing, maka jangan sampai terjadi apa yang diistilahkan oleh Wales, yakni 'extreme acculturation', untuk menggambarkan musnahnya spirit dan bentuk-bentuk budaya lokal. Melainkan perlunya dipertimbangkan model 'a less extreme acculturation', yang masih memperlihatkan local genius, yakni adanya unsur-unsur atau ciri-ciri tradisional yang mampu bertahan dan bahkan memiliki kemampuan untuk mengakomodasikan unsur-unsur budaya dari luar serta mengintegrasikannya dalam kebudayaan asli. Kata Wales (dalam Poespowardojo, 1986):

In conditioning the recipients to foreign stimulus. ...it provides the active agency which moulds the borrowed material, giving it an original twist and at the same time preserving and emphasizing the distinctive character of the evolution.

Dengan demikian, terkait dengan dimensi local genius, dapat dikemukakan bahwa kebudayaan adalah merupakan manifestasi kepribadian masyarakat. Artinya, identitas masyarakat tercermin dalam orientasi yang menunjukkan pandangan hidup serta sistem nilainya, dalam persepsi untuk melihat dan menanggapi dunia luarnya, dalam pola serta sikap hidup yang ditunjukkan dalam tingkah laku sehari-hari, serta dalam gaya hidup yang mewarnai perikehidupannya (Poespowardojo, 1986).

Kedudukan local genius itu sentral, karena merupakan kekuatan yang mampu bertahan terhadap unsur-unsur yang datang dari luar dan yang mampu pula berkembang untuk masa-masa mendatang. Hilangnya atau musnahnya local genius, berarti pula memudarnya kepribadian suatu masyarakat, sedangkan kuatnya local genius untuk bertahan dan berkembang, menunjukkan pula kepribadian masyarakat itu. Oleh karena itu adalah penting sekali adanya usaha pemupukan serta pengembangan *local genius*, yang berfungsi dalam seluruh kehidupan masyarakat, baik dalam gaya hidup masyarakat, dalam pola dan sikap hidup, persepsi, maupun orientasi masyarakat (Poespowardojo, 1986).

Dalam pemaknaan yang lebih luas yang berdimensikan kultural, Rendra (1983) mengungkapkan bahwa tradisi merupakan kebiasaan yang turun-temurun dalam sebuah masyarakat. Ia merupakan kesadaran kolektif sebuah masyarakat. Sifatnya luas sekali, meliputi segala kompleks kehidupan, sehingga sukar dipilah-pilah dengan pemerincian yang tetap dan pasti. Terutama sulit sekali diperlakukan seperti itu, karena tradisi itu bukan objek yang mati, melainkan alat yang hidup untuk melayani manusia yang hidup pula. Ia bisa disederhanakan, tetapi kenyataannya tidak sederhana.

Adapun wilayah yang menjadi ruang tempat meng-‘ada’-nya nilai-nilai local genius itu, seluas pemaknaan hakikat kebudayaan manusia itu sendiri, yang secara substantif, sebagaimana dikemukakan antropolog J.J. Honingmann (dalam Koentjaraningrat, 1990) menyangkut tiga kategorial besar, yakni sistem *ideas, activities, dan artifacts*.

## 5. Berhadapan dengan Modernisme

Dalam sejarah kebudayaan modern, telah diungkapkan bagaimana konsep-konsep modernitas yang dibawa kolonialis Barat telah memberikan pengaruh yang besar pada semua negara-negara jajahan. Akibatnya, hampir seluruh bangsa didunia telah dikuasai oleh norma-norma Barat. Berbagai persoalan tentang menipis dan menghilangnya identitas lokal, etnis, atau bangsa telah melahirkan berbagai gugatan dan praktik budaya yang melibatkan dimensi politik dan perang.

Seni rupa modern Indonesia dalam sejarah perkembangannya terbangun dari kontradiksi-kontradiksi pemikiran. Bagaimana resistensi dibangun dalam mencari hakekat seni rupa Indonesia, menghantarkan kita pada awal tumbuhnya seni rupa modern Indonesia pada awal abad ke 20-an di mana wilayah resistensi ini mengarah pada kontradiksi (antara sikap melawan dan di lawan). Kontradiksi kutub Barat dengan kutub Anti Barat, merupakan pertentangan yang mencerminkan dua alur perkembangan seni rupa di Indonesia, yang kendati bertentangan, konfrontasi kedua kutub ini secara bermakna menjadi penanda seni rupa modern Indonesia.

Tradisi realis yang mewarnai awal perkembangan seni modern pada abad ke 19, memperkenalkan karakteristi sebagai seni representasional. Sedangkan tradisi modernis yang berkembang pada paruh awal abad ke 20 menunjukkan kecenderungan non-representasional, meninggalkan tradisi realism yang mewarnai perkembangan seni sebelumnya. Tradisi modernis tumbuh dengan mengelaborasi aspek-aspek visual sebuah karya (formalistik).

Pada perkembangan selanjutnya, tidak hanya sekedar menjadi penanda, tradisi modernis menjadi sangat berkembang (mainstream). Modernism yang mendasari gerak

tradisi modernis, juga berkembang menjadi wacana-wacana yang rumit dan cenderung absolute, dengan memberikan penilaian-penilaian yang bersifat apriori. Melalui wacana modernisme pula tradisi modernis, berupaya untuk “menghilangkan” tradisi realis, melalui berbagai konsep dan pernyataan “seni untuk seni” (arts for arts sake). Wacana ini pula yang memarjinalkan segenap kecenderungan seni rupa yang tumbuh diluar dunia seni Barat.

Berbeda dengan perkembangan seni rupa modern dunia abad ke 20 yang didominasi tradisi modern, perkembangan seni rupa modern Indonesia justru didominasi oleh tradisi realis. Ketika modernism masih mendominasi perkembangan wacana seni rupa dunia, sangatlah sulit untuk menyatakan bahwa seni modern Indonesia, dengan tradisi realis yang kuat, sebagai seni modern.

Maka, kesadaran untuk mengaktualisasikan berbagai nilai identitas tersebut terus hadir dalam perjalanan sejarah kebudayaan. Dalam pandangan poskolonial, langkah aktualisasi kebudayaan yang harus ditempuh bangsa-bangsa bekas jajahan adalah harus menyertakan dan memperbaharui bentuk-bentuk pengetahuan tradisi asli pra-kolonial. Jika tidak sungguh-sungguh dalam penanganannya dan hanya menyerah pada konsep-konsep modernitas Barat, maka bangsa itu akan terpotong dari masa lalunya. Menerima dunia modern dari berbagai akar sejarah dan tradisi-tradisi yang masih hidup merupakan langkah awal penghapusan dikotomi Barat dan Timur, sentral dan peripheral.

Problem keharusan menerima modernitas dan kekuatan melekatnya tradisi yang masih hidup, juga merupakan sumber polemik, wacana maupun praktik dari perjalanan seni rupa modern di Indonesia. Hal ini dapat dilihat bagaimana perjalanan seni modern

Indonesia banyak mengadopsi pengetahuan dan estetika Barat, sejak era kolonialisme Inggris yang terus berkembang dengan wacana modernisme yang terus diupayakan oleh negara sebagai orientasi visi politisnya.

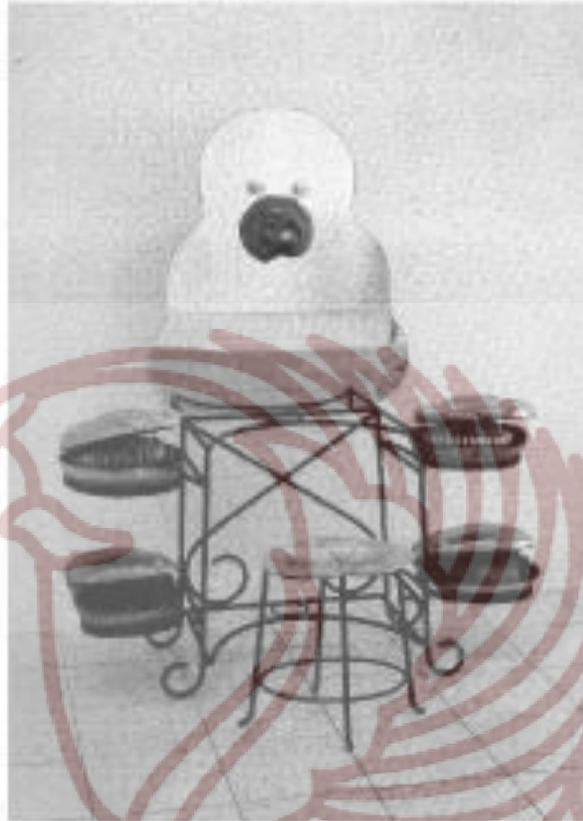
Perubahan paradigma dan bentuk estetis dalam sejarah seni rupa Indonesia selalu berkait dengan perubahan sosial yang memuat konteks-konteks sosial politik maupun kebudayaan dalam arti yang luas, sebagaimana yang dijelaskan oleh Talcott Parson dalam perspektif structural fungsional yang dicetuskannya<sup>1</sup>. Pergulatan ide kesenian dapat dilihat dari bergulirnya sebuah tesis, yaitu ide besar kesenian yang telah dimufakati, kemudian dityawar dengan antithesis yang berkembang membentuk sintesis-sintesis. Hal yang sama diungkapkan oleh Arnold Hausser, bahwa perkembangan seni modern merupakan 'perkembangan gaya', maka prosesnya dapat dilihat secara dialektikal, merefleksikan fenomena yang bergerak. Munculnya antithesis dan negasi sekaligus melibatkan konteks-konteks sosial, ekonomi, maupun perjuangan ideologi.

Akan tetapi selain itu, selalu ada gerak yang bersifat diametrikal (melintang, menerobos) dari sekedar mengikuti gejala yang terjadi di Barat. Proses pencarian identitas yang muncul dengan sentimen kontekstualitas dan nasionalisme selalu menyertakan muatan-muatan lokal dan tradisi. Melihat secara garis besar perjalanan sejarah seni rupa modern Indonesia, banyak penulis jumpai karya-karya yang memanfaatkan kembali elemen tradisional, namun disintesiskan dengan sikap kritis dan perlawanan yang menjadi ciri yang kuat pada praktik seni. Sikap ini sejalan dengan ciri seni rupa kontemporer Asia yang banyak menyangkut problem-problem sosial aktual dengan unsur-unsur tradisi.

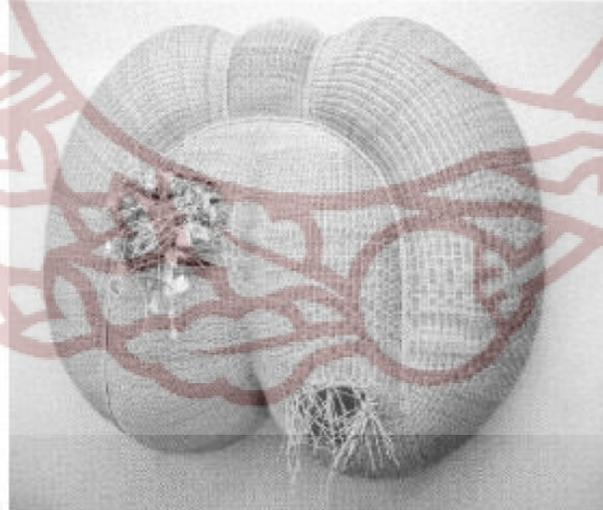
---

<sup>1</sup> Robert H. Laurer, p. 106

Seni rupa modern Indonesia dapat ditinjau dengan mengacu pada beberapa aspek mendasar. *Pertama*, dalam konteks historis; dengan tidak menganggap, bahwa pertumbuhan dan perkembangan seni rupa modern berawal dari suatu muasal sejarah yang tunggal. Perkembangan seni rupa di Indonesia memiliki pertalian yang spesifik dan sangat terkait dengan pengaruh praktek seni rupa kontemporer di Barat. Namun begitu, proses yang terjadi bukanlah sebatas pengadopsian, melainkan hasil seleksi pertalian historis yang relevan dengan kondisi sosio-kultural setempat. *Kedua*, dalam konteks kecenderungan; setiap negara memiliki akar kebudayaan yang berbeda. Kondisi tersebut telah banyak berpengaruh pada bentuk dan kecenderungan karya yang dihasilkan oleh para perupa kontemporer. Perkembangan seni rupa modern di setiap negara, memiliki kekhasan dan konteks sosial-budaya yang berbeda satu dengan yang lainnya. Serta *ketiga*, dalam konteks proses transmisi; proses pencerapan seni rupa modern sebagai sebuah pengaruh dalam berkarya rupa, terkait erat dengan proses penerimaan sekaligus penolakan yang berbeda di setiap ragam budaya dan kemungkinan peran teknologis. Maka, melihat pada rentang sejarah perkembangan seni patung modern di Indonesia, pola –pola ini dapat dilihat dalam ragam praktek karya para senimannya.



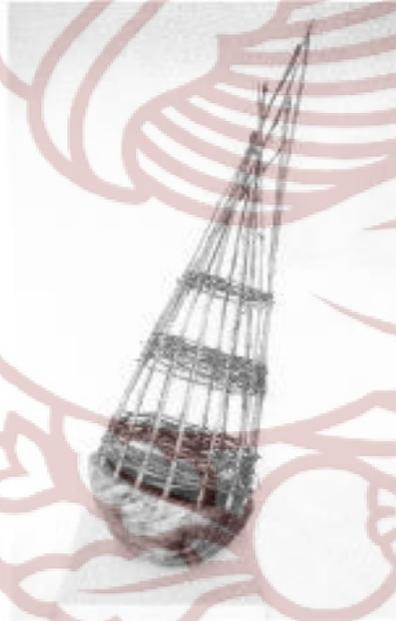
Siapa Ingin Jadi Orang Jawa?  
Karya Nindityo Aripurnomo  
Mix Media, Ukuran 150 x 80 x 140 cm, Tahun 1995



A Hiding Ritual and Mass Production I, Karya Nindityo Aripurnomo, Rattan,  
Hair, Pubic, Plastic Bags, News Paper, 250 x 300 x 90 cm, Tahun 1997



Gamelan of Rumours,  
Heri Dono  
Multimedia, Tahun 1992 x 150 cm, Tahun 1994



Trap Series # 15,  
Anusapati, Wood, Bamboo, Roots, 45 x 45

Karya-karya seni rupa kontemporer di atas, dengan tegas menunjukkan betapa yang dinamakan dengan sistem tanda (sign system), baik berupa penanda (bentuk fisik)

maupun petanda (isi/tematik) berupa ikon tradisi dan atau budaya lokal demikian kuat representasinya. Representasi dari kondhe atau sanggul, sebuah atribut yang kerap dipakai oleh perempuan terutama Jawa. Demikian juga halnya dengan anyaman dari bambu, yang juga menyimbolisasikan sebuah entitas tradisi, bahkan tradisional khususnya Jawa.

Pertanyaan menarik terkait dengan representasi karya-karya seni rupa kontemporer Yogyakarta dengan pengedepanan tradisi ini, yakni mengapa mesti tradisi Jawa yang dikedepankan? Karena memang secara subjektif, Jawa merupakan satu entitas yang penting ketika membicarakan tentang realitas keindonesiaan. Denys Lombard misalnya lewat bukunya *Nusa Jawa: Silang Budaya, Kajian Terpadu Sejarah, Bagian I: Batas-batas Pembaratan* yang diterbitkan oleh Gramedia Pustaka Utama Bekerjasama dengan Forum Jakarta- Paris (1996, 18-19) menegaskan terkait dengan demikian pentingnya posisi dan peran etnik Jawa dalam sejarah kebudayaan Indonesia. Lombard menegaskan betapa kajian perihal Nusantara atau Indonesia, sudah sejak dahulu banyak yang dijangkarkan pada analisis yang berbasis Pulau dan kebudayaan Jawa, karena memang Jawa adalah merupakan salah satu pusat kebudayaan yang kerap merepresentasikan Indonesia. Marco Polo misalnya, untuk menggambarkan betapa besar dan bermaknanya Jawa, ketika membicarakan tentang Indonesia, dalam bukunya *La Description du Monde*, yang dieditori oleh Louis Hambis (1955) menyebut Pulau Jawa sebagai 'Jawa Besar atau 'Jawa Mayor', untuk membedakan dengan dengan tetangganya, Sumatera misalnya, yang dinamakannya dengan istilah 'Jawa Minor'.

Kedua, cara merepresentasikan tradisi dalam konteks seni rupa kontemporer Yogyakarta terutama era '90-an dan berlanjut sampai dengan era 2000-an adalah khas,

dan amat berbeda dengan apa yang pernah direpresentasikan oleh seniman-seniman pada generasi sebelumnya. Kalau pada era sebelumnya, tradisi dimaknai dan ditempatkan dalam konteks kesakralan dan keluhuran maknanya, sehingga representasi karyanya lebih bermakna sebagai kepatuhan buta terhadap kemungkinan makna lain atas teks tradisi, namun di tangan seniman era kontemporer menjadi lain adanya. Tradisi tak ditepatkan dalam auratik kebekuan, melainkan merupakan sebuah entitas yang sangat terbuka untuk dipersolkan, terutama ketika dalam tradisi-tradisi yang ada, kerap terjadi apa yang diistilahkan dengan kontradiksi. Karenanya cara representasinya dipilihlah model pendekatan ‘dekonstruktif’, yang di dalamnya sarat dengan idiom-idiom yang sifatnya metaforis dan parodis, seiring dengan pemahaman-pemahaman akan estetika seni pascamodernis.

Pendekatan dekostruktif, yang di awal historisnya banyak dikenalkan oleh Jacques Derrida lewat beberapa buku, di antaranya adalah: *Of Grammatology* (1974), *Writing and Difference* (1978), *Positions* (1981), dan *The Truth and Painting* (1987), substansi spiritnya amat paralel dengan konstruksi faham Postmodernisme dan juga Kontemporer, yakni sama-sama meneguhkan penolakannya pada universalitas pengetahuan, untuk kemudian digantikan dengan pengedepanan penghargaan akan partikularitas. Dalam filsafat dekonstruksinya, Derrida menyeyogiakan untuk memulai ritus pembacaan dengan sebuah kecurigaan akan makna transendental dan asumsi-asumsi metafisik dalam teks. Karena itu, ia mencurigai hal-hal yang tersembunyi dari teks dan mencari logika permainan yang dikangkangi oleh kuasa penafsiran—yang sangat mungkin berasal dari pengarang atau logos tertentu yang menguasainya (Al-Fayyadl, 2005, xxii).

Faktor ketiga yang menjadi penggabungan antara tradisi dan semangat postmodernis dalam karya-karya ini adalah, kuat dan kompleksnya representasi teks dan tematik tradisi dalam representasi karya seni kontemporer Yogyakarta terutama di era '90-an dan kemudian juga berlanjut pada era 2000-an ini. celah dominan yang menjadi anasir dari kajian ini diantaranya adalah : pertama, persinggungannya dengan pengaruh wacana seni internasional, sebagai dampak positif dari komunikasi intensifnya para seniman di era '90-an ini dengan pelbagai event seni rupa dunia; dan kedua, dukungan paradigma atau faham Postmodernisme yang memang mulai trend masuk dan berkembang luas wacananya dalam kebudayaan masyarakat Indonesia. Wacana postmodern cukup menghargai atau toleran terhadap persoalan perbedaan menjadi satu spirit besar bagi para seniman untuk mempersoalkan realitas apa pun secara terbuka dan terang-terangan, termasuk realitas tradisi, yang selama periode sebelumnya dianggap sebagai teks baku dengan harga mati.

Penanda yang cukup menonjol dari karya para perupa yang memasuki dekade '90-an, adalah adanya penolakan terhadap pengkotak-kotakan wacana dan praktik seni rupa yang konvensional, sebagaimana yang selama ini menjadi mainstream belunggu wacana dan praktik seni rupa di era modern. Pada dekade '90-an ini, dapat dikatakan praktik seni rupa menemukan momentum pluralitasnya, terutama terkait dengan gaya, teknik, pilihan material, maupun konsep estetik yang diusungnya, yang banyak disebabkan oleh persinggungannya dengan kompleksitas kondisi sosial, budaya, baik yang berskala lokal, nasional, maupun internasional. Praktik seni rupa bukan lagi semata sebuah proses eksplorasi estetik, tetapi sang seniman juga dipengaruhi oleh kondisi dan

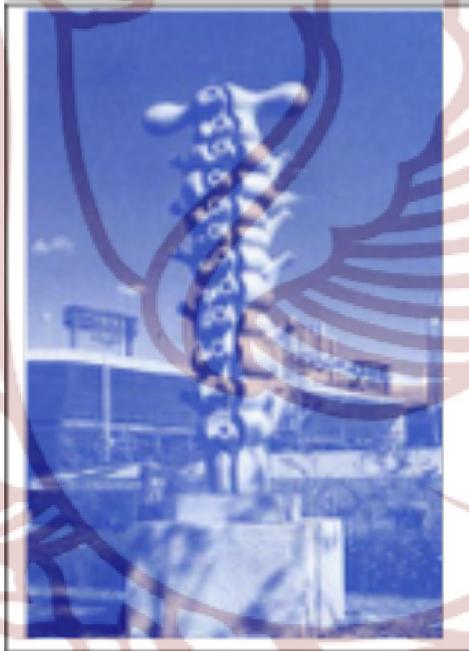
situasi sosial-politik dan budaya, serta berusaha membangun konteks dengan situasi dan kondisi yang dibacanya.

Contoh lainnya juga dapat kita lihat dalam karya G. Sidharta Soegijo. G. Sidharta Soegijo adalah salah satu perupa yang berada diluar arus perkembangan utama seni rupa Barat (*mainstream*). Sikap dan posisinya berlainan dengan anggapan dalam *frame* Barat yang bersifat *universal*. G. Sidharta Soegijo untuk mencari pilihan lain, yaitu dalam jalur kehidupan tradisi, didorong oleh keinginannya untuk mencari rumusan-rumusan lain bagi persepsi kulturalnya. Pilihan dan sikapnya ini bertalian erat dengan kehidupan masa lampau, ketika kanak-kanak. G. Sidharta Soegijo lahir dan tumbuh di Yogyakarta, namun lama berkarya intens di Bandung. Yogyakarta merupakan sebuah tempat yang kaya dan kental dengan kehidupan tradisi.

Karya-karya G. Sidharta Soegijo, sejak periode 1970-an, menjadi penanda penting dalam perkembangan seni rupa kontemporer Indonesia yang menawarkan kecenderungan dan persepsi baru tentang pertalian kehidupan tradisi dan masa kini. Tajuk "*Tumbuh dan Berkembang*", adalah salah satu periode kekaryaannya G. Sidharta Soegijo. Karya dalam tajuk ini terentang sejak pertengahan tahun 1970an hingga 1990an. Dalam kajian ini, terpilih salah satu karya G. Sidharta Soegijo, dalam periode "*Tumbuh dan berkembang*", yang kental dengan sentuhan alam berpikir dan cara pandang kehidupan tradisi di Indonesia. Karya yang dipilih adalah *Tumbuh dan Berkembang II* (1988).

*Tumbuh dan berkembang (II)*, merupakan karya G. Sidharta Soegijo yang ditempatkan sebagai karya seni rupa publik di Taman Patung Olimpiade, Seoul, Korea Selatan pada tahun 1988, bersama 200 karya lain dari perupa 66 negara. Karya tersebut

berukuran setinggi 3 meter, dengan bahan dasar batu cetak dari serat kaca dan bubuk marmer. Proses pembuatan patung tersebut dirangkai dalam bentuk 10 susunan model-model kecil, bagian per-bagian, kemudian disatukan kembali menjadi bentuk utuh. Patung ini diletakkan secara vertikal, disusun dengan salah satu model (berbeda, bentuk utuh) berada diatas. Sementara model-model yang lainnya disusun secara berurutan kebawah. Karya ini dikerjakan selama kurang lebih satu bulan di sebuah studio, di daerah Sekeloa, Bandung.



Karya G. Sidharta Soegijo, *Tumbuh dan Berkembang II*, 1988, 300 Cm, batu cetak, Seoul, Korea Selatan

Melalui bingkai pemahaman seni rupa modern (Barat), karya tersebut terlihat ”liyan”, karena berbeda dengan kecenderungan patung pada umumnya. Patung ini jauh dari kesan *formalisme* (seni rupa Barat). Justeru kaya dengan aspek narasi, mitologi dan

kehidupan tradisi. Secara fisik, karya *Tumbuh dan Berkembang* (II) ini mirip seperti totem, berdiri tegak dan mengesankan idiom yang transenden. Idiom dalam karya G. Sidharta Soegijo, tidak bersifat universal, namun hasil adaptasi dari idiom-idiom kehidupan tradisi di Indonesia.

Secara kodrati, kehidupan merupakan perpaduan antara sesuatu yang bertentangan tetapi saling melengkapi. Harmonisasi dalam pandangan G. Sidharta Soegijo, adalah sesuatu yang transenden, yang pada akhirnya merujuk pada sesuatu yang melebur. Dalam karya *Tumbuh dan Berkembang*, kematian dan kelahiran merupakan dualitas paradoks tentang kehidupan yang vertikal dan horizontal, baginya merupakan pengalaman-pengalaman kultural. Karya-karyanya hadir sebagai hasil pergulatan wilayah religius dan pemikirannya tentang nilai-nilai kehidupan tradisi yang dicerap dalam kehidupan sehari-hari. Karya baginya merupakan refleksi pencarian identitas kultural dalam pergaulan hidup di masa kini dan kehidupan tradisi. Berikut ini merupakan lintasan karya G. Sidharta Soegijo, merupakan telusur sejarah seni terkait dengan perkembangan karya dan kesadaran diri perupa melalui beberapa tema serta periodisasi tertentu dari tahun 1970-1990an.

Kecemasan kehilangan “jiwa ketimuran” atau “kepribadian timur”, mendorong G. Sidharta Soegijo berusaha membuka diri terhadap beragam kemungkinan-kemungkinan baru, baik dari kehidupan masa kini maupun tradisi, memasuki penjelajahan baru. Terkait hal tersebut G. Sidharta Soegijo, pada tahun 1975 di Jurusan Rupa FSRD ITB, dalam pengantar pameran tunggal patung dan cetak saring, mengungkapkan sebuah kesadaran dan pilihannya dibawah ini.

“ Apakah pikiran dan jalan yang di tempuh Barat, adalah satu-satunya cara untuk mencapai seni masa kini di Indonesia. Saya ingin terlepas dari kemutlakan nilai. Saya ingin mencari alternatif, saya ingin mencari nilai-nilai lokal Indonesia. Saya ingin mengaitkan diri kembali dengan jalur kehidupan tradisi, disamping sekaligus tetap berdiri di alam kehidupan masa kini, yang berarti satu keinginan untuk menghilangkan jarak antara kehidupan tradisional dan masa kini. Dalam hal ini, saya memilih cara pendekatan melalui pergaulan yang terus-menerus, dekat dan akrab, dengan benda- benda, bentuk- bentuk, cerita, dan jalan pemikiran, serta segala hal yang merupakan hasil dan pengungkapan cita rasa kehidupan dan pergaulan tradisional.”

Representasi atas realitas menjadi kunci dalam seni patung modern di Indonesia. Dalam istilah Martin Heidegger, karakter modernitas yang menonjol adalah bahwa dunia menjadi semacam gambaran atau representasi. Pada saat kita atau ilmu pengetahuan dapat mengorganisasikan gagasan-gagasan secara logis dan tepat tentang realitas, maka kita dapat merepresentasi keserupaan objektif dari realitas itu. hal yang demikian dapat kita lihat dari perkembangan seni rupa Barat yang berkorelasi erat dengan perkembangan ilmu pengetahuan dan filsafat.

## BAB V. KESIMPULAN

Seni patung adalah cabang seni rupa yang berwujud tiga dimensi. Biasanya diciptakan dengan cara memahat, *modeling* (misalnya dengan bahan tanah liat) atau *casting* (dengan cetakan). Kata *patung* sendiri di dalam seni modern digunakan sebagai padanan kata *sculpture* (Inggris) yang mengacu kepada salah satu media seni rupa yang bersifat tiga dimensi. Pengertian *patung* dengan demikian mencakup pengertian yang lebih luas daripada *arca*, karena berlaku dalam berbagai ekspresi artistik yang pada perkembangannya kemudian menghasilkan berbagai macam bentuk, serta menggunakan berbagai macam material, sesuai dengan pengembangan dan eksplorasi media patung itu sendiri. Seni patung adalah salah satu dari perwujudan *sculpture* di samping relief. Dalam Ensiclopedia Britanica (1968:vol 20) dijelaskan bahwa; “*Sculpture may be broadly defined as the art of representing observed or imagined objects in solid materials and in three dimension. There are two generals types: 1. Statuary, in which figures are shown in the round. 2. Relief, in which figures project from a grounds*”. Dari kutipan ini dinyatakan bahwa *sculpture* itu adalah karya seni yang dapat diamati dalam ujud tiga dimensi (trimatra). Ada dua tipe yang termasuk *sculpture* yaitu; (1) Patung, yang dapat diamati dari segala sisi, (2) Relief, motifnya menonjol dari sebuah bidang datar (flat background). Selanjutnya, Hal yang sama juga disampaikan oleh (Richardson, 1980:353) bahwa; “patung dapat dilihat dari berbagai arah (freestanding statues) dan berbeda dengan relief yang tidak dapat dilihat dari berbagai arah”. Kemudian Muchtar (1985:3) menjelaskan bahwa: Seni patung terwujud dalam bentuk tiga dimensional. Dimensi

ketiga itulah yang senantiasa menjadi garapan pematung, yaitu 'kedalaman' bentuk. Pada seni patung, bentuk disebabkan karena ada volume, padat atau hampa. Ia dapat dilihat dari segala sudut. Keadaan ini membuat seni patung memiliki serba muka (*multi surface*) : muka-belakang-samping-atas-bawah, atau dapat pula dikatakan, semua adalah muka, semua adalah belakang, semua adalah samping, semua adalah atas, semua adalah bawah.

Berbagai perwujudan patung modern dari masa ke masa adalah hasil proses pencarian dan pengembangan bentuk-bentuk tiga dimensi. Patung-patung figuratif yang ada adalah hasil pengolahan bentuk yang bersumber dari bentuk tubuh manusia melalui berbagai analisis dan interpretasi. Patung-patung figuratif realistik menunjukkan upaya untuk merepresentasikan bentuk alami tubuh manusia secara akurat dan sempurna, untuk menggambarkan kehidupan. Sedangkan karya-karya patung abstraksi figur adalah hasil pengubahan bentuk tubuh (deformasi), untuk menampilkan esensi tubuh itu sendiri. Penambahan elemen-elemen bentuk atau penyederhanaan bentuk yang dilakukan adalah untuk mengakomodasi gagasan estetik sang seniman, sesuai dengan tema.

Seni patung modern kita memang baru beranjak dari teknik pahat kayu dan batu ke teknik cetak cor logam di sekitar era 1960-an. Kemudian tak jauh dari masa itu kita baru mengenali teknik las-mengelas dan pembentukan dengan material baru, seperti resin dan serat kaca. Para pematung memerlukan waktu yang cukup untuk memahami dan mempelajari teknik, sifat dan karakter material baru tersebut, sebelum dipakai untuk mewujudkannya dalam bentuk-bentuk trimatra.

Sebagai media trimatra (tiga dimensi), aspek keruangan adalah hal yang esensial di dalam patung modern sehingga sebuah karya patung harus "meruang", dengan

demikian harus bisa dinikmati dari segala arah. Karya patung yang cenderung frontal, hanya menghadap ke satu arah, dalam patung modern dianggap mengabaikan aspek keruangan, yang menjadi kekuatan dari media patung. Bagi beberapa seniman, konvensi-konvensi tersebut berlaku secara ketat. Penilaian terhadap karya-karya patung modern selalu didasarkan pada aspek-aspek ini. Perhatian utama adalah pada aspek formal, yaitu pada kualitas fisik, daripada aspek *content*, yaitu narasi atau tema karya. Oleh karena itulah patung modern kemudian menjadi berciri “formalistik”.

Di dalam ranah penciptaan seni rupa kontemporer, gagasan menduduki peran utama. Pemikiran konseptual seorang seniman menjadi penentu nilai karyanya, karena gagasan-gagasannya adalah realitas dalam dirinya yang merupakan cerminan dunia di sekelilingnya. Oleh karena itu, faktor-faktor personal, seperti ekspresi spontan, penghayatan atau kepiawaian teknik, tidak lagi menjadi penting. Dengan demikian, di dalam rangkaian proses penciptaan, eksekusi sebuah karya seni hanya merupakan tahapan teknis, di mana gagasan sang seniman diwujudkan secara visual dan material. Dengan dasar pemikiran demikian, maka bisa dipahami apabila sebagian peran seniman sebagai pencipta kemudian dialihkan, dalam hal ini kepada artisan, yaitu pihak yang mengambil peran dalam tahapan eksekusi. Persoalan proses “bagaimana” sebuah karya seni terbentuk menjadi kurang penting, dibandingkan dengan persoalan “apa” yang disampaikan oleh karya seni tersebut. *Content* lebih penting daripada *form*.

Istilah ‘kontemporer’ dalam dunia seni sampai saat ini masih menimbulkan perdebatan, tidak hanya dalam praktik wacana seni rupa Indonesia, tetapi juga seni rupa dunia (Barat). Perdebatannya paling tidak terkait dengan dua hal. Pertama, secara leksikal istilah yang berasal dari Bahasa Inggris ‘contemporary’ ini, yang artinya adalah terkait

dengan persoalan waktu, yakni ‘masa kini’ atau ‘modern’ jelas mengandung masalah. Sebab ‘masa lalu’ pun, ketika masa kini belum muncul, adalah ‘masa kini’ (Sumartono, 2000). Juga temporal sense ‘masa kini’ atau ‘semasa’ (dengan pengamat) menimbulkan persoalan, sebab ‘semasa’ bisa mengacu pada spektrum waktu yang fleksibel, misalnya sepanjang waktu yang dilalui pengamat (misalnya sejak dia terlibat dalam perbincangan atau sejak kesadarannya mengenai hal yang diperbicangkannya tumbuh) atau beberapa taun belakangan ini, atau satu dekade? (Irianto, 2000).

Kedua, ada yang memaknai istilah kontemporer itu lebih dikaitkan dengan eksistensi wujud karya seni yang representasinya ‘berbeda’ dari prinsip-prinsip seni modern. Pada kasus di Indonesia, istilah “seni patung kontemporer” digunakan pertama kali oleh G. Sidharta untuk Pameran Seni Patung Kontemporer Indonesia pada 1973. Pameran itu dimaksudkan untuk mengakomodasi berbagai kecenderungan yang ada dalam penciptaan patung Indonesia di masa itu. Selain kecenderungan modernisme yang dominan, beberapa karya waktu itu menampilkan ciri-ciri lokal yang kuat, yang dipengaruhi oleh seni tradisi, seperti karya-karya Suparto, Wiyoso, serta G. Sidharta sendiri. Meskipun istilah “kontemporer” saat itu sekadar dimaknai sebagai “masa kini”, namun ternyata implikasinya cukup luas. Pameran Seni Patung Kontemporer Indonesia 1973 itu telah menyatakan bahwa di dalam wacana seni kontemporer, dikotomi antara seni modern dan seni tradisi tidak berlaku lagi.

Kini, kata *kontemporer* di dalam wacana seni rupa (terutama di Indonesia) menyanggah makna yang cukup rumit, serta terus berkembang. Pengertian kata *contemporary* (Inggris) sendiri berarti “sezaman” (pada zaman/periode waktu yang sama), atau juga berarti “masa kini”. Namun, dewasa ini, di dalam wacana seni

pascamodern, kata *contemporary* mendapatkan pemaknaan yang lebih ketat, yaitu sebagai sebuah genre di dalam seni dengan ciri-ciri tertentu. *Contemporary Art* kemudian menjadi kategori karya-karya seni yang dipertentangkan dengan seni modern, karena mengandung ciri-ciri pascamodern. Dengan kata lain, seni kontemporer adalah seni pascamodern.

Dalam praktiknya, salah satu ciri yang ditengarai ada dalam seni kontemporer adalah menghilangkan batas-batas antarmedia seni. Batas antara seni lukis dan seni patung, antara patung dan kriya, atau seni yang lain, menjadi semakin cair. Kotak-kotak yang memisahkan media seni yang satu dengan yang lain tidak ada lagi, sehingga dengan sendirinya berbagai kriteria dan konvensi yang sebelumnya ada menjadi tidak berlaku lagi.

Di dalam ranah penciptaan seni rupa kontemporer, gagasan menduduki peran utama. Pemikiran konseptual seorang seniman menjadi penentu nilai karyanya, karena gagasan-gagasannya adalah realitas dalam dirinya yang merupakan cerminan dunia di sekelilingnya. Oleh karena itu, faktor-faktor personal, seperti ekspresi spontan, penghayatan atau kepiawaian teknik, tidak lagi menjadi penting. Dengan demikian, di dalam rangkaian proses penciptaan, eksekusi sebuah karya seni hanya merupakan tahapan teknis, di mana gagasan sang seniman diwujudkan secara visual dan material.

Dengan dasar pemikiran demikian, maka bisa dipahami apabila sebagian peran seniman sebagai pencipta kemudian dialihkan, dalam hal ini kepada artisan, yaitu pihak yang mengambil peran dalam tahapan eksekusi. Persoalan proses “bagaimana” sebuah karya seni terbentuk menjadi kurang penting, dibandingkan dengan persoalan “apa” yang

disampaikan oleh karya seni tersebut. *Content* lebih utama daripada bentuk (*form*).

Pada karya-karya trimatra tertentu, di mana aspek *content* mejadi utama, memang faktor eksekusi menjadi sepenuhnya persoalan teknis, sehingga kadang-kadang bahkan tidak dibutuhkan artisan, karena dikerjakan oleh seorang tukang. Seperti pada karya benda-benda yang sudah ada di sekitar seniman, atau lebih ekstrem lagi *readymades*, maka proses “membuat” digantikan oleh proses “menghadirkan”. Proses “merancang dan membentuk” digantikan oleh proses “memilah dan memilih”. Dalam hal inilah kemudian terdapat perbedaan yang cukup esensial di dalam proses penciptaan, yang tentu saja berimplikasi pada pembacaan karya-karya, antara yang tergolong patung (*sculpture*) dan karya-karya trimatra yang lain (*objects, readymades, installations* dan lain-lain).

Beberapa kecenderungan ini kemudian melahirkan seni patung yang melompat dari kaidah cabang seni patung itu sendiri. Konvensi-konvensi dalam seni patung kemudian diterabas, digagalkan dan atau dibatalkan. Pada akhirnya, konvensi-konvensi dalam seni patung bergulir, meninggalkan yang lama dan kemudian akan melahirkan konvensi-konvensi yang baru. Hal ini tercermin dalam beragam karya seni patung kontemporer yang muncul dan lahir dalam perkembangan seni hari ini.

Dalam sejarah kebudayaan modern, telah diungkapkan bagaimana konsep-konsep modernitas yang dibawa kolonialis Barat telah memberikan pengaruh yang besar pada semua negara-negara jajahan. Akibatnya, hampir seluruh bangsa didunia telah dikuasai oleh norma-norma Barat. Berbagai persoalan tentang menipis dan menghilangnya identitas lokal, etnis, atau bangsa telah melahirkan berbagai gugatan dan praktik budaya yang melibatkan dimensi politik dan perang.

Seni rupa modern Indonesia dalam sejarah perkembangannya terbangun dari kontradiksi-kontradiksi pemikiran. Bagaimana resistensi dibangun dalam mencari hakekat seni rupa Indonesia, menghantarkan kita pada awal tumbuhnya seni rupa modern Indonesia pada awal abad ke 20-an di mana wilayah resistensi ini mengarah pada kontradiksi (antara sikap melawan dan di lawan). Kontradiksi kutub Barat dengan kutub Anti Barat, merupakan pertentangan yang mencerminkan dua alur perkembangan seni rupa di Indonesia, yang kendati bertentangan, konfrontasi kedua kutub ini secara bermakna menjadi penanda seni rupa modern Indonesia.

Tradisi realis yang mewarnai awal perkembangan seni modern pada abad ke 19, memperkenalkan karakteristi sebagai seni representasional. Sedangkan tradisi modernis yang berkembang pada paruh awal abad ke 20 menunjukkan kecenderungan non-representasional, meninggalkan tradisi realism yang mewarnai perkembangan seni sebelumnya. Tradisi modernis tumbuh dengan mengelaborasi aspek-aspek visual sebuah karya (formalistik).

Pada perkembangan selanjutnya, tidak hanya sekedar menjadi penanda, tradisi modernis menjadi sangat berkembang (mainstream). Modernism yang mendasari gerak tradisi modernis, juga berkembang menjadi wacana-wacana yang rumit dan cenderung absolute, dengan memberikan penilaian-penilaian yang bersifat apriori. Melalui wacana modernisme pula tradisi modernis, berupaya untuk “menghilangkan” tradisi realis, melalui berbagai konsep dan pernyataan “seni untuk seni” (arts for arts sake). Wacana ini pula yang memarjinalkan segenap kecenderungan seni rupa yang tumbuh diluar dunia seni Barat.

Seni rupa modern Indonesia dapat ditinjau dengan mengacu pada beberapa aspek mendasar. *Pertama*, dalam konteks historis; dengan tidak menganggap, bahwa pertumbuhan dan perkembangan seni rupa modern berawal dari suatu muasal sejarah yang tunggal. Perkembangan seni rupa di Indonesia memiliki pertalian yang spesifik dan sangat terkait dengan pengaruh praktek seni rupa kontemporer di Barat. Namun begitu, proses yang terjadi bukanlah sebatas pengadopsian, melainkan hasil seleksi pertalian historis yang relevan dengan kondisi sosio-kultural setempat. *Kedua*, dalam konteks kecenderungan; setiap negara memiliki akar kebudayaan yang berbeda. Kondisi tersebut telah banyak berpengaruh pada bentuk dan kecenderungan karya yang dihasilkan oleh para perupa kontemporer. Perkembangan seni rupa modern di setiap negara, memiliki kekhasan dan konteks sosial-budaya yang berbeda satu dengan yang lainnya. Serta *ketiga*, dalam konteks proses transmisi; proses pencerapan seni rupa modern sebagai sebuah pengaruh dalam berkarya rupa, terkait erat dengan proses penerimaan sekaligus penolakan yang berbeda di setiap ragam budaya dan kemungkinan peran teknologis.

Maka, kesadaran untuk mengaktualisasikan berbagai nilai identitas tersebut terus hadir dalam perjalanan sejarah kebudayaan. Dalam pandangan poskolonial, langkah aktualisasi kebudayaan yang harus ditempuh bangsa-bangsa bekas jajahan adalah harus menyertakan dan memperbaharui bentuk-bentuk pengetahuan tradisi asli pra-kolonial. Jika tidak sungguh-sungguh dalam penanganannya dan hanya menyerah pada konsep-konsep modernitas Barat, maka bangsa itu akan terpotong dari masa lalunya. Menerima dunia modern dari berbagai akar sejarah dan tradisi-tradisi yang masih hidup merupakan langkah awal penghapusan dikotomi Barat dan Timur, sentral dan peripheral.

Problem keharusan menerima modernitas dan kekuatan melekatnya tradisi yang masih hidup, juga merupakan sumber polemik, wacana maupun praktik dari perjalanan seni rupa modern di Indonesia. Hal ini dapat dilihat bagaimana perjalanan seni modern Indonesia banyak mengadopsi pengetahuan dan estetika Barat, sejak era kolonialisme Inggris yang terus berkembang dengan wacana modernisme yang terus diupayakan oleh negara sebagai orientasi visi politisnya.

Perubahan paradigma dan bentuk estetis dalam sejarah seni rupa Indonesia selalu berkaitan dengan perubahan sosial yang memuat konteks-konteks sosial politik maupun kebudayaan dalam arti yang luas, sebagaimana yang dijelaskan oleh Talcott Parson dalam perspektif structural fungsional yang dicetuskannya<sup>2</sup>. Pergulatan ide kesenian dapat dilihat dari bergulirnya sebuah tesis, yaitu ide besar kesenian yang telah dimufakati, kemudian ditawarkan dengan antithesis yang berkembang membentuk sintesis-sintesis. Hal yang sama diungkapkan oleh Arnold Hausser, bahwa perkembangan seni modern merupakan ‘perkembangan gaya’, maka prosesnya dapat dilihat secara dialektikal, merefleksikan fenomena yang bergerak. Munculnya antithesis dan negasi sekaligus melibatkan konteks-konteks sosial, ekonomi, maupun perjuangan ideologi.

Akan tetapi selain itu, selalu ada gerak yang bersifat diametrikal (melintang, menerobos) dari sekedar mengikuti gejala yang terjadi di Barat. **Proses pencarian identitas yang muncul dengan sentimen kontekstualitas dan nasionalisme selalu menyertakan muatan-muatan lokal dan tradisi.** Melihat secara garis besar perjalanan sejarah seni rupa modern Indonesia, banyak penulis jumpai karya-karya yang memanfaatkan kembali elemen tradisional, namun disintesiskan dengan sikap kritis dan perlawanan

---

<sup>2</sup> Robert H. Laurer, p. 106

yang menjadi ciri yang kuat pada praktik seni. Sikap ini sejalan dengan ciri seni rupa kontemporer Asia yang banyak menyangkut problem-problem sosial aktual dengan unsur-unsur tradisi.



## DAFTAR PUSTAKA

### Buku :

Adi, Wicaksono dan Bambang Budjono. 2012. *Seni Rupa Indonesia dalam Kritik dan Esai, Seni Rupa Indonesia dalam Kritik dan Esai (SRI)*. Jakarta : Dewan Kesenian Jakarta.

Adian, Donny Gahral. 2005. "Hermeneutika: Antara Metode dan Cara Berada", dalam *Percik Pemikiran Kontemporer: Sebuah Pengantar Komprehensif*. Yogyakarta: Jalasutra.

Al-Fayyadl, Muhammad. 2005. *Derrida*. Cetakan Pertama. Yogyakarta: LKiS.

Anderson, Benedict. 2002. *Imagined Communities (Komunitas-komunitas Terbayang)*. Yogyakarta: INSIST Bekerjasama dengan Pustaka Pelajar.

Burhan, M. Agus. 2006. "Seni Rupa Kontemporer Indonesia: Mempertimbangkan Tradisi", dalam M. Agus Burhan, (ed.) *Jaringan Makna Tradisi Hingga Kontemporer: Kenangan Purna Bakti untuk Prof. Soedarso Sp., M.A.*. Yogyakarta: BP ISI Yogyakarta.

Claire Holt. 2000. *Art In Indonesia: Continuity and Change*. Versi Indonesianya ditulis oleh: Sudarsono, Bandung: MSPI.

Danto, Arthur. 1995. "Introduction: Modern, Postmodern, and Contemporary" dalam *The End of Art*. Princenton: Princenton University Press.

Departemen Pendidikan Nasional. 2005. *Kamus Besar Bahasa Indonesia*. Cetakan Ketiga, Edisi Ketiga. Jakarta: Balai Pustaka.

Irianto, Asmudjo Jono. 2000. "Konteks Tradisi dan Sosial Politik dalam Seni Rupa Kontemporer Yogyakarta Era '90-an", dalam *Outlet: Yogya dalam Seni Rupa Kontemporer Indonesia*. Yogyakarta: Yayasan Seni Cemeti.

Kasiyanto, 2005, *Analisis Wacana dan teoritis Penafsiran Teks*, dalam *Analisis Data Penelitian Kualitatif: Pemahaman Filosofis dan Metodologis ke Arah Penguasaan Model Aplikasi*, ed. Burhan Bungin .Jakarta: Rajagrafindo Persada.

Kusnadi,dkk. 1978. *Seni Rupa Indonesia dan Pembinaannya*. Jakarta: Proyek Pembinaan Kesenian Departemen P dan K.

Koentjaraningrat. 1986. "Peranan Local Genius dalam Akulturasi", dalam Ayatrohaedi, (ed.), *Kepribadian Budaya Bangsa (Local Genius)*. Jakarta: Pustaka Jaya.

Koentjaraningrat. 1990. Pengantar Ilmu Antropologi. Cetakan Kedelapan. Jakarta: Rineka Cipta.

Kohl, Herbert. 1992. From Archetype To Zeitgeist. Boston: Back Bay

Lombard, Denys. 1996. "Bagian I: Batas-batas Pembaratan", dalam Nusa Jawa: Silang Budaya, Kajian Terpadu Sejarah. Buku I (Jakarta: Gramedia Pustaka Utama Bekerjasama dengan Forum Jakarta-Paris.

Muhadjir, Noeng, 2007, *Metodologi Keilmuan: Paradigma Kualitatif, Kuantitatif dan Mixed*, edisi v. Yogyakarta: Rake Sarasin.

Moeliono, Anton M. 1990. *Kamus Besar Bahasa Indonesia*. Jakarta: Balai Pustaka (Departemen Pendidikan dan Kebudayaan).

Moyer, Glenn Harper dan Twylene. 2007. *Conversations on Sculpture*. Washington : Hamilton - International Sculpture Center.

Nazir, Moh., 2005, *Metode Penelitian*, Bogor Selatan: Ghalia Indonesia

Read, Hebert. 1964. *A Concise History of Modern Sculpture*, New York :Frederick A. Praeger, Publishers.

Susanto. Mikke. 2003. *Membongkar Seni rupa*. Yogyakarta : Jendela.

Soemardjo, Jakob. 2009. *Asal-Usul Seni Rupa Modern Indonesia*. Bandung : Penerbit Kelir.

Sp., Soedarso. 1990. *Tinjauan Seni Sebuah Pengantar Untuk Apresiasi Seni*. Yogyakarta: Saku Dayar Sana.

Sp., Soedarso. 2000 *Sejarah Perkembangan Seni Rupa Indonesia*, Yogyakarta :CV. Studio Delapan Puluh Enterprise dan Badan Penerbit ISI Yogyakarta.

\_\_\_\_\_, But Muchtar, Jim Supangkat, G. Sidharta Soegijo & Kasman KS. 1992, *Seni Patung Indonesia*, Yogyakarta :BP ISI Yogyakarta.

Yuliman, Sanento. 2001. *Dua Seni Rupa : Sepilihan Tulisan*. Bandung : Penerbit Kalam.

#### **Jurnal :**

Budiani. 1963. *Arah Menuju Seni Pahat Kita*, Jurnal Budaya bulan maret/april/mei 1963.

No 3/4/5 th ke XII.

Muchtar, But. 1985, “Seni Patung dalam Kaitannya dengan Kehidupan Manusia”, Pidato pengukuha jabatan guru besar tetap pada Fakultas Seni Rupa dan Desain Institut Teknologi Bandung, Sidang Terbuka Senat Institut Teknologi Bandung 19 Oktober 1985.

Sumarwahyudi. 1996. *Seni Monumen Indonesia dari Masa ke Masa*. Jurnal Bahasa dan Seni Tahun 24.No.2 Agustus 1996.

Wienarno, Eko Budi. 2003. *Seni Patung Indonesia: Perkembangan Dan Kesenambungan Proses Kreatif Penciptaan Patung Di Indonesia*. Jurnal BAHASA DAN SENI, Tahun 31, Nomor 2, Agustus 2003.

**Website :**

<http://arsip.galeri-nasional.or.id/documentations/9192/detail>. (Akses 22 Maret 2016)

<http://www.jakarta.go.id/web/encyclopedia/detail/2811/Sidharta-Soegijo-G>. (Akses 22 Maret 2016).

<http://blog-senirupa.blogspot.co.id/2013/05/biografi-edhi-sunarso-dan-karya.html>. (Akses 22 Maret 2016).

<http://sagidigajinta.blogspot.co.id/2010/06/hendra-gunawan-patung-jend-sudirman.html>. (Akses 22 Maret 2016).

