

**DIMENSI SPIRITUAL DALAM SENI LUKIS
ABSTRAK KONTEMPORER INDONESIA:
SEJARAH DAN WACANA**

**LAPORAN
Penelitian Pustaka**



**Peneliti:
Amir Gozali, S.Sn, M.Sn
197406212008121002/ 0021067404**

**Dibiayai oleh:
DIPA ISI SURAKARTA TAHUN ANGGARAN 2018
No.: SP DIPA-042.01.2400903
KEMENTERIAN RISET, TEKNOLOGI DAN PENDIDIKAN TINGGI
NOMOR KONTRAK: 7273/IT6.1/LT/2018**

**INSTITUT SENI INDONESIA (ISI) SURAKARTA
OKTOBER 2018**

HALAMAN PENGESAHAN

Judul Penelitian Pustaka : **Dimensi Spiritual Dalam Seni Lukis Abstrak
Kontemporer Indonesia: Sejarah Dan Wacana**

Peneliti

Nama Lengkap : Amir Gozali, M.Sn
NIP : 197406212008121002
Jabatan Fungsional : Penata, III/c
Jabatan Struktural : Lektor
Fakultas/Jurusan : Fakultas Seni Rupa dan Desain / Jurusan Seni Rupa Murni
Alamat Institusi : ISI Surakarta, Jl. Ki Hajar Dewantara No. 19 Ketingan Surakarta
Telpon/Faks./E-mail : 085856089788/gozali.amir88@gmail.com
Lama Penelitian : 6 bulan
Pembiayaan : Rp. 9.000.000,00 (Sembilan Juta Rupiah)

Mengetahui,
Dekan Fakultas

Surakarta, 03 Agustus 2018
Peneliti,

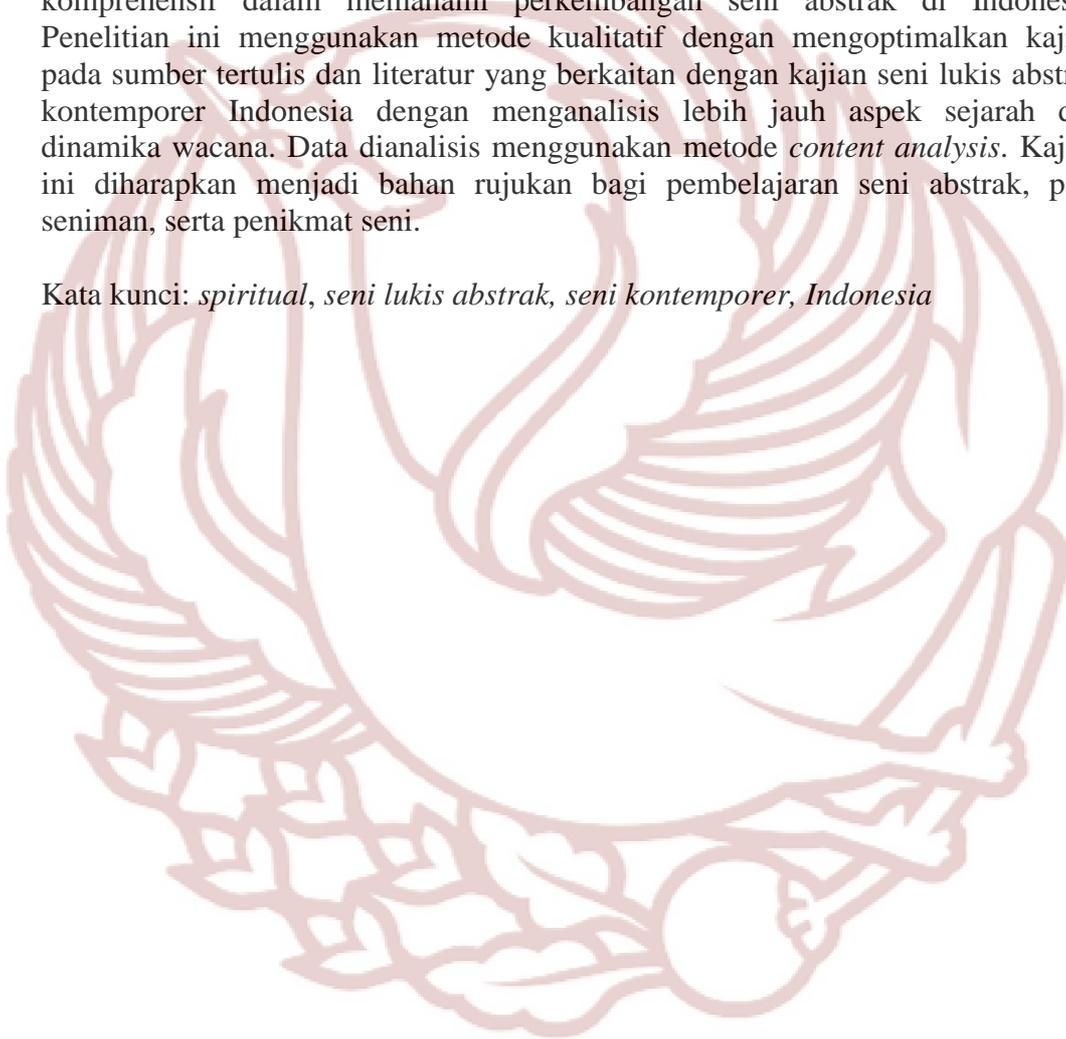
Joko Budiwiyanto, S.Sn., M.A
NIP 197207082003121001

Amir Gozali, M.Sn
NIP. 197406212008121002

ABSTRAK

Seni abstrak melalui mode abstraksinya merupakan upaya untuk mengeksplorasi esensi dan eksistensi kemanusiaan dalam dimensi spiritualitas. Abstraksi mampu menghadirkan ruang pemaknaan yang lebih dalam karena terbukanya dialog antara seniman – karya – pengamat secara spiritual. Penelitian ini dilakukan untuk menggali serta mengeksplorasi dimensi transedental dan spiritualitas khususnya dalam karya seni lukis abstrak kontemporer Indonesia sebagai bagian dari ekspresi dan refleksi pencarian esensi senimannya. Selain itu, aspek sejarah dan dinamika wacana juga akan dianalisis guna memperoleh pemahaman yang komprehensif dalam memahami perkembangan seni abstrak di Indonesia. Penelitian ini menggunakan metode kualitatif dengan mengoptimalkan kajian pada sumber tertulis dan literatur yang berkaitan dengan kajian seni lukis abstrak kontemporer Indonesia dengan menganalisis lebih jauh aspek sejarah dan dinamika wacana. Data dianalisis menggunakan metode *content analysis*. Kajian ini diharapkan menjadi bahan rujukan bagi pembelajaran seni abstrak, para seniman, serta penikmat seni.

Kata kunci: *spiritual, seni lukis abstrak, seni kontemporer, Indonesia*



PRAKATA

Dengan Memanjatkan puji syukur kehadiran Tuhan Yang Maha Esa, atas segala rahmat-Nya, laporan Penelitian Pustaka dengan judul **Dimensi Spiritual Dalam Seni Lukis Abstrak Kontemporer Indonesia: Sejarah Dan Wacana** ini dapat diselesaikan.

Laporan Penelitian Pustaka ini dilakukan untuk menggali serta mengeksplorasi dimensi transedental dan spiritualitas khususnya dalam karya seni lukis abstrak kontemporer Indonesia sebagai bagian dari ekspresi dan refleksi pencarian esensi senimannya. diharapkan hasil penelitian kepustakaan ini mampu menjadi acuan bagi dosen pengampu mata kuliah seni rupa, para peneliti, seniman/ praktisi, dan masyarakat pecinta seni

Pengkarya ucapkan terimakasih yang sebesar-besarnya, kepada: Kementerian Riset Teknologi dan Pendidikan Tinggi, Rektor ISI Surakarta, Ketua dan staf LPPMPP, Dekan FSRD ISI Surakarta dan semua pihak atas kerjasama dan dukungannya sehingga laporan ini dapat diselesaikan.

Surakarta, 30 Oktober 2018
Peneliti

TTD.

Amir Gozali, M.Sn.

DAFTAR ISI

HALAMAN SAMBUNG.....	i
HALAMAN PENGESAHAN.....	ii
RINGKASAN.....	iii
PRAKATA.....	iv
DAFTAR ISI.....	v
DAFTAR GAMBAR.....	vi
DAFTAR LAMPIRAN.....	vii
BAB 1. PENDAHULUAN.....	1
A. Latar Belakang.....	1
B. Rumusan Masalah.....	6
C. Tujuan Penelitian.....	7
D. Urgensi Keutamaan.....	7
E. Manfaat Penelitian.....	7
F. Luaran Penelitian.....	7
BAB 2. TINJAUAN PUSTAKA.....	9
BAB 3. METODE PENELITIAN.....	12
A. Tempat dan Waktu Penelitian.....	12
B. Pendekatan Penelitian.....	12
C. Jenis Penelitian.....	12
D. Sumber dan Jenis Data.....	13
E. Metode Pengumpulan Data.....	13
F. Metode Analisis Data.....	13
BAB 4. PEMBAHASAN.....	17
A. Seni Lukis Abstrak : Manifestasi Seni Rupa Modern Barat.....	17
B. Perjalanan Seni Lukis Abstrak Indonesia.....	20
C. Spiritualitas Dalam Seni Rupa Modern.....	29
D. Sipritualisme Dalam Karya Wassilly Kandinsky.....	34
E. Theory Wassily Kandinsky Tentang Spiritual dalam Seni.....	43
F. Spiritualitas Dalam Seni Kontemporer.....	52
G. Ragam Karya Abstrak Kontemporer Indonesia Bertemakan Spiritualitas.....	56
BAB 5. KESIMPULAN DAN SARAN.....	66
DAFTAR PUSTAKA.....	69
LAMPIRAN.....	71

DAFTAR GAMBAR

Gambar 1.	Karya seni awal, <i>Munich-Schwabing with the Church of St. Ursula</i> , XVI, Kandinsky (1908).....	43
Gambar 2.	<i>Haystack</i> , Claude Monet (1908).....	43
Gambar 3.	Wassily Kandinsky. <i>In the Blue</i> , Kandinsky (1925).....	46
Gambar 4.	Wassily Kandinsky. <i>Sky-Blue</i> , Kandinsky (1940).....	47
Gambar 5.	<i>Improvisation 'Klamm'</i> , Kandinsky (1914).....	48
Gambar 6.	Hanafi, <i>Migrasi Kolong Meja #3</i> Akrilik diatas kanvas, 2013.....	64
Gambar 7.	Hanafi, <i>Migrasi Kolong Meja #8</i> Akrilik diatas kanvas, 2013.....	66
Gambar 8.	Hanafi, <i>Migrasi Kolong Meja #3</i> Akrilik diatas kanvas, 2017.....	68
Gambar 9.	Hanafi, <i>Migrasi Kolong Meja (Series)</i> Akrilik diatas kanvas, 2016.....	69
Gambar 10.	Dadan Setiawan • #talktomyself #mindful #keep calm #winteriscoming (lost in IG series) • 2015 Oil on canvas • 90 x 90 cm	69
Gambar 11.	Dadan Setiawan • #thoughtful #openminds #realize #it'sallinyourhead (lost in IG series) • 2015 Oil on canvas • 90x90 cm	70
Gambar 12.	Made Wiguna Valasara • 10 Days Voice • 2015 Mixed media on paper [100 pcs.] • 200 x 200 cm	71

DAFTAR LAMPIRAN

A. JADWAL PELAKSANAAN PENELITIAN.....	71
B. RENCANA ANGGARAN PENELITIAN.....	72
C. RINCIAN DAN BUKTI PENGGUNAAN ANGGARAN.....	74
D. DRAFT JURNAL.....	83



BAB I PENDAHULUAN

A. LATAR BELAKANG

Dalam seni kontemporer, abstraksi hadir dengan hibriditas citra dan representasi yang dikombinasikan dengan material. Ungkapan abstrak yang dipilih adalah langkah untuk masuk kembali ke sisi personal, menggali makna melalui penyederhanaan bentuk, memunculkan sensasi mencipta untuk menghadirkan pengalaman baru dalam melihat karya oleh para pengamat seni. Dalam hal ini, abstraksi menjadi sarana dimana seniman dapat mengungkapkan makna batin dalam seni. Abstraksi merupakan mode penciptaan seni yang memiliki kekhasan estetika tersendiri. Mode ini memberi penekanan pada sensibilitas dan intuisi dari seniman dalam melihat fenomena, maupun dalam mengekspresikan pengalamannya.

Hal menarik yang layak menjadi catatan adalah munculnya inisiasi primitivisme dalam mode abstraksi pada sejarah seni modern. Hal tersebut mulai dikembangkan oleh kaum impresionis yang didorong oleh reaksi pada cahaya dan labilnya sudut pandang mata pelukis, sebagai contoh adalah para *Cubists* yang mengambil pengaruh dari topong primitif, para *Dadais* yang ingin membawa sesuatu kembali pada ungkapan yang paling sederhana, dengan menciptakan suara yang primitif, surealis, dan mengupayakan mistisisme realitas. *Surrealisme* dan *Abstrak Ekspresionisme* berusaha mengakses akal bawah sadar melalui otomatisme, dengan menyentuh laku kreatif layaknya proses samanisme dan ritualistik. Meski tidak seluruhnya demikian, keberadaan proses inisiasi ini penting untuk dipikirkan kembali, melihat ulang hal-hal yang sangat mendasar yaitu persoalan bagaimana mengkomunikasikan apa yang kita lihat. Dalam bayangan dunia yang serba cepat, kelambatan justru menjadi hal penting untuk menumbuhkan kesadaran bahwa masih ada sisi-sisi kemanusiaan yang harus tetap dijaga.

Dalam dalam wacana seni modern, abstraksi seringkali dipahami sebagai pernyataan kaum *avant gardis* untuk menegaskan sikap pemberontakan atas keterbatasan (ketidakstabilan) seniman dalam menangkap realitas yang sebenarnya. Penyederhanaan adalah hal yang dengan mudah terlihat ketika mengamati praktik penciptaan karya seni modern. Pemahaman ini menjadi lebih kompleks ketika seniman modern membawa abstraksi menjadi wahana makna batin dan individualitas. Meskipun *avant gardis* senantiasa memuja kebebasan individu dari aspek-aspek diluar dirinya, manusia tetap tidak akan pernah berhenti memperhatikan kehidupan roh atau spiritualitas. Pemahaman seni rupa modern yang komprehensif tidak pernah sampai pada persoalan transendental. Hal inilah yang kemudian menjadi pemicu bagi seniman modern untuk mengamati dan mencari lebih jauh kepada aspek transenden yang mendekati spiritualitas manusia. Seringkali seniman modern dianggap telah berpaling dari ketuhanan dan agama sehingga karya seni yang tercipta jauh dari ekspresi spiritual. Namun manusia adalah individu spiritual, yang akan terus mencari pengetahuan tentang sesuatu yang transendental, dan hal tak terbatas, diluar kemampuannya. Seni modern memanasifestasikan hal ini, meski dengan cara yang lebih implisit jika dibandingkan dengan cara yang digunakan pada abad-abad sebelumnya. Salah satu cara seniman modern menyalurkan keinginannya untuk mencapai transendensi adalah melalui mode abstraksi. Persoalan transendental tidak mudah untuk dipahami tanpa mencermati praktik seniman ataupun hal-hal yang berpengaruh disekitar medan penciptaan seninya.

Dalam karya seni kontemporer, para seniman mengambil hal-hal yang paling signifikan dan esensial dari sebuah fenomena, meski kemudian sering terlihat bahwa seni kontemporer tidak lebih dari sekedar permainan semantik. Abstraksi dalam semua praktik seni kontemporer menunjukkan bahwa seni adalah hasil dari apa yang seniman lihat dan alami sebagai individu. Meski cukup sulit untuk didefinisikan, praktik seni kontemporer telah dipengaruhi oleh perspektif estetika pascamodern. Dalam pandangan yang lebih luas, seni kontemporer tidak berusaha untuk mengungkapkan realitas transendental. Sebaliknya, jika dibandingkan dengan upaya *avant gardis* yang berambisi menemukan kosarupa

baru dan mengenalkan ikonografi baru, kaum posmodernis menghargai citra tradisional meski kadang tidak menghormati makna aslinya. Praktik posmodernis memiliki karakter ludis (menggunakan pastische, ironi, dan kejeniusan), mengolah dan mempermainkan ikonografi secara artistik dalam ambisi memunculkan asosiasi dan manipulasi emosi. Seni kontemporer juga hadir dalam spektrum permainan semantik. Dalam paradigma kritik seni, apa yang dilakukan bukan berada dalam upaya menghubungkan praktik dalam upaya transendensi, namun lebih pada mengaktivasi rangkaian refleksi atas fenomena sosial.

Jika melihat pada praktik karya seni kontemporer, referensi ikonografi yang muncul tidak bisa dimaknai dengan bebas, tetap diperlukan berbagai referensi menuju kearah transendensi. Tanpa memperdulikan apakah karya seni itu benar-benar mengarahkan kita pada sesuatu diluar diri seniman atau sesuatu yang berada 'di atas' mereka, praktek yang dilakukan adalah observasi estetika atas serangkaian keyakinan maupun perilaku dari orang-orang yang mempercayai wilayah transendental ini. Permainan tanda dan makna adalah kunci bagi serangkaian mode kerja seniman, yang dalam kajian kritik, seringkali acuh tak acuh akan persoalan transendensi. Sementara di sisi mereka sangat intens dengan persoalan wacana sosial dan politik yang melingkupinya.

Sistem konotasi sebelumnya yang berurusan dengan persoalan transendensi, tidak lagi memadai untuk kondisi kehidupan modern dan karakter seni yang diciptakan hari ini. Posmodernisme menghilangkan transendensi dari fokus perhatian sehingga kita kehilangan konsep yang memungkinkan untuk melakukan identifikasi dan karakterisasi akan persoalan ini. Terminologi yang digunakan dalam seni kontemporer seringkali tidak memiliki referensi transenden. Apparatus konseptual dari sistem metafisik tradisional sering dipandang tidak relevan berhadapan dengan sistem dalam menghadapi kenyataan. Hal ini seringkali muncul pada individu yang bergelut dalam ranah seni, bahkan ketika para seniman menyerahkan mekanisme transendental karya mereka pada akar religi, akan nampak sangat retak, miskin dan tidak lengkap, jika kita bandingkan dengan visi spiritual yang kompleks yang ditawarkan oleh tradisi. Dalam

kontingensi dunia, sekularisasi, dan beragam persoalan yang membentuk isi kehidupan sehari-hari telah menempatkan perihal transendensi ini dalam resiko dianggap sebagai tambahan yang tidak relevan, bahkan ketika hal ini muncul sebagai gagasan penciptaan seni.

Konsepsi dan pengalaman yang ditawarkan *avant gardis* pada paruh pertama abad ke-20, dan kontinuitas mereka di awal paruh kedua abad ini, didasarkan pada keyakinan bahwa spiritualitas abstrak harus menggantikan aktivitas religius yang lebih konkret (berdasarkan iman dan perbuatan baik) yang bertujuan mencapai transendensi. Jika para seniman menyinggung konsep agama, mereka biasanya meminta pertolongan para mistikus. Bahkan diyakini bahwa jika para mistikus telah menggunakan medium seni visual dan bukan secara lisan menggambarkan penglihatan mereka, mereka pasti telah menciptakan lukisan abstrak. Transendensi ini dimaksudkan untuk merusak efek sensorik, yang dimunculkan melalui pengabaian figurasi dan pengurangan bentuk dan warna secara ekstrem dalam lukisan mereka. Jika ada sesuatu yang transenden di atas alam dan realitas makhluk, cara yang tepat untuk mendekatinya adalah dengan melakukan penolakan terhadap daya tarik visual seni sehingga kriteria estetis ditanggihkan. Kontak dengan lukisan abstrak terjadi dengan menempatkan penonton pada jalur menuju transendensi dengan melepaskannya dari hiruk-pikuk kehidupan sehari-hari. Pengalaman ini dianggap lebih kaya, lebih komprehensif, dan lebih radikal daripada yang ditawarkan oleh agama dalam kehidupan religius biasa.

Setelah tawaran artistik yang radikal dari gerakan *avant-garde* dan *neo-avant-garde*, maka kemunculan seni postmodern ditafsirkan sebagai penolakan atas nilai-nilai transenden. Karya seni kontemporer dalam spektrum gagasan postmodernisme, baik menyangkut isi dan bentuk, berfokus pada materi dan visual, dan terkait dengan masalah sosial dan politik tertentu. Jika karya tersebut menampilkan citra religius, ia mengambil bentuk kutipan tema ikonografi religi yang paling stereotip sebagai komponen siap pakai. Atas dasar ini, banyak kritikus seni yang berpendapat bahwa karya-karya postmodern tidak berkaitan

dengan iman atau spiritualitas, melainkan melihat agama sebagai institusi dan fenomena sosial.

Dalam hal ini, Kandinsky berargumen bahwa seni yang hanya mengejar bentuk dan upaya material tidak akan memiliki kuasa atas batin dan masa depan. Seni adalah milik kehidupan spiritual, sekaligus salah satu unsur terkuat yang dimiliki kehidupan spiritual. Representasi belaka tidak akan pernah mampu menyampaikan kedalaman kehidupan batin sehingga seni harus bersifat non-representasional. Kehidupan batin tidak akan mampu ditangkap atau diwakili oleh representasi bentuk fisik, yang menjadi simbol dari sesuatu yang lebih besar. Abstraksi adalah jalan untuk membebaskan pikiran dari asosiasi dangkal dunia fisik sehari-hari, dan menghidupkan emosi kehidupan batin. Ia menyatakan bahwa seni memiliki kekuatan emosi dan potensi emosi ini harus mampu memberi makna batin, sehingga seni dapat dijadikan sebagai wahana transenden dan seniman harus mampu merebut kembali kekuatan ekspresi spiritualnya. Abstraksi adalah jalan untuk membebaskan pikiran dari asosiasi dangkal dunia fisik sehari-hari, dan menghidupkan emosi kehidupan batin. Mengikuti mode abstraksi dalam penciptaan seni adalah sebuah upaya untuk mengeksplorasi dunia yang baru, yaitu ranah batin individu. Abstraksi adalah jalan pencarian yang lebih dalam atas esensi dan eksistensi kemanusiaan dalam dimensi spiritualitas. Spektrum spiritualitas inilah yang kemudian menjadi kunci dari pemikiran Kandinsky atas seni abstrak. Abstraksi mampu menghadirkan ruang pemaknaan yang lebih dalam karena terbukanya dialog antara seniman – karya – pengamat secara spiritual.

Dengan pemahaman di atas, penting kiranya untuk menguji sekaligus mengeksplorasi aspek transedental dan spiritualitas yang tampak pada karya seni lukis abstrak kontemporer. Penelitian ini dimaksudkan untuk menggali dimensi spiritualitas (sebagaimana yang dijelaskan di atas) sebagai bagian dari pencarian esensi dan eksistensi kemanusiaan dalam diri seniman abstrak Indonesia. Hal ini dilakukan mengingat belum ada tulisan yang secara komprehensif menggali dan mengeksplorasi aspek spiritualitas yang muncul dalam karya seni lukis abstrak

kontemporer Indonesia, sebagai bagian dari ekspresi dan refleksi pencarian esensi senimannya.

B. Rumusan Masalah

Berpijak dari latar belakang yang diuraikan dalam pendahuluan di atas, maka rumusan masalah yang diajukan dalam penelitian ini adalah :

1. Bagaimana Sejarah perkembangan seni lukis abstrak kontemporer di Indonesia?
2. Bagaimana dinamika wacana yang melingkupi seni lukis abstrak kontemporer di Indonesia?
3. Bagaimana dimensi transedental dan spiritualitas yang muncul dalam karya-karya seni lukis abstrak kontemporer Indonesia?

C. Tujuan Penelitian

Tujuan Umum

Uraian di atas menunjukkan bahwa abstraksi dekat dengan aspek transedental dan spiritualitas. Abstraksi juga berkaitan erat dengan pencarian esensi dan eksistensi kemanusiaan dalam diri seniman yang dilakukan melalui karya. Oleh karena itu, penting kiranya dilakukan kajian mendalam terkait aspek transedental serta dimensi spiritualitas yang muncul dalam karya-karya seni lukis abstrak kontemporer Indonesia.

Tujuan Khusus

Tujuan khusus dari penelitian pustaka terkait spiritualitas dalam seni lukis abstrak kontemporer ini adalah:

1. Sejarah perkembangan seni lukis abstrak kontemporer di Indonesia;
2. Dinamika wacana yang melingkupi seni lukis abstrak kontemporer di Indonesia;
3. Dimensi transedental dan spiritualitas yang muncul dalam karya-karya seni lukis abstrak kontemporer Indonesia.

D. Urgensi Keutamaan

Urgensi penting dari penelitian pustaka ini adalah melakukan sebuah penulisan tentang sejarah perkembangan dan dinamika wacana seni lukis abstrak kontemporer di Indonesia. Penelitian ini sekaligus akan menjadi sebuah kajian yang mengeksplorasi tentang dimensi transedental dan spiritualitas dalam seni lukis abstrak kontemporer Indonesia. Hal ini dilakukan sebab belum ada satu pun buku atau literatur khusus yang membahas tentang dimensi spiritualitas dalam seni lukis abstrak kontemporer Indonesia secara mendalam dan komprehensif sehingga diharapkan hasil penelitian kepustakaan ini mampu menjadi acuan bagi dosen pengampu mata kuliah seni rupa, para peneliti, seniman/ praktisi, dan masyarakat pecinta seni.

E. Manfaat Penelitian

Manfaat hasil penelitian ini diharapkan dapat berkontribusi bagi:

- (1) para guru, dosen, pengajar seni rupa untuk dijadikan metode referensi atau acuan dalam memahami sejarah perkembangan, dinamika wacana, serta aspek spiritualitas dalam karya seni lukis abstrak kontemporer Indonesia;
- (2) para peneliti untuk dijadikan rujukan sekaligus perkembangan riset dalam hal perkembangan seni lukis abstrak kontemporer di Indonesia;
- (3) seniman dan praktisi untuk menambah pengetahuan dalam memahami sejarah perkembangan, dinamika wacana, serta aspek spiritualitas dalam karya seni lukis abstrak kontemporer Indonesia;
- (4) para pecinta seni untuk menambah wawasan terkait seni lukis abstrak kontemporer di Indonesia.

F. Luaran Penelitian

Sebagai sebuah penelitian pustaka luaran yang diharapkan dari penelitian ini nantinya adalah sebuah buku teks yang menjelaskan tentang sejarah perkembangan dan dinamika wacana seni lukis abstrak kontemporer di Indonesia. Penelitian ini juga akan mengeksplorasi tentang dimensi transedental dan spiritualitas dalam seni lukis abstrak kontemporer Indonesia. Selain buku teks, luaran dari penelitian ini

adalah artikel ilmiah yang akan diterbitkan dalam jurnal terakreditasi, atau diikutsertakan dalam seminar maupun konferensi ilmiah tingkat nasional maupun internasional.



BAB II TINJAUAN PUSTAKA

Dalam memetakan permasalahan penelitian, penulis melakukan penelusuran pustaka atas penelitian-penelitian terdahulu mengenai topik seni abstrak dan kaitannya dengan spiritualitas. Berikut ini hasil penelusuran pustaka tentang penelitian yang berkaitan dengan seni lukis abstrak dan spiritualitas:

Brinkmann, dkk (2014) dalam tulisannya berjudul *Abstract Art as a Universal Language?* menggugat salah satu teori umum dalam seni modern yang mengklaim bahwa seni abstrak adalah bahasa universal. Melalui penelitiannya, mereka menguji konsep seni abstrak yang dikenal bersifat universal, komprehensif dan independen dari konteks budaya, politik, serta sejarah. Hal ini tidak pernah diuji secara empirik. Penelitiannya menguji hipotesis tersebut dengan merekam pergerakan mata 38 partisipan dan mengumpulkan informasi dari evaluasi kognitif dan emosional mereka setelah menikmati karya seni abstrak. Dengan hasil risetnya, Brinkmann dkk tidak setuju bahwa konsep seni abstrak adalah bahasa universal sehingga mengusulkan pernyataan tersebut untuk direvisi. Dalam temuannya, persepsi terhadap seni abstrak baik dari indikasi pergerakan mata maupun evaluasi respon pengunjung lebih heterogen jika dibandingkan dengan seni (lukisan) representasional.

Edmondson (2010) dalam tesisnya yang berjudul *Initial Abstract Theories and Their Relevance in Contemporary Art* mendeskripsikan bagaimana perkembangan abstraksi dalam dunia seni. Ia juga membedah teori seniman Rusia, Wassily Kandinsky, mengenai seni abstrak dan spiritualitas. Ia membedah salah satu essay Kandinsky berjudul *On the Spiritual in Art* dengan memfokuskan analisis pada teorinya mengenai nilai internal dari seni sebagaimana yang dideskripsikan Kandinsky sebagai *inner necessity*. Dalam risetnya, Edmondson menguji teori Kandinsky ke dalam karya-karya dua seniman abstrak Ann Hamilton dan James Turrell. Keduanya aktif dalam menciptakan karya yang melibatkan beragam bentuk seni yang mampu mengakses perasaan dan emosi

audiens. Karya kedua seniman tersebut mampu memberikan efek yang dalam kepada penonton sebagaimana yang diyakini Kandinsky sebagai *inner necessity* yang mendasari spiritualitas dalam seni.

Zimmer (2003) dalam artikelnya *Abstraction in Art with Implications for Perception* menganalisis tentang relasi yang kompleks antara manusia dan seni. Zimmer berargumen bahwa manusia mengkonstruksi sebuah karya seni, sekaligus dikonstruksi oleh karya seni itu sendiri. Persepsi manusia terhadap dunia diinformasikan melalui seni yang dibuatnya, sekaligus dari seni yang dihargai nilai-nilainya. Efek dua arah ini mengakar dalam relasi antara manusia dan seni. Dalam tulisannya, Zimmer menunjukkan bagaimana studi mengenai abstraksi dalam seni dapat digunakan untuk mengeksplorasi persepsi manusia terhadap dunia dan bagaimana konsep tersebut dibentuk serta dimanipulasi untuk mencapai tujuan tertentu.

Dalam konteks Indonesia, Holt (1967) menulis sebuah buku berjudul *Art in Indonesia: Continuities and Change* yang menjadi sumber klasik tentang pertentangan kubu Bandung dengan kubu Yogyakarta berkaitan dengan seni lukis abstrak. Seni abstrak dalam sejarah seni rupa Indonesia tidak bisa lepas dari perkembangan seni rupa di Bandung dengan didirikannya Balai Pendidikan Universitas Guru Gambar (bagian dari Fakultas Teknik, Universitas Indonesia di Bandung yang kini menjadi Fakultas Seni Rupa dan Desain, ITB) pada tahun 1947. Pendirian sekolah ini tidak bisa lepas dari peran Simon Admiral sebagai hasil dari pengajuan proposalnya kepada pemerintah Belanda saat itu. Tak dapat dipungkiri besarnya pengaruh Belanda dalam memperkenalkan seni lukis abstrak di Indonesia, terutama di Bandung. Pertentangan antara Bandung dan Yogyakarta dalam hal seni abstrak bermula acara pameran karya mahasiswa Balai Pendidikan Universitas Guru Gambar yang bertempat di Balai Budaya, Jakarta pada tahun 1954. Pameran tersebut mengundang banyak kritikan pedas dari para kritikus seni saat itu seperti Trisno Sumardjo dan Sitor Situmorang. Karya-karya mahasiswa (seniman) Bandung ini dinilai berjiwa kosong dan hanya menghamba pada laboratorium seni Barat. Di sisi lain, seni rupa Yogyakarta cenderung lebih kental

dengan nilai-nilai tradisi dan sosial. Hal inilah yang kemudian memicu pertentangan antara kubu Bandung dengan kubu Yogyakarta, atau yang lebih dikenal sebagai *The Great Debate*. Holt dalam bukunya menuliskan bahwa pertentangan tersebut tidak lepas dari pengaruh Polemik Kebudayaan yang terjadi sebelum masa Kemerdekaan (1935) yaitu antara pihak-pihak yang mengutamakan penerapan kebudayaan Barat (Sutan Takdir Alisjahbana) dengan pihak-pihak yang mengutamakan kebudayaan Timur (Sanusi Pane).

Spanjaard (1990) dalam tulisannya *Bandung, Laboratorium Barat?* menambahkan bahwa keberadaan seni abstrak di Indonesia tidak bisa lepas dari peran Ries Mulder, salah satu dosen sekaligus pelukis Belanda yang berpengaruh di Balai Pendidikan Universitas Guru Gambar. Di sekolah tersebut, ia mengajar menggambar ekspresif, melukis, dan tinjauan seni. Spanjaard juga mengungkapkan bahwa Ries Mulder telah menjelma dalam bentuk-bentuk geometrik yang abstrak yang selalu disusun dalam cara mosaik. Penggunaan teknik warna yang istimewa dan *subdued pastel hues* dapat diperhatikan dalam hasil karya Mulder dan murid-muridnya. Dengan demikian, jelas bahwa seni abstrak Indonesia pada awal kemunculan tidak sepenuhnya abstrak murni, melainkan bertransformasi dari kubisme sebagaimana yang ditularkan oleh Mulder.

Irianto (2015) menunjukkan periode awal kemunculan seni lukis abstrak di ranah seni Indonesia melalui artikelnya yang berjudul *Seni Lukis Abstrak Indonesia*. Irianto memaparkan bahwa seni lukis abstrak merupakan manifestasi seni rupa modern Barat. Ia pun membahas dinamika perkembangan seni lukis abstrak di Indonesia termasuk pertentangan antara Mahdzab Bandung dengan Mahdzab Yogyakarta sebagaimana yang telah dikulik Holt (1967) dan Spanjaard (1990).

Dari penelusuran penelitian terdahulu di atas, belum ada penelitian yang secara spesifik dan komprehensif membahas mengenai dimensi spiritualitas dalam karya seni lukis abstrak kontemporer khususnya di Indonesia.

BAB III

METODE PENELITIAN

A. Tempat dan Waktu Penelitian

Penelitian ini menggunakan metode studi pustaka sehingga pelaksanaan riset bertempat di Perpustakaan Pusat dan kampus FSRD Institut Seni Indonesia Surakarta, serta beberapa perpustakaan daerah yang menyediakan data-data sekunder. Penelitian ini akan dilaksanakan selama enam bulan dari bulan Juni – November 2018.

B. Pendekatan Penelitian

Penelitian ini akan menerapkan beberapa pendekatan, antara lain (1) Pendekatan historis, yaitu pendekatan untuk mengkaji sejarah perkembangan seni lukis abstrak di Indonesia; (2) Pendekatan sosiologis, yaitu pendekatan yang mengkaji tentang teori dan pemahaman seni lukis abstrak kontemporer Indonesia beserta dinamika wacana dalam perkembangannya guna mendapatkan pemahaman secara komprehensif atas dimensi spiritualitas 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. Pencarian data dilakukan 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. Secara garis besar, penelitian ini bertujuan untuk memperoleh gambaran utuh dan jelas mengenai sejarah serta dinamika wacana seni lukis abstrak kontemporer di Indonesia. Penelitian ini juga akan menganalisis dimensi spiritualitas yang muncul dalam karya seni lukis abstrak kontemporer di Indonesia.

D. Sumber dan Jenis Data

Sumber data dalam penelitian ini dibedakan menjadi dua: (1) sumber data primer, yaitu berupa buku-buku yang membahas tentang definisi, sejarah, dan dinamika wacana seni lukis abstrak kontemporer di Indonesia serta dimensi spiritualitas yang muncul dalam karya-karyanya, (2) sumber data sekunder, yaitu artikel ilmiah, laporan jurnalistik, dokumen, dokumentasi karya yang berkaitan dengan seni lukis abstrak kontemporer di Indonesia.

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 material dan medium dalam seni rupa kontemporer di Indonesia. Selain itu, juga mengkaji buku-buku lain yang mendukung pendalaman dan ketajaman analisis.

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.

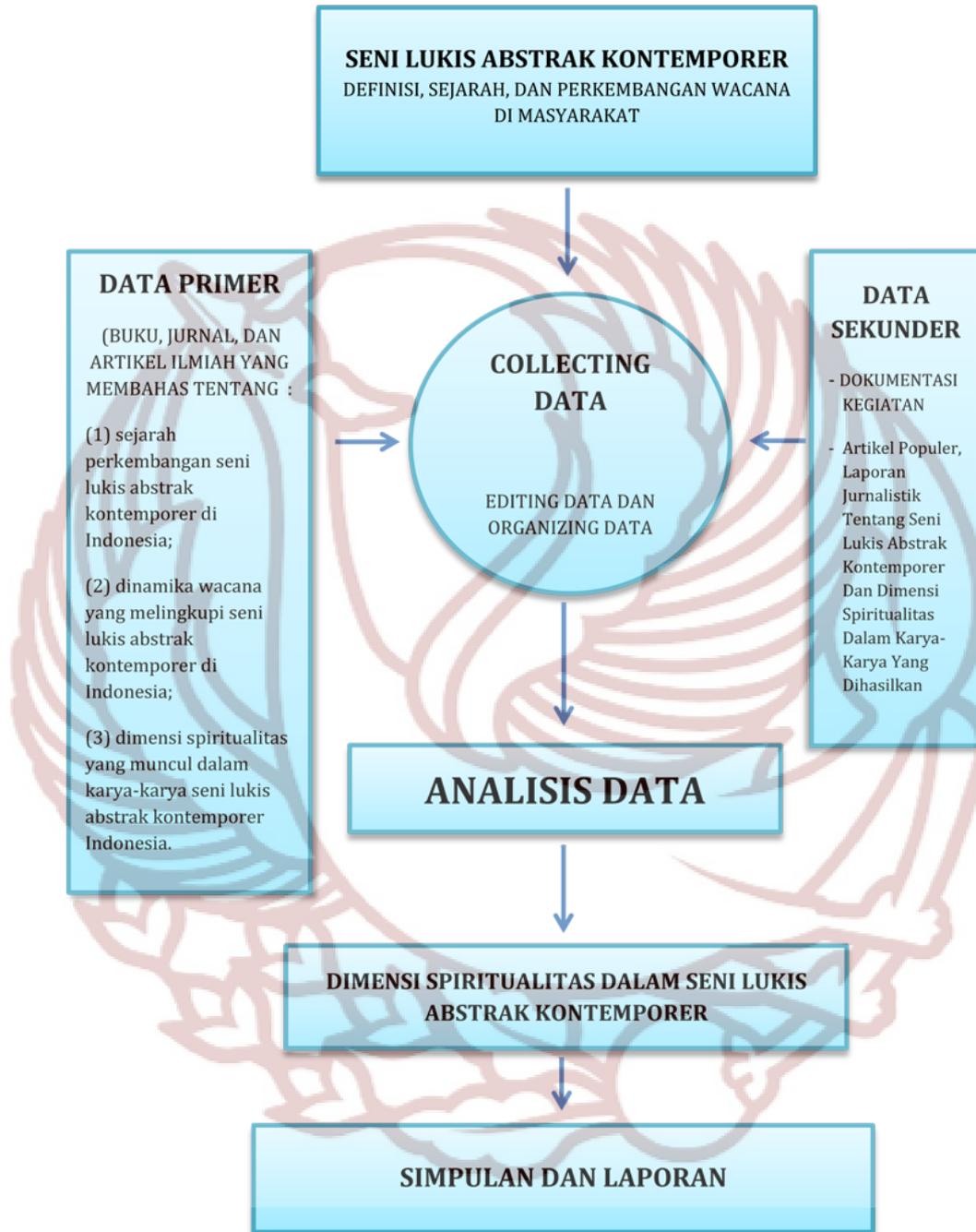
F. Metode Analisis Data

Penelitian ini menggunakan metode analisis isi (*content analysis*). Analisis isi adalah suatu teknik penelitian untuk membuat kesimpulan-

kesimpulan (inferensi) yang dapat ditiru (*replicable*) dan dengan data yang valid, dengan memperhatikan konteksnya. Metode ini dimaksudkan untuk menganalisis seluruh pembahasan mengenai: (1) sejarah perkembangan seni lukis abstrak kontemporer di Indonesia; (2) dinamika wacana yang melingkupi seni lukis abstrak kontemporer di Indonesia; (3) dimensi spiritualitas yang muncul dalam karya-karya seni lukis abstrak kontemporer Indonesia.

Dalam menganalisis data setelah terkumpul penulis menggunakan metode-metode sebagai berikut: (1) Metode Induktif. Metode ini digunakan ketika didapati data-data yang mempunyai unsur-unsur kesamaan kemudian dari situ ditarik kesimpulan umum; (2) Metode Deduktif. Metode ini digunakan sebaliknya yaitu pengertian umum yang telah ada dicarikan data-data yang dapat menguatkannya; (3) Metode Deskriptif. Metode ini 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. 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

Meski tidak menjadi gagasan utama dalam perbincangan wacana seni kontemporer, abstraksi telah menjadi mode penciptaan yang menandai capaian estetika dalam sejarah seni. Abstraksi mungkin adalah istilah yang paling banyak diperdebatkan dalam terminologi seni modern. Seringkali dimaknai sebagai jalan hidup atau bahkan kutukan, karena mode ini merupakan bentuk pengasingan diri seniman akan realitas masyarakatnya. Hal yang tak bisa dihindari karena mode ini menekankan sisi empati sensibilitas dan intuisi seniman akan fenomena objek maupun pengalaman, membawa seniman sebagai sosok yang absurd dan individualis. Sebagai mode penciptaan, abstraksi adalah momentum bagi seniman untuk berpaling dari dunia luar dan bergerak memasuki dunia baru, dunia batin personal.

Ketika konflik sosial dan polemik keseharian bermunculan, agama, ilmu pengetahuan dan moralitas terguncang, maka manusia akan mengalihkan pandangannya dari dunia eksternal ke arah dirinya sendiri. Eskapisme ini dimaknai sebagai dorongan atas pencarian esensi dan eksistensi kemanusiaan dalam spektrum spiritualitas. Spektrum yang menjadi kunci dari pemikiran Kandinsky ketika abstraksi mampu menghadirkan ruang pemaknaan yang lebih dalam, dialog spiritual antara seniman – karya – pengamat. Keindahan dalam abstraksi terletak dalam kegembiraan bahwa kita mungkin tidak akan benar-benar memahaminya. Karya hadir memberi peluang multitafsir, interpretasi dimunculkan jauh melebihi apa yang semula ada dalam benak penciptanya. Keindahan yang terletak pada kemerdekaan individu dalam membaca dan merasakan pengalaman estetik.

Abstraksi telah menjadi kanon utama ketika kesadaran para seniman muncul dengan mengambil repihan realitas dalam sepotong momen, mengabaikan atau mengubah sebagian elemennya, sehingga visual yang tercipta terpisah dari kenyataan. Hal yang jamak kita temukan dalam praktik seni kontemporer dengan

perluasan bahasa dan mediumnya. Seni kontemporer menghadirkan hibriditas citra, representasi dan abstraksi dikombinasikan dengan juktaposisi material. Dalam masyarakat kontemporer, seni menjadi lebih cepat terinspirasi oleh teknologi baru dalam dorongan produksi massal dan komodifikasi. Ketika keduanya meruntuhkan apa yang tersisa dari kemurnian dan akses terhadap spiritual melalui abstraksi, lantas dorongan apakah yang ada dibalik abstraksi dalam praktik seni hari ini? Apakah ada ‘jiwa’ yang masuk dalam karya seni hari ini? Apakah gagasan spiritualitas dapat ditemukan dalam seni rupa kontemporer? Adakah ia relevan untuk diperbincangkan?

Seni Lukis Abstrak

Seni abstrak—tepatnya seni lukis abstrak—memang menjadi bagian penting dalam perjalanan seni rupa modern Indonesia. Walau harus diakui membicarakan (perjalanan) seni abstrak dalam konteks masa kini, yaitu masa seni rupa kontemporer, terasa cukup aneh. Bagaimanapun seni rupa kontemporer yang kembali mementingkan aspek representasi merupakan antitesis seni abstrak. Demikian pula pada saat semangat seni rupa kontemporer memiliki keyakinan melampaui sejarah (post-historical), bahkan a-historical, maka tinjauan terhadap konstruksi sejarah yang telah terbangun tampaknya agak ganjil. Bukankah para seniman kontemporer saat ini tidak harus peduli sejarah? Berbicara tentang seni lukis abstrak di Indonesia tentu tak lepas dari pengaruh seni abstrak di Barat. Karena itu ada baiknya saya paparkan secara ringkas seni abstrak Barat terlebih dahulu.

A. Seni Lukis Abstrak : Manifestasi Seni Rupa Modern Barat

Menurut paham pascamodern, seni rupa modern memiliki kesalahan yang besar. Seni abstrak dalam seni rupa modern memang telah mengeksklusi berbagai kecenderungan estetik dan seni lain sebagai bukan-seni, atau seni yang inferior. Dengan prinsip-prinsip *Kantian-Hegelian* seni rupa modern melakukan penyaringan yang ketat berkenaan dengan seni rupa modern yang “pantas”.

Dengan perangkat teori dan wacananya seni rupa modern formalis mampu menjustifikasi keberadaannya dengan mengorbankan kecenderungan dan kelompok lain (seniman perempuan, homoseksual, minoritas, non-Barat). Seni rupa modern mengklaim bahwa seni rupa abstrak adalah seni rupa yang bersifat universal melampaui sekat-sekat etnisitas dan nasionalitas.

Terlepas dari segala problematikanya, seni abstrak adalah manifestasi seni yang dianggap paling mampu menjustifikasi nilai-nilainya sesuai dengan semangat zaman. Bagaimanapun salah satu prinsip seni rupa modern adalah otonomi seni (dengan sendirinya juga otonomi seniman). Dalam kaitan tersebut maka seni rupa modern melalui seni abstrak telah mampu menunjukkan prinsip-prinsip estetika yang baru dan belum pernah ada sebelumnya. Banyak pihak berpendapat bahwa seni abstrak telah sampai pada kebuntuan, namun sebaliknya, bisa pula diasumsikan seni abstrak adalah puncak pencapaian prinsip-prinsip seni rupa modern. Dalam menetapkan “kebenarannya” seni rupa abstrak tidak lepas dari prinsip-prinsip kebetukan (formalisme). Karena itu formalisme adalah pencapaian yang eksepsional dalam seni rupa modern, seperti diutarakan oleh Richard Anderson,

Of all Western aesthetic theories, formalism is the most exceptional. Its assertion that art exists solely for aesthetic satisfaction and its claim that any social, cultural, or even representational message is a distraction from art's higher purpose, is, so far as I know, unprecedented in comparative aesthetics. The art-for-art's-sake premise of formalism stands in marked contrast to the various art-for-life's-sake themes found in other aesthetic traditions.¹

Formalisme memang menjadi jiwa seni rupa modern yang terwujud dalam seni abstrak. Karena itu pengertian modernisme hampir-hampir sebangun dengan pengertian formalisme, seperti diutarakan oleh Terry Barrett, bahwa ‘Modernisme’ dan ‘Formalisme’ kadang dipergunakan sebagai sinonim, dan kedua konsep tersebut saling tumpang tindih” (Why Is That Art?, 107). Penopang

¹ Terry Barrett, *Why Is That Art?: Aesthetics and Criticism of Contemporary Art* (New York: Oxford University Press, 2008), 107. Selanjutnya ditulis *Why Is That Art?*

utama prinsip formalisme di abad ke-20 adalah teori yang dibangun oleh Clive Bell dan Clement Greenberg. Dengan menegaskan parameter estetika bahwa bentuk adalah yang paling utama, maka seni rupa abstrak dapat menetapkan dan menjustifikasi 'kebenaran' dan 'keutamaan'-nya dibandingkan prinsip-prinsip seni yang lain. Pengalaman estetika didapat melalui pencerapan aspek-aspek pembentukan karya seni. Karena itu standar kualitas dan kebenaran ditetapkan berdasarkan teori '*significant form*' yang disusun oleh Clive Bell pada 1914. Teori tersebut menetapkan yang utama dari karya adalah (susunan) bentuknya. Sedangkan Clement Greenberg pada pertengahan abad ke-20 menetapkan bahwa yang utama dari seni lukis adalah esensi seni lukis itu sendiri: *kedataran kanvas dan penerapan cat yang dapat menekankan kedataran kanvas sembari merefleksikan eksistensi sang seniman*. Karena itu pokok soal dan ilusi diharamkan oleh Greenberg.

Modernisme memang dianggap memiliki dosa. Namun, menurut Baudrillard seni rupa abstrak dianggap lebih jujur dan "masuk akal" dibandingkan seni rupa kontemporer yang dianggap dekaden. Pada 1996 Baudrillard menulis artikel yang menggegerkan seni rupa kontemporer dengan judul "The Conspiracy of Art", yang pada intinya menihilkan keberadaan seni rupa kontemporer. Pada 2003, dia menulis artikel berjudul "Art. . .Contemporary of Itself", yang kurang lebih membandingkan seni rupa modern dengan seni rupa kontemporer,

*Modernity was the golden age of the deconstruction of reality into its component parts, a minute analysis starting with Impressionism and followed by Abstraction. It was experimentally open on all aspects of perception, sensibility, the structure of the object, and the dismemberment of forms.*²

Sedangkan bicara mengenai seni rupa kontemporer, Baudrillard berujar,

² Jean Baudrillard, "Art. . .Contemporary of Itself" dalam *The Conspiracy of Art*, penyunting Sylvère Lotringer (New York: Semiotext(e), 2005), 89-90. Selanjutnya ditulis *The Conspiracy of Art*.

Contemporary art is only contemporary of itself. It no longer transcends itself into the past or the future. Its only reality is its operation in real time and its confusion with this reality. Nothing differentiates it from technical, advertising, media and digital operations. There is no more transcendence, no more divergence, nothing from another scene: it is a reflective game with the contemporary world as it happens. This is why contemporary art is null and void: it and the world form a zero sum equation (The Conspiracy of Art, 89).

B. Perjalanan Seni Lukis Abstrak Indonesia

Negara-negara berkembang, selepas dari penjajahan Barat umumnya mengadopsi pola dan paradigma masyarakat modern Barat, termasuk keseniannya, yaitu seni rupa modern. Melalui penjajahan sesungguhnya prinsip-prinsip seni rupa Barat telah ditularkan kepada masyarakat jajahannya. Kita, misalnya, menetapkan seni rupa modern Indonesia bermula dari Raden Saleh, yaitu manusia Indonesia pertama yang mengadopsi gaya melukis Barat (Romantisisme). Tidak hanya bisa mengadopsi, namun Raden Saleh juga berhasil eksis sebagai pelukis dari negeri Timur selama dia menetap di Eropa. Demikian pula berturut-turut lukisan Mooi Indie dengan gaya naturalisme. Tidak ketinggalan kemudian seni lukis abstrak pun diadopsi melalui keberadaan pendidikan tinggi seni rupa, khususnya di Bandung.

Keberadaan seni abstrak dalam sejarah seni rupa Indonesia tidak bisa lepas dari perkembangan seni rupa di Bandung melalui keberadaan pendidikan guru gambar, yaitu Balai Pendidikan Universiter Guru Gambar yang didirikan pada 1947 dan ditempatkan sebagai bagian dari Fakultas Teknik, Universitas Indonesia di Bandung (sekarang menjadi Fakultas Seni Rupa dan Desain ITB). Keberadaan pendidikan tersebut adalah hasil proposal yang diajukan oleh Simon Admiral kepada pemerintah Belanda. Simon Admiral mengajak serta beberapa dosen Belanda untuk menjalankan lembaga pendidikan tersebut, yang kemudian paling menonjol peranannya adalah Ries Mulder, yang juga seorang pelukis. Dia mengajar menggambar ekspresif, melukis dan tinjauan seni. Kendati bertujuan menghasilkan guru gambar, pada perjalanannya sebagian besar mahasiswa justru menunjukkan minat utama mereka pada mata pelajaran melukis. Dalam kaitan

dengan pengajaran seni lukis inilah mengapa Bandung ditetapkan sebagai muasal seni lukis abstrak.³

Pada 1954 beberapa mahasiswa Balai Pendidikan Universitas Guru Gambar mengadakan pameran di Balai Budaya, Jakarta. Segera saja pameran tersebut mendatangkan kritikan yang pedas dari para kritikus seni ketika itu seperti Trisno Sumardjo dan Sitor Situmorang. Dikatakan bahwa karya-karya seniman Bandung berjiwa kosong dan merupakan penghambaan terhadap laboratorium (seni) Barat. Penyerangan terhadap para seniman Bandung tersebutlah yang pada akhirnya melahirkan sebutan kubu Bandung melawan kubu Yogyakarta.

Pertentangan ini kemudian disebut sebagai "*The Great Debate*" dalam buku Claire Holt, *Art in Indonesia: Continuities and Change*, dan buku ini kemudian menjadi sumber klasik tentang pertentangan Mazhab Bandung versus Mazhab Yogyakarta. Seperti diutarakan oleh Claire Holt perkubuan tersebut tidak lepas dari pengaruh Polemik Kebudayaan yang terjadi sebelum masa kemerdekaan (1935), antara pihak-pihak yang mengutamakan penerapan kebudayaan Barat (Sutan Takdir Alisjahbana) melawan yang mendahulukan kebudayaan asli/Timur (Sanusi Pane).

Apa yang diutarakan oleh Claire Holt bisa dikatakan menjadi sumber rujukan dalam memetakan perkembangan seni rupa modern Indonesia di masa-masa awal Kemerdekaan. Di satu kutub adalah seni rupa Yogyakarta yang percaya pada nilai-nilai tradisi dan sosial, di kutub lain adalah seni rupa Bandung yang dianggap sebagai laboratorium Barat. Kedua mazhab tersebut menjadi kutub yang dipertentangkan karena keduanya memiliki posisi sejajar sebagai wakil akademi seni rupa. Aspek dikotomis tersebut memang diperkuat oleh kenyataan bahwa Akademi Seni Rupa Indonesia (ASRI) Yogyakarta memang tumbuh dari keberadaan sanggar, sedangkan Departemen Seni Rupa Institut Teknologi Bandung adalah warisan pemerintah Belanda.

³ Asmujo J. Irianto, Seni Lukis Abstrak Indonesia, Jurnal Kalam no. 27 Tahun 2015

Keberadaan seni lukis abstrak di Bandung tak lepas dari sosok Ries Mulder. Sebagai pelukis yang gayanya dipengaruhi Jacques Villon, gaya lukisan Mulder adalah kubistis, bukan abstrak murni. Kecenderungan tersebut ditularkan oleh Mulder kepada murid-muridnya di Bandung. Hal itu diperlihatkan melalui lukisan-lukisan yang dipamerkan di Bentara Budaya pada 1954 tersebut. Hal itu dijelaskan oleh Helena Spanjard,

Pengaruh dari Ries Mulder sendiri menjelma dalam bentuk-bentuk geometrik yang abstrak yang selalu disusun dalam cara mosaik. Penggunaan teknik warna yang istimewa dan subdued pastel hues dapat diperhatikan dalam hasil karya Mulder dan murid-muridnya. Bandingkanlah suatu contoh dari karya Ries Mulder, “Perahu Layar” dengan “Taman Sentral” karya Sadali.⁴

Dengan demikian jelas bahwa seni abstrak Indonesia awalnya tidak sepenuhnya abstrak murni, melainkan kubisme yang ditularkan Mulder. Pada kenyataannya seni lukis abstrak Indonesia tak pernah mengupayakan bangun teori yang tersendiri dan valid (baik dari para senimannya maupun kritikusny). Terlihat bahwa kecenderungan abstrak di Indonesia adalah kecenderungan yang diadopsi dari seni abstrak Barat dengan penyesuaian yang lebih personal. Dengan kata lain, seni lukis abstrak Indonesia lebih cenderung abtraksi daripada abstrak murni, seperti diutarakan oleh Sanento Yuliman,

Jadi, selagi dalam kecenderungan terdahulu pelukis melukis benda-benda atau obyek-obyek, betapa pun didistorsi, digayakan atau pun terjelma sebagai fantasi, dalam kecenderungan kelima ini pelukis menciptakan bentuk-bentuk dengan bebas. Ingatan kepada obyek dapat dikatakan hanyalah untuk “pegangan” saja dalam pikiran di tengah susunan bentuk-bentuk abstrak, atau pun hanya batu loncatan untuk memulai melukis. Pelukis menciptakan susunan rupa yang ekspresif bagi emosinya (segi liris) dan memuaskan perasaannya akan rupa (segi estetis).⁵

⁴ Helena Spanjaard, “Bandung, Laboratorium Barat?” dalam *Modern Indonesian Art: Three Generations of Tradition and Change 1945-1990*, penyunting Joseph Fischer (New York: Panitia Pameran KIAS, 1990), 205. Selanjutnya ditulis *Modern Indonesian Art*.

⁵ Sanento Yuliman, *Seni Lukis Indonesia Baru: Sebuah Pengantar* (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1976), 27. Selanjutnya ditulis *Seni Lukis Indonesia Baru*.

Penjelasan Sanento Yuliman tersebut menunjukkan bahwa kendati aspek kebetukan menjadi hal yang dipentingkan oleh pelukis abstrak Indonesia, yang mereka sasar bukanlah penerobosan dalam mencari kemungkinan-kemungkinan baru seni lukis abstrak, namun adalah ekspresi dan media ungkap atas gagasan dan nilai-nilai personal dalam dirinya.

Dalam perjalanan seni rupa Bandung (ITB) harus diakui kaidah-kaidah formal menjadi bagian penting, bahkan setelah menyurutnya seni lukis abstrak di Bandung. Penerapan kecenderungan abstrak dan formalisme memberikan dampak yang penting bagi perjalanan dan paradigma seni rupa modern Indonesia, yaitu yang dikatakan oleh Sanento Yuliman sebagai “ideologi kesenian”. Dalam hal ini, ideologi kesenian bukan kesenian yang menjadi alat ideologi politik. Ideologi kesenian menempatkan konsep seni sebagai yang utama sebagaimana dijelaskan oleh Sanento Yuliman sebagai berikut,

Ada dua unsur yang penting dalam ideologi kesenian ini. Pertama, penghormatan kepada pelukis sebagai pribadi yang menciptakan bentuk dan gayanya sendiri. Sudah tentu terdapat kekuatan yang melawannya, tetapi penghormatan itu tetap kuat dan luas terdapat di kalangan pelukis. Unsur kedua ialah kepercayaan, yang, karena komunikasi di antara pelukis di sanggar, di pertemuan dan di lembaga pendidikan, telah menjadi semacam ajaran, bahwa elemen-elemen rupa serta susunannya sendiri, lepas dari obyek apa yang digambarkannya, dapat membangkitkan, menyatakan dan menyampaikan emosi, perasaan ataupun pengalaman kesenian yang berharga (Seni Lukis Indonesia Baru, 29).

Sudah tentu, seperti kemudian dijelaskan oleh Sanento Yuliman, perkara emosi perasaan ini telah diuar-uarkan oleh Sudjojono sejak masa Persagi. Namun bagi para seniman Bandung, ideologi kesenian akan berkaitan dengan perkara pilihan yang sesuai dengan perkembangan seni rupa internasional (= Barat). Apalagi sebagai insan-insan akademis mereka merasa harus memiliki standar ukuran perkembangan seni rupa internasional. Semangat zaman yang ditangkap oleh para seniman Bandung adalah keberadaan mereka sebagai seniman modern yang menjadi bagian dari seni rupa modern dunia. Hal ini tidak lepas dari karakter kota Bandung (yang berbeda dari Yogyakarta), juga para seniman

Bandung yang menjadi mahasiswa pada awal keberadaan Balai Pendidikan Universiter Guru Gambar adalah dari golongan kelas atas yang terpelajar (lulusan sekolah menengah Belanda). Karena itu seperti ditunjukkan oleh Claire Holt, menjawab serangan bahwa mereka (para seniman Bandung ketika itu) dipengaruhi Barat,

Kelompok Bandung melawan tuduhan tersebut dengan menegaskan bahwa kesenian bersifat internasional; dan, lagi pula “Yogya” juga meminjam gaya seninya dari Barat, yang membedakan hanya bahwa “Yogya” tidak pernah melampaui representasionalisme, hanya berhenti pada Post-Impresionisme.⁶

Hal yang sama ditunjukkan oleh Helena Spanjaard,

Kecaman-kecaman ini tampaknya kurang memperhatikan kenyataan bahwa gaya karya pelukis-pelukis Yogyakarta, realis atau ekspresionis, dalam berbagai ragam malah sama kebaratannya dengan kesenian abstrak dari Bandung. Perbedaan yang besar antara Yogyakarta dan Bandung terletak dalam hal tema pokok lukisan (Modern Indonesian Art, 207).

Seni rupa abstrak di Bandung bisa dilihat sebagai manifestasi seni yang sesuai dengan semangat masyarakat modern Indonesia yang baru terbentuk setelah revolusi kemerdekaan. Sebagai warga masyarakat modern dunia, dengan karakter kosmopolit dan internasional, tentu saja para seniman modern di Bandung merasa sesuai dengan kecenderungan abstrak. Kebutuhan seniman Bandung berbeda dari kebutuhan seniman Yogyakarta ketika itu. Bagi seniman Bandung persoalan utama adalah kesenian itu sendiri. Mereka menempatkan seni sebagai disiplin ilmu, bukan sebagai wahana representasi persoalan di luar seni. Karena itu seni yang bersifat universal dan teruji oleh sejarah (seni rupa Barat) menjadi tolok ukur dan sumber seni rupa mereka. Dengan demikian para seniman Bandung merasa ikut menjadi bagian dari perkembangan seni rupa modern internasional.⁷

⁶ Claire Holt, *Art in Indonesia: Continuities and Change* (New York: Cornell University Press, 1967), 236.

⁷ Asmujo J. Irianto, Seni Lukis Abstrak Indonesia, Jurnal Kalam no. 27 Tahun 2015

Reaksi penolakan dan penyerangan terhadap seni lukis abstrak Bandung justru bisa dilihat sebagai keberhasilan membuat terobosan dalam peta seni rupa modern Indonesia ketika itu. Walaupun seni lukis abstrak Indonesia menurut kaca mata Barat adalah derivatif, dalam peta seni lukis Indonesia modern mereka menampilkan kebaruan. Dengan kata lain tuduhan bahwa para seniman tersebut tidak berjiwa Indonesia barangkali salah alamat, sebab mereka memang tidak mencari sumber-sumber berkarya dari khazanah dalam negeri, melainkan justru dari perkembangan seni rupa internasional yang berpusat di Barat. Lagi pula semangat menjadi manusia merdeka sepertinya sesuai dengan prinsip-prinsip modernisme abstrak formalis,

Formalism is also liberatory for artists, freeing them from constraints of classical expectations of what an artwork should look like and how it should function. It frees artists from having to tell stories in visual media, from pictorial representations of reality, and from including subject matter. An artwork need not refer to the world beyond itself (Why Is That Art?, 139).

Namun demikian ternyata adopsi prinsip-prinsip modern formalis menimbulkan dilema bagi para seniman yang menerapkannya. Helena Spanjaard mengutarakan bahwa,

Dunia Barat pada umumnya menganggap bahwa mutu lukisan Indonesia modern yang sudah dipengaruhi Barat lebih rendah daripada mutu kesenian Timur yang ‘tradisional’” (Modern Indonesian Art, 204).

Kendati persepsi dunia Barat pada seni lukis modern Indonesia yang dianggap lebih rendah mutunya tidak semata-mata menunjuk pada seni lukis abstrak, agaknya lukisan abstrak menjadi tertuduh utama. Bagaimanapun, tanpa konten dan tanpa narasi tentu saja lukisan-lukisan para pelukis abstrak Bandung terlihat sebagai epigon kecenderungan abstrak Barat. Prinsip-prinsip orisinalitas, penerobosan (mencari kebaruan), tentu sulit ditunjukkan oleh lukisan-lukisan abstrak gaya kubistis para seniman Bandung ketika itu. Sementara di sisi lain, untuk anak negeri tentu saja awalnya lukisan abstrak kubistis para seniman Bandung membingungkan, dan tak tampak jiwa ke’Indonesia’annya.

Hal ini kemudian mendorong beberapa pelukis, seperti Sadali—bisa dikatakan sebagai pelukis abstrak paling terkemuka di Indonesia—untuk lebih mendalami kemungkinan seni abstrak, lepas dari bayang-bayang Ries Mulder. Mendapatkan kesempatan belajar pascasarjana di Iowa State University dan New York University pada 1956-1957, Sadali mengalami langsung pertumbuhan seni rupa modern Amerika ketika itu, yaitu masa-masa keemasan abstrak ekspresionisme. Setelah kembali ke Indonesia, Sadali meneguhkan pilihannya untuk mencari kemungkinan seni lukis abstrak ala Indonesia. Itu sebabnya, seperti diutarakan oleh Jim Supangkat, *“Dia meninggalkan gaya kubis awal tahun 1960-an dan setelah itu menghasilkan lukisan-lukisan abstrak yang mendeformasi lukisan lanskap.”*⁸

Pada akhir 1960-an lukisan abstraknya kembali berubah menampilkan emosi yang lebih terkontrol, dan muncul tekstur dalam permukaan kanvasnya. Kadang-kadang Sadali menggoreskan garis melalui ketebalan fragmen tekstural dan pola-pola yang bebas di atas kanvasnya, dan di antara torehan tersebut kadang-kadang dia menampilkan teks kaligrafi Arab. Itu sebabnya lukisan Sadali kerap disebut sebagai abstrak religius. Menurut Jim Supangkat, Sadali adalah pelukis abstrak yang memperkenalkan kepercayaan dan diskursus modernisme dalam konteks perkembangan seni rupa modern Indonesia.

Masa 1960-an disebut Sanento Yuliman sebagai masa pertumbuhan seni lukis abstrak. Agaknya memasuki 1960-an, setelah dosen-dosen seni rupa ITB mengenyam pendidikan seni rupa di Barat (terutama Amerika Serikat) keyakinan dan pemahaman mereka tentang modernisme meneguhkan pilihan mereka. Di sisi lain keteguhan tersebut juga dibarengi oleh keinginan mengolah sumber-sumber lokal. Itu sebabnya gaya kubis bisa dikatakan menghilang, dan yang kemudian tampil adalah upaya mencari karakter personal. Hal itu setidaknya tampak pada lukisan-lukisan abstrak But Muchtar, Mochtar Apin, A.D. Pirous, Yusuf Affendy dari masa sekitar 1968-1969 (Seni Lukis Indonesia Baru, 37).

⁸ Jim Supangkat, *Hidden Works and Thoughts of Ahmad Sadali*, katalog pameran Edwin's Gallery, 1997, 6.

Tidak hanya di Bandung, di Yogyakarta pun sejak 1963 Fajar Sidik menghasilkan lukisan abstrak dengan susunan geometris. Namun, menurut Sanento, lukisan abstrak Fajar Sidik yang lebih penting adalah yang dibuat setelah 1968, yang kerap diberi judul “dinamika keruangan”. Demikian pula Handrio sejak 1963 menghasilkan lukisan abstrak. Sementara itu di Jakarta Oesman Effendi, sebagaimana dikatakan oleh Sanento, melakukan abstraksi yang sangat jauh terhadap bentuk-bentuk alam dan lukisannya mendekati ungkapan musik.

Sanento Yuliman menjelaskan masa 1960-an sebagai gejala “kecenderungan abstraksi yang lebih besar”. Abstraksi lanjut tersebut didorong oleh kehendak untuk menunjukkan pengalaman yang lebih berupa sari kenyataan yang dilihat manusia pada lingkungannya. Atau bisa disebut sebagai pengalaman “liris akan alam”. Sanento Yuliman memberikan kesimpulan mengenai karakter seni lukis abstrak dalam perkembangannya pada 1960-an tersebut,

Seni lukis abstrak pada masa ketiga ini, sekalipun macam-macam coraknya, disatukan oleh satu ciri, yaitu “lirisisme”. Semua itu adalah ungkapan emosi dan perasaan pelukis dalam mengalami dunia. Sebuah lukisan adalah bidang ekspresif, tempat seorang pelukis seakan-akan “memproyeksikan” emosi dan getaran perasaannya, merekam kehidupan jiwanya (Seni Lukis Indonesia Baru, 41).⁹

Dengan demikian jelas, menurut Sanento Yuliman, bahwa seni lukis abstrak Indonesia lebih merupakan abstraksi, bukan abstrak murni yang mencoba mencari hakikat seni lukis. Sedangkan para seniman abstrak di Barat berupaya terus mencari esensi seni lukis. Hal ini ditunjukkan dengan perkembangan Modernisme akhir yang ditandai oleh eksistensi abstrak ekspresionisme, terutama melalui karya-karya Jackson Pollock yang dianggap (dan dikonstruksi melalui sejarah) mampu menunjukkan hakikat seni lukis, seperti diyakini oleh Greenberg,

⁹ Sanento Yuliman, *Seni Lukis Indonesia Baru: Sebuah Pengantar* (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1976), 27.

Ultimately, “flatness” and “frontality” became the distinguishing features of good art for Greenberg. Flatness, however, is more than a stylistic choice, it is a theoretical point: Flatness means that a painting should have no illusions and external references, but attain the autonomy of self-reference, like Jackson Pollock’s canvases, for example (Why Is That Art?, 118).

Tentu saja hal ini tidak untuk mengatakan bahwa seni lukis abstrak Indonesia kurang bernilai, tetapi seni lukis abstrak Indonesia memang tidak bertujuan menerobos mencari hakikat seni lukis, melainkan menggunakan seni lukis sebagai wahana “memproyeksikan” emosi dan getaran perasaan. Seni lukis abstrak Indonesia masih terlihat sebagai gaya, belum menjadi bangun teoretis. Tentu ada kesamaan dan perbedaannya dengan seni abstrak Barat. Terutama, perbedaannya adalah kekuasaan dan kekuatan menetapkan klaim dan “kebenaran”, dalam hal ini sejak awal keberadaan seni rupa modern sepenuhnya berada di tangan medan seni rupa Barat.

Kendati seni lukis abstrak Indonesia tidak dianggap penting dalam perkembangan seni lukis abstrak dunia, dalam medan seni rupa Indonesia, tentu saja para pelopor seni lukis abstrak menjadi bagian penting. Karena itu perkembangan seni lukis abstrak setelah 1970-an bisa dikatakan sebagai lanjutan dari seni lukis abstrak di masa sebelumnya. Nama-nama lain yang patut disebut dalam seni lukis abstrak pada masa ini adalah Nunung W.S., Lian Sahar, Nashar. kemudian cukup berperan dalam melanjutkan prinsip-prinsip formalisme adalah Rita Widagdo.

Pada 1970-an hingga 1980-an seni lukis abstrak cukup menonjol dalam medan seni rupa Indonesia. Namun pada 1990-an pada saat seni rupa Indonesia mulai ditengok oleh dunia internasional, dan mengalami internasionalisasi melalui keterlibatan para seniman Indonesia di kancah internasional, seni lukis abstrak mulai kehilangan pamornya. Para kurator internasional yang datang ke Indonesia tentu saja lebih memilih karya-karya yang merepresentasikan kondisi sosial-politik di Indonesia. Karya-karya yang representasional, tidak saja seni lukis, tetapi juga patung, instalasi dan media baru menjadi pilihan para kurator internasional. Di sisi lain, sesungguhnya seni abstrak dalam medan seni rupa

Barat sejak akhir 1960-an pun kehilangan pamornya—semenjak kemunculan Pop Art.¹⁰

Namun demikian, bisa dikatakan seni abstrak tidak pernah sungguh-sungguh mati dalam medan seni rupa Barat. Bahkan beberapa tahun terakhir terlihat tanda-tanda kehidupan kembali seni lukis abstrak, baik pure abstract maupun apa yang dikatakan oleh Tony Godfrey sebagai *ambiguous abstraction*. Dalam kemunculannya kembali seni lukis abstrak tak lagi memegang prinsip-prinsip Modernisme formal yang ketat, melainkan lebih cair dan tidak menolak kenyataan di luar seni, seperti diutarakan kritikus Armin Zweite dalam menilai karya Sean Scully, salah satu pelukis abstrak generasi baru,

Wish to liberate abstract painting from the ghetto of noncommittalism and hermetic isolation, and to incorporate in his pictures a reaction, albeit of a highly indirect kind, to the realities of the city, of nature, of the individual and society (Why Is That Art?, 140).

Demikian pula di Indonesia tetap ada pelukis-pelukis yang terus melanjutkan kecenderungan abstraksi, salah satunya yang paling menonjol dan konsisten sampai hari ini adalah Hanafi. Sementara itu beberapa pelukis yang lebih muda juga mencoba bereksperimen dengan seni lukis abstrak, seperti yang ditunjukkan oleh Mahendra Yasa di Bali (abstrak melalui pendekatan realis). Dan di Bandung bisa disebut nama Arin Dwihartanto.

C. Spiritualitas Dalam Seni Rupa Modern

Menarik untuk dicatat bahwa ada inisiasi primitivisme dalam abstraksi sepanjang sejarah seni modern hadir. Hal yang mulai dikembangkan oleh kaum impresionis, didorong reaksi primal yang terpicat pada cahaya dan labilnya sudut pandang mata pelukis, para *Cubists* mengambil pengaruh dari topeng primitif, para *Dadais* yang ingin membawa sesuatu kembali pada ungkapan yang paling sederhana, dengan menciptakan suara yang primitif, surealis, dan mengupayakan

¹⁰ Asmujo J. Irianto, Seni Lukis Abstrak Indonesia, Jurnal Kalam no. 27 Tahun 2015

mistisme realitas. *Surrealisme* dan *Abstrak Ekspresionisme* yang berusaha mengakses akal bawah sadar melalui otomatisme, menyentuh laku kreatif layaknya proses samanisme dan ritualistik. Meski tidak semua demikian, inisiasi ini penting untuk dipikirkan kembali. Memikirkan kembali hal-hal yang sangat mendasar ; persoalan bagaimana mengkomunikasikan apa yang kita lihat.

Mungkin saat ini kita dibayangi oleh dunia yang serba cepat, namun kelambatan menjadi penting untuk menumbuhkan kesadaran bahwa masih ada sisi-sisi kemanusiaan yang mesti kita jaga kewarasannya. Pengalaman mistis menjadi cara penting untuk tetap sehat secara emosional di dunia yang tidak sehat secara emosional saat ini. Lebih khusus, hal ini menjadi sarana utama untuk menjaga, dan melindungi inti diri (batin dan akal budi) untuk melawan realitas sosial yang seringkali mengintimidasi dan melemahkan. Penyederhanaan yang menjadi kata kunci dari abstraksi, adalah titik awal untuk menuju dimensi maknawi yang lebih besar hingga menginduksi kesadaran kita ke dalam momen-momen spiritual. Dengan memusatkan perhatian pada mekanisme internal dan eksternal dalam menciptakan seni, memberikan ruang yang cukup dalam internalisasi personal – apa yang disebut Kandinsky kebutuhan psikologis.

Dengan memeriksa pemikiran-pemikiran Kandinsky dalam '*On the Spiritual in Art*' yang telah berusia hampir satu abad, kita akan mengunjungi kembali sisi spiritualitas dalam laku penciptaan seni. Kita mungkin dibayangi oleh dominasi aspek komersial yang ditempatkan pada banyak seni kontemporer; namun, untuk menghargai gagasan spiritualitas yang diabaikan ini, kita harus membiarkan diri kita benar-benar ikut serta dalam seni itu sendiri. Ini membutuhkan waktu, ini meminta untuk memperlambat dan benar-benar terlibat dengan seni, sekaligus memerlukan sebuah bentuk seni yang memungkinkan kita untuk terlibat dengannya.

Menurut Kandinsky, kekuatan pendorong proses kreatif harus menjadi apa yang disebutnya sebagai kebutuhan batin. Kandinsky mengatakan,

All means [in painting] are sacred when they are dictated by inner necessity. All means are reprehensible when they do not spring from the

*fountain of inner necessity. . . . The artist must be blind to recognized and unrecognized form, deaf to the teachings and desires of his time. His open eyes must be directed to his inner life and his ears must be constantly attuned to the voice of inner necessity.*¹¹

Kontribusi besar Kandinsky adalah untuk menjelaskan bahwa teori harus selalu mengikuti praktik, pandangan yang tampaknya benar-benar terbalik di dunia seni saat ini. Titik awal, titik referensi dan dasar dari pekerjaan kita, tidak seharusnya teori tetapi kebutuhan batin, resonansi tanpa dasar dari jiwa. Karya yang berasal dari ide bukanlah karya seni dengan cara Kandinsky memahami seni.

*What he was after was something that operates at a deeper more direct level. —Any theoretical scheme, says Kandinsky, will be lacking in the essential of creation—inner need for expression—which cannot be determined. Neither the quality of the inner need, nor its subjective form, can be measured or weighed.*¹²

Kandinsky mengatakan *‘That pure painting will affect the soul by its own original means of expression, by means of paint, color, form, the distribution of lines and planes, and their interrelations, in and of themselves’*¹³ Bagi Kandinsky, ini bukan penolakan terhadap dunia material, seperti yang sering dipikirkan, tetapi pemenuhan spiritualnya, yang sakral, yang mengekspresikan kedalaman mendalam dari bidang material dalam hal resonansi langsungnya dengan jiwa dan mengekspresikan resonansi sakral dalam cat, dalam warna, sejalan di dalam bentuk. Kritikus seni dan sejarawan Donald Kuspit menunjukkan bahwa tidak jelas apa yang dimaksud Kandinsky oleh pengalaman spiritual, bahwa ia tidak pernah secara pasti mendefinisikannya, di luar mengasosiasikannya dengan agama, dan menyatakannya sebagai pusat kehidupan

¹¹ Vassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*, trans.W.T.H. Sadler, (New York: Dover, 1977), 35.

¹² Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*, 35.

¹³ Kandinsky: *Complete Writings on Art*, ed. Kenneth C. Lindsey & Peter Vergo, (New York: Da Capo Press, 1994), 103.

batin.¹⁴ Simone Weil -filsuf, visioner radikal, dan mistik religius - mengingatkan kita bahwa kata spiritualitas tidak menyiratkan afiliasi keagamaan tertentu, atau afiliasi apa pun, dan ia mengingatkan kita bahwa spiritualitas tidak boleh dilekatkan pada sebab apa pun, atau gerakan, atau bahkan ke rezim dan suatu bangsa.¹⁵

Seni abstrak dapat menjadi laboratorium untuk penyempurnaan dan pertumbuhan jiwa. Ini bisa menjadi penegas untuk kontemplasi, cara memahami dan melibatkan realitas pada tingkat terdalamnya, dan sebuah portal ke pengalaman estetika baru yang membuka lapisan mendalam dari perasaan dan makna, sering kali tidak dapat disebutkan namanya. Intinya, isinya tidak dapat ditentukan, tidak dapat dideskripsikan, dan tidak pernah habis — sama seperti kita.

Untuk mengatakan bahwa Ekspresionisme Abstrak telah habis itu salah, paling tidak dengan cara Kandinsky mengartikannya. Apa yang telah habis adalah kapasitas spiritual para calon praktisi yang menjadi tidak terdidik dari inspirasi spiritualnya dan dari hukum pusatnya : kebutuhan batin. Tanpa bentuk dan kebebasannya harus selalu tunduk pada kebutuhan batin. Dalam pengertian ini, kebebasannya bukanlah kebebasan ego, diri kecil, untuk menceburkan diri dan mengekspresikan diri dalam semacam opera sabun yang penuh warna, terorganisir dari dorongan dan emosi di permukaan. Itu bukan ekspresi diri sama sekali. Ini jauh lebih serius dari itu. Ini adalah medium yang kuat untuk menyentuh, menarik, dan memberikan ekspresi kepada keadaan pikiran yang terbangun, sumber dari kebutuhan batin.

Dalam pengantar Kandinsky tentang *Concerning the Spiritual in Art*, ia berbicara tentang persepsi realitas di zaman di mana ia menemukan dirinya.

¹⁴ Donald Kuspit, *Reconsidering the Spiritual in Art*, published in Blackbird, an on-line Journal of literature and the arts, Spring 2003 Vol.2 No. 1, http://www.blackbird.vcu.edu/v2n1/gallery/kuspit_d/reconsidering_text.htm.

¹⁵ Simone Weil, *The Need for Roots*, trans. Arthur Wills, (New York, Harper & Row, 1971), 97.

*Our minds, -he says,- which are even now only just awakening after years of materialism, are infected with the despair of unbelief, of lack of purpose and ideal. The nightmare of materialism, which has turned the life of the universe into an evil, useless game, is not yet past; it holds the awakening soul still in its grip. Only a feeble light glimmers like a tiny star in a vast gulf of darkness. This feeble light is but a presentiment, and the soul, when it sees it, trembles in doubt whether the light is not a dream, and the gulf of darkness reality.*¹⁶

Tidak mengherankan, pekerjaan seperti itu akan menempatkan tuntutan pada pendengarnya juga, karena tidak semua orang akan segera mampu memasuki atmosfer spiritualnya. Kandinsky mengatakan bahwa ada banyak orang yang tidak mampu melihat roh (jiwa) bahkan ketika dimasukkan dalam bentuk spiritual.¹⁷ Kandinsky mengatakan bahwa seniman, *must search deeply within his own soul, develop and tend it, so that his art has something to clothe, and does not remain a glove without a hand.*¹⁸ Namun bagaimana dengan kondisi seni rupa kontemporer hari ini? Donal Kuspit menjelaskan bahwa, *the artist today seems to have less of Kandinsky's inner necessity, less of an impulse for spiritual expression.*¹⁹

Menilik dalam wacana seni modern, abstraksi seringkali dipahami sebagai pernyataan *avant gardis* yang menegaskan sikap pemberontakan dan keterbatasan (ketidakstabilan) seniman dalam menangkap realitas yang sebenarnya. Penyederhanaan adalah hal yang segera dilontarkan ketika kita mengamati praktik karya seni modern. Akan tetapi, pemahaman ini menjadi lebih kompleks lagi ketika seniman modern membawa abstraksi menjadi wahana makna batin dan individualitas. Meski *avant gardis* senantiasa memuja keterlepasan individu dari aspek-aspek diluar dirinya, manusia tidak akan pernah berhenti memperhatikan kehidupan roh. Ketika pemahaman seni rupa modern yang komprehensif tidak pernah sampai pada persoalan transendental, hal ini menjadi pemicu yang menarik

¹⁶ Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*, 2.

¹⁷ Kandinsky: *Complete Writings on Art*, 235.

¹⁸ Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*, 54.

¹⁹ Donald Kuspit, "Concerning The Spiritual in Contemporary Art," *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890 – 1985* (New York: Abbeville Press, 1986), 313.

bagi seniman modern untuk menelisik lebih jauh. Seringkali lahir anggapan bahwa seniman modern telah berpaling dari theism dan agama sehingga karya seni yang tercipta jauh dari ekspresi spiritual. Namun sejatinya manusia adalah individu spiritual, mencari pengetahuan tentang sesuatu yang transendental, dan hal tak terbatas, diluar kemampuannya. Seni modern memmanifestasikan hal ini, meski dengan cara yang jauh lebih implisit daripada di abad sebelumnya. Salah satu cara seniman modern menyalurkan keinginannya untuk transendensi adalah melalui abstraksi.

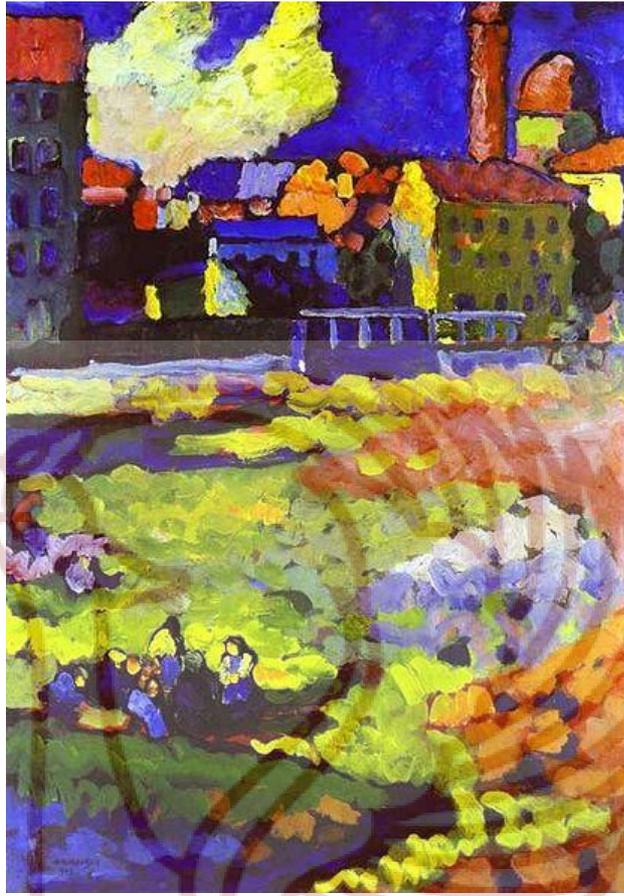
Persoalan transendental memang tidak mudah untuk diterima tanpa mencermati praktik seniman ataupun hal-hal yang berpengaruh disekitar medan penciptaan seninya. Dalam praktek seni modern kita bisa menyisir bagaimana abstraksi menempuh jalan yang sangat panjang. Jika melihat dari evolusi praktik dalam kecenderungan formalistic, abstraksi dimulai dari impresionisme dan berhenti pada era kubisme, namun kenyataannya, sebagai basis konsepsi penciptaan seni, abstraksi telah menemu praktik yang lebih luas hingga hari ini. Meski ditolak sebagai bagian dari kecenderungan wacana praktik penciptaan seni, sesungguhnya abstraksi masih menjadi laku yang dominan bagi seniman. Kita bisa melihat dalam karya seni kontemporer pun, para seniman menjumpuk hal-hal yang paling signifikan dan esensial dari sebuah fenomena, meski kemudian kita sering melihat bahwa seni kontemporer tidak lebih dari sekedar permainan semantik. Kita bisa melihat abstraksi seperti sekarang dalam semua praktik seni kontemporer, karena seni adalah hasil dari apa yang seniman individu lihat. Sebagai gambar atau adegan ditangkap pada momen tertentu, sejumlah elemen dapat diabaikan, direduksi atau diubah, sehingga gambar yang tercipta menjadi terpisah dari kenyataan.

D. Spiritualisme Dalam Karya Wassily Kandinsky

Karya-karya Kandinsky yang berbentuk abstrak murni terbentuk setelah melalui periode yang cukup panjang dan melewati proses pemikiran yang matang berdasarkan pengalaman artistik yang diperolehnya selama hidupnya. Ia

menyebutkan bahwa karyanya merupakan pengabdian kepada keindahan dalam, semangat dalam penjiwaan dan keinginan spiritual, kebutuhan dari dalam diri manusia. Hal tersebut merupakan aspek utama dari karya seninya.

Selama hidupnya, Kandinsky belajar dari berbagai sumber selama ia tinggal di Moskow. Berselang selama di hidupnya kelak, ia mengingat kembali bahwa salah satu dasar ketertarikannya terhadap seni adalah kekagumannya terhadap warna ketika ia masih kecil. Symbolisme warna dan pemikiran terhadap warna secara psikologi terus berkembang seiring ia bertumbuh dewasa. Pengalaman dan inspirasinya terhadap warna memberikan perspektif baru bagi Kandinsky untuk diterapkannya pada lukisannya yang lebih menekankan pada berbagai warna. Selain itu, pengetahuannya terhadap cerita rakyat lokal di wilayah tersebut memberi pengaruh besar pada penggunaan warna-warna pada lukisannya di periode awal, khususnya penggunaan warna cerah di atas latar belakang dengan warna gelap. Beberapa tahun kemudian, ia mulai menyamakan lukisan dengan komposisi musik. Kandinsky menuliskan bahwa ‘warna merupakan sebuah *keyboard*, mata adalah harmoni, jiwa adalah piano dengan banyak senar. Seorang seniman adalah tangan yang memainkan, menyentuh satu kunci atau lainnya, untuk menciptakan sebuah getaran jiwa.’



Gambar 1. Karya seni awal, *Munich-Schwabing with the Church of St. Ursula*, XVI, Kandinsky (1908)
(sumber: http://en.wikipedia.org/wiki/Wassily_Kandinsky)



Gambar 2. *Haystack*, Claude Monet (1908)
(sumber: [http://en.wikipedia.org/wiki/Haystacks_\(Monet\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Haystacks_(Monet)))

Pada tahun 1896, di usianya yang ke 30, Kandinsky meninggalkan kariernya yang gemilang di bidang pendidikan hukum dan ekonomi untuk mendaftar ke sekolah seni di Munich. Ia tidak langsung dengan mudah diterima, sehingga ia memutuskan untuk belajar seni secara otodidak atau belajar sendiri. Pada tahun yang sama, sebelum Kandinsky memutuskan untuk meninggalkan Moskow, ia melihat sebuah pameran lukisan dari Monet, seorang seniman impresionis. Ia sangat tertarik dengan gaya impresionis dari lukisan yang berjudul *Haystacks*. Baginya lukisan ini memiliki sebuah kepekaan warna yang sangat kuat dan nyaris bebas dari objek yang digambarkan itu sendiri. Kandinsky sempat menuliskan mengenai pengalaman yang diperolehnya dari pengamatannya terhadap lukisan tersebut: *'Bentuk haystack tersebut merupakan sebuah katalog yang memberi saya sebuah informasi. Saya tidak dapat mengenali objek tersebut. Kesulitan untuk mengenali bentuk tersebut sangat menyakitkan saya. Saya mempertimbangkan bahwa pelukis tersebut sesungguhnya tidak memiliki hak untuk melukis sesuatu yang tidak jelas. Saya merasa bahwa objek dari lukisan tersebut ada yang hilang, dan kemudian saya perhatikan dengan perasaan agak terkejut dan bingung ketika gambar tersebut tidak hanya menguasai saya, namun juga mengejutkan dirinya sendiri secara permanen di dalam ingatan saya. Lukisan mengambil kekuatan serta keindahan kisah dongeng dan fantasi.'*

Selain itu, pada periode yang sama, Kandinsky mendapat pengaruh serupa dari opera Richard Wagner yang berjudul *Lohengrin*, dirasakannya memberi tekanan pada batas musik dan melodi di atas standar lirik. Secara spiritual, ia juga mendapat pengaruh dari H.P. Blavatsky (1831-1891), salah satu tokoh pelopor teosofi. Kandinsky memanfaatkan aspek kreatif dari bentuk yang diekspresikan dengan sebuah seri yang berasal dari lingkaran, segitiga dan bentuk persegi.

Kandinsky mengikuti prinsip permukaan yang datar, perlahan-lahan menghilangkan setiap detail naturalistik dan impresionistik. Kemewahan era Bizantium menyatu dengan desain Eropa dalam warna. Pengaruh lainnya datang dari lukisan kaca dari Bavarian yang menggunakan bentuk yang sederhana dan warna-warna yang kuat. Motif tersebut muncul hanya kebetulan saja, bukanlah

tema utama dari lukisan tersebut, yang berarti bahwa bentuk, warna dan dasarnya berkembang secara mandiri atau bebas. Dengan mengurangi penampilan luar hingga ke bagian intinya, Kandinsky berharap dapat membawa keluar karakter dari lukisan tersebut sebagai bagian yang bebas dari model aslinya.

Melalui efek psikologi dari warna, lebih dari fisik efek, Kandinsky juga berharap untuk dapat menyentuh jiwa dari pengamat seni. Bila dijabarkan dalam kata-katanya, 'Secara umum, warna bermaksud untuk digunakan sebagai pengaruh langsung bagi jiwa.' Kemudian ia menyambungkannya dengan analogi piano, ia melanjutkan, 'Warna adalah kunci. Mata adalah palu. Jiwa adalah piano dengan banyak senar.'

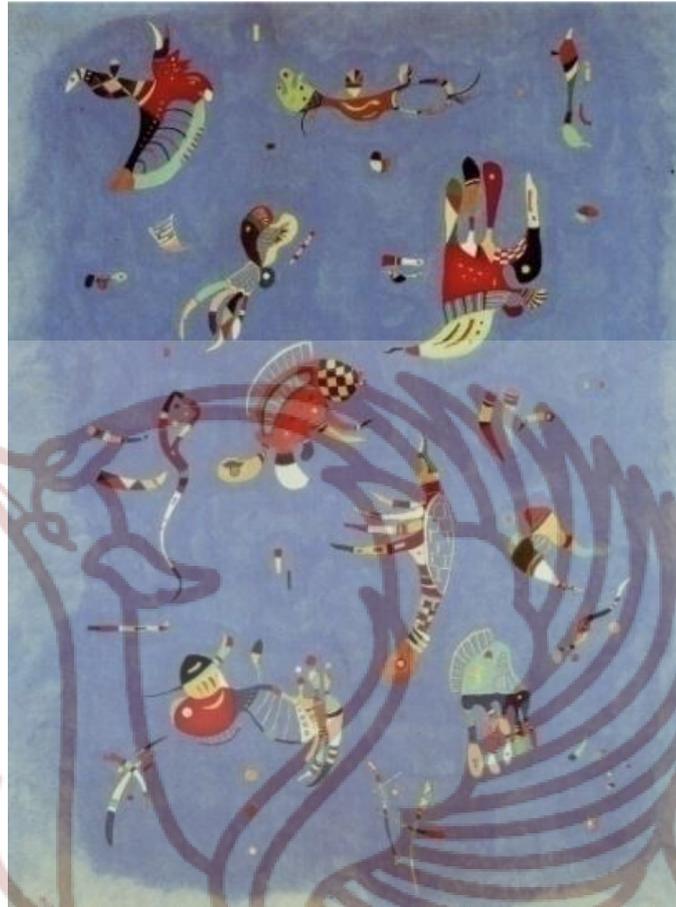
Bagi Kandinsky, pola dasar dapat memberikan variasi dan kombinasi tanpa batas, dapat dipelajari secara menyeluruh pada sebuah lukisan, Kandinsky mempertimbangkan bahwa hal tersebut memungkinkan dan merupakan elemen tambahan untuk teori warna Goethe. Menurutnya, warna dapat dibagi menjadi warna dingin dan warna panas, warna cerah dan warna gelap, warna yang tegas atau samar-samar, warna lembut dan warna keras. Perbedaan antara warna kuning dan biru mewakili dua kutub yang berbeda, warna panas dan warna dingin. Ketika kedua kutub warna tersebut dibebaskan dan dipadukan, maka warna yang dihasilkan adalah hijau, yang mewakili ketenangan. Warna putih memberi efek 'keheningan yang agung', warna hitam terdengar seperti 'kehampaan mati setelah terbenamnya sang surya', warna kelabu merupakan 'kebungkaman dan ketetapan', warna merah memberi kesan akan kekuatan, energi, kebahagiaan dan kemenangan, sedangkan warna sinabar atau merah tua diumpamakan 'seperti sebuah ketetapan, semangat yang menyala.'

Menurut Kandinsky, bentuk juga memiliki karakter intrinsik dan suasana hatinya sendiri. Lingkaran merupakan salah satu bentuk yang digemari oleh Kandinsky. Menurutnya lingkaran mewakili kesempurnaan atau keseluruhan, sementara bentuk setengah lingkaran bersandar pada sudut lurus yang menandakan ketenangan dan bentuk segitiga siku mewakili wujud energi. Kuning merupakan 'warna segitiga', biru merupakan 'warna lingkaran'. Dalam kasus

bentuk, arah merupakan kunci utama. Sebagai contohnya, sebuah segitiga mengarah ke atas memiliki arti penting dan menimbulkan suasana hati yang berbeda bagi pengamat, bila dibandingkan dengan sebuah segitiga yang mengarah ke bawah. Sama halnya dengan arah pada garis; horizontal menggambarkan ketenangan, sedangkan garis ke atas mewakili kebahagiaan, dan garis ke bawah mewakili kesedihan. Energi yang muncul pada saat sebuah garis dibuat; ketebalan garis dan arah yang tajam, juga memiliki konotasi psikologinya sendiri.



Gambar 3. Wassily Kandinsky. *In the Blue*, Kandinsky (1925)
(sumber: <http://www.forgottentreasurez.com/servlet/the-Fine-Art-cln-KANDINSKY,-Wassily/Categories>)



Gambar 4. Wassily Kandinsky. *Sky-Blue*, Kandinsky (1940)
(sumber: <http://www.dailyartfixx.com/2012/12/04/wassily-kandinsky-1866-1944/wassily-kandinsky-in-blue-1925/>)

Seperti yang dijelaskan oleh Kandinsky sendiri pada tahun 1914, 'Di dalam sebuah lukisan yang sama, dengan kata lain, saya kurang lebih membebaskan objek tersebut, sehingga tidak semuanya dapat dikenali sekaligus, dan juga agar harmoni spiritual dapat dialami secara bertahap oleh pengamat, secara perlahan-lahan dan satu demi satu. Kemudian di sana sini bentuk abstrak asli akan muncul sesuai dengan bentuk yang mereka inginkan, dengan kata lain, mereka akan memiliki efek lukisan sejati.'



Gambar 5. *Improvisation 'Klamm'*, Kandinsky (1914)
(Sumber: Wolf, 2006: 53)

Pada lukisan *Improvisation Klamm* pada gambar 5., maksud dari objek-objek tersebut bergema seperti sebuah harmoni di dalam struktur abstrak yang besar. Lukisan tersebut terinspirasi dari perjalanan wisatanya dengan Gabriele Munter ke sebuah lembah yang dikenal sebagai *Hollentalklamm*, dekat *Garmisch-Partenkirchen*, pada tanggal 3 Juli 1914. Bila lukisan tersebut diperhatikan, pada bagian atas dapat kita deteksi adanya bentuk anak tangga dan tali, pada bagian kiri bawah, terdapat sebuah perahu, dan pada bagian kanan bawah terdapat gambar air terjun. Di antara berbagai bentuk tersebut, terdapat sebuah jembatan dan sepasang kekasih berdiri di atasnya, yang ternyata sedang menggunakan kostum *Bavarian*. Kemudian, tanpa maksud khusus, Kandinsky berhasil menggambarkan dan memberi kesan mengenai sebuah perjalanan wisata, dan secara bersamaan juga memperlihatkan wujud surga dunia dengan sendirinya, seperti yang dibuat oleh August Macke. Hal tersebut juga membenarkan bahwa suasana di sini membuat segalanya tersampaikan, serta memberi kesan sebuah syair tentang

alam. Akan tetapi, suasana hati merupakan wadah paling berlawanan antara satu dengan lainnya, memperlihatkan pergolakan secara keseluruhan, karakter yang saling berlawanan – sama seperti pusran tinta cat di dalam proses menelan sisa-sisa objektivitas dan figurasi.

Di dalam memahami bahasa simbolik yang mendominasi karya-karya Kandinsky selama bertahun-tahun ini, saran mengenai sebuah '*apocalyptic horseman*' muncul pada bagian kiri dari lukisan tersebut. Sebuah ciri khas dari komposisinya, figur ini berdiri tegak di dalam pertarungan melawan sang naga dunia, sebuah pertarungan modern melawan kepicikan tradisi, sebuah pertarungan spiritual melawan kedangkalan masyarakat modern. Pada titik ini, Kandinsky mendapat pengaruh besar dari Rudolf Steiner, seorang antroposofis, dan Madame Blavatsky, seorang teosofis, yang pengaruh tersebut juga diperkuat oleh keyakinannya sendiri yang begitu kuat terhadap berbagai hal yang bersifat mistis. Kandinsky meyakini bahwa sebuah era baru telah merekah, sebuah era positifisme dan materialisme telah berlalu, digantikan oleh sebuah penyempurnaan baru dari spiritualitas – sebenarnya adalah sebuah penyempurnaan lama yang telah dicapai oleh Romantik Jerman, seperti Friedrich dan Runge. Kandinsky saat ini siap untuk menyampaikan arti simbolik tersebut, tidak hanya melalui motif semata, namun juga melalui garis dan warna yang murni, kontras dan harmoni mereka, serta efek '*musicality*' dan '*synaesthetic*.'

Dilihat berlawanan dengan latar belakangnya, lukisan *Improvisation Klamm* terlihat kurang lebih seperti sebuah surga yang hilang daripada sebuah usaha untuk melanjutkan pertarungan dan serangan estetis dari gaya Kandinsky sebelumnya yang tidak tercatat pada saat periode hidupnya di Munich. Setelah melalui jangka waktu empat minggu setelah menyelesaikan karya ini, Kandinsky meninggalkan Jerman dan kembali pada langkahnya yang berliku di Rusia, dimana ia menganggap bahwa kunci utama dari perkembangan seni tidak hanya dari sebuah gaya modern atau *avant-garde*, namun sesungguhnya berasal dari seni revolusioner.

Lukisan yang dibuat oleh Kandinsky memiliki kedalaman arti abstrak murni atau abstrak yang sesungguhnya. Penggunaan warna, penggambaran bentuk, penyusunan komposisi yang digunakan olehnya memiliki maksud dan berbentuk naratif yang disampaikan dengan bahasa visual. Maka dari semua pembahasan tersebut, dapat disimpulkan bahwa perkembangan seni modern terus mengalami perubahan dan bersifat lebih ekspresif dengan penyampaian maksud dari seniman yang membuatnya.

E. Theory Wassily Kandinsky Tentang Spiritual dalam Seni

Wassily Kandinsky adalah tokoh utama tentang pendirian seni abstrak. Sejarawan seni Herbert Read menggambarkannya sebagai, “lebih dari seorang pelukis — dia adalah seorang filsuf dan seorang visioner” (Read, 2006, hal.165).

Untuk mendapatkan pemahaman tentang tema spiritualitas dalam seni abstrak, pertama-tama kita harus mengajukan dua pertanyaan:

- 1) Apa itu spiritualitas?
- 2) Apa pendekatan Kandinsky terhadap spiritualitas?

Secara spiritual dapat didefinisikan sebagai : a. Berkaitan dengan roh atau jiwa dan bukan pada sifat fisik atau materi, tidak berwujud. b. Dari, berkaitan dengan atau karakteristik hal-hal suci, gereja, agama. (“Spirituality” Collins English Dictionary, Edisi Ketiga. 1991)

Selanjutnya, dalam artikelnya “Concerning the Spiritual in Twentieth-Century Art and Science”, Mike King mengakui bagaimana bisa sulit untuk mendefinisikan spiritualitas karena “melibatkan definisi yang dapat dipahami secara universal” (King, 1998). Namun ia melanjutkan dalam artikelnya dengan mempersempit pengertian spiritualitas menjadi tiga kelompok. Ini, dia menyatakan adalah :

“The religious spirituality such as of Christianity, Islam or Buddhism, the occult, an esoteric preoccupation with such matters as the paranormal, reincarnation, clairvoyance and disembodied beings and finally the transcendent as dealing with a shift in personal identity from

the physical and temporal to the infinite and eternal, with mystical union or ““nirvana””. (King, 1998, p.22)

Dalam membahas spiritualitas, Kandinsky berbicara tentang Masyarakat Teosofi yang didirikan di New York oleh Mme. HP Blavatsky pada tahun 1875. Tujuan dari masyarakat ini “adalah untuk menunjukkan bahwa kesatuan dari semua kehidupan adalah fakta di alam, untuk membentuk inti dari persaudaraan universal dan membantu mempromosikan pemahaman yang lebih baik di antara semua orang dan pengakuan terhadap kesatuan esensial dari hidup” (www.theosociety.org). Studi tentang agama, filsafat, dan sains di masa lalu dan sekarang juga merupakan kunci bagi praktik Theosophy (www.theosociety.org). Menurut Kandinsky, *“kehidupan spiritual, yang juga merupakan seni ... adalah gerakan yang kompleks tetapi pasti ke depan dan ke atas ... kemajuan ini adalah kemajuan pengetahuan”* (Lindsay dan Vergo 1994, p.160). Progres-progresi ini dibuat, setelah melewati *“suatu periode persidangan materialistis jiwa muncul, disempurnakan oleh perjuangan dan penderitaan”* (Lindsay dan Vergo, 1994, p.128). Dengan demikian, pendekatan Kandinsky terhadap spiritualitas dapat didefinisikan, menurut Mike King, karena jatuh ke dalam kategori “okultisme” dan “transendental”. Dia menyatakan bahwa Teosofi *“dalam membangun” persaudaraan “mampu memahami dan menyebarkan pengetahuan okultisme”* namun, juga terdiri dari *“elemen transendental”* (King, 1998, p.22).

Kebutuhan Eksternal

Melalui penggunaan banyak analogi, Kandinsky mencatat bagaimana penciptaan dan persepsi seni dapat dimasukkan ke dalam dua kategori, ini, ia digambarkan sebagai kebutuhan internal dan kebutuhan eksternal. Untuk mendefinisikan kehidupan spiritual lebih lanjut, Kandinsky menyatakan bahwa ia dapat *“secara akurat diwakili oleh diagram segitiga akut yang besar, dibagi menjadi bagian yang tidak sama, dengan pembagian paling akut dan terkecil di bagian atas”* (Lindsay dan Vergo, 1994, p). .133), bagian yang lebih besar di bagian bawah. Singkatnya, mereka yang berada di bagian bawah segitiga, karena kesadaran yang berlebihan terhadap materi atau eksternal, belum mencapai

spiritualitas karena mereka belum mendapatkan pengetahuan dan membuka mata dan telinga mereka terhadap suara jiwa. Namun, mereka yang berada di atas telah mencapai spiritualitas ini melalui pengalaman dan perjuangan melalui sarana yang bersifat internal.

Selama waktu di mana Kandinsky menulis 'On the Spiritual in Art' (1911), ia mencatat bagaimana penonton hari ini "*seeks in a work of art is either the pure imitation of nature, serving practical ends, or an imitation of nature that comprises a specific interpretation*" (mencari dalam karya seni adalah tiruan murni dari alam, melayani tujuan praktis, atau peniruan alam yang terdiri dari interpretasi khusus), (Lindsay dan Vergo, 1994, p.129). Kondisi seni ini dia sebut, "*l'art pour l'art*" Menjelaskan bahwa "pemusnahan suara-suara batin yang merupakan kehidupan warna, disipasi seniman ini berkuasa, adalah" "seni untuk kepentingan seni, menurut Kandinsky, pandangan luar seni yang ia yakini adalah tidak berlaku untuk masa depan, tetapi hanya untuk masa lalu (Lindsay dan Vergo, 1994).

Ungkapan 'seni untuk seni' diperjuangkan oleh kritikus Clement Greenberg yang, dalam esainya 'Modern dan Postmodern', mendefinisikannya sebagai "*aspirasi terhadap kualitas, nilai estetika dan keunggulan untuk dirinya sendiri, sebagai tujuan itu sendiri*" Greenberg terkenal karena hubungannya dengan gerakan Ekspresionis Abstrak Amerika, namun ia juga membuat banyak kritik pada karya Kandinsky. (www.sharecom.ca/greenberg/postmodernism.html). Menurut Kenneth Berry dalam esainya '*Personal View on Greenberg dan Kandinsky*' Greenberg tampaknya "tidak dapat melihat apa pun dalam lukisan-lukisan Kandinsky selain "*dry, careful, spic-and-span diagrams*" (Berry, 1995, p.95)). Dia melanjutkan, menyatakan bahwa Greenberg "tidak dapat mengenali makna batin, makna spiritual, atau koherensi dari gambar-gambar seni" (Berry, 1995, p.96). Jelas di sini bahwa baik Greenberg dan Kandinsky memiliki pendapat yang sangat berbeda tentang tujuan seni, yang terakhir memercayainya "tidak memiliki tujuan di luar estetika" (Berry, 1995, p.96). Sementara sebaliknya,

Kandinsky percaya bahwa seni harus ‘menyentuh jiwa manusia’. (Lindsay dan Vergo, 1994, p.160). Ini ia definisikan sebagai ‘Kebutuhan Batin’.

Kebutuhan internal

Menulis ‘On the Spiritual in Art’, menurut Kandinsky, kebutuhan internal muncul dari tiga sumber mistik, yaitu:

1. “Setiap seniman, sebagai pencipta, harus mengungkapkan apa yang khas bagi dirinya sendiri.
2. Setiap seniman, sebagai anak pada zamannya, harus mengekspresikan apa yang khas pada masanya sendiri.
3. Setiap seniman, sebagai pelayan seni, harus mengekspresikan apa yang khas pada seni secara umum”(Lindsay dan Vergo, 1994, p.173).

Menempatkan kebutuhan internal ini ke dalam praktek, Kandinsky melanjutkan dengan menyatakan bahwa warna dalam kombinasi dengan gambar, *“will give rise to that great pictorial counterpoint, by means of which painting also will attain the level of composition and thus place itself in the service of the divine, as a totally pure art”* (akan menimbulkan tandingan bergambar besar, dengan cara yang lukisan juga akan mencapai tingkat komposisi dan dengan demikian menempatkan dirinya dalam pelayanan yang ilahi, sebagai seni murni murni), (Lindsay and Vergo, 1994, p.173).

Melanjutkan lebih jauh, Kandinsky mengakui kemampuan Cézanne untuk mengakses internal di dunia eksternal, *“Cézanne, the seeker after new laws of form...He can raise “still life” to a level where externally “dead” objects come internally alive, he expresses them in terms of colour, thus creating an inner painterly note”* – (Cézanne, pencari setelah undang-undang baru bentuk ... Dia dapat meningkatkan" masih hidup "ke tingkat di mana eksternal" mati "objek datang secara internal hidup , ia mengekspresikan mereka dalam hal warna, sehingga menciptakan sebuah catatan pelukis batin). (Lindsay dan Vergo, 1994, p.151). Selanjutnya, Herbert Read mencatat bagaimana Cézanne, *“felt he could*

not "realize" his vision without an organization of lines and colours that gave stability and clarity to the image transferred to the canvas"- (merasa dia tidak bisa 'menyadari' penglihatannya tanpa organisasi garis dan warna yang memberikan stabilitas dan kejelasan pada gambar yang ditransfer ke kanvas). (Read, 2006, hal.16). Demikian pula, Pavel Machotka mengakui dalam makalahnya, 'Cézanne's Landscapes and the Function of Vision,' bahwa Cézanne telah memungkinkan para seniman pada abad ke-20 "mengubah realitas yang dirasakan secara visual dalam memenuhi kanvas secara koheren atau tatanan abstrak" (Machotka, 1983 , p.177). Kandinsky menyadari bahwa, dalam karyanya, Cézanne menerapkan penjabaran bentuk linear dan colouristik untuk menciptakan harmoni. Ini adalah prinsip kontras, menurut Kandinsky, bahwa "adalah prinsip terpenting dalam seni setiap waktu" (Lindsay dan Vergo, 1994, p.194).

Kandinsky pada Formulir

Sepanjang 'On the Spiritual in Art', Kandinsky menyatakan keyakinannya bahwa ada hubungan yang diperlukan antara warna dan bentuk. Peter Selz mengakui hal ini dalam makalahnya tentang teori estetika Kandinsky dengan membahas bagaimana Kandinsky percaya bahwa warna dan bentuk adalah dua cara dasar di mana sang seniman dapat mencapai harmoni spiritual dalam komposisinya (Selz, 1957). Kandinsky berbicara tentang bentuk, sebagai, "dalam arti sempit, tidak lebih dari batas satu permukaan dari yang lain" (Lindsay dan Vergo, 1994, hal.165). Dia menyatakan, "deskripsi eksternal, tetapi segala sesuatu yang eksternal, selalu menyembunyikan dalam dirinya internal. Bentuk, oleh karena itu adalah ekspresi isi batin, deskripsi internalnya "(Lindsay dan Vergo, 1994, hal.165).

Dia melanjutkan dengan menyatakan bahwa harmoni bentuk-bentuk turun ke kebutuhan internal. Dalam mencari internal, di dunia eksternal, Kandinsky menyebut Pablo Picasso dan Henri Matisse sebagai seniman yang berusaha mencapai ini, Picasso, melalui penggunaan bentuk, dan Matisse melalui penggunaan warna. Menurut Kandinsky, Picasso "selalu dipimpin oleh kebutuhan akan ekspresi diri" (Lindsay dan Vergo, 1994, p.152). Picasso sendiri menyatakan

tidak ada niat untuk menciptakan Kubisme, "kami hanya ingin mengungkapkan apa yang ada di dalam diri kita" (Chipp, 1968, p.271). Kandinsky terus mencatat bahwa melalui karyanya, Picasso:

"seeks to achieve the constructive element through numerical relations. In his latest works (1911), he arrives at the destruction of the material object by a logical path, not by dissolving it, but by breaking it up into its individual parts and scattering these parts in a constructive fashion across the canvas." (Lindsay and Vergo, 1994, p.152)

"Berusaha untuk mencapai elemen konstruktif melalui hubungan numerik. Dalam karya-karyanya yang terakhir (1911), ia tiba di penghancuran objek material dengan jalan yang logis, bukan dengan melarutkannya, tetapi dengan memecahnya menjadi bagian-bagian individualnya dan menyebarkan bagian-bagian ini secara konstruktif melintasi kanvas." (Lindsay dan Vergo, 1994, p.152)

Pada tahap selanjutnya dalam *'On the Spiritual in Art'*, Kandinsky mengakui bagaimana Kubisme "menunjukkan bagaimana bentuk-bentuk alamiah harus secara paksa disubordinatkan ke tujuan yang konstruktif" (Lindsay dan Vergo, 1994, p.209). Konstruksi ini, katanya, mengandung semangat waktu melalui harmoni. Picasso tampaknya berbagi pandangan Kandinsky tentang objek yang memiliki nilai batin. Dia berbicara tentang bagaimana dia percaya bahwa tidak ada seni abstrak, karena selalu ada sesuatu yang digunakan sebagai titik awal dan bahwa setelah itu, semua jejak realitas dapat dihilangkan dengan meninggalkan gagasan tentang objek di belakangnya,

"It is what started the artist off, excited his ideas and stirred up his emotions. Ideas and emotions will in the end be prisoners in his work...they form an integral part of it" (Chipp, 1968, p.270)

"Inilah yang memulai seniman itu, menggairahkan ide-idenya dan membangkitkan emosinya. Ide dan emosi pada akhirnya akan menjadi tahanan dalam pekerjaannya ... mereka membentuk bagian integral dari itu" (Chipp, 1968, p.270).

Dalam sebuah wawancara dengan William Wright pada tahun 1950, pelukis abstrak ekspresionis Amerika, Jackson Pollock, memberikan pendapatnya bahwa seni Modern hanyalah "ekspresi tujuan kontemporer dari zaman yang kita

tinggali," (Stiles dan Selz, 1996, p.22), dia melanjutkan, menyatakan "bahwa kebutuhan baru teknik baru ... setiap usia menemukan tekniknya sendiri" (Stiles dan Selz, 1996, p.22). Pollock terkenal karena melanggar praktik seni konvensional dengan menempatkan kanvasnya di lantai dan menggunakan tongkat untuk meneteskan cat ke permukaannya. Ini mencerminkan gagasan Kandinsky bahwa seniman tidak boleh mengikuti aturan seni dan bahwa seniman harus bebas mengekspresikan diri dengan cara apa pun yang mungkin (Lindsay dan Vergo, 1994, pp.175-176). Pollock juga menyatakan, sebagaimana yang dia nyatakan, apa yang khas pada zamannya. Ini yang harus kita ingat adalah, menurut Kandinsky, faktor yang berkontribusi terhadap kebutuhan internal. Terbukti dari karya Pollock bahwa ia membebaskan dirinya sepenuhnya dari bentuk apa pun yang dapat dikenali.

Menurut Edward Lavine, dalam esainya *'Mythical Overtones in the work of Jackson Pollock'*, lukisan menurut Pollock adalah :

"becomes an experience in which the work has demands of its own which exist independently from the personality of the painter. These demands often seem to require the giving up of personal choice in favour of the inner necessity of the work itself. Pollock must place himself in "pure harmony" with his work." (Lavine and Pollock, 1967, p.366)

"Menjadi pengalaman di mana pekerjaan memiliki tuntutan sendiri yang ada secara independen dari kepribadian pelukis. Tuntutan-tuntutan ini sering kelihatannya menuntut pemberian pilihan pribadi yang mendukung kebutuhan internal dari pekerjaan itu sendiri. Pollock harus menempatkan dirinya di " harmoni murni " dengan karyanya. "(Lavine dan Pollock, 1967, p.366)

Lavine melanjutkan makalahnya dengan menempatkan Pollock di ranah "mentalitas primitif dan pemikiran mitis" (Lavine dan Pollock, 1967, p.367). Pollock sendiri menyatakan bahwa tindakannya dalam lukisannya sebagian besar tidak disadari dan ia merasa perlu berada di lukisannya sambil menciptakan mereka (Lavine dan Pollock, 1967). Levine menafsirkan pernyataan Pollock sebagai "perasaan" primitif-nya "dimiliki" dan lukisannya menjadi semacam makhluk psikis yang dapat mengkomunikasikan energinya, menempatkan

seniman dalam peran seorang medium atau paranormal yang membiarkan roh datang melaluinya.” (Lavine and Pollock, 1967, pp.367-368). Terbukti dari inilah, bahwa ada kedekatan spiritual dalam karya Pollock.

Kandinsky on Color

Lukisan, dalam 'On the Spiritual in Art', Kandinsky menekankan keyakinannya bahwa warna memiliki efek fisik dan psikologis pada orang-orang, namun ia mengakui bahwa efek ini, yang ia terus gambarkan secara detail, turun ke perasaan empirisnya sendiri, ini dicatat oleh Lindsay dan Vergo dalam pengantar esai mereka. Menurut Kandinsky, pengalaman ini lebih mendalam pada mereka yang selaras dengan spiritualitas mereka dan dapat ditemukan di puncak segitiga spiritual, yang saya sebutkan secara singkat pada tahap awal dalam bab ini. Dalam esainya 'The Aesthetic Theories of Wassily Kandinsky,' Peter Selz mencatat bagaimana "penggunaan warna dalam lukisan Matisse adalah manifestasi dari titik balik menuju spiritual dalam seni" (Slez, 1957, hal.133). Kandinsky menyatakan bahwa melalui foto-fotonya, Matisse berusaha untuk mereproduksi yang ilahi melalui sarana yang termasuk lukisan, yaitu adalah warna dan bentuk (Lindsay dan Vergo, 1994). Dalam esainya, 'Notes of a Painter', Matisse berbagi pandangan yang sama dengan Kandinsky, bahwa ia percaya "harmoni dan disonansi warna dapat menghasilkan efek yang sangat menyenangkan" (Chipp, 1968, hal.132). Dia menekankan keyakinannya bahwa tujuan utama warna adalah untuk mengungkapkan ekspresi murni (Chipp, 1968). Bentuk ekspresi dan efek yang menyenangkan ini, seperti yang dijelaskan Kandinsky, sebagai kebutuhan batin (Lindsay dan Vergo, 1994). Matisse menyatakan bagaimana dia "menemukan kualitas warna dengan cara yang murni naluriah, dia tidak merujuk pada teori ilmiah tentang warna,

“To paint an autumn landscape I will not try to remember what colours suit this season, I will be inspired only by the sensation that the season gives me”, (Chipp, 1968, p.134).

"Untuk melukis lanskap musim gugur saya tidak akan mencoba mengingat warna apa yang cocok untuk musim ini, saya akan terinspirasi hanya oleh sensasi bahwa musim memberi saya", (Chipp, 1968, p.134).

Kandinsky juga menahan diri dari teori ilmiah warna apa pun, lebih memilih untuk mengakui teori warna Goethe karena mereka berfokus pada "efek moral warna" daripada yang ilmiah (Moszynska, 2004, p.27). Pelukis abstrak ekspresionis Amerika lainnya, Mark Rothko, dilukis terutama dengan penggunaan warna, yang oleh Peter Fuller digambarkan sebagai "bidang warna yang sangat bernuansa dengan penyusuan horizontal yang jelas" (Fuller, 1987, p.545), yang dimaksudkan untuk "menciptakan kesan bahwa lukisan itu sendiri adalah sumber dari mana cahaya, atau kadang-kadang kegelapan hidup (yang terpancar" (Fuller, 1987, p.545). Lukisan Rothko hampir hampa bentuk; banyak yang mengira lukisannya tidak menggambarkan apa pun (Kosoi, 2005, p.21). Tentu saja, itu niat Rothko untuk menyampaikan kekosongan, hati yang suram atau perasaan malapetaka, namun ia sendiri menyatakan :

"I am not interested "in the relationship of colour or form or anything else," I wish to express basic human emotions, the people who have wept before my paintings were having the same sort of religious experience I had when I painted them, if someone were to be moved only by the colour relationships than they missed the point." (Fuller, 1987,p.546)

"Saya tidak tertarik" dalam hubungan warna atau bentuk atau apa pun, "Saya ingin mengungkapkan emosi dasar manusia, orang-orang yang telah menangis sebelum lukisan saya memiliki pengalaman religius yang sama seperti yang saya miliki ketika saya melukisnya, jika seseorang harus digerakkan hanya oleh hubungan warna daripada mereka kehilangan intinya."(Fuller, 1987, p.546)

Meskipun Rothko mungkin tidak memiliki perasaan yang sama terhadap warna seperti yang dilakukan Kandinsky, terbukti bahwa ia menggunakan warna sebagai sarana untuk terhubung dengan internal, untuk mengekspresikan emosi dasar manusia, warna, adalah penampilannya fisiknya. (Schama, 2006). Rothko jauh dari pengaruh luar, ia percaya bahwa seni memiliki kekuatan untuk mengubah dunia dan inilah yang ingin ia capai.

F. Spiritualitas Dalam Seni Kontemporer

Meski sulit untuk didefinisikan, praktik seni kontemporer telah dipengaruhi oleh perspektif estetika pasca modern. Seni abstrak hari ini menghadirkan hibriditas citra, representasi dan abstraksi berkelid, dikombinasikan dalam komposisi juktaposisi medium. Ketika posmodernisme telah meruntuhkan keyakinan yang tersisa dari upaya kita melihat sisi transendental (spiritualitas) melalui abstraksi, lantas dorongan apakah yang mempengaruhi praktik abstraksi pada hari ini? Masihkan dorongan spiritual itu relevan jika kita menarik pada realitas masyarakat kontemporer hari ini?

Dalam pandangan luas, seni kontemporer tidak berusaha untuk mengungkapkan realitas transendental. Bukan berarti para seniman hari ini tidak menggunakan tema ikonik atau narasi dari berbagai tradisi keagamaan. Sebaliknya, jika dibandingkan dengan upaya avant gardis yang berambisi menemukan kosa rupa baru dan mengenalkan ikonografi baru, kaum posmodernis menghargai citra tradisional meski kadang tidak menghormati makna aslinya. Praktik posmodernis memiliki karakter ludis (menggunakan pastiche, ironi, dan kejeniusan), mengolah dan mempermainkan ikonografi religi secara artistik dalam ambisi memunculkan asosiasi dan manipulasi emosi. Secara lugas, seni kontemporer hadir dalam spektrum permainan semantik. Dalam paradigme kritik seni, apa yang dilakukan bukan berada dalam upaya menautkan praktik dalam koridor upaya transendensi, namun lebih pada mengaktifkan rangkaian refleksi atas fenomena sosial, iman, dan religiusitas. Maka, jika melihat pada praktik karya seni kontemporer, referensi ikonografi yang muncul tidak bisa secara serampangan dimaknai (dan mungkin juga tidak relevan) sebagai referensi kearah transendensi. Tanpa memperdulikan apakah karya seni itu benar-benar mengarahkan kita pada sesuatu diluar diri seniman atau sesuatu yang berada 'di atas' mereka, karena praktek yang dilakukan adalah bentuk observasi estetis atas serangkaian keyakinan maupun perilaku dari orang-orang yang mempercayai wilayah transendental ini. Permainan akan tanda dan makna adalah kunci bagi serangkaian mode kerja seniman, yang dalam kajian kritik, seringkali acuh tak

acuh akan persoalan transendensi. Sementara disatu sisi mereka sangat intens dengan persoalan wacana sosial dan politik.

Persoalan hilangnya refleksi atas persoalan transendental dalam seni dapat dilihat dalam konteks pilihan yang dibuat oleh seniman serta jenis kepekaan yang ditemukan dalam diri pengamat. Ketidakhadiran transendensi dalam masyarakat modern dikarenakan bahwa modernitas telah memaksa pria dan wanita memasuki konteks individu, menemukan kehidupan mereka telah terfragmentasi, terbagi dalam serangkaian tugas dan fungsi dalam ikatan yang longgar. Masing-masing meski dikejar dan diupayakan dalam konteks yang berbeda dan beragam dalam visi kesatuan dunia. Semuanya mesti dinegosiasikan agar mampu menjadi bagian dari kesatuan ini, menjadi bagian dari tatanan eksistensi logis tertentu. Dalam arus utama kehidupan modern inilah negosiasi ini dihadirkan, jika kita ingin mengikuti perubahan yang ditawarkannya.

Lantas, apakah ini berarti bahwa dorongan kearah transendensi ini lenyap sepenuhnya dari praktik masyarakat kontemporer, dan ia tidak mempunyai tempat dalam seni kontemporer?

Penulis percaya hal ini masih ada meski ia nampak parsial dan acak. Sistem konotasi sebelumnya yang berurusan dengan persoalan transendensi, tidak cukup lagi memadai untuk kondisi kehidupan modern dan karakter seni yang diciptakan hari ini. Posmodernisme menghilangkan transendensi dari fokus perhatian sehingga kita kehilangan konsep yang memungkinkan kita melakukan identifikasi dan karakterisasi akan persoalan ini. Sementara terminologi yang digunakan dalam seni kontemporer seringkali tidak memiliki referensi transenden. Apparatus konseptual dari sistem metafisik tradisional sering dipandang tidak relevan berhadapan dengan sistem dalam menghadapi kenyataan. Hal yang seringkali muncul pada individu yang bergelut dalam ranah seni. Bahkan ketika para seniman menyerahkan mekanisme transendental karya mereka pada akar religi, akan nampak sangat retak, miskin dan tidak lengkap, jika kita bandingkan dengan visi spiritual yang kompleks yang ditawarkan oleh tradisi. Dalam kontingensi dunia, sekulerisasi dan beragam persoalan yang membentuk isi

kehidupan sehari-hari, persoalan transendensi ini menempuh resiko hanya dianggap sebagai tambahan yang tidak relevan, bahkan ketika ia muncul sebagai gagasan penciptaan seni.

Nampak dihadapan kita 'marginalisasi' transendensi dalam seni kontemporer hari ini, sebuah ungkapan yang menghadirkan dua maksud. Di satu sisi adalah keterpinggirannya dari arus filosofi dan estetika seni. Sisi lain, penekanan akan karakter fragmentaris dan acaknya kehadiran isu transendensi ini dalam praktik seni kontemporer. Fragmentasi dan keacakan ini berarti bahwa mereka sering diabaikan atau dianggap tidak relevan dalam perbincangan, bahkan, dalam wacana seni sekalipun.

Harus diakui dengan jujur bahwa realitas masyarakat hari ini senantiasa berupaya mencari sensasi spiritual dalam beragam praktik, baik melalui ragam praktik tradisi religi maupun kepercayaan. Orang-orang mengahrapkan serangkaian pengalaman sensoris baru ketika mereka kontak dengan agama, dengan harapan mereka mampu membuka perspektif transenden. Bisakah sikap seperti itu dikaitkan dengan apa yang dilakukan seniman? Melirik praktik seni avant-garde Eropa pada paruh pertama abad ke-20 dalam konteks agama, mereka menolak bentuk-bentuk yang terorganisir maupun yang melembaga, mengidentifikasi gerakan mereka sebagai kekuatan reaksioner, kebebasan dan pemberontakan atas sikap otoriter. Namun, meski melepaskan diri dari kepercayaan religi ortodoks, mereka masih menggunakan "retorika transendensi dan spiritualitas" dalam konsepsi seni mereka. Sulit untuk mengatakan bahwa hal ini sekedar retorika, namun penulis cenderung percaya bahwa pandangan Wassily Kandinsky tentang spiritualitas dalam seni dalam *Concerning the Spiritual in Art* relevan dalam praktik seni modern, dan menjadi acuan otentik dalam mengidentifikasi cara-cara baru untuk menempuh jalan transendensi dalam seni. Dan dalam banyak catatan sejarawan, upaya para seniman era modern ini ditempuh dengan pengabaian tema keagamaan tradisional dan memusatkan perhatian pada kemungkinan yang ditawarkan oleh abstraksi.

Konsepsi dan pengalaman yang ditawarkan avant gardist pada paruh pertama abad ke-20, dan kontinuitas mereka di awal paruh kedua abad ini, didasarkan pada keyakinan bahwa spiritualitas abstrak harus menggantikan aktivitas religius yang lebih konkret (berdasarkan iman dan perbuatan baik) yang bertujuan mencapai transendensi. Jika para seniman menyinggung konsep agama, mereka biasanya meminta pertolongan para mistikus. Bahkan diyakini bahwa jika para mistikus telah menggunakan medium seni visual dan bukan secara lisan menggambarkan penglihatan mereka, mereka pasti telah menciptakan lukisan abstrak.

Transendensi yang dipahami ini dimaksudkan untuk merusak efek sensorik, yang dimunculkan melalui pengabaian figurasi dan pengurangan bentuk dan warna secara ekstrem dalam lukisan mereka. Jika ada sesuatu yang transenden di atas alam dan realitas makhluk, cara yang tepat untuk mendekatinya tampaknya adalah dengan melakukan penolakan terhadap daya tarik visual seni. Oleh karena itu, kriteria estetis ditangguhkan. Kontak dengan lukisan abstrak adalah menempatkan penonton pada jalur menuju transendensi dengan melepaskannya dari hiruk-pikuk kehidupan sehari-hari. Pengalaman ini dianggap lebih kaya, lebih komprehensif, dan lebih radikal daripada yang ditawarkan oleh agama dalam kehidupan religius biasa. Diperkirakan bahwa dematerialisasi seni, atau perampasan karya seni tentang interaksi visual, akan membawa pemirsa lebih dekat ke subjek transenden yang tidak berwujud.

Setelah tawaran artistik yang radikal dari gerakan avant-garde dan neo-avant-garde, maka kemunculan seni postmodern mudah ditafsirkan sebagai penolakan atas nilai-nilai transenden. Karya seni kontemporer dalam spektrum gagasan postmodernisme, baik menyangkut isi dan bentuknya, berfokus pada materi dan visual, dan terkait dengan masalah sosial dan politik tertentu. Jika karya tersebut menampilkan citra religius, ia mengambil bentuk kutipan tema ikonografi religi paling stereotip sebagai komponen siap pakai. Atas dasar ini, banyak kritikus seni yang berpendapat bahwa karya-karya postmodern tidak berkaitan

dengan iman atau spiritualitas, melainkan melihat agama sebagai institusi dan fenomena sosial.

G. Ragam Karya Abstrak Kontemporer Indonesia Bertemakan Spiritualitas

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

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



Gambar 6. Hanafi, *Migrasi Kolong Meja #3*
Akrilik diatas kanvas, 2013

Dalam narasi sejarah, posisi Hanafi dan karya-karya abstraknya cenderung menyimpang, sekurang-kurangnya karena dua alasan yang justru bisa memberikan peluang menarik untuk mempersoalkan kembali seni rupa abstrak di Indonesia. Pertama, Hanafi memulai karir kesenimanannya secara serius pada awal 1990-an, ketika seni rupa abstrak justru menyurut dominasinya dan banyak seniman di Indonesia justru melakukan eksodus besar-besaran menuju ‘seni representasional’ (dalam berbagai mediumnya: lukisan, fotografi, patung, instalasi, fotografi, performans, video, dan sebagainya). Kedua, dari segi asal-muasal, seni abstrak Hanafi boleh jadi cenderung terpisah dengan diskursus seni abstrak yang dominan di Indonesia : Jika selama ini diskusi-diskusi tentang seni abstrak dan formalisme (prinsip-prinsip pembentukan) selalu dikaitkan dengan keberadaan ‘Mazhab Bandung’, nyatanya Hanafi justru tak pernah mengenyam pendidikan formal di Bandung.

Karya-karya Hanafi dalam *Migrasi Kolong Meja #1* memperlihatkan bagaimana Hanafi tampaknya masih kukuh pada pendiriannya. Untuk menggarap bidang-bidang kanvas yang luas. Yang memungkinkannya bermain di antara laburan-laburan kuas yang intens, dan garis-garis yang ditorehnya secara spontan. Yang nampak secara dominan pada lukisan-lukisannya sama sekali bukan kesan-kesan yang mengarah kepada persepsi kita tentang objek-objek representasional apapun. Sekilas kita akan ‘hanya’ mengenali sapuan-sapuan cat dan torehan-torehan garis.

Jejak tindakan melabur dan menoreh sepertinya menjadi ‘objek’ dalam lukisan-lukisan Hanafi, apa adanya: warna sebagai warna, sapuan cat sebagai sapuan, garis sebagai garis, dan seterusnya. Akan tetapi, mempersamakan lukisan-lukisan itu dengan formalisme belaka adalah suatu penyederhanaan yang bermasalah. Formalisme memang menjadi jiwa seni rupa modern yang terwujud dalam seni abstrak. Karena itu pengertian modernisme hampir-hampir sebangun dengan pengertian formalisme. Dengan menegaskan parameter estetik bahwa bentuk adalah yang paling utama, maka seni rupa abstrak dapat menetapkan dan menjustifikasi “kebenaran” dan “keutamaan”-nya dibandingkan prinsip-prinsip seni yang lain.

Metode melukis Hanafi sepertinya ekspresionistik. Tapi berbeda dengan pendekatan ekspresif yang menekankan perasaan dan emosi personal yang langsung. Cara melukis Hanafi tak bergantung pada aspek-aspek psikis ataupun mental apapun. Kesenיאannya tidak mengutamakan manifestasi dari perasaan-perasaan subjektif. Bukan pula menjadi katarsis atau pemurnian diri dari persoalan-persoalan psikologis yang membebani. Alih-alih, caranya mengolah bidang-bidang kanvas justru lebih bergantung pada nalar. Jika abstrak formalisme identik dengan pemecahan masalah bentuk melalui suatu metodologi visual. Misalnya melalui penyederhanaan, stilisasi atau deformasi objek. Metode abstraksi Hanafi lebih menyerupai suatu negasi terhadap logika visual objek-objek. Ia juga mengakui bagaimana keterlibatan gerak tubuh maupun gestur

dalam proses kerja melukis. Yang seringkali berperan dalam mengaburkan atau menyembunyikan bentuk, terkadang sampai tingkat yang paling radikal.

Kekhasan seni lukis abstrak Hanafi terletak pada keberaniannya menjelajahi objek-objek yang justru abstrak — ‘abstrak’ dalam pengertian ‘tidak konkret’ atau ‘tak terjamah’, dan pada tingkatan tertentu bersifat reflektif, kalau bukan spekulatif. Perhatiannya pada ruang non-fisik, cahaya, bayangan dan kegelapan, dan sebagainya, menunjukkan perbedaan dengan pelukis-pelukis abstrak lain yang ‘hanya’ menggunakan objek-objek nyata / konkret (misalnya, lansekap, figur, alam benda.) sebagai titik berangkat. Jika ada seorang pengamat yang mengatakan bahwa Hanafi bekerja dengan pendekatan minimalis. Sementara pada tataran gagasan Hanafi justru menyukai kompleksitas.



Gambar 7. Hanafi, *Migrasi Kolong Meja #8*
Akrilik diatas kanvas, 2013

Meja merupakan sebuah “arena”, tak hanya pekerjaan dan urusan pribadi. Tapi juga perbincangan, perjanjian dan mufakat atau kesepakatan sosial yang

semuanya berawal serta diresmikan di atas meja. Oleh sebab itu, meja akhirnya kerap pula dipahami bukan melulu sebagai benda, namun suatu metafora, representasi dari realitas yang sudah menjadi kesepakatan dan bisa dijelaskan. Maka tak ada yang lantas menjadi penting dengan ruang yang berada di bawahnya, yakni, kolong meja. Dalam karyanya ini, Hanafi menyatakan bahwa, *“Soalnya bukan lagi bagaimana memproduksi janji-janji di atas meja, tapi bagaimana mengurus kolong meja. Sekarang korupsi itu bisa terjadi di atas meja, tentu bersama koloni-koloninya; itu terjadi di atas meja.”* (<http://meditasisamudra.blogspot.com/2013/05/kolong-meja-hanafi.html>).

Memaknai karya ini dalam dimensi spiritualitas, kolong meja adalah ruang yang bukan sebuah “arena” melainkan melulu kegelapan. Namun mengabaikan kolong meja adalah penyangkalan terhadap sesuatu yang niscaya, sesuatu yang bersembunyi di balik realitas dan melakukan manipulasi, bahkan di atas meja ia menyaru menjadi realitas. Sesuatu yang berada di balik berbagai kesepakatan yang berlangsung di atas meja, namun yang tetap tak bisa terjelaskan. Maka, kontak dengan lukisan abstrak Hanafi adalah menempatkan penonton pada jalur menuju transendensi dengan melepaskannya dari hiruk-pikuk kehidupan sehari-hari.

“Migrasi Kolong Meja”, Hanafi hendak menating kisah ihwal ingatan banyak orang pada banyak ragam permufakatan yang hakikatnya telah diselewengkan oleh permufakatan segelintir orang. Orang-orang yang bersembunyi di dalam gelap, di bawah meja. Di atas meja, semuanya telah kehilangan hakikatnya sebagai sebuah mufakat demi kebajikan bersama. Mufakat ihwal politik dan demokrasi, misalnya, yang kian kehilangan hakikatnya karena lebih direcoki oleh berbagai mufakat kekuasaan para elite di bawah meja. Sehingga yang tersisa di atas meja hanyalah politik demokrasi yang prosedural, yang tinggal kulitnya.

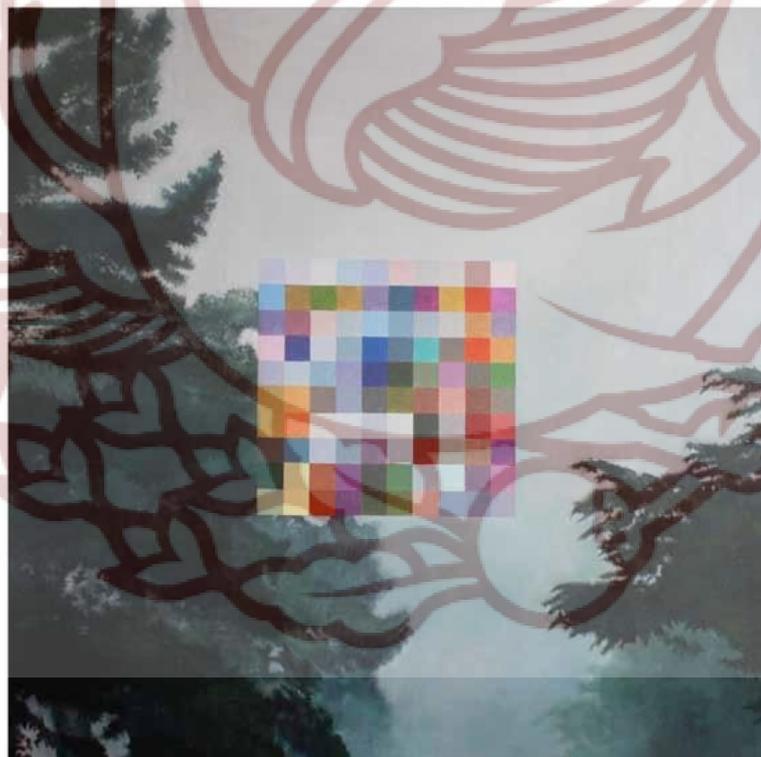


Gambar 8. Hanafi, *Migrasi Kolong Meja #3*
Akrilik diatas kanvas, 2017

Untuk merepresentasikan hal tersebut, di atas kanvasnya Hanafi sengaja tak mengubah posisi objek meja. Meja tetap dihadirkan kukuh berdiri. Baginya, ini semacam kesengajaan untuk menghadirkan ironi yang terjadi, beralihnya berbagai kesepakatan gelap dari bawah meja ke atas meja. Dan dalam pandangan Hanafi seluruhnya terjadi dalam peristiwa yang ritmik, mulai dari pemilu, pilkada, dan berbagai peristiwa kesepakatan lainnya. Kegelapan yang selalu melahirkan kegelapan berikutnya, dan semua terus merambah tidak hanya di bawah meja tapi juga di bawah kursi. Menurut Hanafi, “*Semua ruang yang berada di bawah meja itu menjadi fenonema di atas seluruh dinamika yang kita gambarkan sebagai yang tak ada persoalan,*”



Gambar 9. Hanafi, *Migrasi Kolong Meja* (Series)
Akrilik diatas kanvas, 2016



Gambar 10. Dadan Setiawan • #talktomyself #mindful #keepcalm
#winteriscoming (lost in IG series) • 2015 Oil on canvas • 90 x 90 cm



Gambar 11. Dadan Setiawan • #thoughtful #openminds #realize #it'sallinyourhead (lost in IG series) • 2015 Oil on canvas • 90 x 90 cm

Panorama *image* yang dijepret dari landscape yang tidak begitu terkenal namun, ruang dan waktu sebagaimana yang ingin dituangkan dalam karya Dadan Setiawan diatas. Panorama alam yang kemudian ditimpa dengan metode layering seperti pada olah digital, *image* yang berumpuk masing-masing berbicara pada lapis-lapis narasinya. Imaji-imaji yang memiliki dimensi ruang dan konteks, dijumparkan dalam ruang “baru” pada realitas karya. Berbagai *image* tersebut dipilihnya tidak secara sembarang, namun dipilih berdasarkan sebuah pemikiran, atau berdasarkan rasa yang mengetarkan ingatan dan pengalaman pribadinya. Sebagaimana halnya diri yang senantiasa akan mengalami gap dalam relung-relung psikologi manusia menjalani realitas hidup. Pengalaman itu real dialami, sekaligus juga abstrak—mengendap dalam penghayatan personal, seperti pengalaman spiritual itu sendiri.

Masih pada permainan lapisan *out of focus* [*blur*], dan pembesaran [*zooming*] pada *image* yang beresolusi rendah sehingga menghasilkan *grid*—*pixel* dalam karya Dadan Setiawan. Fenomena *blur* dalam imaji digital sangat

jamak dipakai di media televisi, biasanya dipakai untuk menyamakan rekaman realita tertentu. Melalui teknologi kita memperlakukan realita, walaupun hanya realita dalam media digital semata. Tetapi karena disiarkan ke ruang publik, permainan olah digital tersebut telah mempengaruhi persepsi terhadap sebuah realita. Imaji—teknologi juga telah memangkas ruang imajinasi manusia moderen. Dalam kekuasaan rezim imaji, manusia masa kini mendapatkan dirinya tak lagi punya ruang yang lapang untuk berimajinasi, bahkan mimpi-mimpinya pun telah disusupi oleh imaji bentukan. Rezim imaji telah merengut alam bawah manusia sekarang, demi kepentingan persuasi konsumerisme.



Gambar 12. Made Wiguna Valasara • 10 Days Voice • 2015
Mixed media on paper [100 pcs.] • 200 x 200 cm

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

Karya Valasara yang memanfaatkan sumber-sumber bunyi dari pengeras suara yang melantunkan puja [Trisandya], suara genta dan sumber bunyi lainnya, dipadukan dalam sebuah karya instalasi multimedia. Karya tersebut memakai sistem sensor, yang hanya akan bereaksi ketika ada orang di depannya. Ketika berbagai sumber bunyi yang lekat dalam tradisi ritual berpadu, audien serasa diajak memahami kembali esensi dari vibrasi bunyi dalam mentransformasi nilai religiusitas dan nilai spiritualitas. Kehidupan religiusitas di zaman sekarang, juga mendapatkan diri berhimpitan dengan representasi religiusitas antar agama. Fenomena representasi itu, kerap menjadikan agama terjerebab pada persaingan representasi identitas. Contoh sederhana, adalah fenomena pemakaian alat pengeras untuk menyiarkan puja tiga waktu dalam tradisi baru Hindu Bali. Alih-alih bermaksud menguatkan religiusitas umat, bisa jadi siar puja itu hanya sekedar menjadi penanda waktu.

Ada banyak karya seni lukis abstrak Indonesia yang bernafaskan spiritualitas dalam karya-karyanya. Namun, dikarenakan penelitian ini berfokus pada kunci-kunci pembacaan nilai dan aspek spiritualitas dalam karya seni lukis, maka perlu untuk ditilik kembali pada banyak gagasan dan kekaryaannya seni lukis kontemporer yang berkembang di Indonesia saat ini. Memang tidak banyak seniman yang mengambil pilihan abstrak sebagai jalan kesenian, namun sekiranya kita bisa memahami bahwa senantiasa ada dimensi spiritualitas dalam beragam ekspresi seniman hari ini. Menemu kunci-kunci pembacaan dan teori akan membawa kita pada pemahaman yang lebih mendalam terkait bagaimana dimensi ini akan membawa pemaknaan seni lukis yang lebih mendalam, menyoal hal-hal yang senantiasa terlepas dari gagasan-gagasan terkait kemanusiaan dan kekuatan diluar dirinya : imanensi dan spiiitualitas.

KESIMPULAN

Dalam penelitian ini telah dijelaskan bagaimana abstraksi telah berkembang melalui berbagai cara dan pengaruh selama abad kedua puluh, dan tetap dalam seni selama era postmodern. Ketika hal itu terjadi pada awal abad ke-20, abstraksi mencerminkan pikiran, ketakutan, dan keinginan terdalam dari masing-masing seniman. Itu adalah pikiran terdalam yang menjadi kebutuhan batin, yang Kandinsky percaya menyediakan karya seni dengan makna dalam pengertian spiritual. Di dalam masyarakat kontemporer, seni menjadi lebih cepat terinspirasi oleh teknologi baru dan lebih menonjol lagi, oleh produksi massal dan konsumerisme massa.

Dengan dengungan seni kontemporer dan nilai utama seni dalam banyak hal adalah nilai komoditasnya, yang dicatat oleh Donald Kuspit dalam artikelnya *'Revisiting the Spiritual in Art'* (Kuspit, 2004), penulis mempertanyakan apakah ada jiwa dimasukkan ke dalam karya seni abstrak hari ini? Apakah seni memiliki arti yang benar atau dibuat hanya untuk mendapatkan label harga dan ketenaran semata? Hal Foster dan Jeremy Gilbert-Rolfe mencatat bagaimana para seniman di akhir abad ke-20 membuat seni abstrak untuk pasar seni dan bahwa para kritikus dan kurator memilih untuk mendiskusikan karya seni yang telah melewati pasar, karena mereka menganggapnya aman (Foster, H. dan Gilbert-Rolfe, J., 2002). Tentunya ini bukan nilai nyata untuk seni, yang penulis percaya, seni adalah bentuk komunikasi dan bukan bentuk komodifikasi.

Sangat menarik untuk dicatat bahwa ada gagasan dari pengaruh primitif dalam abstraksi sepanjang awal abad kedua puluh. Kubisme mengambil pengaruh dari topeng primitif, para Dadais ingin membawa hal-hal kembali ke ekspresi sederhana mereka dengan menciptakan suara yang tidak masuk akal dan primitif, dan surealis dan ekspresionis abstrak berusaha mengakses akal bawah sadar melalui otomatisme, yang mencerminkan semacam proses perdukunan dan ritualistik. Kita dapat berpikir kembali ke zaman primitif, segala sesuatunya

sangat mendasar, kita berjuang untuk bertahan hidup dan kita berusaha untuk mengkomunikasikan apa yang kita lihat. Gambar masih ada hari ini dari lukisan gua datang kembali ke zaman prasejarah. Melalui sarana-sarana dasar, gambar-gambar ini menunjukkan kebutuhan batin yang mendalam untuk berkomunikasi dan menggambarkan kejadian-kejadian zaman. Hari ini, karena masyarakat kita saat ini menjadi salah satu yang memakan kelebihanannya sendiri, kita dapat melihat bagaimana kita telah begitu jauh dari diri primitif kita. Dapat dicatat, bahwa dengan sejumlah metode komunikasi yang tersedia saat ini, barangkali kita terlalu dimanja oleh pilihan. Kita mengandalkan begitu banyak hal yang tidak nyata, sehingga mudah untuk melupakan hal-hal nyata yang sederhana dan penting yang terlewatkan di dunia konsumerisme massal.

Dengan memeriksa esai Kandinsky 'On the Spiritual in Art', yang sudah ada sejak hampir seratus tahun, ide-ide yang diajukan Kandinsky pada saat itu, memang ada dalam era postmodern dan dapat ditemukan di dalam seni kontemporer. Mereka mungkin dibayangi oleh dominasi aspek komersial yang ditempatkan pada banyak seni kontemporer; Namun, untuk menghargai gagasan spiritualitas yang diabaikan ini kita harus membiarkan diri kita benar-benar mengambil bagian dalam seni itu sendiri. Ini membutuhkan waktu, itu meminta kita untuk memperlambat dan benar-benar terlibat dengan seni, tetapi kita juga membutuhkan suatu bentuk seni yang memungkinkan kita untuk terlibat dengannya. Donald Kuspit mencatat pentingnya spiritualitas dalam hidup :

“Mystical experience becomes an important way of remaining emotionally healthy in an emotionally unhealthy world. More particularly, it becomes the major means of preserving, securing, and protecting the core self in defiance of an intimidating and debilitating social reality.” (Kuspit, 2004, p.9)

“Pengalaman mistik menjadi cara penting untuk tetap sehat secara emosional di dunia yang secara emosional tidak sehat. Lebih khusus lagi, ini menjadi sarana utama untuk melestarikan, mengamankan, dan melindungi diri inti yang menyimpang dari realitas sosial yang mengintimidasi dan melemahkan.”
(Kuspit, 2004, p.9)

Dalam kaitannya dengan seni kontemporer, Robert Hughes menyatakan:

“We have had a gut full of fast art and fast food, what we need more of is slow art, art that holds time as a vase holds water, art that grows out of modes of perception and making, whose skill and doggedness make you think and feel. Art that isn't merely sensational, that doesn't get its message across in ten seconds, that isn't falsely iconic, that hooks onto something deep in our natures, in a word, art that is the very opposite of mass media.” (Hughes, 2004)

"Kita memiliki tubuh penuh seni yang cepat dan makanan cepat saji, yang kita butuhkan (hari ini) adalah lebih banyak seni yang lambat, seni yang memegang waktu layaknya vas bunga yang diisi air, seni yang tumbuh dari mode persepsi dan pembuatan, yang keterampilan dan keteguhannya membuat Anda berpikir dan merasakan. Seni yang tidak hanya sensasional, yang tidak menyampaikan pesannya dalam sepuluh detik, itu tidak benar-benar ikonik, yang melekat pada sesuatu yang jauh di dalam natur kita, singkatnya, kita perlu seni yang sangat berlawanan dengan media massa.” (Hughes, 2004)

Penulis merasa bahwa pernyataan-pernyataan ini sangat mendukung pertanyaan penelitian dan memperhatikan pentingnya spiritual dalam seni. Melalui penelitian ini, penulis telah menunjukkan bahwa teori abstrak awal yang diajukan oleh Kandinsky relevan dalam seni abstrak kontemporer. Dengan berfokus pada sarana internal dan eksternal untuk menciptakan seni, memberi perhatian khusus pada sarana internal, yang digambarkan Kandinsky sebagai kebutuhan batin, telah menunjukkan bagaimana cara-cara ini terbukti dalam karya-karya kontemporer seniman Indonesia. Para seniman ini secara aktif berusaha menciptakan bentuk seni yang menarik yang dapat mengakses perasaan dan emosi di dalam penonton, sehingga mengakses internal dalam dunia eksternal. Suatu seni yang mencapai ini adalah sesuatu yang memiliki pengaruh besar pada para pemirsanya, dengan demikian, memunculkan keyakinan Kandinsky tentang kebutuhan batin yang merupakan seni spiritual.

DAFTAR PUSTAKA

Buku :

- Bell, J. (2007). *Mirror of the World: A New History of Art*. New York: Thames & Hudson.
- Collins English Dictionary, 3rd edition.(1991) Glasgow, Harper Collins Publishers.
- Dantini, M. (2008). *Modern & Contemporary Art*. New York: Sterling Publishing.
- Foster, H. (2002) 'Signs Taken for Wonders' in *Abstract Art in the Late Twentieth Century*, ed. F. Colpitt, Cambridge University Press, New York.
- Johnson, Ken. "Art Review: The Modernist vs. the Mystics." *New York Times* 12 Apr. 2005: n.p. Print.
- Kandinsky, Wassily. *Concerning the Spiritual in Art*. New York: Dover Publications, 1977. Print.
- Moszynska, A. (2004) *Abstract Art*, London, Thames and Hudson Ltd. Read, H. (2006) *A Concise History of Modern Painting*. London, Thames and Hudson Ltd.
- Young, Rebecca A. *The Modern State Of Being: Mystical Spirituality In Twentieth Century American Avant-Garde Painting (Thesis)*, Faculty of Baylor University, Waco, Texas 2014.

Jurnal :

- Fenton, T. 'Clement Greenberg Modern and Postmodern,' [Online] Available at: <http://www.sharecom.ca/greenberg/postmodernism.html>
Accessed: 12 October 2018
- Fuller, P. (1987) 'Mark Rothko, 1903-1970', *The Burlington Magazine*, Vol.129, No.1013, pp.545-547, available at: <http://www.jstor.org/stable/883115>.
Accessed 18/October/2018.
- Kosoi, N. (2005) 'Nothingness Made Visible: The Case of Rothko's Paintings', *Art Journal*, Vol.64, No.2, pp.20-31, available at: <http://www.jstor.org/stable/2006838>
Accessed 18/October/2010.
- Kuspit, D. (2004) 'Revisiting the Spiritual in Art', available at: <http://www.bsu.edu/web/jfillwalk/BrederKuspit/RevisitingSpiritual.html>.
Accessed 28/September/2018
- Lavine, E. and Pollock, J. (1967) 'Mythical Overtones in the work of Jackson Pollock', *Art Journal*, Vol.26, No.4, pp.366-368+374, available at: <http://www.jstor.org/stable/775067>
Accessed 18/October/2018.
- Levine, Edward M. *Abstract Expressionism: The Mystical Experience*. *Art Journal* 31.1 (1971): 22-25. JSTOR. Web. 12 Mar. 2018.
- Selz, P. (1957) 'The Aesthetic Theories of Wassily Kandinsky and Their Relationship to The Origin of Non-Objective Painting', *The Art*

Bulletin, Vol.39, No.2, pp.127-136, available at :
<http://www.jstor.org/stable/3047696> Accessed 7/October/2018.



LAMPIRAN

A.JADWAL PELAKSANAAN PENELITIAN

No	Kegiatan/bulan th.2018	6	7	8	9	10	11
I	Persiapan						
1	Koordinasi Team & Props						
II	Pelaksanaan						
1	Penyusunan pedoman pen.						
2	Pengkajian kepustakaan						
3	Pengumpulan, analisis awal						
4	Analisis data akhir						
III	Laporan						
1	Susun draft Laporan						
2	Pengesahan dan pengiriman						
3	Penulisan artikel						

