

Vol. 05, No. 01, Tahun 2022

Januari - Maret

Jurnal

DEKON

STRUKSI

Jurnal Filsafat

www.jurnaldekonstruksi.id



“Menemukan” Kembali Bali

Wicaksono Adi
wicaksono_adi@yahoo.com

Abstrak

Setelah Puputan Bali, Pemerintah kolonial Belanda membuat kebijakan *Beliseering*, sebagai strategi mempertahankan kuasa politik melalui program pelestarian budaya. *Beliseering* adalah suatu proyek depolitisasi Bali dengan membendung segala pengaruh agama non-Hindu sekaligus mengalihkan benih-benih gagasan nasionalistik ke ranah pengawetan kebudayaan. Hal itu berpengaruh pada karya-karya generasi ketiga seniman Bali yang menempuh pendidikan di akademi, khususnya di ISI Yogyakarta. Sebagian dari para perupa kembali pada semesta figural makhluk-makhluk mitologis dan dunia perwayangan, dan sebagian lagi menggarap elemen-elemen visual ideoreligius dengan teknik seni modern. Artinya, seniman Bali, termasuk para pelukisnya, cenderung lebih dekat pada cara pandang kuasi-representasional ketimbang murni representasional. Apakah nantinya mereka akan kembali ke haribaan eksotisme dunia mitologis atau lebih ke pusaran dunia material sebagai bagian dari manifestasi kebudayaan modern? Boleh jadi juga mereka akan terus berada dalam garis tegangan antara modernitas dan tradisionalitas berikut menifestasi aktual yang juga terus berubah.

Keywords: *Beliseering*, Pita Maha, harmoni, sorga, Young Artist, nasionalisme-romantik, abstrak, kuasi-representasional, individu, mitologi, kosmik, simbolik, spirit, material.

Wicaksono Adi menempuh pendidikan di Fakultas Teknik Sipil Universitas Islam Indonesia dan Jurusan Seni Lukis Fakultas Seni Rupa dan Desain Institut Seni Indonesia, keduanya di Yogyakarta. Beberapa tahun sempat menjadi Direktur Program pada Yayasan Seni Rupa Indonesia, Jakarta. Menulis ulasan seni rupa, sastra dan seni pertunjukan serta mengkuratori beberapa pameran. Bukunya *Menyangkal Sorga: Esai-esai Seni Modern* (2017).

I. Pendahuluan – proyek *Beliseering*

Setelah perang Puputan Badung pada tahun 1906 dan Puputan Klungkung tahun 1908, pemerintah kolonial Belanda membuat kebijakan *Beliseering*, yaitu upaya “pem-Balian kembali Bali” sebagai strategi mempertahankan kuasa politik melalui program

pelestarian budaya. Seorang orientalis bernama de Flieghaar mengusulkan kepada pemerintah agar kebijakan tersebut dijalankan secara luas di bidang pendidikan untuk menginternalisasi pemuliaan budaya agar masyarakat Bali berhikmat lebih dalam pada budaya tradisionalnya dan menolak unsur-unsur kebudayaan maupun politik yang datang dari luar, khususnya dari Jawa (Ardika et al 2015: 495).

Bali tidak boleh seperti Jawa yang telah rusak karena “politik”. Sebagai “sorga” Bali harus dijaga dari pengaruh-pengaruh buruk, terutama gagasan dan benih-benih gerakan nasionalisme, penyebaran agama Islam dan Kristen serta segala hal berbau Barat dengan cara mempertahankan bentuknya setradisional mungkin (Nordholt 2002: 180). Kebijakan *Baliseering* tak dapat dilepaskan dari upaya penghapusan memori buruk penaklukan Bali yang berdarah-darah, terutama pada perang Puputan sekaligus bentuk penebusan rasa malu pemerintah kolonial atas kekejaman yang telah dilakukan dalam perang tersebut (Picard 2006: 26). Selain itu, melalui politik kebudayaan, pihak Belanda juga ingin mendapat keuntungan ekonomi sekaligus dukungan yang lebih luas terhadap sistem pemerintahan kolonialnya. Untuk mencapai hal itu Belanda telah mengintegrasikan kekuasaan feodal Puri-puri ke dalam sistem pemerintahan yang tersentralisasi. Hampir tidak ada proses politik di dalam Puri yang lepas dari campur tangan pemerintah kolonial.

Tentu, sebagian golongan terpelajar, khususnya yang memiliki visi nasionalisme, tidak setuju dengan kebijakan *Baliseering*. Tapi hal itu tidak menghalangi pelaksanaan program-program pelestarian budaya di sekolah-sekolah maupun penyebaran gagasan tersebut di masyarakat dan kalangan fungsionaris kekuasaan feodal. Segala hal yang berkaitan dengan akar budaya Bali direvitalisasi. Bahasa Bali digalakkan di semua lini dengan penguatan dan kontrol ketat atas kode-kode status formalnya dalam hukum adat. Muncul gelombang besar masyarakat yang semakin giat mempraktikkan seni tari, seni musik, seni ukir, seni bangunan, pembacaan sastra (lontar) dan lain-lain. Buku-buku tentang sastra dan budaya Bali diproduksi sebagai bahan ajar di sekolah-sekolah. Pemerintah kolonial juga mendorong pembangunan rumah serta bangunan yang mengacu pada arsitektur tradisional dengan bahan-bahan khas Bali seperti batu-bata, batu cadas dan granit serta atap alang-alang.

Sedangkan dalam bidang seni rupa diaktifkan kembali produksi lukisan tradisional yang bertema dunia mitologis dan khazanah perwayangan (Ardika et al 2015: 495). Pendirian Museum Bali di Denpasar pada 1925 juga dipicu oleh kekhawatiran musnahnya benda-benda budaya yang sangat berharga. Pada tahun 1932 didirikan Persatuan Museum Bali yang bertugas menangani koleksi museum dan menghidupkan kembali ungkapan-ungkapan budaya Bali. Bidang ini ditangani pelukis Rudolf Bonnet (Adnyana 2015: 29). Para pejabat dan petinggi pemerintah kolonial kemudian banyak memesan karya-karya seni Bali yang eksotik sebagai produk budaya asli dari dunia Timur yang “asing” dan diselubungi aura “mistis” sebagai perwujudan “sorga” oriental yang sebenar-benarnya.

Dengan kata lain, kebijakan *Beliseering* adalah suatu proyek depolitisasi Bali dengan membendung segala pengaruh agama non-Hindu sekaligus mengalihkan benih-benih gagasan nasionalistik ke ranah (pengawetan) kebudayaan. Pada awal dekade 1930-an, pemerintah kolonial bahkan mengeluarkan memorandum yang menandakan bahwa rakyat Bali memiliki pembawaan yang sangat kuat pada agama dan kebudayaan berikht bentuk-bentuk ekspresi eksotiknya yang sangat subur seperti ritual dan festival yang terintegrasi dengan praktik-praktik artistik secara organik. Tendensi pada religi dan seni-budaya jauh lebih kuat ketimbang gairah “politik”. Pandangan itu sejalan dengan asumsi umum di kalangan orientalis asing yang meneliti Bali. Mereka rata-rata meyakini bahwa “budaya” dan “politik” adalah dua kategori yang sama-sama eksklusif sehingga harus ditarik garis pemisah yang tegas: rakyat yang “berbudaya” niscaya tidak akan menjadi “politik”. Jika kegiatan kebudayaan terus diperkuat maka segala tendensi politik pun akan melemah dengan sendirinya. Pandangan semacam itulah yang mendasari pembuatan kebijakan kolonial di Bali sejak tahun 1920-an hingga runtuhnya kekuasaan Belanda pada tahun 1942 (Robinson 2006: 34).

II. Konsep Harmoni

Selain de Flieghaar, ilmuwan dan sekaligus pejabat kolonial seperti F.A. Liefrink dan V.E. Korn dapat dikatakan sebagai peletak dasar kajian “ilmiah”, khususnya kajian filologis dan etnografis tentang Bali. Kajian serupa juga dilakukan oleh van der Tuuk, R.

Goris maupun ilmuwan Barat non-Belanda seperti Margaret Mead, Gregory Bateson, Colin McPhee, Katherine Merson, Miguel Covarrubias dan lain-lain, yang mempelajari aspek-aspek religius, struktur politik tradisional, hukum adat maupun dimensi-dimensi kultural lainnya. Dan sebagaimana lazimnya pengetahuan oriental, kajian-kajian tentang Bali juga bertumpu pada visi esensialistik. Salah satu dimensi esensial yang mereka tekankan terkait kebudayaan dan organisasi sosial di Bali adalah “keseimbangan” dan “harmoni”. Segala tanda ketegangan atau bahkan gejala disharmoni seperti “kegilaan” penari yang kesurupan atau fenomena “kalap” dipahami sebagai mekanisme integratif dari suatu masyarakat “tradisional” yang berpijak pada “harmoni”.

Gregory Bateson menekankan bahwa masyarakat Bali adalah masyarakat yang “mantap”, yakni suatu masyarakat yang mampu menciptakan kondisi “alamiah” di mana segala tendensi dan ungkapan emosional yang dapat memicu perubahan mendalam senantiasa dijalankan dalam kerangka keseimbangan sehingga tidak mengarah pada gerakan atau intensi sosio-kultural yang “progresif” (Nordholt 2002: 185). Artinya, segala perubahan hanya dapat dilakukan dalam kerangka “harmoni” yang telah disediakan oleh pola-pola sosio-kultural dan struktur politik yang sudah mapan. Kemapanan itu juga telah terbakukan dalam tata etis dan kosmologis penyangga sistem pengetahuannya secara umum. Juga pembakuan pada bentuk-bentuk ekspresif yang mendasari ungkapan dinamis pada seni pertunjukannya dan narasi mitologis serta khazanah perwayangan pada seni lukisnya.

Tema-tema semacam itulah yang menjadi garda utama citra eksotik tentang Bali (Robinson 2006: 9). Konsep “harmoni” itu sangat sesuai dengan visi oriental dalam pengembangan bisnis pariwisata. Pada tahun 1902 seorang anggota parlemen Belanda, H. van Kol datang ke Bali dan setelah itu menulis buku *Uit Onze Kolonien* yang diterbitkan di Leiden. Dalam buku setebal 826 halaman tersebut, 123 halaman lebih berisi gambaran eksotik tentang Bali (Gde Pitana 1999: 10). Pada awal abad XX itu pemerintah juga telah mendirikan *Officieel Toeristenbureau voor Nederlandsch-Indië* yang bertugas mengelola dan mengembangkan bisnis pariwisata. Lembaga ini kemudian membentuk badan usaha bernama *Vereeniging Toeristen Verkeer* (VTV) yang giat bekerja sama dengan maskapai pelayaran seperti *Koninklijke Pakketvaart Maatschappij* (KPM) dan *Rotterdam Lloyd*

untuk mempromosikan pariwisata Bali kepada orang-orang Eropa di Hindia Belanda maupun masyarakat di negara-negara Barat. VTV juga menerbitkan berbagai brosur, buku panduan wisata dan reklame di berbagai media massa yang menggambarkan Bali sebagai pulau jelmaan “sorga” tropis yang sesungguhnya. Selain sebagai lembaga pengembangan pariwisata milik pemerintah, VTV juga berfungsi sebagai *tour operator* dan *travel agent*. Pada tahun 1914, perusahaan pelayaran KPM menerbitkan brosur yang dilengkapi foto-foto yang menggambarkan Bali sebagai *Garden of Eden*.

Tentu, selain promosi resmi semacam itu, ketertarikan orang Barat terhadap Bali juga akibat laporan-laporan para pelancong partikelir maupun kaum orientalis yang menggambarkan keindahan *idyllic* pulau tersebut: keunikan ritual religi yang terintegrasi dalam kehidupan sehari-hari masyarakat tradisionalnya yang kuyup oleh kesenian. Itulah taman eden yang diselubungi aura mistis dalam guyuran dongeng mitologis di mana setiap orang hidup dalam “harmoni”. Bali adalah perwujudan alam dan kehidupan yang aman-nyaman-damai tanpa konflik dan marabahaya tapi di dalamnya terkandung segala sensasi artistik dan mistis yang nyaris tak terpermanai. Ditambah pula gairah erotik yang menyelubungi sekujur tubuh perempuan dalam kepolosan dan sensualitas etnikinya sebagaimana digambarkan oleh para pelancong awal seperti psikiater dan fotografer berkebangsaan Jerman, dokter Gregor Krause. Pelancong ini datang ke Bali lalu mengabadikan kaum perempuannya yang bertelanjang dada dan alam serta kehidupan agraris masyarakatnya dalam karya-karya foto yang kemudian diterbitkan menjadi buku *Bali, Volk-Land-Tänze-Feste-Tempel* (1920). Selain gambaran eksotik kaum perempuan, buku itu juga memuat gambaran sosok-sosok rakyat petani yang sekaligus seniman tiada tara, pesona ajaib kehijauan alam berikur gelombang teras-teras persawahan, gemerlap seni tari dan gamelan, upacara-upacara religius yang nyaris menjadi seni pertunjukan kolosal, candi-candi dan Pura yang menyembul di segala sudut.

III. Seni Visual

Tema-tema semacam itulah yang dominan dalam seni visual dan narasi literer tentang Bali, termasuk dalam karya-karya seniman Barat yang datang dan menetap di Bali sebelum Perang Dunia II (Couteau 2003: 112). Kaum orientalis dan para pelancong yang

datang ke Bali sangat menggemari barang-barang etnik dan produk seni visual maupun kerajinan tangannya. Di antara karya seni yang paling digemari adalah lukisan tradisional yang menjadi bagian ideoreligius budaya agraris Hindu-Budha. Seni lukis tradisional ini sudah ada di Bali sejak abad X pada era kerajaan-kerajaan Bali kuno sebelum ditaklukkan Majapahit. Yaitu seni visual berupa ilustrasi naratif yang didominasi tema perwayangan. Tema dan bentuk-bentuk ikonografi perwayangan itu juga mengandung gambaran struktur kosmologis Hindu dalam hirarki status dewa-dewa yang berada di dunia atas dan makhluk hidup lainnya di dunia bawah. Dewa-dewa menempati semesta suci dan kaum raksasa dan binatang sebagai penghuni dasar hirarki menempati wilayah paling rendah dalam struktur ruang di Pura atau Puri maupun di rumah hunian. Pemilihan warna dalam lukisan dan pahatan juga berdasarkan pada fungsi simbolis yang terkait dengan letak figur yang bersangkutan di atas *pengider-ider* alias peta mata angin kosmis Bali. Adapun “seniman” sebagai manipulator lambang dan fungsi agama, selain harus ditasbihkan melalui upacara pembaiatan tersendiri, inspirasinya tidak dikaitkan dengan bakat individual, tetapi atas nama *takçu* yang dipersepsikan sebagai berkah warisan kekuatan “*niskala*” (gaib) yang pada umumnya dimohonkan melalui perantaraan kuil-kuil yang khusus membuka komunikasi dengan leluhur (Couteau 2003: 106).

Konsumen seni visual religius tradisional tersebut pada umumnya adalah kaum bangsawan dan masyarakat umum untuk keperluan religius di Pura. Dan pada perkembangan selanjutnya, karya-karya visual ber-*genre* perwayangan itu diproduksi sebagai barang-barang artistik profan di berbagai desa oleh para pelukis semi-profesional, yakni para petani yang mengembangkan kemampuan melukis melalui pengajaran secara turun-temurun. Salah satu desa yang kemudian berkembang menjadi produsen utama lukisan tersebut adalah desa Kamasan di kabupaten Klungkung. Semula kabupaten Klungkung adalah pusat kekuasaan utama sejak Bali ditaklukkan Majapahit yang kemudian mendirikan kerajaan vasal di bawah raja-raja yang berasal dari Jawa Timur, khususnya dari Kediri. Kerajaan-kerajaan di sekitar Klungkung ini merupakan pengikat seluruh otoritas politik lokal yang sebelumnya terpecah-pecah dalam persaingan kuasa Puri-puri.

Lukisan Kamasan adalah turunan dari lukisan sakral yang menjadi bagian perwujudan ideoreligius masa-masa sebelumnya dengan variasi tema serta teknik penggarapan ikonografi yang dipengaruhi seni dari Majapahit. Lukisan ini sudah berkembang di Bali sejak abad XV dan mencapai masa keemasannya pada masa pemerintahan Dalem Waturenggong pada abad XVI yang kemudian menyebarluaskan gaya tersebut ke seluruh wilayah Bali. Sebagai pusat kekuasaan, kerajaan Klungkung juga membuat bangunan monumental, yaitu gedung Kerta Gosa sebagai gedung pengadilan dan rapat umum dengan langit-langit yang dihiasi mural perwayangan. Penyebaran lukisan Kamasan ke berbagai wilayah Bali telah melahirkan berbagai varian detail tapi tidak keluar sama sekali dari pakem utamanya. Yaitu tema naratif mitologis yang menggambarkan hirarki makhluk hidup dalam semesta kosmis perwayangan Hindu. Kanvas lukisan Kamasan dibuat khusus dengan proses tertentu lalu digerus atau dihaluskan dengan kulit kerang sehingga sepiantas tampak mirip pori-pori kain sutra yang lembut, juga bahan kertas yang dibuat dari bubur kayu. Sedangkan pewarnaannya menggunakan bahan alami seperti gincu, batu gamping, tulang babi yang dihancurkan, tanduk rusa, jelaga dan lain-lain.



Gambar 1 – Lukisan Kamasan.

Setelah itu muncul tema-tema kehidupan sosial sehari-hari dengan bahan-bahan baru seperti gincu dan tinta Cina, prada, serta ancur sebagai perekat warna. Pada akhir abad XVIII muncul karya-karya seniman generasi baru yang merepresentasikan figur-figur orang biasa dan bahkan wajah orang asing seperti pada karya-karya Ketut Gde. Sedangkan di wilayah Buleleng, muncul gaya Naga Sepaha. Gaya ini merujuk pada nama desa di daerah Singaraja, Bali Utara. Di desa tersebut para pelukis membuat lukisan secara terbalik di atas bidang kaca dengan varian bentuk tokoh-tokoh raksasa dengan proporsi yang lebih besar ketimbang lukisan perwayangan pada umumnya. Dan pada abad XIX di wilayah Gianyar seperti Ubud dan Batuan muncul lukisan-lukisan perwayangan yang dibuat dalam warna tunggal (*monochrome*) hitam-putih maupun warna *sephia*.

Secara umum, lukisan tradisional *genre* perwayangan itu dibuat dalam struktur ruang horizontal dan hirarkis (vertikal) maupun simetris, tanpa perspektif dan volume sebagaimana visi optik representasional seni modern. Semesta ikoniknya tersusun dalam logika keruangan yang serempak dan terkait dengan dimensi waktu siklis sebagai manifestasi pemahaman dan pemaknaan mitis maupun teologis melalui narasi non-antropomorfik atau kuasi antropomorfik. Setelah itu muncul figur-figur manusia dalam bentuk tunggal atau petikan adegan kehidupan sosial yang profan dan sekuler meski masih membawa cara pandang mitologis yang secara perlahan memasukkan logika keruangan modern. Pada akhir abad XIX, Linguis van der Tuuk memesan beberapa gambar melalui informannya. Gambar tersebut memperlihatkan kemunculan awal strukturasi ruang yang menggantikan penempatan unsur ikonik secara sejajar dan vertikal. Dan pada awal abad XX para pematung Buleleng sudah menempatkan unsur tematik baru – misalnya orang bersepeda – dalam ukiran relief Pura. Hal itu menandakan masuknya unsur-unsur baru pada tatanan seni rupa Bali.

Pada awal abad XX arus kapitalisme siap melanda kebudayaan Bali. Setelah perang Puputan, budayanya langsung dikonsumsi, pertama-tama oleh tuan-tuan kolonial, lalu oleh para pengusaha pariwisata (Couteau 2003: 107). Gelombang komodifikasi benda-benda seni di Bali berlangsung lebih luas dibandingkan pulau-pulau lain: pesona “sorgawi” Timur termanifestasikan secara unik dalam sekujur tubuh budaya lokal

berserta aktivitas artistik masyarakat dan bukan hanya pesona lanskap alamnya. Bahkan dapat dikatakan bahwa bentuk dan seluruh isi pulau itu adalah sebuah seni yang “*genuine*”, suatu semesta yang dapat didistilasi sebagai “sorga” yang murni dan belum tercemari unsur-unsur dari luar.

IV. Pita Maha dan Young Artist

Memasuki tahun 1920-an terjadi “intervensi” seniman Barat yang kemudian memberikan corak tersendiri pada perkembangan seni lukisnya. Perkembangan itu lazimnya disebut sebagai gerakan *Pita Maha*. Tentu, intervensi itu lahir dari ilusi tentang “sorga” tropik sebagai kelanjutan visi oriental yang muncul pada abad-abad sebelumnya. Juga pengaruh Gauguin yang pergi dari Prancis untuk bermukim dan berkarya di Tahiti. Kedatangan para pelukis Barat ke Bali itu membawa mimpi eskatologis ke daerah taklukannya. Mereka datang sebagai penakluk sekaligus pencipta impian, entah sebagai petualang, hartawan, cendekiawan dan seniman (Couteau 2003: 108). Walter Spies (1895-1942) dan Rudolf Bonnet (1895-1978) adalah dua seniman yang menetap di Ubud di bawah perlindungan Puri, pendiri dan sekaligus aktor paling berpengaruh dalam gerakan *Pita Maha*. Mereka memperkenalkan pendekatan modern dalam visi “ekspresivistik” maupun “representasional” berikut teknik gradasi gelap-terang dan pembuatan anatomi dalam struktur volume berikut konstruksi optikal keruangan penyangga semesta visualnya.

Dari proses “bimbingan” di kelompok itu lahir puluhan seniman generasi baru yang menjadi tonggak-tonggak penting seni rupa Bali. Seniman-seniman yang mewakili aliran-aliran dalam gerakan pembaruan *Pita Maha* antara lain adalah pematung tersohor Ida Bagus Nyana sebagai figur utama dalam seni ukir halus yang menggarap patung kayu dengan tema-tema mitologis maupun profan; I Cokot yang kemudian menjadi tokoh utama seni ukir ekspresionis; I Gusti Nyoman Lempad sebagai tokoh besar lukisan tradisional yang kemudian menyempurnakan ekspresi individualnya melalui teknik hitam putih dengan garis yang lebih bebas; Anak Agung Gde Sobrat yang berangkat dari gaya wayang lalu mengadopsi pendekatan kuasi anatomis Barat; Ida Bagus Nadera sebagai perintis lukisan potret diri. Selain itu ada Ida Bagus Kembeng, Ida Bagus Made “Poleng”, Wayan Leper, I Dewa Putu Bedil dan Gusti Kobot. Juga I Ngendon dari desa

Batuan yang banyak melahirkan pelukis-pelukis tradisional dengan tema magis dan dunia bawah sadar. I Ngendon adalah seniman dengan latar pendidikan modern. Ia berangkat dari gaya wayang lalu membuat lukisan pemandangan dan lukisan potret. Sedangkan gerakan *Pita Maha* di daerah Sanur melahirkan Ida Bagus Nyoman Rai dan Ketut Deblog yang mengembangkan gaya naïf. Besarnya pengaruh gerakan ini dapat ditandai dengan munculnya karya-karya turunan dan bahkan jiplakan Spies dan Bonnet di berbagai tempat di Bali.



Gambar 2 – Lukisan I Gusti Nyoman Lempad

Setelah kemerdekaan muncul seniman-seniman penerus *Pita Maha* dengan tendensi individual di sana-sini dan pada akhir tahun 1950-an muncul perkumpulan *Young Artist* yang diinisiasi pelukis kelahiran Belanda, Arie Smit. Sebagaimana Spies dan Bonnet, Smit melakukan intervensi dengan “membina” anak-anak di desa tempat tinggalnya di Ubud. Kurang lebih terdapat 40 anak berusia 9-14 tahun yang belajar di perkumpulan tersebut. Mereka diajari melukis dengan warna-warna cerah dalam perspektif dan logika keruangan yang cenderung datar. Juga menggunakan tekstur tebal dalam menggambar alam dan suasana kehidupan pedesaan. Pada saat yang sama di desa Batuan muncul gaya “miniatur” dengan penghalusan teknik zaman *Pita Maha*. Di situ terlibat pelukis Wayan Rajin, Ketut Murtika, Made Tubuh dan Dewa Putu Kantor. Dan di desa Pengosekan

muncul komunitas seni yang dipimpin Dewa Nyoman Batuan yang menggarap gambar flora dan fauna dalam tatapan *close up* dengan warna-warna yang lebih cerah (Couteau 2003: 117). Sedangkan pada karya-karya pelukis eksponen *Pita Maha* yang masih aktif muncul tendensi “realisme” seperti karya-karya Anak Agung Gde Sobrat, Ida Bagus Made Nadera yang mempengaruhi pelukis-pelukis lain seperti Dewa Putu Bedil dan Made Sukada.



Gambar 3 – Lukisan I Wayan Bendi.

Selain itu juga muncul tendensi “realisme sosial” pada karya-karya Wayan Bendi yang menampilkan kontradiksi, dan bahkan semacam satir tentang dunia agraris tradisional yang hadir bersama anasir-anasir modern akibat ekspansi pariwisata. Sesekali orang Barat digambar sebagai orang asing yang terpesona pada dunia “lain” dan pada saat lainnya ditampilkan sebagai bagian intrinsik kehidupan masyarakat Bali itu sendiri. Selain itu juga muncul gaya simbolik-fantastik pada karya-karya Dewa Nyoman Batuan dan Ketut Budiana yang bereksperimen dengan tema-tema religius dalam pendekatan individual sebagai bentuk rekonseptualisasi dan pemaknaan ulang atas praktik keagamaan dalam masyarakat.

Jika pada masa kolonial agama dipandang sebagai bagian dari konstruksi eksotik dan magis dunia Timur, pada karya-karya Ketut Budiana, hal itu ditampilkan dalam perspektif yang lebih sekuler. Sementara pelukis Dewa Putu Mokoh sebagai penerus semangat *Pita Maha* mengembangkan pendekatan yang lebih sederhana dan bahkan polos dengan warna-warna cerah tapi justru dapat menonjolkan suasana magis dan bahkan nyaris puitis, serta Nyoman Roda yang tampil dalam gaya yang benar-benar naif.

V. Persagi versus Beliseering

Ketika di Jawa, khususnya di Yogyakarta dan Jakarta, muncul Persagi dan seniman-seniman lain yang menautkan praksis seni dengan politik secara langsung untuk menolak eksotisme seni *Mooi Indië* sebagai bagian dari tumbuhnya semangat nasionalisme, di Bali nyaris tidak muncul tendensi politis dalam seni rupa dan dunia keseniannya secara umum. Dapat dikatakan bahwa kebijakan *Beliseering* memainkan peran yang sangat besar untuk mengikatkan para seniman pada khazanah tradisinya secara lebih dalam. Jarak antara praksis seni dengan realitas politik pun semakin jauh. Hal itu juga sejalan dengan kuatnya lembaga-lembaga keagamaan sebagai penjaga pandangan dunia mitis dan teologis di mana manusia menjadi bagian dari alam secara integral berikut hirarki kuasa feodal yang dipertahankan dalam bentuk yang jinak oleh pemerintah kolonial. Dan pasca proklamasi kemerdekaan, kekuatan kuasa feodal tersebut tetap bertahan di tengah kemapanan praktik keagamaan yang merasuk ke dalam struktur sosial agrarisnya.

Artinya, pandangan dunia yang menekankan “harmoni” benar-benar merasuk dalam masyarakat Bali. Jika pada masa kolonial, kaum orientalis dan kolonialis memandang Bali dari jarak tertentu untuk menciptakan imajinasi “sorgawi” dengan menjauhkan kebudayaan dari anasir-anasir politik, orang Bali justru mempraktikkan hal itu sebagai bagian dari penguatan identitas “baru” sebagai bangsa yang “merdeka”. Dan ketika Presiden Sukarno menggalakkan pencarian identitas kebudayaan nasional melalui kebudayaan-kebudayaan lokal dan akar tradisi pada dekade 1950, Bali menjadi contoh utama peneguhan identitas tersebut. Bali juga dijadikan *window display* di hadapan dunia internasional baik sebagai daya tarik pariwisata maupun penampilannya dalam misi-misi kesenian ke luar negeri. Pem-Balian-kembali-Bali beroleh konteks baru, yakni “politik

identitas” yang dimainkan sang Presiden. Perlu dicatat bahwa “politik identitas” tersebut tak dapat dilepaskan dari tendensi nasionalisme-romantik sang Presiden yang kebetulan juga mengalir darah Bali pada dirinya.

Pada dekade 1960, muncul lembaga pendidikan seni rupa seperti Sekolah Seni Rupa Indonesia (SSRI) dan Jurusan Seni Rupa di Universitas Udayana, dengan guru-guru yang sebagian berasal dari luar Bali yang membawa pendekatan “realis-naturalis”. Dapat dikatakan bahwa gaya “realis-naturalis” ini memang telah menimbulkan revolusi sistem bentuk, tapi bukan revolusi tematik. Tema-tema yang digarap pelukis dari lembaga pendidikan itu merupakan kelanjutan sanjungan eksotika Bali: tarian, wajah atau tubuh perempuan, pemandangan alam dan persawahan, sabung ayam, upacara, dan sebagainya. Tema-tema itu sama persis dengan era *Pita Maha*. Sama sekali tidak muncul tendensi “realisme sosial” sebagaimana terjadi pada Sudjojono dan sebagian pelukis Persagi maupun pada pelukis “kerakyatan” di Jawa.

Jakarta dan Yogyakarta begitu jauh dari Ubud. Oleh karenanya juga tidak ada suara-suara yang mempertanyakan gejala eksotisasi Bali oleh kaum seniman pada masa itu. Jadi, realisme Bali adalah sejenis gerakan “*Mooi Indië*” lokal, yang semarak puluhan tahun setelah versi nasional aslinya (Couteau 2003: 122). Meski dimensi analitis yang terdapat dalam pendekatan “realis-naturalis” dapat dipandang sebagai bagian dari proses “modernisasi” dalam seni, tapi “modernisasi” di sini diterima dalam aspek teknis-instrumentalnya dan bukan pada dimensi-dimensi substansialnya, yakni pembentukan cara pandang terhadap dunia maupun pemaknaan atas seni itu sendiri. Kemodernan dipahami dalam aspek materialnya dan bukan pada kerangka paradigmatisnya. Ikatan yang kuat pada ideoreligius tidak memungkinkan terjadinya “sekularisasi” pada kebudayaan Bali.

VI. Internalisasi Visi Orientalis

Dengan kata lain, pada kasus Bali, visi oriental yang dikonstruksi oleh kaum orientalis dan pemerintah kolonial, pada tahap selanjutnya justru diinternasionasi dan dijalankan oleh masyarakat Bali sendiri. Semula Bali adalah “objek” sekaligus *locus* ideal bagi

penciptaan dan penemuan “sorga” tropik orang-orang Barat dengan mendistilasi segala elemen eksotiknya sekaligus memurnikan kebudayaan dari kotoran politik, tapi pada gilirannya sang “objek” menyerap dengan saksama konstruksi tersebut dan bahkan dapat mereproduksinya secara lebih “natural”. Artinya, dalam banyak segi Bali adalah arena terbaik untuk menerapkan kuasa yang menyatu dengan konstruksi pengetahuan oriental *par excellence*.

Jika pendidikan di Jawa sebagai bagian dari penerapan visi “modern” dalam politik etis pemerintah kolonial kemudian menimbulkan resistensi dan bahkan perlawanan terhadap kuasa kolonial itu sendiri, praktik kuasa dan pengetahuan oriental-kolonial melalui “politik kebudayaan” *Baliseering* justru telah merasukkan secara lebih dalam masyarakat Bali ke tubuh kebudayaannya sendiri.

Boleh jadi itu adalah paradoks yang lazim pada masyarakat pascakolonial di manapun: proses internalisasi kuasa yang hablur dengan pengetahuan secara kultural pada akhirnya akan memperkuat sistem pengetahuan masyarakat yang dijadikan sasaran hegemoni maupun dominasi. Dengan kuasa dan pengetahuan yang telah mengalami “naturalisasi” itu sang “objek” dapat menemukan dirinya sebagai “subjek”. Semula sang “objek” diarahkan untuk membentuk dirinya sesuai angan-angan oriental sang pemandang hingga kemudian justru dapat menemukan dirinya sendiri sebagai satuan kultural (yang utuh) dalam tata sosial yang dilingkupi semesta simbolik-religius dalam pandangan dunia yang “harmonis”. Dengan menikmati posisinya sebagai “objek”, maka pada tahap selanjutnya akan terbuka kemungkinan untuk menemukan dirinya sebagai “subjek”, dan dari posisi “subjek” semacam itu dapat disusun semacam “identitas asli” yang berbeda dengan “identitas-identitas” lain di luarnya. Dan dengan “identitas” yang diyakini “asli” itu sang “subjek” beroleh bahan untuk memproyeksikan dirinya sebagai masyarakat yang hidup di alam “modern” sekaligus terikat kuat pada himpunan akar “kultural” lama.

Jadi, di sini orientalisme justru telah menjadi wahana penemuan diri. Yaitu penemuan diri yang dimulai dari hegemoni kuasa dan pengetahuan untuk menciptakan dunia “eksotik” yang sesuai dengan tendensi kultural tempat beroperasinya kuasa dan

pengetahuan tersebut dan dari perspektif semacam itulah sebagian besar masyarakat dan seniman Bali kemudian memproyeksikan diri mereka dalam konteks ke-Indonesiaan.

VII. Generasi Baru

Pada dekade 1990-an, ketika menyaksikan karya-karya seniman muda Bali, sebagian orang pasti akan bertanya: kenapa karya-karya mereka cenderung bercorak nonrepresentasional dan bahkan mengarah pada abstrak-ekspresionistik? Apakah itu karena pengaruh abstrak-ekspresionisme Barat? Jika demikian, bagaimana pengaruh tersebut masuk? Apakah ada perbedaan mendasar antara cara pandang kaum abstrak-ekspresionis Barat dengan seniman-seniman muda Bali itu?

Pada dasawarsa 1990-an itu, kebetulan saya menjadi mahasiswa di Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta jurusan Seni Lukis. Di kelas itu terdapat empat mahasiswa yang berasal dari Bali. Saya harus mengakui bahwa mereka rata-rata memiliki *skill* atau keterampilan teknis yang lebih baik dibanding mahasiswa lain. Kemampuan mereka dalam mata pelajaran menggambar bentuk dan melukis secara realistik pun cukup bagus. Tapi setelah memasuki tahun-tahun terakhir masa kuliahnya, mereka cenderung melukis dengan corak semi-representasional, abstrak dan bahkan ada yang melukis abstrak-ekspresionistik. Kenapa bisa demikian?

VIII. Modernisme – Nyoman Tusan dan Nyoman Gunarsa

Dapat dikatakan bahwa seniman Bali yang masuk ke ISI Yogyakarta pada tahun 1990-an itu merupakan generasi ketiga orang-orang Bali yang belajar di akademi modern di Jawa. Generasi pertama adalah seniman-seniman yang belajar di akademi seni pada tahun 1950-an dan 1960-an, di antaranya Nyoman Tusan yang belajar di ITB dan Nyoman Gunarsa maupun Wayan Sika yang masuk ISI Yogyakarta. Ketika Nyoman Tusan masuk ITB pada tahun 1954, para mahasiswa di akademi seni tersebut mendapat pengaruh dari para pengajarnya yang rata-rata lulusan pendidikan Barat seperti Ries Mulder yang memperkenalkan pendekatan non-representasional dalam tradisi modernis.



Gambar 4 – Nyoman Tusan, “Cili-cili”.

Pendekatan yang diperkenalkan Ries Mulder itu berakar pada kubisme sehingga tidak dapat dikatakan sebagai “abstrakisme” murni atau formalisme sebagaimana yang berlangsung di Barat. Pada tahun 1954, seniman didikan ITB tersebut menggelar pameran di Balai Budaya Jakarta. Sebagian menampilkan karya-karya bertendensi abstrak dan sebagian lainnya mengolah unsur citraan dekoratif. Menanggapi pameran tersebut, kritikus Trisno Sumardjo dan penyair Sitor Situmorang melancarkan kritik pedas dan menuduh seniman-seniman ITB itu sebagai pengabdian laboratorium Barat dan

tidak membumi serta terlalu giat merangkai atau menyerap bahan-bahan impor belaka. Dan setelah pameran tersebut, nyaris tidak tampak kiprah yang menonjol dari seniman-seniman Bandung ini karena dunia seni rupa Indonesia didominasi seniman kerakyatan, terutama yang bergabung dalam Lembaga Kebudayaan Rakyat (Lekra). Baru pada akhir dekade 1960 dan awal dekade 1970-an setelah Lekra hancur, mereka muncul kembali ke permukaan.

Dapat dipastikan bahwa Nyoman Tusan yang masuk ke ITB pada dekade 1950 itu juga mendapat pengaruh pendekatan "modernis" tersebut. Sebagai orang yang memiliki akar seni tradisi yang kuat, Tusan kemudian mengambil teknik melukis modern untuk mengolah khazanah visual tradisionalnya. Teknik modern digunakan untuk menggambar figur-figur dan objek-objek simbolik religius tradisional seperti sosok dewi padi sebagai perwujudan Wisnu dan bentuk-bentuk simbolik lainnya dalam substansi bentuk yang paling sederhana untuk disusun menjadi citraan-citraan objek-objek, wajah dan figur yang mensugestikan komposisi geometrik dan organisasi bidang semi-abstrak. Artinya, pendekatan "modernis" bertemu secara luwes dengan simbolisme tradisi.

Sedangkan Nyoman Gunarsa yang belajar di ISI Yogyakarta pada tahun 1960-an, berada dalam situasi peralihan antara tendensi seni kerakyatan dan maraknya pencarian identitas ke-Indonesiaan melalui khazanah seni tradisi pula. Jika di Bandung, akademi seni merupakan bagian dari sekolah modern warisan pemerintah kolonial, di Yogyakarta pendidikan di ASRI berakar pada sanggar-sanggar atau perkumpulan seni sebagai perkembangan dari sistem pendidikan tradisional. Kaum seniman kerakyatan yang rata-rata membawa cita-cita "realisme heroik" itu sebagian besar juga menjadi pengajar di ASRI. Tapi setelah runtuhnya Lekra, seni kerakyatan tersebut nyaris hilang dari kancah rupa Indonesia yang disusul dengan munculnya kembali seni abstrak pada awal tahun 1970-an. Gejala ini tak hanya muncul di Bandung dan Jakarta, tapi juga di Yogyakarta yang semula menjadi basis seni kerakyatan. Dan perlu ditegaskan bahwa tendensi "abstrak" yang muncul pada masa itu tidak semata-mata bertumpu pada formalisme di mana pencarian artistik didorong oleh kehendak untuk mengintrapolasi wahana visual secara radikal sebagaimana yang berlangsung pada abstrakisme Barat.

Abstrakisme yang muncul pada akhir dekade 1960 dan awal 1970-an itu tidak mengarah pada *avant-garde* murni sebagai realisasi paham “seni untuk seni” atau “eksplorasi” bentuk” demi “eksplorasi” itu sendiri, melainkan suatu upaya pengutamaan dimensi-dimensi emotif dan ekspresif dalam menatap realitas. Pada karya-karya seniman abstrak seperti Ahmad Sadali dan Fadjar Sidik misalnya, dimensi representasional tidak lenyap sama sekali. Yang muncul adalah proses “abstraksi” dari realitas dan objek-objek. Sebagai seniman ekspresivis, mereka cenderung menggunakan pendekatan modern untuk menciptakan cara pandang tertentu terhadap realitas guna mengulik dimensi-dimensi non-representasionalnya. Abstraksi dan “lirisisme” tidak muncul karena penolakan terhadap realitas material maupun arus materialisme sebagaimana yang terjadi pada masa awal perkembangan gerakan *avant-garde* “pemurnian” di Barat, melainkan sebagai upaya untuk menciptakan alternatif dari “realisme”.

IX. Seni Ekspresivis

Sebagaimana telah disebutkan bahwa sebelum timbulnya tendensi abstrakisme itu, pada dekade 1950 hingga 1960 di Yogyakarta sudah muncul gerakan kembali ke akar tradisi sebagai upaya pencarian “identitas” Indonesia melalui eksplorasi motif-motif visual dari khazanah budaya asal. Hal itu terjadi pada pelukis yang juga sekaligus pengajar di ASRI Yogyakarta seperti Kusnadi, Abas Alibasjah dan Widajat yang menggarap motif-motif dekora-magis sebagai cerminan “identitas” ke-Indonesiaan. Seniman-seniman Lekra yang getol menjalankan doktrin “realisme sosialis” seniman seperti Amrus Natalsya dan Batara Lubis juga banyak menggarap motif-motif tribal dari seni tradisi. Mereka mengolah motif-motif visual tersebut dalam komposisi dekoratif dan rekomposisi bentuk-bentuk simbolik yang semi-representasional.

Jadi, di tengah maraknya seni kerakyatan dalam tradisi realis, ternyata juga hidup seni ekspresivis. Dan setelah gaya realis itu tersingkir, maka tendensi ekspresivislah yang menjadi lebih dominan. Tapi harus ditekankan bahwa tradisi realis tidak benar-benar menghilang, terutama di ASRI Yogyakarta. Para pengajar di akademi tersebut tetap memberikan teknik realisme sebagai mata pelajaran utama. Yakni teknik menggambar representasional dengan melepaskan dimensi politisnya. Realisme tidak lagi dipraktikkan

sebagai wahana untuk menegakkan cita-cita “realisme sosial”, melainkan “realisme” sebagai teknik menggambar “realistik”. Belakangan, teknik “realistik” itu beroleh perspektif baru berupa tendensi surealistik pada sebagian generasi pelukis lulusan ASRI dekade 1980-an.



Gambar 5 – Nyoman Gunarsa, “Bala Dewa”, 1989.

Nyoman Gunarsa yang masuk ke ASRI pada dekade 1960-an itu juga mendapat pengaruh pendekatan ekspresivis modern dan semangat pencarian “identitas” ke-Indonesiaan melalui eksplorasi motif-motif visual tradisi sebagai cara pandang alternatif terhadap realitas sosial yang dibawa oleh realisme. Dan sebagai seniman yang memiliki ikatan kuat dengan seni tradisi, realitas yang tampak pada Gunarsa bukanlah kenyataan material atau kenyataan sosial, melainkan semesta simbolik yang bersumber pada

khazanah imajiner ideoreligius tanah asalnya, terutama semesta simbolik dan khazanah perwayangan.

Dalam pidato pengukuhan sebagai doktor *honoris causa* di Institut Seni Indonesia Yogyakarta, Gunarsa memaparkan semesta simbolik-imajiner yang ia peroleh di tanah kelahirannya di Klungkung sebagai sumber utama praksis artistiknya. Secara eksplisit, Gunarsa menegaskan: “Tanah Klungkung, yang secara historis menjadi lokus kejayaan peradaban Bali abad ke-15, dengan berbagai artefak seni yang diwariskan hingga kini, menjadi mata air yang menghidupi jalan seni manusia Bali. Saya pribadi lahir dari jalan air kesenian Bali itu. Memori visual saya dipenuhi dengan imaji artefak seni dan budaya Kertagosa, yang membiakkan simpati dan rasa hormat pada akar tradisi. Secara bentuk dan konseptual seni lukis wayang Kamasan adalah artefak-artefak seni yang memengaruhi kesadaran estetik saya. Saya mengagumi kenyataan bahwa tetua Bali telah menerjemahkan dunia dewa-dewi, mitologi agung dewata, kisah besar kepahlawanan Mahabrata dan Ramayana, menjadi narasi visual yang luar biasa indah.”

“Tradisi melukis secara stilistik itu berkembang dalam berbagai gaya di beberapa daerah Bali, diantaranya: gaya Buleleng yang sangat ekspresif, gaya Kerambitan yang cenderung naif, dan gaya Ubud yang naturalistik. Apa yang saya lakukan kemudian didasarkan atas modal tradisi ini, yakni mengeksplorasi Wayang Kamasan sebagai subjek penciptaan seni, untuk dipetik esensi dan karakternya yang khusus, lalu direpresentasi dengan karakter yang bersifat lokal-universal. Lukisan yang saya ciptakan berangkat dari simpul akar tradisi dan juga pencerapan ilmu seni akademik yang saya gali dan pelajari di kampus. Bobotnya kurang lebih sama seperti kekaguman saya atas tarian Bali yang ritmis dinamis, dengan keunikan warna-warni properti tarian dan sesaji. Saya menikmati perjalanan bolak-balik antara tradisi dan modernitas” (Gunarsa 2012: 6).

X. Semesta Simbolik

Dengan kata lain, realitas yang tampil, pertama-tama adalah realitas simbolik di mana realitas material maupun sosial adalah bagian dari realitas simbolik tersebut. Berangkat dari cara pandang semacam itu, Gunarsa kemudian menggarap bentuk-bentuk

ideoreligius Hindu dan figur penari atau drama piktorial dunia perwayangan Bali. Ia menggambar gerak bebas nyaris mirip dengan seniman abstrak-ekspresionis Amerika yang membuat goresan cepat dan tarikan garis spontan dengan menggunakan warna-warna dasar dalam nuansa gelap lalu menyapukan garis lentur untuk mempertegas bentuk-bentuk figuratif penari dan sosok-sosok mitologis atau fragmen adegan yang diambil dari dunia perwayangan. Di antara bentuk-bentuk figuratifnya ia membuat latar belakang bernuansa pastel sembari membubuhkan noktah acak pada bagian-bagian tertentu. Di situ, seni ekspresivis atau ekspresionisme dapat dimaknai sebagai teknik menggambar secara bebas sehingga tak lagi terkungkung pada disiplin realisme dalam arti penciptaan atau reproduksi kenyataan material secara kaku.

Hal itu juga terjadi pada Wayan Sika yang mengambil jalur lain untuk menggarap bentuk-bentuk simbolik, yakni dengan mengosongkan wujud-wujud figuratif semesta simboliknya sehingga bentuk-bentuk itu menjadi esensi bentuk minimalnya. Bahkan terkadang bentuk-bentuk itu tampak sebagai kerangka dan warna dasarnya sehingga nyaris menjadi “abstraksi” murni. Lalu pelukis Pande Gede Supada yang mengambil bentuk-bentuk simbolik untuk dikombinasikan atau dirangkum bersama elemen figuratif maupun abstraksi alam dan makhluk-makhluk mitologis. Sementara Made Wianta justru membuang acuan bentuk simbolik dan menggantinya dengan unsur-unsur rupa yang mengarah pada ekstraksi bentuk-bentuk modernis dalam berbagai konteks. Ia mengadopsi pendekatan senirupa modern yang formalistik, lalu melukis citraan-citraan visual kaligrafis, lalu drama piktorial yang mengesankan citraan surealistik berikut goresan dan coretan spontan tanpa pola, komposisi bidang satu atau dua warna, dari putih ke putih, hitam di atas hitam dan sejenisnya. Juga abstraksi garis-garis dan titik-titik ritmis yang menimbulkan semacam ilusi atau sugesti optik dalam bidang kanvas ukuran besar. Garis-garis dan titik-titik ritmis itu kemudian samar-samar membentuk simetri tertentu yang menimbulkan imaji geometris pada bidang dua dimensional. Wianta juga membuat seni instalasi dan seni gerak dalam skala besar. Seniman ini bergerak dalam spektrum yang lebih luas. Karya-karyanya semula memang tampak muni modernis, tapi di baliknya terdapat imaji yang mengarah pada pola-pola tertentu dalam struktur dasar piktorial yang menampakkan esensi dari tatapan kosmosentris khazanah simbolik

ideoreligius tradisional Bali. Ketika bentuk-bentuk material dan visual semesta simbolik tradisi itu lenyap, yang muncul adalah esensi terdalam dari bentuk-bentuk tersebut.

Pendekatan ekspresivis yang berakar pada semesta simbolik itu terus muncul pada karya-karya generasi kedua seniman-seniman Bali yang belajar di akademi modern seperti Nyoman Erawan, Nyoman Nuarta, Made Djirna dan lain-lain. Nyoman Erawan yang menggarap “abstraksi” bentuk-bentuk simbolik tanpa figur dalam drama piktorial modernis dengan mengutamakan komposisi elemen-elemen dasarnya secara lebih dinamik berikut ornamen etnis yang biasa digunakan dalam berbagai prosesi religius. Ia banyak mengelaborasi tema *pralaya* atau proses kehancuran dunia material atau kenyataan dunia melalui kombinasi elemen-elemen etnik yang dimujudkan dalam media dua dimensi maupun tiga dimensi: kayu, kain, arang, lelehan warna dan sebagainya. Ia juga mewujudkan proses kehancuran itu dalam seni performa (*performance art*). Dan dalam kehidupan sehari-hari, seniman ini tak hanya menciptakan realitas visual sebagai fenomena artistik, tapi juga terlibat secara langsung dengan praktik ritual religius dalam masyarakatnya.

Jika dibaca secara wantah dan terlepas dari acuan akar semesta simbolik Bali, semesta visual ciptaan Erawan dapat dimaknai sebagai alegori tentang pembusukan dan kehancuran kebudayaan material modern. Pembusukan dan kehancuran itu tidak semata-mata ditampilkan sebagai jejak atau sisa terakhir kebudayaan material tersebut, tapi ditampilkan sebagai suatu proses. Karya-karya instalasi maupun *performance*-nya merupakan gambaran proses kehancuran semesta material yang kemudian siap beralih rupa menjadi nirbentuk atau nirwujud. Semesta material adalah dunia nyata di mana segala eksistensi menemukan dasar pijakannya sehingga ia benar-benar nyata, tapi kemudian semesta itu akan lapuk dan menguap lalu punah dengan sendirinya dan dari situ justru terbuka kemungkinan untuk melakukan transformasi menuju realitas yang lebih tinggi. Boleh jadi juga semacam “reinkarnasi” semesta material yang selalu akan lenyap (moksa) menuju dimensi-dimensi nonmaterial yang baru. Siklus kehancuran dan kebangkitan kembali itu ditampilkan secara dramatik melalui elemen-elemen visual yang diambil dari semesta simbolik ideoreligius Bali. Tapi elemen-elemen itu tidak lagi terikat dengan semesta pemakaan asalnya karena telah disusun ulang dalam drama piktorial

yang sepenuhnya modernis. Akibatnya, karya-karya Erawan juga dapat dimaknai dalam konteks kerapuhan dan kesementaraan semesta material dalam peradaban modern tapi juga sekaligus suatu penampilan baru dari prosesi tradisional Bali yang bertumpu semesta kosmosentris.



Gambar 6 – Made Djirna, “Nude”, 1999.

Berbeda dengan Nyoman Erawan, Nyoman Nuarta justru menghambur ke semesta material seni modernis untuk menggarap semesta simbolik tradisional sehingga karya-karyanya lebih tampak sebagai “naturalisme” dengan teknik pengolahan bahan atau material seni modern. Sedangkan Made Djirna bergerak antara kenyataan dunia berikut semesta materialnya dengan semesta simbolik untuk menerobos batas-batas di antara dua wilayah tersebut. Karya-karya Djirna dapat dikatakan bernada meditatif-kontemplatif dan pada umumnya dibangun secara abstrak di seputar puitika bentuk-bentuk berwarna krem, terakota atau coklat tanah dan kelabu. Adapun bentuk figurnya tampil sebagai sintesis esensial dari perenungan pribadi yang bernuansa *oniris* (impian). Acuan simboliknya menjadi minimal dan jika muncul biasanya digunakan untuk keseimbangan atau pencerahan komposisi (Couteau 2003: 129). Nuansa kontempatif di situ adalah bagian

dari upaya membangun keseimbangan antara manifestasi semesta material dengan substansi nonmaterial melalui pemurnian bentuk-bentuk simbolik tradisionalnya.

XI. Dua Dunia: Material dan Simbolik

Secara umum, seniman-seniman Bali yang belajar seni modern di akademi telah mendapat perspektif baru dalam menatap hubungan antara dua dunia, yakni dunia material sebagai kenyataan yang terus berubah dengan semesta simbolik tradisional yang dibayangkan lebih permanen. Mereka rata-rata mengambil esensi bentuk-bentuk simbolik tersebut untuk dipadukan dengan teknik seni modernis atau mentransformasikan semesta simbolik tersebut dalam konstelasi kenyataan material dunia modern. Di situ samar-samar juga muncul personalisasi dalam derajat tertentu. Yakni personalisasi yang tidak sepenuhnya mengarah pada proses individuasi karena mereka berpijak pada pandangan kosmosentrik. Manusia-manusia sebagai figur personal adalah bagian saja dari semesta ideoreligius. Manusia bukan sebagai individu otonom melainkan elemen semesta yang lebih besar dalam konteks hubungan daya-daya ekstra eksistensial.

Hal itu muncul pada karya-karya generasi ketiga seniman Bali yang menempuh pendidikan di akademi, khususnya di ISI Yogyakarta. Sebagian kembali pada semesta figural makhluk-makhluk mitologis dan dunia perwayangan sebagaimana yang dilakukan Nyoman Gunarsa, sebagian menggarap elemen-elemen visual ideoreligius dengan teknik seni modern. Pelukis Gusti Alit Cakra menggarap elemen-elemen abstrak secara sederhana; Nyoman Sukari yang menggarap abstraksi dalam gerak dinamik, Made Sukadana yang semula melukis bidang-bidang yang murni abstrak kemudian beralih pada drama mitologis atau dramatika imajiner berupa komposisi figur-figur makhluk mistis dan figur-figur yang diambil dari khazanah perwayangan; Putu Sutawijaya yang menggarap figur-figur yang menyatu di haribaan kosmos dalam gestur dinamis; Made Mahendra Mangku yang menggarap bidang-bidang piktorial abstrak; Made Sumadiyasa yang sepenuhnya menghambur dalam pusaran dinamik garis dan warna di atas kanvas skala gigantik. Hal itu juga terjadi pada Toris Mahendra, Pande Ketut Taman, Wayan Duatmika, Nyoman Triarta, Agung Mangu Putra, Ketut Susena, Wayan Selem, Sujana Suklu dan lain-lain, dengan pendekatan personal yang berbeda-beda.



Gambar 7 – Pande Ketut Taman, “My Family”, 2000.

Pada karya-karya mereka juga muncul sosok manusia dalam bentuk terpiuhkan atau fragmen-fragmen tubuh yang dijukstaposisi dengan bagian-bagian tubuh lainnya. Sosok-sosok itu biasanya tidak tampil sebagai figur mandiri tapi cenderung menyatu dengan bidang atau ruang kosmik yang disusun secara dinamik dan mengesankan gerak mengalir tanpa henti. Atau sosok dan wajah barong serta motif poleng berikut lelehan di sana-sini. Pada karya-karya seniman tertentu seperti Sujana Suklu, muncul pendekatan yang lebih intuitif berupa kontras bidang-bidang dan figur-figur dalam logika semi-realis; karya-karya Pande Ketut Taman dengan objek atau bentuk benda-benda yang tidak sepenuhnya realis yang disusun dalam dramatik piktorial semi-naratif dengan memasukkan nuansa “politis” dalam kadar tertentu.

Jadi, sosok-sosok manusia atau benda-benda dalam karya mereka rata-rata berada di ruang ambang, di antara dunia material dan wilayah imajiner yang samar-samar tenggelam oleh dinamisasi objek dan bidang. Sang manusia tidak tampil sebagai sebenar-

benarnya individu melainkan bagian dari pusran bidang dan semesta bentuk yang mengabur. Manusia tidak tampil sebagai individu atau makhluk yang semata-mata profan dan berdiri sendiri, tapi menjadi bagian dari dunia non-material. Manusia berada di batas antara semesta simbolik dan kenyataan material: Sebagian tubuhnya berada di dunia imajiner dan sebagian lainnya berada di kancah sosial sehari-hari. Dari situ kemudian mulai muncul figurasi sebagai peralihan antara semi-abstraksi menuju kesan-kesan realis.

XII. Kuasi Representional

Tentu, hal itu berkaitan dengan cara pandang terhadap dunia material maupun semesta simbolik-imajiner dalam tatapan kosmis, atau status manusia kosmis yang mulai dilihat sebagai makhluk antropomorfis. Bagaimanapun, ketika memasuki akademi seni, mereka mengenal lebih jauh pembedaan jenis seni rupa representasional dengan seni rupa nonrepresentasional. Seni rupa representasional biasanya dianggap muncul dari dorongan-dorongan artistik visual yang hendak menampilkan suatu dunia tertentu sebagaimana dunia itu menampakkan diri secara fenomenologis. Cara pandang tersebut meyakini bahwa karya seni pada dasarnya adalah sebuah dunia yang tercipta dari upaya mengolah kemungkinan-kemungkinan melalui sistem tanda yang dikenali (sebagai bahasa) untuk kemudian menampilkan kemungkinan-kemungkinan tersebut dalam bentuk baru dan menautkannya kembali dengan berbagai acuan yang melingkupinya, sehingga dalam beberapa hal ia dapat dikatakan sebagai proses transformasi dari dunia nyata menjadi dunia rekaan. Seni rupa representasional adalah suatu ciptaan visual yang lahir dari segala kemungkinan yang berkaitan dengan dunia material yang nampak, yakni dunia yang berada di luar diri si seniman, semacam penampilan dunia eksterior sehingga rekonstruksi imajiner terhadap dunia tersebut tidak dapat dilepaskan dari bagaimana proses terbentuknya kenyataan material yang ditampilkan. Meski suatu karya lukisan representasional dikatakan sebagai bagian paling personal dan merupakan ekspresi subjektif si seniman, tapi pada akhirnya ia tak sepenuhnya dapat melepaskan diri dari konstelasi dunia material tersebut.

Dalam kebudayaan tradisional Bali dan dalam budaya-budaya tradisional di Indonesia pada umumnya, seni visual naturalistik dan seni rupa realistik yang benar-benar memang

tidak dominan. Pada seni visual wayang (di Jawa dan Bali) misalnya atau seni kerajinan tradisional yang lain, jarang muncul penggambaran dengan perspektif maupun volume serta pencahayaan optikal yang sebenar-benarnya. Begitu pula dalam seni teater, tari dan seni musik. Dalam sejarah teater modern Indonesia muncul tokoh dari Bali, yakni dramawan Putu Wijaya yang menciptakan teater dengan struktur dramaturgi yang cenderung mengutamakan kilasan-kilasan visual acak, spontan dan tak terduga dan bukan teater dengan struktur dramaturgi maupun karakterisasi tokoh cerita sebagaimana lazimnya teater realis modern. Sebagian karya Putu Wijaya bahkan dapat dikatakan tidak memiliki struktur. Di situ teater tidak bertumpu pada cerita dan tokoh-tokoh manusia sebagai individu tetapi manusia sebagai bagian dari komposisi ruang dan citraan-visual berikut akting para aktornya yang tidak sepenuhnya merujuk pada realisme teater modern.

Artinya, seniman Bali, termasuk para pelukisnya, cenderung lebih dekat pada cara pandang kuasi-representasional ketimbang murni representasional. Tapi perlu segera ditambahkan bahwa prosedur kuasi-representasional di sini tidak persis sama dengan pengalaman seniman abstrak atau abstrak-ekspresionisme Eropa dan Amerika. Kaum abstrak dan abstrak-ekspresionis Barat cenderung bertolak dari daya-daya interior yang mengandalkan spontanitas murni dan arus ketidaksadaran individual, sementara para seniman nonrepresentasional Bali lebih banyak mengolah “abstraksi-abstraksi”. Para seniman abstrak (modern) di Barat sepenuhnya bertolak pada individualisme sebagai pusat penciptaan, yakni tendensi-tendensi proses kreatif yang sepenuhnya antroposentris sebagai yang sejalan dengan semangat modern pasca Renaisans dengan tujuan menemukan manusia sebagai individu otonom.

Sedangkan dalam kebudayaan Bali, manusia atau antropos itu justru menemukan kepenuhan dirinya ketika menjadi bagian dari realitas kosmis. Pemain utama dalam berbagai upacara keagamaan di Bali adalah figur-figur simbolik dan sosok-sosok mitologis dan bukannya individu yang profan. Di situ manusia sebagai individu bahkan terkadang lenyap di balik panggung di bawah bayang-bayang bentuk-bentuk abstrak yang sosoknya tidak pernah benar-benar nyata dan tidak digambarkan secara realistik tapi kehadirannya begitu dekat.

Dengan kata lain, seni kuasi-representasional yang diciptakan oleh seniman Bali tidak mengarah pada seni abstrak yang benar-benar tetapi cenderung sebagai “abstraksi” dari bentuk dan daya-daya eksterior yang dilihat dalam kerangka non-material sehingga nyaris tidak ada dikotomi antara bentuk dan substansinya. Antara tubuh dan gerak, ruang dan benda-benda, spirit dan alam menjadi satu. Oleh karena itu, seniman Bali lebih suka menggarap irama dan gerak ruang ketimbang wujud geometrisnya. Mereka lebih bergairah melukis spirit dan gerak yang mengalir dari tarian ketimbang tubuh penari. Mereka juga lebih suka mengulik daya-daya ekspresif yang mengarah pada *trance* saat melukis ketimbang membuat model-model analitik dan realistik dalam menampilkan dunia dan kehidupan. Di situ spontanitas menjadi lebih hidup. Sabetan-sabetan kuas disamakan dengan gerak dari ruang dan tubuh yang tak terbatas. Mereka tidak sedang merepresentasikan ruang dan tubuh tapi menciptakan gerak dan irama dari ruang dan tubuh. Saking asyiknya dengan hal itu mereka kadang mengalami kesulitan mengambil jarak dari dunia yang dilukisnya.

XIII. Penutup - Menemukan Individu

Tapi ketika belajar lebih jauh seni modern di akademi, akhirnya mereka mulai mengenal pendekatan baru yang menempatkan manusia sebagai individu dan bukan bagian dari kolektivitas masyarakat maupun bayang-bayang semesta simbolik maupun kebesaran realitas kosmis. Dan sejak maraknya seni rupa kontemporer, mereka mengenal referensi visual yang bermacam-macam pula. Sementara ledakan pasar seni rupa dengan selera yang berubah-ubah pun telah memaksa mereka untuk mencoba berbagai pendekatan baru. Sebagian seniman Bali kemudian mulai berani mencoba pendekatan representasional, bahkan juga muncul karya yang realistik dengan teknik yang sangat prima. Salah satu seniman muda Bali yang mengambil jarak dengan dunia mitologis adalah Nyoman Masriadi. Seniman ini banyak mengolah sumber-sumber dari realitas virtual *video game*, komik dan semesta visual budaya massa dengan nuansa parodi kritikal terhadap berbagai fenomena budaya kapitalisme. Tapi, figur-figurnya digambar di bidang dua dimensi dalam komposisi sejajar tanpa perspektif dan kesan kedalaman. Semua hadir secara serempak. Artinya, Nyoman Masriadi tidak menciptakan komposisi

figural dalam logika realisme, tapi menyusun sosok-sosok dari semesta simbolik-imaginer baru tersebut dalam logika semi-representasional sebagaimana drama piktorial yang lazim terdapat pada lukisan perwayangan.



Gambar 8 – Nyoman Masriadi, “Badanku Kurang Besar”, 2001.

Setelah itu muncul seniman-seniman generasi berikutnya seperti Gde Arya Sucitra, I Wayan Agus Eka Cahyadi, I Made Arya Palaguna, I Nyoman Adiana, I Gusti Ngurah Udiantara, I Nyoman Triarta, I Wayan Gede Budayana, Ngurah Surya Wijaya, I Nyoman Darya, Pande Ketut Taman, I Wayan Upadana, Komang Sindu Putra, Nyoman Sukari, Ngurang Tri Marutama, I Putu Padma Sumardiana, Alit Wijaya Suta, I Wayan Sandika, dan lain-lain. Mereka rata-rata masih getol mengeksplorasi elemen-elemen visual dari khazanah tradisi dan memadukannya dengan elemen-elemen visual seni modern sebagai bagian penemuan manusia sebagai individu dalam nuansa semesta material di dunia profan. Di tengah haribaan alam dan dunia imaginer-mitologis itu muncul manusia-manusia sebagai sosok individu empirik.

Pada tahun 2008, seniman-seniman generasi baru yang tergabung dalam Sanggar Dewata ini menggelar pameran bertajuk *Reinventing Bali* di Sangkring Art Space Yogyakarta.

Melihat karya-karya mereka, saya mengartikan semboyan “penemuan kembali Bali” adalah semacam proses penemuan individu atau menemukan manusia sebagai makhluk profan yang memiliki sisi-sisi otonom pada dirinya. Tentu, proses penemuan itu tak terjadi dalam sekali pukul. Bagaimanapun, seniman Bali rata-rata adalah makhluk yang lahir dari semesta simbolik tradisi yang kuat sehingga boleh jadi upaya penemuan diri itu akan melahirkan berbagai proses lanjutan yang lebih pelik.

Sebagaimana Nyoman Gunarsa dan generasinya, pada seniman generasi ketiga termuda ini tampak bahwa wilayah ambang antara semesta simbolik tradisi dengan dunia material berikut dorongan untuk penemuan individu itu tidak dipandang sebagai beban melainkan justru menjadi berkah. Buktinya tak banyak seniman Bali yang memandang semesta simbolik tradisinya secara kritikal. Tak muncul gugatan radikal terhadap dunia lama di kampung halaman, melainkan tendensi untuk melihat khazanah tradisinya tidak lagi sebagai “sorga” yang benar-benar eksotik. Di sana-sini mereka bahkan berani melakukan desakralisasi terhadap eksotisme tersebut. pada karya-karya seniman generasi ketiga itu saya menemukan Bali dalam dua wajah: yang sakral dan yang profan, yang eksotik-imajiner dan yang modern-material.

Apakah nantinya mereka akan kembali ke haribaan eksotisme dunia mitologis atau menghambur lebih jauh ke pusaran dunia material sebagai bagian dari manifestasi kebudayaan modern? Atau justru akan menemukan model-model estetik baru yang terus bergerak di antara dua kutub tersebut. Boleh jadi mereka akan terus keluar masuk antara dunia mitologis dan dunia material untuk merespons perkembangan mutakhir kebudayaan modern yang kadang justru mengancam keberadaan manusia sebagai individu yang otonom itu sendiri. Boleh jadi juga mereka akan terus berada dalam garis tegangan antara modernitas dan tradisionalitas berikut manifestasi aktual yang juga terus berubah.

Kepustakaan

- Adnyana, I Wayan. *Pita Maha, Gerakan Sosial Seni Lukis Bali 1930-an*. Disertasi di Institut Seni Indonesia, Yogyakarta 2015.
- Ardika, I Wayan, I Gde Parimarta, AA Bagus Wiryawan. *Sejarah Bali, dari Prasejarah hingga Modern*. Denpasar: Udayana University Press, 2015.
- Bandem, I Made. *Sanggar Dewata, Millenium Art Exhibition*. Dalam katalogus Sanggar Dewata, *Millenium Art Exhibition*, 1999.
- Bagus, I Gusti Ngurah. *Mengkritisi Peradaban Hegemonik*. Denpasar: Kajian Budaya Universitas Udayana Books, 2004.
- Bohrer, Frederick N. 2003. *Orientalism and Visual Culture*. Cambridge ; Cambridge University Press.
- Breckenridge, Carol A., Peter van der Veer. *Orientalism and Postcolonial Predicament: Perspective on South Asia*. University of Pennsylvania Press, 1993.
- Coteau, Jean. *Wacana Seni Rupa Bali Modern*. Dalam *Paradigma dan Pasar, Aspek-Aspek Seni Visual Indonesia*. Yogyakarta: Yayasan Seni Cemeti, 2003.
- Djelantik, A.A. M. *Balinese Painting*. Singapore, Oxford University Press, 1990.
- Eiseman, Fred B. Jr. *Bali: Sekala & Niskala, vol. I. Essays on Religion, Ritual, and Art*. Singapore: Periplus Editions, 1990.
- Forge, A. *Balinese Traditional Painting*. Sydney: Australian Museum, 1978.
- Gunarsa, Nyoman. *Antara Kertagosa dan Yogyakarta. Pencerahan Estetika Multukultural. Pidato Pengukuhan Doktor Honoris Causa*. Yogyakarta: Institut Seni Indonesia, 2012.
- Hall, Stuart (ed.). *Modernity and its Future*. New York: Polity, 1992.
- Holt, Claire. *Art in Indonesia: Continuities and Change*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1967.
- Krause, G. *Bali, Volk-Land-Tänze-Feste-Tempel*. Folkwang Verlag, Hagen, 1920.
- Mantra, Ida Bagus. *Landasan Kebudayaan Bali*. Denpasar: Dharma Sastra, 1996.
- Nordholt, Henk Schulte. *Kriminalitas, Modernitas dan Identitas dalam Sejarah Indonesia*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2002.
- Picard, Michel. *Bali, Pariwisata Budaya dan Budya Pariwisata*. Jakarta: Kepustakaan Populer Gramedia, 2006.

Pitana, I Gde. *Pelangi Pariwisata Bali, Kajian Aspek Sosial Budaya Kepariwisataaan Bali di Penghujung Abad*. Denpasar: Bali Post, 1999.

Protschky, Susie. *Cultivated Taste: Colonial Art, Nature and Landscape in the Netherlands Indies*. A Doctoral Dissertation, School of History University of New South Wales Sydney, Australia, 2007.

Robinson, Geoffery. *Sisi Gelap Pulau Dewata, Sejarah Kekerasan Politik*. Yogyakarta: LKiS, 2006.

Reinventing Bali. Katalogus Pameran. Yogyakarta: Sanggar Dewata, Sangkring Art Space, 2008.

Ruwatan, Ritus Seni Rupa Nyoman Erawan. Katalogus Pameran, Denpasar, 1998.

Sabapathy, T.K. *Nyoman Masriadi: Reconfiguring the Body*. Singapore: Gajah Gallery, 2011.

Vickers, A. *Bali: A Paradise Created*. Harmondsworth: Penguin, 1989.

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

Wright, Astri. *Soul, Spirit and Mountain: Preoccupations of contemporary Indonesian Painters*. Kuala Lumpur: Oxford University Press, 1994.

Spanjaard, Helena. *The controversy between the Academies of Bandung and Yogyakarta*. Dalam J Clark (ed). *Modernity in Asian Art*. Sydney: Wild Peony, 1993.

Protschky, Susie. *Images of The Tropics. Environment and visual culture in colonial Indonesia*. Leiden: KITLV Press, 2011.

Holt, Claire. *Melacak Jejak Perkembangan Seni di Indonesia*. Jakarta: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2000.

Greenberg, Clement. *Art and Culture*. Beacon Press, 1961.
----- *Modernist Painting*. Art Yearbook, 1960.

Gablik, Suzi. *Has Modernism Failed? Individualism: Art for Art's Sake, or Art for Society's Sake?* London and New York: Thames and Hudson, 1984.

Forge, A. *Balinese Traditional Painting*. Sydney: Australian Museum, 1978.

Eiseman, Fred B. Jr. *Bali: Sekala & Niskala, vol. I, Essays on Religion, Ritual, and Art*. Singapore: Periplus Editions, 1990.