

ARS

Nomor : 09 / September - Desember 2008

Jurnal Seni Rupa & Desain

Bingkai

WAYANG, KERIS, BATIK...SO WHAT?

Artikel

KEHADIRAN PELUKIS SALIM DALAM SEJARAH
SENI LUKIS MODERN INDONESIA

M. Agus Burhan

SENI GRAFIS YOGYAKARTA DALAM WACANA
SENI KONTEMPORER

Wiwik Sri Wulandari

PRODUKSI TENUN ATBM DENGAN APLIKASI DAN
VARIASI PAKAIAN NON BENANG

Suryo Tri Widodo

WAYANG PANAKAWAN

Sunarto

PENGGUNAAN MATERIAL BEKAS
PELUANG MENUJU *SUSTAINABLE DESIGN*

Oc. Cahyono Priyanto

KONSUMSI DAN PRAKTIK MODERNITAS DALAM
IKLAN ENAMEL ZAMAN KOLONIAL DI HINDIA

Karina Rima Melati



Penerbit
FSR ISI Yogyakarta

ARS

Nomor : 09 / September - Desember 2008

Jurnal Seni Rupa & Desain



Daftar Isi

Bingkai

WAYANG, KERIS, BATIK...SO WHAT?

Artikel

M. Agus Burhan
KEHADIRAN PELUKIS SALIM DALAM SEJARAH
SENI LUKIS MODERN INDONESIA
Hal. 01

Wiwik Sri Wulandari
SENI GRAFIS YOGYAKARTA DALAM WACANA
SENI KONTEMPORER
Hal. 13

Suryo Tri Widodo
PRODUKSI TENUN ATBM DENGAN APLIKASI DAN
VARIASI PAKAN NONBENANG
Hal. 24

Sunarto
WAYANG PANAKAWAN
Hal. 37

Oc. Cahyono Priyanto
PENGUNAAN MATERIAL BEKAS
PELUANG MENUJU *SUSTAINABLE DESIGN*
Hal. 50

Karina Rima Melati
KONSUMSI DAN PRAKTIK MODERNITAS DALAM
IKLAN ENAMEL ZAMAN KOLONIAL DI HINDIA
Hal. 56

ISSN : 1829-7412 **Redaksi** Nomor : 09 / September - Desember 2008

Pimpinan Redaksi Drs. Suwarno Wisetrotomo, M.Hum.

Sekretaris Dra. Titiana Irawani, M.Sn.

Anggota Redaksi Prof. Drs. SP. Gustami, S.U.
Dr. M. Agus Burhan, M.Hum.
Dr. M. Dwi Marianto, M.F.A.
Drs. Sumartono, M.A.
M. Rain Rosidi, S.Sn.

Editor Bahasa Retno Purwandari, S.S.
Heningtyas Widowati, S.Pd.

Desain Grafis FX. Widyatmoko, S.Sn.

Bendahara Puji Handari

Staf Sekretariat Susila

Tipografi Palatino Linotype

Redaksi mengundang Anda untuk menulis, berupa naskah ilmiah populer tentang perkembangan pemikiran, pengetahuan, dan penciptaan seni rupa dan desain. Naskah yang dimuat akan memperoleh imbalan disertai dua eksemplar nomor bukti. Naskah diketik spasi ganda, jumlah halaman antara 15–20 halaman kuarto. Redaksi berhak mengoreksi dan mengedit naskah sepanjang tidak mengubah isinya. Naskah yang dimuat tidak berarti sejalan dengan pendapat Redaksi maupun kebijakan Fakultas Seni Rupa ISI Yogyakarta.

Alamat Redaksi

Fakultas Seni Rupa ISI Yogyakarta
Jl. Parangtritis Km. 6,5 Yogyakarta
Telepon/Fax. (0274) 381590
Email : jurnal.ars@gmail.com



Wayang, Keris, Batik...So What?

Ketika UNESCO – Badan Pendidikan dan Ilmu Pengetahuan PBB – pada akhirnya mengumumkan bahwa Wayang Kulit, kemudian Keris, dan yang terbaru Batik (maksudnya “Batik Tulis”) (2009) mendapatkan pengakuan sebagai “mahakarya dunia” dengan penganugerahan penghargaan yang disebut Masterpiece of The Oral Intangible Heritage of Humanity (mahakarya budaya non-bendawi warisan manusia), kita merasa lega dan bangga meski sekejap.

Lega dan bangga, karena kita (benarkah kata ganti “kita” ini digunakan? Jangan-jangan lebih banyak orang tidak menyadari tentang hal ini?) sebagai bangsa (Indonesia) berada dalam jajaran bangsa yang semakin beradab dan hebat, karena memiliki warisan yang sangat pantas disebut sebagai “Masterpiece” – sebagai “Mahakarya” non-bendawi (*intangible*) yang diumumkan dan menjadi pengetahuan dunia. Betapa kita memiliki sejarah peradaban, memiliki para empu atau maestro yang tidak saja meninggalkan warisan berupa artefak (*tangible*) berupa wayang kulit, keris, batik, dan lain-lain yang mengagumkan, tetapi juga warisan berupa nilai-nilai (*intangible*) yang terkandung dalam berbagai artefak itu. Bangsa kita tak hanya piawai menggubah, tetapi juga terbiasa merenung dan melahirkan berbagai nilai filosofi di balik benda-benda ciptaannya itu.

Melihat fakta semacam itu, kita semestinya menjadi bangsa yang tangguh, bangsa yang penting, dan bangsa yang memiliki posisi tawar yang tinggi terhadap dunia. Sebuah penghargaan (apalagi lebih) seharusnya lebih memotivasi setiap gagasan dan langkah. Wayang, keris, batik, dan lain-lainnya itu (*heritage* atau pusaka sejarah), semestinya semakin hebat eksistensinya, semakin menarik perhatian banyak pihak, semakin terawat, dan semakin *moncer*. Akan tetapi benarkah hal itu melekat pada kita? Kita pantas mempertanyakannya, atau bahkan perlu meragukannya. Dalam bahasa gaul anak muda, sering terucap pertanyaan *so what?* Kira-kira maksudnya, mempertanyakan (sesuatu) sembari agak meledek.

Dalam konteks wayang kulit, keris, dan batik, setelah mendapatkan derajat sebagai “mahakarya dunia” apa yang berubah? Apakah kemudian muncul kreativitas baru yang semakin menyejahterakan para pelaku dan pendukungnya? Bagaimana nasib para perajin wayang, perajin gamelan, dunia pertunjukan wayang kulit? Bagaimana nasib para pande, para empu keris? Bagaimana dengan dunia batik kita? Bukankah dunia batik menghadapi fakta digelontor tekstil batik/batik *printing* dari China? Bukankah dengan modal penghargaan prestisius ini, seharusnya justru menjadi kuat posisi tawarnya? Bukankah kita sebagai bangsa tampak gagap dan gugup menghadapi skema Perjanjian Perdagangan Bebas China-ASEAN, atau pelaksanaan Kawasan Perdagangan Bebas ASEAN-China atau ACFTA?

Deretan pertanyaan di atas penting dikemukakan, agar kita semua terbuka pikiran dan hatinya, kemudian dapat menjawab dengan sejumlah tindakan. Institusi pendidikan

tinggi seni, tak terkecuali ISI Yogyakarta, atau khususnya Fakultas Seni Rupa, seharusnya tak tinggal diam. Tetapi harus merespon menjadi tantangan serius, yang implementasinya terkait dengan materi ajar/kuliah.

Sembari merenung, ARS Edisi Nomor 9, hadir di hadapan Anda. Artikel-artikel dalam edisi ini sangat layak dibaca dan didiskusikan, antara lain: artikel tentang eksistensi pelukis Salim oleh M. Agus Burhan (“Kehadiran Pelukis Salim dalam Sejarah Seni Lukis Modern Indonesia”), tulisan Wiwik Sri Wulandari (“Seni Grafis Yogyakarta dalam Wacana Seni Kontemporer”), dan tulisan Karina Rima Melati (“Konsumsi dan Praktik Modernitas dalam Iklan Enamel Zaman Kolonial di Hindia”). Artikel Sunarto (“Wayang *Panakawan*”) mengungkap nilai-nilai historis filosofis sosok Panakawan. Dua artikel lainnya mengupas olah kreativitas dengan segala kemungkinannya, yakni Suryo Tri Widodo (“Produksi Tenun ATBM dengan Aplikasi dan Variasi Pakan Non Benang”), dan Oc. Cahyono Priyanto (“Penggunaan Material Bekas, Peluang Menuju *Sustainable Design*”).

Selamat membaca ARS, semoga menginspirasi Anda semua.

Redaksi





KEHADIRAN PELUKIS SALIM DALAM SEJARAH SENI LUKIS MODERN INDONESIA

M. Agus Burhan

Abstract

Investigating the socio-cultural background, specifically the contradiction among the ideological influences in Indonesia in the late 1950s, cannot be done without discussing Salim. This painter promoted the aesthetic paradigm of 'universalism' that emphasized on the freedom of personal expression.

Many facts show that Salim was a painter with a firm personality. He built an intensive social relation with Indonesian national movement figures. His paintings contributed significantly to the development of the art of painting in Indonesia. However, he was stick to his decision to stay in Europe. His major rationale was that Europe was his only chance to develop both as human being and a professional painter. In Europe, he intuitively expressed Indonesian values through visual idioms. Europe acknowledged him as a painter with Eastern spirit, whereas in Indonesia he was considered too western. As the matter of fact, he was a universalist.

In the bargaining of the aesthetic paradigm the history of modern visual art in Indonesia, Salim existence has been an inspiration and psychological support for painters who fight for universal humanism in his works. His presence was a true manifestation of the national identity issue in art. It was a reflection of political live tradition that is always a color in the journey of Indonesia modern art and culture.

Keywords: modern paintings, nationalism, universalism, identity

Pendahuluan

Dalam sejarah seni lukis modern Indonesia, kehadiran pelukis Salim bukan merupakan suatu kemunculan yang linier mengikuti arus perkembangan suatu periode sejarah secara utuh dan panjang. Kehadiran itu hanya singkat dan sporadis, lewat bergabung dengan perjuangan pergerakan nasional, berkarya, dan beberapa pameran penting yang diselenggarakan di Indonesia, terutama pada tahun 1950-an. Pentingnya kehadiran Salim terutama bukan semata-mata karena karya-karyanya yang modern, beraroma Paris, dan mempunyai kualitas yang tinggi. Akan tetapi, juga bagaimana ia menularkan semangat, pengaruh, dan menjadi inspirasi pada paradigma estetika universalisme yang sedang tumbuh dalam seni lukis Indonesia pada masa itu. Seperti yang diketahui, Seni lukis Indonesia pada tahun 1950-an berada dalam semangat *strum und drang*, kegairahan muda yang meluap-luap, mengikuti kondisi jiwa zaman kelahiran republik yang masih muda. Para seniman dan cendekiawan masih berada dalam suasana galau perjuangan kemerdekaan beserta berbagai paham politik yang diperjuangkan. Oleh karena itu, paham nasionalisme dan kontekstualisme kerakyatan yang diusung pelukis-pelukis Persagi dari tahun 1938 semakin menjadi paradigma estetika yang kuat dan dianut oleh kebanyakan pelukis Indonesia pada masa itu. Dalam perwujudannya, karya-karya seni lukis itu sarat pengungkapan tema realitas kehidupan dan perjuangan rakyat. Bahasa ungkap realisme menjadi tren di antara para pelukis. Sementara itu, semangat individual yang menekankan kebebasan diri dan merujuk pada paham universalisme terus tumbuh sebagai paradigma estetika yang lain. Lukisan-lukisan jenis ini bersifat liric, mementingkan impuls pribadi, dan cenderung dalam bentuk stilisasi maupun abstraksi.

Dengan latar belakang hubungan sosial yang pekat dengan para tokoh pergerakan nasional, dan mengingat karya-karyanya mempunyai arti penting dalam perkembangan seni lukis Indonesia, mengapa Salim tetap memilih untuk kembali dan tinggal di Eropa? Berbagai alasan yang bersifat pribadi telah banyak disampaikan Salim dan ditulis para pemerhati wacana seni lukis. Namun demikian, upaya untuk mengeksplanasikan kembali tentu membutuhkan penjelasan yang berhubungan dengan *art worlds* dan dimensi kontekstual sejarah¹ pada masa itu. Perspektif tentang *art worlds* dapat dilihat pada pemikiran Howard S. Becker yang menerangkan tentang hubungan seniman dan karyanya pada dunia seni dan komponen yang lain, sehingga membentuk aktivitas kolektif. Di samping itu juga melihat seniman dalam klasifikasi sosiologis, apakah sebagai *integrated professionals artists* atau sebagai *maverick artists*. Dalam perspektif sejarah, dapat dilihat pada pemikiran Arnold Hauser yang mengungkapkan bahwa dialektika sejarah paradigma seni akan selalu dipengaruhi oleh konteks-konteks sosiokultural yang melingkupinya.

Latar Belakang Sosiokultural Seni Lukis Indonesia Tahun 1950-an

Pada masa revolusi kemerdekaan dan sesudahnya, dunia seni lukis Indonesia berada dalam masa kegairahan semangat muda yang revolusioner. Para pelukis sadar dengan panggilan untuk berperan yang lebih besar dan nyata dalam perjuangan, tetapi pengetahuannya belum memadai. Mereka lebih mengandalkan semangat muda yang besar dan luapan intuisi. Trisno Sumardjo mencatat bahwa panggilan menjadi pelukis merupakan tantangan hidup yang berat pada masa itu. Namun demikian, pertumbuhan minat pada profesi ini semakin tinggi. Terpanggilnya seseorang untuk menjadi pelukis niscaya disertai pemberontakan jiwa dan pandangan hidupnya. Sebagaimana kehidupan seniman lain pada masa pergolakan sosial itu, para pelukis tentu akan dihadang oleh konflik-konflik dengan kebudayaan tradisi lama, norma-norma agama, hubungan keluarga dan masyarakat, serta kehidupan ekonomi yang sulit. Sejak masa Persagi, ketika pelukis-pelukis melawan norma estetik *Mooi Indie* yang serba indah dan menyenangkan, mereka sebenarnya menjadi *displaced person* dari masyarakat yang masih memuja konvensi keindahan dan rujukan kebudayaannya. Dalam situasi seperti itu, menjadi pelukis juga akan dihadang kemiskinan, karena dukungan komersial masyarakat untuk karya-karya di luar kategori *Mooi Indie* belum terbentuk dengan baik.²

Sungguhpun demikian, dalam suasana yang serba terbatas mulai muncul beberapa pendukung ekonomi seni lukis terutama untuk jenis-jenis lukisan yang mengungkapkan paradigma estetik kontekstual kerakyatan. Untuk Sanggar Pelukis Rakyat ada beberapa kolektor, yaitu seorang kolonel polisi militer, seorang usahawan dari Jakarta, beberapa perusahaan, dan orang asing. Pada masa itu, Raka Sumichan juga sudah menjadi kolektor Affandi. Pada tahun 1950-an, sanggar-sanggar merupakan pusat perkembangan dunia seni lukis, sehingga proses pembentukan sampai pencapaian jati diri pelukis terjadi di sana. Dalam sanggar-sanggar tersebut ekonomi para pelukis juga berputar, karena selain di tempat itu ada subsidi pemerintah, pembelian karya dari kolektor, dan pesanan karya seni rupa monumental juga sering terjadi.

Namun lebih jauh lagi, berkelompoknya para pelukis pada berbagai sanggar juga karena lembaga semacam itu memainkan peranan yang besar pada dunia seni rupa. Dalam sanggar, berbagai kepentingan profesional, persaingan pribadi pelukis, dan ambisi para pemimpinnya sekaligus menunjukkan komitmen pada paradigma estetik maupun afiliasi politik yang memainkan peran dukungan pada seniman-seniman.³ Periode tahun 1949-1958 oleh Herbert Feith dikatakan sebagai masa paling pluralistik dalam kehidupan sosial politik bangsa Indonesia.⁴ Oleh karenanya, dapat dilihat persaingan berbagai organisasi sosial politik dengan karakter dan ideologinya dalam memberi dukungan pada kelompok sosial kebudayaan maupun pada

seniman dan kaum terpelajar.

Pada masa periode politik Demokrasi Terpimpin, diserukan oleh presiden Sukarno bahwa semua elemen bangsa harus mendukung "Manifestasi Politik" (Manipol) yang di dalamnya antara lain termaktub "ideologi kebudayaan rakyat yang harus kembali kepada kebudayaan dan kepribadian nasional". Ideologi tersebut juga mendapat tekanan antipengaruh negatif kebudayaan Barat. Oleh partai-partai politik, jargon tersebut selain dipakai sebagai alat propaganda dan sikap mendukung pemerintah, juga dipakai memojokkan kelompok lain sebagai anti-Manipol, yang bisa berarti antirevolusioner dan antipemerintah. Sebagai upaya untuk mendapat dukungan ekonomi dan perlindungan politik, banyak seniman yang berempati pada paradigma estetik kontekstualisme kerakyatan bergabung dalam aliansi partai-partai Nasakom (Nasionalis, Agama, dan Komunis) yang mendukung Manipol tersebut. Dalam pengaruh konteks politik tersebut, Lekra mempunyai peranan besar dalam memberi dukungan promosi pada sanggar SIM, Pelukis Rakyat, dan Sanggar Bumi Tarung yang sangat kuat memperjuangkan paradigma estetik kerakyatan revolusioner. Dukungannya antara lain dengan mengirimkan sejumlah pelukis ke Uni Soviet, Eropa Timur, dan Republik Rakyat Cina dalam misi-misi kebudayaan.

Di lain pihak, pelukis-pelukis bebas di luar Nasakom yang memperjuangkan paradigma estetik humanisme universal masih belum mendapat dukungan komersial dari masyarakat. Kalaupun sedikit ada yang memerhatikan dan membeli karya mereka adalah para *expatriate* Barat yang bekerja di Indonesia. Ada juga dukungan lain, yaitu berupa sokongan dari negara-negara Barat melalui lembaga kebudayaan seperti STICUSA (*Stichting voor Cultureel Samenwerking - tussen Nederland, Indonesie, Suriname en de Nederlandse Antillen*) dan USIS (*United States Information Studies*) dalam bentuk studi seni lukis ke negara-negara Eropa dan Amerika, maupun dalam material melukis.⁵ Di samping itu, ada juga lembaga kebudayaan dalam negeri yaitu BMKN (Badan Musyawarah Kebudayaan Nasional) sebagai saingan Lekra yang dimaksudkan netral, tetapi lebih berorientasi liberal dan condong mendukung kelompok seniman universalis.⁶ Dengan kata lain, pada masa itu telah terjadi persaingan dukungan dari berbagai kelompok politik pada dunia kesenian. Atau juga, upaya paradigma estetik humanisme universal yang menekankan pada kebebasan individu manusia menawar pada paradigma estetik kontekstualisme kerakyatan yang mulai didominasi pengaruh partai politik. Lebih spesifik lagi, menurut Denys Lombart telah terjadi pembelahan dua arus dalam dunia kesenian Indonesia. Arus pertama berupa azas "seni untuk rakyat" yang dikembangkan oleh Lekra dengan realisme seperti dalam karya Sudjojono, Hendra Gunawan, dan Henk Ngantung, dan azas "seni untuk seni" seperti yang dikembangkan seniman lainnya seperti Trisno Sumardjo, Zaini, Oesman Effendi, dan Nashar.⁷ Tentu saja kedua azas itu juga berpengaruh pada kelompok pelukis-pelukis lainnya. Dalam dunia sastra, pada tahun 1950, kelompok "seni untuk seni" juga mengeluarkan manifestonya, yaitu "Surat Kepercayaan Gelanggang" yang menawarkan pembentukan kebudayaan yang bebas atau sering disebut sebagai "budaya universal". Pergulatan kedua azas kesenian itu sebenarnya merupakan perbedaan visi dan ideologi dalam upaya mengembangkan kebudayaan dan mencari kepribadian Indonesia. Pencarian kepribadian Indonesia memang tidak saja berpengaruh dalam kultur politik dan kebudayaan, tetapi implementasinya sampai pada perkembangan dan persaingan paradigma estetik dan dunia kesenian.

Dalam konteks pencarian kepribadian Indonesia, di luar arus besar tema-tema kerakyatan, pelan-pelan memang terus tumbuh *genre* yang mengembangkan perasaan subjektif seniman sebagai tanggapan reflektif personal pada pencarian makna-makna kehidupan. *Genre* ini biasanya mengambil bentuk simbol-simbol seni yang subtil dan khas, serta mempunyai cakupan yang luas karena bisa berhubungan dengan berbagai gaya dan ungkapan personal pelukis. Dalam beberapa perwujudan visual, ciri yang sering muncul bersifat liris dengan sifat intuitif,

imajinatif, dekoratif, formalistis, maupun nonformal improvisatoris. Bentuk-bentuk stilisasi, dekoratif, fantastis, semiabstrak, maupun abstrak murni merupakan manifestasinya.

Kehadiran Salim dalam Seni Lukis Indonesia Periode 1950-an

Dengan melihat latar sosiokultural yang liat berisi pertentangan pengaruh ideologi pada masa itu, kehadiran pelukis Salim di Indonesia dapat memperlihatkan dimensi makna, terutama pada tumbuhnya paradigma estetika universalisme yang menekankan pada kebebasan berekspresi secara personal pada ungkapan seniman. Oleh karena itu, yang harus dilihat terlebih dahulu adalah Salim, sosok pribadi yang kuat sebagai manusia dan seniman.

Salim lahir di sebuah desa dekat Medan pada 3 September 1908. Sejak ayahnya meninggal, ia mengikuti orang tua asuh yang berkebangsaan Eropa, yang pada tahun 1919 pulang ke Jerman kemudian ke Belanda. Ia sempat disekolahkan di Gymnasium Amsterdam. Karena keterasingan kulturalnya dalam kehidupan keluarga itu, pada tahun 1928 ia memutuskan keluar dari sekolah dan meninggalkan orang tua asuhnya. Selanjutnya, ia mengikuti kata hatinya untuk belajar sebagai pelukis dan hidup mandiri di kota Paris. Di jantung seni lukis dunia ini, Salim benar-benar merangkak mempelajari seni lukis dengan kehidupan yang susah. Ia kali pertama belajar di Academie de la Grande Chauiere. Setelah keluar masuk beberapa studio dan akademi lain, Salim akhirnya masuk ke Academie Fernand Leger sebagai pegawai yang mengurus jalannya studio, sekaligus sebagai murid Fernand Leger, maestro kubisme yang sangat tersohor. Beruntung pula, di samping dengan Leger, karya Salim sering juga dilihat oleh Amedee Ozenfant dan Le Corbusier. Ketiga maestro itu memang sering bertemu di akademi tersebut, terlebih dengan perjuangan mereka dalam paham purisme yang mengkritisi kubisme yang dianggap semakin dekoratif.⁸

Dalam proses penempaan diri tersebut, Salim berhasil mencapai jati dirinya sebagai seniman modern yang menampilkan sikap hidup memuja "romantik agoni" untuk mencapai jiwa murni dalam seninya. Dalam catatan para pengamat, Salim tetap seorang yang bersahaja dan tidak berkehendak mencari kekayaan materi melalui lukisan, meskipun sampai akhirnya ia dapat juga menjual karya-karyanya. Ada keyakinan bahwa jiwa seniman yang murni hanya dapat ditimba dari perjuangan dan kejujuran dalam kehidupan, olah seni, dan diri sendiri.⁹

Sikap dan pandangan kesenian yang demikian adalah tipikal seorang *maverick artist*. Dalam perspektif Howard S. Backer, seniman *maverick* adalah seniman yang memberontak dalam pandangan estetikanya dan tertutup, sehingga tidak mempunyai masyarakat pendukung untuk menyangga keberlangsungan karya seninya. Sikap keseniman yang demikian, diatasi Salim dengan mengembangkan *self support*, yaitu dengan mencari berbagai pekerjaan untuk mendukung hidup dan keseniannya. Oleh karena itu, dalam perjuangan untuk menjaga jiwa murninya, sampai tua ketika Salim telah berhasil menjual karya-karyanya, ia tetap tidak berkembang menjadi *integrated professional artist*. Seniman jenis terakhir ini, selain dituntut untuk mengintegrasikan semua kecakapan konsep dan tekniknya pada konvensi kebudayaan dan estetika yang sedang berkembang, juga dituntut mempunyai kecakapan sosial untuk dapat terakomodasi oleh masyarakat penyangga kesenian. Untuk syarat yang terakhir itu, pelukis Salim yang mempunyai kepribadian kuat dan keras rasanya sulit untuk memenuhinya.

Pencapaian bentuk karya-karya Salim merupakan peleburan dalam semangat gaya Paris. Pada masa itu, di sana terakumulasi berbagai kekuatan modernisme beserta oposisi untuk perkembangannya. Namun dari berbagai kecenderungan baru di Paris, Salim ternyata merasa paling dekat dengan pemikiran dan cita rasa Paul Cezanne dalam prinsip geometrikknya, maupun Pierre Bonnard yang memberikan keindahan menyenangkan pada lukisan.¹⁰

Pada tahun 1929, Salim berkesempatan mendapat pekerjaan desain tekstil di negeri

Belanda, yang juga tidak sengaja mempertemukannya dengan tokoh pergerakan nasional Indonesia, yaitu Sutan Syahrir dan Mohamad Hatta. Pada masa inilah ia mulai mengenal ide-ide politik dan mengikuti perjuangan kemerdekaan Indonesia. Pada tahun 1932-1935, ia kembali ke Hindia Belanda (Indonesia) membantu perjuangan Hatta dan Syahrir dalam partai Pendidikan Nasional Indonesia (PNI Baru) menangani penerbitan majalahnya. Salim bisa merasakan secara langsung bagaimana kondisi bangsanya yang terpuruk. Dalam kesan yang muram, ia juga mencatat bagaimana orang-orang Indonesia rata-rata berperilaku rendah diri sebagai manusia terjajah di bawah sistem kolonial dan feodal, terlebih-lebih dengan sebutan *inlander* yang menyakitkan.¹¹

Sebagai *inlander* juga, ia bekerja pada biro iklan orang Inggris di Batavia. Oleh diskriminasi sosial itu, walaupun di Paris ia telah mencapai keahlian seni lukis melalui akademi Fernand Leger, tetapi ia merasa tidak mungkin untuk bergabung dengan Bataviaasche Kunskring, yaitu komunitas seni lukis bergengsi orang-orang Eropa di Batavia. Oleh karena itu, pada waktu Hatta dan Syahrir dibuang ke Boeven Digoel karena dianggap berbahaya oleh pemerintah Hindia Belanda, Salim merasa kecewa dan tidak berarti, sekaligus merasa tidak ada jaminan keamanan hidup di Indonesia. Apalagi obsesinya untuk menghidupkan karir sebagai pelukis dengan suasana merdeka juga tidak tersalurkan, karena tidak ada masyarakat pendukungnya. Dengan kondisi demikian, ia memutuskan kembali ke Eropa. "Lebih baik aku mati lapar di kota pusat kesenian dunia, dari pada hidup senang di negeri jajahan dengan jiwa tertekan", demikian dikatakan pada sahabatnya, Hazil, ketika ia akan kembali ke Paris pada tahun 1936.¹²

Pada tahun 1939, sebagai pemegang paspor Hindia Belanda ia menetap di negeri Belanda dengan jaminan hidup. Akan tetapi, pada tahun 1946 ia kembali ke Paris, karena sebagai nasionalis ia sangat marah dengan aksi polisionil yang dilakukan Belanda terhadap Indonesia. Bahkan sejak Indonesia merdeka, Salim kemudian mengganti paspor *Nederlandsch Onderdaannya* dengan paspor Republik Indonesia.

Setelah pengakuan kedaulatan Republik oleh Belanda tahun 1949, dengan antusias ia menyambut delegasi Indonesia dengan pameran tunggal di Amsterdam. Peristiwa itu menjadi sebuah pameran yang berhasil dengan sambutan positif para kritikus Belanda. Oleh surat kabar Belanda *Het Vrije Volk* dan *Het Parool*, karya-karya Salim yang sebenarnya beraroma Paris dikatakan mempunyai spirit ketimuran, karena di dalamnya ada unsur-unsur seni hias Timur yang diduga merupakan bawah sadar Salim pada kekayaan arkaik kulturalnya yang asli. Kesan-kesan seperti itu juga diungkap di majalah *Orientatie* yang merujuk pada koran lokal Sete, Perancis, yaitu *Midi Libre* September 1950 tentang karya-karya Salim dan pameran sebelumnya yang diselenggarakan di kota Sete, daerah Montpellier pantai Perancis Selatan. Namun selain sambutan positif tentang spirit ketimuran pada karyanya, ada juga situasi kebalikan yang mengecewakan Salim, yaitu justru muncul dari kesan seorang menteri yang mengunjungi pamerannya di Amsterdam. Pejabat itu memvonis karya-karyanya sebagai seni lukis yang "kebarat- baratan, terlalu Barat!".¹³

Wacana pencarian kepribadian nasional memang merupakan isu yang sangat hangat, bukan saja pada dunia seni lukis tetapi juga pada kehidupan politik Indonesia pada masa itu. Lebih-lebih sesudah Indonesia merdeka. Sentimen nasionalisme Indonesia yang juga sempat dipupuk oleh politik kebudayaan pendudukan Jepang memang anti-Barat. Namun sebenarnya, merujuk pada polemik kebudayaan tahun 1930, perjuangan Persagi, dan masa Jepang, dunia seni lukis Indonesia yang sedang mencari kepribadian, sebenarnya tidak bisa melepaskan dari pengaruh Barat, baik pada bentuk-bentuk dan wacananya. Kepribadian nasional, apalagi untuk negara dan perkembangan seni modern yang masih sangat muda tentunya merupakan wacana yang abstrak. Yang terjadi pada masa itu adalah munculnya karya-karya besar seni lukis yang memang berupaya mengungkapkan konteks-konteks sosial dan kultural Indonesia.

Oleh karenanya, seni yang dianggap membawa jiwa zaman yaitu seni yang mengungkap tema-tema realitas sosial atau dengan jargon kerakyatan. Seni yang bersumber dari problem perasaan pribadi dianggap asosial, liberal, atau terlalu Barat. Lebih dari itu, pada perkembangan berikutnya perbedaan paham kesenian seperti itu, mendapat dukungan dan dimanfaatkan oleh kekuatan-kekuatan politik praktis. Dengan latar demikian, jadilah Salim yang di Barat dikatakan mengungkapkan spirit Timur, oleh orang-orang Indonesia divonis terlalu Barat. Salim sendiri menganggap berbagai pendapat tentang Barat dan Timur dalam lukisannya itu kurang tepat. Yang lebih penting menurutnya, bagaimana pernyataan seni itu mempunyai kualitas.¹⁴

Dalam kaitan itulah ketika karya-karya Salim lewat STICUSA dipamerkan di Jakarta pada tahun 1951, Trisno Sumardjo membelanya sebagai karya seorang seniman yang jujur dan tanpa pretensi, sehingga bisa dianggap sebagai karya modernis sejati. Tidak pada tempatnya menempelkan padanya ukuran Timur, nasional, kerakyatan, dan sebagainya. Dikatakan selanjutnya, orang asing dengan pandangan kolonial atau orang kita yang snobis dengan nasionalismenya akan menuntut Salim dengan corak nasional. Sesungguhnya, dalam suatu karya lebih baik ditinjau kebenaran (konsep, pen), keindahan, dan kejujurannya. Apalagi jika dilihat, bahwa penjiwaan masyarakat Indonesia pada masa kini telah banyak mengalami asimilasi dengan unsur luar, maka kesenian Salim dan kaum modernis lainnya akan menjadi tradisi baru dalam kebudayaan Indonesia. Tanpa pretensi langsung, dalam beberapa hal Salim sebenarnya juga telah menjadi koreksi dalam kesenian di negeri ini.¹⁵ Dalam proses dialektika sejarah seni lukis Indonesia modern, dengan meminjam teori Arnold Hauser, apa yang dilakukan Salim dengan pamerannya di Jakarta, dengan tanpa pretensi sebenarnya sedang menggulirkan antitesis modernis terhadap tesis yang sedang berkembang yakni nasionalisme dan kerakyatan. Dalam kenyataannya, spirit pandangan estetik itu juga mendapat respons yang kuat dari berbagai tokoh dan lembaga pendukung kesenian dan kebudayaan Indonesia.

Pameran Salim itu banyak mendapat resensi dan tanggapan positif di majalah-majalah seni Indonesia. Jika dicermati, media dan penulis-penulis itu memang berasal dari kelompok yang memperjuangkan kebebasan universalisme, seperti Trisno Sumardjo, Oesman Effendi, Baharuddin MS, M. Balfas, dan Hazil Tanzil. Demikian juga penyelenggara pamerannya, yaitu STICUSA dan BMKN adalah lembaga-lembaga kultural yang lebih condong ke Barat dan modernisme, walaupun sebenarnya dimaksudkan bervisi netral.

Pada tahun 1956, dengan prakarsa BMKN Salim datang ke Indonesia. Ia sempat berkeliling ke Jawa dan Bali sambil berkarya di beberapa kota yang disinggahi. Dari pengalaman perjalanan itu, yang menarik justru ia sangat terkesan secara mendalam dengan kota Tegal. Dalam catatannya, ia menyebut dengan manis "Tegal, Tegalku sayang, sumber inspirasiku yang tak kunjung kering", karena di kota itu ia merasakan ketulusan manusia-manusianya, sikap riang, terbuka, dan egaliternya masyarakat pantai. Hal demikian jarang dijumpai pada masyarakat kota lain di Jawa dan Bali yang rata-rata terikat dengan sikap yang tradisional dan feodal. Kecintaan pada masyarakat bawah yang egaliter memang juga menjadi pilihan pergaulan Salim di Paris, juga di kota kecil Sete, maupun di daerah Spanyol.¹⁶

Dengan latar belakang sikap demikian, pada waktu itu ia berkomentar kritis pada para terpelajar Indonesia yang menyukai jargon intelektual, tetapi tidak memahami kenyataan sewajarnya. Pelukis di beberapa sanggar Indonesia memang banyak yang baik, tetapi ia menyindir bahwa telah banyak ahli teori yang tidak terlalu diperlukan. Seni lukis sesungguhnya hanya dapat dimajukan dengan ketekunan kerja yang terus-menerus, mengutamakan emosi, dan mencari inspirasi dengan pergi ke kampung atau desa-desa. Namun menurut Salim, untuk memahami rakyat jelata, kita tidak perlu untuk menjadi orang komunis. Pelukis-pelukis besar, seperti Picasso, Matisse, dan Leger mengira bahwa dengan menjadi komunis mereka "dapat

mendekati rakyat jelata". Akan tetapi, yang terjadi sesungguhnya mereka lebih terdorong oleh suatu pemberontakan pada sistem dan keadaan masyarakat.

Pandangannya untuk memahami rakyat jelata memang berbeda dengan metode "turun ke bawah"-nya kelompok seniman kerakyatan revolusioner yang tendensius. Pemahaman Salim pada pencarian inspirasi di kampung dan di desa adalah upaya menghayati "romantik agoni" dari kehidupan untuk mendapatkan kemurnian ekspresi, sebagaimana keyakinan para seniman modernis. Sikap hidup yang demikian juga merupakan model ideal seniman-seniman Indonesia pada masa itu yang berhaluan bebas dari ikatan politik. Di lain pihak sekaligus merupakan refleksi kehidupan secara umum dari kondisi ekonomi yang sedang terpuruk. Melalui pandangan estetika itu bisa menerangkan, bagaimana sumber-sumber inspirasi Salim yang ditimba dari alam dan masyarakat kecil tetap mengungkapkan nafas yang seimbang, puitis, tetapi riang penuh warna. Di samping itu, keseimbangan dari prinsip geometrik Cezanne dan semangat keindahan Bonnard banyak memberinya inspirasi. Dia menolak semangat Bernart Buffet yang suram dan banyak dimanfaatkan kaum tertentu untuk menyalurkan ketidakpuasan dan tendensi politiknya.¹⁷

Dalam karya-karya perjalanan yang dibuat di Indonesia, bahkan Baharudin MS mencatat bahwa komposisi yang cermat, suasana harmoni dan warna-warna yang spontan, serta konstruksi abstraksi yang dilahirkan Salim mengingatkan pada karya pelukis Perancis juga, yaitu Jacques Villon.¹⁸ Penilaian itu selain secara visual bisa dibenarkan, mungkin juga karena para pengamat Indonesia sudah familiar dengan karakter Villon yang banyak mengilhami pelukis-pelukis Bandung melalui Ries Mulder. Kehadiran Salim dengan karya-karya modern dan berorientasi kubisme puristik dan orphis itu, memang menjadi inspirasi segar dan bersinergi dengan visi para pejuang kebebasan universal. Bentuk kebebasan itu, secara umum tercermin pada ungkapan-ungkapan yang mengutamakan ide penciptaan yang bersifat liris personal dan diberi bentuk visual abstraktif.

Ragam Visual Abstraksi: Gejala yang Tumbuh pada Tahun 1950-an

Sejalan dengan kehadiran Salim di Indonesia, sejak tahun 1955 sampai tahun 1960-an, kecenderungan ungkapan liris memang semakin menunjukkan arah yang berlawanan dengan tesis seni lukis kontekstual kerakyatan. Yang terjadi sebenarnya adalah pergeseran pandangan realisme dari kecenderungan bentuk realis sampai ekspresionis, menuju pandangan lirisisme dengan bentuk yang bersifat abstraksi yang terus berlanjut sampai abstrak murni. Selain pada pelukis-pelukis Bandung yang telah dikenal lewat studio Seni Rupa ITB, pelukis-pelukis Yogyakarta yang pindah kembali ke Jakarta, seperti Trisno Sumardjo, Oesman Effendi, dan Zaini telah terkena gejala perubahan itu. Demikian juga di Yogyakarta, G. Sidharta, Fadjat Sidik, Handrio, dan Abas Alibasjah, serta Widayat mulai melakukan abstraksi dengan memecah bentuk-bentuk secara geometris.

Tumbuhnya pergeseran pada sebagian pelukis Indonesia menuju bentuk-bentuk penyederhanaan atau pengabstraksian itu dari yang bersifat ekspresif ke semiabstrak, dan abstrak murni. Gejala tersebut terjadi dari titik-titik kecil yang pelan-pelan tumbuh secara simultan di beberapa kota. Pada tahun 1950, M. Balfas telah menandai, walaupun di Yogyakarta yang merupakan basis realisme kuat, Oesman Effendi dan Zaini telah mempunyai kecenderungan pada seni lukis abstrak, karena bentuk-bentuk mereka telah mengalami penyederhanaan atau abstraksi. Mereka melakukan eksperimen-eksperimen warna dan garis, terutama dengan media cat air dan pastel. Kejernihan pada kedua pelukis itu mencerminkan kemerdekaan pribadi untuk tidak hanyut pada arus paradigma estetika kerakyatan dengan ikatan politik yang ada di sekitarnya.¹⁹

Kecenderungan pada bentuk-bentuk abstraksi itu mereka teruskan di Jakarta ketika

mereka meninggalkan sanggar SIM Yogyakarta yang telah didominasi paham kiri. Di Jakarta, mereka menjadi kelompok kecil dengan tambahan pelukis Nashar, Rusli, dan Wakidjan. Pada tahun 1957, ketika Oesman Effendi memamerkan karya-karyanya yang berupa objek-objek dari susunan garis dan bidang geometris, Basuki Resobowo mengkritiknya bahwa pemirsa hanya dicekau (sic) oleh konstruksi unsur-unsur visual.²⁰ Pameran Salim di Jakarta, Bandung, dan Yogyakarta dengan lukisan-lukisan liris semiabstrak geometrik seperti yang diungkapkan di muka, juga memberi inspirasi dan dorongan psikologis terhadap beberapa pelukis Indonesia. Kedatangan penganut modernisme dari sumbernya langsung, yaitu Paris dan Amsterdam, tentu mempunyai makna yang besar pada semangat universalisme yang sedang tumbuh. Selain melalui wacana para pengamat seni lukis dan kebudayaan, dialektika estetika dalam teori Arnold Hauser semakin mendapat bukti lewat penanda-penanda visual yang dipraktikkan para pelukis Indonesia saat itu.

Di Bandung, kelompok Ries Mulder dengan mahasiswanya dikenal kuat mempunyai kecenderungan pada bentuk-bentuk geometrik kubistis sampai semiabstrak. Pemecahan bentuk-bentuk geometrik seperti yang dilakukan Braque dan Picasso, serta garis-garis naif ekspresif Paul Klee menjadi semangat karya-karya mereka. Hasil pengadaptasian itu bermula dari lukisan Mulder, yaitu cara penggambaran bentuk-bentuk secara datar, kemudian dirombak dengan garis-garis menjadi susunan geometrik berbagai warna seperti juga karya-karya Jacques Villon. Anehnya, Trisno Sumardjo yang sangat mengapresiasi kehidupan dan karya-karya Salim, pada pameran Kelompok Bandung mengkritik sebagai pelukis-pelukis yang mengabdikan laboratorium Barat. Komentar itu mungkin dalam konteks kekhawatiran hilangnya identitas kepribadian nasional pada pelukis-pelukis yang lahir dan besar di tanah airnya sendiri. Oleh karenanya, kritik pada pameran pelukis-pelukis Bandung, seperti Achmad Sadali, Srihadi, dan But Muchtar di Balai Budaya Jakarta, November 1954 itu kemudian menimbulkan polemik di majalah *Siasat* dalam tiga nomor terbitan bulan Desember 1954.²¹

Di Yogyakarta, tahun 1958, G. Sidharta yang baru pulang belajar dari negeri Belanda menampilkan lukisan bersemangat kubisme analitik seperti gaya Braque. Demikian juga Handrio mencatat perkembangan seni lukisnya dengan beralih ke bentuk-bentuk kubistis seperti Sidharta. Fajar Sidik, pada tahun 1961 mulai berubah ke bentuk-bentuk baru yang berawal dari penyederhanaan bentuk-bentuk alam, kemudian menuju bentuk-bentuk imajinatif yang menurutnya adalah desain ekspresif. Abas Alibasjah juga melakukan abstraksi melalui pengolahan deformatif dari bentuk-bentuk topeng primitif. Widayat cenderung memasukkan garis-garis geometris pada bentuk-bentuknya yang primitif dan Bagong Kussudiardja pada bentuk-bentuk liris. Demikian juga mahasiswa ASRI pada tahun 1964 mulai merambah abstraksi dalam karya-karya mereka.²²

Problem Identitas Salim yang Terwariskan

Dengan membaca konfigurasi tawar-menawar paradigma estetika dalam penggalan sejarah tersebut, kehadiran Salim bisa dimaknai sebagai inspirasi dan dorongan psikologis melalui sikap kesenian dan karya-karyanya pada para pelukis yang memperjuangkan universalisme dalam seni lukis liris di Indonesia. Selain itu, juga bisa ditandai sebagai salah satu bentuk nyata dari krusialnya isu kepribadian nasional dalam kesenian yang merupakan refleksi dari tradisi kehidupan politik. Isu kebudayaan tersebut sebenarnya memang tumbuh laten dalam perjalanan kebudayaan dan kesenian modern Indonesia.

Selanjutnya, dalam konteks modernisasi pembangunan yang menjadi isu kebudayaan pada tahun 1970-an, pelukis berkembang sesuai dengan efek-efek sosial yang membentuknya. Efek-efek itu bisa bersifat respons yang sejalan dengan perkembangan ilmu pengetahuan dan

teknologi, serta gaya hidup urban yang terbentuk.

Pada awal Orde Baru yang dijiwai semangat humanisme universal, selain para pelukis bersemangat untuk mengungkap suasana kebudayaan yang bebas dalam pengertian kebersamaan dan kesetaraan kehidupan manusia, mereka juga tetap terpanggil untuk menampilkan aspirasi-aspirasi nasional. Ada kesadaran bahwa efek-efek semangat modern akibat perubahan sosial yang ditimbulkan oleh pembangunan, juga menimbulkan persoalan-persoalan dalam kebudayaan. Disusul dengan munculnya budaya urban, dampaknya banyak memperlihatkan semangat peniruan simbol-simbol Barat di segenap sektor budaya, seperti kritik Trisno Sumardjo, tidak terkecuali dalam seni lukis modern Indonesia. Gejala guncangan kebudayaan tersebut semakin menjauhkan dengan tradisi masyarakat. Dalam bahaya itu para budayawan dan seniman kembali mempersoalkan tentang pentingnya identitas suatu bangsa. Isu kebudayaan yang dilekatkan pada kehadiran pelukis Salim di awal kemerdekaan Indonesia sampai tahun lima puluhan itu, kembali menjadi aktual. Apakah problem identitas memang selalu melekat pada bangsa-bangsa bekas jajahan Barat?

Dalam konteks kultural tersebut, sebenarnya telah ada usaha yang terus menerus untuk mencari ungkapan dan idiom yang khas Indonesia dalam seni lukis sejak masa Persagi sampai masa-masa sesudahnya. Dalam problem identitas itu, dalam seni lukis Indonesia tahun 1970-an, muncul seniman-seniman yang dalam ungkapan modernnya berusaha memanfaatkan teknik dan idiom-idiom seni tradisional. Pada masa itu, Abas Alibasjah, Bagong Kussudiardjo, Amri Yahya, Mustika, Mudjitha, dan lain-lainnya memakai batik dalam eksperimen seni lukisnya. Demikian juga pemanfaatan idiom tradisi, seperti wayang, topeng, dan seni hias etnis banyak diangkat dalam seni lukis modern ala Batara Lubis, Abas Alibasjah, Suparto, A.D. Pirous, Nyoman Gunarsa, Suwadji, dan lain-lainnya. Walaupun demikian, ada pandangan kritis yang melihat bahwa idiom-idiom tradisional itu akhirnya hanya menjadi tempelan-tempelan dalam seni lukis modern Indonesia. Lebih-lebih kecenderungan tersebut sebenarnya juga merupakan refleksi dan dorongan dari politik kebudayaan yang melatarinya.

Catatan Akhir

¹ Perspektif tentang art worlds lihat pada Howard S. Becker, *Art Worlds*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1949, pp. 1-39 dan pp. 229-230, dan sejarah kontekstual dengan dialektika paradigma estetika, lihat pada Arnold Hauser, *The Sociology of Art*, The University of Chicago, Chicago, 1982, pp. 409-414.

² Trisno Sumardjo, "Dokumentasi Lukisan", Indonesia, 16 Oktober 1950, lihat juga Trisno Sumardjo, "Dasar Pikiran Tentang Akademi Kesenian", *Zenith*, I, No. 12, Desember 1951.

³ Claire Holt, *Art in Indonesia: Continuities and Change*, Cornell University Press, Ithaca New York, 1967, p. 208.

⁴ Herbert Feith, "Indonesia" in George McTurnan Kahin, *Governments and Politics of Southeast Asia*, Cornell University Press, Ithaca New York, 1964, pp. 218-219.

⁵ M. Agus Burhan, "Seni Lukis Mooi Indie sampai Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia, 1901-1979: Kontinuitas dan Perubahan", *Disertasi, Ilmu Budaya*, Universitas Gadjah Mada, 2002, pp. 251-253.

⁶ Uka T. Sasmita, "Badan Musyawarah Kebudayaan Nasional", *Siasat*, No. 294, VII, 11 Januari 1953.

⁷ Denys Lombart, *Nusa Jawa Silang Budaya, Batas-batas Pembaratan*, PT. Gramedia Pustaka Utama, Jakarta, 1996, p. 187.

⁸ Ajip Rosidi, *Salim, Pelukis Indonesia di Paris*, Pustaka Jaya, Jakarta, 2003, passim.

⁹ Sitor Situmorang, "Salim", *Zenith*, Th. I, No.1, 15 Januari 1951, lihat juga Hazil, "Pelukis Salim, Timur atau Barat", *Pujangga Baru*, Th. XII, No.1-8, 1950-1951, dan lihat juga Tn, "Kesan-kesan Salim", *Konfrontasi*, No.11, Maret-April 1956.

¹⁰ Baharudin, "Salim di Balai Budaya", *Konfrontasi*, No.13, Juli-Agustus 1956.

¹¹ Tn, "Kesan-kesan Salim...", *Ibid*.

¹² Hazil, "Pelukis Salim, Timur ...", *Ibid*.

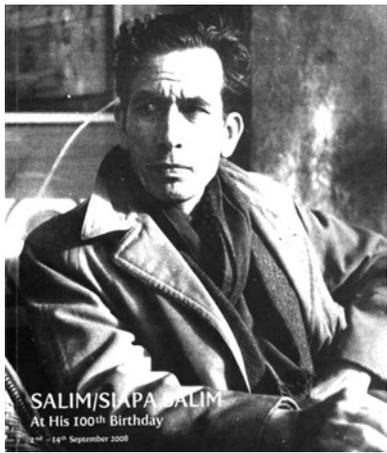
¹³ D. de Vries, "Twee Vaderlanden", *Oriëntatie*, No.5, Februari 1948, lihat juga Tn, "Sete di Mata Salim" terj. Harto Yuono, *Oriëntatie*, No.37, October, 1950, dan lihat juga Hazil, "Pelukis Salim, Timur ...", *Op. Cit*.

- ¹⁴ Hazil, "Pelukis Salim, Timur ...", *Op.Cit.*
- ¹⁵ Trisno Sumardjo, "Dasar Sehat dalam Kesenian Salim", *Indonesia*, No.6, Th.II, Juni 1951.
- ¹⁶ Ajip Rosidi, Salim, Pelukis Indonesia ..., *Op.Cit.*, pp. 3, 95-98.
- ¹⁷ Pandangan Salim tentang pemahaman kepada rakyat dan hubungannya dengan tendensi politik dapat dilihat pada Tn., "Kesan-Kesan Salim", *Op.Cit.*
- ¹⁸ Baharudin, "Salim di Balai ...", *Op.Cit.*
- ¹⁹ Sesangka, "Penyederhanaan Bentuk dalam Seni Lukis Kita", *Mimbar Indonesia*, No. 32, Th. IX, 6 Agustus 1955, lihat juga M. Balfas, "Seni Lukis Indonesia Baru", *Indonesia*, 1950.
- ²⁰ Basuki Resobowo, "Tugas Seni Membuka Mata dan Hati", *Mingguan Siasat*, 1 Mei 1957.
- ²¹ Trisno Sumardjo, "Bandung Mengabdikan Laboratorium Barat", *Mingguan Siasat*, No. 391, 5 Desember 1954, lihat juga Sitor Situmorang, "Modernisme", *Mingguan Siasat*, No. 392, 12 Desember 1954, Sudjoko, "Kritik Terhadap Pelukis-pelukis Bandung", *Mingguan Siasat*, No. 393, 19 Desember 1954.
- ²² R. Soedarmadji, "Selajang Pandang tentang Pameran di Jogjakarta", *Siasat*, No. 599, 3 Desember 1958, lihat juga Soedarmadji, "Dari Pameran Dies Natalis ASRI", *Gelora*, No. 3, 27 Desember 1962, Soe Hok Djin, "Tentang Lukisan-lukisan Abstrak pada ASRI", *Gelora*, No.9-13, Maret 1964.

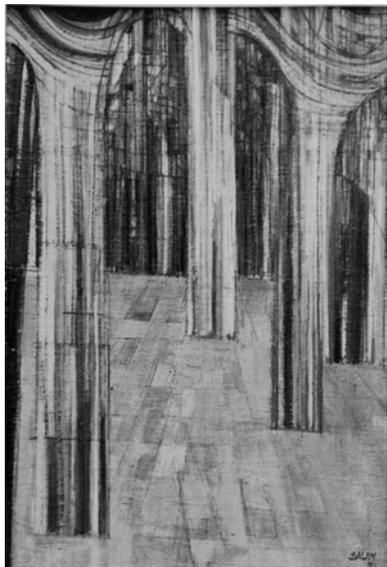
Kepustakaan

- Baharudin, "Salim di Balai Budaya", *Konfrontasi*, No.13, Juli-Agustus 1956.
- Balfas, M., "Seni Lukis Indonesia Baru", *Indonesia*, 1950.
- Becker, Howard S., *Art Worlds*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1949.
- Burhan, M. Agus, "Seni Lukis Mooi Indie sampai Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia, 1901-1979: Kontinuitas dan Perubahan", *Disertasi*, Ilmu Budaya, Universitas Gadjah Mada, 2002.
- Djin, Soe Hok, "Tentang Lukisan-lukisan Abstrak pada ASRI", *Gelora*, No.9-13, Maret 1964.
- Feith, Herbert, "Indonesia" in George McTurnan Kahin, *Governments and Politics of Southeast Asia*, Cornell University Press, Ithaca New York, 1964.
- Hauser, Arnold, *The Sociology of Art*, The University of Chicago, Chicago, 1982.
- Hazil, "Pelukis Salim, Timur atau Barat", *Pujangga Baru*, Th. XII, No.1-8, 1950-1951.
- Holt, Claire, *Art in Indonesia: Continuities and Change*, Cornell University Press, Ithaca New York, 1967.
- Lombart, Denys, *Nusa Jawa Silang Budaya, Batas-batas Pembaratan*, PT. Gramedia Pustaka Utama, Jakarta, 1996.
- Resobowo, Basuki, "Tugas Seni Membuka Mata dan Hati", *Mingguan Siasat*, 1 Mei 1957.
- Rosidi, Ajip, Salim, *Pelukis Indonesia di Paris*, Pustaka Jaya, Jakarta, 2003.
- Sasmita, Uka T., "Badan Musyawarah Kebudayaan Nasional", *Siasat*, No. 294, VII, 11 Januari 1953.
- Sesangka, "Penyederhanaan Bentuk dalam Seni Lukis Kita", *Mimbar Indonesia*, No. 32, Th. IX, 6 Agustus 1955.
- Situmorang, Sitor, "Salim", *Zenith*, Th. I, No.1, 15 Januari 1951.
- Situmorang, Sitor, "Modernisme", *Mingguan Siasat*, No. 392, 12 Desember 1954.
- Soedarmadji, R., "Selajang Pandang tentang Pameran di Jogjakarta", *Siasat*, No. 599, 3 Desember 1958.
- Soedarmadji, "Dari Pameran Dies Natalis ASRI", *Gelora*, No. 3, 27 Desember 1962.
- Sumardjo, Trisno, "Dokumentasi Lukisan", *Indonesia*, 16 Oktober 1950.
- Sumardjo, Trisno, "Dasar Sehat dalam Kesenian Salim", *Indonesia*, No.6, Th.II, Juni 1951.
- Sumardjo, Trisno, "Dasar Pikiran Tentang Akademi Kesenian", *Zenith*, I, No. 12, Desember 1951.
- Sumardjo, Trisno, "Bandung Mengabdikan Laboratorium Barat", *Mingguan Siasat*, No. 391, 5 Desember 1954, Sudjoko, "Kritik Terhadap Pelukis-pelukis Bandung", *Mingguan Siasat*, No. 393, 19 Desember 1954.
- Tn, "Sete di Mata Salim" terj. Harto Yuono, *Oriëntatie*, No.37, October, 1950.
- Tn, "Kesan-kesan Salim", *Konfrontasi*, No.11, Maret-April 1956.
- Vries, D. de, "Twee Vaderlanden", *Oriëntatie*, No.5, Februari 1948.

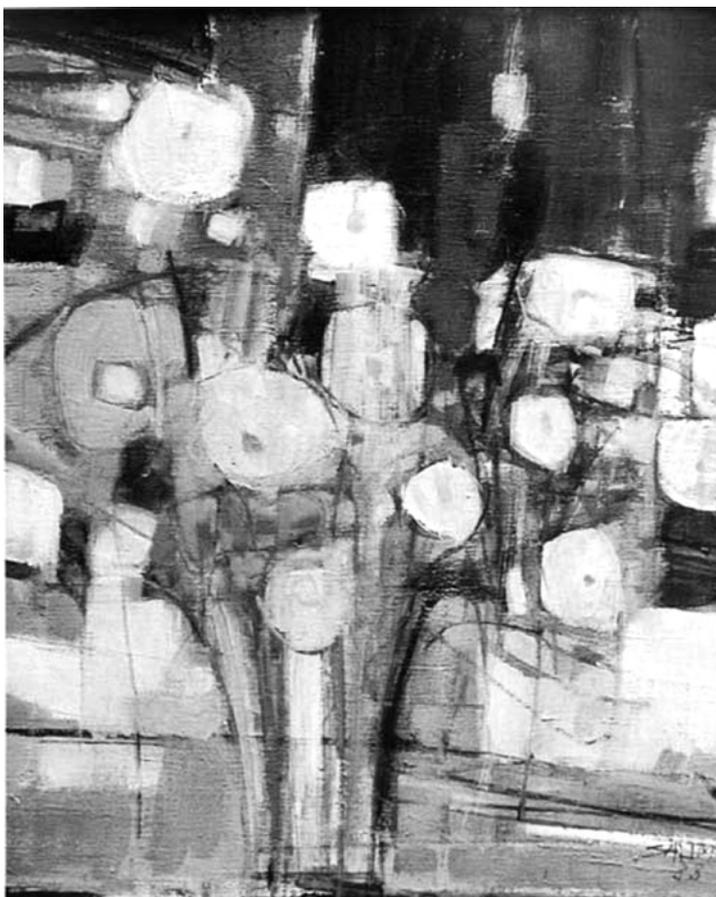
Lampiran



Gambar 1. Salim 1940 an



Gambar 2. Gereja 1985 Cat minyak di atas kanvas 72 x 60 cm



Gambar 3. Karangka Bunga 1988 Cat Minyak di atas kanvas 65 x 53 cm



Gambar 4. Dongeng Timur 1996



Gambar 5. Nyanyian alam 1957 Plakat di atas kertas 50 x 80 cm



Gambar 6. Pelabuhan Tegal 1956, cat minyak di atas kanvas



Gambar 7. Tegal malam hari 1993, cat minyak di atas kanvas 52 x 72 cm



Gambar 8 (kiri atas). Kebun di Midi 1950, cat Minyak di atas kanvas 60 x 50 cm

Gambar 9 (kiri bawah). Kota di Perancis 1990, cat minyak di atas kanvas 72 x 60 cm

Gambar 10. Tegal Tegalku sayang dalam impian selalu 1993, cat minyak di atas kanvas 72 x 53 cm (bawah)



SENI GRAFIS YOGYAKARTA DALAM WACANA SENI KONTEMPORER

Wiwik Sri Wulandari

Abstract

Visual art in Indonesia is not stagnant at all. It is because art always respond to the complex world development from time to time. Graphical Art in Yogyakarta has been developing as well. It always contributes to the visual art promotion of Indonesia. This article will focus on exploring the movement of Graphical Art in Yogyakarta in the frame of Indonesia contemporary art discourse. The Graphical Art in Yogyakarta has been metamorphosing both in visual and conceptual aspects in line with the latest development of the contemporary art.

Keywords: graphical art, contemporary art, alternative discourse

Pendahuluan

Keberadaan kota Yogyakarta yang sedemikian kompleks dengan rajutan sejarahnya dan pertumbuhan kesenian yang melatar belakangnya, melahirkan sebuah spirit kota tersendiri yang kemudian membentuk sebuah predikat sebagai salah satu barometer kesenian di Indonesia. Dari kota Yogyakarta tumbuh dan berkembang tokoh-tokoh, peristiwa-peristiwa, semangat, pemikiran, teknik, gaya serta nilai-nilai yang memiliki karakteristik karena dilatarbelakangi persoalan sosial, budaya, ekonomi, politik dan ideologi. Salah satu bagian kesenian yang lahir dari kota ini adalah seni grafis. Beberapa tokoh seni grafis yang mencetuskan dan membangun pencitraan seni grafis Yogyakarta awal adalah seniman seperti Affandi, Suromo, dan Abdul Salam.

Seni grafis modern yang pada dasarnya didefinisikan secara konvensional sebagai karya dua dimensional yang memanfaatkan proses cetak seperti cetak tinggi (*relief print*), cetak dalam (*intaglio*), cetak datar (*planografi*), dan cetak saring (*serigrafi*, *screen printing*) digunakan sebagai cara berungkap seni yang menjadi bagian dalam konstruksi wilayah seni murni. Namun sejauh perkembangan teknologi cetak, konsepsi konvensional ini perlu dipertanyakan ulang kembali apakah nilai-nilai konvensi yang telah disepakati tersebut haruslah menjadi stagnan tak berkembang dan tak bergerak sementara perkembangan jaman dengan segala dimensinya terus bergerak ke depan.

Jejak perkembangan seni grafis modern Indonesia dapat diketahui sejak kelahiran Republik Indonesia. Seni grafis Indonesia menyatakan kehadirannya dengan karya-karya yang secara estetik bermutu, dan secara politik lantang menggemakan suara dari "bangsa muda menjadi", untuk memakai kalimat Chairil Anwar. Heroisme, patriotisme, pergulatan artistik, dan kecerdikan mengakali situasi yang menekan, menemukan mediumnya pada pahatan lino. Dari sana, satu sisi dari Indonesia menjelmakan diri dalam pergaulan antarbangsa.¹

Sejarah menyebutkan bahwa seni grafis lahir dari kebutuhan-kebutuhan untuk mempropagandakan gerakan politik kemerdekaan Indonesia khususnya pada dasawarsa 1940-an sampai 1950-an. Dalam hal ini kita seharusnya mengingat eksplorasi Affandi, Abdul Salam, Suromo, Baharuddin Marasutan dan Mochtar Apin.²

Para perintis dalam seni grafis ini adalah juga seorang pelukis atau ilustrator, dan ternyata peran dwi fungsi bahkan multi fungsi inilah yang mewarnai perjalanan seni grafis

Indonesia. Namun yang patut dicatat pada perkembangan awal kemunculan seni grafis adalah penjelajahan medium dalam merespon zamannya. Penjelajahan ke dalam medium dapat dan harus menyingkapkan kemungkinan-kemungkinan ekspresi baru. Penjelajahan seperti itu adalah upaya berharga yang pada akhirnya tidak cuma memperkaya dunia seni tetapi juga masyarakat luas pada umumnya. Catatan ini yang kiranya perlu dicermati dalam perkembangan seni grafis Indonesia saat ini dalam menghadapi berbagai kemungkinan medium yang semakin beragam di jaman dengan kemajuan teknologi canggih ini.

Pada tahap selanjutnya mencatat bahwa peran-peran perguruan tinggi seperti FSRD ITB, FSR ISI Yogyakarta, FSRD IKJ dan lain-lain menjadi penyelenggara sekaligus fasilitator program studi seni grafis telah berhasil melahirkan sejumlah lulusan grafis yang sebagian masih bertahan bahkan telah eksis dalam percaturan dunia seni rupa lokal maupun internasional. Di antaranya adalah para dosen seni grafis dan pengajar seni rupa, mereka antara lain Y. Eka Suprihadi, Sun Ardi, Herry Wibowo, Edi Sunaryo, dan lain-lain di Yogyakarta. Sedangkan nama seperti Mochtar Apin, A.D. Pirous, T. Sutanto, Kaboel Suadi, Setiawan Sabana, dan lain-lain di Bandung.

Catatan mengenai pentingnya peran pendidikan tinggi dalam perkembangan seni rupa modern Indonesia dan dampak kesadaran kritisisme perupa juga disebutkan oleh Sanento Yuliman secara khusus dalam *Dua Seni Rupa* demikian:

Pendidikan tinggi mempunyai dampak penting terhadap kesadaran di kalangan perupa. Kita menyaksikan semakin banyak dan mendalam masukan informasi tentang seni rupa internasional, terutama Barat. Bersamaan dengan itu, para perupa terdidik juga peka terhadap isu dan diskusi di kalangan intelektual tentang masalah dunia dan negeri berkembang, misalnya masalah lingkungan – termasuk lingkungan sosial dan budaya. Pendidikan seni rupa itu juga mendorong kesadaran yang lebih tajam tentang kerja seni – tentang bahan, proses, unsur-unsur bentuk dan pengubahannya dan lain-lain – dan dari situ mendorong sikap menjelajah atau sikap eksperimental, dan sikap kritis.³

Hal inilah yang memicu berbagai kecenderungan baru dalam dunia seni rupa yang lekat dengan persoalan kreativitas yang selalu ingin menghadirkan sesuatu yang baru bahwa perupa atau seniman selalu ingin menciptakan karya-karya baru dengan sikap menjelajah, eksperimental dan kritis dipengaruhi berbagai pemikiran maupun perkembangan teknologi baru, tidak terkecuali dengan para pegrafis.

Proses dan Wujud Seni Rupa Kontemporer Indonesia

Konsepsi seni rupa kontemporer Indonesia ditumbuh kembangkan dan dipicu oleh munculnya Gerakan Seni Rupa Baru (GSRB) yang berlangsung pada tahun 1975. Embrio pemicunya adalah berawal dari kegiatan akademi seni rupa dengan segala konstruksi nilai yang dibangun atas nama lembaga-lembaga seni menganggap sebagai yang *legitimate*, seakan berjalan begitu mulus tanpa suatu hambatan apa pun. Hingga suatu waktu, kegelisahan yang selama ini ternyata dipendam oleh sebagian para mahasiswa yang kritis, demikian terurai lewat titik peristiwa Gerakan Seni Rupa Baru atau disingkat dengan GSRB. Titik pemicu awal mula dari letupan yang lebih besar adalah momen *Desember Hitam (Black December)* pada tahun 1974. *Desember Hitam* adalah suatu ajang penghargaan terhadap karya seni yang dianggap terbaik, diberikan kepada lima orang pelukis oleh Dewan Juri Pameran Besar Seni Lukis Indonesia (1974). Protes yang dilayangkan oleh para mahasiswa yang kritis kepada dewan juri bahwa: karya-karya tersebut dianggap bercorak ragam sama, yakni dekoratif dan lebih mengabdikan demi kepentingan “konsumtif”. Karena mendapati jalan buntu terhadap tututan yang diajukan, maka meledaklah kemudian gerakan perlawanan seni sebagai protes yang memiliki implikasi lebih luas secara sosial-politik yang luas; tidak sekedar melawan kemapanan nilai-nilai estetika-artistik, namun melebar menjadi medium untuk melancarkan kritik sosial (atas segala ketimpangan sosial yang terjadi ketika itu).⁴

GSRB muncul pada tahun 1975 hingga 1979, pada masa pemerintahan Orde Baru. Ia lahir dari kandungan lingkungan akademik yang dimotori oleh para mahasiswa Akademi Seni Rupa (ASRI) Yogyakarta dan beberapa dari Institut Teknologi Bandung (ITB). Konteks kelahiran gerakan ini menghantarkan *sang jabang bayi* ke dunia seni rupa Indonesia, melalui suatu perjuangan yang sengit dan telah melahirkan pemahaman baru atas persoalan ideologis kesenian; konsepsi estetika seni rupa; *subject matter*; batasan-batasan akademik, hingga menyentuh persoalan-persoalan interpretasi subyektivitas.

Catatan selanjutnya dalam perjalanan proses dan wujud seni kontemporer di Indonesia adalah internasionalisasi seni kontemporer dunia dalam medan seni rupa Indonesia yang mulai tumbuh pada akhir dekade 1980-an. Beberapa indikator yang menandainya antara lain adalah interaksi para seniman dan pengajar seni dengan dunia internasional (melanjutkan studi atau melalui pameran-pameran internasional, keikutsertaan seniman Indonesia dalam ajang kompetisi seni rupa internasional), munculnya institusi-institusi independen seperti Galeri Seni Cemeti dan Yayasan Seni Cemeti (1989) di Yogyakarta, tumbuh kembangnya galeri-galeri seni di beberapa kota di Indonesia, maraknya wacana kuratorial dalam penyelenggaraan pameran, dan situasi sosial-politik yang hegemonik represif pada masa orde baru memicu tumbuh kembangnya wacana seni kontemporer Internasional dalam dunia kesenirupaan Indonesia.

Sejalan dengan perkembangan zaman beserta konsepsi yang terus berjalan dan berubah maka timbul tantangan baru yang lebih kompleks. Memasuki dekade 1990-an, sejalan dengan hadirnya dunia teknologi cetak digital yang lebih handal, eksplorasi media dan teknologi beserta konsep seni postmodernisme dengan paradigma seni rupa kontemporer dimana terdapat semangat pluralisme, keberagaman baik dalam penggunaan media, teknologi, 'anything goes' dalam penyajian sebuah karya seni, membawa tantangan persoalan baru. Sebuah kontradiksi yang sangat bertolak belakang dengan konsep seni grafis yang memakai kaidah konvensional.

Pendekatan seni kontemporer kian bebas untuk mengakomodasi persentuhan, pembauran, kolaborasi antardisiplin dan medium, dalam berbagai bentuk ekspresi nilai kultural dan estetika yang kian dinamis. Keadaan ini juga berdampak pada wacana ekspresi dan teoritik dunia seni grafis. Seni rupa Indonesia tampaknya tumbuh dan berkembang dalam hiruk-pikuk suasana yang demikian, bahkan sebagai penanda yang signifikan corak ekspresi seni rupa kita dewasa ini.⁵ Hadirnya paradigma baru dalam seni rupa ini memberikan persentuhan baru dalam praktek maupun wacana teori dalam dunia seni rupa Indonesia, demikian juga dalam seni grafis. Fenomena yang terjadi kemudian adalah munculnya karya-karya seni grafis baru yang merespon kekayaan medium dan teknologi baru disertai konsep pemikiran yang lebih plural, dan menawarkan wacana alternatif-alternatif baru yang lebih dinamis.

Sebuah kontradiksi dimana prinsip seni grafis yang sangat mengutamakan kekuatan teknis kemudian secara berangsur berubah dalam bingkai yang semakin melebar dalam pemahaman seni kontemporer yang dinafasi oleh pemikiran postmodernisme. Inilah wujud dari perubahan yang hendak disajikan dan dianalisis melalui tulisan ini bahwa perkembangan seni grafis yang terjadi di kota Yogyakarta menjadi bahan analisis sekaligus menunjukkan terjadinya metamorfosis seni grafis konvensional menuju pada seni grafis kontemporer.

Sejumlah Karya Seni Grafis Yogyakarta

Tumbuh kembangnya seni grafis Yogyakarta, memang tidak bisa dilepaskan dari peran perguruan tinggi seni sebagai pemicu dan pencetak para pegrafis. Bagaimanapun juga, Fakultas Seni Rupa ISI Yogyakarta memiliki peran dalam melahirkan seni grafis Indonesia dan mencetak para pegrafis yang diharapkan dapat memberi kontribusi dalam medan sosial seni rupa Indonesia. Namun dalam perjalanan kesenian, seni grafis sampai dengan hari ini masih mengalami kendala

dalam menembus persoalan apresiasi, pasar seni, dan persoalan tanya jawab ideologis yang berkepanjangan sehingga nampaknya masih terus menjadi polemik yang belum juga ingin berhenti.

Lepas dari itu semua, seni grafis Yogyakarta secara visual dan kultural kini menampilkan wajah yang signifikan untuk dicermati dan dibaca. Beberapa peranan dan wujud karya seni grafis Yogyakarta yang menunjukkan ciri pergeseran medium, tema dan olah gagasan pada kecenderungan wacana seni kontemporer dapat dicatat dalam peta seni grafis Yogyakarta sebagai berikut:

a. Seniman Angkatan 1980-an

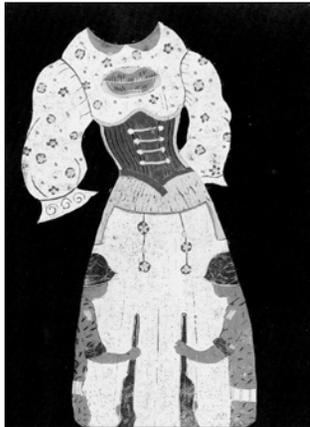
Perlu disebutkan di awal bahwa pencapaian teknis yang inovatif dan eksploratif dalam karya-karya seni grafis telah dilakukan pada tahun-tahun sebelum 1980-an, antara lain oleh Y. Eka Suprihadi dengan teknik *kolase print*, *screen printing* hingga pada eksplorasi teknik *frottage* (dari bahasa Perancis yang artinya: menggosok) atau kemudian disebut sebagai lugraf yang dibuat di atas permukaan kanvas. Y. Eka Suprihadi yang selain sebagai staf pengajar di minat utama seni grafis juga secara produktif melahirkan karya-karya seni grafis yang inovatif baik secara teknis, medium maupun tema. Ia layak dikategorikan sebagai pegrafis penjelajah medium yang selalu dapat merespon perubahan zaman.

Pada tahun 1980-an mencatat bahwa beberapa pegrafis yang lahir dari Fakultas Seni Rupa ISI Yogyakarta memberi catatan tersendiri dalam pembaharuan dalam eksplorasi teknis dalam seni grafis. Beberapa nama yang cukup signifikan untuk dicermati antara lain: Yamyuli Dwi Iman melalui eksplorasi teknis cetak tinggi (*hardboard cut*) dengan pewarnaan yang berlapis-lapis, cat yang tebal dan pemakaian cairan pengering, yang menjadikan karya Yamyuli penuh warna dan tebal. Secara teknis, Yamyuli menggunakan prinsip cetak dengan logika terbalik, menorehkan cat dengan warna gelap berangsur ke warna terang. Karya-karya Yamyuli memberi kontribusi tersendiri dalam pencapaian teknis seni grafis pada eranya. Ketidaklaziman teknis, demikian predikat yang diterakan pada karya-karya seni grafis cetak tingginya.

Sejumlah pegrafis yang perlu dicatat dalam pengembangan tema, teknik dan medium antara lain: M. Watoni, R. Gatot Eko Cahyono, Yahya P., Sucipto WD., Harry "Ong" Wahyu, dan Agung "Coklie" Setiaji. Secara teknis dan tema, M. Watoni lebih menggarap persoalan keseharian dengan eksplorasi tekstural teknik cetak tinggi, Gatot Eko melalui gaya formalisme abstrak dengan teknik cetak tinggi yang relatif detail. Yahya P. dengan gaya surealisme melalui cetak tinggi yang membutuhkan ketelitian, sedangkan Sucipto WD. dengan eksplorasi bentuk deformatif melalui teknik cetak tinggi yang artistik. Ciri formalisme dalam semangat modernisme masih mendominasi karya-karya mereka, namun demikian pencapaian artistik mulai dibarengi dengan kelenturan gagasan yang beragam dan persentuhan terhadap wacana global.

Memasuki dekade 1990-an, sejumlah pegrafis seperti Harry "Ong" Wahyu dan Agung "Coklie" Setiaji memunculkan kekuatan eksplorasi teknis dan gagasan kritisisme sosial-politik-kebudayaan yang cukup kental. Bahkan keduanya menyajikan karya seni grafis yang lebih meruang dan instalatif. Sifat eksploratif teknis yang mencirikan 'penolakan' terhadap seni grafis konvensional mulai bermunculan.

Nama lain yang layak dicatat, antara lain Agung Kurniawan (Agung 'leak' Kurniawan) yang banyak menggunakan teknik cetak dalam (*intaglio*) dalam eksplorasi karya-karya seni grafis. Selain itu, secara ideologis ia memberi peran dalam memelopori kekuatan jaringan kelembagaan secara lebih luas, menciptakan ruang alternatif (mendirikan Kedai Kebun galeri dan forum, dan penyokong berdirinya Rumah Grafis Minggiran) yang pada era tersebut belum banyak dilakukan. Pada tahapan ini dapat dicatat bahwa wacana alternatif untuk memperluas apresiasi terhadap seni grafis secara lebih luas mulai ditumbuhkan. Kesadaran untuk mencipta



Dari kiri ke kanan, atas ke bawah:
Gambar 1. Yamyuli Dwi Iman, Reforfashion 6, 1999, 32 x 46 cm, Hardboard cut, 1/3.
 (Sumber: Katalog Setengah Abad Seni Grafis Indonesia, 2000);
Gambar 2. Mbeling (Incorruggible), 1999, Hardboard cut; **Gambar 3.** Bir Cap Kursi, 2003, Hardboard cut; **Gambar 4.** R.Gatot Eko C., Gerhana Matahari Total, Hardboardcut, 1988; **Gambar 5.** Sucipto WD., Pussy, Wood block print, 1988; **Gambar 6.** M. Watoni, Women, hardboardcut, 1988; **Gambar 7.** Harry "Ong" Wahyu, Tutup Mulut, screenprinting; **Gambar 8.** Agung "Leak" Kurniawan, Untitled, intaglio on paper, 1990.

ruang alternatif penciptaan dan pewacanaan karya seni grafis tidak selalu didominasi oleh sebuah institusi pendidikan tinggi seni, namun ditopang juga oleh peran-peran ruang alternatif di luar kelembagaan.

b. Karya-Karya Bertema Sosial-Politik

Pada tahun-tahun akhir masa pemerintahan orde baru di Indonesia (yang memanas tahun 1998), seluruh komponen bangsa ini bergerak bersama menjadi sebuah gerakan pemikiran, gerakan moral dan kultural yang sedemikian kuat merespon situasi sosial-politik negri ini.

Perjalanan pada era sebelumnya di tahun 1950-an, kota Yogyakarta merupakan tempat yang subur bagi kegiatan sanggar-sanggar seni, dimana merupakan tempat Lembaga Kebudayaan Rakyat (LEKRA) mengibarkan benderanya. Keikutsertaan para perupa dengan tema-tema realisme sosialnya dan menjadi bagian dalam organisasi lembaga tersebut telah mencatatkan sejarah bagi Yogyakarta. Kemudian muncul kembali pada dekade 1990-an melalui tema-tema sosial dan politik sebagai respon terhadap memanasnya iklim politik Indonesia yang ditandai dengan runtuhnya pemerintahan Orde Baru (selama 32 tahun) di bawah pimpinan Presiden Soeharto pada bulan Mei 1998.⁶ Di tahun tersebut tercatat karya-karya seni yang dihasilkan lebih banyak didominasi oleh karya-karya bertema sosial-politik, tidak terkecuali karya-karya seni grafis. Sejumlah pegrafis yang cenderung merespon tema sosial-politik pada dekade 1990-an antara lain: Aris Prabowo, Arya Panjalu, Koko Suratmoko, R.Soni Irawan, Arie Dyanto, Agung "Leak" Kurniawan dan sejumlah mahasiswa grafis yang masih aktif dalam studinya. Tema ini sedemikian menarik diangkat oleh karena riuhnya situasi dan kondisi sosial politik di Indonesia disertai kekuatan media yang sedemikian mendominasi wacana sosial budaya.

c. Taring Padi

Para era tahun 1998, di kota Yogyakarta mulai mencuat nama Taring Padi sebagai sebuah kolektif. Taring Padi merupakan pekerja seni-budaya yang berproses untuk konstruksi nilai-nilai budaya dan "seni" yang progresif. Awalnya kolektif ini diberi nama Lembaga Budaya Kerakyatan Taring Padi (LBK TP). Kegiatan yang dilakukan meliputi : penerbitan media berkala *Terompet Rakyat*, kerja sama antar komunitas, pembuatan media propaganda (seperti poster bertema, baliho, wayang-wayangan, instalasi), aksi grafiti, dan lain sebagainya.

Kelompok Taring Padi memakai seni grafis sebagai media penciptaan poster yang mengusung slogan-slogan kerakyatan. Kelompok ini melihat efektifitas dan gerak perjuangan para perupa menjelang kemerdekaan yang memakai seni cetak grafis sebagai media perjuangan melawan penjajah. Pemakaian medium ini melalui slogan-slogan kerakyatannya dikembangkan dengan keterampilan teknis yang cukup baik.

d. Rumah Grafis Minggiran

Rumah Grafis Minggiran telah berdiri dari tanggal 1 September 2001 bertepatan dengan sebuah pameran bersama di Gelaran Budaya Yogyakarta. Berawal dari kurangnya ruang di kampus, kelompok yang sebagian besar beranggotakan mahasiswa ISI Jurusan Seni Grafis ini kemudian mendirikan sebuah studio di wilayah Minggiran. Itulah sebabnya tempat yang mereka gunakan untuk berkarya dan mengembangkan seni grafis diberi nama Rumah Grafis Minggiran.

Aktivitas utama Rumah Grafis Minggiran adalah menyediakan ruang dan fasilitas kerja bagi para seniman, khususnya yang bekerja dengan teknik grafis. Rumah Grafis Minggiran juga bekerja untuk membangun jaringan di antara para seniman grafis di Yogyakarta, bahkan dengan studio grafis yang ada kota-kota lain. Selain sebagai ruang untuk berkarya bagi anggotanya yang kurang lebih berjumlah 30-an orang, Rumah Grafis Minggiran juga menerima pesanan mencetak



Dari kiri ke kanan: **Gambar 9.** Taring Padi, Semua Bersaudara (All Brothers), 45 x 60 cm, Woodcut (Sumber: Katalog Setengah Abad Seni Grafis Indonesia, 2000); **Gambar 10.** Taring Padi, Tanah Milik Penggarap (The Land of Farmer), 45 x 60 cm, Woodcut (Sumber: Katalog Setengah Abad Seni Grafis Indonesia, 2000)



Dari kiri ke kanan: **Gambar 11.** Open Workshop Studio Grafis Minggiran di Rumah Seni Cemeti Yogyakarta, Desember 2006 (Sumber; foto dokumentasi Grafis Minggiran, 2006); **Gambar 12.** (Ket.:Ibu Dian Anggraini dan peserta workshop dengan serius menyimak penjelasan dari Marfianto) Open Workshop Studio Grafis Minggiran di Rumah Seni Cemeti Yogyakarta.

karya grafis. Walaupun demikian, kiprah Rumah Grafis Minggiran telah memberi kontribusi aktif untuk pengembangan seni grafis secara lebih dekat sekaligus luas pada masyarakat.

e. Wacana Alternatif Seni Rupa Publik

Dalam perjalanan berikutnya di era 1990-an muncul fenomena baru dalam perkembangan seni rupa di Yogyakarta yaitu seni rupa publik dengan konsep penolakan terhadap elitisme dalam

karya seni. Artinya bahwa, kemunculan seni rupa publik dipicu oleh pemahaman untuk memberi ruang bagi karya seni *Pop Art*, atau karya seni yang menampung ide-ide populer, seni yang memiliki dimensi sosial terhadap masyarakat secara lebih luas. Bentuk-bentuk manifestasinya tidak selalu dipamerkan di ruang-ruang pameran seperti galeri atau museum, tetapi lebih luas menyentuh publik atau masyarakat.

Semangat seni rupa publik Yogyakarta dimotori oleh beberapa pemunculan ruang-ruang alternatif seperti Apotik Komik yang aktif menggali ide-ide wacana subkultur dan memunculkan karya-karya seni rupa publik seperti komik, mural, workshop-workshop seni rupa publik. Selain itu muncul kelompok 'Daging Tumbuh' yang juga bergerak dalam eksplorasi pembuatan komik alternatif dan menampung kelompok-kelompok atau seniman-seniman yang tertarik mengembangkan komik. Pada tahap selanjutnya muncul seniman personal yang aktif memberi ruang untuk pengembangan seni rupa publik seperti Arie Dyanto, Samuel Indratma. Mereka adalah salah satu kelompok Apotik Komik, namun dalam perkembangannya mereka mengeksplorasi seni rupa publik secara lebih intensif dan meluas. Arie Dyanto mengembangkan seni cetak stensil dan air brush yang dekat dengan fenomena *street art* di Yogyakarta. Dalam hal ini, Ari lebih memiliki kedekatan dengan seni grafis, sehingga pada tahap selanjutnya membawa pengaruh pada kecenderungan seni grafis alternatif hasil karya mahasiswa seni grafis FSR ISI Yogyakarta. Sedangkan Samuel Indratma mencoba mendekati lebih jauh mengenai seni rupa publik melalui workshop-workshop dengan sasaran masyarakat umum, anak-anak sekolah dan mau terjun menjadi bagian dalam pengembangan seni rupa publik kota Yogyakarta secara lebih kongkrit.

Melihat kecenderungan fenomena seni rupa alternatif ini, nampaknya sangat memberi angin segar bagi 'kemandegan' cara ungkap seni yang selama ini diakui secara konvensional seperti seni lukis, seni grafis dan seni patung. Keaktifan para perupa dalam cara berungkap seni yang 'baru', ini juga menimbulkan stimulan-stimulan aktif bagi sejumlah perupa di zamannya dan menjadi catatan penting dalam perkembangan seni rupa Yogyakarta secara visual dan konseptual.

Penutup

Mengamati sejumlah tampilan karya-karya seni grafis Yogyakarta dan berbagai kecenderungan media baru yang digunakannya, dapat dikatakan bahwa seni grafis Yogyakarta menampilkan wajah seni grafis yang semakin mencerahkan. Dalam arti bahwa, dinamika kesenian yang bergerak di kota Yogyakarta memberi dampak positif bagi perkembangan seni grafis Yogyakarta. Mencatat berbagai tampilan seni grafis baik secara visual dan konseptual, kiranya dapat ditarik simpul-simpul berikut ini.

Pertama, secara visual bahwa seni grafis Yogyakarta tidak dapat jika dikatakan berjalan stagnan atau berhenti dan hanya dimanifestasikan secara berulang-ulang. Ketentuan teknis dalam seni grafis memang sangat mendominasi cara kerja seni grafis, namun tidak berarti bahwa ketentuan teknis tersebut mengikat kendali kreativitas yang menjadi hak setiap pegrafis untuk melakukan terobosan teknis dengan muatan nilai-nilai pembaharuan, menawarkan tampilan estetika dengan semangat menemukan format yang selalu baru. Seni grafis Yogyakarta mengalami perluasan cara kerja visual, dari yang sifatnya konvensional menuju pada pola-pola kerja non-konvensional. Secara lebih khusus, seni grafis Yogyakarta memperlihatkan intensitas perubahan wujud dan konseptual, baik secara teknis maupun gagasan. Terdapat kecenderungan untuk 'meruntuhkan batas-batas' antara seni yang elitis (seni tinggi) dan seni rupa publik, batas antara pemahaman teknis konvensional dengan yang non-konvensional.

Kedua, secara konseptual hendaklah dapat dibaca bahwa seni grafis Yogyakarta



Dari kiri ke kanan, atas ke bawah: **Gambar 13.** Arie Dyanto, Political Asylum, Neon box, mixed media, 1998 (Sumber: foto dokumentasi penulis pada pameran di Galeri Cemeti Yogyakarta, 1998); **Gambar 14 & 15.** Prayogo Satrio Utomo, The Dead Boy, stencil spray on acrylic-neon box, 2005 (Sumber: foto dokumentasi penulis pada Pameran Grafis VI FSR ISI Yogyakarta, 2005); **Gambar 16.** Arie Dyanto, The Hope Series, stencil spray on 12" Vinyl Record, 2005; **Gambar 17.** Arie Dyanto, City writer, Spray paint on canvas, 2006; **Gambar 18.** Arie Dyanto, Boneyard, Spray paint on canvas, 2007.

mengalami dialektika yang subur dan berkembang dengan medan sosial seni di sekitarnya. Artinya bahwa terjadi aksi-reaksi antara pegrafis dan pemikiran-pemikiran yang berkembang di jamannya memberi stimulus positif untuk memekarkan ide dan gagasan para pegrafis. Keterbacaan terhadap pemikiran-pemikiran seni yang berkembang, keterlibatan pegrafis dalam penyelenggaraan kompetisi seni grafis (Triennale Seni Grafis yang diprakarsai Bentara Budaya Jakarta dan Kompas), keikutsertaan para pegrafis dalam pameran tingkat nasional dan internasional, akan terus mengasah kepekaan konseptual secara lebih luas.

Ketiga, bahwa upaya-upaya ruang alternatif (gerakan nyata seperti yang dilakukan Grafis Minggiran, Arie Dyanto yang membuka katup seni tinggi dan seni populer) merupakan upaya terobosan untuk mengenalkan, menggali potensi teknik grafis alternatif, mensosialisasikan seni grafis secara lebih kongkrit kepada masyarakat. Sehingga proses apresiasi yang terjadi di masyarakat semakin menguat, selain juga upaya memperbanyak pameran-pameran seni grafis secara lebih intensif.

Akhirnya bahwa upaya untuk memperluas jaringan, memperbanyak hubungan-hubungan antara infrastruktur lembaga pendidikan seni grafis dengan dunia di sekelilingnya secara lebih luas menjadi potensi yang perlu dicatat dalam perkembangan seni grafis dalam wacana seni kontemporer Yogyakarta. Inter relasi antara seni grafis konvensional dan wacana seni alternatif serta perkembangan teknologi menjadi ruang dialog terus-menerus demi melahirkan karya-karya seni grafis yang selalu dapat merespon jamannya. Oleh karena itu, peran-peran yang dilakukan baik itu dari kalangan pegrafis maupun infrastruktur kesenian menjadi penting sebagai penentu perkembangan seni grafis Yogyakarta ke depan menjadi lebih memiliki 'daya ganggu' kreativitas. Kiranya bahwa sikap menjelajah atau sikap eksperimental, dan sikap kritis seperti yang dikatakan Sanento Yuliman selalu menjadi jiwa dalam perkembangan seni grafis ke depan.

Catatan Akhir

¹ Enin Supriyanto, Efix Mulyadi, dkk, *Pengantar Setengah Abad Seni Grafis Indonesia*, Kepustakaan Populer Gramedia dan Bentara Budaya Jakarta-Yogyakarta, 2000, p. 4.

² Aminudin TH. Siregar, "Kedudukan Seni Grafis dalam Seni Rupa Kita", *Makalah Seminar Seni Grafis 2005*, Galeri Soemardja FSRD ITB, p. 5.

³ Sanento Yuliman, *Dua Seni Rupa, Sepilihan Tulisan Sanento Yuliman*, Penerbit Yayasan Kalam, Jakarta, 2001, p. 59.

⁴ Suwarno Wisetrotomo, *Melacak Garis Waktu dan Peristiwa*, Direktorat Jenderal Kebudayaan Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Jakarta, 1998, p. 24.

⁵ Setiawan Sabana, "Jejak Teknologi, Catatan Zaman", *www.kompas.com*, diakses 1 Oktober 2006, jam 14.12.

⁶ Lihat *Skripsi* Wiwik Sri Wulandari, "Tema Sosial Politik dalam Seni Rupa Kontemporer Yogyakarta dekade 1990-an", Jurusan Seni Murni Fakultas Seni Rupa ISI Yogyakarta, 2000.

Kepustakaan

Sabana, Setiawan, "Jejak Teknologi, Catatan Zaman", *www.kompas.com*, diakses 1 Oktober 2006.

Siregar, Aminudin TH., "Kedudukan Seni Grafis dalam Seni Rupa Kita", *Makalah Seminar Seni Grafis*, Galeri Soemardja FSRD ITB, 2005.

Supriyanto, Enin, Efix Mulyadi, dkk., *Pengantar Setengah Abad Seni Grafis Indonesia*, Kepustakaan Populer Gramedia dan Bentara Budaya Jakarta-Yogyakarta, 2000.

Wisetrotomo, Suwarno, *Melacak Garis Waktu dan Peristiwa*, Direktorat Jenderal Kebudayaan Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Jakarta, 1998.

Wulandari, Wiwik Sri, "Tema Sosial Politik dalam Seni Rupa Kontemporer Yogyakarta dekade 1990-an", *Skripsi*, Jurusan Seni Murni Fakultas Seni Rupa ISI Yogyakarta, 2000.

Yuliman, Sanento, *Dua Seni Rupa, Sepilihan Tulisan Sanento Yuliman*, Penerbit Yayasan Kalam, Jakarta, 2001.

Lampiran

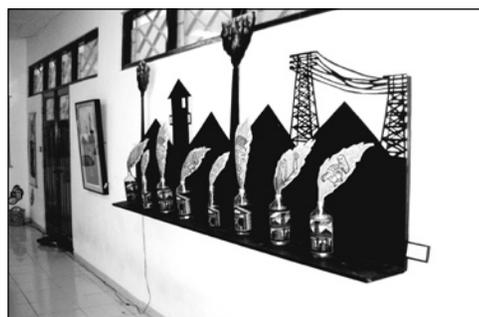
Gambar-gambar di bawah ini adalah karya-karya Seni Grafis di Program Studi Seni Murni FSR ISI Yogyakarta.



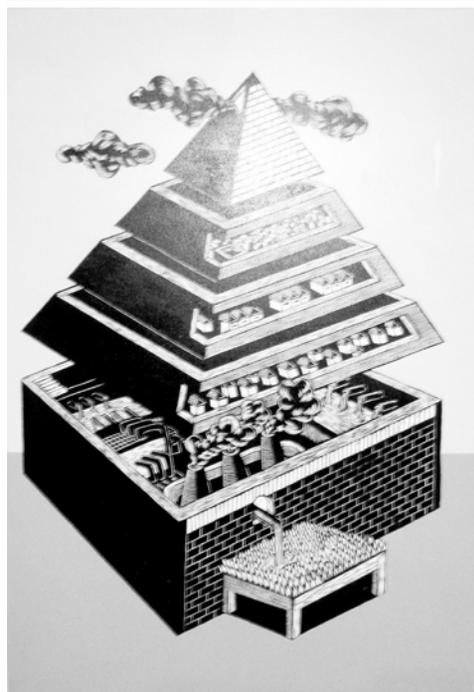
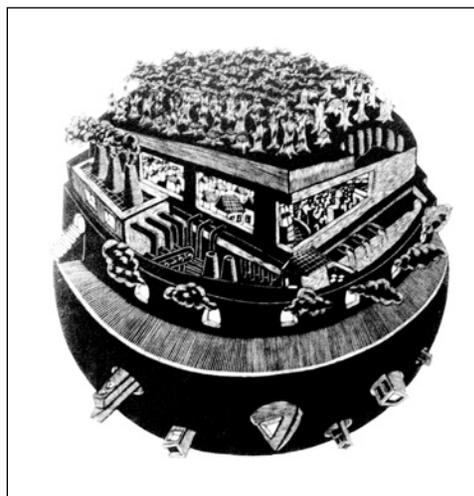
Gambar 1 & 2. Karya Tugas Akhir Andy Hismanto



Gambar 3. Karya Digital Print dalam Pameran Seni Grafis VII (2007)



Gambar 4. Hardoko. Karya Tugas Akhir Seni Grafis (2007)



Gambar 5. Karya Putra Eko Prasetyo (dalam Pameran Seni Grafis VII - 2007)



PRODUKSI TENUN ATBM DENGAN APLIKASI DAN VARIASI PAKAN NON BENANG¹

Suryo Tri Widodo

Abstract

ATBM (non mechanical weaving equipment) is very popular in Indonesian weaving. There are various types of woven cloth in Indonesia, such as lurik, warp ikat, double ikat and songket. Indonesian weaving has been developing in many aspects. An innovation on weaving material is significant in the technical aspect of the production process. When ATBM is operated, usually the thread material is used. Nowadays, in addition to the thread material, the non thread ones are also applied. This article will discuss about the non thread material application on the interior products.

Keywords: ATBM, craft textile, non thread weft, weaving material, weaving

Pendahuluan

Budaya menenun merupakan salah satu budaya terpenting dalam sejarah panjang perjalanan peradaban umat manusia yang diperkirakan dimulai semenjak zaman neolithikum.² Budaya ini muncul karena didorong oleh salah satu dari kebutuhan primer (*basic need*) manusia, yaitu kebutuhan akan sandang di samping kebutuhan pangan dan papan. Untuk dapat memenuhi kebutuhan sandang, produksi tenun atau tekstil menjadi suatu hal yang penting. Budaya dan tradisi menenun berangkat dari adanya perubahan dan pergeseran pola dalam hal penggunaan bahan sandang dari kulit binatang maupun kulit kayu kepada bahan serat sebagai bahan baku utama dalam pembuatan benang. Dari benang sebagai bahan baku utama kemudian diproses dan diolah sedemikian rupa sehingga menjelma menjadi selembar kain yang kemudian dipahami sebagai barang-barang hasil tenunan.³

Pada tahap perkembangan selanjutnya, budaya menenun juga dibarengi dengan temuan-temuan baru termasuk perangkat yang digunakan. ATBM (Alat Tenun Bukan Mesin) menjadi salah satu hasil temuan yang sangat penting dalam pembuatan tenun tradisional di Indonesia. Dengan ATBM, produksi tenun tidak semata-mata hanya ditujukan untuk memenuhi kebutuhan sandang saja, melainkan juga berkembang kepada produk yang lain seperti berbagai produk interior berbahan dasar tekstil, termasuk juga pengembangan dari aspek bahan yang digunakan.

Teknik menenun berkembang sejajar atau berbanding lurus dengan keahlian dalam pembuatan benang.⁴ Benang sendiri memiliki berbagai ukuran, dari yang tipis, sedang, hingga tebal yang dimaksudkan untuk mempersiapkan pembuatan tenun yang disesuaikan dengan kebutuhan atau ketebalan kain yang dihasilkan. Benang memang menjadi bahan utama dalam pembuatan tenun, namun seiring perkembangannya, dewasa ini banyak bermunculan berbagai macam bahan alternatif yang dapat diolah sedemikian rupa dan dapat dieksplorasi secara lebih lanjut.

Berkaitan dengan hal tersebut di atas, dalam artikel ini penulis akan mencoba sedikit memberikan gambaran mengenai produksi tenun ATBM dengan memanfaatkan bahan pakan nonbenang sebagai bahan baku utama. Untuk *me-refresh* ingatan kita, pada pembahasan pertama, penulis akan memberikan sekelumit gambaran mengenai tenun tradisional di Indonesia. Pada

pembahasan kedua akan dibicarakan mengenai urutan proses produksi tenun ATBM, yang diikuti dengan aplikasi dan variasi pakan nonbenang sebagai pembahasan ketiga. Pembahasan diakhiri dengan penutup sebagai kesimpulan dari seluruh pembahasan.

Tenun Tradisional di Indonesia

Peralatan untuk menenun atau yang biasa disebut dengan alat tenun, ada beberapa jenis yang dapat kita jumpai dan dikenal di daerah-daerah penenunan di Indonesia, salah satunya adalah alat tenun jenis ATBM (Alat Tenun Bukan Mesin). ATBM merupakan pengembangan dari alat tenun gendong yang berkembang menjadi alat tenun *tinjak* yang pada tahun 1927 oleh Tekstiel Institut Bandung (TIB, sekarang Balai Besar Tekstil Bandung), dikembangkan lagi menjadi alat tenun *tinjak* dengan *teropong layang*. Dikenal sebagai alat tenun TIB, yang selanjutnya kita kenal sebagai ATBM.⁵

Prinsip dasar dari ATBM adalah alat yang dioperasikan secara manual dengan tenaga manusia seperti halnya pada alat tenun *gendong*, namun ATBM dapat memproduksi kain dan mampu menggandakannya sesuai kebutuhan untuk memenuhi produksi massal. Dengan kata lain ATBM ini bisa disebut sebagai alat tenun yang semimodern, hasil pengembangan dari alat tenun tradisional yang sudah ada sebelumnya.

Beberapa daerah di Indonesia dikenal sebagai daerah sentra penghasil tenun tradisional, seperti di Jawa, Sumatera, Bali, Sumba, dan Timor. Tenun tradisional Indonesia memiliki berbagai macam dan ragam, baik dari segi motif atau ragam hias, teknik, maupun fungsinya. Pada dasarnya tenun tradisional di Indonesia dibedakan menjadi beberapa jenis, yaitu tenun *lurik*, tenun ikat (ikat *lungsi*, ikat *pakan*, dobel ikat), dan songket.⁶

Tenun *lurik* merupakan tenun yang bermotif garis-garis. *Lurik* berasal dari istilah Jawa, yaitu "rik" yang berarti garis. Istilah *lurik* hanya digunakan di Jawa, namun dengan istilah yang berbeda, kain tenun yang menyerupai *lurik* juga terdapat di Sumatera, Bali, Lombok, Sumba, Timor. Di luar Jawa, tenun *lurik* sering digabung dengan teknik lain seperti ikat dan songket.

Pada tenun ikat dikenal tiga jenis, yaitu tenun ikat *lungsi*, tenun ikat *pakan*, dan tenun dobel ikat. Tenun ikat *lungsi* adalah tenun yang pembuatan motifnya dengan cara mengikat pola pada benang *lungsi* yang bertujuan untuk menghalangi zat warna bila benang *lungsi* dicelupkan ke dalam zat warna. Setelah pewarnaan selesai, ikatan dibuka dan terbentuklah motif sesuai ikatan motif yang diikat tadi. Tenun ikat *pakan* pada prinsipnya sama dengan keteknikan pada tenun ikat *lungsi*, namun sesuai dengan namanya, yang diikat adalah benang *pakan*. Tenun dobel ikat seperti halnya pada teknik ikat *pakan* dan ikat *lungsi* juga dilakukan dengan teknik pengikatan, namun yang diikat keduanya, baik benang *pakan* maupun benang *lungsi*. Tenun dobel ikat menjadi tenun yang teristimewa dari aspek proses pengerjaannya yang sangat rumit.

Tenun songket adalah tenun yang pembuatan motif hiasnya menggunakan pakan tambahan. Secara struktur, kain songket ini juga terbentuk dari hasil persilangan benang *pakan* dengan benang *lungsi*, namun pembuatan motifnya menggunakan pakan tambahan (misalnya benang emas), secara teknis ikut teranyam oleh benang *lungsi* membentuk motif yang dikehendaki. Secara fisik tenun songket ini memiliki dua sisi, yaitu sisi depan sebagai tampilan motif sesungguhnya, sisi belakangnya merupakan negatif dari motif depan. Teknik pengerjaan songket ini dengan cara *mencungkit* atau mengangkat benang *lungsi* dengan bilah bambu atau kayu untuk memasukkan benang *pakan* tambahan sebagai benang pembentuk motif. Pekerjaan memasukkan benang *pakan* tambahan dilakukan bersamaan proses penenunan.⁷

Proses Produksi Tenun ATBM

Proses produksi tenun ATBM dikenal melalui dua tahapan, yaitu tahap persiapan dan tahap

penenunan. Tahap persiapan ialah mempersiapkan bahan dan alat serta menyetelnya hingga siap untuk proses penenunan. Tahap penenunan atau menenun diartikan sebagai sebuah metode menyusun sekumpulan benang menjadi bentuk lembaran, yaitu proses menyilangkan benang pakan di antara benang *lungsi*, sehingga terjadi jalinan yang saling menyatu, saling menganyam,⁸ hingga menghasilkan lembaran yang disebut tekstil. Di samping tahap persiapan dan penenunan, masih ada satu tahap lagi, yaitu *finishing* sebagai tahap akhir dalam proses produksi. *Finishing* bertujuan untuk merapikan hasil tenunan sehingga diperoleh hasil yang sempurna.

Sebelum kita melangkah pada tahap atau proses penenunan aplikasi dan variasi dari bahan pakan nonbenang, ada baiknya kita memahami terlebih dahulu tahap demi tahap dari proses pelaksanaan produksi secara keseluruhan. Hal ini penting untuk diketahui mengingat proses dan teknik produksi tenun merupakan sebuah pekerjaan yang memerlukan ketelitian dan keterampilan yang khusus pula.

Bahan untuk pembuatan kain tenun lazimnya digunakan bahan dari kapas atau katun (*cotton*). Bangsa Indonesia telah lama membudayakan benang kapas yang diolah dengan cara dipintal sehingga menjadi benang kapas atau katun.⁹ Benang merupakan bahan utama dalam pembuatan kain atau dalam hal ini dalam produksi kain tenun. Benang yang digunakan dalam proses produksi tenun ada berbagai macam, seperti benang yang berbahan katun (biasa digunakan sebagai bahan sandang, misalnya seperti pada jenis tenun *lurik* dan tenun ikat), benang emas dan perak pada tenun songket, benang *polyester* (biasa digunakan sebagai bahan interior), benang antihai dari kapas, benang dari bahan campuran, dan sebagainya.

Dalam proses produksi tenun, tahap pertama adalah menyiapkan atau mengolah benang tersebut hingga siap untuk ditenun. Dalam teknik produksi tenun, benang dibagi menjadi dua jenis, yaitu yang disebut dengan benang *lungsi* dan benang *pakan*. Benang *lungsi* adalah benang yang membujur di depan penenun (vertikal), sedangkan benang *pakan* adalah yang melintang di depan penenun (horizontal). Tahapan dalam proses persiapan dapat diuraikan dan dijabarkan sebagai berikut:

a. Pemintalan

Memintal adalah pekerjaan menarik serat dari gumpalan kapas sambil memilinnya. Alat yang digunakan secara tradisional disebut dengan *antih*.¹⁰ Namun dewasa ini proses memintal benang sudah banyak diproses dengan mesin di pabrik-pabrik pemintalan benang, sehingga bahan benang jadi untuk tenunan bisa kita dapatkan secara mudah, baik dari segi kualitas, jumlah, mutu, pilihan warna, termasuk harganya yang sangat bervariasi. Dari aspek ukuran pun juga sangat variatif, misalnya ukuran 12s untuk benang dengan ukuran besar, ukuran 12s untuk ukuran sedang, dan 16s untuk ukuran kecil.¹¹

b. Pengolahan Benang Lungsi

Benang yang digunakan dalam proses produksi tenun, biasanya dibeli dalam bentuk *cones*. *Cones* merupakan istilah yang digunakan untuk benang yang sudah digulung ke dalam gulungan yang berbentuk seperti kerucut (gulungan pabrik). Benang dalam bentuk *cones* kemudian diubah menjadi bentuk *kelos*. Proses ini biasa disebut dengan proses pengelosan, yaitu menggulung benang dari bentuk *cones* ke dalam bentuk *kelos*, dengan menggunakan alat yang disebut *klethek/bobbin* (alat penggulung benang yang biasanya terbuat dari kayu) dengan alat penggulungnya yang disebut dengan *klethekan (erek)* (gbr. 1 kiri).

Cara pertama di atas dilakukan apabila tidak ada proses pewarnaan benang. Apabila dibutuhkan proses pewarnaan seperti pada proses tenun *lurik*, dari benang dalam bentuk *cones* diubah menjadi bentuk *strenk*. Proses *strenk* ini pada prinsipnya adalah mengurai benang dari bentuk *cones*, agar ketika dilakukan proses pewarnaan, zat warna dapat masuk dan meresap



Gambar 1. Proses pengelosan dari bentuk cones (kiri) dan proses pemaletan dari bentuk strenk (kanan).

kecones dalam serat benang. Pewarnaan tidak dapat dilakukan kalau benang masih dalam bentuk cones, karena warna tidak bisa masuk dan meresap secara sempurna.

c. Pengolahan Benang Pakan

Proses pengolahan benang *pakan* pada prinsipnya hampir sama dengan benang *lungsi*. Proses penggulungan benang *pakan* biasa disebut dengan proses pemaletan. Pemaletan dilakukan dengan cara menggulung benang dari bentuk *cones*, benang dari bentuk *strenk*, ataupun benang yang sudah dalam bentuk *kelos* ke dalam alat yang disebut dengan kleting (penggulung benang terbuat dari kertas tebal berbentuk kerucut kecil). Proses pemaletan seperti halnya pada proses pengelosan pada benang *lungsi*, juga menggunakan alat *klethekan* (*erek*). Hal yang perlu diperhatikan adalah susunan atau gulungan benangnya agar mudah diulur ketika diluncurkan dalam teropong pada waktu proses penenunan, yaitu jumlah gulungan terbanyak berada di bagian tengah *kleting* seperti bentuk cerutu (gbr. 1 kanan).

d. Penghanian

Proses *penghanian* adalah proses mempersiapkan benang *lungsi* yang akan disetel atau dipasang ke dalam ATBM. Proses ini merupakan proses yang sedikit rumit dan perlu kecermatan serta ketelitian yang tinggi. Proses *penghanian* menggunakan alat berupa satu set alat hani, dengan tahapan sebagai berikut.

Tahap pertama adalah proses memasang dan mengatur *kelos* sebagai benang *lungsi* (perhatikan susunannya dari bagian atas ke bawah diberi nomor benang dari 1-20-an). Penomoran ini untuk mempermudah penghitungan dan pengaturan benang yang akan diproses sesuai dengan rancangan kain (gbr. 2 kanan atas). Benang ditarik menuju alat yang disebut dengan *sisir kres*, sebelumnya benang dikelompokkan terlebih dahulu kira-kira 20-an helai benang (gbr. 2 kiri bawah), kemudian masuk ke dalam *sisir kres* (gbr. 2 kanan bawah). *Sisir kres* berfungsi untuk menyilangkan atau memisahkan antara benang ganjil dan benang genap. Benang ganjil adalah benang dengan nomor 1,3,5, dan seterusnya, sedangkan benang genap adalah benang dengan nomor 2,4,6, dan seterusnya, sesuai nomor pada proses penataan benang *lungsi* di atas.



Gambar 2. Satu set alat hani (kiri atas), pemasangan benang lungsi (kanan atas), penarikan dan pengelompokan benang lungsi (kiri bawah), dan benang lungsi yang masuk ke dalam sisir kres (kanan bawah).

Setelah benang keluar dari sisir *kres*, dilakukan pengukuran lebar kain pada sisir *hani* sebelum digulung pada *boum* (penggulung benang) besar.¹² Misalnya apabila dibutuhkan lebar kain 30 cm, maka dibuat ukuran lebarnya 5 cm, yang kemudian diulang sebanyak 6 kali dengan perhitungan $5 \text{ cm} \times 6 = 30 \text{ cm}$ atau disesuaikan dengan lebar kain pada rancangan (gbr. 3 kiri atas). Benang kemudian dimasukkan ke dalam sisir *hani* melalui proses penyucukan. Selanjutnya benang disimpul hidup dan dikaitkan pada paku yang terdapat pada boum besar (gbr. 3 kanan atas). Benang yang keluar dari sisir *kres* kita turunkan ke bawah (biasanya menggunakan mistar) sehingga kelihatan ada benang yang naik dan turun secara terpisah, kemudian kita persiapkan benang pemisah (benang yang didobel agak tebal) sebagai alat untuk menyilangkan antara benang ganjil dengan benang yang genap. Setelah terpisah sampai masuk sisir *hani*, maka kita silangkan dengan benang pemisah pertama yang ada di depan. Proses ini kita ulang namun dari bawah ke atas dan kita silang lagi dengan benang pemisah yang kedua atau belakang (gbr.3 kiri bawah). Perhatikan benang pemisah yang terdiri atas dua buah (satu di depan dan satu di belakang) dalam formasi diagonal sebagai alat untuk memisahkan/menyilangkan antara benang ganjil dan benang genap (gbr.3 kanan bawah).



Gambar 3. Proses penghanian.

e. Pengebouman

Sebelum digulung pada *boum* besar tepatkan alat penghitung (*counter*) gulungan pada posisi nomor 0. Satu putaran pada gulungan boum besar mempunyai panjang 2 m, sehingga misalnya apabila kita menginginkan panjang kain 50 m, kita gulung sebanyak 25 kali gulungan, yaitu $25 \times 2 = 50$ m (posisi *counter* nomor 0 berakhir pada nomor 25). Setelah itu benang digulung pada *boum* besar berlawanan dengan arah jarum jam. Setiap selesai satu gulungan maka penghitungan gulungan pada *counter* akan bergeser ke nomor berikutnya, yaitu dari nomor 0, 1, 2, 3, dan seterusnya (gbr. 4 kiri). Proses ini diulang secara berurutan (mulai dari gbr. 3 kanan atas) disesuaikan dengan rancangan lebar kain yang akan dibuat. Setelah semua benang hasil pengulangan tergulung ke dalam boum besar, barulah kita pindahkan atau digulung ke dalam boum kecil searah jarum jam (gbr. 4 kanan).

f. Penyetelan

Proses penyetelan adalah proses memasang boum kecil ke dalam ATBM hingga siap ditenun (gbr. 5 kiri atas). Setelah boum kecil dipasang pada tempatnya kemudian diikuti dengan proses *penyucukan*, yaitu memasukkan benang ke mata gun¹³ dilakukan satu persatu sesuai rancangan (gbr. 5 kanan atas). Setelah selesai, proses *penyucukan* selanjutnya adalah memasukkan benang pada sisir ATBM, yang juga dilakukan secara berurutan (gbr. 5 kiri bawah). Proses penyucukan



Gambar 4. Proses pengebouman.



Gambar 5. Proses penyetelan.

ini memerlukan kecermatan karena apabila ada kesalahan maka harus diulangi lagi. Setelah proses *penyucukan* selesai, tahap selanjutnya adalah mengikatkan benang yang keluar dari sisir ATBM pada mistar (biasanya dari kayu atau bambu) yang dikaitkan pada penggulung kain pada bagian bawah ATBM (gbr. 5 kanan bawah).

g. Penenunan awal

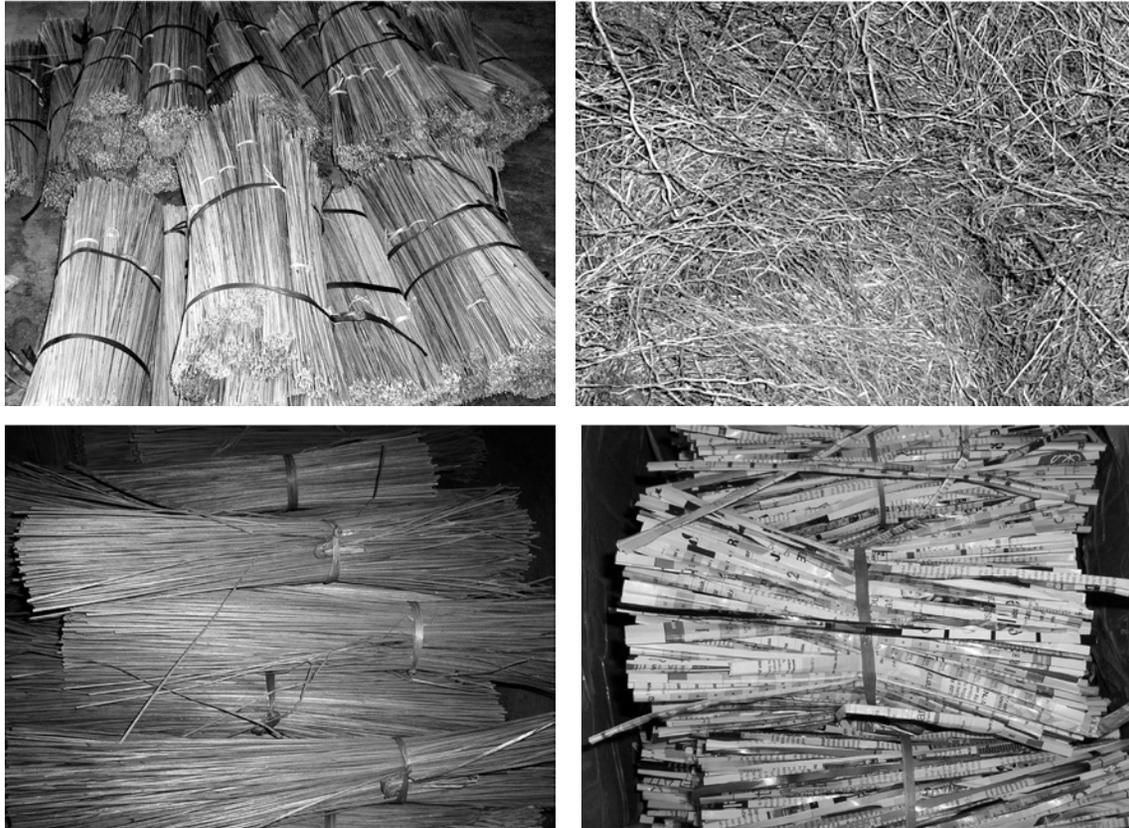
Tahap penenunan awal adalah menenun beberapa cm menjadi kain, agar hasil tenunan berikutnya menjadi lebih baik dan tepat sesuai ukuran dan setelahnya. Proses ini merupakan tahap akhir dari proses penyetalan dan sebagai tahap awal dalam proses penenunan. Hasil tenunan awal ini biasanya akan dibuang atau tidak terpakai ketika seluruh proses penenunan selesai dilaksanakan.

Alat yang digunakan untuk menyilangkan benang *pakan* di antara benang *lungsi* disebut dengan teropong (gbr. 6 atas). Teropong yang dipasangi palet (gulungan benang pakan), pada ujungnya dimasukkan ke dalam lubang teropong, dengan patokan semakin sedikit lubang yang dimasuki, maka akan semakin kendur uluran benangnya. Semakin banyak lubang yang dimasuki akan semakin kencang uluran benangnya, tinggal disesuaikan dengan kondisi atau setelan yang diinginkan.

Teropong diluncurkan dari dalam laci ATBM ke kiri dan ke kanan dengan cara didorong maju dan mundur, pada saat yang bersamaan injakan pedal ATBM juga bergantian naik dan turun ke kanan dan ke kiri, mengatur posisi persilangan benang *lungsi* pada gun (gbr. 6 kiri bawah). Setelah proses ini selesai, proses penenunan dengan bahan pakan nonbenang siap untuk dilaksanakan (gbr. 6 kanan bawah).



Gambar 6. Teropong (atas) dan proses penenunan awal (bawah).



Gambar 7. Beberapa contoh bahan pakan non-benang (searah jarum jam dari kiri atas), yaitu lidi, akar wangi, kertas, dan mendong.

Aplikasi dan Variasi Pakan Non Benang

Setelah tahap persiapan selesai, tahap penenunan dengan aplikasi dan variasi pakan nonbenang dapat dimulai. Bahan pakan nonbenang yang biasa digunakan di antaranya adalah lidi, akar wangi, mendong, kertas, enceng gondok, batang padi, jerami, dan sebagainya.

Proses pengolahan bahan pakan nonbenang pada dasarnya cukup sederhana, yaitu seperti pada contoh (gbr. 8 kiri atas) tampak proses pemotongan mendong sebagai bahan pakan yang siap pakai disesuaikan dengan lebar produk yang dibutuhkan. Penggunaan bahan kertas hanya perlu proses pemotongan dan pelipatan sesuai ukuran yang diinginkan (gbr. 8 kanan atas dan kiri bawah). Proses pewarnaan juga dapat diterapkan, contohnya tampak pada bahan lidi yang sedang dijemur setelah selesai diwarnai sebagai bahan pakan siap pakai (gbr. 8 kanan bawah).¹⁴

Proses penenunan menggunakan bahan pakan nonbenang pada prinsipnya sama dengan proses penenunan biasa, namun teropong tidak digunakan untuk meluncurkan benang pakan. Teropong hanya digunakan untuk penyetulan dan penguncian setelah selesai penenunan, termasuk juga variasi apabila diinginkan. Sebagai contoh lidi yang ditunen (sebagai bahan pakan) cukup dimasukkan atau disilangkan di antara benang lungsi (gbr. 9 kiri atas), kemudian dirapatkan dengan sisir ATBM (gbr. 9 kanan atas). Pada saat yang bersamaan secara bergantian dilakukan injakan pada pedal ATBM yang mengatur gun kanan dan kiri dan mengatur naik turunnya benang lungsi dan hasil persilangan benang. Hasil persilangan yang sudah jadi tenunan



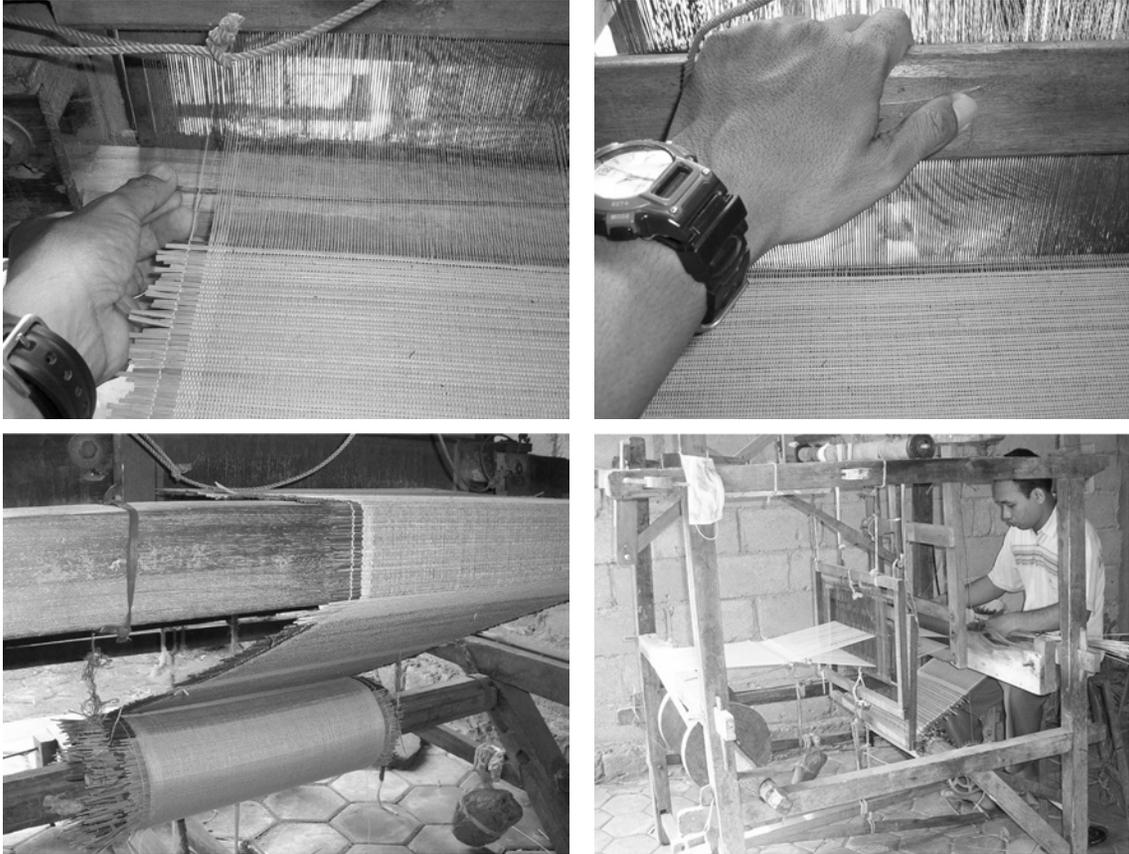
Gambar 8. Proses pengolahan bahan pakan non-benang.

kemudian digulung ke dalam gulungan kain pada ATBM (gbr. 9 kiri bawah). Dalam proses ini tentu juga tidak terlepas dari aspek-aspek estetis di dalamnya karena unsur-unsur komposisi dalam pengaturan bahan pakan termasuk warna yang diterapkan juga akan memengaruhi keindahan hasil akhirnya. Proses inilah yang disebut dengan proses penenunan dengan aplikasi dan variasi bahan pakan nonbenang (gbr. 9 kanan bawah).

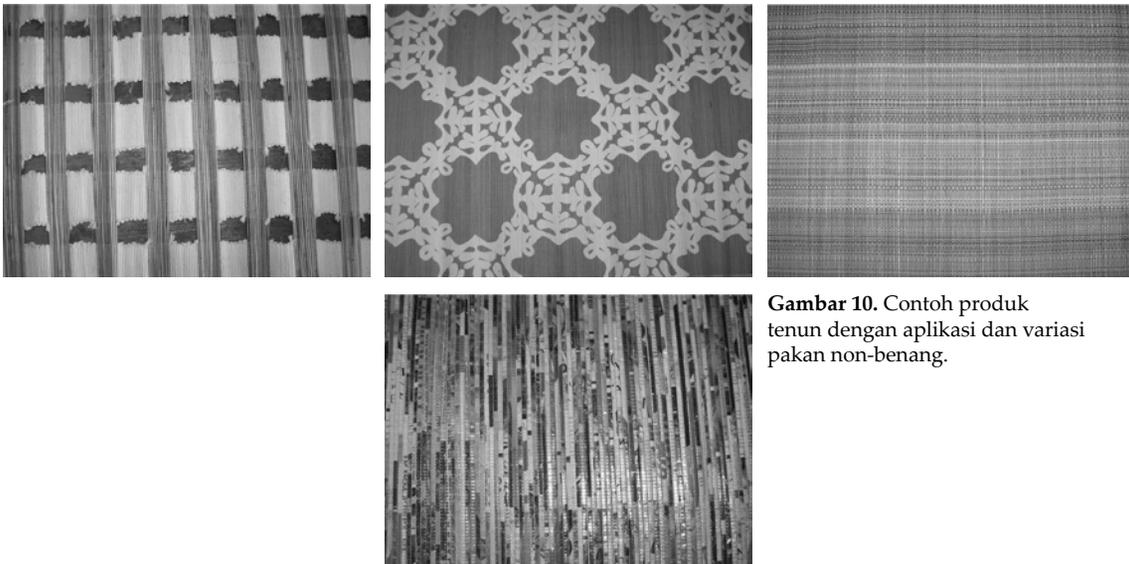
Tahap akhir dari proses penenunan adalah tahap *finishing*. *Finishing* adalah merapikan hasil tenunan, seperti menggunting benang-benang yang tersisa dan merapikan atau memotong bagian pinggiran dari tenunan, sehingga hasil tenunan menjadi sempurna dari segi mutu serta memiliki kualitas yang baik.

Penutup

Proses produksi menggunakan tenun ATBM berpotensi untuk dapat dikembangkan lagi secara lebih lanjut. Aplikasi dan variasi berbagai bahan pakan (*mix media*) sangat mungkin diterapkan dan menjadi sebuah keunikan tersendiri yang dapat dicapai. Hasil produksi tenun dengan aplikasi dan variasi bahan pakan nonbenang, sejauh ini dimaksudkan untuk menjawab permintaan pasar akan produk-produk perlengkapan interior, seperti misalnya bahan baku kerajinan, taplak meja, *plate mate* (alas piring), krey, kap lampu, berbagai macam *box* (kotak cinderamata), dan sebagainya.



Gambar 9. Proses penenunan dengan aplikasi dan variasi pakan non-benang.



Gambar 10. Contoh produk tenun dengan aplikasi dan variasi pakan non-benang.

Dari aspek bahan perlu dilakukan eksplorasi dan perlu dicarikan lagi bahan-bahan yang sekiranya berpotensi untuk dapat diolah, mengingat bahan-bahan alami banyak tersedia di sekitar kita yang belum dimanfaatkan secara optimal, termasuk bahan-bahan bekas yang sudah tidak terpakai lagi. Hal yang tidak kalah penting dan perlu untuk diperhatikan adalah yang berkaitan dengan daya tahan dan keawetan dari bahan pakan itu sendiri, terkait dengan fungsi dari produk yang dihasilkan, yang otomatis juga akan berpengaruh pada mutu dan kualitas produk.

Dari aspek estetika atau yang berkaitan dengan segi desain, sentuhan artistik dan kreativitas dari si pembuatnya dapat mendorong terciptanya produk-produk baru yang kreatif dan inovatif. Unsur pewarnaan masih sangat berpeluang dan berpotensi untuk digarap secara lebih serius dan perlu dicarikan solusinya, terutama dari bahan warna yang digunakan tentu berkaitan langsung dengan nilai ekonomis pada produk. Harapannya, hasil observasi awal dalam tulisan ini nantinya dapat ditindaklanjuti menjadi sebuah penelitian lanjutan yang bermanfaat bagi pengembangan seni tenun di Indonesia.

Catatan Akhir

¹ Tulisan dalam artikel ini berdasarkan observasi yang penulis lakukan di HAPE ART Handicraft & Home Decoration Sumberan Yogyakarta, pada bulan Mei 2008.

² Yusuf Affendi, *Seni Tenun*, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Jakarta, p. 3.

³ W.J.S. Poerwadarminto, *Kamus Umum Bahasa Indonesia*, Balai Pustaka, Jakarta, 1987, p. 1035.

⁴ Suradji, *Studi Tentang Proses Produksi Tenun dan Tapestry di Melbourne*, Victoria Australia, PPPG Kesenian Yogyakarta, Yogyakarta, 1995, p. 12.

⁵ Nian S. Djoemena, *Lurik Garis-garis Bertuah: The Magic Stripes*, Djambatan, Jakarta, 2000, pp. 14-15.

⁶ Hasil pengembangan dari ketiga jenis tenun yang dikenal di Indonesia, yaitu lurik, ikat, dan songket, diikuti dengan munculnya nama-nama baru seperti kain tenun sulam (yang dikombinasikan dengan teknik sulam), kain tenun aplikasi (yang diberi tambahan atau tempelan biji-bijian, manik-manik, kerang, dsb.).

⁷ I Made Sukanadi, *Diktat Tenun Indonesia*, Diktat tidak diterbitkan, Jurusan Kriya Fakultas Seni Rupa Institut Seni Indonesia Yogyakarta, 2006, pp. 7-9.

⁸ Michael Hitchcock, *Indonesian Textiles*, Published by Periplus Editions (HK) Ltd., Singapore, 1991, p. 53.

⁹ Suwati Kartiwa, *Kain Songket Indonesia: Songket Weaving in Indonesia*, Djambatan, Jakarta, 1996, p. 3.

¹⁰ Nian S. Djoemena, *Op.Cit.*, p. 17.

¹¹ Sebagai patokan ukuran pada benang adalah semakin kecil angkanya, maka akan semakin besar ukuran benangnya, demikian pula sebaliknya, apabila semakin besar angkanya maka akan semakin kecil ukuran benangnya.

¹² Hal ini berkaitan dengan kerenggangan atau kerapatan benang (pada benang lungsi) yang berpengaruh pada hasil tenunan, sesuai dengan ukuran sisir ATBM yang dipakai, misalnya apabila menggunakan sisir 60 maka dalam setiap lebar kain sepanjang 1 inch, akan terdapat 60 helai benang (semakin besar angka sisirnya maka kain yang dihasilkan akan semakin rapat, demikian pula sebaliknya apabila semakin kecil angka sisir yang digunakan maka kain yang dihasilkan akan semakin renggang).

¹³ Gun merupakan sepasang alat untuk menaikkan dan menurunkan (menyilangkan) benang lungsi yang diatur melalui pedal injakan pada ATBM ketika proses penenunan. Gun terdiri dari kerangka/frame, rel, dan mata gun (sebagai tempat masuknya benang sebelum masuk ke sisir ATBM).

¹⁴ Wawancara dengan Risdiyanto, Kepala Bagian Produksi di HAPE ART Handicraft & Home Decoration Sumberan Yogyakarta, 14 Mei 2008.

Kepustakaan

Affendi, Yusuf, *Seni Tenun*, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Jakarta.

Djoemena, Nian S., *Lurik Garis-garis Bertuah: The Magic Stripes*, Djambatan, Jakarta, 2000.

Hitchcock, Michael, *Indonesian Textiles*, Published by Periplus Editions (HK) Ltd., Singapore, 1991.

Kartiwa, Suwati, *Kain Songket Indonesia: Songket Weaving in Indonesia*, Djambatan, Jakarta, 1996.

Poerwadarminto, W.J.S., *Kamus Umum Bahasa Indonesia*, Balai Pustaka, Jakarta, 1987.

Sukanadi, I Made, *Diktat Tenun Indonesia*, Diktat tidak diterbitkan, Jurusan Kriya Fakultas Seni Rupa Institut Seni Indonesia Yogyakarta, 2006.

Suradji, *Studi Tentang Proses Produksi Tenun dan Tapestry di Melbourne, Victoria Australia*, PPPG Kesenian Yogyakarta, Yogyakarta, 1995.

Wawancara

Risdiyanto, Kepala Bagian Produksi di HAPE ART Handicraft & Home Decoration Sumberan Yogyakarta, 14 Mei 2008.



WAYANG PANAKAWAN

Sunarto

Abstract

Panakawan is a group character in a wayang (Javanese traditional puppet show) show. Each panakawan is unique and capable of explaining various roles. The group can be met in various types of wayang in Indonesia. The panakawan special characteristic is that unlike other wayang characters, they have the by design ugly, invalid and unproportional appearances.

Since when these characters existed in the Indonesian wayang is unknown. It is necessary to investigate the historical aspect of Panakawan. There are two tracks can be followed in scrutinizing the characters, namely the verbal aspect and the pictorial aspect. In verbal aspect, the data was obtained from notes, writings, literary works, etc in the form of publications or manuscripts. In pictorial aspect, the data is gathered from pictures, things, artifacts, etc.

Keywords: panakawan, historical, archeological

Pendahuluan

Wayang kulit merupakan salah satu karya seni adhiluhung yang telah mencapai puncak kesempurnaan terkait dengan nilai etika dan estetika. Hal ini terjadi karena proses penyempurnaan yang dilakukan dalam aspek etika dan estetika secara terus menerus, dari masa ke masa, dari generasi ke generasi dan dalam kurun waktu yang sangat panjang. Oleh sebab itu, kualitasnya telah teruji oleh zaman. Saat ini, wayang kulit telah mengalami pergeseran nilai, dari nilai ritual yang sarat dengan pesan-pesan simbolik menjadi bersifat profan yang lebih banyak berfungsi tontonan dari pada tuntunannya. Namun demikian jejak nilai ritualnya masih dapat disaksikan, antara lain terlihat pada acara ritual ruwatan.² Kemampuan bertahan hidup wayang kulit purwa sangat kuat, sehingga makin lama melihat dan menikmatinya tidak menjadi bosan, tetapi justru makin tertarik dan takjub.

Wayang kulit mengandung makna yang sangat dalam. Hal itu karena wayang merefleksikan gambaran hidup dalam semesta (*wewayanganing urip*). Wayang kulit dapat memberikan gambaran *lakon* kehidupan umat manusia dengan segala masalahnya. Dalam pewayangan terdapat nilai-nilai pandangan hidup orang Jawa dalam menghadapi dan mengatasi tantangan dan kesulitan hidup.³ Di pertunjukan wayang kulit dapat diketahui berbagai cabang seni yang dapat dinikmati secara bersama, seperti seni widya, seni drama, seni gatra, seni ripta dan seni cipta.⁴

Bangsa Indonesia wajib bersyukur atas karunia yang dilimpahkan berupa keanekaragaman budaya yang dimilikinya. Kekayaan yang tidak terhingga itu menjadikannya dapat leluasa untuk menikmati dan mengembangkannya, sehingga tidak akan habis untuk digali. James R. Brandon mengestimasi bahwa bentuk-bentuk seni (pertunjukan) di seluruh Asia tenggara lebih separonya adalah milik Indonesia.⁵ Salah satu cabang seni itu adalah wayang kulit yang memiliki tokoh-tokoh panakawan yang dikenal dengan tampilan yang serba cacat dan buruk. Apalagi dengan pengakuan dunia (UNESCO) terhadap wayang bahwa Wayang Indonesia sebagai *Master Piece of The oral intageble heritage of humanity* atau Wayang Indonesia sebagai karya agung budaya nonbendawi warisan manusia.⁶ Suatu yang membanggakan kita bersama, oleh karena itu perlu diupayakan keberlangsungan wayang tersebut.

Apa Wayang Panakawan Itu?

Secara etimologi, panakawan berasal dari kata *pana* yang memiliki pengertian cerdas, mengetahui, paham, jelas sekali atau cermat dalam pengamatan. Panakawan menurut W.J.S. Poerwadarminta diartikan sebagai *abdi penderek, batur, dan prepat*. Pendapat lain dari pedalangan menyebutkan bahwa panakawan berasal dari kata *pana* yang berarti cerdas, jelas sekali atau cermat dalam pengamatan, dan kata *kawan* yang berarti teman/pamong. Jadi panakawana dapat diartikan sebagai pandangan yang luas serta pengamatan yang tajam dan cermat. Dengan kata lain panakawan menurut pedalangan adalah pamong atau orang kepercayaan yang *tanggap hing sasmito lan limpat hing grahitro*. Kata *kawan* merupakan bahasa Jawa kuna hal ini terdapat pada sebuah syair lama yang berbunyi: "*ântry arsanya andulu patra ning lulungan awilis atur kawan pan ambyuh*".⁷

Panakawan berarti pula paham benar atau arif dan bersahabat. Para panakawan selalu mengabdikan kepada satria yang berbudi luhur dari pihak yang memperjuangkan kebenaran dan keagungan. Nasihat-nasihat panakawan selalu diperhatikan dan dipertimbangkan oleh satria asuhannya.⁸ Bila dicermati lebih jauh, dalam kenyataannya tokoh panakawan memiliki berbagai peran. Dalam pertunjukan wayang kulit purwa berperan sebagai tokoh utama dalam lakon tertentu. Bila pertunjukan telah berjalan hingga tengah malam, sehingga menjadi sepi karena penonton dan lainnya merasa lelah dan mengantuk, panakawan berperan sebagai penyegar suasana. Untuk mengiringi munculnya panakawan didahului dengan irama gending yang keras dan cepat yang menjadikan suasana menjadi segar dan bersemangat kembali. Di samping itu panakawan sebagai sarana informasi bagi masyarakat luas, dengan tokoh panakawan segala himbauan, ajakan, atau pemberitahuan dan lainnya akan mudah diterima oleh masyarakat di berbagai golongan tanpa merasa dipaksa.

Panakawan merupakan objek kajian yang sangat menarik dan menantang untuk ditelaah berkaitan dengan masalah simbolisasinya dan beberapa aspek lainnya. Peran panakawan terdapat pada beberapa wayang kulit di berbagai daerah, seperti: dalam pewayangan Bali, wayang Gedog, Sunda (Jawa Barat), wayang Cirebon, Banyumas, Jawa Timur, Betawi dan wayang Banjar (Kalimantan Selatan). Peran dan kegunaan panakawan dalam seni pewayangan ataupun seni pedalangan sangat penting artinya dan besar pula manfaatnya baik sebagai penyedap pertunjukan wayang maupun sebagai prasarana dalam penyampaian pesan pembangunan oleh pemerintah dalam bahasa rakyat.⁹

A. Seno Sastroamidjojo menjelaskan makna panakawan tengen dari arti kata nama-nama tokoh panakawan dikaitkan dengan peranannya sebagai *wulucumbu* para satria Pandawa. Panakawan ditinjau dari wujudnya tidak jelas tetapi menarik perhatian. Hal ini dimaksudkan untuk melambangkan sesuatu yang tak memiliki bentuk sama sekali. Artinya yang bernilai lebih tinggi (luhur) dari pada bentuk yang nyata dan bagus. Hal ini menunjukkan sifat Tuhan.¹⁰

Panakawan merupakan salah satu kelompok dari tokoh-tokoh wayang kulit. Berdasarkan atributnya, tokoh wayang kulit dapat dibedakan menjadi tiga kelompok. Ketiga kelompok itu adalah: (1) kelompok *raton* yang merupakan kelompok tokoh-tokoh raja, baik *janma, rasekso*, maupun *wanara*; (2) kelompok satria, yaitu tokoh yang berbusana *kasatriyan* dan *putren*; (3) kelompok bala, yaitu kelompok prajurit dan panakawan.¹¹

Panakawan merupakan tokoh wayang yang unik, mereka bukan saja sebagai pelawak, pelayan, lebih dari itu panakawan sebagai pelindung di kala para satria dalam bahaya, pendamping, sebagai penghibur ketika para satria dalam kesedihan, sebagai teman pada saat melakukan perjalanan dalam rangka pelaksanaan darmanya.¹² Di samping itu panakawan merupakan lambang dari suara rakyat. Penulis buku ini juga menjelaskan arti kata dari panakawan dan perannya sebagai manusia setengah dewa yang diciptakan oleh orang Jawa.

Panakawan dalam Sumber Tertulis

Ada sebuah analisis sejarah timbulnya wayang yang berkaitan dengan masalah morfologi wayang yang dianggap masuk akal dan secara sekilas terasa runtut dan sangat logis.¹³ Analisis itu menyatakan bahwa wayang bermula dari cerita yang diambil dari karya sastra. Agar cerita itu lebih mudah dipahami, cerita itu dipahatkan pada relief-relief candi. Cerita pada relief candi itu dipandang kurang praktis, karena jika ingin melihat harus mendatangi candi, oleh karena itu gambar cerita pada candi di-blak pada kertas atau kain agar dapat digulung dan dapat dibawa kemana saja, hal ini dipandang lebih praktis. Cerita yang digambar dalam kertas atau kain itu yang kemudian di kenal dengan wayang beber. Dalam pergelarannya wayang yang digambar dalam kertas atau kain itu harus dibuka dan digulung, sementara dalang menceritakan adegan yang digambar. Perkembangan selanjutnya, tokoh-tokoh dalam gambar itu dipisah-pisahkan satu-persatu, sehingga berdiri sendiri-sendiri. Pada saat itu tokoh hanya sekedar dipisahkan belum dapat digerak-gerakkan. Bagian muka belum jelas, tangan masih menjadi satu dengan bagian lain, penggambaran tokoh masih dalam bentuk irasan.¹⁴ Pada tahap berikutnya dengan mempertimbangkan masalah teknis dan estetis agar tokoh wayang lebih hidup dan dapat digerakkan untuk menari sesuai dengan karakternya, maka dilakukan perubahan dengan tangan wayang dapat digerakkan, muka di-bedah¹⁵ dengan menggunakan bahan dari kulit binatang. Dalam pembahasan tentang panakawan dalam tulisan ini, akan mengadopsi pola analisis seperti diuraikan di atas.

Panakawan telah ada sejak abad XI, hal ini dapat dicermati pada kitab *Gatutkacasraya* hasil karya Empu Panuluh pada tahun 1110 Jawa (1188 Masehi).¹⁶ Kitab *Gatutkacasraya* mengisahkan perkawinan Abimanyu dengan Dewi Sitisundari puteri Batara Kresna. Pada awalnya Dewi Sitisundari telah dijodohkan dengan putra Raja Astina yang bernama Raden Lesmanamandrakumara, sehingga Abimanyu sukar untuk mempersunting Dewi Sitisundari. Oleh karena itu, Abimanyu meminta bantuan (sraya) kepada Raden Gatutkaca, sehingga Abimanyu dapat memperistri Dewi Sitisundari. Panakawan yang mengikuti Abimanyu disebut Jurudyah. Menurut Poerbatjaraka menjelaskan bahwa dalam Kitab *Gatutkacasraya* kali pertama yang menceritakan satria didampingi oleh panakawan. Penjelasan itu lebih lanjut sebagai berikut:

Serat Gatutkacasraya punika wiwitan sepisan, ingkang nyariosaken satria kaderekaken ing panakawan. Kala raden Abimanyu kesah saking Dwarawati punika dipun derekaken dening jurudyah Prasanta kaliyan Punta. Nanging miturut raos kula, tembung punta ing mriki sanes nama, punika sebutan ingkang tegesipun kados ing basa Melayu "tuanku" saminiipun punta-Dewa lajeng dados naminipun Prabu Yudistira... Wonten ing dongeng Jurudyah Prasanta punika dados jodegsanta. Malah raos kula jurudyah punta prasanta namiyiniipun tiyang satunggal.¹⁷

Dalam Kitab *Nawaruc*,i hasil karya Empu Siwamurti pada abad XV. Tokoh panakawan yang diceritakan dalam kitab itu bernama Tualen, sebagai pengiring Bima salah satu ksatria Pandawa. Ia bersama panakawan lainnya yang bernama Gagakampuan, sehingga dalam menjalankan tugasnya panakawan selalu berpasangan. Hal itu dinyatakan dalam kalimat sebagai berikut:

jag glis larap lunga saking tegal si Andhadawa; binanting tikang mastaka. Rinembat dening kadehan aran Gagakampuan kalawan pun Tualen. (secepat kilat ia (Bima) meninggalkan lapangan Andhadawa dan membanting kepala lawannya. Kepala itu kemudian dibawa oleh kedua pengiringnya bernama Gagakampuan dan Tualen.) Wus anginim tirtawangi, wus amucang. Pun Dhalang mwanng pun Semar aneda carikanira rahadyan.¹⁸ (setelah minum air wangi dan makan sirih, maka si Dhalang dan Semar menikmati sisa makanan sang pangeran)

Uraian di atas memberikan penjelasan bahwa ada dua panakawan yang mengiringi Bima yaitu Tualen dan Gagakampuan, namun seperti disebutkan dalam kutipan kedua tokoh

panakawan yang bernama Semar. Hal ini memberikan petunjuk bahwa panakawan yang bernama Tualen disebut pula dengan nama semar, seperti pengertian umum sekarang.

Satu karya sastra yang menyinggung tokoh panakawan adalah *Kidung Sudamala*. Dalam kitab *Sudamala* secara garis besar dapat disampaikan sebagai berikut:

(1) Hyang Tunggal, Hyang Wisesa, Hyang Asihprana menghadap Hyang Guru. Hyang Tunggal memberitahu bahwa Sri Huma berbuat serong. Hyang Guru marah, Sri Huma dikutuknya menjadi Durga (*raksasi*) dan bernama Ranini. Durga melihat tubuhnya yang cacat itu berteriak-teriak, dan mohon dibebaskan dari rupa jelek dan dahsyat itu. Hyang Guru tidak mau membebaskan noda itu, Ranini harus hidup sengsara selama dua belas tahun di setra Gandamayu. Sesudah itu akan datang bungsu Pandawa yang bernama Sadewa untuk melepaskan penderitaan Ranini. Sri Huma menuju ke Setra Gandamayu diiringi oleh abdi setianya Kalika, raksasa kembar Kalantaka dan Kalanjaya. Mereka menghadap Ranini, kedua raksasa itu diminta membantu raja Duryudana;

(2) Para Pandawa hidup cemas, kehilangan keberaniannya. Kunti semakin khawatir terhadap nasib anak-anaknya. Tersiar kabar bahwa ada golongan yang berniat jahat ingin menghancurkan Pandawa. Apa lagi setelah mendengar kabar bahwa Kurawa mendapat bantuan raksasa yang luar biasa kesaktiannya, turun dari Suralaya. Kunti tahu bahwa dua raksasa itu putra Ranini, maka ia ingin menemuinya di Setra Gandamayu;

(3) Ranini telah duabelas tahun di Setra Gandamayu. Ia mengharapkan kebebasan dari sengsara yang pernah dijanjikan oleh Hyang Guru. Kunti menghadap Ranini di Setra Gandamayu, untuk meminta bantuan membunuh Kalantaka dan Kalanjaya, sebab itu musuh Pandawa. Ranini berunding dengan Kunti, kematian kedua raksasa itu dapat disetujui dengan mengganti kambing merah. Ranini mengatakan bahwa kambing merah itu adalah Sadewa. Kunti tidak mengabulkan permintaan Ranini dan meninggalkan Setra Gandamayu. Ranini memanggil Kalika agar masuk ke tubuh Kunti, sehingga Kunti sakit ingatan dan bertingkah seperti hantu yang terkenal dengan nama Biang Bajra. Kunti menarik tangan Sadewa dan mengajak ke Istana Ranini untuk diserahkan dan Kunti kembali ke negaranya. Kalika keluar dari tubuh Kunti dan menemui Sadewa yang diikat pada pohon randu, ditunggu oleh Semar. Sadewa amat cemas. Semar minta kepada Kalika agar tuannya dilepas. Kalika melepas Sadewa dan jatuh cinta kepadanya, namun Sadewa tidak mengimbangi, sehingga Kalika marah. Dipukullah tong-tong, semua hantu di hutan dan binatang berbisa mengeroyok Sadewa. Tubuh Sadewa bersinar, kemudian mengeluarkan angin ribut dan gempa menyapu makhluk hutan tersebut. Datanglah Ranini membawa pisau penyembelihan. Ia minta agar Sadewa meruwat, agar segera dapat melepaskan diri dari malapetaka. Sadewa tidak sanggup karena tidak mampu. Ranini marah, diambillah parang, Sadewa akan dibunuhnya;

(4) Hyang Guru mengetahui Sadewa dalam bahaya. Sadewa disuruh meruwat Ranini dan Hyang Guru masuk ke tubuh Sadewa. Ranini diminta berdiri tegak mendengarkan perkataan Sadewa, dengan mengucapkan doa dan puji-pujian. Sadewa berdiri di atas satu kaki, meditasi, memanjatkan doa, mengambil beras kuning sebagai sarana ruwatan, lalu ditaburkan ke tubuh Ranini, disertai mantera-mantera dan percikan air suci. Ranini yang berujud Durga itu lenyap menjadi cantik kembali. Sadewa diangkat menjadi anak Sri Huma dan diberinama Sudamala. Oleh Sri Huma, Sadewa disuruh pergi ke Prangalas menemui Tambapetra dan dianugerahi senjata sakti. Kalika juga minta diruwat, tetapi Sadewa tidak bersedia, Semar sanggup meruwatnya. Semar menyuruh Kalika agar menyiapkan sesaji, makanan dan sebagainya untuk sarana upacara. Kalika menyiapkan nasi, *ulam* panggang, tuak satu guci dan ditaruh di tengah halaman. Semua sesaji itu dimakan oleh Semar, tetapi Kalika tidak juga diruwatnya. Sri Huma kembali ke Suralaya disambut oleh Hyang Guru. Kalika menangisinya, Sudamala menyuruh Kalika agar menunggu taman, kelak ia akan datang untuk meruwatnya.

(5) Sadewa (Sudamala) pergi ke Prangalas. Tambapetra yang buta dituntun oleh Putut menyambut kedatangan Sudamala dan menanyakan asal muasalnya. Sudamala mengaku berasal dari Indraprastha dan bercerita telah membebaskan Sri Huma. Atas perintah Sri Huma ia disuruh datang ke Tambapetra untuk meruwatnya. Mendengar kata-kata Sudamala, Tambapetra sangat gembira, dan meminta agar segera diruwat supaya terlepas dari kebutaan. Sudamala mengambil bunga tabur, lalu bersamadi dan memanjatkan doa seraya menyiramkan air suci ke Tambapetra. Pendeta itu terperanjat, matanya dapat melihat kembali, dapat melihat terangnya dunia dan semua warna. Tambapetra sangat gembira dan mempersilahkan Sudamala pergi ke taman. Kedua putra Tambapetra yang bernama Soka dan Pradapa menyambut dengan membawa sirih di atas celancang yang telah diterima Sudamala, kemudian mereka duduk di samping Sudamala. Tambapetra dan kedua anaknya berserta Sudamala makan bersama. Hidangan yang disajikan berupa nasi, ulam, dan tuak, dan bertempat di balai yang dihias indah. Semar iri hati, lalu minta seorang gadis kepada begawan Tambapetra. Sang begawan memberi gadis bernama Satohok atau Ni Towok.

(6) Sakula merindukan Sadewa, maka ia meninggalkan negara pergi ke Satra Gandamayu. Ia berjumpa dengan Kalika di taman. Kalika mengira yang datang adalah Sudamala. Namun yang datang adalah Sakula yang mencari Sadewa saudara kembarnya, sehingga Kalika kecewa. Sakula mendapat penjelasan bahwa Sadewa telah pergi ke Prangalas tempat begawan Tambapetra, kemudian Sakula menuju Prangalas. Semar mengetahui kedatangan Sakula dan memberitahukan kepada Sadewa. Sadewa menyambut kedatangan Sakula dan disuruh mengambil sirih yang dihidangkan untuk para tamu yang baru datang. Sakula dijamu dengan hidangan nasi, ulam, brem, dan tuak. Akhirnya Soka diserahkan kepada Sakula menjadi istri dan Sakula menerimanya;

(7) Kalantaka dan Kalanjaya tinggal di Hastina. Mereka mendengar berita bahwa Sakula dan Sadewa telah mati, mereka ingin menyerang Bima, Dananjaya dan Darmawangsa. Kedua abadinya bernama Dilem dan Sangut disuruh menyiapkan prajurit. Dilem dan Sangut meragukan Sakula dan Sadewa, tetapi mereka mempersiapkan prajurit juga. Kalantaka dan Kalanjaya bersama prajurit menyerang Pandawa. Pandawa kalah perang, karena kedua raksasa kebal senjata tajam. Bima dan Arjuna sembunyi masuk ke beteng kota;

(8) Sakula dan Sadewa mendengar peperangan di negaranya, Bima dan Arjuna kalah perang dan sembunyi di istana. Mereka berdua kembali ke negaranya menjumpai ketiga saudaranya. Sadewa bercerita sejak awal hingga akhir atas pengalamannya. Kunti mendengar suara kedua anaknya cepat-cepat menemui dan memeluknya. Kunti bermaksud mengadakan pesta untuk menyambut kedatangan anaknya, tetapi Sadewa belum mau, sebelum memusnahkan musuhnya;

(9) Kalantaka, Kalanjaya dan Prajuritnya menyerang Pandawa. Sakula dan Sadewa datang menyongsongnya. Kalanjaya berhadapan dengan Sadewa yang membawa perisai dan keris sakti. Kalanjaya tewas setelah ditusuk dengan keris saktinya. Kalantaka berhadapan dengan Sakula, dengan dibantu Sadewa akhirnya Kalantaka tewas, prajurit lari tunggang-langgang ketakutan. Sakula dan Sadewa berunding akan kembali ke istana, tiba-tiba datang dua bidadara, bagus muda belia, mereka mengucapkan banyak terima kasih, sebab telah diruwatnya. Kedua bidadara itu adalah Citrasena dan Citragada yang telah menjadi raksasa Kalantaka dan Kalanjaya. Mereka berdoa semoga Pandawa panjang umur dan hidup sejahtera.¹⁹ Sudamala dalam masyarakat Jawa dan Bali, merupakan kelompok cerita untuk pergelaran wayang kulit ritual dalam rangka *ruwatan* bagi orang-orang sukerta.²⁰

Banyak dijumpai buku atau *serat* yang memuat cerita tentang pewayangan yang kemudian dikenal sebagai *pakem* pedhalangan, namun ternyata hanya beberapa serat pewayangan

yang membicarakan khusus tentang panakawan. Beberapa serat yang memuat cerita tentang panakawan yaitu: *Serat Paramayoga*, *Serat Pustaka Raja Purwa*,²¹ *Serat Parwakanda*, dan *Serat Purwacarita*.²²

Dalam *Serat Paramayoga* dan *Serat Pustaka Raja Purwa* diceritakan bahwa pada suatu hari setelah melakukan semedi DaHyang Smara Santa berjalan-jalan di sekitar tempat tinggalnya, tiba-tiba datanglah dua ekor harimau yang sangat ganas dan buas yang akan menerkamnya. DaHyang Smara Santa (Semar) terkejut dan takut, oleh karena itu ia berlari tunggang-langgang, namun kedua ekor Harimau itu tetap mengejarnya. Untuk menghindari kejaran Harimau DaHyang Smara Santa lari masuk percabaan Saptarga (Ratawu) meminta perlindungan kepada Resi Manumayasa. Sang Resi memberi pertolongan dengan menggunakan senjata panah saktinya yang dapat membinasakan kedua Harimau secara bersama-sama. Terjadi keajaiban bersamaan dengan matinya Harimau berubah wujud menjadi dua bidadari cantik yang bernama Dewi Kanestren dan Dewi Kaniraras. Atas Kehendak Resi Manumayasa Dewi Kanestren dikawinkan dengan DaHyang Smara Santa dan Dewi Kaniraras diangkat sebagai istri sang resi, sejak saat itu DaHyang Smara Santa menjadi teman bertapa Resi Manumayasa bersama-sama dengan Wasi Damyo dan Putut Supalawa (kera biru).

Ketika Resi Manumayasa dan Resi Sekutren anaknya, bersama-sama muksa, sebetulnya Smara Santa ingin sekali mengikuti moksa, tetapi oleh Hyang Wisesa Tunggal belum diperkenankan, karena masih banyak tugas yang harus diembannya, yaitu menjadi pamomong Bambang Sakri (anak Resi Sekutrem) dan anak cucunya yang mendapat karunia dari dewata. Smara Santa menyanggupi tugas itu, tetapi meminta syarat, antara lain tahan lapar, tahan tidak tidur, dan sebagainya, serta meminta teman agar tidak sendirian, oleh Hyang Wisesa semua permintaan itu dikabulkan. Teman diciptakan Hyang Wisesa dari bayangan Smara santa, berwujud Gemuk dan berambut panjang di bagian belakang kepala (*gombak*), tokoh itu diberi nama Bagong.

Pada saat Smara Santa menjadi pamomong Parasara (anak keturunan Bambang Sakri) mempunyai teman bernama Dawala anak Gandarwa Raja Salwa, namun ia adalah murid atau *cantrik*²³ Parasara dan bukan sebagai pengasuh seperti Bagong. Padahal diketahui bahwa Dawala merupakan salah satu sebutan dari tokoh panakawan Petruk.²⁴

Dalam *Serat Purwakanda* diceritakan bahwa Sang Hyang Tunggal memiliki putra empat, yaitu: Sang Hyang Puguh, Sang Hyang Punggung, Sang Hyang Manan, dan Sang Hyang Samba. Setelah dewasa Sang Hyang Tunggal memerintahkan kepada keempat putranya, bahwa Sang Hyang Samba nantinya akan dinobatkan menjadi raja di Swargadimulya yang menguasai Triloka. Hal ini dengan pertimbangan bahwa Sang Hyang Samba dibandingkan dengan saudara-saudaranya yang dipandang paling cakap, rupawan, dan paling pantas duduk di singgasana *Marcupunda* dan paling sesuai jika menjadi junjungan segenap makhluk di Tribuwana. Hal itu menjadikan iri dari ketiga saudaranya, maka terjadi perkelahian antara Sang Hyang Samba melawan tiga saudara tuanya. Perkelahian sangat dahsyat, tetapi karena hanya satu orang akhirnya Sang Hyang Samba kalah dan hampir di bunuh oleh saudara-saudaranya, namun bertepatan dengan itu datanglah Sang Hyang Tunggal untuk melerai perkelahian itu. Sang Hyang Tunggal memberi penjelasan tentang kebijaksanaan berkaitan dengan pengangkatan Sang Hyang Samba yang dicalonkan menjadi Raja Tribuwana. Sang Hyang Manan menerima dan taat pada perintah ayahnya, sehingga ia mendapat pengampunan dan diganti nama dengan Batara Narada. Sang Hyang Puguh dan Sang Hyang Punggung tidak mau mentaati perintah ayahnya, maka sang Hyang Tunggal murka. Pada saat itu datanglah angin ribut yang amat dahsyat membawa kabur kedua anak Sang Hyang Tunggal. Sang Hyang Puguh jatuh di tanah Sabrang dan Sang Hyang Punggung jatuh di tanah Jawa, badan mereka berdua remuk, dan mereka menjadi sadar.

Setelah mereka mengetahui bahwa wujudnya menjadi buruk, maka dengan menangis mereka minta pengampunan kepada Sang Hyang Tunggal. Mereka diberi ampun tetapi wujudnya tetap buruk dan tidak diperkenankan di Swargadimulya. Mereka mendapat perintah untuk menjadi pamomong keturunan Sang Hyang Samba yang mendapat karunia dari dewata. Sang Hyang Puguh diganti nama dengan Togog dan mendapat tugas mengasuh keturunan Sang Hyang Samba di tanah Sabrang dan para Kurawa. Sang Hyang Punggung diganti nama Semar dan mendapat tugas di tanah Jawa.

Dalam *The History of Java*, dijelaskan bahwa Sang Hyang Tunggal mempunyai anak laki-laki berjumlah empat orang, yaitu: Sang Hyang Pugu, Sang Hyang Punggung, Sang Hyang Samba, dan Sang Hyang Pongat. Ketika anak-anak itu mencapai kedewasaan Pugu dan Punggung bertengkar, karena menginginkan kemewahan dari tempat tinggal Sang Hyang Tunggal. Oleh karena itu, Sang Hyang Tunggal menjadi sangat marah, karena tidak berhasil mendamaikan mereka, sehingga surga menjadi terganggu. Sang ayah merengut dan memegang Pugu di tangan kanan dan Punggung di tangan kiri, lalu membuang mereka berdua. Pugu jatuh di tanah Sabrang dan diberi nama Seca Tunggara, sedangkan Punggung jatuh di tanah Jawa dan diberi nama Nayantaka. Sang Hyang Tunggal mengubah mereka dengan sosok yang menyeramkan, terlihat lucu dalam bentuk maupun cara bicara, mereka ditakdirkan menjadi para pengikut para pejuang. Sang Hyang Samba diperintahkan agar tidak berpisah dengan saudaranya yang masih ada, setelah bertahta Samba bergelar Sri Nila Kantha. Sang Hyang Pongat diberi nama Kanikaputra atau Resi Narada.²⁵

Demikian kondisi tokoh panakawan jika ditelusuri melalui sumber-sumber tertulis. Keanekaragaman informasi panakawan itu merupakan kekayaan budaya bangsa. Uraian tersebut ada yang saling mendukung, namun dijumpai penjelasan yang berseberangan. Oleh karena itu, dalam memanfaatkan sumber-sumber tertulis memerlukan kejelian dalam memilih sumber data.

Panakawan Merupakan Bentuk Tolak Bala

Tolak bala adalah ritual tradisi untuk menangkal mara bahaya dengan cara mengusir roh-roh jahat yang dapat mengganggu ketentraman atau mengancam keselamatan. Kepercayaan ini merupakan keyakinan masa silam sebelum kepercayaan keagamaan masuk di Indonesia yang hingga kini tetap hidup dalam masyarakat di Indonesia. Ritual tradisi semacam ini dilakukan oleh suku-suku bangsa di Indonesia seperti Dayak di Kalimantan, Melayu di Sumatra, Jawa dan Madura, dan sebagainya. Sejak nenek moyang bangsa Indonesia yang memiliki kepercayaan bahwa setiap benda memiliki ruh, sehingga benda itu dipuja agar jangan mengganggu, dengan ritual-ritual yang beberapa hingga kini masih dapat dijumpai. Setelah masuknya ajaran agama hal ini dapat dijumpai pada hasil budayanya, seperti pembuatan kala-makara pada pintu candi, pembuatan kala atau Banaspati di atas pintu masuk ke keraton itu tidak lain untuk kepentingan menghalau roh-roh jahat yang akan masuk ke dalam candi. Pada patung Ganesya dari Bara, Blitar, bagian belakang kepala diberi relief kala yang sama fungsi simboliknya, yaitu menghalau roh jahat yang berasal dari belakang.²⁶ Umumnya tampilan untuk kepentingan tolak bala menghalau bencana berupa yang menakutkan atau hal-hal yang aneh. Pada abad IX di Jawa Tengah ditemukan sebuah prasasti yang berisi penjelasan tentang orang yang serba cacat sebagai bagian dari ritual kenegaraan.

Ritual tolak bala ini beraneka macam bentuk dan tampilannya yang banyak memakan biaya. Ada yang bersifat personal, seperti pemakaian gelang, kalung tertentu, ritual ruwatan dan ada yang bersifat komunal seperti upacara ritual bersih desa dan sebagainya. Ada dua ritual yang berbeda maknanya, yaitu ritual dilakukan untuk menghilangkan/menyembuhkan bagi mereka

yang telah terkena pengaruh jahat/ bencana, ritual lainnya dilakukan untuk berjaga-jaga agar bencana tidak menyimpannya. Pada ritual ruwatan dilakukan untuk membebaskan sukerta yang telah termasuk dalam daftar yang harus diruwat. Hal tolak bala dilakukan akan terhindar dari bencana yang kemungkinan terjadi dan akan menimpa.

Secara etimologi, tolak bala berasal dari kata "tolak" yang memiliki makna menolak, menghindari atau tidak menginginkan, dan kata "bala" yang memiliki arti bencana, kecelakaan, malapetaka, kemalangan. Tolak bala mengandung pengertian menolak atau menghindari dari berbagai macam bencana, malapetaka yang kemungkinan terjadi. Tolak bala diartikan pula sebagai *tetulak* atau *tumbal*.²⁷

Visualisasi tokoh panakawan menganut paham kepercayaan lama, yaitu percaya bahwa wujud cacat memiliki kekuatan magis, bersifat supranatural dan akan menambah kekuatan ghaib raja atau calon raja. Oleh karena itu, tokoh ini digunakan sebagai salah satu kelengkapan atau sarana upacara ritual kenegaraan untuk mendukung kewibawaan raja. Kelompok orang cacat itu dapat disamakan dengan kelengkapan tolak bala bagi ritual kenegaraan. Presentasi yang ada dalam prasasti tersebut di atas hingga kini masih dijalankan terutama pada kraton dinasti Mataram. Dalam setiap upacara ritual kenegaraan seperti jumenengan, tampilan orang cacat itu harus ada. Kelompok itu dinamakan *abdi dalem palawija* merupakan bentuk presentasi panakawan yang semua anggotanya bertubuh cacat, seperti orang *bule*, *cebol*, *pincang*, *dekak*, dan sebagainya. Kelompok *abdi dalem* ini masih dapat ditemukan di keraton Yogyakarta dan Surakarta.²⁸ Berdasarkan keyakinan tersebut dapat diduga munculnya bentuk panakawan yang berpenampilan cacat dan buruk itu sebagai tolak bala, karena dipandang memiliki kekuatan magis dan daya sakti.

Pada tokoh panakawan ditampilkan dengan serba cacat tersebut, penulis berpraduga bawa tampilan panakawan yang serba buruk, cacat, jelek, tidak proposional merupakan bentuk tolak bala dalam wayang kulit. Tokoh panakawan (*prepat*) digambarkan dengan wujud yang serba tidak baik, cacat, tidak proposional dan itu memiliki tujuan filosofis/symbolis tertentu berkaitan dengan masalah tumbal atau tolak bala. Seperti yang berlaku pada *abdi dalem palawija* yang tetap berlangsung hingga sekarang.

Dalam pewayangan Jawa tokoh panakawan dimaknai dengan nilai yang luhur. Oleh karena itu, dalam panakawan berlaku estetika kejelekan artinya suatu keindahan dalam kejelekan. Penarasian makna kebaikan panakawan diduga memberi dukungan terhadap peran panakawan yang sangat penting bagi kehidupan. Penilaian kebaikan panakawan memperkokoh fungsi panakawan sebagai bentuk tolak bala dan bentuk simbolisasi kebaikannya. Untuk dapat memahami penilaian kebaikan dari kejelekan panakawan dapat dicermati pada janturan dan *panyandra* tokoh panakawan dalam wayang purwa sebagai berikut.

*Lah sinten ta wau ingkang lenggah ing karangkedempel, inggih pamonging para pandawa, inggih panakawan ing Madukara, ingkang nama Kyai lurah Semar, Noyontoko, Brodronoyo, Saronsari, Dhudho Manang-munung, Juru Dyah punto Prasanto, janggan Smara santa, Wong Boga sampir, Bojogati, Inggih Kyai Ismaya. Pramila awastan Semar lire wus datan kasamaran saliring kahanan, ingkang gumelar, ya kang gumulung. Noyontoko, Noyo tegese ulat, antaka pati, yen pinuju peteng atine, ulate Ki Lurah Semar kaya wong mati. Bodronoyo, bodro Rembulan, noyo ulat. Yen pinuju karenan penggalih, ulate Semar yayah wulan ndadari. Saronsari tegese sakparipolaha Kyai Semar tansah nengsemake, ora saru malah sari. Dhudha Manang-munung tegese wujud Kyai Semar sarwa ngewuhake, yen diarani lanang mangka kopek, yen diarani wadon ke rerawisan. Juru Dyah Punto Prasanto tegese pamonging para satria kang anggayuh kasampurnaning kautaman. Janggan Smarasanta tegese dadi guruning seben wong kang gegulang tapa brata, sabar drana, lila legawa. Wong Boga sampir tegese jalma kang wus kalis saking panggodho pangencana, wus datan kengguh dening kankimataning donya, anane amung sarwa mardika lair trus ing batin. Bojogati tegese juru pelados ingkang setya tuhu ing sesanggaman. Ismayo tegese minangka pepenget dumadining Ki Ismoyo duk ing uni saking ismuningcahya waninging gesang.*²⁹

Saranduning ki Lurah Semar tetela dadyo pralambang sesulang bebuden luhur mring para satria ingkang kadherekaken. Awake bunder tur lemu tegese wong darbe gegayuan momo kudu bunder tekate, gedhe atie, sarta mantep ciptane. Pasuryane jembar tegese samubarang gegayuhan itu kudu sinartan padang polatane, bingar atine, sengsem rasane, pamrihe dimen ora galap gansul. Mripat rembes, tegese mulat samubarang aja sulap marang gelaring lahir, nanging

mulata marang jating lelakon. Asta tengen nuding, asta kiwa nggegem, tegesesung pepenget marang para satria supaya padha nengenake kautanan, sumingkir saka kadursilan, pamrihe dimen kalis ing sangsara, uwal saka panandhang lahir trusing batin. Sikil cendhak, tegese sabarang tindak sing sarwa sareh aja ngaya mundhak gekis tua, anut kadiwasaning kodrat Gusti kang Maha kawasa.³⁰

Semar berarti samar yang bertugas momong atau mengasuh pribadi satria. Dalam kepercayaan Jawa disebutkan bahwa setiap manusia yang hidup ada yang momong atau membimbing yang bersifat ghaib yang selalu mengiringi di setiap langkahnya. Pamomong itu dikenal dengan sebutan *sedulur papat lima pancer*. Ketika orang dalam keadaan kecewa karena dikalahkan atau dibuat kecewa akan mengeluh dengan kata *sing momong mangsa terimoa*. Tokoh Semar digambarkan dengan wujud laki-laki tetapi seperti perempuan, hal ini membuat kebingungan, namun kondisi itu merupakan simbol dari sifat samar atau ghaib. Dalam janturan wayang kulit disebutkan bahwa setiap bagian dari tubuh Semar merupakan bentuk perlambang bagi para satria yang akan melaksanakan darmanya.

Lah sinten ta punika ingkang kepareng caket lenggah mangarsa, makukuh tumungkul wadanaira yayah konjem pratata, pranyata punika putra pembayun Karang kadempel awasta Ki Lurah Nala Gareng, Cokrowongso, Pegatwaja, Citrakaryana, Wiryatmeja, Ronggo Cathut, brojo Lintatang, Pancal Pamor, Kuda parewana, Rujak beling, karan bapake Tuminah. Pramila aswasta Ki Lurah Nala gareng, Nala tegese ati, gareng garing nanging garang. Tetala Ki Lurah Nala Gareng manungsa kang rame ing gawe sepi ing pamrih. Senadyan sinandangan badan sarwa cacat, sirah benjo, mripat kera, batuk ciyut grana menthul, tutuk nyilik, lathi cupet, janggalekeh, pundak brojol, dhadha mingkup, padharan bekel, tangan ceko, bokong nyenthing, geger wusu, sikil pencik, parandene kasinungan watak jujur, sregep ing sabarang gawe, entihengan tangan tur ora sugih petung dasare ora wegahan. Mula ora jeneng mokal yen Ki Lurah Nala Gareng den trisnani sanak kadang, mitra karuh, tangga teparo lan bapa biyunge.³¹

Nala Gareng, Nala berarti hati, gareng berarti kering, Nala gareng adalah simbol dari sifat yang kering tetapi selalu khusnudhon dan tidak berburuk sangka. Gareng digambarkan dengan tampilan dengan kaki pincang, tangan ceko/cacat dan mata juling artinya setiap akan melangkah manusia hendaknya menimbang terlebih dahulu seperti kehati-hatian orang cacat kaki yang berjalan. Begitu pula ketika akan memberi atau menerima baik hal yang bersifat materi dan nonmateri harus dipertimbangkan dengan hati-hati seperti geraknya orang yang cacat. Mata juling adalah simbol penglihatan. Manusia harus cermat melihat dan menilai sesuatu karena terkadang apa yang terlihat tidak sesuai dengan faktanya, mungkin ada maksud dan tujuan yang tersembunyi, sehingga kita harus benar-benar cermat seperti cara melihatnya orang bermata juling yang kadang tidak sesuai arah yang dilihat.³²

Putranipun Ki Lurah Semar ingkang angka kalih, jengglang-jengglang ki Lurah Jlegongjaya, Kanthong Bolong, Dawala, Thong thongsot, sura Gendila, ya ki Lurah Petruk. Dedeg sarwa sembada, sirah gede wateke elingan, bathuk longgar sugih tepungan, mripat amba bening bethah melek, Kuping wiyar tengen gathekan nyang piwulang, irung dawa darbe watak lantip pangrahitane, tutuk sumeh gedhe rejekine, jangga panggél swaranggonggong arum, pundake sembada watake tansah bisa ngrampungni gawe, dhadha jemba sugih pangapura, padaran kandel watake tlaten, tangan sentosa watake kuwat angkat junjung, sikil dawa amba jangkahe, jembar pengalamane. Sumeh ulate, padang polatane, sasolahe Ki Lurah Petruk tansah ndemenakake. Siyang ratri anggung hamemangun karya-naktiyasing sasama. Pramila datan langka lamun Ki Lurah Petruk kawentar dadya kembanging panakawan, klangenaning para satria.³³

Petruk yang disebut kantong bolong memiliki hidung yang panjang dan besar yang merupakan simbol dari manusia yang selalu berhati-hati dalam bersikap, berpikir, dan bertingkah laku. Kantong berarti wadah, atau tempat untuk meletakkan sesuatu, bolong artinya berlubang yang bermaknakan terus, artinya setiap kali wadah itu dimasuki sesuatu akan keluar dan lenyap tidak berbekas karena wadah itu berlubang. Hal ini merupakan bentuk simbolisasi dari sifat manusia yang selalu ingin menambah dan selalu kurang dan serakah dalam hidupnya.

Dene ingkang lenggah wonten pungkuraning Ki Lurah Petruk, tuhu punika wuragil Karang Kadempel, ingkang

awasta Ki Lurah Bagong. Pramila awastan Bagong, lebet kedadosan saking ayang-ayanganiran Kyai Semar. Nadyan ala tanpa rupa nanging datan saget goroh, lahir lan batin, batin lan laire. Sapa ala den alani, sapa becik den beciki. Yeng guneman senengane ngeyel, nanging adedasar guyon maton, sembrana parikena, pramila kajen keringan dening tiyang sadhukuh tumeka sakitwa tengen.³⁴

Tokoh Bagong merupakan simbol dari sifat manusia yaitu malas dan tidak akan berbuat jika tidak disuruh terlebih dahulu. Bagong merupakan gambaran dari sikap dari diri kita yang akan melaksanakan sesuatu setelah benar-benar memperhitungkan dari berbagai hal. Dalam berbuat harus dilakukan setelah mempunyai tekad yang bulat, sehingga dalam melaksanakan akan dengan mantap.

Janturan atau panyandra oleh dhalang dalam pertunjukan wayang merupakan bentuk penilaian dari tokoh panakawan. Dalam wujud cacat yang pada umumnya memiliki nilai buruk, tetapi untuk tokoh panakawan memiliki kebaikan terkait dengan kehidupan.

Nama-nama tokoh panakawan dapat dimaknai berdasarkan ajaran Islam, sehingga wayang panakawan itu merupakan sarana untuk dakwah agama Islam. Hal ini dapat diketahui dari uraian Poedjosoebroto dalam Wayang Lambang Ajaran Islam.³⁵ Penulis juga menguraikan bahwa bentuk wayang panakawan merupakan tulisan kaligrafi Arab yang dapat dibaca Allah dan Muhammad. Gambar kaligrafi itu dikaitkan dengan uraian tentang enam rukun Iman dan lima rukun Islam.

Dijelaskan Poedjosoebroto bahwa tokoh panakawan Semar, Gareng, Petruk, dan Bagong memiliki arti ibadat, harus disertai *amar ma'ruf nahi mungkar*, pertimbangan pikir, rasa serta mawas diri. Mereka itu adalah tokoh-tokoh yang mengabdikan, dalam konteks ibadat. Panakawan memiliki arti: *pana* memiliki makna tahu; *kawan* berarti teman = pengabdian. Sebagai sarana ibadat, tokoh panakawan merupakan bentuk visualisasi *amar ma'ruf nahi mungkar*, dan cara berpikir untuk meninjau kekurangan sendiri, yang dalam pentas wayang, merupakan pokok pagar-pegar = gara-gara. Sebab itu, Semar, Gareng, Petruk, dan Bagong, pertama keluar pentas bersamaan waktu dengan saat gara-gara.

Penilaian/pemaknaan panakawan dapat dilakukan berdasar ajaran agama Islam yang selama ini berkembang dalam masyarakat. Hal ini mengingat bahwa keberadaan wayang setelah masuknya agama Islam di Jawa dimanfaatkan untuk keperluan dakwah, sehingga pemaknaan dari wayang disesuaikan dengan misi dakwah. Demikian pula dalam memaknai tokoh-tokoh panakawan juga dikaitkan dengan bahasa Arab, seperti: (1) Semar berasal dari bahasa Arab *ismar* yang berarti paku. Tokoh ini dijadikan paku terhadap semua kebenaran yang ada atau sebagai pedoman dalam mencari kebenaran terhadap segala masalah; (2) Nala gareng, diadaptasi dari kata bahasa Arab, *Naala Qoriin*, yang berarti memiliki banyak teman. Hal ini sesuai dengan dakwah para aulia atau mubaligh sebagai juru penyebar agama Islam untuk memperoleh sebanyak-banyaknya teman (umat) agar kembali ke jalan Allah SWT dengan sikap arif dan harapan yang baik; (3) Petruk berasal dari kata bahasa Arab *Fatruk*, kata ini merupakan pangkal ajaran tasawuf yang berbunyi *fat-ruk kulla maa aiwallaahi* yang artinya tinggalkanlah semua apapun selain Allah. Petruk disebut pula dengan Kantong Bolong yang bermaknakan bahwa manusia harus menzakatkan hartanya dan menyerahkan jiwa raganya kepada Allah secara ikhlas, seperti berlubangnya kantong yang tanpa penghalang; (4) Bagong berasal dari kata Arab, *Baghaa* yang berarti berontak, yaitu memberontak terhadap kebatilan dan keangkaramurkaan. Bagong berkarakter lancang dan berlagak bodoh.³⁶

Penutup

Panakawan melambangkan masyarakat umum, karakternya mengindikasikan beraneka peran, seperti penghibur kritisi sosial, dagelan, hingga kebijakan dan kebenaran. Panakawan merupakan

pamomong para satria, hal ini menggambarkan bahwa manusia sebagai makhluk sosial, memerlukan orang lain dalam hidupnya. Dalam kenyataannya manusia lemah dalam menjalani kehidupannya, sehingga perlu mendapat pengarahannya atau pemberian saran atau pertimbangan dari warga masyarakat yang lain.

Sebagai akhir dari tulisan ini perlu diingatkan, untuk mempelajari seni tradisional seperti wayang kulit harus diupayakan secara menyeluruh, jangan dilakukan sepotong-sepotong, karena saling bergayutan. Jika menyeluruh akan diketahui makna secara utuh, sehingga dalam mengembangkan tidak akan kehilangan pegangan yaitu akar budaya bangsa.

Catatan Akhir

¹Periksa R.M. Soedarsono, *Seni Pertunjukan Indonesia di Era Globalisasi*, Gadjah Mada University Press, Yogyakarta, 2002, pp. 148-165.

²Sudarto, "Interelasi Nilai Jawa dan Islam dalam Pewayangan", dalam H.M. Daroni Amin, (ed.), *Islam dan Kebudayaan Jawa*, Penerbit Gama Media, Yogyakarta, 2002, p. 172.

³Abdullah Ciptoprawiro, *Filsafat Jawa*, Balai Pustaka, Jakarta, 1986, p. 79.

⁴James R. Brandon, *Theatre In Southeast Asia*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1967, p. vii.

⁵Budhy Moehanto, "Tradisi dan Pengembangan Wayang", *Makalah*, disampaikan dalam Sarasehan Dalang di Pondok Tingal, Magelang, 22 Nopember 2008.

⁶P.J. Zoetmulder, bekerjasama dengan So Rosbon, *Kamus Jawa Kuna Indonesia*, Gramedia Pustaka Utama, (Jakarta, 1982, p. 474.

⁷Pandam Guritno, *Wayang, Kebudayaan Indonesia dan Pancasila*, Penerbit Universitas Indonesia (UI-Press), Jakarta, 1988, p. 7.

⁸S.Haryanto, *Bayang-bayang Adhilihung: Filsafat, Simbolis, dan Mistik dalam Wayang*, Dahara Prize, Semarang, 1992, p. 57.

⁹A. Seno Sastroamidjojo, *Nonton Pertunjukan Wayang Kulit dan Hubungannya dengan Sejarah Kewayangan, Ilmu Jiwa, Ilmu Falsafah, Ilmu Keagamaan, Ilmu Kemasyarakatan, dan sebagainya beserta artinya terhadap bangsa Indonesia Umumnya, suku Jawa pada khususnya*, PT Percetakan Republik Indonesia, Yogyakarta, 1958, pp. 20-23.

¹⁰Sunarto, *Wayang Kulit Purwa Gaya Yogyakarta*, Balai Pustaka, Jakarta, 1989, pp. 45-47.

¹¹Joseph Fischer, *The Folk Art of Jaw*, Oxford University Press, Oxford Singapore New York, 1994, pp. 55-68.

¹²Soedarso Sp., *Wanda, Suatu Tinjauan Tentang Pembuatan Resep Wanda-Wanda Wayang Kulit Purwa dan Hubungannya dengan Presentasi Realistik*, Proyek Penelitian dan Pengkajian Kebudayaan Nusantara (Javanologi), Direktorat Jenderal Kebudayaan Depdikbud, Yogyakarta, 1986, p. 7.; periksa Kamajaya dan Sudibjo Z. Hadisujipto (Alih bahasa), *Serat Sastromirudo*, Proyek Penerbitan Buku Sastra Indonesia dan Daerah, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Jakarta, 1981.

¹³Contoh wayang yang ditampilkan irasan adalah Batara Guru Wanda Reca atau candi pada wayang kulit gaya Surakarta dan Cirebon. Hal ini juga dapat dicermati pada penggambaran tangan wayang Raksasa yang salah satunya masih menyatu dengan badan.

¹⁴Sukir, *Bab Natah Sarto Nyungging Inggit Wacucal*, alih bahasa Kamajaya, Proyek Penerbitan Buku Sastra Indonesia dan Daerah, Jakarta, 1980, pp. 82-88; R.L. Mellema, *Wayang Puppets Carving, Colouring and Symbolism*, Koninklijk instituut voor de Tropen, 1954, pp. 17-18.

¹⁵Sri Mulyono, *Apa dan Siapa Semar*, Gunung Agung, Jakarta, 1982, p. 21; periksa P.j. Zoetmulder, *Kalangan Sastra Jawa Kuno Selayang Pandang*, Penerbit Djambatan, Jakarta, 1983, pp. 332-338.

¹⁶Poerbatjaraka, *Kapustakan Djawi*, Penerbit Djambatan, Jakarta/Amsterdam, 1957, p. 32.

¹⁷Sri Mulyono, *Op. Cit.*, p. 20.

¹⁸R.S. Subalidinata, "Cerita Murwakala dan Ruwatan di Jawa", dalam Soedarsono, (et.al.), (ed.), *Celaka, Sakit, Obat dan Sehat Menurut Konsepsi Orang Jawa*, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Yogyakarta, 1985, pp. 12-17.

¹⁹Periksa R.S. Subalidinata, dkk., *Sejarah dan Perkembangan Cerita Murwakala dan Ruwatan dari Sumber-sumber Sastra Jawa*, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Direktorat Jendral Kebudayaan Proyek Penelitian dan Pengkajian Kebudayaan Nusantara (Javanologi), Yogyakarta, 1985, pp. 19-30; periksa I Gusti Ngurah Bagus, "Upacara Ruwatan di Bali", dalam Soedarsono, (et.al.), (ed.), *Celaka, Sakit, Obat dan Sehat menurut Konsepsi Orang Jawa*, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Yogyakarta, 1985, pp. 51-68.

²⁰S.Haryanto, *Pratiwimba Adhilihung Sejarah dan Perkembangan Wayang*, Penerbit Djambatan, Jakarta, 1988, p. 248.

²¹Serat Purwacarita berisi tentang campuran dari beberapa buku pewayangan seperti Serat Kanda, Serat Manikmaya, dan sebagainya. Serat ini dijadikan pedoman atau pakem dalam pedhalangan, oleh karena itu isi cerita dari

Serat Purwacarita ini disebut menurut pedhalangan.

²²Cantrik adalah sebutan dari strata tingkat dalam pendidikan dengan sistem paguron yang berlaku di pertapaan (percabaan). Penyebutan murid putra dari tingkat terbawah ke atas: indung-indung, ulu guntung, cekel, cantrik, manguyu, jejanggan, puthut, wasi, dan ajar, sedangkan untuk murid wanita terdiri dari: indung-indung, ubon-ubon, dedunyik, mentrik, sontrang, bidang, endang, dan dahyang. Periksa R.M. Wisnu Wardana, "Dunia Wayang Dunia Pendidikan", dalam *Sana Budaya*, XIV/06, Desember, 1985, p. 10.

²³Ki Wispra, "Wayang Panakawan" dalam *Majalah Pedhalangan Pandjangmas*, Tahun III, No. 10, 22 Nopember 1955, p. 19.

²⁴Thomas Stamford Raffles, *The History of Java*, Pengantar Syafruddin Azhar, alih bahasa: Eko Prasetyaningrum, dkk., Penerbit Narasi, Yogyakarta, 2008, pp. 266-267.

²⁵Soedarso, Sp., *Op. Cit.*, p. 47.

²⁶Megandaru W. Kawuryan, *Kamus lengkap, Jawa-Indonesia, Indonesia-Jawa*, Panji Pustaka, Yogyakarta, 2008, p. 217.

²⁷R.M.Tirun Marwito, (ed.), *Upacara Tradisional Jumenengan Arti, Fungsi dan Makna Lambang Suatu Studi tentang Tradisi Kraton Yogyakarta*, Media Widya Mandala, Yogyakarta, 1985, pp. 48-49; periksa Darsiti Soeratman, pp. 91,94.

²⁸Anonim, *Janturan Wayang Purwa 1983-1984*, Koleksi Ki Junaedi, tidak diterbitkan, pp. 55-56.

²⁹*Ibid*, p. 58.

³⁰*Ibid*, p. 59.

³¹Raffie Ananda, "Filosofi Wayang", dalam taufikakbar86.blogspot.com, diakses 6 Desember 2008.

³²Anonim, *Loc. Cit.*, p. 59.

³³*Ibid*.

³⁴R. Poedjosoebroto, *Wayang Lambang Ajaran Islam*, Pradnya Paramita, Jakarta: 1978, pp. 41-60.

³⁵Tuluh Tumidi, "Punakawan", dalam riszionline.blogspot.com, diakses 6 Desember 2008.

Kepustakaan

Bagus, I Gusti Ngurah, "Upacara Ruwatan di Bali", dalam Soedarsono, (et.al), (e.d.), *Celaka, Sakit, Obat dan Sehat Menurut Konsepsi Orang Jawa*, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Yogyakarta, 1985.

Brandon, James R., *Theatre In Southeast Asia*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1967.

Ciptoprawiro, Abdullah, *Filsafat Jawa*, Balai Pustaka, Jakarta, 1986.

Fischer, Joseph, *The Folk Art of Java*, Oxford University Press, Oxford Singapore New York, 1994.

Guritno, Pandam, *Wayang, Kebudayaan Indonesia dan Pancasila*, Penerbit Universitas Indonesia (UI-Press), Jakarta, 1988.

Haryanto, S., *Bayang-bayang Adhilihung: Filsafat, simbolis, dan Mistik dalam Wayang*, Dahara Prize, Semarang, 1992.

_____, *Pratiwimba Adhilihung Sejarah dan Perkembangan Wayang*, Penerbit Djambatan, Jakarta, 1988.

Kamajaya, dan Sudibjo Z. Hadisutjipto, (Alih bahasa), *Serat Sastronirudo*, Proyek Penerbitan Buku Sastra Indonesia dan Daerah, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Jakarta, 1981.

Mellema, R.L., *Wayang Puppets Carving, Colouring and Symbolism*, Koninklijk instituut voor de Tropen, 1954.

Mulyono, Sri, *Apa dan Siapa Semar*, Gunung Agung, Jakarta, 1982.

Poedjosoebroto, R., *Wayang Lambang Ajaran Islam*, Pradnya Paramita, Jakarta, 1978.

Poerbatjaraka, *Kapustakan Djawi*, Penerbit Djambatan, Jakarta/Amsterdam, 1957.

Raffles, Thomas Stamford, *The History of Java*, Pengantar Syafruddin Azhar, alih bahasa: Eko Prasetyaningrum, dkk., Penerbit Narasi, Yogyakarta, 2008.

Sastroamidjojo, A. Seno, *Nonton Pertunjukan Wayang Kulit dan Hubungannya dengan Sejarah Kewayangan, Ilmu Jiwa, Ilmu Falsafah, Ilmu Keagamaan, Ilmu Kemasyarakatan dan sebagainya beserta artinya terhadap bangsa Indonesia umumnya, suku Jawa pada khususnya*, PT Percetakan Republik Indonesia, Yogyakarta, 1958.

Soedarso Sp., *Wanda, Suatu Tinjauan Tentang Pembuatan Resep Wanda-Wanda Wayang Kulit Purwa dan Hubungannya dengan Presentasi Realistik*, Proyek Penelitian dan Pengkajian Kebudayaan Nusantara, (Javanologi), Direktorat Jenderal Kebudayaan Depdikbud, Yogyakarta, 1986.

Soedarsono, R.M., *Seni Pertunjukan Indonesia di Era Globalisasi*, Gajah Mada University Press, Yogyakarta, 2002.

Subalidinata, R.S., dkk., *Sejarah dan Perkembangan Cerita Murwakala dan Ruwatan dari Sumber-sumber Sastra Jawa*, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Direktorat Jendral Kebudayaan Proyek Penelitian dan Pengkajian Kebudayaan Nusantara (Javanologi), Yogyakarta, 1985.

_____, "Cerita Murwakala dan Ruwatan di Jawa", dalam Soedarsono, (et.al), (ed.) *Celaka, Sakit, Obat dan Sehat menurut Konsepsi Orang Jawa*, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Yogyakarta, 1985.

Sudarto, "Interelasi Nilai Jawa dan Islam dalam Pewayangan", dalam H.M. Daroni Amin, (ed.), *Islam dan Kebudayaan Jawa*, Penerbit Gama Media, Yogyakarta, 2002.

Sukir, *Bab Natah Sarto Nyungging Inggit Wacucal*, alih bahasa Kamajaya, Proyek Penerbitan Buku Sastra Indonesia dan Daerah, Jakarta, 1980.

- Sunarto, *Wayang Kulit Purwa Gaya Yogyakarta*, Balai Pustaka, Jakarta, 1989.
- Wardana, R.M. Wisnu, "Dunia Wayang Dunia Pendidikan", dalam *Sana Budaya*, XIV/06, Desember, 1985, 10.
- Wispra, Ki, "Wayang Panakawan" dalam *Majalah Pedhalangan Pandjangmas*, Tahun III, No. 10, 22 Nopember 1955, 19.
- Zoetmulder, P.J., bekerjasama dengan So Rosbon, *Kamus Jawa Kuna Indonesia*, Gramedia Pustaka Utama, Jakarta, 1982.
- _____, *Kalangan Sastra Jawa Kuno Selayang Pandang*, Penerbit Djambatan, Jakarta, 1983.



PENGGUNAAN MATERIAL BEKAS PELUANG MENUJU *SUSTAINABLE DESIGN*

Oc. Cahyono Priyanto

Abstract

Environmental damages are acknowledged to be the negative impacts of the existence and activities of human. The impacts have been the major issues in the world such as the ozone hole, the earth temperature that is increasing significantly and the natural disasters. People need to change their paradigms and habits immediately to prevent further destruction on earth.

Reutilizing used materials is one way, among other ways, to lessen the environment exploitation, even though it is not directly related to carbon dioxide reduction issue which is promoted by the Kyoto Protocol supporters. However, in the realm of art and design, it is really relevant to creativity and at the same time, endorsing the sustainable design principles.

Keywords: sustainable design, recycle, reused material

Pendahuluan

It's a tough life being a furniture maker. Your unwritten contract with the world says that you are engaged in the business of improving people's domestic and working environments. However, the environmentalists tell you that the act of manufacturing may endanger the planet. The choice is to either produce goods at the earth's expense or stop manufacturing and let people suffer the consequences. (Robert S. Silver)

Sudah sejak lama paham industrialis selalu bertentangan dengan environmentalis. Walaupun eforia industri telah memberi manfaat yang sangat tinggi secara sosial dan ekonomi, seringkali tidak ramah terhadap lingkungan, akibatnya adalah lingkungan menjadi rusak oleh berbagai macam polusi yang dihasilkan di dalam proses produksi.

Hal ini terjadi terutama dikarenakan manusia kurang memperhitungkan dampak dari kegiatan mereka terhadap lingkungan, seperti :

1. Pembuangan limbah yang berlebihan yang tidak seimbang dengan kemampuan alam untuk mengolahnya. Seperti yang telah sering diungkapkan, peningkatan pembuangan CO₂ saat ini sudah sampai pada taraf yang mengkhawatirkan dari 280 ppm pada masa sebelum revolusi industri hingga mencapai 381 ppm pada tahun 2005.
2. Eksploitasi dari konsumsi yang berlebihan. Manusia dengan ego dan ketidakpuasannya selalu berusaha memanjakan dirinya lebih dari apa yang dibutuhkan: Penggunaan listrik yang berlebihan dari penggunaan pendingin ruang, komputer dan TV, sampai pemanfaatan lahan yang menutupi kemampuan tanah menyerap air hujan.
3. Penggunaan bahan-bahan habis pakai seperti bahan bakar fosil pada kendaraan bermotor. Selain itu terdapat bahan terbarukan yang pertumbuhannya tidak lagi dapat mengikuti kegiatan eksploitasi manusia, seperti penebangan kayu. Padahal hutan menyerap CO₂ dan mengolahnya menjadi O₂.
4. Proses pengolahan bahan dan transportasi. Proses pengolahan bahan mentah sampai siap digunakan manusia ternyata membutuhkan banyak energi, ditambah lagi bahan-bahan ini membutuhkan transportasi yang banyak menghasilkan CO₂.

Namun di sisi lain, seperti yang diungkapkan Robert S. Silver, manusia juga membutuhkan penghidupan. Manusia modern membutuhkan penghasilan untuk melanjutkan hidup dan juga membutuhkan teknologi yang mempercepat kegiatan tersebut. Untuk itulah perlu dipikirkan/dipertimbangkan bagaimana industri dapat memberikan manfaat yang besar tanpa mengurangi kualitas lingkungan. Setidaknya tidak secara berlebihan.

Prinsip Sustainable Design

Sustainable design atau desain yang berkelanjutan adalah seni mendesain objek fisik ataupun lingkungan terbangun yang merujuk pada prinsip keberlanjutan sosial, ekonomi, dan lingkungan. Istilah ini sering juga disebut atau dihubungkan dengan istilah *Green design*, *Eco-design* atau desain untuk lingkungan.

Tujuan esensial *sustainable design* adalah untuk menghasilkan tempat/ruang, produk ataupun pelayanan dengan mengusahakan pengurangan penggunaan sumber tak diperbaharui ataupun dampak terhadap lingkungan. Beberapa prinsip yang dianut demi desain yang berkelanjutan ini :

1. *Low-impact material*: Pemilihan material yang tidak beracun atau material *recycle* (daur ulang) yang tidak membutuhkan energi dalam pembuatannya.
2. *Energy efficiency*: Proses pengolahan menggunakan energi seminim mungkin.
3. *Quality and durability*: Produk yang tahan lama dan memiliki nilai guna yang baik akan kecil kemungkinan untuk diganti/dibuang sehingga memperkecil dampak dari pembuatan produk pengganti.
4. *Design for reuse and recycling*: Baik produk, proses maupun sistem, sebaiknya didesain agar tetap memiliki peluang untuk digunakan kembali walaupun tidak dalam fungsi semula.
5. *Service substitution*: Mengganti moda konsumsi dari yang bersifat personal menjadi komunal sehingga mengurangi beban konsumsi penggunaan per unit.
6. *Biomimicry*: Mendesain ulang sistem pada industri dengan lebih banyak menggunakan proses yang bersifat biologis.
7. *Renewability*: Bahan diperbaharui yang banyak tersedia pada lokalitas setempat.

Sampah, Seni, dan Desain

Dari kegiatan manusia, limbah dalam bentuk sampah adalah hal yang paling menimbulkan permasalahan. Sampah dapat dipisahkan menjadi sampah organik dan sampah nonorganik. Sampah organik adalah yang paling memberi manfaat kepada lingkungan karena dapat diolah menjadi pupuk, sementara sampah nonorganik paling memberikan masalah karena sebagian besar sulit untuk dilebur dan bahkan cenderung meracuni alam. Namun seperti juga aspek kehidupan manusia yang multidimensi, sampah nonorganik ini memiliki potensi untuk digunakan lagi dalam bentuk *recycle* (daur ulang) ataupun *reuse* (digunakan kembali). Untuk selanjutnya istilah 'material bekas' digunakan untuk menandai sampah yang masih memiliki potensi tersebut

Sebenarnya penggunaan material bekas untuk menghasilkan sebuah karya seni sudah tidak asing lagi. Tercatat seniman (alm.) Supto Hudoyo juga pernah menggunakan material bekas untuk karya seninya. Walaupun karyanya saat itu dibuat tanpa pengetahuan mengenai prinsip *sustainable*, namun apa yang dilakukan telah memberi manfaat yang sama serta memiliki pesan yang sangat jelas, yaitu kepedulian terhadap lingkungan. Hanya saja, banyak sekali karya seni yang menggunakan material bekas ternyata dibuat tanpa memikirkan/menggunakan prinsip *durability* sehingga hanya berumur pendek.

Pada karya desain, selain kaidah estetika juga mengandung pemikiran terhadap klien atau pengguna sehingga memiliki nilai manfaat dalam berkegiatan. Menurut Ching, sebuah

desain dapat dikatakan berhasil, karena salah satu atau beberapa dari alasan berikut:

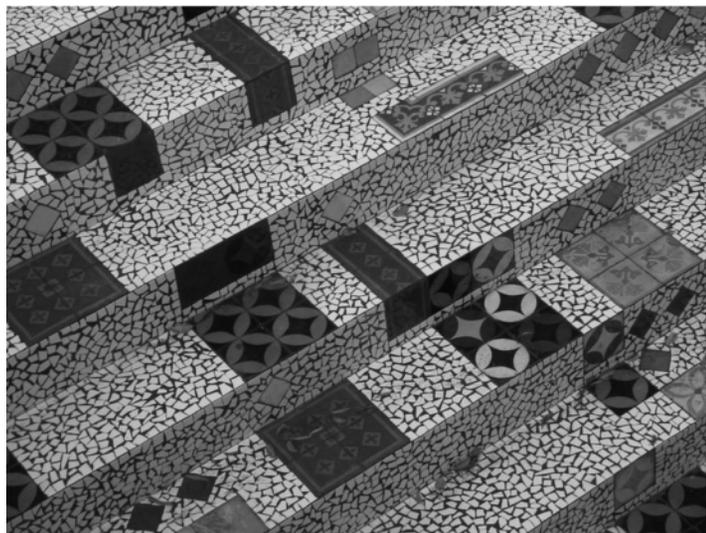
1. Karena telah memenuhi fungsinya dengan baik
2. Karena biayanya murah - ekonomis, efisien dan tahan lama (*durability*)
3. Karena tampak indah - secara estetis menyenangkan
4. Karena dapat menimbulkan kembali perasaan dan ingatan akan suatu tempat - membawa arti
5. Karena desain tersebut sedang tren/mengikuti mode - berhubungan dengan meningkatkan status pengguna, sehingga karya desain yang berwawasan lingkungan atau *sustainable design* dengan alasan tersebut di atas memiliki kesempatan besar untuk dapat bertahan lama.

Beberapa desainer lokal yang konsisten mengusung *sustainable design* adalah (alm.) YB. Mangunwijaya, Adi Purnomo, Eko Prawoto, dan Heinz Frick. Dalam karya-karyanya desainer tersebut selalu berusaha menambahkan nilai lebih pada penggunaan material bekas, seperti keramik ataupun kayu bekas yang diolah menjadi sebuah karya desain yang artistik. Pada karya Eko Prawoto di Studio Djaduk Ferianto (gambar 2), detail finishing anak tangga disusun menggunakan dominasi pecahan keramik putih bekas yang dikombinasikan dengan keramik model lama yang dulu pernah populer. Penggunaan keramik model lama ini ternyata memang memiliki maksud sebagai 'pembawa arti' karena menimbulkan ingatan akan romantisme masa lalu.

Hal serupa juga dapat ditemukan di kediaman Heinz, seorang pejuang lingkungan hidup di kota Semarang yang telah menghasilkan banyak buku mengenai konstruksi bangunan dan lingkungan hidup. Kesadarannya akan prinsip-prinsip *sustainable design* membuatnya memanfaatkan teknologi tepat guna seperti tenaga matahari untuk penghematan listrik, dan air hujan untuk kebutuhan air. Selain itu untuk kebutuhan material rumahnya banyak digunakan material bekas seperti penggunaan keramik bekas yang dapat ditemui di kamar mandi maupun penggunaan kayu bekas peti kemas untuk bahan langit-langit rumah. Tidak kalah menarik adalah beberapa desain *furniture* yang bisa dengan mudah ditemukan di beberapa situs



Gambar 1. Sculptor karya Phil Allard yang dibuat dari 25.000 botol plastik.
Sumber: www.eco-artware.com



Gambar 2. Penggunaan Pecahan Keramik di Studio Djaduk Ferianto. Sumber : Dokumentasi Eko Prawoto



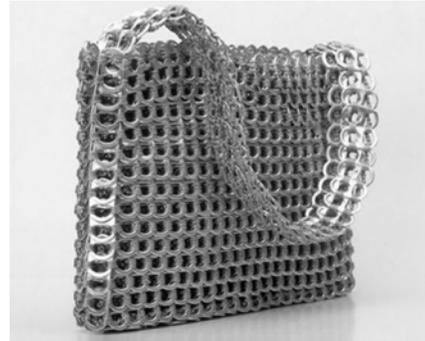
Gambar 3. Penggunaan Keramik Bekas di Kediaman Heinz Frick.
Sumber: Dokumentasi Penulis



Gambar 4.a. (kiri) Bundle Chair Karya Ruth Weber.
Gambar 4.b (kanan) Kursi Karya Campana Brothers.
Sumber: www.superuse.org



Gambar 5.a-b. Sumber : www.superuse.org



Gambar 6. *Handbag Escama* yang terbuat dari 700 pembuka kaleng soda. Sumber : www.superuse.org

online seperti www.superuse.org. Situs yang merujuk pada karya-karya yang dibuat dengan menggunakan material bekas ini memiliki misi jelas, yaitu mengurangi eksploitasi lingkungan sementara memberi peningkatan nilai sosial dan ekonomi. Pada gambar 4a-b, seorang desainer memanfaatkan potongan-potongan kayu sisa untuk menghasilkan sebuah desain *furniture* yang unik dan memenuhi kaidah estetika dan fungsi.

Melihat banyaknya CD bekas yang tidak terpakai, desainer Belen Hermosa asal Spanyol melihat peluang untuk memanfaatkannya menjadi sebuah kursi (gambar 5.a.) Kemudian pada gambar 5.b. terlihat sebuah meja yang didesain dengan memanfaatkan boks bekas minuman karya Juan David U Saavedra.



Gambar 7.a-b Kursi karya Boris Bally yang dibuat dari aluminium bekas papan petunjuk lalu lintas. Sumber : www.weco-artware.com

Sebuah tas tangan artistik yang ramah lingkungan terbuat dari 700 buah pembuka kaleng minuman soda. Para seniman yang membuat tas ini juga bekerja dengan biaya yang serendah mungkin di kota-kota satelit di Brazil dengan menggalang kerja sama dengan komunitas wanita, dalam bentuk bisnis dan pelatihan.

Melihat karya-karya tersebut setidaknya memberikan kesadaran bahwa material yang digunakan untuk menghasilkan karya desain yang unik tersebut sebenarnya banyak tersedia di lingkungan sekitar kita. Hanya saja selama ini ketersediaan material-material bekas tersebut tidak disadari kegunaannya. Dibutuhkan kejelian untuk melihat potensi material bekas tersebut.

Kelebihan dan Kekurangan (Kendala) Pemanfaatan Material Bekas pada Desain

Kelebihan yang paling utama adalah berkurangnya eksploitasi maupun dampak yang terjadi akibat proses eksploitasi tersebut. Hal ini sangat menguntungkan bagi pelestarian lingkungan. Selain itu semakin tingginya apresiasi terhadap karya seni dan desain yang memanfaatkan material bekas membuat beberapa situs seperti *www.eco-artware.com* berani memasang harga sebuah kursi karya desainer Boris Bally seharga US\$1000.

Pemanfaatan material bekas tidak selalu berarti lebih murah dibanding material baru, bahkan lebih mahal. Dalam kenyataannya, sebelum kembali digunakan material bekas ini harus dipersiapkan secara khusus, seperti menghilangkan lapuk atau bekas cat pada kayu. Prinsip *sustainable design*, yang benar memang tidak hanya meminimalisir eksploitasi berlebihan, tetapi juga mengusahakan proses yang benar untuk menghindari timbulnya dampak lingkungan yang lebih besar. Kendala lainnya berkaitan dengan masalah ketersediaan. Material bekas tidak selalu tersedia dalam jumlah dan kualitas sama, sehingga belum tentu dapat dibuat dalam jumlah banyak. Namun hal ini sebenarnya menjadi sebuah kelebihan karena karya tersebut justru bersifat eksklusif.

Peran dan Tanggungjawab Seniman dan Lembaga Pendidikan Seni

Memulai hidup yang lebih bertanggung jawab terhadap lingkungan tidak harus dimulai dengan hal-hal besar. Hal ini bisa dimulai dengan hal-hal kecil seperti mengurangi konsumsi listrik, mengurangi penggunaan kertas ataupun bahkan mengurangi besar spasi saat membuat makalah seminar. Tapi tentu saja seniman sebagai garda depan kreativitas seharusnya dapat berperan lebih aktif dalam memberi contoh karya-karya berwawasan lingkungan. Tentu saja sejak awal sudah harus ditekankan mengenai prinsip *sustainable* secara benar.

Sebagai lembaga pendidikan seni yang memiliki tanggung jawab sosial, ekonomi dan lingkungan adalah merupakan tanggung jawab dari lembaga pendidikan untuk membentuk visi dan misi anak didik tentang kepedulian tentang isu-isu tersebut. Hal sederhana yang bisa dilakukan misalnya dengan membangun kesadaran berkekrativitas dalam batasan prinsip *sustainable design*, seperti dalam bentuk pemberian tugas-tugas yang tidak sampai merusak lingkungan atau bahkan diwajibkan menggunakan material bekas.

Kepustakaan

Pilatowicz, Grazyna, *Eco-Interiors: Guide to Environmentally Conscious Interior Design*, John Willey, New York, 1995.
_____, *Sustainable Construction, Rumah Ide Edisi Spesial*, Studio Imelda Akmal Architecture Writer, Jakarta, 2007.
Ching, Francis D.K., *Ilustrasi Desain Interior*, Erlangga, Jakarta, 1996.

Internet

http://en.wikipedia.org/wiki/sustainable_design.
<http://www.superuse.org>.
<http://www.eco-furniture.co.uk>.
<http://www.eco-artware.com>.



KONSUMSI DAN PRAKTIK MODERNITAS DALAM IKLAN ENAMEL ZAMAN KOLONIAL DI HINDIA

Karina Rima Melati

Abstract

Indonesia in Netherlands colonization era experienced a western modern industrialization which was signified by liberal economic system application. This economic system led to the production of new regulation and mass communication media, including commercial advertisements.

Advertisements which were actually persuasive messages of the offered product and service conveyed to the target audiences played a role in constructing a dynamic consumption culture and supporting the existing modern industries. One type of it was the enamel advertisement. It was made of a 2-3 millimeter thick iron plaque with an eye-catching visualization so that it attracted a lot of attention from the people. This kind of advertisement became a crucial part to translate the consumers' taste which was built in the consumptive culture dynamics. Its verbal and visual signs revealed the employed social-economic system of the target audiences.

Keywords: artefact of modern industry

Iklan Enamel di Hindia

Terjadinya revolusi industri yang dinamis di Eropa, menuntut perbaikan media komunikasi agar dapat mendorong tumbuh kembangnya industri tersebut. Pada paruh akhir abad ke-19, proses enamel telah diterapkan untuk membuat lempengan iklan karena dianggap dapat menjawab tantangan akan keawetan serta kekuatan beriklan modern, dalam hal ini media iklan luar ruang. Selain juga karena pada saat itu produk-produk masih sedikit jenisnya atau belum terjadi kompetisi produk sejenis, keawetan dan kekuatan iklan enamel dibuat agar dapat bertahan lama tanpa harus mempertimbangkan kebaruan desain.

Istilah 'enamel' mengacu pada suatu teknik dekorasi yang meleburkan (*to smelt*) bubuk kaca atau cairan cat di atas lempengan besi baja bermutu tinggi pada sebuah oven dengan temperatur antara 760⁰ C - 850⁰ C, sampai bubuk mengurai atau menyatu dan menjadi keras (Christopher Baglee and Andrew Morley, 1978).

Pembuatan iklan enamel dilakukan secara khusus, diawali dengan penerapan desain menjadi stensil (alat merekam) atau *screen* per-warna (disesuaikan oleh desain) kemudian disablon ke lempengan besi dengan penggunaan cat bakar atau cat khusus enamel. Pada banyak iklan enamel, warna pada desain ditandai dengan adanya tekstur yang menonjol dan jika dipegang atau diraba akan terasa perbedaan warnanya.

Hindia yang kala itu menjadi daerah koloni Belanda dibuat pasar tersendiri untuk pengembangan sektor industri oleh pemerintah Belanda. Hasrat industrialisasi diwujudkan ketika stabilitas keamanan di Hindia mulai meningkat pascapenangkapan Diponegoro dan berakhirnya gejolak tanam paksa (*culture stelsel*). Tahun 1870-an diterapkan sistem ekonomi liberal di Hindia Belanda. Banyak pengusaha asing berdatangan dan menanamkan modal untuk memperluas jaringan niaganya. Industrialisasi massal modern juga mulai dibangun dengan mendatangkan mesin-mesin berat dari Eropa.

Pengadaan infrastruktur untuk umum, seperti pasar, toko-toko, bank, gedung-gedung

perkantoran hingga transportasi menandai peradaban baru wilayah perkotaan sekaligus membawa perubahan bagi perekonomian yang memungkinkan penduduk baik pendatang dan pribumi menengah atas untuk berniaga. Hal tersebut membawa dampak persaingan perdagangan antarberbagai produk dan jasa. Untuk itu, media komunikasi persuasif iklan kian dibutuhkan.

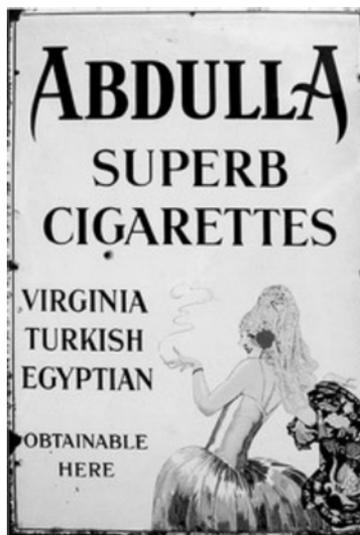
Produk-produk industri Eropa yang hadir di Hindia menggunakan iklan enamel sebagai wahana promosi, mengingat saat itu di negeri asal barang atau jasa yang ditawarkan tersebut telah banyak menggunakan lempengan enamel untuk beriklan. Oleh karenanya, awal kehadiran iklan enamel di Hindia sangat tampak idiom budaya Barat, karena awalnya produk-produk yang dipromosikan tersebut ditujukan bagi pangsa pasar masyarakat Belanda dan Eropa yang banyak menjadi masyarakat pendatang terutama di kota-kota besar Hindia. Kehadiran pendatang dari kalangan Eropa mulai marak terutama sejak dibukanya Terusan Suez (1870) yang memudahkan pelancong untuk datang dan pergi dari Hindia. Adanya keterlibatan masyarakat pribumi dalam perdagangan juga berdampak pada konten iklan enamel. Idiom lokal dipilih karena memiliki ketajaman pemahaman atas nilai-nilai esensi bagi masyarakat pribumi, sehingga menjadi tanda-tanda yang mempermudah pemahaman informasi yang dimaksud oleh lempengan iklan yang semua pembuatannya dilakukan di Eropa dan Jepang.

Iklan Enamel dan Artefak Budaya

Awalnya, kehadiran iklan-iklan enamel di Hindia menunjukkan produk-produk impor yang biasa dikonsumsi oleh masyarakat Eropa saja, seperti susu, obat-obatan, suplemen, coklat bubuk, rokok, alat-alat kebutuhan rumah tangga, sepeda, dan kelengkapannya, hingga iklan jasa pelayaran dan asuransi sebagaimana yang biasa ditawarkan pada penduduk imigran. Tak heran jika iklan media luar ruang ini hanya ditempatkan di kota-kota besar yang menjadi basis penduduk Eropa, terutama di pulau Jawa. Idiom yang digunakan dalam visual iklan enamel juga menunjukkan dominasi budaya Eropa.

Pendatang timur asing lainnya, yaitu Cina dan Arab yang dikenal piawai berdagang menduduki sistem sosial ekonomi menengah ke atas, hingga menjadi pasar baru bagi produk-produk modern Barat. Oleh karena itu, dapat ditemui beberapa iklan enamel yang menggunakan aksara Cina dan Arab pegon yang menjadi identitas kelompok tersebut.

Diterapkannya kebijakan politik etis memberi ruang bagi kelompok pribumi dalam



Gambar beberapa iklan enamel di Hindia (halaman ini dan halaman-halaman berikut)



meningkatkan perekonomiannya. Munculnya priyayi-priyayi terpelajar pribumi membentuk strata tersendiri yang sangat potensial untuk menjadi target penyebaran produk impor barat. Terlebih sistem pendidikan barat yang mereka dapatkan, secara langsung diinternalisasi dalam keseharian. Inilah yang selanjutnya menjadi proses pembaratan, terjadi dekonstruksi kemapanan budaya lokal atau tradisi karena adanya penetrasi dari keberadaan produk-produk barat dengan pengorganisasian industri yang baik, eksploratif, dan modern.

Beberapa iklan enamel dari produk-produk industri Barat kemudian banyak yang menggabungkan bahkan menggunakan impresi selera lokal untuk lebih mendekatkan dengan konsumen pribumi. Terjadi dialog antarkebudayaan yang menciptakan dan memperkaya perbendaharaan seni visual Indonesia yang dapat kita pelajari hingga kini. Misalnya, penggambaran bagaimana inlander atau pribumi dengan kelengkapan idiom lokalnya seperti pakaian peci atau sarung tengah beradegan mengonsumsi produk industri barat, atau bagaimana pemilihan role of model dalam iklan enamel tersebut mampu memberi kesan pada konsumennya, seperti kaum bangsawan yang mewakili kelas sosial atas dan menjadi panutan bagi masyarakat pribumi.

Elemen verbal menggunakan bahasa melayu bahkan campuran dengan bahasa Belanda untuk memberi keterwakilan konsumen dengan produk yang dimaksud serta agar mudah dipahami. Namun untuk mencapai efektivitas informasi yang diberikan, iklan enamel terkadang terkesan 'penuh' dan mengindahkan tata letak iklan yang baik.





Konsumsi dan Praktik Modernitas yang Mengubah Paradigma Lama (baca:kuno)

Kemunculan produk-produk industri modern akhir abad ke-19 menandai gejolak sistem ekonomi masyarakat secara global, termasuk di Hindia yang memiliki sumber daya alam dan sumber daya manusia yang cukup, dalam mendorong laju pertumbuhan ekonomi oleh pemerintah kolonial Belanda. Setidaknya ada hal-hal yang memengaruhi perubahan konstruksi pola hidup masyarakat di Hindia yang dikaitkan dengan dinamika perekonomiannya. Pertama perubahan nilai guna barang yang selama ini dipahami masyarakat secara umum. Berbagai alat, benda, teknik tradisional yang digunakan sebelumnya digantikan oleh komoditas produk-produk industri modern Barat.

Pemanfaatan teknologi modern pada industri Barat mempermudah dalam memproduksi berbagai alat atau mesin dalam skala besar dan cepat untuk kemudian diterapkan pada pembuatan barang-barang baru. Sepeda dan kendaraan bermotor mennggantikan tenaga hewan yang biasa digunakan untuk transpotasi darat, mesin jahit mempermudah produktivitas sandangan pakaian, hingga benda-benda tajam, seperti gergaji, gunting, pisau, obeng, kapak, dan sebagainya yang menggantikan pisau sederhana yang biasa dipakai untuk berbagai keperluan sebelumnya.

Selain alat berat juga terdapat varian kebutuhan dasar sehari-hari yang mengalami redefinisi fungsi yang lebih kompleks, seperti makanan dan minuman, alat-alat rumah tangga, rokok, hingga jasa. Produk-produk tersebut mengubah paradigma tentang kebutuhan pokok yang berganti dengan terciptanya sandangan baru sebagai pemenuhan kenyamanan yang tak pernah usai. Pengalaman tersendiri dari modernitas menjadi rujukan utama.

Masuknya susu, coklat, bir, hingga obat-obatan menggantikan berbagai kebutuhan



dasar pangan yang sebelumnya banyak diolah dari alam. Adanya teknologi pengepakan atau packaging selain untuk tujuan ketahanan makanan dan minuman, juga memungkinkan untuk dibuat sesuai dengan kondisi yang terjadi saat itu, misal adanya perang dunia menciptakan susu dan obat-obatan untuk kepentingan kesehatan serdadu dan kepraktisan.

Bertambahnya kesadaran akan kebersihan serta untuk memperbaiki rasa kenyamanan diwujudkan dengan produksi sabun (baik sabun cuci maupun sabun mandi), minyak rambut, pasta gigi, parfum, hingga obat nyamuk. Beberapa produk impor industri modern tersebut menjadi pengganti kelengkapan sejenis yang sebelumnya oleh masyarakat di Hindia banyak yang mengambil berbagai tumbuh-tumbuhan dari lingkungan sekitar dan masih diproses secara tradisional untuk menggunakannya. Penggunaan sabun cuci menggantikan cara kuno yang biasa dilakukan masyarakat pribumi yaitu dengan menggunakan sisa abu dan lemak hewan, begitu juga dengan pasta gigi yang menggantikan arang yang biasa ditumbuk sebelum menggunakannya, sampo atau sabun rambut menggantikan londo merang atau batang padi yang dibakar.

Kedua diciptakannya berbagai varian kebutuhan pemulas yang fungsinya untuk 'memanjakan' sekaligus untuk melindungi dan pencitraan diri yang berpengaruh pada status sosial penggunanya. Penciptaan alat pemulas ini dibuat berkat kemajuan teknologi yang dirangkai untuk menambah dan memenuhi standar kegunaan yang lebih memudahkan manusia dalam menjalankan kehidupan keseharian mereka. Alat cukur, gramaphon, pena, permen, coklat batangan, suplemen, jam tangan, parfum, rokok, pakaian dengan berbagai model, barang-barang elektronik, hingga produk jasa seperti asuransi dengan jenis yang berbeda-beda, untuk kesehatan, keselamatan, dan kekayaan.

Produk-produk pemulas tersebut ditempatkan sebagai label yang menandai kemajuan serta sebagai barang komoditas yang menjadi simbol tertentu yang ada di masyarakat. Semakin hari, bukan barang dengan nilai guna dasar yang dipuja dan dicari, namun bagaimana barang tersebut memiliki dan menciptakan citra penggunaannya. Barang-barang ini akan terus diperbarui, karena 'diri' adalah apa yang dimiliki, yang dipakai, dan yang dikonsumsi, sehingga selama masih ada 'diri', maka konsumsi akan tetap dijalani.

Ketiga yaitu tentang pergeseran nilai tradisi menjadi berhaluan modernis. Dengan dimulainya industrialisasi modern pada akhir abad ke-19, produk-produk baru akan terus diciptakan sebagai bentuk komodifikasi kerja industri modern yang menjadi 'jawaban' dari problematika peningkatan jumlah penduduk secara global. Di Hindia, teknologi mesin industri modern didatangkan dari Belanda untuk memenuhi kebutuhan daerah koloninya tersebut. Kejadian ini memacu terjadinya percepatan dalam proses konsumsi baik oleh masyarakat asing yang memang telah mengenali berbagai produk tersebut di negara asal, maupun masyarakat pribumi yang mulai menjadikan barang produksi barat sebagai simbol *prestise* dalam kehidupan sosial masyarakatnya dan kemudian secara tidak langsung membawa mereka pada arus pasar industri yang potensial.

Produk-produk komoditas industri barat tersebut memengaruhi perubahan gaya hidup masyarakat di Hindia, terutama bagi masyarakat pribumi. Proses pembaratan diilhami oleh komunitas masyarakat Belanda dan Eropa, mereka menjadi role model pada pembentukan selera khususnya bagi masyarakat di Hindia. Momen simbolisasi pengukuhan kemakmuran dan moderintas menjadi obsesi tersendiri bagi masyarakat pribumi. Proses ini menjadi penggerak perubahan pola masyarakat pribumi yang awalnya berhaluan feodal tradisional bergeser menjadi masyarakat modern dan konsumtif.

Pendirian industri yang melibatkan pengusaha pribumi sebagai pemilik perusahaan kemudian bermunculan, bahkan beberapa di antaranya juga mengiklankan produk mereka dengan iklan enamel yang menggunakan idiom khas lokal. Adanya keterlibatan masyarakat pribumi dalam industri tersebut, meningkatkan ketersediaan sumber dana dan peningkatan kemampuan daya beli. Kejadian tersebut pada akhirnya menciptakan golongan masyarakat konsumtif baru di kota-kota besar. Kesejahteraan dan peningkatan status seseorang kemudian menuntut gaya hidup baru antara lain berupa penggunaan bahasa, cara berpakaian, cara makan, kelengkapan alat perabotan rumah tangga, kelengkapan jasa, kesenian, dan sebagainya.

'Konsumsi - produksi - konsumsi' menjadi model penggerak perekonomian modern. Kemajuan industri-industri modern yang diciptakan produk dalam skala besar, menerapkan komersialisasi secara luas, secara terus-menerus menciptakan reproduksi identitas-identitas penerapan budaya konsumtif modernis, serta ditopang oleh sistem promosi yang maju. Hal tersebut ternyata telah dilakukan sejak gejolak industri modern pada awal abad ke-20, dan hingga kini pola tersebut masih dijalankan sebagai konsekuensi berjalannya sistem ekonomi liberal dengan gagasan yang lebih canggih.

Penutup

Desain adalah produk kebudayaan hasil dari dinamika sosial, teknologi, ekonomi, kepercayaan, perilaku, dan nilai-nilai tangible (berwujud) dan *intangibile* (tidak berwujud) yang ada di masyarakat dalam kurun waktu tertentu. Dengan demikian, iklan enamel merefleksikan kehidupan sosial atau artefak sosial tempat unsur-unsur visual dalam iklan enamel yang tidak lain merupakan cermin dari relasi dan interaksi makna serta nilai-nilai dalam suatu sistem sosial kemasyarakatan dan sesuai semangat zamannya.

Iklan enamel menjadi indikator komunikatif dari sebuah produk yang diiklankan dan

bernilai seni tinggi. Kehadiran iklan enamel memang sangat ditentukan campur tangan pihak asing terutama pemerintah kolonial Belanda, namun pada dasarnya idiom visual yang kemudian dihadirkan menjadi bukti konkret, bagaimana suatu dialog antara kebudayaan lokal dengan luar saling transfer satu sama lain hingga membentuk satu hibrida kebudayaan yang dinamis. Representasi budaya inilah yang tetap berpengaruh bahkan hingga kini.

Konsep iklan enamel adalah sebuah media luar ruang yang juga masih disepakati hingga kini. Oleh karena itu, iklan enamel menjadi sebuah peradaban iklan media luar ruang yang kemudian mengilhami kehadiran bentuk media lain yang hadir setelahnya. Dengan perbedaan penerapan pada teknologi pembuatannya, tercipta papan reklame atau *billboard* yang terdiri atas poster panel, *painted bulletin*, hingga berbentuk olah digital yang sedang marak dewasa ini.

Kepustakaan

- Anonim, *Buku Petunjuk Perusahaan Heineken's Indonesische Bierbrouwerij MIJ. N.V. Surabaya*, tanpa tahun.
- Anonim, *Encyclopedia of Art*, Golden Press, New York, tt.
- Anonim, *Indonesian Heritage Sejarah Modern Awal*, Buku Antar Bangsa untuk Grolier International, Inc., Jakarta, 2002.
- Anonim, "Romantika Nama Indonesia", *Majalah Intisari*, No. 469, Agustus, 2002.
- Anonim, *Sejarah Statistik Ekonomi Indonesia*, Yayasan Obor, Jakarta, 1987.
- Anonim, "Sejarah Tentang 4711, Suatu Angka yang Telah Menyebar ke Pelosok Dunia", *Majalah Pertiwi*, No. 122, 24 Desember 1990 – 6 Januari 1991.
- Anonim, *Tata Krama dan Tata Cara Periklanan Indonesia*, Direktorat Bina Pers & Grafika Departemen Penerangan R.I., Jakarta, 1983.
- Baglee, Chistopher and Andrew Morley, *Street Jewellery, A History of Enamel Advertising Sign*, New Cavendish Books, London, 1978.
- Barnicoat, John, *Posters a Concise History*, Thames and Hudson, London, 1972.
- Burton, Philip W., *Principles of Advertising*, Prentice-Hall, Inc., New Jersey, 1958.
- Djajakusumah, Tams, *Periklanan*, Armico, Bandung, 1982.
- Hadi, M. Umar, "Efektifitas Poster Sebagai Media Komunikasi Visual", *Poster Layanan Masyarakat dan Generasi Muda, Buku Kenangan 13 Tahun Kerjasama antara Dinas P&K Prop. DIY dan PS. DKV ISI Yogyakarta*, 1997.
- Hadi, Sutrisno, *Bimbingan Menulis Skripsi Thesis 2*, Andi Offset, Yogyakarta, 1993.
- Hakim, Budiman, *Lanturan tapi Relevan*, Galang Press, Yogyakarta, 2005.
- Heller, Steven & Seymour Chwast, *Graphic Style*, Harry N Abrams Inc., New York, 1994.
- Hermanu, "Mur Jangkung – "Jan Pieterzoon Koen, Babad VOC ", *Katalog Pameran Seri Seni Grafis MUR JANGKUNG*, Bentara Budaya Yogyakarta, Oktober, 2005.
- _____, "Sejarah Sepeda", *Katalog Pameran Sepeda Tua 'Pit Ontel'*, Bentara Budaya Yogyakarta, Maret, 2006.
- _____, "Seni Grafis Indonesia Doeloe", *Katalog Pameran Iklan Cetak Generasi ke-2*, Bentara Budaya Yogyakarta, Januari, 2007.
- Hollis, Richard, *Graphic Design A Concise History*, Thames and Hudson Ltd., London, 1994.
- Jabrohim, Chairul Anwar, Suminto A. Sayuti, *Cara Menulis Kreatif*, Pustaka Pelajar, Yogyakarta, 2001.
- Kartajaya, Hermawan, *On Selling, Seri 9 Elemen Marketing*, MarPlus&Co dan Mizan, Jakarta, 2006.
- _____, *4-G Marketing, A 90-year Kourney of Creating Everlasting Brands*, MarkPlus &Co., Jakarta, 2005.
- Kartodirdjo, Sartono, *Sejak Indische sampai Indonesia*, Penerbit Buku Kompas, Jakarta, 2005.
- Kasali, Rhenald, *Manajemen Periklanan Konsep dan Aplikasinya di Indonesia*, PAU-Ekonomi Universitas Indonesia dan Grafiti Pers, Jakarta, 1992.
- Katalog Pameran Grafis Etiket Rokok Tempo Doeloe*, Galeri Semarang, 23 Juli – 1 Agustus 2001.
- Kleppner, Otto, *Advertising Procedure*, Prentice Hall, Inc., Englewood Cliffs, New York, 1959.
- Kuntowijoyo, Raja, *Priyani dan Kawula*, Ombak, Yogyakarta, 2004.
- Kuper, Adam & Jessica Kuper, *Ensiklopedi Ilmu-Ilmu Sosial*, Raja Grafindo Persada, Jakarta, 2000.
- Landa, Robin, *Graphic Design Solutions*, Delmar Publishers, New York, 1996.
- Lasiman, *Kontribusi Gerakan Seni Rupa Abad XX Terhadap Perkembangan Desain Grafis*, Jurusan Desain Fakultas Seni Rupa Institut Seni Indonesia Yogyakarta, tt.
- Lombard, Dennys, *Nusa Jawa: Silang Budaya (Batas-batas Pembaratan)*, Jilid 1, Gramedia Pustaka Utama, Jakarta, 2005.
- Martani, Taru, *Cigar Van Java*, Exist Communication, Yogyakarta, 2003.
- Mrázek, Rudolf, *Engineers of Happy Land, Perkembangan Teknologi dan Nasionalisme di Sebuah Koloni*, Yayasan Obor, Jakarta,

- 2006.
- Muchyar, "Serba-serbi Mimpi Tipografi", *Majalah Concept*, Vol. 1, Mei, 2005.
- Nawawi, Hadari, *Metode Penelitian Bidang Sosial*, Gajah Mada University Press, Yogyakarta, 2005.
- Nuradi, Wisaksono, *Kamus Istilah Periklanan Indonesia*, Gramedia Pustaka Utama, Jakarta, 1996.
- Partanato, Al Barry, *Kamus Ilmiah Populer*, Arkola, Surabaya, 1994.
- Purwanto, Bambang, *Gagalnya Histografi Indonesiasentris?!*, Penerbit Ombak, Yogyakarta, 2006.
- Riyanto, Bedjo, *Iklan Surat Kabar dan Perubahan Masyarakat di Jawa Masa Kolonial (1870 – 1915)*, Terawang, Yogyakarta, 2000.
- _____, "Memperkenalkan Realitas Dalam Realitas Main-main, Wong Cilik dalam Ruang Imajiner Iklan" dalam buku *Identitas dan Postkolonialitas di Indonesia*, Kanisius, Yogyakarta, 2000.
- Sachari, Agus, *Pengantar Metodologi Penelitian Budaya Rupa*, Erlangga, Jakarta, 2004.
- Siahaan, Bisuk, *Industrialisasi di Indonesia, Sejak Hutang Kehormatan sampai Banting Stir*, Bandung, 2000.
- Sihombing, Danton, *Tipografi dalam Desain Grafis*, Gramedia Pustaka Utama, Jakarta, 2001.
- Smith, Alan, *The International Dictionary of Clock*, Chancellor Press, London, 1996.
- Soekiman, Djoko, *Kebudayaan Indis dan Gaya Hidup Masyarakat Pendukungnya di Jawa (abad XVIII – Medio Abad XX)*, Yayasan Bentang Budaya, Yogyakarta, 2000.
- Subakty, Batty, *Reka Reklame, Sejarah Periklanan Indonesia 1744-1984*, Galang Press, Yogyakarta, 2005.
- Sulhi, Muhammad, "Tehnik Sederhana nan Melegenda," *Majalah Intisari*, No. 471, Oktober, 2002.
- Susiswanto, Herry, *Rangkuman Sejarah kelas 2 SMU*, SMU Muhammadiyah 1 Yogyakarta, Yogyakarta, 1999.
- Tim Penyusun Kamus Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa, *Kamus Besar Bahasa Indonesia*, Balai Pustaka, Jakarta, 1989.
- Widagdo, *Desain dan Kebudayaan*, Direktorat Jendral Pendidikan Tinggi Departemen Pendidikan Nasional, Jakarta, 2000.
- Winardi, *Ilmu Reklame*, Penerbit Alumni, Bandung, 1984.
- Wiryawan, Mediola B., "Desain Etnis, Desain Grafis (Khas) Indonesia", *Majalah Concept*, Vol. 01, Edisi 06, 2005.

Wawancara

- Bapak Edi Effendi, Mantan Karyawan Perusahaan Tekstil Garut tinggal di Bandung, 24 Mei 2006, 28 Oktober 2006.
- Bapak Bedjo Riyanto, Dosen Desain Komunikasi Visual Universitas Sebelas Maret (UNS) Surakarta, 24 November 2006.
- Mr. Henk Embden, Kolektor Iklan Enamel dari Belanda, 9 Juni 2006.
- Bapak Hermanu, Penggiat Bentara Budaya Yogyakarta, 25 April 2006, 27 Maret 2006, 3 Januari 2007.
- Bapak Agus Burhan, Pembantu Dekan I, Fakultas Seni Rupa Institut Seni Indonesia Yogyakarta, Oktober 2006.
- Bapak 'Ong' Hari Wahyu, Seniman dan Perancang Kover Sejumlah Buku Budaya, April 2006.
- Romo Budi Susanto, Direktur Lembaga Studi Realino, 10 Januari 2007.
- Bapak Sulasno, Pelukis Media Kaca, 16 Desember 2006 dan 2 Januari 2007.
- Adek Aster S, Mantan Karyawati di salah satu hotel di Belanda, 29 November 2006.
- Bapak Sholeh UG, Direktur Penerbit Navila, 2 Januari 2007.
- Ibu Suyati, Ibu 3 anak asal Gunung Kidul, 14 September 2006, 25 Desember 2006, 2 Januari 2007.
- Mbah Karmo, Penarik Becak, 4 Januari 2007.

Internet

- Download foto enamel "LEVENSVERZEKERING, HAV BANK, POSTSPAARBANK, GOALPARA THEE, RICH. ABR.HERDER SOLINGEN, DOBBELMAN, NEPTUNE": <http://www.antiqueadvertisingsigns.com>, diakses 5 Mei 2006.
- "Sejarah Huruf": http://www.logoresource.com/artikel/tipografi_logo.php, diakses 11 Mei 2006.
- "Enamel": www.id.wikipedia.org/wiki/enamel, diakses 11 Mei 2006.
- "History of Enamel": <http://www.signporcelain.com/index.html>, diakses 11 Mei 2006.
- "The Chromograoich Enamel Co. Ltd": <http://www.localhistory.scit.wlv.ac.uk/Museum.metallware/chromo/chromo01.htm>, diakses 11 Mei 2006.
- Download foto enamel "Goodrich": <http://www.oudereclame.com>, diakses 15 Agustus 2005.
- "Rotterdamshes Lloyd": <http://www.rotterdammers.nl>, diakses 30 Agustus 2006.
- "List of Samarang Assurantie": <http://home.nccnet.nl/wer.davies/fshandel.html>, diakses 30 Agustus 2006.
- "History of Good Year Tire": <http://www.goodyear.com>, diakses 12 Oktober 2006.
- "Carl Schlieper Knife": <http://cutlerscove.com/survival-knive/carl-schlieper-eye-brand--survival2.com>, diakses 15 Mei 2006.
- "History of Unilever, Unilever Product": <http://www.unilever.com>, diakses 25 Mei 2005.

- "History of Nestle, Product Nestle": <http://www.nestle.com/NR.>, diakses 12 Oktober 2006.
- "Bayer History": <http://www.bayer.com/bayer-group/publications/page900.htm.>, diakses 25 Mei 2006.
- "Goalpara Thee": <http://www.soengco.com/produkten/goalpara/goalpara-gebruik.htm.>, diakses 6 September 2006.
- "PT. Multi Bintang Indonesia Tbk.": [http://www.multibintang.co.id/.](http://www.multibintang.co.id/), diakses 2 Desember 2006.
- "Sejarah Rokok Kretek": <http://kudus-city.4t.com/sejarah/s-all.htm.>

Catatan Kuliah

- Catatan kuliah Tinjauan Desain oleh Drs. I.T. Sumbo Tinarbuko, M. Sn.

biodata penulis

- Karina Rima Melati** Dilahirkan di Yogyakarta, 30 September 1982. Menyelesaikan pendidikan S1 Program Studi Disain komunikasi Visual, Fakultas Seni Rupa ISI Yogyakarta (2007). Saat ini sedang menempuh pendidikan S2 Pasca Sarjana Ilmu Religi dan Budaya, Universitas Sanata Dharma, Yogyakarta. Aktif dalam berbagai kegiatan: seminar, pameran, jurnalistik, dan perfilman. Salah satu prestasi yang diraih adalah Juara V Festival Film Dokumenter Tingkat Nasional dengan judul "Pengabdian" tahun 2003. Email: melatyqu@yahoo.com.
-
- M. Agus Burhan** Dilahirkan di Rembang, 8 April 1960. Menyelesaikan studi S1, seni lukis di STSRI – ISI Yogyakarta tahun 1985. S2 Program Studi Sejarah Pascasarjana UGM tahun 1997, dan S3 di tempat yang sama tahun 2002. Sejak tahun 1986 sampai sekarang mengajar di FSR ISI Yogyakarta. Tahun 2003 dan 2006 hingga sekarang mengajar di Program Pascasarjana S2 dan S3 Pengkajian Seni ISI Yogyakarta. Tahun 2005 hingga sekarang mengajar S2 Kajian Budaya dan Media UGM, S3 Program Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa UGM. Sejak tahun 2002 hingga sekarang menjadi salah satu kurator Galeri Nasional Indonesia. Sejak 2008 hingga sekarang menjabat sebagai Dekan FSR ISI Yogyakarta.
-
- Oc. Cahyono Priyanto** Dilahirkan di Manggar, Belitung, 17 Oktober 1970. Menyelesaikan pendidikan S1 Jurusan Teknik Arsitektur UGM Yogyakarta tahun 1995. Sejak tahun 20.. menjadi tenaga pengajar tetap di Program Studi Disain Interior, Jurusan Disain, Fakultas Seni Rupa ISI Yogyakarta.
-
- Sunarto** Dilahirkan di Bantul, 9 Juli 1957. Menyelesaikan pendidikan S1 Disain Kriya, Sekolah Tinggi Seni Rupa Indonesia "ASRI" Yogyakarta tahun 1984 dan S2 Humaniora, Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa UGM Yogyakarta tahun 2001. Saat ini menjadi tenaga pengajar tetap di Jurusan Kriya, Fakultas Seni Rupa ISI Yogyakarta. Buku terakhir yang diterbitkan berjudul: Seni Tatah Sungging Kulit oleh Prastista, Yogyakarta, tahun 2008, didanai oleh Program Beasiswa Unggulan Kerjasama Luar Negeri, Depdiknas. Saat ini sedang menyelesaikan studi S3 Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa UGM Yogyakarta sejak tahun 2007. Email: sunarto_kriya@yahoo.co.id.
-
- Suryo Tri Widodo** Dilahirkan di Yogyakarta, 22 April 1973. Menyelesaikan pendidikan S1 pada Jurusan Kriya, Fakultas Seni Rupa ISI Yogyakarta tahun 1998 dan S2 bidang Ilmu-ilmu Humaniora, Sekolah Pascasarjana UGM Yogyakarta tahun 2007. sejak tahun 1999 menjadi tenaga pengajar tetap di Minat Utama Kriya Tekstil, Jurusan Kriya, Fakultas Seni Rupa ISI Yogyakarta.
-
- Wiwik Sri Wulandari** Dilahirkan di Jakarta, 10 Mei 1976. Menyelesaikan pendidikan S1 Seni Grafis, Fakultas Seni Rupa ISI Yogyakarta tahun 2000 dan S2 di ITB Bandung tahun 2008. Sejak tahun 2002 menjadi tenaga pengajar tetap di Jurusan Seni Murni, Fakultas Seni Rupa ISI Yogyakarta. Aktif berpameran di berbagai event, menjadi pemakalah seminar, dan menulis di jurnal. Hobby fotografi dan pernah menjadi desainer grafis Jurnal Seni Rupa dan Desain ARS, FSR ISI Yogyakarta dan di PT. Spectra Adv.Semarang Saat ini menjabat sebagai Sekretaris Jurusan Seni Murni, Fakultas Seni Rupa ISI Yogyakarta sejak tahun 2008. Email: iwul@hotmail.com/ wswulandari@gmail.com.

Format Penulisan Jurnal Ars

1. Redaksi menerima kiriman naskah ilmiah populer tentang perkembangan pengetahuan, pemikiran dan penciptaan seni rupa dan desain, dan belum pernah dipublikasikan.
2. Naskah diketik rapi 2 spasi dengan jumlah halaman ketik 15-20 lembar kuarto (A4) dan disertakan disket dengan program MS Word.
3. Catatan halaman yang terdapat dalam naskah berbentuk endnote/catatan akhir dalam setiap satuan judul. Jika sudah menggunakan kelonggaran untuk tidak menuliskan daftar pustaka.
4. Pola penulisan daftar/catatan akhir adalah sebagai berikut: Nama, Judul Buku, Penerbit, Kota, Tahun, Halaman.
5. Naskah yang dikirim wajib menyertakan abstrak.
6. Naskah yang dimuat akan diberikan imbalan, dengan disertai 2 eksemplar bukti terbit.
7. Redaksi berhak mengoreksi dan mengedit naskah sepanjang tidak mengubah makna dan isinya.
8. Jika menyertakan foto (bentuk ilustrasi naskah yang lain) harap menyertakan keterangan yang lengkap.
9. Naskah yang dimuat tidak berarti sejalan dengan pendapat Redaksi maupun kebijakan Fakultas Seni Rupa Institut Seni Indonesia Yogyakarta.

Napak Tilas

Nomor : 02- Pebruari 2005

Bingkai

Academic Atmosphere

Artikel

Barabudur dari Sisi Bentuk

Prof. Soedarso Sp., M.A.

Exhibition Curator dalam Mediasi Seni Rupa Kontemporer dan Persoalannya

Drs. Asmudjo Jono Irianto, M.Sn.

Manajemen Pameran:

Bagaimana Membuat Misi dan Perencanaan Strategis

Christine Cocca, M.A.

Tinjauan Fenomenologis Seni Rupa Indonesia

Drs. Pracoyo, M.Hum.

Ragam

Proses Kreatif Nasirun dan Resepsi Publik atas Karyanya

M. Rain Rosidi, S.Sn.

Nomor: 04 / Januari – April 2007

Bingkai

Tradisi Penciptaan, Tradisi Penulisan

Artikel

Membaca Gambar Berpikir Visual

Drs. Baskoro Suryo Banindro

Terra Incognita Surrealisme Yogyakarta

Dr. M. Dwi Marianto, M.F.A.

Penerapan Prinsip-prinsip Aksesibilitas Pada Setting

Ruang Bagi Penyandang Cacat Tubuh

M. Sholahuddin, S.Sn., M.T.

Proses Kreatif dengan Pencitraan Estetika Dalam Etika

Remy Sylado

Intensifikasi Proses Penciptaan Seni Rupa

Sunaryo

Keramik Tradisional *Versus* Keramik Modern di Sentra

Gerabah Kasongan

Arif Suharson, S.Sn.

Ilustrasi dan Cerpen

Drs. Effendi

Nomor: 03 / November 2006

Bingkai

Academic Atmosphere (2)

Artikel

Jogja Kota Mural

Bambang Witjaksono, M.Sn.

Hak Kekayaan Intelektual: Selayang Pandang tentang

Hak Cipta, Paten, dan Desain Industri

F. Mursiati, S.H.

Keramik Ganesha F. Widayanto dalam Perspektif

Strukturalisme Levi-staruss

Indro Baskoro Miko Putro, S.Sn.

Pengaruh Islam dalam Perwujudan Wayang Kulit Purwa

Drs. Sunarto, M.Hum.

Potensi Unsur-unsur Kekriyaan (*craftsmanship*) dalam

Pameran Biennale Jogja VIII 2005 "Di Sini dan Kini"

Suryo Tri Widodo, S.Sn.

Potensi Transformasi "Rerajahan" dalam Seni Rupa Bali

Drs. I Wayan Suardana

Nomor: 05 / Mei – Agustus 2007

Bingkai

Di Antara "Ilmu" dengan "Seni"

Artikel

Street Art: Sisi Lain dari Fenomena Mural Jogja, Sebuah

Pertarungan Identitas dan Kepentingan

Warsono, S.Sn.

Ideologi dalam Iklan

Drs. Arief Agung Suwasono, M.Sn.

Ilustrasi, Ilustrator, dan Cerpen

FX. Widyatmoko, S.Sn.

Batik dan Tenun sebagai Jatidiri Bangsa

Drs. Herry Pujiharto, M.Hum.

Cahaya sebagai Bentuk Seni

Drs. Dendi Suwandi, M.S.

Revitalisasi Seni Kriya Indonesia

Drs. Sumartono, M.A.

Nomor : 06 / September - Desember 2007

Bingkai

Momentum

Artikel

Sepenggal Fenomena Seputar Wacana Istilah Seni Kriya dan Perkembangannya Dewasa Ini - Sekilas Perkembangan Kriya Tekstil di ISI Yogyakarta

Suryo Tri Widodo

Fotografer dan Riset

Prayanto WH.

'Akar' dan 'Luku' di Kota, Traktor di Desa

Kriya Kayu Rastik dalam Konteks Valorisasi, Partikulasi Gaya Hidup, dan Perubahan Sosio-Kultural Masyarakat Kontemporer

Sri Krisnanto

Ahmad Sadali - *Al Quran* Dalam Pribadi Seniman Islami

Amir Hamzah

Kajian Seni Kriya Melalui Pendekatan Semiotik Roland Barthes

Andono

Weblog: Alternatif Media Promosi Seniman

Joko Subiharto

Nomor: 08 / Mei – Agustus 2008

Bingkai

Hak Cipta, *Relational Aesthetic*, dan lain-lain...

Artikel

Dinamika Perkembangan Seni Patung (Tiga Dimensional) di Bali

I Wayan Seriyoga Parta

Hak Cipta dalam Desain Komunikasi Visual

Novi Mayasari

Relational Aesthetic Dalam Dunia Seni Kontemporer

Alvi Lufiani

Citra Diri Kartun Indonesia - Kajian Ilustrasi Grafis Pada Garis Wajah Kartun Dengan Wayang

Asnar Zacky

E-Magazines Sebagai Media Alternatif Penyebaran Konsep Desain Komunikasi Visual

Petrus Gogor Bangsa

Seni Rupa Dalam Perspektif Sains

Sumartono

Nomor: 07 / Januari - April 2008

Bingkai

Dialog

Artikel

Iklan dan Mitos Modernitas

Hesti Rahayu

Post-Kaligrafi: Terobosan Seni Kaligrafi (Arab) di Tengah Perkembangan Seni Kontemporer

Mikke Susanto

Tujuan Perkembangan, Kondisi Sosial dan Kreativitas

Perajin Keramik di Kiara Condong Bandung

Ayoeningsih Dyah W.

Gambar Informasi

M. Umar Hadi

Ruang Gender Pada Rumah Tinggal: Kajian Transformasi

Budaya Dalam Kebudayaan Jawa

Martino Dwi Nugroho

Spirit Angka Pada *Brandname*

Hartono Karnadi



Widyatmoko "Koskow"
**Sepotong Bibir Paling Indah
di Dunia**
Cat air, tinta cina di atas
kertas
27 cm x 21 cm

