

RANAH SENI RUPA INDONESIA: Kolektor, Pasar, dan Penahbisan Karya

Elok Santi Jesica¹ dan Ch. Budiman²

^{1,2} Kajian Budaya dan Media, Sekolah Pascasarjana, Universitas Gadjah Mada

Info Artikel

Sejarah Artikel:
Diterima April 2018
Disetujui Juni 2018
Dipublikasikan Juli 2019

Keywords:
struktur, ranah, seni rupa,
produksi kultural, kapital

Abstrak

Ranah seni rupa merupakan kompleksitas yang di dalamnya berkelindan hubungan agen-agen seni. Hubungan antaragen ini erat kaitannya dengan bagaimana tiap agen mengambil posisi pada struktur dan fungsi dari posisi ranah. Dalam tulisan ini dibahas siapa saja agen yang terlibat dalam produksi pengetahuan serta bagaimana struktur dan posisi agen-agen seni dengan menggunakan kerangka konsep ranah produksi kultural dari Pierre Bourdieu. Penelitian ini menggunakan metode kualitatif dengan data berupa artikel, unggahan dalam sosial media, tulisan dalam media, serta katalog seni yang menunjukkan sejarah dan perkembangan seni rupa di Indonesia dari akhir tahun 1980an hingga 2019 yang kemudian dipetakan dengan mengadaptasi skema *field of literary in 19th century* dari Pierre Bourdieu. Dari analisis hubungan dan struktur dalam penelitian ini dapat dilihat bahwa perebutan serta akumulasi kapital, terutama kombinasi antara kapital ekonomi dan kapital simbolik, dapat menjadi salah satu faktor kuat dalam menggiring dinamika selera dan perkembangan pengetahuan seni.

PENDAHULUAN

Ranah, menurut Bourdieu (1993: 30) merupakan susunan dari situs analisis (*form of analysis sites*) yang saling memapankan tiap posisi yang berada di dalamnya. Dalam ranah ini, posisi dan fungsi dari masing-masing agen seni dalam hubungan yang saling tarik menarik satu sama lain, saling membutuhkan sekaligus saling berhadapan. Masing-masing posisi menyusun struktur yang saling memapankan sekaligus saling menggeser. Struktur dari ranah merupakan susunan pendistribusian dari masing-masing kapital yang dimiliki oleh agen seni.

Berbagai kapital tersebut memiliki peranan besar dalam perjuangan dan pertarungan untuk mendapatkan keuntungan yang spesifik (contohnya kehormatan). Untuk memahami hal tersebut dalam konteks ranah seni rupa Indonesia, terlebih dahulu dibahas siapa saja yang terlibat praktik dalam ranah produksi kultural melalui pembahasan pengetahuan-pengetahuan dominan. Selanjutnya agen-agen yang terlibat dilihat menggunakan skema posisi dalam ranah produksi kultural.

Secara sederhana ranah produksi pengetahuan tidak independen. Ranah

ini terikat dengan struktur dan fungsi dari ranah kuasa serta ranah hubungan antarkelas. Ranah produksi pengetahuan merupakan ranah yang berada di dalam posisi terdominasi ranah yang lebih luas, yakni ranah kuasa (*field of power*). Sementara ranah hubungan kuasa sendiri merupakan ranah yang berada dalam posisi mendominasi dalam ranah hubungan antar kelas. Ranah produksi pengetahuan sendiri bukanlah ranah yang bebas dari upaya-upaya untuk saling mendominasi. Bourdieu (1993: 30) menjelaskan bahwa ranah sastra maupun seni merupakan ranah yang memapankan masing-masing posisi yang berada di dalamnya. Masing-masing agen yang 'duduk' dalam ranah akan mempertahankan posisinya, namun di sisi lain akan selalu ada upaya-upaya untuk memasuki dan menduduki posisi dalam ranah tersebut.

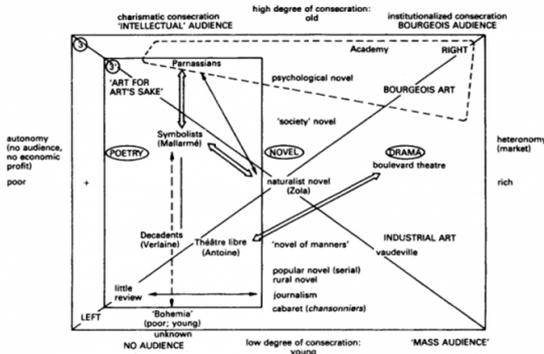
Pertaruhan dalam pengambilan posisi (*position taking*) sangat ditentukan oleh hubungannya dengan ruang kemungkinan (*space of possible*), yang dipaparkan Bourdieu (1993: 31) sebagai sebuah rangkaian hubungan yang problematik, antara posisi satu dan yang lain, mencakup pula hubungan negatif antara posisi dengan oposisinya untuk menerima distingtif (*distinctive*). Dalam hal ini menjadi berbeda dengan yang telah ada merupakan faktor yang penting untuk ditunjukkan. Bagi pendatang baru, membuat kemungkinan perubahan posisi yang secara tipikal dilakukan dengan menjadi berbeda dengan nilai-nilai yang dipertahankan oleh agen sebelumnya, menjadi dikenali dan diakui karena perbedaannya, kemudian menjadi oposisi dan menempati posisi distingtif. Dengan kata lain, pendatang baru yang menunjukkan perbedaan menjadi penantang baru dari nilai-nilai yang dimapankan oleh agen yang telah berada dalam ranah tersebut. Dari pemaparan tersebut, dapat dipahami bahwa upaya untuk menduduki posisi dalam ranah tidak selalu dengan mengeliminasi agen yang telah ada sebelumnya, namun

tiap perubahan sekecil apapun dalam pengambilan posisi akan merubah atau menggeser seluruh posisi-posisi yang ada di dalamnya.

Bourdieu (1993: 45-46) menjelaskan bahwa di paruh abad 19 merupakan periode di mana ranah sastra mencapai kondisi autonomi maksimum, yang kondisinya digambarkan pada bagan gambar 1. Penerapan prinsip-prinsip autonomi secara disiplin menempatkan agen yang memproduksi budaya dan juga produknya mengalami hierarkisasi berdasarkan tingkat kesuksesannya. Sementara kondisi heteronomi muncul dari permintaan yang mungkin merupakan bentuk dari komisi pribadi (*personal commission*) dan diformulasikan oleh seorang 'patron' yang mengantisipasi atau menolak sistem hierarkisasi pasar yang autonomi. Dengan logika tersebut, hubungan dengan audiens menyangkut kepentingan ekonomi dan politik dalam logika kesuksesan yang menyangkut keuntungan ekonomi atau politik, membentuk dasar untuk melakukan evaluasi pada produsen dan produknya. Dengan logika yang sama bukti dari keuntungan dari ekonomi dan politik dilihat dengan dasar kesuksesan dari suatu produk kultural. Kesuksesan atas dasar jumlah audiens maupun ekonomi bertumpang tindih, juga pada mereka yang mendapat pengakuan oleh produsen lain ataupun yang diakui oleh audiens. Namun dalam pengakuan yang diberikan oleh audiens pun lagi-lagi dibedakan antara mereka yang sukses dan mendapatkan pengakuan dari para borjuis dan mereka yang dikenal dengan kesuksesan 'populer' di luar kelas borjuis.

Selain hierarki tersebut, terdapat hierarki berdasarkan pada genre dan pada cara menggunakan produk kultural yang diproduksi. Untuk hierarki yang kedua, Bourdieu (1993: 47) memberikan contoh penggunaan novel dalam pementasan teater. Dalam ranah sastra, hierarki pada cara penggunaan tampak dalam pementasan

teater, mana yang mendapat kesuksesan lebih besar, novel yang dipentaskan atau pementasan itu sendiri.



Gambar 1. Ranah Sastra Perancis pada abad 19th

METODE PENELITIAN

Penelitian ini menggunakan pendekatan kualitatif dengan menggunakan metode etnografi. Peneliti bertindak sebagai instrumen pengamatan dalam pengumpulan data. Menurut Laurel Richardson (2018:1419) penelitian etnografi tidak dapat dipisahkan dari diri peneliti sendiri. Siapa peneliti, apa yang dikaji dan bagaimana kajian tersebut ditulis tidak dapat terlepas dari sistem disiplin pengetahuan yang sedang dijalankan oleh peneliti. Posisi peneliti di sini sebagai bagian dari lingkaran aktivitas seni dan pada saat yang sama sebagai peneliti yang berupaya untuk berpikir refleksif terhadap apa yang diteliti.

Metode etnografi dalam penelitian ini tidak difokuskan pada suatu lokasi tertentu, melainkan pada berbagai informasi dan data dari ranah seni rupa Indonesia itu sendiri. Marcus (dalam Hine, 2015: 61) memaparkan konsep kerja lapangan dari etnografi yang berfokus pada objek kajian tidak dibatasi pada ruang geografis, melainkan bergerak berdasarkan hubungan dan mobilitas. Dalam penelitian ini juga tidak dibatasi pada suatu jenis data tertentu. Data daring didapatkan dari berbagai pencarian artikel, tulisan media, hasil wawancara media, serta unggahan-unggahan dalam media sosial yang menunjukkan sejarah dan perkembangan seni rupa Indonesia.

Di samping itu, data luring yang didapat dari wawancara, pengamatan aktivitas, pengamatan interaksi, serta informasi dan dokumentasi karya yang saya miliki ataupun yang dapat diakses dari arsip seni serta studi pustaka.

Blasco dan Wardle (2007: 9) menjelaskan bahwa etnografi tidak sekedar mengumpulkan kembali data-data melainkan cerminan, pemeriksaan, dan argumen yang disusun dari sudut pandang tertentu. Dari data-data yang telah dikumpulkan tersebut kemudian disusun, didialogkan, serta dianalisis berdasarkan pada pemikiran-pemikiran Bourdieu mengenai ranah produksi budaya.

HASIL DAN PEMBAHASAN

Pada bagian ini, dibahas bagaimana kecenderungan-kecenderungan pengetahuan yang dominan dalam ranah seni rupa Indonesia. Berbagai perkembangan kecenderungan ini dipaparkan secara kronologis. Pemaparan mengenai perkembangan ranah seni rupa Indonesia selanjutnya dibahas dari peristiwa-peristiwa yang berkaitan dengan pasar dan kolektor. Dalam bagian ini juga dipaparkan posisi seni dengan medium baru dan hibrida, serta bagaimana berbagai keberagaman tersebut ditahbiskan melalui pengetahuan sebagai karya seni. Pemaparan tersebut kemudian dipetakan sebagai struktur yang saling tarik menarik dalam ruang pengambilan posisi, ranah produksi kultural seni di Indonesia.

Kecenderungan Pengetahuan Seni Rupa Indonesia

Pameran seni rupa pertama yang tercatat di Indonesia merupakan pameran 80 lukisan berjudul *Nederlandsch-Indische en Europeesche Meesters* (Maestro Hindia Belanda dan Eropa) yang merupakan kerja sama antara *Nederlandsch Indische Kunstkring* dengan *Arti et Amicitiae* di tahun 1902. Pada tahun 1936 Batavia Kuntskring menyelenggarakan pameran koleksi dari P.A. Regnault (kolektor asal

Belanda) yang menampilkan karya-karya Picasso, Chagall, Gaguin, Van Gogh, dan Kandinsky (Dermawan T., 2010 dalam Hujatnikajennong, 2015: 148). Pandangan mengenai seni modern, publikasi yang intens pada seni lukis modern, serta karya-karyanya lukis dengan gaya modern yang dibawa ke Indonesia turut menjadi faktor pembentuk pengetahuan seniman serta publik yang menyaksikannya pada waktu itu.

Pada masa pendudukan Jepang, kegiatan-kegiatan seni dan kebudayaan dipusatkan pada *Keimin Bunka Sidhoso* (pusat kebudayaan). Sikap pemerintah Jepang yang anti terhadap Belanda menjadi salah satu faktor didirikannya *Keimin Bunka Sidhoso*. Dalam pidato pembukaannya, petinggi Jepang menyatakan kebudayaan dan faham Barat seperti pandangan 'seni untuk seni' tidak cocok dengan sifat ke-Timuran (Suadi dalam Hujatnikajennong 2015: 151). Pada masa pendudukan Jepang, karya seni cenderung pada tema-tema politik perlawanan pada Belanda, keprajuritan, dan semangat pekerja.

Pada masa pasca kemerdekaan, muncul sanggar-sanggar sebagai pusat kegiatan seni. Beberapa sanggar merupakan kegiatan di bawah naungan dari partai politik, misalnya Lesrupa dan Lekra. Di era ini pula akademi-akademi seni dibentuk, seperti Akademi Seni Rupa Indonesia (ISI Yogyakarta) dan Balai Pendidikan Universiter Guru Gambar (FSRD ITB). Pada masa pasca kemerdekaan, Soekarno juga menjadi agen penting yang membentuk kecenderungan seni rupa Indonesia berdasarkan selera dan pandangannya (Hujatnikajennong, 2015: 156-169).

Pada masa Orde Baru, peran Negara dalam seni rupa, melalui praktik-paraktik pengoleksian yang dilakukan Soekarno telah berhenti. Patron seni rupa bergeser dari Soekarno menuju kolektor-kolektor pribadi. Salah satu faktor pemicunya adalah krisis ekonomi yang terjadi pada tahun 1997. Pada masa krisis ekonomi, karya seni

dianggap benda yang mampu menjaga nilai investasinya. Pada masa ini juga, bersamaan dengan banyaknya permintaan karya seni, bermunculan galeri dan rumah-rumah seni. Taman-taman budaya juga banyak dibuka oleh pemerintah sebagai bentuk regulasi dan kontrol terhadap kerja-kerja seni rupa (Hujatnikajennong, 2015: 189). Peran negara dalam seni rupa bergeser dari patron seni yang sebelumnya merupakan perpaduan antara kolektor dan peran Negara menuju regulasi-regulasi seni melalui taman dan rumah budaya.

Regulasi seni rupa pada masa Orde Baru muncul dalam berbagai bentuk, mulai dari tempat, perijinan, peraturan yang birokratis, pencekalan beberapa karya, dan yang masih terasa hingga sekarang adalah institusionalisasi seni rupa yang turut memapankan pengetahuan-pengetahuan seni yang berkembang saat itu. Hal ini tampak jelas ketika Orde Baru berakhir, berbagai praktik seni rupa mulai intens tampil di ruang-ruang publik dengan beragam medium dan strategi. Grafiti, intervensi ruang publik, pengadaan acara seni dan pameran, maupun proyek-proyek seni yang menggabungkan sejumlah medium merupakan bentuk-bentuk baru dari seni rupa masa itu. Perkembangan bentuk dan medium seni menjadi lebih banyak jika dibandingkan dengan masa Orde Baru yang praktik seninya berkisar antara performans, instalasi, poster, atau mural (Yunanto, 2012: 266).

Pada tahun 2000-an banyak bermunculan kolektif-kolektif seni yang diinisiasi oleh kelompok-kelompok muda dengan menciptakan ruang-ruang sendiri, di luar ruang yang lebih mapan yang telah didominasi oleh seni rupa modern Indonesia. Kelompok-kelompok muda ini banyak mengangkat isu mengenai perkembangan teknologi, identitas, globalisasi, lingkungan dll. Pembagian peran dalam kolektif-kolektif seni ini menjadi lebih cair. Sebelumnya pada masa pra kemerdekaan juga terdapat kondisi serupa, kerja-kerja seni sebenarnya

juga tidak dibatasi satu sama lain. Peran kurator sebagai agen belum tampak terpisah dalam pembuatan pameran-pameran. Di Indonesia, pasca akademi seni berdiri, pengetahuan-pengetahuan seni menjadi prioritas selain kerja produksi artefak karyanya. Kepopuleran kerja kurator yang memerlukan kecakapan mengenai pengetahuan seni di Indonesia terjadi pada tahun 1990-an (Hujatnikajennong, 2015: 199). Berikutnya kerja kuratorial menjadi umum di pameran-pameran dengan skala besar. Hal ini kemudian disusul munculnya kerja-kerja seni lain yang seolah terbagi-bagi menurut bidang kerjanya, staf yang bertugas mendisplay karya, edukator, *art handler*, dan lain-lain.

Pada masa pendudukan maupun pasca kemerdekaan, di mana seni modern merupakan kecenderungan yang dominan dalam seni rupa Indonesia, kepemilikan kapital kultural didominasi oleh agen-agen dengan kapital ekonomi yang memadai. Namun pengetahuan seni modern yang dominan di Indonesia ini bukanlah pengetahuan mengenai seni modern seperti yang muncul di Eropa. Telah banyak adopsi-adopsi dari pengetahuan yang dibawa oleh masa pendudukan Jepang, membenaran-pembenaran atas superioritas selera Soekarno, perkembangan-perkembangan di masing-masing perguruan tinggi seni, dll. Meskipun tidak tampak pemisahan kelas dengan jelas seperti ranah sastra di Perancis seperti yang dipaparkan oleh Bourdieu, namun akses terhadap pendidikan, pengetahuan, dan seni tidak dapat disamaratakan. Akses ini juga dipengaruhi oleh faktor tempat tinggal seseorang. Apabila seseorang tersebut berada di luar daerah pusat-pusat perkembangan seni rupa, cenderung sulit untuk mengikuti perkembangan-perkembangan yang terjadi di dalam ranah seni.

Kolektor, Pasar, dan Perkembangan Ranah Seni Rupa

Pada awal kemerdekaan Indonesia,

Soekarno merupakan agen yang perannya menjadi salah satu faktor penting dalam perkembangan-perkembangan seni rupa di tahun-tahun berikutnya. Kecenderungan selera Soekarno dalam seni lukis menjadi salah satu preferensi selera yang dijadikan acuan 'lukisan yang baik' bagi sebagian publik seni. Dengan jelas Agus Dermawan T. (2012: 512) menyebutkan dalam tulisannya:

"Namun di balik itu ia tak hanya bisa diberi predikat kolektor dan stimulator. Dalam suatu masa dirinya dianggap sebagai trend setter (penentu arah kecenderungan) dalam dunia pengoleksian seni rupa Indonesia. Bung Karno memiliki power untuk 'diam-diam' menyetir selera seni tanah air."

Soekarno memiliki kecenderungan untuk menyukai karya-karya seni yang bergaya realisme. Hal ini tampak dari berbagai lukisan dan karya yang dikoleksi oleh Soekarno (saat ini menjadi sebagian besar dari koleksi Istana Kepresidenan), serta tampak dari monumen-monumen yang ada di Jakarta, misalnya Monumen Selamat Datang, Monumen Pembebasan Irian Barat, dan Monumen Dirgantara. Lukisan menjadi karya seni yang paling dominan dibandingkan dengan koleksi Soekarno yang lain, misalnya patung, keramik, dll. Untuk benda seni lain seperti kriya dan benda-benda antik, Soekarno cenderung memandangnya dari sisi benda estetis daripada nilai-nilai antropologisnya (Dermawan, 2012: 511). Selera ini digunakan pula oleh kolektor-kolektor lain dan pelaku seni dalam menilai dan memproduksi karya. Dalam era ini, dapat dilihat jelas di ruang koleksi Galeri Nasional Indonesia di era sanggar dan pendudukan Jepang (hasil kerja kurasi Pameran Tetap pada tahun 2015), ini merupakan era Soekarno memiliki andil besar dalam mengoleksi karya-karya seni lukis. Meski karya-karyanya yang disajikan tampak menggunakan gaya realisme, tetapi ada banyak kerja-kerja selera Soekarno dalam menilai karya-karya dari era tersebut

yang diamini hingga era sesudah pergantian patron kolektor.

Pada tahun 1960-an, mengoleksi lukisan merupakan hal yang masih sangat jarang. Pada tahun tersebut nama-nama kolektor dapat dihafalkan dengan mudah karena jumlahnya yang tidak banyak. Dermawan T. (2012: 524) mencatat nama-nama Tjhio Tek Djien, Tony Sulaiman, Oei Boen Po, Hendra Hadiprana, Alex Papadimitrou, Tan Sioe Hong, Mardanus, Sunaryo Umar Sidik, LS Martini, Raka Sumichan, dll. Dari nama-nama tersebut arah selernya pun telah dapat diduga oleh seniman-seniman pada masa itu. Terdapat satu prinsip yang tampak idealis dari para kolektor di masa ini: seni lukis merupakan bagian dari kehidupan spiritualnya. Para kolektor ini menaruh titik berat apresiasinya pada 'ruh' sebuah lukisan. Apabila seorang kolektor melihat suatu karya dan merasa terdapat 'ruh' yang sesuai dengan dirinya, maka karya tersebutlah yang akan dibeli. Pada masa ini, membeli karya *ijon* (belum jadi) juga lazim terjadi, asalkan kolektor merasa ada kesesuaian karya dengan dirinya.

Pada tahun 1980-an, terjadi *boom* seni lukis di Indonesia. Salah satu pemicu boom seni di Indonesia ini adalah pameran yang diselenggarakan oleh Galeri Santi di Jakarta. Pada tahun 1987 galeri ini memamerkan karya sejumlah perupa senior seperti Affandi, Popo Iskandar, dan lain-lain. Pemilik galeri, Joseph Sulaiman, yang menganggap harga lukisan di Indonesia terlalu murah dibandingkan dengan Amerika dan Eropa, kemudian mematok harga karya-karya yang dipamerkannya 4 kali lipat dari harga pasaran biasanya (dipatok 20 juta Rupiah untuk lukisan Affandi yang waktu itu umumnya berkisar di harga 5-6 juta Rupiah). Pameran ini sukses menjual karya-karya yang dipamerkan, mengkatrol nama-nama sejumlah seniman melalui berbagai publikasi, dan sejak saat itu harga lukisan menjadi menggila (Bujono, 2012: 543).

Selain faktor dari dalam Indonesia,

terdapat berbagai faktor dari luar negeri yang turut membentuk kondisi *boom* seni di Indonesia. Salah satunya pemberitaan dari pembelian-pembelian karya seni yang dilakukan oleh warga maupun perusahaan Jepang. Pada pertengahan 1980-an Yen naik hampir dua kali lipat terhadap Dollar AS. Sebuah artikel di *World and I* menyebutkan sepertiga transaksi jual beli karya (pembelajaan senilai US\$ 6 triliun) di seluruh dunia pada tahun itu dilakukan oleh warga Jepang. Dan panggung utama publikasi mengenai pembelian karya seni yang dilakukan oleh Jepang ditempati oleh perusahaan asuransi Yasuda Kasai dengan membeli lukisan "Sunflower" karya Vincent van Gogh tahun 1887 senilai US\$ 39 juta. Dalam waktu singkat, perusahaan ini menjadi dikenal di seluruh penjuru dunia (Bujono, 2012: 543).

Selain itu, berbagai ilustrasi berita mengenai kondisi seni lukis dunia juga turut mendorong terwujudnya boom seni di Indonesia. Antara lain karya Monet yang terjual seharga Rp. 4,6 miliar, lukisan Pablo Picasso seharga Rp. 23 miliar, lukisan Jasper John Rp. 1.9 miliar, dan lain-lain. Ada pula ilustrasi berita-berita pencurian karya Rembrandt, Degas, Vermeer, dll. di Museum Isabella Stewart Gardner Boston, Karya Hendra Gunawan di Gedung Joang, Karya Raden Saleh di Museum Nasional, dan lain-lain. "Sensasi-sensasi ini segera membuat kesadaran baru: betapa seni lukis memiliki kandungan martabat tinggi. Dan jauh dari sekedar simbol status" (Dermawan, 2012: 524).

Boom seni lukis tidak hanya sekedar membuat karya lukisan diproduksi besar-besaran. Namun juga mendorong dibentuknya institusi-institusi untuk mendukung suburnya transaksi lukisan di Indonesia, galeri-galeri, penasehat seni, publik seni, artisan dll. Pada paruh awal tahun 1990, setidaknya ada 600 karya yang tercatat telah dibeli oleh kolektor. Pada tahun itu pula media Perancis *Le Figaro* membuat catatan khusus bahwa pasar seni lukis di

Jakarta merayap naik menuju standar pasar seni lukis Internasional.

Dari pemaparan di atas, tampak ilustrasi yang memperlihatkan bahwa konsentrasi pasar dan aktivitas kolektor Indonesia, pada masa itu, berada di sekitar seni lukis. Beriring dengan perkembangan berbagai media dalam seni, tercatat pula kolektor-kolektor yang memiliki selera berbeda di tengah dominasi pasar seni lukis, diantaranya Arif Suherman, Indra Leonardi, Nicholas Tan, Tom Tandio, dan Wiyu Wahono (Jurriëns, 2017: 210). Kolektor-kolektor ini memiliki ketertarikan dengan seni yang tidak memiliki spesifikasi medium khusus, yang hibrida.

Pada masa pascakemerdekaan hingga masa *boom* seni di tahun 1980-an hingga awal 1990-an membicarakan seni rupa merupakan hal yang seolah identik dengan seni lukis. Meski karya seni dengan kombinasi medium telah masuk dalam pameran-pameran sejak tahun 1970-an, namun karya-karya yang berbentuk lukisan masih sangat dominan, bahkan dalam beberapa tulisan mengenai seni batas imajiner antara seni lukis dengan seni yang lain dibicarakan dengan tegas, namun istilah "seni lukis" biasa dipertukarkan dengan istilah "seni rupa".

Kelompok Seni dan Ruang Media Baru

Pada tahun 1988, Galeri Cemeti berdiri di Yogyakarta. Bujono (2012: 540) menjelaskan bahwa Galeri Cemeti merupakan salah satu yang turut berperan melahirkan kecenderungan baru pada perupa muda Yogyakarta di luar arus besar seni rupa (lukis). Pameran pertama Galeri Cemeti di tahun 1988 menampilkan karya-karya yang melepas batas-batas antara seni lukis, patung, grafis, film, serta teater. Di Jakarta pada tahun 1990 berdiri galeri C-Line yang disebut oleh Bujono (2012: 542) memiliki pandangan yang mirip dengan Galeri Cemeti. Di Bandung pada tahun 1992 berdiri pula sebuah kelompok dengan studio sekaligus tempat berpameran

dengan nama Studio-66. Salah satu pameran yang disajikan oleh Studio-66 adalah "12 Jam dalam Kehidupan Penari Agung Rai" yang menampilkan rekaman gambar, video-video, sekaligus instalasi.

Dapat dikatakan pada tahun 1990-an, karya-karya yang menggunakan medium video yang kemudian dikenal dengan seni video (*video art*) mulai populer. Sejak dikenal di Indonesia pada tahun 1980an, jumlah seniman yang menggunakan media ini tidaklah banyak. Hujatnikajennong (2006: 20) menyebut nama Teguh Ostenrik, Krisna Murti dan Heri Dono menjadi seniman yang meretas jalan untuk memamerkan karya seni video dalam pameran-pameran seni rupa di Indonesia, serta menjadi perupa yang membawa seni video Indonesia ke *event* pameran-pameran Internasional.

Hujatnikajennong (2006: 23) memaparkan bahwa di Indonesia sepanjang 2002-2004 sejumlah event pameran dan festival dengan label seni video dan seni media (*media art*) berlangsung di banyak tempat di Jawa dan Bali. Pameran-pameran ini menjadi panggung bagi generasi kolekstif serta seniman baru, di antaranya: Ruang Rupa, Bandung Center for the New Media Art, Jompet, Venzha, Aditya Satria, Prilla Tania, Tintin Wulia, Reza Afisina, Ariani Darmawan, Andry Mochamad, dan lain-lain. Perkembangan ini juga tidak dapat dilepaskan dari perjalanan teknologi media menjadi *mass technology* yang semakin akrab dengan kehidupan sehari-hari. Hal lain yang tampak dari generasi seniman-seniman baru ini adalah mulai munculnya pameran dengan cara presentasi layar tunggal (*single channel presentation*), hanya menggunakan sebuah layar dan audiens diposisikan layaknya menonton televisi. Generasi seniman (seni video) sebelumnya cenderung menghadirkan video sebagai salah satu unsur dari kombinasi media yang digunakan dalam susunan karya (Hujatnikajennong, 2006: 25). Pada perkembangan berikutnya, seni yang menggunakan media baru berkembang

cenderung pada karakter-karakter media yang digunakan, ataupun bagaimana cara mempergunakan seni tersebut. Beberapa dari perkembangan tersebut adalah seni suara (*sound art*), patung bunyi (*sound sculpture*), seni kinetik, seni bioteknologi (*BioArt*), seni berbasis riset (*research based-art*), seni interaktif yang menggunakan media makanan, kamera, *smartphone*, *web*, *barcode*, dan bentuk-bentuk hibrida yang lain. Beberapa dari perkembangan seni dengan kebebasan medium tersebut belum lazim di Indonesia.

Seni-seni yang berkembang menggunakan medium-medium hibrida di Indonesia berkembang dengan sporadis. Berkembang dalam kolektif-kolektif tertentu dan audiens yang terbatas, karya-karyanya lazim disajikan dengan pameran yang memiliki rangkaian dengan bincang seni, sebuah acara yang mengiringi pameran di mana seniman dapat mempresentasikan karya serta gagasannya di depan publik. Hal ini karena karya-karya seni hibrida umumnya dirancang untuk membutuhkan lebih dari sekadar pengetahuan seni untuk membacanya. Bincang seni yang mengiringi pameran seni hibrida biasanya diisi dengan informasi-informasi mengenai konteks karya. Karya-karya hibrida ini pada umumnya dikaji menggunakan perspektif kajian-kajian lintas disiplin. Perkembangan seni yang menjadi semakin hibrida ini turut membentuk iklim serta audiens baru, menegaskan gagasan-gagasan yang nyata berseberangan dengan seni lukis yang telah lebih dulu mapan. Menjadi berbeda dengan pengetahuan seni yang telah mapan, agen-agen seni hibrida menjadi pendatang baru yang mendapatkan tempat dalam perjuangan dalam ranah seni Indonesia.

Seni hibrida, lekat dengan kebebasan pilihan medium dalam seni. Kebebasan penggunaan medium ini menjadi salah satu faktor yang mendorong pemahaman bahwa bentuk fisik tidak lagi merupakan hal yang mutlak bagi karya seni. Beberapa karya bahkan tidak memiliki bentuk fisik,

pengetahuan mengenai estetika rupa dalam seni bergeser. "Pilgrim to the North" (Ziarah Utara) merupakan sebuah proyek seni dari pasangan seniman Irwan Ahmett dan Tita Salina, yang melakukan jalan kaki selama 10 hari di sepanjang tepian pantai utara Jakarta yang pelan-pelan tenggelam. Bentuk dari proyek ini adalah mengukur jarak serta dokumentasi bukti-bukti tenggelamnya Jakarta, serta mengumpulkan berbagai kisah warga mengenai kehidupan di sepanjang daerah tersebut. Proyek seni ini dipamerkan dalam bentuk presentasi bincang seni tanpa artefak seni, kecuali sebuah citra satelit yang dicetak yang mereka gunakan untuk mendukung presentasinya. Salah satu bincang seni berlangsung di Lir Art Space Yogyakarta pada tahun 2018. Seni ini dapat dikatakan sebagai seni berbasis riset tanpa bentuk yang dapat dipamerkan di galeri layaknya karya seni yang memiliki fisik, dan oleh karena itu karya ini tidak dapat ditransaksikan pada kolektor maupun galeri. Beberapa seniman dengan kebebasan medium ini memang menjauhkan diri dari transaksi pasar seni. Seniman-seniman yang memiliki kecenderungan tersebut diantaranya berkarya melalui karya seni komisi (*commission art work*), residensi, maupun dana pribadi.

Tidak semua seniman yang berkarya seni dengan kebebasan medium menjauh dari pasar seni. Misalnya kolektif seni Tromarama di Bandung yang membuat karya-karya dalam bentuk video, instalasi, bahkan program komputer menyajikan katalog karya dalam situs komersialnya. Salah satunya karya video *stop motion* berjudul "Ting*" yang dibuat oleh Bagus Pandega pada tahun 2008. Karya dengan durasi 2 menit 47 detik ini dibuat dengan memotret susunan dari ratusan alat makan porselen. Karya ini telah dibeli oleh kolektor Wiyu Wahono dengan wujud berupa data biner dalam *USB flash drive* beserta alat makan porselen yang digunakan dalam pembuatan video. Bahkan sebelum seni video dikoleksi, upaya untuk mengoleksi

seni-seni *performance* juga telah dilakukan. Beberapa artefak yang ditransaksikan untuk mengoleksi seni performans berupa video dokumentasi maupun properti pendukung yang digunakan dalam *performance* namun jumlah kolektor yang memburu karya-karya seperti ini di Indonesia tidak banyak.

Penahbisan Karya Seni

Karya-karya seni telah berkembang menjadi hibrida, tidak dikenali lagi satu-persatu dari teknik maupun medium-mediumnya. Bahkan beberapa karya tidak lagi dapat dibedakan dengan benda sehari-hari maupun kegiatan yang telah umum dilakukan di luar ranah seni. Hal ini sangat berkebalikan dengan karya-karya seni yang menggunakan dasar pengetahuan seni modern sebagai acuannya. Bentuk sangat menentukan apakah sebuah benda menjadi karya seni atau tidak. Misalnya lukisan, memiliki susunan, bahan, dan teknik yang meski bervariasi namun tetap memiliki kesamaan dengan lukisan-lukisan yang lain. Lukisan berbentuk dua dimensi, datar, sisi untuk melihatnya hanya dari depan, menggunakan kanvas, kertas atau bahan yang datar lainnya, menggunakan cat untuk menorehkan warna, dll. Berbagai inovasi dan karakter dikembangkan dalam lukisan, namun akan tetap disebut lukisan karena bentuknya dikenali dari kesamaannya dengan lukisan yang lain. Publik, yang awam dengan pengetahuan seni pun dapat mengenali pulasan-pulasan warna di atas kanvas sebagai lukisan.

Seni-seni hibrida yang tidak lagi dapat dibedakan dengan benda sehari-hari, memiliki proses untuk ditahbiskan atau setidaknya mendapat sebutan sebagai sebuah karya. Sebagai contoh, karya dari Agan Harahap yang berjudul "I was Punk Before You" yang diunggah pada akun Instagram pribadinya pada tanggal 22 Agustus 2018. Sekilas karya ini tampak seperti hasil foto ulang dari sebuah pas foto hitam putih seorang remaja dengan kaos dan jaket bergaya metal. Wajah yang

tampak dalam foto ini mirip dengan Joko Widodo, presiden Indonesia yang pada tahun tersebut akan kembali mencalonkan diri sebagai presiden periode berikutnya.



Gambar 2 "I was Punk Before You" 2018
Sumber: Akun Instagram Agan Harahap
(<https://www.instagram.com/p/Bmx0r0ZjFOS/>)

Bagi publik seni yang telah mengenal karya-karya Agan Harahap, "I was Punk Before You" merupakan karya yang menarik perhatian karena banyak mengundang interaksi untuk membicarakannya, baik dari segi teknis, segi interpretasi gagasan, hingga membingkainya dengan pembicaraan konsep hiperealitas. Namun bagi publik secara awam, karya ini diinterpretasi sebagai sebuah dokumentasi fotografi dengan dilekati pembicaraan dari berbagai kecenderungan pengetahuan yang dimiliki. Beberapa dari publik bahkan mempercayai bahwa foto tersebut merupakan foto masa muda dari Joko Widodo dan memproduksi

informasi-informasi baru dari foto tersebut. Berbagai media pemberitaan daring turut memproduksi dan mereproduksi informasi dari sebuah karya tersebut, namun banyak pula yang tidak berupaya melacak sumber foto (pada akun Instagram author) tetapi justru memburu pernyataan dari Joko Widodo.

Karya "I was Punk Before You" ketika dibicarakan di luar ranah seni visual menjadi sangat bebas diinterpretasi dari berbagai sisi oleh publik, bahkan tidak sedikit yang justru mengaitkannya dengan latar belakang figur yang ada dalam karya (seolah dalam kasus ini justru Joko Widodo yang memiliki kewajiban membuat pernyataan), bukan pada senimannya dan konteksnya sebagai karya seni. "I was Punk Before You" tidak dapat dipisahkan secara jelas didudukkan sebagai apa, beberapa publik memperlakukannya seolah sebagai sumber informasi yang menyesatkan, beberapa menganggapnya sebagai bukti visual, beberapa menganggapnya *hoax*, dan lain-lain. Lantas bagaimana diantara pemikiran mengenai "I was Punk Before You" ini bisa diakui sebagai karya seni?

Arthur C. Danto (1998: 129) menjelaskan definisi seni (yang telah ada) tidak lagi dapat digunakan sebagai acuan untuk melihat kriteria karya seni. Danto mencari definisi baru mengenai seni dengan memilah hal-hal yang diakui sebagai seni dan yang diluar seni. Menurut Danto, kunci dari pemilahan ini adalah adanya kemiripan (*resemblance*) antara satu hal dengan aktivitas seni dan karya seni, namun hal ini justru menjadi keruh ketika karya ataupun aktivitas seni semakin mirip, bahkan tidak lagi dapat dibedakan dengan yang bukan seni baik dari pengamatan penglihatan maupun prosesnya.

Danto (1998: 130) memaparkan mengenai pandangannya pada perbedaan karya seni dan bukan karya seni, bahwa terdapat pernyataan teori dan argument (*thesis*) dalam karya seni yang dibuat oleh seniman, dan hal tersebut yang

membedakannya dengan benda-benda yang bukan seni. Dalam pandangan ini Danto telah meninggalkan orientasi seni pada rupa, dan bergeser pada gagasan-gagasan seniman dalam mewujudkan karyanya. Dengan ini, pandangan-pandangan mengenai seni modern yang digunakan untuk membingkai pembicaraan-pembicaraan mengenai seni lukis dan patung tidak lagi sesuai untuk membicarakan karya-karya seni yang telah mengalami transfigurasi. Danto (1998: 137) juga menyinggung beberapa karya lain yang dalam perkembangannya kemudian diakui sebagai karya seni, "*It is possible to criticize it even so—but one is already treating it as art when one does so.*"

Sebelumnya, Danto (1964: 584) menyebutkan bahwa "*Nor would these things be artworks without the theories and the histories of the Artworld*". Bahwa suatu hal tidak akan menjadi karya seni tanpa teori dan sejarah seni. Hal ini menunjukkan posisi karya seni yang penting untuk dibicarakan dalam konteks teori seni dan sejarah seni, atau dapat difokuskan lingkupnya sebagai hal yang dibicarakan dalam pembicaraan mengenai pengetahuan seni. Dengan menggunakannya sebagai dasar argumen, saya berpendapat bahwa sebuah hal atau praktik akan menjadi karya atau praktik seni ketika hal tersebut dibicarakan dalam ranah pengetahuan mengenai apresiasi seni. Hal ini menunjukkan betapa eratnya penahbisan seni dengan pengetahuan seni, yang dalam penelitian ini dilihat sebagai hal yang diproduksi terus menerus oleh agen-agen yang duduk dalam posisi-posisi ranah seni. Sebuah peran yang hanya terbatas bagi agen-agen dengan kapital kultural yang tinggi.

Berbagai *genre* seni yang baru dan hibrida lain seperti seni bunyi, seni film, seni video, seni berbasis web, seni berbasis riset, seni partisipatoris, berbagai *meme*, dll. juga merupakan karya yang tidak dapat dilepaskan dari pembicaraan dalam pengetahuan seni. Sekali pembicaraan mengenai karya tersebut dilepaskan dari

Aktivitas koleksi dilakukan dengan membeli dokumentasi dan properti aktivitasnya.

Seni media baru merupakan sebutan umum bagi karya-karya seni yang tidak cukup dibicarakan menggunakan bingkai pengetahuan seni modern. Hal ini karena medium-medium yang digunakan tidak masuk dalam kriteria pengetahuan seni modern, meski dalam praktiknya banyak upaya membicarakan seni media baru menggunakan perspektif seni modern. *Genre* seni dalam lingkup ini antara lain seni instalasi, seni kriya, mural, seni fotografi, seni film, komik, termasuk seni performans dan seni kejadian. Seni media baru berkembang dengan mengeksplorasi medium-medium yang tidak lazim digunakan dalam seni modern. Awal perkembangannya di Indonesia, berbagai *genre* seni ini tidak cukup mendapat tempat dalam panggung seni rupa dan dianggap hal-hal yang bersifat eksperimental semata.

Ketika perkembangan seni turut difasilitasi oleh teknologi digital dan internet, seni berkembang dalam bentuk-bentuk yang tidak dapat diidentifikasi berdasarkan medianya saja. Hal ini memunculkan berbagai *genre* hibrida dalam seni di Indonesia antara lain, seni suara, seni video, seni digital, seni berbasis *web*, seni partisipatoris, seni berbasis riset, dan lain-lain. Dalam lingkup ini, karya seni tidak lagi lekat sebagai hasil dari gagasan individual seniman. Beberapa pelaku seni berkumpul dalam kolektif-kolektif dan melakukannya sebagai proyek seni. *Genre* seni partisipatoris bahkan selalu melibatkan publik dalam proyeknya. Berbagai *genre* dalam lingkup seni hibrida ini dekat dengan konteks pembicaraan mengenai isu-isu kontemporer seperti identitas, *gender*, globalisasi, teknologi, ekologi, dan lain-lain. Karena penggunaan media yang tidak cukup lagi dibicarakan menggunakan pengetahuan seni modern, serta berbagai konteks yang diusung seniman maupun kolektif seni, pengkajian mengenai seni hibrida ini dilakukan dengan kajian lintas disiplin.

Melihat pada kondisi di Indonesia, hierarkisasi heteronomi dilakukan pada lingkup seni modern yang telah mapan terlebih dulu dari sisi pengetahuan dan pasar. Sementara lingkup seni hibrida menggunakan hierarkisasi autonomi yang mengutamakan intelektualitas sebagai kapital kultural dibanding kapital ekonomi.

SIMPULAN

Ranah seni rupa Indonesia mengalami dinamika dari waktu ke waktu. Berbagai pengetahuan masuk dan agen-agen yang membawa pengetahuan tersebut berusaha memapankan pengetahuannya di antara pengetahuan yang telah terlebih dahulu mendominasi. Pengetahuan-pengetahuan baru seperti yang dibawa masuk oleh pameran-pameran *Indische Kuntskring*, *Keimin Bunka Sidhoso*, superioritas selera patron seperti Soekarno, hingga seni hibrida seperti karya Agan Harahap yang memancing reaksi publik, masuk dengan strategi menonjolkan hal-hal distingtif hingga diakui oleh agen-agen yang telah mapan, baik dalam hubungan positif (diakui perbedaannya dan diterima keberadaannya dalam ranah) maupun negatif (diakui perbedaannya dan tidak diterima keberadaannya dalam ranah). Keduanya menguntungkan bagi agen pendatang baru yang akan mengambil posisi tersebut. Diakuinya keberadaannya baik dalam hubungan positif maupun negatif, merupakan sebuah pengakuan bahwa pendatang baru ini telah mendapat posisi dalam ranah seni rupa Indonesia.

Memasuki ranah seni rupa Indonesia yang semakin autonom, kapital kultural berupa pengetahuan, kemampuan berbicara, berkarya, dan lain-lain, merupakan kapital utama untuk turut berjuang untuk mendapatkan akumulasi kapital. Namun kapital kultural ini akan lebih efektif jika dipertaruhkan bersamaan dengan kapital simbolik (gelar, kehormatan, pengakuan atas pendidikan, dan lain-lain). Dalam kasus Soekarno sebagai kolektor sekaligus patron seni, tampak akumulasi kapital yang didapat

dari pertarungan kapital kultural sekaligus simbolik dalam bentuk pengetahuan mengenai selera, dapat menjadi hal yang stimulatif untuk mendorong agen-agen lain memapankan pengetahuan selera yang digunakan oleh agen tersebut. Kemapanan mengenai pengetahuan ini akan membentuk posisi-posisi mapan bagi agen-agen yang telah turut mendukung pemapanan pengetahuan. Meski pengetahuan mengalami perkembangan dari waktu ke waktu posisi mapan dari agen-agensya akan tetap dipertahankan dengan kapital yang lain, kapital ekonomi. Dengan bekerjanya kapital ekonomi untuk mendukung agen yang mapan, hierarkisasi heteronomi pun turut bekerja. Karena ini arena seni rupa di Indonesia tidak pernah lepas dari dua hierarkisasi yang berkerja tarik menarik, antara autonomi dan heteronomi, pintu masuk bagi pendatang baru dan menggeser posisi dan upaya untuk memapankan posisi yang telah diduduki.

DAFTAR PUSTAKA

- Blasco, Paloma Gay dan Huon Wardle. 2007. *How to Read Ethnography*. London: Routledge.
- Bourdieu, Pierre. 1993. *The Field of Cultural Production Essays on Art and Literature*. Columbia: Columbia University Press.
- Bujono, Bambang. 2012. "Galeri, Pendukung, Penyebar, Juga Pasar" dalam Bambang Bujono dan Wicaksono Adi (ed.) *Seni Rupa Indonesia dalam Kritik dan Esai*. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.
- Clifford, James. 1998. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge: Harvard University.
- Danto, Arthur C. 1964. "The Art World," *Journal of Philosophy*, Vol 61, No. 19, hlm. 571-584.
- Danto, Arthur C. 1998. "The End of Art: A Philosophical Defense," *History and Theory*, Vol 37, No. 4, Theme Issue 37, hlm. 127-143
- Dermawan T., Agus. 2012. "Bung Karno Superpatronis," dalam Bambang Bujono dan Wicaksono Adi (ed.) *Seni Rupa Indonesia dalam Kritik dan Esai*. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta
- Hine, Christine. 2015. *Ethnography for the Internet: Embedded, Embodied, and Everyday*. London: Bloomsbury Publishing.
- Hujatnikajennong, Agung. 2006. "Tentang Seni Media Baru: Catatan Perkembangan," dalam *Apresiasi Seni Media Baru*. Jakarta: Direktorat Kesenian
- Hujatnikajennong, Agung. 2015. *Kurasi dan Kuasa Kekuratoran dalam Medan Seni Rupa Kontemporer di Indonesia*. Tangerang: Marjin Kiri.
- Jurriëns, Edwin. 2017. "Digital Art: Hacktivism and Social Engagement," dalam *Jurriëns dan Tapsell (ed.) Digital Indonesia Connectivity and Divergence*. Singapore: ISEAS Publishing.
- Richardson, Laurel. 2018. "Writing: A Method of Inquiry," dalam *Denzin dkk. (ed.) The SAGE Handbook of Qualitative Research*. London: SAGE.
- Yunanto, Ardi. 2012. "Membuka Ruang Tanpa Meraba Warga Praktik Seni Rupa di Ruang Publik dan Warga Kota Pasca-Orde Baru," dalam *Hafiz dan Agustinus (ed.) Siasat Seni Rupa dan Budaya Kontemporer di Indonesia*. Jakarta: Yayasan Ruang Rupa.

