

REPRESENTASI TRADISI DAN BUDAYA LOKAL DALAM SENI RUPA KONTEMPORER YOGYAKARTA

Kasiyan

Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Yogyakarta

Abstract

This study is aimed at describing three main matters, namely: 1) the representation forms of tradition and local culture dimensions in Yogyakarta contemporary fine arts work representations; 2) the way tradition and local culture dimensions in Yogyakarta contemporary fine art work represented; and 3) factors influencing the strength of tradition and local culture dimensions in the Yogyakarta contemporary fine art work representations as mentioned.

This study is a qualitative one with the use of hermeneutic approach as the main approach underlying the study. The main instrument is the researcher himself, accompanied by the use documentation procedure. The data are in the forms of painting work documentations taken from various exhibition catalogues. The data are analyzed by using the descriptive qualitative technique, containing four steps, namely: data reduction, display, data analysis, and conclusion making.

The results of the study can be described as the following. 1) There is one dominant matter related to the representations of Yogyakarta contemporary fine art representation of the 90s era, that is, the presentation of tradition and Javanese local culture; 2) the deconstructive approach is used to represent the dimensions of tradition and local culture in Yogyakarta contemporary fine arts of the 90s. This approach ends in the use of art representation forms that tend to be critical, metaphorical, and parodical; 3) Factors influencing the strength of these dimensions in Yogyakarta contemporary art representations of the 90s also appear in the 2000s era, that can be divided into two, namely: first, its contact with the international art discourse influences, and second, the Postmodernism paradigm supports that has been widely developing and becoming the current topic in the culture of Indonesian society.

Keywords: dimension of tradition, contemporary art, Yogyakarta.

PENDAHULUAN

Latar Belakang

Ketika menyoal perihal keberadaan dan perkembangan sejarah seni rupa kontemporer Indonesia, yang wacananya mulai ramai diletakkan pada dekade '90-an, maka salah satu perbincangan terkait dengannya yang tak terhindarkan adalah menyebut kota Yogyakarta, sebagai salah satu pusatnya. Bahkan para perupa Yogyakarta bisa disebut sebagai pemain utama seni rupa kontemporer Indonesia (Irianto, 2000). Pada dekade ini ditandai, paling tidak dalam wujud demikian maraknya kegiatan-kegiatan seni rupa yang intensitasnya melebihi kota-kota lain di Indonesia, yang selama ini juga merupakan barometer dinamika dan

perkembangan seni rupa di Indonesia, misalnya Bandung, Jakarta, dan Bali. Beberapa di antaranya dapat disebut *Bienal* Yogyakarta yang digelar dua tahunan, Festival Kesenian Yogyakarta yang diselenggarakan setiap tahun, serta pameran-pameran, baik berskala nasional maupun internasional, dalam bentuk pameran tunggal maupun bersama, yang kerap kali juga melibatkan seniman dari mancanegara.

Banyak hal menjadi penyumbang melambungnya praktik seni rupa kontemporer Yogyakarta. Satu hal yang diyakini sebagai penyumbang utama adalah kondisi sosial budaya Yogyakarta sendiri yang khas, yang tidak dimiliki oleh pusat-pusat seni rupa lainnya, seperti Bandung dan Jakarta. Yogyakarta merupakan salah satu kota tua yang masih banyak menyisakan nuansa masa lalu. Hal ini terutama disebabkan oleh keberadaan Yogyakarta sebagai daerah dan pusat Kesultanan Jawa yang masih mempunyai pengaruh yang amat kuat di masyarakat. Hal lain yang juga mempunyai andil cukup besar bagi terciptanya iklim dan dinamika berkesenian yang amat luar biasa di Yogyakarta, di antaranya adalah banyaknya lembaga galeri yang bermunculan pada dekade '90-an ini, yang keberadaannya cukup signifikan memberikan dukungan bagi kegiatan-kegiatan pameran, diskusi, bahkan dokumentasi. Keberadaan galeri-galeri seperti *Galery Affandi*, *Cemeti*, dan masih banyak yang di Yogyakarta lainnya, sedikit banyak telah memberikan pengaruh yang luar biasa bagi perkembangan dan dinamika praktik seni rupa di Yogyakarta dan juga Indonesia pada umumnya.

Adapun penanda yang cukup menonjol dari karya para perupa Yogyakarta memasuki dekade '90-an, yang akhirnya mengantarkan embrio diskursus pada konsep seni rupa kontemporer, adalah adanya penolakan terhadap pengkotak-kotakan wacana dan praktik seni rupa yang konvensional, sebagaimana yang selama ini menjadi *mainstream* belenggu wacana dan praktik seni rupa di era modern. Pada dekade '90-an ini, dapat dikatakan praktik seni rupa di Yogyakarta menemukan momentum pluralitasnya, terutama terkait dengan gaya, teknik, pilihan material, maupun konsep estetika yang diusungnya, yang banyak disebabkan oleh persinggungannya dengan kompleksitas kondisi sosial, budaya, baik yang berskala lokal, nasional, maupun internasional. Fenomena ini menunjukkan bahwa, praktik seni rupa bukan lagi semata sebuah proses eksplorasi estetika, tetapi sang seniman juga dipengaruhi oleh kondisi dan situasi sosial-politik dan budaya, serta berusaha membangun konteks dengan situasi dan kondisi yang dibacanya (Irianto, 2000).

Di samping persoalan penolakan akan pengkotak-kotakan wacana dan praktik seni rupa modern, satu hal lagi yang secara substantif juga menonjol di era kontemporer adalah adanya spirit yang amat kuat dalam representasi seni yang diciptakan oleh para perupa yang mencoba keluar dari belenggu dan determinisme Barat, yang mengejawantah dalam wujud potret modernisme dengan segala narasi

besarnya. Telah menjadi keniscayaan sejarah, bahwa bangsa-bangsa bekas jajahan Barat akan mengalami keterbelahan sikap dalam perkembangan budaya mereka. Telah menjadi fenomena budaya, bagaimana konsep-konsep modernitas yang ditawarkan oleh kolonialisme Barat telah begitu menarik dan memesona, sehingga hampir seluruh dunia akhirnya dikuasai oleh norma-norma Barat (Burhan, 2006). Sejak seni rupa modern masuk ke Indonesia dengan tonggak Raden Saleh, maka segala pembaharuannya selalu terkait dengan pola-pola yang ada di *mainstream* Barat, dan selanjutnya bias Barat ini semakin jauh lagi menggurita, seiring dengan proses globalisasi yang melanda seluruh dunia.

Dalam praktik seni rupa kontemporer, fenomena bias Barat inilah yang kemudian banyak digugat dan ditolak keras, dengan cara menghadirkan muatan spirit dan nilai-nilai tradisi yang berbasis khazanah lokalitas atau kedaerahan, demi membangun identitas dan sentimen nasionalisme. Hal ini misalnya tampak dari karya-karya Heri Dono, baik yang berupa lukisan atau instalasi, yang representasi karyanya banyak menggunakan idiom-idiom simbolik wayang, merupakan contoh tipikal pemakaian nilai-nilai tradisi dalam seni rupa kontemporer Yogyakarta. Demikian juga halnya dengan karya-karya Nindityo Aripurnomo dengan serial *Konde*-nya, juga merupakan contoh kasus yang sama. Masih banyak perupa-perupa kontemporer Yogyakarta yang basis karyanya dijangkarkan pada aras kearifan tradisi dan nilai-nilai budaya lokal, yang ternyata justru karya-karya tersebut, dapat diapresiasi dalam berbagai forum di tingkat internasional. Dengan demikian, momentum seni rupa kontemporer Indonesia, yang banyak disokong oleh Yogyakarta, secara tak langsung tidak hanya memberikan warna baru dan identitas bagi jagad kesenirupaan Indonesia di mata dunia, melainkan lebih dari itu adalah, juga telah memberikan andil bagi kepentingan pembangunan jiwa dan spirit nasionalisme dalam berkebudayaan. Berdasarkan deskripsi latar belakang tersebut di atas, maka penelitian tentang pengaruh tradisi dalam seni rupa kontemporer Yogyakarta ini penting untuk dilaksanakan. Secara fokus operasional penelitian ini diarahkan untuk menjawab tiga permasalahan pokok yakni: 1) Seperti apa bentuk-bentuk representasi dimensi tradisi dalam representasi karya seni rupa kontemporer Yogyakarta? 2) Bagaimanakah cara merepresentasikan dimensi tradisi dalam karya seni rupa kontemporer Yogyakarta tersebut?; dan 3) Faktor-faktor apa saja yang menyebabkan cukup kuatnya representasi dimensi tradisi dalam representasi karya seni rupa kontemporer Yogyakarta?

Dengan adanya data dan temuan objektif hasil dari penelitian ini, diharapkan dapat memberikan sumbangan pemikiran yang signifikan bagi upaya untuk membangun kesadaran kultural-diri, terutama dalam konteks yang spesifik yakni dalam seni rupa kontemporer Yogyakarta, yang amat bermakna bagi kepentingan politik identitas dan pembentukan jati diri akan budaya sebuah bangsa.

Kajian Teori

Terminologi Kontemporer dalam Seni Rupa Yogyakarta

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

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

‘Contemporary’ in its most obvious sense means simply what is happening now: contemporary art would be the art produced by our contemporaries... But as the history of art has internally evolved, contemporary has come to mean an art produced within a certain structure of production never, I think, seen before in the entire history of art. So just as ‘modern’ has come to denote a style and even a period, and not just recent art, ‘contemporary art’ has come to designate something more than simply the art of the present moment.

Dalam pemaknaan istilah kontemporer yang terkait dengan persoalan substansi representasi karya seni ini pun, cakupannya juga sangat luas. Menurut Sumartono (2000:21), pengertian yang beredar luas di masyarakat, ‘seni rupa kontemporer’ bisa berarti seni rupa modern dan seni rupa alternatif, seperti: instalasi, *happening art* (*happenings*) dan *performance art*, yang berkembang di masa sekarang. Instalasi adalah karya seni rupa yang diciptakan dengan menggabungkan berbagai media, membentuk kesatuan baru, dan menawarkan makna baru. Karya instalasi menampilkan secara bebas, tidak menghiraukan pengkotakan cabang-cabang seni rupa menjadi ‘seni lukis’, ‘seni patung’, ‘seni grafis’, dan lain-lain. *Happenings*, di Barat (terutama di Amerika Serikat) juga disebut ‘teater aksi’ atau total teater (*total theatre*), yang menyatukan beberapa

jenis media, dan merupakan persilangan antara suatu pameran seni rupa dan seni pertunjukan teatral. Biasanya *happenings* menghindari penggunaan unsur-unsur teater tradisional, seperti: alur cerita, karakter pemain, dan pengulangan adegan, tetapi juga menggunakan naskah, tema, dan juga latihan; jadi bukan improvisasi. Durasi *happenings* tidak tentu, dan pertunjukannya bisa dilakukan di segala tempat. *Performance art* pemaknaannya mirip dengan *happenings*, yakni gabungan antara seni rupa dan seni pertunjukan, tetapi penekanan dari representasi itu tetap pada aspek visual.

Berdasarkan atas dualitas teks pemahaman terminologi kontemporer dalam seni rupa tersebut, maka dalam konteks ini, pemaknaannya juga ditempatkan di kedua ranah dimaksud. Dari segi waktu menunjuk perkembangan seni rupa pada dekade terakhir yang terjadi di Yogyakarta, dan dari segi ekspresi karya seni, didasarkan pada representasi karya seni rupa (apa pun wujudnya) yang substansinya berbeda dari prinsip-prinsip semangat modernisme.

Pengertian kontemporer yang disandarkan pada aras makna karya seni rupa yang secara mendasar berbeda dengan seni rupa modern ini, perkembangan wacananya di Indonesia dimulai sejak tahun 1970-an, bersamaan dengan terjadinya krisis seni rupa modern. Sebab-sebab terjadinya krisis ini antara lain adalah penciptaan karya seni rupa menjadi terlalu mudah, setiap gaya dari sebuah karya yang baru saja diciptakan seolah-olah telah ada sebelumnya. Kritikus Harold Rosenberg menyebut fenomena ini dengan istilah ‘*de javu*’ dalam bahasa Perancis, yang arti harfiahnya ‘pernah dilihat’ (Sumartono, 2000).

Yogyakarta sudah sejak lama menjadi bagian penting dari barometer perkembangan seni rupa Indonesia, termasuk sampai era kontemporer saat ini. Jauh sebelum ASRI (kini ISI) Yogyakarta berdiri pada tahun 1950, Yogyakarta sudah menjadi pusat perkembangan seni rupa modern Indonesia, dengan berkumpulnya para seniman (pelukis) dari berbagai daerah, seperti: S. Soedjojono, Agus Djaja, Affandi, Hendra Gunawan, Amri Yahya, dan masih banyak seniman maestro lainnya yang tercatat dalam sejarah seni rupa, telah memboyong semangat ke-Indonesiaan dalam wajah seni rupa Indonesia. Kelenturan sikap budaya Jawa (Yogyakarta), yang mungkin menyebabkan mudahnya seniman dari berbagai daerah yang ada Yogyakarta mudah menerima gagasan-gagasan baru, tanpa menghilangkan karakter aslinya. Karenanya, secara historis Yogyakarta bukan saja sebagai pusat pergolakan nasionalisme, tetapi juga menjadi pusat wahana diskursus seni rupa Indonesia. Sejarah mencatat misalnya, bahwa benang merah perkembangan sejarah seni rupa Indonesia sampai saat ini, tidak pernah dilepaskan dari dari dielaktika ‘Kubu Yogya’ yang *vis-avis* dengan ‘Kubu Bandung’. Bahkan diskursus sejarah pergerakan seni rupa kontemporer yang amat monumental di Indonesia, yang terjadi di pertengahan dasawarsa 70-an, yakni adanya fenomena Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia, juga diusung dari Yogyakarta yang dimotori

oleh lima mahasiswa STSRI 'ASRI' (Harsono, Siti Adiyati, Bonyong Munni Ardhi, Ris Purwana, dan Hardi). Gearakan yang diusung dalam rangka *Pameran Besar Bienalle Seni Lukis Indonesia* di Taman Ismail Marzuki Jakarta pada tanggal 18-31 Desember 1974 itu, yang melahirkan peristiwa 'Desember Hitam', dengan jelas memperlihatkan sikap menentang paradigma avantgardisme dan universalisme, yang kemudian dikenal merupakan sikap-sikap mendasar seni rupa kontemporer (Rizky A. Zaelani, 2000).

Dialektika semangat seni rupa kontemporer Yogyakarta yang sangat kaya tersebut, sampai saat ini masih tetap terjaga amat kondusif, apalagi didukung oleh semakin banyaknya seniman muda, kolektor, intelektual seni (kritikus, kurator, pendidik seni rupa) di Yogyakarta, perguruan tinggi seni, galeri, juga lembaga-lembaga independen yang bergerak di bidang seni rupa, misalnya *Yayasan Seni Cemeti* yang visinya mengkhususkan pada pengembangan seni rupa kontemporer dan cabang seni lain yang terkait di Indonesia dan lingkup Internasional.

Buliran *insight* yang dapat dipetik dari makna wacana seni rupa kontemporer ini adalah adanya terobosan penghargaan yang sangat luar biasa atas semangat baru dalam kehidupan berkesenian. Hal ini amat berbeda dengan semangat di era modern, yang banyak sekali terdapat standardisasi yang terkait dengan representasi estetis karya seni. Hal ini disebabkan era modern juga ditopang oleh faham positivistik ilmu pengetahuan manusia, yang serba bercirikan universalitas, yang telah mengakibatkan era modern kehilangan potensi dinamika dialektikanya. Dengan lahirnya era kontemporer dalam dunia seni rupa, yang *notabene* juga tidak lagi mengenal ideologi-ideologi universalitas yang sering membelenggu itu, maka banyak sekali semangat inovasi serta ide baru dalam lahir dan berkembang, untuk menggali sebanyak mungkin ikon pencerahan. Era ini sering disebut sebagai era semangat perayaan kesadaran perbedaan dalam berkesenian dan berkebudayaan, yang pada titik tertentu juga merupakan peletakan dasar-dasar embrio penghargaan prinsip-prinsip pluralisme dan multikulturalisme dalam arti yang terbuka dan luas di masyarakat. Karenanya berbagai isu pencerahan strategis kebudayaan dan peradaban yang dapat didedahkan melalui dunia seni, dalam bingkai semangat di era kontemporer ini, mestinya menemukan ruang yang sangat kondusif. Termasuk juga dalam konteks ini tentunya sensitif atas persoalan nilai-nilai yang berbasis pada akar tradisi.

Konsep Tradisi dan Budaya Lokal

Istilah tradisi secara tekstual berarti "adat kebiasaan turun-temurun (dari nenek moyang) yang masih dijalankan dalam masyarakat, yang berangkat dari penilaian atau anggapan bahwa cara-cara yang telah ada merupakan yang paling baik dan benar" (*Kamus Besar Bahasa Indonesia*, 2005). Istilah ini membuahkan kata turunan yakni tradisional, yang maknanya juga hampir sama, yakni sebagai

sebentuk sikap atau cara berpikir serta bertindak yang selalu berpegang teguh pada norma dan adat kebiasaan yang ada secara turun-temurun. Dengan demikian terminologi dari konsep tradisi itu maknanya dekat dengan konsep dan khazanah lokalitas.

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

Menurut H.G. Quaritch Wales (dalam Poespowardojo, 1986) *local genius* diberikan pengertian, "*the sum of the cultural characteristic which the vast majority of a people have in common as a result of their experience in early life*". (Keseluruhan ciri-ciri kebudayaan yang dimiliki bersama oleh suatu masyarakat/bangsa sebagai hasil pengalaman mereka di masa lampau). Pentingnya ciri-ciri khas yang ada dalam setiap budaya bangsa, atau yang biasa disebut sebagai 'pribumi' itulah, yang oleh Wales diistilahkan '*local genius*', yang di dalamnya terkandung makna sebagai '*basic personality of each culture*'. Atau dalam pemaknaannya Anderson (2002) disebut sebagai '*cultural artefacts of a particular kind*'. Dengan demikian, *local genius* merupakan manifestasi dari kepribadian masyarakat, yang tercermin dalam orientasi yang menunjukkan pandangan hidup serta sistem nilainya, dalam persepsi untuk melihat dan menanggapi dunia luarnya, dalam pola, gaya, serta sikap hidup yang ditunjukkan dalam tingkah laku sehari-hari, yang mewarnai perikehidupannya.

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

unsur-unsur budaya dari luar serta mengintegrasikannya dalam kebudayaan asli. Kata Wales (dalam Poespowardojo, 1986):

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

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

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

Perlu disadari pula bahwa hubungan dengan masyarakat dan bangsa lain akan meniscayakan terjadinya proses akulturasi, di mana masing-masing masyarakat saling memberi dan menerima pengaruh. Dalam Microsoft® Encarta® Reference Library 2005. © 1993-2004 Microsoft Corporation. All rights reserved disebutkan:

Acculturation, process by which continuous contact between two or more distinct societies causes cultural change. This can happen in one of two ways. The beliefs and customs of the groups may merge almost equally and result in a single culture. More often, however, one society completely absorbs the cultural patterns of another through a process of selection and modification. This change often occurs because of political or military domination. It may cause considerable psychological disturbance and social unrest.

Namun yang terjadi, tidak jarang proses akulturasi itu mendatangkan dominasi kebudayaan asing, yang berarti memusnahkan *local genius*, sebagai pencerminan budaya masyarakat setempat. Oleh karenanya perlu revitalisasi. Sebagaimana tesisnya Toynbee, kemajuan masyarakat itu ditentukan oleh dua

kriteria dialektis, yakni secara lahiriah penguasaan terhadap dunia lingkungannya melalui teknologi, dan secara batiniah, perkembangan kemampuan masyarakat untuk menentukan sendiri (*self determination*) (Poespowardojo, 1986). Selain itu, Toynbee mengutarakan pula bahwa kebudayaan akan berkembang apabila ada keseimbangan antara *challenge* dan *response*. Kalau *challenge* terlalu besar, sedangkan kemampuan *response* terlalu kecil, kebudayaan itu akan terdesak. Sebaliknya, kalau *challenge* terlalu kecil, kreativitas masyarakat tidak tumbuh. Dalam era modernisasi ini, *challenge* masyarakat Indonesia cukup tinggi, namun wilayah respons terasa kurang, terutama yang terkait dengan pemaknaan *local genius*.

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

Lebih jauh lagi Rendra menegaskan, bahwa sebagai kebiasaan dan kesadaran kolektif, tradisi bisa merupakan mekanisme yang membantu memperlancar pertumbuhan pribadi anggota masyarakat. Namun demikian, nilainya sebagai pembimbing akan merosot, apabila tradisi mulai bersifat absolut. Dalam keadaan serupa itu, ia tidak lagi menjadi pembimbing, melainkan penghalang bagi pertumbuhan pribadi dan pergaulan bersama yang kreatif. Apabila ia mulai membeku (atau dibekukan), maka ia lalu menjadi merugikan pertumbuhan pribadi dan kemnausiaan. Oleh karena itu, harus diberontak, dicairkan, diberi perkembangan yang baru, karena sebagai bagian dari substansi hidup dan kebudayaan yang selalau tumbuh dan berkembang. Tradisi yang tidak mampu berkembang adalah tradisi yang menyalahi fitrah kehidupan. Fanatisme yang menghalangi perkembangan tradisi adalah sikap yang menghalangi hidup dan sebaliknya, sikap yang fanatik antitradiisi dan menuntut kebebasan mutlak, bisa dinilai sebagai ketiadaan pengertian akan hidup bersama. Banyak orang yang merasa kecewa terhadap tradisi yang mulai membeku dan mengekang, lalu sama sekali antitradiisi. Sikap ini, meskipun semula didorong oleh gairah hidup, pada akhirnya akan menjauhkan dari hidup. Sebab sikap semacam itu membawanya ke arah anarkhi, yang akhirnya memisahkannya dari kebersamaan dengan orang lain (Rendra, 1984).

Adapun wilayah yang menjadi ruang tempat meng-'ada'-nya nilai-nilai *local genius* itu, seluas pemaknaan hakikat kebudayaan manusia itu sendiri, yang secara substantif, sebagaimana dikemukakan antropolog J.J. Honingmann (dalam

Koentjaraningrat, 1990) menyangkut tiga kategorial besar, yakni sistem *ideas*, *activities*, dan *artifacts*.

METODE PENELITIAN

Dalam penelitian ini akan digunakan pendekatan hermeneutik, yang pada dasarnya adalah penafsiran. Karya seni dalam konteks ini akan dilihat sebagai teks atau bacaan. Kata hermeneutik itu sendiri, berasal dari istilah Yunani, yakni dari kata kerja *'hermeneuein'* yang berarti menafsirkan, dan kata benda *'hermeneia'*, yang bermakna interpretasi. Dengan demikian, hermeneutik dapat diartikan sebagai kegiatan yang berkaitan dengan penafsiran dan penggelaran arti yang tersembunyi atau menjadi rahasia dalam teks. Namun, perlu ditegaskan bahwa, proses penafsiran terhadap karya seni rupa ini, bukan untuk merekonstruksi makna, melainkan lebih ditujukan kepada model penafsiran yang sifatnya memproduksi makna. Karenanya, proses kinerja hermeneutik ini, menolak fokus sentral model *'Hermeneutik Romantik'*-nya Schleiermacher, yakni model ritus pembacaan yang difiksasikan pada maksud untuk memahami secara tepat kehendak makna perupa, karena hal itu mengandung tiga kelemahan. *Pertama*, hilangnya *'pleasure of reading'*, karena terlebih dahulu pembaca dibebani *'telos'* yang sesuai dengan maksud pengarang. *Kedua*, sulitnya menemukan maksud pengarang yang sebenarnya, karena setiap ekspresi karya, sebenarnya selalu berada dalam tegangan antara *'manifest content'* dan *'latent content'*. *Ketiga*, sulitnya untuk menyatu dengan dunia *'ada'*-nya si pengarang secara objektif, karena teks itu telah menyejarah di masa lalu.

Berkaitan dengan jenis penelitian yang digunakan dalam konteks ini adalah kategori kualitatif-naturalistik, yang dihajatkan untuk menggali data dari *setting* alamiah secara holistik-kontekstual. Data penelitian ini adalah berupa karya seni rupa kontemporer yang diciptakan oleh para seniman Yogyakarta, yang dibatasi terkait dengan *space temporare*-nya yakni periode sekitar tahun 1990-an sampai dengan 2000-an.

Instrumen penelitian ini yakni peneliti sendiri, sebagai *human instrument*. Sedangkan untuk teknik analisis datanya, digunakan teknik analisis deskriptif modelnya Miles dan Huberman, yang dalam penerapannya dilakukan secara berlanjut, berulang, dan terus-menerus selama kegiatan penelitian berlangsung, yang mencakup tiga hal pokok, yakni, reduksi data, *display*, dan penarikan kesimpulan (Matthew B. Miles dan A. Michael Huberman, 1992).

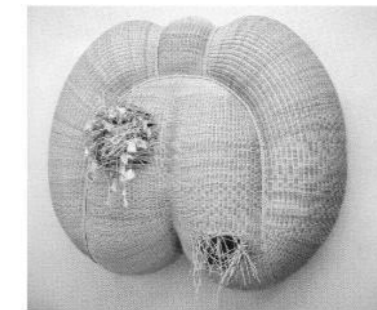
HASIL PENELITIAN DAN PEMBAHASAN

Berdasarkan data yang didapatkan di lapangan, temuan penelitian ini dapat disebutkan sebagai berikut. Pertama, paling tidak terdapat satu hal yang amat menonjol dan sekaligus mendasar, terkait dengan representasi seni rupa

kontemporer Yogyakarta era '90 dan 2000-an, yakni persoalan pengedepanan aspek tradisi dan budaya lokal, terutama yang berbasis pada etnik Jawa. Hal ini dapat dilihat dari karya-karya yang dibuat oleh seniman, di antaranya yang amat menonjol adalah *Konde*-nya Nindityo Aripurnomo, Gamelan dan Wayangnya Heri Dono, berbagai konstruksi karyanya Anusopati, dan juga karya-karya seniman lainnya yang mengangkat dan mengedepankan tematik dan material yang akrab dengan tradisi Jawa. Perihal bentuk representasi karya sebagaimana dimaksud, di antaranya dapat dilihat pada gambar 1 sampai dengan 6 berikut.



Gambar 1. Siapa Ingin Jadi Orang Jawa? Karya Nindityo Aripurnomo Mix Media, Ukuran 150 x 80 x 140 cm, Tahun 1995



Gambar 2. A Hiding Ritual and Mass Production I, Karya Nindityo Aripurnomo, Rattan, Hair, Pubic, Plastic Bags, News Paper, 250 x 300 x 90 cm, Tahun 1997-



Gambar 4. Gamelan of Rumours, Karya Anusopati, Wood, Bamboo, Roots, 45 x 45 Heri Dono Multimedia, Tahun 1992 x 150 cm, Tahun 1994



Gambar 3. Trap Series # 15, Karya



Gambar 5. Lurah Samin Karya Sri Krisnanto, Kayu Munggur, Acrylik, Melamin, 112 x 60 cm, Tahun 2008



Gambar 6. *The Prison*, Karya Budi 'Swiss' Kustarto, 24 Carrat Gold and Brass, 66 cm x d 145 cm, Tahun 2008

Karya-karya seni rupa

kontemporer sebagaimana disebutkan beberapa di antaranya pada gambar 1 sampai 6 di atas, dengan tegas menunjukkan betapa yang dinamakan dengan sistem tanda (*sign system*), baik berupa penanda (bentuk fisik) maupun petanda (*isi/tematik*) berupa ikon tradisi dan atau budaya lokal demikian kuat representasinya. Gambar 1 dan 2 adalah representasi dari *kondhe* atau sanggul, sebuah atribut yang kerap dipakai oleh perempuan terutama Jawa. Demikian juga halnya dengan karya yang terdapat pada gambar 3 yakni berupa anyaman dari bambu, yang juga menyimbolisasikan sebuah entitas tradisi, bahkan tradisional khususnya Jawa. Hal tersebut sejalan dengan gambar 4 dan 5, yang juga merepresentasikan tradisi dan khazanah budaya lokal khas Jawa, yakni pengkritisan tentang fenomena 'saminisme', sebuah kultur khas yang dimiliki oleh sebagian masyarakat Jawa yang ada di sekitar Blora, dan juga tentang fenomena sangkar burung, yang juga merupakan satu representasi tradisi dan budaya Jawa.

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

dalam bukunya *La Description du Monde*, yang dieditori oleh Louis Hambis (1955) menyebut Pulau Jawa sebagai 'Jawa Besar atau 'Jawa Mayor', untuk membedakan dengan dengan tetangganya, Sumatera misalnya, yang dinamakannya dengan istilah 'Jawa Minor'. Meski luas Pulau Jawa sekitar tiga kali lebih kecil daripada Sumatera, namun dari manapun kita menelaah Kepulauan Indonesia, harus diakui bahwa Pulau Jawa memang menonjol.

Kekaguman Marco Polo itu juga ada pada para musafir yang datang sesudahnya, semua memberikan kepada Jawa tempat utama dalam kisah dan kajian mereka. Di pulau itulah masa prasejarah dimulai, dengan ditemukannya sisa-sisa *pithecanthropus* di pusat pulau, di Trinil, di lembah Bengawan Solo. Di pulau itu pula, dimulai 'sejarah' Indonesia, dengan ditemukannya batu bertulis pertama di sebelahnya. Sampai abad ke-15, dokumen-dokumen arkeologi dan epigrafi dari Jawa Tengah dan Jawa Timur akan menyajikan inti dari dokumentasi bagi sejarawan. Pada abad ke-14, pulau Jawa menjadi pusat dari sebuah sistem pelayaran antarpulau yang sangat canggih, yaitu 'imperium, Majapahit, yang dalam arti tertentu merupakan citra penyatuan-penyatuan Nusantara yang dicapai kemudian. Pada abad ke-15, islamisasi pantai utara menandai munculnya sebuah tata ekonomi dan sosial baru. Pada abad ke-16, ketika sumber-sumber Barat membawa informasi baru tentang daerah tersebut, terungkaplah betapa pentingnya kota-kota pelabuhan dagang di Pesisir itu, terutama Kesultanan Banten, di barat. Jelaslah bahwa keputusan Belanda untuk menetapkan bandar utama mereka di dekat tempat tersebut bukan suatu kebetulan. Dengan menetap di Batavia, mereka mengakui dan sekaligus memperkuat kedudukan utama Pulau Jawa. Kini, dengan berpusat di Jakarta pulalah, wilayah Indonesia mengambil bentuk. Berdasarkan kenyataan itulah, maka tidak mengherankan jika sampai saat ini pun Jawa tetap menjadi domain penting dalam diskursus tentang kebudayaan Indoensia, tak lupt pula dalam konteks seni rupa kontemporer, khususnya di Yogyakarta.

Kedua, cara merepresentasikan tradisi dalam konteks seni rupa kontemporer Yogyakarta terutama era '90-an dan berlanjut sampai dengan era 2000-an adalah khas, dan amat berbeda dengan apa yang pernah direpresentasikan oleh seniman-seniman pada generasi sebelumnya. Kalau pada era sebelumnya, tradisi dimaknai dan ditempatkan dalam konteks kesakralan dan keluhuran maknanya, sehingga representasi karyanya lebih bermakna sebagai kepatuhan buta terhadap kemungkinan makna lain atas teks tradisi, namun di tangan seniman era kontemporer menjadi lain adanya. Tradisi tak ditepatkan dalam auratik kebekuan, melainkan merupakan sebuah entitas yang sangat terbuka untuk dipersolkan, terutama ketika dalam tradisi-tradisi yang ada, kerap terjadi apa yang diistilahkan dengan kontradiksi. Karenanya cara representasinya dipilihlah model pendekatan 'dekonstruktif', yang di dalamnya sarat dengan idiom-idiom yang

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

Ketiga, perihal faktor penyebab demikian kuatnya representasi teks dan tematik tradisi dalam representasi karya seni kontemporer Yogyakarta terutama di era '90-an dan kemudian juga berlanjut pada era 2000-an ini, adalah cukup kompleks. Namun paling tidak ada dua hal yang dapat dikristalkan yang cukup penting, yakni: pertama, persinggungannya dengan pengaruh wacana seni internasional, sebagai dampak positif dari komunikasi intensifnya para seniman di era '90-an ini dengan pelbagai event seni rupa dunia; dan kedua, dukungan paradigma atau faham Postmodernisme yang memang mulai trend masuk dan berkembang luas wacananya dalam kebudayaan masyarakat Indonesia. Wacana postmodern cukup menghargai atau toleran terhadap persoalan perbedaan menjadi satu spirit besar bagi para seniman untuk mempersoalkan realitas apa pun secara terbuka dan terang-terangan, termasuk realitas tradisi, yang selama periode sebe-lumnya dianggap sebagai teks baku dengan harga mati.

SIMPULAN

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

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

DAFTAR PUSTAKA

- Adian, Donny Gahral. 2005. "Hermeneutika: Antara Metode dan Cara Berada", dalam *Percik Pemikiran Kontemporer: Sebuah Pengantar Komprehensif*. Yogyakarta: Jalasutra.
- Al-Fayyadl, Muhammad. 2005. *Derrida*. Cetakan Pertama. Yogyakarta: LKiS.
- Anderson, Benedict. 2002. *Imagined Communities (Komunitas-komunitas Terbayang)*. Yogyakarta: INSIST Bekerjasama dengan Pustaka Pelajar.
- Burhan, M. Agus. 2006. "Seni Rupa Kontemporer Indonesia: Mempertimbangkan Tradisi", dalam M. Agus Burhan, (ed.) *Jaringan Makna Tradisi Hingga Kontemporer: Kenangan Purna Bakti untuk Prof. Soedarso Sp., M.A.*. Yogyakarta: BP ISI Yogyakarta.
- Danto, Arthur. 1995. "Introduction: Modern, Postmodern, and Contemporary" dalam *The End of Art*. Princenton: Princenton University Press.
- Departemen Pendidikan Nasional. 2005. *Kamus Besar Bahasa Indonesia*. Cetakan Ketiga, Edisi Ketiga. Jakarta: Balai Pustaka.
- Irianto, Asmudjo Jono. 2000. "Konteks Tradisi dan Sosial Politik dalam Seni Rupa Kontemporer Yogyakarta Era '90-an", dalam *Outlet: Yogya dalam Seni Rupa Kontemporer Indonesia*. Yogyakarta: Yayasan Seni Cemeti.
- Koentjaraningrat. 1986. "Peranan *Local Genius* dalam Akulturasi", dalam Ayatrohaedi, (ed.), *Kepribadian Budaya Bangsa (Local Genius)*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Koentjaraningrat. 1990. *Pengantar Ilmu Antropologi*. Cetakan Kedelapan. Jakarta: Rineka Cipta.
- Kohl, Herbert. 1992. *From Archetype To Zeitgeist*. Boston: Back Bay
- Lombard, Denys. 1996. "Bagian I: Batas-batas Pembaratan", dalam *Nusa Jawa: Silang Budaya, Kajian Terpadu Sejarah*. Buku I (Jakarta: Gramedia Pustaka Utama Bekerjasama dengan Forum Jakarta-Paris.
- Miles, Matthew B. dan A. Michael Huberman. 1992. *Analisis Data Kualitatif: Buku Sumber tentang Metode-metode Baru*. Terjemahan Tjetjep Rohindi Rohidi. Jakarta: Indonesia University Press.
- Moleong, Lexy J. 2005. *Metodologi Penelitian Kualitatif*. Edisi Revisi. Cetakan Keduapuluhsatu. Bandung: Remaja Rosdakarya.
- Palmer, Richard E. 2005. *Hermeneutika: Teori Baru Mengenai Interpretasi*. Cetakan Kedua. Terjemahan Musnur Hery dan Damanhuri Muhammed. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.

- Poespowardojo, Soerjanto. 1986. "Pengertian *Local Genius* dan Relevansinya dalam Modernisasi", dalam Ayatrohaedi, (ed.), *Kepribadian Budaya Bangsa (Local Genius)*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Rendra, W.S. 1983. *Mempertimbangkan Tradisi*. Jakarta: Gramedia.
- Sumartono. 2000. "Peran Kekuasaan dalam Seni Rupa Kontemporer Yogyakarta", dalam *Outlet: Yogya dalam Seni Rupa Kontemporer Indonesia*. Yogyakarta: Yayasan Seni Cemeti.
- Zaelani, Rizky A. 2000. "Menyoal Karya Seniman Yogyakarta Angkatan '90-an, Sebuah Kasus Perkembangan Seni Rupa Kontemporer Indonesia", dalam *Outlet: Yogya dalam Seni Rupa Kontemporer Indonesia*. Yogyakarta: Yayasan Seni Cemeti.