

# JURNAL SENI RUPA GALERI

Kajian Seni Rupa Modern  
dan Kontemporer Indonesia



Diterbitkan Oleh :  
Galeri Nasional Indonesia

ISSN 2356-1963

JSG

Volume 3  
Jilid 2

Halaman  
1- 75

Jakarta  
Oktober  
2017



# JURNAL SENI RUPA GALERI

## ISSN 2356-1963

### VOLUME 3, NO.2 - OKTOBER 2017

Sejak tahun 2014 terbit dua kali setahun dengan menggunakan format sesuai standar akreditasi Direktorat Jenderal Pendidikan Tinggi Departemen Pendidikan Nasional. Berisi tulisan yang merupakan artikel konseptual dan artikel hasil penelitian di bidang seni rupa. Artikel telaah (*review*) dimuat atas undangan.

**Pelindung**

Tubagus Sukmana

**Penanggung Jawab**

Citra Smara Dewi

**Ketua Penyunting**

Ananda Feria Moersid

**Wakil Ketua Penyunting**

Ardianti Permata Ayu

**Penyunting Pelaksana**

Ardianti Permata Ayu

**Dokumentasi**

Abdurrahman

**Editor Teknis**

Nicholas Wila Adi

**Penyedia Data**

Sumarmin

Zamrud Setya Negara

**Pelaksana Tata Usaha**

Firdaus

Bayu Genia Krishbie

Irwan Sahabuddin

Winarni

Syofri Ihromi

Khoirunisa

**Alamat Penyunting dan Tata Usaha :**

Galeri Nasional Indonesia

Jl. Medan Merdeka Timur No.14 Jakarta Pusat

Jakarta | Indonesia

[www.galeri-nasional.or.id](http://www.galeri-nasional.or.id)

Jurnal Seni Rupa Galeri diterbitkan sejak bulan Mei 2014 oleh Galeri Nasional Indonesia. Penyunting menerima sumbangan tulisan yang belum pernah diterbitkan dalam media lain yang relevan dengan tema, bersifat aktual dan dapat memberi kontribusi terhadap perkembangan ilmu seni rupa.

Naskah diketik di atas kertas HVS kuarto spasi 1,5 sebanyak 25-30 halaman, dengan format seperti tercantum pada halaman belakang (lembar petunjuk bagi Calon Penulis Jurnal Seni Rupa Galeri)

Naskah yang masuk dievaluasikan dan disunting untuk keseragaman format, istilah dan tata cara lainnya.

**Diterbitkan oleh :**

**Galeri Nasional Indonesia**

**Direktorat Jenderal Kebudayaan Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan**

**JURNAL SENI RUPA GALERI**  
 ISSN 2356-1963  
 VOLUME 3, NO. 2 - OKTOBER 2017

---

<b>Daftar Isi</b>	<b>Hal</b>
<b>EDITORIAL MEMBACA MODERNITAS dan DUALITAS GLOBAL - LOKAL</b>	5
<b>KOMIK DIGITAL: REVOLUSI KOMIK DI MEDIA SOSIAL</b> Oleh : Bambang Tri Rahadian, Pengajar Fakultas Seni Rupa, Institut Kesenian Jakarta	7 - 19
<b>MEMBACA REINTERPRETASI KARYA JOKO AVIANTO "STRONG TREE" DALAM            "ROOTS: INDONESIAN CONTEMPORARY ART", FRANKFURT BOOK FAIR 2015</b> Oleh : Citra Smara Dewi Fakultas Ilmu Budaya, Program Doktorat (S3) Ilmu Sejarah, Universitas Indonesia	21-35
<b>POLITIK IDENTITAS PADA CERGAM MEDAN</b> Oleh : Heri Purwoko Fakultas Ilmu Budaya, Program Studi Cultural Studies, Universitas Indonesia	37-49
<b>MEMBACA INDIKASI IDIOSINKRATIK PERUPA BALI ERA 30<sup>AN</sup></b> Oleh : I Wayan 'Kun' Adnyana Program Studi Seni Murni, FSRD ISI Denpasar	51-63
<b>TINJAUAN BUKU</b> Judul buku: <b>SEMIOTIK DAN DINAMIKA SOSIAL BUDAYA</b> Ferdinand de Saussure, Roland Barthes, Julia Kristeva, Jacques Derrida, Charles Sanders Peirce, Marcel Danesi & Paul Perron dll. Ditinjau oleh: Ananda Moersid, Fakultas Seni Rupa Institut Kesenian Jakarta	65-72







# MEMBACA INDIKASI IDIOSINKRATIK PERUPA BALI ERA 30an

I Wayan 'Kun' Adnyana

Program Studi Seni Murni, FSRD ISI Denpasar

kun\_adnyana@yahoo.com

**Abstract:** *Idiosyncratic of Balinese Artist's in 30's.* A new visual art from Bali, post-classical wayang painting, emerged in the 30's era in Ubud, and also Denpasar. It's a kind of new style of paintings and sculptures, by some of artists whose style were considered very creative and progressive in art. This study aims to identify emergence of those artist as an idiosyncratic movement. Analysis using Bourdieu's practice theory habitus concept explained in the Grenfell and Hardy (2007) model, using third level analysis that is called individual's habitus. This analysis discovered that idiosyncratic Balinese artists in 30's era had produced the autonomous of artistic legitimacy, seen from many aspects, such as age, social environment and artistic choices.

**Abstrak:** *Membaca Indikasi Idiosinkratik Perupa Bali 30an.* Gaya seni rupa Bali baru pasca seni lukis wayang lahir di era 30an di seputaran Ubud dan Denpasar. Kelahiran seni rupa Bali baru yang meliputi karya lukisan dan patung ini, ditandai kemunculan sosok-sosok perupa yang progresif dengan daya cipta baru. Kajian ini bertujuan untuk mengidentifikasi kemunculan sosok-sosok progresif tersebut sebagai gejala idiosinkratik. Analisis menggunakan teori praktik Bourdieu tentang konsep habitus, dalam hal ini secara relevan mengutip pola jabaran Grenfell dan Hardy (2007), lewat analisis level 3, tentang habitus individual. Analisis ini mengantarkan pada temuan bahwa gejala idiosinkratik perupa Bali tahun 30an telah melahirkan hak otonom atas legitimasi artistik. Hal tersebut dibentuk dari aspek usia, sejarah kelahiran, lingkungan sosial, dan pilihan artistik.

**Kata kunci:** habitus, idiosinkratik, perupa Bali era tahun 30an

**Keywords:** habitus, idiosyncratic, Balinese artist in the 30's era.

## LATAR BELAKANG

Sejarah seni rupa Bali mencatat nama pelukis Kamasan, Ida Bagus Gelgel, merupakan salah seorang peraih medali perak *Diploma de Medaile d'Argent* pada pameran di Paris 1937. Barangkali kita berpikir bahwa penghargaan itu tidak lebih dari sebetuk politik etik kolonial. Walaupun pamerannya sendiri dilangsungkan di Paris, kecurigaan seperti itu seringkali dianggap sebagai pandangan kritis satu-satunya. Namun, bila asumsi tersebut disingkirkan untuk sementara waktu dan ditelusuri lebih jauh, maka akan muncul potensi-potensi unggul dari sosok pelukis garis keturunan brahmana tersebut (Adnyana, 2007: 13). Gelgel tidak sendirian, pelukis Ida

Bagus Kembang dari Ubud juga meraih medali serupa pada acara yang sama.

Beberapa seniman perupa Bali dengan cerita dan latar belakang serupa dengan Gelgel dan Kembang juga terjadi di kisaran tahun 1929, yakni saat Walter Spies memberikan sebatang kayu berukuran memanjang kepada pematung asal Belaluan, Denpasar, yang bernama I Tegalan, untuk membuat karya patung. Spies mengira patung yang akan dibuat dengan kayu tersebut akan menghasilkan 2-3 patung. Tegalan justru membuat satu patung berbentuk memanjang (*elongated*) mengikuti sulur kayu. Spies terpujau melihat cara I Tegalan mengolah bahan kayu itu dengan sangat original (Stutterheim, 1934 dalam



Rhodium & Darling, 1980: 67; Adnyana, 2015: 131). Hal yang sama terjadi kisaran awal 1930-an, ketika Bonnet bertemu pelukis Ida Bagus Gerebuak, yang memperlihatkan karya lukisnya pada sebidang kertas yang begitu unik. Bonnet kemudian menunjukkan karya tersebut kepada Spies. Mereka memutuskan untuk memfasilitasi alat-alat seni lukis kepada Gerebuak, sehingga ia produktif untuk selalu berkarya (Adnyana, 2015: 131).

Menyoal seniman perupa Bali dengan sosok progresif dan genial era tahun 30-an seperti di atas, tidak lepas juga dari sosok I Gusti Nyoman Lempad. Lempad merupakan sosok perupa serba bisa, selain sebagai pelukis, pematung, dan juga sebagai pemuka adat yang berwibawa. Karya seni lukisnya menghadirkan figurasi wayang yang 'telanjang', dalam hal pola stilistik seni lukis wayang Kamasan yang penuh ornamentik dan tata busana yang kompleks. Sehingga pola penggambaran narasi wiracerita oleh Lempad menjadi sangat kerakyatan dan penuh humor.

Tentu masih banyak lagi sosok perupa Bali era tahun 30-an yang telah menorehkan kemapanan artistik dan tampil sebagai pelopor di jamannya, sebut saja misalnya Anak Agung Sobrat, Ida Bagus Made Poleng, atau pun pematung I Nyoman Cokot. Kehadiran mereka mempengaruhi keberadaan munculnya seni rupa Bali baru 1930-an, bahkan kemudian sampai melahirkan gerakan sosial seni yang bernama Pita Maha, 29 Januari 1936 (*Majalah Djawa*, No. 1, 2 dan 3, Juli 1936: 143).

Berdasar fakta sosial di atas, perlu diurai dan dijelaskan faktor latar belakang, dan bagaimana identifikasi atas gejala kepeloporan, kebaruan dan progresivitas kreatif pribadi perupa

yang dimaksud, sebagai habitusnya, sehingga kehadirannya mampu melahirkan seni rupa Bali baru 30an, dan juga memunculkan gerakan sosial seni Pita Maha.

### Konsep, Teori dan Mode

Guattari (1995) dalam bahasan "*On the Production of Subjectivity*" memakai istilah idiosinkratik teritori untuk menjelaskan sisi teritori eksistensial (*existential territories*) bersanding dengan istilah *incorporeal universes* untuk menunjuk sistem nilai yang menyangkut implikasi sosial dan budaya (1995: 4). Sementara Sullivan (2005), menegaskan bahwa ketika membaca seni rupa dalam sosoknya sebagai pribadi eksentrik, sebagaimana di dalam studio perupa, metode yang digunakan para perupa atau biasa disebut juga sebagai ikonoklastik, yaitu menjadikan data menjadi idiosinkratik, dan hasilnya seringkali dipahami sebagai keanehan sosial (2005: xii). Sullivan secara eksplisit menerangkan bahwa data yang idiosinkratik itu untuk menunjuk pribadi perupa yang "eksentrik". Pengertian secara harafiah tentang istilah ini dalam *Webster's Dictionary and Thesaurus* (2002) menjelaskan pengertian *idiosyncrasy* sebagai berbagai karakteristik pribadi.

Secara ringkas dapat dijelaskan istilah idiosinkratik merupakan translasi dari *idiosyncratic* (*English; edj*) yang merujuk pada konsep identifikasi subjek yang progresif, menolak kemapanan, dan seringkali dipandang sebagai individu 'pemberontak'. Berdasar pengertian ini, konsep idiosinkratik menjadi relevan disematkan kepada pribadi perupa Bali era tahun 30an yang kemudian secara bersama-sama mampu melahirkan seni rupa Bali baru saat itu dan juga gerakan sosial seni *Pita Maha*.



Analisis untuk membaca indikasi idiosinkratik perupa Bali era 30an, dilakukan dengan menggunakan teori praktik Bourdieu tentang konsep habitus, dalam hal ini penulis secara relevan mengutip pola jabaran Grenfell dan Hardy (2007)---menggunakan pola analisis level 3---yakni tentang *individual's habitus*. Diterangkan bahwa dalam analisis habitus pribadi (perupa), terdapat 5 komponen analisis, yaitu: umur (dalam kajian ini umur kelahiran perupa dapat dijadikan sampel merujuk pada Couteau, 1999), etnisitas (sejarah kelahiran), gender dan lingkungan sosial asal, pendidikan seni, dan pendekatan artistik (2007: 132-135). Idiosinkratik yang muncul, dipahami sebagai muara atas kontribusi langsung dan tidak langsung kelima aspek tersebut.

Kata *habitus* menurut Bourdieu di atas merujuk pada pengertian '*habit*', yang berarti kebiasaan yang berawal dari lingkungan rumah tangga sebagai sistem habitus primer atau utama, yang kemudian dimodifikasi dan dibangun oleh pergerakan individual melalui pendidikan, pekerjaan dan lingkungan sosial lainnya sebagai habitus sekunder atau tertier. Hal tersebut (baca: habitus) membentuk cara untuk memahami dan menghadapi dunia yang dimiliki oleh seseorang melalui pengalaman hidupnya, menyangkut posisi sosial seseorang, dan yang terutama yaitu merujuk pada lingkungan tempat kita tumbuh (Bourdieu, 1984: 466; dalam Moersid, 2007). Sehingga dapat dijadikan latar belakang pribadi seseorang, maupun latar belakang perkembangan sosial.

Gerakan sosial seni Pita Maha kemudian dapat dikatakan sebagai gerakan perubahan dalam perkembangan seni rupa Bali. Perubahan ini tentunya dipelopori oleh orang-orang yang

dapat dikatakan juga sebagai agen. Dalam hal ini, agen berperan sebagai perantara kebudayaan---pembentuk selera---yang dapat menterjemahkan konsep-konsep pemikiran baru ke dalam gaya hidup sebagai bagian dari proses kreatif, sehingga terbentuk dan diterima di masyarakat (baca: arena produksi budaya). Bourdieu menggunakan konsepsi *habitus* dan *arena* yang ditopang oleh konsep mengenai kekuatan simbolik, strategi dan perjuangan untuk mencapai kekuasaan simbolik, serta material melalui beragam kapital yaitu ekonomi, budaya dan simbolik, sehingga menghasilkan sebuah kebudayaan baru (Bourdieu, 1977:178; dalam Moersid, 2007).

Keseluruhan analisis merupakan deskriptif analitik berbasis sumber dan data, meliputi data wawancara, kepustakaan dan pembacaan dekat (*close reading*) atas karya seni rupa yang dijadikan sumber. Perupa yang dipilih---dianggap sebagai agen perubahan---dalam kajian ini, meliputi: Ida Bagus Gerebuak, I Ketut Cokot, Gusti Nyoman Lempad, Ida Bagus Gelgel dan Ida Bagus Kembeng. Kesemua perupa ini merupakan generasi pertama yang merintis kelahiran gelombang seni lukis Bali baru 1930-an, dan juga menjadi bagian aktif dari perkembangan Gerakan Pita Maha.

### **Habitus Pribadi Kaum Eksentrik**

Pribadi perupa yang mengambil pilihan untuk mendobrak kemapanan langgam estetika seni rupa Bali pra-30'an, rupanya memang tidak lahir secara kebetulan. Karakter idiosinkratik itu dibentuk dari berbagai aspek, seperti umur, etnisitas (sejarah kelahiran), gender dan lingkungan sosial asal, pendidikan seni, dan pendekatan artistik (Grenfell dan Hardy, 2007: 132-135). Bentangan umur menjadi aspek yang tidak sederhana untuk menjelaskan fase perilaku



dan proses kreatif masing-masing pribadi. Begitu juga sejarah kelahiran, gender dan lingkungan sosial, pendidikan, serta pilihan pendekatan artistik menjadi aspek yang berkontribusi bagi terbentuknya watak eksentrik seorang perupa.

Lempad (kelahiran 1862-1978) pada tahun 1930-an berarti telah berusia lebih dari 60 tahun. Posisinya sebagai sosok senior terlihat sangat mempengaruhi ruang sosial seni rupa di Ubud era 30an. Terbukti ketika menjadi salah seorang dewan pembina Pita Maha, bersama-sama dengan Tjokorda Raka Sukawati, Tjokorda Agung Sukawati, Walter Spies dan Rudolf Bonnet (*Majalah Djawa*, No. 1, 2 dan 3, Juli 1936: 143). Lempad lahir dari klan Pengalasan, yang memang memiliki geneologi keseniman (Gaspar, Casanova & Couteau, 2014: 27). Sejarah hidup keluarganya sangat traumatik, yakni yang harus mengungsi dari Bedulu (desa kelahirannya) ke Ubud. Beruntung punggawa Puri Ubud, Tjokorda Gde Sukawati menerima bahkan menjadikannya sebagai penasihat dan seniman kerajaan.

Lempad dibentuk oleh kepemilihan modal simbolik dan budaya, mengikuti terminologi Bourdieu yang kuat. Ia lahir dari klan yang memiliki geneologi seni, dan mewarisi pengalaman artistik dari ayahnya Gusti Sedahan, seorang arsitek sekaligus juga pembuat topeng sakral. Selain itu ia sejak kecil punya pengalaman untuk melihat relief Yeh Pulu, mengamati dan meresapi semua gaya estetikanya. Pendidikan seni secara formal memang tidak pernah diikuti oleh Lempad, tetapi sesungguhnya lingkungan sosial tempat ia bergaul menjadi semacam '*social course*' atau pelatihan dan pembelajaran seni yang ia serap dari masyarakat, begitu juga keterlibatannya dalam membuat properti upacara ritual, menjadikan ia mapan dalam menguasai keterampilan melukis wayang.

Kesemua aspek membentuk habitus pribadi Lempad, yang terlacak dengan jelas dalam pencapaian karya seni rupa pribadi, baik patung, relief, maupun lukisan. Kecakapan (*skill*) dan kecerdasan daya pikir menubuh sempurna pada sosok pelukis kelahiran Bedahulu ini. Pada karyakaryanya ia melakukan semacam dekonstruksi pembacaan atas wiracerita Mahabrata atau pun Ramayana. Narasi Ramayana yang meneguhkan Laksamana atau pun raja kera Sugriwa sebagai kesatria berwibawa, oleh Lempad justru dikisahkan dengan cita rasa humor yang tinggi. Karya seni lukisnya menghadirkan figurasi wayang yang 'telanjang', menghilangkan ornamentik dan tata busana yang kompleks, menjadikannya sangat kerakyatan dan humorik.

Gelgel (kelahiran 1900-1937) di tahun 1930-an, umurnya kisaran 30 tahun, umur yang dewasa dalam hal meneguhkan pilihan dan keyakinan perilaku pribadi. Lahir dari garis keturunan *brahmana* (pendeta), yang juga sekaligus sebagai warga Kamasan, tentu saja mempunyai hubungan kekerabatan dengan patron seni lukis wayang Kamasan. Lukisan wayang gaya Kamasan—yang diyakini telah mencapai puncak abad ke-15—dengan visualitas tokoh-tokoh wayang yang pipih dan menekankan pada representasi hierarkis wiracerita.

Sebagaimana diketahui pola representasi gambar wayang gaya Kamasan, mengikuti pola hierarkis. Dunia para dewa digambarkan sebagai dunia atas, hingga harus dituturkan pada sisi atas bidang kanvas, seperti pada gambar di langit-langit bale Kerthagosa, Klungkung, dan juga dalam karya-karya lukisan gaya Kamasan pada umumnya. Alam manusia digambarkan dan diterapkan di lapisan bagian tengah kanvas, dan pada bagian bawah adalah kisah alam binatang,





Gambar 1. Karya Gusti Nyoman Lempad, Hanoman Membunuh Detia Katakasa, 1938, koleksi Museum Puri Lukisan. Dok. Museum Puri Lukisan.



Gambar 2. Karya I Gusti Nyoman Lempad, "Bima Memboyong Saudara-Saudaranya". Pada Pameran Perkembangan Seni Lukis Pahat Dan Patung Bali 27 April - 25 Mei 1986 Di Taman Budaya Denpasar. Dok: <http://archive.ivaa-online.org>





Gambar 3. Karya Ida Bagus Made Poleng, Upacara di Laut, tanpa tahun, koleksi Keluarga IB Made Poleng.  
Dok. Museum Puri Lukisan.





Gambar 4. Karya Gusti Ketut Kobot, "Brahma Mengendarai Wilmana", koleksi Museum Neka.  
Dok. Museum Neka



atau boleh juga sebagai alam manusia yang masih diliput hawa nafsu (*kama*). Antara lapisan dunia yang berbeda secara hierarkis tersebut, dalam penggambarannya dibatasi ruangan kosong. Hanya beberapa aksen stilisasi awan memberi tanda, bahwa ruang imajiner itu adalah lapisan langit (Adnyana, 2015: 133).

Sementara jika melihat lukisan Gelgel, akan terlihat pola representasi gambar yang membaur; tanpa hierarkis, tanpa berturutan paralel, melainkan keseluruhan subjek gambar, baik sosok dewata, manusia dan binatang berbaur dalam satu ruang. Keberanian untuk melakukan terobosan kreatif menjadi pembuktian, bahwa sosok yang lahir dari garis brahmana, penjaga tradisi adi luhung, juga memungkinkan melahirkan 'pemberontak kecil', menjadi pembaharu atas tradisi masa lalu. Pilihan artistik seperti ini, terbukti mendapat apresiasi yang penting, seperti meraih medali perak *Diploma de Medaile d'Argent* tahun 1937.

Hal yang sama juga dilakukan Ida Bagus Kembeng (kelahiran 1897-1954) lewat karya berjudul "*Calonarang Dance*", (1931) atau lukisan Gelgel yang berjudul "*The Priest Frees the Monkey, Tiger, and Snake from a well*", (1935) jelas memperlihatkan penggambaran subjek figurasi di dalam satu ruang panggung (pada Kembeng), dan satu ruang pemandangan antara pendeta dan binatang (pada Gelgel), yang merombak pola representasi gambar ala seni lukis wayang Kamasan pada umumnya.

Kembeng juga memiliki latar sejarah sosial mirip seperti Lempad, ia merupakan seorang 'migran' dari Tampaksiring yang kemudian menetap di Tebasaya, Ubud, atas dukungan patron Puri Ubud, Tjokorda Gde Sukawati---yang juga

melahirkan generasi perupa yang hebat, seperti Ida Bagus Made Poleng. Penguasaan atas susastra tradisi, tetap menjadikan Kembeng sebagai sosok pribadi yang otonom dalam berkarya seni.

Rudolf Bonnet berpendapat bahwa Ida Bagus Kembeng merupakan pribadi mandiri, dengan gagasan unik, yang kemudian melukiskan gagasannya itu dengan stilisasi yang megah dan pilihan warna-warna cerah (Bonnet, 1936: 65). Karya Kembeng "*Calonarang*", memang memperlihatkan kecenderungan pola stilistik yang dekoratif, namun dari segi pilihan warna nampak kekuatan dan kebebasan pribadi, tidak seperti tradisi pewarnaan wayang Kamasan yang berupa proses *sigarmangsi* (pewarnaan gradatif dan merujuk pada langgam warna wayang yang simbolis sesuai dengan struktur tokoh wayang).

*"Ida Bagus Kembeng van Tebasaya, doet zich in zijn werk kennen als een warmvoelend, sterk persoonlijk kunstenaar, ongelijk, dikwijls vreemd en bizar en met een uitgesproken voorliefde voor decoratieve pracht, en felle kleuren"* (Bonnet, 1936: 65; dalam Adnyana, 2015:167).

Gelgel, Kembeng, dan Lempad juga melakukan perombakan pola stilisasi pada karya mereka, seperti terhadap sisi kerumitan dan kemegahan seni lukis wayang, mereka menurkannya dengan secara sederhana, polos, dan lebih "telanjang". Pada istilah distorsi oleh seorang Lempad-lah, seni lukis Bali yang sesungguhnya berbasis (baca: ditekankan) pada *drawing* (garis) mencapai puncak pengakuannya. Dengan mengungkap sisi artistik dari garis, Lempad membangun kesadaran baru, yang seakan mengumandangkan antitesa, bahwa



hanya dengan torehan garis yang membentuk subjek gambar, sesungguhnya lukisan telah menjadi sempurna.

Pencapaian artistik karya pelukis-pelukis tersebut di atas, dapat dikatakan telah mendekati kondisi otonom sebagai pribadi. Kemajuan artistik yang dimaksud, setidaknya dapat dibaca sebagai tiga disposisi artistik baru yaitu: pertama, menyangkut gubah gejala visual, mereka menggunakan pola pemanfaatan bidang gambar yang menghorisontal, berbeda dengan lukisan wayang Kamasan---pada umumnya---yang cenderung vertikal (hirarkis). Kedua, keberanian untuk membangun stilisasi baru, bentuk wayang yang bertransformasi ke figurasi manusia digambarkan dengan penggambaran peristiwa dan kostum yang sesuai konteks zaman (pada karya pertandingan sepak bola lengkap dengan seragam). Ketiga, secara implisit dapat dinyatakan bahwa di benak sang pelukis telah tersimpan potensi pemikiran, ide-ide, dan sikap keterbukaan sosial, ini membebaskan tuduhan bahwa pelukis Bali tradisional hanyalah sekelompok komunitas terampil tanpa tradisi pikir (Adnyana, 2015: 133).

Dapat dilihat juga pada Gerebuak, pelukis kelahiran Tampaksiring, memiliki pemikiran yang lebih maju dan berani lagi, yakni melakukan perombakan hingga ke soal tema lukisan. Ia pernah melukis "*Football Match*", 1929, dengan media *color drawing* di atas kertas, 35X54 cm (Spanjaard, 2007 : 5). Lukisan tersebut menggambarkan potensi modal kultural yang genial dari seorang Gerebuak dalam menafsir ide-ide baru di akhir tahun 1920-an. Digambarkan dua tim sepak bola beradu di lapangan hijau, berseragam warna biru dengan bawahan merah, tim lawan memakai atasan warna garis putih-merah bercelana hitam. Sementara di luar

lapangan, nyaris semua penonton tanpa baju, hanya memakai kain dan *udeng* (ikat kepala khas Bali). Penonton dilukiskan bersorak kegirangan. Di sisi lapangan dipenuhi tetumbuhan juga pepohonan yang digambarkan bak sulur-sulur ornamen (Adnyana, 2009).

Dalam hal ini, Gerebuak menyintesis; realitas baru dunia sepakbola yang berseragam, dalam keseharian kehidupan Bali yang agraris. Dapat diduga, ada semacam perumusan realitas ideal di benak pelukis generasi pasca-Kamasan ini. Karyanya seperti menunjuk pada keyakinan-keyakinan universal, terutama soal alkulturasi antar bangsa. Gerebuak mengkonstruksi baik secara sadar maupun intuitif bagan persepsinya atas realitas baru dalam kehidupan manusia Bali dengan cara formulatif (Adnyana, 2015: 133).

I Nyoman Cokot (kelahiran 1886-1971) kelahiran desa Jati, Tegalalang, seorang jelata yang melahirkan cara pandang kesenian yang eksentrik, dengan capaian karya yang genial pada jamannya. Dia tidak lagi memandangi seni ukir---yang pada umumnya---hanya menatah kayu dalam alur pikir yang rapih, santun, dengan penuh sulur ornamentik yang indah. Cokot malah mencari---menggunakan---akar dan berbagai julai ranting kayu yang berserak di aliran sungai, untuk menatahkan wajah-wajah totem, yang menjauh dari kesan indah. Anomali praktek kesenian dari Cokot, kini diwarisi oleh berbagai komunitas seni ukir di Bali sebagai sebuah keunggulan moyang yang harus dirayakan dan diwarisi (Adnyana, 2007: 13).

Menurut Kusnadi (1977), Cokot merupakan seniman yang menyadari kehadiran kekuatan ekspresi magis sebagai ciri ciptaan-ciptaan Bali kuno, yang dipertahankan dalam



karyanya, tanpa kehendak menjadi pengulang tradisi. Menjadi eksentrik dan pembaharu tidak harus juga membuang genom tradisi, karena merupakan menjadi roh yang bebas untuk menghidupi sosok-sosok baru.

Para perupa tersebut di atas merupakan tokoh masyarakat, yang mengetahui susatra agama, dan juga tokoh *undagi* (arsitek bangunan Bali, seperti bangunan pura). Artinya, mereka sangat memahami bagaimana praktik relegi dan keimanan juga harus dibarengi kreativitas tafsir dan praktek penciptaan demi pemuliaan Sang Maha Pencipta. Langgam seni lukis wayang gaya Kamasan yang berkisah dunia Dewata, juga bisa dirombak untuk semakin membumi, sehingga pemahaman atas Dewata menjadi bagian praktek hidup sehari-hari, yang menjelma menjadi pemuliaan rasa kemanusiaan, dan harmoni dengan alam, bukan semata penutur ulang teks tradisi yang dimaksud.

Habitus menghasilkan dan dihasilkan oleh kehidupan sosial: di satu pihak, merupakan 'struktur yang menstruktur', yaitu dapat menstrukturkan kehidupan sosial, di lain pihak juga merupakan 'struktur yang terstruktur', yaitu dapat distrukturisasi oleh dunia sosial. Dalam hal ini, para agen perubahan (baca: perupa) dipengaruhi oleh dua lingkungan habitusnya, yaitu habitus dasar sebagai tokoh agama atau strata sosial atas yang memiliki kekuatan maupun kekuasaan simbolik---dengan menggunakan seluruh pengetahuan, keterampilan dan talentanya---untuk dapat berhasil melakukan perubahan sekaligus mendapatkan pengakuan (legitimasi). Lingkungan lainnya yaitu adanya pengaruh dari seniman Barat yang memperkaya pemikiran maupun 'selera' para seniman Bali kala itu, sebagai persinggungan budaya antara budaya

lokal dengan Barat. Oleh karenanya, Bourdieu juga mengatakan bahwa walaupun habitus bisa menjadi sebuah kerangka tindakan, namun ia tidaklah statis dan dapat dibentuk oleh interaksi dari strategi-strategi yang diambil oleh berbagai kelompok sosial (Bourdieu, 1977-81-83; Moersid, 2007).

Persinggungan budaya yang terjadi pada gaya perupa Bali tahun 30an dapat dikatakan juga sebagai '*glokalisasi*', yang pertamakali dikemukakan oleh Roland Robertson (1995) dalam konsep *dochakuka*---prinsip adaptasi agrikultural Jepang dalam hal teknik pertanian untuk kebutuhan lokal---sebagai interaksi antara globalisasi yang dilakukan oleh Barat dengan penduduk lokal. Sehingga dapat dimaknai : 'adaptasi cara pandang global ke dalam kondisi lokal' (Yamashita, 2003:6; dalam Moersid, 2007). Dalam perspektif ini, globalisasi bukanlah proses homogenisasi yang tak terarah, namun merupakan proses hibridisasi dualistik dan adanya proses negoisasi di mana keduanya saling mempengaruhi yang kemudian membuahkan hasil (produk budaya baru).

#### **Simpulan: Hak Otonom Legitimasi Artistik**

Para perupa di atas merupakan orang-orang dengan kemampuan menterjemahkan konsep-konsep pemikiran baru ke dalam karya tradisi sebagai proses kreatifnya. Ada upaya untuk me'redefinisi' diri dengan serangkaian nilai dan norma yang baru, menentukan bentuk-bentuk kebudayaan baru dalam seni rupa tradisi Bali. Sehingga dapat dikatakan juga mereka merupakan agen perubahan yang berperan dan mampu 'mengubah', membentuk dan mengkondisikan arena (baca: seni rupa Bali). Namun dalam proses kreatifnya ada faktor yang turut mempengaruhi,



baik dari luar maupun dalam diri perupa. Selain kemampuan dan upaya di atas, telah terjadi “internalisasi dari eksternalisasi dan eksternalisasi dari internalitas” yang membuat perubahan itu terjadi. Perubahan yang dilakukan oleh para agen pada akhirnya menghasilkan perubahan ‘selera’ di masyarakat pada perkembangannya, yang terus menerus terjadi hingga kini.

Dalam arena produksi kebudayaan (baca: karya seni tahun 30an) dapat dijelaskan bahwa agen memiliki peran dalam perubahan maupun perkembangannya atas dasar adanya interaksi antara modal simbolik, modal kultural dengan proses kreatif yang diolah oleh para agen. Karya seni tahun 30an yang berangkat dari tradisi telah mengalami transformasi identitas yang kemudian memperkaya khasanah identitas tradisi awalnya, dalam proses globalisasi dan negosiasi antara budaya lokal dan budaya global sehingga menjadi sumber kreativitas baru.

Penyimpangan (baca: anggapan negatif), eksentrisitas atau sikap berontak, sesungguhnya harus dibaca sebagai indikasi idiosinkratik---dalam konteks tulisan ini dimaknai sebagai upaya kritis pribadi perupa dalam menyoal keamanan kebudayaan moyang. Sikap berontak terbukti tidak lahir begitu saja, karena banyak aspek yang membentuk, seperti kematangan umur, sejarah kelahiran, lingkungan sosial, dan juga pilihan artistik.

Entah kehadiran tiap pribadi mereka itu mampu mewujudkan dalam praktek kekaryaannya yang gradatif---sebagaimana Gelgel yang membiarkan bagaimana artistik rupa wayang Kamasan untuk dilanturkan ke dalam karya-karyanya—hingga ke penyimpangan ekstrem dengan genialitas yang luar biasa. Ini menjadi penting, untuk kembali memaknai sikap anomali personal seorang

perupa dalam peradaban manusia Bali era tahun 30an, di tengah pandangan bahwa seni rupa Bali baru dan juga Pita Maha hanya buah rekayasa elit kuasa dan kolonial. Padahal tegas terbukti karakter idiosinkratik perupa Bali, secara otonom memiliki kapital simbolik dan kultural sehingga mampu mencipta karakter artistik baru. Kesemua itu kemudian dilegitimasi sebagai pencapaian pribadi perupa secara soliter dan menginspirasi generasi berikutnya.



## DAFTAR PUSTAKA

- Adnyana, I Wayan. 2015. *Pita Maha: Gerakan Sosial Seni Lukis Bali 1930-an*, sebuah disertasi. Yogyakarta: Pascasarjana ISI Yogyakarta.
- Adnyana, Wayan Kun. 2007. "Mengenal Berontak Estetik", Bali Post, Jumat 19 Januari. Bali: Bali Post.
- Couteau, Jean. 1999. *Museum Puri Lukisan*. Ubud : Yayasan Ratna Warta.
- Gaspar, Ana, Antonio Casanovas & Jean Couteau. 2014. *Lempad: A Timeless Balinese Master*. Woudrichem-Netherlands : Pictures Publishers.
- Grenfell, Michael & Cheryl Hardy. 2007. *Art Rules: Pierre Bourdieu and The Visual Arts*. New York : Berg.
- Guattari, Felix. 1995. *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*, terj. Inggris oleh Paul Bains & Julian Pefanis. Bloomington: Indianan University Press.
- Kusnadi. 1977. "Prakata" dalam katalog *Pameran Patung dan Lukisan 13 Seniman Indonesia yang Telah Menerima Anugerah Seni Pemerintah RI*. Jakarta: Balai Seni Rupa Jakarta.
- Majalah Djawa. 1936. *Tijdschrift Van Het Java Instituut*, No. 1, 2 en 3, Juli. Jawa: Majalah Djawa.
- Moersid, Ananda, 2007. *Agen Perubahan dalam Arena Produksi Budaya Batik Keratonan Yogyakarta*, sebuah disertasi. Depok: Pascasarjana Antropologi-Universitas Indonesia.
- Rhodus, Hans, & John Darling. 1980. *Walter Spies and Balinese Art*. Amsterdam: Tropical Museum.
- Spanjaard, Helena. 2007. *Pioneers of Balinese Painting: The Rudolf Bonnet Collection*. Amsterdam: KIT Publishers.
- Sullivan, Graeme. 2005. *Art Practice As Research: Inquiry in The Visual Arts*. London: Sage Publications.
- Vickers, Adrian. 2012. *Balinese Art: Paintings and Drawings of Bali 1800 - 2010*. Vermont-US: Tuttle publisher.
- Webster, Noah. 2002. *Webster's Dictionary and Thesaurus*. New Lanark- Scotland: Geddes & Grosset.



**EDITORIAL MEMBACA MODERNITAS dan DUALITAS GLOBAL - LOKAL**

**Komik Digital: Revolusi Komik di Media Sosial**

Oleh : Bambang Tri Rahadian,  
Pengajar Fakultas Seni Rupa, Institut Kesenian Jakarta

**Membaca Reinterpretasi Karya Joko Avianto "Strong Tree" dalam "Roots: Indonesian Contemporary Art", Frankfurt Book Fair 2015**

Oleh : Citra Smara Dewi Fakultas Ilmu Budaya,  
Program Doktorat (S3) Ilmu Sejarah, Universitas Indonesia

**Politik Identitas pada Cergam Medan**

Oleh : Heri Purwoko Fakultas Ilmu Budaya,  
Program Studi Cultural Studies, Universitas Indonesia

**Membaca Indikasi Idiosinkratik Perupa Bali ERA 30an**

Oleh : I Wayan 'Kun' Adnyana  
Program Studi Seni Murni, FSRD ISI Denpasar

**TINJAUAN BUKU**

**Judul buku: Semiotik dan Dinamika Sosial Budaya**

Ferdinand de Saussure, Roland Barthes, Julia Kristeva, Jacques Derrida, Charles Sanders Peirce,  
Marcel Danesi & Paul Perron dll.

Ditinjau oleh: Ananda Moersid, Fakultas Seni Rupa Institut Kesenian Jakarta



**GALERI NASIONAL INDONESIA**

Jl. Medan Merdeka Timur No. 14 Jakarta Pusat  
Jakarta - Indonesia

[www.galeri-nasional.or.id](http://www.galeri-nasional.or.id)



977 2477161 03