

Membaca Gejala Idiosinkratik Perupa Bali '30-an

By I Wayan Adnyana

Membaca Gejala Idiosinkratik Perupa Bali '30-an

(Analisis Level 3: Habitus Pribadi Perupa)

oleh

I Wayan 'Kun' Adnyana
Program Studi Seni Murni, FSRD ISI Denpasar
kun_adnyana@yahoo.com

Abstrak

Seni rupa Bali baru, pasca seni lukis wayang, muncul era '30-an di seputaran Ubud juga 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: 132-135), lewat pola analisis level 3, yakni tentang *individual's habitus*. Analisis ini mengantarkan pada temuan bahwa gejala idiosinkratik perupa Bali era '30-an telah melahirkan hak otonom atas legitimasi artistik. Hal tersebut dibentuk dari aspek umur, sejarah kelahiran, lingkungan sosial, dan pilihan artistik.

Kata kunci: Habitus pribadi perupa, Idiosinkratik, Perupa Bali '30-an,

A new visual art of Bali, postclassical wayang painting, was born in '30st era in around Ubud, and also Denpasar. It's a kind of new painting and sculpture, insign born some of artists who were very progressive in art creativities. This studies aims to identify the progressive person who is as idiosyncratic. Analysis used Bourdieu's practice theory that habitus concept that as relevant followed Grenfell and Hardy (2007: 132-135) model (the third level analysis) that is called individual's habitus. This analysis discovered that idiosyncratic Balinese artists in '30st era had produced the otonomy of artistic legitimacy. That built from many aspects, from age of artist, birth history, social environment and artictic choices.

Keywords: Individual's habitus, Idiosyncratic, Balinese artist in '30st era.

Pendahuluan

Sejarah seni rupa Bali mencatat nama pelukis Kamasan, Ida Bagus Gelgel menjadi salah seorang peraih medali perak Diploma de Medaile d'Argent pada pameran di Paris 1937. Barangkali kita berpikir bahwa penghargaan itu tidak lebih sebetuk politik etik kolonial. Walaupun pamerannya sendiri dilangsungkan di Paris, kecurigaan macam itu seringkali dianggap sebagai pandangan kritis satu-satunya. Padahal kalau mau sedikit membuka pikiran, dan tentu saja dengan membuang sementara waktu asumsi tadi, tentu akan membawa ke arah penelusuran lebih jauh menyangkut potensi-potensi unggul dari sosok pelukis garis keturunan brahmana

tersebut (Adnyana, 2007: 13). Gelgel tidak sendirian, ada pelukis Ida Bagus Kembeng dari Ubud—yang juga meraih medali serupa pada even yang sama itu.

Kisah munculnya pribadi unggul seperti Gelgel dan Kembeng juga terjadi di kisaran 1929, yakni saat Spies memberikan sebatang kayu berukuran memanjang kepada pematung asal Belaluan, Denpasar I Tegalan (wawancara Ida Bagus Alit, kisaran tahun 2012, menyebutkan namanya I Tekelan), untuk membuat karya patung. Dikira patung yang akan dibuat dengan kayu itu berjumlah 2-3 patung. Tekelan justru membuat satu patung berbentuk memanjang (*elongated*) mengikuti sulur kayu. Spies terpukau melihat cara I Tegalan mengolah bahan kayu itu dengan sangat original (Stutterheim, 1934, dalam Rhodius & Darling, 1980: 67; Adnyana, 2015: 131).

Hal yang sama terjadi kisaran awal 1930-an, kala Bonnet bertemu pelukis Ida Bagus Gerebuak (wawancara Pande Wayan Suteja Neka, 28 Oktober 2009, nama ini berasal dari Griya Tampaksiring), yang melihat 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, hingga ia produktif untuk selalu berkarya (Adnyana, 2015: 131).

Menyoal sosok progresif dan genial era '30-an tentu harus menyebut sosok I Gusti Nyoman Lempad. Lempad merupakan sosok perupa serba bisa, selain melukis juga pematung dan juga pemuka adat yang berwibawa. Karya seni lukisnya menghadirkan figurasi wayang yang 'telanjang', kalau harus membandingkan dengan pola stilistik seni lukis wayang Kamasan yang penuh ornamentik dan tata busana yang kompleks. Pola penggambaran narasi wiracerita oleh Lempad menjadi sangat kerakyatan dan penuh humor.

Tentu masih banyak lagi sosok perupa Bali era '30-an yang telah menorehkan kemapanan artistik dan tampil sebagai pelopor di jamannya, sebut 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 en 3, Juli 1936: 143).

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

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

Konsep, Teori dan Metode

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 mereka (perupa) ikonoklastik, data menjadi idiosinkratik, dan hasilnya acapkali 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 (Indonesia) merupakan translasi dari *idiosyncratic* (*English; edj*) yang merujuk pada konsep identifikasi subjek (pribadi) yang progresif, menolak kemapanan, eksentrik dan juga acap dipandang sebagai ‘pemberontak’. Berdasar pengertian ini, konsep idiosinkratik juga tentu relevan disematkan kepada pribadi perupa Bali era '30-an yang kemudian secara bersama-sama mampu melahirkan seni rupa Bali baru dan juga gerakan sosial seni Pita Maha.

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

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 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 Pita Maha.

Habitus Pribadi Kaum Eksentrik

Pribadi perupa yang mengambil pilihan untuk mendobrak keamanan langgam estetika seni rupa Bali pra-30-an, rupanya memang tidak lahir 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 kreatif masing-masing pribadi. Begitu juga sejarah kelahiran, gender dan lingkungan sosial, pendidikan, dan juga pilihan pendekatan artistik menjadi aspek yang berkontribusi bagi terbentuknya watak eksentrik seorang perupa.

Lempad (kelahiran 1862-1978) pada 1930-an berarti telah berusia lebih dari 60 tahun. Posisinya sebagai sosok senior kelihatan sangat mempengaruhi ruang sosial seni rupa di Ubud era '30-an. Terbukti yang 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 en 3, Juli 1936: 143). Lempad lahir dari klan Pengalasan, yang memang memiliki geneologi kesenimanan (Gaspar, Casanova & Couteau, 2014: 27). Sejarah hidup keluarganya sangat traumatik, yakni harus mengungsi dari Bedulu (desa kelahirannya) ke Ubud. Beruntung punggawa Puri Ubud, Tjokorda Gde Sukawati menerima bahkan menjadikannya sebagai penasehat dan seniman kerajaan.

Lempad dibentuk oleh kepemilikan modal simbolik dan budaya (mengikuti terminologi Bourdieu) yang kuat. Ia lahir dari klan yang memiliki geneologi seni, dan juga mewarisi pengalaman artistik dari ayahnya Gusti Sedahan yang seorang arsitek dan pembuat topeng sakral. Kemudian ia sejak kecil punya pengalaman untuk melihat relief Yeh Pulu, mengamati dan meresapi kesemua gaya estetikanya.

Pendidikan seni secara formal memang tidak pernah diikuti oleh Lempad, tetapi sesungguhnya lingkungan sosial di mana ia bergaul adalah menjadi semacam ‘*social course*’. Pelatihan dan pembelajaran seni 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. 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, sangat kerakyatan dan humorik.

Gelgel (kelahiran 1900-1937) di tahun 1930-an, umurnya kisaran 30-an tahun, umur yang dewasa dalam hal meneguhkan pilihan dan keyakinan perilaku pribadi. Lahir dari garis keturunan *brahmana* (pendeta), yang juga sekaligus sebagai orang Kamasan, tentu saja mempunyai hubungan kekerabatan dengan patron seni lukis wayang Kamasan. Lukisan wayang 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 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 Kertagosa, Klungkung, dan juga dalam karya-karya lukisan Kamasan pada umumnya. Berikutnya alam manusia di lapisan tengah, dan pada bagian bawah adalah kisah alam binatang, 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 aksentuasi awan memberi tanda, bahwa ruang imajiner itu adalah lapisan langit (Adnyana, 2015: 133).

Sementara melihat lukisan Gelgel, akan terlihat pola representasi gambar yang membur; 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 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.

Kembeng juga memiliki latar sejarah sosial mirip seperti Lempad, ia merupakan seorang ‘migran’ dari Tampaksiring. Kemudian menetap di Tebasaya, Ubud, atas dukungan patron Puri Ubud, Tjokorda Gde Sukawati. Ia 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 (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 berupa proses *sigarmangsi* (pewarnaan gradatif dan merujuk pada langgam warna wayang yang simbolis sesuai 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, seperti terhadap sisi kerumitan dan kemegahan seni lukis wayang, dengan menurulkannya secara sederhana, polos, dan lebih “telanjang”. Pada term distorsi oleh seorang Lempad-lah, seni lukis Bali yang sesungguhnya berbasis pada *drawing* (garis) mencapai puncak pengakuannya. Dengan mengungkap sisi artistik dari garis, Lempad membangun kesadaran baru, dan seakan mengumandangkan antitesa, bahwa hanya dengan torehan garis yang membentuk subjek gambar, sesungguhnya lukisan telah menjadi sempurna.

Pencapaian artistik karya pelukis-pelukis tersebutkan tadi, mendekati kondisi otonom sebagai pribadi. Kemajuan artistik yang dimaksud, setidaknya dapat dibaca sebagai tiga disposisi artistik baru: (pertama) menyangkut gubah gejala visual, pola pemanfaatan bidang gambar menghorisontal, berbeda dengan pelukisan wayang Kamasan yang cenderung vertikal (hirarkis). Kedua, keberanian untuk membangun stilisasi baru, dari bentuk wayang ke figurasi manusia dengan penggambaran peristiwa dan kostum yang sesuai konteks zaman (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 (2015: 133).

Sementara Gerebuak kelahiran Tampaksiring, lebih maju lagi, yakni merombak hingga ke soal tema lukisan. Ia pernah melukis “*Football Match*”, 1929, dengan media *color drawing* di 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. 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).

Gerebuak menyintesakan; realitas baru dunia sepakbola yang berseragam, dengan 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 formatif (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 memandang seni ukir hanya menatah dalam alur pikir yang rapih, santun, dengan penuh sulur ornamentik yang indah. Cokot malah mencari akar dan berbagai julai ranting kayu yang berserak di aliran sungai, dan 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. Tradisi dalam wadagnya sebagai genom, ia menjadi roh yang bebas untuk menghidupi sosok-sosok baru. Karena genom, yang menjadi serba spirit.

Para perupa tersebut di atas merupakan tokoh masyarakat, yang mengetahui susatra agama, dan juga tokoh *undagi* (arsitek bangunan Bali, seperti bangunan pura). Artinya, mereka memahami bagaimana praktik relegi dan keimanan juga harus dibarengi kreativitas tafsir dan praktek penciptaan demi pemuliaan Sang Maha Pencipta. Laggam seni lukis wayang 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.

Simpulan: Hak Otonom Legitimasi Artistik

Penyimpangan, eksentritas atau sikap berontak, sesungguhnya harus dibaca sebagai gejala idiosinkratik --dalam konteks tulisan ini dimaknai sebagai upaya kritis pribadi perupa dalam menyoal kemapanan 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 ke dalam praktek karya 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 '30-an, 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 telah mampu mencipta karakter artistik baru. Kesemua itu kemudian dilegitimasi sebagai pencapaian pribadi perupa secara soliter dan menginspirasi generasi berikutnya.

I Wayan 'Kun' Adnyana, pengajar di Program Studi Seni Murni, FSRD ISI Denpasar, meraih Doktor bidang kajian seni rupa dari Program Pascasarjana ISI Yogyakarta (2015).

Daftar Pustaka:

- Adnyana, I Wayan. (2015), *Pita Maha: Gerakan Sosial Seni Lukis Bali 1930-an*, sebuah disertasi, Pascasarjana ISI Yogyakarta, Yogyakarta.
- Couteau, Jean. (1999), *Museum Puri Lukisan*, Yayasan Ratna Warta, Ubud.
- Gaspar, Ana, Antonio Casanovas & Jean Couteau. (2014), *Lempad: A Timeless Balinese Master*, Pictures Publishers, Woudrichem; Netherlands.
- Grenfell, Michael & Cheryl Hardy. (2007), *Art Rules: Pierre Bourdieu and The Visual Arts*, Berg, New York.
- Guattari, Felix. (1995), *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*, terj. Inggris oleh Paul Bains & Julian Pefanis, Indianan University Press, Bloomington.
- Kusnadi. (1977), "Prakata" dalam katalog *Pameran Patung dan Lukisan 13 Seniman Indonesia yang Telah Menerima Anugerah Seni Pemerintah RI*, Balai Seni Rupa Jakarta.
- Rhodium, Hans, & John Darling. (1980), *Walter Spies and Balinese Art*, Tropical Museum, Amsterdam.
- Spanjaard, Helena. (2007), *Pioneers of Balinese Painting: The Rudolf Bonnet Collection*, KIT Publishers, Amsterdam.

Sullivan, Graeme. (2005), *Art Practice As Research: Inquiry in The Visual Arts*, Sage Publications, London.

Publikasi, Kamus dan Arsip:

Majalah Djawa *Tijdschrift Van Het Java Instituut*, No. 1, 2 en 3, Juli 1936.

Webster's Dictionary and Thesaurus, 2002, Geddes & Grosset, Scotland.

Adnyana, Wayan Kun. (2007), "Mengenali Berontak Estetik", Bali Post, Jumat 19 Januari, hal: 13.

Membaca Gejala Idiosinkratik Perupa Bali '30-an

ORIGINALITY REPORT

4%

SIMILARITY INDEX

MATCH ALL SOURCES (ONLY SELECTED SOURCE PRINTED)

★simlitmas.isbi.ac.id
Internet

1%

EXCLUDE QUOTES ON

EXCLUDE MATCHES OFF

EXCLUDE BIBLIOGRAPHY ON