

QUO-VADIS MULTIKULTURALISME DALAM HISTORIS DAN HISTORIOGRAFI SENI RUPA INDONESIA¹

Oleh: Kasiyan²

*Bagi yang biasa diam, berbahasa garis, warna
belajarlh dari sesamamu, bahasa kata-kata
bagi yang biasa berprosa, belajarlh berpui
bagi yang biasa terlalu berpui, belajarlh berprosa
agar dialog peradaban dapat diperjuangkan, dipermuliakan
sebab, masing-masing kita
adalah pencatat jejak-jejak ziarah [ke]hidup[an]
(Credo, Mudji Sutrisno, 2006)*

Abstrak

Multikultural merupakan satu paradigma yang cukup mendapatkan *concern* yang lebih akhir-akhir ini, dikarenakan di dalamnya sarat nilai-nilai yang relatif menjanjikan dan memberi peluang besar bagi hadir, tumbuh, dan berkembangnya konstruksi peradaban yang dijiwai oleh spirit penghargaan atas perbedaan. Namun, terminologi perbedaan yang sebenarnya lebih merupakan satu realitas keniscayaan yang nyaris absolut, kenyataannya justru menjadi domain terdepan pemicu sekian deret problem serius dalam kebudayaan, di era kekinian, terutama ketika terdapat salah pemahaman atas teks perbedaan itu sendiri, yang bukan dimaknai sebagai berkah, namun lebih ditempatkan sebagai ancaman bagi terminologi keharmonisan dan kebersamaan, sebagaimana yang menjadi kutukan dalam filsafat Modernisme. Dalam konteks modernitas inilah, ruang keniscayaan partikularitas menjadi kian tersempitkan bahkan kerap ternegasikan secara anarkhis.

Dalam konteks kultur keindonesiaan, multikulturalisme telah mempunyai akar historis yang amat panjang, sejalan dengan realitas absolut negeri ini yang historisitasnya memang juga dikonstruksi dengan kompleksitas yang plural, baik dari sisi etnis, budaya, bahasa, seni, keyakinan, dan sederet pilar lainnya. Hal ini semakin meneguhkukuhkan, betapa multikulturalisme merupakan satu teks yang eksistensinya layak untuk terus disemaikan dalam setiap kerja kebudayaan, kapan pun, serta dalam konteks apa pun, termasuk dalam hal ini adalah dalam disiplin Seni Rupa. Disiplin Seni Rupa, yang memang basis paradigmayanya banyak berkuat dalam ordinat domain estetika, eksistensi multikulturalisme bahkan telah menjadi salah satu keniscayaan roh vital-absolut, yang terkonsepsikan dalam prinsip *uniqueness* atau keberbedaan, sebagai jangkar aras kesadarannya, kini juga menjadi realitas yang *quo-vadis*. Indikatornya dapat dilihat dari kenyataan yang

¹ Makalah Disajikan pada *The 2nd International Graduate Student Conference On Indonesia*, "Indonesia And The New Challenges: Multiculturalism, Identity And Self-Narration", Yogyakarta, Indonesia, 3-4 November 2010.

² Mahasiswa S3 Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Sekolah Pascasarjana UGM Yogyakarta.

menunjukkan, betapa warna historis dan historiografi Seni Rupa Indonesia selama ini sarat dengan dimensi uniformitas, hingga kerap menegasikan partikularitas.

Berdasarkan hal tersebut, kajian ini dipretensikan hendak mencoba melakukan pencermatan atas realitas *quo-vadis* dalam disiplin Seni Rupa sebagaimana dimaksud, beserta penggagasan kemungkinan *outlet* alternatif-strategis akan paradigma multikultural pada disiplin ini yang bisa diupayakan di masa mendatang.

Kata-kata kunci: *Quo-vadis, historis, historiografi, multikulturalisme, seni rupa, Indonesia*

Pengantar

Multikultural, sebagai sebuah paradigma dalam praksis kebudayaan, yang pertama kali semaian wacananya hadir dalam kesadaran kebudayaan Barat, sejak di penghujung era tahun 60 dan awal 70-an³, hingga saat ini masih tetap menarik untuk terus ditafsir dan ditafsir ulang, hampir di semua belahan dunia. Penyebabnya tak lain adalah, di dalamnya terkandung nilai-nilai yang relatif potensial menjanjikan bagi tumbuh-kembangnya konstruksi-harmoni peradaban yang lebih berkeadilan, karena didalamnya dijiwai oleh spirit yang sarat dengan penghargaan atas perbedaan di tengah-tengah kebersamaan (*unity and harmony in diversity*), sebagaimana kodrat absolut kebudayaan semesta raya ini.

Terminologi perbedaan, yang sebenarnya lebih merupakan satu realitas keniscayaan, kenyataannya justru sejak lama telah menjadi domain terdepan bagi pemicu sekian deret problem serius dalam kebudayaan. Hal ini, disebabkan adanya salah tafsir atas teks perbedaan itu sendiri, yakni bukan sebagai berkah,

³ Stephen May, (ed.), "Introduction: Towards Critical Multiculturalism", in *Critical Multiculturalism: Rethinking Multicultural and Antiracist Education* (Philadelphia: Falmer Press, 1999), 1. Banyak lacakan sejarah tentang asal-usul 'paradigma multikultural' merujuk pada gerakan sosial masyarakat Amerika keturunan Afrika (Afro-Amerika) dan kelompok kulit berwarna lain yang mengalami praktik diskriminasi di lembaga-lembaga publik pada masa perjuangan hak asasi pada tahun 1960-an. Di antara lembaga yang secara khusus disorot karena bermusuhan dengan ide persamaan ras pada saat itu adalah lembaga pendidikan. Pada akhir 1960-an dan awal 1970-an, suara-suara yang menuntut lembaga-lembaga pendidikan agar konsisten dalam menerima dan menghargai perbedaan semakin kencang, yang dikumandangkan oleh para aktivis, para tokoh dan orang tua. Mereka menuntut adanya persamaan kesempatan di bidang pekerjaan dan pendidikan. Selengkapnya periksa Adam Kuper & Jessica Kuper, "Multicultural Education", dalam *Ensiklopedi Ilmu-ilmu Sosial*, Edisi Kedua, Cetaka Pertama (Jakarta: Radja Grafindo Perkasa, 2000), 688. Sedangkan dalam konteks Indonesia, multikultural relatif belum lama mewacana, yakni sejak menemukan momentumnya ketika sistem nasional yang otoriter-militeristik tumbang seiring dengan jatuhnya rezim Soeharto dan Orde Baru. Saat itu, keadaan menjadi *chaos* dan disharmoni sosial dengan berbagai konflik antarsuku bangsa dan antargolongan. Kondisi demikian membuat berbagai pihak semakin mempertanyakan kembali sistem nasional seperti apa yang cocok bagi pluralistik-Indonesia yang sedang berubah. Paradigma multikultural secara implisit juga menjadi *concern* dari Pasal 4 UU NO. 20 Tahun 2003 tentang Sistem Pendidikan Nasional, yakni bahwa pendidikan diselenggarakan secara demokratis, tidak diskriminatif dengan menjunjung tinggi HAM, nilai keagamaan, nilai kultural dan kemajemukan bangsa. Ide pendidikan multikulturalisme akhirnya menjadi komitmen global sebagaimana direkomendasi UNESCO pada bulan Oktober 1994 di Jenewa Swiss.

namun lebih ditempatkan sebagai ancaman keharmonisan dan kebersamaan, sebagaimana yang menjadi kutukan dalam filsafat Modernisme selama ini. Dengan segala arogansi paham universalismenya, Modernisme tak pernah mampu mengantarkan harapan pencerahan peradaban, sebagaimana semangat awal yang membimbingnya sejak zaman *Renaissance*, karena dengan amat semena-mena telah menegasikan bahkan membunuh ruang keniscayaan partikularitas, dan bahkan di banyak jejak empirisnya, fenomena itu kerap terekspresikan secara amat anarkhis.

Sebagaimana yang halnya yang juga ada di hampir di seluruh belahan dunia, dalam konteks ke-Indonesiaan, multikulturalisme telah mempunyai akar historis yang amat panjang, sejalan dengan realitas absolut negeri ini yang dikonstruksi dengan kompleksitas yang juga plural, baik dari sisi etnis, budaya, bahasa, seni, keyakinan, dan sederet pilar lainnya. Bahkan jauh-jauh hari sebelum konsep sebuah *nation-state* dengan segala narasi dan atribusi ke-Indonesiaan ini termanifesto secara *de jure*, multikulturalisme juga telah menjadi pilar penyangga utama bagi sejarah kejayaan kerajaan-kerajaan Nusantara, seperti Majapahit dan Sriwijaya. Fakta ini semakin meneguhkan, betapa multikulturalisme merupakan satu teks yang eksistensinya layak untuk terus disemaikan dalam setiap kinerja kebudayaan, kapan pun, dan dalam konteks apa pun, termasuk yang utama adalah dalam ranah pendidikan.

Dalam ranah pendidikan yang lebih spesifik, yakni pada disiplin seni, khususnya lagi dalam konteks ini seni rupa misalnya, eksistensi akan filsafat multikulturalisme bahkan telah lama menjadi salah satu roh vital, ketika memang basis kinerjanya disiplin seni itu berkuat dalam domain ordinat estetika. Totalitas praksis kreasi-estetis seni rupa, baik dalam ranah yang berorientasikan *pure arts* maupun *applied arts*, keduanya sama-sama memegang teguh salah satu prinsip penting, yakni penghargaan akan representasi '*uniqueness*', sebagai jangkar dan aras kesadarannya. Tafsir klasik '*uniqueness*' ini tipikal stereotipnya adalah penghargaan akan teks keberbedaan. Sebuah prinsip yang secara substantif demikian kongruen benar dengan jiwa yang melekat dalam diri paham multikulturalisme.

Namun prinsip-prinsip paradigmatis multikultural yang *notebene* menjadi roh vital dalam ranah seni sebagaimana dimaksud, dalam praksis representasinya kerap ditemukan fenomena-fenomena pengingkaran, terutama ketika jagad seni juga tak mampu keluar dari cangkang dan kutukan Modernisme. Paling tidak hal itu dapat ditelisik dari apa-apa yang memifesto secara transparan dalam warna historis dan historiografi seni rupa Indonesia selama ini. Di kedua ordinat itu, secara simplistik dapat dilihat betapa cukup mengedepannya aura uniformitas, baik dalam dataran wacana praktik (historis) maupun praktik wacana (historiografi). Dampak krusialnya adalah, adanya kecenderungan kritik terhadap eksistensi seni, yang relatif kurang berdaya dalam mengemban misi imperatif katarsisnya, sebagai salah satu pilar vital bagi kanal pembebasan dan pencerahan kebudayaan.

Paling tidak ada tiga isu persoalan krusial dalam historis dan juga historiografi seni rupa Indonesia yang layak ditelisik lebih jauh dalam kaitannya dengan paradigma multikultural ini, yakni: pertama terkait dengan bagaimana

historis dan historiografi seni rupa Indonesia menempatkan terminologi ‘perempuan’ dalam bingkai kesadarannya; kedua, bagaimana terminologi *visual arts* dengan segala narasi besarnya, baik yang sifatnya *pure/fine arts* maupun *applied arts* menemukan ruang representasi dalam format *equality*; dan ketiga bagaimana pula posisi ruang kontestasi dan relasi *power* dalam historis dan historiografi seni rupa Indonesia itu meng-ada. Dalam adagium yang simplistik, di ketiga lokus persoalan tersebut, dapat disebutkan secara berturut-turut, bahwa historis dan historiografi seni rupa Indonesia itu amat bias multikultural, karena karakter tipikalnya yang: ‘seksis’, ‘elitis’ dan ‘Barat-Jawasentris’. Secara sepintas, memperbincangkan ketiga terminologi tersebut, dan terutama adalah teks ‘seksis’, seolah tak ada kelindan relevansinya dengan diskursus konsep multikultural, ketika memang tipikal tradisional pemaknaan atas teks tersebut, selama ini relatif dikuras habis semata-mata tak lebih dalam korelasinya dengan pelbagai persoalan di seputar kultur etnisitas dan rasialitas, hingga jarang ditemukan kompleksitas dimensi pemahaman lain yang cukup memadai.

Dalam kaitannya dengan ketiga isu pokok itulah, beberapa buliran hikmah *insight* yang ada dalam diskursus paradigma multikultural khususnya dalam konteks historis dan historiografi seni rupa Indonesia ini, hendak mencoba mengambil optik posisi. Namun, sebelum masuk pada substansi pembahasan, kiranya perlu untuk disampaikan pemahaman ulang tentang konsep multikultural dan multikulturalisme itu sendiri, agar tak terjadi persoalan miskonsepsi, sebagaimana lanskap yang menampak selama ini.

Miskonsepsi Paradigma Multikultural

Basis terdasar secara ontologis untuk menjembatani pemahaman perihail konsep ‘multikultural’, adalah tetap dikembalikannya konsep tersebut pada akar terminologinya yakni ‘kebudayaan’⁴, karena memang kata multikultural itu dibentuk dari kata ‘kultur’ yang diberi imbuhan di awal ‘multi’. Kata ‘multi’ berarti banyak, lebih dari satu, lebih dari dua, atau berlipat ganda.⁵ Untuk makna kata ‘kultur’ atau ‘kebudayaan’, tidak memiliki keketatan apalagi monodimensi, melainkan juga multi atau kompleks. Dalam penegasan Kroeber & Kluckhohn, “*culture has many definitions and conceptualizations*”.⁶ Namun, ada substansi besar yang dapat diekstrakkan untuk memayungi kompleksitas pemahaman teks kebudayaan sebagaimana dimaksud, di antaranya sebagaimana yang dikemukakan Ralph Linton dalam *The Cultural Background of Personality* (1945), yakni: “sebagai keseluruhan aspek kehidupan manusia atau masyarakat yang mana pun dan tidak hanya mengenai sebagian dari cara hidup itu”.⁷ Keluasan pemahaman

⁴ Parsudi Suparlan, “Menuju Masyarakat Multikultural”, dalam *Makalah Kunci Simposium Internasional Bali ke-3*, Denpasar Bali, 16-21 Juli 2002.

⁵ Departemen Pendidikan Nasional, *Kamus Besar Bahasa Indonesia*. Cetakan Ketiga Edisi Ketiga (Jakarta: Balai Pustaka, 2005), 761.

⁶ A. L. Kroeber & C. Kluckhohn, *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions* (New York: Vintage Books, 1952). Hal ini dapat dilihat misalnya mulai dari rumusan E.B. Taylor (1871); Henry Morgan (1877); Ralph Linton (1945); Kluckhohn (1950); Kroeber & Kluckhohn (1951); sampai Bakker (1984).

⁷ Dalam T.O. Ihromi, “Konsep Kebudayaan”, dalam *Pokok-pokok Antropologi Budaya*. Edisi Kesebelas (Jakarta: Yayasan Obor Indonesia, 2000), 18.

atas konsep kebudayaan tersebut, paralel dengan pemaknaan klasik dalam Antropologi misalnya, yang memandang kebudayaan: “sebagai keseluruhan gagasan, tindakan, dan hasil karya manusia dalam rangka kehidupannya, yang dijadikan milik diri mereka dengan cara belajar”.⁸

Jika disandarkan pada pengertian kebudayaan yang begitu plastis dan luas cakupannya tersebut, mestinya pengertian konsep ‘multikultural’ juga harus mampu mengkerangkai holistisitas keplastisan potensi persoalan yang mungkin ada dalam kerangka kebudayaan tersebut. Namun realitasnya adalah tidak demikian, pemahaman yang ada *mainstream*-nya cenderung dikuras semata-mata terkait dengan persoalan kultur di seputar etnisitas dan rasialitas. Miskonsepsi atas paradigma multikultural ini terus hadir bergulir di masyarakat sampai hari ini, dan nyaris tanpa adanya kritik berarti, bahwa pemahaman seperti itu relatif tak mencukupi. Kata kunci ‘perbedaan’ yang senantiasa menjadi konsep sentral dalam diskursus multikulturalisme mestinya tidak direduksi dalam dialektikanya semata-mata dengan persoalan etnisitas dan rasialitas, melainkan mencakup keseluruhan kompleksitas dimensi lain yang melekat dalam diri kebudayaan itu sendiri. Sinagatullin dalam kaitan ini mengungkapkan:

*Human diversity can be described as a phenomenon incorporating a whole range of racial, ethnic, linguistic, cultural, religious, sociopolitical, socioeconomic, educational, sexual, and ethnogeographic categories intertwined in contemporary societies. Closer examination gives rise to the conclusion that diversity also embraces human psychology, attitudes, age, rural and urban standards of life, value systems, modes of migration, styles of clothing, cuisine, customs and traditions, and many other explicit and implicit aspects of human existence and behavior.*⁹

Implikasi pemahaman reduksionis atas paradigma multikultural tersebut, akhirnya juga berimbas pada penyempitan makna tentang konsep ‘pendidikan multikultural’ yang berkembang di masyarakat, yang juga tak lebih dari pergulatannya dengan wacana persoalan etnisitas semata. Sinagatullin pernah melontarkan kritik:

*Multicultural education is conventionally associated only with societies containing ethnic, racial, and linguistic diversity. When the notion of cultural group is mentioned, educators and scholars tend to associate it not with differences in ability, social class, gender, religion, or residence (rural versus urban) but with ethnic or racial issues.*¹⁰

Paradigma multikultural dengan demikian, mestinya merupakan sebuah perspektif yang amat terbuka dan amat potensial sebagai pisau analisis bagi

⁸ Koentjaraningrat, “Bab V Kebudayaan”, dalam *Pengantar Ilmu Antropologi*. Cetakan Kedelapan (Jakarta: PT Rineka Cipta, 1990), 180.

⁹ Ilghiz M. Sinagatullin, “The Nature of Multicultural Education”, in *Constructing Multicultural Education in a Diverse Society* (Lanham, Maryland, and London: A Scarecrow Education Book, 2003), 85.

¹⁰ Sinagatullin, 5.

pelbagai problem teks pluralitas perbedaan dalam terminologi kebudayaan yang luas, yang prinsip terdasarnya sebenarnya adalah ‘anti-hegemoni’. Hal ini sebagaimana ditegaskan oleh Goldberg: “*multicultural discourse is open and pluralistic, signalling multiculturalism’s ‘antihegemonic’ thrusts rather than its univocity and singularity*”.¹¹ Atau dalam kata-katanya Schubert, “*conceptualized multiculturalism as a ‘counter-hegemony’ movement*”.¹²

Tatkala paradigma multikultural itu dikerangkakan dalam ranah pendidikan, Banks & Banks memformulasikan sebagai berikut.

*Multicultural education is a field of study designed to increase educational equity for all students that incorporates, for this purpose, content, concepts, principles, theories, and paradigms from history, the social and behavioral sciences, and particularly from ethnic studies and women’s studies.*¹³

Seturut dengan Banks & Banks, bahkan Cortés menegaskan bahwa pendidikan multikultural itu adalah sebagai sebuah ‘*metadiscipline*’, yang di dalamnya mencakup: “*content integration, the knowledge construction process, prejudice reduction, an equity pedagogy, and an empowering school culture and social structure*”.¹⁴ Tujuan akhirnya adalah sebagai jembatan emas yang akan mengantarkan subjek didik terinternalisasi nilai-nilai ‘*pervasive culture*’¹⁵, sebagai salah satu tiket utama untuk mewujudkan apa yang diistilahkan dengan ‘*cultural mosaic*’¹⁶ dan ‘*cultural sustainability*’¹⁷.

Ketika prinsip-prinsip dalam paradigma multikultural itu diproyeksikan ke dalam jagad pendidikan seni, taruhlah terutama lagi adalah seni rupa—dengan segala subdiplina yang dipayunginya—maka akan segera dapat diandaikan bahwa keseluruhan konstruksi dimensi *arts world*, baik di ranah ontologis yang menjadi *subject matter*-nya, maupun yang terkait dengan ranah epistemologis praktisnya, mesti menjanjikan spirit katarsis dengan segala keluasan horizonnya.

¹¹ David T. Goldberg, (ed), *Multiculturalism: A Critical Reader* (Oxford: Blackwell, 1994), 3.

¹² J. Danel Schubert, “Defending Multiculturalism: From Hegemony to Symbolic Violence” (in *American Behavioral Scientist* 2002; 45, London: Sage).

¹³ J. A. Banks & C. A. M. Banks, (eds.), *Handbook of Research on Multicultural Education* (San Francisco: Jossey-Bass, 2001) xii.

¹⁴ Carlos E. Cortés, *The Making and Remaking of a Multiculturalist* (New York & London: Teachers College Press, 2002), x.

¹⁵ ‘*Pervasive culture*’ menunjuk pada pengertian kemampuan antarsubjek personal maupun komunal yang berlainan untuk kemungkinan dapat saling ‘menembus’ pemahamannya secara empati, sehingga terjalin ‘*social-cultural harmony*’. Periksa Avishai Margalit and Joseph Raz, “National Self-Determination”, in Will Kymlicka, (ed.), *The Rights of Minority Cultures* (New York: Oxford University Press, 1995), 83.

¹⁶ ‘*Cultural mosaic*’ dapat didefinisikan, “*as a mixture of many cultures existing side-by-side that contribute to the richness of the society*”. Periksa Jeffery Scott Mio, et al., *Key Words in Multicultural Interventions: A Dictionary* (Westport, Connecticut, London: Greenwood Press, 1999), 72.

¹⁷ Zvi Bekerman and Ezra Kopelowitz, (eds.), “Introduction”, in *Cultural Education—Cultural Sustainability: Minority, Diaspora, Indigenous and Ethno-Religious Groups in Multicultural Societies* (New York & London: Routledge, 2008), 5.

Dalam kajian ini sebagaimana disebutkan di atas, justru di sisi itulah letak persoalan krusialnya.

Bias Gender: Historis dan Historiografi Seni Rupa yang Berjenis Kelamin¹⁸

Salah satu persoalan yang paling krusial terkait dengan wacana ‘perbedaan’ yang selalu menampak dalam setiap lintasan kebudayaan kapan pun dan di mana pun, adalah persoalan yang berbasis jenis kelamin, yakni maskulinitas dan feminitas. Hofstede pernah menegaskan bahwa, “*masculinity/femininity variable is crucial in understanding cultural differences*”.¹⁹ Persoalan ini dalam wacana studi termutakhir banyak dielaborasi dengan bingkai paradigma ‘gender’²⁰. Secara sederhana, substansi persoalan yang melekat dalam fokus ini, adalah kritik atas realitas kebudayaan dengan segala ekspresi dan narasi besarnya selama ini, yang tanpa disadari adalah ‘berjenis kelamin’, yakni laki-laki (*androcentric*), dan karenanya seksis. Kondisi ini berujung pada munculnya sekian deret fenomena ketidakadilan yang nyaris sempurna, terutama yang menimpa kaum perempuan, yang terinternalisasi dalam segala sistem pranata kebudayaan yang ada, kapan pun dan di mana pun.²¹

Lanskap seperti ini tak steril juga, bahkan dapat dikatakan sebagai satu persoalan serius dalam tradisi historis dan historiografi seni rupa, baik Indonesia maupun dunia. Hal itu dapat dijumpai dengan amat segera misalnya, dalam dataran wacana ‘tokoh’ maupun ‘pokok’. Pertama, terkait dengan wacana ‘tokoh’, kritik ini bisa dimulai dari pencarian posisi seniman perempuan dalam sejarah kesenirupaan kita. Jika diajukan pertanyaan, "Adakah perupa (besar/genius)

¹⁸ Embrio awal dari gagasan ini pernah penulis *sharing*-kan dalam *Seminar Nasional Membangun Dinamika Seni Rupa Indonesia*, dengan judul “Involusi Historiografi dalam Seni Rupa Indonesia”, yang diselenggarakan oleh Galeri Nasional Indonesia, dalam rangka Pameran dan Seminar Nasional Seni Rupa Nusantara 2007, di Galeri Nasional Indonesia Jakarta, tanggal 11-13 Juli 2007.

¹⁹ G. Hofstede, *Cultures and Organizations: Software of the Mind* (London: McGraw-Hill, 1991); Periksa juga G. Hofstede, “Masculinity/Femininity as A Dimension of Culture”, in *Masculinity and Femininity: The Taboo Dimensions of National Cultures*, edited by G. Hofstede with W. A. Arrindell et al., 3-28, (in *Cross-Cultural Psychology*, Vol. 3. 1998, Thousand Oaks, California: Sage Publication).

²⁰ *Gender* dapat diberikan batasan sebagai: “*the social expression of the basic physiological differences between men and women—social behavior which is deemed to be appropriate to ‘masculine’ or ‘feminine’ roles and which is learned through primary and secondary socialization. Thus, which sex is biological, gender is socially determined*”. Periksa David Crystal, (ed.), *The Cambridge Encyclopedia* (New York: Cambridge University Press, 1991), 487.

²¹ Hal ini dapat dilihat dari kronik historis mulai dari Mesopotamia, Mesir, Yunani, Byzantium, Cina, India, Rusia awal, Amerika Kuno, bahkan sampai pada abad 21 ini, nyaris semuanya menempatkan laki-laki sebagai *subject matter* kebudayaan yang dominan dan utama. Termasuk juga misalnya dapat dilihat dari sejarah yang menguhkan bahwa daftar 10 tokoh yang paling berpengaruh di dunia di sepanjang millenium kedua kemarin adalah: (1) William Shakespeare, 1564-1616; (2) Isaac Newton, 1642-1727; (3) Charles Darwin, 1809-1882; (4) Nicolaus Copernicus, 1473-1543; (5) Galileo Galilei, 1564-1642; (6) Albert Einstein, 1879-1955; (7) Christopher Columbus, 1451-1506; (8) Abraham Lincoln, 1809-1865; (9) Johannes Gutenberg, 1397-1468; and (10) William Harvey, 1578-1657; yang *notabene* semuanya adalah laki-laki. Periksa Sinagatullin, 29.

perempuan dalam sejarah seni rupa kita?" Maka upaya mencari jawaban atas pertanyaan ini, kerap akan berujung sia-sia, karena fakta menunjukkan historis dan historiografi seni rupa itu ter(di)susun melalui suatu prosedur dan protokol yang tipikal yakni 'patriarki'²², yang berbasiskan bias ideologi 'gender'. Karena itu tidak mengherankan, jika daftar nama seniman pencipta sejarah seni rupa, baik dunia maupun Indonesia, catatannya tak beranjak dari sederetan nama tokoh seperti Picasso, Rembrant, David, Michelangelo, Van Goch, Davinchi, Pollock, Raden Saleh, Affandi, Basuki Abdullah, Sudjojono, dan sederetan nama lainnya, yang *notabene* semuanya laki-laki. Demikian juga halnya dengan nama-nama untuk para intelektual, kritikus, serta kurator seninya, yang ada adalah juga deretan daftar laki-laki. Itulah sebabnya, upaya mencari kehadiran 'Sudjojono perempuan' atau 'Michelangelo perempuan' dalam peta sejarah seni rupa Indonesia dan dunia misalnya, bisa akan berakhir sia-sia.²³

Griselda Pollock dalam "Pengantar" untuk buku *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and the Histories of Art* (1988), yang diadaptasi Enin Supriyanto karenanya menegaskan bahwa fenomena tersebut adalah salah satu pokok penting yang selama ini luput dalam kritik dalam historis dan historiografi modern dunia, yakni tidak hadirnya perupa perempuan sebagai bagian penting dari perkembangan seni rupa modern dunia, yang kemudian menyarankan untuk menguji ulang berbagai historisitas seni rupa modern selama ini, sebagai bagian dari upaya yang disebutnya: 'intervensi feminis ke dalam sejarah seni rupa'.²⁴ Hal ini sedikit banyak sejalan dengan rumusan kritis dari Louis Althusser, yang meyakini bahwa dalam setiap konsep, wacana, atau disiplin itu, selalu bisa dilacak kehadiran selubung ideologis, tempat makna dan nilai dari berbagai konsep dan disiplin ilmu itu disandarkan.

Kedua, dari sisi perspektif 'pokok' tampaknya juga tidak jauh berbeda, yakni arus utama tematik representasi seni rupa Indonesia, sosok laki-laki tetap sebagai *subject matter* yang didedahkan dominan, jika dibandingkan dengan perempuan. Secara tradisional perempuan lebih tampak mengedepan dalam stereotip yang sudah terstigma, di antaranya yang paling menonjol adalah sebagai penanda pesan-pesan penggugah berahi, dalam wujud figur-figur telanjang, dan visualisasi domestikasi eksistensi dirinya, baik di ranah domestik maupun publik.²⁵ Kenyataan yang hampir sama dan bahkan jauh lebih *kitsch* maknanya,

²² Secara harfiah, istilah 'patriarki' memuat pengertian sebagai kepemimpinan para ayah (*the role of fathers*). Akan tetapi, dalam perkembangannya makna tersebut mengalami pergeseran, yang oleh Marla Mies ditegaskan sebagai, "... goes beyond 'the rule of fathers'. It includes the rule of husbands, of male bosses, of ruling men in most societal institutions, in politics and economics, in short, what has been called 'the men's league' or men's house". Periksa Marla Mies, *Patriarchy and Accumulation on a World Scale: Woman in the International Division of Labour* (Avon: The Bath Press, 1986).

²³ Enin Supriyanto, "Perempuan, Seni Rupa, dan Sejarah", *Kompas*, Jum'at, 1 Juni 2001.

²⁴ Supriyanto, 2001.

²⁵ Meskipun juga harus diakui, sudah mulai banyak representasi perempuan yang lebih baik citra stereotipnya sebagai objek karya seni, namun kemajuan yang ada, seolah belum mampu menggeser paradigma yang lama. Untuk mendapatkan salah satu gambaran tentang kajian di seputar persoalan ini, di antaranya periksa Kasiyan, "Tema Perempuan dalam Seni Rupa Kontemporer Yogyakarta: Tinjauan Perspektif Gender", *Laporan Penelitian Kajian Wanita Tidak Diterbitkan* (Yogyakarta: Lembaga Penelitian Universitas Negeri Yogyakarta, 2007).

adalah yang terjadi dalam wacana *applied arts* yang berbasis budaya massa misalnya, sebagaimana yang terdapat dalam karya-karya desain komunikasi visual, seperti periklanan, di mana perempuan menjadi taruhan komodifikasi-estetis utama, melalui eksploitasi, manipulasi, dan dehumanisasi tubuhnya.²⁶ Singkatnya, perempuan sampai hari ini masih merealitas sebagai objek yang merayakan ketakberdayaan. Di sinilah perempuan meng-ada dalam sejarah seni khususnya dan peradaban pada umumnya, tak lebih sebagai apa yang diistilahkan sebagai sosok ‘*second sex*’.²⁷ Adagium klasik yang menegaskan bahwa ‘perempuan tanpa sejarah’ dan ‘sejarah tanpa perempuan’ menemukan bukti dan verifikasi sahnya dalam hal ini.²⁸ Kuntowijoyo pernah memerkarakan realitas ini, dan mencoba mencari jawab akan akar persoalan yang dapat dirujuk, dan menemukan satu jawaban: dikarenakan konstruksi sejarah yang menarik perhatian secara konvensional adalah sejarah yang memang dipenuhi dengan tema-tema sejarah politik dan militer. Sejarah politik dan militer adalah sejarah tentang kekuasaan dan keperkasaan, dua hal yang selalu menjadi milik kaum laki-laki. Oleh karena itu rekonstruksi sejarah kita bercorak ‘*androcentric*’, sejarah berpusat pada kaum laki-laki saja.²⁹

Lanskap yang agak berbeda akan didapatkan, jika fenomena yang ada dalam realitas historis dan historiografi seni rupa Indonesia tersebut, dibandingkan dengan fenomena yang terdapat dalam disiplin seni yang lain, taruhlah dalam seni tari, musik dan juga sastra. Di ketiga disiplin seni tersebut perempuan, baik sebagai tokoh maupun pokok telah menjadi bagian yang relatif jauh lebih bermartabat dan bermakna.

Bias *Fine Arts* dan ‘Homonisasi’ *Visual Arts*

Paling tidak ada dua basis pijakan yang dapat dijadikan pintu masuk bagi pemahaman akan problem ‘hegemoni’ dalam seni rupa Indonesia ini, yakni pertama, di dilihat pada dataran praktik wacana, dan kedua di wacana praktik yang termanifesto secara sosiologis di masyarakat.

Pertama, di tingkat praktik wacana, sandaran yang paling kuat dapat dijangkarkan pada analisis terkait dengan bagaimana wacana seni rupa itu meng-ada terutama dalam strukturasi disiplin akademik, melalui mata kuliah-mata kuliah yang berbasis teoretis-konseptual, maupun buku-buku, serta karya publikasi ilmiah lainnya. Dari hasil pencermatan yang ada menunjukkan, betapa strukturasi kajian teoretik disiplin seni rupa itu, tipikalnya cenderung mengafirmasi pandangan yang sudah tereduksi terlampau jauh tentang wacana seni rupa mayor (*hight art*) dan *fine art*, dengan *mainstream*-nya lukisan, patung,

²⁶ Kasiyan, *Manipulasi dan Dehumanisasi Perempuan dalam Iklan*. Cetakan Pertama (Yogyakarta: Ombak, 2008); Periksa pula Kasiyan, “Komodifikasi Seks dan Pornografi dalam Estetika Iklan di Media Massa”, *Laporan Penelitian Tidak Diterbitkan*, Lembaga Penelitian, Universitas Negeri Yogyakarta, 2006.

²⁷ Simone de Beauvoir, *Second Sex: Fakta dan Mitos*. Terjemahan Toni B. Febriantono (Surabaya: Pustaka Promothia, 2003), x.

²⁸ Bambang Purwanto, *Gagalnya Historiografi Indonesiasentris?!*. Cetakan Pertama (Yogyakarta: Ombak, 2006), xviii.

²⁹ Kuntowijoyo, “Sejarah Wanita: Dari Sejarah *Androcentric* ke Sejarah *Androgynous*”, dalam *Metodologi Sejarah*. Edisi Kedua (Yogyakarta: Tiara Wacana, 2003), 115.

dan grafis. Sebaliknya, khazanah *visual art* di luar itu, misalnya yang berbasiskan pada etnik tradisi, seperti Kriya dan atau Kerajinan nyaris tak pernah masuk menjadi bagian narasi besar, karena stereotip sosiologisnya terlanjur dianggap sebagai *low art* yang tak penting.³⁰

Di tengah kemiskinan sumber referensi sejarah seni rupa Indonesia yang ada, dapat disebut beberapa buku penyokong praktik wacana seni rupa yang bias elitis tersebut, di antaranya adalah sebagai berikut. Ada buku yang dieditori Muchtar Kusuma Atmaja, et al. berjudul *Perjalanan Seni Rupa Indonesia: Dari Zaman Prasejarah Hingga Masa Kini (Streams of Indonesia Art: From Pre-Historic to Contemporary)* tahun 1990, yang berpretensi menarasikan keberadaan sejarah seni rupa Indonesia secara utuh, berturut-turut mulai dari masa Prasejarah, Klasik, Modern, dan berakhir sampai Kontemporer. Namun, hampir keseluruhan isi materialnya adalah kajian seni yang selama ini dianggap *high art*, yakni terutama seni lukis, patung, dan sedikit grafis.³¹ Demikian juga halnya buku terbitan Yayasan Seni Cemeti berjudul *Outlet: Yogya dalam Peta Seni Rupa Kontemporer Indonesia* (2000), di dalamnya secara implisit juga meneguhkan justifikasi yang sama, bahwa terminologi seni rupa kontemporer itu adalah tak lebih dari pemaknaan yang dekat dengan seni lukis, patung, dan sedikit grafis serta instalasi.³² Senada dengan hal tersebut, juga ada buku berjudul *Seni Rupa Modern Indonesia: Esai-esai Pilihan* (2006), yang dieditori oleh Aminudin TH Siregar dan Enin Supriyanto, yang memuat bunga rampai tentang eksistensi seni rupa modern Indonesia, tetapi juga tetap larut dalam *mainstream* yang sama, yakni memaknai seni rupa modern Indonesia itu, tak lebih dari seni lukis.³³ Berdasar dari kenyataan itulah, maka kiranya perlu apa yang dinamakan dengan

³⁰ Fenomena ini sungguh sebuah paradoks: karena seni Kriya yang menjadi bagian atau subdisiplin dari Seni Rupa, sebenarnya memiliki risalah sosiologis-akademiknya yang jauh lebih tua atau mendahului dari disiplin yang memayunginya ini. Penciptaan produk-produk kebudayaan awal manusia jauh di masa lampau itu, bukan untuk memenuhi kebutuhan skunder atau tersier-estetis—sebagaimana yang ada dalam spirit Seni Rupa—melainkan lebih untuk kepentingan fungsional, baik yang sifatnya profan maupun spiritual. Dan itu adalah seni Kriya.

³¹ Keberadaan buku ini dapat dikatakan sebagai sesuatu yang monumental, paling tidak tergambar dalam rumusan “Kata Pengantar”-nya dan juga spirit serta *event* yang membingkai kelahirannya, yakni dimaksudkan untuk memberi gambaran yang utuh tentang perjalanan sejarah seni rupa Indonesia sejak Pra-sejarah hingga tahun 1990-an, dalam rangka penyelenggaraan *Pameran Seni Rupa KIAS*—sebuah *moment* yang kemudian menjadi bagian dari sejarah seni rupa Indonesia yang kontroversial dan menyakitkan—yang berlangsung dari September 1990 hingga Maret 1992, yang mengunjungi banyak kota besar di Amerika Serikat, dengan harapan agar seni rupa Indonesia makin dikenal dalam kalangan seni rupa Dunia. Selengkapya periksa, Muchtar Kusuma Atmaja, et al., *Perjalanan Seni Rupa Indonesia: Dari Zaman Prasejarah Hingga Masa Kini (Streams of Indonesia Art: From Pre-Historic to Contemporary)* (Bandung: Seni Budaya, 1990).

³² Jim Supangkat, et al., *Outlet: Yogya dalam Peta Seni Rupa Kontemporer Indonesia* (Yogyakarta: Yayasan Seni Cemeti bekerjasama dengan *Prince Claus Fund for Culture and Development*, Belanda, 2000).

³³ Aminudin TH Siregar dan Enin Supriyanto, *Seni Rupa Modern Indonesia: Esai-esai Pilihan* (Jakarta: Nalar, 2006).

revitalisasi paradigma keilmuan seni di perguruan tinggi, agar kita tidak selalu merasa ‘*lack of discourse*’ and ‘*lack of knowledge*’.³⁴

Sedangkan kedua, yakni problem elitisme di tingkat wacana praktik, pemahamannya paling tidak dapat dikerangkakan dari aras analisis terkait dengan bagaimana realitas praksis seni rupa Indonesia itu tumbuh, berkembang, serta menyejarah di masyarakat. Fakta empiris di ranah ini, juga akan menghasilkan konklusi yang relatif sama, yakni betapa *mainstream*-nya juga tetap didominasi oleh seni rupa mayor *fine arts* yang bertradisikan *high art* dan yang bersumber dari spirit ‘*avant-gardism*’. Realitas masih bersaksi betapa dominasi dan superioritas *fine art* sampai hari ini, bahkan harus ditebus dengan semakin inferioritasnya pada banyak dimensi *visual arts* lain, terutama yang berbasiskan spirit *applied*, misalnya dalam konteks ini yang dapat dijadikan kasus signifikan adalah apa yang tengah dialami dalam ‘seni Kriya’ dan atau Kerajinan (*Craft*). Seni Kriya yang sebenarnya merupakan salah satu *local genius* mahal dalam kebudayaan kita, kenyataannya relatif tak mendapat ruang penghargaan yang memadai dalam peta disiplin seni rupa modern Indonesia, dan bahkan realitas buram tersebut, semakin lebih tragis lagi di era Kontemporer ini.³⁵ Dari sinilah mungkin dapat dianalogikan bahwa telah terjadi ‘homonisasi’ dalam tradisi historis dan historiografi seni rupa Indonesia selama ini, yakni: “seni rupa telah menjadi serigala bagi ‘seni rupa yang lain’-nya”.³⁶

Fenomena elitis ini semakin diperpuruk lagi dengan munculnya elitisme turunan, terutama terkait dengan *subject matter* ada di dalamnya, yang stereotipnya tak lebih dari sebetuk keterbelengguan atas terminologi klasik ‘politik sebagai panglima’, baik yang memanifesto dalam konteks realisme sosialis maupun realisme sosial. Fakta empiris menunjukkan, sejarah seni rupa modern Indonesia catatan jejak bukit-bukit pencapaiannya, demikian terbelenggu oleh wacana dominan yakni politik dan kekuasaan.³⁷ Hal-hal di luar itu, wacana

³⁴ Kasiyan, “Revitalisasi Paradigma Keilmuan Seni di Perguruan Tinggi”, dalam *Imaji*, Jurnal Seni dan Pendidikan Seni Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Yogyakarta (Edisi April 2004).

³⁵ Verifikasi terkait dengan hal ini, dapat dilihat dari bagaimana eksistensi Seni Kriya dan atau Kerajinan ini meng-ada, baik secara sosiologis maupun akademis di masyarakat. Fakta yang ada menunjukkan betapa di kedua ranah tersebut, eksistensinya tetap berada dalam ordinat inferior di tengah hiruk-pikuk realitas *fine arts* yang amat memiuh-membunyah. Untuk kajian yang cukup komprehensif terkait dengan hal ini, periksa Kasiyan, “Seni Kriya dan Kearifan Lokal: Tatapan Postmodern dan Postkolonial” (dalam Suwarno Wisetrotomo, (ed.), *Lanskap Tradisi, Praksis Kriya, dan Desain: Cendera Hati Purnabakti untuk Prof. Drs. SP. Gustami, SU.*, Cetakan Pertama, Yogyakarta: BP ISI Yogyakarta, Maret 2009); Periksa juga Kasiyan, “Kriya di Era Budaya Massa” (dalam Sri Krisnanto, Ikwan Setyawan, dan Kasiyan), (eds.), *Seni Kriya dan Kearifan Lokal: dalam Lintasan Ruang dan Waktu, Tanda Mata untuk Prof. Drs. Sp. Gustami, SU.* Cetakan Pertama, Yogyakarta: BID-ISI Yogyakarta, Mei 2009).

³⁶ Adagium ini penulis adaptasi dari penulis komedi zaman Romawi Titus Marcius Plautus (254-184 SM), lewat salah satu karya pentingnya yang bertajuk *Asinaria*: “*homo homini lupus*”. Aslinya, dulu berbunyi “*lupus est homo homini*”. Artinya: “manusia adalah serigala bagi sesamanya”.

³⁷ Secara historis di awal perjalanannya, *mainstream* kekuasaan ini banyak terkait dengan terminologi kekuasaan dalam arti negara, sedangkan dalam perkembangan termutakhir, utamanya di era budaya massa, terminologi kekuasaan yang dimaksud sudah banyak yang bergeser ke arah kekuasaan kapitalisme-industrial.

praksis keseharian hidup dalam bingkai ‘peristiwa-peristiwa kecil’, relatif tak punya ruang yang cukup berarti.³⁸ Karenanya tidak mengherankan jika perjalanan seni rupa modern Indonesia dalam kurun waktu seratus tahun terakhir misalnya, dapat diibaratkan seperti kisah dalam novel *Seratus Tahun Kesunyian* karya Gabriel Garcia Marquez, meski kerap bertakik-takik, dan tak sepenuhnya bisa terlacak atau terpahami, ternyata hanya mampu menghadirkan ‘satu atau dua wacana’ saja.³⁹

Dalam wacana perkembangan termutakhir, problem elitisme ini sedikit banyak harapannya bisa dicairkan dengan kehadiran wacana seni rupa kontemporer, yang gelagat momentumnya mulai memiuh di seputar era 90-an, yang mampu mengusung spirit kebaruan dan keberagaman dalam representasi, baik dari sisi tema, material, maupun tekniknya.⁴⁰ Namun realitas itu, kiranya tetap tidak atau belum mampu menggeser *mainstream* kutukan elitis yang telah mapan dalam tradisi Seni Rupa Modern Indonesia yang sudah terbentuk sangat lama itu. Bahkan secara sosiologis, bangunan seni rupa Kontemporer yang kecenderungannya tampil terlampaui ‘seksi’, dengan serangkaian penerabasan dogma-dogma seni rupa modern yang kerap kali terlampaui ekstrim, misalnya dalam bentuk karya-karya instalasi dengan tingkat sofistikasi yang melampaui pemahaman publik di tingkat awam, akhirnya kerap tetap menjadi wilayah asing bagi masyarakat, bahkan tak jarang keberadaanya diprotes, karena dianggap mengganggu dan menimbulkan ketidaknyamanan.⁴¹

Melihat fenomena itulah, maka apa-apa yang pernah diidealkan tentang kemungkinan penghargaan atas pluralitas seni rupa Indonesia, sebagaimana misalnya pernah digagas dengan amat cemerlang oleh Sanento Yuliman dengan konsep ‘dua seni rupa’-nya⁴², yang diharapkan mampu mengkerangkai secara

³⁸ Hal ini dengan amat mudah dapat dilihat, betapa historiografi seni Indonesia modern sejak era Raden Saleh, *Mooi Indië*, Soedjojono, Gerakan Seni Rupa Baru, sampai Kontemporer dengan amat jelas verifikasi perihwal tesis politik sebagai panglima dalam wajah historiografi seni rupa Indonesia adalah cukup dominan.

³⁹ Satu atau dua wacana dimaksud sebagaimana pernah digambarkan amat komprehensif oleh Enin Supriyanto, yakni tak lebih dari pergulatannya seni rupa Indonesia—terutama sekali lagi seni lukis—hanya semata-mata dengan dunia politik, dalam artian hubungannya dengan diskursus bangsa dan negara, yang dapat dipilah menjadi dua: pertama, terkait dengan wacana ‘nasionalisme’, yang terjadi mulai zaman kolonialisme sampai sekitar akhir tahun 50-an hingga awal 60-an. Sedangkan kedua, adalah kaitannya dengan ‘komitmen-sosial politik’, yang terjadi pada periode sesudahnya. Selengkapnya periksa Enin Supriyanto, “Seratus Tahun untuk Satu atau Dua Wacana”, dalam J.B. Kristanto, (ed.), *Seribu Tahun Nusantara* (Jakarta: PT Kompas Media Nusantara, 2000), 79-92.

⁴⁰ Untuk mendapatkan salah satu gambaran tentang spirit kontemporer ini, khususnya yang terjadi di salah satu tempat yang menjadi pusat wacananya, misalnya Yogyakarta, periksa M. Dwi Marianto, “Gelagat Yogyakarta Menjelang Millenium Ketiga”, dalam Jim Supangkat, et al., *Outlet: Yogya dalam Peta Seni Rupa Kontemporer Yogyakarta* (Yogyakarta: Yayasan Seni Cemeti Bekerjasama dengan Prince Claus Fund for Culture and Development, Belanda, 2000).

⁴¹ Asmujo Jono Irianto, “Apa Itu Seni, Saat Ini (=Apa Itu Seni Rupa Kontemporer?)”, (*Makalah Seminar “Apa Itu Seni Saat Ini: Sebuah Upaya Pemetaan Gagasan Estetika Berdasarkan Gelagat Seni Rupa Mutakhir”*, yang diselenggarakan oleh Fakultas Filsafat Universitas Parahiyangan Bandung, tanggal 3-5 Juni 2004).

⁴² Sanento Yuliman adalah pemikir yang merayakan kematian tradisi *High Arts*. Namun, ia pemikir seni rupa yang menyadari tradisi ini tak bisa dibubarkan begitu saja. Praktik dan

komprehensif justifikasi realitas plural dan multikultural seni rupa kita, sebagai konsekuensi logis atas konstruksi *nation-state* Indonesia ini, yang memang berangkat dari *social and cultural capital* yang plural pula, menjadi banyak hambatan. Sebagaimana ditegaskan oleh Sanento: “seperti kita tahu perkembangan seni rupa Indonesia terlanjur menempatkan *fine arts* sebagai wacana dominan dalam membaca dan menjelaskan berbagai gejala seni rupa. Sementara itu wacana *visual arts* yang menggambarkan seni rupa dalam makna yang jauh lebih luas, cenderung ditinggalkan”.⁴³ Demikian juga halnya dengan idealisasi yang sama, yang dasar-dasar praksis revolusionernya telah didedahkan dalam semangat Gerakan Seni Rupa Baru pada tahun 1974 misalnya, yang tujuannya demi terbongkarnya batas-batas wilayah ekspresi seni rupa Indonesia, dan juga demi hadirnya perkembangan seni rupa yang lebih hidup, wajar, berguna, dan meluas di kalangan masyarakat⁴⁴, seolah dipajalkan begitu saja dan menjadi sia-sia.

Potret elitisme akibat dari representasi hegemoni *fine arts* seperti ini, pada satu sisi merupakan dampak dari problem umum dalam tradisi historiografi Indonesia itu sendiri dalam arti yang luas, yang narasi besarnya ternyata juga tidak mampu menghadirkan masa lalu masyarakat itu secara optimal, sejarah kehidupan sehari-hari, sejarah yang manusiawi. Hal ini jelas merupakan sisi lain dari ketidakberdayaan untuk lepas dari jerat warisan sejarah kolonial.⁴⁵ Dari sinilah muncul ungkapan seperti rakyat tanpa sejarah, sejarah tanpa rakyat, yang substansinya adalah tidak memberi ruang pada keseharian, kemanusiaan, dan sesuatu yang terpinggirkan.⁴⁶

Bias ‘Barat-Jawasentrisme’

Beban dan problem dalam wacana seni rupa Indonesia yang juga menjadi ancaman terberat terkait dengan eksistensi multikultural kita adalah kosntelasinya yang cenderung mengafirmasi dua patron sentralistis, yakni pertama Barat, dan kedua lokal-etnik, yakni terutama Jawa. Pertama, telah menjadi keniscayaan sejarah, bahwa bangsa-bangsa bekas jajahan Barat akan mengalami keterbelahan sikap dalam perkembangan budaya mereka. Bagaimana konsep-konsep modernitas yang ditawarkan kolonialisme Barat itu begitu menarik dan memesona, sehingga hampir seluruh planet bumi ini akhirnya dikuasai oleh norma-norma Barat. Banyak sarjana beranggapan, bahwa di negara-negara postkolonial segala infrastruktur, konsep kebijaksanaan, dan bahkan ideologinya merupakan fotokopi negara-negara kolonial. Perbedaannya adalah para

infrastrukturnya yang sudah meluas menandakan tradisi ini masih berfungsi dalam mencari dataran (*platform*) baru bagi perkembangan seni rupa. Lebih dari itu, Sanento menyadari seni rupa di Indonesia tak semiskin definisinya. Dilihat dari tradisi *High Arts*, seni rupa kita ini terkategori seni rupa yang lain. Selengkapnya periksa Sanento Yuliman, *Dua Seni Rupa: Serpihan Tulisan Sanento Yuliman*. Cetakan Pertama (Jakarta: Yayasan Kalam, 2001).

⁴³ Asikin Hasan, “Selaku Pembuka” dalam Yuliman, v.

⁴⁴ Untuk memeriksa gambaran komprehensif perihal idealisasi seni rupa Indonesia versi Gerakan Seni Rupa Baru ini, terutama yang dituangkan dalam bentuk ‘Lima Jurus’-nya, periksa Jim Supangkat, (ed.), *Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia* (Jakarta: Gramedia, 1979).

⁴⁵ Purwanto, xiv.

⁴⁶ Purwanto, xviii.

penguasanya saja yang berganti warna kulit. Menurut teori ini, bekas negara jajahan yang masuk dalam kategori Dunia ketiga, seperti Indonesia hanya memisahkan diri dari negara induk. Yang terjadi hanyalah ‘*palihan nagari*’ atau ‘*scheuring van het rijk*’⁴⁷, karena struktur ekonomi dan sosialnya masih sama seperti pada masa kolonial.⁴⁸ Edward W. Said lewat *Orientalism*-nya mengintrodusir fenomena ini sebagai sebetuk realitas ‘postkolonial’.⁴⁹ Pendapat para sarjana itu tentu tak benar seluruhnya. Akan tetapi, pendapat ini patut kita pertimbangkan karena menunjukkan betapa lestarnya warisan-warisan kolonial.

Terlepas dari polemik-kontroversi terkait dimensi ‘waktu atau lamanya’⁵⁰ kolonialisme yang mendera bangsa Indonesia, yang pasti telah menciptakan realitas budaya tersendiri yang khas bagi bangsa terjajah yang nyaris mirip di seluruh dunia, yang salah satunya adalah memanifesto dalam bentuk ketidakmampuannya untuk merumuskan masa depan. Masa depan itu tidak merealitas di benak para korban penjajahan, di luar jangkauan, di tangan orang lain, bahkan menjadi milik orang lain. Hal ini disebabkan, untuk memaknai karena realitas—atau dalam bahasa fenomenologi, dunia kehidupan (*life world*)—membutuhkan apa yang dinamakan dengan ‘pengetahuan’, baik pengetahuan alam maupun pengetahuan buatan. Meminjam kata-katanya Herbert A. Simon (1969), pengetahuan alam mengandung kadar keharusan (*necessity*), sedangkan pengetahuan buatan (*the science of the artificial*), mengandung kadar pilihan (*contingencies* atau *choices*). Pemahaman akan adanya keharusan dan pilihan seperti itu membutuhkan tradisi tersendiri, yang akan bertanggungjawab atas himpunan kadar pilihan yang tersusun dan kemudian diyakini dan dipeluknya.⁵¹ Akan tetapi celakanya—sebagaimana pernah ditegaskan oleh William Liddle, dalam *Politics and Culture in Indonesia* (1996), bahwa sejarah menunjukkan bahwa bangsa-bangsa terjajah—termasuk Indonesia—relatif tidak pernah memiliki pengetahuan dan pilihan-pilihan itu. Pilihan merupakan hak prerogratif

⁴⁷ Istilah ‘*palihan nagari*’ (*scheuring van het rijk*) pertama kali dipakai oleh sejarawan Belanda untuk melukiskan pecahnya Mataram menjadi Surakarta dan Yogyakarta. Kemudian istilah ini dipakai untuk mendiskusikan kemerdekaan Indonesia.

⁴⁸ Onghokham, “India yang Dibekukan: *Mooi Indië* dalam Seni Rupa dan Ilmu Sosial”, dalam Harsya W. Bachtar, Peter B.R. Carey, dan Onghokham, *Raden Saleh: Anak Belanda, Mooi Indië, dan Nasionalisme*, Cetakan Pertama (Jakarta: Komunitas Bambu, 2009), 163-164.

⁴⁹ Edward W. Said, *Orientalism* (New York: Vintage Books, 1979).

⁵⁰ Pernyataan klasik yang menyebutkan bahwa Indonesia dijajah oleh Belanda itu selama 350 tahun misalnya, dibantah oleh Prof. Mr. Gertrudes Johan Resink (1911-1997) dengan argumentasinya, bahwa pada tahun 1854 misalnya, Menteri Urusan Koloni mengatakan kepada Parlemen Belanda, bahwa di kepulauan Indonesia masih ada negeri-negeri merdeka. Karenanya, dalam beberapa kasus pengadilan, hakim dan Mahkamah Agung (Hindia Belanda) berkesimpulan, mereka tidak mempunyai kewenangan mengadili perkara, karena yang bersangkutan bukan dianggap penduduk Hindia Belanda, melainkan rakyat kerajaan atau negeri pribumi yang masih merdeka, misalnya dalam perkara seorang Kutai di pengadilan Surabaya tahun 1904. Begitu pula halnya dengan perdagangan budak yang sudah dilarang di Hindia Belanda abad ke-19, namun pengadilan kolonial di Makasar tidak dapat berbuat apa-apa, karena kasus tersebut terjadi di wilayah Mandar, di luar kekuasaan Hindia Belanda. Selengkapnya periksa Asvi Marwan Adam, *Seabad Kontroversi Sejarah* (Yogyakarta: Ombak, 2007), 1-2.

⁵¹ Yuswadi Saliya, “Berkenalan dengan Indonesia: Memahami Bumi dan Isinya” dalam Adi Wicaksono, et al., (eds.), *Identitas dan Budaya Massa: Aspek-aspek Seni Visual Indonesia* (Yogyakarta: Yayasan Seni Cemeti dan *The Toyota Foundation*, 2002), 44.

sang penjajah. Bagi kaum terjajah, pilihan adalah suatu kemewahan. Kalaulah bukan di tangan orang lain, nasibnya berada di luar jangkauannya, atau sama sekali di luar kesadaran kulturalnya. Akhirnya, bangsa terjajah tidak cukup mampu(mau?) mengembangkan pengetahuan buatan. Karena itu, nyaris semua kepranataan pengetahuannya misalnya, merupakan barang pinjaman atau bersumber dari Barat.⁵²

Dapat disaksikan secara konkrit, betapa selama ini telah terjadi paradigma uniformitas dan universalisasi kebudayaan Barat, yang nyaris mendera semua sistem pranata kebudayaan yang ada, tak terkecuali dalam jagad seni rupa Indonesia.⁵³ Keharusan menerima modernitas yang *notabene* adalah bersumber dari Barat juga merupakan sumber polemik dalam wacana maupun praktik perkembangan seni rupa modern di negara-negara non-Barat, tak terkecuali di Indonesia. Hal ini dapat dirunut sejak awal perkembangan seni rupa modern masuk ke Indonesia dengan tonggak utamanya Raden Saleh, kemudian berlanjut ke *Mooi Indië*, Gerakan Seni Rupa Baru, bahkan sampai pada memasuki perjalanan era Kontemporer, betapa menunjukkan bahwa proses-proses pembaharuan yang ada selalu tak dapat dipisahkan sedikit pun dengan pola-pola yang ada di *mainstream* Barat.⁵⁴ Belenggu keterpesonaan atas Barat ini, menjadi lanskap yang jauh lebih mengerikan lagi, terutama dalam konteks representasinya pada ranah *applied arts*, misalnya periklanan, yang termanifestokan dalam apa yang tepat diistilahkan sebagai ‘kegilaan budaya putih-global’, yang mampu mendestruksi jiwa dan kesadaran masyarakat kita secara massif.⁵⁵ Demikian juga

⁵² Saliya, 44.

⁵³ Totalitas ke-Barat-an tersebut menusuk jauh, bahkan sampai hal-hal kecil, misalnya ungkapan untuk mengatribusi Nusantara yang mahsyur, yakni sebagai ‘*untaian ratna mutu manikam*’ misalnya—sebutan pujaan kaum nasionalis, cendekiawan, dan sastrawan sepanjang zaman—ternyata tidak berasal dari buah gagasan anak pribumi bangsa ini, melainkan oleh seorang Edward Douwes Dekker (Multatuli), mantan Asisten Residen Lebak, Banten, zaman Hindia Belanda pada abad ke-19 dalam buku *Max Havelaar of de Koffievelingen der Nederlandsche Handelmaatschappij* (1875). Bahkan nama Indonesia pun, konon ternyata juga bukan kita temukan atau gali dari khazanah lokal kita. Kata ‘Indonesia’ pertama kali digagas tahun 1850 dengan istilah ‘Indu-nesians’ oleh George Samuel Windsor Earl, seorang pelancong dan pengamat sosial asal Inggris, ketika ia sedang mencari istilah etnografis untuk menjabarkan ‘cabang ras Polinesia yang menghuni kepulauan Hindia’. Kemudian istilah ‘Indonesia’ tersebut pertama kali digunakan dalam konteks ilmiah oleh James Logan dalam karya terbitan (1850), yang diikuti oleh E.T Hamy, antropolog asal Perancis (1877), Britania A.H. Keane (1880); dan kemudian menjadi amat populer setelah digunakan oleh etnolog Jerman, Bastian, dengan menyebutnya ‘*Indonesien*’ dalam lima jilid karyanya: *Indonesien oder die Malayischen Archipels* (1884-94). Selengkapnya lihat R.E. Elson, “Asal-usul Gagasan Indonesia”, dalam *The Idea of Indonesia: Sejarah Pemikiran dan Gagasan*. Terjemahan Zia Anshor, Cetakan Pertama (Jakarta: Serambi, 2009), 2-6.

⁵⁴ M. Agus Burhan, “Seni Rupa Kontemporer Indonesia: Mempertimbangkan Tradisi”, dalam *Jaringan Makna Tradisi Hingga Kontemporer: Kenangan Purna Bhakti untuk Prof. Soedarso Sp., M.A.* (Yogyakarta: BP ISI Yogyakarta, 2006), 275.

⁵⁵ Gagasan ini pernah penulis presentasikan dalam seminar internasional, dengan judul: “Advertisement in Contemporary Indonesian Mass Media: A Study of Postcolonial Perspective”, dalam rangka *The First International Graduate Student Conference on Indonesia*, bertajuk: “(Re)Considering Contemporary Indonesia: Striving for Democracy, Prosperity, and Sustainability”, yang diselenggarakan oleh Academy Professorship Indonesia Bidang Ilmu Sosial Humaniora dan Sekolah Pascasarjana UGM Yogyakarta, Bekerjasama dengan *Koninklijke Netherlandse Akademie van Wetenschappen*, pada tanggal tanggal 15 – 18 December 2009.

halnya yang terkait dengan bangunan konseptual estetika yang ada misalnya, kita lebih akrab dengan tokoh-tokoh seperti Socrates, Plato, Aristoteles, Emanuel Kant, Baumgarten, Jean-paul Sartre, Hegel, Nietzsche, Schopenhauer, Martin Heidegger, Michel Foucault, Claire Holt, Lyotard, Baudrillard, dan Derrida, dan tak ditemukan nama-nama lokal atau nasional kita, satu pun. Karenanya tak mengherankan jika keseluruhan kesadaran oasis estetis kita, sebagaimana yang pernah ditegukukuhkan oleh salah satu Guru Besar Filsafat Seni dari STF Driyarkara Mudji Sutrisno misalnya, adalah satu, ‘estetika Barat’.⁵⁶ Oleh karena itulah, tak terlalu salah ketika memandang kompleksitas belenggu poskolonial itu, Linda Tuhiwai Smith menyarankan kepada negara-negara bekas jajahan atau Dunia Ketiga, untuk melakukan apa yang diistilahkan dengan ‘dekolonisasi metodologi’ atas segala konstruksi epistemis-historis yang dimiliki.⁵⁷

Kedua, adalah Jawasentrisme juga tak kalah mengedepannya dalam problem praksis kesenirupaan Indonesia, baik dalam format *fine arts* maupun *applied arts*. Dalam format *fine arts* misalnya, dapat dilihat betapa selama ini Jawa—yang dalam hal ini terutama dilokuskan semata-mata Yogyakarta dan Bandung—adalah pusat wacana segala-galanya bagi penjelasan perkembangan seni rupa Indonesia, sejak sebelum modern hingga kontemporer. Fenomena ini bukan hanya semata-mata me-liyan-kan eksistensi seni rupa di luar Jawa, yang mungkin jaraknya beratus atau beribu km dari Bandung dan Yogya, akan tetapi nyaris absolut di luar kedua wilayah itu, meskipun sama-sama berlokasi di Jawa dan jaraknya juga tak cukup jauh dari Yogya: misalnya seni rupa di kota Malang.⁵⁸ Sedang yang terjadi pada domain *applied arts*, terutama terkait dengan eksistensi Kriya/Kerajinan, Jawa—yang dalam hal ini terutama Yogyakarta, dan

⁵⁶ Periksa Mudji Sutrisno, *Oase Estetis: Estetika dalam Kata dan Sketza*. Cetakan Pertama (Yogyakarta: Kanisius, 2006); Periksa juga Mudji Sutrisno dan Christ Verhaak, *Estetika Filsafat Keindahan*, Cetakan Pertama (Yogyakarta: Kanisius, 1993). Perihal peneguhan estetika Barat ini periksa juga, The Liang Gie, *Filsafat Keindahan*. Edisi Pertama, Cetakan Pertama (Yogyakarta: Pusat Belajar Ilmu Berguna, 1996); Periksa juga A.A.M. Djelantik, *Estetika: Sebuah Pengantar*. Cetakan Pertama (Bandung: MSPI, 1999); Jakob Sumardjo, *Filsafat Seni* (Bandung: ITB Press, 2000).

⁵⁷ Linda Tuhiwai Smith, “Bab I: Imperialisme, Sejarah, Penulisan, dan Teori”, dalam *Dekolonisasi Metodologi*. Terjemahan Nur Cholis. Cetakan Pertama (Yogyakarta: INSIST Press, 2005).

⁵⁸ Kita seolah tak percaya jika Malang atau Jawa Timur misalnya, nyaris tak pernah dianggap dalam hitungan penting dalam lintasan sejarah seni rupa Indonesia. Percikan yang mewajahkan itu, di antaranya dapat dilihat dari satu peristiwa kecil, berupa ekspresi bernada amat berat bercampur gamang, ketika salah seorang kurator (Kuss Indarto) misalnya, diminta untuk menguratori pameran *Biennale Seni Rupa Jawa Timur II*, yang dibuka 11 Desember 2007 lalu. Meski tugas kuratorial itu akhirnya dijalankan, namun dalam paragraf dan kalimat pertama tulisan kuratorialnya, Kuss sudah menegaskan keluhan: “terus terang: saya cukup gamang terhadap tawaran untuk menulis ihwal seni rupa (di) Jawa Timur terutama di Malang dalam konteks seni rupa Indonesia. Karena membicarakan perkembangan seni rupa sebuah kawasan dalam kaitan dengan konteks dinamika yang lebih luas lagi semacam seni rupa Indonesia, bagi saya, sungguh memiliki banyak risiko: 1) capaian teks yang sangat mungkin ‘turistik’ karena tak begitu dikenal; 2) potensial komparatif-orientalistik; dan juga 3) peluang pemajalan keutuhan pemahaman atas realitas yang sebenarnya. Selengkapnya periksa Kuss Indarto, “Meraba Alur, Menilik Struktur: Sebuah Praduga Awal atas Seni Rupa di Jawa Timur”, dalam Katalog *Biennale Seni Rupa Jawa Timur II*, Desember 2007.

lebih spesifik lagi Bantul—juga tetap sebagai satu-satunya situs yang menghegemoni wacana.⁵⁹ Hal itu dengan serta merta menafikkan fakta kekayaan eksistensi dan perkembangan seni Kriya di wilayah lain di Indonesia, yang bukan hanya juga amat kaya dan beragam, melainkan juga memiliki jejak dan akar historis yang tak kalah panjang di masa lampau. Kerajinan batu dan batu belah yang ada di Kalimantan tepatnya di situs gua Niah Sarawak misalnya, sudah ada sejak 40.000 tahun SM; kerajinan Toali, berupa ‘*microlith*’⁶⁰ di wilayah Maros Sulawesi Selatan, ada sejak 8000 tahun lampau; di Sulawesi Utara, tepatnya di semenanjung Minahasa, dekat danau Tondano, kerajinan sudah ada sejak 6000 tahun SM; serta di Timor dan Flores yang sudah ada sejak 13.000 tahun lampau.⁶¹

Demikian juga halnya dengan fakta historis lain, ketika Indonesia masih dalam era kolonisasi Belanda, kekayaan khazanah Kriya kita yang ada membentang di seantero Nusantara, pernah menjadi kebanggaan yang amat luar biasa bagi pemerintahan kolonial Belanda, ketika diikutkan dalam acara ‘*Exposition Coloniale Internationale*’ (Festival Akbar Para Penjajah) di Bois de Vincennes Paris Perancis pada musim semi 1931. Anjungan pemerintah kolonial Belanda yang memamerkan berbagai khazanah produk kebudayaan dari negeri jajahannya (terutama Indonesia), berupa karya-karya kriya etnik yang sebagian besar berasal dari luar Jawa, yakni mulai dari Sumatera, Sulawesi, Bali, sampai Papua, betapa mendapatkan penghargaan tertinggi dan paling berhasil menghipnotis lebih dari 34 juta pengunjung, karena karya-karya kriya yang dihadirkan langsung dari Indonesia itu sungguh amat luar biasa, hingga konon katanya manampak bak pemandangan di negeri dongeng.⁶²

Dalam derivat lebih jauh lagi, proyek Jawanisasi ini juga menemukan legitimasi akademiknya, ketika misalnya buku-buku kajian tentang perkembangan seni rupa Indonesia juga banyak dijangkarkan berlokuskan Jawa. Claire Holt misalnya, lewat *Art in Indonesia: Continuities and Change*, yang pertama kali diterbitkan oleh Cornell University Press di Ithaca New York (1967) dan kemudian diterjemahkan oleh R.M. Soedarsono menjadi *Melacak Jejak Perkembangan Seni di Indonesia* (2000), juga menempatkan Jawa sebagai situs

⁵⁹ Bahkan sampai ada ungkapan yang menyatakan bahwa “*the Mekah of craft in Indonesia, is Bantul*”. Periksa Timbul Raharjo, “Industri Kriya sebagai Media Percepatan Kesejahteraan Ekonomi Kerakyatan”, dalam *Prosiding Seminar Nasional Seni Kriya: Kriya, Kesinambungan dan Perubahan*, yang diselenggarakan oleh Jurusan Kriya, Fakultas Seni Rupa, ISI Yogyakarta dalam rangka Purnatugas Prof. Drs. SP. Gustami, S.U. (Yogyakarta: Lembaga Pengkajian dan Penerbitan Seni Kriya ISI Yogyakarta, 2009), 8.

⁶⁰ *Microlith* adalah belati-belati dan batu belah yang berpunggung kecil dan memiliki bentuk-bentuk geometrik, biasanya dalam bentuk bulan sabit atau trapeze.

⁶¹ Periksa Paul Michel Munoz, “Prasejarah”, dalam *Kerajaan-kerajaan Awal Kepulauan Indonesia dan Semenanjung Malaysia: Perkembangan Sejarah dan Budaya Asia Tenggara (Jaman Prasejarah-Abad XVI)*. Terjemahan Tim Media Abadi. Cetakan Pertama (Yogyakarta: Mitra Abadi, 2009), 19-22.

⁶² Selengkapnya periksa Frances Gouda, “Bab 6: Anjungan Hindia Belanda Terbakar: Kehadiran Belanda di Pameran Kolonial se-Dunia di Paris, 1931”, dalam *Dutch Culture Overseas: Praktik Kolonial di Hindia Belanda, 1900-1942*. Terjemahan Jugiarie Soegiarto & Suma Riella Rusdiarti. Cetakan Kedua (Jakarta: PT Serambi Ilmu Semesta, 2007), 344-407.

utama ketika menarasikan tentang sejarah seni rupa Indonesia sejak zaman prasejarah hingga modern.⁶³

Pertanyaannya adalah mengapa mesti Jawa? Denys Lombard lewat *Magnum Opus*-nya: *Le Carrefour Javanais: Essai d'Histoire Globale*, yang diterbitkan pertama kali tahun 1990 oleh *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, Paris, dan kemudian diterjemahkan menjadi *Nusa Jawa: Silang Budaya: Kajian Terpadu Sejarah*, dalam 3 jilid oleh Gramedia Pustaka Utama (1996) pernah memberikan jawabannya. Menurut Lombard, karena memang Jawa adalah merupakan salah satu pusat kebudayaan yang kerap merepresentasikan Indonesia. Marco Polo misalnya, untuk menggambarkan betapa besar dan bermaknanya Jawa, ketika membicarakan 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 tetangganya, Sumatera misalnya, yang dinamakannya dengan istilah 'Jawa Minor'. Meski luas pulau Jawa hanya sekitar tiga kali lebih kecil daripada Sumatera, namun dari mana pun kita menelaah kepulauan Indonesia, harus diakui bahwa 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 erectus* 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.⁶⁴ Demikian juga bagi Thomas Stamford Raffles misalnya, Jawa merupakan satu situs yang dianggap amat memukau selama ia berada di Jawa, yang dimulai pada tahun 1811, ketika disertakan dalam rombongan ekspedisi ke tanah Jawa sebagai Letnan Gubernur (*Lieutenant Governor of Java*), di bawah perintah Gubernur Jenderal (di India) Sir Gilbert Elliot Murray-Kynynmod (1751-1814) atau yang lebih dikenal dengan Lord Minto, dan kemudian menjadi Gubernur Jenderal (1811-1816). Selama

⁶³ Periksa Claire Holt, *Melacak Jejak Perkembangan Seni di Indonesia*. Terjemahan R.M. Soedarsono, Cetakan Pertama (Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2000).

⁶⁴ Periksa Denys Lombard, "Bagian I: Batas-batas Pembaratan", dalam *Nusa Jawa: Silang Budaya, Kajian Terpadu Sejarah* (Jakarta: Gramedia Pustaka Utama Bekerjasama dengan Forum Jakarta-Paris, 1996), 18-19.

kepemimpinannya lima tahun itu, dan didorong oleh keterpukauannya yang luar biasa atas Jawa, hingga dihasilkannya karya *masterpiece*-nya *The History of Java* yang amat klasik dan melegenda itu.⁶⁵

Akan tetapi, semua bukti risalah historis maupun akademis itu kiranya tetap tak cukup memadai untuk digunakan sebagai rujukan legitimasi. Bahkan atas nama apa pun, yang dinamakan hegemoni dalam konteks berkebudayaan apa pun, kapan pun, dan di mana pun, tetap juga tak pernah dapat ditoleransi, karena sebagaimana diteguhkan oleh *Nietzsche*, kerap kali praksis hegemoni pengetahuan itu sebenarnya ujung-ujungnya bermuara pada motif ‘kehendak untuk berkuasa’ (*Der Wille zur Macht*) semata.⁶⁶

Jawa dengan segala warna ideologi kebudayaannya, betapa telah menjadi sebetuk situs trauma, yang dengan hegeominya telah mengukuhkan dirinya sebagai sang pusat, sentral, superior, dan menjadi *patron*. Sedangkan sebaliknya, etnik-etnik lainnya di luar Jawa sebagai *client* yang berada dalam ordinat *peripheral*, dan karenanya selalu menderita ‘*inferior complex*’ yang tak berujung sudah. Model dialektika budaya yang dibangun seperti ini, betapa tanpa disadari telah menempatkan etnik-etnik di luar Jawa, seolah menjadi semacam ‘*subaltern*’, ‘*the other*’ (sang *liyan*), yang keberadaannya harus di-Jawa-kan, jika ingin masuk altar terhormat, situs harmoni sah di negeri ini.⁶⁷ Model-model penyeragaman kebudayaan etnik Nusantara ini, dalam jangka panjang, betapa hasilnya sudah dapat dituai dan disaksikan: destruktivitas konflik kedaerahan yang berkembang dalam banyak varian yang sulit diselesaikan, karena memang jejaring pengaman kearifan budaya lokal sebagai modal sosialnya, telah banyak yang musnah ter(di)hancurkan. Dari sini dapat dilihat bahwa setiap politik penyeragaman hanya akan mematikan ke-Indonesiaan dalam pembekuan teks yang sekarat dan layu.⁶⁸

Jawanisasi yang menyejarah panjang ini, menjadi begitu bertele-tele dan sulit untuk diurai, meski zaman bukan hanya telah beringsut, akan tetapi sudah berganti. Satu titik penyebab krusial-klasiknya, karena masih cukup dominannya

⁶⁵ Buku *The History of Java* ini terbit pertama kali pada tahun 1817 dalam dua jilid besar, dan diterjemahkan oleh Narasi tahun 2008, hampir mencapai 1000 halaman. Selengkapnya periksa Thomas Stamford Raffles, *The History of Java*. Terjemahan Eko Prasetyaningrum, et al. Cetakan Pertama (Yogyakarta: Narasi, 2008).

⁶⁶ St. Sunardi, *Nietzsche*, Cetakan Ketiga (Yogyakarta: LKiS, 2001), vii.

⁶⁷ Periksa Ania Loomba, *Colonialism/Postcolonialism* (London: Routledge, 1998), 22.

⁶⁸ Mudji Sutrisno, “Rumitnya Pencarian Diri Kultural”, dalam Mudji Sutrisno dan Hendar Putranto, (eds.), *Hermeneutika Pascakolonial* (Yogyakarta: Kanisius, 2004), 6. Namun yang lebih ironi lagi adalah, proses Jawanisasi ajaran dan nilai-nilai yang diderivasikan luas terutama oleh para penguasa Orde Baru itu, hanya menjanjikan kesadaran palsu, karena kontradiktif di ranah praksis. Begitu banyak ajaran filsafat Jawa yang dipakai secara universal sebagai suluh pemandu berkebudayaan di negeri ini, seperti yang populer misalnya menampak dalam ungkapan-ungkapan: ‘*sugih tanpa bandha*’ (kaya tanpa harta), tetapi malah korup, ‘*menang tanpa ngasorake*’ (menang tanpa mengalahkan), tetapi malah menaklukkan, ‘*melu handarbeni*’ (ikut memiliki), tetapi malah menjarah, dan masih banyak ajaran dan nilai-nilai lainnya yang serba indah, namun dalam tataran praksisnya justru bekebalikan. Ia adalah tak lebih anekdot yang penuh olok-olok. Pada titik tertentu, dapat dikemukakan bahwa proses Jawanisasi peradaban di Indonesia ini, mirip dengan proses *western*-isasi peradaban dunia oleh Barat. Periksa Daniel Dhakidae, “Pengantar: Memahami Rasa Kebangsaan dan Menyimak Bangsa sebagai Komunitas-komunitas Terbayang”, Catatan Kaki Nomor 5, dalam Benedict Anderson, *Imagined Communities (Komunitas-komunitas Terbayang)*. Cetakan II (Yogyakarta: INSIST Bekerjasama dengan Pustaka Pelajar, 2002), xiii-iv.

konstruksi kultur feodalisme, yang disokong oleh satu ‘Teologi Priyayi’, yang konon risalahnya berbeda dibanding dengan teologi-teologi lain, taruhlah: teologi ortodoks dan teologi pembebasan. Jika Teologi Ortodoks ingin mengubah manusia untuk mengubah dunia, dan Teologi Pembebasan, ingin mengubah dunia untuk mengubah manusia, maka Teologi Priyayi ingin mengubah manusia untuk tidak mengubah dunia.⁶⁹

Berdasar pada fenomena seperti inilah, Loomba mengkritisi tentang perspektif sempit atas tafsir postkolonialisme yang ada selama ini, yang semata-mata penjajahnya itu dialamatkan ke Barat. Padahal kolonisasi terbukti juga banyak dilakukan oleh diri-internal budayanya sendiri. Dalam Kata-kata Lomba:

*Analyses of ‘postcolonial’ societies too often work with the sense that colonialism is the only history of these societies. What came before colonial rule? What indigenous ideologies, practices and hierarchies existed alongside colonialism and interacted with it? Colonialism did not inscribe itself on a clean state, and it cannot therefore account for everything that exist in postcolonial societies.*⁷⁰

Seni Rupa Kontemporer: Harapan *Outlet Oasis* Multikultural (?)

Pelbagai problem baik seksis, elitis-hegemonik, maupun Barat-Jawasentris tersebut, sedikit banyak harapannya bisa dicairkan dengan kehadiran wacana Kontemporer dalam sejarah seni rupa Indonesia, yang gelagat momentumnya mulai memiuh di seputar era ‘90-an, yang ditandai dengan begitu mengedepannya spirit kebaruan yang diusungnya, ruang toleransi yang luar biasa atas terminologi ‘perbedaan’, baik dari sisi basis material, medium, keteknikan, maupun *subject matter*-nya.⁷¹ Fenomena perayaan atas ‘perbedaan’ dan keberagaman ini, bahkan kemudian tetap menjadi pemandu spirit utama dan terdepan bagi pencapaian puncak-puncak perkembangan *arts world* seni rupa Indonesia sampai tahun 2000-an belakangan.⁷² Namun dari berbagai realitas yang menampak ke permukaan, dari begitu banyaknya representasi ke-Kontemporer-an yang ada, ternyata tetap tidak atau paling tidak belum mampu merapuhkan ingatan apalagi menggeser akan *mainstream* mitos kutukan yang telah mapan dalam tradisi Seni Rupa

⁶⁹ Nirwan Ahmad Arsuka, “Priyayi, Kerja, dan Sejarah”, dalam *Esay-esay Bentara 2002* (Jakarta: Penerbit Buku Kompas, 2002), 325.

⁷⁰ Loomba, 22.

⁷¹ Untuk mendapatkan salah satu gambaran tentang spirit Kontemporer dalam Seni Rupa Indonesia ini, khususnya yang terjadi di salah satu tempat yang menjadi pusat wacananya, Yogyakarta, periksa M. Dwi Marianto, “Gelagat Yogyakarta Menjelang Millenium Ketiga”, dalam Jim Supangkat, et al., *Outlet: Yogy dalam Peta Seni Rupa Kontemporer Yogyakarta* (Yogyakarta: Yayasan Seni Cemeti Bekerjasama dengan Prince Claus Fund for Culture and Development, Belanda, 2000).

⁷² Untuk mendapatkan gambaran yang amat komprehensif perihal ‘perayaan akan keberagaman dan perbedaan’ ini, di antaranya dapat disaksikan dari event akbar berupa Pameran Besar Seni Rupa, Fakultas Seni Rupa, ISI Yogyakarta di Jogja Nasional Museum, 20-31 Desember 2008 yang lalu, yang bertajukkan *The Highlight: dari Medium ke Transmedia*. Sebagaimana dalam catatan kuratorialnya, ditegaskan bahwa pameran tersebut berusaha memilih yang paling ‘highlight’ di antara ‘bintang-bintang’. Periksa Suwarno Wisetrotomo, et al, “The Highlight: Dari Medium ke Transmedia”, dalam *Katalog Pameran Besar Seni Rupa, Fakultas Seni Rupa, ISI Yogyakarta, The Highlight: dari Medium ke Transmedia*, di Jogja Nasional Museum, 2008, 26-34.

Modern Indonesia yang sudah terbentuk sangat lama itu. Secara sosiologis bangunan imperium seni rupa Kontemporer, yang cenderung tampil terlalu ‘seksi’, dengan mengafirmasi kredo ideologi ‘*anything goes*’, untuk mengakomodasi segala medium dan format seni rupa, seperti lukisan, *drawing*, *environmental art*, *object art*, instalasi, *performance art*, *public art*, *street art*, *mural art*, *video art*, *sound art* dan lainnya, dengan tingkat sofistikasi yang melampaui pemahaman publik, fenomenanya banyak yang masih menjadi wilayah asing, bahkan tak jarang keberadaannya diprotes, karena dianggap mengganggu dan menimbulkan ketidaknyamanan. Di sinilah dapat dilihat, betapa usaha-usaha keras dan panjang yang dilakukan oleh seni selama ini, ternyata tidak atau belum berhasil mendidik publik untuk dekat dengan kesenian. Atau lebih tepat sebaliknya: tidak atau belum berhasil mendidik kesenian untuk menjadi dekat dan integral bagi kehidupan publik; menjadi salah satu sumber identifikasi persoalan dan diri publik itu sendiri.⁷³

Karenanya manakala ditimbang secara bernas, fenomena ke-Kontemporeran yang mewajah dalam historis dan historiografi seni rupa Indonesia, terutama dalam kelindannya dengan paradigma multikultural—dengan tanpa mengurangi sedikit pun energi dan spirit positifnya—pada taraf tertentu secara subjektif, dapat diatribusi tak lebih sebagai se bentuk realitas yang ‘involutif’. Membincang perihwal konsep involusi, adalah menyoal sebuah konsep sosial yang dapat digunakan untuk menerangkan di seputar proses transisi kebudayaan, terutama terkait dengan sisi kegagalan. Sebagaimana diketahui, bahwa setiap proses transisi kebudayaan itu berpotensi timbulnya dua kemungkinan, yakni pertama berhasil, yang ditandai dengan reorientasi. Sebaliknya, yang kedua jika tidak berhasil, yang dikarenakan adanya kesenjangan antara ketiga aspek vital dalam konstruksi kebudayaan: yakni pandangan dan sistem nilai, sistem organisasi sosial, serta landasan sistem materialnya, maka akibatnya adalah terjadi disorientasi, yang cirinya adalah muncul berbagai usaha untuk tetap mempertahankan salah satu segi, sementara segi kebudayaan lain sudah berubah. Dalam involusi, nilai dan pandangan tertentu hanya dijaga supaya jangan mati, tetapi tidak bertenaga lagi untuk memenuhi kebutuhan baru yang dibawa oleh perubahan segi-segi sosial atau segi material yang ada. Involusi itu adalah semacam dialektika tanpa sintesis, perubahan tanpa pembaharuan kualitatif, yang hanya ditandai dengan meningkatnya pengrumitan bentuk tanpa perkembangan isi, atau oleh sofistikasi internal yang terpaksa dilakukan untuk menghindari perubahan yang sedang bergolak di luar.⁷⁴ Sederhananya, involusi, dapat difahami maknanya, yakni keadaan yang seolah-olah melakukan pergerakan namun tetap berkelindan dan berputar-putar di tempat tanpa banyak memproduksi progres serta capaian yang signifikan-berarti. Karenanya, konsep involusi kerap disejajarkan maknanya dengan ‘entropi’.⁷⁵

⁷³ Radhar Panca Dahana, “Seni yang Asyik Sendiri”, dalam *Kebenaran dan Dusta dalam Sastra* (Magelang: Indonesiatara, 2001), 170.

⁷⁴ Ignas Kleden, “Pembaharuan Kebudayaan: Mengatasi Transisi” (dalam *Prisma*, Edisi 8, 1985), 134-135.

⁷⁵ Entropi adalah suatu konsep ilmu fisika yang dikenalkan oleh Fritjof Capra dalam *The Turning Point: Science, Society and Rising Culture* (1970), yang kemudian dipakai secara analog dalam ilmu sosial. Konsep ‘involusi’ mula-mula dipakai oleh Alexander Goldenweiser, sebagai

Penutup

Sebagai penutup keseluruhan narasi kecil di atas, penulis sangat ingin mengutip sepenggal ‘sajak sederhana’, namun sarat dengan inspirasi—terutama bertautkan erat dengan paradigma multikultural—yang begitu menyamodera.

Kita memang bersandar pada apa yang mungkin
kekal, mungkin pula tak kekal.
Kita memang bersandar pada mungkin.
Kita Bersandar pada angin.

Dan tak pernah bertanya: untuk apa?
Tidak semua, memang, bisa ditanya untuk apa.

Barangkali saja kita masih mencoba memberi harga
pada sesuatu yang sia-sia. Sebab kersik pada karang,
lumut pada lokan, mungkin akan tetap di sana
apapun maknanya.⁷⁶

Nalar puitis yang dipeluk dalam sajak di atas, sungguh secara subjektif adalah terang nyaris benderang yang dapat digunakan untuk mengenali hakikat makna multikultural dari satu optik yang sungguh-sungguh sangat sahaja, sederhana. Secara imperatif kita seolah diminta untuk: “mencoba memberi harga pada sesuatu (yang kita anggap) sia-sia”⁷⁷. Dalam konteks ini, yang dimaksud tentunya adalah teks perempuan, Kriya, dan juga Timur dan non-Jawa misalnya. Persoalan yang ada cukup sederhana: mampu(mau)kah kita, baik itu perupa atau seniman, pendidik seni, pecinta seni, maupun masyarakat dalam arti luas memberi tafsir ulang yang lebih terbuka dan inklusif. Hal ini jika kita masih bersepakat mengidealkan seni sebagai salah satu situs penting yang menggendhong visi-nilai ‘katarsis’⁷⁸ bagi pemuliaan peradaban dan kehidupan, yang kodrat sejatinya adalah memang plural, multikultural.

satu konsep estetik untuk menjelaskan sifat kesenian Gothik akhir, kemudian menjadi amat populer terutama dalam di lingkup disiplin Antropologi semenjak digunakan oleh Clifford Geertz, sebagai suatu konsep ekologi pertanian di Jawa. Periksa Clifford Geertz, *Involusi Pertanian* (Jakarta: Bhratara Karya Aksara, 1983).

⁷⁶ Tiga bait terakhir, sajak karya Goenawan Mohamad, *Pada Sebuah Pantai, Interlude* (1973) ini, saya adaptasi dari Suwarno Wisetrotomo, “Seni Rupa Indonesia: Antara Negosiasi dan Kecemasan”, dalam *Jaringan Makna Tradisi Hingga Kontemporer: Kenangan Purna Bakti untuk Prof. Soedarso Sp., M.A.* (Yogyakarta: BP ISI Yogyakarta, 2006), 286.

⁷⁷Dalam nalar dan kesadaran ‘Postkolonial’, terminologi tentang ‘yang dianggap sia-sia’ ini amat sebangun benar dengan konsep ‘*subaltern*’, sebagaimana pernah diintrodusir dan dipopulerkan oleh Gayatri Chakravorty Spivak. Periksa Gayatri Chakravorty Spivak, “Can the Subaltern Speak?”, in Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, (Eds.), *The Post-Colonial: Studies Reader*. The edition published in the Taylor & Francis e-Library (London and New York: Routledge, 2003), 24-28.

⁷⁸ Kata ‘katarsis’ dapat dimaknai sebagai: “penyucian diri yang membawa pembaharuan rohani dan pelepasan dari ketegangan”. Periksa *Kamus Besar Bahasa Indonesia*, Edisi Ketiga, Cetakan Ketiga (Jakarta: Balai Pustaka, 2005), 515. Istilah ‘katarsis’ kemudian menjadi konsep penting yang khas dalam seni. Pertama kali diperkenalkan oleh Aristoteles, ketika menyoal

Kinerja proses pemaknaan ulang historis dan historiografi seni rupa Indonesia yang ‘quo-vadis’ sebagaimana dimaksud akan efektif, jika dan hanya jika, serangkaian upaya tafsir yang ada mampu menyentuh di tingkat aras paradigmatisnya. Karena sebagaimana ditegaskan oleh Thomas S. Khun:

Jika keseluruhan paradigmanya berubah, maka dunia dengan sendirinya berubah bersamanya. Dengan bimbingan paradigma yang baru, akan ditemukan instrumen baru, yang secara revolusioner dapat digunakan untuk menengok, terutama tempat-tempat atau hal-hal yang baru⁷⁹

Hingga harapannya adalah akan mampu dihadirkan risalah kompleksitas ekspresi-kreatif-estetis seni rupa dengan segala narasi besarnya yang tak hanya cenderung tunggal, melainkan multi dan plural. Kata Nirwan Dewanto: “kita mestinya dapat melihat tidak hanya ada satu sejarah, tapi sejarah-sejarah, banyak sejarah, bahkan awan debu sejarah-sejarah”.⁸⁰ Dengan paradigma multikultural mengajarkan pada kita, terutama tentang hakikat ‘*liyaning liyan*’, menghormati yang-beda dalam keberbedaannya dan yang-lain dalam kelainannya. Paradigma multikultural membukakan keluasan horizon cakrawala pada kita, sebuah afirmasi akan ‘Yang-Lain’. Ia menegaskan pentingnya penghargaan atas teks perbedaan, di tengah dunia yang dibayang-bayangi hasrat akan kebenaran yang ‘utuh’ dan ‘tak retak’.

Jika tidak, maka kiranya sangat perlu diperhatikan peringatan serius seorang Clifford Geertz lewat buku *The Interpretation of Culture* (1973)—yang mengadaptasi pandangannya Max Weber—yakni: “bahwa sebenarnya manusia itu adalah ibarat binatang, yang kerap kali terjatuh dalam jala atau jaring-jaring yang dia tenunnya; dan jala itu, tidak lain adalah kebudayaan yang mereka cipta.”⁸¹ Demikian juga halnya dengan keberadaan seni rupa Indonesia dengan segala nuansa historis dan historiografinya sebagaimana menampak dalam narasi kecil di atas, jika tidak terus dan terus ditafsir ulang secara bersahaja, niscaya, bukan hanya akan menjelma menjadi jerat jala yang membianglala, lebih dari itu bahkan akan bisa memfenomena menjadi ‘*poison and bar of the prison*’—‘racun dan penjara’ bagi peradaban, kehidupan, dan kita semua. Buliran kecil yang mungkin dapat dijadikan bernas tilikan bersama.

dimensi fungsi seni dalam konteks kaitannya dengan risalah ‘pemurnian’. Periksa Bagoes P. Wiryomartono, “Seni sebagai Mimesis Produktif: Aristoteles”, dalam *Pijar-pijar Penyingkap Rasa: Sebuah Wacana Seni dan Keindahan dari Plato sampai Derrida* (Jakarta: Gramedia, 2001), 22.

⁷⁹ Thomas S. Khun, *The Structure of Scientific Revolution, Peran Paradigma dalam Revolusi Sains, Cetakan Ketiga*. Terjemahan Tjun Surjaman (Bandung: Remaja Rosdakarya, 2000), 109.

⁸⁰ Periksa Nirwan Dewanto, “Kebudayaan Indonesia: Pandangan 1991”, dalam *Senjakala Kebudayaan* (Yogyakarta: Yayasan Bentang, 1996), 44.

⁸¹ Periksa Clifford Geertz, *Tafsir Kebudayaan*. Terjemahan Fransiscus Budi Hardiman (Yogyakarta: Kanisius, 1992), 5-6.

KEPUSTAKAAN

- Adam, Asvi Marwan. 2007. *Seabad Kontroversi Sejarah*. Yogyakarta: Ombak.
- Al-Fayyadl, Muhammad. 2005. *Derrida*. Cetakan Pertama. Yogyakarta: LKiS.
- Arsuka, Nirwan Ahmad. 2002. “Priyayi, Kerja, dan Sejarah”, dalam *Esay-esay Bentara 2002*. Jakarta: Penerbit Buku Kompas.
- Atmaja Muchtar Kusuma, et al. 1990. *Perjalanan Seni Rupa Indonesia: Dari Zaman Prasejarah Hingga Masa Kini (Streams of Indonesia Art: From Pre-Historic to Contemporary)*. Bandung: Seni Budaya.
- Bekerman, Zvi and Ezra Kopelowitz, (eds.). 2008. “Introduction”, in *Cultural Education—Cultural Sustainability: Minority, Diaspora, Indigenous and Ethno-Religious Groups in Multicultural Societies*. New York & London: Routledge.
- Burhan, M. Agus. 2006. “Seni Rupa Kontemporer Indonesia: Mempertimbangkan Tradisi”, dalam *Jaringan Makna Tradisi Hingga Kontemporer: Kenangan Purna Bhakti untuk Prof. Soedarso Sp., M.A.* Yogyakarta: BP ISI Yogyakarta.
- Crystal, David, (ed.). 1991. *The Cambridge Encyclopedia*. New York: Cambridge University Press.
- Dahana, Radhar Panca. 2001. “Seni yang Asyik Sendiri”, dalam *Kebenaran dan Dusta dalam Sastra*. Magelang: Indonesiatara.
- de Beauvoir, Simone. 2003 *Second Sex: Fakta dan Mitos*. Terjemahan Toni B. Febriantono. Surabaya: Pustaka Promothea.
- Departemen Pendidikan Nasional. 2005. *Kamus Besar Bahasa Indonesia*. Cetakan Ketiga, Edisi Ketiga. Jakarta: Balai Pustaka.
- Dewanto, Nirwan. 1996. “Kebudayaan Indonesia: Pandangan 1991”, dalam *Senjakala Kebudayaan*. Yogyakarta: Yayasan Bentang.
- Dhakidae, Daniel. 2002. “Pengantar: Memahami Rasa Kebangsaan dan Menyimak Bangsa sebagai Komunitas-komunitas Terbayang”, Catatan Kaki Nomor 5, dalam Benedict Anderson, *Imagined Communities (Komunitas-komunitas Terbayang)*. Cetakan II. Yogyakarta: INSIST Bekerjasama dengan Pustaka Pelajar.

- Djelantik, A.A.M. 1999. *Estetika: Sebuah Pengantar*. Cetakan Pertama. Bandung: MSPI.
- Elson, R.E. 2009. "Asal-usul Gagasan Indonesia", dalam *The Idea of Indonesia: Sejarah Pemikiran dan Gagasan*. Terjemahan Zia Anshor. Cetakan Pertama. Jakarta: Serambi.
- Geertz, Clifford. 1983. *Involusi Pertanian*. Jakarta: Bhratara Karya Aksara.
- _____. 1992. *Tafsir Kebudayaan*. Terjemahan Fransiscus Budi Hardiman. Yogyakarta: Kanisius.
- Gie, The Liang. 1996. *Filsafat Keindahan*. Edisi Pertama, Cetakan Pertama. Yogyakarta: Pusat Belajar Ilmu Berguna.
- Goldberg, David T., (ed.). 1994. *Multiculturalism: A Critical Reader*. Oxford: Blackwell.
- Gouda, Frances. 2007. "Bab 6: Anjungan Hindia Belanda Terbakar: Kehadiran Belanda di Pameran Kolonial se-Dunia di Paris, 1931", dalam *Dutch Culture Overseas: Praktik Kolonial di Hindia Belanda, 1900-1942*. Terjemahan Jugiarie Soegiarto & Suma Riella Rusdiarti. Cetakan Kedua. Jakarta: PT Serambi Ilmu Semesta.
- Hasan, Asikin. 2001. "Selaku Pembuka", dalam Sanento Yuliman, *Dua Seni Rupa: Serpihan Tulisan Sanento Yuliman*. Cetakan Pertama. Jakarta: Yayasan Kalam.
- Hofstede, G. 1991. *Cultures and Organizations: Software of the Mind*. London: McGraw-Hill.
- _____. 1998. "Masculinity/Femininity as A Dimension of Culture", in *Masculinity and Femininity: The Taboo Dimensions of National Cultures*, edited by G. Hofstede with W. A. Arrindell et al., 3-28, in *Cross-Cultural Psychology*, Vol. 3. Thousand Oaks, California: Sage Publication.
- Holt, Claire. 2000. *Melacak Jejak Perkembangan Seni di Indonesia*. Terjemahan R.M. Soedarsono. Cetakan Pertama. Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- Ihromi, T.O. 2000. "Konsep Kebudayaan", dalam *Pokok-pokok Antropologi Budaya*. Edisi Kesebelas. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia.
- Indarto, Kuss. 2007. "Meraba Alur, Menilik Struktur: Sebuah Praduga Awal atas Seni Rupa di Jawa Timur", dalam Katalog *Biennale Seni Rupa Jawa Timur II*, Desember.

- Irianto, Asmujo Jono. 2004. "Apa Itu Seni, Saat Ini (=Apa Itu Seni Rupa Kontemporer?)", *Makalah Seminar "Apa Itu Seni Saat Ini: Sebuah Upaya Pemetaan Gagasan Estetika Berdasarkan Gelagat Seni Rupa Mutakhir"*. Diselenggarakan oleh Fakultas Filsafat Universitas Parahiyangan Bandung, Tanggal 3-5 Juni.
- Kasiyan. 2004. "Revilatisasi Paradigma Keilmuan Seni di Perguruan Tinggi", dalam *Imaji*, Jurnal Seni dan Pendidikan Seni Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Yogyakarta, Edisi April.
- _____. 2006. "Komodifikasi Seks dan Pornografi dalam Estetika Iklan di Media Massa". *Laporan Penelitian Tidak Diterbitkan*. Lembaga Penelitian, Universitas Negeri Yogyakarta.
- _____. 2007. "Tema Perempuan dalam Seni Rupa Kontemporer Yogyakarta: Tinjauan Perspektif Gender". *Laporan Penelitian Kajian Wanita Tidak Diterbitkan*. Yogyakarta: Lembaga Penelitian Universitas Negeri Yogyakarta.
- _____. 2008. *Manipulasi dan Dehumanisasi Perempuan dalam Iklan*. Yogyakarta: Ombak.
- _____. 2009a. "Seni Kriya dan Kearifan Lokal: Tatapan Postmodern dan Postkolonial", dalam Suwarno Wisetrotomo (ed.), *Lanskap Tradisi, Praksis Kriya, dan Desain: Cendera Hati Purnabhakti untuk Prof. Drs. SP. Gustami, SU*. Cetakan Pertama. Yogyakarta: BP ISI Yogyakarta, Maret.
- _____. 2009b. "Kriya di Era Budaya Massa", dalam Sri Krisnanto, Iqwan Setyawan, dan Kasiyan, (eds.), *Seni Kriya dan Kearifan Lokal: dalam Lintasan Ruang dan Waktu, Tanda Mata untuk Prof. Drs. Sp. Gustami, SU*. Cetakan Pertama. Yogyakarta: BID-ISI Yogyakarta, Mei.
- _____. 2009c. "Advertisement in Contemporary Indonesian Mass Media: A Study of Postcolonial Perspective" (Makalah Seminar Internasional, *The First International Graduate Student Conference on Indonesia*, bertajuk: "(Re)Considering Contemporary Indonesia: Striving for Democracy, Prosperity, and Sustainability", yang diselenggarakan oleh Academy Professorship Indonesia Bidang Ilmu Sosial Humaniora dan Sekolah Pascasarjana UGM Yogyakarta, Bekerjasama dengan *Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen*, pada tanggal tanggal 15 – 18 December 2009.

- Khun, Thomas S. 2000. *The Structure of Scientific Revolution, Peran Paradigma dalam Revolusi Sains*. Cetakan Ketiga. Terjemahan Tjun Surjaman. Bandung: Remaja Rosdakarya.
- Kleden, Ignas. 1985. "Pembaharuan Kebudayaan: Mengatasi Transisi", dalam *Prisma*, Edisi 8.
- Koentjaraningrat. 1990. "Bab V Kebudayaan", dalam *Pengantar Ilmu Antropologi*. Cetakan Kedelapan. Jakarta: PT Rineka Cipta.
- Kroeber, A. L. & C. Kluckhohn. 1952. *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*. New York: Vintage Books.
- Kuntowijoyo. 2003. "Sejarah Wanita: dari Sejarah *Androcentric* ke Sejarah *Androgynous*", dalam *Metodologi Sejarah*. Edisi Kedua. Yogyakarta: Tiara Wacana.
- Loomba, Ania. 1998. *Colonialism/Postcolonialism*. London: Routledge.
- Margalit, Avishai & Joseph Raz. 1995. "National Self-Determination", in Will Kymlicka, (ed.), *The Rights of Minority Cultures*. New York: Oxford University Press.
- Mariato, M. Dwi. 2000. "Gelagat Yogyakarta Menjelang Millenium Ketiga", dalam Jim Supangkat, et al., *Outlet: Yogya dalam Peta Seni Rupa Kontemporer Yogyakarta*. Yogyakarta: Yayasan Seni Cemeti Bekerjasama dengan Prince Claus Fund for Culture and Development Belanda.
- May, Stephen, (Ed.). 1999. "Introduction: Towards Critical Multiculturalism", in *Critical Multiculturalism: Rethinking Multicultural and Antiracist Education*. Philadelphia: Falmer Press.
- Mies, Marla. 1986. *Patriarchy and Accumulation on a World Scale: Woman in the International Division of Labour*. Avon: The Bath Press.
- Mio, Jeffery Scott, et al. 1999. *Key Words in Multicultural Interventions: A Dictionary*. Westport, Connecticut, London: Greenwood Press.
- Munoz, Paul Michel. 2009. "Prasejarah", dalam *Kerajaan-kerajaan Awal Kepulauan Indonesia dan Semenanjung Malaysia: Perkembangan Sejarah dan Budaya Asia Tenggara (Jaman Prasejarah-Abad XVI)*. Terjemahan Tim Media Abadi. Cetakan Pertama. Yogyakarta: Mitra Abadi.
- Onghokham. 2009. "India yang Dibekukan: *Mooi Indië* dalam Seni Rupa dan Ilmu Sosial", dalam Harsya W. Bachtiar, Peter B.R. Carey, dan

- Onghokham, Raden Saleh: *Anak Belanda, Mooi Indie, dan Nasionalisme*. Cetakan Pertama. Jakarta: Komunitas Bambu.
- Purwanto, Bambang. 2006. *Gagalnya Historiografi Indonesiasentris?!*. Cetakan Pertama. Yogyakarta: Ombak.
- Raffles, Thomas Stamford. 2008. *The History of Java*. Terjemahan Eko Prasetyaningrum, et al. Cetakan Pertama. Yogyakarta: Narasi.
- Raharjo, Timbul 2009., “Industri Kriya sebagai Media Percepatan Kesejahteraan Ekonomi Kerakyatan”, dalam *Prosiding Seminar Nasional Seni Kriya: Kriya, Kesenambungan dan Perubahan*, yang diselenggarakan oleh Jurusan Kriya, Fakultas Seni Rupa, ISI Yogyakarta, dalam rangka Purnatugas Prof. Drs. SP. Gustami, S.U. Yogyakarta: Lembaga Pengkajian dan Penerbitan Seni Kriya ISI Yogyakarta.
- Said, Edward W. 1979. *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- Saliya, Yuswadi. 2002. “Berkenalan dengan Indonesia: Memahami Bumi dan Isinya” dalam Adi Wicaksono, et al., (eds.), *Identitas dan Budaya Massa: Aspek-aspek Seni Visual Indonesia*. Yogyakarta: Yayasan Seni Cemeti dan The Toyota Foundation.
- Schubert, J. Danel. 2002. “Defending Multiculturalism: From Hegemony to Symbolic Violence”, in *American Behavioral Scientist* 2002; 45, London: Sage.
- Smith, Linda Tuhiwai. 2005. “Bab I: Imperialisme, Sejarah, Penulisan, dan Teori”, dalam *Dekolonisasi Metodologi*. Terjemahan Nur Cholis. Cetakan Pertama. Yogyakarta: INSIST Press, 2005.
- Sinagatullin, Ilghiz M. 2003. “The Nature of Multicultural Education”, in *Constructing Multicultural Education in a Diverse Society*. Lanham, Maryland, and London: A Scarecrow Education Book.
- Siregar, Aminudin TH dan Enin Supriyanto. 2006. *Seni Rupa Modern Indonesia: Esai-esai Pilihan*. Jakarta: Nalar.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 2003. “Can the Subaltern Speak?”, in Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, (Eds.), *The Post-Colonial: Studies Reader*. The edition published in the Taylor & Francis e-Library (London and New York: Routledge.
- Sumardjo, Jakob. 2000. *Filsafat Seni*. Bandung: Penerbit Institut Teknologi Bandung.

- Sunardi, St. 2001. *Nietzsche*. Cetakan Ketiga. Yogyakarta: LKiS.
- Supangkat, Jim, (ed.). 1979. *Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia*. Jakarta: Gramedia.
- _____, et al. 2000. "Pengantar", dalam *Outlet: Yogya dalam Peta Seni Rupa Kontemporer Indonesia*. Yogyakarta: Yayasan Seni Cemeti, Bekerjasama dengan Prince Claus Fund for Culture and Development Belanda.
- Suparlan, Parsudi. 2002. "Menuju Masyarakat Multikultural", dalam *Makalah Simposium Internasional Bali ke-3*. Denpasar Bali, 16-21 Juli.
- Supriyanto, Enin. 2000. "Seratus Tahun untuk Satu, atau Dua Wacana", dalam J.B. Kristanto, (ed.), *Seribu Tahun Nusantara*. Jakarta: PT Kompas Media Nusantara.
- _____. 2001. "Perempuan, Seni Rupa, dan Sejarah", dalam *Kompas*, Jum'at, 1 Juni.
- Sutrisno, Mudji, 2004. "Rumitnya Pencarian Diri Kultural", dalam Mudji Sutrisno dan Hendar Putranto, (Eds.), *Hermeneutika Pascakolonial*. Yogyakarta: Kanisius.
- _____. 2006. *Oase Estetis: Estetika dalam Kata dan Sketza*. Cetakan Pertama. Yogyakarta: Kanisius.
- Wiriyomartono, Bagoes P. 2001. "Seni sebagai Mimesis Produktif: Aristoteles", dalam *Pijar-pijar Penyingkap Rasa: Sebuah Wacana Seni dan Keindahan dari Plato sampai Derrida*. Jakarta: Gramedia.
- Wisetrotomo, Suwarno. 2006. "Seni Rupa Indonesia: Antara Negosiasi dan Kecemasan", dalam *Jaringan Makna Tradisi Hingga Kontemporer: Kenangan Purna Bhakti untuk Prof. Soedarso Sp., M.A.* Yogyakarta: BP ISI Yogyakarta.
- _____, et al. 2008. "The Highlight: Dari Medium ke Transmedia", dalam *Katalog Pameran Besar Seni Rupa, Fakultas Seni Rupa, ISI Yogyakarta, The Highlight: dari Medium ke Transmedia*. Diselenggarakan di Jogja Nasional Museum
- Yuliman, Sanento. 2001. *Dua Seni Rupa: Serpihan Tulisan Sanento Yuliman*. Cetakan Pertama. Jakarta: Yayasan Kalam.

BIODATA SINGKAT PENULIS

Kasiyan, M.Hum. Lahir di Ponorogo Jawa Timur, 5 Juni 1968. Lulus Sarjana Pendidikan Seni Rupa IKIP Malang (Sekarang Universitas Negeri Malang) Tahun 1995. Lulus *Cumlaude* dari Program Pascasarjana (S-2) Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa UGM Yogyakarta, Tahun 2004. Menjadi staf pengajar pada Jurusan Seni Rupa, Fakultas Bahasa dan Seni, Universitas Negeri Yogyakarta, sejak tahun 1999 sampai sekarang. Saat ini sedang menyelesaikan Program Doktor pada Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Sekolah Pascasarjana UGM Yogyakarta. Alamat e-mail: kasiyan1@yahoo.com; Hp. 08122753970.