

Membaca
Praktik Negosiasi
Seniman Perempuan
dan Politik Gender
Orde Baru

Alia Swastika

**Membaca Praktik Negosiasi Seniman Perempuan
dan Politik Gender Orde Baru**

Cetakan pertama, April 2019
xii+228 hlm. 15 x 22 cm
ISBN 978-602-50451-2-7

Penulis

Alia Swastika

Penyunting

Intan Nurjannah

Desain dan Tata letak

Lelaki Budiman
Edwin Prasetyo

**Diterbitkan di bawah ketentuan lisensi Creative
Commons Atribusi (BY) 4.0 versi Internasional**



Dukungan Penerbitan



*Cipta
Media Ekspresi*



DICETAK DI INDONESIA
oleh Tan Kinira Books

Membaca Praktik Negosiasi
Seniman Perempuan
dan Politik Gender Orde Baru

Alia Swastika

PENGANTAR

Kajian sejarah seni yang berfokus pada gender sesungguhnya bukan merupakan hal yang sama sekali baru, karena sudah banyak pula referensi-referensi sebelum ini yang telah diterbitkan dan menjadi acuan bagi banyak kerja akademis lain di ranah seni. Meskipun demikian, ketertarikan saya dalam upaya penulisan ini bukanlah untuk melakukan sesuatu yang belum pernah dilakukan, tetapi lebih pada ketertarikan untuk mengambil momen ini sebagai sebuah cara untuk melacak jejak-jejak para pemikir, seniman dan pengkaji yang lebih senior sebagai laku untuk belajar dan mendapatkan pengetahuan dari pengalaman dan refleksi mereka.

Semenjak memasuki bangku kuliah, saya sudah tertarik pada kajian-kajian gender, dan sempat menuliskan beberapa artikel atau paper berkaitan dengan peran perempuan dalam ranah sastra, film, pengetahuan, dan sebagainya. Ketika kemudian memasuki kerja-kerja kuratorial, saya tidak lagi membatasi diri saya untuk hanya bekerja dalam wilayah kajian gender, tetapi mencoba mempelajari konteks-konteks seni yang lebih luas, di mana gender menjadi satu perspektif yang selalu menjadi pijakan bagi kerja-kerja kuratorial

saya. Saya bertemu dengan banyak sekali pekerja seni dan perempuan seniman dengan praktik-praktik yang sangat menarik, yang saya kira menjadi bagian yang sangat memperkaya dinamika dan lanskap seni di Indonesia. Dari sinilah kemudian saya tertarik untuk melihat kembali praktik-praktik dari generasi perempuan feminis pada periode sebelumnya. Penelitian Heidi Arbuckle tentang Emiria Soenassa saya kira adalah salah satu yang sangat menginspirasi saya untuk melihat kembali sejarah pemikiran perempuan dari berbagai periode sebelumnya. Saya sangat mengagumi kerja panjang dan kecermatan Heidi dalam membaca data, yang tentu tak mudah didapatkan, serta membangun narasi baru dengan perspektif feminis dan konteks (de)kolonisasi yang sangat kuat. Dari sinilah saya tertarik untuk melihat praktik dari generasi pasca Emiria, terutama untuk mengaitkan praktik seni seorang perempuan dengan konteks sosial politik yang melingkupinya.

Mengapa tahun 1980an? Saya kira 1970an akhir dan 1980an menjadi sebuah periode yang menarik terutama karena kekuatan Orde Baru yang sangat kuat dalam hal stabilisasi politik dan ekonomi. Melalui Garis Besar Haluan Negara, sebuah visi politik ekonomi diciptakan, dan diorganisir secara masif melalui berbagai jenis propaganda. Secara umum, gerakan sipil dijauhkan dari politik, termasuk gerakan perempuan. Dari gerakan yang progresif seperti Gerwani pada 1960an, pemikiran perempuan dijinakkan dan dimasukkan dalam sangkar domestik melalui Dharma Wanita dan PKK. Di sisi yang lain, bekerja dalam bidang seni, saya tertarik untuk melihat bagaimana propaganda dan ideologi developmentalisme Orde Baru mempengaruhi dinamika seni (rupa), terutama dalam konteks gender. Ada

empat pertanyaan utama yang kemudian mengawali kerja penelitian ini:

1. Bagaimana konteks medan seni di Indonesia pada tahun 1970an akhir hingga 1980an, terutama dalam hal keseimbangan gender? Apakah seniman-seniman perempuan mempunyai ruang ekspresi yang setara dengan laki-laki?
2. Bagaimana lanskap dan perkembangan gerakan perempuan di Indonesia pada periode yang sama? Ide-ide dan isu arus utama apakah yang menggerakkan organisasi perempuan pada masa itu?
3. Bagaimana relasi antara isu-isu yang berkembang dalam gerakan perempuan dengan isu yang muncul dalam karya-karya seniman perempuan pada saat itu? Apakah ada kesamaan arus di antara keduanya?
4. Seniman-seniman siapa yang cukup menonjol pada periode tersebut? Seniman-seniman lain yang tidak masuk dalam enam nama di awal juga penting untuk disebutkan dalam rangka memperluas cakupan peranan seniman perempuan pada masa tersebut.

Pada kerja di lapangan, cukup sulit untuk menentukan lima figur awal yang akan menjadi narasumber utama penulisan. Saya tidak menetapkan kriteria-kriteria yang berkaitan dengan kekaryaan semata, tetapi pertimbangan-pertimbangan seperti latar belakang budaya, gagasan politik, pendekatan berkesenian, dan pandangannya terhadap isu gender/feminisme. Meskipun jauh dari pemaparan yang mampu memberikan gambaran lengkap tentang isu yang sangat besar ini, saya kira ke lima narasumber dalam penerbitan awal ini mampu menunjukkan keragaman praktik dan pemikiran artistik dan politis dalam karya-karya seniman perempuan pada periode tersebut.

Tentu saja, dalam perjalanannya kemudian, ada keinginan untuk meneruskan penulisan ini pada beberapa sosok seniman lain. Saya berharap upaya ini bisa berlanjut sehingga catatan tentang kiprah perempuan dalam gerakan seni bisa didokumentasikan, dicatat, dan didistribusikan secara lebih luas. Tulisan ini saya kira masih sangat awal dalam menjawab dan mengurai kompleksitas di balik ide besar yang ingin saya masuki. Masih terlalu banyak data yang harus dibaca, arsip yang harus dikumpulkan, pernyataan dan relasi-relasi yang harus ditafsir ulang, dan tulisan ini hanya menjadi bagian kecil dari sebuah kerja jangka panjang di masa depan.

Saya ingin mengucapkan terimakasih kepada semua narasumber yang menjadi titik awal gagasan penulisan ini; Dyan Anggraini, Siti Adiyati, Dolorosa Sinaga, Mangku Muriati, dan narasumber untuk Hildawati Soemantri. Pada setiap narasumber, saya beberapa kali bertemu dan berbicara dengan mereka, menggali cerita dan pengalaman mereka, dan karenanya, saya sangat terinspirasi dengan kisah-kisah mereka. Apa yang saya tuliskan jauh lebih sederhana dari hidup mereka yang kompleks, dan sulit untuk digambarkan mendekati realitasnya. Penelitian ini berlangsung melalui hibah yang saya terima dari Ford Foundation dalam program Cipta Media Ekspresi, yang memberi kesempatan berkarya bagi para perempuan pelaku seni dan budaya. Saya berterima kasih pada semua teman diskusi di Cipta Media Ekspresi: Heidi Arbuckle, Naomi Srikandi, Cecil Mariani, Intan Paramadita, Nya Ina Raseuki, dan Lisabona Rahman. Terutama saya sangat mengapresiasi kerja-kerja penelitian panjang Heidi Arbuckle tentang Emiria Soenassa yang sangat inspiratif bagi saya. Untuk Sisca Dovina dan Ivonne Kristiani dari Wikimedia Indonesia atas

bantuan dalam merealisasikan proyek ini. Kepada Freedy Hendra dan Vinna Wardhani yang membantu saya dalam pengarsipan data, kepada Haling Ratna Juwita dan teman-teman di Indonesian Visual Art Archive yang membantu melakukan proses perekaman selama wawancara dan memberi ruang diskusi. Kepada narasumber-narasumber seperti FX Harsono, Bambang Bujono, Mella Jaarsma, yang memberikan jalan untuk pertemuan dengan narasumber dan untuk berbagi kisah-kisah yang penting untuk memberi konteks pada penelitian ini. Teman-teman di Bali: Citra Sasmita dan Putu Diniari yang membantu saya bertemu dengan Mangku Muriati. Intan Nurjannah telah meneliti kembali penulisan dan menyunting sehingga teks ini lebih nyaman dibaca. Budiman menyelesaikan visualisasi dan tata letak presentasi dari penelitian ini.

Yosef Herman Susilo selama proses ini telah meluangkan waktunya untuk terus mendorong dan membantu saya menyelesaikan proyek ini•

DAFTAR ISI

i - xii

PENGANTAR

1 - 13

SENI, SENIMAN PEREMPUAN, DAN
PEMIKIRAN FEMINIS

15 - 42

KEBIJAKAN GENDER ORDE BARU:
DEPOLITISASI DAN DOMESTIFIKASI

43 - 84

ESTETIKA, WACANA, DAN TEMA
DALAM KARYA-KARYA
SENIMAN PEREMPUAN

85 - 191

NARASI SENIMAN PEREMPUAN:
YANG PERSONAL DAN POLITIS

86 Hildawati Sumantri

108 Dyan Anggraini

130 Siti Adiyati

150 Mangku Muriati

172 Dolorosa Sinaga

193 - 218

KESIMPULAN

SENI, SENIMAN PEREMPUAN, DAN PEMIKIRAN FEMINIS

Apa itu Sejarah Seni Feminis?

Persoalan sejarah seni dan feminisme biasanya sering dikaitkan dengan kenyataan tentang tidak seimbangnya jumlah seniman laki-laki dan perempuan. Pertanyaan-pertanyaan yang cukup mendasar seperti, Seberapa banyak seniman perempuan yang masuk dalam kanon sejarah seni, yang karyanya masuk ke dalam koleksi museum, jumlah kurator perempuan dalam struktur museum, hingga jumlah karya seniman perempuan yang menghiasi ruang publik? Selama ini, pertanyaan-pertanyaan tersebut sering menjadi fokus dalam diskusi-diskusi tentang posisi perempuan dalam sejarah dan produksi pengetahuan dalam dunia seni.

Pembahasan tentang ketidakseimbangan gender dalam sejarah seni, terutama dalam konteks medan seni di Indonesia, sebagian besar berlangsung dalam ruang-ruang non-akademis. Akibatnya, gemanya tidak terlalu terasa dalam struktur pendidikan seni yang sesungguhnya berperan sangat penting dalam memperluas wacana tentang gender dalam seni. Ketiadaan program khusus sejarah seni

dalam universitas-universitas seni adalah satu problem yang acap dikeluhkan oleh para pelaku seni. Situasi ini kian memburuk ketika tidak ada upaya yang cukup untuk mengaitkan kajian sejarah seni dengan kajian gender yang sesungguhnya bisa dilakukan antar lembaga. Minimnya relasi institusional ini membuat perspektif gender tidak menjadi dasar yang penting dalam penulisan sejarah seni di Indonesia.

Mengawali tulisannya untuk buku *Vision and Difference*, Griselda Pollock mempertanyakan satu hal yang sangat relevan untuk membangun diskusi tentang seni dan gender lebih lanjut, Apakah menambah jumlah perempuan pada sejarah seni sama dengan memproduksi sejarah seni feminis? Dalam paparan selanjutnya, Pollock menyebut bahwa yang harus disadari adalah bagaimana studi atau kajian perempuan tidaklah terbatas pada pembahasan tentang perempuan itu sendiri, tetapi juga tentang sistem sosial dan skema ideologis yang melanggengkan dominasi laki-laki atas perempuan dalam rezim kekuasaan seperti kelas dan ras. Bagaimanapun, sejarah seni feminis sesungguhnya tetap dimulai dari sisi dalam sejarah seni itu sendiri. Bentuk-bentuk konkret dari upaya membuktikan pertanyaan tentang “Adakah seniman perempuan dalam sejarah seni?” biasanya dimulai dari pembacaan terhadap katalog, monografi, surat kabar, pembahasan tentang gaya serta kecenderungan estetik, dan sebagainya. Jika merujuk pada sumber-sumber yang bersifat kanon, maka dapat ditengarai adanya jebakan untuk menggunakan kategori sejarah seni yang telah didefinisikan dalam cara pandang maskulin. Oleh karena itu, sangat penting mendorong sejarah seni agar tidak selalu berkuat dengan isu memperpanjang daftar jumlah

“...sangat penting mendorong sejarah seni agar tidak selalu berkuat dengan isu memperpanjang daftar jumlah seniman perempuan, tetapi juga pembacaan yang berpihak pada kecenderungan estetik yang berbeda dengan sejarah seni arus utama.”

seniman perempuan, tetapi juga pembacaan yang berpihak pada kecenderungan estetik yang berbeda dengan sejarah seni arus utama.

Lebih lanjut, Pollock menyetujui argumen yang disampaikan oleh Linda Nochlin bahwa dengan kompleksitas isu yang melingkupi sejarah seni feminis, yang penting diperjuangkan adalah pergeseran paradigma. Bagi Nochlin, pertanyaan tentang seniman perempuan bukanlah isu perifer, melainkan sebuah instrumen intelektual yang potensial untuk menghubungkan pemikiran dan pendekatan dari bidang-bidang lain.

Bagaimana Feminisme Memberi Kontribusi pada Sejarah Seni?

Dengan masuknya pemikiran-pemikiran yang berfokus pada pembacaan konteks gender dalam praktik kebudayaan, pergeseran apakah yang dapat disebut sebagai ukuran keberhasilan atas pengenalan gender sebagai paradigma sejarah seni? Bagaimana feminisme menjadi bagian penting dalam mendiskusikan sejarah seni dalam sebuah konteks budaya? Dalam sejarah seni dunia, kita bisa merujuk pada menjamurnya kajian-kajian feminis di berbagai universitas pada kisaran 1960an. Kajian perempuan muncul hampir di semua disiplin akademik dan mempertanyakan politik pengetahuan. Akan tetapi, apakah objek dari kajian perempuan ini? Menuliskan sejarah perempuan tidak hanya membuat disiplin-disiplin ilmu kembali diformulasikan, tetapi juga membuat batas disiplin terasa makin kuat. Kajian sosial dan feminis dalam praktik-praktik kebudayaan dalam seni visual sering kali “tersingkir” dalam sejarah seni dengan memberinya label pendekatan sosiologis, seolah-olah determinasi ideologis dan kondisi sosial bukanlah hal yang inheren.

Kembali pada gagasan-gagasan Pollock merujuk pada istilah yang dimunculkan oleh Mary Kelley pertanyaan, “Hal apakah yang menjadi problematis bagi praktik artistik feminis?” Bagi Pollock, hal yang menjadi problem dasar terhadap pembacaan feminis dari budaya visual sebagai bagian dari praktik feminis yang lebih luas, dapat didefinisikan sebagai “konstruksi sosial dari perbedaan seksual” (*social construction of sexual difference*). Artinya, mempertanyakan dan menghilangkan diskriminasi terhadap perempuan memang menjadi agenda penting. Tetapi, hal ini harus dilihat dalam konteks dan

paradigma yang lebih adil terhadap perempuan pula. Dalam contoh yang disebutkan Pollock, kita sering kali menunjuk pada pentingnya menggarisbawahi peran perempuan dalam aktivitas artistik, tetapi kemudian abai pada praktik-praktik di mana perempuan berpartisipasi dalam kebudayaan secara lebih umum. Dalam konteks Indonesia, hal ini sering muncul dalam kategori antara seni dan penciptaan karya tradisi, yaitu partisipasi perempuan yang secara dominan muncul dalam sejarah panjang lahirnya produk-produk kebudayaan berbasis tradisi dalam berbagai kelompok masyarakat. Lalu, bagaimana menempatkan praktik ini dalam konteks sejarah seni modern?

Dalam kerangka-kerangka semacam inilah intervensi feminis didorong kemunculannya dengan menggunakan feminisme sebagai perspektif atau paradigma. Feminisme menyaratkan pengakuan adanya relasi kuasa dalam gender, di mana kekuasaan laki-laki lebih dimunculkan, mengakui konstruksi sosial atas perbedaan seksual, serta peran representasi kultural dalam konstruksi tersebut. Melalui teori feminisme, diskriminasi dan ketidakadilan diperiksa ulang dalam kerangka relasi kuasa dan melihat kembali bagaimana sejarah dituliskan.

Menurut Pollack, sebagai peneliti atau teoritis, kita sering berangkat dari penerimaan fakta bahwa perempuan telah terlibat secara intensif dalam produksi karya seni, tetapi masyarakat kita tidak mengakuinya. Sejarah seni selama ini dibangun dengan rujukan pencapaian maskulin. Banyak buku-buku sejarah yang tidak menyebutkan peran perempuan sama sekali. Mengapa menjadi penting untuk mempertanyakan ini? Jika kita mengakui peran krusial dari seniman perempuan dalam praktik seni dan budaya, hal itu berarti bahwa se-

jarah seni memang harus ditulis ulang. Pernyataan penting Pollock adalah, "Tugas awal dari sejarah seni feminis adalah mengkritisi sejarah seni itu sendiri".

Salah satu tantangan yang cukup besar dalam kerja-kerja kuratorial adalah upaya mentransformasikan produksi pengetahuan yang berbasis pemikiran akademik dan teori-teori menjadi sesuatu yang lebih praktis. Kerja-kerja kuratorial berbasis pemikiran feminis dengan sendirinya, menurut Elke Krasny, mendorong munculnya Tikungan Feminis dalam praktik kuratorial, yang memberi ruang pada pertanyaan-pertanyaan politis berkaitan dengan diskriminasi sosial dan politis yang berbasis perbedaan seksual. Dengan sendirinya, kesadaran feminis dalam kerja kuratorial menunjukkan bahwa akan selalu ada kesadaran tentang relasi kuasa di antara aktor dan agen dalam bidang seni.¹

Apakah membangun Tikungan Feminis juga selalu berarti menambah jumlah seniman perempuan dalam setiap pameran? Apakah pameran-pameran yang didominasi oleh seniman laki-laki menunjukkan kurangnya kesadaran feminis seorang kurator? Di satu sisi bagi saya, ya, demikianlah adanya (pada saat mendiskusikan proses perancangan pameran, kemudian ada situasi ketika dominasi seniman laki-laki dianggap sebagai sesuatu yang *given*, maka ada perspektif gender yang salah dari kurator tersebut). Tetapi lebih jauh lagi, penting untuk terus menetapkan kesadaran feminis sebagai landasan berpikir yang menjadi semangat utama kerja kuratorial ke-

¹ Krasny, Elke. *Feminist Thought and Curating: On Method*: diakses melalui jurnal virtual *On Curating*: <http://www.on-curating.org/issue-26-reader/the-curator-and-her-double-the-cruelty-of-the-avatar-copy.html#.XI6Kmy2B0U0>

“Membedah dan membongkar relasi kuasa ini menjadi satu titik pijak yang paling awal untuk bisa mempraktikkan kesadaran feminis.”

timbang hanya berkonsentrasi pada kuota jumlah. Membedah dan membongkar relasi kuasa ini menjadi satu titik pijak yang paling awal untuk bisa mempraktikkan kesadaran feminis.

Pemikiran feminis pada kerja kuratorial penting dalam membangun kesadaran-kesadaran sebagai berikut: mengkritisi sejarah seni yang sifatnya kanon dan berpijak pada dominasi maskulin, memberi ruang pada narasi-narasi para perempuan yang tersembunyi, membangun kesadaran kritis pada fenomena-fenomena yang meminggirkan perempuan dan kelompok terpinggirkan lainnya, serta merayakan persaudaraan perempuan yang mengetengahkan solidaritas bersama.

Prinsip-prinsip tersebut menjadi pijakan yang selalu saya pegang dalam membangun strategi kuratorial berbasis feminisme. Belakangan, kita sering mendengarkan kritik terhadap pameran-pameran yang mengundang seniman-seniman hanya berdasarkan gender,

seolah-olah hal tersebut menunjukkan bagaimana seniman perempuan ingin diistimewakan. Pada akhirnya, membongkai sejarah seni feminis tidak hanya menuntut seorang kritikus atau sejarawan seni untuk melihat biografi atau pembacaan atas serangkaian karya seni, tetapi juga menilik pada gagasan kuratorial di mana posisi politis seorang kurator atas wacana gender dipertunjukkan. Bisa jadi, penemuan dalam sebuah penelusuran atau pembacaan pameran akan menunjukkan minimnya kesadaran gender dari pendekatan kuratorial sebuah pameran. Hal-hal semacam itu menjadi penting untuk dicatat dalam penelitian.

Bagaimana Posisi Seniman Perempuan dalam Sejarah Seni Kontemporer?

Pemikiran feminis dan praktik kesenian mulai menjadi wacana yang cukup penting pada kisaran 1970-an, ketika seniman, kritikus, dan sejarawan seni yang menjadi bagian dari gerakan feminisme meyakini bahwa sebagaimana gerakan perempuan itu sendiri, karya-karya yang dihasilkan oleh seniman feminis menandai sebuah periode baru yang radikal. Pada periode di mana seni berbasis pemikiran feminisme lahir inilah, kita bisa melihat bagaimana definisi atas modernitas dipertanyakan dan bahkan diperluas sehingga terbuka kemungkinan ekspresi baru bagi seniman laki-laki maupun perempuan. Dobrakan-dobrakan radikal yang dilahirkan oleh seniman perempuan, pada akhirnya menjadi sebuah gerakan yang mempertanyakan struktur dan modernisme sehingga ia terbuka pada kemungkinan dan ekspresi individual yang setara.

Garrard dan Brouke (1994) menyebutkan bahwa dalam buku sejarah seni yang cukup berpengaruh, *History of Art* (H.W Jansson, 1962), tidak satu pun nama perempuan atau karya yang dihasilkan oleh perempuan, dicantumkan di sana. Fakta yang sama bisa disebutkan dalam kasus buku yang sangat ikonik, *The Story of Art* karangan E.H Gombrich, yang juga mengabaikan kehadiran seniman perempuan dalam sejarah seni. Fenomena ini, menurut Garrard dan Brouke, membuat seniman yang tumbuh pada 1950-an atau 1960-an terpisah dari sejarahnya sendiri. Hal ini juga membuat mereka terpisah satu sama lain. Sebagaimana besar peran seniman ini diletakkan dalam kerangka pendukung bagi superioritas seniman laki-laki. Kasus yang disebut oleh Garrard dan Brouke adalah Helen Frankenthaler, yang namanya menarik perhatian Clement Greenberg bukan karena karyanya sendiri, tetapi karena ia disebut mempengaruhi metode pengkaryaan Morris Louise. Dalam situasi ini, Helen Frankenthaler tidak dilihat sebagai pembaharu dalam aliran baru seni lukis, tetapi “hanya” sebagai penyambung antara dua generasi berbeda dari aliran ekspresionisme abstrak sehingga ia hanya menjadi satu bagian dalam kesejahteraan (“*his-tory*”).

Pada masa sebelum gerakan perempuan 1960-an/1970-an, contoh seniman perempuan yang barangkali lebih menonjol melalui karya-karyanya adalah Georgia O’Keeffe. Publik atau pers masih juga acap mengaitkan keberhasilan Georgia O’Keeffe dalam lingkup seni sebagai hasil dukungan dari Alfred Stieglitz, suaminya yang juga berlaku sebagai agen. Pada periode selanjutnya, sistem patriarkis dalam dunia seni diperkuat oleh dominasi aparatus negara yang mendukung aliran ekspresionisme sebagai senjata untuk diplomasi

dan perang internasional. Beberapa seniman perempuan—dengan sistem seni yang bias gender—diposisikan dalam bayang-bayang pasangannya; misalnya yang terjadi pada Lee Krasner (pada awalnya selalu dikenal sebagai Nyonya Jackson Pollock).

Menariknya, dalam perkembangannya kemudian, pada 1970-an, ketika kelas feminisme dibuka di bawah bimbingan Miriam Schapiro, seniman-seniman perempuan dari generasi tersebut di atas seperti menolak untuk dimasukkan dalam kategori seniman perempuan dan isu-isu di seputar wacana tersebut. Krasner menyebutkan, “Saya mencoba untuk menggabungkan yang organik dengan yang abstrak, entah itu berarti laki-laki atau perempuan, semangat atau persoalan, hingga kebutuhan atas totalitas ketimbang pemisahan, adalah hal-hal yang belum saya definisikan.” Demikian pula Grace Hartigan yang sebelumnya berkarya dengan menggunakan nama samara George Hartigan hingga 1954, menyebutkan bahwa ia tidak pernah mengalami diskriminasi.

Dalam konteks Indonesia, situasi yang sama tentang ketidakseimbangan rekaman peranan seniman laki-laki dan perempuan juga masih perlu untuk terus diperjuangkan. Dalam sejarah seni modern, yang selalu disebut sebagai pelopor adalah Raden Saleh. Periode sesudahnya selalu menyebut nama Soedjojono sebagai pendiri Persatuan Gambar Indonesia (Persagi). Kelompok penting lainnya adalah Seniman Indonesia Moeda (SIM), dalam rujukan sejarah juga sangat didominasi oleh seniman laki-laki. Seniman perempuan yang menonjol pada masa itu, Emiria Soenassa, baru mulai dibicarakan secara luas pada periode 1990-an. Selain itu, nama-nama lain seperti Trijoto Abdullah, seorang pematung perempuan pertama yang

karya-karyanya dipajang di ruang-ruang publik sebagai bagian dari *landmark* kota, juga jarang sekali masuk dalam buku-buku sejarah seni yang penting terutama yang menjadi bagian dari pendidikan apresiasi seni. Dan situasi yang sama terjadi pula pada seniman-seniman penting generasi selanjutnya.

Seniman perempuan pada generasi pasca1990-an barangkali mendapatkan kesempatan yang cukup besar untuk menjadi bagian dari dinamika seni. Nama-nama seperti Arahmaiani, Lucia Hartini, Erica Hestu Wahyuni, Marintan Sirait, Mella Jaarsma, dan lain-lainnya telah berpameran dalam ruang-ruang yang sama pentingnya dengan seniman lelaki. Tetapi hal ini tidak berarti bahwa ada ruang yang lebih besar bagi mereka dalam buku-buku atau literatur sejarah seni. Dominasi seniman-seniman lelaki tetap jauh lebih kuat, terutama berkaitan dengan dicatatnya pemikiran mereka dan menjadi ukuran bagi kanon atau aras-aras utama dalam sejarah seni rupa. Munculnya upaya-upaya baru untuk dapat memasukkan pemikiran dan karya-karya seniman perempuan dalam sejarah seni telah dilakukan, tetapi masih perlu didorong untuk berlanjut hingga ada keberlanjutan narasi yang komprehensif. Selain itu, pengetahuan dan upaya penulisan kembali sejarah ini juga perlu untuk didistribusikan lebih jauh sehingga peran seniman perempuan lebih dikenal oleh masyarakat luas.

Dalam konteks yang lebih besar di luar Indonesia, mendorong penguatan pemikiran feminis dalam arus utama kesenian tidak berarti sekadar memasukkan perempuan dalam narasi sejarah. Tujuan yang lebih besar adalah menjadi bagian dari gerakan perempuan itu sendiri. Lebih lanjut lagi, menjadi bagian dari gerakan perempuan

juga berarti menjadi bagian dari gerakan sosial politik yang lebih luas. Lucy Lippard merefleksikan bahwa apa yang terjadi dalam gerakan seniman perempuan di Amerika pada akhir 1960-an/1970-an menunjukkan pentingnya seniman mengambil bagian dalam perjuangan kemanusiaan yang lebih luas. Menurutnya, bukanlah kebetulan bahwa gerakan seniman perempuan muncul dalam periode ketika kesadaran politik di Amerika sedang meningkat dengan kuat. Gerakan seniman perempuan memang awalnya berfokus pada soal-soal pencarian identitas diri dan bagaimana struktur sosial merepresi perempuan. Idealnya, gerakan perempuan bisa menunjukkan model yang ideal bagi pergerakan lain di seluruh dunia untuk mencari akar ketimpangan dan memperjuangkan kesetaraan dalam praktik kehidupan sehari-hari.

Pertanyaan lain yang mengemuka dalam diskusi-diskusi tentang seni dan pemikiran feminis, Apakah tujuan gerakan ini ingin membuat satu pemisahan dalam seni atas kategori-kategori yang tampak sebagai “seni feminis”?

Dalam beberapa interaksi saya dengan seniman perempuan, terutama selama saya melakukan praktik kuratorial dan penelitian dalam medan seni di Indonesia, sebagian besar perempuan menolak untuk disebut sebagai seniman feminis, atau hanya melulu masuk dalam kategori seniman perempuan. Tikungan seni feminis, dalam pandangan personal saya, bukanlah tentang menjustifikasi label feminis pada seorang seniman atau sebuah karya, atau juga soal meneguhkan entitas identitas yang stereotipe atas keberadaan seniman perempuan dalam dunia seni. Lebih jauh lagi—seturut yang disebut oleh Lippard—membangun sebuah ruang dengan pemikiran

perempuan muncul dalam peta peradaban manusia, dan pemikiran tersebut berkontribusi dalam upaya menciptakan sebuah dunia ideal. Membangun seni feminis bukan hanya soal menyelenggarakan pameran-pameran yang diikuti oleh seniman-seniman perempuan, tetapi juga memperkuat satu metode produksi pengetahuan di mana pemikiran perempuan dipetakan, dibaca, dan didistribusikan untuk membangun dialog yang lebih kuat di antara para perempuan dari berbagai generasi dan di antara kelompok seniman/pelaku kebudayaan dengan masyarakat yang lebih luas. Karena itu, bagi saya pribadi, sebagai penulis dan peneliti, menjadi penting untuk terus melihat konteks-konteks lain dengan pengalaman dan situasi yang beragam, termasuk mempelajari pemikiran-pemikiran sejawatan feminis yang menganalisa fenomena ini dalam konteks atau sistem seni yang lain. Perjumpaan dengan teori, tulisan, dan pemikiran-pemikiran dari konteks yang berbeda ini mendorong saya untuk menemukan cara-cara baca yang lebih sesuai dengan konteks-konteks regional, seperti Asia, atau juga spesifik dalam konteks Indonesia. Teori dan kajian-kajian Eropa menjadi refleksi jarak jauh, yang juga menunjuk pada perbedaan ruang dan waktu sehingga kita bisa melihat secara khusus apa yang terjadi dalam medan seni di Indonesia. Sejarah peradaban masyarakat, kolonialisme, tradisi spiritualisme, feodalisme, dan berbagai konteks lokal menjadi faktor-faktor yang mempengaruhi pemikiran feminis dan gerakan perempuan tumbuh dan berkembang di Indonesia•

KEBIJAKAN GENDER ORDE BARU: DEPOLITISASI DAN DOMESTIFIKASI

Dalam membicarakan sejarah pergerakan perempuan di Indonesia, terutama jika kita ingin menghampar fakta mengenai cara penguasa dari satu periode ke periode lainnya membangun kebijakan-kebijakan berbeda yang berkaitan dengan konsep dan narasi gender, titik pijak awal yang banyak dirujuk adalah Kongres Perempuan Indonesia yang diadakan kali pertama pada 1928. Pada periode sebelumnya, kita mendapati beberapa narasi tentang para individu perempuan yang progresif seperti Ratu Syafiatudin di Aceh, Colliq Pujie di Makassar, Ratu Kalinyamat di Jawa Tengah, atau pemimpin-pemimpin perempuan lain yang mempunyai peran besar terutama dalam melawan kolonialisme. Tetapi pergerakan ini tidak ditujukan secara khusus untuk kemajuan kelompok perempuan. Nama-nama seperti Rohana Kudus, Dewi Sartika, Kartini, dan beberapa lainnya merupakan tokoh-tokoh penting yang mengawali gagasan membangun solidaritas perempuan untuk kemajuan, terutama dalam hal pendidikan dan kesetaraan hak.

Selanjutnya, narasi pascakolonialisme lebih banyak dipenuhi oleh pergerakan untuk mewujudkan gagasan bangsa yang lebih formal.

Peran-peran perempuan dalam kebijakan pasca-Orde Lama dalam merumuskan kebijakan gender memang banyak dikaitkan dengan gagasan pembangunan. Perempuan dimobilisasi untuk menyukseskan program-program pembangunan yang akhirnya bermuara pada kepentingan ekonomi. Pertanyaan selanjutnya, apakah kemudian perempuan mendapatkan kesejahteraan dari meningkatnya keterlibatan mereka dalam pembangunan? Kritik-kritik yang muncul dari gerakan advokasi masyarakat yang terdampak ideologi pembangunanisme adalah bagaimana perempuan selama masa pembangunan tidak hanya menderita karena diskriminasi atau ketidakadilan yang disebabkan oleh keyakinan gender, tetapi juga masih menderita karena warisan penindasan kelas, kasta, atau suku. Mansour Fakih menyebut bahwa, dalam konteks ini perempuan masih menderita tidak saja karena gendernya, tetapi juga karena status sosial di dalam masyarakat, warna kulit, atau karena etnisitasnya. Gagasan gender dan pembangunan dikritik sebagai sebuah pendekatan pembangunan yang semakin memiskinkan perempuan, alih-alih memberdayakan perempuan dalam proses perubahan sosial.

Pada akhir 1980-an, Mansour Faqih menengarai adanya perubahan paradigma yang telah melalui perdebatan panjang dalam pemikiran gerakan feminisme, yakni antara pemikiran yang lebih memusatkan perhatian pada “masalah perempuan” berhadapan dengan pemikiran feminisme yang lebih menitikberatkan pada sistem dan struktur masyarakat yang dilandaskan pada analisa “hubungan gender”. Aliran pertama, yang memusatkan perhatian pada persoalan perempuan, mengasumsikan bahwa munculnya persoalan-persoalan kaum perempuan disebabkan oleh rendahnya kualitas perem-

puan sendiri. Hal tersebut mengakibatkan ketidakmampuan kaum perempuan bersaing dengan laki-laki dalam pembangunan. Oleh karena itu harus dilakukan upaya guna menghilangkan diskriminasi yang menghalangi usaha mendidik kaum perempuan. Sementara itu, analisis yang lebih menitikberatkan perhatian kepada hubungan (struktur) gender mulanya muncul sebagai alternatif pada pemikiran yang dikembangkan oleh sebagian kecil kalangan LSM. Gender sebagai konstruksi sosial, yang telah disosialisasikan sejak lahir, ternyata telah menyumbangkan ketidakadilan. Imbasnya, manifestasi ketidakadilan tersebut mempengaruhi kebijakan, perencanaan, dan pelaksanaan pembangunan. Oleh karena itu, permasalahannya bukan terletak pada “kaum perempuan” tetapi dalam ideologi, sistem, dan struktur yang bersumber dari ketidakadilan gender.

LSM-LSM perempuan yang muncul pada paruh kedua Orde Baru memang awalnya banyak dipengaruhi oleh pemikiran-pemikiran Barat tentang gagasan kesetaraan dalam konteks global. Tetapi melalui proses yang cukup panjang, para aktivis berhasil membangun kontekstualisasi dengan situasi politik dan budaya di Indonesia sendiri. Salah satu titik penting dalam pergerakan tersebut adalah ketika Tapi Omas ikut mendirikan Pusat Kajian Perempuan Universitas Indonesia pada 1979. Gelombang kelompok studi feminisme berkembang pesat sejak itu. Organisasi nonpemerintah (ornop) sebagai wujud etika kepedulian para feminis Indonesia, bermunculan. Penelitian tentang efek pembangunan terhadap perempuan banyak dilakukan, salah satunya bekerja sama dengan sosiolog Amerika, Hanna Papanek. Selanjutnya, dalam catatan Nur Janti, gelombang kedua organisasi perempuan era Orba muncul pada 1980-1998,

ditandai dengan berdirinya Yayasan Annisa Swasti (Yasanti) di Yogyakarta (1982), Kalyanamitra di Jakarta (1985), dan Pusat Pengembangan Sumberdaya Wanita (PPSW) setahun kemudian. Pada periode ini, gerakan perempuan terbelah. Organisasi perempuan yang sejalan dengan program rezim Soeharto, menurut Nunuk, masuk ke dalam Kowani. Sementara ornop yang menjunjung keadilan gender, berdiri sendiri. Ruth Rahayu, salah satu aktivis gerakan perempuan, menyatakan, "Arus balik gerakan perempuan yang melawan organisasi perempuan Orba muncul pada dekade 1980-an. Pusatnya di ornop perempuan karena di masa Orba, bentuk ornop yang mungkin dilakukan. Hal itu terus dilakukan sampai 1998."

Sementara dalam konteks universitas, sebagaimana disebutkan di awal bahwa Pusat Kajian Perempuan Universitas Indonesia merupakan sebuah institusi yang penting dalam mendorong lahirnya pemikiran-pemikiran yang mengkritisi diskriminasi terhadap perempuan. Setelah itu, lembaga ini menjadi semakin mapan dengan berdirinya Program Pasca Sarjana Kajian Perempuan, yang kali pertama dipimpin oleh Saparinah Sadli. Dalam sebuah wawancara, Saparinah menyatakan betapa sulit mencari metode yang tepat untuk mengajarkan studi perempuan pada saat itu, terutama karena istilah feminisme dan gender masih dianggap sebagai hantu. Untuk membuat perluasan metode sehingga menjadi lebih progresif, Kajian Wanita bergandengan dengan Women's Studies dari Memorial University Of Newfoundland, Kanada, mencoba meningkatkan profesionalitas dosen, staf administrasi, dan staf perpustakaan dalam program "*Support to Women's Studies Graduate Programme at the University of Indonesia*". Proyek yang dirancang dan dikembangkan selama dua

tahun (1990—1992) itu keseluruhan dananya ditanggung Canada International Development Agency (CIDA). Dalam kurun empat tahun— setengah dimulai pada bulan September 1992 dan berakhir pada bulan April 1997— program tersebut mengadakan berbagai kegiatan, misalnya pengiriman dua staf junior Kajian Wanita ke Memorial University untuk studi tingkat S2 pada 1993 dan 1994; pelatihan pengembangan profesionalitas di Kanada bagi sejumlah staf Kajian Wanita; juga penguatan pengembangan kurikulum, metode pengajaran, teori, dan metode penelitian melalui serangkaian *workshop*. Di samping itu, ada juga berbagai proyek penelitian yang dikerjakan. Dalam hubungan kerja sama tersebut banyak pengalaman berarti dan nyata yang didapat tentang, misalnya, kesetaraan, relasi setara, dan kerja sama nonhierarkis sejumlah prinsip yang menjadi landasan perspektif feminis. Selain membantu “*engendering*” atau “men-gender-kan” (meminjam istilah Ibu Sap) berbagai orang yang terlibat dalam Kajian Wanita, kerja sama ini juga “men-gender-kan” kurikulum Kajian Wanita. Buku-buku yang diterbitkan oleh Pusat Studi Kajian Wanita UI juga menjadi rujukan penting bagi studi gender pada periode 1990-an akhir hingga tahun 2000-an di Indonesia.

Jika melihat judul-judul penelitian yang dilakukan oleh Kajian Perempuan, isu-isu seperti perdagangan kaum perempuan, kasus kekerasan terhadap perempuan, dan buruh migran merupakan prioritas pokok yang dilakukan untuk melihat struktur gender memberikan dampak besar bagi pemiskinan atau peminggiran kaum perempuan. Pada periode selanjutnya, yaitu pertengahan 2000-an, beberapa penelitian yang berbasis pada identitas atau pemikiran mulai dilakukan secara cukup intensif dan memberikan warna baru

dalam perdebatan tentang feminisme di Indonesia. Misalnya, penelitian tentang identitas kaum perempuan Tionghoa atau bagaimana posisi perempuan dalam perspektif antropologis.

Dalam konteks yang lebih global, pembahasan tentang feminisme pada 1980-an dan 1990-an berkelindan di antara isu kebebasan seksual, dan pada saat yang sama penguatan gerakan perempuan sebagai bagian dari struktur politik. Di Eropa Barat, menjelang munculnya gerakan-gerakan feminisme baru pada 1970-an, kaum perempuan menuntut dan mendorong terjadinya pembaruan-pembaruan partai dengan berbagai tingkat keberhasilan. Di beberapa negara, hal ini melahirkan beberapa kementerian perempuan, pendirian lembaga-lembaga ombudsman atau komite-komite nasional untuk pergerakan perempuan. Masalah-masalah gender menjadi isu yang terbuka. Tetapi, ada kecenderungan bahwa kebijakan partai terhadap perempuan berubah hanya jika gerakan perempuan menjadi bagian di dalamnya. Di Amerika Serikat, misalnya, gerakan-gerakan perempuan yang dekat dengan Partai Demokrat menitikberatkan pada hak-hak reproduksi, hak pengasuhan anak, serta kebijakan keluarga.¹

Dalam konteks relasi antara negara maju dan berkembang, gagasan gender dan pembangunan terutama dibicarakan pada pertengahan 1980-an. Pada 1984, di Bangalore, India, berdiri organisasi *Development Alternatives With Women for a New Era (DAWN)* yang kemudian berfungsi sebagai jaringan kerja kaum perempuan di Dunia Ketiga. Julia Cleves Mosse, dalam tulisannya menyebutkan bahwa dalam periode tersebut, sekelompok perempuan di negara-ne-

¹ Joni Lovenduski, *Politik Berparas Perempuan* (Yogyakarta: Kanisius, 2008).

gara Selatan yang semakin banyak jumlahnya—sarjana, aktivis, para pekerja akar rumput, dan jurnalis—mulai mempertanyakan pembangunan yang memindahkan sumber daya keluar dari negerinya, menghancurkan lingkungan hidup, dan memperparah ketimpangan kelas. Menurut Mosse, suara-suara yang muncul dari Afrika, Asia, dan Amerika Selatan ini mencerminkan kepercayaan yang semakin berkembang pada diri gerakan perempuan global dalam sikapnya melawan kemiskinan dan ketidakadilan, di mana pun ditemukan. Seorang tokoh perempuan India, Vandana Shiva, menjadi salah satu sosok yang berada dalam garda depan perlawanan terhadap proyek pembangunan ortodoks, yang dilihatnya sebagai “proyek baru patriarki Barat”. Tulisan-tulisan Shiva banyak merujuk pada tema-tema kolonialisme dan neo-kolonialisme serta orientasi ekspor dan strategi pembangunan yang keliru sehingga merusak keseimbangan lingkungan. Salah satu tulisannya menyebut hal sebagai berikut.

“Asumsi lama yang menyatakan bahwa proses pembangunan secara otomatis akan meningkatkan tersedianya pangan dan pelayanan serta akan melenyapkan kemiskinan, kini ditolak mentah-mentah oleh gerakan ekologi perempuan di Dunia Ketiga, bahkan pada saat pandangan itu terus menuntun pemikiran pembangunan dalam pusat kekuasaan patriarkal.... Dikotomi gender diciptakan antara kerja “produktif” dan “non-produktif” atas dasar uang dan harga sebagai satu-satunya nilai ekonomi dan kekayaan.”

Membicarakan sejarah gerakan Perempuan pada periode 1980-an tersebut memang cenderung dilakukan sebagai bagian dari upaya untuk membongkar ketidakadilan dan represi kuasa kepada kaum perempuan. Oleh karenanya, yang menjadi sasaran tembak utama adalah kebijakan negara. Hal ini seperti mengingatkan

“Membicarakan sejarah gerakan Perempuan pada periode 1980-an tersebut memang cenderung dilakukan sebagai bagian dari upaya untuk membongkar ketidakadilan dan represi kuasa kepada kaum perempuan.”

pada fenomena yang sama dalam dunia kesenian pada akhir 1980-an hingga menjelang reformasi, dimana para seniman dan pekerja seni menjadi bagian dari aktivisme politik, baik melalui keterlibatan langsung dalam proses advokasi masyarakat maupun melalui isu-isu yang disuarakan melalui karya-karya.

Konteks Gerakan Perempuan Masa Orde Baru

Selama Orde Baru, Negara menjinakkan gerakan perempuan dengan konsep ibuisasi atau yang lebih awal adalah pengiburumahtanggaan. Istilah ini pertama kali muncul dalam artikel yang ditulis Suryakusuma dengan meminjam konsep “pengiburumahtanggaan” (*housewifization*) dari Maria Mies (1986) dan “Ibuisme” dari Madelon Djajadiningrat (1987) untuk menjelaskan konstruksi Orde Baru mengenai keperempuanan Indonesia. Dijelaskan Suryakusuma (2011: 1-10) dan Walby (1990: 6970), “pengiburumahtanggaan” me-

“...“pengiburumahtangaan” merupakan proses pendefinisian perempuan sebagai ibu rumah tangga, tanpa mengindahkan apakah ia benar-benar ibu rumah tangga atau tidak.”

rupakan proses pendefinisian perempuan sebagai ibu rumah tangga, tanpa mengindahkan apakah ia benar-benar ibu rumah tangga atau tidak. Implikasi dari definisi tersebut, perempuan hanya dilihat sebagai pasangan dari laki-laki yang mencari nafkah. Secara ekonomi, perempuan ditempatkan sebagai manusia yang tidak produktif, bergantung pada pendapatan suami, dan melakukan semua pekerjaan rumah tangga secara “cuma-cuma”.

Hal yang perlu digarisbawahi dari kebijakan-kebijakan Orde Baru terhadap kaum perempuan adalah proses depolitisasi yang sangat kuat. Depolitisasi ini dilakukan melalui program-program “pembinaan” perempuan yang masuk hingga ke unit-unit terkecil keluarga. Kekuatan massa perempuan yang selama gerakan pra kemerdekaan hingga terjadinya peristiwa September 1965 tampaknya membuat pemerintahan Orde Baru melihat perempuan sebagai pihak yang perlu dikuasai dan dijinakkan.

Kesenian-kesenian yang melibatkan perempuan di pedesaan, seperti petani dan rakyat biasa, sebagian besar dilarang atau dimasukkkan sebagai binaan dari institusi pemerintah sehingga memudahkan kontrol terhadap konten-konten yang mereka tampilkan. Misalnya saja terhadap Ludruk, kesenian rakyat Jawa Timur yang sangat populer di mata masyarakat dan sejak lama mempunyai kecenderungan politis melalui narasi-narasi yang diangkat ke atas panggung.

Gerakan perempuan selama Orde Baru telah menunjukkan upaya yang cukup signifikan dalam mengupayakan kesetaraan, keadilan, dan kesejahteraan kaum perempuan. Jika dibandingkan dengan gerakan perempuan selama Orde Baru, salah satu aspek penting yang berubah pada gerakan pasca 1998 yaitu menunjukkan kesadaran yang lebih kuat akan ideologi politik dan pertarungan kekuasaan. Gerakan perempuan pasca 1998 juga cenderung lebih membuka diri terhadap perbedaan pandangan politik atau aliran-aliran dari pemikiran feminisme itu sendiri.

Pada masa Orde Baru perempuan diposisikan sebagai pihak yang selalu dikontrol dan diatur. Negara membangun strategi politik yang berjenjang dan ketat untuk membawa kaum perempuan masuk ke dalam ideologi pembangunan yang sedang ditanamkan melalui lembaga-lembaga seperti Dharma Wanita, Kowani, dan Kantor Menteri Urusan Peranan Wanita (UPW). Sementara di tingkat yang lebih kecil, PKK menjadi perantara antara negara dengan kelompok perempuan. Secara sosial, PKK memperkuat konsep domestikasi. Dalam catatan Julia Suryakusuma, secara budaya PKK menjadi perantara antara “prijayisasi” dan “ibuisme”. Sementara secara politis, PKK

memperantarai gagasan tentang ibu rumah tangga dan norma keluarga batih untuk menopang perkembangan kapitalis yang dipimpin negara. Seluruh proses domestikasi ini, menurut Suryakusuma lagi, bukanlah untuk kemajuan kaum perempuan, tetapi demi “ketertiban”, “pembinaan”, dan “stabilitas” negara.

Sementara itu, Dharma Wanita menjadi contoh nyata bagaimana perempuan pertama-tama didefinisikan sebagai istri. Dharma Wanita merupakan organisasi yang mempersatukan istri para pegawai negeri sipil, dengan struktur keorganisasian yang meminjam struktur jabatan suami di kantor sehingga tidak ada pengakuan terhadap ide atau gagasan individual perempuan. Suryakusuma melihat fenomena ini sebagai hierarki konstruksi gender yang ditumpang-tindihkan dengan hierarki negara birokratik.

“Negara mengontrol pegawai negeri sipil laki-laki, yang kemudian mengontrol istri mereka, yang secara timbal balik mengontrol suami serta isteri bawahan pegawai yang lebih rendah dan anak-anak mereka. Dengan cara ini, terjaminlah kontrol dan “pengembangbiakan” masyarakat jenis tertentu dengan keluarga batih sebagai intinya, yang menopang dan mendukung kekuasaan negara.”

Gambaran wanita ideal dikonstruksi melalui PKK dan Dharma Wanita dengan penyebaran nilai-nilai yang seolah “ideal” atas keluarga dan peran wanita dalam masyarakat. Namun demikian, masih menurut Suryakusuma, gambaran ideal tersebut tidak memahami banyak aspek kehidupan perempuan terutama dari kelompok miskin dan mereka yang tinggal di desa. Idealisasi palsu ini tidak membantu wanita miskin desa yang sudah terbebani hidupnya, menghadapi tuntutan kewajiban yang berat mengerjakan tugas domestik,

dan pada saat yang sama harus mencari nafkah. Dalam konteks itu pun, perempuan seringkali hanya dipandang sebagai pihak yang harus mencari nafkah tambahan sehingga hak-hak yang dijamin lingkungannya lebih kecil ketimbang laki-laki. Persoalan pembedaan kelas dalam penerapan ideologi ibuisme inilah yang menjadi pokok perhatian dalam penelitian Julia Suryakusuma.

Aspek penting lain yang berkaitan dengan idealisasi dan konstruksi citra perempuan sebagai ibu dan istri pada rezim Orde Baru adalah tidak diakuinya otonomi perempuan sebagai janda dan lajang. Ideologi ibuisme melihat perkawinan dan status keibuan sebagai "kodrat", sebuah istilah yang sukses didengungkan selama Orde Baru sebagai ukuran atau hal-hal yang harus dilakukan perempuan dalam kehidupannya. Ketimbang melihat perkawinan dan reproduksi sebagai konstruksi sosial, ideologi ibuisme serta merta meletakkannya dalam kerangka kewajiban perempuan.

Jika kita kembali pada pernyataan Shiva tentang bagaimana proses pembangunan memproyeksikan proyek kapitalis yang patriarkis, di mana perempuan justru semakin dipinggirkan dan dimiskinkan, menarik untuk menghubungkannya dengan pemaparan Julia Suryakusuma. Jika kita melihat kemajuan ekonomi sebagai tujuan pembangunan dan bukan pada aspek peningkatan kualitas hidup, ideologi yang berkembang pada rezim Orde Baru ini telah gagal menumbuhkan kelompok perempuan yang mempunyai kesadaran atas hak hidup dan pemahaman tentang lingkungan. Pembangunan hanya menjadi arena bagi sekelompok élite yang berkaitan untuk melakukan penindasan dan peminggiran justru pada mereka yang berada pada garis depan proses pembangunan itu sendiri. Jika da-

“...Kristiva justru mengharapkan ada pengertian femininitas yang melingkupi banyak arti feminin, sama banyaknya dengan beragam identitas perempuan.”

lam pandangan Shiva, perempuan adalah kelompok yang memegang peranan penting dalam proses menjaga keberlangsungan siklus hidup, seperti yang ia sampaikan, peran ini telah dimatikan oleh proses pembangunan. Melalui penetrasi dan propaganda ideologi tentang peran perempuan selama rezim Orde Baru, kesadaran tentang pentingnya peran perempuan justru barangkali tidak ditumbuhkan sejak awal.

Dalam konteks penyebaran konstruksi perempuan sebagai ibu dan istri, propaganda-propaganda yang dibangun melalui gagasan ideal perempuan juga didistribusikan melalui berbagai produk kebudayaan. Jika ditelusuri lebih dalam lagi, citraan ini juga merujuk pada konsep tentang “yang feminin”. Sebagai ibu dan istri, perempuan ditampilkan dalam citra ideal atas “yang feminin” tadi, dan citra inilah yang direproduksi terus-menerus sehingga seolah-olah menjadi bagian dari identitas. Femininitas secara konseptual dijabarkan oleh Julia Kristiva sebagai “kualitas yang dimarjinalkan oleh tatan-

an simbolik patriarki". Karena itu, Kristiva justru mengharapkan ada pengertian femininitas yang melingkupi banyak arti feminin, sama banyaknya dengan beragam identitas perempuan. Tatahan simbolik yang dimaksudkan sendiri sangatlah kompleks, termasuk juga dalam wilayah bahasa. Akan tetapi, kontrol atas perempuan dan bagaimana perempuan mesti menampilkan dirinya yang terjadi selama rezim Orde Baru, dengan satu dan banyak cara, telah membuat gagasan femininitas yang cenderung tunggal.

Salah satu citra yang didistribusikan secara luas selama Orde Baru adalah Kartini, yang ditampakkan seperti figur ideal seorang ibu dan istri ala Indonesia, meskipun rentang waktu Kartini menjadi ibu sendiri sesungguhnya cukup singkat. Kartini banyak mendapat dukungan dari lingkungan intelektual orang-orang Belanda/Eropa yang kemudian membangun citra barunya sebagai "feminis". Melalui surat-surat korespondensi yang kemudian dibukukan dengan judul *Habis Gelap Terbitlah Terang*, Kartini mengakui keterbatasan artikulasinya sebagai seorang perempuan terutama karena tatahan dan struktur sosial yang sangat membatasi. Kartini menghadapi situasi dilematis berkait perkawinan ketika ia dijodohkan ayahnya dengan seorang Bupati yang sudah menikah. Transformasi Kartini dari seorang perempuan muda yang memberontak menjadi seorang ibu rumah tangga, pada saat biografinya ditulis, adalah pergeseran yang sangat signifikan. "Penyerahan diri" Kartini inilah yang tampak dirayakan oleh gagasan emansipasi dalam kebijakan Orde Baru: bahwa perempuan bisa bercita-cita tinggi, mengembangkan pemikiran individual, dan mendorong kemajuan sosial, tetapi ia tetap punya kewajiban menikah dan menjadi ibu.

Selama Orde Baru, melalui organisasi-organisasi seperti PKK, Dharma Wanita, Kowani, dan yang lainnya, perayaan Hari Kartini setiap tahun pada 21 April dimunculkan sebagai cara untuk merayakan femininitas yang dangkal. Sejauh pengalaman, saya dipaksa untuk merayakan hari Kartini selama masa sekolah. Hari Kartini ditanamkan ke dalam ingatan anak-anak sekolah hanya sebagai sebuah momen ketika kami semua dipaksa memakai baju daerah. Parahnya lagi, barangkali saja semua perempuan pada saat itu wajib berkebaya. Dalam konteks performativitas, perayaan hari Kartini bisa merepresentasikan sebuah kebijakan yang Jawasentris, melanggengkan kekuasaan priyayi dan kelas menengah. Selama beberapa hari, di sekolah atau kantor-kantor pemerintah diselenggarakan lomba memasak atau bahkan lomba merangkai bunga. Seluruh rangkaian acara untuk memperingati emansipasi perempuan ini adalah teater absurd tentang femininitas yang sangat superfisial. Dalam hal yang lebih esensial, nyaris tidak ada upaya untuk memunculkan pemikiran-pemikiran Kartini yang radikal pada masanya, Inti dari kegelisahan Kartini adalah kebebasan dan kesetaraan. Bagaimana bisa representasi simbolik atas kebebasan dan kesetaraan ini direkonstruksi menjadi kebaya, lomba memasak, dan slogan-slogan yang normatif?

Politik yang sama bisa ditunjuk pada perayaan Hari Ibu 22 Desember. Selama Orde Baru, titik sejarah perayaan Hari Ibu ini dihilangkan dari teks-teks dominan sehingga tidak ada pemahaman mendasar tentang pentingnya peran Ibu dalam membangun pemikiran melawan kolonialisme. Kongres Perempuan Pertama diadakan di Yogyakarta pada 1926, diikuti oleh lebih dari seribu orang perem-

puan. Pembahasan pada saat itu tidak hanya mengarah pada soal-soal atau masalah yang dihadapi kelompok perempuan, tetapi juga bagaimana perempuan mesti berperan dalam usaha mewujudkan kemerdekaan bangsa. Meski perayaannya tidak dilakukan semasih hari Kartini, tetapi transformasi dari gagasan Kongres Perempuan menjadi Hari Ibu telah menunjukkan politik bahasa Orde Baru yang sangat menjinakkan perempuan. Pada Hari Ibu dan Hari Kartini, peran-peran politik perempuan dikaburkan jika tidak dihilangkan sehingga perempuan merayakan femininitasnya sendiri sebagai simbol-simbol simbolik yang nyaris tanpa makna.

Politik Bahasa Orde Baru

Politik Orde Baru dalam rangka penjinakan kaum perempuan memang mengarah dalam banyak konsep dasar tentang pengidentifikasian identitas perempuan. Kata-kata seperti perempuan, wanita, istri, ibu rumah tangga, yang kemudian dimunculkan lagi dengan istilah seperti wanita karir atau peran ganda, menjadi konsep penting yang direproduksi untuk terus mengingatkan perempuan bahwa tempat mereka yang sesungguhnya adalah di rumah. Sebuah tulisan menyitir Garis-garis Besar Haluan Negara (GBHN) menyebutkan bagaimana peran perempuan telah ditetapkan sebagai ibu, istri, pendidik dan pembina generasi muda, pengatur rumah tangga, seorang pekerja yang mencari tambahan penghasilan untuk keluarga, serta anggota dari organisasi sosial, terutama yang didedikasikan untuk perempuan.

“Kata “ibu” dan pemaknaannya pada rezim kekuasaan tertentu menunjukkan bahwa sebuah kata tidak dapat dilepaskan dari konteks sosial politik dan kebudayaan.”

Kata “ibu” dan pemaknaannya pada rezim kekuasaan tertentu menunjukkan bahwa sebuah kata tidak dapat dilepaskan dari konteks sosial politik dan kebudayaan. Dalam teks awal yang kritis terhadap pendefinisian ibu ini, Scholten dan Niehof menyebutkan bahwa dengan menjadi ibu, mereka juga berarti harus merawat kharisma kelas priyayi dan tidak lagi mengedepankan identitas individualnya. Artinya peran ibu sendiri lebih dari seorang ibu yang memberi makan dan merawat anak-anaknya. Kelompok baru di Indonesia yang disebut sebagai “Kaum Ibu” mengemban tanggung jawab untuk membangun satu identitas bangsa yang baru.

Sementara dalam pemahaman sehari-hari tentang wanita dan perempuan, kedua istilah ini sering kali dipertukarkan dalam berbagai konteks. Pada masa Orde Baru, kata wanita seperti dipergunakan lebih sering dalam peristiwa-peristiwa formal kenegaraan atau dalam teks-teks sekolah. Kata perempuan seperti menunjukkan kecenderungan yang lebih aktif sehingga dihindari menjadi kosa-

kata formal. Karena itu, pada rezim Soeharto, kementerian khusus yang menangani persoalan perempuan disebut sebagai Kementerian Khusus Urusan Peranan Wanita. Ketika Orde Baru tumbang, organisasi-organisasi yang melakukan advokasi terhadap perempuan berganti menggunakan kata perempuan secara formal, termasuk misalnya Komisi Nasional Perempuan (Komnas Perempuan).

Sementara, jika merujuk pengertian yang lebih harfiah, menurut Kamus Besar Bahasa Indonesia (KBBI), kedua kata tersebut bermakna demikian.

1. *Perempuan/pe-rem-pu-an/ (n) orang (manusia) yang mempunyai puki, dapat menstruasi, hamil, melahirkan anak, dan menyusui.*
2. *Wanita /wa-ni-ta/ (n) istri; bini.*

Jika mendasarkan pada etimologi, kata perempuan berasal dari kata dasar *empu* yang berarti *puan*, sebagaimana sapaan tuan untuk laki-laki yang berarti *orang yang mahir/berkuasa*, perempuan juga berakar erat dari kata "Empuan", kata ini mengalami pemendekan menjadi *puan*. Terdapat makna yang cukup dalam di sini. Kata ini berarti bahwa perempuan memiliki penuh tubuhnya dan menjadi tuan bagi dirinya sendiri. Kata ini digunakan pada identitas kolektif menjelang terbentuknya Negara bangsa, sehingga pertemuan pertama pun disebut sebagai Kongres Perempuan Indonesia. Sebaliknya, etimologi kata "wanita" menjadi sangat problematis karena ia dirujuk sebagai kata serapan bahasa Jawa yang berarti *wani ditata* [berani diatur]. Dalam konteks ini, jelaslah ada pemaknaan agensi yang lebih kuat pada kata perempuan dibanding kata perempuan.

Menurut Sudarwati, berdasarkan *Old Javanese English Dictionary*, kata wanita berarti yang diinginkan. Arti yang diinginkan dari wanita ini jelas bahwa wanita adalah sesuatu yang diinginkan lelaki. Dengan demikian, kata ini mengindikasikan bahwa perempuan hanya menjadi objek (bagi lelaki) saja. Seiring berjalannya waktu, kata perempuan juga bergeser maknanya di masyarakat menjadi hal-hal yang berkaitan dengan keistrian dan rumah tangga, yang pada titik ini juga menunjukkan berkurangnya peran keagensian dalam diri perempuan.

Ibu rumah tangga tampaknya lebih sulit dicari terminologinya. Kata ini sering diidentifikasi pada perempuan yang sudah menikah. Secara harfiah, kata rumah dan tangga sendiri tidak menunjukkan satu hubungan konseptual. Ibu rumah tangga diterjemahkan dari istilah Belanda, *huisvrouw*. Jika Bahasa Indonesia menyerap banyak kosakata dari berbagai bahasa, maka Laurie Sears menduga kata rumah tangga lebih berkait dengan khasanah budaya Melayu. Rumah di Jawa secara tradisional tidak berbentuk panggung sehingga tidak secara langsung mengandung tangga. Rumah panggung banyak ditemukan di Sumatera atau Sulawesi. Faktanya, menurut Sylvia Tiwon, peran ibu rumah tangga didorong kemunculannya oleh Belanda melalui berdirinya sekolah-sekolah vokasi untuk remaja perempuan yang mengajarkan keterampilan mengurus rumah seperti merawat anak, kesehatan dan keberpihakan, memasak dan pengaturan gizi, menjahit, menyulam, serta sebagainya. Keterampilan tersebut perlu dimiliki oleh perempuan yang tidak perlu mengurus sawah seperti kelas perempuan petani. Dan juga perlu dimiliki perempuan yang tidak mempunyai pelayan sebagaimana kaum aristokrat. Soehar-

to sempat menyebutkan dasar pemikirannya mengenai berdirinya organisasi perempuan dan bagaimana hal tersebut memunculkan konsep baru ibu rumah tangga.

“Organisasi perempuan itu memberikan jalan kepada perempuan untuk menjalani posisi dan peran yang benar, yaitu menjadi ibu rumah tangga dan secara berkelanjutan menjadi motor bagi pembangunan Kita tidak boleh melupakan kodrat mereka sebagai pihak yang harus terus menyediakan keberlanjutan hidup yang sehat, baik, dan membahagiakan.”²

Dengan demikian, Soeharto meletakkan posisi ibu sebagai kodrat biologis yang artinya menyangkal hak-hak personal mereka sebagai individual.

Kata kodrat atau peran ganda merupakan bagian dari propaganda Orde Baru untuk mempertegas pembagian ruang sosial antara laki-laki dan perempuan. Istilah ini juga digunakan untuk memperkuat norma tentang sesuatu yang seolah-olah situasi biologis perempuan sehingga tidak bisa diubah. Padahal semua itu hanyalah konstruksi sosial. Dalam pidato Soeharto pada peringatan Hari Ibu pada 1978 di Balai Sidang Senayan disebutkan, “[...] betapa pun kemajuan yang ingin dicapai kaum wanita, namun kaum wanita tidak ingin kehilangan sifat-sifat kewanitaan dan keibuannya. Kemajuan wanita Indonesia haruslah berarti penyempurnaan sifat dan kodratnya sebagai wanita, sebagai Ibu. Wanita yang kehilangan sifat dan peranan kewanitaan dan keibuannya pasti tidak akan mengalami kebahagiaan sejati.”³

² Dwipayana G dan KH. Ramadhan: Soeharto: Pemikiran, Perkataan, dan Tindakan Saya: Sebuah Otobiografi, Jakarta (1991): Citra Lamtoro Gung Persada

³ Patresia Kirnandita, “Menjinakkan Kaum Ibu,” www.tirto.id, terakhir diakses pada 14 Januari 2019.

“Istilah ini (kodrat dan peran ganda) juga digunakan untuk memperkuat norma tentang sesuatu yang seolah-olah situasi biologis perempuan sehingga tidak bisa diubah.”

Kata-kata seperti “kodrat” dan “kewajiban” menjadi senjata Orde Baru untuk mereduksi peran para ibu. Sementara konsep “peran ganda” diperkenalkan untuk merespons gagasan perempuan dalam pembangunan yang menjadi pegangan bagi negara-negara anggota PBB pada periode 1970-an. Para perempuan didorong untuk tidak hanya berperan dalam rumah tangga, tetapi juga dalam lingkungan sosial. Perempuan mesti dibentuk sebagai individu yang mampu berperan ganda, sebagai ibu rumah tangga sekaligus sumber daya manusia dalam pembangunan. Pemerintah berhati-hati memastikan bahwa keterlibatan kaum perempuan tidak mengganggu atau mengacaukan tatanan sosial yang sengaja ditata dan ditetapkan oleh pemerintah serta para kaum kapitalis penanam modal di Indonesia. Pada akhirnya, keterlibatan perempuan ditetapkan secara resmi hanya dalam batas wilayah peranan yang telah ditetapkan oleh pemerintah yakni rumah tangga dan keluarga. Pada pengertian yang lebih umum, peran ganda akhirnya digunakan untuk menyebut perem-

puan yang bekerja di luar rumah, mempunyai karirnya sendiri, dan pada saat yang sama tetap menjalankan fungsinya sebagai ibu dan istri. Dengan konsep peran ganda, perempuan seperti diberi ruang untuk menekuni pekerjaannya, tetapi selalu ditekankan bahwa prioritas utama adalah keluarga mereka. Akibatnya pencapaian-pencapaian perempuan tetap diukur dari keberhasilannya dalam dunia domestik, sekalipun ia meraih prestasi dalam bidang-bidang profesional.

Strategi politik untuk menempatkan perempuan hanya sebagai warga negara subordinat selama masa Orde Baru telah memukul berbagai sektor dalam kehidupan perempuan, terutama karena suaranya sebagai individu yang merdeka telah dihilangkan dan hanya ditempatkan sebagai atribut dalam relasi perkawinan. Penghilangan suara dan kemerdekaan berpendapat ini pada akhirnya memiskinkan perempuan tidak saja secara ekonomi, tetapi juga dalam konteks pengalaman keperempuanan itu sendiri.

Kebijakan Orde Baru Dalam Seni/Budaya dan Pengaruhnya pada Peran Perempuan dalam Kebudayaan

Memasuki era pemerintahan baru pada 1965, dunia seni budaya secara radikal mengubah ideologi dan perspektifnya tentang kesenian untuk beradaptasi dengan situasi politik yang baru. Orde Baru juga menjadi penanda kemenangan seniman-seniman dari kubu Manikebu, terutama karena bubarnya Lekra (Lembaga Kebudayaan Rakyat) dan masuknya eksponen-eksponen seniman penting ke penjara

Orba dan pembuangan masif ke Pulau Buru. Dalam catatan Bambang Bujono, dengan tumbanganya Lekra, berakhir pulalah suatu tradisi estetika seni lukis yang punya wawasan dan sikap sosial-politik yang eksplisit. Naiknya Orde Baru berarti juga menyeruaknya keperluan akan suatu rezim estetika yang memuja segala yang serba-samar dan ambigu dalam perkara politik. Keperluan inilah yang dengan leluasa diisi oleh seni lukis abstrak. Tentu saja tradisi seni lukis abstrak atau setidaknya abstraksionis di Indonesia tidak dimulai pada masa Orde Baru. Martin Suryajaya mencatat, "Lukisan abstrak semacam itu sudah bisa kita temukan jejaknya sejak transformasi dari lukisan-lukisan kubistis ke abstraksionis yang bercorak geometris pada dekade 1950-an dalam karya para pelukis seperti But Muchtar, Mochtar Apin, dan Srihadi Sudarsono. Namun dalam lukisan abstraksionis, masih bisa kita temukan sosok, ilusi representasi, dan karenanya *subject matter*. Tidak demikian halnya dengan lukisan abstrak, seperti misalnya *Komposisi Abu-Abu* (1966) karya G. Sidharta atau *Komposisi dengan Emas* (1967) karya Sadali. Permulaan masa Orde Baru ditandai dengan merebaknya lukisan abstrak semacam itu."

Salah satu kecenderungan yang cukup dominan dari dinamika dan praktik berkesenian pada masa-masa pra Orde Baru adalah keterlibatan seniman dalam konteks-konteks sosial politik yang lebih luas. Sejak awal menumbuhkan gagasan seni modern Indonesia, para seniman mempunyai kecenderungan untuk terus berpartisipasi dalam berbagai gerakan nasionalis dan politis serta membangun sanggar dan kolektif untuk penyebaran ideologi bersama. Martin melanjutkan bahwa, "Kemenangan Orde Baru atas Orde Lama berarti juga kemenangan estetika formalis di atas paham-paham estetik

lain yang tumbuh-kembang di era Sukarno (realisme, didaktisisme, fungsionalisme/instrumentalisme).” Estetika formalis yang tercermin dalam lukisan-lukisan abstrak dengan cepat dipandang selaras dengan proyek politik kebudayaan Orde Baru. Dalam bukunya bertajuk *Strategi Kebudayaan* (1978), Ali Moertopo menulis bahwa, “Orde Baru adalah sebuah proses kebudayaan” (Jones, 2005: 136). Konsolidasi kapitalisme-negara pada zaman Orde Baru mensyaratkan konsolidasi kebudayaan nasional. Dalam konteks kesenian, Orde Baru membutuhkan jenis praktik kesenian yang tidak kritis pada pemerintah, yang tak mencampuri urusan politik—singkatnya, yang sibuk sendiri. Estetika formalis dengan pas menjawab kebutuhan ini.

Dalam kaitannya dengan seniman perempuan, kebijakan Orde Baru yang mengarah pada perempuan dengan titik pijak sebagai ibu dan istri juga mempengaruhi bagaimana perempuan dipresentasikan dalam berbagai media dan juga bagaimana mereka mempresentasikan dirinya. Setelah pembubaran Gerwani, tidak saja perempuan dijinakkan secara politis, tetapi juga kesadaran atas tubuh, seksualitas, dan individualitas dibatasi sehingga isu-isu tersebut menjadi tabu bagi sebagian besar pelaku seni.

Sebuah penelitian penting berkait dengan politik tubuh dan kekuasaan dilakukan oleh Rachmi Diah Larasati, yang terutama berfokus pada bidang tari. Dalam kerangka ini, Rachmi melihat bagaimana istana atau keraton dalam konteks Jawa, memberi batasan tafsir atas tubuh perempuan. Pada masa Orde Baru, lanjut Rachmi, sistem patronasi keraton-rakyat itu sedikit banyak ditiru. Kerajaan, peran raja dan keraton, memang tidak lagi berkuasa. Peran mereka dijalankan oleh negara baru, termasuk dalam menentukan nilai-nilai

artistik, pembakuannya, dan penyebarannya ke masyarakat. Termasuk di dalamnya adalah penerjemahan citra perempuan dalam tari-tarian tersebut. Rachmi menyebutkan juga bagaimana kebijakan Orde Baru mempengaruhi representasi perempuan dalam tari.

“Hal ini didukung dengan penetapan pembinaan norma dan pemahaman tubuh tari melalui sistem pembinaan, kurikulum, dan pembekalan teknik dalam institusi pendidikan dan kantor wilayah kesenian. Institusi dan penyeragaman teknik tari kemudian menjadi tangan panjang dari sistem kekuasaan pemerintah. Orde Baru menggunakan tubuh tari dan perempuan untuk merekonstruksi sejarah ideologi politik yang dalam hal ini mengaitkan tubuh tari dengan komunisme.”

Menurut Rachmi Diyah, selama Orde Baru perempuan penari mengalami kekerasan terstruktur atas tubuhnya, terutama karena hilangnya kesempatan dalam menyuarakan resistensi. Gadis-gadis kecil yang menari di desa daerah Jawa Timur dan ruang tari yang mereka bentuk, mereproduksi ulang ingatan akan tubuh yang bergerak, tetapi gagal mengukuhkan wacana tentang tradisi yang seharusnya turun temurun. Rachmi menyatakan:

“Saya meneliti bentuk-bentuk seni yang diambil dari para penari yang dituduh punya hubungan dengan komunis. Banyak dari mereka yang dibunuh atau dipenjarakan tanpa pernah diadili. Bentuk-bentuk seni itu kemudian dilucuti dari keterkaitan politik dan sejarahnya, dan dimasukkan ke dalam kebijakan promosi pariwisata dan kurikulum pendidikan formal. Pegawai negeri yang menarikan Gandrung Banyuwangi dalam suatu misi kesenian, misalnya, meski menari sangat bagus, makna tubuhnya berbeda, karena tak ada yang diperjuangkan.”

Representasi Pemerintahan Orde Baru dan Pasca Orde Baru di Indonesia tentang sinden, melalui publikasi resmi pemerintah mau-

pun media massa, kemudian menggambarkan bagaimana media membangkitkan ingatan budaya perihal masa-masa “krisis sinden.” Berbagai tulisan menggambarkan wayang golek dari masa yang dinamakan juga sebagai “jaman sinden” ini sebagai sesuatu yang liar, tidak terkendali, di mana kejahatan bahkan pembunuhan dapat timbul. Praktik sinden dikonstruksikan sebagai sebagai pertunjukan yang berbahaya bahkan berlawanan dengan ideologi Negara. Wacana “krisis sinden” bahkan kemudian digunakan oleh Orde Baru sebagai bagian dari kampanye anti komunis.

Dalam konteks yang lebih kontemporer, memang muncul beberapa nama seniman perempuan yang kuat seperti Edi Sedyawati, Retno Maruti, atau Gusmiati Suid yang juga sempat mengangkat tema-tema yang berhubungan dengan posisi perempuan dalam masyarakat, terutama yang berkait dengan ketegangan antara tradisi dan modernitas. Pertanyaan-pertanyaan tentang posisi perempuan sesekali muncul terutama dalam bentuk suara yang kritis atas posisi perempuan dalam struktur sosial tradisional.

Dalam ranah sastra, sebagaimana dalam seni rupa, suara-suara perempuan terutama dihilangkan dengan pengukuhan kanon-kanon sastra yang didominasi laki-laki dengan serangkaian prosedur yang maskulin. Rukiah Kertapati, misalnya, adalah salah satu nama yang sekarang tidak banyak dikenal karena penghapusan namanya dalam sejarah. Dalam sebuah artikel yang dimuat oleh bbc.com, Dosen Ilmu Sejarah Universitas Sanata Dharma, Yerry Wirawan, mengatakan nama Rukiah Kertapati memang sengaja dihilangkan dalam sejarah perempuan dan sejarah sastra Indonesia modern karena dia anggota Lekra.

Menurut Yerry, waktu itu HB Jassin memuji Rukiah sebagai sastrawan perempuan. Namun karena menjadi anggota Lekra, namanya dihapus dalam buku antologi sastra Indonesia karya Jassin. Sebagai sejarawan, Yerry melihat S. Rukiah Kertapati merupakan perempuan hebat dan representasi modernitas di masa awal Republik Indonesia. Lebih lanjut disebutkan bahwa Rukiah menjadi perempuan muda yang mampu menjadi penggerak literasi waktu itu dan menjadi perempuan pertama yang bukunya menang hadiah Badan Musyawarah Kebudayaan Nasional (BMKN). Selain itu, Rukiah juga menjadi perempuan kedua yang menulis dan menerbitkan karyanya, setelah istri Husein Djajadiningrat.

Narasi penghapusan nama perempuan dalam sejarah kebudayaan, terutama karena gerakan politik para perempuan pra Orde Baru, merupakan hal yang berlangsung sistemik sehingga tidak mudah untuk melacak jejaknya. Beberapa upaya untuk mengangkat kembali figur seniman perempuan mulai dilakukan oleh kaum muda untuk membangun jembatan pengetahuan perempuan antar generasi. Tetapi, harus diingat bahwa secara umum, selama Orde Baru para seniman perempuan menghadapi tantangan tidak saja berkaitan dengan penghapusan peran-perannya dalam sejarah seni dan pemikiran kritis, tetapi juga tertutupnya akses-akses untuk dapat meraih kesempatan yang lebih tinggi. Penjinakan gerakan perempuan tidak saja berdampak pada menurunnya keterlibatan perempuan dalam arena sosial politik, tetapi juga menunjukkan terbatasnya ruang-ruang presentasi yang sejajar bagi perempuan jika dibandingkan dengan seniman laki-laki. Tubuh perempuan dikonstruksi untuk menjadi mesin penguat identitas negara, di mana

rezim yang berkuasa memegang kontrol yang nyaris mutlak tentang apa yang boleh dan apa yang tidak boleh, sehingga gagasan 'menjadi perempuan' dan 'menjadi seniman' terbentuk dalam koridor definisi yang baku•

ESTETIKA, WACANA, DAN TEMA DALAM KARYA-KARYA SENIMAN PEREMPUAN

Skema seni Indonesia pada akhir 1970-an dan 1980-an merupakan sebuah ruang yang cukup dinamis dengan lahirnya banyak eksperimentasi baru atau pertemuan yang menarik dengan gagasan-gagasan asing. Pada saat itu, ruang-ruang seni yang dikelola dengan program-program yang teratur dan menarik mulai bermunculan. Di Jakarta, berdiri Taman Ismail Marzuki pada 1974 yang membuat para seniman, intelektual, penonton seni, dan masyarakat umum berkumpul untuk saling menyaksikan karya, berdiskusi, dan menjadi bagian dari sebuah kota yang sedang bertumbuh. Selain di Taman Ismail Marzuki, ada pula tempat-tempat seperti Balai Budaya, Bentara Budaya, Goethe Institut, dan beberapa hotel yang sesekali mengadakan acara kesenian. Pameran-pameran diselenggarakan silih berganti, dari seniman mapan hingga mereka yang masih terbilang muda. Dalam hal praktik penciptaan sendiri, ada beberapa kecenderungan yang bangkit dalam seni rupa Indonesia, termasuk di antaranya yang coba ditelusuri oleh Gerakan Seni Rupa Baru (GSRB) melalui beberapa pameran dan manifesto mereka pada periode tersebut. Seperti ada semangat akan “estetika” baru

dan bagaimana hal baru tersebut diterima oleh masyarakat Indonesia.

Jika pada periode 1960-an wacana umum tentang seni rupa banyak didominasi oleh dikotomi antara “yang politis” dan “yang estetis”, terutama juga sejak meluasnya perdebatan antara seniman-seniman LEKRA dan Manikebu. Perdebatan dikotomis antar ideologi ini sedikit mengendur setelah peristiwa 1965, karena banyak seniman yang dijebloskan penjara, atau tak bisa pulang setelah perjalanan mereka ke luar negeri, atau tak diketahui nasibnya dengan jelas. Pada awal 1970-an, para seniman masih mencoba memahami bagaimana periode transisi politik berlangsung dari Orde Lama ke Orde Baru sehingga isu-isu politik hanya muncul samar-samar. Beberapa catatan menunjukkan bahwa pada awal 1970-an, seniman-seniman dari generasi yang lebih mapan kemudian lebih banyak mengulik eksperimentasi bentuk baru, seperti yang dilakukan Mochtar Apin, Popo Iskandar, dan beberapa lainnya. Dalam pameran-pameran yang skalanya cukup besar seperti Pameran Besar Seni Lukis Jakarta pada 1974—yang cukup bersejarah karena memicu lahirnya manifesto Desember Hitam 1974—disebut oleh Bambang Bujono sebagai pameran gado-gado mengingat banyaknya kecenderungan artistik yang muncul pada saat itu. Nama-nama seperti Nashar, Zaini, Abas Alibasjah, Fadjar Sidik menjadi rujukan utama pada pemikiran seni. Sementara, pameran-pameran arus utama tetap menarik perhatian pengunjung terutama bila menampilkan karya-karya dari para seniman maestro seperti Basoeki Abdullah, Affandi, dan beberapa nama lain dari generasi mereka.

Jika melongok catatan sejarah seni rupa melalui artikel-artikel seni yang tersebar di berbagai media massa, melalui buku teks pengantar sejarah seni di Indonesia atau catatan di beberapa katalog seniman, dapat dikatakan bahwa dunia seni pada saat itu sangatlah didominasi laki-laki. Sangat sedikit nama-nama seniman perempuan disebutkan, apalagi menjadi perhatian utama dari wacana seni yang sedang berkembang. Memang kondisi ini sudah dapat dilihat semenjak awal kelahiran gerakan kesenian Indonesia di mana para penggagas mahzab dan gerakan seni sebagian besar adalah seniman laki-laki. Dalam beberapa sumber memang disebut nama-nama seperti Emiria Soerassa atau Trijoto Abdullah, tetapi selain itu sangat sulit mencari referensi nama seniman perempuan Indonesia. Dari generasi yang lebih muda, nama Rita Widagdo cukup banyak disebutkan terutama jika kita membicarakan sejarah seni patung dan pendidikan seni di Indonesia. Tetapi karena Rita sendiri tidak cukup sering menyelenggarakan pameran (tunggal), ulasan atas karya-karyanya tidak sering ditemukan. Sebenarnya, kondisi semacam ini tidak hanya menjadi fenomena khas Indonesia atau negara-negara Asia, tetapi ditemui pula dalam lingkup seni dunia.

Seperti dikatakan pada bab sebelumnya, tujuan utama penelusuran tentang posisi seniman perempuan dalam skema seni bukan sekadar menghitung atau membandingkan jumlah antara laki-laki dan perempuan, tetapi untuk mendapatkan perspektif sejarah yang lebih kaya dari pemikiran perempuan yang selama ini dihilangkan. Barangkali jumlah seniman dan pemikir perempuan sesungguhnya lebih banyak daripada yang tercatat oleh media pada saat itu. Disinilah tantangan untuk dapat memasuki ruang-ruang lain di mana

“Dalam sejarah seni yang sedemikian maskulin dan berpijak pada kanon, memperjuangkan posisi perempuan juga berarti mempertanyakan ukuran-ukuran yang membuat seorang seniman atau karya tercatat atau tidak.”

para perempuan menemukan ruang pada satu masa tertentu. Pada masa-masa ketika seni berkembang dengan dinamis tetapi hampir semua ruang tersedia untuk para seniman lelaki, kita bisa bertanya mengapa tidak banyak perempuan yang menampilkan karya-karyanya? Mengapa gagasan dan pemikiran perempuan tidak muncul dan diakses di ruang publik yang luas? Bagaimana kita bisa menelusuri kembali pemikiran-pemikiran yang tersembunyi(kan) dalam ranah-ranah yang barangkali bukan arus utama?

Dengan upaya untuk masuk ke dalam ranah-ranah yang bukan hanya arus utama, kemungkinan untuk bertemu dengan topik diskusi baru pun menjadi terbuka. Dalam sejarah seni yang sedemikian maskulin dan berpijak pada kanon, memperjuangkan posisi perempuan juga berarti mempertanyakan ukuran-ukuran yang membuat seorang seniman atau karya tercatat atau tidak. Pertama,

kita bisa mempertanyakan definisi tentang seniman. Apakah para perempuan yang berkarya sebagai bagian dari fungsi sosial mereka dalam struktur tertentu (di keraton pada masa kerajaan, misalnya, atau dalam upacara-upacara tradisi) tidak disebut sebagai seniman? Bagaimana dengan perempuan yang praktik keseniannya disebut sebagai “seni hobi”, apakah tidak dapat melekatkan atribut seniman sebagai identitas mereka? Demikian pula dengan karya-karya yang dihasilkan sebagai bagian dari tradisi panjang kepengrajinan (*craft*) seperti batik, tenun, ikat, sulam, maupun lukisan kaca yang banyak dibuat oleh perempuan, juga tidak dapat disebut sebagai karya seni dalam posisi yang setara dengan apa yang dihasilkan oleh laki-laki?

Jika kita ingin mempertanyakan bagaimana kanon seni telah menyingkirkan pemikiran perempuan, setidaknya kita juga perlu mempertanyakan konsep kanon itu sendiri. Secara sederhana, kanon sering dipahami sebagai sekumpulan daftar karya para maestro, tetapi sesungguhnya dalam kanon terkandung pergulatan dan perang nilai yang lebih kompleks. Karenanya, Griselda Pollock merasa lebih cocok untuk mendefinisikan kanon sebagai serangkaian formasi diskursif yang membangun karya-karya atau pemikiran terpilih sebagai produk dari penguasaan para maestro dengan sistem sejarah ras dan kelas yang pernah ada. Formasi diskursif ini memberi legitimasi bagi supremasi kaum kulit putih yang maskulin. Jika kita menyebut konteks Indonesia, relasi antara seni dan politik menjadi lebih menarik untuk dibicarakan, terutama adanya semacam relasi yang langsung terlihat (*visible*) antara dunia seni dan politik. Bukan rahasia lagi bahwa Presiden Indonesia pertama, Soekarno, adalah sosok yang sangat dekat dengan kesenian. Dia bahkan telah memba-

ngun koleksi istana bersama beberapa seniman yang dekat dengannya. Melalui catatan sejarah seni, dapat dilihat bagaimana koleksi nasional yang diawali dari kedekatan personal dan ideologis seorang penguasa dan lingkungan seni terdekat itu sangat didominasi oleh para seniman laki-laki. Menurut Heidy Arbuckle, bahasa dan struktur dari kanon seni Indonesia (mulai dari masa kolonial hingga menuju seni kontemporer) mengadopsi elemen-elemen dari gagasan Barat tentang kanon, termasuk dalam hal eksklusi gendernya. Hal inilah yang menyebabkan peran seniman-seniman perempuan menjadi sangat samar dalam sejarah seni. Lebih lanjut Heidy juga menginvestigasi bagaimana bahasa atau terma yang digunakan dalam seni sendiri sudah dengan sendirinya melanggengkan rezim maskulin. Istilah “seniman” diadopsi secara luwes melalui penggabungan kata “seni” dan “man [laki-laki]” yang telah menunjukkan preferensi terhadap gender. Tentu sangat bias karena istilah ini diciptakan atau dipopulerkan oleh laki-laki. Arbuckle mengutip sebuah wawancara antara Soedjojono dengan Moestika pada 1983, di mana Soedjojono memberikan pengakuan sebagai berikut.

“Sayalah orang yang mempopulerkan kata seniman dalam tulisan saya. Saya selalu menggunakan kata ‘*artist*’, tidak tahu mengapa. Lalu saya mengirim artikel pada S. Mangunsarkoro untuk dimuat di jurnalnya yang bernama *Seni dan Masyarakat*. Dia senang membaca artikel saya, tetapi dia mengganti kata *artist* menjadi seniman karena menurut dia, untuk seseorang yang senang berderma, mereka menyebutnya dermawan, maka orang yang senang seni menjadi seniman. Mangunsarkoro yang menciptakan istilah itu, sementara saya yang menciptakan istilah pelukis.”

Sementara, untuk mengintervensi problem gender ini, Heidy menemukan bahwa ada kemungkinan penulis Rukmi-lah yang menco-

ba untuk memasukkan istilah seniwati dalam diskursus budaya pada akhir 1940-an dalam sebuah surat kabar yang cenderung nasionalis-feminis. Pada tulisan selanjutnya, selain seniwati, dipakai juga istilah “pelukis perempuan” atau pelukis wanita, dan hingga sekarang yang lebih banyak digunakan kata seniman perempuan.

Catatan Heidy Arbuckle ini menjadi sangat penting untuk melacak penguatan terhadap dominasi nilai maskulinitas dalam sejarah seni Indonesia. Pada catatan-catatan selanjutnya yang mencoba memformulasikan sejarah seni Indonesia, termasuk salah satu referensi utama yang ditulis oleh Claire Holt, Heidy melihat fakta bahwa Claire Holt hanya menuliskan paragraf pendek 200 kata untuk Emiria menunjukkan bagaimana Emiria dilihat bukan sebagai pemain penting dalam skema seni Jakarta pada saat itu. Claire Holt hanya mengulas satu lukisan saja dari Emiria, yaitu Penganten Dayak.

Rezim maskulin ini bertahan cukup lama sehingga jejak lingkungan sosial yang cenderung didominasi laki-laki masih ditemukan dalam skema seni Indonesia hingga kini. Pada akhir 1970-an hingga 1980-an, misalnya, salah satu kelompok yang cukup dikenal adalah Decenta, yang semua anggotanya laki-laki. Setelahnya, Apotik Komik yang berdiri pada medio 1990-an, juga digawangi semua seniman laki-laki, termasuk generasi setelahnya, yaitu Mes 56.

Selama periode 1980-an itu, catatan-catatan yang berhasil dikumpulkan melalui penelitian ini menunjukkan ada cukup banyak pameran yang melibatkan perempuan, tetapi mereka tidak dicatat dalam sejarah seni—apalagi menjadi bagian dari kanon, karena diselenggarakan di hotel atau ruang komersial lainnya. Para kritikus

dan penulis seni yang menulis di media massa menjadi saksi dan pencatat yang sangat penting posisinya dalam memasukkan peristiwa-peristiwa yang melibatkan perempuan sebagai bagian dari sejarah. Politik media massa pada periode 1980-an kiranya juga menjadi faktor penting bagaimana para perempuan menghubungkan aktivitas mereka dengan dunia melalui perantara media. Pada saat itu, halaman budaya masih cukup luas sehingga berbagai pameran dengan titik perhatian yang berbeda-beda masih bisa saling membuka ruang dialog satu sama lain. Ulasan tentang pameran-pameran yang sifatnya serius, diselenggarakan di pusat-pusat kebudayaan baru, bertemu dengan ulasan dari pameran-pameran yang sifatnya lebih komersial. Tidak hanya itu, para seniman perempuan masih mempunyai kemungkinan untuk diekspose dengan lebih mendalam melalui keberadaan majalah-majalah perempuan yang cukup marak pada periode 1980an, yang sedikit banyak juga menaruh perhatian berkaitan dengan kiprah atau kontribusi perempuan dalam ranah seni budaya.

Menariknya, salah satu catatan penting dari periode tersebut yang berhasil dikumpulkan dan diterbitkan adalah bunga rampai tulisan Siti Adiyati, *Dari Kandinsky sampai Wianta*. Dalam empat puluh esai yang terkumpul, hampir semua seniman yang diulas di sana adalah seniman lelaki, bercampur dengan serpihan pemikiran Adiyati tentang kondisi umum dalam seni rupa di Indonesia. Beberapa nama seniman atau pameran yang diulas oleh Siti Adiyati antara lain Affandi, Bagong Kussudiardja, Hendra, Moelyono, Amri Yahya, Widayat, dan lain sebagainya. Hal ini merupakan satu penanda bahwa seniman perempuan, ketika muncul dan menjadi bagian

dari ruang publik pun, tidak banyak yang menggarisbawahi posisinya sejajar dengan seniman laki-laki. Para penulis kritik yang lain, misalnya Sanento Yuliman, Bambang Bujono, Koesnadi, Soedarmaji, memang beberapa kali menulis tentang seniman perempuan yang menunjukkan kemampuan untuk menampilkan gagasan-gagasan yang menarik tentang seni melalui karya-karya mereka, tetapi jumlahnya memang tidak banyak. Sanento Yuliman melakukan penelusuran yang cermat atas keterlibatan perempuan dalam seni rupa Indonesia ketika ia menulis pengantar untuk katalog pameran Nusantara pada 1988. Pada artikel inilah, nama Kartini, Emiria Soerassa, dan Trijoto Abdullah kembali muncul dalam konteks sejarah yang penting. Kontribusi penting dalam pemikiran Yuliman pada saat itu, menurut catatan Heidy Arbuckle adalah bagaimana ia melihat diferensiasi gender dalam konsep kerja (*labor*) telah membuat peran perempuan dalam dunia seni menjadi terhapus secara signifikan. Dalam seni seperti ada pemisahan bahwa lelaki membuat patung dan lukisan, sementara perempuan membuat kerajinan dan keramik. Ia melihat pada akhir 1980-an terjadi saling silang para lelaki yang juga membuat kain atau keramik, tetapi mereka lebih sukses dalam hal komersial ketimbang perempuan. Dari tulisan ini, Arbuckle menggarisbawahi kesimpulan Sanento Yuliman yang sifatnya sosiologis, bahwa problem bagi seniman perempuan di Indonesia bukanlah soal estetika, kreativitas, atau kemampuan tetapi soal kesempatan dan keterbukaan pada akses serta bagaimana perempuan mengatasi hambatan sosial.

Carla Bianpoen mulai menulis dan menunjukkan perhatian yang besar pada karya-karya seniman perempuan terutama pada akhir

1980-an. Tulisan-tulisannya telah menjadi sumber penting bagi pengumpulan data dan referensi tentang posisi seniman perempuan dalam skema seni di Indonesia. Setelah itu, Carla juga memberikan sumbangan penting dalam hal literatur seniman perempuan dengan menerbitkan buku *Indonesian Women Artists* bersama dua penulis lainnya, Farah Wardani dan Wulan Dirgantoro. Setidaknya, buku ini mengumpulkan biografi, serpih pemikiran, serta sejarah karya dari hampir 100 seniman perempuan. Penerbitan ini merupakan inisiatif penting untuk merangkum seniman perempuan dari berbagai generasi untuk diperkenalkan kepada publik secara lebih luas.

Wulan Dirgantoro kemudian menulis disertasi untuk pendidikan doktoralnya di University of Sydney yang berfokus pada seniman perempuan. Dibandingkan buku antologi 100 seniman yang disebut di atas, tulisan Wulan Dirgantoro berangkat dari perspektif feminis yang lebih tegas dan mendasarkan diri pada riset lapangan yang komprehensif dengan rujukan pada teori-teori feminisme yang luas cakupannya.

Mari kembali pada dikotomi kerja yang disebutkan oleh Sanento Yuliman seperti yang sudah terpapar di atas secara sekilas. Jika ada pembagian antara seniman profesional maupun seniman amatir, barangkali beberapa presentasi karya atau pameran yang dilakukan oleh perempuan, sudah telanjur masuk dalam kategori seniman amatir. Dalam sebuah tulisan Bambang Bujono yang terbit pada 1984, untuk mengulas sebuah pameran yang diselenggarakan oleh kelompok Sembilan di Taman Ismail Marzuki, disebutkan bahwa ba-

rangkali ada banyak sangkalan jika para peserta pameran disebut sebagai “seniman waktu senggang”, “seniman hari Minggu”, atau “seniman amatir”. Jika yang menjadi ukuran profesionalitas adalah soal pengetahuan tentang seni rupa, “Kami semua pernah mengalami pendidikan formal dalam seni rupa. Tidak ada yang benar-benar seniman alam,” demikian yang disebut oleh Timur Suparman, salah satu anggota Grup 9. Menurut Bambang, kalimat itu sendiri telah menunjukkan sebuah penolakan terhadap sebutan “seniman waktu senggang”. Tetapi, jika yang menjadi ukuran adalah kekaryaannya, Bambang Bujono dengan tajam menunjukkan mengapa sebutan “seniman hari Minggu” menjadi masuk akal untuk diterapkan pada mereka. “Tidak ada gaya pribadi, bahkan arahan ke sana pun tak ada Tidak ada kesungguhan mereka dalam terjun ke seni rupa. Artinya, tiadanya ketersangkutan mereka dengan seni rupa yang tengah berkembang, yang sudah lampau yang ada di negeri ini, secara spirituil.”¹ Judul artikel yang dipilih oleh Bujono sendiri, “Pertama Memang Nyonya”, sedikit banyak menyaran ke sebuah kesimpulan bahwa karya-karya ini diciptakan oleh para perempuan yang melukis sebagai hobi.

Catatan Bambang Bujono juga penting untuk menunjuk fakta bahwa seniman-seniman perempuan pada waktu itu juga dihadapkan pada beberapa kemungkinan berkait keterlibatan mereka dalam dunia kesenian. Bisa jadi mereka akan dikategorikan sebagai seniman “sungguhan”, seniman hobi, seniman hari Minggu, maupun seniman komersial. Menjadi bagian dari wacana pasar juga sering-

¹ Bambang Bujono. “Pertama Memang Nyonya,” dalam Yunanto, Ardi (ed), *Melampaui Citra dan Ingatan: Bunga Rampai Tulisan Seni Rupa 1968 – 2017* (Jakarta: Yayasan Jakarta Biennale, 2017).



Ny. Ratmini Suyatmoko salah seorang dari Grup Sembilan.
(Foto: TIM).—

Catatan pameran Grup Sembilan di TIM

Ibarat gambar, gambar pajangan

BERANGKAT dari pengoritan seni lukis Non Ekspresionisme maka sebuah lukisan boleh jadi cuma sekedar benda-pajangan tanpa dibebani makna maupun kaidah-kaidah kesenian secara utuh dan smeni. Alhasil figur yang ditampilkan serasa mati, obyektif-obyektif yang digarap berceceran tanpa meninggalkan jejak berupa sentuhan bathin pada diri jiwa kita.

Dan memang lukisan jenis begini banyak beresakan di emper-emper pertokoan, ditaman-taman hiburan, di taman Surapati Jakarta misalnya. Kendatipun bukan berarti bahwa ia tidak syah hidup dalam, justru lukisan-lukisan seperti beginilah mencapai sasaran artinya bukan sejenis barang mewah yang dipajang oleh kondisi masyarakat yang berekonomi lemah. Bahkan pemanfaatan begini, sering tidak begitu mubazir.

Sama sekali bukan maksud saya mendakwa atas kehadiran Grup Sembilan lewat Pamerannya di TIM (tanggal 29 s/d 3 Desember yang baru lalu), melainkan cuma sekedar gambaran begitu pertama kali saya memikmatinya. Paling minim terisat dari sejumlah 126 lukisannya yang terpanjang, karya dari tujuh pelukis wanita yang tergabung dalam sebutan grup sembilan.

Dengan mengambil tema obyektif berdasar pada keindahan baik dari segi keharmonisan bentuk maupun corak ragam grup sembilan hadir dengan apa adanya berkecenderungan "Rokeman" yang biasa-biasa saja. Tak lebih

tak kurang seperti juga banyaknya pelukis-pelukis lainnya, dimana karya lukis tak berbeda jauh dengan apa yang saya sebutkan tadi diatas.

Sentuhan kepada bathin, konsep leri melenturkan pelbagai macam masalah untuk diungkapkan, nyaris tak menonjol dalam pameran tujuh orang pelukis wanita ini. Pewaman yang kontras, harmonisasi yang terbatas dan gaya teknis yang tak kunjung menggejutkan. Kendati ia berekspresi sama sekali.

Aksara Kumis kucing:

Namanya saja sudah kaum Feminin, sedikit banyak persoalan yang timbul berkisar pada apa yang sudah dapat kita lakiri sebelumnya. Interpretasi yang dangkal terhadap sesuatu obyektif maupun figur, alhasil tak jauh berbeda dengan sebuah potret pajangan. Peris buat sekedar konsumsi mata, tanpa pikiran mengunyah banyak. Hal ini saya temukan pada lukisan lewat medium Aksara karya Timor Berkeas, "Kumis Kucing, Sun Flower" dan lain-lainnya lagi. Bunga-bunga yang semarak, tapi mematang serta berdiri sendiri pada porsi pajangan.

Juga pada karya karya Paula Iman misalnya, tak berkisar jauh dengan karya Timor. Keseluruhan lukisan yang dipajang Paula, kendati lebih variatif namun tak kunjung menampilkan manifestasi pribadi dirinya sendiri. Satu yang terasa menonjol pada "Kite People", masih dalam jenis lukisan aksara.

Kemudian kita melangkah menonkoti karya-karya Ratmini Soedjatmoko bergaya korotis serta sekaligus gaya permainan wama yang lembut, agak kegelapan sedikit mengandung daya pikat bolamata kita. Paling minim sorotan kwas yang terutuh, kualitas teknis yang memadai membikin lukisan sedikit matang. Sungguhpun dalam bilangan kreatifitas Ratmini meluncur pada kekerikatan ia dengan obyektif-obyektif yang digarapnya. Nah, ikatan beginilah rasanya mengganjal, begitu kita menikmati lukisannya dengan intens. Beberapa buah lukisannya yang menarik, terlihat pada "Badahi Mosque, Lahore" juga "The Eyes of Budha" dan "Pashupati Nath".

Sementara itu Wiranti Tejakusuma tampil masih dalam gaya Dekoratif sama halnya dengan Ratmini, namun satu bentuk yang pasti sulit diucapkan adalah adanya cuplikan bercorak lukisan Bali, semacam jiplakan Wiranti sama sekali tak menumbuhkan kemampuannya diatas pribadinya. Lukisannya seperti "Barong" atau "Market" dan lainnya lagi, jelas suatu pengambil alihan dari motif corak lukisan Bali. (ingat saja pada karya-karya pelukis Bali!)

Dan tentu saja pemindahan macam begini, jelas tak mengundang banyak problematik. Motivasi Wiranti yang tak cukup jelas kecuali sekedar kemampuannya untuk bercorak corak pribadinya, sekaligus kemampuannya memindah-mindahkan bentuk lukisan yang kini jadi miliknya.

Berbeda dengan dua diantara tujuh pelukis yang tampil dalam pameran grup sembilan ini, yakni Yudith Tumbalaka dan Laura White sedikit lebih memiliki daya tarik, saya kira. Artinya dua orang ini, kendati masih berkisar bentuk "Biasa biasa saja", namun terisat kesungguhan usaha mencapai suasana lain. Pada Yudith ia berangkat lewat figur lukisan berbentuk "Gadis2 berkerudang" ia nampak kepingin berdialog banyak dengan penikmat lukisannya. Begitupun pada "Six Young girl coming home" sungguhpun ia banyak tergelincir ilustratif, pengutamaan dalam segi teknis yang kurang tak cukup banyak membantu apa yang sebenarnya ingin ia kemukakan banyak-banyak.

Lain halnya dengan Laura White, yang satu ini tampil dalam jenis lukisan batik. Lebih variatif dan lincah dalam penonjolan obyektif-obyektif yang sederhana. Bahkan dari penyederhanaan ini Laura boleh jadi berbicara lebih banyak. Pada "Blue Mosque misalnya, atau "Joy" dan juga "Shakespeare Horse", disamping tambahan tulisan-tulisan kalimat mendominasi lukisan-lukisannya.

Tak berbeda dengan pameran-pameran Grup Sembilan terdahulu, ini kalipun ia mencerminkan kecenderungan berkontinuitas Hobby, sekedar untuk menampilkan bahwa mereka toh tetap ada. Lihat saja dari segi Kwanritas misalnya atas pada kualitas lukisan yang masih berkisar ditiru situ juga. (Lazuardi Adi. Sage/V).

kali membuat seniman seolah-olah tidak punya ideologi politik yang menjadikannya sebagai pemain utama dalam wacana dominan. Seniman seperti Maria Tjui, misalnya, adalah salah satu contoh seniman perempuan yang dianggap cukup sukses dalam hal pemasaran karya-karyanya. Maria Tjui berasal dari Pariaman, Sumatera Barat. Karya-karyanya sering dibandingkan dengan karya Affandi, terutama karena ia sendiri memang belajar pada Affandi, bahkan tinggal dengan keluarga tersebut selama beberapa waktu. Ia juga cukup dikenal secara luas oleh publik karena sering ditulis sebagai tokoh perempuan dalam majalah atau media populer lainnya. Pamerannya beberapa kali diadakan di Balai Budaya Jakarta

Bambang Bujono adalah seorang wartawan yang setia mengikuti dan menuliskan perkembangan seni rupa Indonesia pada kisaran 1970-an hingga 1990-an. Tidak saja mendatangi berbagai pameran yang tersebar di berbagai kota di Indonesia, lebih dari itu, ia menjadi bagian langsung dari kehidupan dan dinamika pertumbuhan seni Indonesia selama hampir lima dekade. Saya menemuinya untuk bercakap tentang kondisi seni rupa pada saat itu, atau lebih luas lagi, situasi kalangan kebudayaan pada periode awal ketika Orde Baru mulai berkuasa dan posisi seniman perempuan secara khusus. Menarik mendengar jawabannya ketika saya menyebutkan poin ketertarikan saya yang kedua. "Saya kira tidak memiliki problem atau (menggunakan) istilah gender pada saat itu. Itu, kan, istilah yang muncul baru-baru saja terutama pascareformasi."²

Tidak adanya penyebutan istilah gender, sebagaimana yang disebut oleh Bambang, bukan berarti bahwa tidak ada problem gender.

² Wawancara dengan narasumber, 2018.

Memang persoalan gender lebih banyak muncul dalam diskursus publik terutama setelah 1980-an, dengan adanya kajian-kajian wanita di universitas, tetapi kenyataan bahwa gender disebut tidak bermasalah justru menunjukkan betapa maskulinnya dunia seni pada saat itu. Tentu saja, selalu ada nama-nama seniman perempuan atau pelaku seni lainnya, yang lahir dari generasi ke generasi sehingga terbaca bahwa sesungguhnya jika perempuan mau, mereka akan selalu bisa menjadi bagian dari dunia seni itu sendiri.

Salah satu tempat penting dalam dinamika seni pada pertengahan 1970-an adalah Taman Ismail Marzuki. Inilah sebuah ruang yang disebut sebagai “pusat”, tempat perdebatan intelektual dilangsungkan. Pendirian TIM sendiri merupakan sebuah penanda bagi kemenangan pihak Manikebu selama polemik kebudayaan pada pertengahan 1960-an, karenanya secara ideologis, institusi ini sendiri tidak berdiri dalam sejarah yang netral. Catatan Tod Jones menyebut bahwa misi TIM secara jelas mencerminkan prinsip kemanusiaan universal yang menjadi titik pijak golongan Manikebu. Pada awal masa inagurasi, program-program TIM dibuat untuk menunjukkan semangat kosmopolitanisme dan menjadi pusat bagi kreativitas dan kebebasan. Selama periode awal pengelolannya, tempat ini dipimpin oleh Umar Kayam.

Pameran-pameran di TIM dipilih oleh anggota Dewan Ketua—saat itu belum digunakan istilah kurator yang mengatur pemograman sebuah ruang budaya—terutama berdasarkan diskusi antara seniman dan pengelola, atau seniman yang datang mengajukan ide pameran. Bambang menyatakan bahwa sepanjang pengetahuannya, tidak ada narasi untuk mendiskriminasi seniman perempuan. Jika karya-

karya seniman tersebut dinilai cukup baik atau mengusung tema yang relevan dengan misi TIM pada saat itu, siapa pun bisa menggelar pameran di sana. Meskipun jumlahnya tidak berimbang tetapi ada beberapa seniman perempuan yang tercatat berpameran di TIM. Biasanya, dengan memilih TIM sebagai tempat pameran, mereka akan mendapatkan lebih banyak ulasan di media massa, baik surat kabar maupun majalah. Pameran-pameran di TIM juga dianggap lebih bergengsi karena dianggap bukan area komersial dan menjadi titik perhatian bagi para kritikus atau penulis dari media-media yang cukup "serius" seperti *Tempo*, *Kompas*, *Harian Pelita*, dan beberapa lainnya.

Beberapa nama yang tercatat menggelar pameran tunggal adalah Kartika Affandi (1979), Sri Yunnah (1976), Hildawati Sumantri (1976), Sriyani (1976), Umi Dachlan (1977), Haji Ratu Aminah Hidayat (1981), sementara nama-nama seperti Siti Adiyati, Nunung WS, Dolorosa Sinaga, Edith Ratna, Ida Hajar, Kelompok Nuansa, Grup 9, terlibat dalam beberapa pameran kelompok yang diselenggarakan di TIM. Jika melihat komposisi tersebut, menarik untuk melihat bagaimana TIM berupaya untuk menampilkan seniman dengan berbagai kecenderungan yang berbeda, termasuk untuk memamerkan karya-karya seniman perempuan yang senior atau mapan, bersanding dengan seniman-seniman dari generasi yang lebih muda dengan pendekatan yang lebih eksperimental.

Meskipun Bambang Bujono sempat menyebutkan bahwa pada periode akhir 1970-an dan 1980-an tidak ada permasalahan keterwakilan gender secara umum, tetapi sebuah catatan dari Tjok Hendro, dalam ulasannya tentang Pameran Besar IV Seni Lukis Indone-

sia 1981, menyebutkan nada keprihatinan atas minimnya kehadiran seniman perempuan khususnya pada perhelatan tersebut. Tjok Hendro menyebut bahwa dari 90 orang peserta pameran, hanya ada tiga orang seniman perempuan yaitu Nunung WS, Sriyani, dan Titik Setiawati. Ketiganya berasal dari Jakarta. Tjok menyebutkan:

“Entah kenapa para pelukis wanita lainnya tidak diikutsertakan, padahal kalau dihitung-hitung cukup besar jumlahnya. Misalnya Kartika Affandi (Yogyakarta), Maria Tjui (Bali), Ari Yunah (Surabaya), Winarti Tedjasukmana (Jakarta) dan banyak lagi lainnya yang lolos dari pengamatan Dewan.”³

Artinya, selain menyatakan keprihatinan atas sedikitnya seniman perempuan yang terlibat, tulisan Tjok juga menunjuk pada keputusan Dewan yang terlalu bersifat Jakarta-sentris dan tidak menunjukkan perhatian pada perkembangan seni rupa di daerah lainnya.

Para seniman perempuan lebih sering terlibat dalam pameran bersama yang melibatkan sesama seniman perempuan. Kiranya pada ruang semacam itulah mereka lebih mendapatkan tempat. Strategi semacam ini selalu menimbulkan perdebatan keras di kalangan kritikus atau pelaku seni yang menaruh perhatian pada persoalan perempuan. Di satu sisi, mengumpulkan para seniman perempuan dalam satu pameran memang membantu mengatasi persoalan kuantitas, tetapi di sisi yang lain “jalan pintas” semacam ini justru meneguhkan diskriminasi karena seniman perempuan hanya akan mendapatkan ruang ketika ada preferensi gender yang diciptakan. Apalagi, beberapa pameran seperti dilakukan hanya sekadar untuk membuat acara bersama yang diikuti para seniman perempuan, ke-

³ Tjok Hendro, “Sedang Bertarung Seni Lukis Indonesia di TIM”, *Kompas*, 23 Desember 1980.

Dengan Karya-karyanya Yang Cukup Menarik

Di Yogya Muncul 5 Pelukis Wanita

Oleh : NARSEN AFATARA

KONTINUITAS yang jelas dalam perkembangan seni rupa nampak di Yogya dengan bertambahnya lima pelukis wanita yang telah membeberkan karya2nya dalam pameran VI di Art Galery Senisono Yogya.

Seperti biasanya jika pelukis mengadakan pameran maka mereka sendiri pontang-panting mencari sponsor untuk menyuguhkan penyelenggaraan yang representatif. Kiranya hal ini sudah menjadi kebiasaan seniman Yogya, ber usaha sendiri dengan kemampuannya dalam menyelenggarakan pameran maupun pentas. Latar belakang pendidikan di ASRI menentukan mereka dalam bersikap, yang seolah-olah sudah waktunya untuk memasyarakatkan lewat karya2nya.

Dorongan rasa kebangsaan yang kuat serta nostalgia berorientasi dalam menengan perjuangan R.A. Kartini dalam pengembangan emansipasi wanita di Indonesia telah menyentuh masing2 kreator ini. Kiranya mereka ini dirangsang dengan pertanyaan: "apa yang kami sumbangkan kepada bangsa dan negara kalau saya ini pelukis?"

Pendekatan pada karya2 pi sik lukisannya nampak pencerminan adeptasi ekologis sangat kuat, walaupun referensi dari buku2 sanas akrab ta pi saya percaya bahwa2nya mereka hanya pandai melihat gambar2 saja dari pada kecerderungan untuk ingin tahu la ter belakang konsepsional dari gambar tsb, khususnya buku2 dari Barat. Karya2 yang dipamerkan terdapat dua kecenderungan yang menuju ke ekspresionisme dan Pop Art. Sa ya katakan demikian karena baik ide, teknik serta medianya masih sekitar ekspresionisme dan Pop Art.



Dian dengan "Rupiah" dan "Kelintang"-nya.

— SUMEVA '78

Pop Art-nya Dian Anggreini dan Ria Andaryanti.

DALAM perkembangan seni lukis di Indonesia, susah untuk dibicarakan tentang orisinalitas. Apalagi pada karya kelompok lima "Kartini" ini. Oleh karena itu pendekatan yang wajar saja ialah pada karya itu sendiri, atau pembicaraan seperti produk seni lukis Indonesia yang kemarin. Entah itu orisinal atau tidak, abstrak2an atau impres2an, ataupun pop2an. Yang jelas faktor psik tak dapat dipungkiri untuk tujuan pengelompokan ini.

Dalam pemilihan obyeknya seniman Pop banyak mengambil obyek2 yang banyak kita temui dalam kehidupan sehari-hari yang bersifat kekeluargaan, sehingga lebih banyak dapat dimengerti dan difahami oleh setiap orang. Sebagai contoh, banyak yang menggunakan potret2 bintang film, pidgól, kaleng2 bir, coca cola, mass media dan lain2nya.

Dengan demikian, tampaklah Pop Art telah terintegrasi secara menyeluruh dengan

lingkungannya. Hal ini yang merupakan integrasi dari konsep2 pengalamannya. Mereka melibat dunia tempat kita hidup, yang merupakan sebuah kota busur, memperhatikan dan menguji obyek2 dan insai2 yang terdapat di sekitar kita dengan penuh perhatian dan mencoba luluh ke dalamlnya seperti kalau kita melihatnya untuk pertama kali.

Menurut Hamilton seorang tokoh Pop Art Inggris, POP ART adalah : a. Populer, karena dibuat untuk orang banyak, b. Tidak abadi, berlangsung dalam waktu yg singkat, c. Dapat dibelanjakan dan mudah diupayakan, d. Murah, e. Produksi oleh orang banyak, f. Ditujukan pada kaum muda, g. Bersifat kelakar, h. Sexy, i. Mudah dikenali, j. Menarik hati/menawan, k. Menguntungkan.

Karya Ria (22th) dengan judul "Buto Terong" adalah salah satu dari 10 buah karya2nya yang dipamerkan: Secara psik jelas unsur2 Pop Art tercermin dalam karyanya. Buto Terong seperti2nya transformasi simbolis dari kreatornya yg

“Di satu sisi, mengumpulkan para seniman perempuan dalam satu pameran memang membantu mengatasi persoalan kuantitas, tetapi di sisi yang lain “jalan pintas” semacam ini justru meneguhkan diskriminasi...”

timbang berangkat dari kesadaran gagasan bersama. Acara-acara yang menyokong keterlibatan perempuan dengan gagasan minim justru mendapat dukungan dari institusi mapan, termasuk Menteri Negara Urusan Peranan Wanita. Pada 1979, diselenggarakan pameran 27 pelukis perempuan dari Jakarta, Bandung, Yogyakarta, dan Semarang yang berlangsung di Balai Seni Rupa Jakarta. Pameran ini diselenggarakan untuk ikut merayakan HUT DKI ke-452. Ulasan Bambang Bujono atas pameran ini menyebutkan beberapa nama seperti Sri Yunnah, Erna Pirus, Umi Dachlan dan Herry Makmun (Bandung), Maryati (istri Affandi), serta seorang seniman dari generasi lebih muda, Ida Hadjar dari Yogyakarta. Pameran ini adalah salah satu pameran survey yang menampilkan secara cukup masif seniman-seniman perempuan di Indonesia pada periode tersebut. Meskipun tidak disebut sebagai kurator, Direktur Balai Seni Rupa, Sudarmadji,

agaknya yang punya wewenang memilih para seniman yang terlibat. Dalam ulasan Bujono, Sudarmadji menyebutkan bahwa ia berencana mengundang lebih banyak seniman perempuan dari luar Jawa, tetapi sangat sulit untuk menghubungi dan mengumpulkan karya mereka. Menariknya, Sudarmadji sempat menyatakan bahwa ada kemungkinan dengan berkumpulnya pelukis wanita, nama Balai Seni Rupa menjadi lebih populer dan banyak dikunjungi. Ramalan Sudarmadji ternyata benar; pameran ini mendapat kunjungan lebih banyak dari pameran biasanya.⁴

Kemudian, lima tahun setelah pameran tersebut, diselenggarakan Pameran Seni Rupa Bias 27, yang berlangsung di Galeri Cipta, TIM, 1984. Pameran ini diikuti oleh 27 seniman perempuan yang tinggal di Jakarta, karena memang sengaja mengumpulkan staf, pengajar, atau mahasiswa perempuan yang pernah belajar di Institut Kesenian Jakarta. Dalam pengantar pamerannya, Toety Herati tidak menyebut dengan jelas tema atau gagasan apa yang mendasari penyelenggaraan pameran. Teksnya lebih banyak berfokus pada dilema atau persoalan umum yang dihadapi seniman perempuan dalam ruang kreatifnya. Beberapa seniman yang terlibat dalam pameran ini adalah Hildawati Soemantri, Farida Srihadi, Ananda Moersyid, Dolorosa Sinaga, Windradiati, Lydia Poetri, dan beberapa lainnya.

Apakah strategi untuk berpameran hanya dengan seniman perempuan menjadi efektif untuk memunculkan wacana feminisme atau memperjuangkan isu-isu perempuan secara lebih luas? Seperti yang sudah disebutkan sebelumnya, tidak semua pameran yang mengundang para seniman perempuan ini diselenggarakan dengan

⁴ Bambang Bujono, "Ada Ida, Ada Haryati." *Majalah Tempo*, 23 Juni 1979.

ide atau tujuan tertentu, selain seperti yang tersebut, untuk merayakan ulang tahun kota atau kebersamaan dengan kolega.

Patronasi dan Ekosistem Seni di Indonesia

Seperti disebut dalam bagian sebelumnya, patronasi merupakan gejala yang cukup kuat dalam pertumbuhan seni di Indonesia, misalnya dengan kuatnya peran Soekarno pada masa-masa kemerdekaan. Patronasi tidak selalu berlangsung antara penguasa atau kolektor seni dengan seniman, tetapi juga dapat dilihat pada relasi antara guru dan murid. Relasi antara Soedjojono dan para muridnya—seperti Hendra atau Trubus—tidak sekadar relasi di mana ketrampilan teknis melukis diajarkan, tetapi sebuah diskusi ideologis yang berlangsung secara berkelanjutan. Pada saat yang sama, patron-patron juga memperluas jaringan seni dan menjadi penghubung di antara banyak titik, mulai dari penguasa, pengusaha, jaringan surat kabar/jurnalis, dan seniman itu sendiri.

Meski demikian, patronasi sering menyembunyikan peran individual atau identitas kesenimanannya, dan menempatkannya pada hubungan “siapa mempengaruhi siapa”. Tulisan-tulisan ulasan pameran yang muncul seringkali menyebutkan patronasi dalam konteks estetika. Helena Spanjaard dalam sebuah paragraf yang termuat di buku penting yang ditulisnya tentang seni lukis Indonesia dan proses pembentukan identitas nasional, menyebutkan, “Pelukis wanita Umi Dachlan (1942) melanjutkan idiom Sadali dengan lebih banyak menggunakan palet warna ...” Helena meneruskan pada bagian lain paragraf yang sama, “Pelukis-pelukis wanita seperti Farida

2 Wanita Pelukis Tampil Hari Ini

Karya Umi Dan Kartika Dipamerkan



Kartika

BANDUNG, (PR). —

Umi Dachlan dan Kartika pameran karya2 lukisannya di Galeri "Soemardja" mulai Rabu 24 Maret untuk umum. Upacara pembukaan pameran akan berlangsung Selasa malam di galeri tsb.

Umi Dachlan, kini dosen di Seni Rupa ITB lahir Agustus 1942. Lulus Seni Rupa ITB tahun 1968. Karya2 lukisannya telah banyak dipamerkan di beberapa kota besar seperti Bandung, Jakarta, Palembang, Surabaya juga pernah berpameran di New York, Manila, Singapura, Malaysia.

Dalam pameran di Galeri "Soemardja" Umi Dachlan akan menampilkan sekitar 15 lukisan karya2 yang dibuatnya th. 74 s/d 76.

"Saya sendiri tidak tahu aliran apa lukisan2 saya, tapi orang2 bilang katanya lukis saya beraitiran "abstrak".

Lalu Pak Sadali bilang bukannya "abstrak" karena lukisan itu tokoh masih bisa dilihat, menurut pak Sadali lebih tepat aliran "non figura tip", ujar Umi Dachlan ketika omong2 dengan "PR" kemarin di Seni Rupa ITB.

Sebelum tampil di Galeri mulai Rabu besok, Umi Dachlan tgl. 16 s/d 25 Februari '76 yl tampil bersama Kartika dan Sriyani dalam pameran lukisan di TIM Jakarta. Dan mendapat perhatian besar dari kalangan pencinta lukisan.

Kartika.

Wanita pelukis, Kartika yg akan berpameran bersama Umi Dachlan akan menampilkan sekitar 22 karya2nya. Pelukis puteri pelukis terkenal Affandi beraliran "Ekspresionis" ini lahir 27 Nopember 1934 di Jakarta. Tahun 1950 1952 belajar di Sekolah Seni Shankeniketan India dilanjutkan di Sekolah Seni Polyteknik London s/d th. 1953. Pengetahuannya di bidang melukis diperkaya dengan bimbingan ayahnya pelukis Affandi. Karya2 lukisannya pernah dipamerkan di beberapa kota besar di Indonesia dan beberapa negara Eropa Amerika dan Asia.

Pameran lukisan Umi Dachlan dan Kartika ini terbuka untuk umum mulai Rabu besok s/d tgl 27 Maret '76.



Umi Dachlan

“...patronasi sering menyembunyikan peran individual atau identitas keseniman, dan menempatkannya pada hubungan “siapa mempengaruhi siapa”. “

Srihadi (1942) dan Erna Pirous (1942) lebih menekuni pemandangan alam yang abstrak dan lirih. Penyebutan yang seperti sepintas seperti ini juga menunjukkan bahwa peran para seniman perempuan dalam teks-teks itu seolah tidak mempunyai konsep karya yang lebih mendalam. Pembahasan yang sama atas karya Umi Dachlan ditulis oleh Bambang Bujono. Menurutnya, karya Umi Dachlan masih berbau dosennya, Ahmad Sadali, tetapi dengan penggunaan warna yang lebih cerah.

Hampir dalam nada yang sama, Kartika Affandi dan Maria Tjui juga sering kali disebut dalam konteks pembahasan pengaruh Affandi terhadap seniman-seniman lain dari generasi lebih muda. Helena sedang membahas bagaimana Affandi menekankan aspek psikologis dan interpretasi ekspresif dari potret-potret diri yang dibuatnya. Ia menyebut “Hal yang sama juga tampak dari karya-karya humanistik putrinya yang bernama Kartika Affandi.” Helena membahas karya Kartika sedikit lebih banyak daripada pelukis perempuan lainnya dengan memaparkan bahwa karya-karya Kartika berangkat

Maria Tjui, Profil Wanita Langka

Di Gedung Balai Budaya Jakarta, tanggal 20 Juni lalu semestinya ada keramaian. Barangkali seorang pejabat yang berpidato, mungkin seorang ibu yang mengunting pita, atau barangkali beberapa kolektor yang sedang asyik menetap puluhan lukisan, sambil otaknya menghitung berapa kocek yang harus dikeluarkan untuk lukisan-lukisan itu. Tetapi malam itu setidaknya Maria Tjui, tua, rumah Balai Budaya, memilih tidak.

Pelukis Maria Tjui pada malam tersebut sesungguhnya sedang mengadakan perayaan: pameran lukisan.

"Tapi tak ada, bahkan hampir tak pernah ada upacara pembukaan dalam pameran saya," kata pelukis berusia 50 tahun itu. Karenanya, acara awal pameran lukisannya (dan berlangsung sampai 25 Juni) sepi-sepi saja.

"Bila sepi, itulah ukuran kemampuan saya dalam berbuat. Bila ramai, itulah hasil pekerjaan saya," katanya lagi.

Maria Tjui, pelukis wanita yang sungguh ulet itu, memang senantiasa bekerja sendiri dalam meniti kariernya. Maka tak jarang ia lantas terpepet-pepet. Untuk pameran kemarin, undangan baru sempat disebar sehari sebelum acara pembukaan. Dan ia mengelilingkannya sendiri.

Pemegang rekor

Ia memang tergolong wanita langka. Tekadnya untuk menjadi pelukis, yang dirintisnya sejak berusia 20 tahun, telah ditaburi prinsip yang begitu ketat. Ia ingin memusatkan hidupnya untuk seni lukis. Karena itu ia pun lantas tak mentak, meskipun ia toh pernah beberapa kali jatuh cinta.

"Mencintai seseorang itu sah. Karena manusia itu punya perasaan, dan manusia itu bukan batu. Tetapi sikap orang memegang prinsip yang diyakini, juga sah. Karena itu, walaupun cinta itu ada, saya memilih untuk tak kawin."

Maka mengembaralaha Maria Tjui yang sendiri itu ke dalam putaran kehidupan. Sejak ia melepas dari kota kelahirannya Pariaman, Sumatra Barat, tahun 1955 dan jatuh di tangan S.Sudjojono di Yogyakarta, Tjui selalu tegak berjalan sendiri. Ke Jakarta, ke Bali, ke kota-kota Jawa Timur senantiasa pula sendiri. Dan dari pengembaraannya itu, lahirlah lukisan-lukisan yang banyak dikenal orang. Bergaya nyaris mirip Affandi, selama kariernya Maria Tjui



SEMANGAT LANGKA — Maria Tjui ketika melukis. Semangatnya bagi "barang langka" di sini.

telah menghasilkan sekitar 2000 lukisan. Dan karya-karyanya, walaupun tak terlampaui istimewa, agaknya cukup terpadang. Lukisan-lukisan awal Tjui misalnya, sekarang banyak di tangan Prof Dr Ir B.J. Habibie. Sementara itu Adam Malik, Museum Fatahillah plus beberapa kolektor terpadang, juga menyimpan karya-karyanya.

Maria Tjui, yang terlahir Tjui Mauw, memang merengkuh prinsip dan tekad yang bukan main. Dari niat bulatnya itu ia berhasil mengadakan pameran tunggal berkali-kali. Pamerannya di Balai Budaya kemarin adalah pameran tunggal yang ke-38 kalinya. Mungkin inilah satu-satunya pelukis wanita kita yang paling kerap muncul sendiri dalam pergelaran. Bahkan dia pula yang memegang rekor aktivitas di tengah jajaran ratusan pelukis (prai dan wanita) di tanah-air ini.

Tetapi dengan aktivitas yang hebat itu, kehidupan sederhana Tjui toh tak berubah. Bila dahulu pada awal kariernya ia tidur di Balai Budaya dengan kurungan banjir setinggi dengkul, sekarang pun ia tak banyak berubah. Bedanya hanya, kini ia bisa menyewa kamar di kawasan Batucapeur Jakarta, 90 ribu rupiah sebulan. Sementara itu ia juga mempunyai

sebuah kamar sewaan di Lawang, Jawa Timur, seharga 150 ribu rupiah setahun. Dan semua itu masih dengan ancaman banjir bila hujan melanda.

Barang langka

Maria Tjui adalah wanita yatim-piatu. Hal ini dituntaskan oleh Tuhan beberapa tahun berselang. Tahun 1979 kakaknya meninggal dan tahun 1982 adik dan ibunya telah berangkat dari alam fana. Ayahnya telah lama tiada.

Tetapi Maria Tjui dari awal memang sudah sendiri. Di tengah himpitan musibah itu, ia terus melukis dan melukis.

"Bila wanita lain melahirkan anak, maka saya melahirkan lukisan. Anak untuk keluarga wanita itu sendiri, tapi lukisan untuk orang banyak," kilahnya. Maria Tjui memang kuat. Wanita dengan tinggi 145 cm dan berat 70 kilogram ini, dengan sendiri pula mengembara ke Kuala Lumpur, Taiwan dan beberapa negara lain di Asia sekitar 17 tahun lalu. Dan sekarang, dengan kendiriannya pula ia sedang mengumpulkan uang untuk berkunjung ke Amerika.

"Mudah-mudahan sebelum tahun ini berakhir," harapnya.

Semangat wanita Tjui nyaris menjadi "barang langka" di sini.

(Agus Dermawan T.)

dari pendekatan psikologis yang mensinyalir berbagai emosi pribadi, keputusan, keterasingan, kesakitan, kemarahan, dan ketidakberdayaan. Ia juga menyebut bahwa ada karya-karya Kartika yang menampilkan ciri-ciri sikap Barat yaitu keterasingan individual dan kegalauan. Menurut Helena, tema ini sangat jarang muncul dalam seni Indonesia.

Bambang Bujono menyebutkan karya Maria Tjui bergaya Affandi. Dalam membandingkan karya Kartika dan Tjui, meski sama-sama merujuk pada Affandi, Bujono menyebut bahwa pada karya Tjui, pelototan catnya secara keseluruhan tidak membentuk wujud objek tetapi lebih merupakan hiasan-hiasan. Bambang melanjutkan, “Sedikit jauh melihat lukisannya, yang tertangkap bukan lagi bentuk tapi seperti karya non-figuratif. Tak berarti dia punya kelebihan bobot.”

Patron perempuan menjadi figur yang cukup menentukan terkait dengan kemunculan (visibilitas) perempuan dalam lingkup kesenian yang maskulin. Banyak di antara para seniman terbaik, dengan medium apa pun, adalah perempuan. Masalahnya, bagaimana membuat patron-patron lain seperti kolektor, museum, dan kurator yang tidak terlalu peduli agar melihat dan sadar bahwa ada banyak seniman perempuan hebat yang perlu terus ditampilkan karya-karyanya. Ada banyak kurator dan kolektor—yang entah karena kebiasaan, kemalasan, atau bahkan mereka memang misoginis—yang sengaja mengabaikan kehadiran seniman perempuan. Karenanya patron-patron yang mempunyai kesadaran feminis berperan penting dalam bertumbuhnya lingkungan seni yang memunculkan peran dan karya seniman perempuan dalam lingkup yang luas.

Pada kisaran 1980-an, salah satu figur penting yang mendukung terselenggaranya pameran-pameran seniman perempuan adalah Toety Heraty. Saya menemukan beberapa katalog pameran yang terbit pada periode tersebut di mana ia memberikan sedikit pengantar baik berkaitan dengan gagasan kesenimanannya ataupun latar belakang penyelenggaraan pameran. Toety Herati pernah menjabat Ketua Dewan Kesenian Jakarta, dan saya kira, pada periode tersebut ada peningkatan yang cukup signifikan berkaitan dengan jumlah seniman perempuan yang terlibat dalam acara-acara yang diselenggarakan di TIM. Sebagai akademisi, barangkali Toety adalah salah satu generasi pertama yang mempelajari teori-teori feminisme secara khusus. Ia lulus sekolah psikologi di Universitas Indonesia pada 1961 dengan skripsi yang berjudul "Emansipasi Wanita Menurut Simon du Beauvoir", terutama untuk membaca dengan cermat buku *Second Sex*, tak lama setelah buku itu terbit di Perancis. Dan setelah penelusurannya atas gagasan feminisme Beauvoir itu, Toety Heraty menulis beberapa karya lain yang berkaitan dengan gagasan feminisme atau emansipasi perempuan. Toety juga banyak menulis sajak, inilah yang kemudian mendekatkannya dengan dunia kesenian. Melalui Yayasan Mitra Budaya yang dipimpinnya, Toety Herati juga beberapa kali menyelenggarakan pameran yang menampilkan karya-karya seniman perempuan.⁵

Selain Toety Heraty, patron lain yang dianggap berkontribusi besar dalam pertumbuhan praktik kesenian adalah Edi Sedyawati. Meskipun tidak secara langsung menunjukkan pemikiran-pemikiran yang berdasarkan pada gerakan feminis, Edi Sedyawati menunjuk-

⁵ Salah satu pameran yang didukung oleh Yayasan Mitra Budaya adalah pameran empat seniman Hildawati Soemantri, Dolorosa Sinaga, Edith Ratna, dan Salawiyah di Galeri Cipta TIM pada 1984. Pameran ini juga disponsori oleh Ford Foundation.

kan peran yang kuat dalam membangun ekosistem seni Indonesia pada kisaran 1980-an hingga awal 2000-an. Jika Toety menulis sajak, Edi yang sejak awal masuk dalam dunia seni adalah seorang penari. Edi telah menjadi bagian dari misi-misi kesenian Indonesia sejak masa Orde Baru. Setelah itu, ia bekerja sebagai birokrat, mengajar, dan menulis beberapa buku tentang sejarah kebudayaan Indonesia. Memang peran Edi Sedyawati lebih terasa dalam dunia seni pertunjukan, terutama tari. Pada 1971-1976 ia menjadi Ketua Komite Tari Dewan Kesenian Jakarta. Kita juga bisa menyebut nama Pia Alisjahbana, pendiri majalah Femina yang juga memberikan perhatian pada persoalan perempuan dan mendukung keterlibatan perempuan dalam aktivitas sosial dan kebudayaan. Para pendukung kelompok perempuan ini membuka kemungkinan yang lebih besar bagi seniman perempuan untuk terus mendapatkan ruang memper-tunjukkan karya-karyanya kepada publik.

Jika eksperimentasi seni yang dianggap cukup berhasil adalah Gerakan Seni Rupa Baru (GSRB), kita bisa menunjuk dua seniman perempuan yang menjadi anggota yaitu Siti Adiyati dan Nanik Mirna. Sebagai kolektif yang didirikan karena kegelisahan bersama, tampaknya dalam GSRB, model patron tidak berlaku. Dengan mengembangkan semangat untuk melakukan eksperimentasi terhadap ekspresi-ekspresi seni baru, semua anggota mempunyai kebebasan untuk menekuni kegelisahan dan gagasannya sendiri. Siti Adiyati dan Nanik Mirna tampaknya juga mempunyai posisi yang sama kuat dengan anggota-anggota yang lain sehingga posisinya cukup berbeda dibandingkan dengan beberapa seniman yang sudah disebut di atas. Selain berkarya dan berpameran bersama GSRB,

keduanya juga beberapa kali menggelar pameran sebagai individu. Siti Adiyati terus berkarya hingga kini, walaupun sempat mengalami masa non-aktif yang cukup panjang. Sementara Nanik Mirna sudah “mengundurkan diri” dari dunia seni rupa semenjak 1980-an. Cukup menarik melihat fakta mengapa Siti Adiyati dan Nanik Mirna tidak masuk dalam deretan seniman yang ditulis oleh Carla Bianpoen, Farah Wardani, dan Wulan Dirgantoro itu. Nama Siti Adiyati kemudian muncul dan mulai dipelajari kembali oleh publik yang lebih luas setelah ia menjadi bagian dari Biennale Jakarta 2019.

Adakah Estetika Perempuan? Persoalan Apakah yang Dibicarakan?

Apakah ada seni perempuan?

Maksudmu—karya yang diciptakan perempuan?

Ada banyak perempuan melakukan kerja seni, tetapi apakah ada seni yang hanya dibuat oleh perempuan?

Semua perempuan?

Bukan, hanya sebuah seni. Tidak peduli sekecil apa pun—bukan seni atau teknik, tetapi sesuatu yang lebih besar—yang hanya dilakukan perempuan.

Saya tidak tahu. Memang ada?

Seharusnya. Pengalaman perempuan—sosial dan biologis—yang ada di seluruh masyarakat, dan pengalaman itu berbeda dengan laki-laki.

Tapi pengalaman setiap perempuan bagaimanapun berbeda dengan laki-laki. Seni itu individual.⁶

⁶ Lippard, Lucy. “Is there a women’s art?”

“... ada aspek-aspek yang dimunculkan dalam karya yang dibuat oleh perempuan yang tidak dapat diakses oleh seniman laki-laki. Aspek-aspek ini muncul dari fakta bahwa pengalaman politis, biologis, dan sosial perempuan berbeda dengan laki-laki.”

Pembahasan tentang keberadaan seniman perempuan seringkali dimulai dengan percakapan soal jumlah atau kuota dan berakhir dengan pertanyaan tentang apakah ada karakter-karakter khusus yang membedakan karya seniman perempuan dengan seniman laki-laki. Dalam pemikiran yang lebih mendalam, dapat dipertanyakan, apakah ada seni yang feminis? Kembali mengutip Lippard, ia mengakui bahwa ada aspek-aspek yang dimunculkan dalam karya yang dibuat oleh perempuan yang tidak dapat diakses oleh seniman laki-laki. Aspek-aspek ini muncul dari fakta bahwa pengalaman politis, biologis, dan sosial perempuan berbeda dengan laki-laki. Dan setiap karya selalu merupakan hasil refleksi yang berkaitan dengan orang yang membuat dan pada kultur di mana seni itu dihasilkan. Jika tidak berkait, seni hanya menjadi dekorasi. Dalam pandangan saya, pengalaman perempuan sendiri merupakan sebuah hal

yang sangat personal, pada saat yang sama, ia selalu mempunyai ketegangan karena menjadi bagian dari sebuah kebudayaan yang mengonstruksinya. Pengalaman bukanlah hal yang berdiri sendiri di luar masyarakatnya.

Dalam pembahasan sebelumnya, kita mengenal istilah seperti “seniman hari minggu” atau “seniman waktu luang” untuk menyebut tidak adanya komitmen yang sungguh-sungguh terhadap dunia kesenian. Dalam konteks lain, kedua sebutan ini juga mengarah pada bagaimana seniman perempuan menjalankan seni seolah hanya sebagai hobi, yang dikerjakan di antara aktivitas-aktivitas lain dalam posisi identitas mereka yang lain. Seniman-seniman perempuan dianggap tidak ada, sampai seseorang “menemukan” mereka lalu memberi ruang bagi karya-karyanya dibicarakan dalam konteks seni. Dalam masyarakat di mana tradisi penciptaan menjadi penting sebagai bagian dari ritual tradisi, konsep karya seni sebagai representasi individual menjadi ambigu. Gagasan dan pemikiran perempuan dilebur sebagai bagian dari masyarakat, di mana posisi ini menjadi sangat bias karena masyarakat sendiri sudah dengan sendirinya patriarkis. Karena itu, kerja-kerja seniman perempuan yang banyak dipengaruhi oleh warisan tradisi untuk membuat batik, tenun, keramik, dan sebagainya tidak dilihat sebagai bentuk representasi pemikiran. Anggapan yang semacam itu direproduksi terus-menerus sehingga perempuan sendiri percaya bahwa yang dihasilkannya bukanlah seni sebagaimana yang dibuat oleh laki-laki. Konsekuensi lain dari anggapan ini adalah bagaimana seni perempuan dikonstruksi secara stereotipikal seolah-olah hanya terbatas pada bentuk-bentuk seperti lukisan, kain, sulaman, kerajinan tangan, dan sebagainya.

Salah satu contoh menarik adalah kisah tentang Ny. Haji Ratu Aminah yang menyelenggarakan pameran tunggal pertamanya di Taman Ismail Marzuki pada 1981. Ratu Aminah seperti menjadi sebuah fenomena menarik karena sekian lama praktik keseniannya tidak dianggap sebagai sebuah kerja seni yang sejajar dengan kolega laki-lakinya, tetapi lebih dilihat sebagai sebuah cara ibu rumah tangga untuk mengisi waktu luang. Setelah beberapa waktu, akhirnya ada seseorang yang melihat praktiknya sebagai hal menarik dan mengajukan proposal pameran ke TIM. Proposal pameran itu kemudian diterima. Artinya, ada kecenderungan bahwa seniman perempuan membutuhkan agen-agen lain untuk bisa menentukan posisi dirinya dalam medan seni atau melihat praktik kerjanya sebagai seni.

Pada 1987, di Bentara Budaya Jakarta digelar sebuah pameran yang menampilkan karya Masmundari, seorang pelukis Damar Kurung dari Gresik, Jawa Timur. Ketika berpameran, Masmundari sudah berusia 80 tahun. Selama ini, ia membuat damar kurung untuk dijual di pintu gerbang sebuah pemakaman umum, satu hari sebelum bulan puasa dimulai. Dalam artikel yang menuliskan tentang laporan ini, disebutkan bahwa tetangganyalah, seorang pelukis muda, yang kemudian mempunyai inisiatif untuk membawa karya-karya Masmundari ke Jakarta dan dipamerkan di Bentara Budaya. Tidak saja pameran ini membuat bentuk damar kurung menjadi lebih populer, tetapi juga mengantarkan Masmundari menjadi bagian dari sejarah seni di Indonesia. Setelah pameran di Jakarta dirasakan sukses dengan ulasan media yang cukup beragam, segera ada berbagai ruang lain di Surabaya, Jakarta, dan beberapa kota menyelenggarakan pameran perempuan yang meninggal pada usia 100 tahun ini.

Kebangkitan Ny. H. Ratu Aminah Hidayat

Ia tetap bergerak melawan usia. Di senja hidup, ketika orang lain menjadi pikun, pasrah pada kelemahan tubuh, ia malah bangkit. Menggerakkan kuas. Dan tanggal 7 s.d 14 Desember mendatang malah berpameran tunggal di TIM.

Karya lukisnya, 42 buah dibuat antara tahun 1957 s/d 1980. Jumlahnya lumayan banyak. Namun baru kali ini terbersit untuk memajangkannya di depan khalayak. "Ya pameran saja" tuturnya lemah, dibantu mikrofon hari Kamis pekan lalu di rumahnya, Jl. Cik Ditiro.

Usianya kini 76 tahun. Rambutnya memutih. Melangkahpun sudah seret. Tapi hari itu, Ny. H. Ratu Aminah Hidayat nampak gembira. Ia menipu him ulang tahun, dikerubungi cucu dan anak (ia punya dua anak enam cucu dan dua orang buyut). Tak sedikit rekan-rekan yang datang mengucap pipi, mengucapkan selamat. Penyanyi seriusa Rose Pandanwangi memimpin nyanyian bersama, "Panjang umurnya...."



Haji Ratu Aminah Hidayat dan karyanya

Banyak pilihan untuk melakoni usia tua. Ibu Teresa menolong orang sakit dan mereka yang terlupakan, di India. Ibu Butarbutar dan Ibu Sirait, dua nenek, menjadi pekerja kasar pembuatan jalan di Pematang Siantar. Mereka terlempar dari pekerjaan lama, pedagang ketika pasarnya terbakar.

Ibu Aminah pilih melukis. Dan terbukti pilihan itu tepat. "Ia nampak gembira. Itu juga sangat berpengaruh pada kondisi kesehatannya," tutur suaminya, Letjen (purn) Raden Hidayat.

Perhatian dan penghargaan barangkali yang mendorongnya untuk tetap tegar. Juga, peran yang cukup berarti. Sebab, Ny. Hidayat ini termasuk wanita aktif sejak dulu.

Pengalaman politik membawanya ke jenjang Ketua V Konstituante di tahun 1956. Kemudian, sebagai anggota DPRGR empat tahun kemudian. Di tahun 1964, ia diangkat sebagai anggota dan Ketua Dewan Kurator Univ. Jayabaya, Jakarta. Ia sendiri mendapat gelar sarjana muda di fakultas publisistik Unpad, Bandung, ketika usianya hampir 60 tahun.

Dengan daftar panjang kegiatan tersebut, belum terhitung keropetannya mendampingi suami — Dubes di Kanada dan Australia — pasti membuatnya kesepian dan tanpa arti begitu semua berakhir. Ia tentu juga tak dituntut untuk memikirkan asap dapur.

Ternyata, hasil lukisannya bukan sekedar akibat kerja pengisi waktu. Seperti kata pembimbingnya melukis sejak enam tahun lalu, S. Sudjojono, "mengesankan".

Selain melukis, nyonya aktif ini melakukan kegiatan lain yang membutuhkan ketekunan. Saat ini ia sedang menterjemahkan sebuah buku "Carionsan para nabi", dari aksara Arab ke dalam bahasa Jawa-Serang.

Semua ini dilakukan, dalam usia lanjut, bahkan dengan mata sebelah tidak berfungsi.

"Di sekolah, saya paling bodoh kalau menggambar," tuturnya. Namun sejak kecil (lahir di Meneas, Banten 19 November 1905) kegemarannya menyanyi Sunda. Bahkan sempat menciptakan tem-

bang sendiri. Kecenderungannya akan seni, nampak juga pada kesukaan mengumpulkan keramik tua. Koleksinya tertua berasal dari dinasti Tang. Dari hobi mengumpulkan, ia kemudian belajar membuat. Dan kini, melukis.

"Saya tak mau melukis suami. Takut kabur" katanya sambil melukis sang suami, yang 10 tahun lebih muda. Dua orang yang pernah dilukisnya, pembantu dan keponakan, tanpa ba atau bu menghilang dari rumah. Kalau suami yang kabur, "kan repot". Pasangan tua ini tampak mesra.

Pemunculan Ny. Ratu Aminah Hidayat ke depan umum barangkali tidak sekedar menambah panjang deretan pelukis wanita. Meski ia tak pernah merasa sebagai seniman. Ia hanya melukis, ketika merasa butuh. Ia melukis bunga, pemandangan, rumah sakit, burung, perahu yang memancarkan rasa akrab dengan obyeknya.

Ada dua lukisan yang berkaitan dengan masa giatnya sebagai orang politik dulu. Di situ lukisan tergambar Presiden Soekarno sedang "berbaik kembali" dengan Mohamad Hatta. Di lukisan lain, tergambar Kolonel Soeharto, kini Presiden. "Saya senang bisa melukis kedua pemimpin ini" ujarnya, sambil mengunyah sirih. Itu kebiasaan yang dimulai sejak usia 13 tahun dan tetap dilakukan tanpa rasa rasi dalam berbagai pertemuan internasional.

Ibu Aminah nampaknya juga siap dan waspada mengisi masa senja hitupnya. (efix/ws)

Masmundari Melukis Tanpa Prestasi

NENEK Masmundari telah berusia 80 tahun. Sekalipun begitu matanya masih awas, telinganya masih tak begitu terganggu, giginya masih utuh, dan jalannya masih tegap. Hanya rambutnya sudah memutih, meski masih ada sedikit rambut hitam tertinggal. Pada usia senja ini ia banyak berkarya dengan melukis dengan lidi tusuk sate untuk pembuatan damar kurung di Gresik, Jawa Timur.

Damar kurung adalah sejenis lampion khas Gresik. Benda ini terbuat dari bilah bambu yang dibentuk menjadi kotak. Di antara bilah itu direkatkan kertas minyak yang sudah digambari oleh nenek Masmundari itu. Kotak kerangka bambu berinding kertas itu yang mengurung damar (lampu), sehingga bendanya disebut *damar kurung*. Untuk mewarnai lukisan dipakai sumbu (pewarna roti).

Dalam setahun nenek ini mampu mengumpulkan sebanyak 300 karyanya dan setiap damar kurung dijual dengan harga Rp 1000. Benda itu hanya dijualnya di pintu masuk pemukiman umum satu hari sebelum bulan puasa dimulai. Dalam tempo singkat damar kurungnya habis terjual dan ia memperoleh uang Rp 300.000. Ia percaya nasib sial menghinggapinya bila ia menjual damar kurung atau karyanya itu di luar bulan puasa. Untuk menghilangkan tahyul itu tetangganya Imang AW membawanya berikut 64 karyanya ke Jakarta untuk berpameran dan dijual.

Karyanya itu ditampung di Bentara Budaya Jakarta, dan dipamerkan di sana 10-17 November 1987. Tiap karya yang di jual di sini berharga Rp 50.000 tidak berbentuk damar kurung, melainkan berbingkai seperti lukisan pada umumnya. Cukup banyak juga karyanya laku dan banyak mendapat perhatian da-

ri pencinta lukisan, entah itu orang Indonesia sendiri atau orang asing.

Seluruh hasil penjualan lukisan itu disumbangkan oleh Bentara Budaya Jakarta kepada si nenek, begitu pula biaya transportasi ke Jakarta pp dan tinggal di Jakarta ditanggung Bentara Budaya. Maklumlah, nenek ini di Gresik hidup dalam kemiskinan, apalagi ia seorang ibu dari anak tunggal dan nenek dari 3 cucu yang hidup serba kekurangan.

Lukisannya mirip lukisan anak-anak, *dadais* Spontanitas terlihat nyata di sini. Tak ada garis yang diulang untuk diperjelas atau dipertebal. Warna-warna yang dimunculkan serba kontras di atas dasar putih. Banyak "anak panah" tercuat di tiap lukisannya yang merupakan cirinya sendiri untuk mengisi ruang kosong pada lukisannya. Istilahnya, *kembangan* untuk hal ini. "Anak panah" itu bisa berwarna biru, merah, hijau dan sebagainya. Daun-daun pohon biasanya digambarnya pada bagian atas atau samping

karyanya secara naif sekali.

Terasa gerak dan kehidupan penuh kekokakan dalam karyanya seperti seorang bapak telungkup sedang dipijat dengan kaki oleh beberapa anak-anaknya berjalan hilir-mudik di punggungnya. Ada menantunya orang Madura (ini tampak dari pakaiannya) berdiri mengawasinya. Ada lagi lukisan, motor *senggot*, (maksudnya crane, traktor barang) yang melayang dipenuhi orang. Lukisannya biasanya dibuat dalam 3 bidang yang dibagi secara horizontal.

Improvisasi imajiner juga terlihat dalam karyanya, seperti orang memakai tutup kepala dari panci, atau kereta yang ditarik oleh orang, pasar malam, tarawih, dan pelbagai pemandangan di desanya. Ia melukis sesuai apa yang dirasakannya dalam hati tanpa pretensi apa-apa, begitu murni. Lukisannya yang bergaya dekoratif ini menarik hati, karena selain lucu, juga menuangkan segala perasaan yang jarang ditampilkan oleh para pelukis lainnya yang terpukau pada cita-citanya. (Francis Handayama).



Lukisan damar kurung karya nenek Masmundari umumnya kocak seperti karyanya Bapak Dipijit Anaknya ini (SKM/ Francis H)

Tema-tema karya Seniman Perempuan Paruh 1970an hingga awal 1990an

Dalam pemaparan mengenai kebijakan Orde Baru terhadap seni dan budaya di bagian sebelumnya, ada semacam dominasi atas estetika formalis di kalangan seniman Indonesia yang berkarya pada periode awal berdirinya Orde Baru hingga awal 1990-an. Seniman-seniman seperti A.D. Pirous, Ahmad Sadali, Srihadi Sudarsono, dan beberapa lainnya dengan tegas menolak konteks politik sebagai titik berangkat dalam penciptaan karya. Bentuk-bentuk formalisme dan juga abstrak ini pula yang kemudian disebut banyak mempengaruhi seniman-seniman perempuan yang berkarya pada periode yang sama.

Dalam beberapa ulasannya, Bambang Bujono menjabarkan imaji yang muncul dari karya seniman perempuan, yang disebut menjadi kuat karena kemampuannya membuka ruang untuk imajinasi baru. Di atas, kita telah membaca bagaimana Bujono mendeskripsikan karya Umi Dachlan sebagai non-figuratif dengan kuatnya pengaruh Ahmad Sadali sebagai mentor. Atau Ida Hajar yang menampilkan karya ala Picasso, tanpa ada penjelasan atau penuturan mengenai konteks temanya. Pada tulisan yang lain, ia menyebutkan karya Reni Hoegeng sebagai minimal *art*—yang kemudian ia jabarkan sebagai, “kanvas dengan dasar satu warna di atasnya, dan sebuah atau beberapa bentuk juga dengan satu warna”. Setelahnya Bujono memuji pilihan ini sebagai, “Beberapa lukisan berhasil menyajikan keindahan bentuk yang lumayan.” Nunung WA—melalui karyanya *Garis Putih*—disebut pula sebagai seniman yang mampu menawarkan petualang-

an imaji: menyelusup, menyuruk, di antara bidang-bidang panjang yang tiba-tiba muncul.

Gaya lain yang cukup populer pada periode tersebut adalah lanskap atau lukisan yang punya unsur dekorasi. Kustiyah, pada Pameran 27 Perupa untuk memperingati ulang tahun DKI Jakarta, misalnya, menampilkan dua lukisan, satu bergambar bunga kamboja (yang tampaknya menjadi salah satu gambar yang sering dibuatnya) dan satu lagi adalah lukisan berjudul *Laut Madura*. Lukisan-lukisan bergaya lanskap juga menjadi genre lain yang cukup berkembang pada akhir 1970-an.

Eksperimentasi media yang kuat juga ditunjukkan oleh seniman perempuan Hildawati Soemantri yang menekuni medium keramik. Pada pamerannya yang cukup menggebrak pada 1976 di Taman Ismail Marzuki (akan dijelaskan lebih detil dalam paparan biografi dan kekaryaan), Hildawati menunjukkan kesungguhannya untuk bekerja dengan material tanah liat. Percobaan dan relasinya dengan medium itu sendiri menciptakan sebuah citra spiritual yang kuat dalam karya-karyanya. Sejak awal, Hildawati juga berusaha untuk melepaskan anggapan bahwa keramik adalah medium yang dimiliki perempuan. Spiritualitas, relasi dengan alam, dan kesadaran akan sejarah benda menjadi tema-tema yang muncul dalam karya Hilda hingga akhir hidupnya. Pada 1970-an, tema-tema yang cenderung dekat dengan pencarian diri yang subtil semacam itu tidak begitu banyak dilakukan oleh seniman Indonesia.

Di tengah kecenderungan tidak berpolitik inilah seniman-seniman perempuan terus terdorong menciptakan karyanya. Di tengah

kepungan gagasan-gagasan yang estetis dan formalistis, nyaris tidak ada kecenderungan tema yang cukup dominan yang dimunculkan oleh kaum perempuan. Apalagi jika kita kemudian mengharapkan ada gagasan-gagasan feminisme yang secara langsung dapat ditangkap melalui karya-karya seniman ini. Feminisme pada saat itu lebih dilihat sebagai pemikiran yang muncul sama halnya dengan gagasan modernisme, eksistensialisme, dan tidak menjadi arus utama bagi para seniman perempuan. Kesadaran akan agensi, tidak selalu muncul dalam karya-karya mereka secara langsung, tetapi munculnya ekspresi yang menunjukkan adanya pengakuan terhadap soal diri ini menjadi sesuatu yang subversif dengan cara-cara tertentu.

Memang ada beberapa perempuan yang membuat gambar figur atau sosok perempuan, misalnya Erna Pirous. Menurut Bambang Bujono, meskipun wajah perempuan dalam lukisan Erna Piroussedap dipandang, tetapi ia menunjukkan intensi yang berbeda dengan apa yang digambarkan oleh Basuki Abdullah. Menurut Bujono, Erna menampilkan satu rupa dengan mata melotot, rambut tak karuan, dan wajah yang telah mengalami merah hijaunya hidup.

Sosok perempuan yang mulai mempertanyakan problem identitas dan relasi dengan tradisi juga muncul dalam karya-karya Astari. Astari mulai menekuni seni lukis pada awal 1980-an, setelah sebelumnya ia berkarir di dunia fesyen dan mode. Pada pertengahan 1980-an, ia mulai terlibat dalam beberapa pameran bersama termasuk dengan Grup 9. Melalui karyanya, Astari menyatakan bahwa ia merindukan kebebasan berekspresi untuk diri sendiri tetapi tradisi Jawa yang diajarkan oleh orangtuanya mengharamkan sikap indi-

vidual. Kesadaran atas individualisme ini muncul karena ia tinggal di luar negeri selama beberapa tahun sehingga tinggal kembali di Indonesia dalam tradisi Jawa yang kuat menimbulkan pertanyaan dan ketegangan antara individualisme dan komunalisme.

Paparan Bujono ketika mengomentari karya Erna Pirous ini menarik untuk dibahas lebih lanjut. Ia membandingkan citra perempuan yang muncul dalam lukisan-lukisan karya seniman perempuan dengan yang dimunculkan oleh seniman lelaki, terutama yang sudah berkategori maestro sehingga lukisannya dianggap kanon. Jika Bambang Bujono sempat memperluas dan mempertajam uraian yang sudah berlandaskan gagasan "feminis" tersebut, hal itu membuka kemungkinan pada cara pembacaan lain atas kanon lukisan yang ada dalam sejarah seni Indonesia.

Gagasan tentang diri yang muncul dalam karya-karya seniman Indonesia pada periode pertengahan 1970-an hingga 1980-an cukup berbeda dengan apa yang terjadi dalam khazanah seni Barat. Dalam seni Barat, gagasan tentang diri yang diperjuangkan oleh seniman perempuan kemudian banyak dimunculkan dalam relasinya dengan tubuh, yang membuat performa menjadi pendekatan dan medium yang sangat sering dipakai oleh seniman perempuan pada saat itu. Lucy Lippard mencatat bahwa salah satu perbedaan mendasar berkaitan dengan seni tubuh (*body's art*) yang dipraktikkan oleh seniman laki-laki dan seniman perempuan adalah perilakunya (*attitude*), meskipun kadang perbedaan ini tidak dapat dilihat secara langsung oleh mereka yang menentang gagasan feminisme, atau memang karena tidak punya kesadaran untuk mendalami gagasan atau pe-

mikiran perempuan. Karena dia mempunyai kemungkinan untuk menjadi tidak terlihat itulah, untuk dapat berbicara “lebih keras” mereka harus menciptakan citra visual yang radikal. Karena itulah, gagasan seksual yang eksplisit sering kali muncul pada karya-karya yang membicarakan tentang diri. Pada 1980-an, tentu saja seks merupakan salah satu tabu yang masih sangat kuat dalam masyarakat Indonesia. Karya awal yang membicarakan seksualitas secara lebih lugas dalam dunia seni Indonesia barangkali adalah I GAK Murniasih. Dengan citra-citra tubuh radikal di atas kanvasnya, Murni mendobrak tabu yang sekian lama bertahan dalam status quo kesenian Indonesia.

Memberi cara pandang baru terhadap kanon, baik melalui pemberian makna baru pada simbol-simbol visual yang kadung terbebani konotasi gender tertentu, atau sebaliknya, menciptakan citra yang radikal sehingga dengan segera isu terbicarakan, adalah metode-metode yang digunakan oleh seniman feminis dalam menantang persepsi tentang gender dalam dunia seni. Griselda Pollock, sedikit tersebut pada bagian awal penelitian ini, menawarkan sebuah cara baca baru untuk membaca posisi perempuan dalam kanon sejarah seni. Pendekatannya tidak sekadar membandingkan lukisan yang dibuat oleh laki-laki dengan lukisan atau karya yang dibuat oleh seniman perempuan tetapi juga menunjukkan konteks politik kebudayaan yang mendasari penciptaan karya-karya itu. Dengan mengintervensi analisis atas karya dengan memasukkan pandangan yang lebih memahami pemikiran dan pengalaman perempuan, makna karya-karya tersebut bisa dibalikkan dan memberikan kekuatan agensi yang lebih pada seniman perempuan.

“Memberi cara pandang baru terhadap kanon, baik melalui pemberian makna baru pada simbol-simbol visual yang kadang terbebani konotasi gender tertentu, atau sebaliknya, menciptakan citra yang radikal sehingga dengan segera isu terbicarakan, adalah metode-metode yang digunakan oleh seniman feminis dalam menantang persepsi tentang gender dalam dunia seni.”

Begitu pun pada upaya untuk melihat karya-karya yang diciptakan perempuan yang mempunyai latar belakang tradisi, atau mereka yang tidak muncul dari sekolah seni. Seniman-seniman seperti Masmundari, Ratu Aminah, atau bahkan yang lebih dikenal luas oleh publik seperti Maryati (istri Affandi) yang muncul dalam khazanah seni dalam usia mereka yang tidak lagi muda. Mereka juga seringkali ditampilkan dalam stereotipe tentang karya-karya *craft* yang diidentikkan sebagai karya seniman perempuan. Maryati dan Masmundari

disebutkan sebagai dua pelukis yang mengembangkan gaya naif seperti lukisan-lukisan anak-anak, terutama yang berangkat dari kenyataan hidup sehari-hari atau kenangan masa kecil mereka atas kehidupan pedesaan/perkampungan yang penuh dengan kebebasan. Tema-tema semacam ini merupakan representasi dunia dalam dan imajinasi seniman di mana diam-diam mereka memberi nilai yang tinggi pada periode hidup tertentu. Meski dipengaruhi oleh ingatan yang romantik atau nostalgis atas masa lalu, karya-karya mereka juga menunjukkan bahwa gaya naif mampu mengekspresikan perasaan mereka atas segala sesuatu, yang jarang ditampilkan oleh pelukis-pelukis lain yang tinggi cita-citanya. Dalam beberapa pameran, Umi Dachlan juga pernah memajang karya-karya tenun yang juga bertema sejalan.

Pada kisaran akhir 1980an hingga awal 1990an, di Yogyakarta kemudian berkembang sebuah gaya yang secara spesifik disebut sebagai surealisme Yogya, yang seringkali menjadi istilah yang mendefinisikan kecenderungan seni di Yogyakarta pada masa itu. Para perupa dari generasi muda seperti Ivan Sagita, Dede Eri Supria, Sujipto Adi, Agus Kamal, dan belakangan Entang Wiharso dan Nasirun, adalah mereka yang banyak dikenal sebagai bagian dari pelaku aliran ini. Salah satu seniman perempuan yang juga sering dikaitkan dengan surealisme Jogja adalah Lucia Hartini, yang sempat melejit namanya pada kisaran 1990an, justru ketika surealisme ini mulai menurun pamornya.

Menurut M Dwi Maryanto, kecenderungan ini lahir dari dua aspek, yakni pandangan personal serta kemampuan teknis para pelukis (internal, mikrokosmos, jagad alit) yang secara kebetulan berdomisili

atau pernah studi seni rupa di kota tersebut, dan alam kebatinan serta kondisi sosiokultural yang melingkupinya (eksternal, makrokosmos, jagad gedhe). Endapan pengalaman kebatinan dan persepsi atas beragam sensasi yang ditemui menjelma menjadi semacam “state of mind— yang dalam hal ini menjadi sumber inspirasi yang menggairahkan bagi beberapa seniman, karena mimpi, fantasi, atau mitologi dapat dimanifestasikan secara visual. Lucia Hartini seperti memproyeksikan imajinasi-imajinasi diri yang bersilang sengkabut dengan berbagai aspek mitologi, spiritualitas, dan terkadang ada pula kenyataan sosial yang muncul. Kompleksitas simbol dalam karya-karyanya menunjukkan pertentangan dunia dalam dirinya dengan cara pandangnya atas dunia luar.

Dalam dunia patung, Rita Widagdo dan Dolorosa Sinaga merupakan dua seniman yang cukup menonjol selain beberapa seniman perempuan lainnya seperti Iriantine Kannada, Yani Mariani, atau Altje Ullly—kebetulan semuanya lulus dari Jurusan Patung di Institut Kesenian Jakarta (IKJ). Rita Widagdo banyak menggunakan pendekatan formalis geometris yang sangat berpengaruh pada generasi pematung sesudahnya.

Dolorosa pada awalnya tertarik pada figur-figur perempuan untuk menampilkan dan menggarisbawahi cara pandang yang berbeda atas tubuh perempuan. Meskipun pada tulisan mengenai pameran-pameran awal Dolorosa, Heidi Arbuckle menyebutkan bahwa karya-karyanya masih menampakkan tubuh-tubuh feminin, meskipun pilihannya atas penggambaran sosok perempuan itu adalah hal yang feminis juga. Kesadaran untuk menggemakan solidaritas dan

menunjukkan keberpihakan menjadi sesuatu yang penting untuk digarisbawahi dalam karya-karya Dolorosa periode 1980-an.

Jika membandingkan gagasan dari seniman generasi sebelumnya, sebutlah Emiria Soerassa, ada kecenderungan yang berbeda. Emiria telah berkelana untuk memahami gagasan yang luas tentang masyarakat Indonesia semenjak 1940-an. Ia pergi ke Papua dan membuat serangkaian karya yang berkaitan dengan pengamatannya terhadap kehidupan di sana. Emiria telah menunjukkan etos kerja yang luas sebagai seniman, serta menggunakan metode yang sekarang sering disebut sebagai "seniman etnografer" sejak awal karirnya sebagai seniman.

Salah satu seniman yang sempat diwawancarai untuk kepentingan penelitian ini, Siti Adiyati, menyatakan bahwa pada saat itu seniman perempuan lebih berpikir tentang isu-isu yang lebih luas. Secara posisi, dalam dinamika kesenian, mereka sendiri merasa cukup setara posisinya dengan para seniman laki-laki. Mereka mendapatkan kesempatan-kesempatan yang sama berharganya dengan kesempatan yang didapatkan oleh para seniman laki-laki. "Bagi kami, boleh dikatakan pada saat itu tidak ada problem gender. Mungkin dari situ juga kami tidak melulu berpikir tentang isu-isu perempuan. Isu itu dengan sendirinya masuk dalam berbagai isu lain yang kami kerjakan bersama, atau dalam karya-karya saya secara individual."

Dalam pernyataan seperti itu, kita melihat bahwa sebagai perempuan yang terdidik dan mempunyai akses pengetahuan, para perempuan memiliki kesadaran bahwa mereka mendapatkan wahana

atau *platform* yang memiliki nilai kebebasan yang sama dengan seniman laki-laki. Justru karena adanya kesadaran tersebut mereka tidak mau untuk membuat kategori yang berbeda untuk identitas mereka sendiri. Ada anggapan bahwa dengan membicarakan perkara atau problem perempuan secara khusus, artinya justru perempuan sendiri merasa belum setara. Karya-karya Siti Adiyati menunjukkan dimensi sosial politik yang lebih kuat ketimbang seniman-seniman perempuan lain pada periode tersebut, sejalan dengan gagasan yang diusung oleh GSRB untuk membawa lagi khazanah politik dalam praktik berkesenian. Pada kisaran 1970-an, Siti Adiyati mengamati bahwa Jakarta menunjukkan perubahan besar dalam hal gaya hidup, jarak ruang antara kelas menengah dan atas baru dengan kelompok miskin semakin terasa. Inilah yang kemudian mendasari lahirnya karya seperti *Enceng Gondok*.

Bagi seniman seperti Siti Adiyati, hal terpenting adalah membicarakan kemanusiaan itu sendiri, yang dengan sendirinya persoalan kesetaraan ini dibicarakan. Dalam sebuah wawancara, ia menyatakan bahwa meskipun ada akses terhadap ilmu-ilmu baru seperti feminisme tetapi pada saat itu ia melihat bahwa ada persoalan dalam lingkungan sehari-harinya yang penting untuk diangkat. Dan hal itu adalah persoalan kemanusiaan, dalam arti bagaimana seniman kita juga berhadapan dan berpikir tentang realitas•

NARASI SENIMAN PEREMPUAN:
YANG PERSONAL DAN POLITIS



Hildawati Sumantri

Hildawati Soemantri (almarhum) adalah tipe seniman dan akademisi yang bekerja dalam ruang-ruang sunyi. Meskipun kiprahnya sangat signifikan dan penting, terutama dalam konteks sejarah seni keramik di Indonesia, ia seperti hidup dalam dunianya sendiri dan tidak masuk dalam hingar bingar seni yang terkadang terasa penuh gemerlap. Sebagian besar waktu Hilda dihabiskan di perpustakaan, di tempat kerja, atau dalam studio keramik yang menawarkan kesendirian yang penuh.

Keluarga Hildawati Soemantri sendiri tidak mempunyai latar belakang seni yang terlalu kuat. Ayahnya adalah seorang akuntan yang memang menggemari seni sebagai bagian dari waktu luang, seperti mendengarkan musik atau sesekali menikmati pertunjukan. Kakak Hildawati berprofesi sebagai arsitek, kiranya sisi inilah yang paling dekat dengan kerja-kerja visual.

Saya menemui adik Hildawati dan seorang sahabatnya untuk mendapatkan data serta narasi untuk penyusunan biografi sekaligus pembacaan karyanya. Tidak mudah untuk mencari data tentang

Hildawati, terutama karena arsip-arsip setelah ia meninggal dunia hampir tidak terawat. Selama hidupnya ia mengajar di IKJ, tempat ia mendirikan studio keramik. Saya kira akan ada banyak arsip yang bisa ditemukan di sana. Ternyata tidak demikian adanya. Memang perpustakaan pribadi Hilda dihibahkan pada perpustakaan Seni Rupa IKJ setelah ia meninggal, tetapi justru tidak ada data yang cukup komprehensif tentang Hildawati sendiri, misalnya makalah-makalah kuliah, katalog karya, foto-foto pameran, maupun kegiatan pengajaran. Memang ada beberapa katalog dan laporan kegiatan yang ditemukan, tetapi jumlahnya tentu tidak seberapa dibandingkan masa pengabdian Hilda di sana.

Ketertarikan Hildawati dengan seni, menurut sang adik, sudah tampak ketika mereka sekeluarga tinggal di Amsterdam mengikuti penugasan ayahnya. Pada saat itu, terkadang Hilda mengunjungi museum dan membuat gambar-gambar di kamarnya sendiri. Hilda memang tampak sebagai remaja yang cukup serius, demikian sang adik mengenangnya. Ia serius bukan karena tidak tertarik pada situasi-situasi di luar dunia sekolah, tetapi karena ia banyak merenung dan berpikir tentang berbagai hal yang dilihatnya dalam kehidupan sehari-hari. Beberapa tahun setelah mereka sekeluarga pulang ke Jakarta, Hilda harus mengambil keputusan sekolah mana yang akan ia masuki selepas SLTA. Kemudian, pada 1964, ia memilih jurusan keramik di Institut Teknologi Bandung (ITB)—studio keramik ITB ini baru dibuka pada 1963. Pada saat itu, pengampu utama studio ini adalah dua pelukis yang baru saja pulang dari pendidikan di Amerika Serikat untuk mendalami keramik, yaitu Eddy Kartasubarna dan Angkama Setijadi. Selain berpraktik di studio keramik, mahasiswa

ITB kala itu—terutama yang bekerja dengan objek-objek tiga dimensi, mendapatkan pengaruh besar berbau Bauhaus Modern yang diperkenalkan oleh salah satu pengajar mereka, Rita Widagdo. Tidak mengherankan jika karya-karya Hilda pada masa awal sangat dipengaruhi oleh filosofi Bauhaus Modern. Menurut Lydia Poetri, sahabat yang juga berbagi studio dengan Hilda pada pertengahan 1990-an hingga 2000-an awal, Hilda mengingat periode belajar modern itu sebagai sebuah cara mengenali bentuk dan karenanya hal itu harus dilalui. Hilda merasa belum belajar tentang dasar pengetahuan dari medium keramik itu sendiri.

Hilda kemudian menikah dengan arsitek N. Siddharta dan setelah itu ikut suaminya tinggal di Jakarta. Pada saat itulah, Hilda merasa harus mulai memahami keramik sebagai medium, tidak sekadar mengolah bentuk saja. Ia pun terus menyimpan keinginan untuk bersekolah ke jenjang yang lebih tinggi. Setelah lulus dari ITB pada 1971, Hilda melanjutkan pendidikan ke Amerika Serikat. Pada 1973, ia berhasil menerima beasiswa Fullbright untuk menempuh pendidikan selama satu tahun. Setelah itu ia melanjutkan pendidikan atas biaya sendiri hingga mendapat gelar Master of Fine Art di Rhode Island School of Design Institute (RISDI), di Pratt, New York, Amerika Serikat. Di sini ia menyadari betapa sedikit yang diketahuinya tentang seni keramik. Selama kurang lebih tiga tahun, ia memperdalam seluk-beluk seni keramik modern dengan memperdalam teori dan praktik. Setelah itu ia juga mengikuti beberapa pelatihan keramik di beberapa tempat seperti Jepang, yang memang cukup mempengaruhi bentuk dan pemikirannya tentang keramik. Hilda sempat pula mengajar di Victoria, Kanada, membagikan keahliannya dalam

studi sejarah Asia Tenggara selama beberapa tahun. Sekembalinya ke Indonesia pun, Hildawati tetap mempertahankan studio keramik di Amerika Serikat, terkadang kembali ke sana ketika harus membuat karya-karya untuk dipamerkan.

Hilda sendiri menunjukkan ketertarikan yang cukup besar pada dunia akademik semenjak awal karir, terutama karena pergaulannya yang mendalam dengan para guru yang mengajar di Jurusan Seni Rupa, seperti G. Sidharta maupun Nashar. Dari sinilah ia berkomitmen untuk tetap mengabdikan pada IKJ setelah ia kembali dari pendidikan lanjutannya. Sebagai pengajar, menurut Lydia Poetri, salah satu bekas mahasiswa yang kemudian menjadi kolega pengajar di tempat yang sama, Hildawati termasuk guru yang cukup keras, terutama untuk mengajarkan disiplin dalam berkarya. "Terlebih lagi karena keramik adalah medium yang rapuh sehingga kita sendiri harus disiplin dengan berbagai hal. Jika kita telah memilih keramik sebagai medium, kita harus memahami seluruh proses yang tidak langsung dan punya kemungkinan gagal yang cukup besar."

Selain itu, Hilda juga mengajarkan mahasiswanya untuk melihat berbagai tradisi keramik sehingga pemikiran mereka terbuka terhadap berbagai sejarah dan konteks sosial antropologis keramik. Dalam kuliah-kuliah yang ia selenggarakan, Hilda sering mengajak mahasiswanya untuk melakukan perjalanan yang menjadi situs penting dalam sejarah perkembangan seni keramik di Indonesia. Hilda melihat bahwa saat seni modern berkembang, gagasan-gagasan atau konsep keramik yang pernah hidup pada masa lampau di Indonesia sangat penting sebagai pijakan berpikir seniman masa kini. Artefak masa lalu tidak selalu dilihat sebagai inspirasi visual untuk membuat

karya-karya dengan teknik modern, tetapi ia percaya bahwa tradisi dan sejarah selalu mewariskan pemikiran dan filsafat yang punya relevansi dengan kehidupan manusia sekarang. Dari Hilda pula, Lydia memupuk ketertarikannya untuk mempelajari teknik keramik yang berkembang di banyak tempat di Indonesia.

Meskipun sebagai individu dan pengajar Hilda adalah seorang yang sangat serius, bagi Lydia, Hilda sama sekali tidak pelit dalam membagikan ilmu. Hilda selalu mendorong murid-muridnya untuk terus belajar tanpa rasa puas. Ia kerap memberikan informasi-informasi tentang beasiswa atau kesempatan belajar lanjutan, termasuk kesempatan residensi, kepada para muridnya. Hilda bahkan membuat surat rekomendasi untuk murid-muridnya yang tertarik untuk belajar ke luar negeri. Menurut Lydia, Hilda sangat memperjuangkan agar generasi-generasi baru seniman di Indonesia bisa berkembang lebih tinggi dari generasi sebelumnya dan terus terlibat dalam pergaulan seni dunia. Selama mengajar di IKJ, Hilda selalu memotivasi muridnya untuk mempelajari sebanyak mungkin khazanah seni dunia dari berbagai masa karena setiap konteks kebudayaan dan setiap zaman mempunyai hal-hal penting yang bisa dipelajari.

Meskipun keramik dan dunia akademik telah menjadi bagian penting dalam kehidupan Hildawati, ia juga masih senang mendengarkan musik, khususnya jazz dan blues. Meski pada masa remajanya musik rock paling populer di kalangan kaum muda, Hilda lebih memilih mendengarkan musik yang tenang.

Dari kisah beberapa teman dan orang-orang dekat Hilda, terdapat gambaran bahwa Hilda adalah pribadi yang sangat berdedikasi pada

bidang yang ia tekuni serta bercita-cita memajukan pendidikan kesenian di Indonesia. Hildawati adalah seorang seniman kosmopolit pada zamannya. Ia memiliki latar belakang berbagai kebudayaan untuk diserap. Dengan kelenturan pemikirannya, ia menghasilkan pemikiran dan karya-karya yang menunjukkan dialektikanya dengan beragam arus gagasan. Hildawati melihat bahwa dunia adalah sebuah ruang luas yang siap dijelajahi. Di manapun kita hidup, kita perlu berpijak di tanah dan akhirnya kembali pada tujuan yang ingin dicapai.

Karya-karya Hilda menandai sebuah eksperimentasi dan pencapaian penting dalam gagasan estetika keramik di Indonesia. Tidak saja dengan caranya sendiri, yang mendasari kerja berpikir akademik sebagai titik berangkat praktik keseniannya, Hilda berhasil membuat keramik menjadi medium yang tidak selalu dikaitkan dengan desain atau kerajinan. Ia telah membuka perspektif baru atas bentuk-bentuk yang mungkin dihasilkan oleh keramik.

Menariknya, meskipun mendapatkan sebagian besar pendidikan keseniannya dalam tradisi seni Amerika/Eropa, Hilda sangat terpengaruh oleh teknik dan filsafat seni dari masa lampau. Semenjak penelitiannya tentang Majapahit yang menjadi hasil disertasinya, Hilda selalu menyempatkan waktunya untuk berkeliling Indonesia dan mempelajari sejarah perkembangan keramik di berbagai wilayah. Ia pergi ke Yogyakarta, Tegal, Lombok, Sumatera, dan sebagainya, berinteraksi dan mempelajari kekhasan masing-masing wilayah melalui pertemuan dengan para pengrajin lokal. Menurut Lydia, pendekat-

an seperti ini turut mempengaruhi cara pengajarannya di IKJ. Hilda sering mengajak para mahasiswa untuk langsung terlibat dalam studio-studio keramik atau gerabah di berbagai daerah.

Pengaruh tradisi dalam karya-karyanya muncul dalam elemen-elemen yang sangat subtil. Ketimbang bentuk, Hilda memang seperti lebih terhubung dengan filsafat atau pun spiritualitas dari praktik-praktik penciptaan tradisi. Dalam hal ini, Hilda melakukan penelitian, membaca fenomena secara kognitif, mencernanya, kemudian mengendapkannya untuk diolah agar bertemu dengan pemikiran dan refleksinya sendiri. Dari proses yang cukup panjang tersebut, muncullah abstraksi-abstraksi bentuk yang imajinatif dan *genuine* dari gagasan Hilda.

Salah satu pameran penting yang menempatkan Hilda dalam peta seni rupa di Indonesia adalah "The Face of Life", yang diselenggarakan di Taman Ismail Marzuki pada 1976. Pada saat itu, Hilda yang masih berusia 30 tahun, tampil menggebrak dengan memamerkan instalasi berbasis keramik dengan bentuk dan pendekatan tak lazim pada masanya. Carla Bianpoen mencatat bahwa yang menjadi pengamatan sebagian besar pengunjung adalah Hilda menggunakan keramik-keramik yang pecah sebagai karya dengan warna putih gading yang dominan pada instalasinya. Tidak semua orang bisa memahami simbol kontemplatif yang dimunculkan Hilda pada saat itu. Lebih lanjut, Bianpoen menyebut bahwa dengan menggunakan keramik-keramik pecah, Hilda sedang merefleksikan perjalanan kehidupan manusia dengan garis peristiwa yang tidak selalu linear atau tidak selalu berwujud roda.¹ Saya kira, seperti kecenderungan

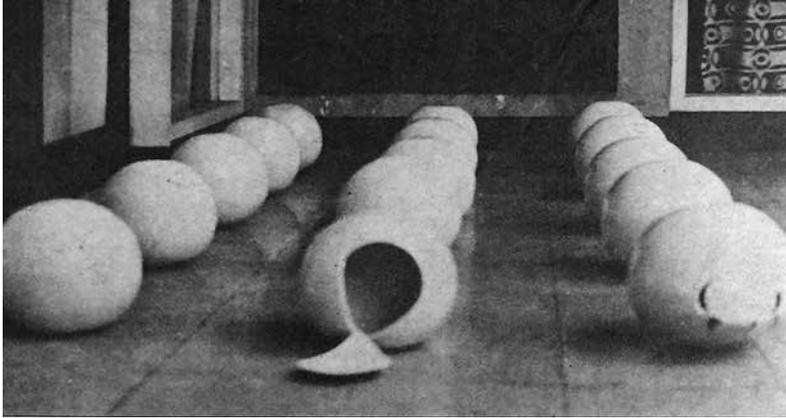
¹ Bianpoen, Carla. "Indonesian Women Artists: Transcending Compliant", dalam Robinson, Kathryn, *Women in Indonesia: Gender, Equity and Development*, Institute of Southeast Asia Studies, 2003.

eksistensialisnya, Hilda ingin merujuk pada gagasan bahwa hidup manusia juga dipertemukan pada situasi-situasi ketika jiwa menjadi retak, bahkan terpecah. Dari keping-keping itu manusia belajar lagi untuk menyatukan jiwa sehingga menjadi utuh kembali, meskipun tetap menyisakan bekas dari “yang pecah tersebut”.

Dalam sebuah ulasan pameran di majalah *Tempo* pada Desember 1976, disebutkan deskripsi karya Hilda sebagai berikut.

“Beberapa buah karyanya dalam pameran amat menarik perhatian karena merupakan karya patung dengan material keramik. Ada suasana pecah dan berantakan dalam karya-karya tersebut. Bukan saja karena itu merupakan bagian paling penting dalam ekspresinya, juga karena mungkin tersenggol oleh penonton yang tak sadar sedang berjalan atau lewat dalam sebuah karya patung modern.”

Pada saat itu, semua karya Hilda diberi judul “Tanpa Nama”. Dalam wawancara di majalah *Tempo*, Hilda menyebutkan bahwa judul (karya) kadang-kadang membuat orang sibuk mencari-cari dan menghalangi kontak langsung antara pengunjung dengan karya. Menariknya, Hilda kemudian berusaha membagi pengalaman emosionalnya ketika membuat karya ini kepada pengunjung. Inilah alasan mengapa ia tak ingin pengunjung mencari-cari simbol dalam karyanya. Pengalaman adalah hal terpenting yang ingin ia sampaikan. Dalam proses pembuatan karya instalasi tersebut, Hilda menyebutkan bahwa ia sengaja membuat 12 *bowl* keramik yang kemudian dijatuhkan ke lantai setelah kering dan selesai dibentuk. Sesudah itu, baru semuanya dibakar dan disusun kembali menurut pola sewaktu keramik-keramik tersebut dijatuhkan. Pendekatan yang diceritakan Hilda menggarisbawahi aspek keintiman dan unsur



(atas)

Untitled

Ceramic Glazed

3 x 1,5 m

1978



(samping)

Untitled

Earthenware

40 x 40 x 7 m

1978

(bawah)

Untitled

Low Fired Ceramics

± 70 x 70 cm

1976



performativitas, meskipun Hilda tidak menunjukkan atau dengan sengaja membuat dokumentasi dari situasi ketika menghancurkan karya yang ia ciptakan tersebut. Pengalaman tubuh dan emosi ini dialami sendiri oleh Hilda, sedemikian personal, kemudian diintegrasikan dengan tatanan pecahan keramik untuk mengajak pengunjung menghayati kerapuhan dan keterpecahan tersebut. Selain itu, pola artistik yang demikian bisa dilihat pula sebagai sebuah embrio untuk perkembangan seni-seni berbasis lingkungan atau *land art*. Pendekatan semacam itu, pada periode tersebut, merupakan hal yang cukup mengagetkan dalam konteks penciptaan karya di Indonesia.

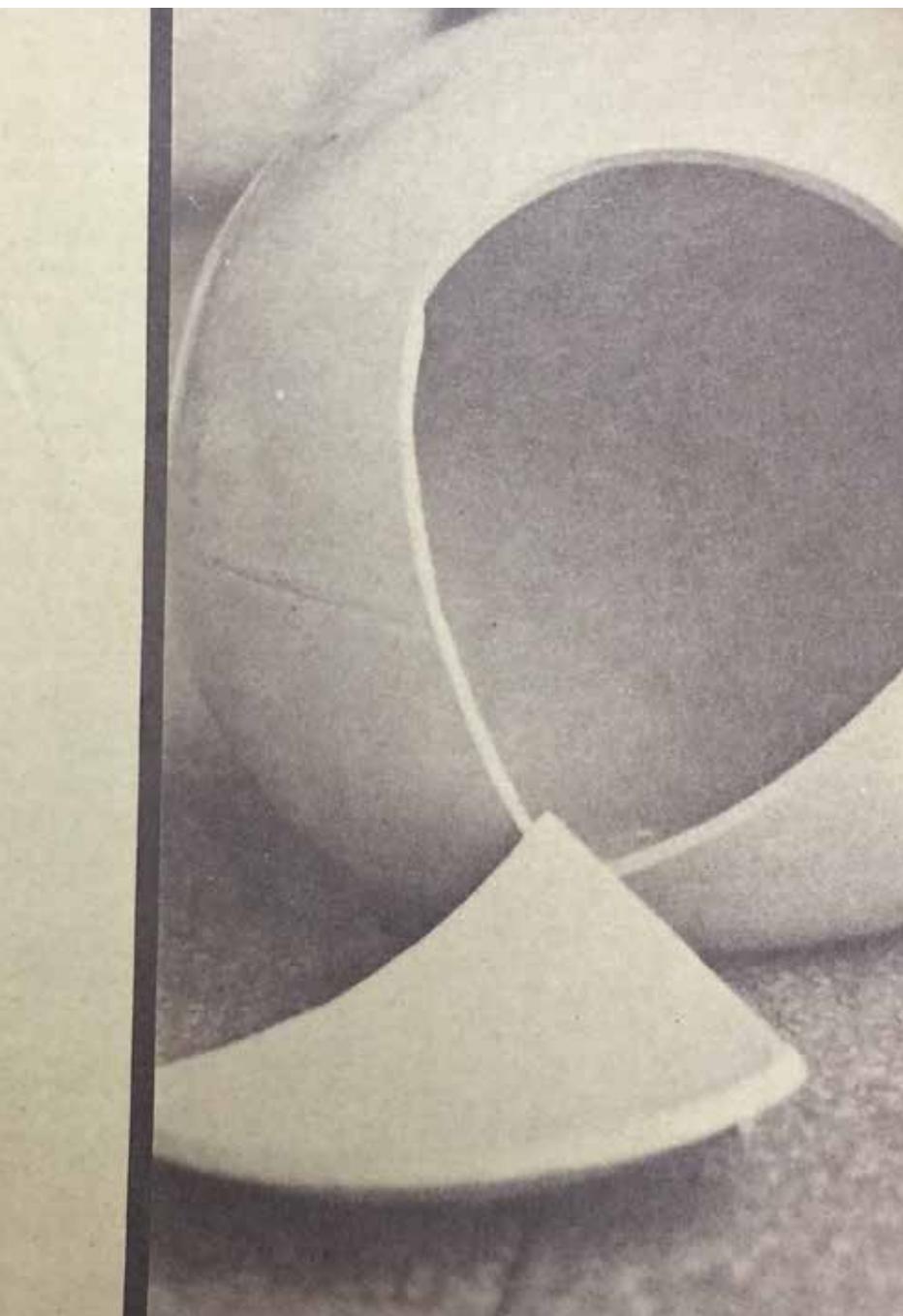
Semenjak kembali dari Amerika Serikat, pada akhir 1970-an, Hilda membangun studio keramik di IKJ yang dibuka pada 1984 dan mengabdikan sebagian besar hidupnya di sana. Karir akademiknya menguat seiring dengan praktik penciptaannya, ia bahkan melanjutkan ke Cornell University (New York) untuk mengambil gelar doktor dalam Sejarah Seni. Fokus penelitian Hilda pada saat itu adalah sejarah artefak terakota pada situs peninggalan Majapahit. Studi doktor diselesaikannya pada 1995, setelah melakukan serangkaian penelitian lapangan yang panjang dan mendalam. Hingga kini, karya disertasi Hilda ini menjadi salah satu rujukan terpenting dalam mempelajari konteks-konteks sejarah dan antropologis dari peninggalan situs-situs di Trowulan, Mojokerto. Pada masa-masa selanjutnya, Hilda masih sangat tertarik dengan gagasan tentang kekayaan artefak Indonesia dan menuliskan beberapa hal yang berkaitan dengan tema warisan Indonesia. Salah satu buku Hilda yang merupakan salah satu sumber pengenalan penting untuk memahami ke-

senian Indonesia sejak masa prasejarah adalah *Indonesian Heritage*, yang diterbitkan atas inisiatif Menteri Pariwisata pada saat itu, Joop Ave. Sebagai editor dalam buku pengantar berbahasa Inggris yang cukup komprehensif ini, Hilda memasukkan berbagai aspek dalam seni rupa Indonesia, mulai tradisi dan modern, bahkan mengunggah satu bab khusus tentang peranan seniman perempuan Indonesia.

Pada kurun waktu 1980-an, ketika mulai mengerjakan penelitiannya, Hilda juga secara aktif berpameran bersama beberapa seniman perempuan yang lain. Pada 1980, misalnya, diselenggarakan pameran patung yang mempertemukan Hildawati, Edith Ratna, Dolorosa, dan Wasilah. Kemudian pada pertengahan 1980-an, beberapa kali Hilda mengikuti pameran yang melibatkan para seniman yang tergabung dalam kelompok Nuansa, seperti Edith Ratna, Farida Srihadi, Rini Charini, Erna Pirous, Heyi Ma'mun, Umi Dachlan, Reni Hoegeng, Tintin Rachman, Yetti Mikkelsen, dan Ardha. Menarik untuk melihat bahwa meskipun beberapa seniman yang tergabung dalam kelompok ini telah memilih jejak langkah individual dalam dunia seniman, mereka masih menggunakan nama suami sebagai nama belakang. Demikian pula Hildawati. Pada beberapa literatur, terutama yang menyangkut pameran dan kiprah lainnya selama periode 1980-an, ia banyak disebut sebagai Hildawati Siddharta. Saya kira, meskipun mempunyai kesadaran yang cukup tinggi tentang pentingnya kesetaraan antara laki-laki dan perempuan, Hildawati tidak melihat bahwa menggunakan nama suami merupakan hal yang kontraproduktif. Isu-isu feminisme di Indonesia pada saat itu memang tidak mengarah pada wacana identitas. Apalagi, sebagaimana yang telah tersebut dalam beberapa bagian sebelumnya pada penelitian

HILDAWATI SIDDHARTHA





ini, penekanan peran perempuan sebagai istri sangatlah kuat pada periode 1980-an (Orde Baru). Dibandingkan melihat hal ini sebagai halangan, sebagian besar para seniman ini cenderung mengabaikan persoalan ini dan memasuki perjuangan kesetaraan pada celah-celah lainnya.

Meskipun beberapa kali terlibat dalam pameran bersama kelompok Nuansa, selama hidupnya Hildawati tidak terlalu intens menjadi bagian dari organisasi-organisasi seni atau budaya. Menurut adiknya, Hilda memang cenderung individual, tetapi bukan berarti ia tidak terlibat dalam jaringan sosial karena bagi Hilda menjaga fokus merupakan hal yang penting. Fokus terbesar dalam peran sosial bagi Hilda adalah menjadi pengajar dan pengelola IKJ. Selain mengajar, sebagai akademisi Hilda juga sangat aktif menulis dan menerbitkan karya pemikirannya.

Hildawati juga tidak terlalu tertarik pada gerakan-gerakan yang berujung pada politik dalam P kapital, apa lagi yang bersifat politik praktis. Menurut sang adik, ketika kuliah, Hildawati hampir tidak pernah terlibat dalam gerakan-gerakan mahasiswa yang berbau politik. Hildawati mengembangkan pemikiran-pemikiran kritis tentang situasi sosial politik, tetapi tidak melihat bahwa apa yang ia pikirkan dalam ranah politik harus tercetus atau dimunculkan sebagai bagian dari karyanya. Sesekali ia mengikuti berita-berita politik atau memberikan dukungan pada kawan-kawan yang terlibat dalam gerakan-gerakan politik tertentu. Tetapi bagi Hilda, menyatakan pandangan politik secara terang-terangan bukanlah bagian dari praktik hidupnya. Karena itu, meskipun dalam dekade akhir 1970-an dan 1980-an ia mengalami masa-masa ketika situasi sosial politik terasa

riuh rendah, ia tidak tertarik menjadikan politik sebagai tema karyanya. Setelah fase kedua karyanya, sebagaimana karya yang muncul dalam pameran di TIM 1976, kecenderungan tema karyanya masih dalam garis yang senada, antara nilai-nilai kehidupan yang abstrak, filsafat kemanusiaan, atau spiritualisme.

Dengan tradisi berpikir akademik dan ketertarikannya pada filsafat, tidak mengherankan jika kemudian Hilda banyak memberikan perhatian pada masalah atau ruang spiritualitas dalam karyanya. Spiritualitas ini, menurut Hilda adalah sebetuk cara manusia untuk menemukan diri kemudian berhubungan dengan Tuhan. Dalam laku kehidupan dan kesenian Hilda, gagasan tentang spiritualitas tidak lantas berhubungan dengan agama. Masih menurut adiknya, Hilda adalah individu yang cukup tertutup dalam hal agama. Ia menghormati orang-orang yang menjalankan atau membela kepercayaan atau agamanya dan tidak fanatik terhadap satu pemikiran agama tertentu.

Salah satu karya lain dari Hildawati yang muncul pada periode 1990-an dan kerap dirujuk sebagai contoh dari “dobraikan” terhadap gagasan estetika keramik pada waktu itu adalah karya seri “Gunungan”. Pada karya ini, Hilda menunjukkan bahwa sebuah objek merupakan refleksi menyeluruh atas gejala sosial yang ditangkap seniman. Bentuk karya yang minimalis, seperti lembaran keramik berbentuk bujur sangkar dengan unsur warna-warna alam menjadi ciri khas Hilda yang dengan segera terlihat menonjol. Dengan menghindari penciptaan figur atau objek dan sepenuhnya bermain dengan bentuk, susunan, komposisi, warna, pecahan, retakan, dan sebagainya, Hilda sedang menyusun cerita yang bisa ditafsir secara

bebas oleh pengunjung. Beberapa literatur menyebutkan bahwa kecenderungan Hilda yang semacam ini juga menunjukkan ketertarikannya pada pendekatan konseptual karena eksperimentasi dan improvisasinya dilakukan dengan penuh kesadaran. Pada titik ini, Hilda juga sangat memperhatikan pentingnya penguasaan teknik sehingga bayangan atau imajinasi visualnya bisa memberikan makna baru pada karya. Penggabungan antara kesadaran konseptual dan penguasaan teknik yang mumpuni membuat karya Hilda menggemakan dimensi spiritual tertentu. Dan pada saat yang sama terasa mengandung puitika. Mengenai transformasi yang dilihatnya sebagai lanskap dengan bentuk gunung yang ia ciptakan, Hilda menyatakan, "Dalam pemikiran tradisional, gunung selalu dikaitkan dengan spiritualitas, atau lebih tepat lagi dengan sesuatu yang berhubungan dengan pencarian untuk menangkap pusat kekuatan bumi, yang acapkali tak terpahami oleh manusia. Dan pencarian seperti itu adalah sebuah jalan menuju Tuhan."²

Dalam catatan Lydia Poetri, karya gunung ini diinspirasi oleh kesan visual ketika melakukan perjalanan ke Victoria, Kanada. Menurut Lydia, pada saat itu Hildawati menangkap bentang alam secara kuat dalam benaknya dan menghubungkannya dengan pengalaman spiritualnya sendiri: bentuk gunung atau garis vertikal

² Catatan Hildawati Soemantri yang dikutip oleh Jim Supangkat untuk pengantar pameran 16 seniman perempuan di Roma, Italia, 1998 berjudul "*Women in the realm of spirituality*." Pameran yang didukung oleh Toety Heraty ini merupakan salah satu pameran terbesar yang hanya melibatkan seniman perempuan Indonesia di luar negeri. Jim Supangkat menulis pengantar cukup panjang bersama kurator mitra, Sari Asih Joedawinata, "*To A Goddess Unknown*", untuk katalog pameran. Essay Jim Supangkat ini menarik untuk dilihat sebagai salah satu contoh cara kurator laki-laki membingkai persoalan yang diangkat seniman perempuan; di mana fenomena personal kemudian diafirmasi melalui teori-teori feminisme.

dari tanah menuju ke atas menunjukkan adanya relasi antara manusia dengan penciptanya.³ Cara Hilda menggabungkan pengalaman inderawi yang dialaminya dengan imajinasi visual ini merupakan hasil dari pergumulan dengan medium yang tidak pernah berhenti. Secara teknik, menurut Poetri dan Poernomo, karya-karya Hilda banyak dikerjakan dengan teknik Raku. Raku adalah sebuah teknik dalam seni keramik di mana saat pembakaran, benda yang sedang dibakar dikeluarkan dengan tang besi, lalu mengalami proses lain, baik itu dimasukkan ke dalam air maupun dimasukkan ke dalam jerami kering untuk mendapatkan efek warna pembakaran ataupun efek lainnya secara rapat, langsung, dan hasilnya selalu sulit diduga.

Kecenderungan Hilda untuk membuat karya-karya yang sifatnya serial, yang ditunjukkan dengan adanya aspek visual yang berulang dari satu karya ke karya lain, sudah muncul semenjak awal ia memasuki fase kedua dalam kerja keramiknya. Pengulangan ini, menurut Toety Herati, dalam sebuah pengantar pameran di mana Hilda terlibat, adalah representasi dari kesadaran Hilda untuk mencatat diskontinuitas sehingga pendekatan repetitif merupakan cara "mendokumentasikan". Toety kemudian menafsirkannya sebagai penggambaran dari bayangan ketika hidup harus tersendat.

Masih dalam pendekatan dan tema yang segaris, karya-karya seperti *Segitiga* ataupun *Ranting* menunjukkan ketertarikan Hilda untuk menggunakan medium-medium lain yang dikombinasikan dengan material tanah liatnya. Meskipun masih terasa sebagai

³ Poetri, Lydia, dan Purnomo, Setyaningsih, "Hildawati Soemantri untuk Seni Rupa Modern Indonesia" dalam katalog penyerta pameran retrospektif Hildawati Soemantri di Galeri Cemara 6, Desember 2002.

tampilan visual yang abstrak, pada bentuk-bentuk ini Hilda seperti mempunyai narasi tertentu untuk ditampilkan, terutama yang berkaitan dengan pengalaman atau refleksi diri dari si seniman itu sendiri. Pada seri lempengan ini, Hilda memang banyak bermain geometri, seperti memberi batas pada bidang-bidang tanah liat yang ia ciptakan. Batasan itu berkembang menjadi bentuk baru dan seperti menciptakan tafsir makna yang baru pula. Komposisinya dibentuk oleh perbedaan material, warna, perpotongan garis, dan sebagainya. Gaya Hilda yang puitis dan rapi mau tak mau membuat penonton tak hanya menghayati sensasi keindahan tetapi juga kerapuhan, yang selalu muncul pada karya-karyanya. Pengalaman untuk menghayati inilah yang kemudian menjadi sebuah laku spiritual.

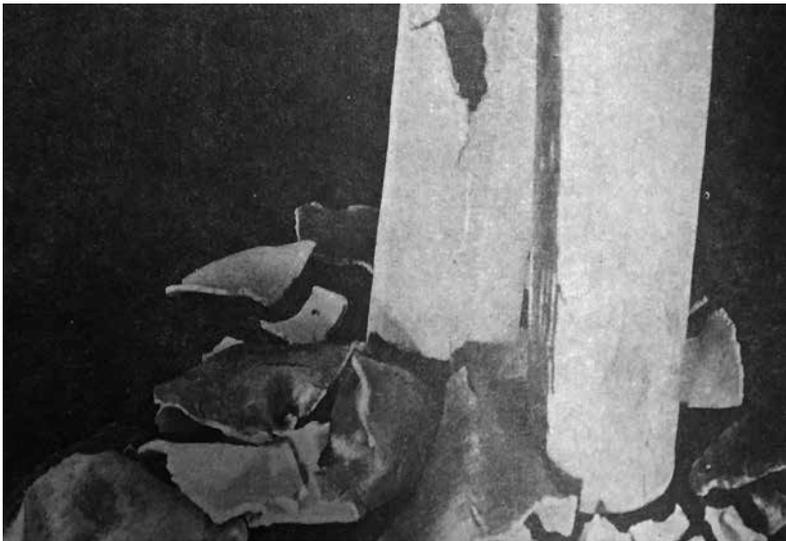
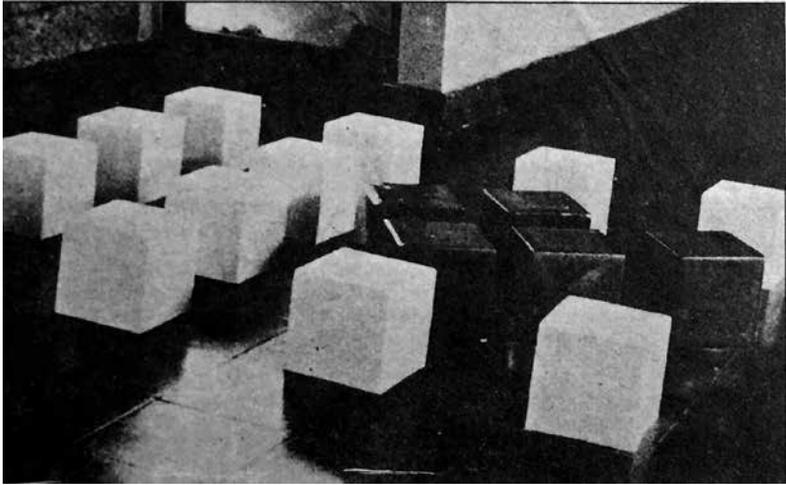
Beberapa tulisan yang mengulas karya Hilda acap menonjolkan dimensi spiritualisme dan eksistensialisme. Dalam lanjutan tulisannya, Toety menyebutkan bahwa karya-karya Hilda selalu membangun atmosfer dialog, terutama antara dirinya sendiri dengan material atau objek yang akan dibuatnya. Menurut Toety, Hilda membawa kecenderungan karakternya yang selalu mempunyai kesadaran reflektif dan menjadi bagian penting dalam karya-karyanya.

Dalam dunia Hilda, keramik adalah caranya memahami kosmos. Keramik pada akhirnya hadir dalam hidupnya melampaui posisinya sebagai medium seni. Penyikapan semacam ini menurut saya membuat karya-karya Hilda hadir dalam kesan yang jujur, tanpa pretensi. Hilda tidak berupaya membuat keramik diterima sebagai medium seni rupa yang sejajar dengan medium-medium lain, atau menjauhkan keramik dari kecenderungan anggapan sebagai hasil desain produk atau kerajinan. Saya kira Hilda sudah tidak melihat anggapan-

an-anggapan yang semacam itu sebagai halangan. Karya-karyanya sudah tidak lagi membicarakan keramik, Keramik adalah manifestasi dari gagasan, ia menjadi “wadah” yang lahir dari pergulatan ideologis si seniman. Kualitas semacam inilah yang sangat sulit untuk dimunculkan oleh seniman-seniman yang menekuni keramik pada generasi sesudah Hilda.

Dalam wacana umum, keramik sering dianggap sebagai medium sekunder terutama karena ia diposisikan sebagai kerajinan dan karena banyak dikerjakan oleh perempuan. Pemosisian medium seni tertentu seolah-olah bergender. Sebagaimana anggapan patung sebagai medium yang maskulin dapat dirujuk sejarahnya karena penulisan sejarah seni banyak dituliskan oleh laki-laki. Keramik, karya rajut, karya jahit, seringkali disebut sebagai seni yang berbasis hobi saja ketimbang dilihat sebagai medium ideologis dalam sejarah seni rupa. Dalam masyarakat modern yang berbasis kelas, pengkategorian gender saja rasanya tidak cukup. Moda-moda kerja seperti ini kemudian dilekatkan sebagai gejala perempuan kelas menengah. Lippard tidak melihat bahwa anggapan umum tentang seni perempuan sebagai hobi ini melulu sebagai sesuatu yang merugikan. Di satu sisi, menurut Lippard, hal ini membuat perempuan bisa melakukan proses penciptaannya secara lebih luwes dan rileks, terpisah dari dunia “nyata” dalam lingkup seni yang penuh dengan tekanan komersial dan estetisisme profesional. Lingkungan seni hobi ini menjadi sebuah ruang bagi perempuan untuk bisa membangun dialog, merayakan persaudaraan perempuan, dan membangun ruang aman. Dalam kerangka ini, Hildawati telah menunjukkan bagaimana ia memaksimalkan sesuatu yang ditunjuk Lippard

sebagai “keuntungan”, bahwa menciptakan karya adalah sebuah ekspresi eksistensialisme dan pemikiran. Oleh karena itu Hilda tidak terlalu memedulikan konsep tentang seniman profesional, pameran, apalagi konteks-konteks komersial•



(atas)

Untitled

Low fired ceramics

1978

(bawah)

Untitled

Low fired ceramics



Dyan Anggraini

Dyan Anggraini merupakan salah satu tokoh penting dalam skema seni di Yogyakarta. Tidak saja karena perannya sebagai seniman tetapi juga karena kepiawaiannya mengakali kerumitan birokrasi di Indonesia. Berkatnyalah institusi pemerintah membuka kemungkinan untuk mendukung aktivitas para seniman. Sebagai seniman, Dyan Anggraini sangat produktif dan cukup rajin berpameran di berbagai kesempatan. Secara aktif ia turut pula menjadi bagian dari dinamika seni di kotanya meskipun secara resmi telah pensiun dari pengabdianya dalam karir pegawai negeri. Dengan praktik kesenian yang cukup berbeda dibandingkan beberapa seniman lain, yang dibahas dalam konteks penelitian ini, menarik untuk dilihat bagaimana Dyan bergelut dengan gagasan-gagasan kesenimannya. Pada saat yang sama pula Dyan menjadi bagian dari upaya kolektif dalam skema seni Indonesia yang terus membangun infrastruktur seni.

Dyan Anggraini lahir di Kediri pada 1957. Boleh dikatakan, ia lahir dari keluarga seniman. Kakeknya, Djayengasmara adalah pelukis di Kediri, sementara sang Ayah, Rais Rayan, adalah lulusan ASRI angkat-

an pertama. Dengan latar belakang seperti itu, tidak mengherankan jika Dyan tumbuh besar dengan sangat terbiasa melihat pola kerja dan pola pemikiran seorang seniman. Meski sesekali ikut ayahnya melukis bersama beberapa seniman di sanggar kecil di rumahnya, ketika masih kecil hingga remaja Dyan justru lebih menekuni aktivitas menari. Dyan Anggraini juga banyak berkecimpung dalam acara-acara Taman Siswa. Tradisi Taman Siswa memang sangat kuat dalam keluarga ini. Semua anak bersekolah dalam berbagai jenjang Perguruan Taman Siswa dari satu generasi ke generasi yang lain. Dalam wawancara dan pertemuan-pertemuan kami selanjutnya, saya seperti merasakan bahwa memang ada semacam karakter yang seperti muncul dari sebuah pola pendidikan “Jawa Modern” yang ditunjukkan oleh cara hidup seorang Dyan Anggraini.

Baru ketika hendak memasuki jenjang kuliah, setelah pendidikan sekolah atasnya selesai, ia memutuskan untuk mengikuti jejak sang ayah untuk belajar di Akademi Seni Rupa Indonesia di Yogyakarta pada 1976. “Pada saat itu, saya seperti bertanya pada diri saya sendiri, apa yang sebenarnya saya ingin lakukan memasuki usia dewasa. Keluarga saya tidak pernah memberi batasan tentang apa-apa yang boleh atau tidak berkaitan dengan cita-cita kami. Ayah dan ibu cukup memberi kebebasan untuk menentukan sendiri. Pada saat itu, seperti ada panggilan dalam diri saya untuk masuk ke ASRI. Barangkali ini juga pengaruh bagaimana saya melihat kerja seorang seniman melalui kakek dan ayah saya.”

Di Yogyakarta, Dyan mencerap situasi yang cukup produktif dalam hal pemikiran. Tidak hanya intensitas kegiatan pameran yang

membuat seni seperti hidup dan menggairahkan, tetapi juga karena pada saat itu wacana dan diskusi seni berkembang ke arah yang sangat menarik. Di satu sisi, pada 1974, dunia seni Yogyakarta baru “dihebohkan” dengan peristiwa Desember Hitam yang dipelopori oleh kakak-kakak angkatan Dyan di kampus. Selanjutnya, gerakan ini meluas menjadi Gerakan Seni Rupa Baru yang menggabungkan seniman-seniman muda di Yogyakarta dan Bandung, melalui pernyataan seni (manifesto) yang cukup provokatif untuk lingkup seni pada masa itu. Setelahnya, ada keinginan dari para seniman muda untuk mengetengahkan bahasa-bahasa seni yang baru karena yang dimunculkan di kampus seperti tidak lagi cukup menunjukkan ekspresi dan pemikiran mereka. Semangat untuk mencari kebaruan itulah yang pada saat itu seperti menggerakkan banyak mahasiswa di kampus, mencoba mendefinisikan kembali makna seni dengan cara mereka sendiri. Pada masa setelahnya, teman-temannya membentuk gerakan Seni Rupa Kepribadian Apa (PIPA) yang juga menjadi corong cukup keras dalam menggemakan pemikiran-pemikiran para seniman muda sepanjang 1976–1977. Di sisi lain, Dyan juga menikmati atmosfer akademik dan kerja-kerja kesenian yang sangat intensif di kampus melalui berbagai tugas yang harus ia kerjakan. Ia menikmati berada dalam kelas studio bersama para pengajar, menyerap teknik dan pemikiran mereka tentang seni. Tak hanya itu, di dalam kelas itu pula, Dyan merasa bahwa ia belajar untuk mencari hakikat dari praktik berkesenian.

Di luar kampus sendiri, kehidupan kaum muda Yogyakarta berada dalam situasi baru setelah masa kelam di akhir 1960-an akibat Gerakan Kudeta 1965. Meskipun secara politik seperti ada gejolak

yang diredam, kaum muda merayakannya dengan berbagai macam kegiatan: musik, teater, sastra, olahraga, dan sebagainya. Dyan juga mencerpai pengaruh-pengaruh budaya pop baru semacam itu, yang pada akhirnya memperkaya khazanah visual yang muncul dalam imajinasinya saat itu. Bersama teman-temannya, Dyan juga banyak belajar berorganisasi, baik di dalam kampus maupun bersama teman-teman keluarga Taman Siswa di Yogyakarta. Masa muda Dyan, sejauh yang diingatnya, sebuah era yang sangat dinamis dan menawarkan banyak sekali kemungkinan dan kesempatan. Meskipun besar dalam keluarga guru Taman Siswa yang cukup militan, keluarga Dyan bukanlah keluarga konservatif yang membatasi pergaulan anak perempuannya. Dyan tidak punya masalah dengan aktivitas-aktivitas yang harus dilakukan pada malam hari. "Pada saat itu sebenarnya perempuan muda, terutama yang menjalani kehidupan kampus, justru tidak punya tekanan sosial berkaitan dengan norma-norma sosial. Rasanya kami cukup leluasa menegosiasikan gaya hidup baru dengan warga-warga setempat, di mana keduanya juga mengembangkan sikap saling toleransi. Kami juga bergaul dengan mahasiswa laki-laki, tanpa pembedaan tertentu. Memang pada saat itu kami tidak terlalu belajar tentang isu-isu kesetaraan perempuan dan laki-laki atau semacamnya karena kami sendiri tidak merasa diperlakukan diskriminatif."

Selama enam tahun masa belajarnya di ASRI, Dyan mengulik banyak hal berkaitan dengan budaya Jawa. Dalam ajaran Taman Siswa, menjadi Jawa bukan sekadar soal menjaga tradisi sehingga ia lestari demikian adanya, tetapi juga soal kemampuan untuk bertemu dengan menyerap sesuatu dari yang asing. Nilai-nilai tersebut yang

kemudian menjadi titik pijaknya dalam pemikiran berkarya, yang banyak mengulik situasi masyarakat Jawa terutama soal apa yang tampak (*visible*) dan apa yang tidak tampak (*invisible*) melalui topeng sebagai metafora utamanya. Pada awal 1980-an, Dyan banyak terlibat dalam Sanggar Taman Siswa bersama beberapa teman yang lain seperti Ipong Purnama Sidhi dan Gotot Prakoso. Sanggar ini melakukan beberapa pameran bersama, di antaranya dilangsungkan di Taman Ismail Marzuki, Jakarta (1981), Karta Pustaka, Yogyakarta (1982), Cedust, Bandung (1981). Ada pula pameran-pameran lanjutan di Semarang dan sebagainya.

Dalam geliat aktivitas seninya yang cukup tinggi, Dyan Anggraini kemudian bertemu dengan Drg. Hutomo selepas kuliah hingga akhirnya memutuskan menikah. Tak lama setelah pernikahan mereka, Dyan mengikuti suaminya tinggal di sebuah desa kecil di Madura, yang situasinya jauh berbeda dengan Yogyakarta. Dian mengingat, "Rumah kami jauh dari jalan utama, cukup sulit untuk mencapainya. Listrik juga sangat terbatas, bahkan pada awalnya di sana tak ada listrik sama sekali. Saya belajar hidup dengan situasi yang sangat berbeda dengan kebiasaan saya, sekaligus kemudian mulai berperan penuh sebagai istri dan ibu rumah tangga."

Selama tinggal di Madura, Dyan sesekali melakukan aktivitas seni bersama anak-anak yang hidup di sekitarnya dengan cara yang sangat sederhana. Kadang-kadang ketika suaminya mengajak ke kabupaten, ia bertemu dengan ibu-ibu dokter yang lain. Di sinilah ia mulai terpicu untuk kembali membuat karya seni, meskipun pada saat itu lebih berbentuk kerajinan tangan. Ia membawa souvenir kecil

buatannya setiap kali mereka bertemu untuk arisan. Meskipun sederhana, tetapi aktivitas-aktivitas semacam itu cukup bisa membuat Dyan seperti terhubung lagi dengan kesenian.

Pada 1989, keluarga ini kembali ke Yogyakarta karena sang suami mendapat kesempatan belajar sebagai dokter gigi spesialis. Dyan langsung menawarkan diri untuk bekerja karena ia melihat ada lowongan menjadi pegawai negeri. Ia pun memasuki Taman Budaya dari posisi yang sangat awal, mengerjakan hampir semua hal. Pekerjaan ini seperti pekerjaan ideal baginya karena ia bisa berada dalam lingkungan yang mempertemukannya dengan para seniman dan masih punya waktu yang cukup untuk kembali memasuki dunia penciptaan di sela-sela itu.

Dengan kesibukannya bekerja, membuat karya, dan pada saat yang sama membesarkan dua anak, Dyan tidak melihatnya sebagai beban yang berlebihan. Semua ia jalankan dengan cukup menyenangkan. Terlebih lagi sang suami tidak hanya mendukung tetapi juga menjadi bagian dari aktivitas kesenian Dyan. Suaminya selalu turut serta dalam pertemuan Dyan dengan komunitas seniman dan menjadi bagian dari komunitas itu sendiri. Bahkan, seloroh Dyan, suaminya seperti lebih menikmati kegiatan-kegiatan seni ketimbang melanjutkan sekolah dokter giginya. Negosiasi peran di antara keduanya, antara kerja-kerja publik dan kerja domestik, berjalan cukup mulus meski bukan berarti tanpa kendala. Menurut Dyan, salah satu kunci keberhasilan dalam proses negosiasi antara ia dan suaminya sangat dipengaruhi oleh pemahaman. Dan, pada akhirnya, kecintaan suaminya pada dunia yang Dyan geluti.

Dyan mencapai puncak karirnya ketika menjadi Kepala Taman Budaya Yogyakarta pada periode 2004–2011. Dalam kepemimpinan Dyan, Taman Budaya Yogyakarta menjadi sebuah institusi pemerintah yang cukup progresif dan tanggap pada dinamika dunia kesenian yang berubah secara cepat. Salah satu prestasi yang cukup penting untuk dicatat adalah upaya Dyan yang selalu mendorong penyelenggaraan Biennale Jogja agar bisa menjadi peristiwa seni yang membawa Jogja pada peta perkembangan seni rupa di Indonesia.

Pada 2013, studio Dyan Anggraini menerbitkan sebuah buku memoar untuk mencatat perjalanan berkesenian Dyan dan perannya sebagai pejabat publik dalam birokrasi kesenian. Ada dua penulis yang berkontribusi dalam buku tersebut. Di buku ini, cukup banyak tulisan yang berfokus pada kerja-kerja Dyan Anggraini yang dianggap signifikan dalam melakukan terobosan birokrasi, misalnya yang dituliskan oleh Soewarno Wisetrotomo, yang beberapa kali menjadi bagian dari pameran-pameran yang diselenggarakan di Taman Budaya selama Dyan menjadi Direktur.

Menjadi Perempuan

Sebagaimana dipaparkan di atas, nilai-nilai tradisi Jawa berbasis ajaran Taman Siswa cukup kuat diterapkan dalam sistem pendidikan di keluarga Dyan Anggraini. Dengan model pendidikan yang cukup khusus di Taman Siswa tersebut, ada pandangan-pandangan tentang perempuan yang sadar atau tidak telah menjadi bagian dari konstruksi sosial yang dipahami oleh Dyan dan mempengaruhi pan-

dangan dan laku hidupnya. Dalam hal sejarah gerakan kelompok perempuan sendiri, sesungguhnya Nyi Hadjar Dewantoro termasuk perintis awal Kongres Perempuan Indonesia Pertama yang berlangsung pada 1928. Dalam tulisannya untuk Kongres tersebut, Nyi Hadjar Dewantoro memberikan sebuah catatan khusus berkaitan peran perempuan. Ia menyebutkan bahwa perempuan dilahirkan ke dunia ini untuk menjadi pemangku atau menjadi tempat tumbuhnya manusia. Pada akhir tulisannya, ia menuliskan "Kita kaum perempuan wajiblah menghargai diri dan menghargai kewajiban manusia melanjutkan keturunan, wajiblah bersatu untuk mengekalkan tingkah laku beradab kaum perempuan, demi keselamatan manusia dan dunia jua adanya."⁴ Dalam konstruksi pemikiran atas nilai-nilai yang seperti inilah, Dyan Anggraini kemudian memasuki dunianya sebagai seniman perempuan.

Karya awal yang dibuat oleh Dyan merupakan sebuah eksperimen yang mulai dilakukan saat masih di bangku kuliah dan berpikir tentang tugas akhir. Dinamika pemikiran seni mendorongnya untuk membuat sesuatu yang lebih daripada lukisan dua dimensi. Pada saat yang sama, ia seperti terdorong untuk berpikir tentang beberapa isu yang penting sebagai isu karya. Dalam pameran kelompok Lima Putri di Gedung Seni Sono, Yogyakarta (1982), ia membuat karya berjudul *Scenario*, yang merupakan penggabungan ide lukisan dengan bentuk kolase tiga dimensi. Dyan Anggraini menggunakan kotak kayu sebagai bidang karya, lalu memasang beberapa

⁴ Blackburn, Susan. Kongres Perempuan Pertama. Jakarta (2007): Yayasan Obor Indonesia dan KITLV Jakarta. Disebutkan bahwa sebagian dari tulisan yang dimuat dalam tulisan ini versi aslinya masih dituliskan dalam bahasa dan aksara Jawa, termasuk tulisan Nyi Hadjar Dewantoro, yang menunjukkan afiliasi yang kuat antara Perguruan Taman Siswa dan budaya Jawa.

boneka plastik dan memberinya warna merah, ditambah dengan beberapa sosok figur tentara yang terbuat dari plastik. Jika membacanya dengan pendekatan semiotik, kita dengan segera bisa berpikir bahwa Dyan sedang membicarakan kasus kekerasan tertentu. Pada saat mengurus izin pameran tersebut, polisi bertanya apakah karya itu mengandung kritik atau sesuatu yang berkait dengan peristiwa politik. Dyan menjawab, "Tidak." Ia memang menggunakan boneka bayi sebagai simbol kemanusiaan tetapi juga untuk menunjukkan kondisi hakiki manusia, lalu menggabungkannya dengan figur tentara untuk melihat tentang siapa yang seharusnya menjaga kemanusiaan. Warna merah sendiri lebih ia pilih dengan pertimbangan estetika. Jadi gagasan tentang kemanusiaan yang sedang ditunjuk bukan mengarah pada peristiwa politik yang khusus, tetapi lebih sebagai sebuah gejala atau fenomena yang universal.

Dalam penggunaan materi dan pendekatan kolase tiga dimensi tersebut, dapat dilihat bagaimana Dyan menyerap gagasan-gagasan estetika baru yang muncul pada zamannya. Tidak saja pengaruh-pengaruh seperti Desember Hitam, GSRB, atau kelompok PIPA dalam konteks Indonesia, tetapi juga fluxus dan Pop-art ala Andy Warhol, yang pengaruhnya berkembang cukup kuat dalam generasi muda seniman. Boneka-boneka perempuan dari plastik yang ia gunakan memang dengan segera memberi kesan *kitsch* pada karya ini, juga menunjuk kecenderungan untuk menggunakan benda-benda temuan (*found objects*) yang cukup populer setelah kisaran pertengahan 1970-an. Untuk mempertegas yang *kitsch* dan temuan, Dyan kemudian menambahkan mainan tentara sehingga membentuk pernyataan yang sangat kuat tentang "fenomena hari

ini” atau sebuah gambaran “semangat zaman” yang sedang marak dengan upaya menemukan bahasa-bahasa visual yang baru. Selain itu, Dyan juga membuat beberapa seri lukisan yang menunjukkan ketertarikannya pada topeng sebagai simbol. Di mata Dyan, topeng merupakan cara yang strategis untuk membicarakan manusia, terutama berkaitan dengan kompleksitas karakter dan identitas. Sejak awal Dyan memang tertarik menggambarkan figur-figur manusia untuk memahami bagaimana manusia menjalani lakon kehidupan. Hal ini pulalah yang membawanya untuk memilih topeng sebagai metafora.

Ada beberapa seri karya yang dikerjakan Dyan dengan pendekatan dan simbol-simbol boneka perempuan seperti yang tersebut di atas, pada periode 1980-an awal, yang kemudian terhenti dengan kepindahannya ke Madura.

Di Madura, Dyan dihadapkan pada situasi yang sangat berbeda. Masyarakat dan realitas sosial yang ia lihat sehari-hari bukanlah kehidupan urban seperti yang ia temui di Yogyakarta. Ruang publik paling penting yang mempertemukan Dyan dengan warga desa adalah pasar. Akibatnya Dyan senang menghabiskan waktu untuk berlama-lama berada di pasar dan melihat perempuan-perempuan dengan berbagai karakter. Ia merasakan bagaimana kekuatan perempuan terpancar dari tindakan yang mereka lakukan sehari-hari. Berdagang di pasar, menjadi tulang punggung keluarga, mengurus anak dan rumah tangga, membangun komunitas, semua menunjukkan betapa tipisnya batas antara peran domestik dan peran sosial pada kehidupan perempuan di pedesaan. Dyan merekam semua peristiwa dan interaksinya dengan para perempuan pekerja di pasar

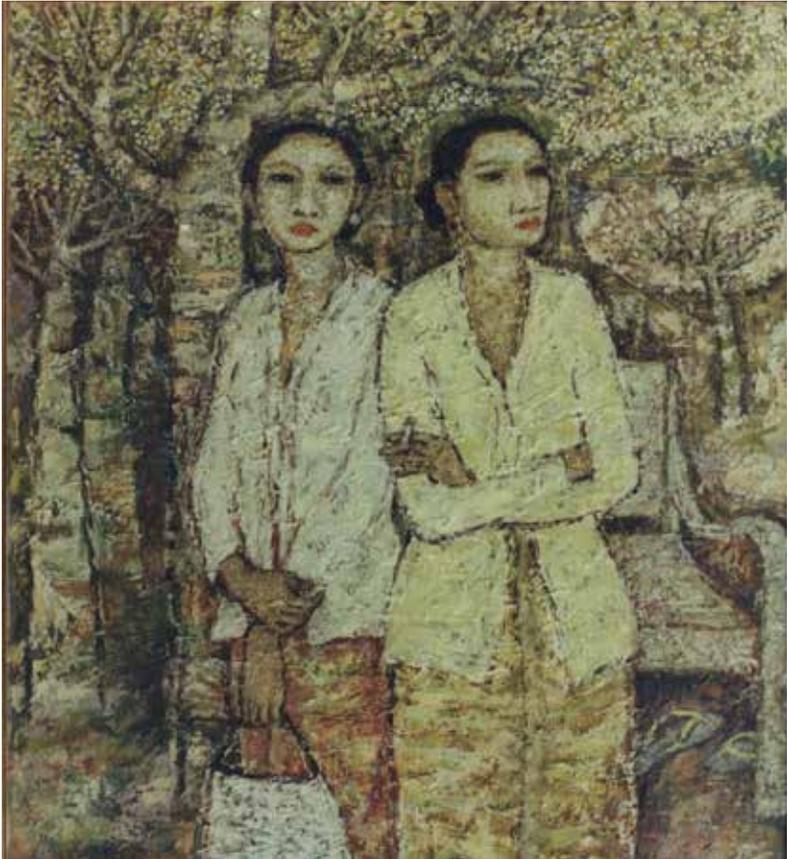


Energi
Mixed media
70 x 100 cm
1980

dalam ingatannya. Rekaman ini kemudian banyak ia munculkan dalam seri-seri lukisan yang dihasilkannya sepuluh dari Madura.

Beberapa karya ini menunjukkan figur pedagang pasar yang sedang membawa barang dagangannya. Sebagian besar dari mereka masih memakai kebaya tradisional khas yang dikenakan oleh para perempuan pekerja di Jawa, dengan batik Madura sebagai kain. Biasanya, suami dari para perempuan ini adalah buruh tani di beberapa lahan pertanian, bekerja di tambang garam, dan sebagian juga menjadi buruh di pabrik-pabrik di Surabaya.

Gambaran para perempuan yang muncul dalam karya Dyan Anggraini pada periode ini persis dengan paparan para ahli kajian perempuan tentang politik Orde Baru berkaitan dengan kebijakan untuk perempuan. Menurut Suryakusuma, salah satu tujuan terbesar dari penjinakan gerakan dan pemikiran perempuan oleh Orde Baru adalah memobilisasi angka kependudukan perempuan yang tinggi untuk menjadi bagian dari suksesnya program-program Orde Baru semata. Perempuan dilihat sebagai angka, dan pada akhirnya dengan penjinakan, pemerintah mendapatkan pendukung-pendukung kebijakan dengan ongkos yang murah. Perempuan juga diarahkan untuk tertutup dari akses-akses pengetahuan yang mendorong mereka dapat berpikir kritis sehingga mobilisasi sumber daya murah untuk pembangunan terus dapat berlangsung. Pasar, pabrik, dan pertanian adalah sektor-sektor ekonomi di mana perempuan dimobilisasi dalam skala besar dengan perputaran uang yang cukup besar tetapi sedikit sekali hasil yang mereka dapatkan.

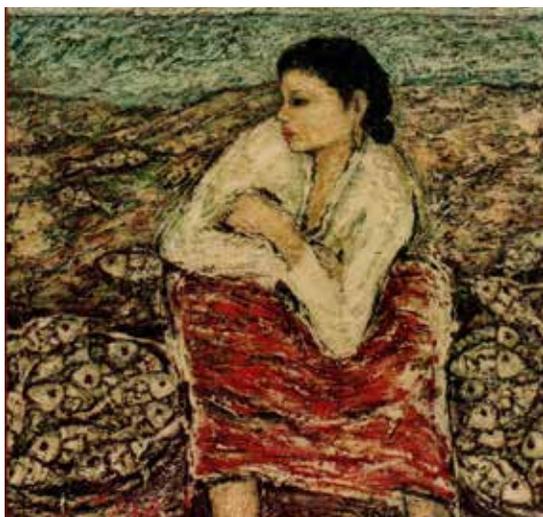


Menunggu

Cat minyak di atas kanvas

70 x 100 cm

1994





(samping atas)

Wanita Nelayan

Cat minyak di atas kanvas

70x70cm

1990

(atas)

Dialog

Cat minyak di atas kanvas

100 x 100cm

1994

(samping bawah)

Perempuan Nelayan

Cat minyak di atas kanvas

70 x 70 cm

1990

Di pasar, perempuan tidak hanya memasuki dunia ekonomi tetapi juga membangun relasi personal yang berlangsung di antara pedagang dan penjual. Pasar adalah wahana untuk pertukaran informasi, rekreasi, dan menjalin hubungan sosial. Di pasar, para perempuan mempunyai kebebasan untuk mengekspresikan kemampuannya dalam bentuk tawar-menawar dengan pembeli. Dengan kebebasan semacam ini mereka keluar dari struktur subordinasi sebagaimana yang kerap ditemui di rumah. Dyan Anggraini tertarik untuk menggambarkan sebuah kosmologi dunia perempuan pedagang (terkadang nelayan juga), di mana perempuan merayakan kehidupannya sendiri. Memang dalam lukisan-lukisannya dijumpai pula wajah yang seperti kelelahan, kesedihan, atau ketidakberdayaan.

Seni Tanpa Politik: Mungkinkah?

Dalam beberapa rangkaian wawancara saya dengan Dyan Anggraini, dengan sikapnya yang halus dan penuh kelembutan, struktur bicaranya yang tertata, atau keramahan dan kehangatan, sepiantas kita seperti melihat sosok yang tidak menunjukkan sikap politis. Tetapi, ketika kita melihat sejarahnya lebih jauh, banyak sekali pilihan-pilihan politis yang harus ia hadapi ketika bekerja dalam lembaga kesenian seperti TBY. Pertemuan dengan “persimpangan-persimpangan” politik ini saya kira juga mau tidak mau membuat Dyan seperti mempertanyakan bagaimana berkesenian dalam kondisi birokrasi yang terkontrol tetapi sesungguhnya tidak terlalu jelas pula dalam kondisi apa kontrol tersebut berlangsung. Mengelola sebuah ruang yang diharapkan menjadi ruang bersama dalam medan seni yang majemuk seperti Yogyakarta membuat Dyan didorong untuk selalu

membuka diri terhadap kemungkinan-kemungkinan baru yang ditawarkan oleh seniman. Acap kali hal tersebut malah tidak sejalan dengan aturan birokrasi yang harus ia hadapi. Karenanya, dalam beberapa karyanya Dyan kemudian mulai mengeluarkan kritik-kritik personal terhadap kerja birokrasi di Indonesia yang lebih bertumpu pada persoalan tertib administrasi ketimbang melihat sebuah program berjalan maksimal. Salah satu karyanya sengaja memanfaatkan surat-surat resmi dari institusi pemerintah yang ia terima, entah berupa jadwal rapat, undangan, pemberitahuan tentang kebijakan tertentu, dan beberapa hal lain, yang kemudian ia timpa dengan gambar potret diri menggunakan bolpoin. Dalam potret diri ini, Dyan sengaja tidak menunjukkan wajahnya secara penuh, sebagian besar tertutup oleh gerakan tangan berbagai macam. Meski kritik-kritik atas birokrasi ini lebih mendasarkan diri pada pengalaman yang dialaminya sendiri, juga ditunjukkan dalam metafora yang cukup subtil, pendekatan ini terbilang cukup berani dalam konteks pegawai negeri yang bekerja dalam lingkungan yang nyaman dan mapan.

Kesadaran politik dalam karya-karya Dyan seperti yang disebutkan di atas memang lebih merupakan “komentar” atas situasi yang ia amati dari lingkungan sekitar. Karyanya memang tidak berawal dari perenungan mendalam atau riset-riset serius untuk membongkar relasi kekuasaan dalam kehidupan sehari-hari. Dyan cenderung tidak memasuki kompleksitas isu yang sedang dibicarakannya dalam karya dan karena itulah, pembacaannya seperti masih terbatas menyampaikan apa yang terekam atau melintas dalam benaknya ketika mendapati sebuah peristiwa atau fenomena. Saya kira, hal ini juga dipengaruhi oleh kenyataan bahwa Dyan sendiri tidak



Scan Gambar Ballpoint di atas kertas

secara langsung ingin menunjukkan bagaimana praktik seninya menjadi sebuah terjemahan atas pandangan politiknya. Bergelut dalam lingkungan seni yang majemuk, termasuk bertemu dengan seniman-seniman yang lebih menampilkan pemikiran dan tindak politiknya, secara perlahan turut mendorong Dyan untuk memberi sisi politis dalam karya-karyanya. Dyan seperti sampai pada sebuah pergulatan untuk mempertanyakan apakah mungkin jika seni tidak punya dimensi politiknya sama sekali? Dan dari pertanyaan-pertanyaan inilah aspek-aspek politik sedikit banyak menegas dalam karya-karyanya•



Cross Pink
Mixed media
70 x 100 cm
1980



Siti Adiyati

Siti Adiyati lahir di Yogyakarta pada 1951. Ia menghabiskan masa kecilnya dalam sebuah keluarga Jawa yang mempunyai hubungan cukup dekat dengan Keraton Yogyakarta. Sejak belia, ia telah dekat dengan kebudayaan-kebudayaan Jawa terutama yang berkembang di lingkungan tersebut. Bersama para saudaranya, Siti Adiyati berlatih menari Jawa secara mendalam. Saat remaja, ia sering menjadi bagian dari kelompok seniman keraton Yogyakarta jika ada kunjungan kebudayaan ke luar kota atau bahkan ke luar negeri.

Pengalaman menari secara intensif ini memberikan Siti Adiyati kesempatan yang cukup luas untuk bisa memahami kebudayaan Jawa dan konteks filosofi yang menyertainya. Ia menceritakan bagaimana setiap gerakan mengandung nilai dan filosofi yang kemudian menjadi bagian dari eksistensi ketubuhannya.

Ketika memasuki usia menjelang sekolah menengah, Siti Adiyati tertarik untuk mempelajari sesuatu yang belum pernah dicobanya. Ia kemudian tertarik pada seni gambar. Ketertarikan ini mendorong-

nya untuk melanjutkan pendidikan di Sekolah Menengah Seni Rupa (SMSR) Yogyakarta. Pada saat itu, ia ingin memasuki sesuatu yang baru, yang bisa membawanya menelusuri imajinasi. Memasuki SMSR ini membawa Siti Adiyati pada petualangan-petualangan baru yang cukup berbeda; ia acapkali pergi ke Sanggar Bambu, sebuah komunitas seni tempat seniman-seniman senior berkumpul yang sering mengadakan bimbingan kelas gambar untuk umum.

Dari SMSR, Adiyati memutuskan untuk melanjutkan ke Akademi Seni Rupa Indonesia (ASRI) untuk melanjutkan proses belajarnya dalam dunia seni rupa. Pada saat itu, tidak banyak perempuan yang belajar seni rupa sehingga hanya ada dua atau tiga orang teman perempuan di satu angkatan.

Bagi Adiyati, proses belajar menjadi seniman tampaknya perkara keberanian mengambil risiko dan memasuki ruang-ruang baru. Proses ini memberi jalan pada upaya menciptakan terobosan dan mengekspresikan pemikiran yang jujur dari dalam diri seorang individu. Selama proses belajar di ASRI, ia banyak mencari bahasa-bahasa ungkap yang baru dan dipenuhi oleh gairah untuk mengungkapkan cara-caranya memandang dunia. Dalam ruang kelas, ia melihat bahwa seni tidak cukup hanya dituangkan melalui teknis-teknis melukis yang diajarkan para pengajar.

Di luar kelas, Adiyati menjadi bagian dari satu generasi yang melahap keluasan khazanah budaya-budaya baru yang masuk pada saat itu. Tidak hanya berkumpul dengan para mahasiswa seni rupa, sesekali Adiyati pergi menonton pertunjukan teater, terkadang di Seni Sono atau di Pusat Kebudayaan Cina (yang tak jauh dari Seni

Sono). Ia juga sering berburu buku di Shopping, pusat penjualan buku bekas di Yogyakarta yang sangat populer hingga 1990-an.

Visi Estetika dan Praktik Kesenian

Pengalaman kebudayaan yang luas dan beragam semenjak kecil membuat referensi Siti Adiyati dalam praktik kesenian cukup luas dan terbuka. Pengalaman menari yang membuatnya dekat dengan gagasan tradisi dan filosofi Jawa bertemu dengan pemikiran-pemikiran seni modern. Titik temu di antara keduanya inilah yang kemudian mendorong Atik untuk mengombinasikan unsur-unsur dari kedua hal ini dalam kerangka yang produktif untuk kekaryanya.

Dalam dunia seni rupa, Siti Adiyati menemukan petualangan pemikiran yang menarik. Di kampus, ia bertemu guru-guru seperti Fajjar Sidik, yang sangat tegas dalam hal teknik, dan Abbas Alibasjah. Guru-guru ini memberikan perspektif menarik mengenai sisi seni-man sebagai persona sekaligus mendorong mahasiswa untuk menguasai teknik penciptaan yang beragam.

Pengalaman menarinya juga memberikan pengaruh yang cukup besar dalam dunia seni rupa. Setelah belasan tahun berfokus pada tubuh dalam aktivitas menari, ia melihat benang merah bahwa tindak melukis adalah sebetulnya gestur dan gerak. Melukis bukan saja memindahkan imajinasi dalam pikiran ke atas medium-medium tertentu, tetapi menjadi sebuah orkestrasi yang cukup kompleks antara upaya untuk mengekspresikan pemikiran dan mendorong tu-

buh untuk bersinergi dalam gestur yang menerjemahkan pemikiran tersebut.

Pada tahun kedua dan ketiganya di kampus, Siti Adiyati tertarik untuk terus membuka ruang diskusi bersama teman-teman kuliahnya untuk mengamati perlunya pembaharuan praktik-praktik seni. Ia banyak berdiskusi dengan Bonyong Murni Adhie, F. X. Harsono, Nanik Mirna, dan Hardi. Mereka berlima juga menyelenggarakan pameran bersama atau terlibat dalam beberapa pameran kelompok besar. Ketika mahasiswa, Adiyati beberapa kali berkesempatan berkunjung ke Eropa. Saat-saat semacam itu selalu ia manfaatkan untuk melihat pameran di beberapa museum, terutama untuk mempelajari arus besar dan gagasan pemikiran seni yang lain dari yang ia kenal selama ini. Pertemuannya dengan praktik dan pemikiran baru ini tidak serta merta mendorongnya untuk membuat sesuatu yang asal baru dan berbeda seperti yang dilihatnya, tetapi justru menjadikannya semakin tegas dalam melihat bahwa setiap karya seni punya konteks pemikiran yang berbeda. Subjektivitasnya semakin tumbuh dengan menegaskan nilai-nilai individual yang mendorong seniman untuk melihat dunia dengan kaca mata yang unik dan jujur. Selain itu, menurut Siti Adiyati, seniman juga berkelompok agar memudahkan mereka untuk bisa mengorganisir pameran bersama. "Beberapa kali kami berpameran di tempat-tempat seperti Barak Militer; bukan apa-apa sih, tetapi karena memang gedung-gedung militer saat itu merupakan salah satu tempat yang memungkinkan untuk menjadi ruang pameran, karena ukurannya besar. Pada masa itu tidak gampang mencari ruang pameran, sehingga berkelompok dan mengurus pameran bersama menjadi salah satu jalan keluar untuk dapat menemukan tempat-tempat di luar gedung seni pemerintah.

Pada 1974, mereka semua mendaftarkan karyanya untuk disertakan pada Pameran Besar Seni Lukis Indonesia 1974, sebuah ajang yang dianggap paling penting pada periode tersebut. Mereka kemudian bersama-sama membuat surat protes karena merasa ada penyeragaman estetika yang dimunculkan melalui keputusan dewan juri ketika memilih para seniman pemenang. Kelima seniman muda yang masih bersekolah di ASRI ini menyebutkan dalam pernyataannya, beberapa poin di antaranya bahwa kepancaragaman seni lukis Indonesia merupakan kenyataan yang tidak dapat dimungkiri, dan yang menghambat perkembangan seni lukis Indonesia selama ini adalah konsep-konsep usang yang masih dianut oleh *establishment*, pengusaha seni budaya dan seniman yang sudah mapan.⁵

Pada awal masa berkarya, Siti Adiyati tertarik dengan ide tentang cermin dan bayangan. Kala itu ia merasa lukisan konvensional tidak cukup untuk mengekspresikan semua ide dan imajinasi kreatifnya. Dalam pandangan Adiyati, cermin adalah sebuah ruang tempat manusia bisa melihat berbagai dimensi yang berbeda sehingga yang ditawarkan adalah sebuah petualangan ruang dan waktu. Cermin juga sebuah cara untuk mendekati subjektivitas, di mana gagasan tentang individualisme yang sejak awal menjadi bagian dari proses berpikir Adiyati sebagai seniman, dimunculkan dalam tindak reflektif. Ketika menatap cermin, seseorang mempunyai kesempatan untuk melihat dirinya dan membangun percakapan dengan pe-

⁵ Pernyataan ini dimunculkan dalam sebuah pernyataan yang disebut sebagai Pernyataan Desember Hitam 1974, untuk menggarisbawahi apa yang mereka sebut sebagai "Kematian Seni Lukis Indonesia". Dewan Juri yang mereka 'kritik' pada saat itu adalah Umar Kayam, Sudjoko, Popo Iskandar, Fajar Sidik, Kusnadi, Alex Papadimitriou, dan Affandi. Laporan yang cukup lengkap tentang peristiwa ini ditulis oleh Bambang Bujono melalui tulisannya, Gado-gado Ya Biar, yang dimuat di majalah Tempo, 11 Januari 1975.

mikirannya sendiri. Objek-objek atau diri yang tampil dalam cermin mengalami proses duplikasi dan citra visualnya direproduksi sehingga memunculkan ketegangan-ketegangan antara yang nyata dan pascakenyataan, asli dan tiruan, atau yang tampak dan tak tampak. Ide-ide semacam ini kemudian meluas mengambil bentuk bayangan dan muncul dalam karya-karya instalasi yang ia ciptakan.

Salah satu karya awal yang mengeksplorasi gagasan tentang cermin adalah *Cermin Segi Empat* yang diciptakan pada 1975. Karya ini merupakan lukisan di atas cermin, memunculkan sosok wajah empat orang perempuan yang nyaris serupa tetapi tak sama. Goresan Siti Adiyati pada karya ini lebih banyak mengambil bentuk-bentuk garis yang saling bertemu dan membentuk citra wajah yang tak lengkap karena yang nampak hanya sepasang mata (yang juga berupa garis). Garis-garis ini muncul dalam warna-warna yang cukup berani, seperti merah, oranye, atau kuning menyala. Ketika dibubuhkan pada medium kaca, warna-warna ini terlihat semakin terang, memberi kontras yang kuat dari transparansi medium. Pada bagian wajah, sebaliknya, wajah empat perempuan ini diberi warna blok yang menunjukkan eksplorasi Siti Adiyati atas warna itu sendiri. Wajah-wajah itu berwarna hijau cenderung kuning, biru gelap, coklat, dan hijau tua sehingga menampilkan sesuatu yang lebih gelap dan misterius, bertolak dengan garis-garis yang lebih ringan dan cerah. Ada semangat yang spontan dan lugas pada bentuk lukisan ini yang membuat kita tidak diarahkan untuk mengagumi teknik atau visualisasi, tetapi melihat wajah kita sendiri menjadi bagian dari lukisan itu ketika berhadapan dengan cermin. Dengan strategi yang dipilihnya tersebut, Adiyati berhasil menggabungkan gagasan tentang



Cermin Segi Empat

Siti Adiyati

Cat minyak di atas kanvas dan cermin

120 x 120 cm

1975

hal yang nyata dan yang bukan-nyata (refleksi) dan menghadapkan penonton sebagai fiksi dalam cermin lukisan dengan wajah yang ia ciptakan. Kesadaran menggabungkan antara yang nyata dan bukan ini menjadi titik penting dalam perjalanan Siti Adiyati untuk menciptakan dan fokus pada karya-karya yang berbasis konsep pada periode selanjutnya.

Kusnin Asa menyebutkan bahwa dalam seri karya *Cermin*, Siti Adiyati tidak sekadar mengungkapkan ide melalui proses penciptaannya, melainkan seperti memiliki satu permintaan yang tidak hanya berdiri sebagai karya seni, tetapi juga bermaksud untuk meneguk kembali lingkungan dan persoalan estetis ke dalam bagian-bagiannya. Penampakan ini bukan sepenuhnya menunjukkan keadaan jiwa, memainkan sekumpulan masalah, pengalaman, dan seluruh kekayaan hidup. Mungkin yang muncul ke permukaan berupa “motif” yang tumbuh dari kesadaran “pembentukan: itu.

Adiyati pernah membuat pernyataan, “Ketika gambar yang hadir merupakan wujud dalam tatanan warna dan bentuk, elemen seni tersebut tidak mempunyai arti tertentu tetapi berdiri sendiri. Dan pada fase berikutnya, kita bisa melihat apakah gambar itu mampu membangun imaji yang memberikan kemas dan kebebasan.”

Adiyati memang menjadi bagian dari satu generasi yang tertarik untuk melihat lebih jauh gagasan tentang “diri”, sebuah semangat untuk membedah konsep individualisme—yang sempat kurang populer pada masa ketika LEKRA menjadi cukup dominan—dan ter-timpa oleh semangat untuk menjelajahi gagasan abstrak. Seniman pasca 1960-an, seperti generasi Adiyati yang berkarya pada periode

Orde Baru yang semakin kuat, banyak mempertanyakan tradisi-tradisi lukis dari generasi sebelumnya. Posisi mereka berada di antara seni sebagai politik dan seni sebagai ekspresi. Seni lukis pasca 1960-an ini disebut sebagai seni lukis masa ketiga dengan tokoh-tokoh seperti Nashar, Fadjar Sidik, dan beberapa lainnya, yang banyak menunjukkan kecenderungan “lirisisme”. Pada tulisan itu disebutkan bahwa dalam gaya ini, lukisan adalah tempat seniman “memproyeksikan” emosi dan segenap perasaannya, merekam kehidupan jiwanya. Bidang itu dianggap sebagai dunia imajinasi yang memiliki kodratnya sendiri, dunia yang imajiner maupun “unreal”. Generasi Siti Adiyati dan teman-teman dianggap menolak kecenderungan lirisisme ini dan mencoba untuk memberi aspek lain dalam lukisan, yaitu rasionalisasi. Dalam tulisan Sanento Yuliman, generasi Adiyati dan teman-teman ini disebut sebagai seniman yang membuat perasaan seperti tertib matematis.⁶

Gejala-gejala yang disebutkan Sanento Yuliman tentang logika matematis dan geometris, memang beberapa kali muncul dalam karya Adiyati—bahkan ia memilih judul *Cermin Segi Empat*. Pilihannya untuk memilih cermin, selain karena alasan yang sifatnya personal dan mengarah pada ide filosofis, juga menunjukkan kesadaran untuk menunjukkan rasionalitas dalam karya rupa. Masuknya penghadapan antara dunia nyata dan dunia bukan-nyata dalam konteks karya Siti Adiyati juga menunjukkan bahwa ia menantang pandangan lirisisme yang memandang selalu lukisan sebagai sebuah imajinasi.

⁶ Yuliman, Sanento. *Seni Lukis Indonesia Baru—Sebuah Pengantar* (1976), diterbitkan oleh Dewan Kesenian Jakarta. Editor: Jim Supangkat dan Goenawan Mohamad.

Berkaitan dengan bayangan dan cermin, Siti Adiyati melihat konsep keduanya sebagai upaya untuk membaca kembali gagasan tentang ruang. Sejak awal, meskipun belajar dengan disiplin lukis, Siti Adiyati melihat kemungkinan-kemungkinan untuk menggabungkan citra dua dimensi dan tiga dimensi yang dengan sendirinya membuka percakapan tentang ruang.

saya dulu suka nonton wayang, ya semua anak jogja kan semua suka nonton wayang dan sama bapak saya itu selalu diajak nonton di sebrangnya, di sebaliknya. Jadi dengan figur yang ditarik, digerakkan dengan cahaya, saya berpikir, oh itu ada ruang yang sifatnya ruang semu. Begitulah saya mempelajari cara bermainnya. Jadi bukan saya hafal cerita, nggak, bukan itu. Tapi citra visualnya. Untuk saya itu menarik. Jadi menurut saya wayang itu bukan simbol wayang seperti orang Jawa. Bukan itu. Bukan simbolisasi wayang seperti orang Jawa. Saya cari ruangnya, ruang semunya itu. Karena ruang semu itu ada juga di tari, namanya ruang imajiner. Itu ruang kosong tetapi maknanya di situ.

Tapi itu mau memvisualisasikannya itu sukar kalau saya tidak punya bahasa yang lain. Saya tidak bisa kesitu. Lalu menjadi semakin miskin kan kalau gitu, nanti adatnya nggak gitu, filosofinya nggak gitu. Saya nggak mau membicarakan soal itu. Saya mau menarik itu keluar dengan bahasa saya menggambar, itu memungkinkan. Itu saja sebenarnya.

Karya yang juga berhubungan dengan gagasan tentang bayangan, yang terutama secara langsung menunjuk kepada bentuk serupa wayang adalah *Dolanan* (1977). Karya ini merupakan sebuah instalasi berukuran cukup besar di mana pada waktu itu Siti Adiyati tertarik untuk menggunakan mainan-mainan anak dengan bahan yang sederhana sebagai bagian dari karya seninya. Menurutnya, pada waktu itu ia memang sengaja mengumpulkan mainan-main-



Dolanan

Siti Adiyati

Kain, kertas, kulit, kayu, lampu, 110 x

110 x 300 cm

1977

an tradisional dari bahan yang murah. Mainan-mainan ini kemudian diletakkan di dalam sebuah kotak berangka kayu yang tertutup kain putih; di tengahnya, Siti meletakkan bolam lampu sehingga mainan-mainan ini tampil sebagai bayangan, persis yang ia gambarkan dalam pertunjukan wayang seperti yang sering disaksikannya pada masa kecil.

Keterlibatan Siti Adiyati dalam Kelompok Lima, Gerakan Desember Hitam, dan Gerakan Seni Rupa Baru memperkuat kecenderungannya untuk memasukkan tema-tema sosial dalam karyanya. Tema-tema sosial ini terutama berangkat dari apa yang dilihatnya dalam kehidupan sehari-hari. Keluasan pengalaman, pertemuannya dengan teman dari berbagai kalangan, bacaan dan literatur yang baik, membuat kemampuan Siti untuk menelisik dalam realitas keseharian dan membedahnya dalam kerangka berpikirnya sebagai seniman. Meskipun Adiyati lebih menegaskan bahwa seniman perlu memperjuangkan kebebasan berekspresi, tidak bisa dipungkiri bahwa banyak di antara seniman-seniman anggota GSRB yang tertarik pada isu politik. Berbeda dari seniman-seniman periode LEKRA yang menitikberatkan pada gagasan "rakyat" sebagai manifesto politik, seniman-seniman muda ini justru melihat politik dalam lingkup yang lebih luas, termasuk kritik-kritik terhadap praktik ketimpangan kuasa dan situasi-situasi baru yang tercipta pada masa Orde Baru. Menurut Siti Adiyati, pada waktu itu, politik tidak terlepas dari kehidupan sehari-hari. Ia menyatakan bahwa, "Orang-orang berpolitik dalam praktik keseharian, jadi semua orang berpolitik. Sekarang, politik itu kan (dimaknai sebagai) partai politik. Kalau bagi saya, dulu berpolitik bukan berarti berpartai politik tetapi justru bertin-

dak politik. Tindakan politik itu harus. Kalau tidak bertindak (politik), kita tidak mungkin hidup.”

Dalam pandangan Siti Adiyati, mempertanyakan atau menjadi kritis terhadap situasi sosial yang tidak adil merupakan bagian dari bertindak politik. Pertanyaan sederhana seperti, “bagaimana kita hidup dalam situasi seperti ini, mengapa ada orang-orang yang terus kelaparan, ada peminggiran?” Semua adalah pertanyaan politis. Artinya, jika kita bertanya seperti itu, kita memiliki pikiran politik. Dari kesadaran-kesadaran atas bacaan terhadap kenyataan sosial itulah Siti Adiyati mulai menciptakan karya-karya yang menunjukkan “sikap politik” dalam kerangka yang ia definisikan tersebut. Salah satu karya yang cukup fenomenal pada saat itu adalah *Enceng Gondok Berbunga Emas* yang ditampilkan dalam pameran GSRB di Taman Ismail Marzuki 1979.

Tema eceng gondok ini diangkat untuk menyuarakan pendapatnya tentang realitas kesenjangan sosial antara si kaya dan si miskin pada masa pemerintahan Orde Baru. Siti Adiyati mempresentasikan ironi ini dalam bentuk kolam. Dia mengangkut eceng gondok (*Eichhornia crassipes*) sebagai tempat pembiakan parasit hidup. Gagasan ini muncul karena setiap hari ia melewati daerah Kalipasir, Jakarta Pusat, sebuah pemukiman orang-orang miskin kota, sebelum menuju ke tempat kerjanya di Taman Ismail Marzuki. Di dalam kolam, Siti Adiyati menyebarkan ratusan mawar plastik yang dilapisi emas, membuat kontras antara mereka yang dianggap liar dan tumbuh dalam gemilang kota. Mengenai hal ini, Adiyati menjelaskan:

“Tiap hari saya lewat Kali Pasir. Naik oplet zaman dulu, kan, masih ada. Itu, kan, kalinya jorok banget. Tempat bermukimnya

orang-orang pemabuk, narkoba, dan lain-lain. Orang mandi itu mandi sama-sama di pemandian umum. Saya sering lewat situ. Rumah saya kan, ada di atas bantaran sungai. Itu, kan, enceng gondok banyak banget. Sedangkan ketika saya pulang lewat depan, lewat Jalan Cikini Raya, itu tempatnya orang kaya, Menteng Raya. Jadi, di situ ada pasar bunga yang paling terkenal di Jakarta dulu. Jualannya bunga-bunga yang sangat mahal. Ini gimana, di sini gini di situ gitu. Jadi yang kaya semakin kaya dan yang miskin semakin miskin. Nah, saya belum memikirkan detailnya. Tapi setiap hari saya melewati tempat-tempat seperti itu menjadi pertanyaan besar buat saya. Kenapa dalam satu ruang saja, orang hidupnya begitu bermacam-macam dan saling bertentangan? Gimana hidup saya sendiri yang termasuk urbanis di situ? Itu yang sebenarnya saya inginkan.”

Karya Siti Adiyati menjadi salah satu karya yang banyak dibicarakan oleh publik pada saat pameran berlangsung. Salah satu ulasan yang ditulis oleh Agus Dermawan T. di harian *Kompas* tentang pameran ini bahkan dengan jelas menggunakan metafor yang dimunculkan Adiyati, melalui judul *Enceng Gondok Seni Rupa Baru*. Dalam tulisannya sendiri, Agus Dermawan seperti menggarisbawahi nilai kebaruan karya ini karena menggunakan daun yang “benar-benar daun”. Selain itu, kritik sosial yang disampaikan oleh Adiyati dibahasakan menjadi hal yang “karikatural” (sehingga menghilangkan kecenderungan konseptualnya), dan keputusan artistiknya lebih dilihat sebagai hal yang menonjol. Karya *Eceng Gondok* ini direkonstruksi kembali pada Jakarta Biennale 2017 dengan pembesaran skala yang cukup massif dengan panjang 25 meter dan lebar 10 meter lebar. Dengan skala yang demikian, dampaknya memang jadi lebih terasa, terutama untuk mengganggu para penonton atas realitas lanskap ruang kota sehingga yang menjadi penekanan adalah peristiwa mengalami berhadapan dengan eceng gondok, bukan

sekadar melihat. Jika dibandingkan dengan presentasi pertamanya pada 1979, memang tampilan artistik menjadi strategi untuk masuk membicarakan isu sosialnya.

Pada periode GSRB 1975–1979, Adiyati membuat beberapa karya instalasi lain seperti *Jejak (Footsteps)* atau *Bermain Dakon*. *Jejak* merupakan sebuah instalasi yang masih menggunakan metafora cermin, di mana Adiyati membuat tatakan patung yang permukaannya dilapisi kaca, lalu dari langit-langit ia menggantung beberapa pasang sandal jepit yang dibungkus oleh kantung jaring seperti yang banyak digunakan nelayan. Pada saat itu, Adiyati mengamati kecenderungan orang Jakarta yang baru mulai terbiasa dengan sandal jepit karet produk industri. Warga kota belum terbiasa mengenakan sandal ketika hujan lebat karena cenderung licin dan cukup berbahaya jika terpeleset. Jadi ada banyak pemandangan ketika hujan, orang-orang lalu melepas sepatu lalu memakai sandal jepit. Dan biasanya sandal-sandal ini sudah penuh lumpur ketika dibawa dengan tangan. Pemandangan tentang sesuatu yang baru, yang penuh ambiguitas inilah yang kemudian direkam oleh Adiyati melalui karya instalasinya.

Selain itu Siti Adiyati juga sempat membuat karya *Bermain Dakon* yang dipamerkan pada 1975. Karya ini memang tampak sederhana, memajang sebuah permainan tradisional yang biasanya dimainkan oleh anak perempuan, sebagai bagian dari pameran. Dalam tulisan Ira Adriarti disebutkan bahwa karya ini awalnya dilihat sebagai sesuatu yang tidak terlalu kuat secara intelektual jika dibandingkan dengan karya lain. Siti Adiyati menyatakan bahwa ia memilih objek ini dengan pertimbangan yang cukup matang di mana setiap objek

mempunyai alasan penempatan tertentu, yaitu membangun ruang imajinasi antara subjek yang bermain dengan objek permainan. Ruang ini dibangun Adiyati dengan meletakkan permainan dakon berhadapan dengan tembok putih dan ia menggambar sepasang tangan di sana.

Dalam karya-karya instalasinya, tampak bahwa ruang menjadi hal yang sangat penting dalam titik pijak kekaryaannya Adiyati. Hal ini pulalah yang kemudian disebutkan oleh Sanento Yuliman dalam pengantar yang ia tulis untuk katalog "Pameran Seni Rupa Baru 1975". Dalam teks itu, Sanento Yuliman menyebutkan bahwa "Siti Adiyati memasukkan ruang dan para pengunjung ke dalam karyanya, melalui cermin."⁷

Dalam beberapa kesempatan wawancara, Siti Adiyati menyebutkan bahwa ia sendiri tidak terlalu tertarik pada problem gender atau feminisme dalam karya-karyanya. Tampaknya ia juga menyadari bahwa latar belakangnya juga tidak membuatnya mempunyai pengalaman terdiskriminasi atau terpinggirkan karena identitas gendernya. Keluarganya, meskipun hidup dalam kultur Jawa yang sangat kuat dan dekat dengan lingkungan keraton, memberikan akses pendidikan dan membuka kesempatan yang setara baik bagi anak-anaknya. Setelah itu, ia bersekolah di ASRI yang cukup terbuka dalam hal pergaulan sosial sehingga tidak menutup kemungkinan bagi

⁷ Teks ini dimuat ulang dalam katalog "Menafsir Seni Rupa Baru: Membaca ulang Perjalanan Sejarah Seni Rupa Baru 1975 – 1987", yang diselenggarakan di Galeri RJ Katamsi, Institut Seni Indonesia, Yogyakarta, 1 -15 Desember 2016.

mahasiswa perempuan untuk bergelut dalam aktivitas yang sama dengan mahasiswa lelaki. Dalam beberapa kesempatan, Adiyati mengatakan bahwa ia tidak pernah merasakan bahwa teman-temannya memberikan perlakuan yang berbeda karena ia perempuan. Begitu pun dalam kerja-kerja keseniannya di periode hidup selanjutnya, ia tidak pernah merasa bahwa identitasnya sebagai perempuan menjadi penghalang. Dalam tulisan Wulan Dirgantoro, disebut pula bahwa Adiyati menolak jika harus membicarakan tentang GSRB dalam perspektif gender.

Meskipun ia sendiri tidak secara langsung menunjukkan ketertarikan, tetapi Siti Adiyati sendiri menunjukkan bahwa (seniman) perempuan perlu menampilkan karakter-karakter yang mandiri, terampil, dan bervisi. Bersama Nanik Mirna, dalam GSRB, Siti Adiyati menjadi bagian dari sejarah pemikiran dan praktik baru seni rupa Indonesia, setara dengan kolega seniman laki-laki. Ketertarikannya pada dunia pemikiran juga semakin kuat setelah ia menikah dengan Emmanuel Subangun, seorang wartawan yang banyak meliput berita seni budaya untuk harian *Kompas*, yang kemudian lebih menekuni dunia pendidikan dan keilmuan. Diskusi-diskusi filsafat dengan suaminya tampaknya juga membuat Adiyati semakin mencari dan berupaya menemukan aspek-aspek filosofis dalam karya-karyanya. Pada pertengahan 1980-an, Subangun mendapatkan kesempatan belajar di Paris, Siti Adiyati pun turut serta. Selama di Paris, Siti Adiyati menggunakan kesempatan itu untuk melihat lanskap seni di sana dan memikirkan teori-teori penting yang menjadi landasan dalam seni modern, terutama yang memberi banyak pengaruh ke Indonesia. Ia sesekali berkarya, gaya lukisannya setelah kembali dari Paris

pun cukup berubah. Menurut catatan Yuliman, pengalaman selama di Paris dan ikut belajar di *Institute de Langue et Civilisation Francais* barangkali membawanya ke arah dunia surrealis.

Pada periode 2000an hingga 2018, ketika penelitian ini dilangsungkan, Siti Adiyati terlibat dalam berbagai bidang pemikiran bersama suaminya dan mengelola bersama CRI Alocita. Rumahnya menjadi sebuah ruang terbuka bagi para seniman dan intelektual dari generasi-generasi yang lebih muda untuk terus berdiskusi, dan pada akhirnya beberapa kali Siti Adiyati kembali terlibat dalam pameran-pameran seni kontemporer. Beberapa lukisan baru dihasilkan dari kunjungan ke beberapa daerah di Timor, atau perjalanan ke Jepang yang mendorong untuk memikirkan eksperimen baru berkait teknik dan gagasan tentang lukisan itu sendiri. Beberapa karyanya dari periode 1970an dan 1980an mulai dipamerkan di beberapa negara lain dalam konteks-konteks yang berbeda, terutama untuk menjadi bagian dari sejarah pendobrakan gerakan seni di Asia•



Enceng Gondok

Siti Adiyati

Eceng Gondok berbunga emas pertama kali dipamerkan dalam pameran GSRB di Taman Ismail Marzuki 1979. Kemudian dipresentasikan ulang di Jakarta Biennale 2017 di Gudang Sarinah serta pameran Awakening di Singapore national Gallery 2019.

1974



Mangku Muriati

Mangku Muriati lahir di Klungkung, Bali, pada 1964. Ayahnya adalah seorang pemangku (pemimpin upacara) adat di pura desa mereka. Semenjak kecil, ia sudah sangat dekat dengan kehidupan spiritual dan filsafat Bali karena kedekatannya dengan sang ayah. Ayahnya, Mangku Mura (1923–1999) juga merupakan seniman lukis bergaya kamasan sehingga ia pun sangat akrab dengan aktivitas keseharian para pelukis. Sang ayah merupakan salah satu tokoh yang cukup sering dirujuk dalam penelitian-penelitian para akademisi mengenai seni lukis tradisional Bali, terutama jika mereka membicarakan kamasan.

Mangku Muriati cukup sering melihat ayahnya membuat beberapa gambar di lingkungan bangunan kerajaan atau pura desa, selain membuat gambar-gambar yang dibeli oleh para wisatawan asing. Dari pengalaman berada dalam lingkungan pura di Bali yang dekat dengan aktivitas artistik inilah ia tumbuh besar dalam imajinasi seni. Pada saat yang sama, ia percaya bahwa seni adalah salah satu cara untuknya mengabdikan pada tradisi dan nilai-nilai Bali yang diwariskan Mangku Mura.

Semenjak usia 10 tahun, Mangku Muriati selalu tertarik untuk mengenali dan mempelajari narasi-narasi yang banyak diceritakan ulang selama acara adat berlangsung. Ia mempelajari semuanya hampir dalam bahasa Bali, kala itu. Tidak mengherankan jika penguasaan bahasa Balinya sangat baik untuk anak pada umurnya. Kisah-kisah klasik yang menjadi rujukan utama dalam agama Hindu seperti Mahabharata atau Ramayana, semua ia lahap dengan penuh antusiasme. Ia juga banyak mempelajari cerita-cerita klasik Bali melalui penuturan sang ayah atau ketika menghadiri upacara-upacara di pura. Pada saat itu, ia sesekali juga bermain-main membuat gambar, entah mewarnai atau membuat objek yang digunting dari kertas. Ia mulai menikmati untuk menghabiskan waktunya dengan citra-citra visual. Ketika ia beranjak remaja, kedekatannya pada aktivitas melukis semakin tampak. Ia kerap membantu Mangku Mura menyelesaikan lukisan pesanan; atau mulai berlatih membuat lukisannya sendiri. Tampaknya sang ayah menyadari bahwa putrinya memiliki bakat untuk melanjutkan apa yang ia lakukan. Dua kakak Mangku Muriati sebenarnya juga dilatih untuk melanjutkan keterampilan melukis; terutama kakak sulungnya yang lelaki, tetapi sang ayah melihat bakat dan kemauan Mangku Muriati lebih kuat. Pelan-pelan ia seperti melatih Mangku Muriati untuk menggantikan perannya, walaupun Muriati sendiri tidak terlalu menyadarinya dan menganggapnya sebagai proses belajar yang wajar dalam kehidupan keseharian.

Selepas SMU, pada 1986, Mangku Muriati didorong ayahnya untuk melanjutkan ke pendidikan seni formal. Pada waktu itu, pilihannya adalah jurusan seni lukis di Universitas Udayana, Denpasar. Kedua kakaknya tidak melanjutkan ke bangku kuliah, dan sebagian

besar membantu Mangku Mura mempersiapkan berbagai upacara dan sesekali membuat peralatan untuk membuat karya lukis. Karenanya, ketika Mangku Mura mendorong Muriati untuk melanjutkan pendidikan melukisnya ke Denpasar, ia sendiri merasa sangat kaget. Pendidikan bukanlah hal yang biasa di keluarganya; dapat dikatakan bahwa untuk menempuh pendidikan sarjana adalah kemewahan luar biasa. Di desanya, masih sangat sedikit orang yang bisa bersekolah setelah mereka menyelesaikan bangku SMU, apalagi anak perempuan. Dalam budaya Bali yang sangat patriarkal, sebisa mungkin anak-anak lelaki lah yang mendapatkan kesempatan untuk menggapai pendidikan yang tinggi. Apalagi, sebenarnya keluarga Mangku Muriati bukanlah keluarga yang berkecukupan secara ekonomi. Dengan jumlah anak delapan, tidak mudah bagi Mangku Mura juga untuk memenuhi segala kebutuhan hidup. Karena itu, keputusan sang ayah agar Mangku Muriati lanjut kuliah barangkali menjadi salah satu keputusan terbesar dalam perjalanan hidup keluarga mereka.

Semangat Mangku Mura untuk memberikan kesempatan menginjak pendidikan tinggi membuatnya bersemangat mendaftar ke Universitas Udayana. Pada akhirnya ia diterima di kampus tersebut. Peristiwa ini menjadi hal yang sangat membanggakan bagi keluarga Mangku Mura. Muriati masih mengingat momen ketika sang ayah mengantarkannya ke kampus dengan berjalan kaki menuju pusat kecamatan, menjelang subuh dalam suasana yang masih sangat gelap karena tak tersentuh listrik. Untuk mencapai Universitas Udayana, mereka berjalan lebih dulu menuju pusat kecamatan, lalu naik angkutan menuju Denpasar, kemudian naik satu angkutan lagi ke arah kampus.

Suasana kehidupan kampus sangat berbeda dengan keseharian Mangku Muriati. Tidak saja ulang-alik perjalanan yang membawanya pada pengalaman untuk menyerap kontradiksi desa-kota, kecepatan dan kelambanan, modern dan tradisi, tetapi juga iklim berpikir yang penuh struktur. Ketika memasuki kampus kali pertama, para dosen melihatnya sebagai putri Mangku Mura, yang memang acap menjadi rujukan bagi beberapa mata kuliah di sana. Selain itu, ia juga jadi tampak menonjol karena pada saat itu jarang sekali ada perempuan yang menjadi mahasiswa jurusan lukis. Terkadang mahasiswa perempuan hanya tercatat masuk setiap tiga atau empat tahun sekali. Dapat dikatakan, kehidupan kampus pada waktu itu juga sangat maskulin.

Tumbuh besar dalam lingkungan yang sangat pekat dengan tradisi lukis kamasan, di mana seni menjadi bagian yang sangat erat dengan lingkungan religi, membuat Muriati harus banyak menyesuaikan diri ketika masuk ke dalam lingkungan pendidikan yang lebih formal. Di kelas, ia belajar banyak juga tentang aliran-aliran lukisan modern, mulai dari realisme, abstrak, surealisme, ataupun ekspresi individual yang lebih bebas. Terkadang, ia merasakan adanya kontradiksi dengan apa yang ia pelajari selama ini, di mana seni atau lukisan sebenarnya selalu merupakan cara bercerita dan menyampaikan pesan, yang nilai-nilainya telah diwariskan turun-temurun—nyaris menjadi pakem. Di bangku kuliah, Muriati juga mempelajari bahwa seni adalah ekspresi individual yang merupakan kerja seseorang untuk menafsir kenyataan dunia. Bukan hal yang mudah bagi Muriati menyesuaikan diri dan membangun pola pikir baru. Sesekali, dalam beberapa kelas studio, beberapa dosen mendorong-

nya untuk mencoba meninggalkan gaya kamasan yang selalu muncul dalam eksperimen Muriati. Tetapi nyatanya, apapun yang ia buat, bahkan ketika ia mencoba mengaplikasikan gaya-gaya atau ekspresi lukis yang berbeda, pada akhirnya garis dan bentuk-bentuk dari kamasan itu muncul dengan sendirinya.

Perjalanan ulang aliknya dari sebuah desa di Klungkung dengan lingkungan urban di Denpasar juga memberi pengalaman tubuh dan indera yang baru. Ia mempunyai ritme hidup yang sangat berbeda dengan sebelumnya. Sebagian besar uang sakunya habis untuk ongkos transportasi, terkadang ia bahkan harus menahan rasa lapar ketika seharian berada di kampus. Ia punya banyak keterbatasan untuk mengikuti seluruh aktivitas mahasiswa pada saat itu. Tetapi, seperti ada gairah-gairan baru untuk menyecapi bagaimana dunia bergerak. Pada saat yang sama, ada pertanyaan besar tentang di manakah nilai-nilai Bali dan Hindu yang ia pelajari selama ini dari sang ayah akan menemukan posisinya dalam dinamika dunia? Ada banyak pertanyaan-pertanyaan tentang kontradiksi nilai yang ia simpan dalam pikirannya. Mangku Mura masih sangat mendukung aktivitas putrinya di kampus. Bahkan, ketika tugas akhir dan Muriati harus mempersiapkan pameran karya-karyanya, Mangku Mura rela mengantarnya hingga ke kampus. Keduanya membawa lukisan-lukisan yang cukup besar untuk masuk ke angkutan yang membawa mereka dari desa ke Klungkung. Di sinilah Muriati semakin menyadari bagaimana sang ayah benar-benar mendorongnya agar bisa melanjutkan kerja-kerja kesenian yang selama ini dilakukannya. Bahkan, dengan modal dan situasi mereka yang berbeda, Mangku Mura tentu berharap agar Muriati bisa mencapai titik yang lebih daripada dirinya. Ketika Muriati

dinyatakan lulus dan pada akhirnya diwisuda, kebanggaan luar biasa benar-benar dirasakan sang ayahanda. “Mungkin inilah salah satu pencapaian penting dalam keluarga saya. Bayangkan, seorang anak warga biasa dari sebuah desa di Klungkung, setiap hari berjuang untuk bisa sampai ke kampus, pada akhirnya mampu menyelesaikan pendidikannya. Bagi saya, itu adalah sebuah titik dan momen yang tidak akan terlupakan. Menyaksikan kedua orang tua saya sedemikian bangga.”

Selepas menyelesaikan kuliah, Mangku Muriati banyak membantu ayahnya dengan berbagai kesibukan di rumah maupun pura. Pada saat itu, mereka juga mulai merenovasi pura keluarga. Muriati sesekali membuat beberapa pesanan lukisan yang datang pada sang ayah, atau menjadi bagian dari upacara-upacara adat yang dilakukan sang ayah. Tidak ada tuntutan bagi Muriati untuk mencari pekerjaan. Mangku Mura menegaskan, “Belajar itu adalah proses mencari ilmu dan pengalaman, bukan untuk mencari materi atau hanya untuk gengsi.”

Sepanjang 1998, tanpa menghiraukan huru-hara politik yang terjadi, Muriati semakin intensif membantu sang ayah dalam kegiatan-kegiatan spiritual. Menjelang akhir tahun, sang ayah mulai sakit-sakitan. Pada saat itu, Mangku Mura dengan kuat membujuk Muriati untuk melakukan upacara *mewinen* (penyucian diri) untuk menyiapkan Muriati memasuki tahap spiritualisme yang lebih tinggi. Pada awalnya Muriati merasa tidak siap karena ia masih cukup muda, menjelang 30 tahun, sementara sebagian besar orang melakukan upacara ini ketika usia mereka cukup tua. Itu pun tidak semua orang mau melakukannya.

Mangku Mura menyatakan keinginannya agar Muriati kelak menggantikannya ketika ia tidak lagi mengabdikan diri di pura. Pada saat itulah Muriati merasa sangat terkejut. Ia tahu bahwa sang ayah mengharapkannya untuk mempunyai kekuatan dan pengalaman spiritual, tetapi ia tidak pernah menyangka bahwa ia disiapkan sang ayah untuk menggantikan posisinya sebagai pemangku di pura desa. Pada saat itu, di Klungkung, hampir tidak ada pemangku perempuan. Meskipun tidak dilarang, tetapi sangat jarang masyarakat Bali mengangkat perempuan menjadi pemangku. Meski merasa berat karena membayangkan beban yang tak pernah ia sangka, pada akhirnya Muriati mengikuti keinginan sang ayah. Setelah upacara itu, pada Mei 1999, Mangku Mura pun meninggal dunia.

Kepergian ayahnya tentu saja memberi pukulan emosional bagi Muriati. Relasi mereka sangat dekat tidak saja karena relasi biologis ayah dan anak, tetapi juga karena pengalihan pengalaman-pengalaman spiritual yang tak tergantikan. Tetapi, karena cinta dan hormatnya yang sedemikian pada sang ayah, Muriati dengan segera bangkit dan segera mempelajari tugas-tugasnya sebagai pemangku hingga akhirnya ia dilantik sebagai pemangku perempuan pertama di Klungkung. "Pada awalnya, saya sering merasa dalam berbagai kesempatan upacara, ada pemangku-pemangku yang lebih senior seperti meremehkan saya karena saya masih muda dan perempuan, tetapi sudah memimpin upacara. Seiring waktu, dengan membuktikan dedikasi dan integritas, pada akhirnya mereka semua mempercayai saya."

Sembari menjalankan tugas-tugas spiritual di pura, dengan jadwal upacara yang sangat padat, Muriati juga meneruskan tradisi ke-

luarganya dalam lukisan kamasan. Pada awal ia menjabat pemangku, dengan banyaknya hal yang ia pelajari, kegiatan melukisnya tidak seintensif dulu. Tetapi bagaimanapun ia sudah mempunyai jejaring sosial yang mengikuti perjalanannya sebagai seniman. Meski tidak sering, semenjak 1996, ia mulai menjual karyanya untuk membantu ekonomi keluarga.

Saat meneruskan rumah seni sang ayah, dengan latar belakang pendidikan akademiknya, Mangku Muriati pernah berusaha mengubah gaya lukisan dengan memasukkan bahasa-bahasa visual yang lebih modern. "Tapi, yang begitu susah dijual, karena sebagean besar orang datang ke sini memang mencari karya yang bergaya tradisional. Jadi saya kembali lagi menekuni gaya tradisional." Meskipun begitu, Mangku Muriati banyak memasukkan narasi-narasi yang sebelumnya tidak pernah ada dalam karakter lukisan kamasan. Ia juga banyak mendasarkan narasi-narasi dalam lukisannya dengan karakter Dewi-dewi perempuan, atau tokoh yang cukup dominan dalam kisah epik seperti Sita dan Drupadi. Untuk memperluas referensinya tentang narasi Hindu, Muriati tidak hanya membaca kitab-kitab Bali, tetapi juga menonton serial di televisi yang berkaitan dengan cerita pewayangan. Terpaan yang kuat dari bahasa wayang inilah yang kemudian juga seperti menjadi landasan estetika yang kuat ketika ia mengerjakan karya.

Dengan latar belakang keluarga dan kebudayaannya, bagi saya, Muriati menunjukkan nilai-nilai feminis yang sangat kuat. Keberanian untuk muncul sebagai pemangku, bahkan memutuskannya dalam usia yang sangat muda, adalah keberanian yang luar biasa. Kedua orang tuanya sendiri melihat bahwa dengan bakat seni dan

kepemimpinan yang ditunjukkan Muriati, ia harus diberi kesempatan yang lebih bahkan dibandingkan saudara-saudara lelakinya. Ia menambahkan, "Keluarga kami masih seperti keluarga Bali lainnya di mana keputusan-keputusan penting dalam keluarga diambil oleh Ayah. Ibu lebih banyak mengikuti keputusan ayah dan lebih banyak mengurus kami dalam hal-hal yang sifatnya domestik." Dalam lingkungan desanya, sosok seperti Muriati memang sangat berbeda pada saat itu, terutama karena modal kognitifnya yang cukup kuat serta pengalaman spiritualnya yang tinggi, sehingga ia dihormati oleh warga di sana.

Satu hal penting juga adalah bahwa sebagai pemangku ia tidak menikah. Hal ini juga membuat Mangku Muriati menjalani kehidupan yang sangat berbeda dengan perempuan Bali pada umumnya. Meski demikian, sebagaimana sebagian besar masyarakat Bali di pedesaan, Mangku Muriati masih hidup dalam lingkungan keluarga besar sehingga gagasan keluarga yang ia lakoni adalah keluarga sebagai klan yang mempunyai fungsi-fungsi sosial dalam kehidupan. Hal ini cukup berbeda dengan model-model kampanye keluarga pada masa Orde Baru yang mendorong setiap keluarga untuk mempunyai dua anak saja melalui propaganda Keluarga Berencana. Dalam propaganda ini, gagasan keluarga ideal ditampilkan dalam citra visual yang mewakili pandangan modern tentang keluarga inti: bapak-ibu, dua orang anak, lelaki dan perempuan. Dalam penjelasan Julia Suryakusuma, perempuan-perempuan yang tidak memenuhi kriteria perempuan Orde Baru mendapatkan tekanan sosial cukup besar karena propaganda yang sedemikian massif. Status menjadi "ibu" memang penting, namun kategori menjadi "istri" ada dalam

urutan pertama (Suryakusuma, 2011). Ambiguitas antara perempuan yang tidak menikah tetapi hidup bersama keluarga besarnya dan pada saat yang bersamaan Muriati adalah pemimpin komunitas, tampaknya membuat Mangku Muriati tidak menghadapi tekanan sosial yang tinggi berkaitan dengan hal tersebut.

Ketertarikannya terhadap sosok-sosok perempuan muncul secara alamiah; karena ia melihat bagaimana perempuan dalam narasi kitab-kitab itu mempunyai fungsi-fungsi yang kompleks; tidak hanya melahirkan, merawat, atau menjadi ibu, tetapi ada negosiasi politik yang kompleks dan mereka menjadi kunci dalam berbagai peristiwa peperangan.

Tentang Tradisi dan Perjalanan Melampauinya

Dalam paparan biografis di atas, kita bisa melihat bahwa Mangku Muriati memang tumbuh dalam khazanah tradisi Bali yang sangat kental. Dalam dunia seni, terutama setelah seni (rupa) menjadi bagian dari pengetahuan modern, muncul pembagian yang rigid seperti seni tradisi dan modern. Akibatnya, karya cipta sering kali tidak dilihat dalam kerangka spirit atau landasan pemikirannya, tetapi lebih dari segi bentuk. Dibandingkan dengan tradisi seni rupa di wilayah lain di Indonesia, seni rupa Bali diwarnai ketegangan dan pertarungan antara berbagai aliran yang lebih intens.

Dengan melihat kompleksitas sejarah seni, posisi tradisi religi dalam masyarakat dan peran seniman perempuan modern, Mangku Muriati adalah bagian dari dinamika pemikiran seni kontemporer. Jika kita menganggap bahwa seni kontemporer adalah tentang cara

seseorang berpikir dalam konteks sosial kultural yang spesifik, bentuk-bentuk tradisi mempunyai kemungkinan yang besar menjadi bagian dari dinamika tersebut. Artinya, saya tidak meyakini anggapan bahwa perkara pembedaan tradisi dan kontemporer dilihat hanya dari perbedaan bentuk atau gaya visual. Apalagi dengan cara-cara tertentu, Mangku Muriati mengubah beberapa pola baku dalam tradisi lukis kamasan, meski tidak secara fundamental. Mangku Muriati sendiri tidak melihat bahwa pakem dalam lukisan tradisi adalah sesuatu yang tidak bisa diubah; setiap individu punya tafsir yang berbeda atas narasi dan punya imajinasi yang khusus sehingga ada keunikan individu yang menunjukkan persepsi diri (*self*) yang sering tidak muncul dalam pembahasan tentang seni tradisi. Seriyoga Partha menyebutkan bahwa dalam hal ini, penting untuk membaca tradisi dalam kerangka sebagaimana yang disarankan oleh filsuf Jean Luc Nancy, bahwa tradisi mempunyai dimensi estetika yang tidak tunggal, seperti yang sering terbayang selama ini. Segala hal dibuat oleh Mangku Muriati pastilah punya dimensi kosmologi yang berbeda dengan Mangku Muriati.

Dalam perjalanannya kemudian, Mangku Muriati beberapa kali bersentuhan dengan konteks-konteks seni kontemporer *pasca* 2000-an, yang juga merayakan pluralitas gagasan visual. Perjalanan pameran ini membawanya semakin jauh untuk mencoba melakukan interpretasi atas narasi-narasi di luar cerita wayang dan memasuki realitas sosial tertentu. Pertemuan ini mendorong Mangku Muriati untuk menyejajarkan tradisi lukis kamasan dengan khazanah budaya yang berbeda. Dalam pameran "Eternal Line" di Sudakara Art Space pada akhir 2015, melalui diskusi dengan kurator Seriyoga

Parta, Mangku Muriati mencoba menafsir ulang lukisan kanon dalam sejarah seni Indonesia, yaitu *Penangkapan Diponegoro*. Narasi yang juga nyaris menjadi klasik ini dimunculkan lagi dalam gaya lukis tradisi sehingga memunculkan citra visual baru yang seperti tak terduga. Ornamen-ornamen kamasan dengan latar belakang ruang berubah menjadi putih, diintegrasikan dengan sosok-sosok prajurit kolonial dan pengikut Diponegoro. Menurut Yoga Parta, gagasan menafsir ulang imaji visual lukisan klasik ini menjadi relevan dengan sejarah perlawanan masyarakat Bali terhadap kolonialisme. Karya lain yang penting untuk disebutkan di sini adalah lukisan berjudul *Tribuana* (2008) yang menggambarkan situasi kekacauan yang muncul karena ruang-ruang dunia yang berbeda. Dalam lukisan ini, ada tiga tingkatan yaitu ruang bawah dunia, ruang manusia, dan ruang bagi para arwah. Kekacauan terjadi jika keseimbangan diganggu. Menurut catatan Siobhan Champbell, Mangku Muriati memparalelkan narasi dalam lukisan tersebut dengan keributan politik reformasi 1998. Lebih jauh lagi, ada visi semakin ke depan ketika ia membaca tragedi-tragedi seperti bom Bali 2002 dan 2004, yang juga menunjukkan bagaimana keseimbangan alam terganggu dan membawa konsekuensi terjadinya kekacauan.

Dalam diskursus seni feminis, posisi seni tradisional memang cukup problematis karena pembagian yang sering kali terlalu kuat antara berbagai kategori, termasuk antara seni tradisi dan modern/kontemporer. Tidak hanya terkait berbagai bentuk seni rupa seperti lukisan, misalnya dalam kasus tradisi kamasan, tetapi juga seni yang acapkali dilihat sebagai hobi, contohnya seni tenun, seni yang melibatkan aktivitas seperti menjahit atau menyulam, seni merenda, dan

sebagainya. Secara gampang, seni-seni semacam ini langsung dilihat sebagai “kerajinan” semata, jika ada asumsi bahwa yang kerajinan berposisi subordinat terhadap yang disebut sebagai seni rupa. Dalam ilmu seni modern, sering kali ada pembagian kategori yang semakin memisahkan praktik-praktik tersebut: seni murni, seni kerajinan (dalam sistem pendidikan seni di Indonesia disebut sebagai kriya), dan yang lebih baru adalah seni desain. Sebagai ide pembagian pola berkarya dan pendekatan, pembuatan kategori bisa jadi tidak bermasalah. Tetapi pada akhirnya diperlukan kejelian untuk membaca berbagai fenomena yang berbeda sehingga kajian-kajian, pendekatan kuratorial, atau penulisan sejarah seni memungkinkan pertukaran atau perlintasan di antara kategori-kategori tersebut.

Dalam karir Mangku Muriati sendiri, ia sering kali masuk dalam kotak-kotak kategori tersebut. Tampaknya para penyelenggara pameran melihat bahwa bentuk lukisan kamasan selalu menjadi bagian dari tradisi atau identitas Bali. Seringkali pameran diadakan di hotel-hotel sehingga kamasan lebih muncul sebagai komoditas seni ketimbang sebagai karya yang mengajukan gagasan individu senimannya. Dalam rujukan untuk melihat apa yang terjadi dalam sejarah feminis di lingkup global, para seniman feminis mempunyai kesadaran atas ambiguitas seni tradisi yang dikerjakan seniman. Karenanya, secara politis mereka ingin menempatkannya dalam posisi yang lebih sejajar dengan kerja-kerja seni yang diciptakan laki-laki baik dalam lingkup tradisi maupun seni modern. Tidak hanya para kurator memberi posisi yang lebih seimbang bagi para perempuan pelaku seni tradisi, tetapi juga secara ideologis memperjuangkan posisinya dalam sejarah seni. Upaya-upaya yang sama diciptakan pula oleh

para seniman perempuan yang kemudian melakukan kerja-kerja kolaborasi dengan seniman-seniman lain yang berangkat dari bentuk-bentuk tradisi. Lucy Lippard, misalnya, mencatat beberapa karya yang dikerjakan oleh Miriam Schapiro melalui kerjanya yang melibatkan beberapa perempuan yang melakukan kerja bordir untuk karyanya. Begitu pula dengan Judy Chicago yang melibatkan pelukis-pelukis Tionghoa dan para perajut, serta beberapa projek lain di mana para perempuan ini ditempatkan dalam ruang pemikiran yang sama dengan mereka yang dianggap sebagai “kanon”. Selanjutnya, Lucy menyebut bahwa hanya dalam lingkungan kerja yang feminis maka karya-karya yang sifatnya “murni”, “kerajinan”, “hobi”, “tradisi”, bisa mendapat tempat untuk didiskusikan.

Mangku Muriati tidak hanya memberi tafsir-tafsir baru atas tradisi lukis kamasan dalam hal bentuk dan komposisi menjadi lebih naratif, melainkan juga menawarkan perspektif untuk melihat posisi penting dari dewa-dewa perempuan dalam kontribusi mereka menjaga keseimbangan dunia. Karyanya yang berjudul *Sudamala*, misalnya, sebagaimana yang digambarkan oleh Campbell, berangkat dari situasi di mana Uma, istri Siwa, sedang merawat anaknya, tetapi kemudian ketika ia melihat darah mengalir dari kepala sang bayi, ia menjilatnya. Karena Siwa marah melihat hal itu, ia mengutuk Uma menjadi Durga, yang diasosiasikan sebagai Dewi Kematian. Durga pun harus mengungsi ke hutan Gandari, dipisahkan dari anaknya, hidup bersama para raksasa perempuan. Selanjutnya, narasi menjadi lebih kompleks, dan, saya melihat, bahwa dalam imajinasi Mangku Muriati, ia memilih adegan-adegan di mana para Dewi kemudian menjadi pihak yang mampu membangun strategi-strategi dan ber-

negosiasi dengan kekuasaan untuk bisa meraih tujuannya (berkumpul kembali bersama anaknya.).

Karya lain yang merujuk pada tokoh perempuan adalah *Sakuntala*. Dalam tradisi Hindu, Sakuntala adalah tokoh yang tidak terlalu populer meskipun perannya sangat penting dalam Bharatayuda. Dalam kisahnya, Sakuntala menjadi penggambaran perempuan yang meyakini pilihan dan berani memperjuangkan apa yang telah ia pilih, yaitu menjadi istri Prabu Deswanta. Mangku Muriati memilih citra visual yang dalam khazanah modern barangkali menyerupai komik. Dalam satu kanvas besar, ia membaginya menjadi beberapa kotak. Setiap kotak itu berisi narasi-narasi perjalanan hidup Sakuntala. Kotak-kotak ini yang saya kira bisa disejajarkan dengan model balon dalam komik modern. Sebagian besar visualisasi kehidupan Sakuntala dalam lukisan ini terutama berpusat pada soal perjalanan; terutama ketika ia harus membawa anaknya untuk mendapatkan pengakuan dari Deswanta. Gagasan perempuan yang memperjuangkan hak, melakukan perjalanan untuk merebut identitas diri, adalah representasi gagasan-gagasan feminis dalam karya Mangku Muriati.

Tafsir-tafsir feminis semacam ini adalah sebetulnya tawaran Muria untuk melihat kembali kisah pewayangan dan narasi tradisi dalam pandangan yang lebih meninggikan perempuan. Hal ini sulit untuk dilakukan secara frontal dalam masyarakat Bali. Ia memang tidak secara langsung menggunakan diksi-diksi yang memprovokasi kesadaran feminis, tetapi kesadaran itu muncul secara subtil, melalui ekspresinya untuk mengungkapkan pengalaman hidupnya sendiri



(atas)

Sakuntala 2

Pensil, tinta, akrilik, ochre,
cinnabar di atas kain

79 x 121 cm

2015



(bawah)

Sudamala

Pensil, tinta, akrilik, ochre,
cinnabar di atas kanvas

94 x 145 cm

2011

yang kompleks, yang bertemu dengan cerapannya atas pertemuan dengan banyak orang dari berbagai latar belakang.

Kemudian, ia juga menciptakan beberapa karya yang melihat realitas sosial masa kini. Salah satu yang menarik adalah *Wanita Karir*, istilah yang menunjukkan salah satu fenomena khas yang muncul sebagai dampak dari kebijakan tentang perempuan selama masa Orde Baru. Wanita karir sering muncul sebagai contoh dari peran perempuan di luar rumah di mana perempuan digambarkan bekerja untuk meniti jenjang karir tertentu. Selama Orde Baru, ada banyak perempuan yang bekerja di ruang publik mengeluarkan pernyataan mengenai gagasan keseimbangan antara rumah dan dunia luar yang harus dijaga. Atau, seringkali terdengar lebih ekstrem, meskipun bekerja di luar, perempuan tidak boleh melupakan kodratnya sebagai ibu. Gagasan semacam ini sedikit banyak telah mempengaruhi perspektif perempuan terhadap aktivitas dan pekerjaan yang ia geluti. Selalu ada risiko hal-hal tersebut harus dikorbankan jika ada persimpangan pilihan antara kerja dan rumah tangga. Penggunaan kata “kodrat” membuat situasi ini semakin memburuk karena seolah-olah peran ibu adalah peran alamiah semata dan bukan konstruksi sosial.

Mangku Muriati memang tidak sepenuhnya mengamati kehidupan wanita karir, terutama yang berada dalam dinamika masyarakat kota modern. Ia lebih banyak melihatnya dari beberapa orang yang ia temui, atau sesekali melalui tayangan televisi. Justru amatan yang berjarak ini membuatnya mampu menggunakan kamata yang berbeda dari paparan yang selama ini muncul tentang wanita karir.

Refleksi dan Catatan

Sekali lagi, dalam konteks penciptaan seni, pilihan Mangku Muriati untuk bersikap cair dalam menghadapi pakem-pakem seni tradisi, dan pada saat yang sama, kepekaannya untuk memasuki moda berpikir dan pendekatan naratif lain merupakan sebuah terobosan yang penting. Melalui inisiatif-inisiatif semacam inilah saya kira tradisi selalu mempunyai ruang untuk berdialog dengan zaman baru, dan pada akhirnya menemukan bentuk-bentuk baru yang muncul dari kesadaran senimannya.

Jika tikungan feminis mampu mengartikulasikan praktik-praktik seperti yang dilakukan oleh Mangku Muriati melalui penulisan sejarah seni, sesungguhnya usaha-usaha seperti ini—menuliskan ulang praktik tradisi dan kesenimanan perempuan—adalah usaha penting dalam menegosiasikan kanon seni, dalam hal ini, pada konteks Bali. Kanon-kanon Bali memang mengarah pada munculnya figur-figur penting seperti Wayan Lempad dan nama-nama lain yang semuanya laki-laki. Dalam praktiknya, jika kita melewati beberapa sanggar seni tradisi Bali, di luar Mangku Muriati sendiri, para perempuan melukis dengan ketrampilan dan ketekunan yang sama tinggi. Praktik-praktik yang mereka lakukan harus dibaca ulang untuk dituliskan sebagai bagian dari sejarah seni. Dalam konteks masa kini, tujuannya bukan lagi menciptakan kanon baru tetapi membangun dialog antara kanon yang sudah mapan dengan praktik-praktik yang di luarnya, untuk menunjukkan bahwa kanon juga bersifat dinamis dan multidimensi.

Para seniman seperti Mangku Muriati mengukuhkan gagasan feminisme dalam cara-cara yang lebih tersembunyi. Ia menjadi radikal dengan caranya sendiri, terutama jika berbicara dalam konteks spiritualisme dan adat istiadat Bali. Situasi seperti ini memang seringkali dijumpai dalam konteks-konteks feminisme pascakolonial, di mana menjadi feminis dan menampilkan perempuan dalam posisi-posisi yang kuat di ranah kekuasaan bukan pilihan bebas melainkan sebuah kondisi yang membuat mereka mau tak mau harus menjalaninya. Kesadaran untuk menjalani sesuatu yang tak lazim dan menjadikan mereka dalam posisi individual yang memperjuangkan gagasan identitas sebagai perempuan.

Pilihan menjadi seniman, dan pada saat yang sama menjadi pemangku adat, membuat posisi Mangku Muriati menjadi unik dan memberinya kemungkinan untuk menafsir narasi-narasi dalam berbagai kitab dengan perspektif yang menarik. Pertemuannya dengan orang-orang dari berbagai latar belakang—pelaku industri pariwisata, kurator, kolektor, akademisi, kritikus—membuat narasi-narasi klasik mempunyai kesempatan untuk berkembang dan merujuk pada realitas-realitas sosial masa kini. Latar belakang pendidikan akademisnya juga mendorongnya untuk melihat posisi pelukis yang menggunakan tradisi kamasan sebagai bahasa visual dalam bingkai berbeda yang melibatkan tindak berpikir.

Dalam praktik Mangku Muriati, menjadi kontemporer adalah perkara spirit dan perspektif atas jalan kesenian yang ia pilih dan cara bersikap ketika bertemu dengan pendekatan atau khazanah berpikir yang lain. Demikian pula tentang menjadi feminis, gagasan

feminisme adalah sebuah konsep yang selalu membutuhkan penyesuaian dengan konteks-konteks tertentu, yang selalu berbeda-beda bagi setiap individu•



Penangkapan Pangeran Diponegoro

Pensil, tinta, akrilik, ochre, cinnabar di atas kain

60 x 80 cm

2015



Dolorosa Sinaga

Dolorosa Sinaga adalah seorang seniman yang menunjukkan dedikasi dan keterlibatan tinggi terhadap persoalan-persoalan kemanusiaan. Ia menjadi bagian dari gerakan kebudayaan yang berupaya menjadikan seni sebagai penggerak perubahan dan menciptakan sebuah dunia yang lebih baik. Karya-karyanya adalah ekspresi yang penting dari cara pandang dunia, dibagikan kepada khalayak untuk menumbuhkan kesadaran dan inspirasi bersama.

Dolorosa lahir di Sibolga, Sumatera Utara, pada 1952. Keluarga Dolo hidup berpindah ke beberapa kota di Sumatera sampai akhirnya mereka tinggal dan menetap di Jakarta. Perpindahan ke Jawa ini terjadi ketika Dolo menjelang remaja sehingga ia menghirup udara kota besar sembari memunculkan imajinasi yang cukup luas atas ruang-ruang yang ia temui.

Semenjak kecil, Dolorosa senang pada permainan-permainan

yang mengembangkan imajinasi. Meskipun begitu, ia tidak pernah senang dengan mainan-mainan perempuan seperti boneka, misalnya. Ia senang dengan mainan-mainan yang pada saat itu sering dianggap sebagai mainan untuk anak laki-laki, terutama yang mengasah kekuatan fisik. Orang tuanya tidak banyak protes dengan kegemaran Dolorosa tersebut. Dolo sering menyatakan bahwa barangkali memang orang tuanya mengharapkan Dolo terlahir sebagai anak lelaki. Pada saat itu, sebenarnya Dolo tidak terlalu membuat kategori antara apa yang dianggap laki-laki dan yang dianggap sebagai perempuan. Bagi Dolo, aktivitas memasak itu tidak bergender, bisa dilakukan oleh siapa saja. Jadi sejak kecil, sudah ada kesadaran tentang dekonstruksi gender.

Dolo kecil tidak terlalu senang dengan kegiatan berbau seni, kecuali hal-hal yang ia lakukan untuk keperluan pelajaran sekolah. Baru ketika SMP ia menjadi lebih tertarik pada dunia menggambar, terutama karena ada seorang sahabatnya yang terus-menerus membuat gambar di sekolah. Pada saat itu, Dolo melihat bahwa temannya ini sangat terserap oleh aktivitas menggambar, seperti membangun dunia imajinatifnya sendiri. Dari situlah Dolo ikut tertarik untuk mulai menekuni dunia visual.

Keluarga Dolorosa sendiri cukup disiplin dalam hal akademik. Menurut Dolo, dalam hal disiplin dan ketertiban, ayahnya punya semangat hidup seperti orang Jepang. Memang sang ayah cukup terpengaruh oleh filsafat kehidupan Jepang dan secara tidak langsung mendidik anak-anaknya dalam pola tersebut.

Ketika Dolorosa memutuskan untuk belajar di sekolah seni, ten-

tu saja pada awalnya sang ayah keberatan. Memang tidak secara langsung ayahnya melarang, tetapi ia mengatakan bahwa Dolo hanya boleh belajar di IKJ sampai dua tahun saja. Dolorosa adalah angkatan pertama yang masuk ke studio patung IKJ. Hanya ada empat mahasiswa patung pada saat itu. Masih jarang ada perempuan yang menekuni dunia patung. Ketika memulai sekolah di IKJ, Dolorosa belum terlalu masuk dalam khazanah patung, ia masih merasa ada yang asing dengan medium tersebut. Tetapi justru hal itu yang kemudian ia lawan dan coba taklukkan. Baginya sekolah bukan cuma perkara mempelajari teknik maupun teori seni. Selama masa pendidikannya, Dolorosa banyak mempelajari pemikiran dan gagasan kemanusiaan melalui guru-guru di IKJ yang sangat terbuka. Ia belajar dari G. Sidharta, Hildawati Soemantri, Nashar, dan banyak lagi figur-figur berpengaruh lainnya. Percakapan dan diskusi dengan mereka membuat Dolo yakin bahwa menjadi seniman bukan sekadar membuat objek atau benda; tetapi merupakan proses panjang pergulatan pemikiran dan pembacaan atas problem sosial yang kompleks. Di studio patung, Dolorosa mengeksplorasi bahwa kompleksitas itu ditampilkan dalam karya tiga dimensi yang cenderung diam dan statis, seperti karakter patung. Dolorosa mengenang bahwa ia selalu menghabiskan waktu hingga larut malam di kampus, memenuhi dirinya dengan ketrampilan dan pengetahuan tentang dunia seni yang perlahan ia masuki dengan sungguh-sungguh. Ayahnya sebenarnya masih menentang keputusan Dolo menjadi pematung. Tetapi, pada saat dia keluar sebagai pemenang Lomba Utama Karya Seni Lukis dalam Lomba Seni Mahasiswa se-Jakarta, hati ayahnya pun luluh dan membiarkan anak perempuannya menjalani pilihan.

Pada perjalanan hidup selanjutnya, ia kemudian bertemu dengan Arjuna Hutagalung. Seorang lelaki dari jurusan musik di IKJ dengan spektrum pergaulan yang luas. Mereka menjadi teman dekat. Dari Arjuna, Dolorosa belajar dimensi baru tentang kehidupan. Juna memperkenalkannya pada kehidupan masyarakat terpinggir: mereka yang tersisih, tak punya kesempatan, dan akses yang terbatas untuk memenuhi kebutuhan. Juna juga menjadi teman diskusi berbagai hal, seperti musik, film, sastra, politik, dan hal-hal lain yang menarik perhatian Dolorosa. Diskusi-diskusi semacam ini secara tidak langsung mempengaruhi cara pandang Dolo tentang seni. Pertemuan dengan komunitas baru, pengetahuan baru, mengarahkan praktik kesenian Dolorosa muda untuk lebih punya keberpihakan. Kedekatan dengan Arjuna berlanjut cukup lama, sampai kemudian Ibu Arjuna sakit dan meminta mereka untuk menikah. "Bagi saya menikah untuk memenuhi harapan Ibu Juna justru terasa penting ketimbang hanya persoalan hasrat individual. Saya bukan juga tipe yang menolak pernikahan untuk membela pemikiran feminis saya. Pernikahan, terutama karena saya juga bertemu Arjuna yang memahami diri dan pemikiran saya, latar belakang dan cita-cita saya, saya tidak berkeberatan melakukannya."

Pada 1979, Dolorosa mendapatkan beasiswa untuk belajar seni patung ke Central Saint Martin di London, Inggris. Perjalanan inilah yang kemudian mengubah pemikirannya tentang patung menjadi cukup radikal. Guru-gurunya mendorong mereka untuk memanfaatkan material-material baru atau meminjam sifat medium lain untuk gagasan patung. Pada saat itu, Dolorosa seperti jatuh cinta pada sifat kertas. Pada percobaan-percobaan di studio, Dolorosa men-

coba menciptakan bentuk-bentuk yang terasa ringan, cair, tetapi punya kemungkinan bentuk yang sangat kaya. Setelah percobaan dasar dengan kertas, Dolo baru menggunakan medium-medium yang lain. Pada beberapa tahun setelah percobaan-percobaan ini, Dolorosa kemudian memindahkannya menggunakan medium lembaran aluminium. Dalam hal pemikiran bentuk, selama sekolah di Inggris inilah Dolo belajar serius tentang anatomi tubuh manusia. Menurut Dolo, guru-gurunya di sana sungguh-sungguh menempatkan anatomi dan kesadaran akan sifat tubuh manusia sebagai hal penting bagi pematung. "Beberapa kelas lebih terasa sebagai kelas biologi karena kami begitu detail dalam mempelajari tubuh manusia," seloroh Dolo. Tetapi proses belajar yang sangat serius tentang tubuh manusia ini pula yang pada akhirnya membuat Dolo berkuat dalam citraan figuratif dalam karya-karyanya. Menurut Dolo, sekolah ini mengajarkan metode yang sangat spesifik untuk memahami tubuh manusia, yaitu melalui studi analisis dan investigasi gerak.

Setelah pulang dari Inggris, Dolorosa semakin memantapkan pilihannya memasuki dunia patung. Ia juga kembali ke almamaternya untuk menjadi bagian dari staf pengajar, sembari mengembangkan karya-karyanya sendiri. Semenjak muda, Dolorosa sudah aktif berpameran bersama senior-seniornya. Salah satunya adalah pameran bersama Edith Ratna, Hildawati Soemantri, dan Sulamah. Karya-karya Dolorosa memang sejak awal cenderung figuratif, terutama menggambarkan figur para perempuan. Dolo sendiri tidak serta merta melihat bahwa pilihannya untuk menampilkan figur perempuan ini adalah sebuah pernyataan feminis. Baginya para perempuan memang sosok kuat yang penting untuk terus dimunculkan dan diper-

juangkan. Salah satu patung perunggu pertama yang diciptakan Dolorosa adalah *Mind Dancing*, yang dibuat pada kisaran 1980-an, menggambarkan sosok dan gerakan seorang penari balet dengan posisi kaki diangkat ke belakang dan berdiri di atas bantal, sementara gerakan tangan menyatu dengan rambut yang terurai. Dolorosa menyebutkan bahwa citra gambar seperti ini dibuat untuk menangkap momen bahwa ketika perempuan sedang tidur, pikirannya tetap menari-nari. Karya lain dengan pendekatan serupa misalnya *Ombak Liar dari Timur* (1985) di mana secara samar kita dapat menemukan sosok-sosok sedang menari, tetapi mereka seperti menjadi bagian dari arus ombak besar. Tubuh mereka menyatu dengan lekukan ombak itu, seperti kita melihat bagaimana tubuh manusia dan fenomena alam bersatu.

Beberapa karya patung yang penting dalam perjalanan karir Dolo menunjukkan perubahan gaya dan ekspresi artistiknya dari waktu ke waktu. Karya-karya awalnya banyak menggunakan medium albasia. Sejak awal, karya-karya Dolorosa merupakan sebetuk reaksi atas lingkungan dan pengalaman. Patung-patung awal Dolo, menurut Toeti Herati, sejak awal menunjukkan gagasan atas sesuatu yang penuh dan massif, bergerak dinamis namun terkontrol, dibebaskan kemudian ditangkap kembali. Toeti melanjutkan bahwa seharusnya Dolorosa sekalian saja membuat pemisahan yang jelas antara lingkungan sebagai dunia luar dan pengalaman sebagai dunia dalam. Sebagai seniman dan subjek berpikir, Dolo menunjukkan bahwa aksi-aksinya merupakan reaksi terhadap lingkungan.

Karya-karya yang ditunjuk oleh Toeti Heraty misalnya *Burung Hantu, Gajah dan Lubang, Ke Atas*, semua dibuat oleh Dolorosa pada



(kiri atas)

Burung Hantu

Albasia

80 x 35 cm

1980

(kanan atas)

Ke atas

Albasia

135 x 30 cm

1980

(samping)

Gajah dan Lubang

Albasia

85 x 60 cm

1980

periode 1980. Jika melihat relasi antara judul dan bentuknya, Dolo memang cenderung mempunyai narasi yang memberi sedikit gambaran tentang hal yang dibayangkan oleh seniman kepada para penonton. Meski demikian, bahasa visual Dolo bukanlah sesuatu yang menunjukkan simbolisme. Ia justru menciptakan citraan yang bebas dari beban simbol. Tubuh-tubuh yang ia ciptakan tidak sekadar menunjukkan siapa mereka atau apa yang mereka lakukan—karena mereka tidak sedang berpose untuk kepentingan estetika—tetapi bagi Dolorosa, figur-figur itu adalah bagian dari narasi lebih besar yang ingin ia tunjuk. Dalam bentuk patung yang sederhana, Dolo mengajak penonton untuk mencari kompleksitas tetapi juga untuk memandang yang sederhana itu sebagai bagian dari pemikiran tentang hidup. Menghadapi karya-karya Dolo pada masa itu, penonton dihadapkan pada undangan untuk masuk ke dalam dunia yang imajinatif: tidak untuk mencari makna dengan segera, tetapi menghayati citra visual yang dibentuk oleh detail material, intervensi seniman terhadap bentuk dan materi, dan membangun dialog dengan makna-makna tersebut secara alamiah.

Pada awal karirnya, Dolorosa memang sempat tertarik dengan kayu sebagai material, terutama karena sifatnya yang alamiah. Seorang seniman seperti harus mengikuti sifat tersebut, menyesuaikan gagasan bentuk dengan situasi yang ada pada materialnya. Ada relasi yang intim ketika si seniman mengintervensi material secara langsung.

Ketika Dolorosa menunjukkan keseriusan dalam menekuni seni patung, ayahnya sempat melihat karya-karya Dolorosa yang dipajang di berbagai ruang publik. Hati sang ayah luluh dan mulai men-

dukung perjalanan karir Dolo secara lebih penuh. Ia memberikan sebidang tanah di Jakarta Timur untuk menjadi tempat Dolo bekerja. Pada 1985, ruang itu lebih diinstitutionalkan oleh Dolo dengan membangun Somalaing Art Studio. Bersama beberapa orang yang bekerja dengannya, Dolo mulai menerima pengerjaan patung-patung skala besar atau pesanan serta terlibat dalam beberapa program edukasi publik tentang patung.

Selain membuat karya dan mengajar, Dolorosa mulai pula terlibat dalam kerja-kerja sosial. Tak lama setelah pulang dari beberapa pendidikan, ia menggunakan bekal ijazah dari pendidikannya di luar negeri untuk membantu proyek pemugaran situs penempatan perunggu di Trowulan, Jawa Timur, yang didanai oleh Ford Foundation pada 1985. Di sini pula ia mempelajari material itu secara lebih serius sekaligus meneliti sejarah patung Indonesia pada masa lampau.

Fase kedua karyanya ditandai dengan penggunaan bahan-bahan logam seperti perunggu, terutama karena interaksinya dengan para pengrajin perunggu di Trowulan. Karya-karya dari periode inilah yang kemudian menjadi semacam "identitas karya" Dolorosa. Peralihan dari kayu menjadi perunggu ini kemudian juga secara tidak langsung mengubah citra visual yang ditampilkan oleh Dolorosa dalam karya-karyanya. Figur-figur mulai sering muncul dalam karya, dan, nyaris semua figur tersebut adalah sosok perempuan. Dalam sebuah wawancara dengan Rustika Herlambang, Dolo menyatakan:

"Sampai pada 2005, hanya ada dua karya figur lelaki yang kubuat, yaitu Dalai Lama dan Wiji Tukul. Perempuan-perempuan yang kubentuk hampir semuanya memiliki bentuk tubuh yang tipis dan gelung rambut yang mengingatkan pada

bentuk tubuhnya sendiri. Figur-figur itu seperti berteriak, menyampaikan sesuatu yang pedih, tapi tetap terlihat artistik. Itu sebuah metafora bahwa dalam keindahan itu ada pengorbanan, ada luka, kepedihan. Tak tahu mengapa perempuan tiba-tiba menjadi fokusku. Dari penghayatan dan pengalamanku, masalah perempuan mengambil perhatianku. Sejak itu aku mengambil sikap dalam berkarya, dan memutuskan bahwa karya-karyaku adalah tentang mereka, karena merekalah yang perlu dibela.”

Gagasan tentang “siapa yang perlu dibela” inilah yang secara eksplisit menunjukkan keberpihakan Dolo dalam praktik berkesenianya. Dolo telah bergabung dengan berbagai solidaritas politik semenjak 1980-an. Pada saat itu, kebijakan NKK/BKK telah resmi dilaksanakan di kampus-kampus sehingga Dolo tidak terlalu memasukkan politik dalam aktivitasnya di kampus IKJ. Ia lebih banyak menjadi bagian dari organisasi-organisasi di luar kampus. Setelah menikah, Dolorosa dan Arjuna membuka rumah mereka hampir 24 jam sebagai tempat bertemu para pelaku seni, intelektual, aktivis, anak-anak jalanan, dan sebagainya. Di rumah ini berlangsung diskusi-diskusi serius yang mendorong gerakan-gerakan kebudayaan yang penting. Anak-anak Sanggar Akar berlatih teater di tempat ini pula. Acara pemutaran film, pertunjukan musik sederhana, bedah buku, semua bercampur dalam sebuah rumah yang terasa sebagai ruang milik bersama. Bagi Dolo dan Juna, semua aktivitas itu membuat jiwa dan pemikiran mereka sendiri terus tumbuh dan berkembang karena diperkaya oleh berbagai perspektif yang dibawa oleh kawan-kawan dari beragam latar belakang tersebut.

Pertemuan dan pergaulannya yang luas dan mendalam dengan para aktivis dan intelektual publik, menjadikan karya-karya Doloro-



Pieta
Perunggu
26 x 24 x 29 cm
2002



(atas)
Cerita Perempuan
Perunggu
70 x 17 x 69 cm
2001



(bawah)
Pieta
Perunggu
40 x 20 x 48 cm
2001

sa semenjak pertengahan tahun 1990-an mulai menunjukkan narasi berbasis sosial politik yang kuat, dengan penguatan posisi perempuan sebagai perspektif khusus. Ia terlibat dalam beberapa pameran bersama, terkadang bersama para kolega di IKJ, bersama para seniman perempuan, atau dalam kesempatan khusus bersama para pematung. Pada saat yang sama, Dolorosa beberapa kali mendapatkan komisi untuk mengerjakan patung-patung skala besar, atau patung untuk beberapa penghargaan penting seperti Piala Citra dan beberapa lainnya.

Pameran tunggalnya yang cukup besar pada periode setelah itu adalah "Via Dolorosa", yang diselenggarakan pada 2003 di Galeri Nadi, Jakarta. "Via Dolorosa" menggarisbawahi bagaimana Dolorosa selalu membaca persoalan-persoalan sosial secara tajam untuk menggambarkan peta kekuasaan antara yang dominan/subordinat, yang mayoritas/minoritas, yang menindas/tertindas, dan oposisi biner lainnya. Meskipun demikian, problem-problem ini lebih dimunculkan melalui ekspresi sosok-sosok yang ia ciptakan, ketimbang simbol-simbol. Dalam artikel untuk pengantar pameran "*Have you seen the body from a sculpture?*", Heidy Arbuckle menunjuk adanya pergeseran dalam perspektif Dolorosa, dari tubuh feminin menjadi tubuh feminis. Hal ini dimulai dari munculnya kesadaran solidaritas terhadap gerakan. Salah satu momen terbesar yang ditunjuk oleh Heidy adalah cara Dolorosa mengekspresikan solidaritas ketika terjadi kekerasan dan pemerkosaan terhadap perempuan etnis Tionghoa di Jakarta pada peristiwa menjelang reformasi 1998. Dari sinilah, Dolorosa semakin mengeksplorasi figur-figur perempuan sebagai bahasa visual yang utama dalam karyanya. Dalam tulisan

Ruth Rahayu, sejak 1998 tubuh “ibu” sudah berbaur dengan jaringan makna solidaritas, menjadi tubuh anonim. Pertemuan antara tubuh “ibu” yang menjadi korban ketidakadilan dengan tubuh “ibu” yang memberikan solidaritas, menciptakan kejamakan gerak perlawanan.

Salah satu Karya Dolorosa pada periode ini adalah *Solidaritas* (2003), di mana ia membuat beberapa figur perempuan berjajar sambil saling memegang tangan. Para perempuan ini mengenakan kebaya dengan rambut disanggul sederhana, seperti menunjukkan kultur yang khas kelas pekerja. Salah satu sosok perempuan yang berdiri paling ujung kanan, memakai rok yang lebih modern sembari mengepalkan tangan kirinya. Pilihan Dolo untuk menempatkan sosok ini di sisi luar, berbusana modern dengan tangan kiri, adalah pernyataan yang kuat dari Dolo tentang perempuan pemimpin yang punya kesadaran atas perjuangan. Para perempuan ini berdiri dengan menengadahkan kepala ke atas, sembari mengatakan sesuatu bersama-sama (seperti yang dibentuk oleh mulut yang terbuka dalam ekspresi wajah yang penuh semangat). Sikap menengadah ini juga seperti menjadi simbol dari harapan atas sesuatu yang akan datang di masa depan. Sebuah sikap yang menyadari bahwa ada kekuatan vertikal di alam yang menghubungkan manusia dengan kosmos, dan, pada saat yang sama, ada kekuatan horizontal yang ditandai dengan gagasan tentang kebersamaan. Meski tampak seragam, pada sosok-sosok perempuan ini Dolo juga menggarisbawahi perbedaan anatomi dan situasi tubuh mereka: seorang perempuan yang sedang hamil, bentuk tubuh yang berbeda, gestur kaki yang berlainan. Dolo memahami bahwa kondisi setiap perempuan berbeda-beda dan perjuangan menuju kesetaraan perempuan haruslah selalu berdasar pada pemahaman atas perbedaan itu.

Karya ini bagi saya adalah salah satu pernyataan feminis Dolorosa yang paling keras dan tegas, persaudaraan perempuan adalah pilar terpenting dalam gerakan. Solidaritas perempuan adalah salah satu langkah besar menuju revolusi. Pilihan Dolo untuk mempertahankan warna perunggu yang pekat terasa dekat dengan citraan tentang perjuangan; ketegangan antara tubuh-tubuh yang bergerak dengan ilusi tentang yang abadi. Mengutip Germaine Greer, "Ada tampilan tentang kebahagiaan dalam sebuah perjuangan (*the joy in the struggle*)."⁸ Bagi Greer, revolusi adalah festival dari mereka yang tertindas (*the festival of the oppressed*). Untuk jangka waktu mulai dari situasi "hampir tidak adanya imbalan" bagi perempuan dalam ruang sosial sampai akhirnya ada semangat bersama yang membawa perempuan pada kesadaran baru tentang tujuan hidup dan integritas mereka.⁸ Dalam patung *Solidaritas Dolorosa*, para perempuan ini merayakan sekaligus menuntut penghormatan atas kesadaran dunia baru tersebut.

Dalam sebuah catatan proses, Dolorosa menyebut bahwa karya ini dikerjakan dengan teknis yang khusus. Secara medium, ia menggunakan bahan yang volumetris tetapi dalam penciptaan bentuknya memberi kesan seperti penggunaan lempengan untuk mendapatkan ekspresi bentuk sosok perempuan yang pipih dan ringkih. Ekspresi kerentanan ini menyatu dengan isu tentang perempuan.⁹

Perayaan tentang kehidupan ini kemudian dilanjutkan oleh Dolorosa dalam seri-seri *Menarilah*, salah satu pameran Dolorosa yang diselenggarakan di Galeri Cipta, Taman Ismail Marzuki, Jakarta,

⁸ Greer, Germaine. *Female Eunuch* (1970), London: MacGibbon and Kee Ltd.

⁹ Sinaga, Dolorosa. "Kilas Balik Pengalaman Berkarya", catatan pengantar untuk katalog pameran Menarilah! Yang diselenggarakan di Taman Ismail Marzuki,

pada 2013. Dalam pengantarnya Dolo mengatakan, “Menari adalah suatu kegiatan yang menyenangkan, kegiatan yang melahirkan rasa keindahan bagi yang dapat melepaskan seluruh kepenatan tubuh dan jiwa. Dalam membentuk gestur-gestur penari ini saya juga seperti menemukan ruang yang membebaskan saya dari perasaan masgul dan gusar yang berkepanjangan tentang semua kejadian di negeri ini.”

Pada pameran ini, Dolorosa secara penuh menjelajahi aluminium foil sebagai medium utama dalam karyanya. Dalam catatan pengantarnya, Citra Dewi menuliskan bahwa yang menarik adalah cara Dolo menjajaki kembali tema dan citra gambar yang ia buat pada 1980-an serta memberi spirit dan konteks yang baru melalui penggunaan medium aluminium foil. Dolorosa merayakan kebebasan yang didapatkannya dengan penggunaan aluminium foil sehingga penonton seperti bisa menangkap sebuah proses berkarya yang spontan, *fun*, menyenangkan, dan mudah.

Dengan sifatnya yang cair, luwes tetapi seperti kukuh pada saat yang bersamaan, tubuh-tubuh penari perempuan bergerak seperti sedang merayakan kehidupan. Dolo menegaskan bahwa dalam pameran ini tidak ada lagi figur-figur perempuan tertindas yang berdiri tegap dengan tangan terkepal dan mulut menganga berteriak kepada semesta. Saya juga membebaskan diri dari ikon perempuan berkonde sehingga semua yang terlihat adalah penari dari berbagai kultur yaitu penari Jawa, Bali, Sumatera, hingga penari sufi. Meskipun banyak di antara figur-figur yang ia munculkan ini adalah figur anonim, tetapi Dolo secara khusus memberi ruang pada maestro

yang telah memberikan kontribusi besar pada dunia tari di Indonesia seperti dalam karyanya yang berjudul *Homage to Rasinah*, atau sosok-sosok fiktif yang menjadi bagian dari mitos keperempuanan di Indonesia seperti Sarinah, Srinthil, atau Roro Mendut. Meskipun Dolo sebelumnya telah menyatakan bahwa karya-karya periode kali ini mencoba melepaskan diri dari sosok perempuan tertindas, kita bisa melihat bahwa pilihan-pilihannya atas sosok perempuan ini sendiri seperti punya garis ideologinya. Hampir semua tokoh (fiktif) yang dipilihnya adalah mereka yang muncul sebagai bagian dari kalangan masyarakat biasa, bukan mereka yang berasal dari kelas priyayi atau bangsawan. Srinthil atau Sarinah, misalnya, mempunyai hubungan imajinatif yang cukup kuat dengan konteks politik di Indonesia dan menjadi tokoh yang cukup sentral dalam menunjukkan ketahanan perempuan Indonesia dalam menghadapi konflik politik, di mana mereka acap kali tidak secara langsung terlibat dalam pusaran pergerakannya. Dalam menghadirkan tokoh-tokoh wayang, misalnya, Dolo juga memilih mereka yang mempunyai sikap atau watak yang tegas dan berani seperti Dewi Kunti atau Arimbi. Dengan memilih pendekatan tubuh yang cenderung feminin, terutama melalui tari sebagai pendekatan, Dolo tetap menampilkan sisi feminis yang kuat. Saya kira hal ini merupakan cerminan bahwa bagi Dolo, feminisme bukan sekadar isu yang dimunculkan melalui karya-karya, tetapi merupakan sebuah ideologi dan perspektif yang akan muncul dalam setiap pilihannya.

Membicarakan sejarah patung di Indonesia, dengan sendirinya kita seperti menunjuk pada sederetan figur laki-laki yang sangat berpengaruh dalam sebuah dunia yang terlihat sangat maskulin. Na-

ma-nama seperti G. Sidharta, Eddhi Soenarso, But Mochtar, Nyoman Nuarta, Sunaryo, dan beberapa nama lain, selalu menjadi nama yang mendominasi sejarah seni patung Indonesia. Dolorosa memasuki ruang “maskulin” itu dengan kesadaran penuh tentang kebebasan manusia dan gagasan atas kesetaraan sehingga ia bisa menunjukkan sikap yang tegas untuk keberpihakan perempuan. Pada kerja-kerja selanjutnya, keberpihakan ini diwujudkan secara langsung dengan memasuki kerja advokasi, seperti masuknya Dolorosa dalam komite International People Tribunal untuk kasus 1965, perjuangan advokasi untuk Jugun lanfu, dan sebagainya. Tidak banyak seniman-seniman yang mampu mengombinasikan kerja seni dengan aktivismenya. Selain Dolorosa, nama-nama seperti Semsar Siahaan, Moelyono, F.X. Harsono adalah beberapa nama yang menjadi rujukan dalam praktik kesenian aktivis. Bagi Dolo, kesadaran bahwa menjadi seniman tidak bisa hanya membuat karya—tanpa menjadi bagian dari pergerakan sosial—harus ditanamkan sejak awal ketika mereka menjadi mahasiswa. Untuk itu dalam dunia pengajarannya, Dolo berusaha untuk menanamkan kesadaran ideologis tentang posisi seniman dalam masyarakatnya. Salah satu inisiatif Dolo adalah membuat mata kuliah “seni dan aktivisme” yang diharapkan mampu menjadi ruang untuk memulai diskusi tentang peran seniman dalam kehidupan sosial.

Perjalanan gagasan Dolorosa dalam menanamkan ide-idenya dalam medan seni di Indonesia memang menjelajahi pendekatan dan praktik yang berbeda-beda. Sebagai seniman, ia menunjukkan bahwa ideologi bisa dimunculkan melalui karya untuk menunjukkan keberpihakan melalui penciptaan. Pada saat yang sama, ia percaya bahwa sibuk sendiri di studio sembari melihat realitas dengan jarak

tidaklah cukup untuk mengubah situasi, kemudian ia terlibat dalam berbagai aktivisme kebudayaan. Di kampus, ia juga mendedikasikan diri untuk pendidikan seni, membangun satu generasi baru untuk menanamkan kesadaran bahwa seni adalah lebih dari perkara estetika, tetapi juga sebuah upaya perjuangan untuk mengubah situasi masyarakat.

Di studionya, Dolorosa juga membangun beberapa patung pesanan dalam skala yang lebih besar. Salah satu karya terbarunya adalah patung Max Havelaar yang dipasang di Museum Multatuli di Banten, Jawa Barat. Atau sebuah pesanan dari sebuah gedung perkantoran di Jakarta, untuk pembuatan patung dalam skala yang sangat besar. Bagi Dolorosa, setiap proyek yang ia kerjakan di ruang-ruang berbeda, baik itu pesanan maupun yang datang dari gagasannya sendiri, memberi ruang dan kemungkinan untuk terus menggeluti teknik, material, dan kemungkinan patung itu sendiri. "Bagi saya semua proyek adalah sebuah petualangan pemikiran dan kerja-kerja ketrampilan yang mengasah saya untuk terus mengatasi tantangan-tantangan yang muncul di sana. Selain menunjukkan bagaimana karya kita berbicara dan menjadi bagian dari realitas sosial, menjadi seniman adalah juga perihal menerjemahkan diri kita dalam setiap karya, termasuk jelajah imajinasi bentuk dan kemampuan kita menguasai medium."•

KESIMPULAN

Paparan dalam bab sebelumnya merupakan pengantar untuk mendorong atau menggarisbawahi pentingnya pembacaan karya-karya seniman perempuan dengan memasukkan perspektif feminis dan dalam pembacaan tertentu atas konteks zamannya. Dalam membunyikan kembali teori-teori feminisme sebagai pijakan untuk menuliskan sejarah seni, penting untuk melihat pengarusutamaan atau tikungan feminis dalam kerangka geopolitik yang lebih luas. Selain itu, sejarah-sejarah seni dalam berbagai konteks kebudayaan memang cenderung maskulin dan didominasi oleh pemikiran laki-laki sehingga meminjam teori feminis dari berbagai perspektif—sejarah, ekonomi politik, antropologi, seksualitas, bahkan hampir semua bidang ilmu—untuk dapat memaparkan kompleksitas problem gender yang muncul dari sejarah kuasa yang timpang.

Setelah melihat teori, prosesnya dilanjutkan dengan mengurutkan konteks penciptaan dan konteks sosial politik dari periode waktu yang dituju dan dilanjutkan dengan penulisan profil singkat dari para seniman. Profil ini tidak sepenuhnya bersifat biografis se-

hingga tidak bermaksud memberikan sejarah hidup yang mendetail dari para seniman tetapi untuk melacak beberapa peristiwa penting dalam hidupnya untuk bisa mencari cantolan momen dan sejarah dalam menelisik pemikiran sekaligus karya-karya mereka. Konteks 1980-an juga ditarik dari hal yang terjadi pada periode akhir 1970-an dan merembet hingga awal 1990-an. Tentu saja sebuah ukuran waktu—periode—seperti dekade, bukanlah sesuatu yang bisa lepas dari peristiwa-peristiwa sebelumnya, serta terus mempengaruhi pada masa berikutnya. Dari trajektori ini, penulis tidak bermaksud untuk membuat sebuah kesimpulan yang sifatnya merujuk pada “sebab akibat” atau penggambaran kebijakan politik yang secara langsung mempengaruhi konten dan praktik berkesenian seniman-seniman perempuan, tetapi lebih menempatkan praktik dari para seniman yang diteliti sebagai mozaik-mozaik pernyataan individual sebagai respons atas situasi sosial politik yang melingkupinya. Konteks dan narasi besar ditempatkan sebagai wadah yang menampung keragaman pemikiran dan dalam kasus praktik kesenian, di mana nilai individual mempunyai posisi yang sangat kuat. Akibatnya, pembacaan sebuah konteks besar mempengaruhi praktik individual harus lebih dilakukan secara cermat dan cenderung kasuistik dan spesifik.

Ada beberapa sub narasi yang turut menjadi faktor penentu atau menjadi konteks sekunder tentang praktik dan pemikiran para seniman perempuan ini. Beberapa sub narasi inilah yang sempat muncul dalam konteks besar di Bab III, dan beberapa bercabang lagi dalam kelindan kisah hidup para subjek. Ketimbang melihat kesimpulan sebagai sebuah gambaran besar tentang sebab akibat, saya lebih tertarik untuk membuat pemetaan atas sub-sub narasi yang

memungkinkan kita melihat periode tersebut dilihat dan diinterpretasi secara subjektif.

Di antara lima seniman yang menjadi subjek penelitian ini, hampir semuanya kecenderungan untuk menolak disebut sebagai feminis secara langsung, kecuali Dolorosa Sinaga. Kecenderungan ini memang hal yang sudah beberapa kali ditunjuk dalam tulisan-tulisan terdahulu tentang seniman perempuan. Dalam kesimpulan disertasinya, Wulan Dirgantoro menyebutkan bagaimana seniman-seniman perempuan yang ia temui selama penelitiannya, yang terutama berkarya pada periode akhir 1990-an (pascareformasi 1998), seperti Lakshmi Sitaresmi, Titarubi, atau Theresia Agustina, sebagian besar juga menolak memberi label feminis pada karyanya. Wulan menyebutkan, "Seniman perempuan yang karya-karyanya menunjukkan suara kritis terhadap patriarki cenderung dibeli label secara langsung sebagai feminis. Hal itu memberikan batasan pada kebebasan berekspresi. Tidak mengherankan, selama bertahun-tahun seniman perempuan Indonesia menolak atau menghindari label tersebut agar tidak membatasi akses mereka untuk ikut dalam berbagai pameran dan menjadi bagian dari pasar seni yang baru tumbuh. Bahkan sekarang, lima belas tahun sesudah reformasi, para seniman perempuan Indonesia masih menolak disebut sebagai feminis."

Pada subjek yang saya temui, persoalannya tidak hanya soal pelabelan feminis atau bukan, melainkan juga pada saat itu persoalan gender jarang sekali atau tidak pernah muncul di permukaan. Saya kira, hal ini juga berkaitan dengan kenyataan bahwa praktik kesenian modern adalah bagian dari praktik intelektual dan hal ini me-

mang menjadi semacam kehidupan kelas terdidik. Dalam konteks tersebut, kesadaran untuk memberi ruang “setara” antara laki-laki dan perempuan menjadi terjelaskan karena adanya pembacaan sejarah tentang perubahan peran sosial gender. Hal ini hampir sejalan dengan perubahan nilai sosial lainnya. Pada 1970-an, akses perempuan terhadap pendidikan tentu sudah jauh berubah dibanding pada awal abad 20. Problem gender memang seperti “tidak ada” dalam kelompok tersebut karena perbedaan nilai dan cara pandang atas dunia dibanding sebagaimana besar masyarakat, tetapi hal ini tidak berarti bahwa pada periode itu tidak ada problem gender dalam masyarakat. Dalam beberapa karya seniman subjek, problem-problem gender tidak secara langsung muncul dalam karya-karya mereka, sekali lagi, kecuali Dolorosa Sinaga, tetapi ia menjadi bagian dari pemikiran bawah sadar yang mendorong perspektif dan pembacaan mereka terhadap realitas sosial.

Salah satu rujukan penting dalam sub-narasi yang saya temukan adalah kesadaran perempuan sebagai agen. Hampir semua seniman yang menjadi subjek penelitian ini terlibat dalam praktik-praktik lain di luar kerja seninya, sehingga mereka secara langsung bertaut dengan persoalan sosial politik yang lebih luas. Dolorosa adalah pengajar dan aktivis, Siti Adiyati sempat bekerja untuk beberapa proyek pameran berkaitan dengan museum, Mangku Muriyati adalah pemangku adat, Dian Anggraini adalah bagian dari birokrasi kebudayaan, serta Hildawati Soemantri yang mengabdikan hidupnya untuk pendidikan. Dalam praktik yang beririsan antara posisi individualnya sebagai seniman dan juga peran sosialnya, para seniman menunjukkan kesadarannya dalam konteks agensi.

Kesadaran agensi mendorong seorang individu untuk berperan aktif dalam mengubah atau mendefinisikan ulang realitas sosialnya. Paparan biografis dan konteks-konteks kekaryaan yang muncul dari para seniman menjadi gambaran atas realitas sosial yang majemuk dan berbeda, dan karenanya disikapi secara subjektif oleh masing-masing orang. Dalam pandangan Judith Butler, agensi ini merupakan sebuah sikap oposisi dari kekuasaan, bukan sekadar sesuatu yang dibentuk dalam kekuasaan. Kesadaran akan agensi menjadi hal yang sangat penting ketika seorang individu membentuk identitasnya dalam kontestasi kekuasaan yang kuat. Judith Butler berpendapat bahwa identitas dibentuk secara performatif melalui ekspresi wacana yang dihasilkan individu secara berulang-ulang. Dengan meredefinisikan realitas sosial mereka, dalam lingkup dan upaya yang terlihat kecil sekali pun, untuk memberikan tawaran alternatif terhadap kekuasaan, para subjek dengan sendirinya mempunyai kesadaran emansipatoris.

Di dalam politik representasi, feminisme dikarakterisasi oleh *common identity*. Subjek dianggap setara untuk dapat melanggengkan perjuangan politik, menciptakan keputusan yang rasional, dan menciptakan pemahaman satu sama lain. Argumentasi dibuat berdasarkan dimungkinkannya kondisi yang setara (*equal*), satu sama lain berpartisipasi di dalam kerjasama untuk mencari kebenaran di mana setiap orang tidak memaksakan (*koersif*) yang lain untuk menghasilkan argumen.

Karena itu politik feminisme yang baru dicari untuk menyelesaikan kontestasi. Jika feminisme modern dikarakterisasi oleh universalisme sehingga menciptakan eksklusi terhadap perempuan

yang lain maka politik feminisme yang baru harusnya menjadi universalisme yang plural (Butler: 4)

Feminisme yang mengatasnamakan “kita” sebagai perempuan dengan ketertindasan yang seragam harus dipikirkan kembali. Apakah hal tersebut menjadi pretensi untuk menguntungkan sebagian kelompok atau menciptakan akses politik bagi subjek yang diberi otoritas oleh kuasa? “Kekitaan” menjadi konstruksi yang fantastik di mana pada dasarnya praktek tersebut mengeksklusi konstituennya, seolah-olah memiliki tujuan tetapi justru mengabaikan kompleksitas internalnya. Usaha feminisme untuk mendenotasikan perempuan sebagai *common identity*, gagal sebagai bentuk representasi karena pada akhirnya membuka situs kontestasi. Persepsi gender tidak selalu koheren dengan konteks sejarah yang berbeda. Problem gender menjadi tercerabut dari persimpangan antara politik dan kultural.

Dalam karya Hildawati Soemantri yang lebih abstrak, gagasan feminis tidak secara langsung terepresentasi melalui yang tampak dalam karya, tetapi pendekatan dan strateginya dalam menyikapi keramik sebagai medium seni menunjukkan perspektif feminis yang kuat. Keinginannya untuk melepaskan stigma bahwa keramik adalah medium perempuan, atau, lebih luas lagi, seni kerajinan tangan adalah medium perempuan, dengan sendirinya menunjukkan perspektif feminis dalam praktik seninya.

Seperti yang telah ditulis dalam pengantar di awal penulisan narasi ini, saya mempunyai keinginan untuk membaca kembali praktik dan pemikiran seniman perempuan untuk meletakkannya dalam tikungan feminis. Meletakkan nama-nama perempuan menjadi

bagian dari sejarah seni memang penting dan akan selalu relevan untuk dilakukan, tetapi bagi saya, melihat kembali pemikiran perempuan didefinisikan (baik oleh subjek maupun oleh orang lain) menjadi penting untuk melihat adanya relasi antara feminisme sebagai pemikiran dan sebagai praktik. Dalam beberapa percakapan dengan subjek, sebagian menyatakan bahwa mereka tidak begitu tertarik dengan isu-isu feminisme atau gender. Sebagai penulis atau peneliti, hal ini memang menjadi data faktual sebagai sebuah pernyataan. Tetapi data ini merupakan sesuatu yang harus dibaca lebih jauh serta dikaitkan dengan berbagai konteks yang melingkupi bagaimana pernyataan itu dikonstruksi. Bagi saya, menelisik pernyataan-pernyataan sekaligus merujuk sebuah konstruksi atau interpretasi atas definisi feminisme adalah hal yang menarik untuk didiskusikan lebih jauh.

Jika feminisme dalam kenyataan sehari-hari acap dilihat sebagai “cabang ilmu” atau “subjek kajian”, kemudian dalam konteks yang lebih spesifik diposisikan sebagai gerakan sehingga yang meyakinkannya disebut sebagai “feminis”, seringkali kita terjebak dalam kerangka pelabelan yang membangun dikotomi antara ya dan tidak. Lebih jauh lagi, jika feminisme dilihat sebagai perspektif, atau bahkan nilai dan prinsip hidup, bagaimana nilai-nilai itu muncul dalam praktik kehidupan keseharian adalah fakta yang penting untuk ditegaskan. Kontradiksi antara pernyataan “saya bukan feminis” dan kenyataan atas tindakan-tindakannya yang sangat progresif untuk kemajuan gerakan perempuan, bagi saya bukanlah penanda adanya problem atas ke-feminis-an subjek tersebut. Persoalannya bukan terletak pada seniman yang tidak menjalankan nilai tersebut,

tetapi lebih pada adanya kompleksitas interpretasi atas nilai atau label feminis(me) yang terkonstruksi secara sosial sehingga nilai-nilai yang diperjuangkan tidak selalu masuk dalam kategori labelnya.

Pada tingkat yang lebih lanjut, bisa disebutkan bahwa jika para subjek mempraktikkan nilai-nilai feminisme dalam hidupnya, bagaimana melalui karya-karya mereka, nilai-nilai ini dapat dibagi atau diperjuangkan bersama? Bagaimana karya-karya memunculkan potensinya sebagai sebuah jembatan bagi solidaritas perempuan, dengan satu dan lain cara? Bagaimana seniman dengan praktiknya juga mendorong munculnya kesadaran agensi pada kelompok perempuan lain, atau bahkan kepada masyarakat patriarkis secara keseluruhan untuk menjadi lebih kritis? Dalam konteks inilah feminisme menemukan fungsi sosial politik yang lebih jauh. Meski punya potensi untuk membangun kesadaran akan agensi diri, tidak berarti pula bahwa karya feminis menekankan pada propaganda. Justru karya yang membicarakan feminisme mempunyai bentuk dan kemungkinan yang lebih cair, di mana narasi personal dan keintiman bisa menjadi cara untuk membicarakan politik dan relasi kuasa dalam kehidupan sehari-hari. Pada karya-karya feminis, seperti yang sering disebut dalam tulisan para kritikus, ada kesadaran yang khusus untuk menunjuk pada persoalan-persoalan di mana struktur dan konstruksi sosial merepresi dan mendiskriminasi perempuan.

Para subjek penelitian ini juga menunjukkan bagaimana agensi sebagai perempuan, terutama sebagai bagian dari generasi yang melihat transisi dari kerasnya kehidupan dan ketegangan politik pada akhir 1960-an, menjadi sebuah ruang yang distabilkan pada era 1980-an dan menuntut mereka untuk terlibat dalam peran agen-

si yang lebih luas: menjadi edukator, birokrat, pemikir, kritikus, pemangku adat, dan sebagainya. Peran-peran agensi yang kuat dan ditunjukkan oleh para seniman dalam penelitian ini adalah sebuah cara untuk membawa pemikiran perempuan dalam struktur sosial yang lebih luas.

Narasi Politik: Yang Kapital dan Yang Personal

Penyikapan terhadap konteks politik juga menarik untuk dicermati sebagai cara untuk membaca cara seniman generasi 1980-an merespon kebijakan-kebijakan politik Orde Baru, atau sebaliknya, bahwa mereka secara tidak sadar menghindari politik dalam karya-karyanya. Gagasan tentang karya politis atau karya yang mengandung pemikiran politis juga sangat berbeda bagi masing-masing seniman. Pada periode 1980-an, pemikiran Feminisme cukup dipengaruhi oleh konsep atau slogan “yang personal itu politis”, seperti yang banyak disebutkan dalam karya-karya seniman perempuan Eropa Amerika pada periode tersebut, dipengaruhi oleh kebijakan-kebijakan politik yang secara langsung merugikan perempuan. Ada pula seniman-seniman yang mengaitkan langsung karya mereka dalam wacana politik yang berkaitan dengan kritisisme terhadap negara dan kekuasaan, seperti Doris Salcedo, Valerie Export, dan beberapa nama lain. Tetapi, jika melihat konteks Indonesia pada saat itu, kesadaran melihat politik dalam ranah personal belumlah terlalu kuat.

Siti Adiyati telah menyatakan bahwa definisi politik dalam periode itu adalah soal membangun kesadaran kritis—menumbuhkan keinginan untuk mempertanyakan situasi sosial. Sementara Do-

lorosa mengalami pergeseran dan wacana ulang-alik yang menarik tentang makna politik itu sendiri, dari yang politik sebagai soal representasi menjadi politik yang juga berpijak pada keberpihakan secara langsung—yang pada akhirnya terbaca pula sebagai aktivisme. Di antara para seniman yang menjadi subjek wawancara, memang hanya Dolorosa yang menjadi seniman aktivis. Hildawati disebutkan kurang tertarik untuk secara langsung memasuki ranah politik dalam praktik berkeseniannya sehingga karya-karyanya lebih mengemukakan soal-soal mendasar kemanusiaan. Sementara Dyan Anggraini dan Mangku Muriati secara langsung “terjun” dalam ruang politik yang lebih nyata, Dyan Anggraini sebagai bagian dari birokrasi dan Muriati sebagai bagian dari politik kekuasaan adat.

Karya-karya Mangku Muriati mempunyai dimensi politik yang khusus karena ia membicarakan mitologi dan narasi-narasi Mahabharata yang jelas-jelas membicarakan politik dan kekuasaan. Beberapa kali Muriati memilih narasi tertentu terutama setelah ia mengikuti situasi-situasi politik di Indonesia, semacam “mencari” padanannya dalam konteks peristiwa Mahabharata. Tidak jarang, interpretasinya terhadap beberapa tokoh dalam narasi tersebut diilhami oleh peristiwa politik Indonesia, misalnya tentang kisah dinasti Soeharto dan Kurawa serta beberapa contoh yang lain. Supaya mampu menilik pemikiran Muriati di balik narasi-narasi yang muncul dalam bentuk yang merujuk pada lukisan tradisional Bali, mengikuti pemikiran dan gagasannya menjadi penting untuk dilakukan.

Secara umum, kebijakan politik 1980-an terhadap gagasan perempuan memang tidak secara langsung atau secara seragam mempengaruhi pemikiran perempuan pada generasi itu. Sebagian besar

dari mereka tumbuh dalam masa transisi ketika Orde Lama tersingkir dan Orde Baru mulai berkembang menjadi sebuah rezim. “Mengalami masa transisi” ini menjadi pondasi yang cukup kuat bagi mereka untuk tetap mempunyai kesadaran kritis atas kebijakan politik. Meskipun tidak semuanya muncul dalam karya, tetapi secara umum kelima subjek ini mempunyai gagasan yang ideal tentang peran seniman yang tidak hanya menciptakan karya sebagai objek, tetapi menjadi refleksi pemikiran untuk dibagi kepada publik. Propaganda Orde Baru tentang citra perempuan ideal pun mental, terutama karena dunia seni yang mereka pilih menawarkan sebuah ruang berpikir yang bebas dan terbuka. Pada akhirnya, mereka justru tidak sempat menjadi target atau sasaran dari propaganda tersebut. Memang tidak serta merta juga mereka menampilkan kritisisme tentang propaganda tersebut melalui karya-karyanya, terutama karena ada kesadaran untuk tidak hanya membicarakan masalah perempuan, tetapi konteks-konteks sosial yang lebih luas.

Apakah tidak membicarakan berarti menganggap propaganda Orde Baru ini tidak ada? Tentu saja, propaganda ini bekerja dengan mesin pencuci otak yang sangat halus. Berbeda dengan model-model propaganda yang sering terbayang dari model pergerakan sosialisme, Orde Baru menggerakkannya melalui cara yang halus dan memasuki wilayah-wilayah pribadi warga negara. Program-program seperti KB, lahirnya peraturan pemerintah tentang perkawinan, atau pengorganisasian perempuan untuk kepentingan mobilisasi program pemerintah, sebagaimana yang banyak disebutkan pada bab kedua tulisan ini, menjadi bagian dari kenyataan sehari-hari warga negara, ketimbang melulu dilihat dalam kerangka kebijakan. Pada

karya-karya mereka yang lahir pada kisaran 1980-an, narasi-narasi ini tidak terlalu muncul justru karena ia belum terlihat sebagai propaganda. Generasi ini seperti sedang mencatat perubahan-perubahan yang terjadi dalam periode waktu tersebut dengan cara yang lebih subtil; mempertanyakan posisi diri mereka sendiri, atau menggalikan kekuatan-kekuatan individual yang muncul dari akses terhadap pengetahuan. Karenanya, tidak banyak karya yang kemudian masuk membicarakan hal-hal tersebut. Pada generasi berikutnya, kita bisa mengenali bagaimana bentuk respons yang muncul dari para seniman perempuan juga sangat berkait dengan situasi-situasi yang sifatnya personal, domestik, dan intim.

Politik personal sebagaimana yang muncul dalam karya-karya seniman 1990-an—termasuk yang paling awal misalnya Arahmaiani, I GAK Murniasih, atau Sri Astari—tidak terlalu mengemuka dalam karya-karya seniman pada generasi sebelumnya. Gagasan tentang subjek diri terutama banyak dimunculkan melalui penggunaan tubuh atau potret diri dalam karya-karya seniman perempuan—bisa pula dirujuk pada perkembangan seni pertunjukan pada 1970-an di Amerika Serikat dan di Eropa. Sepanjang paparan pada bagian sebelumnya, kita belum melihat penegasan pada tubuh dan kedirian seniman-seniman perempuan tersebut. Sosok atau figur perempuan yang menjadi subjek karya-karya mereka sebagian besar juga merupakan bagian dari entitas sosial yang lebih besar, atau dengan kata lain, perempuan yang lebur dalam tata nilai yang lebih besar/nilai kolektif. Karya Dyan Anggraini sedikit banyak mulai membicarakan gagasan tentang “diri” ketika ia punya kesadaran untuk memasuki persoalan identitas manusia yang disimbolkan melalui

topeng sebagai metafora. Begitu pun Siti Adiyati menciptakan pertanyaan-pertanyaan tentang diri melalui karya-karya cerminnya yang tidak hanya membicarakan subjek yang dilukiskannya, melainkan juga mengundang penonton untuk melihat dan membaca diri mereka sendiri sebagai bagian dari citra visual dalam karya. Meski demikian, dua seniman ini lebih memasuki gagasan yang seperti dirujuk dalam pemikiran-pemikiran eksistensial, tidak secara khusus membicarakan tentang “diri yang perempuan” atau bahkan dirinya sendiri, sebuah kecenderungan yang kemudian bisa dilihat dalam karya-karya seniman pada generasi sesudahnya. Dalam konteks seniman yang lebih muda, penggunaan tubuh dan potret diri menjadi salah satu metafora yang sangat kuat untuk membawa gagasan tentang politik dan kekuasaan ke ranah-ranah personal. Karya-karya Arahmaiani merupakan salah satu contoh yang dengan segera menunjukkan bergesernya pandangan seniman dari yang berposisi lebih objektif masuk ke wilayah subjektivitas. Ia menunjukkan pengalaman-pengalaman personalnya berhadapan dengan agama, negara, atau masyarakat secara luas. Dengan menggunakan dirinya sendiri sebagai subjek, ia membongkar cara berpikir atau tata nilai masyarakat yang melanggengkan nilai-nilai patriarkal dan maskulinitas.

Pada seniman-seniman era 1980-an ini, tubuh dan dunia personal adalah sebuah laboratorium. Artinya, tidak menampilkan dua hal ini dalam karya bukan berarti persoalan tersebut tidak menjadi kegelisahan para seniman, melainkan diterima sebagai sebuah pra-kondisi, atau sesuatu yang harus diatasi dalam pikirannya sebelum menjadi ekspresi dalam sebuah karya. Kesadaran tentang tubuh dalam karya-

karya Dolorosa dalam masa-masa awal kekaryaannya, juga dimulai dari pengalamannya belajar tentang anatomi tubuh manusia dalam studi patung modern yang dialaminya di Inggris sehingga cukup berbeda dengan konteks-konteks tubuh dalam wilayah feminisme. Seturut beberapa literatur yang sudah disebutkan sebelumnya, gagasan tubuh sebagai pernyataan feminis muncul dalam karya Dolorosa terutama pada periode akhir 1990-an, menegaskan bagaimana tubuh perempuan menjadi simbol yang langsung bagi kekerasan dan represi sosial dalam masyarakat. Kesadarannya untuk memasuki lebih jauh peristiwa kekerasan 1998 telah membawanya untuk melihat tubuh sebagai arena bagi pertarungan politik, dan pada akhirnya justru membawa Dolorosa pada kesadaran penuh bahwa praktik kesenian adalah sebuah cara untuk menjalankan politik. Dyan Anggraini berada dalam alur yang cukup searah, di mana tubuh merupakan representasi dari humanisme sehingga ia tidak hanya tertarik untuk menampilkan tubuh-tubuh perempuan tetapi juga laki-laki. Pada periode selanjutnya, beberapa kali tubuh lelaki ini juga muncul sebagai kritik terhadap budaya patriarkal itu sendiri, yang kemudian dikaitkan dengan konteks Jawa (melalui beberapa simbol dan tampilan topeng). Beberapa karyanya memang menampilkan potret diri, tetapi sebagian besar ditampilkan Dyan dalam bentuk wajah yang tertutup atau bentuk-bentuk terpisah (seperti tangan), bukan tubuh perempuan yang muncul sebagai pernyataan personal yang kuat atas kesadaran feminis.

Gagasan personal perempuan acapkali ditampilkan dalam bentuk-bentuk yang lebih abstrak, bukan representasional. Dalam karya-karya mereka, kita menemukan metafor-metafor yang merujuk

pada pemikiran-pemikiran tentang agensi seperti cermin, topeng, tubuh yang menari, gunung, atau tokoh-tokoh dalam mitologi pewayangan. Metafor-metafor inilah yang kemudian bisa dibaca lebih lanjut sebagai petunjuk untuk melihat cara perempuan membaca dan membangun dunia pemikirannya sendiri. Pembacaan ini kemudian didistribusikan melalui jalur-jalur media seperti kritik dan ulasan berita dalam surat kabar, atau majalah, atau sesekali munculnya figur mereka sendiri dalam bentuk profil atau wawancara. Dari medium seperti inilah pertukaran atau perluasan pemikiran perempuan dijelajahi. Dan saya kira, proses berkesenian yang cukup panjang itu memberikan nilai subversifnya sendiri jika dibandingkan dengan representasi perempuan dalam bentuk-bentuk kebudayaan yang lain, seperti yang dibangun melalui program-program televisi.

Akhir 1980-an dan awal 1990-an menjadi awal munculnya program-program drama televisi yang kemudian lebih kita kenal sebagai sinema elektronik (sinetron), yang ditayangkan oleh Televisi Republik Indonesia (TVRI) yang merupakan bagian penting dari agen propaganda pemerintah. Sosok-sosok perempuan dalam sinetron periode Orde Baru adalah sebuah cara membangun konstruksi sosial yang kuat tentang citra perempuan Indonesia. Sinetron "Losmen", misalnya, dalam catatan Sita Kayam (1997), adalah sebuah gambaran tentang bagaimana kehidupan perkawinan harus dilaksanakan dan bagaimana perempuan harus bertindak dalam kultur masyarakat Jawa. "Dr. Sartika", seri sinetron yang diproduksi oleh TVRI bersama dengan Departemen Kesehatan, menceritakan kehidupan seorang dokter perempuan di pedalaman, di mana di dalamnya ada bagian tertentu yang membicarakan tentang keluarga berencana.

Para seniman perempuan di sini memberikan penggambaran citra perempuan yang cukup berbeda, Saya kira hal itu juga menunjukkan adanya resistensi dan ruang-ruang di mana propaganda-propaganda itu dinegosiasikan dan coba dikonstruksi ulang, walaupun tidak dalam skala yang sama besarnya. Ruang atau wahana kesenian masih menjadi sebuah celah yang mampu keluar dari gagasan tentang keseragaman identitas perempuan yang dikonstruksi oleh kekuasaan.

Catatan Penutup

Penelitian ini pada awalnya berusaha untuk menjawab pertanyaan besar tentang pengaruh kebijakan atau strategi politik Orde Baru terhadap kelompok perempuan dalam visi estetika dan praktik berkesenian mereka yang berkarya pada periode-periode 1980-an dan 1990-an. Ketertarikan saya untuk melihat secara khusus pada periode ini juga didasari pada pencarian dan referensi personal saya yang tumbuh besar dalam sebuah keluarga yang sangat dibentuk oleh kebijakan-kebijakan politik Orde Baru. Pada saat yang sama, upaya-upaya untuk menuliskan kembali secara luas, tidak hanya dalam konteks seni di mana saya terlibat secara aktif, menjadi sebuah inspirasi bagi saya untuk melihat pengalaman dan konteks sosial yang selama ini melingkupi sebuah perspektif yang berbeda. Pembacaan atas situasi-situasi pasca-1965, di mana depolitisasi kaum muda dan kelompok perempuan merupakan salah satu fenomena yang cukup kuat, membawa saya pada penelusuran-penelusuran kecil yang berbasis pada narasi personal. Dalam kehidupan keseharian, saya melihat politik Orde Baru membangun citra perempuan dalam

konteks yang sempit dan stereotipikal. Pertanyaan saya selanjutnya, bagaimana dunia seni berusaha menegosiasi propaganda-propaganda kekuasaan? Apakah seluruh upaya untuk melakukan resistensi dan keluar dari propaganda itu tercermin dalam karya-karya para seniman? Apakah mereka mampu memberikan penawaran yang berbeda atas citra perempuan?

Sepanjang penelitian yang saya lakukan dalam waktu kurang lebih enam bulan, pertanyaan-pertanyaan besar itu sering saya formulasikan ulang. Subjek-subjek penelitian saya mempunyai latar belakang yang cukup beragam, hal ini memberikan kemungkinan jawaban yang berbeda-beda pula. Beberapa pertanyaan awal terasa terlalu mengintimidasi saya sehingga saya berusaha untuk lebih membangun fokus pada narasi personal yang mereka paparkan ketimbang mencoba mengarahkan mereka untuk menjawab pertanyaan saya secara langsung. Pada akhirnya, saya berusaha untuk mencatat lebih banyak narasi-narasi ini dan melihatnya sebagai bagian dari konteks yang menarik dalam proses berkarya mereka dalam menegosiasi nilai-nilai femininitas yang dikonstruksi oleh kekuasaan dan membangun nilai individual yang produktif bagi masing-masing subjek.

Berkarya dalam sebuah rezim kekuasaan di mana gagasan tentang kestabilan politik dan ekonomi menjadi slogan yang dijual untuk membenarkan kontrol yang mutlak dan dominasi kekuatan negara, bukanlah pekerjaan yang gampang. Dalam upaya depolitisasi yang massal, menjadi kritis terhadap realitas-realitas sosial politik berarti berani menanggung risiko atas kedaulatan individual dan kebebasan ekspresi. Model-model pembangunan institusi

seperti masa Orde Baru yang serba terpusat, membuat ruang atau lembaga kebudayaan yang ada menjadi bagian dari suara penguasa, dan tidak memberi ruang gerak yang cukup besar bagi seniman untuk menggemakan kritisisme. Pada titik inilah, para seniman harus membangun strategi politiknya atau mencari metafor-metafor yang memungkinkan mereka berbicara tentang masalah sosial politik dalam cara-cara yang lebih tersembunyi. Sikap politik ini harus dilihat sebagai hal yang lebih luas. Bukan berarti hal ini menunjukkan sikap anti pemerintah atau menyatakan sikap oposisi secara langsung, tetapi justru mencoba keluar dari upaya penyeragaman pemikiran serta menegakkan kemerdekaan berpikir dan bertindak menjadi sesuatu yang bisa dilihat sebagai politis dan subversif.

Pada paruh kedua 1980-an, beberapa seniman mulai membangun solidaritas dan turun langsung dalam advokasi-advokasi warga, tetapi belum begitu banyak melibatkan seniman perempuan. Arahmaiani sempat terlibat dalam beberapa aktivitas menjelang demo besar menentang Waduk Kedung Ombo, yang merupakan salah satu penanda penting bangkitnya gerakan masyarakat sipil pada masa Orde Baru. Selain itu nama-nama seperti Arief Budiman, F. X. Harsono, Moelyono, dan beberapa lainnya, menjadi bagian yang penting dalam menggerakkan partisipasi masyarakat menggemakan isu itu sebagai sebuah tindak perlawanan kolektif. Setelah periode tersebut, kelompok-kelompok perlawanan muncul dari generasi lebih muda, dengan isu-isu yang semakin mengarah pada keinginan untuk mengakhiri rezim diktator dan menyuarakan ide-ide pro demokrasi.

Dalam konteks seni, pada saat itu seniman-seniman perempuan memasuki tema-tema yang lebih beragam, tidak terlalu fokus pada politik maupun tema-tema tertentu. Dalam perspektif yang lain, politik yang dimunculkan bisa jadi lebih terkait dengan soal-soal posisi biner antara negara/masyarakat dengan individual, bukan hanya perkara kebijakan negara. Karya-karya Arahmaiani, misalnya, mulai mengajukan pertanyaan-pertanyaan yang kritis seputar ketegangan antara masyarakat, agama, negara dengan individual untuk membuka tabu-tabu seputar tubuh dan pemikiran perempuan yang direpresi oleh institusi-institusi sosial dan rezim kekuasaan. Arahmaiani juga menjadi bagian dari generasi seniman kontemporer pertama yang secara aktif terlibat dalam skena internasional, di mana karya-karyanya yang berfokus pada problem dan kritisisme atas konstruksi gender membawa pembahasan tentang diskursus tersebut dalam lingkup yang lebih luas. Salah satu karya terpentingnya adalah instalasi performans yang ditampilkan dalam perhelatan Venice Biennale 2003, dalam konteks Paviliun Indonesia. Karyanya, 11 Juni, 2002, merupakan sebuah refleksi atas pengalaman personalnya ketika ia sempat ditahan di Bandara Los Angeles untuk beberapa jam, dengan asumsi identitasnya dari negara muslim. Karyanya sendiri merupakan sebuah presentasi atas kontradiksi-kontradiksi dari fenomena global yang secara langsung mempengaruhi konstruksi identitas perempuan; kombinasi antara coca cola, Al Qur'an, pakaian dalam perempuan, antara yang religi dan yang profan, yang sakral dan kapitalisme massif.

Sementara Lucia Hartini menjelajahi dunia batin, sebuah pergolakan antara gagasan individualitas dan lanskap-lanskap sosial, da-

lam semangat spiritualisme yang cukup kental. Lucia Hartini menjadi salah satu figur penting dalam munculnya generasi baru seniman muda di Yogyakarta pada awal 1990an yang banyak mengusung bentuk-bentuk surealis sebagai ekspresi kekaryaannya. I Gusti Ayu Kadek Murniasih (Murni) barangkali merupakan salah satu seniman yang menjadi ikon perempuan pada kisaran akhir 1990an hingga awal 2000an. Karya-karya lukisnya merupakan sebuah pernyataan paling keras tentang bagaimana represi terhadap tubuh perempuan yang muncul dari berbagai tatanan dan institusi sosial telah menciptakan kontradiksi—antara frustrasi dan kekuatan—pada pengalaman perempuan atas tubuhnya. Ia menampilkan simbol-simbol yang sebelumnya dianggap tabu perihal seksualitas, sehingga dengan segera karyanya membangun provokasi bagi para penonton. Simbol-simbol tersebut diwujudkan dalam bahasa visual yang seperti “naïf” seperti menyajikan cakrawala pemikiran kanak-kanak yang radikal. Narasi kehidupan personalnya juga membuat karya-karya Murni terasa sangat relevan untuk memperjuangkan isu-isu berkaitan dengan kekerasan dan hak tubuh perempuan.

Pada generasi pasca1998, kegelisahan-kegelisahan yang menyangkut kehidupan personal semacam ini menjadi bagian yang penting dalam tema-tema karya yang dihasilkan oleh seniman perempuan. Pada perkembangan seni kontemporer pasca 1998, para seniman perempuan muncul dengan beragam isu yang berada dalam kelindan antara subjektivitas, identitas, tubuh, dan juga merespons isu-isu sosial politik. Menguatnya kesadaran gender dan isu-isu feminisme juga memberi ruang bagi seniman perempuan untuk secara kritis mendiskusikan relasi kuasa dalam wacana gender

di Indonesia, serta bagaimana kebijakan-kebijakan politik mempengaruhi kehidupan personal perempuan. Pada saat yang sama, kesadaran bahwa kesetaraan juga berarti kesempatan yang sama untuk berpartisipasi dalam tindakan dan peristiwa sosial membuat seniman perempuan semakin terbuka dalam pengekspresian pemikiran-pemikiran atas fenomena sosial secara umum. Para seniman perempuan menolak anggapan yang stereotipikal bahwa karya-karya mereka harus selalu berkait dengan isu perempuan sendiri; bagi mereka, karya-karya seni yang diciptakan adalah mempersoalkan kemanusiaan secara lebih luas.

Kesadaran gender yang lebih besar di kalangan perempuan *pasca* 1998 dipengaruhi secara langsung oleh munculnya gerakan-gerakan perempuan yang lebih *visible*, dengan gagasan-gagasan atau isu-isu yang secara langsung mempengaruhi kehidupan masyarakat kebanyakan. Gerakan Suara Ibu Peduli yang dimotori oleh Karlina Supeli, Gadis Arivia dan beberapa eksponen lain memperjuangkan hak para ibu dan anak atas kebutuhan susu yang saat itu hampir tak terbeli. Dari kemunculan mereka secara massif di ruang terbuka untuk memperjuangkan hak dan menuntut percepatan demokrasi, isu tentang kesetaraan hak untuk perempuan menjadi salah satu agenda reformasi yang diperjuangkan secara intens dan konsisten. Pada periode yang sama, sebuah penerbitan, "Jurnal Perempuan", menjadi media yang menyuarakan gagasan-gagasan perempuan, yang mempengaruhi iklim diskusi akademik di berbagai kampus. Gerakan perempuan mendapatkan dukungan yang luas dari para aktivis, politisi, akademisi, kelompok intelektual independen dan juga para pelaku kesenian. Pada periode Gus Dur, akhirnya didirikan sebuah lembaa-

ga yang menjadi lokus bagi gerakan perempuan di Indonesia, yang disebut sebagai Komisi Nasional Perempuan (Komnas Perempuan), yang mempunyai akses untuk mendesak lahirnya kebijakan-kebijakan negara yang berpihak pada perempuan dan juga menyelesaikan persoalan-persoalan hukum dan politik untuk perempuan.

Sekitar dua atau tiga tahun pasca reformasi 1998, saya menyaksikan bagaimana wacana-wacana yang muncul dalam lingkup seni dan budaya juga bergeser. Tulisan-tulisan lain dalam penerbitan ini menunjukkan dengan jelas bagaimana praktik dan ideologi kesenian berubah, terutama dengan membandingkan tema dan kecenderungan antara generasi. Ketertarikan yang lebih besar terhadap problem identitas, penggalian kembali narasi-narasi personal, pertautan dengan budaya global, adalah beberapa hal yang tampak menguat dalam karya-karya seni yang lahir pasca 1998. Seniman-seniman perempuan dari generasi yang lebih muda banyak mengangkat tema-tema yang lebih mempertanyakan subjektivitas dan individualitas, dan juga mendobrak batasan-batasan atas tabu dan seksualitas. Pameran *Boy's Don't Cry* di Rumah Seni Cemeti pada 2002 menunjukkan bagaimana seniman-seniman muda perempuan seperti merayakan identitas keperempuanan mereka, dan secara kritis mempertanyakan pranata-pranata sosial yang dianggap terberi (*given*) bagi kaum perempuan seperti perkawinan, agama, dan sebagainya. Pada saat pameran itu berlangsung, karena sedikit banyak saya merasa seperti kegelisahan saya terartikulasikan oleh beberapa karya mereka, barangkali karena kami tumbuh dalam satu generasi yang sama. Saya merasa bahwa problem-problem yang tampaknya "personal" dalam kehidupan perempuan, sesungguhnya merupakan

dampak dari kebijakan politik skala besar. Karenanya, melihat kembali narasi-narasi personal ini, sebagaimana yang banyak digemborkan oleh para feminis gelombang ketiga, sesungguhnya selalu mempunyai dimensi politisnya sendiri. Beberapa proyek pameran atau lokakarya lain yang mengundang pelaku seni perempuan misalnya Youth of Today yang diinisiasi oleh Kelompok Mes 56—yang menariknya semua anggota kelompok ini adalah laki-laki, untuk mengikuti serangkaian pertemuan yang selama tiga bulan dengan hasil akhir presentasi karya sederhana. Tidak semua peserta Youth of Today adalah seniman, karena program ini tidak bekerja dalam lingkup yang terfokus pada kesenian, tetapi lebih menyelidiki bagaimana kelompok perempuan muda membaca dan mengambil alih fenomena budaya populer. Hal ini juga berkait dengan teori-teori sosial budaya yang populer pada kisaran awal 2000an di mana gaya hidup baru sebuah generasi (pada saat itu sering disebut sebagai generasi MTV) dengan pengaruh media yang kuat menjadi wacana yang banyak diangkat dalam forum-forum intelektual muda.

Jika dua contoh yang saya sebutkan tadi menunjukkan bagaimana seniman perempuan membangun jaringan secara kolektif untuk mengekspresikan gagasannya, maka di sisi yang lain, dalam ranah yang lebih individual, periode awal 2000an ini juga melihat munculnya generasi seniman perempuan seperti Christine Ay Tjoe, Bunga Jeruk Permata Pekerti, Sekar Jatiningrum, Ayu Arista Murti, Titarubi, Tintin Wulia, dan beberapa nama lain. Karya-karya Ay Tjoe sejak awal banyak menunjukkan ketertarikannya pada narasi tentang dunia dalam situasi psikologis manusia, termasuk di dalamnya khazanah spiritualitas. Ay Tjoe seperti membawa spirit surealisme,

tetapi lebih banyak muncul dalam gaya yang punya kecenderungan abstrak, meski sangat berbeda dengan model abstrak barat seperti Jackson Pollock ataupun Rothko. Secara khusus, karya-karya Ay Tjoe, terutama pada periode awal karya-karya seni grafisnya, seperti menerjemahkan konsep tentang diri dan mimpi seperti pada pemikiran Freud atau Junghun. Bunga Jeruk, Sekar Jati dan Ayu Arista Murti banyak menjelajahi mitos-mitos dan terkadang dongeng, kemudian memberinya konteks-konteks baru yang lebih relevan dengan problem masa kini. Gagasan gender terutama muncul melalui figur-figur perempuan yang mereka munculkan, di mana bentuk yang tidak lazim, termasuk peminjaman sosok horror perempuan, menjadi sebuah cara untuk mensubversi identitas keperempuanan. Secara bentuk, bahasa visual mereka juga terpengaruh oleh produk-produk budaya populer seperti komik, ilustrasi, atau citraan yang lebih terekspos oleh media massa. Titarubi bergerak secara simultan dari isu-isu personal dan memasuki gagasan penulisan sejarah yang lebih luas melalui karya-karyanya pada periode 2002 sampai 2018 ini. Pengalaman personalnya sebagai perempuan dan kemudian ketertarikannya untuk menelusuri sejarah nusantara melalui rempah dan laut telah melahirkan seri-seri karya yang cukup monumental. Dari nama-nama di atas, Tintin Wulia kiranya merupakan seniman yang sejak awal tertarik pada gagasan-gagasan yang lebih konseptual, atau pada wacana-wacana yang merupakan bagian dari fenomena global seperti urbanisme, penulisan kembali sejarah, dan sebagainya. Tintin Wulia termasuk seniman yang memasuki narasi penulisan kembali sejarah 1965 lebih awal ketimbang seniman-seniman lain; terutama dengan menggali lagi cerita sang kakek, yang berkelindan di antara sejarah pergerakan etnis Cina dengan geger politik di Indo-

nesia. Dari sini, Tintin kemudian memulai proyek jangka panjangnya tentang identitas, migrasi dan mobilitas.

Secara umum, sebagai bagian dari generasi perempuan yang tumbuh dalam periode transisi antara narasi Orde Baru dan pasca 1998, ketegangan antara individualitas dan kolektif, subjektivitas dan konteks-konteks sosial, yang personal dan yang politik, menjadi hal-hal yang cukup fundamental dalam wacana gender periode tersebut. Dibandingkan dengan gerakan perempuan di Barat gelombang ketiga yang juga banyak memasuki wilayah subjektivitas dan narasi personal, di mana hak-hak perempuan sebagai individu menjadi fokus penting, termasuk dalam hal seksualitas, di Indonesia isu-isu sensitif seperti aborsi legal masih tenggelam dalam isu-isu lain yang dianggap lebih penting dan relevan untuk konteks Indonesia. Seniman-seniman perempuan tidak saja menggugat kuasa patriarki melalui kritisisme atas negara, masyarakat atau agama, tetapi juga mencoba memasuki refleksi yang lebih intim di mana gagasan diri dan identitas mereka harus berkaitan dengan narasi-narasi yang kompleks tentang globalisasi, identitas, atau kapitalisme.

Dengan membangun jembatan relasi antara seniman-seniman perempuan dari berbagai generasi, saya percaya bahwa penulisan sejarah seni akan menghasilkan lebih banyak perspektif. Dalam kerangka yang lebih luas, pembelajaran atas pengalaman-pengalaman personal dan sosial pada generasi-generasi sebelumnya menjadi sebuah langkah untuk melihat kembali lanskap sosial politik dan menciptakan narasi-narasi yang lebih berpihak pada peran perempuan. Bagi saya sendiri, kesempatan untuk bertemu dan belajar pada para seniman perempuan dari berbagai generasi ini juga menjadi

sebuah ruang untuk merefleksikan pengalaman dan pengetahuan saya tidak saja berkaitan dengan seni, tetapi juga tentang narasi kehidupan itu sendiri. Isu feminisme bukanlah sebuah isu yang berjarak dari realitas kehidupan; setiap hari ia menjadi bagian dari langkah, nafas dan pemikiran kita sehingga ia tak bisa lepas dari cara kita memandang berbagai hal. Karena itu, feminisme juga menjadi ruang yang sangat terbuka untuk terus dibongkar dan didefinisikan ulang terkait dengan praktik-praktik kehidupan yang sangat berbeda bagi setiap perempuan. Para seniman ini telah mencatatkan pengalaman-pengalaman mereka, menautkan praktik dan pemikiran mereka dalam konteks sosial yang lebih luas, untuk terus dibaca dan diterjemahkan sehingga bisa menginspirasi berbagai kelompok untuk mewujudkan sebuah gerakan bersama dalam mewujudkan ruang hidup yang berkeadilan •

DAFTAR PUSTAKA

- Abdullah, Irwan. 1997. Sangkan Paran Gender. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Adiyati, Siti. 2017. Dari Kandinsky Sampai Wanita: Catatan-catatan Seni Rupa (1975-1997). Jakarta: Yayasan Jakarta Biennale.
- Anggraini, Dyan. 2013. Ambang/Threshold. Yogyakarta: Dyan Art Studio.
- Anggraini, Dyan & Landung Simatupang. 2018. Perempuan (Di) Borobudur. Yogyakarta: Dyan Art Studio.
- Arivia, Gadis. 2003. Filsafat Berperspektif feminis. Jakarta: Yayasan Jurnal Perempuan.
- Bennett, Linda Rae dkk. 2018. Seksualitas Di Indonesia. Jakarta: Yayasan Pustaka Obor Indonesia.
- Blackburn, Susan. 2007. Kongres Perempuan Pertama. Jakarta: Buku Obor.
- Broude, Norma & Mary D. Garrard. 1994. The Power Of Feminist Art. China: Harry N. Abrams, Inc., Publishers.
- Buku Program. 2018. Exchange 2018: Wandering Asian Contemporary Performance. Yogyakarta.
- Bujono, Bambang. 2017. Melampaui Citra dan Ingatan. Jakarta: Gajah Hidup.
- Campbell, Siobhan "Red Thread (Benang Merah)", katalog pameran Mangku Muriati dan Teja Astawa, diterbitkan oleh Sudakara Art Space, Bali, Februari 2016.
- Carla Bianpoen, Farah Wardani, Wulan Dirgantoro, Indonesian Women Artists: The Curtain Opens, Jakarta: Yayasan Senirupa Indonesia, 2007.

- Carter, Angela. 2011. *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*. Glasgow: Penguin Classics.
- Chadwick, Whitney & Isabelle de Courtivron. 2018. *Significant Others*. London: Thames & Hudson.
- Eviandaru, Monika dkk. 2001. *Perempuan Postkolonial dan Identitas Komditi Global*. Yogyakarta: Percetakan Kanisius.
- Greer, Germaine. 2012. *The Female Eunuch*. London: Fourth Estate.
- Harsono, FX. 2010. *RE: PETITION/POSITION*. Magelang: Langgeng Art Foundation.
- Herstatt, Claudia. 2008. *Women Gallerists*. Germany: Hatje Cantz.
- Hester, Helen. 2018. *Xenofeminism*. Cambridge: Polity Press.
- Keesing, Elisabeth. 1999. *Betapa Besae Pun Sebuah Sangkar: Hidup, Surat dan Karyanya*. (Penerjemah: Koesalah Soebagyo Toer). Jakarta: Djambatan.
- KUNCI. 2016. *After Works Reading_*. Yogyakarta: Cultural Studies Center Team.
- Kuning, Zai. 2017. *Dapunta Hyang: Transmission Of Knowledge*. Singapore: National Arts Council.
- Lertchaiprasert, Kamin. 2007. *Lifeveryday (Catalogue of Kamin Lertchaiprasert) "Curator: Josef Ng"*. Bangkok: Asian Print Co., Ltd.
- Lindsay, Kenneth C & Peter Vergo. 1994. *Kandinsky*. USA: Da Capo Press.
- Mosse, Julia Cleves. 1996. *Gender dan Pembangunan*. (Penerjemah: Hartian Silawati). Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Mundi, Artes. 2019. *Anna Boughiguan Bouchra Khalili Otobong Nkanga Trevor Paglen Apichatpong Weerasethakul*. Wales: Artes Mundi Prize Limited.
- Ng, Kingsley. 2016. *Notes Selected Works 2005-2016*. Hong Kong: Hong Kong Arts Development Council.

- Nkanga, Otobong. 2017. *Luster and Lucre*. Berlin: SternbergPress.
- Oliva, Achille Bonito Oliva. 2011. *Seni Setelah Tahun Dua Ribu*. (Penerjemah: Alia Swastika). *Biasa ArtSpace Little Library*.
- Parta, Wayan Seriyoga "Eternal Line", katalog pameran Mangku Muriati dan Teja Astawa, diterbitkan oleh Sudakara Art Space, Bali, Februari 2016.
- Pollock, Griselda. 2003. *Vision and Difference*. New York: Routledge Classics.
- Sanjaya, Tisna. 2018. *Potret Diri Sebagai Kaum Munafik*. Jakarta: Galeri Nasional Indonesia.
- Sears, Laurie J. 1996. *Fantasizing The Feminine In Indonesia*. London: Duke University Press.
- Siahaan, Semsar dkk. 2017. *Seni Manubilis Semaar Siahaan (1952-2005)*. Jakarta: Yayasan Jakarta Biennale.
- Sinaga, Dolorosa. 2011. "Nature, Art, & Symphony": Sculpture Exhibition by Dolorosa Sinaga and Somalaing Studio. *Java Banna Art Gallery, Bromo*.
- Sinaga, Dolorosa. 2013. *Menarilah!*. Jakarta: Badan Pengelola Pusat Kesenian Jakarta.
- Spanjaard, Helena. 2018. *Cita-Cita Seni Lukis Indonesia Modern 1900-1995*. Yogyakarta: Penerbit Ombak.
- Suryakusuma, Julia. 2011. *State Ibuism: The Social Construction of Womanhood in New Order Indonesia*. Depok: Komunitas Bambu.
- Wieringa, Saskia Eleonora. 1999. *Penghancuran Gerakan Perempuan di Indonesia*. Jakarta: Garba Budaya.
- Dirgantoro, Wulan. "Feminism and Contemporary Arts in Indonesia: Defining Experiences", Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017
- Gerakan Seni Rupa Baru, katalog pameran di RJ Katamso Gallery, Institut Seni Indonesia, 2016

REFERENSI DARI MEDIA/PERPUSTAKAAN MAYA

Krasny, Elke. Feminist Thought and Curating: On Method: diakses melalui jurnal virtual On Curating: <http://www.on-curating.org/issue-26-reader/the-curator-and-her-double-the-cruelty-of-the-avatar-copy.html#.Xl6Kmy2B0U0>

Suryajaya, Martin. "Estetika Orde Baru", <https://indoprogres.com/2016/03/estetika-orde-baru/>

Siti Rukiah Kertapati, sastrawati era kemerdekaan yang terlupakan: <https://www.bbc.com/indonesia/indonesia-46224526>, 24 November 2018

Schippers, Birgit. "Julia Kristeva and Feminist Thoughts", Edinburg: Edinburg University Press, 2011.

Irawati, Henny. Saparinah Sadli: Women's Studies di Indonesia

<https://www.jurnalperempuan.org/tokoh-feminis/saparinah-sadli-womens-studies-di-indonesia>, 6 Mei 2016

Kirandita, Patresia. "22 Desember: Menjinakkan Kaum Ibu," <https://tirto.id/menjinakkan-kaum-ibu-cBXR>, 22 Desember 2017

Rahayu, Ruth Indiah. Gerakan Perempuan di Indonesia: Pasang Surut Memperjuangkan Hak, <https://indoprogress.com/2017/12/gerakan-perempuan-di-indonesia-pasang-surut-memperjuangkan-hak/21> Desember 2017, 21 Desember 2017

Nur Janti, "Menteri Peranan Perempuan Pertama," <https://www.bbc.com/indonesia/indonesia-46224526>, 7 Juni 2016

Salim, Hairus HS, "Perempuan Yang Tak Pernah Menyerah Tak Pernah Mencampakkan Mimpi." <https://haisa.wordpress.com/2013/09/30/perempuan-yang-tak-pernah-menyerah-tak-pernah-mencampakkan-mimpi1/>

TAMBAHAN REFERENSI BIBLIOGRAFI

1. Lucy R. Lippard, *Pink Glass Swan: Selected Essays on Feminist Art*, New York: The New Press, 1995.
2. Minarti, Helly, "Mematung/Menari/Menata Tari Sebagai Laku Menulis dengan Tubuh" dalam katalog Pameran tunggal Dolorosa Sinaga, "Have You Seen A Sculture From A Body?" yang berlangsung di Galeri Nasional Indonesia, Jakarta pada tahun 2008.
3. Arbuckle, Heidi *Plastic Pleasure* dalam katalog Pameran tunggal Dolorosa Sinaga, "Have You Seen A Sculture From A Body?" yang berlangsung di Galeri Nasional Indonesia, Jakarta pada tahun 2008
4. Arbuckle, Heidi, "Performing Emiria Sunassa: Reframing the female subject in Post-colonial Indonesia," disertasi Doctor, Asia Institute and the Department of Histories, Gender Studies, University of Melbourne, Australia, 2012.
5. Pollock, Griselda. *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art* (Routledge Classics), London; Routledge, 1988.

6. Pollock, Griselda *Differencing the Canon (Revisions, Critical Studies in the History and Theory of Art)*, London: Routledge, 1999.
7. Adiyati, Siti. *Dari Kandinsky Sampai Wianta: Catatan-catatan Seni Rupa (1975-1997)*, Jakarta: Yayasan Jakarta Biennale, 2017

Alia Swastika adalah lulusan Jurusan Komunikasi Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta. Sejak 2000 ia aktif menerbitkan esai-esainya di jurnal akademik dan mempresentasikan penelitiannya di berbagai seminar dan lokakarya. Pada 2000-2004 ia menjadi editor untuk terbitan Surat dan Manajer Artistik Cemeti Art House, Yogyakarta. Alia telah mengikuti beragam program pertukaran seni-man dan residensi, antara lain, program UfaFabrik di Berlin, Jerman (2005), magang di The Asia Society, New York, dengan dana dari Asian Cultural Council (2006), ArtHub, Shanghai (2007) dan magang di National Art Gallery, Singapura (2010). Sejak 2008 ia menjadi kurator di Ark Galerie, Jakarta. Sekarang bekerja sebagai Direktur Yayasan Biennale Yogyakarta.

Beberapa karya kuratorialnya antara lain The Past The Forgotten Time (Amsterdam, Jakarta, Semarang, Shanghai, Singapura, 2007-2008); Manifesto: The New Aesthetic of Seven Indonesian Artists (Institute of Contemporary Arts, Singapura, 2010); dan pameran tunggal Eko Nugroho, Tintin Wulia, Wimo Ambala Bayang dan Jompet Kuswidananto.

Pada 2011 Alia menjadi kurator Biennale Jogja XI bersama Suman Gopinath (India) dengan mengeksplorasi tema spiritualitas, religiusitas dan kepercayaan. Pada 2012 ia kurator pameran yang berfokus pada seniman Indonesia di Art Dubai 2012 dalam program "Marker". Kerja kuratorial internasionalnya misalnya sebagai ko-direktur artistik The 9th Gwangju Biennale: Roundtable, Korea Selatan, bersama lima kurator lainnya dari Asia. Pada 2017, ia menjadi kurator untuk pameran seni kontemporer pada perhelatan Europalia Arts Festival di empat museum di Belgia dan Belanda.

Pada 2015, mendirikan Study on Art Practices yang menerbitkan journal Skripta, sebuah media diskursus seni kontemporer, berbasis di Yogyakarta

