

sejarah seni rupa indonesia

DEPARTEMEN PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN

PUSAT PENELITIAN SEJARAH DAN BUDAYA

PROYEK PENELITIAN DAN PENCATATAN KEBUDAYAAN DAERAH

1976 / 1977

959.8

SET

709/299
PIV

A

SEJARAH SENI RUPA INDONESIA

Diterbitkan oleh :

**PROYEK PENELITIAN DAN PENCATATAN KEBUDAYAAN DAERAH
DEPARTEMEN PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN**



PENGANTAR

Proyek Penelitian dan Pencatatan Kebudayaan Daerah, Pusat Penelitian Sejarah dan Budaya, baru dimulai dalam tahun anggaran 1976/1977, dengan menggarap enam aspek. Lima aspek di antaranya yakni Sejarah Daerah, Cerita Rakyat Daerah, Adat Istiadat Daerah, Ensiklopedi Musik/Tari Daerah dan Geografi Budaya Daerah; pelaksanaan kegiatannya mulai dari penelitian, pengolahan data penyusunan sampai dengan penyempurnaan naskahnya dikerjakan bersama oleh Pusat dengan Daerah. Satu aspek lagi, ialah "Sejarah Kesenian Indonesia", yang seluruh kegiatannya mulai dari penelitian, pengolahan data, penyusunan sampai dengan penyempurnaan naskahnya langsung ditangani oleh Tim Peneliti dari Pusat Penelitian Sejarah dan Budaya, bekerjasama dengan tenaga ahli dari Pusat Penelitian Purbakala dan Peninggalan Nasional, dari Perguruan Tinggi serta tenaga-tenaga ahli dalam lingkungan Direktorat Jenderal Kebudayaan Departemen P dan K.

Penulisan Sejarah Kesenian Indonesia ini pelaksanaannya direncanakan secara bertahap, dengan memperhatikan urgensi dan prioritasnya. Oleh karena itu tahap pertama tahun 1976/1977 dititik beratkan pada "*Sejarah Seni Rupa Indonesia*". Hal ini didasarkan atas penghayatan dan pertimbangan-pertimbangan sebagai berikut :

- a. Kenyataan menunjukkan bahwa buku-buku mengenai seni rupa Indonesia masih sangat kurang, apalagi buku-buku yang ditulis dalam bahasa Indonesia dan dikarang oleh penulis-penulis bangsa Indonesia sendiri.
- b. Buku-buku seni rupa dalam bahasa asing, yang ditulis oleh para penulis asing, meskipun materi dan penyajian cukup tinggi mutunya, tetapi kebanyakan tidak terbaca dan tidak terjangkau oleh masyarakat luas, baik bahasanya maupun harganya yang agak tinggi/mahal.
- c. Buku-buku seni rupa yang ditulis oleh penulis asing belum cukup mewakili aspirasi kejiwaan seperti yang terkandung di dalam Seni Rupa Indonesia itu sendiri.

Kami menyadari bahwa naskah ini belumlah merupakan suatu hasil penelitian yang tuntas, sehingga di sana sini masih terdapat kekurangan-kekurangannya, yang diharapkan dapat disempurnakan pada penelitian-penelitian selanjutnya.

Kerja sama semua pihak telah dapat dibuktikan dan diwujudkan dengan selesainya naskah ini tepat pada waktunya.

Untuk itu kami perlu menyampaikan ucapan terimakasih kepada semua pihak yang telah memberikan bantuan dan kerja samanya terutama kepada :

I. Tim Peneliti/Penulis yang terdiri dari :

1. Kusnadi,
2. Hasan M. Ambari,
3. Sujatmi,
4. Popo Iskandar,
5. Fajar Sidik,
6. Wiyoso,
7. Bintarti.

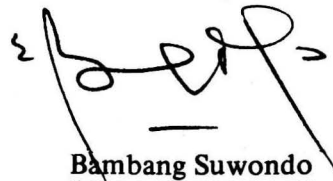
II. Tim Penyempurna Naskah dan Editor :

- | | | |
|--------------|---|------------------------|
| – Konsultan | : | Prof. Dr. I.B. Mantra, |
| – Ketua | : | Bambang Suwondo, |
| – Sekretaris | : | Ahmad Yunus, |
| – Anggota | : | 1. Kusnadi, |
| | | 2. Sujatmi, |
| | | 3. Popo Iskandar, |
| | | 4. Hasan M. Ambari, |
| | | 5. Djnen, |
| | | 6. Sutrisno Kutoyo, |
| | | 7. P. Wajong, |
| | | 8. Sarwito, |
| | | 9. Firdaus Burhan. |

Akhirnya kami harapkan bahwa dengan terbitnya buku ini akan bermanfaat bagi penelitian-penelitian selanjutnya, serta Bangsa dan Negara kita.

Jakarta, Juli 1979.

**Pemimpin Proyek Penelitian dan
Pencatatan Kebudayaan Daerah,**



Bambang Suwondo
NIP. 130117589

SAMBUTAN

Direktur Jenderal Kebudayaan
Departemen Pendidikan dan Kebudayaan

Kita menyambut dengan rasa gembira, bahwa Proyek Penelitian dan Pencatatan Kebudayaan Daerah, Pusat Penelitian Sejarah dan Budaya, Dep. P dan K telah berhasil menyusun naskah : Sejarah Seni Rupa Indonesia.

Naskah ini adalah suatu usaha permulaan dan masih merupakan tahap pencatatan, yang dapat disempurnakan pada waktu yang akan datang.

Usaha menggali, menyelamatkan, memelihara, serta mengembangkan warisan budaya bangsa seperti yang disusun dalam naskah ini masih dirasakan sangat kurang, terutama dalam penerbitan.

Oleh karena itu saya mengharapkan bahwa dengan terbitan naskah ini akan merupakan sarana penelitian dan kepustakaan yang tidak sedikit artinya bagi kepentingan pembangunan bangsa dan negara, khususnya pembangunan kebudayaan.

Akhirnya saya mengucapkan terima kasih kepada semua pihak yang telah membantu penyelesaian naskah ini.

Jakarta, Agustus 1979.
Direktur Jenderal Kebudayaan,



Prof. Dr. Haryati Soebadio
NIP. 130119123

DAFTAR ISI

	Halaman
KATA PENGANTAR	i
SAMBUTAN	iii
DAFTAR ISI	v
KATA PENDAHULUAN	1
BAGIAN I : PRA SEJARAH	7
Tinjauan Seni Rupa Prasejarah	
A. SENI LUKIS / SENI HIAS	9
B. BANGUNAN MEGALITIK	15
C. SENI PATUNG / ARCA	21
D. SENI KRIYA	26
BAGIAN II : SENI RUPA ZAMAN KLASIK DI INDONESIA	34
Tinjauan Seni Rupa Klasik Indonesia	
A. PERTULISAN / PRASASTI	34
B. ARSITEKTUR	35
C. SENI ARCA	51
D. RELIEF DAN SENI HIAS CANDI	56
E. SENI KRIYA	58
BAGIAN III : SENI RUPA INDONESIA – ISLAM	62
Tinjauan Karya Seni Rupa Indonesia – Islam	
A. SENI BANGUNAN	70
B. SENI KALIGRAFI ISLAM	112
C. SENI KRIYA	124
BAGIAN IV : KEDUDUKAN SENI RUPA BARU	141
A. MASA PERINTIS SENI RUPA KONTEMPORER INDONESIA	143
B. PERIODE SENI LUKIS HINDIA MOLEK	148
C. BERDIRINYA "PERSAGI"	157
D. SENI LUKIS INDONESIA PADA ZAMAN PENDUDUKAN JEPANG, 1942 – 1945	168
E. PERIODE PENDIRIAN SANGGAR-SANGGAR ANTARA TAHUN 1945 – 1950	179
F. PERKEMBANGAN SENI RUPA MODERN DI INDONESIA DARI PENGAMATAN SESUDAH 1950	193
G. SENI PATUNG BARU INDONESIA	222
DAFTAR KEPUSTAKAAN	247

KATA PENDAHULUAN.

Kebudayaan umat manusia merupakan suatu pengertian yang luas dan beragam. Di dalam terkandung berbagai segi kehidupan yang dihayati oleh manusia sepanjang zaman. Pada hakekatnya kebudayaan itu meliputi seluruh kemanusiaan itu sendiri, dan mencakup beraneka ragam aspek kehidupannya, baik kehidupan yang menyangkut politik dan hukum, sosial dan ekonomi, maupun seni budaya pada arti yang khusus. Ditinjau dari sudut yang demikian, maka kegiatan seni, merupakan salah satu jenis kiprah budaya umat manusia. Seni merupakan salah satu komponen utama di dalam arti dasar dari kebudayaan secara menyeluruh, di samping falsafah dan ilmu pengetahuan.

Identitas suatu bangsa banyak ditentukan oleh kehidupan keseniannya. Terdapat hubungan yang kait mengkait dan jalin menjalin antara perkembangan kesenian dengan martabat suatu bangsa, bahkan kesenian dapat pula dijadikan salah satu alat untuk penentuan nilai-nilai dari suatu bangsa.

Pada taraf kehidupan kebudayaan bangsa dewasa ini, kegiatan penggalian, penelitian, pembinaan dan pengembangan bidang kesenian perlu dilakukan secara bersungguh-sungguh, terus menerus dan berkelanjutan. Secara bertahap perlu digiatkan usaha inventarisasi dan dokumentasi, selanjutnya diteruskan dengan kegiatan penelitian dan penerbitannya. Kegiatan itu akan mempunyai nilai yang penting sebagai pembangkit apresiasi dan penyebar luasan ide-ide seni. Juga merupakan usaha tersendiri bagi kelangsungan dan pengembangan kebudayaan nasional dan mempunyai arti yang penting bagi ketahanan kebudayaan nasional.

Pada hakekatnya, kegiatan dan penelitian kehidupan kesenian itu adalah pekerjaan yang penting dan tidak dapat diabaikan. Dalam kegiatan penelitian, aspek utama ialah meninjau obyek dari berbagai sudut. Pendekatan perlu dilakukan dengan melalui berbagai dimensi. Salah satu tinjauan serta pendekatan yang wajar ialah aspek kesejarahan.

Kebudayaan itu mengenal proses perubahan dari masa lampau ke masa kini, demikian pula kehidupan kesenian. Tanpa pengetahuan masa lampau dari suatu kesenian, kiranya sulit untuk mengerti dan menghayati perkembangannya seperti yang dialami pada masa kini.

Adapun perubahan yang melekat pada kesenian itu, disebabkan karena sifat kesenian sebagai unsur dari kebudayaan yang selalu kreatif dan dinamis. Dinamika kesenian itu tidak bergerak serentak, dan sekaligus tetapi setapak demi setapak, dan berkembang sesuai dengan lingkungannya. Faktor perubahan kesenian itu beraneka ragam. Perubahan itu dapat disebabkan dari dalam masyarakat itu sendiri, dan mungkin pula dikarenakan adanya pengaruh dari luar.

Selanjutnya kesenian itu mempunyai pengertian yang beragam dan ber-cabang-cabang. Kegiatan kesenian terjadi pada berbagai segi kehidupan manusia. Kesenian itu merupakan salah satu pusat kegiatan dasar dari umat manusia sejak dahulu kala sehingga zaman yang akan datang. Sudah menjadi kodrat manusia untuk mencintai yang serba indah, yang mengejawantah sebagai kegiatan kesenian.

Di dalam sejarah kehidupan manusia yang meliputi segi materi maupun kerokhanian, maka seni memegang peranan penting, karena seni merupakan cetusan jiwa yang spontan. Emosi estetik yang dihayati di dalam seni merupakan suatu kepuasan tersendiri lepas dari kegairahan lainnya. Selanjutnya kesenian itu sendiri mempunyai berbagai cabang seperti : seni pertunjukan (musik, tari, drama), seni sastra dan seni rupa.

Terhadap semua cabang kesenian itu pada gilirannya perlu diadakan penelitian yang seksama. Kali ini giliran pertama dijatuhkan pada penelitian sejarah seni rupa Indonesia. Apabila kita telaah dengan sungguh-sungguh, maka nyatalah, bahwa masyarakat Indonesia dewasa ini secara keseluruhan boleh dikatakan belum menyadari akan pentingnya fungsi seni dalam kehidupan. Tidak dapat disangkal, dalam kehidupan sehari-hari masyarakat bersinggungan, dan bergaul dengan berbagai perwujudan seni rupa. Masyarakat hidup di dalam keseni-rupaan itu sendiri, baik yang berbentuk produk arsitektur, patung, lukisan maupun hasil kriya, namun fungsi dari kehadiran seni rupa itu dirasakan belum sampai menyadarkan masyarakat seperti yang dikehendaki. Masyarakat pada umumnya masih bersikap polos, lugu dan tanpa tanggapan yang berinti terhadap hasil budaya seni rupa di lingkungan hidupnya. Tidak berlebihan bilamana dikatakan, bahwa apresiasi masyarakat terhadap seni rupa belum mencapai taraf seperti yang diharapkan sebagai bangsa yang merdeka.

Sebagaimana bidang kehidupan lain, maka apresiasi terhadap seni rupa tidak mungkin timbul dengan sendirinya. Pada umumnya, berbagai nilai kehidupan manusia, seperti estetika, perlu diajarkan, diadatkan dan dibudayakan. Masyarakat perlu dikenalkan dengan nilai keindahan, sehingga keindahan yang berwujud seni dapat berkembang dengan semarak. Demikian pula terhadap seni rupa, pengetahuan dan penghayatan masyarakat terhadap seni rupa Indonesia, termasuk sejarah pertumbuhannya, dan perkembangannya perlu diberikan dandiusahakan. Kesempatan untuk mendapat pendidikan dan pengalaman penghayatan dunia seni rupa itu perlu diluaskan pada masyarakat ramai.

Salah satu sarana untuk pendidikan dan pengalaman penghayatan seni rupa itu adalah buku-buku perihal seni rupa itu sendiri. Tetapi kenyataan menunjukkan, bahwa buku-buku seni rupa yang ada di dalam peredaran sungguh-

sebenarnya kurang, apalagi buku-buku yang ditulis dalam bahasa Indonesia dan dikarang oleh penulis-penulis bangsa Indonesia sendiri.

Sementara itu terdapat buku-buku seni rupa dalam bahasa asing yang ditulis oleh para penulis asing, meskipun buku-buku itu ditinjau dan segi materi dan teknis penyajian cukup tinggi mutunya, tetapi kebanyakan tidak terbaca dan tidak terjangkau oleh masyarakat luas. Salah satu penghambatnya antara lain bahasanya dan harga buku yang agak tinggi. Di samping itu kebanyakan buku asing tidak cukup mewakili aspirasi kejiwaan seperti yang terkandung di dalam seni rupa Indonesia itu sendiri. Hal-hal demikianlah yang memperbesar dorongan untuk menulis kesenirupaan di Indonesia, oleh penulis-penulis Indonesia sendiri sebagai penghayatan langsung dari dunia seni rupa bangsa Indonesia.

Seni rupa hendaknya dilihat sebagai suatu cabang kesenian yang merupakan hasil dari daya kreasi bangsa. Seni rupa mempunyai fungsi sebagai sarana pendidikan estetis dan menjadi alat pembentuk jiwa yang beradab dan berbudaya. Karena sifat kreatif dan dinamis yang berada di dalam seni rupa itu, maka ia mempunyai hubungan yang erat dengan pembangunan.

Apabila kita mengadakan peninjauan terhadap khazanah kesenirupaan Indonesia, maka di dalamnya akan ditemui unsur-unsur pokok, yaitu : seni bangunan/arsitektur, seni patung, seni lukis dan seni kriya. Sehubungan dengan unsur-unsur pokok itu pula, maka organisasi buku dan ruang lingkup materi buku akan mencakup hal-hal yang serupa.

Kesemuanya itu diletakkan dalam kerangka waktu menurut urutan kronologi dan periodisasi yang lazim digunakan dalam historiografi Indonesia. Di samping pembahasan dari segi kesejahteraan itu, perlu pula ditinjau pembahasan dari segi fungsi. Suatu bentuk seni rupa hendaknya dipertanyakan, apakah ada fungsi religius di dalamnya ? Sampai berapa jauh hubungannya dengan fungsi adat dan pembentukan kepribadian ? Dapat juga dilihat hubungan antara bentuk seni rupa itu dengan kreativitas dari masyarakat pendukungnya. Dalam hal ini seni rupa dapat ditinjau dari berbagai aspek. Jika ditinjau dari aspek estetika maka seni rupa Indonesia dapat didekati dari dua arah, yaitu apakah seni rupa itu termasuk seni tradisional dengan ciri-ciri kerakyatan dan klasik. Atau apakah seni rupa itu sudah tergolong seni kontemporer, yang terjadi akibat interaksi dengan seni modern dewasa ini.

Ditinjau dari aspek material, maka seni rupa Indonesia dapat digolongkan pada dua kategori, yaitu seni yang menggunakan bahan alam seperti hewani dan nabati, serta bahan non-alam.

Dengan memperhatikan berbagai aspek tersebut itulah, kemudian dapatlah disusun buku yang secara keseluruhan dengan judul "Sejarah Seni Rupa Indonesia".

Judul tersebut di dalamnya dibagi menjadi empat bagian dan tiap bagian dibagi lagi beberapa sub-bagian dengan urutan sebagai berikut :

- BAGIAN I. Pra Sejarah**, membicarakan kegiatan nenek moyang bangsa Indonesia dalam hal yang berkenaan dengan kehidupan seni rupa. Zaman ini memiliki ciri budaya yang paling tua dan murni, ketika unsur-unsur kebudayaan Hindu/Buddha, Islam dan Barat, belum sampai di bumi Indonesia.
- BAGIAN II. Seni Rupa Klasik Indonesia**, membahas perihal pertumbuhan dan perkembangan seni rupa Indonesia pada kurun zaman yang berlangsung dari abad V sampai dengan abad XV dengan puncak kejayaannya pada abad ke VIII – X, baik yang Hinduistis maupun Buddhistis.
- BAGIAN III. Seni Rupa Indonesia-Islam**, mengemukakan pertumbuhan dan perkembangan sejarah seni rupa Indonesia sesudah agama Islam memasuki Indonesia. Dalam kurun zaman ini pada hakekatnya kehidupan seni rupa Indonesia yang sudah tumbuh dan berkembang melalui periode yang terdahulu, memperoleh nafas keislaman.
- BAGIAN IV. Kedudukan Seni Rupa Baru**, mengutarakan pertumbuhan dan perkembangan seni rupa Indonesia pada kurun zaman yang termuda dan berada pada babak terakhir dari perjalanan seni rupa Indonesia yang panjang. Seni rupa zaman ini, yang disebut seni rupa kontemporer Indonesia, barulah dirintis kurang lebih setengah abad yang lalu. Pada hakekatnya seni rupa kontemporer Indonesia sebagai karya seni, mempunyai tujuan untuk memperoleh kekayaan makna dan keindahan batiniah melalui hasil-hasil bentuk dari pada kreativitas artistik di zaman modern dewasa ini.

Kemudian perlu diutarakan beberapa metode dan teknik penulisan yang telah dilakukan dalam menyusun buku ini. Buku ini merupakan hasil karya suatu tim terdiri dari para ahli seni rupa, ahli arkeologi, ahli sejarah dan ahli antropologi budaya. Komposisi tim yang demikian itu dimaksudkan agar diperoleh suatu hasil yang mempunyai dimensi yang beragam, sehingga kebenaran dari permasalahan yang dikaji dapat didekati dengan lebih memadai. Adapun langkah yang diambil dalam menggarap buku ini, sebagaimana lazimnya, melalui urutan langkah yang konsisten, yaitu :

- 1) Penyusunan dan pembahasan pola dasar serta kerangka buku. Pemikiran pola dasar itu, yang pada hakekatnya mengandung berbagai konsep seperti yang tertuang pada pikiran dasar, permasalahan,

tujuan, ruang lingkup, dan pelaksanaan, dijadikan bahan pokok dalam menyusun Pendahuluan dari buku ini.

- 2) Pembagian tugas diantara anggota Tim sesuai dengan pola dasar dan kerangka buku. Tiap anggota Tim mengerjakan bagian tugas secara keseluruhan yang menjadi kewajibannya dengan mengingat keahlian dan minat masing-masing, serta dijiwai dengan semangat kegotong-royongan ataupun azas kebersamaan.
- 3) Pengumpulan dan pengolahan data. Sebagaimana lazimnya di dalam karya-ilmiah, terlebih dahulu dilakukan penelitian kepustakaan, yang dapat dilihat pada daftar kepustakaan yang termaktub pada buku ini. Pengumpulan data di lapangan telah dilakukan dengan observasi di berbagai tempat yang mempunyai arti potensial bagi kesenirupa Indonesia, demikian pula wawancara dengan tokoh-tokoh yang merupakan manusia sumber dalam obyek yang relevan.
- 4) Penyusunan dan penelitian naskah buku. Kegiatan ini merupakan tahap akhir dari urutan langkah kerja, yang mewujudkan hasil seperti yang ada. Naskah ini sendiri sudah tentu belum mencapai taraf yang optimal, karena itu masih terbuka kemungkinan luas untuk usaha perbaikan guna tercapainya kesempurnaan.

Pada akhir Pendahuluan ini, barulah sengajadikemukakanapapun sebenarnya maksud dan tujuan dari kegiatan penyusunan dan penulisan buku ini. Apa kiranya yang menjadi idam-idaman dan sasaran yang ingin dicapai oleh para penulis yang tergabung di dalam Tim dari Proyek Penelitian dan Pencatatan Kebudayaan Daerah ini.

Secara umum maksud dan tujuan itu sudah tersirat di dalam kata-kata didepan, yang pada pokoknya tidak lepas dari usaha untuk kelangsungan dan pengembangan serta ketahanan kebudayaan nasional. Sedangkan tujuan yang lebih mengkhusus, kiranya dapat dijabarkan pada rumusan sebagai berikut :

- 1) Sejarah Seni Rupa Indonesia hendaknya diteliti dan di susun secara lebih bersungguh-sungguh.
- 2) Perlu peningkatan kesadaran masyarakat akan pentingnya fungsi seni rupa dalam kehidupan.
- 3) Supaya taraf apresiasi masyarakat terhadap seni rupa dapat ditingkatkan.
- 4) Perlu diperluasnya khazanah perpustakaan kesenirupa.
- 5) Perlu diusahakan penyajian buku-buku seni rupa yang lebih mendekati dasar kejiwaan.

Sebagi penutup kiranya perlu dikemukakan, bahwa usaha penelitian dan penulisan yang dilakukan secara menyeluruh dan bersifat umum ini, hendaknya dipandang sebagai introduksi terhadap sejarah seni rupa Indonesia.

BAGIAN I

PRA SEJARAH

– Tinjauan Seni Rupa Pra Sejarah

Selama berjuta tahun manusia hidup dalam masa prasejarah. Pada masa ini manusia hidup bergantung dengan alam. Kemudian manusia dengan akalnya mulai membuat alat-alat yang dapat membantu dirinya dalam menghadapi keadaan alam ini. Alat-alat yang dibuat masih sangat sederhana, hanya sedikit merubah bentuk aslinya saja sehingga dapat dipergunakan. Kehidupan masa ini mengutamakan perburuan dan mengumpulkan bahan makanan, sehingga alat-alatnya juga diutamakan untuk mencari umbi-umbian sebagai bahan makanan utama. Alat-alat ini dibuat dari batu inti yang dipecah dan tulang binatang yang di asah sehingga menjadi tajam dan digunakan sebagai pisau.

Pada masa ini kehidupan manusia masih belum menetap. Mereka berpindah dari satu tempat ke tempat lain tergantung pada situasi dan kondisi setempat. Jika daerah tempat tinggal mereka tidak subur lagi maka mereka pindah dan mencari daerah baru. Kadang-kadang dalam perjalanan menuju ke tempat yang baru mereka singgah atau bertempat tinggal sementara di suatu tempat. Mungkin mereka sempat tinggal disebuah gua atau didataranterbuka. Oleh karena itu pula kita sering menemukan tempat yang diperkirakan sebagai tempat persinggahan mereka ini dengan beberapa peralatan dan sisa makanannya. Dalam masa perpindahan ini kematianpun terjadi, apalagi anak-anak dan para wanita yang mengalami kesulitan dalam perjalanan ini. Maka tidaklah mengherankan kalau kita menemukan rangka manusia yang terpisah jauh dari temuan yang lain.

Mereka belum membuat rumah sebagai tempat tinggal tetap. Pada umumnya mereka masih tinggal di gua-gua atau di daerah terbuka. Tempat yang mereka cari terutama adalah yang dekat dengan air. Karena air memegang peranan yang sangat penting dalam kehidupan mereka. Air keculai untuk minum dan membersihkan diri, juga sebagai alat transportasi. Untuk mencari binatang buruan juga lebih mudah karena binatang-binatangpun akan mencari air untuk minum.

Pada masa kehidupan di gua-gua ini menonjol sekali adanya penguburan dan lukisan-lukisan sebagai bukti berkembangnya corak kepercayaan pada masa kehidupan berburu dan mengumpulkan makanan ini. Kemudian dengan daya kerja otaknya maka manusia mengalami kemajuan dalam cara hidupnya. Mereka mulai membuat alat-alat yang dapat lebih dimanfaatkan dalam kehidupan mereka. Sedikit demi sedikit mereka mulai melepaskan diri dari tekan-

an alam. Mereka tidak hanya bergantung seluruhnya pada alam tetapi mulai menguasai alam. Umbi-umbi yang semula hanya dicari di dalam hutan sekarang mulai ditanam sendiri. Merekapun mulai membuat perladangan secara sederhana. Masa ini adalah suatu proses yang sangat penting dalam kehidupan manusia. Dari kehidupan yang terus menerus berkenalan mereka mulai bercocok tanam dan bertempat tinggal menetap. Paling tidak mereka akan menetap selama musim panen mereka. Jika tanahnya sudah tidak subur barulah mereka berpindah lagi untuk mencari daerah yang masih subur. Hewan-hewan tidak hanya diburu tetapi sudah mulai dijinakkan dan dipelihara, dipergunakan tenaganya.

Cara hidup menetap (sementara) ini memungkinkan mereka untuk membentuk suatu perkampungan. Perkampungan ini didiami secara berkelompok dari beberapa keluarga. Mereka tinggal berkelompok untuk mempermudah komunikasi dan penanggulangan bahaya. Untuk membuat kelompok ini menjadi suatu kelompok yang teratur maka dipilihlah seorang pemimpin. Kepemimpinan ini terutama diperlukan untuk mengatur keperluan sehari-hari, misalnya pembagian pekerjaan, makanan, alat-alat kerja, pakaian dan sebagainya.

Mereka sudah memiliki hasil budaya yang tinggi, mereka telah mengenal bercocok tanam, memelihara hewan, juga membuat benda-benda dari tanah berupa periuk, tempayan dan lain-lainnya. Mungkin untuk pakaian mereka juga telah menenun dan membuat pakain dari kulit kayu.

Masa tenggang antara waktu menanam dan panen menyebabkan lebih banyak waktu yang mereka pergunakan untuk lebih mentrampilkan dirinya. Mereka mulai memikirkan juga adanya sesuatu yang menguasai mereka yang berada di luar manusia dan alam seluruhnya. Masyarakat yang selalu bergulat dengan tanah untuk pertanian menimbulkan anggapan bahwa tanah merupakan suatu unsur yang penting. Hal ini lalu menimbulkan imajinasi tentang dewi kesuburan yang melindungi pertanian. Suatu segi kehidupan yang paling utama buat mereka adalah alam kehidupan sesudah mati. Berdasarkan kepercayaan ini kemudian mereka mendirikan bangunan-bangunan sebagai personifikasi dari simati.

Kehidupan masa bercocok tanam ini memuncak setelah ditemukannya bijih logam. Usaha untuk menyempurnakan taraf hidup mereka terus ditingkatkan. Pertanian, perternakan dan pembuatan alat-alat mengalami kemajuan tekniknya. Alat-alat tidak hanya dibuat dari batu, tulang dan tanah tetapi juga dari logam. Logam yang lebih mudah dibentuk dari pada batu akhirnya lebih memegang peranan penting, bahkan lama-kelamaan mulai menggeser kedudukan batu. Alat dari batu ini akhirnya lebih berfungsi sebagai benda pusaka dan kehilangan nilai praktisnya. Masa ini yang dikenal sebagai masa perundagi-

an merupakan puncak dari hasil karya budaya prasejarah.

Perkampungan juga semakin besar, beberapa kampung bersatu membentuk kampung yang lebih besar lagi. Dengan semakin besarnya kelompok masyarakat maka sudah tentu pembagian tugas sangat diperlukan. Mereka mulai membentuk kelompok-kelompok sesuai dengan tugas atau kerja. Di sini terbentuk kelompok pande besi, pande perunggu, petani, pedagang, peternak dan pemburu. Karena setiap kelompok mempunyai penghasilan yang berbeda maka terjadilah komunikasi timbal balik antara si konsumen dan produsen. Perdagangan telah dilakukan dengan sistem barter. Dengan demikian terbentuklah kelompok-kelompok yang trampil dalam masyarakat. Masyarakat yang campin atau undagi ini disebut perundagian. (R.P. Soejono. 1975).

Akibat nyata dari kelompok yang semakin besar ini ialah diperlukannya kepemimpinan yang adil, bijaksana dan jujur. Yang lebih mengutamakan kepentingan umum di atas kepentingan pribadinya. Dengan adanya kepercayaan maka terdapat pula golongan yang khusus mengurus persoalan ini. Seorang pemimpin harus bisa menangani berbagai golongan ini dengan berbagai masalahnya yang rumit. Karena kegiatan diutamakan untuk kepentingan kehidupan sesudah mati maka semua gerak kehidupan disesuaikan dengan tuntutan tersebut. Oleh karena itu tak mengherankan kalau golongan ulama lalu memegang peranan penting dalam masyarakat. Upacara yang paling memegang peranan penting adalah upacara penguburan, sehingga sering menghabiskan materi dan energi. Sebagai titik terakhir dari upacara ini ialah dibangunnya sebuah bangunan sebagai lambang roh si mati (nenek moyang) pemujaan pada roh nenek moyang ini berlanjut sampai datangnya pengaruh baru dari India. Wadah tentang masyarakat jaman prasejarah yang sudah matang inilah yang kemudian dibumbui dengan pengaruh baru yang berdatangan di Indonesia. Pengaruh baru ini kemudian diolah lagi, sebagian ada yang langsung diserap sebagian ada yang dibuang atau dicampur. Hasil pengolahan budaya Indonesia dengan anasir baru inilah yang lalu menjelma sebagai budaya Indonesia pada masa selanjutnya.

A. SENI LUKIS / HIAS.

Di Indonesia seni lukis atau hias memegang peranan penting, sejak jaman prasejarah sampai sekarang. Pola hias di Indonesia mempunyai banyak keseragaman terutama pola geometrik yang mempunyai sifat universal. Pola geometrik ini hampir selalu mempunyai peranan dari masa ke masa.

Pada jaman prasejarah hiasan atau lukisan tidak hanya merupakan suatu keindahan yang dipergunakan sebagai hiasan belaka tetapi mengandung makna tertentu. Hiasan-hiasan ini mempunyai makna yang dalam yang melambangkan

sesuatu yang mereka anggap tak dapat digambarkan dalam wujud yang sebenarnya, hal ini mungkin disebabkan oleh kekuatannya atau kehebatannya sehingga akhirnya ditabukan. Pemikiran tentang adanya sesuatu diluar jangkauan manusia membuat mereka juga menciptakan sesuatu sebagai manifestasinya.

Pada masa berburu dan mengumpulkan makanan pada umumnya lukisan digambarkan di dinding-dinding gua tempat mereka bertempat tinggal, pada masa kemudian mereka mulai melukiskan di tempat yang mereka anggap mengandung daya magis. Sehingga akhirnya semakin indah lukisannya semakin besar daya magisnya, dan akibatnya benda tersebut berubah fungsi menjadi benda upacara keagamaan.

Pola-pola lukisan pada jaman prasejarah antara lain ialah :

Pola geometrik:

anyaman, tumpal, meander, lingkaran, tangga, titik-titik, garis-garis- lurus, pilin berganda, swastika, huruf S, dan sebagainya.

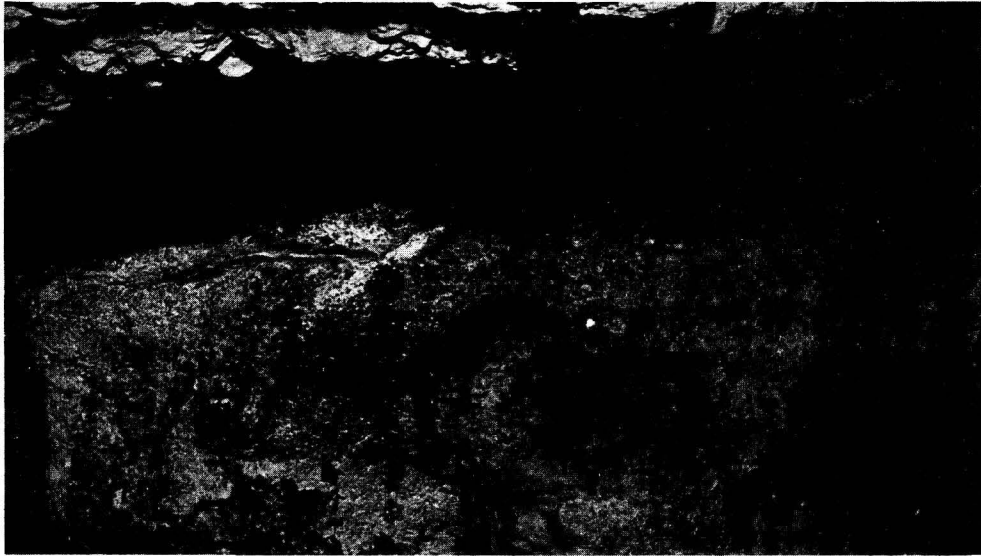
Pola hias geometrik adalah pola hias yang paling banyak dan paling sering dipergunakan dalam seni hias di Indonesia dari jaman ke jaman. Pola geometrik adalah suatu pola tradisional yang selalu memegang peranan. Pola hias ini mengandung arti sosial, geografis, dan religius (R.P. Soejono, 1962 : 242 – 243).

Lukisan di gua, batu karang

Lukisan ini terdapat pada dinding gua atau batu karang yang terdapat di berbagai tempat di Indonesia. Lukisan gua ini telah lama menjadi pusat perhatian para peneliti. Pada tahun 1937–1938 Roder telah melakukan penelitian pada lukisan-lukisan ini yang terdapat di dinding-dinding gua di daerah Irian Jaya dan Seram. Di daerah utara Irian di sekitar teluk Saireri, danau Sentani terdapat lukisan-lukisan yang bersifat abstrak. Lukisan ini berupa garis-garis lengkung, lingkaran-lingkaran, pilin (R.P. Soejono, 1963 : 7).

Di Seram pola hias geometrik juga didapatkan di beberapa tempat. Pola hias ini ialah lingkaran, garis-garis silang, titik-titik. Lukisan ini diberi warna merah yang dianggap mengandung kekuatan melindungi dari bahaya. Kecuali di Seram di kepulauan Kei juga terdapat berbagai lukisan. (H.R. van Heekeren, 1972 : 127–130).

Lukisan-lukisan pada dinding gua ini pada umumnya terdapat ditepi-tepi sungai, teluk atau danau. Hal ini menunjukkan bahwa pada masa itu orang hidup terutama di tepi air. Karena air adalah sumber kehidupan dan alat transportasi.



Lukisan dalam gua di Sulawesi Tenggara

Photo : Pusat Penelitian Purbakala
dan Peninggalan Nasional.

Gerabah

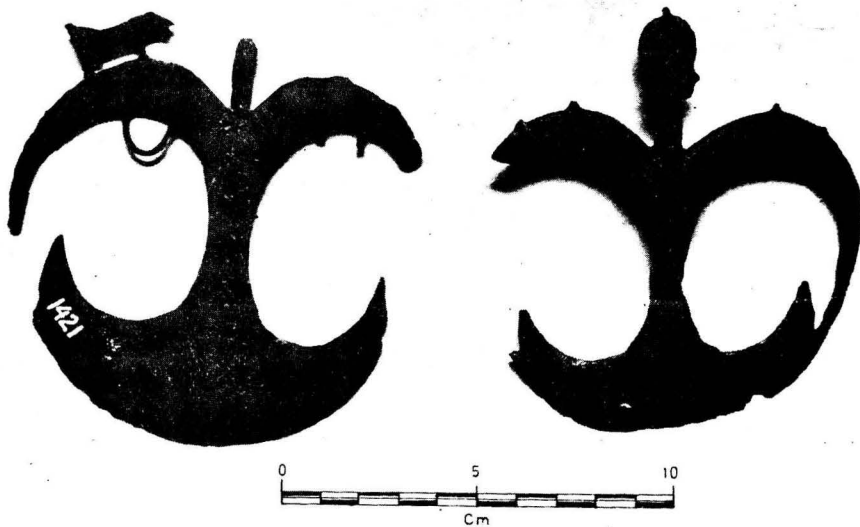
Benda-benda mulai berperan pada jaman bercocok tanam dan mengalami kemajuan teknik dalam masa perundagian. Benda-benda gerabah dipergunakan sebagai tempat makanan, tempat masak, penyimpan air dan kemudian sebagai bekal kubur. Gerabah pada masa bercocok tanam masih sangat sederhana cara pembuatannya, Kebanyakan tidak mempunyai pola hias. Pola hias pada gerabah masa ini hanya berupa pola anyaman dan gores dengan pola garis-garis sejajar atau pola lingkaran. (H.R. Van Heekeren, 1972: 180—189). Gerabah pada masa bercocok tanam ditemukan antara lain di Kendenglembu (Banyuwangi), Klapadua (Bogor), Serpong (Tangerang), Kalumpang dan Minanga Sipakka (Sulawesi Selatan), sekitar danau Bandung.

Pada masa perundagian teknik pembuatan gerabah telah maju dengan pesat. Pola hiasnya mempunyai bentuk aneka ragam. Pola geometrik tetap berperan penting pada masa ini, hanya variasi-variasi lokal sangat mempengaruhi. Pola hias ini ialah lingkaran memusat, pola garis-garis yang sejajar atau bersilang, pola jaring atau anyaman, pola persegi, tumpal, meander, tangga, juga terdapat pola lingkaran dengan goresan-goresan pancaran sinar. Gerabah ini ditemukan di Buni (Bekasi), Gilimanuk (Bali), Kalumpang (Sulawesi Selatan), Leuwiliang (Bogor), Melolo (Sumba), Anyer Kramatjati (Jakarta). (R.P. Soejono, 1962, 34—43; Md. Sutayasa, 1972: 182—184).

Benda-benda perunggu.

Benda perunggu baru muncul pada masa perundagian dan langsung memegang peranan, karena logam lebih mudah dicetak dalam berbagai bentuk. Walaupun begitu penggunaan logam tidak langsung secara menyeluruh tetapi bertahap. Sementara logam memperkembangkan teknik pembuatannya maka benda-benda dari batu dan tanah tetap dipertahankan. Setelah teknologi logam jauh lebih tinggi tingkatnya maka tergeserlah alat-alat dari batu tersebut. Kemudian mulai kehilangan nilai praktisnya dan berubah menjadi benda pusaka saja.

Benda-benda perunggu yang ditemukan di Indonesia antara lain ialah : nekara, moko, bejana, kapak, belati, mata tombak, bandul kalung, arca, gelang cincin, mata pancing, penutup lengan, dan lain-lainnya. Nekara perunggu berbentuk seperti dandang yang terbalik, yang lurus ke kaki dengan membentuk sedikit pinggang pada bagian tengahnya. Pola hias pada nekara pada umumnya dengan pola hias geometrik yang berupa pilin berganda, tumpal, tangga, meander, lingkaran, garis-garis, titik, swastika, pola huruf F, dan sebagainya. Hanya pada beberapa nekara yang ditemukan di Indonesia Timur mempunyai pola hias yang sangat raya (F. Heger, 1902). Nekara-nekara ini ditemukan di Sumatera, Jawa, Bali, Salayar, Maluku, Sumbawa, Roti, Leti, Luang, Sangeang, Irian Jaya.

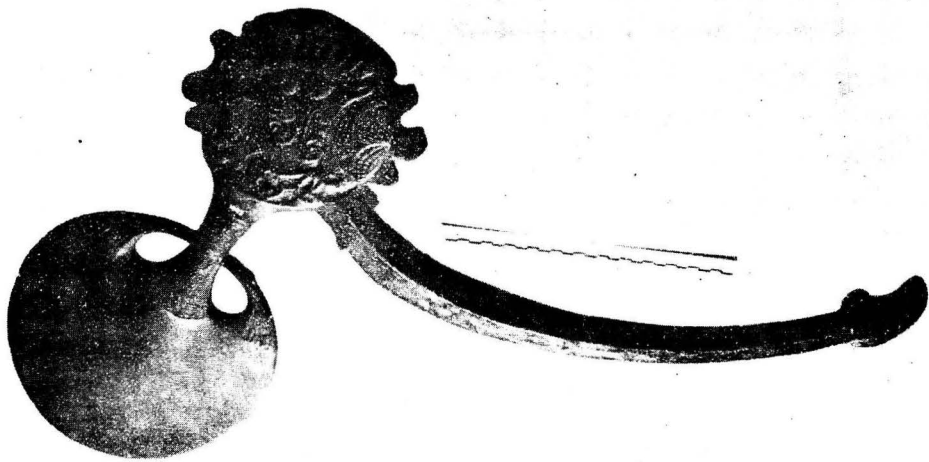


Bandul kalung.

Photo : Pusat Penelitian Purbakala
dan Peninggalan Nasional.

Moko, mempunyai bentuk seperti nekara tetapi lebih kecil dan ramping. Pola hias pada moko tidak sebanyak yang didapatkan pada nekara, hanya kemudian mendapat pengaruh-pengaruh baru. Hal ini disebabkan karena moko masih tetap dibuat sampai abad ke 20. Pola hias geometrik yang terdapat pada moko terutama ialah pola-pola tangga, swastika, garis-garis patah dan lurus. (J.G. Huyser, 1931/1932: 225–236);

Kapak perunggu, tipe kapak perunggu ini ada bermacam-macam, ada yang masih berbentuk seperti bentuk belitung persegi, yang bertangkai panjang, yang ujung tangkainya berbentuk ekor burung seriti, dan sebagainya. Tentunya tidak setiap bentuk kapak ini dipergunakan sebagai alat kerja. Yang mempunyai bentuk yang sangat bagus yang disebut candrasa hanya dipergunakan dalam upacara saja. Kapak-kapak ada yang diberi hiasan, ada yang tanpa hiasan. Pola hiasan geometrik yang terdapat pada kapak perunggu ialah pola tangga, garis-garis, lingkaran. (R.P. Soejono, 1971).



Kapak upacara (dari Perunggu)
dari Pulau Roti. Nusa Tenggara Timur.

Photo : Pusat Penelitian Purbakala
dan Peninggalan Nasional.

Bejana perunggu, bentuknya seperti periuk tetapi gepeng. Pola hias geometrik yang terdapat pada bejana ialah pola tumpal, pilin, huruf J, anyaman, huruf S, tali, titik. Bejana ini hanya ditemukan di Sumatera Barat dan Madura. (R.P. Soejono, 1975, 237–238).

Kecuali benda-benda perunggu yang tersebut di atas juga masih terdapat benda lain seperti gelang, cincin, belati, dan sebagainya, yang mempunyai pola hias geometrik. Benda-benda dari besi pada umumnya tidak mempunyai hiasan, mungkin karena kegunaannya sebagai alat kerja saja.

Pola manusia.

Manusia sebagai makhluk tertinggi dianggap pula mempunyai kekuatan magis. Juga bagian-bagian tubuh manusia dianggap mempunyai kekuatan, kekuatan ini dianggap sebagai bahaya. Bagian tertentu dari tubuh manusia mengandung kekuatan yang lebih dari bagian yang lain. Bagian tubuh manusia ini muka (mata, hidung, mulut dan sebagainya), tangan dan kaki, kepala, alat kelamin. Oleh karena itu sering sekali didapatkan gambar muka baik yang digambarkan secara nyata maupun disamarkan dalam bentuk topeng atau hiasan lain, karena muka ini mewakili tubuh manusia sebagai penolak bahaya. Dengan adanya kepercayaan dan pemujaan pada nenek moyang maka para nenek moyang inipun dilambangkan dalam gambar-gambar (lukisan-lukisan). (H.R. van Heekeren, 1958: 47). Lukisan ini melambangkan wajah para pemimpin dan nenek moyang mereka yang selalu dipuja dan dimintai perlindungan bagi masyarakatnya.

Pola hias ini terdapat pada : lukisan gua-gua. Lukisan dinding gua yang ditemukan tersebar di beberapa tempat Irian Jaya yaitu di Teluk Triton, Bitsyari, Berau, Saireri, pulau Muamuran, Roon, Arguni, danau Sentani dan Pinfelu mempunyai pola hias manusia. Hiasan ini menggambarkan cap tangan dan kaki yang ditaburi dengan warna merah. Penduduk Irian Jaya sekarang tidak mengenal seni lukis ini, oleh karena itu mereka berceritera bahwa lukisan ini dibuat oleh nenek moyang mereka yang datang dari arah matahari terbit. Lukisan ini mungkin dipergunakan untuk memperingati suatu kejadian yang penting atau upacara pada nenek moyang. Di beberapa gua di sekitar lukisan ini terdapat pula sisa rangka manusia, yang mungkin menganggap tempat ini sebagai tempat penguburan karena tempat datangnya nenek moyang mereka. (R.P. Soejono, 1963: 7 – 8).

Lukisan di pulau Seram yang pernah diselidiki Röder pada tahun 1937, juga menggambarkan adanya cap-cap tangan. Juga di pulau Kei terdapat lukisan-lukisan yang sama. Di sini kecuali gambar cap tangan juga didapatkan gambar muka orang, gambar manusia dengan gaya kangkang, atau digambar sedang membawa perisai. Gambar ini dilukiskan dengan sangat sederhana sekali. Juga dilukiskan orang yang sedang menari atau bertarung, sedang naik perahu, meloncat.

Di Timor Timur ditemukan lukisan pada dinding karang yang terjal di gua-gua Tutuala. Lukisan manusia di sini mempunyai persamaan dengan pola lukisan di Irian, Seram dan Kei. (H.R. van Heekeren, 1972 : 126–130).

Pada tahun 1950 C.H.M. Heeren–Palm mengadakan penelitian lukisan gua ini di daerah Sulawesi Selatan. Penelitian ini kemudian diikuti oleh H.R. van Heekeren, C.J.H. Franssen dan R.P. Soejono. Dari hasil penelitian-penelitian di Sulawesi Selatan di gua-gua PatteE, Burung, JariE, Lambattorang, Patogere ditemukan lukisan cap tangan dan kaki. Cap tangan ini ada yang mempunyai 4 dan 3 jari, ada juga yang tanpa ibu jari. Juga terdapat lukisan lengan bawah saja.

Pada tahun 1976 sebuah Team dari Pusat Penelitian Purbakala dan Peninggalan Nasional (Susanto, Waluyo dan Sumarjo) berhasil lagi menemukan lukisan gua-gua di daerah Sulawesi Tenggara. Mereka menemukan di gua Lasabe, Metandene, Koberi Lukisan manusia yang digambarkan sedang naik kuda sedang berburu rusa, sedang berperang, dengan tangan terentang dengan jari yang hanya berjumlah 3 buah saja baik di tangan maupun di kakinya. Manusia ini seolah-olah digambarkan sedang terbang. Pada umumnya lukisan-lukisan ini tidak cat warna seperti lukisan yang terdapat di Sulawesi Selatan.

Gerabah

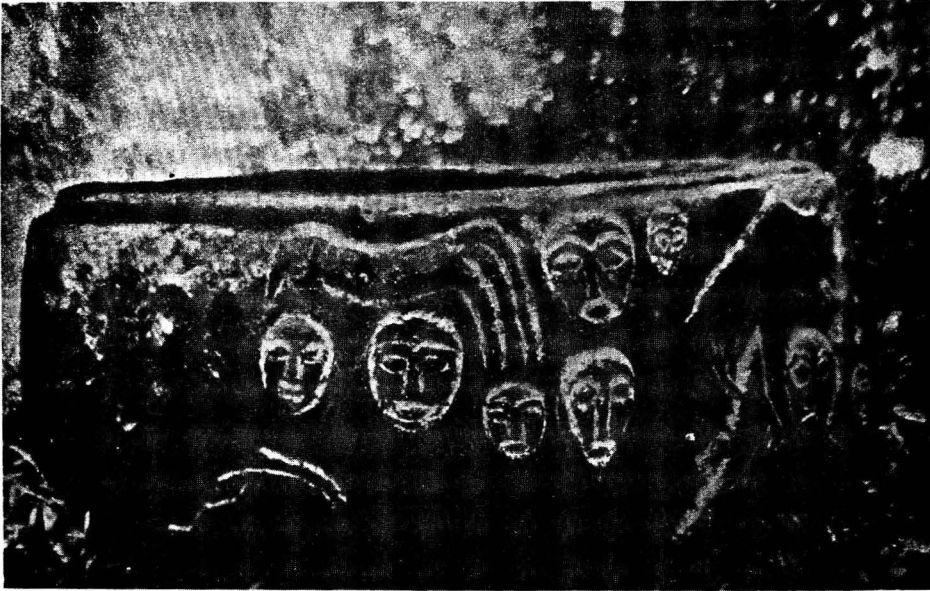
Di Melolo, Sumba ditemukan kendi dengan pola hias kedok yang disamarkan. Pola hias ini menggambarkan manusia yang tanpa tangan, tanpa kaki, dengan dada yang bidang. Matanya digambarkan sebagai tonjolan yang bulat, berhidung lebar dan muka yang menjorong ke depan. Pada bagian dada ini digambarkan pola hias manusia yang distilir dengan pola hias geometrik. Mungkin kendi ini dipakai dalam upacara penguburan pada waktu itu. (H.R. van Heekeren, 1956 : 2 – 24).

Di Kelumpang terdapat gerabah dengan pola hias topeng. Hal ini juga ditemukan di Irian Jaya.

B. BANGUNAN MEGALITIK.

Pada tradisi megalitik yang mengutamakan pemujaan pada nenek moyang maka mereka melambangkan nenek moyang dalam gambar-gambar. Di Bali ditemukan sarkofagus-sarkofagus dengan gambar kedok, manusia dengan gaya kangkang. Di Sumatera ditemukan pada peti mayat yang terdapat di daerah Batak. Di Sulawesi Utara, Kabupaten Minahasa pada waruga-waruga juga digambarkan kedok dan manusia dengan gaya kangkang. Di Sulawesi Tengah didapatkan pakalamba. Di Kalimantan Timur juga ditemukan gambar kedok

pada sarkofagus, juga di Sumatera Barat. Di Jawa Timur juga ditemukan sarkofagus dan dolmen yang bergambarkan kedok ini (R.P. Soejono, 1975 : 206 – 215).



Kalambe (Sulawesi Tengah).

Photo : Pusat Penelitian Purbakala
dan Peninggalan Nasional.

Pada arca-arca yang ditemukan di Pasemah menggambarkan ujud dari gajah yang sedang melahirkan seekor binatang yang berbentuk seperti gajah dan rusa, pada sisi yang lain dari batu ini dipahatkan 2 orang lelaki. Lelaki yang satu digambarkan sedang berjongkok dengan memegang telinga gajah, bertopi dan sedang menengok ke belakang. Lehernya dililit oleh gelang (kalung) yang besar, kakinya bergelang sebanyak 7 buah. Di pinggangnya tergantung sebilah pedang yang berhulu panjang, di bahunya terdapat tali yang mengikat sebuah nekara tipe Heger I. Lelaki yang lain digambarkan dengan gelang yang bertumpukan sebanyak 10 buah.

Di Airpurah, juga dipahatkan pada sebuah batu 2 orang lelaki (Prajurit) yang sedang berhadapan, seorang memegang tali yang mengikat hidung kerbau, yang lain memegang tanduk kerbaunya. Disini juga dilukiskan sebuah nekara Tipe Heger I, di bawah nekara ini digambarkan seekor anjing (serigala). (Van der Hoop, 1932).

Benda-benda perunggu dan besi.

Pola hias orang terdapat pada nekara dari Sumbawa dan Roti. Pada nekara ini orang digambarkan sedang duduk di depan rumah, sedang menumbuk, sedang naik kuda atau gajah, sedang berdiri sambil memegang kendali kuda atau gajah, sedang berdiri di antara perahu-perahu. Mereka digambarkan bersenjata dengan pedang dengan memakai jubah panjang dan topi yang tinggi. Juga didapatkan manusia yang digambarkan tersamar dalam pola hias bulu burung. Bentuk yang lain ialah penggambaran sebagai pemegang kemudi perahu. Penggambaran dalam adegan perburuan, dengan menggunakan laso dan terdapat pula binatang yang sedang diburu ialah seekor rusa. (H.R. van Heekeren, 1958)

Pada nekara perunggu tipe Pejeng dan moko digambarkan dalam pola hias kedok atau topeng. Topeng ini digambarkan dengan mata yang melolot. Juga digambarkan manusia dengan gaya kangkang. (D.D. Bintarti, 1970).

Kapak perunggu dari Ujung Pandang yang mempunyai ukuran besar mempunyai pola hias topeng dan tumpal. Pola hias topeng ini juga digambarkan dengan mata yang bulat dan besar.

Pola binatang

Jenis-jenis binatang yang termasuk dalam pola hias ini ialah burung, reptil, kijang, harimau, kuda, gajah, katak, kura-kura, ikan, anjing, babi, kerbau.

Burung yang terdapat pada lukisan ini bermacam-macam ialah burung yang berparuh panjang, burung yang berparuh seperti kait, burung enggang, burung merak, ayam.

Dalam kepercayaan burung melambangkan lambang dunia atas dan rokh yang meninggal. Burung juga dianggap sebagai perlambang baik atau buruk. Jika akan melakukan sesuatu pekerjaan yang diharapkan baik hasilnya, maka diperhatikan pula tanda-tanda atau suara-suara burung tertentu. Burung yang berparuh panjang adalah jenis burung musim yang hidupnya selalu berpindah sesuai dengan perubahan musim. Oleh karena itu burung inipun dianggap lambang kelahiran kembali. Burung enggang juga dianggap sebagai lambang kelahiran kembali ke dunia. Pada suku Dayak, Batak Karo menganggap burung ini sebagai lambang dunia rokh dan biasanya dipakai dalam hiasan di rumah atau di perahunya.

Pola hias burung ini terdapat pada lukisan gua-gua/karang di Seram, Kei, Irian Jaya. Nekara perunggu tipe Heger I yang terdapat di Sumbawa, Sangeang, Kur, Semarang, Salayar, Gorong.

Reptil, binatang ini paling banyak memegang peranan dalam pola hias di Indonesia. Binatang ini dianggap sebagai penjelmaan roh nenek moyang, kepala suku atau orang yang terkemuka di dalam masyarakat. Suku Batak Karo menggunakan pola hias reptil sebagai penolak bahaya. Di Sulawesi buaya dianggap mempunyai kesaktian yang luar biasa dan roh yang meninggal masuk ke tubuh buaya. Pada lukisan di dinding-dinding gua dan karang hampir selalu ditemukan binatang reptil ini. Lukisan gua di Irian Jaya, Kei, Seram, Sulawesi terdapat pola hias binatang reptil sebagai lambang roh nenek moyang. (D.D. Bintarti, 1970)

Beberapa sarkofagus di Bali, peti kubur batu di Sumatera, waruga di Minahasa, kalamba di Sulawesi Tengah, kubur-kubur batu di Kalimantan Timur, Jawa Timur, Sumbawa dan Sumba menggunakan pola hias reptil. Reptil juga sering didapatkan pada atap rumah yang dianggap sebagai penolak bahaya. Hal ini dapat dilihat pada pola hias nekara tipe Heger I yang ditemukan di Sangeang, Sumbawa. (D.D. Bintarti, 1970).



Nekara dari Sangeang.
(Nusa Tenggara Timur)

Photo : Pusat Penelitian Purbakala
dan Peninggalan Nasional.

Kijang, adalah binatang perburuan dari masa ke masa. Di dalam beberapa lukisan gua di Sulawesi Tenggara digambarkan orang yang sedang berburu.

Penggambaran ini juga terdapat di nekara tipe Heger I dari Sumbawa. Daging kijang dipakai dalam upacara pemujaan nenek moyang mereka.

Harimau, dianggap suatu lambang kekuatan yang hebat. Muka harimau juga sering diambil sebagai lambang pengusir roh jahat, atau kendaraan roh yang meninggal. Harimau juga digambarkan dalam adegan perburuan yang sedang mengejar kijang. Juga digambarkan di buritan perahu seperti pada nekara tipe Heger I dari Sumbawa. (A.N.J. Th. van der Hoop, 1949 : 39 –43).

Kuda, terdapat pada lukisan gua di Sulawesi Tenggara dan nekara perunggu tipe Heger I. Kuda digambarkan sedang ditunggangi oleh manusia, sedang diburu. Kuda tidak hanya dipakai dalam perburuan tetapi juga dalam keadaan perang. Kuda adalah binatang piaraan yang sangat setia pada majikannya. Maka kuda dianggap sebagai kendaraan roh yang meninggal, sering pula kuda dihubungkan dengan bulan atau matahari, dalam kepercayaan Hindu kuda dianggap sebagai kendaraan Dewa Surya dan Dewa Bulan. Hiasan pada perahu jenazah Batak Karo berupa kepala kuda, juga pada kuburnya. (A.N.J. Th. van der Hoop, 1949 : 144–148).

Gajah, juga digunakan sebagai kendaraan roh yang meninggal. Pada nisan kubur di Batak Mandailing digambarkan manusia yang sedang naik gajah. Hal ini juga ditemukan pada pola hias nekara tipe Heger I. (Van der Hoop, 1949 : 144–148).

Katak, dianggap sebagai pemanggil hujan. Katak juga lambang dunia bawah. Karena katak binatang amfibi maka katak juga dianggap sebagai lambang kematian dan kehidupan. Pada nekara perunggu tipe Heger I katak ditempatkan di bidang pukul di keempat sudut sehingga dianggap melambangkan empat penjuru mata angin. (V. Golobew, 1949 : 20–36).

Kura-kura, didapatkan pada lukisan gua-gua di Irian Jaya, Kei dan Seram. Kura-kura dianggap melambangkan dunia bawah, juga sebagai penolak bahaya. (Claire Holt, 1967 : 11 – 33).

Ikan, terdapat pada lukisan di dinding gua di Irian Jaya, Kei, Seram, Sulawesi Tenggara dan nekara perunggu tipe Heger I. Ikan yang dilukiskan di sini pada umumnya adalah jenis ikan di laut. Hampir berbagai jenis ikan tergambar juga ikan hiu yang sangat berbahaya. Seperti binatang air yang lain maka ikan juga melambangkan dunia bawah sebagai lawan dari burung yang melambangkan dunia atas. Ikan digambarkan sebagai pengiring roh menuju ke dunia roh. (A. Ross, 1946: 50–60).

Anjing, babi dan ayam adalah binatang yang dijinakkan untuk dipelihara. Binatang ini kecuali dipelihara sebagai pengawal dalam perburuan (anjing)

atau dimakan dagingnya (babi dan ayam) juga dipergunakan sebagai bekal kubur. Di beberapa tempat yang dianggap sebagai kuburan selalu ditemukan rangka/tulang dari binatang tersebut. Seperti di Gilimanuk, Buni (Bekasi), sarkofagus. Binatang ini juga sering digambarkan dalam lukisan di dinding gua/karang atau pada nekara perunggu tipe Heger I (H.R. van Heekeren, : 15—30).

Seperti reptil dan burung maka kerbau juga sangat memegang peranan dalam kepercayaan di jaman prasejarah ini. Kerbau melambangkan kendaraan roh, selain itu dagingnya dipergunakan sebagai upacara kurban.

Pola hias yang lain: tanaman, matahari dan bulan, perahu, rumah.

Pola tanaman yang sering digambarkan dalam pola hias adalah jenis tanaman yang ada di sekitarnya. Seperti pohon nyiur, tanaman menjalar, daun-daunan. Pohon ini melambangkan kehidupan. Pada suku Dayak percaya akan adanya pohon hidup yang meliputi isi alam. Pohon hidup ini sebagai sumber kehidupan, kemakmuran dan kebahagiaan. Pola hias tanaman ini didapatkan di beberapa lukisan gua, nekara dan moko. (Van der Hoop, 1949: 274—278).

Pola hias binatang, bulan dan matahari juga telah berperan pada lukisan di gua-gua sampai pada masa logam. Bintang, bulan dan matahari kecuali dianggap sebagai tempat asal nenek moyang juga merupakan sumber kehidupan. Kepercayaan ini sangat menonjol pada tradisi megalitik. Sehingga setiap penguburan dan bangunan megalitik selalu diarah hadapkan ke matahari. (Van der Hoop, 1932).

Pola hias perahu ini digambarkan pada lukisan batu karang di Flores, lukisan gua di Irian Jaya, Kei, Sulawesi. Perahu dianggap sebagai unsur utama karena mereka percaya bahwa nenek moyang datang dengan naik perahu. Maka pada waktu penguburan mayat diletakkan dalam perahu, atau sesuatu benda yang dilambangkan sebagai perahu, dengan maksud agar kembali ke tempat asal nenek moyangnya. Pada suku Dayak, jika ada yang meninggal maka mayatnya diletakkan dalam perahu, yang ujungnya diberi hiasan-hiasan. Hal ini juga terdapat pada suku Toraja, Sumba dan Kayan. Adat mengubur dalam perahu ini masih terdapat di pulau Kai/Kei, Tanimbar, Timor, Irian dan Siberut. Perahu dianggap sebagai kendaraan roh untuk menuju kembali ke tempat nenek moyang mereka. Perahu mayat ini digambarkan pula pada nekara perunggu tipe Heger I dari Sumbawa, Sangeang dan Gorong (H.R. van Heekeren, 1931 : 13 — 18).

Pola rumah, ini didapatkan pada nekara Sumbawa, Semarang, Rumah ini digambarkan berpanggung seperti rumah yang terdapat di Kalimantan,

Batak, Toraja, Jawa Barat, dan sebagainya. Bentuk rumah ini mempunyai atap yang seperti pelana kuda (seperi di Batak). Di atap terdapat lukisan kadal (reptil) sebagai penolak bahaya. Di samping rumah terdapat rumah sebagai penyimpan hasil panen mereka. Karena rumah yang berbentuk panggung maka ternak peliharaan (anjing, ayam, babi, dan sebagainya). Bagian rumah yang di atas (dekat atap) dipergunakan sebagai penyimpan benda pusaka. Tangga yang disandarkan di depan rumah diberi pola hias geometrik yang indah. (Van Hejne Geldern, 1947 : 170–178).

Demikianlah beberapa seni hias/lukis yang terdapat di Indonesia dari masa prasejarah. Lukisan-lukisan ini tidak seluruhnya musnah sesudah jaman berkembang tetapi berkembang terus pada masa-masa kemudian, hanya variasi pola hias dan tekniknya terus bertambah. Juga arti dan tujuan lukisan-lukisan kemudian menjadi lebih jelas lagi. Hanya seni lukis pada masa prasejarah mengutamakan segi kerokhanian dari pada kebendaan sehingga para senimannya tidak mendapatkan imbalan berupa kekayaan materi tetapi mendapat kekayaan jiwa yang pada masa-masa kemudian semakin samar dan kemudian menghilang. Sehingga lukisan-lukisan ini tidak merupakan cetusan gejolak hati si seniman tetapi telah diatur oleh si penguasa yang telah memberikan imbalannya.

C. SENI PATUNG/ARCA

Adanya kepercayaan tentang sesuatu di luar manusia, dan benda-benda sekelilingnya mengakibatkan mereka berusaha untuk membuat sesuatu benda sebagai personifikasi sesuatu itu. Masyarakat ini yang harus bergulat dengan tanah untuk pertanian lalu beranggapan bahwa tanah merupakan suatu unsur yang penting. Karena dari tanah inilah sumber kehidupan mereka utama. Hal ini pulalah yang menimbulkan imajinasi tentang dewi kesuburan yang melindungi pertanian.

Suatu segi kehidupan yang paling utama buat mereka adalah alam kehidupan sesudah mati. Berdasarkan kepercayaan ini maka mereka mendirikan bangunan-bangunan sebagai penghubung antara 2 dunia tersebut. Bagi mereka yang berjasa ataupun sebagai seorang pemimpin juga didirikan bangunan sebagai lambang si mati. Pada umumnya benda-benda (bahan) yang dipergunakan dari batu besar, ada yang berupa batu utuh ada yang pecahan. Oleh karena inilah maka bangunan seperti tersebut disebut *megalitik*. Dari hasil kepercayaan ini ternyatalah bahwa pangkal kepercayaan ini adalah suatu kehidupan sesudah kematian yang menghasilkan kesejahteraan dan kebahagiaan bagi yang masih hidup berkat sang nenek moyangnya.

Patung-patung batu di Indonesia ditemukan di Sumatera Selatan. Patung tersebut tersebar di daerah Lahat, Karangindah, Tinggihari, Tanjung-sirih, Pa-

dang, Tebatsibentur, Tanjungmenang, Tanjungtebat, Pematang, Airdingin, Tanjungberingin, Geramat, Tebingtinggi, Nanding, Batugajah, Pulau panggung, Gunungmegang, Tegurwangi dan Airpurah. Patung ini menggambarkan manusia, gajah, kerbau, monyet, harimau, Van der Hoop, 1932).

Bentuk patung manusia sebagian besar menggambarkan bentuk lelaki dengan kepalanya yang bertutupkan topi baja, pembalut dan menonjol dengan dahi yang menjorok. Mereka juga mengenakan perhiasan berupa gelang dan kalung. Sebuah pedang pendek tergantung di pinggangnya. Dari betis sampai ke pergelangan kaki, tertutup oleh lilitan pembalut kaki. Pada pundaknya kadang-kadang memakai selendang.

Kecuali itu juga didaerah Lampung (Baturaja, Pagerdewa, Muara Komeri, Ranau) patung yang bergaya nenek moyang. Patung ini ada yang digambarkan jongkok, duduk atau berdiri. Pada umumnya patung ini hanya dipahat bentuk mukanya saja. Untuk membedakan jenis kelamin maka hal inipun digambarkan juga.

Di Sulawesi Tengah juga terdapat patung-patung gaya nenek moyang dalam bentuk yang besar. Patung ini juga digambarkan tanpa kaki, hanya bagian muka dan lengan saja yang dipahatkan bentuk muka inipun digambarkan serba besar.

Patung pada jaman perundagian pada umumnya dibuat dari perunggu dengan bentuk yang kecil mengingat bahannya yang sukar didapat. Pembuatan patung batu dari masa sebelumnya masih berlanjut bahkan mencapai puncaknya pada masa ini.

Patung perunggu mempunyai bentuk yang bermacam-macam, pada umumnya dari bentuk manusia dan binatang. Di Bangkinang, Propinsi Riau ditemukan patung yang bergaya dinamis, menggambarkan gerak tari. Pakaian patung ini ada yang digambarkan dengan cawat, diberi penutup pada bagian dada tetapi ada juga yang digambarkan tanpa busana. Perhiasan juga digambarkan dalam bentuk patung ini, kaki dan tangan mengenakan gelang. Leher memakai kalung dan hiasan berbentuk pilin pada telinga. Mukanya digambarkan lebar, mata besar, hidung dan mulut besar. Gaya patung ini bermacam-macam dan yang sedang melompat, bersikap lurus dengan tangan ke belakang atau ke depan, tangan dipinggang.

Di Bogor ditemukan patung berbentuk manusia dalam sikap berdiri. Pakaianya berupa celana yang panjang sampai ke lutut, dengan hiasan pola garis memanjang. Semacam ikat pinggang dikenakan yang disimpulkan di bagian belakang. Lehernya memakai kalung manik-manik yang besar, sedangkan kepalanya memakai dasar dengan pola garis-garis. Telinganya panjang tanpa hiasan telinga.

Kecuali penggambaran patung manusia tersendiri, juga ada yang digambarkan sedang naik kuda. Si penunggang kuda ini memakai celana dengan ikat pinggang yang lebar. Kudanya berpijak pada sebuah landasan yang berbentuk segi empat. Landasan diberi pipa kecil sebagai penyambung roda-roda di keempat sudutnya. Kuda jantan ini digambarkan dengan bulu tengkuk yang berdiri tegak sedangkan di lehernya digantung sebuah lingkaran. Tangan kanan si penunggang tadi membawa tonggak, tangan kirinya membawa sebuah kapak. Patung penunggang kuda yang lain digambarkan dengan kepala memakai topi yang lebar berbentuk seperti pagoda. Kaki kiri terjulur ke depan, kaki yang satunya sudah hilang. Ada yang digambarkan sedang memegang panah dengan busur yang tergantung di punggung kudanya, Patung-patung ini ditemukan di Lumajang dan Palembang. Patung binatang ditemukan di Bogor berupa kerbau yang sedang berdiri dan ada yang dalam sikap sedang istirahat.

Bangunan pada masa prasejarah bukanlah semata-mata sebuah bangunan untuk berteduh dan berlindung tetapi lebih merupakan ikatan kekerabatan. Penentuan tempat tinggal ataupun membangun sesuatu bangunan, orang lebih cenderung untuk memilih adanya ikatan antar kekerabatan dan ikatan antar dunia kehidupan dengan dunia nenek moyang dari pada situasi dan kondisi tempatnya ataupun bangunannya. Manusia sangat dipengaruhi oleh alam lingkungannya, oleh karena itu pembuatan rumah sebagai tempat tinggal juga tergantung pada kondisi setempat.

Fungsi bangunan pada masa ini terutama adalah fungsi sakral dan kulturalnya. Oleh karena untuk membangun sesuatu bangunan juga diperlukan suatu cara yang matang agar tidak mendapat bahaya baik dari alam maupun dari nenek moyang. Untuk mendapatkan restu dan kebahagiaan kehidupan mereka maka dibuatlah upacara-upacara dalam pembuatan bangunan ini. Pembangunan ini dilakukan secara bergotong royong dengan upacara yang bertingkat-tingkat disertai berbagai pantangan yang harus mereka lakukan.

1. *Rumah*, pada tingkat permulaan hanyalah dibuat dari ranting pepohonan yang diberi atap daun-daunan. Atapnya langsung menempel ke tanah, bentuk rumah ini kebulat-bulatan. Kemudian bentuk rumah ini mengalami perkembangan dari bentuk kebulat-bulatan menjadi persegi panjang. Untuk menghindari serangan binatang buas maka dibuatlah rumah yang dibangun di atas tiang-tiang. Perumahan ini biasanya ditempati oleh beberapa keluarga yang masih satu kerabat. Biasanya bentuk rumah ini dibagi lagi dalam ruangan-ruangan. Pembagian ruangan ini ditentukan oleh peraturan adat istiadat. Tempat yang paling utama adalah untuk tempat pusaka nenek moyang mereka. Kemudian juga ditentukan tempat penyimpanan makanan, tempat alat-alat kerja, tempat tidur dan sebagainya. Untuk menyimpan hewan piaraan mereka,

dipilihlah tempat di bawah rumah (kolong rumah) mereka. Karena kehidupan mereka yang masih dipengaruhi oleh lingkungan alam maka terutama dicari yang dekat dengan air dan ladang mereka. Rumah yang berbentuk panggung ini mempunyai atap yang berbentuk lengkung seperti pelana kuda. Di atas atap rumah ini digambarkan binatang melata yang dianggap sebagai penolak bahaya. Sebuah tangga dibuat untuk tempat orang naik dan turun dari rumah. Mereka memberi hiasan pada rumah mereka ini, mulai dari atap sampai ke tangganya. Ujung atap rumah diberi rumbai-rumbai seperti hiasan. (H. R. van Heekeren, 1958).

2. Bangunan

Seperti telah disebutkan di atas maka kecuali bangunan sebagai tempat berlindung juga dibuat bangunan yang berfungsi sakral. Bangunan ini pada umumnya dibuat dari batu yang besar-besar. Batu ini ada yang disusun saja atau dibentuk dari batu aslinya. Bangunan ini antara lain ialah undakan batu, tembok batu, jalanan batu, dolmen, pelinggih, piramida, kubur batu, altar. Bangunan megalitik ini tersebar hampir di seluruh Indonesia. Bahkan tradisinya berlangsung terus sampai saat ini. Bentuk bangunan yang bermacam-macam ini mempunyai latar belakang yang sama ialah unsur kepercayaan pada roh nenek moyang. Pemujaan kepada nenek moyang dengan harapan adanya kesejahteraan buat dirinya ini berlangsung dari masa ke masa bahkan berkembang terus sampai masa kini.

Karena tujuan utama adalah pemujaan nenek moyang maka bangunan ini dibuat mula-mula hanyalah berfungsi sebagai penghubung dengan dunia nenek moyang. Bangunan ini berupa kuburan ialah kubur peti batu, kubur bilik batu, dolmen, bejana batu, waruga, sarkofagus. Kemudian sebagai lambang nenek moyang dibuat pula bentuk lain misalnya menhir, patung nenek moyang lengkap dalam pemujaan ini dibangun pula altar batu, pelinggih batu, batu saji, batu lesung atau lumpang, batu dakon, piramida atau punden berundak.

Bangunan megalitik tersebar hampir di seluruh Indonesia. Bangunan ini ada yang terus berlangsung pada masa kemudian dengan mengalami beberapa perubahan atau dengan variasi, ada yang kemudian hancur dan dilupakan. Melihat dari perkembangan bangunan megalitik ini maka terbukti bahwa kepercayaanapun terus berlangsung.

Beberapa bangunan dari jaman ini antara lain ialah : *menhir*, sebuah batu tegak, kasar dan belum digarap. Benda ini dianggap sebagai penghormatan bagi nenek moyang. Menhir ini terdiri dari berbagai ukuran dari 50 cm sampai 3 m tingginya. Menhir ini berdiri tunggal atau berkelompok. Dalam kelompok ini

membentuk formasi temu gelang, segi empat, bujur sangkar, kadang-kadang tidak beraturan.



Patung menhir dari Sulawesi Tengah.

Photo : Pusat Penelitian Purbakala dan Peninggalan Nasional.

Kubur berundak, ini adalah merupakan kuburan yang terletak di atas bukit/tanah yang dipapras, tebing-tebingnya diperkuat dengan batu-batu. Kubur berundak ini ditemukan di Sumatera Selatan.

Kubur peti batu, merupakan peti batu yang dibentuk dari enam buah papan batu. Terdiri dari 2 buah sisi panjang, 2 sisi lebar, sebuah sebagai lantai/

dasar, sebuah sebagai penutupnya. Kubur peti batu ini ada yang dengan 3 bilah papan batu sebagai penutupnya, Ditemukan di Sumatera Selatan, Kuningan, Jawa Tengah.

Punden berundak atau piramida, berupa susunan batu yang dibuat bertingkat-tingkat. Susunan batu ini diatur sebegitu rupa sehingga membentuk segi empat. Undak-undak ini kadang-kadang hanya 3 – 4 undak atau ada yang lebih tinggi lagi. Punden berundak ini ditemukan di Lebak Sipedug (Banten), Pangguyangan (Pelabuhanratu).

D. SENI KRIYA

Di dalam sejarah kehidupan manusia yang meliputi segi materi maupun kerokhanian, maka seni memegang peranan penting, karena seni merupakan cetusan jiwa yang spontan. Emosi estetis ini merupakan suatu kepuasan tersendiri lepas dari kegairahan yang lain. Kesenian merupakan refleksi dari kehidupan sehari-hari yang merupakan faktor yang esensiil bagi manusia. Nilai seni disesuaikan dengan tata hidup mereka termasuk kepercayaannya. Oleh karena itu hasil seni mereka serasi dengan pola hidupnya, tanpa lupa aturan dari nenek moyangnya. Karya seni yang merupakan cetusan jiwa ini sangat indah karena lepas dari koordinasi oleh suatu kekuasaan. Kesenian yang dipaksakan oleh tuntunan sang penguasa akan terasa kaku sehingga kehilangan estetikanya.

Adanya suatu penyatuan arti dalam karya seni mereka ini menyulitkan pembedaan dalam arti selanjutnya. Sangatlah sulit untuk membuat garis batas antara benda-benda yang ritual dan hanya sebagai alat sehari-hari saja. Karena sering benda yang peralatan harian tetapi ketika semakin menipis dari penyimpanan maka berubah fungsi sebagai benda pusaka. Adanya suatu kepercayaan dunia sesudah mati mengakibatkan adanya bekal kubur bagi si mati. Sehingga benda yang biasanya dipergunakan tiap hari berubah pula menjadi bekal kubur bagi si mati. Benda yang biasa dipergunakan tiap hari berubah pula menjadi bekal kubur bagi si mati. Kemudian berubah fungsi pula menjadi benda yang penting dan dipusakakan.

Kemajuan teknik pada masyarakat mempengaruhi pula perubahan fungsi ini. Benda-benda yang telah dipakai pada masa-masa sebelumnya sebagai alat kerja, karena pada masa kemudian tidak dibuat lagi sehingga jumlahnya makin sedikit maka dijadikan benda pusaka pula. Karena benda-benda ini dianggap sebagai warisan nenek moyangnya sehingga mengandung kekuatan tertentu pula.

Pembagian fungsi yang dimaksudkan ini hanyalah terbatas pada saat benda itu dipergunakan jadi tidak meliputi pada masa selanjutnya. Hal ini untuk menghindari adanya percampuran fungsi tersebut.

Fungsi Profan

Sebagai kita ketahui maka kebudayaan itu dinamis, sehingga apapun bentuknya kebudayaan selalu mengalami perubahan dari masa ke masa. Dinamika kebudayaan ini tidak bergerak serentak tetapi setiap demi setiap dan di tiap tempat selalu berbeda memulainya. Penelitian pada perubahan kebudayaan ini membuktikan pula bahwa nilai dan pola budaya yang bertahan ataupun bercampur dengan perkembangan baru dengan perlahan-lahan.

Faktor pengubah kebudayaan ini beraneka ragam. Mungkin karena perubahan dari dalam masyarakat itu sendiri atau pengaruh dari luar. Faktor alam dan teknologi dapat mengubah budaya.

Pada masa berburu dan mengumpulkan makanan dengan masyarakat yang tidak bertempat tinggal tetap hanya mempunyai alat-alat yang sederhana. Hasil budaya yang ditemukan pada masa ini adalah alat-alat yang dibuat dari batu, tulang dan kayu, tanduk. Batu adalah bahan alam yang bisa didapatkan di mana-mana pada saat mereka menetap sementara di suatu tempat. Kecuali sudah di dapat batu juga mempunyai daya tahan yang besar. Tulang dan tanduk adalah alat yang dibuat dari binatang hasil buruan mereka. Hanya kayu yang walaupun mudah didapat tetapi tidak dapat bertahan lama karena mudah lapuk.

Alat-alat dari batu terutama dipilih dari jenis batuan yang keras dan mudah dibentuk sebagai alat. Misalnya kalsedon, rijang, kwarsa dan yaspis. Batu ini dipangkas dengan batu lain atau kayu beralaskan paron (batu atau kayu) kemudian dibentuk menjadi alat dengan memangkas pada permukaannya. Pemangkasan ini untuk membuat tajam dan dapat digenggam. Pemangkasan dilakukan pada satu sisi (monofasial) atau dua sisi (bifasial). Pembuatan alat batu ini berkembang di Indonesia pada kala Plestosin Tengah. Tradisi pembuatan alat batu ini disebut tradisi kapak perimbas dan serpih.

Tradisi kapak perimbas ini oleh Movius digolongkan dalam beberapa jenis ialah :

1. kapak perimbas (chopper)
2. kapak penetak (chopping-tool)
3. pahat genggam (hand-axe)
4. proto kapak genggam (proto-hand-axe)

Di Indonesia tradisi ini ditemukan di daerah Pacitan, Sukabumi, Gombong, Ciamis (Parigi), Bengkulu, Awangbangkal, Lahat, Cabbenge, Sembiran-Trunyan Wangka, Atambua (Timor).

Tradisi alat serpih menghasilkan alat-alat yang sederhana. Alat-alat serpih ini dipergunakan sebagai serut, gurdi, pisau atau penusuk. Bahan yang dipergunakan adalah kalsedon, yaspis, batuan tufa, kersikan dan batu endap. Alat-

alat ini ditemukan di Jawa (Punung, Ngandong dan Sangiran), Sulawesi Selatan (Cabbenge), Flores (Mengeruda), Lahat dan Gombong.

Seperti telah diuraikan pada fasal terdahulu bahwa kecuali alat yang dibuat dari batu terdapat alat dari tulang binatang. Alat tulang ini dipergunakan sebagai sudip atau tombak. Kecuali dibuat dari tulang juga dari tanduk. Bahannya ini diambil dari binatang hasil buruannya yang kemudian diasah sehingga dapat dipergunakan sebagai alat keperluan sehari-hari.

Alat-alat ini tidak begitu banyak ditemukan, mungkin karena bahannya yang tidak tahan lama. Tempat temuan alat ini di Ngandong (Kabupaten Blora), Sidorejo dan Sampung.

Dalam perkembangan kemudian mereka mulai membuat mata panah. Mata panah ini juga dibuat bergerigi yang mungkin mempermudah lepas dari busurnya. Karena penggunaannya yang sering maka anak panah ini dibuat dalam jumlah banyak. Mengingat di setiap perburuan mereka akan kehilangan anak panahnya dalam jumlah besar. Anak panah ini ditemukan di beberapa tempat antara lain di Sulawesi Selatan (gua Cakondo, Uleleba, Balisao, Panameangan, Saripa, dan lain-lain), Jawa di Sampung, Nusa Tenggara Timur (Timor, Flores).

Pada masa bercocok tanam ini manusia menemukan teknik baru pembuatan benda-benda tanah liat. Benda-benda ini dipergunakan untuk menyimpan air, makanan ataupun memasak. Seni membuat benda dari tanah liat ini menunjukkan adanya peningkatan budaya. Tanah liat ini dibentuk menjadi periuk, cawan, tempayan, pedupaan, dan lain-lain.

Selain benda dari tanah liat yang disebut gerabah ini, mereka juga masih mempergunakan peralatan dari batu-batuan.

Teknik pembuatan benda dari batu meningkat dengan pesat. Tradisi mengupam alat batu berkembang hampir di seluruh Indonesia. Alat-alat dari batuan ini berupa beliung persegi, kapak lonjong, mata panah, mata tombak. Kecuali dari batu dikenal pula alat-alat yang dibuat dari obsidian, sejenis batuan vulkanik yang mudah diupam. Juga alat dari kayu masih memegang peranan pada masa ini.

Beliung persegi adalah alat batu yang paling memegang peran dalam masa ini. Daerah penemuannya meliputi hampir di seluruh Indonesia. Beliung persegi diupam dengan sangat halus dengan bentuk tajam yang miring seperti pada pahat sekarang. Beliung persegi berpenampang lintang persegi dengan bentuk memanjang. Alat ini dibuat dari bahan batuan agat, chert, jaspis, kalsedon, batuan permata.

Kapak lonjong ini terbanyak ditemukan di daerah Indonesia bagian Timur ialah Sulawesi, Sangir, Talaud, Flores, Maluku, Leti, Tanimbar dan Irian. Kapak ini sampai sekarang masih banyak dipergunakan di daerah Irian



Beliung persegi dari Pacitan. Photo : Pusat Penelitian Purbakala dan Peninggalan Nasional.

Jaya. Bentuk kapak ini lonjong, bagian pangkal runcing, bagian tajaman lebar. Tajamnya diasah dari dua arah. Pada umumnya dibuat dari batu kali yang hitam.

Alat dari obsidian ini terbatas daerah penyebarannya. Beberapa daerah yang menghasilkan alat ini adalah Bandung, Bogor, Jambi, Kerinci, Palembang, Lampung dan Flores.

Mata panah sebagai pembuktian bahwa perburuan tetap dilakukan pada masa ini juga masih dibuat. Jawa Timur (Sampung, Tuban, Besuki, Bojonegoro, Punung) dan Sulawesi Selatan (Saripa, Maros, Cakondo, Bola-batu, Tomatua Kecicang, Ara, Batu Ejaya, dan lain-lain) adalah merupakan penghasil utama dari mata panah ini.

Gerabah mulai memegang peranan pada masa ini. Gerabah ini dibuat dengan tangan. Gerabah-gerabah ini dipoles dengan warna merah di bagian luarnya. Bentuknya sangat sederhana sekali, adanya telah diberi hiasan dengan pola jaring tetapi sebagian besar tanpa hiasan. Tempat temuan gerabah ini di Jawa : Kelapadua (Bogor), Kendenglembu (Banyuwangi), Tanggerang, Bandung, Sulawesi Selatan : Kalumpang dan Minahasa Sipakka.

Alat yang tak kalah pentingnya yang juga ditemukan dari masa bercocok tanam ialah alat pemukul kulit kayu. Alat ini dibuat dari batu yang diberi gagang, bagian pemukulnya meruncing seperti tanduk. Alat ini ditemukan di Kalimantan Tengah dan Sulawesi Tengah. Alat seperti ini sampai sekarang masih dipergunakan sebagai pembuat bahan pakaian dari kulit kayu.

Teknologi berkembang lebih pesat lagi pada masa perundagian sebagai akibat ditemukannya bijih logam. Walaupun kemahiran menuang logam merupakan ciri khas pada masa ini tetapi peranan gerabah tetap menonjol bahkan berkembang lebih baik lagi. Peranan batu yang mulai tergeser dengan alat-alat dari logam. Benda-benda logam lebih mudah dibentuk menjadi berbagai macam peralatan yang diperlukan oleh masyarakat. Sehingga makin lama fungsi alat dari batu berubah dari fungsi praktis menjadi pusaka.

Benda-benda logam yang ditemukan di Indonesia bermacam-macam, antara lain kapak perunggu, tajak, bejana perunggu, nekara dan moko perunggu juga berbagai perhiasan dari perunggu. Beberapa peralatan lain dibuat dari besi. Benda dari besi ini belum begitu banyak ditemukan di Indonesia, sebagian besar ditemukan sudah hancur. Pada umumnya alat-alat dari besi ini berupa alat yang kemungkinan dipakai dalam pertanian. Hal ini lebih dimungkinkan lagi mengingat pada masa ini pertanian dan irigasi telah dilakukan dengan baik.

Kapak perunggu terbagi menjadi beberapa tipe tidak seluruhnya dipakai sehari-hari, beberapa bentuk yang sangat indah dipergunakan khusus untuk upacara. G.E. Rumphius adalah seorang pertama yang pada abad ke 18 memperkenalkan kapak perunggu sebagai alat yang dibuat dan dipergunakan oleh manusia. Penelitian tentang kapak perunggu terus meningkat, sehingga akhirnya R.P. Soejono berhasil mengklasifikasikan tipe-tipe kapak perunggu di Indonesia.

Kecuali kapak perunggu juga ditemukan beberapa alat yang bisa dipakai sehari-hari yang dibuat dari perunggu, misalnya : ujung tombak, belati, mata pancing, ikat pinggang, dan sebagainya.

Benda-benda dari besi yang ditemukan di Indonesia antara lain berupa pahat, mata pisau, mata sabit, pacul, tembilang, mata tombak dan alat untuk menenun. Alat ini ditemukan di Wonosari (Jawa Tengah) dan Besuki (Jawa Timur).

Gerabah pada masa ini tidak hanya dibuat dengan tangan tetapi juga sudah menggunakan tapak batu dan roda pemutar. Baik bentuk maupun pola hiasannya sudah mengalami peningkatan. Gerabah ini dipergunakan sebagai alat memasak, tempat air atau menyimpan makanan. Berbagai bentuk gerabah telah dibuat pada masa ini, seperti misalnya periuk, tempayan, pendupaan, semacam tempat buah, kendi, tutup, cawan, bandul jala.

Fungsi sakral.

Kepercayaan adalah suatu rangkaian mata kehidupan manusia yang tak bisa ditinggalkan begitu saja. Oleh karena segala yang berhubungan dengan keagamaan merupakan kesatuan dengan kehidupan sehari-hari. Hal-hal yang bertalian dengan kepercayaan ialah : tempat upacara dilakukan, masa atau waktu upacara dilakukan, alat-alat untuk upacara dan yang melakukan /memimpin upacara. Dalam fasal ini yang terutama akan diuraikan adalah alat-alat untuk upacaranya.

Alat-alat upacara ini dapat berupa alat atau sesaji, alat untuk berkorban, alat untuk dipuja, alat untuk berdoa, dan lain-lain. Jadi unsur ini dapat berupa patung-patung/arca, altar, lonceng (alat bunyi-bunyian) dan sebagainya.

Pada jaman prasejarah ada beberapa alat yang diperkirakan merupakan alat-alat upacara. Benda-benda ini ialah :

1. Beliung persegi, beberapa buah beliung persegi yang sangat indah tidak dipergunakan sebagai alat kerja tetapi sebagai alat upacara. Biasanya beliung persegi ditemukan bersama benda-benda yang lain sebagai bekal kubur ataupun alat pemujaan. Benda ini ditemukan di Buni, Pasir Angin (Bogor), Kuningan (Jawa Barat). Gunung Wingko (Jawa Tengah), Gilimanuk (Bali).

Kecuali beliung persegi juga benda yang lain :

2. Kapak lonjong, benda ini sampai sekarang masih banyak dibuat dan dipergunakan di Irian Jaya. Seperti beliung persegi maka bentuk yang bagus dengan bahan-bahan yang khusus tidak dipergunakan sebagai alat kerja tetapi disimpan untuk upacara ataupun sebagai benda pusaka. Kapak lonjong ditemukan di Sangir-Talaud, Flores, Maluku, Leti, Tanimbar dan Irian.
3. Gerabah, dalam upacara keagamaan gerabah ini dipergunakan sebagai tempayan kubur dan bekal kubur. Gerabah ini juga sering digunakan sebagai tempat benda-benda yang disajikan atau dijadikan bekal kubur. Tempat temuan gerabah ini antara lain di Buni (Bekasi), Pasir Angin (Bogor), Anyer, Kalumpang (Sulawesi Selatan), Melelo (Sumba), Gilimanuk (Bali), Gunung Wingko (Jawa Tengah).
4. nekara perunggu, nekara ini dipergunakan sebagai pemanggil hujan, genderang perang atau dalam upacara kematian. Di atas timpan (bidang pukul) diberi sesaji untuk nenek moyangnya.
5. kapak perunggu, kapak ini yang disebut sebagai candrasa bentuknya sangat indah dan diberi pola hias yang bermacam-macam. Bentuk kapak ini juga sangat besar, sehingga lebih mungkin untuk dijadikan alat upacara. Kapak ini ditemukan di Jawa Barat dan Roti.
6. bejana perunggu, dipergunakan juga dalam upacara agama. Sampai saat ini di Indonesia baru ditemukan 2 buah, ialah di Sumatera Barat dan Madura.

Untuk melaksanakan upacara ini masyarakat memilih tempat tertentu yang menurut perhitungan mereka telah direstui oleh nenek moyang. Mengingat bahwa nenek moyang tempatnya di atas yang tentu saja di tempat yang tinggi sehingga mudah mengawasi anak keturunannya yang masih hidup. Oleh karena itu maka tempat pemujaan nenek moyang dipilih tempat yang tinggi, misalnya di puncak gunung, di atas bukit atau dataran tinggi. Jika pemilihan tempat ini tidak mungkin maka dipilahlah tempat yang mengarah ke-tempat tersebut, misalnya ke arah gunung, mata hari.

Tempat untuk melaksanakan upacara ini diwujudkan dalam bentuk menhir, altar, punden berundak, pelinggih atau takhta batu, batu kandang, temu gelang, patung nenek moyang, Untuk menunjukkan jika orang mati akan kembali ke dunia nenek moyang maka pada upacara penguburanpun dilakukan dengan pengharapan agar si mati kembali ke dunia rokh. Oleh karena itu mereka mengubur mayat di tempat yang tinggi atau diarahkan ke tempat tersebut atau kalau tidak ke arah matahari.

Kubur-kubur ini pada umumnya dibuat dari batu seperti kubur peti batu, dolmen, waruga, kalamba, sarkofagus. Biasanya dalam kubur-kubur

ini disertakan juga bekal kubur buat si mati yang berupa beliung persegi, kapak perunggu atau benda perunggu yang lain, gerabah.

Upacara penguburan adalah upacara yang dianggap amat penting apalagi kalau yang meninggal adalah dari kalangan terkemuka. Penguburan ini dilakukan dengan bermacam upacara yang kemudian disertakan pula bekal kubur. Sebagai puncak dari babak penguburan ialah pembuatan bangunan besar untuk menghormati yang meninggal. Bangunan ini berupa menhir ataupun patung-patung.

Demikianlah dengan berlandaskan kepercayaan pada nenek moyang maka terjelmalah berbagai bangunan yang merupakan hasil kerja gotong-royong dari masyarakat.

BAGIAN II

SENI RUPA ZAMAN KLASIK DI INDONESIA.

Tinjauan Seni Rupa Klasik Indonesia.

Pada masa Prasejarah akhir, bangsa Indonesia telah mengenal berbagai macam keahlian yang tetap dipertahankan bahkan dikembangkan dengan penambahan unsur-unsur baru pada waktu masuknya pengaruh Hindu.

Keahlian itu antara lain berupa pembuatan batu besar berbentuk piramida berundak, seni tuang logam, pertanian dengan peralatannya, seni pahat dan mungkin pula batik.

Dengan telah dikenalnya pertanian berarti penduduk telah mempunyai tempat tinggal tetap. Lama kelamaan terbentuklah pemukiman-pemukiman yang teratur yang mempunyai tata penghidupan dan peraturan-peraturannya masing-masing sesuai dengan alam lingkungan dan kebutuhannya. Di samping itu mereka pun telah mengenal pelayaran dan arah angin.

Pada abad-abad pertama Masehi mulai diadakan hubungan dengan negara-negara lain, diantaranya Persia, India dan Cina. Khususnya dengan datangnya pengaruh dari India masyarakat Indonesia mulai mengadaptasi sistem kerajaan yang merupakan perluasan dari sistem pemukiman yang telah mereka kenal. Sekitar abad V secara positif dapat dikatakan bahwa kebudayaan India telah masuk dan berasimilasi dengan kebudayaan Indonesia. Para cendekiawan memakai istilah zaman Hindu-Jawa. Istilah yang dianggap sangat sempit, karena yang masuk bukan hanya kebudayaan dan Agama Hindu, melainkan juga kebudayaan dan agama Budha, dan pengaruhnya pun meliputi hampir seluruh Nusantara, kecuali Indonesia bagian Timur.

Karena itu periode itu kini disebut periode atau zaman Klasik yang berlangsung dari abad V sampai dengan abad XV.

A. PERTULISAN (PRASASTI).

Dengan timbulnya kerajaan-kerajaan di Indonesia mulailah zaman sejarah yang ditandai dengan adanya pertulisan atau prasasti yang dikeluarkan atas perintah raja. Prasasti ini ada yang digoreskan di atas batu (lingopala) ataupun di atas perunggu (tamra prasasti). Ada kalanya prasasti perunggu tersebut merupakan salinan dari prasasti yang disebut sebelumnya, khususnya yang merupakan penetapan suatu desa perdikan.

Hal ini antara lain tampak pada mutu tulisannya.

Dari raja-raja pertama yang belum lama mendapat pengaruh India hingga kini hanya ditemukan prasasti batu saja. Huruf yang dipergunakan adalah huruf

Pallawa dari India Selatan dengan bahasa Sanskerta. Contohnya misalnya pertulisan pada batu yupa di Kutai dan prasasti Tarumanegara di Jawa Barat yang terdapat di Bogor, Jakarta dan Banten. Dari masa yang lebih muda kita kenal prasasti Canggal dari Raja Sanjaya (abad 8).

Untuk penobatan seorang raja diperlukan penyelenggaraan upacara agama yang dipimpin oleh seorang brahmana, yang pada mulanya didatangkan dari India. Brahmana ini biasanya ahli pula dibidang seni dan kesusasteraan. Itulah sebabnya bahasa Sanskerta yang dipergunakan dalam prasasti di Indonesia tata bahasanya sempurna. Brahmana-brahmana ini kemudian menetap dan menyebarkan pengetahuan mereka dikalangan penduduk asli.

Sebagian dari siswa-siswa ini melanjutkan studi mereka di India. Dengan demikian makin tersebar luaslah kebudayaan India di Indonesia.

Sekitar abad 7 – 8 muncul kerajaan Sriwijaya di Sumatera yang prasasti-prasastinya masih mempergunakan huruf Pallawa tetapi bahasanya menggunakan bahasa Melayu Kuno. Unsur Indonesiannya mulai tampak dengan disebutkannya nama jabatan Indonesia asli, misalnya tuhaan walak, datu dan sebagainya, serta kutukan-kutukan bahasa Indonesia.

Lambat laun prasasti-prasasti, khususnya di Jawa mempergunakan bahasa dan huruf Jawa Kuno. Sekitar abad XI tumbuh suatu bentuk huruf yang disebut huruf Kadiri, menurut tempat asalnya, atau disebut juga huruf kwadrat, karena bentuknya seperti kotak geometris. Berbeda dengan huruf lainnya yang digoreskan pada prasasti, maka huruf Kadiri dipahatkan berupa relief timbul.

Disamping nilai sastra, segi keindahan dan teknik periode pembuatannya, misalnya kita ketahui bahwa prasasti dari Raksi Kayuwangi mempunyai bentuk huruf yang terindah dari prasasti-prasasti raja-raja keturunan Sanjaya. Sesungguhnya penulisan pada batu dan logam (tembaga) ini dapat dimasukkan dalam seni grafika, karena alat-alat yang dipergunakan juga berupa pahat dan palu.

Bahkan batu untuk membuat prasasti ada yang diberi bentuk persegi panjang, berbentuk tugu ataupun batu alam yang permukaannya diratakan. Adakalanya tulisan itu digoreskan dibelakang punggung arca, pada guci batu dan sebagainya. Sedang prasasti tembaga biasanya dituliskan pada kedua sisi lempengan perunggu yang berbentuk segi empat atau segi empat panjang. Kadang-kadang lempengan-lempengan ini diikat menjadi satu dengan sehelai kawat yang dimasukkan ke dalam lubang di sudutnya.

B. ARSITEKTUR.

Pendukung kebudayaan prasejarah tahap akhir di Indonesia telah menghasilkan bangunan-bangunan batu besar berupa punden berundak, altar dan sebagainya. Hal ini mempermudah penyerapan unsur-unsur kebudayaan India

yang juga berupa bangunan, baik yang berfungsi profan ataupun sakral. Khususnya mengenai bangunan sakral, meskipun lahiriah mengambil bentuk dari India, namun inti pemujaan nenek moyang masih memegang peranan penting. Bahkan bentuk arsitektur megalitik kemudian muncul lagi, atau memang tidak pernah lenyap dari khasanah seni rupa klasik.

Bangunan profan.

Bangunan profan dari zaman klasik yang berupa istana, rumah-rumah tinggal, saluran air dan sebagainya sebagian besar telah lenyap, baik oleh alam maupun oleh tangan manusia. Biasanya hanya fondasinya saja yang dibuat dari batu atau batu bata, sedang bagian-bagian lainnya misalnya dinding, tiang dan atapnya dibuat dari bahan yang rapuh. Meskipun demikian kita masih mendapat gambaran mengenai bentuknya berkat bantuan bahan perbandingan:

- a. Jenis dan bentuk bangunan seperti yang tertera pada relief candi.
- b. Bangunan-bangunan yang kini masih ada, misalnya puri-puri di Bali dan bangunan-bangunan dari zaman Islam.
- c. Sumber kesusasteraan.
- d. Sumber berita Cina.

a.) Jenis dan bentuk bangunan seperti tertera pada relief candi.

Pada relief candi Borobudur, khususnya kaki tertutupnya terlihat bentuk-bentuk rumah penduduk berupa rumah panggung : dibagian atas menjadi tempat tinggal, sedang bagian bawah tempat menyimpan barang (mis. pd. foto D.P. 065), kemudian lumbung dengan atapnya yang berbentuk trapesium terbalik.

Salah satu relief candi Prambanan menggambarkan rumah dengan pondasi yang tinggi dengan rumah panggung di atasnya berlantaikan papan dan bertiang kayu (A.J.B. Kempers 1973 gb. 130).

Pada relief ceritera Sudamala pada candi Tigowangi, Jawa Timur, kita lihat sebuah dinding dengan pintu masuk, mungkin pintu halaman belakang, dengan sebuah sumur dari terracotta berukir indah dan timba berupa timba senggot bertangkai kayu (A.J.B. Kempres 1973 gb. 172) sumur semacam ini masih di dapatkan sekitar bekas keraton Majapahit.

Seorang yang berjasa dalam menelaah bentuk bangunan-bangunan kayu yang terpahat pada relief candi di Jawa Timur adalah Prof. Dr. Th. P. Galesin.

Ia membedakan fungsi-fungsi bangunan berdasarkan jumlah tiangnya (Galesin, Th. P. 1956).

b.) Bangunan yang kini masih ada.

Dr. W.F. Stutterheim mengajukan kemungkinan bahwa bekas kraton Majapahit mempunyai daerah yang mirip dengan denah puri di Gianyar (Stutterheim W.F. 1948. 1 – 131).

Demikian pula ukiran-ukiran yang menghias tiang, atap dan sebagainya.

Apa yang masih tersisa dari bekas kraton Majapahit yang megah hanyalah berupa umpak-umpak batu, polos maupun berhias, fragmen-fragmen genting dan terracotta, dengan bentuk dan ukuran genting sirap sekarang, mustaka atau molo sebagai penghias atap rumah yang juga dibuat dari terracotta, berbentuk guci, lotus ataupun miniatur bangunan. Sebenarnya untuk mengetahui bagaimana tata letak dan bentuk bangunan dikompleks Majapahit kita dapat menengok ke daerah Cirebon, mengingat bahwa pantai utara Jawa Barat ini masih melanjutkan tradisi seni Majapahit dengan menempuh perjalanan selama tiga abad.

(Uka Tjandrasasmita 1975. 93 - 98).

Bangunan di makam Sunan Gunung Jati yang juga terdiri dari 3 halaman sebagaimana halnya pura di Bali dan candi Panataran di Jawa Timur, balai yang disusun di kompleks kraton Kanoman, lebih-lebih lagi di kraton Kasepuhan, hampir tak ada bedanya dengan bentuk bangunan yang terdapat di relief candi Jawa Timur. Misalnya sebuah balai berbentuk empat persegi panjang yang dikedua ujungnya terdapat teras atau batur, masing-masing bertiang empat. Bangunan semacam ini di Majapahit menjadi tempat duduk kerabat raja pada waktu menghadap seri Baginda. Fungsinya di kraton Cirebon pun tak jauh berbeda.

c.) Sumber kesusasteraan.

Dalam kitab "Sri Tanjung" dilukiskan sebuah taman dengan kolam dan pancurannya tempat bercengkerama R. Sidapaksa dengan Sri Tanjung yang mirip misalnya dengan Kolam Segaran dan Candi Tikus dengan pancuran berbentuk makaranya.

Kitab Negarakertagama antara lain menyebutkan bahwa pilar kraton di hias dengan relief yang menggambarkan cerita Pigeaud Th. G. 1960. 66.

Relief semacam itu ditemukan pula di kraton Menak Jingga yang dianggap sebagai pusat kraton Majapahit.

d.) Sumber berita Cina.

Berita Cina banyak menguraikan tentang kota-kota kuno, rumah-rumah penduduk, adat istiadat, pakaian penduduk dan sebagainya. Hal ini penting untuk merekonstruksi sejarah klasik Indonesia. Misalnya menurut berita T '

ang (abad 7 – 10), kota kerajaan Kaling di Jawa Tengah mempunyai dinding kota dari kayu. Istana raja berupa bangunan bertingkat yang atapnya dari rumbia. Singgasananya dibuat dari gading.

Kraton Ratu Baka.

Satu-satunya kompleks bangunan profan yang masih agak utuh adalah kompleks Ratu Baka, yang terletak diatas bukit yang merupakan cabang pegunungan Kidul yang terletak disebelah tenggara Candi Prambanan.

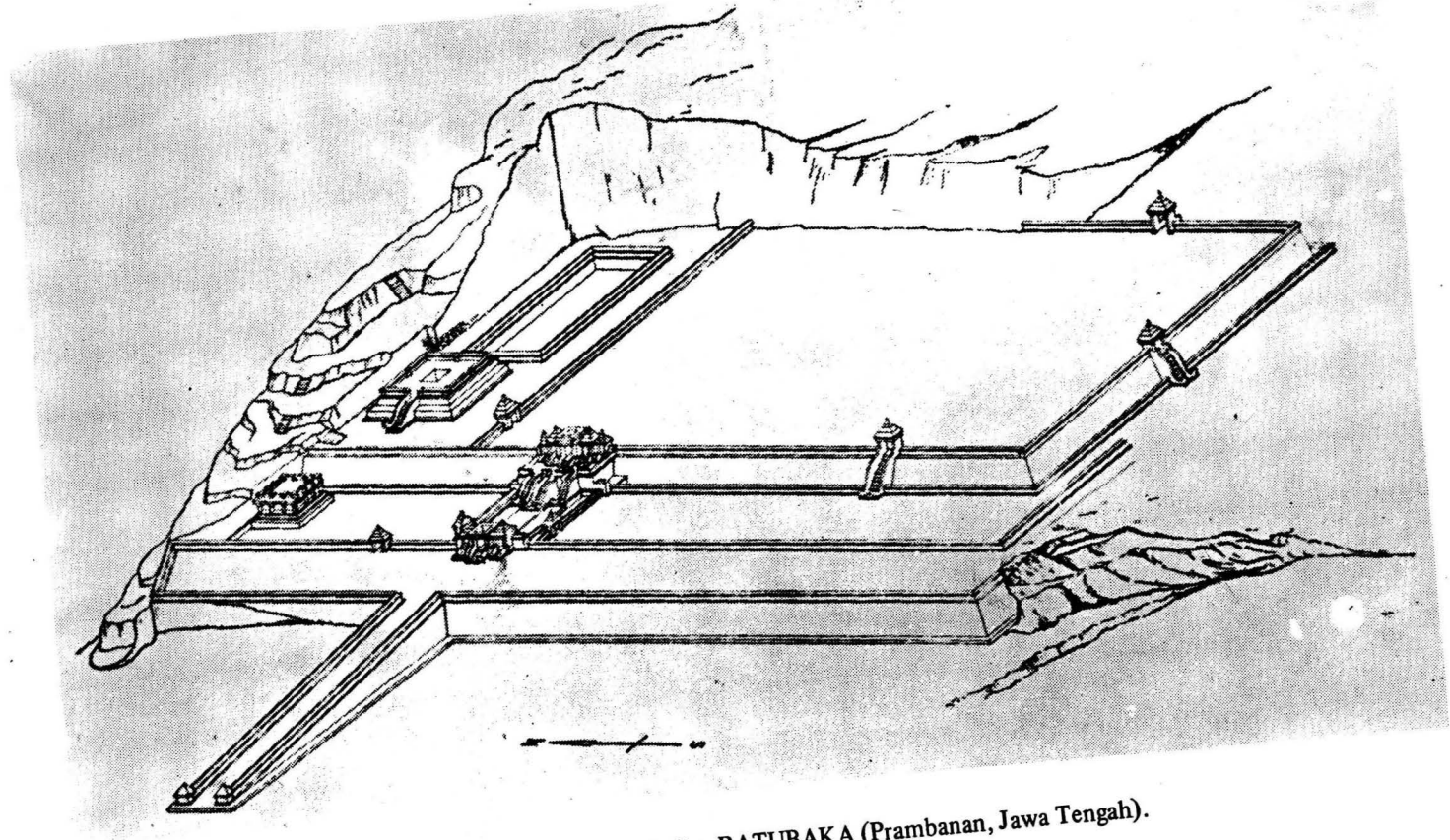
Kompleks ini terbentang di arca yang luas, yang dibagi dalam beberapa kelompok-kelompok. Kelompok terdepan terletak di sebelah Barat. Kelompok kedua berada di sisi Tenggara, sedang kelompok ketiga di sebelah utara.

(B. Kempres : 1952, 43 – 49). Kelompok barat yang kita dapat masuki melalui dua lapis gapura, mempunyai tiga buah halaman yang berurutan dari muka kebelakang. Halaman I dan II dimuka sempit sedang halaman ketiga luas. Di muka halaman I terdapat semacam alun-alun, sedang utara halaman pertama dan kedua berdiri sederet gapura berjajar tiga, yang tengah lebih besar dari kedua pengapitnya. Kemudian antara halaman II dan III terdapat lagi gapura, tetapi kini lima sejajar. Jajaran gapura ini menjulang tinggi dengan kokohnya. Atap gapura tengah telah lenyap, sedang gapura samping mempunyai atap bersusun tiga dengan puncak berbentuk ratna yang agak runcing.

Di dalam halaman ketiga antara lain tampak umpak-umpak, lantai-lantai dari bangunan besar (B. Kempers : 1952. 48), sebuah bekas kolam besar dan saluran air. Di sebelah tenggara terdapat kelompok dari apa yang sebenarnya saluran air. Di sebelah tenggara terdapat kelompok dari apa yang sebenarnya disebutnya kraton Ratu Baka, dimana didapatkan batur pendapa yang masih terdapat lubang-lubang bekas tiang kayunya. Ini yang sesungguhnya dapat dijadikan petunjuk tentang adanya bangunan program, karena bangunan demikian umumnya mempunyai tiang dan atap bahan-bahan yang mudah lapuk. Juga terdapat tempat yang oleh rakyat disebut keputren dengan kolam- kolamnya, kemudian stambha-stambha dengan hiasan binatang (gajah, singa, garuda, merak dan kuda).

Tetapi tidak hanya kraton saja yang didapatkan disitu sebab disebelah utara didapatkan dinding dengan ceruk-ceruk bekas pertapaan.

Disekitar kelompok Barat masih ditemukan sisa-sisa dinding dan bagian belakang dari halaman III pun dilindungi oleh dinding padas sehingga patutlah bila Ratu Baka disebut sebagai benteng dari Balaputradewa dari keluarga Sailendra yang beragama Budha. Kakaknya Pramodavardhani menikah dengan Rakai Pikatan yang beragama Siva. Karena persaingan timbullah peperangan antara kakak dan adik ipar itu dengan kekalahan pihak Balaputra, sehingga ia terpaksa melarikan diri ke Sumatera. Kemenangan Rakai Pikatan diabadikan ke dalam prasasti (Casparis : 1956. 244 – 279) dari 856 M dimana disebut



Gambar perencanaan kembali : RATUBAKA (Prambanan, Jawa Tengah).

bahwa Rakai Pikatan alias Raja Kumbhaja atau Kalasodhbawa mendirikan lingga sebagai "Jayacihna" atau tanda kemenangan (Soekmono : 1974. 184 - 186) untuk memperingati kemenangannya atas Balaputra.

Bangunan profan lainnya yang masih tinggal terdapat di Jawa Timur berupa gapura-gapura, dua diantaranya merupakan gapura bekas kraton Maja pahit di Trowulan, ialah gapura Wringin Lawang dan Bajang Ratu. Gapura Wringin Lawang berbentuk candi bentar, ialah gapura yang terdiri dari dua belahan seperti yang lazim ditemukan pada pura-pura di Bali. Sedang Bajang Ratu berbentuk paduraksa, ialah bentuk gapura beratap tunggal. Letak gapura ini dekat sudut tenggara dari sebuah tembok keliling.

Gapura ini sangat menarik meskipun ukurannya kecil. Pertama karena paduan warna antara kaki dan tubuh gapura yang terdiri dari susunan batu bata berwarna merah jingga dengan atapnya serta ornamen lainnya dari lepa berwarna kelabu. Kedua, proporsi tubuh dan atapnya yang memberikan kesan yang ramping, karena ukuran tubuh yang sempit dan susunan atap yang tinggi, yang ukurannya sama dengan tinggi tubuhnya, Tingkatan atapnya yang horizontal dengan bingkai kecil, berbeda dengan candi-candi Jawa Tengah yang memberikan kesan tambun.

Di sisi kiri depan terdapat pahatan yang digoreskan pada bata, yang menggambarkan seorang wanita mengendari ikan. Tampak bahwa sedianya akan di lapiisi lepa, tetapi berhubung sesuatu hal belum dilaksanakan.

Bangunan Sakral

Bagian terbesar dari peninggalan seni klasik berupa sakral baik yang bernafaskan agama Hindu ataupun Buddha.

Bila kita perhatikan ada beberapa variasi dalam penciptaan bangunan sakral, ditentukan oleh sifat agamanya, gaya, seni, jenis obyeknya, lokasi, bahan dan siapa yang membuatnya.

Bangunan Hindu dan Buddha di Jawa Tengah misalnya masih murni sifat agamanya. Hal ini tercermin pada susunan bangunan, area dan relief penghias candi tersebut. Jenisnya pun hanya stupa dan candi untuk agama Buddha dan candi agama Hindu.

Di Jawa Timur kedua unsur tersebut telah terbaaur dengan Tatrisme dan unsur pemujaan nenek moyang yang masih kuat serta pemujaan elemen-elemen alam yang mempengaruhi hidup manusia, misalnya gunung dan air. Dengan demikian hasil ciptaan arsitekturnya pun lebih beraneka ragam pula. Di samping candi-candi dibangun pula pertirtaan atau kolam suci, altar-altar di pegunungan dan gua-gua pertapaan. Situs yang jauh letaknya dari pusat kerajaan

lebih menunjukkan unsur Indonesia asli dari pada yang berada di sekitar pusat, misalnya candi Sukuh, altar-altar di Penanggungan dan sebagainya.

Pura-pura di Bali pada mulanya bersifat murni tetapi bercampur pula dengan Tantrisme seperti yang kita lihat di Pura Kebo Edanpemujaankepada nenek moyang seperti di Pura Besakih.

Stupa di Muara Takus bersifat Budha Mahayana, sedang kompleks candi dan bira di Biaro Bahal yang tersebar di Tapanuli menunjukkan sifat Siwaisme dan Buddhaisme, yang pada zaman pemerintahan raja Adityawarman menonjolkan unsur Bhairawa dan sekte Hevajra.



Mahligai Stupa. Terdapat di kompleks Candi Muara Takus, Kabupaten Kampar, Propinsi Riau. Sekitar abad 11 – 12. Dinding tubuhnya berlapis, menandakan bahwa stupa ini telah dibangun beberapa kali. Stupa aslinya dibangun seberum Abad 11.

Bangunan-bangunan Biaro Bahal ini berasal dari berbagai zaman sejak abad XI – XVI (Schnitger : 1937. 36 – 37).

Apakah sesungguhnya yang dimaksud dengan istilah Candi ? Menurut Stutterheim candi dihubungkan dengan "candika" ialah nama Durga sebagai dewi kematian. Dalam survai yang kami adakan di daerah pantai utara Jawa Tengah ternyata bahwa istilah candi dipakai oleh penduduk sebagai sinonim dari makam.

Soekmono dalam desertasinya menegaskan bahwa candi bukanlah makam, melainkan sebuah kuil ialah tempat memuja arwah nenek moyang sebagai penghindu-an dari tradisi prasejarah (Soekmono : 1974. 334 – 336). Lepas dari fungsi dan arti candi, jelaslah pada saat-saat tertentu para pemeluk agama Hindu atau Buddha mengadakan upacara-upacara keagamaan di tempat tersebut, Arca yang ditempatkan di dalam kamar candi berupa arca Siwa dan sebagainya, bukanlah semata-mata arca dewa, melainkan juga sebagai personifikasi dari nenek moyang yang pada saat-saat tertentu menerima penghormatan dari keturunannya atau rakyatnya.

Candi yang merupakan replika dari G. Mahameru, kayangan dewa-dewa terdiri atas tiga bagian pokok yang disesuaikan dengan pembagian dalam alam semesta, ialah Bhurloka (dunia manusia), yang dilambangkan dengan kaki candi, Bhuwarloka (dunia makhluk yang telah disucikan), dan Svarloka (kayangan). Hal ini tercermin dalam pembagian stupa Borobudur menjadi tiga tingkatan, ialah, Kamadatu, Rupadatu dan Arupadatu (Satyawati-Sulaiman : 1975. 5 – 6).

Perkembangan bentuk candi.

Candi mengalami perkembangan dari bentuk sederhana ke bentuk raya. Candi tertua hanya mempunyai satu cella saja dengan sebuah pintu masuk (S. Soejatmi Satari : 1975). Contohnya adalah candi Cangkuang di Leles, Jawa Barat. Candi dari agama Siwa ini didirikan di atas bukit, sesuai dengan gelar Siwa sebagai Girindra (= raja gunung). Dinding dari Candi inipun belum berhias sama sekali, kecuali atapnya yang dihias dengan kemuncak dan simbar (= antefix). Teknik penempatan batunya pun masih sederhana sekali tanpa alat perekat, melainkan hanya ditumpuk belaka. Pipi tangga yang merupakan dinding dari tangga candi pun belum dikenal.

Dari segi kesederhanaannya ini diperhatikan bahwa candi Cangkuang merupakan candi yang tertua di Jawa, sekitar awal abad 8. Baru-baru ini ditemukan pula sisa-sisa candi di daerah Ciamis, Jawa Barat yang mungkin se zaman dengan candi Cangkuang.

Candi dari masa yang lebih muda terdapat di dataran tinggi Dieng dari sekitar abad 9 (Claire Holt : 1967. 40), yang didirikan oleh keturunan raja Sanjaya yang beragama Siwa. Candi Dieng terdiri dari beberapa kompleks yang tersebar di sekitar dataran tinggi tersebut. Yang keadaannya masih baik adalah kompleks candi Punta Dewa terdiri dari deretan candi-candi Arjuna, Punta-dewa, Srikandi, Sembadra dan didepannya terdapat candi Semar yang denahnya persegi panjang dan bentuknya pendek, sehingga nama yang dilekatkan padanya telah sesuai. Candi di sini pun masih berbentuk kubus dengan pintu tunggal sebagaimana halnya candi Cangkuang. Hanya di Dieng telah dikenal bangunan bertingkat dengan hiasan berupa relung atau relief yang tidak penuh pada bagian candi (Fontein J, Soekmono R, Suleiman S 1972. 18).

Perkembangan selanjutnya dari candi-candi Siwa adalah penambahan bangunan penampil, yang diikuti oleh adanya tiga bilik-bilik candi disamping Cella utama, kemudian ditambah pula dengan candi-candi perwara serta hiasan dan relief yang makin kaya. Disamping candi-candi Siwa, pada abad 9 berkembang pula dengan megahnya candi-candi Buddha yang kebanyakan terdapat di Jawa Tengah bagian Selatan, dengan teknik pembuatan yang lebih tinggi, lebih monumental serta hiasan-hiasan yang lebih mewah (Fontein J : 1972. 14).

Puncak kejayaan dari kegiatan arsitektur Budha ini berpusat pada Candi Borobudur yang merupakan salah satu dari karya seni dan religi yang terindah yang pernah diciptakan manusia.

Candi Borobudur.

Pada umumnya para sarjana telah sepakat bahwa Candi Borobudur didirikan pada tahun. 824 M seperti tertera dalam prasasti yang ditemukan di Karang Tengah (Casparis : 1950. 24 – 50) yang ditulis dalam bahasa Sanskerta dan Jawa Kuno. Di situ secara samar-samar disebutkan bahwa semoga ia (Samaratunga) melalui jasanya untuk membangun Jinamandira Vornuvana dapat mencapai ke-budhaan (melalui 10 tingkatan Bodhisatta) (Soekmono : 1974. 176 – 177). Kemudian dalam inskripsi lain disebutkan "kamulan" i bhumisambhara (= timbunan tanah atau bukit - bangunan yang bertingkat-tingkat).

Dengan demikian Casparis sampai pada kesimpulan bahwa bangunan yang dimaksud dalam inskripsi itu adalah Borobudur. Kita mengetahui bahwa Candi Borobudur terdiri atas 10 tingkatan atau "dasabhumisambhara". Candi Borobudur berbentuk stupa yang terdiri dari tingkatan terbawah, berupa kaki yang tertutup, diikuti lima tingkatan berdenah persegi serta empat tingkat berdenah bulat, sehingga seluruhnya berjumlah 10 tingkatan. Borobudur dibangun di atas tiga buah bukit yang sela-selanya ditimbuni tanah untuk memperkuatnya. Tak ada bangunan lainnya yang mempergunakan reknik demikian kecuali

sebuah bangunan di Sri Lanka (Benet Kempers. 1972. 12 – 13). Kemudian di atasnya langsung di lapiasi batu-batuan yang membentuk lantai candi.

Air hujan yang selama puluhan tahun menyusup di sela-sela lantai candi lama kelamaan menyebabkan longsor tanah urugan tersebut, yang mengakibatkan melesatnya lantai dan batu-batuan Candi Borobudur lainnya (Sampurno S. 1971 h 4 – 9), dahi candi Borobudur tampak lebih rendah dari pada yang sesungguhnya. Tingginya kini tidak lebih dari 31,5 M, sedang panjangnya dari ujung penampilnya 123 M (B. Kempers 1976. 11).

Tingkatan yang berdenah bulat seluruhnya berisikan 72 dagob kecil mengelilingi dagoba puncak yang mempunyai batur atau kaki berdenah bulat pula. Stupa yang merupakan lambang tertinggi dari Budisme menjadi lambang pula dari alam semesta. Menurut kosmologi Buda, alam semesta dibagi dalam tiga tingkatan. Tingkatan terendah, Kamadhatu, ialah dunia tempat manusia hidup yang digambarkan dengan kaki tertutup Candi Borobudur beserta pagar langkan yang menjadi batas antara kaki tertutup ini dengan tingkat pertama. Di sini manusia masih dikungkung oleh keinginan duniawi (kama) serta masih terkena hukum sebab akibat atau karmawibhangga, yakni ia akan memperoleh ganjaran atau hukuman sesuai dengan ulah kehidupannya didunia. Hal ini digambarkan pada berbagai relief di kaki tertutup. Bahwa manusia masih dikuasai oleh napsu duniawi diperlihatkan oleh wajah-wajah buruk yang dipahatkan tokoh-tokoh pada relief.

Tingkatan kedua, Rupadhatu, di mana tak ada lagi keinginan duniawi, yang ada hanyalah meditasi. Pada Borobudur hal ini digambarkan oleh tingkat pertama sampai keempat yang berdenah persegi. Relief pada tingkatan ini antara lain menggambarkan kehidupan sang Buddha Gautama didunia yang seakan-akan hanya singgah untuk bercengkerama sejak ia turun dari Sorga Tusita. Relief ini diambil dari naskah Lalitawistara. Relief-relief lain menggambarkan ceritera-ceritera Jataka, tentang kehidupan Buddha masa lalu dan "Awa-dana" tentang tokoh-tokoh suci. Tingkat di atasnya menggambarkan ceritera-ceritera Gandawyuha dan Bhadracari" yang berhubungan dengan orang-orang suci.

Tingkat Arupadhatu digambarkan oleh denah-denah bulat berisi dagoba-dagoba atau stupa yang tidak berhias sama sekali, sesuai dengan tujuannya dimana tingkat ini menggambarkan kekosongan atau sunya, di mana sudah tak ada ujud lahiriah lagi.

Di tingkatan Rupadhatu atau tingkatan berdenah persegi di Borobudur terdapat arca-arca Dhyani Budda yang melambangkan lima kekuatan kosmis yang disesuaikan dengan arah mata angin.

Di timur : Aksobhnya dengan sikap tangan bhumisparsamudra ; Ratnasambhawa di selatan dengan Waramudra (memberi anugrah), di Barat : Amitabha

dengan Dhyanamudra (samadi); di Utara : Amoghasiddha dengan Abhaya-mudra (menolak rasa takut); di Zenith, Wairocana dengan Witarkamudra (memberi penjelasan) Buddha yang berada dalam stupa ditingkat berdenah bulat duduk dengan sikap dharmacakramudra (memutar roda dharma).

Bila dilihat secara keseluruhan maka apa yang dipahatkan pada kaki yang tertutup lebih tampak manusiawi dan hidup, karena disitu digambarkan manusia sehari-hari, misalnya menjaga sawah, bermain akrobat, menangkap ikan dan sebagainya, berlainan dari relief tingkat-tingkat di atasnya yang lebih terikat pada naskah dan norma-norma keagamaan.

Dari relief kaki tertutup itu kita dapat membayangkan kehidupan rakyat Indonesia sekitar abad IX.

Prambanan.

Kesenian Klasik di Jawa Tengah mengalami masa kejayaannya antara abad 8 – 10 Masehi. Bangunan-bangunan yang megah dan seni arca yang indah baik yang bersifat Siwaistis maupun Buddhistis berkembang dengan suburnya. Perubahan besar terjadi pada abad X, sebab dengan tiba-tiba saja pusat kegiatan politik dan budaya berpindah ke Jawa Timur. Sebab-sebabnya belum diketahui dengan jelas. Kemungkinan besar disebabkan oleh bencana alam (N.J. Krom 1926. 200 – 201) juga (Buchari : 1976. 16).

Sebelum perpindahan pusat kegiatan ke Jawa Timur, yakni sekitar abad XI Jawa Tengah masih sempat menyaksikan berdirinya sebuah bangunan agung yang tak kalah indahnya dengan Candi Borobudur, ialah Candi Prambanan. Candi Prambanan terletak 15 km di sebelah utara Yogyakarta. Dari jauh Candi ini sudah tampak dengan jelas dengan bentuknya yang langsing dan tinggi 47 m. Lokasinya pun ditempat yang ideal dengan latar belakang Gunung Merapi dan di dekat aliran sungai Opak, sedang disebelah selatan terbentang dataran tinggi Sorogedug dengan kraton Ratu Bakanya (Soediman : 1969. 8). Nama lain dari Candi Prambanan ialah Candi Lara Jonggrang menurut nama yang diberikan penduduk kepada arca dewi Durga yang terletak di dalam candi induk Siwa. Lara Jonggrang yang menurut legende rakyat merupakan puteri raja yang bersemayam di Kraton Ratu Baka. Ia kena kutukan Bandung Bondowoso, sehingga menjadi batu karena lamaran pembunuh ayahnya tersebut ditolaknya.

Apakah yang menjadi patokan penentuan umur Candi Prambanan ?
Pertama-tama pendapat J.G. de Casparis yang mengemukakan bahwa dalam sebuah prasasti berangka tahun 856 disebutkan tentang sebuah kelompok bangunan yang deskripsinya tepat bagi Candi Prambanan (J.G. de Casparis : 1956. 280 – 330).

Pendapat ini diperkuat oleh R. Ng. Purbotjaroko yang menelitinya berdasarkan

perbandingan dengan isi kitab Ramayana yang berasal dari zaman sebelum abad X, di mana antara lain menyebutkan tentang bangunan-bangunan yang sesuai dengan keadaan Candi Prambanan. Berdasarkan umur kitab tersebut dapat disimpulkan bahwa Candi Prambanan pun berasal dari zaman sebelum abad X pula (RM. Ng. Purbatjaroko : 1932. 162 – 4). Di samping itu Candi Prambanan merupakan contoh arsitektur peralihan dari Jawa Tengah ke Jawa Timur.

Prambanan dari segi arsitektonis.

Candi Prambanan mempunyai tiga buah halaman. Halaman pusat dikelilingi oleh halaman kedua yang lebih rendah, kemudian halaman ketiga yang terendah. Masing-masing halaman dikelilingi oleh tembok yang mempunyai pintu masuk di tiap sisinya. Halaman pusat berisi dua deret candi berjejer dari utara ke selatan. Di sisi Barat terdapat candi Siwa sebagai candi induk, diapit oleh Candi Wisnu (utara) dan Candi Brahma (selatan) (Soediman : 1969. 11). Berhadapan dengan candi-candi ini terdapat 3 buah candi yang biasa disebut Candi Wahana.

Di muka pintu masuk antara utara dan selatan terdapat candi kecil yang disebut candi Kelir. Candi Kelir ini mempunyai fungsi magis sebagai penolak pengaruh jahat dari luar. Di halaman kedua yang ukurannya 222 x 222 m berdiri 224 candi perwara yang berjajar dalam empat baris. Halaman ketiga temboknya tidak sejajar dengan kedua tembok lainnya tetapi agak menyerong. Bangunan yang terpenting dari kelompok ini adalah candi induk Lara Jonggrang.

Lara Jonggrang.

Sesuai dengan pembagian candi seperti telah disebutkan di muka, Candi Lara Jonggrang juga dibagi atas tiga bagian : kaki, badan dan atap. Di keempat sisinya terdapat bangunan penampil. Pada candi tampak adanya percampuran antara pengaruh kesenian Buddha dan Siwa, serta unsur-unsur yang mempengaruhi seni Jawa Timur.

- a. Pada kaki candi terdapat regol atau gapura yang berbentuk candi miniatur, di masing-masing sisinya. Pagar langkan atau balustradanya dihias dengan ratna yang terletak di atas relung berisi arca-arca penari atau aspara, sedang dinding kaki candi dihias dengan "motif Prambanan" berbentuk panel-panel. Di sudut-sudut pipi tangga terdapat semacam kuil kecil. Kuil kecil yang terletak di sudut timur laut merupakan pusat dari halaman candi bila kita menarik garis sudut menyudut.
- b. Dinding pagar langkan dihias dengan ceritera Rama.
- c. Sekitar badan candi dikelilingi oleh pradaksinapatha (= Jalan, untuk

mengelilingi badan candi menurut arah jarum jam.)

- d. Badan candi bagian bawah dihias dengan relung-relung berisikan arca dewa-dewa penjaga mata angin (B. Kempers : 1959. 61).
Sedang selebihnya berisi relung-relung yang kini telah kosong.
- c. Atap candi bertingkat-tingkat masing-masing dengan hiasan rotan demikian juga puncaknya.
- f. Di dalam badan candi terdapat sebuah kamar induk berisi arca Siwa, sedang tiga kamar lainnya berisi arca Agastya, Ganesa dan Durga. Arca Siwa di sini merupakan perwujudan dari raja yang memerintah atau mendirikan candi tersebut. Agastya perwujudan dari Puruhita atau penasehat keagamaannya ganesa perwujudan panglima perang raja, sedang Durga permaisurinya.

Seperti telah dikemukakan sebelumnya Candi Prambanan yang sebetulnya bersifat Hindu mendapat pengaruh dari seni agama Buddha. Hal ini sebenarnya tidak mengherankan karena sejak pemerintahan Rakai Panangkaran yang beragama Hindu telah terjalin kerja sama yang erat dengan pemeluk agama Budda dalam mendirikan bangunan. Demikian juga pada masa pemerintahan Rakai Pikatan, raja Hindu yang menikah dengan Pramodhawardani seorang pemeluk agama Buddha, yang bersama-sama mendirikan candi Plaosan yang bersifat Buddha.

Kalau candi induk merupakan candi dari pemerintah pusat kerajaan, maka candi-candi perwara yang mengelilinginya mewakili wilayah-wilayah yang berada di bawah kekuasaan kerajaan tersebut (Soediman : 1969. 29).

Berbeda dengan Candi Lara Jonggrang yang mempunyai pintu masuk di keempat sisinya, maka Candi Wisnu dan Candi Brahma hanya mempunyai sebuah pintu masuk sebelah timur. Badan dan atap kedua candi ini telah runtuh, tetapi kini telah berhasil dibuat susunan percobaan dari bagian-bagian yang hilang tersebut.

Sesuai dengan namanya, maka dahulu di Candi Wisnu didapatkan arca Wisnu yang kini disimpan di Museum Pusat. Arca-arca lain pada dinding kamar candi berupa swatara atau penjelasan Wisnu, antara lain Wamana dan Narasimha (N.J. Krom : 1923. 482). Di kamar candi Brahma, pada dindingnya terdapat arca-arca pendeta.

Pengaruh seni agama Buddha pada Candi Prambanan antara lain tampak pada :

- a. Hiasan berupa "motif Prambanan"; terdiri dari relung arca singa yang dihiasi dengan simbar dan bingkai makara. Relung tersebut diapit oleh sepasang kalpataru (pohon hayat) berpuncakkan sebuah chattra (payung).
Masing-masing kalpataru mengenai sepasang kinnara-kinnara (makhluk

setengah manusia dan setengah burung).

Pada candi-candi Budha terdapat hiasan-hiasan yang memakai sebagian dari "motif Prambanan" tersebut. Arca singa kita dapatkan pada Candi Borobudur dan Mendut. Relief kalpataru dengan kinnara/kinnari dapat kita saksikan di dinding Candi Pawon dan Borobudur. Hiasan berupa kalpataru saja kita dapatkan pada Candi Sajiwan.

- b. Hiasan pagar langkan dan atap berupa ratna yang bentuknya menyerupai bentuk stupika penghias Candi Budha.
- c. Arca-arca Lokapala atau penjaga mata angin pada candi Prambanan yang mirip dengan arca-arca Bodhisattwa.

Relief.

Ceritera pokok yang menghiasi dinding pagar langkan Candi Lara Jonggrang adalah ceritera Rama yang berlainan dengan kakawin Ramayana. Kemungkinan besar diambil dari naskah Rawanawaddha. Ceritera dimulai dari turunnya Wisnu ke dunia sampai penyeberangan balatentara ke Alengka, yang sebagian dipahatkan pada Candi Brahma.

Menurut W.F. Stutterheim penempatan urutan relief Rama pada Candi Prambanan ada hubungannya dengan perjalanan matahari dilangit jadi menggambarkan suatu kultus matahari, mulai dari terbitnya, sampai tengah hari yang digambarkan dengan kejayaan Rama, dan masa tenggelam matahari bersamaan dengan kehancuran hidup Rama (W.F. Stutterheim 1928. 118 – 131).

Relief pada Candi Wisnu menggambarkan Kresnayana, ialah riwayat hidup Kresna semasa kanak-kanak bersama kakaknya Balarama.

Dengan demikian, meskipun Candi Prambanan beraliran Siwa, relief-relief yang dipahatkan bersifat Waisnawa. Di muka sudah disebutkan, bahwa seni pahat Prambanan mempengaruhi seni pahat Jawa Timur, khususnya pada penggambaran pohon-pohonan. Kalau tokoh-tokoh manusianya digambarkan sangat naturalistik maka pohon, daun-daunan dan batu-batuan karang bentuknya disamakan (gestyleerd).

Rumah-rumah yang digambarkan di Prambanan mirip dengan rumah-rumah yang dipahatkan pada relief Jawa Timur (Stutterheim 1929. 483).

Kita dapat membandingkannya misalnya dengan relief di Jalatunda.

Sejak abad X tidak lagi terdengar tentang kegiatan budaya di Jawa Tengah. Sebaliknya di Jawa Timur mulai berkembang bentuk budaya baru yang masih berakar konsep Hindu, tetapi lambat laun makin menonjolkan sifat-sifat Indonesia asli, ditambah dengan warna-warna lokal di tiap daerahnya.

Periode ini disebut periode Jawa Timur yang erat berhubungan dengan per-

tumbuhan budaya di Pulau Bali dan Pulau Sumatera.

Seperti halnya dengan pura di Bali, beberapa balai menghiasi halaman Candi Panataran, khususnya halaman pertama. Sayang bahwa kini tinggal fondasinya saja, karena tiang dan atapnya yang dibuat dari kayu dan bahan yang mudah lapuk lainnya telah hilang.

Di halaman kedua terdapat candi berangka tahun dan candi naga yang di bagian bawah bekas atapnya diberi relief yang membelit seluruh badan candi.

Candi induk yang terletak di halaman paling belakang badan candi dihias dengan relief yang berbentuk cuplikan atau persegi dan mengisahkan ceritera Ramayana yang berbeda dari Candi Prambanan. Batur kedua memuat ceritera Kresna, yang di Prambanan dipahatkan pada candi Wisnu.

Balai di halaman pertama memuat relief dengan ceritera Bubuksah dan Gagang Aking dan ceritera Satyawati-Damayanti. Masih banyak candi-candi Hindu di Jawa Timur, khususnya yang didirikan antara abad XIII–XIV, misalnya; Candi Kidal, Sawentar, Surawana dan sebagainya.

Candi Singasari.

Candi ini berasal dari abad XIV, dan menjadi salah satu tempat pemakaman Raja Kertanegara. Seperti diketahui raja ini seorang pemeluk agama Bhairawa yang kuat.

Candi Singasari memperlihatkan perpaduan antara agama Siwa-Buddha dari aliran Bhairawa. Hal ini dimanifestasikan dalam badan candi.

Candi bagian atas mungkin dahulu menyimpan arca-arca agama Buddha. Sedang kamar-kamar candi di bawah menyimpan arca-arca Hindu. Karena itulah, candi Singasari oleh ahli-ahli purbakala disebut candi menara (C. Holt; 1967. 78 – 79).

Dilihat sepintas lalu maka Candi Singasari mirip dengan candi-candi Hindu lainnya, yakni terdiri dari denah segi empat dengan penampil yang menyangga badan dan atap candi. Tetapi sesungguhnya, cella candi tidak terdapat di badan melainkan di kaki candi, dengan bangunan-bangunan penampil di sekitarnya sebagai kamar-kamar candi lainnya. Badan candi tidak dapat dimasuki dari luar melainkan berhubungan dengan ruang dibawahnya dan dengan ruang di atas candi.

Arca-arca di kamar candi yang terdiri dari Durga, Ganesa, Nandiswara dan Mahakala ini disimpan di museum Leiden, kecuali arca Agastya.

Biaro Bahal, Padanglawas.

Biaro ini merupakan peninggalan terpenting di Padang lawas, Sumatera

Utara. Di Padang Lawas ditemukan tidak kurang dari 16 monumen yang sebagian besar dari agama Buddha. Ada di antaranya yang telah berdiri sebelum abad XI serta masih berhubungan erat dengan bentuk candi Jawa Tengah Kempers 1959. 75 – 76), yakni bentuk denahnya, pagar langkan serta pipi tangga berhiaskan makara.

Didaerah Mojokerto berdiri G. Penanggungan dengan sembilan pucaknya yang mengingatkan kita kepada G. Mahameru. Menurut legende Jawa Purba konon gunung ini dipindahkan dari Yamurdipa (Yambhudwipa = India) ke Jawa.

Puncak Mahameru itulah yang menjelma sebagai G. Penanggungan. Sebagaimana halnya dengan G. Mahameru, maka G. Penanggungan pun dianggap sebagai sumber air kehidupan yang ditampung dalam sebuah kolam petirtaan yang disebut Jalatunda, yang dibangun pada akhir abad X.

Pada relief di Jalatunda dikisahkan riwayat keluarga besar Pandawa sampai keturunannya terakhir yang disebut Udayana. Nama Udayana dikaitkan dengan Udayana, ayah Erlangga yang memerintah di Bali (F.D.K. Bosch; 104. 541 – 572) hingga tahun 1022. Ini menunjukkan telah adanya hubungan erat dengan Bali pada masa tersebut.

Petirtaan lain yang ditemukan di Jawa Timur ialah di Belahan (abad X) Candi Penataran (abad XIII – XIV) di Watugede, Malang (abad XIII) dan sebagainya.

Kecuali petirtaan di Jawa Timur ditemukan pula gua-gua pertapaan dengan relief-relief yang ada hubungannya dengan kehidupan pertapa, misal : yang menggambarkan pertapaan Arjuna (dari kitab Arjuna Wiwaha).

Sebenarnya di Jawa Tengah pun telah dikenal gua-gua pertapaan tetapi pembuatannya masih sederhana, seperti yang diterumkan di Kutoarjo.

Di Bali terdapat ceruk-ceruk pertapaan dari zaman anak Wungsu, adik Erlangga. Suatu gabungan antara petirtaan dan gua pertapaan terdapat di Goa Gajah, Bali (B. Kempers; 1956. 41 dan seterusnya) di sini sifat agamanya adalah Buddha.

Peninggalan yang dibangun sekitar abad X berupa peninggalan Raja Erlangga yang memeluk agama Waisnawa. Raja ini pun memakai lencana kerajaan berbentuk Garudamukha.

P a n a t a r a n.

Merupakan kompleks candi terbesar di Jawa Timur. Letaknya disebelah Utara Blitar, di lereng Barat Daya Gunung Kelut. Kompleks ini dibangun sejak zaman Kadiri (th. 1197) sampai dengan zaman Majapahit (th. 1454). Dalam kitab Nagarakertagama disebut Palah (Th. Pigeaud. 1960. 17 – 5 – 1,

16 – 2 – 2, 78 – 2 – 4).

Yang kini masih tinggal ialah candi-candi abad XIV.

Daerah Candi Panataran mirip dengan pura di Bali, yakni terdiri dari tiga halaman yang berurutan dari muka ke belakang. Halaman terdepan terdapat di sisi Barat, sedang candi induknya terletak di halaman belakang, yang letaknya paling dekat dengan gunung. Hal ini sesuai dengan fungsi Candi ini sebagai tempat untuk memuja dewa Siwa, dewa gunung.

Arcanya banyak didatangkan dari India Selatan.

Agama Tantrayana yang berpengaruh disini mirip dengan agama yang dipeluk raja Kertanegara di Singosari dan Adityawarman di Jambi.

Sifat Bhairawa terlihat nyata pada monumen Biaro Bahal I, karena hiasan dindingnya berupa raksasa yang menari dengan membawa pedang dan gada, makara dengan relief prajurit yang membawa senjata di mulutnya, serta tampak pada pembentukan arcanya.

Sekira abad XV arsitektur dan sifat agama pada zaman Klasik lebih-lebih yang terletak di daerah pegunungan lebih menonjolkan sifat ke Indonesiaannya, ialah dengan didirikannya altar-altar, piramide berundak seperti di Penanggungan dan Sukuh disamping itu mencakup pula tradisi prasejarah dalam pembuatan arca-arca binatang seperti kura-kura, kadal, katak, belut, kelelawar dan motif binatang serta menhir seperti terlihat di Candi Cota (B. Kempers 1959 . 99 – 104).

C. SENI ARCA.

Perkembangan seni arca Klasik di Indonesia dimulai lebih awal dari pada arsitekturnya. Hal ini mungkin disebabkan karena bangunan-bangunan kuno di Indonesia pada mulanya dibuat dari bahan-bahan yang tak tahan lama sedangkan untuk pembuatan arca telah dipergunakan batu dan sebagainya. Perkembangan seni arca mengalami beberapa tahap.

Menurut berita dinasti Liang (502 – 556), pada tahun 414 seorang bhiksu Cina bernama Fa Hien telah singgah di Jawa dalam perjalanannya ke India. Ia hampir tak menemukan pemeluk agama Buddha, melainkan melihat banyak kaum brahmana dan kaum bid'ah. Menurut perkiraan tempat yang dikunjungi adalah Kerajaan Tarumanegara di Jawa Barat, dimana berkembang agama Hindu. Bahkan menurut J.L. Moens raja Purnawarman adalah seorang Saura, ialah seorang pemuja Surya (J.L. Moens 1940. 78 Was Purnawarman van Taruma een Saura ? T.B.C. 80).

Kitab Nagarakertagama menyebutkan bahwa di Jawa Barat tak pernah ada agama Buddha (Th. Pigeaud. 1960. 12).

Hal ini dibuktikan oleh kenyataan bahwa hingga kini di Jawa Barat belum

diketemukan arca Buddha. 1). Temuan tertua yang didapatkan berupa dua buah arca Wisnu dari batu di Cibuaya yang gayanya berbeda. Cibuaya terletak dekat S. Citarum, pusat kerajaan Tarumanegara. Dewa Wisnu adakalanya disamakan dengan dewa Surya.

Hingga mungkin arca-arca ini berasal dari kerajaan Tarumanegara pada masa perkembangan akhirnya. Arca Wisnu I mirip dengan arca Wisnu dari Asia Tenggara dan berasal dari sekitar abad 8 (J. Boisselier, Vol XXII. 3. 210 – 226 fig. 1).

Sedang arca Wisnu II mendapat pengaruh seni arca Pala dari India Utara dari abad 9 (Soetjipto Wirjosuparto. 1963. 170 – 187).

2). Arca-arca batu lain di Jawa Barat bersifat agama Siwa, antara lain berupa arca Durga dan Siwa. Mahkota arca-arca ini digambarkan besar.

Mukanya bulat dan mulutnya tersenyum. Gaya yang hampir sama diketemukan pada :

3). Arca-arca Jawa Tengah sekitar abad 8 – 9 yang perpusat disekitar Dieng. diataranya berbentuk arca dewa Siwa (B. Kempers 1959. 96.26.28).

Gaya khas Dieng adalah arca dewa dengan Wahana yang berbentuk Anthropomorfa, ialah berbentuk manusia yang bersila dengan kepala lembu, garuda dan lain-lainnya. Gabungan antara dewa dan Wahana tidak banyak didapatkan pada masa sesudahnya di Jawa Tengah. Yang muncul kemudian adalah arca Wahana yang berdiri sendiri, khususnya arca Nandi.

4). Arca-arca dari abad 9 – 10 yang bersifat agama Buddha dan berpusat di Jawa Tengah bagian Selatan. Arca-arca ini merupakan puncak keindahan seni arca Indonesia Klasik misalnya arca-arca Buddha dan Bodhisattwa di Candi Borobudur, Mendut, Kalasan dan sebagainya. Arca Bodhisattwa yang terkenal indah terdapat di Candi Plaosan dimana terungkap keindahan yang serasi antara arca dengan perhiasan dan lainnya yang dipahatkan dengan sangat teliti. Demikian pula padmasana, sandaran arca yang dihias dengan lidah api serta utpala (bunga teratai biru) berkuncup tiga ditangannya diukir dengan sangat halus. Ukiran keindahan arca seperti di India, misalnya : pembentukan dalam seperti badan singa, lengan seperti belalai gajah, mata sebagai kelompok bunga padma dan sebagainya. Diterapkan disini air mukanya digambarkan hening dan ramah. Jubah yang dipahatkan tipis seperti kita kenal dari Kesenian Gupta menambah keindahan arca.

Keindahan arca-arca agama Buddha ini seimbang dengan keindahan arca-arca agama Siwa dari zaman yang sama.

Arca Siwa di Candi Lara Jonggrang yang berdiri diatas Yoni mengenakan kain

panjang, dengan hiasan kala harimau memakai kalung, kelat bahu bergambar kala. Air muka dewa ini digambarkan lembut. Temuan terbaru terdapat di desa Karangmojo, Gunung Kidul berupa arca Durga yang tak kurang indahnyanya.

- 5). Arca-arca dari abad X – XI masa pemerintahan raja Erlangga di Jawa Timur, Pada masa ini timbul lagi arca-arca Wisnu mengendari garuda. Berbeda dengan arca wahana di Dieng maka arca garuda di Jawa Timur tampak lebih hidup. Kepalanya menengok kekiri sedang cakarnya mencengkeram sepasang ular yang berbelitan. Arca Wisnu telah memperlihatkan unsur Indonesia ialah dalam pembentukan badannya yang tidak lagi mengikuti ukuran estetika India.

Demikian pula motif garuda-naga berpengaruh besar atas seni Jawa Timur. Kedua naga baru merupakan fase awal dari seni Jawa Timur sehingga masih digambarkan dengan moncong tertutup seperti yang terdapat di Jawa Tengah. Seni Jawa Timur yang sempurna baru dimulai sekitar abad XIII.

Pengaruh seni Jawa Timur dilanjutkan di Jawa Tengah, seperti terlihat di Kabupaten Pekalongan, ialah di Doro dimana ditemukan arca Batara Guru dengan sandaran yang berhias surya Mojopahit yang belum selesai. Sedang di Petung Kriyono, Kecamatan Talun ditemukan Yoni yang dililit seekor naga dan disangga oleh seekor kura-kura Naga Petung Kriyono ini berbentuk naga Jawa Timur : moncongnya menganga lebar, mempunyai tanduk dan memakai anting-anting.

- 6). Arca-arca dari abad XII dari zaman Singosari. Arca-arca zaman ini merupakan puncak keindahan dari Jawa Timur dengan lebih menonjolnya sifat Indonesia, misalnya mengenai proporsi badan, hiasan rambut, mahkota, kain dengan motif jlamprang (motif yang umumnya terdapat pada batik Pekalongan) serta ciri khas dari zaman ini adalah adanya pohon teratai yang mengapit arca. Agama pada masa ini sudah merupakan percampuran antara Siwa Buddha dan Tantrisme, lebih-lebih pada masa pemerintahan raja Kertanegara.

Arca Prajnaparamita dari Singaraja merupakan puncak keindahan arca Jawa Timur.

Keseluruhannya memberikan kesan cermat dan "sophisticated" : kumai (bagian bawah) arca yang berprofil dengan hiasan roset, sandaran tinggi berbentuk kurawal dengan hiasan bingkai berupa sulur-suluran, utpala yang tumbuh disisi kiri arca yang tangkainya membelit lengan arca dan pustaka diatasnya yang melambangkan ilmu pengetahuan. Kemudian arca dewi yang duduk bersila dengan sikap tangan dharmacakramudra. Ibujari kaki dan tangannya mengenakan cincin. Mahkota, gelang, kelat bahu dan mahkota dipahat dengan cermat, air muka arca tampak agung. Hanya berbeda dengan arca Bodhisatwa di Plaosan misalnya, yang bermuka ramah arca perwujudan Ken Dedes ini tampak dingin (Claire Holt : 1967 : 78).

Pengaruh Bhairawa tampak pada arca-arca dwarapala yang berwajah ugra (menakutkan) dibandingkan dengan arca Jawa Tengah. Arca-arca lain berupa arca Durga, Brahma dan lain-lainnya dengan ciri khas Singasari, ialah pohon lotus yang tumbuh disamping arca.

7). Arca-arca Majapahit awal.

Arca Majapahit awal sebagian berupa arca penjenazahan. Kita dapatkan antara lain arca raja Kertarajasa yang dirupakan sebagai Siwa dengan laksana Wisnu. diapit oleh permaisuri Wisnu, Laksmi dan Sri. Raut mukanya sudah menunjukkan sifat Indonesia, misalnya kelopak matanya yang tebal.

Sankha yang dipegang masih berisi penghuninya yang menjalar keluar.

Dalam hal iapun menggambarkan penguatan atau pembebasan jiwa dari keduniawian. Hiasan teratai di kiri kanan arca Majapahit di tempatkan di dalam sebuah guci. Baik hiasan badan maupun kainnya masih menunjukkan seni Singasari.

8). Arca Majapahit akhir.

Arca Majapahit akhir bersifat kaku. Di sekelilingnya dihias dengan prabha yang biasa disebut surya Majapahit. Pada raut mukanya terlihat pengaruh Cina. Ia memakai sumping yang berbentuk sayap. Hiasan telinga semacam ini di Bali berkembang menjadi bentuk yang lebih besar lagi, sehingga memberi kesan yang terlalu berat untuk kepalanya dewa baru.

Mulai di Jawa Timur tumbuh suatu kultus baru, ialah pemujaan kepada kekuatan magis. Kekuatan ini dianggap sebagai lambang kesuburan, maupun dipakai sebagai sarana untuk mencapai kesempurnaan atau membebaskan diri dari ikatan duniawi. Sebenarnya hal ini merupakan penerusan dari / tradisi prasejarah dan berkembang di daerah-daerah yang jauh dari pusat kerajaan, misalnya dapat kita lihat di Candi Sukuh, di Penanggungan, kemudian ikatan duniawi.

Sebenarnya hal ini merupakan penerusan dari / tradisi prasejarah dan berkembang di daerah-daerah yang jauh dari pusat kerajaan, misalnya dapat kita lihat di Candi Sukuh, di Penanggungan, kemudian kembali ke Dieng. Di Bali pun kultus ini tumbuh pula, seperti terlihat pada arca Gatuhkaya di Pejeng dan arca Bima (Bhairawa) di Pura Kebo Eldan. Meningkatnya peranan garuda dan naga dalam seni arca mungkin mempunyai dasar yang sama dengan daerah-daerah di daratan Asia Tenggara, ialah motif ceritera Samudramanthana yang di pahat dari batu.

Motif ini terutama terdapat di Jawa Timur dan Bali, dan melukiskan pengadukan air laut untuk mendapatkan air kehidupan (amerta). Ini sesuai dengan meningkatnya peranan air sebagai elemen dalam kehidupan sehari-hari dan yang berfungsi magis pula, seperti diketahui sistim irigasi dan pelayaran di sungai-sungai memegang peranan penting di Jawa Timur khususnya.

9). Disamping penciptaan arca-arca berdasarkan konsepsi Hindu, maka kepercayaan kepada kekuatan alam yang sekaligus merupakan lambang kesuburan dan pemujaan kepada nenek moyang masih dilanjutkan. Di Dieng telah dikenal kultus Bima yang tidak lagi dianggap sebagai tokoh epos India, melainkan sebagai lambang kekuatan magis Indonesia asli (Stutterheim : 1935, 37 — 64). Arca yang dikenal dengan "tipe Polinesia " di Jawa Barat yang merupakan perwujudan nenek moyang berasal dari zaman sesudah abad XV.

10). Arca-arca perunggu dan arca-arca dari logam lain :

Di samping arca batu dibuat pula arca-arca dari perunggu dan logam lain. Hanya sukar bagi kita untuk memastikan bahwa gaya sesuatu arca perunggu berasal suatu daerah tertentu mengingat bahwa arca-arca demikian ini mudah dipindah-pindah tempatnya. Sebagai contoh arca Budha yang ditemukan di Sikendeng, Sulawesi Barat bukanlah dari daerah situ, melainkan dibawa oleh pelaut yang menganggap arca tersebut sebagai pelindung kapal-kapal yang sedang berlayar.

Meskipun sukar untuk menentukan lokasi dan umurnya, tetapi ada beberapa petunjuk yang dapat dipakai, misalnya gayanya angka tahunnya (kalau ada) atau kalau disebutkan dalam prasasti atau karena ditemukan di dekat suatu candi yang mungkin sezaman. Sebagai contoh misalnya arca Lokananta dari Gunungtua, Tapanuli terdiri sebuah arca Awalokiteswara bertangan 4 dan 2 orang Tara tetapi yang satu telah hilang (A.J. Bennet Kempers : 1959. 96).

Meskipun bergaya Jawa Tengah, dapat kita ketahui bahwa ia berasal dari Sumatera, karena di punggungnya terdapat kata Melayu "barbwat" dan dibuat tahun 961 Saka. Sekelompok arca lain ialah dari Palembang berupa sebuah arca Buddha, sebuah arca Maitreya dan sebuah Awalokiteswara dari perunggu. Arca Maitreya kita ketahui karena kepalanya dihiasi dengan stupa sedang kepala Awalokiteswara dihiasi dengan Maitreya. Dari kainnya yang panjang dan andaman rambutnya kita ketahui bahwa arca-arca tersebut berasal dari kerajaan Sriwijaya.

Di samping arca perunggu kita dapatkan juga arca perak, misalnya arca Manjusri yang sangat indah, berasal dari Ngemplak Semongan, Semarang. Arca ini digambarkan duduk. Tangan kiri memegang utpala (lotus biru) dengan pustaka di atasnya. Kain yang dikenakannya bermotif lereng dengan bunga. Mungkin kainnya ini menggambarkan kain batik.

Kelompok arca perunggu yang terkenal ialah kelompok arca yang menggambarkan Tara yang memegang berbagai benda, misalnya perdupaan (Dhupa Tara), bunga (Puspa Tara) dan alat musik Wina (Wina Tara), serta berbagai arca Bodhisatwa. Kelompok arca ini ditemukan di Nganjuk

dan menggambarkan sebuah mandala ialah pantheon agama Budha dari aliran Wajradhatu (A.J.B. Kempers : 1959. 63).

Arca yang dibuat dari emas pun kita temukan pula, diantaranya berupa arca Siwa dan Parwati dari Gemuruh, Wonosobo, Siwa mengenakan semacam dhoti yang disimpulkan dipinggulnya. Sedang Parwati mengenakan kain bermotif bunga. Cara pembuatan telinga dan antingnya mengingatkan kita pada arca di relung atap C. Bima. Rambutnya berbentuk jata-makuta (mahkota dari pilinan rambut yang diikat dengan sebuah pita lebar. Cara pembuatannya agak kaku dan kekanak-kanakan, berbeda dengan kelompok arca Buddha Awalokiteswara dan Wajrapani dari Panjunan (Demak).

Arca disini dibuat dengan halus dan cermat, baik air mukanya, hiasan ataupun padmasana dan prabhanya misalnya air muka Awalokiteswara tampak tenang dan ramah, sedang Wajrapani yang memang berasal dari seorang yaksa, tampak krodha (=marah) dengan matanya yang membelalak dan keningnya bersatu. Sayang bahwa ketiganya telah binasa karena terbakar pada waktu pameran di Paris tahun 1931.

D. RELIEF DAN SENI HIAS CANDI

Relief.

Relief sebenarnya merupakan bagian dari arsitektur dan pada umumnya dipahat pada bidang atau dinding bangunan. Relief ada dua macam, relief sebagai penghias belaka dan relief yang memuat ceritera yang sesuai dengan sifat agama candi yang dihiasinya. Relief dengan ceritera ini merupakan pengungkapan dari naskah kesusasteraan baik yang berasal dari India maupun yang bersumber ceritera Indonesia asli.

Relief yang berupa hiasan misalnya berupa "motif Prambanan", atau berupa hiasan ceplokan dengan motif sulur-suluran dan binatang seperti pada C. Panataran, yang kelak akan mempengaruhi seni hias Islam, khususnya bila motif tersebut telah disamarkan (*gestyleerd*).

Relief yang memuat ceritera telah kami sebutkan contohnya, ialah pada C. Borobudur dan Prambanan. Kemudian kita temukan pula pada candi Mendut dan C. Sajiwan berupa ceritera binatang (J.R. van. Blom. 1935. 81 – 102).

Di Jawa Timur lebih banyak ditemukan candi dengan relief ceritera, misalnya C. Surawana, C. Kedaton, gua-gua Selamangleng dengan ceritera Mintaraga, (P.V. van Stein Callenfels. 1925. 36 – 53), C. Jago yang antara lain menyajikan ceritera Angling Darma (J.L.A. Brandes. 1904. 71 – 73). C. Kidal dengan ceritera Garudeya dan sebagainya.

Tokoh-tokoh pada relief candi di Jawa Tengah digambarkan secara naturalistis. Sejak dimulainya pendirian candi-candi di Jawa Timur sekitar abad XI mulai

lah terjadi perubahan dalam penggambaran tokoh-tokoh tersebut. Gaya bentuk wayang mulai menampakkan diri. Sebagai contoh kita ambil relief pada C. Jalatunda. Meskipun tokoh-tokohnya digambarkan agak naturalistik, tetapi penggambaran tangannya lebih panjang dari pada umumnya sedang pembentukan badannya agak pipih dan memakai gelang berbentuk gelang supit urang.

Tokoh punakawan yang dua jumlahnya mulai muncul pula, misalnya pada adegan ceritera Parasara (F.D.K. Bosch. 1961. 61 gb. 4 dan 5). Dua punakawan ini di Bali dikenal dengan nama Merdah dan Twelan, dan digambarkan sebagai relief pada Pura Arjuna Mertapa, Pejeng (A.J.B. Kempers 1956. 57. gb. 47). Mengenai wayang, telah disebutkan dalam prasasti abad X ialah masa pemerintahan Balitung. Relief yang merupakan perpaduan antara relief hiasan dan relief ceritera banyak terdapat disekitar bekas kraton Majapahit, baik berupa relief pada bidang-bidang batu maupun umpak-umpak. Mungkin keduanya itu dahulu menghiasi dinding dan tiang istana keluarga raja-raja Majapahit, dan kini disimpan di Museum Mojokerto dan Trowulan. Beberapa fragmen masih di temukan disitu, misalnya di bekas apa yang dinamakan Kraton Menak Jingga (Stutterheim 1929, 151 – 153).

Ada hal-hal yang menarik tentang relief-relief tersebut :

1. Relief kebanyakan menggambarkan pemandangan alam yang seolah-olah dilihat dari udara (bird's eye-view) : pesawahan dengan petani yang sedang bekerja, dilingkungi bukit-bukit, rumah-rumah, jalan dan pohon-pohonan. Ada pula relief yang menggambarkan seorang penyair dengan pengiringinya menyusuri jalan berbatu di desa.

Relief ini sesuai dengan ungkapan puitis dalam kitab-kitab kesusastraan Kawi, misalnya dalam Kidung Sorandaka (E.J. van den Berg. 1939 1 – 6), dimana dikisahkan bahwa si pengarang kidung tersebut mencari inspirasinya dengan mengembara di alam permai.

2. Bentuk gunung, air dan sebagainya dalam relief tampak menyerupai makhluk hidup (P.J. Zoetmulder. 1974. gb. 4 dan 5). Inipun terungkap misalnya dalam kitab Hariwangsa (A. Teeuw. 1950. 44. S. 23. 4.1.):

Batu karang bagaikan gajah-gajah yang berguguran (terj)
Disamping relief-relief di atas ada pula relief yang menggambarkan kesibukan rumah tangga, misalnya memasak di dapur, menenun dan sebagainya.

Seni Hias.

Seni hias candi ada dua macam pula. Pertama hiasan yang dipahatkan hampir sempurna (sculpture in the round), sehingga memberikan profil baru pada candi. Yang kedua hiasan sebagai pelengkap atau pengisi dataran permukaan candi, sehingga tidak mengubah profil candi.

Hiasan yang pertama misalnya hiasan berbentuk kepala arca yang mengisi relung-relung atap pada C. Bima di Dieng, sehingga tampak seperti kepala yang menjenguk dari jendela.

Di Indonesia tradisi membuat topeng telah dikenal sejak lama. Kalau kita perhatikan kepala arca pada C. Bima, tampaklah bahwa raut mukanya yang agak kurus, mulutnya yang tersenyum, mata setengah tertutup dan hiasan kepalanya yang berupa jamang dan anting-anting mirip dengan topeng wayang yang kita kenal sekarang (Claire Holt. 1967. gb. 122).

Hiasan lain berupa hiasan kala (Jawa Timur) atau kala-makara (Jawa Tengah) diatas pintu masuk candi.

Di Jawa Tengah ada dua macam hiasan kala-makara, yang naturalistis (C. Borobudur, C. Arjuna) dan yang berbentuk sulur-suluran (C. Puntadewa). Sedang hiasan kala pun yang di Jawa Timur dibuat dalam bentuk besar, berdagu dan bercakar, ada dua macam pula, Yang naturalistis seperti pada C. Jago dan yang berbentuk sulur-suluran seperti pada C. Singosari.

Menurut F.D.K. Bosch, kala-makara yang berbentuk sulur-suluran lebih awal muncul dari pada yang naturalistis (F.D.K. Bosch. 1948). Kala-makara yang bentuk aslinya berupa bonggol lotus dengan tangkainya, dalam filsafat Hindu disebut padmamula dan parwan. Padmamula melambangkan asal mula kehidupan, sedang parwan melambangkan kehidupannya sendiri.

Dalam seni hias padmamula ada kalanya diubah bentuknya menjadi kepala kala, guci atau tanda Sri, ialah tanda kebahagiaan yang sering diukirkan pada cincin atau meterai. Sedang parwan menjadi naga, makara (Jawa Tengah) atau kepala kijang (Jawa Timur).

Sebagai contoh hiasan lengkap pada candi dapat diketemukan disini misalnya tumpal yang berbentuk segi tiga berukir yang seolah-olah disampaikan pada sayap tangga seperti halnya di candi induk C. Panataran.

Ada pula hiasan pelengkap yang biasa disebut "hiasan permadani, karena bentuknya mirip dengan permadani yang dihamparkan dengan aneka ragam hiasan geometris: roset yang ditempatkan di sela-sela garis jajaran genjang, ceplokan, kawung dan sebagainya. Penempatannya pada candipun tidak sama, ada yang didinding atap tingkat dua dan seterusnya, (C. Gedongsanga) pada dinding luar badan candi (C. Badut), dan pada dinding dalam kamaran candi C. Siwa).

E. SENI KRIYA.

Pada zaman Indonesia Klasik penduduk dibagi dalam kelompok-kelompok yang sesuai dengan tugasnya dalam masyarakat, meskipun sifatnya agak berlainan dari sistim kasta di India, batas antara kelompok-kelompok tersebut dipegang dengan ketat (J.D. de Casparis : 1954. 44 – 47).

Data-data mengenai hal ini kita dapatkan dalam prasasti-prasasti yang me-

nyebutkan adanya tiga golongan dalam masyarakat yang saling berkaitan, tetapi masing-masing mengelola bidang kehidupannya sendiri-sendiri. Pertama, raja dengan lingkungan kratonnya, kedua golongan agama ialah pendeta-pendeta beserta stafnya yang bertanggung jawab atas kehidupan candi wihara dan yang ketiga golongan rakyat di desa yang mempunyai kewajiban membayar pajak kepada raja melalui seorang pemungut pajak (mangilaladiwya haji) atau berkewajiban memelihara bangunan suci di desanya.

Di samping ketiga golongan tersebut diatas, masih ada lagi golongan yang masuk kelompok pedagang atau pengusaha yang antara lain terdiri dari pandai besi, tukang kayu, pembuat periuk belanga dan seterusnya.

Di dalam prasasti perunggu yang ditemukan di desa Sideteka (Mojokerto) (J.L.A. Brandes : 1931. 202 – 203) disebut beberapa jenis pandai ialah pandai wsi (=besi), pande dang (=dandang = alat untuk menanak nasi), pande mas, pande gangsa (=gamelan), undahagi (=tukang kayu).

Kegiatan berbagai pandai tersebut dapat kita saksikan pada relief-relief candi, misalnya kegiatan pembuatan tempayan seperti dilukiskan pada kaki tertutup C. Borobudur (A.J.B. Kempers : 1970. gb. 180) serta beberapa bentuk kendi, ada yang berceret ada pula yang tidak, polos ataupun diberi hiasan garis-garis melintang (A.J.B. Kempers : 1970 : gb 79).

Kesibukan ditempat pandai besi terlihat pada relief C. Sukuh, dimana salah seorang pandai besi tengah menempa senjata, sedang lainnya menghidupkan api. Beberapa benda yang sudah jadi tampak diperagakan dimeja antara lain berupa kendi, parang, ujung tombak, sedang dibawah meja tempat peralatannya berupa kikir, ketam dan sebagainya (A.J.B. Kempers : 1959. gb. 334).

Dari peninggalan-peninggalan purbakala yang sampai pada kita dapat diketahui bahwa para pengrajin dan pandai ini membuat alat-alat, baik untuk keperluan sehari-hari maupun untuk keperluan upacara. Dari bahan yang dipakai kita dapat menggolongkan benda-benda tersebut dalam beberapa jenis :

1. Dari tanah liat atau terracotta.

- a. Untuk keperluan sehari-hari. Benda-benda semacam ini banyak sekali ditemukan di bekas kraton Majapahit, Trowulan; jenisnya ialah : Garabah : sumur, bak-bak air, kendi, guci, pelita, celengan berbentuk semar, bulan berhias geometris, babi.

permainan : boneka-boneka ada yang berbentuk puteri kecil, pedagang Cina, binatang dan sebagainya.

hiasan atau peralatan rumah : hiasan atap berbentuk guci atau miniatur bangunan, saluran-saluran air, genting.

Arca-arca terracotta terutama banyak ditemukan di Jawa Timur sekitar Trowulan dan biasanya dalam ukuran kecil karena memang

menggambarkan boneka. Yang sangat terkenal ialah yang disebut arca puteri Campa berupa arca yang memakai gelung tinggi dengan memakai sekuntum bunga diatas telinganya. Semua arca-arca digambarkan dengan mata yang memanjang dengan kelopak mata agak tebal.

Arca-arca lain berupa arca-arca Cina, orang memikul keranjang, seorang laki-laki yang mengenakan ikat kepala seperti yang kita kenal di Bali dan sebagainya. Yang menarik adalah arca yang disebut dengan nama arca Panji karena tutup kepalanya mengingatkan kita pada tokoh ceritera Panji yang terkenal. Arca Panji terutama didapatkan disekitar G. Penanggungan.

- b. Untuk upacara, berbentuk stupika-stupika yang biasanya berisi meterai dengan mantra-mantra agama Buddha atau relief pantheon Buddha. Banyak ditemukan di Borobudur, Banyuwangi, Palembang dan Pejeng.

2. Dari perunggu.

- a. Untuk keperluan sehari-hari :

lampu, dari yang berbentuk sederhana menyerupai daun yang dilipat sampai dihias dengan gaya barok, umumnya Lampu berbentuk persegi dengan ceret di empat sudutnya, dengan gantungan dan hiasan-hiasan, misalnya tokoh-tokoh dewa, binatang, rumah-rumahan dan sebagainya.

Benda-benda lain : gayung, dandang, mangkuk-mangkuk, sendok, tempat wangi-wangian, cermin. Kebanyakan benda-benda semacam ini ditemukan di Jawa Timur.

Permainan anak-anak : keledai atau domba diatas papan yang diberi roda empat dan lubang untuk menyimpulkan tali (Fontein J. Soekmono R, S. Sulaiman : 1971. 154 – 156).

- b. Untuk upacara : Wajra (peralatan upacara untuk pendeta), genta berhiaskan cakra, wajra, lembu, naga dan sebagainya.

Ujung-ujung tombak, bejana untuk menyimpan air suci, kentongan, talam untuk sesaji, piala zodiak dengan 12 tanda zodiak.

3. Dari logam mulia : biasanya berupa emas muda.

Untuk keperluan sehari-hari dibentuk menjadi perhiasan ataupun kontak : cincin, anting-anting, gelang, bandul kalung dan bodong. Ada kala-

nya diberi permata akik berwarna merah, putih, hijau.

Untuk upacara : Benda-benda ini biasanya ditemukan dalam peti batu didalam sumuran candi, berupa lempengan emas yang diberi bentuk kura-kura, bunga, garuda, lembu, kadang-kadang benda berukuran besar berbentuk topeng atau wayang.

Mungkin topeng emas ini merupakan potretnya raja yang meninggal (Fontein J. Soekmono, S. Sulaiman : 1971. 161 – 199).

Para pandai ini, lebih-lebih pandai besi bertempat tinggal ada disekitar kraton raja, karena di masa itu khususnya pandai besi yang bertugas membuat keris dianggap memiliki kekuatan magis yang menambah keagungan raja, meskipun si pandai itu sendiri tidak diakui sebagai seseorang dari golongan tinggi dikalangan kraton.

Satu cabang seni rupa dari zaman klasik yang tidak kita temukan sisanya ialah seni lukis, meskipun dengan telah dikenalnya seni wayang kulit dari abad X, berarti telah dikenalnya tradisi melukis dari periode itu. Di tambah pula dengan tradisi melukisi dinding -dinding gua yang dikenal dari zaman prasejarah.

Menurut kitab Kidung Sundayana raja Hayam Wuruk jatuh cinta kepada putri Sunda, Dyah Pitaloka karena gambarnya telah dilukis oleh pelukis istana Majapahit.

Kemungkinan besar sisa-sisa tradisi seni lukis kini telah tiada lagi karena lukisan-lukisan tersebut dibuat diatas bahan yang lekas rusak. Yang masih kita miliki ialah lukisan wayang beber dari abad XVII yang jelas mempunyai akar dari zaman klasik.

P e n u t u p.

Kalau kita telaah kembali maka kehidupan seni rupa dari abad V sampai dengan XV tidak lepas dari turun naiknya kehidupan suatu kerajaan dan penguasanya. Apa yang menjadi selera, aliran agama dan situasi di pusat pemerintahan tercermin pada seni rupa lingkungan sekitarnya, kecuali di daerah-daerah yang jauh terpencil dimana berkembang suatu tradisi tersendiri, disamping wilayah-wilayah di dalam lingkungan kerajaan yang disamping pengaruh dari pusat masih menambahkan warna lokalnya masing-masing. Pengaruh dari masa klasik ini masih terus berkembang sampai datangnya pengaruh Islam, bahkan beberapa tradisi-tradisi seni rupa yang kita kenal sekarang masih berakar pada masa seribu tahun yang silam.

BAGIAN III

SENI RUPA INDONESIA - ISLAM

Tinjauan Karya Seni Rupa Indonesia-Islam.

1. Latar Belakang Kebudayaan.

Indonesia terdiri dari beraneka ragam suku bangsa. Organisasi pemerintahannya bersifat kedaerahan. Demikian juga struktur ekonomi dan sosial budaya beraneka ragam.

Suku bangsa Indonesia yang hidup dan bertempat tinggal di pedalaman belum banyak mengalami percampuran dengan jenis-jenis bangsa dan budaya dari luar Indonesia. Ini berarti bahwa struktur sosial ekonomi dan budayanya agak lebih statis jika dibandingkan dengan suku bangsa yang bermukim di daerah pantai.

Mereka berdiam di daerah pantai terutama yang tinggal di kota-kota pelabuhan menunjukkan ciri-ciri fisik dan sosial budaya yang lebih berkembang. Hal ini disebabkan karena adanya percampuran dengan bangsa dan budaya dari luar.

Diketahui bahwa pada masa kedatangan dan tersebarnya agama Islam di tanah air kita terdapat kerajaan-kerajaan yang bercorak Indonesia-Hindu.

Di Sumatera pada waktu itu terdapat kerajaan Sriwijaya dan Melayu. Di Jawa terdapat kerajaan Majapahit dan Sunda Pajajaran sedangkan di Kalimantan terdapat kerajaan Negara Daha dan Kutai. Di Bali kerajaan yang bercorak Hindu bahkan masih ada hingga abad ke-20. Malahan di beberapa daerah lainnya dan bahkan sama sekali tidak mendapat pengaruh Hindu. Kerajaan-kerajaan semacam ini terdapat di Sulawesi seperti kerajaan Goa, Wajo, Bone. Seorang penulis asing berbangsa Portugis yang mengunjungi Indonesia pada tahun 1512 bernama Tome Pires menyebutkan di Sulawesi terdapat 50 kerajaan yang masih menyembah berhala. Salah satu bukti bahwa beberapa kerajaan di Sulawesi pada waktu itu tidak mendapat pengaruh Hindu tapi masih memiliki adat istiadat leluhur ialah dalam cara penguburan. Cara-cara penguburan pada masyarakat kerajaan Gowa pada waktu itu masih mengikuti tradisi masa prasejarah, yaitu jenazah yang dikubur mengarah Timur-Barat serta sejumlah bekal kubur seperti mangkuk, cepuk, tempayan, bahkan barang-barang impor buatan Cina dan lain-lainnya. Juga dalam cara penguburan ini terdapat kebiasaan untuk memberi penutup mata dari emas atau kedah untuk jenazah bangsawan atau orang-orang terkemuka. (Uka Tjandrasasmita, 1975 : 102). Pada awal abad ke 16 di kepulauan Maluku terdapat kelompok masyarakat yang belum Islam dan mungkin banyak di antaranya tidak memperoleh budaya Hindu. Tome Pires juga ketika

mengunjungi Maluku melihat adanya kerajaan-kerajaan di pedalaman yang diperintah oleh kepala-kepala suku atau **cabila**. Kepala suku yang menjadi kepala pemerintahan ini adalah orang tertua di daerahnya yang dianggap paling memiliki kemampuan dan wibawa dari pada lainnya.

Pengaruh kebudayaan yang dibawa oleh orang-orang India terutama oleh golongan brahmana untuk agama Hindu dan pendeta-pendeta agama Budha telah menarik perhatian golongan bangsawan dan pemimpin masyarakat pribumi. Masyarakat yang hidup jauh dari pusat-pusat kerajaan masih banyak yang tetap pada kebudayaan aslinya. Masyarakat Indonesia—Hindu menganggap rajanya sebagai dewa yang memerintah dunia. Gelar-gelar yang bersifat kedewaan diberikan kepada raja-raja yang telah meninggal. Sebenarnya kepercayaan masa pra—Hindu. Pada masa pra—Hindu di Indonesia terdapat kepercayaan yang berupa pemujaan kepada arwah nenek moyang yang biasanya diwujudkan dalam bentuk patung-patung dan menhir-menhir yang ditempatkan di atas punden berundak. Kita dapat melihat kenyataan bahwa pembuatan patung-patung megalith masih dilaksanakan pada masyarakat sekarang misalnya di Nias dan Flores.

Di daerah Maluku pada abad-abad kedatangan dan penyebaran Islam di sana masih terdapat beberapa kelompok masyarakat yang membuat patung-patung untuk penghormatan kepada nenek moyang. Patung-patung tersebut dari kayu atau batu. Kepercayaan semacam ini juga terdapat pada suku-suku di Kalimantan antara lain berupa upacara Tiwah. (Uka Tjandrasasmita, 1975: 106).

Selain dalam cara menghitung hari-hari dalam sebulan yang dikenal sebagai hari pasaran yang terdiri dari lima hari pada masa Indonesia—Hindu digabung dengan tujuh hari dalam seminggu.

Istilah jumlah lima hari dalam seminggu ialah **sapta warna** yang banyak digunakan dalam prasasti-prasasti jaman Indonesia—Hindu. Bahasa-bahasa yang dipakai di Nusantara pada waktu masa penyebaran Islam masih bermacam-macam.

Di Jawa terdapat bahasa **Jawa Kuno** dan **Sunda Kuno**. Di daerah Sumatera dan Semenanjung Melayu dipergunakan bahasa **Melayu** di samping bahasa-bahasa daerah seperti Batak, Kubu, Nias.

Penyebaran Agama Islam.

Penyebaran agama Islam sangat bertalian erat dengan waktu kedatangan, negeri asal dan golongan membawa agama Islam di Indonesia. Khususnya tentang golongan pembawa agama Islam di Indonesia akan mempunyai latar belakang sebab-sebabnya mereka datang di Indonesia dan unsur-unsur budaya

yang mereka bawa kemari. Di lain pihak dalam penyebaran Islam ini terdapat golongan penerima agama Islam dan latar belakang penerima agama Islam bagi mereka.

Proses serta saluran masuknya Islam dapat melalui jalan perdagangan, perkawinan, ajaran Tasawuf cabang-cabang kesenian bercorak Islam dan aspek budaya lainnya.

Sebenarnya Islam di Indonesia sudah dikenal sejak abad 7 M. tetapi Islam mempunyai kekuasaan politik dengan berdirinya kerajaan bercorak Islam baru terjadi abad 13 M. Karena itu abad 7 M. dapat dianggap sebagai abad permulaan adanya kedatangan dan hubungan pedagang-pedagang Muslim dengan sebagian kecil daerah Indonesia. Kedatangan mereka ke daerah Indonesia barulah pada tarap hubungan dagang saja dan penyebaran agama Islam baru berkembang 5 atau 6 abad kemudian.

Turut sertanya mubaligh atau guru-guru agama Islam lebih memudahkan proses Islamisasi dan lebih memperdalam pengertian tentang agama Islam. Guru-guru agama dan para mubaligh dapat menyelenggarakan pesantren-pesantren untuk membentuk kader yang kelak menjadi ulama-ulama dan guru agama. Mereka nantinya secara langsung menyebarkan ajaran Islam sampai ke pelosok-pelosok.

Kecuali itu ada juga golongan yang mempunyai peranan khusus di bidang Tasawuf. Kedatangan golongan sufi tersebut ke Indonesia di perkirakan sudah ada sejak abad 13. Penyebaran Islam melalui Tasawuf lebih mudah diterima bangsa Indonesia terutama untuk orang-orang yang sebelumnya mempunyai dasar-dasar ajaran ke-Tuhanan.

Sebenarnya golongan pembawa agama Islam ke Indonesia tidak hanya orang-orang yang berasal dari luar Indonesia. Banyak bukti-bukti bahwa orang-orang muslimin bangsa Indonesia juga melaksanakan penyebaran agama Islam

Contoh-contoh mengenai ini antara lain ialah dengan tokoh Dato' ri Bondang seorang mubaligh yang datang ke Gowa, Juga Tuan di Bondang seorang mubaligh yang datang ke Gowa, Juga Tuan Di Bondang serta Tuan Tunggang Parangan ke Kutai.

Penghulu Demak dan sejumlah pengikutnya telah mengislamkan daerah Banjar. Hubungan yang sangat erat antara Sunan Giri dengan rakyat Hitu dari Ternate. Kecuali itu pada abad 16/17 ketika hubungan Indonesia Mekah sudah lancar beberapa orang Indonesia ada yang bermukim di Mekah. Sekembalinya mereka ke tanah air dibawahnya ajaran-ajaran atau faham-faham dalam Islam yang telah mereka pelajari selama bermukim dan kemudian dikenalkan kepada rekan-rekannya di Indonesia. Sudah tentu di samping ada golongan pembawa ajaran agama Islam akan ada pula golongan penerima Islam. Karena faktor hubungan dagang maka golongan pembawa agama Islam yang terdiri dari para pedagang mereka berhadapan langsung dengan para raja dan kaum bangsawan yang juga memegang kunci utama perdagangan. Mereka bukan hanya menjadi

penguasa di bidang pelayaran dan perdagangan saja tetapi pada umumnya mereka juga pemilik kapal-kapal dagang. Perdagangan hasil-hasil pertanian yang sangat penting seperti rempah-rempah, beras dan lain-lainnya biasanya menjadi hak monopoli negara di mana saja dan bangsawan berkuasa untuk menentukan harga.

Ketika pusat-pusat kerajaan Indonesia bercorak Hindu seperti Majapahit dan Sirwijaya mengalami kekacauan politik maka adipati-adipati pesisir berusaha melepaskan diri dan mengadakan hubungan dagang langsung dengan pedagang muslimin.

Dalam hal ini jelas bahwa mereka termasuk golongan penerima agama Islam bahkan kemudian melalui pengaruhnya mereka juga menjadi penyebar agama Islam. Perubahan kekuasaan dan pergeseran di kota-kota pelabuhan di Jawa mempunyai pengaruh tertentu akan perpecahan politik yang sedang berlangsung di pusat keraton. Dengan demikian ada faktor yang mempengaruhi antara perkembangan masyarakat. Perpecahan politik yang terjadi di pusat kerajaan Majapahit juga pedagang-pedagang golongan bawah yang bercampur dengan pedagang-pedagang muslimin lambat laun mereka kemudian menerima agama Islam. Walaupun begitu proses Islamisasi yang berjalan melalui tingkat golongan raja dan bangsawan telah mempercepat berkembangnya Islam di Indonesia.

Berdasarkan ceritera tradisional dan sumber-sumber babad yang dianggap sebagai pembawa dan penyebar agama Islam di tanah Jawa ialah para Wali.

Berdasarkan sumber itu juga tidak semua para wali berasal dari luar Indonesia. Mereka sebenarnya adalah keturunan Jawa. Di antara sekian wali yang paling terkenal ialah **Walisanga** yang jumlahnya sesuai dengan namanya ada 9 orang. Di antara para Wali tersebut Sunan Bonang dan Sunan Dradjat adalah putra Sunan Ampel denta yang sebelumnya telah bertempat tinggal di Kampung Ampel denta (Surabaya). Sunan Kalijaga yang sebelumnya bergelar Jakasayid adalah putra seorang Tumenggung Majapahit. Sunan Giri adalah putera seorang Tumenggung Majapahit. Sunan Giri adalah putera seorang muslim yang bernama Maulana Iskak yang kawin dengan seorang puteri Blambangan, Sunan Gunung Jati menurut babad Cirebon adalah putera Syarif Abdullah yang menikah dengan Rara Satang atau Syarifah Modarin, puteri Prabu Siliwangi.

Jika ceritera dalam babad itu benar maka para wali dan terutama Walisanga adalah golongan penerima agama Islam yang kemudian dengan semangat da'wah yang sangat tinggi menyebarkan agama Islam di kalangan masyarakat. Peranannya ternyata bukan hanya memberikan da'wah Islam saja tetapi sekaligus mereka adalah dewan penasihat dan pendukung raja-raja Islam yang memerintah. Bahkan di antara wali yang sembilan ini Sunan Gunung Jati atau Syarif Hidayatullah tidak hanya pelopor dan penyebar Islam saja tetapi juga ia adalah

raja sehingga mendapat gelar **pandita ratu**. (Uka Tjandrasasmita, 1925 : 116–117).

Selain walisanga yang berjumlah sembilan itu beberapa tokoh lain juga tersohor dengan sebutan Wali Bayat (Klaten), Sunan Lawu Syaikh Bentong, Maulana Malik Ibrahim (wafat 1419 M.) Sunan Sendang dan sebagainya. Maka telah timbul anggapan bahwa julukan **Wali sanga** mungkin hanya merupakan julukan yang mengandung perlambang suatu dewan para wali. Angka sembilan sebelum agama Islam dianggap sebagai angka keramat. Di luar Jawa Dato ri Bandang dan Dato Sulaiman khususnya untuk Sulawesi dianggap sebagai pembawa dan penyebar agama Islam di daerah ini.

Dato Bandang dan Tuan Tunggang Parangan dianggap sebagai pembawa dan penyebar agama Islam di Kutai (Kalimantan Timur) sedangkan penghulu Demak seperti diceriterakan dalam hikayat Banjar adalah pembawa dan penyebar agama Islam di Banjar.

Biasanya kontinuitas antara penerima dan penyebar agama Islam terus dipelihara dan merupakan sistem pembinaan calon-calon pemberi ajaran dari gurunya. Pendidikan semacam ini dapat dikaitkan dengan sistem pesantren-pesantren yang hingga abad-abad kemudian masih tetap meneruskan pola yang sama. Biasanya murid atau santri yang pandai dan telah paham seluk beluk Islam dari pesantren tertentu ketika kembali ke daerahnya mereka menjadi pembawa dan penyebar agama Islam. Untuk abad 16 – 17 sistem pondok pesantren yang terkenal ialah di Giri di bawah asuhan Sunan Giri yang kemudian diteruskan oleh putera dan cucunya seperti Susuhunan Prapen yang dalam ceritera asing terkenal dengan sebutan rajah Bukit. Sejak hubungan antara Indonesia dan Mekah sudah berjalan baik maka mereka yang telah menjadi haji setelah kembali ke Indonesia menyebarkan ajaran-ajaran yang diterimanya dari Syaikh-Syaikhnya. Lebih-lebih lagi dari mereka yang lama bermukim di Mekah sekembalinya ke Indonesia mereka mengajarkan ajaran yang diterima dari gurunya. Pada dasarnya Islam sebagai agama tidak melahirkan suatu corak kebudayaan baru yang menggantikan kebudayaan Indonesia–Hindu. Pemerintahan baru yang memeluk agama Islam, sesuai dengan kepentingan strategi politiknya berusaha untuk menyesuaikan diri dengan tradisi kebudayaan lama selama tidak bertentangan dengan paham ajaran agama Islam. (Uka Tjandrasasmita, 1975: 118 – 120).

2. Pembagian Sejarah Kesenian Indonesia-Islam.

Apabila dalam pembagian sejarah seni rupa Indonesia pada zaman Hindu diadakan pembagian menurut dasar pembagian politik dan kebudayaan, untuk sejarah seni rupa pada zaman Islam pembagian tersebut sulit untuk dilaksanakan. Kesulitan untuk mengadakan pembagian sejarah Indonesia–Islam secara kronologis disebabkan oleh beberapa hal. Pertama, penelitian terhadap karya

senirupa pada zaman Islam belum diadakan secara intensif dan terus menerus oleh para ahli seperti yang pernah dijalankan terhadap karya senirupa dari Zaman Hindu. Kedua, senirupa Islam di Indonesia karena beberapa hal kehilangan bentuk kontinuitasnya, tidak seperti yang terdapat di negara-negara Islam lainnya.

Untuk mengambil sebuah contoh yang jelas misalnya dapat dilihat pada perkembangan bangunan mesjid. Antara bangunan mesjid-mesjid yang didirikan pada zaman Wali dengan mesjid-mesjid dari zaman Mataram tidak dapat diketahui bagaimana perkembangannya dalam segi-segi arsitekturnya. Bahan seni bangunan untuk mendirikan masjid-masjid yang tergolong tua secara tradisional dipakai bahan yang tidak tahan lama, sehingga menambah kesulitan untuk menentukan umur dan keaslian bangunan tersebut.

Di samping karya seni bangunan, seni rupa Indonesia-Islam juga kurang memiliki jenis karya seni rupa lain yang dapat menunjang keinginan untuk mengklasifikasikan sejarahnya berdasarkan urutan kronologis. Benda-benda pusaka yang tersimpan dalam istana, meskipun banyak mengandung nilai-nilai seni, kurang dapat membantu klasifikasi tersebut.

Untuk mengadakan pembagian secara kronologis sejarah seni rupa pada zaman Islam masih diperlukan penelitian terhadap karya seni rupa mulai dari zaman Wali sampai pada zaman kerajaan sebelum lahirnya kekuasaan kolonial. Untuk ini dibutuhkan waktu yang lama dan tidak sedikit kesulitan untuk menyusun kembali.

Maka usaha pertama untuk mengadakan pembagian sejarah seni rupa Indonesia-Islam dapat dijalankan berdasarkan klasifikasi dan spesifikasi jenis karya seni rupa yang ada di setiap daerah. Jadi semacam tinjauan terhadap karya seni rupa-Islam setempat, seperti di Jawa, Sumatera, Sulawesi dan sebagainya.

3. Ciri-ciri Seni rupa Indonesia—Islam.

a. Kedudukan seniman.

Seperti pada zaman Hindu, kesenian Islam di Indonesia berpusat di istana. Kegiatan seni yang berpusat di Istana ini menempatkan kedudukan seniman sebagai seorang seniman-ahli atau yang sering disebut dengan istilah "Empu". Seorang seniman yang tugasnya tidak semata-mata menciptakan karya seni, tetapi ia juga seorang ahli dalam berbagai ilmu pengetahuan dan filsafat di samping mengenal cabang seni lainnya. Seorang yang telah berpengalaman dalam ilmu pengetahuan lahiriah di samping memiliki kematangan batiniah. Seorang yang telah luas pandangannya untuk menimbang semua aspek yang mendukung proses penciptaan seninya. Itulah sebabnya mengapa karya seni

pada waktu itu bersifat serba guna, serba utuh dan mencapai sasaran kehidupan manusia secara menyeluruh. Seorang empu wayang adalah seorang yang mengenal dan mendalami segala aspek dari dunia pewayangan. Ia adalah pemahat wayang, penyungging wayang, seorang ahli yang menguasai perlambangan bentuk dan hiasan wayang, seorang pencipta wanda wayang dan sebagainya. Ia juga seorang yang mahir memainkan wayang, seorang yang mendalami ke-susasteraan wayang. Di samping mencipta wayang kulit ia juga bisa mencipta wayang golek.

Dalam sejarah pertumbuhan seni Islam di Indonesia peranan para Wali sangat besar dalam pendirian mesjid-mesjid tertua. Dalam hal ini para wali bertindak sebagai arsitek yang mentrapkan tradisi seni bangunan Pra Islam dan mendirikan bangunan mesjid dengan pertimbangan-pertimbangan yang lebih matang.

Mesjid karya para Wali ini kemudian menjadi prototipe dari mesjid yang kemudian didirikan di Indonesia pada umumnya.

Selain dalam bidang arsitektur para Wali juga bertindak sebagai empu dalam cabang seni lain seperti seni wayang, seni karawitan, seni sastra dan sebagainya.

Para Wali dalam sejarah Indonesia dipandang sebagai pemimpin dalam kehidupan agama maupun dalam bidang pemerintahan. Sikap hidup dan hasil karya para Wali ini sangat penting peranannya dalam perkembangan budaya bangsa Indonesia. Hasil ciptaannya telah membudaya dan menjadi suri teladan bagi para sultan yang memerintah kemudian. Tidak jarang tercatat dalam sejarah para sultan yang di samping kedudukannya sebagai pemimpin tertinggi dalam kehidupan politik, juga terkenal sebagai seniman pencipta berbagai bentuk pernyataan seni. Kegiatan seni yang ditunjang dan dipimpin langsung oleh para raja inilah yang menyebabkan istana menjadi pusat seni budaya. Tidak mengherankan apabila di istana inilah lahirnya para empu yang bertindak sebagai seniman pencipta seperti yang diuraikan di atas. Disamping itu para bangsawan dan para penguasa di daerah mengikuti juga pola kehidupan feodal dengan cara-cara yang sama dalam pembinaan seni dan budayanya. Ditempat-tempat ini pulalah lahir karya seni Islam dengan corak daerah yang sesuai dengan tradisi seni daerahnya masing-masing.

Seorang empu yang bertempat tinggal dilingkungan istana maupun yang berada di tempat tinggal para bangsawan di daerah dalam mencipta karya seninya dibantu oleh para pembantu atau tukang-tukang yang sering disebut para "cantrik".

Mereka inilah yang mengerjakan sesuatu atas dasar petunjuk yang diberikan oleh para empu. Segala petunjuk teknis dan estetis maupun nilai kejiwaan merupakan modal kreativitas mereka. Para artis ini tidak bebas dalam mengerjakan karya seninya tetapi dituntut oleh berbagai konvensi seni, baik ter-

tulis maupun lisan. Kegiatan para artis ini masih terbatas di istana atau di lingkungan bangsawan di daerah. Hasil karyanya tidak mengalami perubahan bentuk dan isi dan tidak dapat dilepaskan dari fungsinya, sebagai benda upacara adat. Dengan perkembangan kehidupan ekonomi masyarakat maka terjadilah jalinan perkembangan seni istana dengan seni masyarakat di luar istana. Jalinan ini melahirkan kegiatan seni rakyat yang ditunjang oleh tradisi seni istana. Tampilah para pengrajin sebagai tenaga pencipta jenis seni yang berupa berbagai jenis seni kerajinan yang sumber nilai seninya berasal dari istana. Maka berkembanglah di tiap daerah bentuk seni yang mewarisi tradisi seni klasik yang berasal dari istana.

b. Peranan tradisi seni asing dan non—Islam.

Sesuai dengan sejarah pemasukan agama Islam di Indonesia, maka peranan kebudayaan dari negara yang menjadi lalu lintas perdagangan pada permulaan penyebaran agama Islam sangat berpengaruh terhadap pertumbuhan kesenian Islam di Indonesia.

Gujarat sebagai daerah titik berangkat penyebaran agama Islam ke Indonesia membawa tradisi seni bangunan yang tampak jelas pada hasil seni bangunan tertua di Indonesia berupa bangunan makam-makam tertua. Hubungan dagang dan politik antara Indonesia dan Cina pada zaman permulaan Islam di Indonesia membuka kesempatan masuknya pengaruh kesenian Cina di beberapa daerah di Indonesia.

Pengaruh seni yang lain yang non—Islam bersumber pada tradisi seni lama di Indonesia yang masih memiliki daya hidup. Toleransi Islam seperti yang telah dijelaskan di depan menyebabkan tradisi seni Indonesia—Hindu memegang peranan penting, khususnya dalam cabang seni dekoratif Islam. Teknik stilasi, konsep pola ornamentik sampai pada pemilihan motif hias tampak kembali pada hiasan mesjid-mesjid lama di Sendangduwur, Mantingan, Kudus, Demak dan Cirebon. Pola hias pada mesjid-mesjid tersebut mengingatkan kembali pada tradisi seni hias Majapahit. Demikian pula beberapa unsur arsitektur dari mesjid-mesjid lama tersebut merupakan kelanjutan dari tradisi seni candi zaman Majapahit. Bentuk bangunan pintu gerbang, pagar tembok keliling dengan hiasan candi laras dan bentuk dari profilering pelipitnya berasal dari seni bangunan candi Majapahit pula. Tradisi seni bangunan kayu yang tampak kembali pada bangunan mesjid lama pada dasarnya berasal dari zaman Pra-Hindu yang disempurnakan pada zaman Hindu. Hal ini tampak pada sistem peratapannya dengan teknik tihang sebagai unsur pendukung atap. Perubahan menjadi bangunan mesjid terbatas pada penambahan bagian-bagian tertentu sesuai dengan fungsi mesjid sebagai tempat ibadah agama Islam.

.c. Langgam dalam Seni Indonesia – Islam.

Seperti yang telah diuraikan di depan, pusat kegiatan seni pada zaman Islam ialah istana dan rumah bangsawan di beberapa daerah. Ciri utama dari seni Indonesia – Islam ialah bentuk seni kraton yang konvensional. Suatu jenis kesenian yang dalam proses penciptaannya dituntut oleh segala macam peraturan dan pedoman seni yang sukar ditinggalkan. Segala peraturan dan pedoman seni yang sukar ditinggalkan. Segala peraturan dan pedoman seni tersebut selain berkaitan dengan fungsi seninya, juga karena sofistikasi kehidupan para bangsawan yang mencerminkan status kehidupannya dalam masyarakat.

Dengan terpecahnya kekuasaan Islam menjadi kerajaan-kerajaan kecil yang berdiri sendiri-sendiri, maka timbullah pusat-pusat kegiatan seni dan budaya. Pembinaan seni di tiap pusat ini makin lama makin menunjukkan penyimpangan dari tradisi seni aslinya. Penyimpangan dari tradisi ini disebabkan oleh karena beberapa hal, antara lain oleh interpretasi dan tanggapan yang berbeda terhadap nilai-nilai seni yang telah dibakukan. Juga karena perbedaan cita rasa yang dimiliki oleh para seniman sebagai akibat pengaruh dari kebudayaan setempat.

Timbullah karenanya beberapa gaya seni dalam kesenian klasik seperti gaya seni Surakarta, yang berbeda dengan gaya seni Yogyakarta. Gaya seni ini tampak pada karya seni wayang, batik, ukiran dan lain sebagainya. Pengaruh dari luar dalam proses perkembangan seni Indonesia – Islam juga menghasilkan beberapa langgam seni. Mesjid-mesjid di Sumatera Utara yang mengarah-arrah ke bentuk mesjid dari luar negeri merintis gaya seni bangunan mesjid yang berbeda misalnya dengan gaya seni bangunan yang dirintis di Sulawesi.

Demikian seterusnya dapat diharapkan timbulnya bermacam-macam gaya dalam perkembangan seni Islam di Indonesia karena perkembangan zaman.

A. SENI BANGUNAN.

a. Pendahuluan.

Manusia oleh kodrat alamnya menyenangi keindahan. Hal ini sudah ada ciri-cirinya sejak masa purba dimana mereka mulai **membuat hiasan** pada perkakas untuk keperluan sehari-hari bahkan juga menghiasi tempat tinggalnya dengan lukisan-lukisan yang waktu itu masih tinggal digua-gua. Dalam perkembangan kemudian dengan makin majunya pola hidup manusia maka estetika seni juga mengalami perkembangan menuju ke arah harmonisme. Jadi jelas disini bahwa manusia sejak masa purba telah membuat alam sekelilingnya indah mungkin.

Arsitekturnya tumbuh atau lahir sebagai suatu ilmu dan kemudian berkembang menjadi **satu seni**. Tiga komponen pokok dari arsitektur

adalah : utility (kegunaan), stability (kestabilan) dan beauty (keindahan). Sebuah bangunan akan kehilangan makna apabila tidak didukung oleh faktor estetika atau keindahan.

Pemilik, bangunan mungkin lebih menitik beratkan untuk membuat bangunan itu hanya menitik beratkan segi kegunaan tetapi arsitek yang membuat bangunan membuat atau mengisi ruang bangunan tanpa arti arsitekturil. Arsitek akan memberikan bobot bangunan pada stabilitas dan keindahan. Ia akan memperhatikan segala macam bahan untuk membuat bangunan itu seserasi mungkin baik sebagai penguat bangunan maupun sebagai pola hias. Ia akan mencoba menyuguhkan hasil karyanya se estetis mungkin yang sudah direncanakan sebelumnya secara matang dalam perencanaan (planning). Itulah seninya dalam pekerjaan seorang arsitek. Ciri-ciri khusus dari suatu bangunan sangat tergantung kepada sipembuat yakni arsitek. Ia menyusun dan menyatukan berbagai aspek menjadi suatu karya yang berbobot. Ia mungkin menyerap idea yang bersifat **environmental** (tata lingkungan), **struktural** atau pun **decorative** dan itulah kemudian berwujud seni yang menghasilkan desain yang indah.

Ada berbagai faktor yang memberi bobot estetis pada kualitas arsitektur. Yang pertama ialah tata lingkungan (site). Bangunan hendaknya didirikan pada site yang memenuhi nilai estetis dan didukung oleh latar belakang yang menunjang keindahan.

Karya seni bangunan Indonesia pada zaman Islam meliputi bangunan-bangunan mesjid dan makam sebagai bangunan sakral dan bangunan istana atau bangunan tempat tinggal tokoh terkemuka dalam masyarakat sebagai bangunan profan. Pada dasarnya Islam tidak melahirkan tradisi seni baru di Indonesia. Maka dalam karya seni bangun pada zaman permulaan Islam unsur-unsur seni bangunan Pra Islam masih menjadi modal dalam meneruskan konsep seni bangunan, baik teknis maupun estetis.

Tradisi seni bangunan.

Tradisi seni bangunan kayu sudah dikenal sejak lama sesuai dengan keadaan alam Indonesia yang kaya akan berbagai jenis kayu. Pada zaman Hindu tradisi ini mencapai puncak perkembangannya dan menghasilkan peraturan-peraturan seni bangunan sesuai dengan perkembangan kebudayaan pada waktu itu. Tradisi seni bangunan kayu dari zaman Islam ini dapat bertahan terus sampai datangnya pengaruh seni bangunan batu yang dibawa oleh kebudayaan Barat yang masuk di Indonesia. Istana raja-raja di Solo, Yogya dan Cirebon adalah contoh-contoh bagaimana tradisi seni bangunan kayu telah mengalami penyempurnaan dengan unsur-unsur seni bangunan yang berasal dari kebudayaan Barat.

Ciri-ciri umum bangunan tradisional tempat tinggal para tokoh terkemuka dari masyarakat/kaum bangsawan.

Jenis bangunan tradisional ini pada dasarnya sama dengan bangunan kraton meskipun pada istana susunan tata ruang dengan tata halaman lebih luas dan lebih kompleks sesuai dengan status simbolnya. Orientasi bangunan adalah arah Utara – Selatan, sebagai lambang kebahagiaan. Kota sebagai pusat dengan pintu gerbang di sisi Utara. Susunan seluruh bangunan dimulai dari bagian Utara sebagai tempat tinggal para pejabat tinggi, sedang ke Selatan untuk tempat pertemuan dalam upacara tertentu. Sisi Timur tersedia untuk tempat upacara agama. Sisi Barat untuk tempat tinggal para pejabat tinggi sesuai dengan panjangnya. Tata-ruang dari seluruh bangunan meliputi bagian-bagian pendopo, peringgitan, griyo ageng, pawon dan gandok. Pendopo merupakan bagian terdepan dari seluruh bangunan yang berfungsi sebagai tempat atau bale pertemuan atau resepsi. Denah pendopo hampir selalu bujur sangkar atau persegi empat. Bentuk atap biasanya limasan bertingkat sesuai dengan denahnya. Pada pendopo terdapat susunan barisan tihang yang terdiri atas soko guru, soko goca dan soko rowo, masing-masing sebagai pendukung dari tiap jenjang atap. Tinggi lantai ruangan pendopo kira-kira setengah meter sampai satu meter dan bertahap, makin ketengah makin tinggi.

Peringgitan merupakan bagian terbuka dibelakang pendopo yang menghubungkan pendopo dengan griyo ageng dan berfungsi sebagai tempat mengadakan pertunjukkan wayang sesuai dengan arti kata peringgitan.

Griyo ageng adalah bangunan utama dimana keluarga berdiam. Bagian ini biasanya terdiri atas dua bagian. Bagian yang depan yang lebih besar berfungsi sebagai ruang duduk dan bagian belakang yang terdiri dari tiga kamar kecil.

Pawon adalah ruang dapur yang biasanya terdapat dibelakang griyo ageng.

Gandok adalah bagian yang terdapat di sisi griyo ageng dan dipakai untuk kamar keluarga besar.

Konstruksi atap.

Dalam bangunan tradisional Jawa dikenal 10 tipe atap yang berbeda dalam bentuk dan konstruksi sesuai dengan keadaan ruang. Kesepuluh tipe atap tersebut ialah limasan, sinom, joglo, kutuk ngambang, tajug, kampung, dara gepak, klabang nyander, srotong dan panggang epe. Yang paling terkenal dan biasa dipakai sebagai atap pada bangunan istana ialah limas, srotong dan joglo.

Konstruksi atap pendopo merupakan konstruksi lambang gantung, artinya suatu konstruksi berdasarkan susunan usuk dengan sebuah titik pusat yang memberi kesan seperti payung yang terbuka. Konstruksi atap lambang gantungan ini dibagi dalam dua bagian, yaitu atap puncak yang didukung oleh soko guru dengan susunan langit-langit dengan prinsip busur palsu. Yang kedua ialah atap lambang gantung berbentuk limas terpancung yang didukung oleh soko goca dan atau soko rowa. Keindahan dari atap lambang gantung ialah pada konstruksi yang terbuka dengan penempatan usuk yang teratur.

Hiasan bangunan.

Penempatan hiasan pada bangunan istana atau tempat tinggal para bangsawan, baik yang terdapat pada bagian konstruksi bangunan maupun sebagai pengisi bidang, merupakan ketrampilan tersendiri yang termasuk kegiatan seni dekoratif pada zaman Islam. Hiasan pada soko, pada balok penghubung, pada bingkai-bingkai pintu dan jendela, pada langit-langit, hiasan ini hadir pada bagian-bagian bangunan sesuai dengan konstruksi tiap bagian. Sedang pada bidang langit-langit, pada daun pintu dan jendela disediakan hiasan pengisi bidang untuk lebih menimbulkan suasana keagungan. Pola hias ornamen diambil dari tradisi seni hias Pra-Islam, baik yang bersumber pada seni hias zaman Hindu maupun dari zaman sebelumnya. Motif hias daun-dahunan, bunga-bunga, bukit karang, pemandangan dan bermacam-macam motif perlambangan banyak mengingatkan pada bagian relief dari candi-candi dari zaman Hindu khususnya dari zaman Majapahit.

Langgam seni hias Majapahit ini kemudian pada zaman Islam di sempurnakan dan diperkaya dengan penambahan pola hias yang berasal dari tradisi seni hias Islam, Barat dan Cina. Kekayaan seni hias bangunan istana sejalan dengan kemajuan yang dicapai dalam perkembangan seni dekoratif Islam.

Pada zaman pemerintahan Sultan Agung, pada zaman mana seni dekoratif mencapai kemajuan, seni Islam yang berpusat di istana menghasilkan berbagai karya seni pandai logam mulia dan seni ukir. Perkembangan seni dekoratif ini berpengaruh besar pada perkembangan berbagai kegiatan seni kerajinan tangan dan seni bangunan. Maka tidak diragukan lagi bahwa berbagai teknik telah dicapai untuk menghias bangunan istana. Unsur-unsur seni hias asing ikut pula memperkaya hiasan bangunan ini.

Sesuai dengan berita-berita dari pedagang Cina maka pemakaian bahan terracotta atau keramik sebagai media hiasan bangunan tempat tinggal para bangsawan adalah salah satu unsur seni hias yang berasal dari Cina,

disamping pemakaian motif-motif hias seperti awan, wadsan dan burung phoenix. Motif-motif hias ini banyak yang tampil dalam pola hias pada tiang, pintu, jendela, dan sebagainya. Demikian pula piring-piring porselin Cina banyak yang dipakai sebagai hiasan yang ditempelkan pada dinding seperti yang tampak pada kraton-kraton lama di Cirebon.

2. Bangunan Mesjid Kuno.

a. Bahan dan konstruksi bangunan :

Untuk membangun mesjid di Indonesia dipakai tradisi seni bangunan lama, baik tradisi seni bangunan kayu, batu bata maupun batu alam. Konstruksi tradisional bangunan tampak sangat menonjol dengan diterapkannya struktur tersusun, yaitu suatu sistem saling menumpanginya tiga unsur konstruktif satu sama lain yang meliputi bagian paling bawah yang dibuat dari bahan batu beton atau batu bata sebagai konstruksi pengantar beban ketanah.

Tiang pokok atau soko guru beserta tiang-tiang lainnya yang lebih kecil berdiri di atas umpak pada pondasi. Hubungan antara soko guru dengan kerangka atap meliputi sistem tiga peletakan. Bagian bawah meliputi tiga peletakan lambang trisula, yaitu lambang alam fisik, perasaan dan kejiwaan manusia. Bagian kedua dan ketiga terdiri dari lima dan tujuh peletakan sebagai lambang panca dan lambang tujuh kesempurnaan jiwa.

Atap mesjid dibentuk oleh konstruksi atap lambang gantung dengan susunan usuk atap berdasarkan sistem payung terbuka. Atap biasanya bersusun ganjil, saling menumpang dan berbentuk limasan. Atap seperti ini menyerupai bentuk atap susun dari bangunan meru pada pura-pura di Bali. Untuk tembok dinding penyekat atau untuk pagar keliling mesjid dipakai bahan batu bata dengan teknik susun seperti yang pernah dipakai pada bangunan candi zaman Hindu.

b. Tempat dan perencanaan :

Pada umumnya mesjid menempati daerah lingkungan istana raja atau pembesar tertinggi setempat disisi Barat dari lapangan (alun-alun).

Disamping itu, ditempat-tempat Keramat seperti dilingkungan makam tokoh-tokoh terkemuka dalam masyarakat, kadangkala didirikan juga mesjid. Dalam hal ini bangunan mesjid dan makam tidak merupakan kesatuan arsitektur dimana bangunan makam merupakan satu bagian dari bangunan mesjid seperti yang terdapat pada mesjid-mesjid makam di Mesir. Demikian juga pola perencanaan bagian-bagian dari mesjid lama tidak tetap. Letak ruang untuk menjalankan wudhu misalnya tidak selamanya berada ditempat yang sama dari bagian mesjid. Ada beberapa mesjid yang

dikelilingi oleh selokan air sebagai tempat menjalankan wudhu. Keadaan ini mengingatkan kepada telaga suci yang mengelilingi bangunan candi pada zaman Hindu. Sebagian besar mesjid lama dalam pendiriannya dihubungkan dengan rencana para wali yang selalu berkaitan dengan cerita-cerita ajaib. Pendirian mesjid kemudian juga dihubungkan dengan campur tangan raja yang memerintah. Dalam hal ini mesjid tidak dapat dilepaskan dari perbendaharaan istana. Bahwa mesjid dalam hal ini tidak dapat dilepaskan dari istana tampak adanya kegiatan upacara-upacara istana, seperti upacara Sekaten, dimana gamelan istana yang dipandang suci dan keramat dimainkan didalam mesjid Agung.

Selain hubungannya dengan istana, mesjid-mesjid lama juga dihubungkan dengan madrasah dimana diadakan pendidikan dan pengajaran agama. Mesjid madrasah semacam ini juga berbeda dengan mesjid madrasah dari negara-negara Islam lain yang memperlihatkan ciri-ciri kesatuan arsitektur. Dasar demikian pendirian mesjid madrasah atau pondok berasal dari tradisi kehidupan dalam agama Hindu-Buddha dengan sistim mandalanya. Jadi ciri kehidupan madrasah atau pesantren ialah sifat kekeluargaan masyarakat Islam dengan dasar pendidikan Agama. Sistim pesantren semacam ini ditandai dengan bangunan madrasah sebagai lambang kesatuan keluarga masyarakat setempat.

c. Bagian-bagian dari mesjid.

Bangunan utama dari mesjid meneruskan bentuk bangunan Pra-Islam, suatu jenis bangunan tempat berkumpulnya masyarakat.

Jenis bangunan ini mengingatkan bale pertemuan dengan atap tumpang bersusun ganjil.

Denah bangunan berbentuk bujur sangkar dengan salah satu sisi diperuntukan sebagai kiblat dimana terdapat mihrab.

Hampir setiap mesjid, terutama di Jateng dan Jatim, mempunyai serambi depan, tempat dimana digantungkan sebuah bedug. Pada mesjid-mesjid lama ruang mihrab merupakan ruang tertutup dengan hanya sebuah pintu masuk dibagian depan. Karena itu ruang mihrab ini selalu gelap dan terasing. Bagian luar ruang mihrab lebih terbuka dengan tidak adanya tembok keliling yang mendukung atap. Karena suasana ruang ini lebih lapang dan terang.

Menara mesjid lama tidak memiliki bentuk yang tetap dan kehadirannya tidak menjadi kesatuan arsitektur dengan bangunan mesjid. Kebiasaan untuk adzan di Jawa tidak memerlukan menara sebab untuk memberi tahu masyarakat akan waktu shalat dibunyikan bedug.

Bentuk menara mesjid lama bersumber pada tradisi kebudayaan setempat,

antara lain dari tradisi seni bangunan Hindu dan tradisi seni bangunan Barat. Bentuk menara mesjid Kudus misalnya mengingatkan kepada bentuk candi zaman Majapahit, sedangkan bentuk menara mesjid Demak lebih menyerupai bentuk menara mercu suar.

Adanya kebiasaan untuk mendirikan batas tembok keliling dengan gapura pada kompleks mesjid merupakan penerus dari tradisi seni bangunan Jawa-Hindu. Bentuk profilering dari pintu gerbang dan tembok keliling dari mesjid lama masih mengingatkan tradisi seni bangunan Jawa-Hindu. Dan jenis pintu gerbang yang sudah dikenal pada zaman Hindu tampak kembali pada pintu gerbang mesjid. Bentuk pintu gerbang yang berasal dari bangunan candi bentar biasanya berdiri dibagian terdepan yang disusul dengan bentuk pintu gerbang yang beratap yang biasa disebut kori agung. Pada kedua jenis pintu gerbang ini masih tampak perbandingan tempat hiasan pahatan seperti yang kita kenal pada bangunan candi.

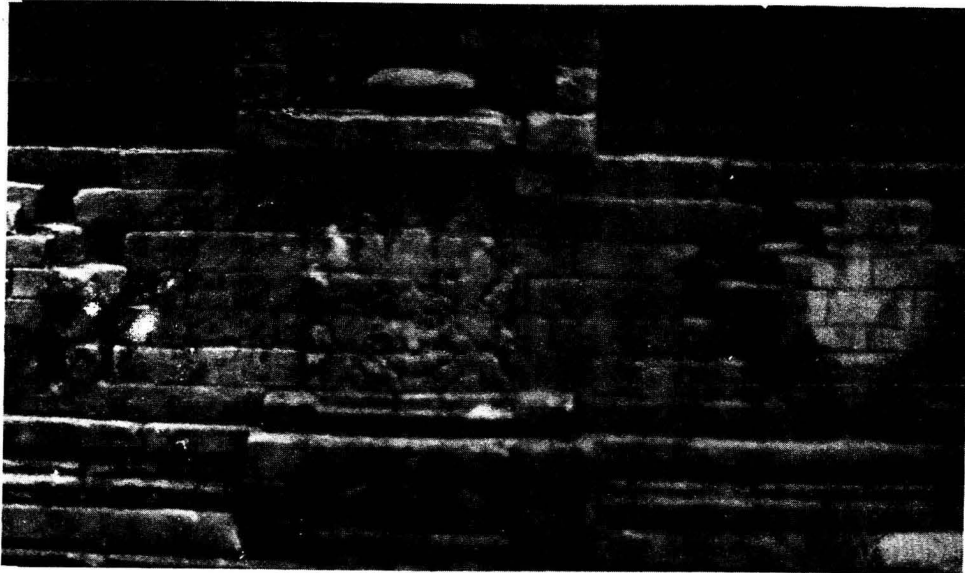
d. Hiasan Mesjid :

Kekayaan hiasan yang menjadi ciri khas dari mesjid negara-negara Islam tidak tampak pada mesjid Kuno di Indonesia. Hiasan mesjid Indonesia hanya tampak pada bagian-bagian tertentu dengan meneruskan tradisi seni hias Pra-Islam. Dalam hal ini tradisi seni hias Jawa-Hindu memegang peranan penting khususnya pada mesjid lama di Jawa.

Hiasan dalam bentuk pahatan timbul masih mengingatkan karya seni pahat pada candi-candi Jawa Timur, khususnya candi zaman Majapahit. Hiasan relief pada dinding mesjid Mantingan, Gresik, Sendangduwur, Cirebon dan lain sebagainya, baik teknis maupun estetis, bersumber pada tradisi seni hias Majapahit. Demikian pula hiasan pahatan dan ukiran kayu pada daun pintu mesjid memperlihatkan teknik pahatan relief Majapahit. Corak hiasan yang dua dimensional dengan komposisi yang padat serta kesukaan pada motif-motif hias tumbuh-tumbuhan dari seni Majapahit mengilhami para seniman zaman Islam tua. Tidak terkecuali dalam hal ini penggunaan motif-motif perlambangan seperti makara, kalamerga, ular, garuda, terate, gunung dan lain sebagainya. Hiasan konstruktif seperti yang tampak pada tihang, balok palang dan pelipit-pelipit tembok, pintu gerbang, pada kemucuk atap dan menara banyak pula yang berasal dari tradisi seni hias Jawa Timur.

Pantangan untuk melukiskan motif makhluk hidup dalam bentuk yang realistis menimbulkan usaha untuk menyamarkan motif tersebut dalam corak hiasan yang khas Islam. Hiasan dengan lukisan samaran binatang dan manusia dijalin dengan motif abjad Arab banyak terdapat pada bangunan

mesjid-mesjid lama di Jawa. Lukisan ini kadang-kadang menggambarkan tokoh-tokoh dalam perwayangan atau lukisan binatang candra sangkala seperti yang tampak pada hiasan bidang panil mesjid Demak. Pembubuhan tahun pada candra sangkala tersebut dihubungkan dengan peristiwa penting.



Pola hias motif geometris pada tembok luar mesjid Panjunan Cirebon.

Motif abjad Arab yang merupakan motif hias khas Islam tidak hanya tampil sebagai bidang pada mesjid, tetapi juga sebagai bentuk lukisan samaran seperti lukisan kaca yang berasal dari Cirebon. Tema lukisan meliputi cerita-cerita wayang dan cerita-cerita tentang riwayat Nabi. Motif permadani yang merupakan motif hias khas Islam dengan pola hias ilmu ukur seperti susunan motif-motif medalyon dan sebagainya. Disamping motif hias yang khas Islam terdapat juga hias yang bersumber pada tradisi seni Cina. Tradisi seni hias Cina ini banyak terdapat dalam karya seni di Cirebon seperti yang tampak pada hiasan di mesjid Agung dan keraton Kesepuhan dan Kanoman. Beberapa motif hias yang berasal dari tradisi seni Cina antara lain motif batu karang atau disebut juga motif wadasan dan motif awan yang disebut juga motif mega mendung. Kedua motif ini memiliki bentuk dasar yang sama yaitu bentuk belah ketupat



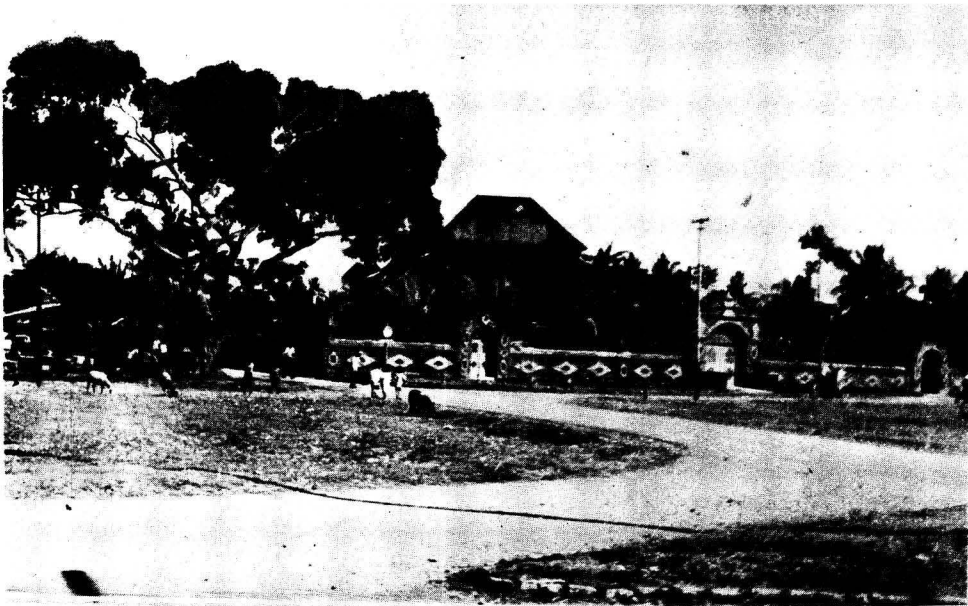
Gapura bentuk Candi Bentar. Mesjid Panjunan Cirebon.

yang bersambung. Pinggir sisi bergelombang dan sudut-sudut mengalami pembersihan. Perbedaan kedua motif tadi terletak pada petunjuk bahwa motif awan selalu mengarah pada garis horisontal dan tidak disertai dengan lukisan tumbuh-tumbuhan. Motif awan yang membentuk hiasan pinggir merupakan susunan hiasan mender yang sering dapat dijumpai kembali pada hiasan-hiasan keramik atau bejana perunggu Cina. Juga pembentukan hiasan pinggir yang terdiri dari susunan perhiasan huruf T., tegak lurus berbalik-balik. Tanda adanya pengaruh tradisi seni Cina ini juga tampak pada nilai grafis yang sangat menonjol pada seni ornamen-

tik Cirebon. Nilai grafis yang hidup dan dinamis ini dapat dihubungkan dengan nilai-nilai grafis dalam seni lukis Cina. Demikian juga kesukaan pada warna-warna yang menyolok seperti yang masih tampak pada warna-warna pada bangunan klenteng Cina, kesan warna semacam ini juga tampak kembali pada seni batik Cirebon dan hiasan kraton. Berikut ini diuraikan tentang mesjid kuno di Cirebon, Banten dan Kotagede sebagai contoh bangunan Kuno dari abad 16 – 17 M.

Mesjid Agung Cirebon.

Mesjid ini terletak di sebelah barat alun-alun Keraton Kesepuhan yang termasuk desa Lemah Wungkuk. Di bagian luar, mesjid ini diberi pagar tembok keliling. Jika melihat pagar tembok sebelah timur yang berhadapan dengan jalan raya sekarang, maka tampak bahwa denah mesjid ini tidak sejajar dengan pagar tembok. Namun denah tersebut yang berbentuk sangkar memang sudah tepat menghadap ke kiblat yakni kira-kira mengarah 30° arah barat laut. Dari penglihatan demikian dapat diambil kesimpulan bahwa pagar tembok ini dibuat demikian.



Mesjid Agung Cirebon.

Denah asli mesjid adalah yang sekarang dikelilingi oleh tembok bujur sangkar sedangkan bagian serambi, baik serambi timur dan utara maupun selatan dibuat lebih kemudian sebagai perluasan. Untuk memasuki bagian dalam mesjid, terdapat sembilan Pintu masuk dengan pintu masuk utama terdapat dibagian timur dan yang delapan lainnya disebelah utara dan selatan. Bagian dalam mesjid sekarang memakai ubin dari teracotta berwarna merah dengan ukuran rata-rata 28 Cm²., didalamnya terdapat tiang soko sebanyak empat buah yang disebut **soko guru**. Sebuah tiang soko yang terletak disudut tenggara tersebut dari kayu disebut **soko tatal**.

Tradisi menyebutkan soko tatal ini dibuat sendiri oleh Sunan Kalijaga. Tentang masa berdirinya mesjid ini berbagai tafsiran. Tradisi kraton mengungkapkan berdirinya mesjid ini dalam candra sangkala yang berbunyi **Waspada Panembehe Yuganing Ratu** (Waspada = 2 Panembehe = 2, yuga = 4, ratu = 1) sama dengan 1422 caka atau 1500 M. Tradisi juga mengatakan bahwa mesjid Agung Cirebon sebagai mesjid tertua di Jawa, sejaman dengan mesjid Agung Demak. Tentang pintu masuk yang berjumlah sembilan, ada yang menghubungkannya dengan filsafat yang melambangkan jumlah wali yang sembilan (Wali Sanga). Atap bangunan bertingkat dua berbentuk limasan.

Pada bagian mihrab terdapat satu ukiran yang menempel persis di tempat berdirinya imam. Ukiran ini berbentuk bunga teratai yang konon dibuat juga oleh Sunan Kali Jaga. Simbol bunga teratai, menurut keterangan dari pihak keraton Kesepuhan melambangkan filsafat "yuni (hidup tanpa ruh).

Didepan pengimanan juga terdapat tiga buah ubin yang diberi tanda khusus karena punya nilai tradisionil tersendiri. Ketiga ubin ini dipasang pada waktu pendirian mesjid oleh Sultan Gunung Jati. Sunan Bonang dan Sunan Kali Jaga. Ketiga ubin yang dipasang oleh ketiga Wali menurut anggapan masyarakat berarti simbol dari doktrin Islam yakni **Iman, Islam, dan Ihsan**.

Selain mendapat nama Mesjid Agung, juga mendapat nama-nama lain misalnya **Sang Cipta Rasa**, yang juga dinamakan sebagai **Mesjid Agung Pakeeng wati**. Serambi yang tertua terletak disebelah selatan dan disebut **Prabayakan** sedang serambi depan (timur) disebut **pendangan**.

Mimbar mesjid terbuat dari kayu jati dengan ukiran dibagian kaki dan puncak berbentuk kala makara yang telah distyler diberi nama **Sang Ratu** atau **Sang Renggas**. Cis atau tongkat yang dipakai oleh Khatib, disebut sang Jubleg. Namolo atau puncak mesjid (mastaka)

yang kini telah tidak ada. Ketika masih ada disebut **Sang Selat Bang**. Bedug yang ada di mesjid Agung di sebut **Sang Guru Mangir** atau **Kayai Tesbur Putih**.

Suatu hal yang menarik dari Mesjid ini ialah bahwa bagian atap mesjid yang bertingkat dan berbentuk limas, tidak memakai hiasan puncak yang lazim disebut **mastaka** atau **memolo**. Bentuk limas pada atap mesjid ini biasa didapati pada mesjid-mesjid kuno lainnya di Indonesia. Pada umumnya mesjid kuno di Jawa memang bertingkat dan berbentuk meru dengan hiasan pada puncaknya seperti misalnya Mesjid Agung Demak (bertingkat tiga), mesjid Kadilangu (bertingkat dua). Mesjid Agung Banten (bertingkat lima) dan sebagainya. Tentang sebabnya mengapa mesjid Agung Cirebon tidak memakai memolo, menurut tradisi adalah karena kejadian sebagai berikut : Pada masa pemerintahan Panembahan Ratu, terjadi wabah melanda Cirebon. Untuk menangguli, Panembahan Ratu melepaskan tongkatnya yang sakti (tongkat wasiat) lalu melayang menyambar memolo sehingga memolo itu putus.

Sejak itu Sunan Gunung Jati berpesan pada Panembahan Ratu agar untuk Masjid Agung tidak usah lagi dibuatkan memolo tetapi sebagai gantinya bentuk atap dibuat berbentuk Limas sebagai simbol bahwa : Manusia tidak ada yang unggul.

Tradisi mesjid kuno di Indonesia pada umumnya, di Jawa khususnya kompleks mesjid tidak disertai bangunan menara yang biasanya digunakan sebagai tempat untuk musim melaksanakan tugasnya. Tentang hal ini, **Babad Cirebon** menuliskan : Di Jawa sengaja dibuat menara karena tradisi Jawa berbeda dengan tradisi Arab dimana orang Jawa seperti muazim misalnya tidak boleh duduk dan berdiri lebih tinggi dari raja yang duduk di bawah sebab menurut tradisi Jawa hal ini bisa menyebabkan Walat.

”Ning kono, ning Jawa aja tiru-tiru adat Mekkah nganggo menara ari adat kuno ning Jawa wong cilik kena ngungguli, mbok kena Wialat”.

Mesjid Agung Banten. Banten Lama. Kecamatan Kasemen.

Mesjid Agung Banten terletak di daerah yang sekarang dikenal dengan sebutan Banten Lama. Letaknya pada suatu kompleks keurbakalaan dengan disisi kiri dan kanan juga terdapat bangunan-bangunan lain. Bentuknya kalau kita lihat denahnya berbentuk bujur-sangkar, dengan catatan bahwa disamping denah berbentuk bujur sangkar ini terdapat bagian depan yang disebut serambi dan bagian bangunan luar di halaman depan yang dipergunakan untuk penyimpanan air untuk berwudhu atau mandi. Bangunan kolam ini airnya diambil dari kali yang terletak dibagian selatan

mesjid sekitar 30 meter. Untuk mendapatkan air dibuatkan sebuah saluran. Selain denah yang berbentuk bujur sangkar, mesjid ini mempunyai atap yang bertingkat lima dengan bentuk limasan yang dibentuk dengan pola simetris. Bagian atap yang pertama bentuknya lebih besar dari bagian atap yang berikutnya sehingga bentuk atap ini kalau kita lihat dari luar makin keatas makin kecil. Pada bagian teratas bangunan terdapat hiasan toko atau memolo. Bagian dalam mesjid terdapat lantai yang terbuat dari ubin berwarna merah tua berukuran 28 x 28 Cm.

Namun bagian dari bagian luar ubin itu tidak sama warnanya abu-abu dan berukuran 20 x 20 Cm. Di bagian dalam terdapat tiang-tiang soko guru yang terbuat kayu jati yang menyangga bagian bangunan. Disini tembok barat terdapat mimbar dari kayu dengan tangga naik terbuat dari ubin teraso sebanyak lima tingkat. Mimbar ini diberi berwarna cat merah dan kuning emas. Pada bagian puncak mimbar di bagian depan yang berbentuk lengkungan terdapat tulisan dengan huruf Arab.

Disisi kiri mimbar terdapat bagian bangunan yang menjorok yang ternyata digunakan sebagai mihrab atau pengimanan. Di bagian sisi luar diselatan serambi yang didalamnya terdapat beberapa makam. Di luar bangunan mesjid masih disisi selatan terdapat bangunan lain yang kelihatan bersambung dengan tembok mesjid yang dipergunakan sebagai museum atau tempat penyimpanan benda-benda kuno. Kalau kita masuk ke bangunan ini dibagian dalam ternyata terdapat dua lantai, dengan lantai yang kedua terbuat dari kayu. Untuk menuju lantai kedua terdapat dua anak tangga yang juga terbuat dari kayu masing-masing terdapat dibagian barat dan bagian timur. Lantai bawah alasnya memakai ubin (tegel) yang dipergunakan untuk kantor atau menyimpan alat-alat kantor. Dilantai kedua terdapat beberapa benda kuno. Benda-benda tersebut ada yang disimpan pada fitrin, lemari, tetapi ada juga yang hanya letakkan di lantai saja. Beberapa benda yang dapat dikenal disini ialah : sebuah tempayan besar dengan diameter sekitar 0,75 M. Tempayan ini tidak ada alasnya dengan kata lain bagian bawahnya bolong dan tak tertutup.

Benda-benda lainnya ialah sebuah Kur'an Kuno ditulis tangan pada sebuah kertas Belanda yang disimpan pada lemari kaca, sebuah senjata yang disebut debus, beberapa senjata lain seperti tombak, keris dan sebagainya. Disini juga ditemukan gamelan kayu yang tidak utuh lagi gong, batu bundar dan beberapa macam benda-benda kuno lain.

Menara Mesjid Agung Banten Lama.

Bangunan ini terletak di halaman depan mesjid Agung Banten. Diameter bagian bawah berukuran 4 M. tingginya kira-kira 8 M. Untuk

menaiki puncak menara terdapat jalan masuk dengan tangga yang berbentuk spiral. Pintu masuk terdapat disisi bagian utara. Kemudian terdapat anak tangga sebanyak 84 buah dengan masing-masing anak tangga berukuran lebih 50 Cm dan tebalnya kira-kira 15 Cm. Anak tangga ini dibuat dari batu karang yang dipotong sesuai dengan bentuk yang diinginkan yang pada umumnya berbentuk persegi empat.

Kalau dilihat dari luar Menara ini bertingkat dua masing-masing tingkat terdapat pagar dimana kita jika telah naik anak tangga sampai pada bagian bangunan yang terdapat pagarnya bisa keluar melalui suatu pintu. Dari sisi pagar ini kita bisa melihat bangunan disekitarnya. Demikian juga dengan tingkat yang kedua dengan ukuran yang lebih kecil. Secara keseluruhan bangunan ini merupakan suatu bangunan tunggal. Kalau kita memperlihatkan Denah maka bangunan ini berbentuk segi delapan (octagonal) dengan bagian bangunan yang makin keatas makin mengecil.

Menurut keterangan menara ini dibuat lebih kemudian dari pada mesjid Agung Banten. Arsiteknya ialah seorang Belanda yang bernama Lucas Cardeel yang kemudian menjadi arsitek kerajaan Baneh diabad 17 yang katanya kemudian masuk Islam dan oleh Sultan Banten diberi gelar Pangeran Wiraguna, Menilik bentuk arsitekturnya bangunan menara dan bangunan yang dibuat museum Banten yang dulunya dikenal dengan nama Timah atas Bale Bandung juga dibuat oleh Lucas Cardeel. Masyarakat setempat menyebutkan bahwa selain berfungsi sebagai menara pada masa kerajaan Banten, menara ini dipergunakan juga untuk menara pengawas (watch tower) karena letaknya cukup baik untuk dapat mengawasi kapal-kapal yang datang dari laut.

Mesjid Kota Gede.

Bangunan mesjid terletak dikompleks makam Kota Gede. Halaman luar yang membentang barat – timur berukuran 58 x 46 M. Di tengah halaman terdapat jalan yang menuju gapura masuk yang terletak di sisi timur halaman Mesjid. Pada kiri dan kanan jalan telah menjadi permukiman penduduk, mereka bekerja sebagai abdi dalam juru kunci di dalam kompleks ini. Permukiman disebelah utara jalan dihuni oleh abdi dalem dari pihak keraton Surakarta, sedangkan di sebelah selatan jalan di huni oleh abdi dalem dari pihak keraton Yogyakarta.

Pada bagian timur dari halaman ini yang terbebas dari permukiman indung terdapat dua bangunan kayu yang terbuka pada sebelah menyebelah jalan. Kedua bangunan yang berfungsi sebagai paseban luar itu merupakan bangunan baru yang mungkin didirikan atas dasar konsepsi lama. Pada halaman luar ini tidak terdapat sisa bangunan yang menjelaskan adanya bangunan gapura ataupun tembok keliling.

Tembok keliling yang sekarang jelas merupakan tembok baru. Kekunaan yang masih tersisa pada halaman ini ialah susunan batu putih/limestone yang terletak disebelah barat paseban sisi selatan. Susunan ini sangat mungkin merupakan fondasi bangunan, sekarang tidak tepat diatasnya tumbuh pohon beringin yang dikeramatkan.

Halaman luar dan halaman mesjid dipisahkan oleh tembok bata yang setinggi 2½ meter, dan dihubungkan oleh sebuah gapura paduraksa yang lengkap dengan kelirnya. Dari pengamatan bahan dan konstruksinya gapura dan tembok ini merupakan hasil pemugaran total terhadap bangunan yang terdahulu, yang diadakan oleh fihak Keraton Surakarta sebagai pengelolanya. Dalam pemugaran tersebut telah dipergunakan bahan bangunan baru dan dalam penempatan batu-batunya telah pula dipergunakan spesi. Batu bata yang dipergunakan dalam pemugaran lebih kecil dari ukuran batu bata sejamannya. Antefika/simbar pada bingkai tengah ataupun hiasan yang lain hasil cetakan baru yang terbuat dari bahan semen. Ambang pintu dan langit pintu gapura terbuat dari beton bertulang. Ambang bawah dari pintu semula tidak dipergunakan lagi. Ambang tersebut terbuat dari batu andesit perfiritik yang mirip dengan hiasan floral pada tampak atasnya. Batu ambang tersebut sekarang diletakkan di belakang kelir dari gapura yang bersangkutan. Dalam survai tidak dapat diketemukan bagian asli yang tersisa yang dapat menunjukkan bahwa bangunan yang semula dipergunakan. Kekunaan yang masih diperlihatkan dalam pemugaran itu tidak ditutupnya permukaannya dengan lepa, tetap terbuka.

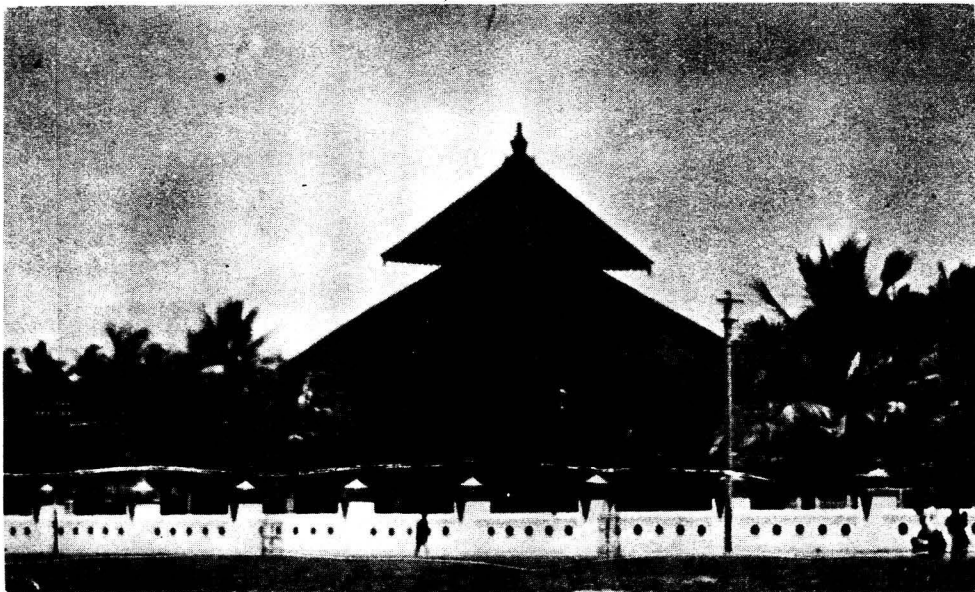
Pada sisi utama halaman mesjid ini terdapat pula sebuah gapura yang berbentuk paduraksa yang menghadap ke utara kesebuah lorong kampung Kudus. Gapura pada tembok disisi utara ini dikelola oleh pihak Keraton Surakarta. Ambang dan sepasang daun pintunya terbuat dari kayu jati yang berukiran dengan floral merupakan hasil pengarangnya. Bagian puncak dan sayapnya masih utuh dengan hiasan pahatan dari bahan batu putih/limestone.

Di sebelah utara dan selatan bangunan mesjid terdapat pula dua bangunan kayu yang mungkin pula merupakan bangunan paseban terbuka, sedangkan ditengah halaman sebuah tugu peringatan baru. Sesuai dengan pembangian kompleks ini, bagian halaman dan serambi mesjid dikelola oleh fihak Keraton Surakarta, sebagian sebelah dalam dikelola oleh fihak Keraton Yogyakarta.

Mesjid ini pernah terbakar pada tahun 1919 dan selanjutnya dipugar kembali pada tahun 1923. Angka pemugaran ini terdapat pada kuncung serambi. Sejauh mana pemugaran yang dilakukan tidak dapat diketahui, karena tidak diketemukan bagian bangunan yang terkelupas.

Dinding bangunan utama mesjid masih asli, terbuat dari batu putih/limestone yang dipotong sebesar bata. Bagian tampak luar dan tampak dalam telah ditutup dengan lepa, sedangkan bagian tampak samping dan tampak belakang tetap dan terlihat dengan jelas susunan batunya. Mimbar kayu terdapat di dalam ruang mesjid masih asli dalam keadaan baik.

Selain bangunan mesjid yang telah diuraikan secara fisik tersebut di atas yakni mesjid Agung Cirebon, Banten dan Kota Gede di Jawa terdapat mesjid yang memiliki pola arsitekturil yang sama dan pula hampir sejaman dengan bangunan mesjid Agung yakni Mesjid Agung Demak.



Mesjid Agung Demak.

Perbedaan bentuk antara mesjid Agung Demak dengan Cirebon ialah dalam bentuk atapnya dimana mesjid Agung Demak atapnya berbentuk meru dengan tiga tingkat bersusun sedangkan atap mesjid Agung Cirebon atapnya berbentuk limasan. Tradisi menyebutkan bahwa kedua mesjid ini telah dibangun oleh Wali Sanga bahkan pada kedua mesjid ini juga memiliki **saka tatal** yakni tiang utama yang disusun dari potongan-potongan kayu yang secara tradisi disebutkan bahwa soko tatal dibuat oleh Sunan Kalijaga.

Di beberapa tempat di Indonesia terdapat sebutan mesjid menurut lafal dialek daerah masing-masing misalnya mesigit (Jawa), Nesusigit (Aceh) Nasigit (Sunda), Nasigi (Sulawesi). Di bekas-bekas pusat kerajaan Islam dahulu terdapat sebutan mesjid Agung seperti di Cirebon, Demak, Banten, Yogyakarta.

Pada saat ini di Indonesia apa yang disebut mesjid tidak hanya terdapat di kota-kota besar saja melainkan terdapat sampai kampung-kampung yang terpencil.

Tentang bentuk atap yang bertingkat yang berpola meru ternyata tidak hanya terdapat di Jawa saja namun juga terdapat di Sulawesi Ternate, Aceh dan sebagainya. Bahkan mesjid Indrapuri yang terletak di kota Indrapuri (Aceh Besar) yang atapnya berbentuk meru dengan berbentuk bertingkat dua berdasarkan tradisi dibangun pada abad 12 M yang semula berasal dari bangunan Hindu. Penelitian lebih lanjut tentang mesjid Indrapuri masih perlu dilanjutkan tentang bentuk arsitekturnya maupun latar belakang sejarahnya. Demikian juga mesjid di Ternate bertingkat lima tapi kini bangunan itu sudah runtuh, mesjid yang beratap lima tingkat dan masih utuh ialah mesjid Agung Banten sedangkan berdasarkan berita dari abad 17 di Jepara juga terdapat mesjid yang beratap lima. Mesjid yang beratap tiga tingkat terdapat di Demak, Palembang, Mantingan, Jepara.

b. Makam-makam Kuno.

Salah satu hasil budaya Indonesia dari masa Indonesia Islam yang cukup menonjol ialah maasan (Nisan) Kubur. Sebagai satu hasil seni rupa Indonesia, maka dari segi arsitektur dan filsafahnya unsur pokok dari Maasan-Maasan di Indonesia merupakan satu kelanjutan dari masa-masa sebelumnya yakni dari masa prasejarah yang disambung kemasa Hindu – Islam (Recuffaer, 1932, 515 – 657).

Maasan kubur ini lebih dikenal dengan sebutan **makam**. Pengertian makam disini adalah suatu sistim penguburan untuk orang muslim dimana di atas permukaan tanah dari tokoh yang dikuburkan lazim dibuat bangunan yang pada umumnya berbentuk persegi panjang dengan terletak arah Utara – Selatan.

Dalam membuat makam ini maka sangat sering ditampilkan ragam hias dengan pola-pola tertentu. Sebenarnya hukum Islam menetapkan bahwa untuk bangunan makam hendaknya dibuat sesederhana mungkin, asal ada bukti tanda tokoh yang dimakamkan umpamanya sepotong batu atau sepotong kayu sudah cukup. Pembuatan makam yang berlebihan dengan berbagai macam ragam hias dianggap sebagai mubadzir sehingga makruh.

Namun demikian aspirasi manusia yang ingin menampilkan hasil karya seni dengan membuat berbagai ragam hias pada bangunan makam, dapat kita lihat diberbagai tempat di dunia, misalnya makam Tajmahal di Agra, Chol Khumbaz di Rijapur (India) dan demikian juga di berbagai tempat di Indonesia.

Dilihat dari sudut ilmu bangunan makam memiliki tiga unsur yang menjadi kelengkapan satu dengan lainnya yakni kijing (jirat), yakni dasar atau subasmen yang berbentuk persegi panjang dan dengan berbagai variasi kadang-kadang diberi tambahan sudut dan hiasan tangan dalam bentuk simbar (antefix). Kemudian di atasnya pada sudut puncak bagian utara dan selatan (jirat inti) tradisi menempatkan-menempatkan pada utara – selatan ; diletakkan nisan (maesan) dari batu, kayu, logam. Nisan ini ada yang dipasang pada bagian kepala saja (utara) atau kedua-duanya kepala dan kaki yakni utara dan selatan. **Jirat** dengan maesan ini kadang-kadang diperlengkapi pula dengan bangunan pelindung yang disebut **Cungkup**.

Tentang pengertian nisan atau maesan jika dilihat segi-segi etimologi telah diuraikan oleh beberapa ahli. Wikinson berpendapat bahwa nisan atau **maesan** adalah variasi kata bahasa Persia yang artinya tanda.

Hidding menyatakan bahwa maesan **berasal** dari kata **paesan** yaitu cermin untuk berhias, dimana kata **paes** artinya hias.

L.Ch. Damais mengajukan pendapat bahwa kata maesan berasal dari kata Sanskerta : **mahisa** (kerbau). Pada zaman pra Hindu terdapat tradisi untuk memasak atau menegakkan batu semacam menhir dengan disertai upacara pemotongan kerbau. Tradisi semacam ini hingga kini masih terdapat pada masyarakat Toraja di Sulawesi Selatan. (L.Ch. Damais, 1957 – 359 dan seterusnya). Selain kata nisan atau maesan terdapat juga istilah lokal khususnya di Jawa untuk bangunan sejenis dengan sebutan tengar (Jawa) atau tetenger (Sunda) atau tunggal (Sunda).

Tentang bentuk-bentuk dari nisan atau maesan ditampilkan berbagai bentuk serta ragam hias, bentuk-bentuk tersebut antara lain bentuk phallus, meru, lingga dan jirat (krinjing) terdapat berbagai pola hias berbentuk ukiran daun-daunan (floral decoration) yang ditambah dengan simbar-simbar pada susut-susut dan jiratnya juga banyak yang dibuat berundak. Pada cungkup bangunan banyak dibuat berbagai hiasan, baik pada tiang-tiang bangunan, pada dinding cungkup dan pada atap cungkup (plapond). Berbentuk ragam hias yang menonjol ialah ragam hias ilmu ukur (geometris) seperti segi tiga, tumpul, salib Yunani, kurawal dan sebagainya.

Hal ini memberikan suatu fakta bahwa hingga perkembangan Islam di Indonesia dalam melahirkan hasil karyanya seni tetap terjadi pembahasan berbagai aspek seni masa pra-Islam.

Nisan kubur berbentuk phalus kita temukan di berbagai tempat, misalnya di Tangerang, Angke, Kalimantan Barat. Bentuk jirat yang menyerupai punden berundak kita temukan pada makam-makam di Sulawesi Selatan, Banten, Cirebon, Madura, Pola hias berbentuk daun-daunan kita temukan di cungkup makup makam Sunan Gunung Jati, cungkup makam Sunan Giri, cungkup makam Kudus. Kompleks makam di air mata (Bangkal).

Pola hias berupa slur dan daun mempunyai kaitan dengan filsafat ruang lingkup manusia dalam silus kosmis dan pandangan ini terdapat pada konsepsi Hindu. (FDK Bosch. 1960, 139).

Demikian juga lambang meru yang ditemukan misalnya pada makam-makam di Madura merupakan satu perlambang dari alam kosmis dimana alam kedewataan mempunyai satu alam lain yang menguasai dunia dengan kerajaan yang bersifat kedewataan.

Dilihat dari sudut kesenian semata, maka semua karya seni hias pada makam ini adalah satu pengungkapan dari seniman dalam berupa gagasan yang dituangkan dalam bentuk garis warna dan irama dimana kesenian adalah pernyataan dari kebudayaan.

Unsur-unsur yang ada pada beberapa nisan kubur di Indonesia dapat digolongkan dalam dua kelompok tahun yang menyerap unsur Indonesia asli dan kelompok kedua ialah yang unsur-unsur dari luar Indonesia.

Pengaruh Gujarat nampak pada maesan yang ada di Pasai dan Gresik yakni maesan dari Nahrisyah yang wafat pada tahun 831 M (1428 M) H.M. Zainuddin, 1961, 52) kemudian maesan Maulana Malik Ibrahim di Gresik yang wafat pada tahun 822 M atau 1419 M. (JP. Moquette, 204–214). Unsur yang tidak bersifat fisik seperti dalam bentuk maesan yang sudah jadi seperti pada maesan tersebut di atas ialah syair yang termuat pada maesan berbentuk syair Persia, syair tersebut ditulis pada makam Naina Hisanuddin di Pasai yang wafat pada 823 H = 1420 M yang pada makam tersebut termuat syair bergaya Ibnu Sa'adi.

Demikian juga pola hias bunga-bunga memberi gambaran tentang persamaannya dengan hiasan-hiasan pada permadani ataupun sajadah buatan Persia yang sudah di kenal dunia sejak abad 6 M. Tentang persamaan nisan di Pasai dan Gresik ini tidak hanya ada persamaan dengan Cambay (Gujarat) dalam bentuk bahan dan bentuknya saja tetapi juga model tulisan dan isi tulisan yang dipahatkan pada maesan tersebut adalah sama kecuali bagian kosong yang khusus disediakan untuk nama yang wafat.

Selain unsur lokal pada beberapa bentuk makam di Jawa terdapat unsur lokal yang berasal dari masa Hindu baik dari bentuknya maupun dari pola hiasannya. Sebagai contoh yang paling nyata ialah pada beberapa wawasan yang berasal dari Toloyo (Mojokerto).



Maesan Kuno Troloyo Mojokerto dengan pola hias daun-daunan.



Makam Troloyo dengan tulisan Kaligrafi.

Ada sebuah maesan berangka tahun caka 1379 atau 1457 M yang memiliki bentuk kurawal yang bentuknya mirip lengkung kala makara dengan di sertai hiasan tumpal dan kelopak padma dan daun-daunan yang telah digayakan. Garis lengkung yang berbentuk kurawal ini mengingatkan

kita pintu gerbang Candi yang berbentuk kala makara. (FDK Bosch, 23–50). Pada bangunan Candi Sukuh terdapat relief yang menggambarkan tokoh wayang dimana pada tepi reliefnya diberi hiasan berbentuk meander. Bentuk reruntuhan yang berakhir dengan kala makara perlambang hubungan dunia atas (alam kedewataan) dan dunia bawah (alam duniawi). Hal ini merupakan perlambang dari konsep kosmis yakni jagat raya yang dikelilingi air.

Unsur lain yang dianggap sebagai kelanjutan tradisi Hindu ialah bentuk-bentuk makam yang berbentuk meru atau gunung. Kekayon atau gunung ini merupakan pelindung (prabha) dari maasan khususnya maasan bagian utara (kepala). Meru atau gunung dapat dihubungkan dengan bentuk bangunan punden berundak. Bangunan punden berundak, atau gunung, bukit pohon yang tinggi rimba raya dalam pandangan masyarakat dari zaman pra sejarah merupakan perlambang dari perwujudan alam semesta. Terdapat anggapan pada masyarakat tradisional bahwa sesudah mati untuk arwah manusia terdapat alam lain atau kehidupan lanjutan dimana para arwah menyatu dengan penguasa-penguasa alam. Arwah berada dipuncak-puncak gunung, puncak pohonan di langit dan matahari yang semuanya itu perlu perlambangan dalam bentuk makam yang diberi pola hias tertentu sebagai perlambangan semesta.

Kalau kita meninjau fungsi yang sebenarnya maasan makam dalam pengertian Islam hanya sederhana saja yakni sebagai tanda tentang Islam simati, dimana tanda tersebut yang disebut maasan diletakkan pada kepala dan kaki. Ada juga beberapa maasan yang hanya diberi tanda pada bagian kepala saja misalnya makam Nahrisyah, Maulana Malik Ibrahim di Gresik. Selain itu letak dari orang yang dikuburkan harus membujur arah utara selatan dengan muka ke Kiblat.

Kalau kita melihat kenyataan bahwa beberapa makam tokoh tertentu baik tokoh keagamaan maupun tokoh raja mendapat perlakuan yang berlebih-lebihan seperti diberi cungkup indah, diberi kelambu dan diberi tembok keliling dan lebih-lebih mendapat penghormatan yang berlebih-lebihan dari masyarakat dengan seringnya diziarahi maka kesan demikian ada yang bersifat penghormatan karena karisma dari tokoh yang meninggal atau karena memang tradisi masyarakat masih berdasarkan pola tradisional masa sebelum Islam yakni adanya kesan pemujaan kepada arwah nenek-moyang. Berikut ini diuraikan tentang beberapa kompleks makam Kuno di Cirebon, dan semua dapat sama sebagai salah satu model makam-makam Kuno di Indonesia.

Astana Gunung Jati.

Di desa Astana yang letaknya di Km. 5 arah Cirebon – Jakarta pada sisi kiri dan kanan jalan terdapat dua kompleks makam, yakni kompleks makam Sunan Gunung Jati (Gunung Sembung) dan makam syeh Datu Kahfi (Gunung Jati).

Untuk masuk ke kompleks makam Syeh Datu Kahfi tidak begitu sukar, letaknya ada di timur jalan raya dan tanahnya berbukit dengan banyak pepohonan tinggi. Dari jalan raya terdapat jalan setapak terbuat dari semen dan dapat ditempuh dari dua arah, dari sudut barat laut dan tenggara jalan setapak ini bertingkat-tingkat sampai ke Kompleks makam.

Makam utama adalah makam Syeh Datu Kahfi yang merupakan guru dari Sunan Gunung Jati. Selain makam tersebut juga masih ada jalan kepuncak bukit yang disebut **pusar bumi**. Puncak bukit ini merupakan dataran tinggi, nampaknya bekas puncak yang berlava tetapi kini telah tidak berfungsi lagi.

Purwaka Caruban Nagari menyebutkan bahwa pada masa lalu disini dipasang menara api dan tempat ini dinamakan Muhara Jati yang merupakan pelabuhan yang ramai.

Agaknya tempat ini merupakan daerah awal dari pelabuhan Cirebon yang dikepalai oleh seorang juru labuhan. Ditempat ini juga Syeh Datu Kahfi menghimpun murid-murid dan mengajarkan Islam.

Disebelah barat jalan raya ada jalan masuk sekitar 5000 meter ke dalam dan melalui jalan tersebut kita akan sampai ke kompleks makam Sunan Gunung Jati yang ada di Bukit (gunung) Sembung.

Di halaman depan terdapat dua bangunan terbuat dari kayu jati berdenah segi empat. Bangunan ini dikenal sebagai **Mande Jajar** yang merupakan hadiah dari raja Pajajaran kepada Sunan Gunung Jati. Bangunan ini dibangun pada tahun 1401 Caka atau 1479 M. Sebuah bangunan yang hampir sama bentuknya juga terbuat dari kayu jati tersebut **Bale Manggu Demak**. Bangunan ini dihadiahkan oleh **Ratu Nyawa** dari Demak untuk penghormatan kepada suaminya yakni putera Sunan Gunung Jati yang meninggal dalam perjalanan dari Cirebon ke Demak karena kapalnya yang ditumpangi karam ditengah lautan dan terdampar di Mundu.

Tokoh ini mendapat gelar **Pangeran Brata Kelana** atau Sa'dang Lautan (yang meninggal di laut) (Atja, 1972). Bangunan ini dibuat pada tahun 1402 Caka atau 1480 M.

Dari halaman luar kita akan memasuki sebuah pintu pertama yang berbentuk bentar. Setelah melalui pintu pertama dengan melalui tangga

maka terdapat pintu kedua yang disebelahnya terdapat bak air untuk mengambil air wudhu atau mencuci kaki.

Setelah melewati tangga, kita akan berhadapan dengan balai tempat para pengurus makam. Para pengurus makam ini semuanya berpakaian adat tradisional Jawa yakni bertutup kepala ikat atau blangkon dari kain batik dan kain kutung dari kain putih, kemudian memakai lagi kain batik. Menurut tradisional, para pengurus makam ini adalah para keturunan dari Adipati yang kapalnya terhampar di Cirebon dan kemudian mereka membaktikan diri pada Sunan Gunung Jati yang pada waktu itu menjadi raja Cirebon. Adipati Keling yang juga bergelar Pangeran Suramenggala. Pernah juga membantu Fadilah Khan sebagai salah seorang Panglimanya ketika menyerang Sunda Kelapa yang setelah ditaklukan oleh Fadilah Khan diubah namanya jadi Jayakarta (Atja, 1972).

Keturunan Adipati Keling ini oleh Sultan Cirebon, Sultan Kesepuhan dan Sultan Kanoman diberi kepercayaan menjadi pengurus makam Sunan Gunung Jati. Makam Sunan Gunung Jati berada disebuah bukit yang bernama Gunung Sembung, sedang makam Sunan Gunung Jati sendiri, dalam kompleks makam itu berada pada puncak atau tingkat Kesepuhan. Selain Sunan Gunung Jati, disini dinamakan juga Syarifah Medan (Rara Santang, ibu kandung Sunan Gunung Jati), Pangeran Pasarehan dan Fadilah Khan atau Ki Bagus Pase. Makam ini diberi bercungkup dan disisi kiri dan kanan cungkup masih ada beberapa makam lainnya lagi

seperti kiri cungkup (barat) ada makam Kuwu Cirebon atau Pangeran Cakrabuana. Di depan cungkup juga terdapat makam Panembahan Ratu. Di kanan cungkup (timur) terdapat makam Sultan Sepuh I (Sultan Syamsuddin Martawijaya).

Sebelum masuk ke tingkat sepuluh atau **Jinen Gusti Syarif** terdapat pintu gerbang Paduraksa dengan sebuah pintunya yang berukir indah sekali dan terbuat dari kayu jati. Pintu ini menurut tradisi di sebut **Pintu Bacem** . Di tingkat-tingkat yang lebih bawah seperti tingkat sembilan, delapan dan seterusnya di sisi kiri dan kanan makam terdapat kompleks makam Sultan-Sultan Sepuh (sebelah timur) dan makam Sultan-Sultan Kanoman (disebelah barat).

Kompleks makam ini tidak boleh dikunjungi oleh orang luar selain keluarga Sultan sendiri. Untuk masyarakat umum hanya diperbolehkan ziarah sampai pintu ke tiga atau pintu **pengsujudan**.

Kepala dari pengurus makam disebut **Jeneng** ia mempunyai sejumlah pembantu dan pegawai yang sehari-hari mengurus dan mengatur keber-

sihan makam mengatur yang akan ziarah. Jeneng tersebut dalam tugasnya dibantu oleh 4 orang bekel tua dan 8 orang bekel enom. Bekel tua dan bekel enom itu dibantu lagi oleh 108 orang wong Kraman, yang tugas sehari-harinya membersihkan seluruh kompleks makam.

Pembagian tugas sehari-hari para pengurus itu diatur sebagai berikut : Jeneng adalah pemimpin umum yang mengatur agar peziarah ke makam dapat berlangsung lancar ia juga melaksanakan doa arwah bagi peziarah yang datang atas perintah Sultan. Jeneng juga mengantar tamu-tamu yang datang atas undangan Sultan, baik Sultan Kesepuhan maupun Sultan Kanoman.

Bekel tua yang ke empat tiap dua minggu masing-masing memimpin 2 bekel enom dan 12 wong kraman bertugas penuh selama dua minggu. Wong kraman yang 12 hanya bertugas selama satu minggu karena jumlah mereka sekaliannya 108 orang dan dilakukan bergilir. Sehingga setiap bekel mendapat tugas khusus selang dua bulan selama dua minggu.

Selain jeneng dan sekalian stafnya itu, didalam kompleks makam juga terdapat mesjid Gunung Jati yang dipimpin oleh seorang penghulu yang dibantu oleh 12 pembantu pegawai mesjid.

Baik jeneng, Bekel tua, Bekel enom, Kraman, Penghulu selain mempunyai tugas mengurus makam juga sewaktu-waktu dapat membantu tugas-tugas di Kraton atas perintah Sultan, baik Sultan Kanoman maupun Sultan Kesepuhan.

Makam Malik as Shaleh :

Makam ini terletak di Meunasah Beringin, Kec. Samudra pada tepi jalan sisi sebelah kiri arah Gendong — Kutakarang. Di tempat ini terdapat dua buah makam yakni : pada sisi barat terdapat makam Malik as Shaleh yang wafat pada bulan Ramadhan tahun 696 H, atau 1297 M.

Disebelahnya pada sisi timur terdapat makam Sultan yang kedua dari kerajaan Samudra Pasai yakni : Muhammad al Malik al Thahir yang wafat pada malam Ahad 1 Dzulhijjah 726 H. atau 1326 M.

Makam Nahrisyiah :

Kompleks ini di Kutakarang, mukim Elang Mc, Kec. Samudra, kira-kira 4 Km dari Geudong. Pada saat ini dari sekian banyak makam yang ada di kompleks makam sudah ada sebuah makam yang terindah di Aceh yang terbuat dari batu mamer type Cambay (Gujarat). Type makam



Maesan batu Malik as Shaleh di Samudra (Aceh Utara).

semacam ini di Indonesia hanya ada dua buah yakni : makam Maulana Malik Ibrahim di Gresik (wafat 1419 M.) dan di Kutakarang. Yang lebih penting lagi ialah tentang tokoh yang dimakamkan. Ternyata pada batu nisan ini disebutkan nama tokoh raja yang memerintah kerajaan Samudra--Pasai.

Dari batu nisan tersebut Sultan yang memerintah ialah :

- Sultan Malik as Shaleh
- Sultan Muhammad Ibnu al Malik as Shaleh
- Sultan Ahmad Ibnu Muhammad ibn Malik as Shaleh
- Sultan Zainal Abidin ibn Sultan Ahmad ibn Muhammad ibn Malik as Shaleh.
- Sultan Nahrisah berbangsa Hadyu binti Sultan Zainal Abidin.

Sultan Nahrisyiah wafat hari Senin 14 Dihiljah, th. 811 H., atau 1428 M. Dengan demikian makam Nahrisyah ini menarik perhatian bukan saja bentuknya yang merupakan bentuk makam yang indah, tetapi juga telah memberikan bahan informasi sejarah kerajaan Samudra–Pasai dari akhir abad 13 M sampai dengan permulaan abad 15 M (1297 – 1428 M) satu kurun waktu sejarah Samudra–Pasai yang bertahta dengan lima orang raja.

c. Kraton atau Istana

Kraton atau Istana dan kadang-kadang juga disebut puri sebagai bagian dari kota atau pusat kota dalam pembangunannya kadang-kadang tidak bisa lepas dari hubungannya dengan kosmologi dan faktor-faktor yang bersifat magis-religius.

Robert von Heine Golden (R.von Heine Geldern, 195, 6,2–3), menyebutkan bahwa pendirian pusat kerajaan dengan segala aktivitas sosialnya seperti penobatan raja, penobatan pejabat-pejabat kerajaan, upacara adat, pembuatan barang seni dan sebagainya, dihubungkan dengan faktor kosmologi berdasarkan literatur Kuno terdapat beberapa daerah Asia Tenggara terutama dibagian daerah Asia.

Di Indonesia dapat kita temukan beberapa keraton yang dapat dikaitkan hubungannya dengan faktor kosmologi misalnya keraton-keraton yang dilingkari oleh parit buatan disamping sungai alamiah misalnya keraton Cirebon, Demak, Banda Aceh, Samudera Pasai yang dapat kita lihat bekas-bekasnya.

Kebiasaan tersebut mungkin dapat dihubungkan dengan pembuatan *water kasteel* di Eropah yang pembuatannya dimaksudkan untuk pertahanan, namun untuk keraton-keraton Indonesia agaknya ada hubungannya dengan faktor kosmologi. Unsur-unsur tradisional dalam pembuatan keraton masa Islam masih memakai nama-nama atau tradisi sebelum Islam seperti sebutan bagian-bagian keraton : **Srimanganti**, **prabasaksa**, **pendopo**, **bangsal witana**.

Tata kota tradisional mudah dikenal di Jawa dengan susunan letak alun-alun di tengah kota dengan mesjid di sebelah timur dan utara alun-

alun serta jalan-jalan lurus berpotongan membentuk bujur sangkar (W.F. Wartheim, 1956, 147). Yang lebih menarik perhatian ialah bahwa kraton di Jawa pada umumnya menghadap ke utara misalnya kraton Kesepuhan Cirebon, Kanoman (Cirebon), Sorasowan (Banten), Yogyakarta bahkan mungkin juga kraton Demak.

Bahkan kraton-kraton di luar Jawa pun kalau kita perhatikan beberapa rumah kraton Kuno saja menghadap ke Utara misalnya kraton Aceh (Banda Aceh), Samudra Pasai, Ternate, Tidore dan kraton Banjar.

Kompleks bangunan yang termasuk kraton biasanya dipisahkan dari bangunan-bangunan lain oleh tembok keliling, parit atau sungai buatan. Untuk mencapai bagian utama kraton yang disebut "dalem" juga tidak mudah.

Berita-berita asing menyebutkan untuk memakai kraton-kraton di Indonesia seperti Somba Apu (Sulawesi Selatan) Samudra Pasai dan seterusnya harus melalui pintu gerbang Utama, yang berpenjaga. (Mark Dion ; 151, Dag Dupta, 1962, 85-86).

Susunan halaman kraton sejak pintu gerbang luar hingga bagian dalam biasanya dibagi tiga bagian. Susunan semacam ini mengingatkan kita pada tradisi akhir Indonesia — Hindia terutama dalam membuat bangunan Candi dan pura di Bali (Uka Tjandrasasmita 1975, 157, 58). Berikut ini diuraikan kraton-kraton yang ada di Cirebon, Kotagede dan Banjar. Uraian ini adalah sebagai salah satu contoh model tentang pola kraton di Indonesia. Beberapa kraton atau Istana di Siak (Inderapura) Istana Maimun di Medan yang merupakan Istana kerajaan Deli, kemudian Istana Langkat dan Istana di Kalimantan Barat seperti Istana Sambas, Istana di Sumbawa merupakan pola-pola yang berbeda dengan yang diuraikan berikut, tetapi seperti telah diuraikan terdahulu diantara kraton-kraton atau istana ada persamaan pola yang bersifat magis religius atau yang bersifat kosmologis.

Kraton Kesepuhan.

Lokasi Kraton Kesepuhan terletak di desa (lingkungan) Lemah Wungkuk. Jika kita mengunjungi Kesepuhan dari jalan Lemah Wungkuk menuju ke selatan lurus, akan berpapasan dengan alun-alun Kraton Kesepuhan. Dari alun-alun, kraton dan kompleks kraton ada di sebelah selatannya.

Tradisi menyebutkan bahwa Kraton Kesepuhan adalah kelanjutan atau perkembangan dari Kraton Pakungwati Cirebon. Kraton Pakungwati sudah dipakai oleh raja-raja Cirebon awal yang dimulai oleh

Cakrabuana. Pada masa Cakrabuana, Kraton Pakungwati masih belum luas, kini tempat tersebut Dalem Agung yang terletak dibagian timur laut kompleks Kraton Kesepuhan.

Pada masa pemerintahan Sunan Gunung Jati, Kraton Pakungwati telah diperluas. Nama Pakungwati terus hingga masa pemerintahan Panembahan Ratoe I dan Panembahan Ratoe II (Girilaya). Setelah itu kerajaan dibagi dua yaitu **Kraton kesepuhan** dan **Kraton Kanoman**.

Kraton Kesepuhan menempati kompleks bekas Pakungwati dan tempat ini berkembang terus ke arah selatan. Luas Kraton Kasepuhan mengambil batas tembok kraton (Kutakosod) adalah 400 x 400 m atau 16 hektar. Daerah yang dibatasi tembok tidak termasuk alun-alun dan mesjid Agung.

Bagian-bagian Kraton mulai dari depan ialah :

1. **Pancaniti**, sebuah bangunan berbentuk joglo bertiang empat dan terbuka (tanpa dinding). Tradisi menempatkan bangunan ini sebagai tempat jaga para prajurit (pos jaga).

Hingga setiap orang yang hendak masuk kraton terlebih dahulu harus berhadapan dengan petugas jaga di Pancaniti. Pancaniti ini ada dua buah yang merupakan bangunan kembar yang terletak di depan pintu masuk.

Dari Pancaniti untuk masuk kraton harus melalui sebuah parit yang dilewati sebuah jembatan gantung. Jembatan ini bernama Pangrawit.

2. **Sitinggil (Lemah Duwur)**, disebut demikian karena bangunan Sitinggil memang dibuat pada tempat yang lebih tinggi dari tanah disekitarnya (siti = tanah, inggil = tinggi). di dalam sitinggil terdapat bangunan-bangunan seperti ;

- a. **Semar Kinandu** dengan atap bangunan berbentuk persegi empat serta puncaknya berbentuk limas dan memiliki tiang soko sebanyak empat buah.

Bangunan ini juga merupakan bangunan terbuka, tradisi menempatkan bangunan ini sebagai tempat penghulu kraton jika audiensi pada raja di Sitinggil.

- b. **Malang Semirang** berbentuk segi empat dengan tiang soko sebanyak empat buah. Bangunan pondasi ditinggikan dan pada sisi bangunan terdapat pola hias berbentuk geometris. Atapnya terbuat dari sirap dengan puncak atap berbentuk limas juga.

Tradisi menempatkan bangunan ini sebagai tempat duduk Sultan jika upacara keagamaan atau upacara pancung.

- c. **Pendawa Lima** bangunannya berdenah segi empat dengan tiang soko sebanyak empat buah, atapnya dari sirap. Menurut tradisi bangunan ini digunakan oleh patih sebagai tempat tinggal pada upacara resmi yang diselenggarakan di Sitinggil. Tradisi menyebutkan bahwa Sitinggil dipergunakan sebagai tempat audiensi Raja atau Sultan ketika menerima tamu-tamu negara atau juga untuk menyaksikan melaksanakan upacara keagamaan seperti buka puasa atau kalau ada upacara pengadilan yang dilaksanakan di alun-alun yang letaknya persis tepat di depan Sitinggil.
- d. **Gamelan Sekati** bangunannya berbentuk denah segi empat dengan tiang soko sebanyak empat buah terletak di sudut-sudut bangunan atapnya terbuat dari sirap, bangunan ini digunakan untuk menempatkan gamelan pada upacara-upacara penting.
- e. **Pendoedoekan Sultan**, tempat ini digunakan sebagai tempat duduk sultan pada saat-saat upacara khusus.

Untuk masuk Sitinggil, ada dua pintu masuk (gerbang) berbentuk bentar yang terletak di sisi utara dan sisi selatan. Pada tangga masuk bentar di sisi selatan, disebelah luar tangga terdapat ukiran dari batu berbentuk Banteng.

Tradisi kraton menyebutkan ukiran banteng pada tangga masuk ini merupakan **Candra Sengkala**, berdirinya kraton Pakungwati karena ukiran itu menggambarkan candra sengkala yang berbunyi **Banteng Tinata Bata Kuta**, 1 (kuta) 3 (bata) 4 (tinata) 7 (banteng) jadi 1347 caka atau 1425 M.

Di depan bangunan Sitinggil ada lagi sebuah bangunan yang disebut **Paseban Pangdada**. Bangunan ini dipergunakan juga sebagai tempat jaga para prajurit. Di depan Pangdada **pintu gledek**, pintu ini berbentuk paduraksa, terdapat dua buah pintu semacam ini, yang satu memakai daun pintu dan yang satunya lagi terbuka tanpa daun pintu. Dahulu terdapat bingkai pintu yang dapat didorong sehingga disebut dengan pintu gledek.

Di bagian timur laut kompleks kraton terdapat kelompok bangunan yang disebut **Dalem Agung Pakungwati**. Mengingat namanya, tampaknya bangunan ini merupakan bagian bangunan yang tertua dari kompleks kraton Kasepuhan. Kerajaan Pakungwati merupakan kerajaan Cirebon yang pertama hingga kalau melihat bangunan yang ada di dalam kelompok bangunan Dalem Agung terdapat beberapa bekas bangunan yang tinggal pondasi saja serta sebuah bangunan yang disebut **Karang Pawitan**. Kompleks ini dulunya lebih merupakan **Pandepokan** yakni tempat tinggal para pendeta atau guru ngaji mengajarkan ilmu-ilmunya. Disebutkan juga bahwa disini dahulu Raden Pawakan yang kemudian menjadi Raja Cirebon.

bon, bernama dengan Cakrabuana Sri Manggana memberikan ajaran Islam kepada murid-muridnya. Bangunan ini dilengkapi dengan dua buah sumur yakni **sumur upas dan sumur jaya** yang digunakan sebagai sumber penyediaan air bagi kompleks kraton ini, seperti untuk air sembahyang, mandi dan lain-lain. Disebelah Dalem Agung terdapat lagi bangunan yang disebut **Rara Denok**, tampaknya bangunan ini dibuat lebih kemudian dan bentuknya hampir mirip dengan bangunan-bangunan di Sunyaragi.

Melihat fungsinya Rara Denok, merupakan taman sari untuk para putri kraton.

Pintu yang lazim dipakai adalah pintu gledes, tetapi masih ada pintu yang lain yaitu **jam**. Bagian bangunan yang ada setelah pintu gledes adalah : pertama **Gedung Singa** yang terletak di sebelah timur pintu tengah. Disebut Gedung Singa adalah karena bangunan ini dipergunakan untuk menyimpan **Kereta Singa**. sebuah kereta terbuat dari kayu yang bagian kepala dan sayapnya diukir dengan indah.

Kereta ini secara tradisional dipergunakan oleh Sultan untuk upacara-upacara kerajaan. Kereta ini ditarik oleh kerbau yang berwarna putih (kebo bule) disebelah Gedung Singa terdapat bangunan yang disebut **Sri Manganti** yakni bangunan tempat para perwira kerajaan jaga.

Disebelah barat pintu terdapat sebuah bangunan lagi yang disebut **Lunjuk** fungsinya hampir sama dengan **Sri Manganti**.

Sesudah memasuki pintu gledes kita akan berhadapan dengan lapangan rumput yang tengah-tengahnya terdapat singa kembar yang saling berhadapan sambil memeluk gunung bermotifkan awan. Kedua singa itu rupanya melambangkan Kesepuhan.

BAGIAN—BAGIAN KRATON DAN RUANGAN—RUANGANNYA

Bagian terdepan kraton ini, berupa sebuah ruangan terbuka yang disebut **Jinem Pangrawit** yakni sebuah tempat untuk menerima tamu kraton. Sesudah Jinem Pangrawit terdapat lagi sebuah tempat berupa serambi yang disebut **Blandongan Jinem** yang digunakan untuk upacara Panjang Jimat. Bagian terbesar dari ruangan setelah Jinem Blandongan adalah sebuah ruangan terbuka yang disebut **Pringgodani** di ruangan ini dilaksanakan upacara penerimaan tamu kraton. Di selatan bangunan ini terdapat ruangan lagi tempat menyimpan jenazah Sultan, jika terjadi ada Sultan Kesepuhan yang meninggal.

Sesudah ruangan Pringgodani di sebelah timurnya namun masih termasuk dalam kompleks bangunan induk, terdapat ruangan yang disebut **Dalem Arum**, yaitu tempat tinggal Sultan. Disebelah kiri dan kanannya

terdapat bangunan yang disebut **Jinem Arum**, **Keputren** dan disebelah kanannya lagi terdapat langgar kecil untuk beribadah bagi keluarga Sultan dan **Keputren**.

Selain bangunan-bangunan tadi, dibagian belakang sekali masih terdapat tanah luas. Disini dibuat taman kraton yang dilengkapi kolam (balong-klanggengan) dan beberapa bukit kecil buatan seperti ; Gunung Indrakila, Gunung Srandil, Gunung Semar dan Gunung Jati. Kolam (Balong Klanggengan) dan bukit kecil (gegunungan) ini dijadikan taman sari dalam kraton.

Sorasowan Banten.

Benteng kraton Serasowan yang luasnya $\pm$ 4 Ha terletak dibagian selatan lapangan yang terhampar dihalaman depan bagian timur mesjid Agung Banten. Disudut timur laut terdapat bagian yang agak rusak dengan bagian tembok yang jebol. Disudut luar bagian tenggara terdapat beberapa pohon yang tumbuh yang akar-akarnya mulai mengganggu pondasi ini. Pintu gerbang yang terletak dibagian tengah sisi tembok bagian utara tidak mempunyai daun pintu. Pintu ini merupakan satu-satunya jalan masuk menuju bagian dalam kraton Sorasowan.

Dibagian dalam perbentengan tidak nampak bekas bangunan-bangunan karena hampir tertutup oleh tanah atau rumput dan pohon-pohonan. Di atas permukaan tanah dijumpai beberapa potong batu yang merupakan 1 bagian bekas bangunan. Beberapa batu yang dapat diklasifikasikan yang terdapat di atas permukaan tanah yang letaknya di dekat pintu gerbang antara lain : batu-batu bekas tiang, batu-batu bekas bangunan yang berhias ukiran daun-daunan dan beberapa batu bekas bagian fondasi bangunan. Batu-batu ini berserak begitu saja.

Kraton Sorasowan berdasarkan tradisi dari Babad Banten merupakan Sultan Banten yang dibangun sejak masa Pangeran Hasanuddin (pertengahan abad 16). Pangeran Hasanuddin sendiri mendapat gelar Panembahan Serasowan yang mungkin sekali dihubungkan dengan nama kraton ini. Untuk membuat gambaran tentang bentuk yang pasti tentang kraton ini tidak ada petunjuk yang pasti. Ada beberapa catatan dari orang Belanda yang pernah mengunjungi bagian dalam kraton tapi hal ini belum dapat dijadikan pegangan tentang struktur kraton Sorasowan. Dari catatan Belanda seperti Dagregister tersebut dapat diketahui bahwa pada masa peperangan antara Belanda dengan kerajaan Banten dibawah pemerintah Sultan Ageng Tirtayasa (Sultan Abdul Fatah) kraton ini telah dibumihanguskan oleh pasukan kerajaan Banten. Gempa bumi yang diakibatkan meletusnya gunung Krakatau pada tahun 1883 rupanya juga telah menyebabkan bagian dalam kraton ini menjadi tertutup tanah.

Kraton Banjarmasin.

Hikayat Banjar dan Kotawaringin telah memberikan bahan-bahan tentang bentuk kraton dan pola kerajaan dengan struktur penelitiannya. Hingga sekarang di Banjarmasin kita sudah tidak menemukan lagi bekas kraton Banjar demikian juga Kotawaringin. Yang dianggap mesjid tertua di Banjarmasin (abad 16) yakni mesjid Suriansyah di kampung Tuin (kotamadya Banjarmasin) telah diubah bentuknya terutama bentuk atapnya kini diubah dengan bentuk Kubah, dahulunya bentuknya merupakan limasan. Namun tentang bentuk kraton atau istana Banjar dapat kita jumpai dari riwayat Banjarmasin dilengkapi pula dengan struktur jabatan pemerintahan kerajaan Banjar.

Menurut Hikayat Banjar istana yang pertama dibuat oleh kerajaan Banjar diperuntukkan untuk Ampu Jatmika yang dianggap cikal bakal raja-raja Banjar. Istana ini dikelilingi oleh bangunan-bangunan lain untuk pejabat kerajaan yang menjadi pembantu Ampu Jatmika seperti tempat tinggal untuk Aria Magatsari, Tumenggung Tatah Jiwa dan Wirawaartas. Istana ini dari Ampu Jatmika dilengkapi dengan Balairung yang disebut **Sitilohor** yang terletak di bagian luar Istana. Sesudah itu dibuat pula **Pengadapan** atau **paseban** dan dilengkapi dengan perbendaharaan atau **pengagung-an** dan kemudian di bagian dalam dibuat bangunan istana untuk raja. Negeri itu kemudian diberi nama **Nagaradipa** dengan Ampu Jatmika sebagai raja dengan gelar maharaja di Candi.

(J.J.Ras, 1960, 236–238). Istana ini kemudian diperluas dan baru pindah pada pemerintahan raja Banjar yang pertama yakni Pangeran Samudra. Pada umumnya susunan birokrasi kerajaan pada kerajaan Banjar mencapai puncak pada abad 17 hingga 19. Dalam urusan pemerintahan Sultan di bantu oleh seorang **Mangkubumi** atau **patih** yang bertindak sebagai kepala pelaksana pemerintahan. Jabatan ini dipegang oleh keluarga dekat dari raja.

Dibawah jabatan mangkubumi terdapat jabatan **mantri panganan**, **mantri pangiwa**, **mangku bumi** dan 40 mantri sikap. Mantri panganan dan pangiwa bertugas mengurus bidang militer sedang mantri bumi dan mantri sikap bertugas mengurus perbendaharaan istana raja.

Jabatan-jabatan semacam ini dengan variasi nama mengingatkan kita pada susunan jabatan pada pemerintahan jabatan kerajaan Mataram Islam terutama ketika Mataram mencapai puncaknya dibawah Sultan Agung (1613–1645). Raja-raja Banjar juga menempatkan tradisi memakamkan Sultan-Sultan dari kerajaan Banjar pada komplek makam khusus. Kalau kita melihat bentuk serta gaya hiasan makam raja-raja Banjar awal seperti Pangeran Samudra (Sultan Sariansyah) serta makam sekitarnya maka bentuk maesan makam raja Samudra dan bentuk maesan makam tokoh agama yang menjadi

penghulu kerajaan Banjar yang oleh penduduk setempat disebut khatib Dayan mirip dengan gaya makam-makam raja Demak yang terletak di sisi Utara mesjid Agung Demak. Hal ini dimungkinkan karena catatan sejarah terutama Hikayat Banjar menyebutkan bahwa masa pemerintahan Pangeran Samudra terdapat hubungan erat antara Banjar dan Demak serta Ciri (Gresik).

Kraton Kota Gede.

Dalam melengkapi data-data tentang pola-pola ibukota kerajaan yang berbentuk kraton ini, untuk mengambil salah satu pola kraton yang terletak di pedalaman kita perlu mempelajari pola kraton Mataram (abad 16 – 18).

Ada beberapa sisa penginggalan kraton Mataram awal yakni Kota Gede dan Kartasura, sedangkan kraton Plered yang dibuat masa Amangkurat I sudah hampir punah dan sangat susah untuk dikenal dan untuk meneliti bentuk kraton tersebut, ada sebuah peta yang merupakan sketsa dari kraton Plered.

Sumber sejarah yang menyebutkan sejarah Mataram, kita dapatkan pada Babad Tanah Jawi. Buku ini ditulis dalam bahasa Jawa kuno berbentuk prosa. Babad tanah Jawi menyebutkan bahwa yang menjadi pusat atau ibukota kerajaan Mataram adalah Kota Gede. Nama lain dari Kota Gede ialah Pasar Gede atau oleh penduduk setempat sering disingkat Sargedede.

Dalam perkembangan, kemudian ibukota Mataram sempat berpindah sebanyak dua kali yakni Kerto dan Plered. Sebelum perpindahan secara lengkap ibu kota dari Kota Gede ke Kerto makam Plered sudah terlebih dahulu menempati kedudukan ibukota kedua, sedang ibukota Mataram yang terakhir adalah Kartasura berlangsung hingga 1746 M.

Dari keempat ibukota kerajaan Mataram awal tersebut, tiga ibukota yang pertama terletak di wilayah Mataram (Yogyakarta sekarang), sedangkan Kartasura menurut tradisi babad terletak diluar wilayah Mataram ini.

Babad Tanah Jawi menyebutkan bahwa pendirian kerajaan Mataram dimulai pada saat penyerahan wilayah Mataram oleh Sultan Pajang kepada Ki Ageng Pemanahan, yang kemudian lebih dikenal dengan sebutan Ki Ageng Mataram yakni cikal bakal dinasti Mataram. Pemberian daerah Mataram terhadap Ki Ageng Pemanahan adalah sebagai hadiah atas kemenangannya dalam pertikaian keluarga antara Sultan Pajang dengan Adipati Jipang (Arya Penangsang).

Perkotaan kota Gede yang dirikan sebagai pusat pemerintahan Wilayah berkembang terus, terutama pada masa pemerintahan pengganti Ki Ageng Pemanahan yakni Panembahan Senopati. Panembahan Senopati memerintah

wilayah ini menggantikan ayahnya dari tahun 1575 – 1601 M telah mendirikan perbentengan dan tembok kota pada saat mana ia mulai mengembangkan kekuasaan dan akhirnya dapat merebut hegemoni kekuasaan dari Kesultanan Pajang.

Kota Gede sebagai ibukota kerajaan Mataram berlangsung sampai pada masa pemerintahan Sultan Agung, cucu dan pengganti kedua dari Panembahan Senopati.

Pada masa pemerintahannya yang berlangsung dari tahun 1613–1645 M, Sultan Agung merencanakan memindahkan ibukota kerajaan ke Kerto, rencana tidak sempat terselesaikan. Putra dan pengganti Sultan Agung (I) yang memerintah kerajaan dari tahun 1646–1677 M, memindahkan ibukota kerajaan baik dari Kota Gede maupun dari Kerta ke Plered. Plered sebagai ibukota kerajaan Mataram berlangsung sampai tahun 1681 M pada saat mana Sultan Ingalaga menyerahkan kekuasaannya kepada Sultan Amangkurat II setelah adanya kemelut Trunajaya teratasi. Sultan Amangkurat II meneruskan pemerintahan kerajaan Mataram dan beribukotakan di Kartasura.

Pada dekade ketiga dari abad ke 10, bekas ibukota kerajaan di Kerto untuk beberapa waktu muncul kembali dalam percaturan pertikaian tahta kerajaan. Kerto dijadikan ibukota kerajaan **Mataram Tandingan** oleh P. Purabaya dan P. Blitar. Pangeran yang berakhir ini naik tahta kerajaan tandingan ini dan mengadakan aksi militer untuk merebut tahta kerajaan yang diduduki oleh sultan Amangkurat IV, kakaknya sendiri. Nama Karta dirubah menjadi Kertasekar. Pada akhirnya aksi militer ini gagal dan nama kerta tenggelam kembali.

Kota Gede Sekarang.

Yang dimaksud Kota Gede sekarang adalah sebuah kota kecamatan yang secara administratif masuk wilayah Kota Madya Yogyakarta. Dahulu adalah sebuah kota kecil yang secara administratif ada dalam pengawasan pemerintah daerah Yogyakarta dan Surakarta yang rupanya merupakan tindak lanjut dari Perjanjian Gianti 1755.

Sampai saat ini pembagian administratif dari kedua fihak kraton masih tetap dipertahankan. Pemeliharaan terhadap sisa bangunan bekas ibukota Kota Gede, terutama kompleks makam, kompleks mesjid dan bangunan Sendang (kolam) masih tetap diatur berdasarkan tradisi kraton Yogyakarta dan Surakarta.

Secara garis besar, kompleks bangunan lama di Kota Gede dapat dibagi dalam tiga bagian yakni :

1. Bangunan Mesjid,
2. Bangunan Makam,
3. Bangunan Sendang (kolam).

Bangunan tradisional

Struktur masyarakat Indonesia jika dilihat dari segi sosial ekonominya dapat dibagi dalam dua kelompok yakni masyarakat agraris dan masyarakat maritim. Titik berat kegiatan ekonomi masyarakat agraris ialah pertanian sedang masyarakat maritim pada pelayaran dan perdagangan. Masyarakat agraris yang mencakup sebagian besar masyarakat Indonesia hidup di desa-desa sedang masyarakat maritim hidup ditepi-tepi pantai. Timbulnya kota-kota di Indonesia pada umumnya terjadi sepanjang pantai dengan beberapa pengecualian kota-kota di pedalaman yang menjadi ibukota kerajaan seperti Mataram dan Majapahit. Tumbuhnya sistem masyarakat kota terjadi sesudah tumbuhnya kerajaan-kerajaan bercorak Islam. Di pedesaan kelompok masyarakat Indonesia yang terbesar diberbagai pulau kalau kita perhatikan mempunyai beberapa pola persamaan yakni tumbuhnya institusi lembaga desa dengan berbagai nama lokal. Masyarakat desa dipimpin oleh seorang kepala desa atau kepala suku yang dipilih dari antara penduduk yang memiliki pengaruh dan karisma dari lainnya. Mereka biasanya memiliki balai pertemuan umum untuk musyawarahkan segala persoalan yang menyangkut desanya. Bangunan-bangunan rumah dari penduduk pada umumnya berasal dari type yang sama bahkan beberapa keluarga biasanya bergabung dalam satu unit rumah. Berikut ini akan diuraikan secara singkat bangunan-bangunan tradisional rumah-rumah rakyat dan balai pertemuan umumnya.

A. Bentuk rumah tradisional Aceh :

Setiap rumah tradisional di Aceh mempunyai bentuk yang sama. Rumah tersebut berdiri di atas dengan ketinggian sekitar 2,50 M sampai 3 M. Denah bangunan biasanya berbentuk bujursangkar memanjang dengan arah timur barat. Pintu tangga rumah pada umumnya menghadap ke utara atau ke selatan. Atap bangunan terbuat dari rumbia yang dianyam. Tiang terbuat dari batang kayu yang memiliki kualitas kuat hingga tahan berpuluh-puluh tahun. Dengan demikian karena rumah adat ini berdaya tahan puluhan tahun dapat dipakai oleh beberapa generasi. Lantai terbuat dari papan dan untuk merangkai susunan bangunan rumah pada rumah-rumah adat tidak dipergunakan paku sama sekali tapi dipergunakan pengikat atau paku dari kayu atau rotan untuk tali pengikat.

Di bagian dalam rumah dibagi dalam beberapa ruangan yakni ruang depan, tengah dan belakang.

Ruang depan dan belakang dibuat terbuka tanpa sekat. Ruang ini dipergunakan untuk tidur anak-anak baik laki-laki ataupun perempuan yang belum dewasa atau masih bujangan. Ruang ini juga dapat dimanfaatkan untuk tidur para tetamu yang biasanya datang pada perhelatan perkawinan.

Ruang tengah letaknya lebih tinggi dari bagian lainnya yang merupakan bagian pokok dari rumah. Di ruang ini yang terbagi atas kamar-kamar terdapat ruang tidur (**rumah inong**), sedang kalau ada kamar tambahan disebut **anjong** untuk ayah dan ibu dari keluarga yang bersangkutan. Dapur ditempatkan dibagian belakang rumah.

Untuk para tamu atau penghuni, rumah yang tradisional tidak disediakan meja atau kursi melainkan mereka semua duduk dilantai yang telah diberi alas tikar. (Teuku Syamsudin, 1971, 232–233). Struktur masyarakat Aceh terdiri dari kesatuan teritorial mulai dari yang terkecil yakni **gampong** (kira-kira sama dengan desa di Jawa), **mukim** (kelompok beberapa desa), dan daerah **ulue balang**, kemudian **sago**.

Gampong dikepalai oleh seorang **keucik** (kepala desa), mukim dipimpin oleh iman mukim yang menjadi koordinator beberapa gampong yang dahulu ada ikatan teritorial berdasarkan keagamaan. Sedang **ulue balang** mengepalai satu distrik yang pada masa pemerintahan kerajaan Aceh memiliki status otonomi. Struktur ini pada masa sekarang sudah agak berbeda. Status gampong dan keucik masih ada dengan wewenang sama dengan desa di Jawa. Mukim juga masih ada tetapi tinggal status simbol saja karena tidak memiliki fungsi administratif.

Ulue balang juga kini secara administratif tidak ada lagi karena sekarang pemerintahan di Aceh disamakan dengan daerah lainnya yakni kecamatan yang dipimpin oleh seorang camat (kadang-kadang masyarakat Aceh masih sering memakai istilah Asisten Wedana). Untuk balai pertemuan umum yang bersifat terbatas di tiap kampung paling sedikit ada sebuah **meunasah** yang fungsi sebenarnya dipergunakan untuk sembahyang atau pengajian.

b. Rumah tradisional Batak.

Masyarakat Batak terdiri dari sub suku : **Karo** yang mendiami sebagian besar tanah tinggi Karo dan sebagian besar Dairi, Simalungun dengan daerah induk Simalungun, **Pakpak** yang mendiami daerah-daerah induk Dairi, Toba yang mendiami sekitar danau toba dan pulau samosir, **angkela** yang mendiami induk Angkela dan Sipirok dan **Mandailing** yang mendiami daerah induk Mandailing dan sekitar Padang Lawas.

Sebagian besar mereka tinggal di desa-desa. Untuk kesatuan teritorial setingkat desa ini bagi orang-orang Batak terdapat berbagai sebutan yakni: **huta, kuta, keailumban, sosor, pertahian, urung, pertumpukan**.

Huta didiami oleh kelompok masyarakat yang berasal dari satu klen (Toba), orang Karo menyebutnya **kasain**. Kuta dalam pengertian Karo lebih besar lingkungan dari Huta (Toba). Mungkin nama huta ini timbul karena desa tersebut dikelilingi parit dan tembok keliling baik dari tanah

ataupun dari pohon-pohonan (bambu). Tujuan pembuatan tembok desa berhubungan dengan hal keamanan.

Dalam sebuah huta rumah disusun berderet dengan masing-masing memiliki halaman cukup luas dan dapat dimanfaatkan pada pesta-pesta keluarga seperti perkawinan. Di halaman rumah terdapat lumbung padi dan lesung untuk menumbuk padi. Tiap-tiap desa memiliki sebuah balai desa yang dipergunakan untuk sidang-sidang pengadilan desa (**balai kerapatan**) Orang Toba menyebut balai desa ini **partukhoan**.

Dalam bahasa Batak rumah disebut **ruma** atau **jabu** (Toba), rumah (Karo). Orang karo menyebutkan bagian dari rumah ialah **jabu**. Rumah Batak biasanya didirikan di atas tiang kayu berdinding miring beratap ijuk. Letaknya memanjang dan panjangnya kira-kira 10 sampai 20 meter—Arahnya ialah timur barat. Pintu ditempatkan disisi barat dan timur (Karo dan Simalungun) sedangkan rumah Toba pintunya ditempatkan dibawah (dari kolong). Pada puncak rumah pada deretan yang memanjang ini masing-masing sudut puncak atap dipasang tanda berupa tanduk kerbau atau arca manusia, bentuknya melengkung hampir setengah lingkaran.

Pada rumah Karo ada sedikit keistimewaan yakni mereka membuat serambi semacam teras dari bambu yang tidak kita temukan pada rumah-rumah adat suku lain dari Batak ini. Teras ini disebut **ture** yang sering dipergunakan untuk pertemuan gadis selaku tuan rumah dengan pemuda yang bertemu kerumahnya. Rumah ini didiami oleh keluarga batih secara patrilineal. (Pajung Bangun, 1971, 100 – 102).

c. Rumah tradisional Minangkabau

Orang-orang atau suku Minangkabau yang suka merantau tanah asalnya di propinsi Sumatera Barat sekarang. Mereka juga merantau ke Jawa dan berbagai tempat di tanah air bahkan secara tradisional Negeri Sembilan di Malaysia hampir sebagian besar penduduknya berasal dari Minangkabau. Mereka secara geografis dikelompokkan pada orang-orang **darek** (darat) dan **pasisie** (pesisir) atau rantau.

Secara tradisional pula daerah darat terbagi dalam tiga luhak (seluas Kabupaten) yakni **Tanah Datar**, **Agam** dan **Limapuluh Kota**. Desa di Minangkabau disebut **nagari** dan **taratak**. Nagari lebih bersifat fungsional dan struktural sedangkan taratak adalah daerah yang berpenghuni tapi letaknya di hutan atau ladang yang didiami sebagai bukti bahwa tempat tersebut telah dimiliki orang.

Disetiap **nagari** biasanya terdapat sebuah mesjid Jami untuk umum, sebuah balai adat dan sepetak tempat untuk pasar yang biasanya diselenggarakan seminggu atau dua minggu sekali. Mesjid dan balai adat merupa-

kan tempat sidang adat sedangkan pasar dan kantor untuk kepala nagari timbul dalam perkembangan sesudah adanya pengaruh Belanda.

Rumah adat disebut **rumah gadang**, rumah gadang berdiri di atas tanah dengan tiang-tiang penopang dari kayu. Bentuknya memanjang terdiri dari sejumlah ruang yang jumlahnya harus selalu ganjil. Jumlah yang umum ialah tujuh tapi ada sebuah rumah gadang bahkan memiliki 17 ruangan. Ruangan ini disebut **didieh**. Sebuah didieh dipergunakan sebagai **biliek** (tempat tidur) yang dibatasi oleh empat dinding. Didieh kedua merupakan ruang terbuka untuk menerima tamu atau untuk pesta-pesta keluarga. Sebuah rumah gadang ditopang oleh tonggak-tonggak besar dari kayu. Setiap didieh ditopang oleh empat tiang, sehingga sebuah rumah gadang dengan tujuh ruang akan memiliki 32 tiang tonggak. Antara lantai dan atap terdapat **pagu** yakni tempat yang dipergunakan untuk menyimpan barang. Atapnya melengkung terbuat dari ijuk hingga kalau ditinjau sepiintas lalu akan menyerupai sebuah perahu.

(Umar Junus, 1971, 245–250).

d. Rumah Tradisionil Nias.

Orang-orang Nias mendiami kepulauan Nias dan beberapa pulau kecil. Desa-desa di Nias sangat terpencar dan jarak antara satu tempat dengan lainnya sangat sukar ditempuh dan didirikan diatas puncak-puncak bukit. Desa-desa disana disebut **banua** terdiri dari beberapa kampung dan tiap-tiap kampung terdiri dari 20 sampai dua ratus rumah. Bentuk denah desa seperti huruf U dimana rumah kepala desa yang disebut **Tuhenori** (kepala negeri) atau **salawa** (kepala desa) sebagai pusat terletak diujung garis. Rumah kepala desa ini dilengkapi sebuah lapangan dimana kedua sisi lapangan terdapat dan deret rumah penduduk.

Bentuk rumah tradisionil ada dua macam yakni **rumah adat** dan **rumah biasa**, Rumah adat (**omo hada**) adalah bentuk asli Nias sedangkan rumah biasa (**omo pesisir**) berasal dari luar. Rumah adat didiami oleh **tuhenori** atau **salawa**, para bangsawan setempat sedangkan lainnya untuk rumah rakyat biasa. Bahannya terbuat dari kayu nibung dengan atap rumah dari rumbia. Denahnya berbentuk bulat telur dan rumah biasa berdenah empat persegi. Ruangan untuk rumah adat dibagi dua bagian yakni depan dan belakang. Bagian depan dipergunakan untuk menerima tamu dan bagian belakang untuk keluarga pemilik rumah berdiri diatas panggung. Dimuka rumah adat terdapat bangunan megalith seperti tugu batu (**menhir**) yang di Nias selatan disebut **saita gari** sedangkan **behu** (Nias Tenggara) dan **gowe salawa** (Nias Utara, Timur, Barat). Didepan rumah juga terdapat ada tempat duduk dari batu disebut **daro-daro** atau harefa (Kuntjaraningrat, 1971, 42 – 44).

Rumah tradisional di Jawa

Desa merupakan kesatuan teritorial sebagai kesatuan hukum. Kepala desa disebut **lurah** (beberapa dialek atau daerah tertentu seperti Jawa Barat (kepala desa disebut **kuwu** dan **lurah** adalah kepala dukuh). Desa dibagi lagi atas dukuh-dukuh. Untuk balai pertemuan terdapat bangunan yang disebut **balai desa** yang letaknya biasanya di tengah-tengah lingkungan desa. Balai desa dilengkapi dengan alun-alun desa yang kadang-kadang ditengahnya ditanam pohon beringin. Disebelah barat balai desa terdapat mesjid dan disebelah selatannya biasanya merupakan rumah kepala desa. Rumah penduduk memiliki berbagai type.

Bahannya juga bermacam-macam tergantung kepada kemampuan penduduk sendiri. Secara tradisional bahan bangunan rumah untuk dinding dipergunakan bambu (**gedek**, **glugu** (batang pohon nyiur) atau kayu jati untuk tiang rumah : atapnya dari daun nipah atau kelapa (**blarak**). Mengenai bentuk rumah ditentukan oleh bangunan atapnya sehingga rumah tersebut ada yang disebut **limasan**, **serotong**, **joglo**, **panggangepe**, **dara gepak**, **macan nderum sinom**, **tajug**, **kutuk ngambang**.

Bentuk rumah limasan dan joglo adalah yang paling banyak kita temukan pada rumah tradisional Jawa. Limasan dan serotong paling umum dipakai untuk kalangan petani dan golongan biasa. sedangkan joglo sering dipakai untuk golongan bangsawan. Rumah-rumah tradisional banyak ditemukan didesa-desa baik pedalaman maupun disepanjang pantai.

Walaupun kini sudah banyak rumah-rumah di desa yang bentuknya tidak tradisional lagi artinya sudah bertembok dengan arsitektur rumah modern namun pada umumnya di beberapa desa akan kita dapatkan rumah-rumah tradisional yang tetap memakai pola-pola lama seperti joglo, srotong, dara gepak.

Beberapa rumah yang bentuknya tradisional dengan atap berbentuk joglo beratap genting dan bertiang serta dinding kayu jati, dihiasi pula dengan ukiran-ukiran yang bagus masih banyak kita temukan di Kudus.

Denah rumah berbentuk empat persegi dibagi dalam empat ruangan dengan ruangan tengah yang paling luas ruang depan yang merupakan tempat duduk atau tempat menerima tamu disebut **jagastu** bagian tengah yang disebut **gedongan** dipakai untuk tuan rumah dengan bagian-bagian yang terpenting disebut **omah**, kemudian disisi kanan terdapat ruangan untuk keluarga. Atap yang berbentuk joglo ada yang tinggi dan ada yang rendah, tinggi rendahnya bentuk atap akan terlihat kalau kita masuk ke bagian dalam (**Gedongan**) dimana langit-langit dibuat bersusun terdiri dari 7 lapis 9 lapis, 11 lapis dan sebagainya.

f. Rumah tradisional Kalimantan

Rumah tradisional di Kalimantan pada umumnya disebut **rumah panjang**. Walaupun secara geografis Kalimantan adalah sebuah pulau terbesar ketiga sesudah tanah hijau dan Irian namun kini wilayah tersebut sudah ada dalam wilayah tiga negara yakni Brunai, Malaysia Timur dan Indonesia. Wilayah Indonesia sudah terbagi menjadi empat propinsi yakni Kalimantan Selatan, Kalimantan Tengah, Kalimantan Barat dan Kalimantan Timur. Namun demikian dimanapun dalam wilayah Kalimantan ini khususnya diwilayah yang dihuni penduduk asli yakni suku-suku Daya akan kita temui **rumah panjang**. Orang-orang Daya di Kalimantan mendiami desa-desa yang letaknya jauh dipedalaman.

Desa-desa tersebut letaknya ditepi-tepi sungai atau yang dekat kemata air. Perhubungan antar desa jarang dilakukan melalui darat melainkan melalui air.

Rumah-rumah yang didirikan berderet sepanjang sungai dibuat berjajar. Rumah umumnya beratap sirap tapi ada juga yang dari rumbia atau alang-alang. Rumah didirikan diatas tonggak yang tingginya kira-kira dua setengah meter, hingga untuk masuk rumah harus memakai tangga. Rumah panjang ini oleh penduduk Daya dari Ngaju dan Ct Danum disebut **betang** terdiri sederet kamar-kamar yang jumlahnya kadang-kadang sampai lima puluh kamar.

Pada satu rumah panjang biasanya terdapat rumah terpisah yang bentuk atapnya bundar untuk tempat pemujaan kepada arwah nenek moyang. Mereka juga mengadakan pesta dirumah pemujaan tersebut pada upacara kematian, menunai padi dan sebagainya.

Perkembangan sekarang ini rumah-rumah panjang sudah jarang ditemukan dan penduduk desa membuat rumah kecil-kecil cukup untuk beberapa keluarga saja.

g. Rumah tradisional Bugis – Makasar

Desa-desa yang ada di Sulawesi Selatan sekarang adalah desa yang berdasarkan sistim administratif R.I. berdasarkan S.K. Gubernur Sulsel, 1965, 450/XII, merupakan **desa gayabaru**. Secara tradisional desa-desa tersebut terdiri dari kampung-kampung yang terdiri dari mulai 10 rumah sampai 200 rumah. Letaknya biasanya berderet menghadap arah selatan atau barat. Pusat perkampungan yang masih tradisional seperti halnya di Jawa biasanya terdapat sebuah pohon beringin yang dahulu di Sulsel didepan pohon beringin ada tempat pemujaan yang disebut **saukang**.

Sebuah kampung yang berstatus desa ini dipimpin oleh seorang **matowa** (atau **Jaunang**, **lombo**, **toddo**) yang dibantu oleh dua orang pembantu yakni **seriang** dan **perenung**.

Satuan yang besar dari kampung disebut **wanua** (bahasa Bugis) atau **pe-rasangan** atau **Bori** (bahasa Makasar). Yang mengepalai wanua ialah **Arung Palili** atau **Sulawatang** (bahasa Bugis) atau **galarang, karaeng** (bahasa Makasar).

Rumah-rumah di Bugis—Makasar dibangun di atas tiang yang terbagi dari tiga bagian yang masing-masing mempunyai fungsi khusus yakni yang pertama **rakkeang** (Bugis) atau **pamarakkang** (Makasar) adalah bagian atas rumah masih dibawah atap, dipergunakan untuk menyimpan padi atau juga benda-benda pusaka, **alebele** (Bugis) atau **Kallo Bela** (Makasar) ialah ruang tempat inggal yang terdiri dari bagian-bagian lagi untuk tidur, menerima tamu dan untuk dapur, bagian yang ketiga ialah **awase** (Bugis) atau **passiringan** (Makasar) ialah bagian bawah lantai yang berpanggung dipergunakan untuk menyimpan alat-alat pertanian, dan kandang binatang.

Rumah tersebut dengan sedikit berbeda dalam typenya sesuai dengan tingkat sosial, terbagi dalam tiga golongan yakni rumah untuk bangsawan yang disebut **soa raja** (Bugis), atau **Balla lombo** (Makasar). Ciri utama dari rumah bangsawan ialah tangga naik ke rumah bertingkat dan atap rumah tersusun tiga, atau lebih.

Rumah jenis kedua ialah **soa piti** (Bugis) atau **taratak** (Makasar) atapnya bersusun dua dan bentuknya lebih kecil dari **soa raja**, dan yang ketiga ialah **bole** (Bugis) atau **Billa** (Makasar) merupakan rumah untuk rakyat biasa (Mattulada, 1971. 269–270).

h. Rumah tradisional di Ambon

Daerah Maluku adalah daerah yang berpulau-pulau yang hubungan-lalu lintasnya terutama melalui laut. Untuk rumah tradisional diambil salah satu pulau di Maluku yakni Ambon. Desa-desanya di Ambon merupakan kelompok rumah yang dibangun sepanjang jalan utama baik itu jalan desa atau jalan kota. Desa-desanya itu letaknya yang jaman dahulu merupakan gabungan beberapa kampung. Kalau kita memperhatikan peta pulau Ambon maka daerahnya dibagi dalam dua **zazirah** yakni **zazirah Hitu** (barat) **aman** yang terdiri dari beberapa **soa**.

Soa atau kampung dipimpin oleh seorang **ama** (artinya Bapak) terdiri dari beberapa rumah yang disebut **mata rumah**. Desa di Ambon disebut **negri**, kepala desa disebut **raja negri**. Pusat desa **rumah raja**, **gereja** atau **mesjid**.

Rumah penduduk asli merupakan rumah bertiang. Rumah-rumah yang baru tidak berpanggung artinya didirikan di atas tanah, tapi yang asli merupakan panggung yang denahnya berbentuk segi empat dengan sebuah serambi dibagian depan secara terbuka namanya **dago-dago**. Atapnya

curam dan terdapat lubang-lubang untuk asap dari dapur. Rangka rumah dibikin dari potongan-potongan kayu berbentuk balok dan dindingnya terbuat dari tangkai daun sagu (gaba-gaba).

B. SENI KALIGRAFI ISLAM.

Seni kaligrafi Islam atau disebut juga seni khat merupakan salah satu cabang seni rupa yang tidak kalah pentingnya dengan cabang seni rupa Islam lainnya.

Sebagai seni lukis indah, seni khat telah menempuh sejarah perkembangan yang lama dan yang mencapai puncak-puncak perkembangannya sesuai dengan peranan kebudayaan di tiap negara Islam.

Watak khas dari seni khat adalah kehadirannya merupakan suatu gubahan atau susunan dari aksara Arab dalam komposisi tertentu. Aksara Arab disusun menjadi kalimat yang bersumber pada ayat-ayat kutipan dari Al Qur' an atau Hadish. Berbagai pola susunan kalimat berhikmat ini dipadukan dengan berbagai motif geometrik dan motif tumbuhan-tumbuhan menjadi bentuk ornamen. Pemaduan berbagai motif ini menghasilkan corak hiasan yang dikenal di tiap karya seni dekoratif Islam di dunia.

Ada ciri khas dari seni kaligrafi Arab ini, yaitu komposisi yang selalu terukir dan padat serta kaya dengan variasi. Hiasan semacam ini tentu saja tidak berdiri sendiri, tetapi ditrapkan pada benda-benda pakai atau pada bangunan. Penetrapan kaligrafi Arab pada karya seni bangunan tampak misalnya pada bangunan mesjid seperti pada perbidangan mihrab, pada bingkai-bingkai atap, pada pelengkung tiang dan pada pintu gerbang.

Demikian pula pada bangunan makam dan istana, hiasan kaligrafi Arab ini dengan berbagai teknik hias.

Pada benda-benda pakai hiasan ini tampak pula pada peralatan rumah tangga, seperti baki, gelas, bejana, kendi dan sebagainya. Dalam hal ini tuntutan tehnik menghias disesuaikan dengan bahan dari benda-benda pakai yang dihias. Penetrapan hiasan kaligrafi Arab pada baki kuningan dibutuhkan teknik yang berbeda dengan hiasan pada jambangan, dari porselen atau pada bejana dari gelas kristal. Dengan demikian seni kaligrafi Arab mempunyai saham yang tidak sedikit dalam perkembangan seni pertukangan, seni kerajinan dan industri di tiap negara Islam. Parsi sebagai negara Islam yang terkenal karena hasil karya seni permadani dan seni pandai logam, menghasilkan juga karya seni kaligrafi Arab yang bermutu tinggi untuk ditrapkan pada benda-benda pakai hasil seni industrinya.

Selain pada bangunan dan benda pakai, hiasan kaligrafi Arab tampak pada senjata, seperti pada topi perang, perisai, pedang, tombak dan sebagainya. Di Indonesia misalnya terdapat beberapa senjata keris yang memperlihatkan hiasan kaligrafi Arab.

Sebagai karya seni lukis, kaligrafi Arab sangat penting peranannya dalam hubungannya dengan kesusastraan Islam. Negara-negara Islam yang terkenal dengan karya seni sastra Islam dapat dipastikan memiliki pula kekayaan hasil kaligrafi Arab. Hiasan kaligrafi ini tidak hanya tampak pada pembuatan kitab suci Al Qur' an, tetapi juga pada buku-buku sastra atau buku ilmu pengetahuan.

Aksara Arab merupakan jenis tulisan elastik dan berirama dalam arti bahwa tiap aksara Arab tampil dengan bentuk keindahan yang sensitif. Seperti dalam Kaligrafi Cina, seorang ahli seni khat memiliki daya sensitivitas yang tinggi disamping kepandaian teknik menulis. Dengan demikian nilai pribadi seniman tampak pada karya seni khat. Untuk ini tiap bangsa memiliki bakat yang berbeda. Maka dalam sejarah seni khat dikenal adanya beberapa gaya.

Pada abad ke empat belas terdapat beberapa langgam daerah sesuai dengan gaya dari bentuk aksara Arab yang diciptakan di tiap daerah, seperti langgam Bahdadi, Farisi, Andalus dan langgam Istambuli. Langgam daerah kaligrafi Arab ini juga disebabkan karena adanya beberapa jenis aksara Arab yang berbeda satu sama lain, seperti jenis aksara Kafah yang berasal dari tulisan Suryani dan jenis aksara Nasach yang berasal dari tulisan Nabthi. Jenis-jenis aksara Arab ini berkembang terus sampai meliputi jumlah kurang lebih dua puluh macam aksara.

Langgam kaligrafi Arab juga ditimbulkan oleh bahan dan teknik penulisan. Tulisan kaligrafi pada bahan kulit atau daun lontar menghasilkan corak atau gaya tulisan yang berbeda dengan tulisan pada bahan tanah liat, batu marmer atau pada logam. Demikian juga alat tulis dari bambu, bulu angsa atau lidi aren, masing-masing alat ini menghasilkan corak dan gaya tulisan tertentu.

S.A.W. disebutkan bahwa melukiskan sesuatu makhluk adalah terlarang apalagi melukiskan manusia. Hal ini dalam perkembangan Islam di India dan Persia ternyata tidak begitu diperhatikan, umpamanya saja sebagai contoh dalam lukisan dari dinasti Moghul India secara menyolok terdapat berbagai lukisan makhluk atau manusia. Sebaliknya di Indonesia terutama di masa Islam maka ketentuan tentang larangan menggambarkan makhluk hidup hampir ditaati. Oleh karena pada kesenian Islam di Indonesia pembuatan patung hampir sama sekali tidak ada apalagi berupa patung perwujudan manusia.

Ada juga dibuatkan seni patung namun dibuat demikian tersamar sehingga seolah-olah gambaran ini hanya berupa hiasan daun-daunan saja. Oleh karena seni pahat pada masa Islam terbatas pada seni ukir hias saja. Dalam membuat seni ukir hias maka seniman-seniman dari masa Indonesia Islam ini kembali mengambil pola-pola lama yakni pola daun-daunan,

pola bunga-bunga, pegunungan, pemandangan dan pola hias ilmu ukur. Gambar-gambar yang berupa penjelmaan makhluk seperti ular, burung, gajah dan binatang lainnya dibuat bersamar sekali misalnya kita dapatkan di Mantingan, Dinding tembok luar cungkup makam Sunan Giri, langit-langit cungkup makam Panembahan Ratu Cirebon dan sebagainya.

Maka dengan datanya pola baru yakni hiasan dengan huruf-huruf Arab timbullah seni kaligrafi. Pola ini kemudian dipergunakan untuk membuat secara tersamar lukisan-lukisan kaligrafi makhluk hidup.



Ukiran kayu berbentuk wayang
dari Kraton Kasepuhan.

Menurut salah satu Hadish dalam membuat bangunan mesjid hendaknya dibuat pola hias sesederhana mungkin. Untuk menghiasnya cukup dibuat hiasan berupa kalimat-kalimat suci Al Qur' an atau Hadist untuk mengingatkan manusia kepada Allah dan Nabinya akan Firmannya (Suk-

mono, 1973, 87). Oleh karena seni hias yang hidup subur di Indonesia Hindu yang dimanifestasikan dalam bentuk bangunan-bangunan megah berupa candi besar maka masa Indonesia Islam seni hias demikian seakan-akan ditumpahkan pada makam-makam kuno sedangkan pada mesjid hiasan tersebut terbatas pada mimbarnya saja dan pintu gerbang atau dinding tembok.

Walaupun demikian khususnya seni kaligrafi masih dapat hidup dikalangan kraton ataupun istana dan juga tersebar pada masyarakat sekitar istana. Banyak sekali lukisan-lukisan kayu di Kraton Kasepuhan Cirebon Kanoman dan Yogyakarta yang menunjukkan gambaran akan ber-



Ukiran Kayu : Macan Ali di Kraton Kasepuhan dengan pola Kalistografi.

kembangnya seni kaligrafi ini. Lebih menarik perhatian lagi kalau kita perhatikan bahwa seni ukir berkembangnya seperti lukisan pada relief candi yakni penggambaran makhluk dari ceritera tertentu. Kalau kita perhatikan seni ukir kayu berupa panel-panel hias khususnya yang terdapat di Kraton Kasepuhan terdapat lukisan makhluk yang menunjukkan persamaannya dengan relief-relief pada Candi Tigawangi dan beberapa relief di daerah Trowulan.

Selain itu secara menyolok juga di Kraton Kasepuhan dan Kanoman terdapat ukiran-ukiran kayu yang menggambarkan makhluk terutama binatang dan tokoh wayang yang disusun dari susunan huruf Arab tertentu.

Salah satu lukisan kaligrafi yang berkembang kemudian atau agak mutakhir ialah lukisan kaca yang menggambarkan untaian huruf-huruf atau ayat tertentu dari Al Qur'an yang secara tersamar menggambarkan makhluk hidup. Karya kaligrafi dalam bentuk kaca masih tergolong baru dan berkembang sejak permulaan abad 20 ini.

2. Kaligrafi pada makam-makam kuno.

Makam-makam kuno baik bahannya berasal dari luar Indonesia seperti maesan Malik Ibrahim dan Nahrisyah atau Leran maupun makam-makam yang maesannya hasil buatan setempat pada umumnya dihiasi dengan berbagai tulisan yang disusun secara Kaligrafi. Untuk membaca tulisan-tulisan pada makam-makam kuno dikehendaki keahlian tersendiri karena susunannya dibuat secara sinopsis ataupun disusun berdasarkan pola pengisian panel sehingga untuk membaca apa yang tersurat pada makam tersebut memerlukan ketelitian.

Pada umumnya tulisan-tulisan yang diukirkan pada maesan atau jirat makam selain memuat nama tokoh yang dimakamkan dan ini tidak selalu terjadi maka tulisan yang dipahatkan ialah kebanyakan berupa ayat-ayat suci Al Qur'an atau pujian kepada Allah dan Nabi Muhammad S.A.W. atau bagian dari syahadat yakni La ila ha Illallah. Tidak jarang pada tulisan yang dipahatkan juga dituliskan syair yang sangat indah seperti yang terpahat pada maesan kubur dari makam Sultan Malik As Shaleh (wafat 1297 M) ataupun makam yang terdapat di Niaje Tujuh (Aceh Utara) yang memuat syair berbahasa melayu kuno. (Uka Tjandrasasmita, 1975, hl. 109).

Tulisan yang paling populer dituliskan pada maesan kubur terutama pada maesan berasal dari Cambay ialah surah II-256-257 yang oleh masyarakat kita sering mendapat sebutan ayat Kursi. Surah II, 256 ini dapat kita lihat pada makam Maulana Malik Ibrahim di Gresik dan makam Nahrisyah di Samudra (Aceh Utara).

Tulisannya dipahatkan pada bagian sisi depan maesan dengan mengisi bagian sisi luar melengkung sepanjang bentuk maesan yang bentuknya berupa relung. Pada bagian jirat makam umpamanya kita lihat pada makam Nahrisyah kita dapati tulisan yang memuat surat Yassin secara lengkap. Nama tokoh yang dimakamkan biasanya dipahatkan pada bagian akhir dari bidang hias maesan bagian kepala sisi bawah, Nama ini disebut-

kan lengkap dengan hari, tanggal dan tahun wafat tokoh yang dimakamkan.

Selain memuat nama tokoh ada pula maesan yang hanya memuat ayat suci Al Qur'an ataupun pujian kepada Allah dan Rosulnya. Di Troloyo dekat Trowulan (Mojokerto) pada kompleks makam kuno Islam banyak ditemukan maesan-maesannya yang memuat tulisan-tulisan Arab yang menyebut beberapa ayat suci Al Qur'an dan juga ada yang memuat angka tahun wafat dari tokoh yang meninggal. Namun angka tahun ini ditulis dalam huruf atau alfabet Jawa Kuno. Berdasarkan penyelidikan L. Ch. Damais maka pada tulisan makam yang berangka tahun dengan huruf Jawa Kuno ini yang tertua ialah berangka tahun wafat dari tokoh yang di makamkan dengan angka tahun 1298 Saka atau 1376 M, bahkan pada fragmen berupa potongan batu hanya memuat angka tahunnya saja terdapat angka tahun 1278 Saka atau 1356 M. (L. Ch. Damais, 1957, pl. XXV dan pl. XXXII).

Adapun makam yang tertua di Indonesia yang memuat angka tahun ialah makam yang ditemukan di desa Leran Kabupaten Gresik. Makam ini menyebutkan seorang tokoh bernama Fatimah binti Maimun bin Hibatallah. Tulisan yang dipahatkan pada batu nisan ini ditulis dalam bentuk Kufi memuat angka tahun wafat dari Fatimah binti Naimun ialah 4958 atau 1102 M. (Uka Tjandrasasmita, 1977. 111).

Kalau kita teliti makam-makam kuno di Troloyo maka akan terlihat berbagai pahatan ayat-ayat suci Al Qur'an ataupun hanya fragmennya saja. Menurut hasil penelitian L. Ch. Damais yang mengumpulkan beberapa makam Kuno di Troloyo yang memuat pahatan ayat-ayat atau fragmen Al Qur'an antara lain Makam dengan foto O.D. 1555 memuat ayat: **La ilaha illah** Muhammaddur Rosulu allahu (tidak ada Tuhan melainkan Allah, Muhammad Rosul Allah).

Ada lagi maesan dengan nomor foto O.D. 1567 (sesungguhnya setiap insan akan menjumpai maut). Juga maesan di Troloyo dengan foto O.D. 1575 memuat ayat Al Qur'an agak panjang berbunyi :

Shehida' allahu annahu la'laha ilahuwa wal malikat wa' ulu ilmi
qa'iman bil' qiati lailaha ila huwa'al azizul hakimul.

Artinya : Menyaksikan Tuhan bahwa tidak ada Tuhan kecuali dia dan malaikat dan orang-orang yang berpengetahuan mengakui Allah berdiri dengan adil, tidak ada Tuhan kecuali dia, yang Maha Perkasa dan Maha bijaksana.

Foto O.D. dari maesan Troloyo no. 1581 berbunyi :

Allahuma innaka afuwwun tahibul 'afwa fa' fu anna.



Makam di Troloyo dengan tulisan berbunyi :
La Ilaha Illalah Muhammad Rasulullah.

Tuhan kami, sesungguhnya engkau maha Pengampun
Pemberi maaf, maafkanlah kami.
bahkan ada sebuah makam yang memuat nama tokoh yang dimakamkan
yakni : Makam dengan foto O.D. 1578 a berbunyi :

Hada qabru zainiddin, Hijratunnabi 874 : inilah kubur
Zainuddin, hijrah Nabi 874.
Kalau kita melihat tahun wafatnya yakni 874 H berarti bahwa tokoh ter-
sebut wafat 1469 H.



Maesan makam Sultan Mahmud Syah. Banda Aceh

Selain makam-makam yang pada maesannya memuat ayat-ayat Al Qur'an atau Hadist atau syair tertentu maka pada umumnya makam-makam tidak memuat nama ataupun tidak bertuliskan apa-apa.

Kita temukan misalnya pada makam-makam kompleks raja-raja atau Sultan di Banten, Cirebon, Demak, Kudus, Muria tidak ada nama-nama tokoh yang dimakamkan. Untuk makam raja-raja di Cirebon kebetulan ada sebuah buku petunjuk yang dikeluarkan oleh Kraton Kasepuhan Cirebon yang ditulis oleh Pangeran Aria pada tahun 1729 berjudul : Purwaka Carbuan Nagari telah memuat secara lengkap nama tokoh-tokoh penting yang dimakamkan di kompleks makam Gunung Jati yang merupakan kompleks makam raja-raja Cirebon. Demikian juga di kompleks makam raja-raja Mataram baik dari Surakarta serta Ngayogyakarta tidak ada tertulis nama tokoh yang dimakamkan hanya tradisi saja yang menyebutkan identifikasi tokoh-tokoh yang dimakamkan. Di Demak juga yakni di sebelah serambi utara Mesjid Agung Demak dikenal makam tokoh raja-raja Demak seperti Raden Patah, Sabrang Lor dan Pangeran Trenggono namun hanya tradisi saja yang menunjukkan identifikasi nama tokoh-tokoh yang dimaksudkan.

Di Daerah Aceh baik di Aceh Besar, Banda Aceh dan Aceh Utara kita dapatkan beberapa kompleks makam raja-raja Aceh dan Pasai misalnya di Kandang Duabelas di Banda Aceh diketahui makam-makam raja Aceh yang pertama seperti Ali Mughayatsyah, Allahuddin Riayatsyah dan sebagainya dan hal ini mudah dikenal karena memang nama tokoh-tokoh tersebut disebutkan pada maesan dari tokoh yang dimakamkan.

5. Kaligrafi pada Mesjid Kuno

Kalau kita memperhatikan mesjid-mesjid Kuno diberbagai tempat baik Timur Tengah, Persia India dan tempat-tempat lain diluar Indonesia pada umumnya dihiasi dengan lukisan Kaligrafi yang disusun sangat indah. Bentuk Kaligrafi dipahatkan atau dilukiskan dengan berbagai bahan ada yang dicat (Glazing Tiles) ada yang berbentuk mozaik atau pahatan tempel (laywork). Sebagai contoh ialah mesjid-mesjid di Ashafan di Agra Delhi dan berbagai tempat sebagai hasil karya dari masa dinasti Moghul memiliki keindahan kaligrafi yang sangat beraneka warna yang disusun sangat harmonis.

Di Indonesia lukisan Kaligrafi pada mesjid-mesjid Kuno tidak kita temukan persamaannya dengan dinegeri-negeri tersebut di atas, tetapi pada mesjid mesjid yang agak mutakhir seperti mesjid Agung Al Ashar Kebayoran Baru juga terdapat lukisan kaligrafi dari fragmen ayat-ayat suci Al Qur'an, Hadist dan syair-syair.

Namun pada mesjid-mesjid Kuno masih kita dapatkan beberapa pahatan-pahatan berupa Kaligrafi baik yang berupa tanda peringatan berdirinya suatu mesjid maupun hanya hiasan-hiasan belaka. Kadang kala pada mesjid-mesjid Kuno di Jawa, beberapa tanda peringatan berdirinya mesjid ada yang ditulis dengan huruf dan bahasa Jawa seperti pada mesjid Mantingan dan Sendang Duwur. Mesjid Mantingan misalnya terdapat candrasengkala atau tanda peringatan angka tahun berdirinya mesjid : berbunyi **Rupa Brahmana Warna Sarihyang** berarti angka tahun 1401 S atau 1559 M. dan Candrasangkala pada mesjid Sendang Duwur yang berbunyi : **Gunaning Salira Tirtahayu** atau 1403 Saka (1561 M). Uka Tjandra-sasmita, 1975, 56-57).

Di Mesjid Demak kita dapati beberapa lukisan Kaligrafi dalam kaca berhias pada jendela-jendela mesjid yang melukiskan kata Allah dan Muhammad.

Di Mesjid Agung Cirebon pada sisi selatan serambi terdapat tulisan pada kayu dengan huruf Arab tentang perbaikan mesjid Agung Cirebon. Pada bagian lain tradisi menyebutkan berdirinya Mesjid Agung dengan candra-sangkala berbunyi **Waspada Panembahe Yuganing Ratu** (1422 saka atau 1500 M.).

Selain itu ada juga beberapa mesjid Kuno yang memuat angka tahun berdirinya dengan jelas seperti di mesjid Angke (Jakarta). Pada pintu utama mesjid di bagian sisi belakang di puncak pintu terdapat tulisan tentang berdirinya mesjid yang berbunyi : **Wa ammal kalimatu mauduatu fi hadsal suki 'ilah ayatil mesjid al Mubarak nahar Khamis Sittatu ma' isyrima min syahiri Sya' ban sanat alif miah arbata wa sab' ina minal hijratin Nabawiyyah.** Artinya : Dan adapun kalimat ini tertera pada batu tulis sebagai peringatan mesjid al Mubarak, hari Kamis, 26 Sya'ban tahun 1174 H.

Selain angka tahun peringatan berdirinya mesjid tersebut juga pada dinding tembok bagian dalam ditulis huruf-huruf dari fragmen Al Qur' an dan Hadist. Di sini dapat kita lihat bahwa Kaligrafi pada mesjid-mesjid Kuno lebih dititik beratkan pada peringatan berdirinya mesjid dan belum banyak melukiskan Kaligrafi berupa ayat Al Qur' an atau Hadist Nabi, mungkin karena pada masa-masa itu masyarakat yang menganut agama Islam belum memahami betul lafal-lafal Arab. Sebaliknya pada mesjid-mesjid di Indonesia yang agak mutakhir banyak terdapat tulisan kaligrafi seperti mesjid Agung Al Ashar di Kebayoran, mesjid Baiturrachman di Banda Aceh dan beberapa puluh atau ratus mesjid-mesjid modern diberbagai kota-kota dan desa di Indonesia.



Tulisan Kaligrafi pada Mesjid Agung Demak

d. Kaligrafi Berupa Ukiran atau Hiasan

Selain pada makam dan mesjid banyak lagi hasil karya berupa kaligrafi pada ukiran kayu berupa panel-panel lepas pada kain, pada kertas biasa, pada kaca dan bahkan pada meriam terdapat tulisan kaligrafi. Di Kraton Kasepuhan dan beberapa kraton Cirebon kita dapatkan lukisan-lukisan yang dipahatkan atau dilukiskan pada kayu, kain, kertas atau kaca yang merupakan perkembangan mahluk tertentu, kadang-kadang berupa

figur wayang. Seluruhnya ini ada yang dipersamakan dengan ditambahkan hiasan daun-daunan pada beberapa panel tapi ada juga yang berupa susunan kata-kata, kalimat atau ayat All Qur' an. Yang paling terkenal dari beberapa hasil kaligrafi Cirebon ialah ukiran kayu atau pada kain atau kaca yang disebut **macan Ali**. Lukisan ini menggambarkan seekor makhluk yang menyerupai macan atau singa tapi disusun dari huruf Arab yang jelas diantaranya ada kalimat yang berbunyi La illa ha illah.

Lukisan ini terdapat di Kraton Kasepuhan, Keprabonan dan Kanoman.

Selain itu ada juga figur wayang yang dihasilkan dari susunan kata atau kalimat Arab yang pada umumnya diantaranya terdapat ayat Al Qur'an seperti ayat Kursi (Surah II, 256–257). Lukisan yang berbentuk wayang ini ada yang merupakan tokoh Cungkring (sebutan setempat di Cirebon) tapi sebenarnya bentuknya mirip dengan figur Bhatara Kala. Pada ukiran kayu di Kraton Kasepuhan ada juga lukisan kaligrafi pada panah kayu yang menggambarkan Ganessa.

Dengan demikian maka kalau kita hayati secara mendalam walaupun seni kaligrafi adalah merupakan salah satu seni berasal dari luar, namun dalam menggambarkan makhluk atau figur tertentu para seniman yang membuat kaligrafi kembali pada pola tradisional dan hal ini dibuktikan dengan munculnya tokoh-tokoh wayang.

Ada lagi lukisan kaligrafi yang dipahatkan pada meriam-meriam kuno seperti yang kita temukan pada meriam Kuno ki Amuk di Banten. Pada meriam Ki Amuk terdapat tulisan Arab yang berbunyi :

La fata ila Ali rudya ilaihi, la saifa ila Dzulfakar illa huwa lam yakun ku fu (wan) ahad.

Tulisan lainnya terdapat pada moncong serta didepan pasangan gelang yang berbunyi :

Akibatul khairi salamatul imani.

Menurut Dr. K.O. Crucq kalimat tersebut merupakan Candrasengkala yang mempunyai nilai angka 1450 Saka atau 1520 ± 1529 M. Angka tersebut memang sesuai dengan angka tahun yang tertulis pada statistik Banten 1825. Mungkin meriam ki Amuk ini berasal dari Demak yang semula bernama ki Jimat, sebagai tersebut dalam sejarah Banten (Uka Tjandrasmita, 1975. 116).

Selain itu beberapa buah koran hasil tulisan tangan seperti yang terdapat di Ternate, Banten, Martapura (Kalampayan) dapat pula kita anggap sebagai hasil Kaligrafi para penulis Al Qur' an zaman dahulu.

Di desa Kalampayan 9 Martapura terdapat ukiran kayu yang memuat tulisan hasil karya syah Arsyad al Banjari (hidup pada abad 10 M), berisi nasehat dalam bahasa Arab bercampur bahasa Melayu yang dimuat dengan tulisan tangan.

C. SENI KRIYA

Pendahuluan

Sejak zaman Neolitik bangsa Indonesia sudah terkenal sebagai bangsa yang berkebudayaan pertanian. Sebagai bangsa petani telah memulai pekerjaan kerajinan untuk mengisi kesenggangan waktu. Kegiatan kerajinan ini makin berkembang karena bahan yang berlimpah yang terdapat di Indonesia yang memungkinkan dihasilkannya bermacam-macam benda kerajinan. Ditiap daerah di Indonesia berkembang seni kerajinan yang berbeda atau sama lain sesuai dengan bahan yang tersedia.

Setiap bentuk seni kerajinan di daerah memiliki ciri yang khas dan dipertahankan terus secara turun temurun. Tradisi seni kerajinan daerah ini berkembang setelah berkenalan dengan kebudayaan baru yang membawa pengaruh kesenian baru. Peranan unsur-unsur kesenian asing, baik yang berasal dari Cina, India, Parsi atau yang dibawa oleh agama Islam tidak dirasakan sama di setiap daerah Indonesia. Demikian pula laju dari perkembangan seni kerajinan daerah tidak sama, sesuai dengan kondisi kebudayaan masing-masing daerah. Di suatu daerah seni kerajinan masih merupakan bentuk yang tradisionil yang mencerminkan karya sambilan dari masyarakat petani. Sebaliknya kegiatan seni yang berpusat di Istana berkembang jenis seni kerajinan yang didukung oleh kebudayaan istana. Lahirlah jenis seni kerajinan dalam bentuk klasik yang dituntut oleh segala pedomian dan peraturan seni yang tidak dapat dilepaskan dari tugas-tugas kegunaannya sebagai benda kebesaran adat istana.

Sebagian besar dari benda kerajinan yang dihasilkan di istana dan ditempatkan tinggal para bangsawan merupakan benda kebesaran yang dipergunakan dalam upacara-upacara adat untuk memperingati peristiwa-peristiwa yang berkaitan dengan kepercayaan atau agama. Sesuai dengan perkembangan kehidupan ekonomi, seperti yang telah diuraikan pada bab-bab di muka, terjadilah persinggungan antara kegiatan seni istana dengan seni yang berkembang di masyarakat luar istana. Maka berubahlah nilai seni kerajinan dari benda upacara menjadi benda pakai dengan aspek-aspek ekonomi.

Karya seni kerajinan klasik yang dihasilkan di istana dengan nilai-nilai kepercayaan dan agama telah memiliki pola dekoratif yang tidak berubah. Setiap jenis motif hias dari seni kerajinan tradisionil ini mempunyai arti perlambangan sesuai dengan kegunaannya. Dalam hal ini Islam tidak banyak memberikan saham dalam memperkaya seni dekoratif karya kerajinan dari zaman sebelumnya, kecuali penambahan motif hias yang berasal dari agama Islam.

Apabila di negara-negara lain para seniman Islam mampu menghasilkan bermacam-macam karya kerajinan yang bermutu karena didukung oleh

daya kreativitas yang tinggi, maka seni kerajinan Indonesia pada zaman Islam dalam perkembangannya hanya mengalami proses penyempurnaan dari masa lampau. Benda-benda kerajinan yang diciptakan oleh para wali dan para raja Islam memang mengandung nilai-nilai seni yang tinggi mutunya. Tetapi karena kegiatan dari jenis karya seni ini dalam perkembangannya tidak menghasilkan benda-benda pakai yang menjadi kebutuhan hidup masyarakat, maka nilai seni tersebut tidak dapat diwariskan sebagai modal perkembangan dari masyarakat pada umumnya. Kecuali pada hasil karya seni kerajinan tertentu, perkembangan itu dapat terlaksana sesuai dengan kebutuhan masyarakat. Tetapi untuk benda kerajinan yang selalu dipandang sebagai benda pusaka atau benda kerajinan untuk upacara, maka jenis kerajinan ini untuk waktu mendatang tidak mengalami perkembangan.

Karya seni kerajinan pada zaman Islam memiliki nilai pakai sesuai dengan tugasnya sebagai benda upacara. Dalam hal ini nilai keindahannya tampak pada penetran hiasan. Kekayaan hiasan dengan berbagai teknik membawa nafas baru dalam perkembangan seni dekoratif pada waktu itu. Mutu seni dekoratif ini tampak pada berbagai karya seni ukir, seni pandai perak dan seni batik dengan penggunaan motif-motif hias yang diwariskan dari zaman Hindu. Pemakaian motif hias yang sama dengan bentuk ubahan yang beraneka ragam menunjukkan bukti adanya daya cipta dan daya fantasi para seniman. Sayang bahwa dalam perkembangannya seni dekoratif tersebut tidak ada kesempatan untuk mengadakan pembinaan. Dalam bidang seni dekoratif pada dasarnya Islam tidak banyak memperkaya jenis motif hias, kecuali beberapa yang khas Islam, seperti motif aksara Arab dan motif permadani.

2. Benda pusaka.

Pengertian dari benda pusakan tidak dapat dilepaskan dari kepercayaan asli bangsa Indonesia dalam hubungannya dengan kekuatan gaib. Dalam sejarah kebudayaan Indonesia selalu dikemukakan bahwa kepercayaan lama masih bertahan terus menyesuaikan diri dengan alam pikiran baru sepanjang zaman. Demikian kepercayaan kepada benda-benda yang berkekuatan gaib yang sudah ada sejak zaman Pra-Sejarah masih bertahan terus pada zaman Hindu dan Islam. Sekalipun pada dasarnya Islam tidak membenarkan kepercayaan tersebut, namun alam pikiran untuk memandang benda milik raja mengandung kekuatan gaib dan bertuah masih tetap bertahan di kalangan masyarakat.

Istana sebagai pusat kegiatan seni dan budaya sejak zaman Hindu menghasilkan berbagai karya seni kerajinan berupa berbagai peralatan senjata, gamelan, wayang dan sebagainya yang diciptakan para raja atau para em-

pu. Hasil kerajinan ini tidak sedikit yang bermutu seni, yang karena pernah menjadi milik dari kerajaan, selalu dipandang bertuah dan keramat.

Kebiasaan menghasilkan benda-benda kerajinan untuk kemudian dikeramatkan dalam istana ini pada zaman Islam masih diteruskan. Tidak jarang diberitakan dalam sejarah adanya benda kerajinan hasil karya para Wali atau raja Islam yang masih tersimpan dalam mesjid atau keraton lama yang dipandang sebagai benda pusaka dan yang selalu dipelihara melalui upacara-upacara kebesaran bertepatan dengan peringatan hari besar dalam agama Islam.

Dilihat dari segi karya seni benda-benda pusaka tersebut termasuk jenis seni rupa Indonesia yang tidak memiliki ciri khas Islam. Sebaliknya sebagian besar dari benda pusaka tersebut merupakan hasil perkembangan dari seni Pra-Islam, baik teknis maupun estetis. Dalam beberapa hal para seniman pada zaman Islam berusaha untuk menyempurnakan apa yang sudah dicapai sebelumnya.

Salah satu dari benda pusaka yang masih tersimpan dalam istana lama ialah senjata keris.

Selain sebagai senjata untuk perang tanding, keris menjadi semacam tanda atau lambang kedudukan pribadi pemiliknya. Senjata ini memegang peranan penting sebagai salah satu atribut dalam upacara-upacara kebesaran dan memiliki nilai agama yang berakar sampai sekarang.

Sebagai karya seni kerajinan yang berasal dari istana, pembuatan keris dapat dipastikan sudah dimulai sebelum zaman Islam. Dalam kitab Pararaton sudah sering disebut-sebut tentang jenis senjata ini, yaitu dalam hubungannya dengan cerita Empu Gandring, seorang yang terkenal sebagai empu keris pada zaman Ken Arok. Jadi menurut sejarah sejak abad ketiga belas keris sudah dipakai dan dipandang sebagai senjata kebanggaan atas khasiatnya.

Di samping nilai khasiat dari keris, senjata ini dipandang juga sebagai karya seni pandai logam dengan nilai-nilai seni yang menarik. Hulu keris yang dibuat dari berbagai jenis bahan kayu atau gading berbentuk bermacam-macam ubahan dari bentuk binatang atau manusia. Bentuk stilasi tanpa mengabaikan nilai kepraktisannya sebagai bagian keris yang dipegang. Pada zaman Islam bentuk stilasi dari hulu keris ini makin mengalami penyederhanaan menjadi bentuk yang abstrak sebagai usaha untuk menghindari rupa makhluk hidup. Tunggak semi adalah salah satu jenis bentuk hulu keris, suatu bentuk ubahan dari tokoh manusia. Bentuk hulu keris ini tidak dapat dipisahkan dari arti perlambangannya. Hulu keris dengan bentuk raksasa melambangkan penolak pengaruh jahat atau bahaya. Demikian pula bentuk dari bilah keris mengandung arti perlambangan. Bilah keris yang bergelombang atau yang disebut "luk" keris diambil dari bentuk ular naga, jenis binatang ajaib yang mempunyai arti perlambang tertentu

dalam alam pikiran kepercayaan lama. Bagian bilah keris ini dihias dengan teknik hias khas untuk persenjataan di Jawa, yaitu yang disebut "pamor" Hiasan pamor ini berupa motif-motif perlambangan dan motif mitologi seperti garuda, kala, tokoh wayang, jenis tumbuh-tumbuhan dan sebagainya. Untuk hiasan pamor ini dibutuhkan penguasaan teknis dan menjadi ukuran dari mutu keris.

Di samping keris, senjata lain yang termasuk senjata pusaka antara lain berupa tombak, pedang, golok, dan sebagainya. Senjata-senjata inipun seperti keris masih ada yang tersimpan di beberapa istana dan termasuk perbendaharaan yang berguna untuk penyelidikan karya seni kerajinan pada zaman Islam.

Selain senjata juga terdapat benda-benda lain yang dipandang sebagai pusaka, seperti panji, kereta kerajaan, gamelan, perabot rumah tangga dan sebagainya. Benda-benda pusaka ini ada juga yang memiliki nilai-nilai kerajinan dari zaman pemerintahan raja-raja Islam.

Seperangkat gamelan misalnya yang masih tersimpan dalam istana, benda pusaka ini memperlihatkan juga nilai-nilai seni kerajinan seperti yang tampak pada bentuk disain tiap jenis gamelan dan pada hiasan ukirannya. Seperti pada keris pada gamelan inipun bentuk disain dan hiasannya masih meneruskan tradisi dari kesenian zaman Hindu. Motif hias naga dalam bentuk yang plastis sebagai hiasan palang gantungan gamelan gong, motif hias kala-makara dan motif kembangan dalam susunan hiasan arabeska pada hiasan gamelan gender atau gambang, jenis-jenis hiasan ini mendapat tata-warna yang kaya dan mengesankan.

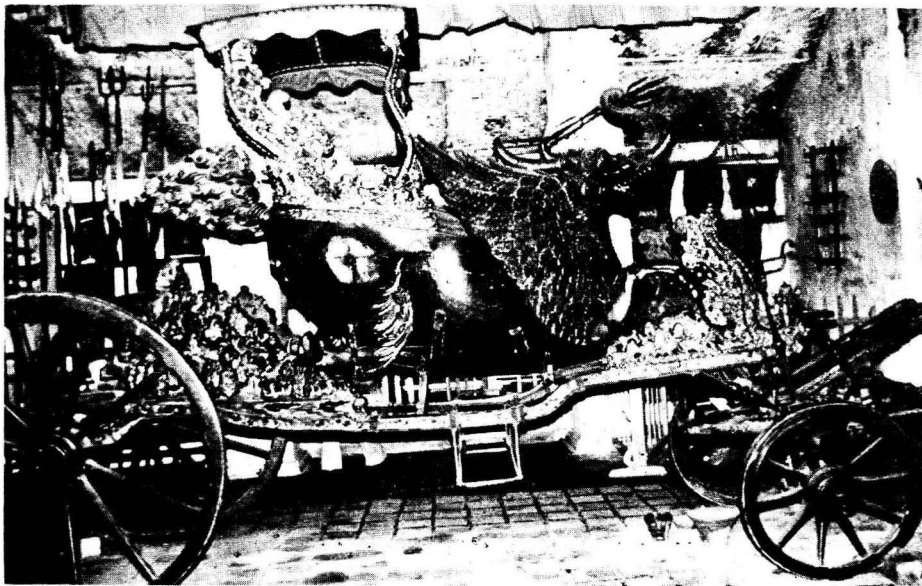
Hiasan ukiran kayu semacam ini tampak kembali pada benda-benda perabot rumah tangga yang termasuk perbendaharaan pusaka istana. Sesuai dengan tradisi seni daerah maka ukiran kayu tersebut di samping di sainnya tampil dengan gaya tersendiri di tiap daerah.

Dalam kehidupan masyarakat baik masyarakat kota maupun masyarakat desa terdapat berbagai upacara baik upacara yang bersifat keagamaan maupun upacara umum. Untuk kota pusat kerajaan upacara-upacara yang berhubungan dengan kegiatan kerajaan juga sering diadakan.

Dari kitab-kitab lama kita mengetahui beberapa upacara bersifat kerajaan dan kerakyatan seperti penobatan raja atau putera mahkota, khitanan, pernikahan putri raja, upacara penerimaan tamu-tamu kerajaan dan pesta rakyat tahunan, upacara peringatan kelahiran Nabi Muhammad, dan sebagainya. Upacara-upacara tersebut diramaikan dengan pesta-pesta kesenian.

Sebagai gambaran kita dapat menyimak keramaian upacara perkawinan putri raja dari Hikayat Banjar. Dalam upacara tersebut dipertontonkan berbagai pertunjukan seperti **maraki**, **wayang wong**, **topeng**, **wayang**

gadogan, wayang purwa, dan sebagainya. Juga putri dan putra raja ditandu dalam tandu kerajaan yang kita sebut **jempana**. Upacara khitanan putra raja dapat kita ketahui dari Hikayat Banten yakni Sultan Abu Maali Ahmad. Di kraton Kasepuhan Cirebon terdapat tandu khusus untuk khitanan putra sultan yang disebut **garuda mina** yang bentuk depannya bersayap dan berkepala burung dan buntutnya berbentuk ekor ikan (mina). Di kraton Kasepuhan, Kanoman, Surakarta, Yogyakarta kita dapat melihat kereta kerajaan yang dipergunakan sultan untuk upacara-upacara tertentu. Di Kasepuhan nama kereta kerajaan ialah **Singabarong**.



Kreta Singabarong dari Kraton Kasepuhan

Kraton Kanoman namanya **Paksi naga liman** dan di Yogyakarta namanya **Kiyai Garuda Kencono**

Upacara-upacara tertentu yang dapat kita ketahui ialah **saptonan** yakni pertunjukkan tarian oleh kuda yang diselenggarakan setiap hari Sabtu. Upacara-upacara yang berhubungan dengan keagamaan menjadi pesta rakyat pada masa dulu seperti **Panjang jimat** di Cirebon, **garebeg** di Yogyakarta merupakan upacara memperingati kelahiran Nabi Muhammad. Peringatan ini diselenggarakan setahun sekali pada tanggal 12 Rabi' ul Awal. Pada upacara semacam ini dipertunjukkan kepada umum benda-benda keraton yang dianggap keramat seperti di Cirebon ialah **panjang**

(baki) yang terbuat dari porselin. Juga pada saat itu dibunyikan gamelan kraton yang hanya dibunyikan setahun sekali atau hanya pada upacara-upacara penting. Di Cirebon namanya **gamelan sekati**. Di Yogyakarta ditambah lagi upacara **gegunungan** yakni upacara mengarak sejenis makanan yang bentuknya seperti gunung yang kemudian diperebutkan oleh rakyat banyak. Di Sumatera Barat juga terdapat upacara rakyat yakni disebut upacara **Tabut**, yakni upacara keagamaan untuk menghormati wafatnya Husein di mana pada upacara tersebut dilakukan pengarak atau iring-iringan membawa peti jenazah yang disebut **tabut**. Upacara semacam ini dihubungkan dengan benda-benda upacara seperti **panjang** (piring porselin) gamelan, keris dan benda-benda pusaka, dan sebagainya. Pada bulan suci umat Islam seperti Maulud ini banyak upacara-upacara untuk membersihkan atau mencuci benda-benda pusaka dilaksanakan bertepatan dengan peringatan Maulud Nabi Muhammad. Kejadian seperti ini selain di Cirebon, Yogyakarta, juga kita temukan di Garut (Cimanuk, Gadig dimana berbagai pusaka seperti keris, ujung tombak yang dianggap keramat dibersihkan pada hari tersebut. Di Ciburuy. (Garut) terdapat upacara khusus memandikan dan mensucikan daun lontar kuno dari abad 14 pada bulan Suro.

Di Bali upacara membaca prasasti tembaga yang disimpan di pura-pura juga dilakukan pada waktu-waktu tertentu saja, demikian juga upacara di Turesmi (Cirebon). Upacara memperlihatkan senjata dari Pengeran Turesmi dilakukan pada 14 Maulud sedangkan di Kadilangu upacara mencuci benda pusaka peninggalan Sunan Kalijaga yakni **baju antakusuma** dilaksanakan pada 10 Asura. Di Kudus upacara mengganti kain penutup cungkup makam Sunan Kudus dilaksanakan pada bulan Suro dan pada waktu tersebut juga dilaksanakan pencucian benda pusaka peninggalan Sunan Kudus yakni sebuah pedang dan tombak.

Dari Hikayat Banjar juga kita ketahui bahwa upacara semacam ini juga dilaksanakan misalnya dalam membunyikan gamelan pusaka kerajaan Banjar yang disebut gamelan si **Rambut Parardah**, si **Rarasatu** dan **bende** yang disebut **si Macan**.

3. Wayang.

Apabila kita berbicara tentang wayang maka kita berhadapan dengan profil tokoh wayang sebagai hasil seni kriya dan pertunjukan wayang sebagai hasil seni tari dan arti wayang mempunyai nilai-nilai magis. Orang mengadakan pertunjukan wayang dapat digolongkan dalam dua bagian yakni mengadakan pertunjukan wayang untuk pesta semata-mata, misalnya pada tanggal 17 Agustus diadakan pertunjukan wayang golek, wayang kulit. Atau pada hari Minggu di Museum Pusat diadakan pertunjukan wayang kulit semalam suntuk. Pertunjukan ini disiarkan melalui corong radio,

tapi juga dilihat oleh penonton yang datang ke studio R.R.I. Ada juga pertunjukan wayang untuk maksud tertentu. Orang Jawa menyebutnya **ngruwat** artinya mengadakan pertunjukan wayang untuk tujuan memperoleh keselamatan. Ada juga pertunjukan wayang untuk pesta perkawinan di mana dalam pertunjukan itu disuguhkan cerita tentang perkawinan tokoh wayang dengan maksud pengantin mendapat kebahagiaan seperti cerita wayang itu.

Seorang ahli yang mengadakan penelitian tentang arti wayang ialah Dr. G.A.J. Hazeu (1897). Ia telah membicarakan tentang pertunjukan wayang di Jawa dengan mengadakan studi terlebih dahulu dari kitab kesusasteraan kuno. Ia mengambil kesimpulan bahwa pertunjukan wayang setidak-tidaknya telah ada sejak masa pemerintahan raja Airlangga yang model pertunjukannya sama seperti sekarang, yakni bahwa wayang adalah benda yang terbuat dari kayu yang diukir atau kulit yang ditatah dan dimainkan oleh dalang dengan mengambil cerita sebagai patokan dari satu pakem tertentu (Hazeu, 1897 : 1-6). Hazeu juga berpendapat bahwa pertunjukan wayang mula-mula adalah sebagai salah satu upacara **syamanisme**, yakni salah satu keinginan manusia untuk mengadakan hubungan dengan arwah nenek moyang. Ketika agama Hindu datang dan berkembang maka timbul dewa-dewa yang kemudian dianggap penjelmaan arwah nenek moyang dan kitab-kitab suci Hindu seperti Mahabharata dan Ramayana dijadikan inti sari pakem atau ceritera wayang.

A.C. Kruyt (1906) mengambil analisa dari sudut lain. Ia meneliti dari segi antropologi di mana berbagai suku di Indonesia mempunyai kebiasaan untuk mengadakan hubungan dengan arwah nenek moyang dengan upacara tertentu. Arwah nenek moyang sesudah mati berkumpul di tempat tertentu yang disebut alam kedewataan yang sewaktu-waktu dipanggil atau diadakan hubungan dengan upacara tertentu. Salah satu upacaranya ialah upacara menyanyikan syair-syair pujaan kepada nenek moyang yang dibacakan oleh seorang tokoh tertentu. Di Jawa pembacaan syair pujaan kepada nenek moyang dilakukan oleh seorang dalang. Hingga sekarangpun kalau kita perhatikan pembukaan pertunjukan wayang oleh seorang dalang akan didahului oleh pujaan dan pujian kepada arwah nenek moyang. Demikian juga dalam pertunjukan pantun yakni pertunjukan dengan membunyikan alat bunyi-bunyian (pantun) dengan mengambil ceritera tertentu selalu didahului dengan doa pujian kepada arwah nenek moyang, dewa, dan sebagainya.

Dari prasasti kuno yang dikeluarkan oleh Mpu Sindok pada tahun 861 Saka (939 M.) untuk meresmikan tanah bebas pajak di Alasantan disebutkan bahwa setelah upacara peresmian masuk sima (menetapkan tapal batas atau tanda tanah bebas pajak karena dipergunakan untuk

kepentingan keagamaan) siangnya diadakan pertunjukan dan malamnya dilanjutkan dengan pertunjukan wayang (**irikang wngi mananggap tang rakryan wayang mangaran si kapulungan winaih ma 2 wdihan hlai 1**)

(A.S. Wibowo, 1977 : 158). Yang dimaksud wayang di sini memang mempunyai pengertian luas ialah semua alat-alat yang dipergunakan untuk pertunjukan wayang, dan dapat pula diartikan bahwa dalam pertunjukan wayang ini yang menjadi dalangnya ialah **si Kapulungan**. Masih banyak lagi prasasti dari abad 9 yang menyebutkan tentang pertunjukan wayang. Bahkan ada prasasti yang menyebutkan tentang lakon yang dipertunjukkan misalnya pada prasasti Wukayana dari masa pemerintahan Balitung (abad 10 M.) di mana disebut pada prasasti itu lakon yang dipertunjukkan ialah **Bhimma Kumara**. (A.S. Wibowo, 1977 : 159).

Dari contoh-contoh di atas dapat diambil kesimpulan bahwa wayang baik sebagai seni kriya maupun sebagai seni tradisional telah ada sejak abad ke 9 M. dan berkembang terus hingga sekarang. Pada masa Islam pertunjukan wayang juga tetap berlangsung dan bahkan menjadi alat untuk da'wah menyebarkan agama Islam. Tradisi menyebutkan bahwa salah seorang Wali Sanga yakni Sunan Kalijaga adalah seorang dalang yang sangat mahir sehingga ia sering mengadakan pertunjukan untuk umum dan secara cerdik beliau telah memasukkan konsepsi ajaran Islam dalam pertunjukan tersebut. Sampai sekarangpun masih menjadi persoalan tentang azimat dari raja Samiaji yakni **layang Kalimasada** sering ditafsirkan sebagai kalimat syahadat sama halnya dengan gamelan sekati (seperangkat) menjadi gamelan syahadatain, apalagi gamelan itu dibunyikan hanya pada upacara kelahiran Nabi Muhammad s.a.w.

Usaha untuk melengkapi wayang dengan peralatan untuk dimainkan menurut penyelidikan berasal dari zaman Islam. Segala gerak tokoh wayang dihidupi oleh ketrampilan dalam mengayunkan tangan wayang dalam sikap-sikap tertentu.

Agama Islam yang pada dasarnya tidak menghendaki perwujudan makhluk hidup dalam bentuk nyata tidak sampai mengurangi nilai seni wayang. Tidak sedikit peranan para pemimpin Islam dalam mengembangkan dan menyempurnakan seni wayang dengan mengisi arti dan menambah bentuk-bentuk baru. Demikian wayang krucil atau wayang klitik merupakan bentuk perkembangan dari wayang. Tubuh wayang dibuat dari bahan kayu gepeng dan tangan dari kulit yang dapat digerakkan seperti pada wayang kulit. Jenis wayang ini mengambil lakon dari ceritera-ceritera yang bersumber pada sejarah Majapahit dan Blambangan. Lakon wayang semacam ini juga dimainkan dalam wayang gedog, jenis wayang yang juga dibuat dari bahan kayu. Bentuk wayang krucil dan wayang gedog dapat dipandang sebagai bentuk permulaan dari jenis wayang golek. Jenis

wayang ini benar-benar merupakan boneka wayang dengan bentuk tiga dimensional. Meskipun bentuk muka plastis, tapi wajah dan raut muka tokoh wayang yang diwujudkan dengan tatawarnanya masih mengingatkan rupa tokoh-tokoh dari wayang kulit. Juga apabila dilihat dari segi stilasi dan ciri-ciri ornamentiknya, maka wayang golek jelas merupakan hasil usaha pengembangan wayang kulit. Hal ini tidak menutup kemungkinan bahwa kelahiran dari kedua jenis wayang tersebut dalam waktu yang bersamaan, mengingat ide dari boneka wayang nenek moyang yang tiga dimensional telah dikenal sejak zaman Prasejarah. Mengingat dasar pikiran animistik pada zaman Hindu masih memegang peranan, maka tidak mustahil bahwa jenis wayang boneka ini ikut mendasari kelahiran wayang golek. Seperti telah diterangkan di depan, agama Islam tidak banyak menghapus alam pikiran lama, karenanya seni wayang masih dapat terpelihara terus. Dan dalam usaha mengembangkan seni wayang ini para Wali dan para raja Islam serta pemimpin masyarakat lainnya berjasa dalam mencipta wayang baru.

Sebagai media atau sarana pendidikan, para pencipta wayang pada zaman Islam tidak hanya berhasil mengembangkan bentuk rupa wayang tetapi juga dalam lakon wayang dengan aspek-aspek pandangan falsafah baru. Lakon wayang yang bersumber pada ceritera Islam seperti cerita Nabi dari kitab Ambya dibutuhkan bentuk rupa baru yang dikenal dengan nama wayang Dobel. Demikian pula wayang Wahana dan wayang Dupara mengambil lakon dari cerita sejarah Demak sampai Mataram.

Yang menyebabkan Islam berhasil menciptakan bentuk rupa dan isi lakon baru adalah karena kedudukan wayang yang telah membudaya dalam masyarakat seperti yang telah diterangkan di depan. Islam tidak mengakui jenis kepercayaan yang animistik dan yang bersifat Hindu-Buddha. Tetapi Islam tidak menolak wayang sebagai media pendidikan. Dalam hal ini para penyebar agama Islam dan para pemimpin masyarakat Islam, sesuai dengan kepentingan politik pemerintahannya, memakai dan mengembangkan seni wayang. Karena seni wayang sebagai bentuk seni klasik dapat kesempatan untuk berkembang terus di pusat-pusat pemerintahan, di samping cabang-cabang seni klasik lainnya.

Hasil dari pembinaan jenis seni klasik ini timbullah berbagai langgam atau gaya bentuk wayang seperti pada cabang-cabang seni klasik lainnya. Langgam seni wayang kulit atau golek dari Surakarta berbeda dengan langgam dari Yogyakarta atau dari Cirebon. Perbedaan langgam ini meliputi konsep-konsep bentuk rupa maupun kepandaian teknis sesuai dengan pengaruh tradisi seni daerah setempat.

Sejalan dengan timbulnya berbagai langgam wayang, lahir pula jenis-jenis wayang baru yang mengambil jenis lakon pula. Lakon ada yang bersumber

dari cerita pokok dari wayang lama, cerita tentang agama, cerita sejarah sampai kepada cerita tentang kehidupan binatang.

4. Batik.

Sementara para ahli berpendapat bahwa batik merupakan salah satu jenis kebudayaan asli Indonesia, terdapat juga dugaan-dugaan lain yang menyatakan bahwa batik berasal dari luar Indonesia, seperti dari Turki, Mesir, Parsi dan India.

Yang jelas, seperti halnya keris dan wayang, batik telah menempuh sejarah perkembangan yang lama. Dugaan bahwa sejak zaman Pra-sejarah pembuatan batik sudah dimulai berdasarkan kenyataan bahwa tradisi batik kuno sampai sekarang masih dipakai di beberapa daerah pedalaman yang terasing dari kebudayaan luar. Kain simbut dari Priangan adalah contoh batik asli dengan pemakaian bahan kanji ketan sebagai penutup kain. Teknik pewarnaan dengan bahan zat warna dari jenis-jenis tumbuh-tumbuhan juga sudah dikenal sejak zaman Pra-sejarah. Sebagai alat grafis batik asli dipergunakan bambu kalam yang kemudian menjadi canting. Penggunaan istilah-istilah asli Indonesia dalam seni batik menunjukkan bahwa teknik membatik dengan sifat-sifat khasnya tidak terdapat pada batik yang berasal dari luar.

Motif batik banyak diambil dari seni hias dari zaman Pra-sejarah, seperti motif ilmu ukur dan motif perlambangan. Penetrasi ornamentik dengan motif ilmu ukur pada batik tidak banyak bedanya dengan hiasan pada perumahan di daerah pedalaman seperti Toraja dan Dayak. Bola ornamentik ini selalu menjadi dasar dari setiap kegiatan seni hias di daerah, terutama hiasan pada batik.

Pada zaman Hindu perkembangan seni batik makin jelas. Dalam kitab Pararaton batik telah disebut-sebut sebagai bahan pakaian. Cerita sejarah ini menyinggung batik dengan menyebut motif gringsing dan ceplok sebagai jenis hiasan batik. Kedua motif ilmu ukur tersebut sudah dikenal pada zaman Pra-sejarah dan masih dikenal pada batik kuno di daerah Banten. Arca-arca karya seni Singhasari dan Majapahit di Jawa Timur sebagai perwujudan dari raja memperlihatkan juga kain batik dengan motif-motif ilmu ukur. Demikian maka sejarah batik diperkirakan dimulai pada zaman Pra-Hindu dalam bentuk pra-batik dan mencapai bentuk kejadiannya pada zaman Hindu. Sesuai pula dengan lingkungan seni budaya zaman Hindu, seni batik merupakan karya seni istana dengan petunjuk seni yang tradisional dan yang diteruskan pada zaman Islam. Hasil yang telah dicapai pada zaman Hindu, baik teknis maupun estetis, pada zaman Islam dikembangkan dan diperbaharui dengan unsur-unsur baru. Sebagai karya seni klasik para pembatik dituntut pengetahuan teknik

membatik yang dipelajari dalam lingkungan tempat para bangsawan. Kerajinan batik meliputi beberapa tahap pengerjaan dan yang dikerjakan oleh beberapa orang. Dimulai dengan tingkat persiapan, di mana kain batik dipersiapkan untuk ditulis. Pekerjaan ini meliputi membersihkan kain mori, memberi perekat dan melemaskan kemudian dibersihkan kembali. Selanjutnya dimulai tahap penulisan batik yang biasanya dikerjakan oleh para wanita. Pada tahap ini batik yang telah siap dibatik digambar dengan disain batik, langsung maupun tidak langsung dengan alat canting. Kemudian mengisi perbidangan dan menutup bagian-bagian yang nantinya tidak berisi warna. Pekerjaan ini berlaku pada kedua muka dari kain batik.

Tahap terakhir ialah tingkat penyelesaian, yaitu meliputi pewarnaan dan pembersihan "malam" untuk mendapatkan disain warna-warna yang dikehendaki. Pekerjaan membatik yang berjalan bertahap dan dikerjakan oleh beberapa orang menjelaskan bagaimana dalam proses pembuatan batik dibutuhkan kepandaian dan ketelitian teknik membatik di samping kepekaan tangan-tangan pembatik untuk membuat disain hiasan batik.

Membuat hiasan batik disebut juga menulis. Jadi batik berarti gambar yang ditulis pada kain dengan mempergunakan warna sebagai media batik sekaligus sebagai penutup kain batik. Tulisan atau coretan yang merupakan gambar dengan arti tertentu dihasilkan oleh tangan dengan mempergunakan alat tulis batik yang disebut canting. Untuk memperoleh gambar disain batik yang sempurna dibutuhkan kemampuan dan penguasaan teknik menulis dengan alat tersebut. Ketrampilan teknik menulis ini menghasilkan garis-garis atau titik-titik yang hidup yang sifatnya khas pribadi. Kepekaan terhadap garis ini menentukan nilai dari karya seni batik tulis. Di samping itu pengetahuan tentang disain batik menjadi pula persyaratan. Karena batik merupakan jenis seni tradisional klasik, maka pengetahuan tentang pola ornamentik dan disain dari motif-motif batik merupakan pula persyaratan. Hal ini untuk menjaga agar nilai perlambangan yang ada pada tiap motif dan disain batik tidak hilang. Demikian pula tatawarna pada batik tradisional klasik ini tidak berubah karena dalam warnapun terkandung arti perlambangan.

Motif-motif batik dan tenun tradisional

1. Motif atau hiasan ilmu ukur

Seni hias dengan motif geometri merupakan pola hias yang paling umum dan hampir merata di berbagai kawasan di Indonesia. Pada pola hias batik dan tenunan tradisional motif ilmu ukur (geometris) sangat

dominan sekali. Dalam pertenunan cara membuat pola ilmu ukur sama dengan cara membuat anyaman. Caranya ialah dengan memberi pelindan (tutup) pada kain yang diberi hiasan pola ilmu ukur dan memberi warna lain pada bidang yang tidak diberi pola sehingga kemudian akan timbul warna khusus pada pola hias ilmu ukur yang berbeda dengan warna pada bidang yang tidak diberi hias. Pola yang paling sederhana misalnya **pola catur** sebagai dasar dengan bidang hias polos berwarna ungu sebagai pewarna untuk seluruh kain. Contoh ini dapat kita lihat pada kain di Palembang, pada koleksi museum dengan kode KBG 21783. **Hiasan tumpal** sangat banyak ditemukan pada benda-benda etnografi suku-suku bangsa di Indonesia seperti pada tameng kayu, pada ukiran rumah, perahu, genderang dan lain-lain. Hiasan tumpal yang berbentuk **Pinggir tumpal** yakni deretan segi-tiga sama kaki. Hiasan tumpal semacam ini ditemukan pada hiasan nekara Perunggu dari Priangan, pada pinggiran sebuah moko di Alor, pada sebuah tikar di Borneo yang semuanya barang-barang tersebut ada di Museum Pusat. Pemakaian tumpal ini banyak dipakai pada hiasan tenun dan batik. Pada tenunan dan batik yang berbentuk sarung hiasan tumpal dibuat pada lajur yang melintang. Tumpal ini kadang-kadang diperlengkapi pula dengan hiasan daun-daunan. Contohnya dapat kita temukan pada kain asal Solo yang dibatik dengan warna biru tua (nila) dan warna coklat (soga) pada kain kapas.

Hiasan tumpal juga sering dipakai oleh pembatik dari Lasem juga dengan dasar biru tua atas dasar putih. Motif tumpal pada kain Lasem dipengaruhi pula oleh pola hias Tiongkok yang sangat merata pengaruhnya di pantai Utara Jawa seperti Pekalongan dan Cirebon. Kain songket dari Palembang juga sering memakai pola hias tumpal. Kain itu terdiri dari tenunan kain kapas, setengah sutera atau sutera dan untuk ragam hiasnya dipakai kelindan kapas dan kelindan emas.

Hiasan pilin berganda.

Di seluruh Indonesia terdapat ragam hias pilin berganda bentuknya hampir menyerupai huruf S. Pola pilin berganda datang ke Indonesia bersama-sama dengan kebudayaan perunggu. Pola berganda ditemukan pada nekara asal dari Jawa Barat, gelang tangan perunggu dari Pasemah. Pola hias pilin berganda meluas sampai daerah Papua dan daerah Indonesia Timur lainnya seperti Timor dan pulau-pulau lain di Nusa Tenggara.

Dalam hiasan batik pola yang mirip dengan pilin berganda ialah pola hias **Parang Rusak** yang amat populer di Jawa Tengah, dan lazim oleh kalangan ningrat di kraton Solo.

Hiasan Meander

Pola hias meander sering juga disebut pola **pinggir Yunani**. Pola semacam ini juga sudah dikenal sejak masa pra-sejarah. Di dalam seni batik pola meander atau pinggir Yunani sering digabung menjadi motif pinggir awan yang banyak ditemukan pada seni batik Cirebon. Kain ini biasanya berwarna ungu tua dengan sebelah kanan putih dihiasi hiasan bunga-bunga berwarna biru tua, biru muda, kuning atau merah.

Hiasan pola Swastika

Pola hias meander dan swastika dalam kesenian batik digolongkan pada bentuk **Banji**. Dalam pengertian Tiongkok nama **Banji** dimaksudkan untuk pola hias berbentuk Swastika. Swastika adalah lambang peredaran bintang-bintang dan khususnya lambang matahari. Pola hias Swastika dipakai untuk pengisi bidang. Swastika yang masuk dalam pola hias batik kemungkinan berasal dari Tiongkok (Van der Hoop, 1949 : 64). Ragam hias ilmu ukur kadang-kadang tidak hanya terbatas pada satu pola hias ilmu ukur. Berbagai bentuk misalnya pola hias salib Yunai, swastika, kunci atau kait dan sebagainya. Motif hias ilmu ukur berbagai bentuk didapatkan pada kain batik dari Cirebon.

Pola hias kawung.

Kawung yakni sejenis biji atau buah aren sangat digemari sebagai pola hias dalam seni batik. Pola ini berbentuk lingkaran berjejer sehingga bagian yang satu menutup bagian yang lain. Pola hias kawung terdapat pada pusat-pusat pembuatan batik seperti Banyumasan, Cirebon, Tasikmalaya, dan sebagainya. Kalau kita perhatikan dengan teliti maka pada beberapa arca kuno di Jawa Timur juga terdapat pahatan ukir dengan pola hias kawung seperti pada arca raja Kertarajasa, raja pertama Majapahit di Ngrimbi dekat Jombang.

Pola kertas tempel (wall paper pattern)

Pola hias kertas tempel merupakan pola hias yang menyerupai gambar-gambar pada kertas tempel. Sebenarnya pola hias ini masih digolongkan juga pada pola hias ilmu ukur. Pola hias semacam ini ditemukan pada bagian luar beberapa tembok candi upamanya di candi pada kompleks Candi Sewu, Candi Prambanan dengan motif bundaran-bundaran subang. Pola hias tempel dengan bundaran subang dapat ditemukan pada pola hias tempel tenun kain Palembang.

Pola hias manusia.

Sejak masa pra-sejarah pola hias berbentuk relief manusia sudah banyak kita temukan misalnya pada peninggalan megalith Pasemah. Pola hias manusia agaknya dapat dihubungkan dengan kepercayaan masa itu yakni untuk menolak kejahatan. Dapat juga pola hias manusia (human body) dimaksudkan sebagai gambaran nenek moyang. Pola hias manusia dapat kita temukan pada kain tenunan dari Sumba. Gambar manusia di pasangkan dengan memakai kain kapas putih atas dasar latar belakang berwarna merah. Di Sumatera Selatan terdapat koleksi kain-kain kuno dengan motif manusia. Kain hanya dipergunakan pada acara-acara tertentu misalnya pada perkawinan.

Pola hias binatang.

Hewan tertentu sering dijadikan pola hias pada kain-kain atau batik tradisional. Beberapa jenis binatang yang sering dipakai pada pola hias kain tenunan atau batik ialah gajah, kijang, singa, garuda dan bermacam-macam jenis burung seperti merak, nuri, ayam jantan, dan sebagainya.

Pada seni batik klasik kehadiran tiap motif hias dan disain hiasan erat hubungannya dengan nilai tuga pemakaiannya. Dalam hal ini setiap jenis batik dengan motif hias tertentu dipakai pada saat-saat tertentu. Motif hias memiliki nilai perlambangan. Motif hias Sidomukti mempunyai arti perlambangan kebahagiaan bagi si pemakai. Motif Truntum melambangkan keturunan yang dipakai pada upacara perkawinan oleh para mertua mempelai. Demikian pula ada motif batik yang hanya menjadi motif hias batik para raja atau keluarganya, seperti motif Parangrusak, Parangbarong, Parangkusuma, dan lain sebagainya.

Adanya nilai perlambangan ini jelas bahwa karya seni batik ini tidak bisa dilepaskan dari alam pikiran kepercayaan lama yang menguasai seluruh kehidupan masyarakat istana, alam pikiran yang tetap bertahan terus sampai pada zaman kekuasaan Islam.

Batik pada zaman Islam tetap merupakan karya seni budaya istana. Perkembangan yang dicapai pada zaman Islam antara lain dengan ditemukan motif-motif hias baru bersifat Islam. Motif-motif baru tersebut antara lain berupa aksara Arab, motif mesjid dan motif permadani. Kehadiran motif-motif baru ini tersusun dalam permainan ornamentik batik pada zaman Islam tanpa mengurangi nilai-nilai perlambangan motif lama.

Berkurangnya nilai-nilai perlambangan sejalan dengan berkurangnya nilai batik yang dituntut oleh tradisi kebudayaan istana. Nilai baru yang ikut berbicara dalam perkembangan seni batik sebagai seni klasik ialah nilai

ekonomi. Batik tidak lagi semata-mata menjadi sandang kebesaran, jenis pakaian untuk upacara-upacara kebesaran di istana.

Batik dalam perkembangannya menjadi jenis pakaian sehari-hari yang meluas ke luar dari masyarakat istana. Timbullah kebutuhan untuk menghasilkan batik secara berlipat-ganda. Kebutuhan ini melahirkan cara baru dalam menghasilkan batik, yaitu dengan memakai teknik cap sebagai pengganti teknik batik tulis. Saat munculnya batik cap berarti saat berubahnya nilai seni kerajinan menjadi nilai seni industri.

Dalam catatan Raffles, batik cap mulai dihasilkan sekitar permulaan abad ke sembilanbelas di Jawa. Batik cap ini kelahirannya diperkirakan sebagai pengaruh dari cap kain dari India yang dibuat dari logam. Ada pula pendapat yang mengatakan bahwa batik cap diperkenalkan oleh pedagang-pedagang Cina. Dengan teknik baru dari batik cap ini dicapai nilai baru. Pada umumnya batik cap memiliki nilai seni yang kurang daripada batik tulis. Hal ini tidak hanya karena kain mori dari batik cap yang lebih rendah kualitasnya, tetapi juga karena nilai pribadi dari pembatik tidak terdapat pada batik cap. Keluwesan dan kelancaran garis yang sambung-menyambung membuat batik tulis lebih mencerminkan kepribadian para penulis batik. Sebaliknya sifat yang serba teratur, garis serba sama tajam, titik dan pola-pola disain yang serba cermat, yang semua ini hanya berhasil dicapai melalui teknik cap, menimbulkan kesan yang serba teknis yang kering dan hambar serta menjemukan. Bagaimanapun tuntutan teknik baru dalam seni batik mempunyai arti bahwa seni batik sebagai warisan seni budaya bangsa Indonesia berkembang terus dengan nilai-nilai baru.

5. Seni hias topeng.

Dalam kepandaian seni hias di Indonesia bukan hanya tubuh manusia seluruhnya saja yang menjadi bahan inspirasi dalam mengisi bidang-bidang untuk pola hias, tapi bagian-bagian tertentu dari badan khususnya bagian muka sering ditampilkan sebagai pola hias yang unik. Bagian-bagian tubuh manusia berdasarkan kepercayaan kuno mempunyai kekuatan tertentu atau kesaktian, misalnya muka dan mata. Oleh karenanya muka dan mata harus dilindungi untuk menolak pengaruh roh jahat dan dibuatlah alat penangkisnya yakni kedok atau topeng. Pada beberapa benda pra-sejarah seperti kendi, kapak, nekara, tameng, terdapat hiasan yang berbentuk topeng. Bahkan di Irian seni menghias topeng dikembangkan pada tudung saji. Kedok atau topeng juga sangat dominan pada bangunan-bangunan candi dan hal ini lebih populer dengan sebutan hiasan kala makara (terutama kala adalah bentuk lain dari hiasan topeng). Di Yogyakarta pada pelaminan untuk penganten tradisional bagian bingkai pelaminan dibuat

bentuk hiasan kedok. Pada masyarakat Daya untuk tameng baik terbuat dari kayu ataupun logam hiasan yang paling utama ialah hiasan topeng.

Dalam kesenian Indonesia Islam oleh karena penggambaran bentuk makhluk terutama manusia terlarang maka pembuatan pola hias berbentuk kedok terutama bentuk hiasan puncak bingkai dibuat sangat tersamar. Kalau kita memperhatikan hiasan pada dinding tembok cungkup makam Sunan Giri maka pada pintu depan (gapura cungkup makam di bagian bingkai atas terlihat gambaran pola hias berbentuk topeng atau banaspati yang dibuat secara tersamar yakni dibuat dari dedaunan yang telah digayakan. Demikian juga pada gapura-gapura bangunan makam di pantai utara Jawa seperti di Gresik, Giri Tuban, Cirebon terlihat pola hias berbentuk topeng yang merupakan pola hias banaspati yang telah digayakan.

Istilah topeng mempunyai arti alat penutup muka yang melambangkan watak pribadi tokoh tertentu, suatu alat yang biasanya dipakai pada suatu tarian.

Sejak zaman pra-sejarah topeng sudah dipakai dalam upacara-upacara tarian sesuai dengan alam kepercayaan pada waktu itu. Demikian pula pada masyarakat di daerah yang terasing topeng dipakai pada waktu tarian upacara-upacara magis. Dalam hal ini topeng mempunyai arti magis yang ikut membangkitkan tenaga gaib yang diperlukan pada upacara tertentu. Topeng perang, topeng inisiasi, topeng totem, topeng nenek moyang adalah contoh-contoh topeng yang dipakai pada upacara-upacara dalam masyarakat Pra-Hindu, yang sisa-sisanya masih tampak pada masyarakat pedalaman di Indonesia. Termasuk dalam hal ini jenis topeng permainan seperti topeng Ninitowong dari Jawa Tengah dan topeng Gayaman dari daerah Pasundan.

Pada zaman Hindu sesuai dengan perkembangan dari seni wayang, dihasilkan topeng wayang yang dipakai dalam tarian wayang. Perwujudan raut muka topeng disesuaikan dengan watak pribadi dari tokoh yang berperan. Stilasi bentuk muka disesuaikan dengan raut muka pada wayang untuk menyatakan watak karakteristik dari tiap tokoh wayang. Apabila dalam seni wayang dikenal adanya wanda sebagai perwujudan lambang watak dari tiap tokoh, demikian pula dalam seni topeng. Selain wanda dalam topengpun dikenal adanya langgam seninya.

Mengingat topeng adalah penutup muka yang dipakai pada suatu tarian, maka untuk membuat topeng dipakai bahan kayu yang ringan seperti jenis kayu mentaos yang terdapat di Jawa. Pembuatan topeng ini tidak dengan jalan memahat atau mengukir melainkan dengan teknik mengupas dengan alat pisau yang bentuknya khas. Untuk memberikan ekspresi muka yang sesuai dengan watak tokoh yang diwujudkan dibubuhkan warna-war-

na, kulit dan bulu-buluan untuk lebih mendekatkan dengan watak tersebut. Seperti pada perkembangan seni wayang pada zaman Islam, seni topeng yang sudah diciptakan pada zaman Pra-Islam, jenis seni ini juga terus dikembangkan. Dalam sejarah seni topeng tercatat misalnya Sunan Kudus dan Sunan Kalijaga sebagai pencipta topeng. Selanjutnya kegiatan pembuatan topeng ini diteruskan turun-temurun sebagai usaha untuk membina kebudayaan istana.

BAGIAN IV

KEDUDUKAN SENI RUPA BARU

Sejarah seni rupa baru atau kontemporer Indonesia, merupakan periode termuda, yang berada di babak akhir dari perjalanan seni rupa Indonesia yang panjang dimulai pada jaman neolitikum dari prasejarah, sejak kurang lebih 2000 tahun sebelum Masehi; disusul oleh jaman seni rupa klasik Indonesia, yang dimulai pada abad pertama Masehi, sedangkan seni rupa kontemporer Indonesia barulah dirintis satu setengah abad yang lalu.

Seni rupa kontemporer Indonesia karenanya, merupakan bentuk kreativitas baru, sebagai prakarsa termuda dalam bidang keseni-rupaan di Indonesia, yang dirintis oleh seorang putra Indonesia di masa penjajahan yang penuh kegelapan. Namun demikian, pada hakekatnya ia adalah untuk menjelang kemerdekaan bangsa, dan untuk mengisinya dengan perkembangan seni rupa baru yang makin cerah.

Telah lama dikenal bahwa Seni Rupa memiliki fungsi penting dalam masyarakat, sebagaimana terbukti dengan sebuah patung yang menggambarkan nenek moyang dari masa prasejarah, merupakan jembatan penghayatan untuk memohon perlindungan kepada roh halus yang bersemayam di dalamnya; dan sejak masa klasik, keagungan serta keindahan arsitektur candi, pura dan masjid di Indonesia telah berkemampuan mengantar hasrat beribadat dengan khidmatnya dari pada jutaan umat manusia kepada Tuhan yang Maha Esa; ataupun seni wayang yang mampu mewujudkan bermacam-macam ekspresi perwatakan, sebagai penggugah bagi pembentukan watak-watak dengan sifat kepribadian yang luhur; maka seni rupa kontemporer Indonesia sebagai karya seni, bertujuan mengisi jiwa manusia yang memandangnya, untuk memperoleh kekayaan makna dan keindahan bathiniah yang mendalam melalui hasil-hasil bentuk dari pada kreativitas artistik di jaman modern ini.

Apa yang dicerminkan sebagai ekspresi dalam karya seni rupa baru, memang berbeda dengan kepentingan fungsi yang ritual dari pada bentuk kesenian pada jaman-jaman sebelumnya, tapi berkesamaan dalam fungsinya mengisi batin manusia. Kehalusan perasaan, kekayaan intuisi dan ide dapat disalurkan melalui bentuk-bentuk kreativitas artistik yang lama maupun baru, sebagai nilai kemanusiaan yang berharga untuk dihayati.

Kesenian dalam masyarakat Indonesia sekarang, kedalam berkedudukan sebagai pembentuk gaya-gaya dalam penciptaan seni yang mengandung rasa budaya serta corak kepribadian; keluar sebagai bentuk-bentuk pernyataan

an budaya bangsa, untuk diperkenalkan antar bangsa guna memperoleh saling pengertian dan kerjasama. Karya seni kontemporer Indonesia diwujudkan dalam berbagai thema, melalui pengolahan gaya-gaya lama maupun baru, dengan media yang lama dan baru pula.

Pertama-tama atau mula-mulanya dengan melukiskan segala sesuatu sesuai wujudnya yang nampak, dengan kata lain, dalam seluruh kehadirannya yang realistik; kemudian juga melalui pengintisarian bentuk dan rasa dari padanya; juga lewat penciptaan stilasi atau pengolahan terhadap bentuk dan iramanya; dengan mengkristalisasi ide-ide simbolis dan menjadikannya sebagai bentuk-bentuk perlambangan baru; juga dapat menggunakan sifat-sifat kegarisan dan warna-warna bagi pembentukan dunia komposisi dan bagi penjelmaan dari pada seni abstrak. Segala sesuatu diatas dapat ditemukan sebagai isi atau "message" karya-karya lukisan dan patung baru Indonesia.

Sejarah seni rupa kontemporer Indonesia sebagai periode baru kesenirupaan, mengenal tahap perkembangan dalam perjalanan sejarahnya, dimana setiap situasi, ruang dan waktu, besar pengaruhnya bagi penciptaan karya.

Dimasa penjajahan tercatat dua tahap perintisan seni rupa kontemporer Indonesia yang pertama-tama dilakukan oleh seorang pribadi yang bernama Raden Saleh Sjarif Bustaman (1807–1880); dengan generasi penerus yang nampak mendatar, bahkan menurun atau kurang mutunya menurut penelitian tertentu (1880–1938); kedua, tahap merombak ide seni lukis, menjadi pernyataan pandangan atau falsafah hidup yang merintis perjuangan untuk menemukan kepribadian dalam seni lukis (1938–1945).

Dalam masa kemerdekaan tercatat dua tahap perkembangan : ialah tahap dimana seniman berlatih dalam kelompok dari berbagai perkumpulan yang dinamakan sanggar-sanggar seni rupa (1945–1950) dan tahap pembimbingan seni rupa melalui pendidikan secara akademis, sejak tahun 1950 hingga sekarang; dengan pengarahannya yang makin menuju tercapainya kemurnian kreativitas penciptaan, dengan kemurnian bentuk dan ekspresi karya oleh masing-masing seniman. Demikian seni rupa kontemporer Indonesia melangkah dari tahap ketahap berikutnya, dengan mencari kemurnian hasil yang dapat mewakili setiap tokoh seni rupa, dengan akibat bertambahnya ragam gaya seni rupa kontemporer Indonesia.

Perihal corak yang beragam dari pada seni rupa baru Indonesia itu sendiri, sebenarnya bukanlah suatu hal yang baru bagi kita. Karena seni rupa tradisional juga beragam gaya. Seni rupa tradisional Indonesia juga diciptakan dalam dua kurun jaman, dari prasejarah dan masa klasik, yang berasal dari berbagai daerah kebudayaan di pelbagai kepulauan se Indonesia, satu sama lain ditandai dengan ciri-ciri kesamaan maupun ciri-ciri perbedaannya yang

khas, baik dalam gaya maupun dalam masalah keluasan ragam. Demikian telah berabad-abad pula, dilahirkan kebinekaan gaya serta ragam, yang kita banggakan sekarang sebagai kekayaan warisan budaya nasional. Yang kemudian dapat kita simpulkan pula, sebagai kesenian yang bineka dalam bentuknya, namun "tunggal" dalam kejiwaan.

Ja'ni dengan memiliki dasar-dasar kesamaan, seperti mencerminkan rasa estetis; membawakan makna simbolis; maupun fungsi yang religius disamping praktis, dari pada seni rupa tradisional Indonesia pada umumnya.

Kesamaan dalam memberikan fungsi yang religius dan kesamaan dalam memberikan dasar pemikiran yang simbolis dari pada karya-karya seni rupa tradisional Indonesia, telah dimungkinkan oleh kesamaan sumber-sumbernya, dari mana seni rupa tradisional Indonesia dapat terbentuk.

Ya'lah dari pertemuan antara endapan-endapan budaya sendiri dan gelombang pengaruh aspirasi kesenian yang datang dari luar, tapi dari bangsa-bangsa Asia juga. Seperti dari bangsa Indo China, India, Arab dan China, yang kesemuanya membawakan iklim kebudayaan Timur dengan sifat-sifat ketimurannya.

Marilah kita sekarang ikuti perjalanan sejarah seni rupa kontemporer Indonesia, yang berhasrat membuka perspektif baru dengan cakrawala-cakrawala baru kesenian, dimana seniman Indonesia telah membuka pintu selama satu setengah abad dan untuk seterusnya, bagi bentuk-bentuk penciptaan sendiri atas dasar timbal balik hubungan kebudayaan dengan dunia, baik dengan Barat maupun Timur.

A. MASA PERINTIS SENI RUPA KONTEMPORER INDONESIA

Perintisan oleh Raden Saleh. (1807 – 1880)

Sesudah kolonialisme Belanda menguasai seluruh kawasan Nusantara dan orang-orang Belanda mulai menetap di Indonesia, terdapat diantaranya yang membawa serta lukisan seniman negaranya.

Beberapa pelukis Belanda pun kemudian mulai tertarik untuk menetap di Indonesia oleh alam tropis yang indah, dengan kesediaan bekerja sebagai pejabat-administratif pada pemerintahan Hindia Belanda.

Walaupun mereka bukan tergolong seniman terkemuka dinegaranya dan karenanya belum sepantasnya untuk dicatat sebagai pengisi peristiwa budaya yang penting, namun tidaklah dapat dimungkiri, bahwa mereka telah berkedudukan sebagai penyambung relasi budaya dengan memperkenalkan bentuk seni realisme Eropa kepada masyarakat atasan dan menengah Indonesia yang merasa tertarik. Dan ini pulalah yang menjadi penyebab, bahwa

Raden Saleh di Bogor dengan keterbukaan apresiasi yang wajar dan dapat menerima tuntunan pertamanya dari pelukis A.A. Payen, kemudian untuk memperdalam studi seni lukisnya di Eropa.

Seni rupa kontemporer Indonesia dirintis oleh tokoh Raden Saleh ini, dengan nama lengkapnya Raden Saleh Syarif Bustaman, yang dilahirkan pada tahun 1807 di Terbaya, Semarang, dan wafat pada 1880 di kota Bogor. Ia memiliki bakat yang besar dengan tanda kegemaran menggambar sejak masa kecil.

Sementara orang akan mengatakan, bahwa perintisan seni rupa baru Indonesia olehnya, tidak sepenuhnya berlangsung dengan kesadaran suatu perintisan, karena hasrat akan pentingnya seorang perintis untuk mendidik generasi penerus seolah-olah diabaikan Raden Saleh. Tapi yang tidak boleh kita lupakan adalah, bahwa masa Raden Saleh di abad 19, masih jauh dari situasi saat-saat menjelang kemerdekaan. Jelasnya, bahwa kehidupan masih cukup terkurung tembok-tembok pemisah dan batasan-batasan yang hanya dikenal masa penjajahan yang kejam. Jika peristiwa terjadi dalam alam kemerdekaan, satu perintisan cabang budaya yang baru, pasti akan lebih menjadi perhatian dan kesadaran bersama, yang lebih dirasakan kaitannya dengan cita-cita kemajuan bagi seluruh bangsa. Karena perintisan seni baru Indonesia terjadi dalam masa penjajahan yang masih kuat itu, sukses Raden Saleh dalam membawakan namanya diluar negeri sebagai putra Indonesia yang memperoleh pengakuan-pengakuan atas mutu prestasi seni lukisan potretnya; maupun kenyataan bahwa setelah Raden Saleh wafat, mendapat sambutan dan pengaguman dari generasi didalam negeri yang terpisah setengah abad, kesemuanya itu telah dapat menambahkan sebutan Raden Saleh sebagai seorang perintis.

Sama halnya dengan karya seorang yang diakui penting bagi kemanusiaan; entah ini dimulai dalam masa kolonial ataupun dalam jaman kemerdekaan; sekalipun mula-mula dilakukan atas prakarsa yang murni pribadi, tapi kemudian berhasil secara gemilang, pasti akan dihargai serta diakui oleh bangsanya. Demikian kiranya dengan Raden Saleh, yang mampu memperoleh pengakuan serta penghargaan sebagai pelukis potret istana di beberapa negara Eropa seperti Nederland dan Jerman. Dengan karya-karya yang kemudian dipamerkan di Nederland pada tahun 1883 sesudah tiga tahun wafat; dan yang sebagian ternyata pula menjadi koleksi museum seni rupa yang penting diluar negeri, khususnya dari Rijks-Museum Amsterdam di Nederland.

Sekalipun dinegerinya sendiri sampai saat wafatnya, cukup sedikit karyanya yang dapat disaksikan khalayak ramai, namanya dikenal dan dibanggakan di kalangan cendekiawan Indonesia antara lain di kalangan mereka



Lukisan "Perkelahian dengan Singa"

yang telah merintis dalam membawakan kesadaran nasional bagi kemajuan bangsa dipermulaan abad 20, pada tahun 1908 sebagai orang yang berprestasi budaya.

Sebuah reproduksi dari karyanya yang berjudul "Antara Hidup dan Mati", mungkin sekali sebagai satu-satunya reproduksi yang dapat disaksikan para siswa sekolah di jaman Hindia Belanda, namun telah mampu pula membawakan rasa antusias serta kebanggaan terhadap penciptaannya sebagai pelukis Indonesia pertama.

Semua itu berlangsung, kendatipun pihak yang berkuasa kurang sekali memperkenalkannya, apalagi untuk menyoroti tokoh Raden Saleh yang mampu melukis dengan pengakuan Internasional di Eropa lewat penulisan dalam buku yang bereproduksi lukisan-lukisannya.

Karier Raden Saleh dimulai dengan bantuan pamannya yang menjabat Bupati Terbaya, Semarang, yang memungkinkan Raden Saleh pada waktu mudanya mendapat kesempatan menerima tuntunan permulaan menggambar dari A.A. Payen, seorang pelukis keturunan Belgia, yang bekerja pada Pusat Penelitian Pengetahuan dan Kesenian dari Pemerintah Hindia Belanda di Bogor.

Dengan membanggakan bakat Raden Saleh yang besar seperti ditemukan



oleh gurunya A.A. Payen, diusulkan kepada atasannya untuk mendapat bantuan pemerintah bagi penerusan studi Raden Saleh di Nederland, yang terkabulkan itu.

Apakah yang penting kita perhatikan sebagai sebab musabab, sehingga Raden Saleh dapat memperoleh keberhasilannya? Bagaimana sampai berkemampuan menguasai corak seni lukis Renaissance Eropa yang telah bertradisi empat abad di Eropa dengan sifat-sifat realistis-naturalistis-mendetail sekali atau njlimet; dengan pilihan aliran romantik yang mementingkan pencurahan perasaan pelukis lewat karya? Menurut hemat kami, hanyalah dapat dicapai dengan pertemuan yang sehat dan harmonis dari pada unsur-unsur penunjang spirituil dan materiil. Yang berakibat positif atau sehat bagi pembentukan pribadi kesenimanan Raden Saleh sebagai pelukis potret dan pelukis binatang, yakni;

1). Berkat dimilikinya bakat seni yang besar; 2). karena menerima tuntunan studi yang baik; 3). oleh ketekunannya dalam belajar ; 4). dengan semangat mengabdikan profesi seni yang utuh; sehingga bertetap tinggal selama 20 tahun di Eropa dengan menerima fasilitas dan bantuan sebagai pelukis, telah dapat digunakan Raden Saleh sebaik-baiknya, demi pematangan studi dan pengalamannya.

Sesudah Raden Saleh pulang dari Eropa pada tahun 1851, barulah dapat dibuktikan kepada bangsanya akan kemampuan menyelami perwatakan berbagai wajah Indonesia, menurut karya-karya potret ciptaannya.

Karya pertamanya di Indonesia sepulang dari Eropa adalah potret pamannya sebagai Bupati Majalengka, yang bernama R. Adipati Hario Panji Kartadinigrat.

Model ini dikenal Raden Saleh dari dekat, karena sebelum berkesempatan mendapatkan perumahan sendiri bagi keluarganya, telah dipersilahkan mendiami sebagian rumah pamannya. Maka potret pamannya itu bagi Raden Saleh, merupakan tanda terima kasih dan penghargaanannya.

Wajah dari Bupati seperti tampak dalam lukisan yang terciptakan pada tahun 1852, memiliki watak yang bersinar ke agungan dan kebijaksanaan.

Pencerminan perwatakan yang demikian jelas, membuat karya potret pamannya patut dikagumi dan oleh beberapa pelukis terkemuka di Indonesia sekarang, dicatat sebagai salah satu karya terbaiknya pula. Raden Saleh tidak saja mementingkan bagian wajah dari potret seseorang. Seluruh bagian yang nampak dalam kanvas, menjadi perhatian yang seksama.

Seperti penggambaran keris pamannya dengan bagian-bagian ukiran dan rangka, serta pendok yang dihiasi berlian, masing-masing telah dilukiskan dengan pengamatan yang tajam. Begitulah baju resmi kebesaran bupati, kain gaya ke Cirebonnya serta tangan, merupakan bagian-bagian karya yang dilukis secara sempurna.

Dari karya-karyanya yang terdapat di Indonesia, empat buah yang sekarang terdapat dalam Istana Kepresidenan, berasal dari Rijks-Museum Amsterdam, negeri Belanda; sebagai karya-karya yang telah diserahkan kembali pada Indonesia : ialah potret seorang Sarjana berusia yang duduk di muka bola dunia; kemudian peristiwa kehidupan di Aljaziriah, melukiskan pengendara kuda yang tiba-tiba mendapat serangan singa yang mengamuk, dimana seorang Negro sebagai regu penolong, telah mati menggeletak; pemandangan berburu banteng oleh sebarisan pengendara kuda yang bersenjata dan pemandangan dirimba raya dengan harimau sedang minum dikali.

Sebuah karya lain yang dimiliki Dep. P dan K berasal dari sebuah ko-

leksi swasta di negeri Belanda menggambarkan badai dalam lautan.

Dari menyaksikan lukisan terakhir, yang relatif kecil ukurannya, dapatlah kita simpulkan betapa mendetail cara kerja Raden Saleh, sehingga kebesaran kesan menyaksikan lautan yang luas dengan gelombang-gelombang besar yang membawa bencana bagi perahu-perahu yang melintasi lautan dengan bahaya menatap batu-batu karang, dapat dilukiskan sampai bagian yang sekecil-kecilnya. Dimensi ketiga daripada ruang lautan maupun udara dikuasai sepenuhnya, sehingga kedahsyatan alam maupun peristiwa yang menimpa para pelayar lautan mampu diungkapkan.

Warna-warna lautan yang berat dari biru hijau keabu-abuan, memiliki suasana yang bergradasi lembut, sampai puncak-puncak ombak yang putih dengan burung-burung yang beterbangan nampak terlukiskan dengan jelasnya dan tidak menjadikan lukisan hanya remang-remang mengabur dimata dan rasa kita.

Karya Raden Saleh yang tidak banyak terdapat di Indonesia, sebenarnya sudah mewakili jelajah motif-motif yang digarap olehnya, seperti potret manusia, binatang dan alam.

Beberapa karya lainnya terdapat dalam Kraton Yogyakarta dan Istana Mangkunegaran Surakarta, sedang karya-karya studi potretnya yang berukuran kecil menjadi koleksi Museum Fatahillah di Jakarta.

Dua buah karya Raden Saleh dari koleksi Kepresidenan, satu buah dari Dep. P dan K., sebuah dari koleksi Ir. Ahmad Priono, sejak pembukaan Balai Seni Rupa Jakarta sebagai milik D.K.I., yang sejak tanggal 16 Agustus 1976, dengan peresmian pembukaannya yang dilakukan oleh Presiden Soeharto, telah dipamerkan untuk umum dalam tema "100 tahun Seni Rupa Baru Indonesia".

B. PERIODE SENI LUKIS HINDIA MOLEK

Abdullah Suryosubroto.

Dalam kelanjutan sejarah seni lukis baru Indonesia, mata rantai yang pernah hilang sejak wafatnya Raden Saleh pada tahun 1880, antara lain menyambung kembali di Bandung, sejak Abdullah Suryosubroto yang tercatat sebagai salah seorang tokoh mashab Hindia Molek, menetap dikota ini.

Abdullah Suryo Subroto, atau dikenal dengan sebutan **Abdullah Sr.** saja, adalah seorang anak dari dokter Wahidin Sudirohusodo, seorang tokoh pergerakan nasional dan salah satu pendiri "Boedi Oetomo".

Abdullah Sr. telah beruntung dengan usaha orang tuanya yang mengirimnya ke negeri Belanda, setelah lulus dari sekolah menengahnya di Surakarta, guna menempuh studi di perguruan tinggi kedokteran.



Gunung Tangkuban prahu (Abdullah Sr.).



Lembah Ngarai (Wakidi)

Karena lebih mementingkan minat melukisnya, tanpa sepengetahuan ayahnya, Abdullah Sr. mengikuti pelajaran akademi seni rupa dinegeri Belanda dan tidak belajar pada perguruan tinggi kedokteran.

Bakat melukisnya yang sejak bersekolah di Solo agaknya sudah disadari, mendapat pengembangan dan pemantapannya yang baik di akademi seni rupa. Dengan bekal kemahiran khusus dalam melukis pemandangan, Abdullah Sr. sepulangnya di Indonesia, banyak dikagumi.

Mengapa memilih Bandung sebagai tempat kegiatan seninya, tentunya didasari beberapa faktor perhitungan pribadi dan kemungkinan-kemungkinan seperti :

- a). Kegagalannya memenuhi harapan orang tuanya, untuk melanjutkan studinya sebagai dokter yang terpandang, membuatnya segan berdiam dikota orang tuanya.
- b). Peranan kota Bandung sebagai salah satu pusat kegiatan seni lukis waktu itu sesudah Jakarta, dimana banyak orang asing berdiam sebagai konsumen utama seni lukis baru.
- c). Yang pasti, bahwa Bandung menjadi kota pilihannya sebagai pelukis. Bandung yang berada ditengah-tengah alam raya yang indah, dikelilingi gunung-gunung dengan tamasya yang penuh warna hijau kesegaran, merupakan sorga bagi seorang pelukis pemandangan.

Disana ia dapat merentang pandang sampai kebiruan kaki langit dengan puncak-puncak gunung yang diselimuti awan; melihat mainan cahaya disela-sela rumput bambu dan hutan belantara serta menyaksikan keelokan jalan atau sungai yang jernih, melingkar diantara semak-semak dan pepohonan berlumut; dimana disana-sini muncul teratak bambu dengan kesan romantisnya dikala senja; dengan gunung yang lembayung seperti berkaca pada kotak-an sawah yang belum ditanami; atau melihat padi yang menguning, laksana lautan yang mengepung gunung, dibawah sinar matahari pagi dengan awan tipis berarak.

Pada masanya lukisan-lukisannya mampu membawakan rasa keharuan dan perasaan romantis, bahkan menimbulkan kerinduan akan kehidupan yang tenteram; sorga yang sudah banyak hilang ditelan hiruk pikuk keramaian kota.

Tidaklah mengherankan jika lukisan-lukisannya berdaya tarik yang besar bagi orang asing dan orang Indonesia sendiri, yang melihatnya sebagai identifikasi tanah airnya : Indonesia yang subur dan kaya akan keindahan.

Tidaklah mengherankan jika karya-karya menarik angkatan pemuda berbagai kalangan pula. Maka sebegitu jauh masih merupakan pertanyaan, sampai dimana Abdullah Sr. akan sanggup menampung hasrat belajar melukis

pemandangan kepadanya dari sekian banyak pengagumnya.

Pengaruhnya begitu menyebar, sehingga pada saat inipun corak lukisannya tetap hidup di Bandung. Jika diadakan penelitian, maka karya yang mengikuti jejaknya dengan mencapai nilai yang terbaik, ditemukan pada lukisan Wahdi.

W a k i d i.

Ia merupakan satu diantara tiga tokoh mashab Hindia Molek yang memilih alam Sumatera Barat sebagai sumber temannya.

Sebagai guru melukis ia telah dinyatakan oleh banyak muridnya, sebagai berpengaruh sampai 3 generasi atau 60 tahunan. Sejak menjadi guru pada sekolah guru dijamin Hindia Belanda sekitar tahun 20 an di Bukittinggi, iapun memberi pelajaran pada sekolah INS dari Kayutanam, yang terkenal sebagai sekolah yang mendidihkan perwatakan atau sifat-sifat kepribadian yang harus dimiliki siswanya, seperti berlaku pada Taman Siswa di Jawa dan Pendidikan Santiniketan di India.

Pendiri INS adalah Mohamad Safei, tokoh pendidikan yang juga gemar menggambar.

Wakidi juga memberi pelajaran menggambar di rumahnya, sehingga jumlah muridnya, selama pengabdian yang lebih dari setengah abad itu sebagai guru gambar sukar diperkirakan.

Sifat keterangan yang dimiliki jiwanya, digambarkan dengan jelasnya dalam ketelitian kerja, kesabaran mencampur warna-warna, sehingga menghasilkan nuansa-nuansa yang lembut peralihannya dari warna kewarna, yang sangat mengesankan pada lukisan pemandangan alam yang berukuran besar seperti rata-rata karya Wakidi.

Lukisan gunung-gunung sekitar lembah Ngarai di Sumatera Barat, sangat menariknya sehingga berkali-kali dilukisnya. Luasnya pemandangan yang membentang dimuka mata kita, mengandung kebesaran dimensi yang menakjubkan. Kekayaan bentuk serta warna alam mengasyikkan mata kita, kalau kita berderet-deret: mengikuti garis-garis pinggir bukit yang sangat

curam, membawa perasaan seolah-olah kita ikut diterjunkan ketanah dataran dari lembah yang jauh letaknya dibawah.

Semua itu diikuti dengan jiwanya yang tenang, mengaguminya dengan rasa haru yang dalam dengan mengabadikan dalam lukisan.

Danau Singkarak dan setiap pemandangan lainnya yang indah di Sumatera, pasti sudah direncanakan Wakidi menjadi tema tamasya dan sebagian besar telah menjadi lukisan-lukisan.

Nama-nama "Hindia Molek" atau "Mooi Indie" diberikan untuk menerangi tipe karya dan pengarahannya tema seni lukis yang ingin menyanyikan keindahan saja dari mashab "Indische schilders" atau pelukis-pelukis Hindia Belanda, dari tahun 1920 an sampai tahun 1938. Mereka terdiri dari dua kelompok, ya'ni kelompok pelukis-pelukis Indonesia yang relatif kecil dan kelompok yang lebih besar yang terdiri dari pelukis-pelukis berbangsa Eropa di Indonesia.

Dalam masa itu dapatlah dikatakan, bahwa idealisme seni lukis sebagai cita-cita bersama dalam berkarya seni, belum sempat tertuangkan menjadi buah pikiran. Masing-masing kelompok bekerja sendiri, bahwa belum terdapat kerjasama diantara pelukis Indonesia, sehingga kehadirannya sebagai kelompok pembudaya masyarakat belum sempat dijelaskan sebagai kesadaran.

Mengapa ide seni lukisan sebagai dasar bagi terciptanya suatu prestasi budaya yang mewakili jaman, dengan pandangan masing-masing seniman, yang mengupas hakiki hidup dan keindahan sebagai unsur pembudaya masyarakat, sampai belum dijelaskan, mudah dimengerti, kalau pembentukan wadahnya sendiri bagi kehidupan masyarakat sebagai kesatuanpun belum dimungkinkan.

Tembok-tebok tebal yang ditegakkan sebagai dinding-dinding pemisah antara golongan berbangsa Eropa disatu pihak dan golongan pribumi dilain pihak, masih menghalangi berlangsungnya kerjasama dibidang kesenianpun, yang sangat merugikan pihak pribumi dalam meningkatkan kedudukan sosial-budayanya.

Masyarakat Indonesia dengan kesatuannya yang fundamentil sebagai bangsa, inipun baru dapat dirintis pada tahun 1908, dengan berdirinya badan perintis kebangkitan Nasional "Boedi Oetomo" di Jakarta (waktu itu Batavia) dengan tokoh pendirinya Dr. Sutomo; dalam bidang pendidikan nasional dengan berdirinya Taman Siswa di Yogyakarta pada tahun 1922, oleh Ki Hajar Dewantara, tokoh pendidikan nasional kita. Dan pada tahun 1928. berlangsung Sumpah Pemuda yang mengumandangkan semangat dan tekad : Satu bahasa, satu bangsa, dan satu tanah air Indonesia.

Masyarakat Indonesia sebagai keseluruhan, sebenarnya sedang memantangkan pergolakannya, dengan memilih cara-cara kelembagaan, juga cara-cara yang samar-samar, seolah-olah dalam keadaan yang tenang, yang tidak jelas nampak, untuk tidak banyak diketahui dan tidak dipenjarakan.

Dua diantara tiga nama pelukis Indonesia yang terkemuka adalah seperti sudah disebutkan diatas : Abdullah Sr. dan Wakidi, sedang nama ketiganya adalah M. Pirngadi.

Dan dari kelompok pelukis-pelukis asing dan Belanda di Indonesia, ialah : Dezentje, Adolfs, Locatelli, Jan Frank, R. Bonnet, Walter Spies, Theo Meiyer, Strasscher, Sayers, Dake, Le Mayeur dan beberapa lain.

Basuki Abdullah

Dengan munculnya Basuki Abdullah, anak dari Abdullah Sr., setelah menyelesaikan studynya di Rijks-Akademie. Nederland, dapatlah diumpamakan sebagai puncak dari kesuburan seni lukis Hindia Molek, karena Basuki Abdullah berkemampuan melukis potret. Sudjono Abdullah yang juga melukis dan Trijoto yang berbakat mematang, adalah kakak dan adik Basuki Abdullah yang kurang dikenal.

Motif lukisan berkisar antara pemandangan alam, alam benda, binatang dan potret manusia, tapi khusus bagi pelukis-pelukis Indonesia, sebelum munculnya Basuki Abdullah, terbatas pada penampilan satu thema saja, ya'ni pemandangan alam.

Pemunculannya dengan satu thema seni lukis saja, sesudah setengah abad lamanya terdapat kekosongan aktivitas seni lukis baru, ya'ni sejak wafatnya Raden Saleh sampai tahun 30 an, pada hakekatnya sama dengan kembalinya masa perintisan yang telah lampau dari pada seni rupa baru Indonesia. Bahkan dengan bertandakan penyempitan kemampuan atau kemunduran, jika Raden Saleh telah menguasai berbagai macam thema seni lukis dengan sempurna.

Gejala kemunduran disebabkan oleh tidak adanya lembaga pendidikan senirupa di Indonesia, sebagai kebutuhan mutlak untuk memberi tuntunan melukis potret manusia secara anatomis, dan sebagai dasar bagi pengembangan bakat selanjutnya. Sehingga sebagai satu-satunya kemungkinan yang masih terbuka adalah jika terdapat kesempatan belajar melukis potret di Eropa.

M. Pirngadi misalnya tidak dapat melukis manusia, tanpa mencontoh dari foto; jadi tidak berkemampuan melukis langsung dari model.

Seberapa jauh nilai karyanya dalam menggambar wajah-wajah manusia yang dicontohnya dari foto, dapatlah kita lihat dalam Museum Pusat Jakarta, dari hasil-hasil yang menggambarkan berbagai tipe suku bangsa se Indonesia sewaktu Pirngadi bekerja untuk Direksi Museum tersebut.

Menurut kenyataannya, karya-karya tersebut bernilai ilustratif atau fisik belaka, sesuai fungsinya sebagai bahan penerangan antropologi, tanpa adanya pengungkapan nilai-nilai seni lukis potret.

Mengenai karya Pirngadi yang berthema pemandangan pun, nampak lebih memberikan kesan sebagai khayalannya tentang pantai dengan pohon-pohon nyiur yang tertiuip angin laut, sekalipun ini dibuatnya dengan bantuan sketsa-sketsa setempat.



Gadis Bali (Basuki Abdullah).

Karya selanjutnya diteruskan dalam studio, dengan usaha mengingat akan kesan-kesan pemandangan sewaktu menyaksikannya. Usaha selanjutnya adalah untuk memperbaiki hasilnya di beberapa bagian lukisan, supaya karya pemandangannya lebih menarik dan nampak lebih dramatis. Dalam hal melukis pemandangan alam, Abdullah Sr. dan Wakidi seperti tersebut diatas, jelas lebih produktif dan berkemampuan.



Menggarap Ladang (Basuki Abdullah)

Tapi bila diamati dengan seksama, maka karya-karya Abdullah Sr., Wakidi ataupun Pirngadi selain bernilai tentram, tenang dan bersih atau enak dipandang, menyimpan segi-segi kelemahan yang sama. Ini dikarenakan oleh rata-rata sikapnya yang belum berhasrat mempelajari unsur-unsur pemandangan alamnya dengan mendalam; yang oleh masing-masing pelukis tersebut baru sampai digambar dengan ketelitian cara melihat dari jauh semata-mata.

Kekurangan itu segera muncul, kalau diantara mereka dan usaha untuk melukiskan sebuah pohon dari dekat. Dengan alasan yang tidak cukup prinsipil, jika mereka melakukannya sebagai pelengkap daripada komposisi lukisan semata-mata dan bukan karena daya tarik daripada pohon itu sendiri.

Mereka tidak melukiskannya oleh karena terdapatnya sifat-sifat kekhususan, seperti kemegahan pohon ataupun oleh daya tarik batang pohon dengan keindahan irama dahan-dahannya. Mengapa ? Karena untuk menyatakan hal-hal yang terpenting itu dalam bentuk seni lukis yang realistik-naturalistik mendetail, dibutuhkan keahlian yang dapat mengamatinya secara cermat, dengan penyelenggaraan melukis yang anatomis benar.

Sedangkan setiap pohon dengan bagiannya, menceritakan tentang kehidupannya dan keindahan irama yang dimiliki setiap bagiannya.

Realisme dengan masalah dimensi ketiganya, sebenarnya harus mampu membentuk kesadaran pengamatan terhadap unsur-unsur keindahan seperti : a). Plastisitas setiap benda, b). ide keruangan yang mengelilingi benda-benda dengan rasa kedalamannya, dengan penggambaran atmosfer dan rasa getaran etherisnya, yang oleh mereka belum dapat diungkapkan sebagai masalah realisme.

Kekurangan-kekurangan seperti ini, niscaya telah menghambat peningkatan dari pada mutu seni lukis pemandangan alam dari mashab Hindia Molek pada umumnya.

Rudolf Bonnet dan Pita Maha di Ubud Bali.

R. Bonnet sebagai pelukis berasal Nederland, tentu bukan satu-satunya pelukis asing yang hidup secara menetap di Bali, Tapi mungkin yang paling lama menetap secara kontinu disana, sejak tahun 1928 sampai tahun 1959; kemudian untuk beberapa kali menengok Bali dan niscaya sebagai satu-satunya pelukis yang berhasil menanam simpati timbal balik antara pribadinya dengan seniman Bali dengan berpengaruh terhadap seniman Bali dibidang pendidikan melukis didaerah Ubud teristimewa.

Bersama Cokorde Gede Agung Sukawati dan pelukis Walter Spies, telah berhasil mendirikan perkumpulan "Pita Maha" pada tahun 1935 dengan daerah Ubud sebagai pusatnya.

Disamping bekerja tekun dan produktif sebagai pelukis, R. Bonnet lewat badan Pita Maha ini, selalu berusaha membimbing pelukis-pelukis Bali setempat yang merasa tertarik untuk belajar kepadanya.

R. Bonnet berhasil memasukkan pandangan barunya, supaya penguasaan melukis anatomis-realistis dengan komposisinya yang disederhanakan, dapat membantu lahirnya pembaruan bagi seni lukis Bali yang dekoratif dalam tradisinya. Kedua unsur baru tersebut, anatomi dan komposisinya, telah menjadi perhatian kebanyakan seniman di Ubud dan sekitarnya dari Padang Tegal, Pengosekan, Tabasja, Mas dan Bedulu, sehingga dalam prakteknya telah merupakan unsur-unsur pembentuk seni lukis dan patung gaya baru di Bali.

R. Bonnet yang juga mengajak untuk melukiskan tema kehidupan sehari-hari, telah berhasil diikuti sebagian pelukis Ubud dan pemahat di Mas khususnya. Perlu diketahui bahwa beberapa pelukis wayang, mempertahankan thema wayangnya, tapi dalam komposisinya menjadi lebih bebas atau berciri pembaruan juga. Mereka adalah antara lain I.G. Molog dan I Ketut Kobot. Sedangkan pembaruan yang lebih jelas dalam menggarap thema ataupun tidak, dapat ditemukan pada karya-karya Deblog. Demikian juga pemakaian warna-warna yang tidak primair, termasuk baru pula. Sedangkan warna-warna tradisional terbatas pada warna-warna biru dan merah saja,

disamping warna hitam tinta cina, yang pertama-tama digunakan dalam seni lukis Bali, dengan tambahan menempatkan prada mas kemudian. Sikap R. Bonnet yang tenang dalam cara-cara menuntun, membuatnya diakui sebagai pembimbing seni baru oleh para seniman yang waktu itu tergolong muda seperti I.B. Made, A.A. Gede Sobrat, I.G. Molog.

dan lain-lain, maupun oleh pelukis-pelukis yang sudah usia lanjut seperti Deblog dan I. Gusti Nyoman Lempad, seorang pelukis dan pemahat yang bahkan lebih tua dari R. Bonnet sendiri.

Pada tahun 1950 an, kesatuan seniman Bali telah diperbaharui dengan berdirinya Golongan Pelukis Bali di Ubud, dimana R. Bonnet banyak berpengaruh sebagai penghimpun juga.

R. Bonnet yang telah lama mengumpulkan karya-karya terbaik Bali, terhitung juga karya-karya seni lukis gaya Batuan yang memakai warna hitam putih saja, berhasil memajangkannya secara permanen dalam museum "Ratna Warta" di Ubud sejak tahun 1957, dengan pintu masuk yang dilukisi oleh I Gusti Nyoman Lempad, sekaligus sebagai hias exterior bangunan. Dalam gedung tersebut dapat kita temukan karya-karya seni lukis dan pahat dari jaman Pita Maha, sekitar 40 tahun yang lalu.

Dalam museum di Ubud itu tersimpan karya-karya seni patung, antara lain dari Cokot dan I.B. Nyana, sebagai tokoh-tokoh yang diakui terkemuka kemudian, oleh daya kreativitas ke Baliannya (Cokot) dan pembaruannya (Nyana).

Singkatnya, gaya baru Pita Maha memiliki dasar yang mempertemukan dua unsur estetis; pertama-tama yang berasal dari dunia artistik tradisional Bali dan kedua, unsur pengarah baru R. Bonnet, untuk juga mengungkapkan thema kehidupan sehari-hari dalam olahan gaya baru melukis, yang memperhatikan anatomi realistik serta penyederhanaan dan kebebasan komposisi, yang baru sifatnya untuk seniman Bali.

C. BERDIRINYA "PERSAGI"

Perkumpulan seni lukis Indonesia pertama dengan sebutan "PERSAGI" sebagai singkatan dari Persatuan Ahli Gambar Indonesia, didirikan pada tanggal 23 Oktober 1938 di Jakarta, dengan ketua Agus Djaya dan sekretaris S. Sudjojono. Perkumpulan yang merintis kesatuan pelukis-pelukis Indonesia untuk bekerja sama guna melahirkan "corak persatuan Nasional", hanya berdiri selama 4 tahun saja, ya'ni sampai tahun 1942, sebagai tahun berakhirnya pemerintahan Jajahan Hindia Belanda dan tahun dimulainya periode baru dari pendudukan Jepang di Indonesia.

PERSAGI beranggotakan : Emiria Sunassa, G.A. Sukirno, Sudiardjo,

Herbert Hutagalung, S. Tutar, Suromo, Surono, Oton Laksmana, Ramli, Sumitro, Suaeb Sastradiwirja, Ateng Rusyan, Saptarita dan Abdulsalam.

Dengan sikap baru PERSAGI yang menganggap karya seni sebagai budaya suatu bangsa, dihentikanlah anggapan yang ada, bahwa aktivitas melukis seolah-olah sudah cukup berhasil dengan didasari keterampilan teknis belaka, tanpa memerlukan pandangan hidup dan visi seni yang lebih luas dan dalam.

Pandangan demikian itu menurut PERSAGI terdapat pada mashab "Hindia Molek", sebagai dasar berkarya pelukis asing dan Belanda di Indonesia, maupun pelukis Indonesia sendiri yang sealiran. Karya-karya lukisan mereka menurut pengamatan PERSAGI, lebih bersifat routine dan kurang sekali mencerminkan ekspresi dari sikap hidup yang berkepribadian mantap. Maka PERSAGI berketetapan untuk mengkaitkan aktivitas kesenian dengan prinsip berolah seni yang sebenarnya dan kreatif.

Untuk kemajuan para anggota perkumpulan baru PERSAGI, diadakan latihan melukis bersama dengan mendiskusikan hasil-hasil.

Guna memperluas pengetahuan seni dipelajari perkembangan seni lukis Eropa, dari kaum impresionis dan ekspresionis sampai karya Picasso, sebagai rentetan tokoh-tokoh seni Eropa. Dianjurkan juga akan pentingnya mempelajari dan mengenal seni lukis sedunia. Majalah-majalah seperti Elsevier dan Studio banyak dipelajari dimasa PERSAGI.

Perkumpulan berhasil mengadakan pameran pertamanya pada tahun 1940 dalam gedung Kolff Jakarta, yang mendapat sambutan baik dari kalangan pers. Setahun kemudian berpameran kembali, pameran mana diselenggarakan dalam gedung Bataviaasche Kunstkring, sebagai tempat yang sebelumnya semata-mata memperkenalkan karya-karya pelukis asing dan Belanda.

Pers Indonesia maupun asing menyambut dengan hangatnya pameran PERSAGI yang kedua dengan komentar-komentar tinjauannya.

Sanusi Pane melukiskan dalam surat kabar "Pemandangan" tentang karya-karya Agus Djaya dan S. Sudjojono, juga mengenai karya Suromo dan S. Tutar. Kedua pelukis pertama olehnya dianggap berpengaruh. Agus Djaya dengan jiwa keningratannya dalam arti positif, seperti tersimpul dari karya-karya dan Sudjojono yang merasakan situasi kehidupan sebagai pergolakan.

AGUS DJAYA.

Agus Djaya, disamping melukis juga gemar membuat essay pendek berbahasa Belanda tentang pandangan melukisnya yang dituliskan dalam gaya romantis-poetis seperti juga waktu itu seni lukisnya.



Ramayana (Agus Djaja)

Kekhasan dari pada karya-karyanya, terletak dalam pembentukan tipologi tersendiri bagi wajah daripada figur-figur wanitanya.

Dalam sikap maupun komposisi figur-figur orangnya, terasakan kuat akan adanya hubungan dengan ide dan cara pengelompokan serta penjajaran sebagai komposisi, daripada figur-figur manusia pada relief candi, yang menjadi pengilham baginya. Tapi terkecuali persesuaian kesan kegemulaian dan kemolekan daripada figur-figur tersebut dari masa klasik kecandian, tidaklah terdapat kesamaan proporsi badaniah daripada figur-figurnya jika dibandingkan dengan relief yang sebenarnya. Selanjutnya tertujukan pada pembentukan wajah dari pada tokoh-tokoh utamanya, dengan mata yang berpandangan sayu, berkening lebat serta melengkung, dengan uraian rambut tertentu sebagai unsur-unsur terpenting atau fokus lukisan Agus Djaya. Karya-karyanya yang terbaik berhasil membawakan ekspresi pandangan mata yang jernih serta dalam.

Berbicara tentang karya-karya terbaiknya, Agus Djaya dengan motif-motifnya, telah berkemampuan memalingkan kembali perhatian kita kepada dunia poetik Timur dari masa kecandian. Seninya mengajak kita untuk lebih menghargai gema dari alam dekoratif, melalui warna maupun pembawaan kesan-kesan monumental daripada komposisi karyanya. Rasa mistik tidak tersisihkan, disamping penonjolan yang sama kuatnya akan sensualitas dari tokoh-tokoh wanitanya.

Agus Djaya juga melukiskan lingkungan kehidupan pertunjukan rakyat dengan menonjolkan sifat relax dan kekocakannya.

Terutama diketengahkan peranan pemain gendang dan peniup seruling dari permainan pencak silat atau kuda kepang yang gemuruh itu dalam gaya Jawa Barat.

Selanjutnya Agus Djaya tertarik pada mitologi pewayangan, dimana tokoh Arjuna dan Kresna dalam ceritera Mahabarata dengan Baratajudhanya, banyak digarap olehnya.

Dalam melukis seorang figur wayang, Agus Djaya tidak selalu mewujudkannya dalam tiga dimensi, tapi juga diciptakan dengan menggunakan stylasi perwayangan yang dua dimensionil saja.

Seorang tokoh ksatria dalam wayang dilukiskan olehnya dengan hidung yang mancung seperti pula terdapat dalam wayang kulit dan golek, tapi dihidupkan sebagai figur manusia yang berpakaian seperti tergambar pada relief candi atau dari analogi melihat tata pakaian pada wayang kulit dan wayang orang.

Dalam karya-karya aquarelnya yang dibuat diatas kertas pada masa Persagi seperti potret istrinya dan seorang penari topeng Bali, rata-rata

berwarna monotone keabu-abuan dengan menunjukkan sapuan-sapuan kwas yang cepat. Kemudian menghapusnya kembali sebagian karyanya dengan karet, dengan cara mana dilahirkan tekstur dari bidang kertas yang tidak rata lagi, tapi berombak dan karenanya mampu menafasi karya dengan kehidupan. Sketsa-sketsa dengan pena juga dibuatnya.

S. Sudjojono, sebagai penjiwa PERSAGI.

Tuntunan pertama S. Sudjojono didapat dari M. Pirngadi dan pelukis Jepang Yasaki di Jakarta, yang telah membimbingnya dengan memberikan dasar-dasar mewarnai lukisan, cara-cara melukis berikut pandangannya.

Rumus-rumus atau resep seni lukis yang oleh Sudjojono dianggap dapat menghalangi kebebasan pencarian ide dengan penemuan-penemuan kreativitas pribadi, ditolaknya kemudian.

Oleh Sudjojono sebagai pembaru seni lukis Indonesia, dirintis corak expresionisme dalam olahan pribadi, menjelang berdirinya PERSAGI pada tahun 1938.

Karya-karya pertamanya dalam arang diatas kertas, melukiskan potret dan figur orang atau anak. Lukisan yang mementingkan pencapaian ekspresi perwatakan disamping kemiripan fisik anatomis belaka, biasanya disertai sebaris dua baris kata-kata atau syair, yang mengungkapkan isi karya. Ini dilukiskannya dibagian atas atau bawah lukisan. Sebagai contoh mengenai lukisan anak yang duduk dilantai dan memandang keatas dituliskan "O burung, bawalah aku terbang".

Disebelah tanda tangannya terbaca "SS" dan nomor "101" yang dikurung selingkar garis menjadi semacam "stempel" Jepang. "SS" adalah singkatan namanya ya'ni Sindutomo Sudjojono, dan nomor "101" adalah nomor baku sebagai siswa di sekolah guru Kweekschool di jaman Hindia Belanda, Lembang, Bandung.

Visi seninya dan intuisi yang sama-sama kuat, telah membuat karya-karyanya dalam arang, seutuhnya bernilai sebagai manifestasi seni dengan ciri-ciri spontanitas dan sifat kedalaman pandangan.

Tentang karya-karya pastelnyapun yang untuk sebagian masih bersifat studi, sudah berkemampuan untuk menjelaskan akan kecenderungan memandang hidup dan kehidupan secara luas dan dinamis pula.

Dengan kecekatan menggambar yang mencapai produktivitas tinggi, dilukiskan dalam karya-karya pastel secara impresionistis, berbagai kesan mengenai jajaran gedung yang nampak padat dan kering oleh terik matahari di berbagai jalan kota Jakarta, yang antara lain menggambarkan kontras antara kesederhanaan dari penjual kaki lima dengan bangunan gedung-gedung

suatu kota besar sewaktu masih bernama Betawi atau Batavia.

Karya Sudjojono sesudah masa studinya ditandai dengan kehendak menyusun tema dan motif dalam dua gaya : ekspresionisme dan gaya naif/ekspresionisme naif. Untuk menggalang seni dalam ekspresionisme yang memperhatikan dasar-dasar teknis maupun yang membuangnya, lebih banyak digunakan media cat minyak. Penamaan ekspresionisme—naif dapat saya pakai untuk karya S. Sudjojono yang nampak membuang penguasaan teknis melukisnya, karena ia sebenarnya bukan tipe pelukis dengan gaya naif semata-mata yang tidak menguasai teknik.

Percobaan-percobaan Sudjojono dalam menyusun tema-tema yang khas, yang bertalian erat dengan penggambaran jalan pikirannya yang menghayati situasi lingkungan, kadangkala nampak memaksanya untuk meminjam unsur-unsur motif hasil karya seniman luar negeri yang dikaguminya; namun selalu dalam olahan pandangannya dan ditemukan dalam gaya yang bersifat pribadi.

Misalnya lukisan "Jalan Lempang", dengan "burung-burung hitam yang nampak beterbangan diatas ladang" untuk melatar belakangi tema potret diri yang bernafas simbolis, guna menggambarkan ide keyakinannya, bahwa ia "berjalan" diatas jalan yang lempang atau jujur, telah mengundang masuknya motif burung-burung hitam yang beterbangan diatas ladang itu, sebagai pengaruh yang berasal dari karya Van Gogh.

Disana dirinya dilukis berbaju putih, dengan membawa tas atau peti cat ditangannya; lukisan yang mencoba mengisahkan perjalanan dengan cita-cita kebenaran dan pembaruan seni lukis untuk Indonesia, dalam penyelenggaraannya menggunakan corak melukis yang paling sederhana, yang membuang kesan telah dimilikinya kecakapan melukis secara teknis; sedangkan dirinya dilukiskan dari belakang.

Dalam eksperimen karyanya lain, yang menggambarkan raksasa tengah menelan orang, tentu dalam arti pengungkapan simbolis pula, mengingatkan kita pada motif seni Gaya dari Spanyol.

Mengesan kuat oleh keutuhan ekspresi yang pribadi, adalah lukisannya yang menggambarkan beberapa orang anak yang sedang berkejar-kejaran mengelilingi sebuah pohon. Karya mengesan kuat, karena memiliki gaya bebas dari lukisan anak yang masih murni, dengan ciri-ciri penyederhanaan bentuk atau pengesanan simplisme bentuk secara dominan.

Sebaliknya dengan ekspresi warna goresan kwas, yang mampu membawakan suasana magis dari warna serba kecoklatan yang berat, tentunya tidak berasal dari dunia kanak-kanak, tapi sebagai manifestasi seni penciptanya.

Sebuah karyanya yang berjudul "Nyekar", hendak menerangkan secara sederhana dan jelas, apa makna "mengirim bunga" dimakam bagi si arwah.

Arti pengiriman bunga yang membahagiakan arwah itu, oleh Sudjojono dilukiskan dengan penggambaran kedatangannya ke bumi, menemui keluarga yang sedang menaburkan bunga.

Karya surrealistisnya ini bertujuan menggambarkan kepercayaan tradisional yang dimiliki sebagian rakyat Indonesia. Sedang karya "Sayang kita bukan anjing" hendak melukiskan keteguhan batin.



Rose Pandanwangi (S. Sudjojono)

Batin yang menolak terpancing, sebagaimana anjing melihat sekerat daging pasti akan berusaha memakannya, walau daging diikat tali dan dilarikan orang secepat anjing yang mengejanya. Tidak demikian halnya dengan manusia yang memilih memperjuangkan kemerdekaan, daripada percaya pada janji Jepang untuk kelak memerdekakan kita melalui suatu persiapan yang panjang dan tidak meyakinkan.

Karyanya mengenai orang bermata satu nampak mengerikan dan mungkin sekali sebagai karya yang paling mengekspresikan pengenalan Sudjojono terhadap dua magi.

Diantara karya terakhir Sudjojono dijamin pendudukan Jepang, yang juga menggunakan gaya expressionisme-naif seperti berlaku pada "Jalan Lempang" atau "Nyekar", melukiskan potret dirinya sebagai ayah yang sedang membimbing anaknya yang masih kecil, dihalaman rumah yang penuh tanaman bunga.

Gaya-gaya tersebut diatas yang rata-rata dapat digolongkan ekspresionisme-naif, menemukan akarnya pada keberhasilan lukisan "Cap Go Meh" dari tahun 1940 sebagai puncaknya. Tentang masterpiece Sudjojono yang lain yang sukar terlupakan, tidak terungkap dalam gaya naif, tapi dalam gaya ekspresionisme. Karya melukiskan seorang perempuan yang duduk dimuka kelambu terbuka. Wajah wanita berpandangan sayu menyayat. Walau dalam sikap memandangnya tergambarkan cukup pengertian dan kerelaan; namun penyerahan dirinya pada penderitaan hidup dalam kekurangan, dirasakan berat.



Mengungsi (S. Sudjojono)

Demikian mengenai beberapa contoh karya Sudjojono, sebelum dan selama pendudukan Jepang, dalam usahanya merintis pembaruan melalui ekspresionisme kejiwaan dalam seni lukis.

Dalam kumpulan tulisannya yang berjudul "Seni lukis", kesenian dan seniman "kita jumpai pertimbangan dan pengarahan 'seninya antara lain sebagai berikut :

- a. Bahwa setiap seniman pertama-tama harus berwatak seniman pula, yang berani melontarkan idenya kepada dunia, walau tidak mendapat tanggapan publik sekalipun.

Dengan watak dan sikap demikian saja, ia akan berani memperjuangkan



mengungsi.

apa yang dinamakannya kebenaran dan mencintai apa yang diyakini sebagai keindahan.

Bukan keindahan dalam arti yang bagus menurut publik, tapi keindahan dalam arti estetis bagi seorang seniman.

- b. Kesenian yang tinggi diinspirasi dari kehidupan sehari-hari, setelah berhasil diolah menurut pandangan seniman; ia hanya diciptakan atas dorongan dari dalam saja, yang memaksa seniman untuk melahirkannya.

G.A. Sukirno.

Sukirno membentuk dirinya sebagai satiris. Olehnya banyak digambarkan tentang orang-orang yang dikenalnya, atas dasar watak dan perbuatan yang dialami Sukirno sendiri. Biasanya sebagai pengalaman-pengalaman yang



Potret diri (G.A. Sukirno)

pahit baginya. Karenanya seorang dapat digambarkan sebagai kera, karena sering diketahui Sukirno melakukan kejahilan, dengan laporan-laporan yang banyak menyulitkan pihak lain semata-mata.

Potret seorang yang lain lagi dilukiskan berkepala anjing, karena suka mengerjakan segala hal untuk kepuasan majikannya, dengan akibat-akibat yang menyusahkan banyak orang.

Demikian karya G.A. Sukirno kebanyakan, bersifat sindiran yang sarkastis sebagai pengungkapan rasa kejujuran yang menilai kepribadian seseorang secara simbolis. Gaya melukisnya diwujudkan dalam beberapa macam. Banyak sekali yang nampak dalam corak karikatural; sebagian lain bernada surrealistis, tapi diantara karyanya juga diselenggarakan dalam gaya realisme. Sukirno menafaskan iklim jamannya dan khususnya sebagai anggota PER-SAGI, yang haus akan pembaruan dengan penjelajahan dalam gaya maupun tema.

Lukisannya yang bermotif bertamasya bersama keluarga dalam perahu layar dan salah satu potret dirinya dalam warna-warna kecoklatan, yang merupakan dua lukisan G.A. Sukirno yang bernafaskan ketenangan.

Ketenangan jarang ditemui pada karya-karyanya, baik yang menyoroti kehidupannya sendiri ataupun kehidupan pada umumnya, yang olehnya dianggap penuh prolema dan menunggu pemecahan.

Salah satu karya potret dirinya diekspresikan sebagai singa yang lapar, dengan seluruh anggota keluarga menunggang dipunggungnya.

Disana diekspresikan, kerelaan dirinya sebagai seniman untuk berani hidup dengan kekurangan, disamping memperlihatkan rasa tanggung jawab pribadinya yang tetap besar, untuk melindungi keluarganya.

Emiria Sunassa.

Dialah perintis dari gaya murni, yang melukis tanpa pendasaran studi teknis di Indonesia.

Menurut katalogus dari sebuah pameran tunggalnya pada tahun Emeria Sunassa cukup produktif, sehingga menjadi pertanyaan, dimana saja tersimpan karya-karyanya dari sebelum jaman pendudukan Jepang dan sesudahnya. Sekarang ?

Disadari olehnya sepenuhnya, bahwa cara melukisnya berlangsung tanpa sandaran pada kecakapan teknis; dengan menyalurkan sepenuh ekspresi lewat bentuk-bentuk yang non-teknis belaka.

Banyak karyanya diliputi suasana magis keseraman; tapi terdapat diantaranya juga, yang menggelorakan warna-warna.

Emiria Sunassa sebagai penggemar fanatik dari anjuran S. Sudjojono, pada suatu pertemuan di jaman pendudukan Jepang, melontarkan dengan semangat supaya pelukis Indonesia "berani mengayunkan pensil (maksudnya kwas) dengan membuang teknik".

Karena teknik menurut Emiria menjadi penyerap dan penjerat dari pada jiwa seniman. Tapi menurut kenyataan, sedikit saja diantara pelukis Indonesia yang meneruskan keyakinannya dan bekerja dengan corak primitif ala

Emiria; kecuali Otto Djaja dalam sebagian karya-karyanya dan Saptarita yang telah meninggal dunia.

Nampak belakang melukis dalam gaya naif ini, Maryati Affandi serta Sulaeha Angkama, kedua-duanya adalah pelukis wanita dan istri-istri pelukis, yang pernah mengadakan pameran masing-masing di Balai Budaya Jakarta, sesudah tahun 70 an. Walaupun hampir berjalan sendirian, Emiria Sunassa telah merintis cara melukis dengan dasar berpandangan semata-mata atau murni, tanpa sandaran pada kecakapan teknis dengan mengenakan corak naif.

Supaya karya seni akan sepenuhnya mewakili kemauan dan intuisi serta cara pribadi seseorang dalam melukis, yang menurut Emiria sudah merupakan bentuk pernyataan budaya seutuhnya.

D.SENI LUKIS INDONESIA PADA ZAMAN PENDUDUKAN JEPANG, 1942 – 1945.

Jaman pendudukan Jepang, pernah diramalkan akan berlangsung "seumur jagung" saja. Artinya, akan berlaku sangat cepat atau berumur pendek saja. Dan sesuai kenyatannya, ramalan oleh "Joyoboyo" itu benar, karena ia hanya berlangsung 3½ tahun.

Namun demikian, arti jaman yang sependek itu, tetap penting; baik sebagai penempatan semangat bangsa, maupun peranannya sebagai situasi yang berkemampuan mendorong pertumbuhan seni rupa Indonesia baru, sesudah masa PERSAGI.

Dalam memberi kesempatan bagi tumbuhnya dunia kesenian Indonesia pada bidang-bidang seni rupa, drama, musik, tari (kecuali sastra yang terkena sensor) pemerintah pendudukan Jepang tentunya mengharap balasan simpati, yang dapat menunjang stabilitas politik pemerintah pendudukannya. Tapi sikap seniman Indonesia tak sedikitpun terpengaruh oleh propaganda Jepang "Asia untuk bangsa Asia", maupun terpikat akan "janji Jepang untuk memberikan kemerdekaan kepada bangsa Indonesia".

Seniman Indonesia semata-mata menggunakan segala kesempatan yang ada untuk berlatih dan memajukan dunia seni Indonesia, dengan keyakinan bahwa kemerdekaan bangsanya sudah berada diambang pintu, sebagai hasil daya upaya dan perjuangan dari bangsa Indonesia sendiri.

Dengan cara masing-masing, empat exponen seni lukis Indonesia, telah menyediakan diri untuk menyusun generasi muda.

S. Sudjojono disertai memimpin "Bagian Kebudayaan" dari pada Badan "POETERA", sebagai nama singkatan dari Badan Pusat Tenaga

Rakyat, yang dipimpin Empat Serangkai, yakni Sockarno, Hatta, Ki Hadjar Dewantara dan Kyai Haji Mansyur, yang bersama-sama merupakan pemuka bangsa Indonesia yang telah menyadari pentingnya pembimbingan dibidang kebudayaan.

Secara praktis, Sudjojono mengasuh Bagian Seni Rupa saja.

Ia dibantu Affandi, dengan cara yang khas pribadi Affandi, ya'ni dengan aktif melukis saja, tanpa banyak bicara, dengan tugas menghasilkan karya-karya yang menyakinkan dalam pameran tunggal yang tengah dipersiapkan.

Pameran tunggal karya-karya Affandi terbukti kemudian berdaya membuka mata masyarakat dan meyakinkannya, bahwa seni lukis baru Indonesia sudah kuat dan bukan lamunan atau cita-cita "PERSAGI" semata-mata, tapi telah menjadi kenyataan sebagai karya-karya ciptaan Affandi.

POETERA juga menyelenggarakan pameran gabungan dari pelukis secara berurutan dari karya Basuki Abdullah, Affandi, Kartono Yodhokusumo dan Nyoman Ngendon.

Kantor "Keimin Bunka Shidoso" yang didirikan oleh pihak resmi Jepang, sebagai kantor "Pusat Kebudayaan", mempercayakan kepada Agus Djaja untuk memimpin Bagian Seni Rupanya. Pembiayaan dan fasilitas-fasilitas yang tersediakan adalah sebagai berikut :

- a) penyediaan ruangan latihan melukis bersama, yang menyediakan modal;
- b) penyediaan ruangan pameran bersama;
- c).Pemberian beaya untuk pameran keliling kota-kota besar di Indonesia dengan penyediaan hadiah atau penghargaan terhadap karya-karya yang dipandang bermutu dan;
- d)pembeayaan untuk menyelenggarakan kursus menggambar secara teknis akademis dibawah asuhan Basuki Abdullah, sebagai satu programnya juga.

Dalam pameran bersama Keimin Bunka Shidoso telah muncul nama-nama baru seperti Otto Djaja, Henk Ngantung, Hendra Gunawan, sedang Kartono Yudhokusumo telah dimatangkan oleh Bagian Kebudayaan POETERA dan Affandi telah menyakinkan masyarakat dengan pameran tunggalnya digedung POETERA pada tahun 1943. Nama-nama lain yang telah melatih untuk mematangkan diri adalah Dullah, Barli dan Basuki Resobowo. Sedangkan nama-nama angkatan baru yang mulai melukis waktu itu adalah Kusnadi, Muchtar Apin. Zaini, Nashar, Shari, Trubus dan Deracham.

Setelah Badan POETERA ditiadakan oleh pemerintah pendudukan Jepang pada tahun 1944, maka S. Sudjojono diminta kesediaannya untuk

mengajar pada Keimin Bunka Shidoso. Dengan dasar perjanjian mendapatkan kebebasan cara melatih sepenuhnya, tawaran tersebut diterima Sudjojono.

Pelukis-pelukis Jepang berada di Indonesia adalah Sase Ono, seorang karikaturis; Yamamoto, seorang ekspresionis; Yeshioka, seorang impresionis dan Kohno, seorang ahli design poster modern.

Mereka bersikap dewasa dengan menyambut, tanpa kehendak mencampuri cara melukis seniman Indonesia ataupun mempengaruhi cara melatih angkatan mudanya. Merekapun tidak meminta seniman Indonesia melukis untuk propaganda Jepang dalam perang Timur Raya, kecuali sekali untuk melukis kaum romusya.

O t t o D j a j a

Otto Djaja juga memulai kehidupan melukisnya tanpa pendasaran yang menguasai segi-segi teknis, seperti jalan yang ditempuh Emiria Sunassa. Tapi karya Otto Djaja berbeda jelas dari hasil Emiria, oleh adanya kesan kelancaran mengerjakan dan dari sifat-sifat kejiwaan yang periang; yang melihat segala sesuatu dengan kecerahan optimisme beserta pandangan humoris yang dimiliki Otto Djaja.

Sebuah lukisannya yang berjudul "Pertemuan", melukiskan suatu konflik dalam dialog tanpa kata. Karya yang merupakan masterpiece Otto Djaja ini, melukiskan adanya gangguan psikologis dalam suatu pertemuan yang romantis sifatnya antara dua insan, pria dan wanita, disebuah kamar tidur.

Kacamata awam, mudah sekali menduga, bahwa karya hanya sampai menimbulkan kesan karikatural; sebaliknya mata terlatih, yang pasti akan membedakannya dari kecenderungan membuat karikatur yang non-artistik biasanya. Pertama-tama oleh segi pewarnaan yang mengesan lembut dan hemat sekali penyelenggaraannya, namun berkemampuan membangun kehidupan cita-cita estetik - koloristik yang lengkap. Dan yang kedua, oleh kuatnya segi pendalaman sipencipta terhadap situasi.

Karya lainnya dengan judul "RESEPSI" adalah yang paling populer, yang telah dikenal banyak orang. Resepsi menggambarkan pertemuan korps diplomatik asing dan Indonesia, beserta isteri masing-masing. Diungkapkan oleh Otto Djaja tentang suasana keramah-tamahan pertemuan. Keramah-tamahan yang wajar, tapi kadang-kadang juga yang canggung dengan sifat kekakuan pertemuan yang formil dengan pengenalan pakaian masing-masing yang resmi dan bagus itu; dengan cara bersolek yang diistimewakan pula dari sebagian tamu yang datang. Berdandan secara istimewa, bagi sosok tubuh yang tidak selalu istimewa, yang ekstra gemuk, pendek atau panjang me-

lengkung, mendapat sorotan humoristis Otto Djaja. Menurut kenyataan juga bahwa pakaian yang bagus tidak selalu dapat membuat orang nampak lebih bagus, oleh kebiasaan sikap-sikap yang aneh, yang mereka tidak didasari; dan yang pasti akan lebih menonjol dari pada segala kwalitas pakaian.



Gadis Jakarta (Otto Djaja)

Otto Djaja tidak selalu memilih bahan themanya, untuk diterjemahkan kedalam bahasa seni lukisnya, karena ketajaman penglihatannya sudah menemukan suasana yang menarik, dimana saja.

Seperti pemandangan dalam "Pasar kain batik" di Solo, melukiskan kemeriahannya berjual-beli batik antar wanita cantik yang serba ramping tubuhnya serta ramah sikapnya. Sedang motif lukisan sketsanya dari masa revolusi menggambarkan wanita berpayung yang membonceng sepeda. Wanita nampak duduk dibelakang sang suami yang ber-jas lengkap, berpeci hitam dan ber-dasi; tampak ngebut dibawah hujan lebat, dengan bendera merah putih yang berkibar distang sepedanya.

Lukisannya mengenai pertunjukan wayang golek, menggambarkan betapa asyik peristiwa romantik yang sedang berjaln antara pesinden dan pemain rebab, sewaktu pertunjukan wayang berjalan.

Otto Djaja tidak saja optimistis dalam berbagai cerita lukisannya, pun paling berani dalam menggunakan bermacam alat menggambar sekaligus.

Seperti tinta, potlot, pastel, cat air dan cat minyak bersama-sama ; untuk menghasilkan sebuah karyanya dalam corak semacam sketsa saja. Karya dalam tehnik ini melukiskan barisan anak-anak kecil, yang masing-masing memanggul senapan buatan dan membawa tongkat kayu untuk menggantikan pedang Jepang. Karya segar ini berhasil memenangkan hadiah ke I pada tahun 1943, adalah hasil dari cara melukis yang khas Otto Djaja, sebagai penemuannya yang memakai bermacam-macam alat gambar tersebut di atas berbarengan.

Perlu diketahui, bahwa Otto Djaja juga menggarap tema-tema lukisan dari alam impian, sebagai khayalannya yang mengenal dongeng-dongeng atau legenda daerah, dalam pilihan warna-warna yang lebih meriah.

A f f a n d i.

Karya pertamanya dari tahun 1936 di Bandung, terdiri dari sketsa dengan tinta hitam dan pena, karya pastel dan cat air, yang telah mengandung rasa dengan getaran dinamika yang besar. Kalau dengan media pastel ia berusaha menepati bentuk, maka sketsa dengan pena dan tinta cinanya nampak lebih bebas.

Affandi merupakan tokoh yang berdiri sendiri. Tanpa guru langsung ia berkemampuan menguasai studi anatomis yang diperlukan mendasari seni lukisnya. Dari kesempatan mempelajari karya-karya besar Michel Angelo, Botticelli dan Rembranit melalui reproduksi saja, ia berhasil menciptakan lukisan wajah ibunya dalam cat minyak pada tahun 1940, dengan kecermatan anatomis secara akademis dan ketetapan ekspresi air muka ibunya yang menjadikannya sebuah karya seni.

Karya potret ibunya memiliki keistimewaan penyusunan warna-warna maupun garis. Lukisan dengan warna dasar yang tipis menerawang, memungkinkan setiap warna yang kemudian digariskan diatasnya nampak jelas atau berdiri sendiri, terpisah dari warna dasarnya. Cara mewarnai potret dari wajah ibunya dengan terutama mewarnai kerangka dalam garis-garis yang mewujudkan pembentukan wajah, dilakukan oleh Affandi karena kecondongan hasratnya untuk memberikan peranan yang penting pada garis, sekalipun bagi gaya yang menjurus naturalistis mendetail. Demikian maka garis mempokoki pelaksanaan pembentukan potret secara anatomis dan menduduki peranan bagi pembentukan kehidupan jiwa potret secara psychologis.



Ibu (Affandi).

Karya-karya dalam pameran tunggal pertama Affandi pada tahun 1943 yang di selenggarakan di gedung "POETERA", Jakarta, telah membuka cakrawala yang sangat luas dan jauh sebagai kemajuan yang nyata dicapai oleh seni lukis baru Indonesia, yang mengetengahkan nilai seni lukis yang mantap, dalam gaya ekspresionisme yang menyakinkan.

Tidak mengherankan, kalau Affandi mendapat kepercayaan generasi muda, segera sesudah kemerdekaan, dengan sikapnya yang membungkam, tanpa banyak berbicara dengan hanya mengajak melukis dan bekerja keras.

Pameran tunggal tersebut diatas adalah terutama untuk mengetengahkan karya-karya Affandi yang dikerjakan di Bali. Bali yang ternyata sangat menarik Affandi untuk melukis alam dan kehidupannya.

Dengan singkat, pameran tunggalnya telah menggambarkan hasil kerja seorang yang benar-benar menguasai profesinya, sebagai seniman dengan ber-pribadi jenius. Dengan sikap kejujuran, Affandi telah melukiskan berbagai segi kehidupan Bali dalam kejelasan pengekspresian. Tidak hanya melukis upa-



Kuda (Affandi)

cara tradisional sebagai daya tarik Bali untuk seluruh dunia. Tapi juga menyeket babi serta kegemaran orang minum tuak.

Dinyatakan harunya dalam lukisan-lukisan terhadap ayam jago yang berani berlaga, tapi mati setelah bersabung. Sebenarnya sebagai rentetan subyek

baru dari kehidupan di Bali, yang belum pernah terlintas dalam pernah ingatan pelukis-pelukis sebelumnya untuk dinyatakan dalam lukisan.

Bukankah pelukis-pelukis turistik sebelumnya melihat Bali dari pandangan visual exotis semata-mata ?.

Pameran Affandi juga menampilkan hasil-hasil lukisan yang diciptakan di Jakarta dan Bandung sebelumnya.

Berkali-kali wajah murni puteri kecilnya, Kartika, potret diri dan potret keluarga dilukisnya. Sedangkan kisah seorang pengemis dilukiskan dalam 3 pose, masing-masing diatas sebidang; waktu ia datang, waktu ia berhenti dan pergi, yang direkatkan menjadi satu lukisan besar dalam media cat air. Karya lain yang sukar terlupakan, ialah mengenai kematian burung gereja yang terjungput ditangannya.

Dalam satu kali pamerannya, Affandi telah mengisahkan kebesaran alam, kehidupan, derita dan kematian, juga mengekspresikan magi, kejernihan dan kecerahan yang dilihat Affandi dalam kompleksitas kehidupan. Kesemuanya dinyatakan dalam warna dan garis-garis khas Affandi, melalui goresan kwas yang kuat dan sapuan yang lebar.

Affandi yang kerap menyatakan dirinya sebagai pengagum Van Gogh dalam ekspresionisme keseniannya maupun dalam sikap hidupnya yang humanistik, membuat banyak orang beranggapan, bahwa karya kedua ekspresionis terlalu besar persamaannya.

Tentang kesamaan kedua seniman, jika mengenai struktur karya seninya, perlu sekali dikaji dengan membanding karya kedua tokoh seni tanpa prasangka.

Dalam meneliti karya Van Gogh akan ditemukan banyak garis yang lurus serta pendek; yang berjalan paralel. Sedangkan dalam karya Affandi, banyak terdapat garis yang panjang serta menggelembang, atau mengalun, sebagai garis-garis yang simpang siur arahnya.

Kecuali semua itu, jelaslah bahwa Van Gogh tidak pernah melepaskan pemakaian kwasnya untuk melukis; sedangkan Affandi, pada mulanya saja menggunakan alat kwas. Selanjutnya, memelototkan cat minyaknya dari tube ke kwas secara langsung.

Cara melukis Affandi yang terakhir ini telah menyebabkan permukaan kanvasnya bertekstur atau ber-relief, terdiri atas warna-warna cat kental yang menonjol keluar dari permukaan kanvas.

Kebalikan dengan Van Gogh yang dalam karya cat minyak, selalu mengisi seluruh bidang kanvasnya, Affandi sering membiarkan sebagian bidang kanvasnya kosong tanpa cat.

Bagian-bagian daripada kanvas yang kosong dalam sebuah lukisan pada umumnya, membawakan nafas rasa kelegaan, seperti jelas halnya pada lukisan Timur dari mashab Tiongkok klasik ataupun Jepang klasik.

Akhirnya dapat disimpulkan, bahwa perihal kesamaan Affandi dengan Van Gogh, hanyalah terdapat dalam sebagian ekspresi karyanya saja; atas dasar kesamaan sikap kejiwaan masing-masing yang humanistik dan kesamaan gaya ekspresionisme yang universal, seperti dianut kedua seniman. Sedangkan dalam struktur karya masing-masing nampak banyak sekali perbedaannya.

Tentang kebiasaan Affandi untuk mengosongkan sebagian bidang kanvasnya, berasal juga dari kebiasaan melukis dengan cat air, sebelum periode cat minyaknya. Periode cat airnya ini berlangsung tujuh tahun, dari tahun 1936 sampai pertengahan jaman pendudukan Jepang.

Dan dalam periode terakhir dari masa aquarelnya di Jakarta, Affandi telah meninggalkan penggunaan kanvas; dengan memelototkan cat airnya langsung dari tube ke kertas juga, seperti apa yang dilakukannya kemudian dalam cat minyaknya..

Setelah bidang kertasnya berisi garis-garis dari yang pertama kertas motifnya, segera diguyurkan air dengan kedua tangannya berkali-kali, dari ember kepermukaan kertas.

Penyiraman air kepermukaan kertas, dilakukan untuk mencairkan kental-kentalan cat yang telah diplototkan diatas kertas sebelumnya, guna mewarnai kertas sebagai latar belakang karya cat airnya.



Gunung Agung (Affandi)

Affandi suka menyertai tanda tangannya dengan simbol gambar matahari, tangan dan kaki orang, untuk menggambarkan falsafah hidupnya yang mengagumi kebesaran alam, dan ingin mengisi hidupnya dengan banyak bekerja saja.

A F F A N D I

Affandi dilahirkan di Cirebon, 1907.

Pendidikan AMS--B, Jakarta.

Melukis dengan belajar sendiri, 1936 – 1942 di Bandung

1942 – 1945 bekerja dan melukis di Jakarta.

1943. Pameran Tunggal yang pertama di Jakarta.

1946. Pindah ke Yogyakarta, mendirikan Perkumpulan "Seniman Masyarakat", kemudian menjadi anggota "Seniman Indonesia Muda" sampai 1947. Mendirikan Pelukis Rakyat, 1947.

1948. Kembali ke Jakarta, mendirikan "Gabungan Pelukis Indonesia"

1950. Melawat ke India dengan biaya sendiri. Dengan bantuan Pemerintah India menyelenggarakan pameran keliling kota-kota besar India.

1952. Melawat ke Eropah, dan mendapat sambutan atas pamerannya di Inggris, Nederland, dan Belgia.

1953 – 1954. Meneruskan perjalanan ke Perancis dan Italia.

1953. Pameran bersama di Biennale II, Sao Paulo, Brazilia.

1954. Mewakili Indonesia di Biennale, Venezia, Italia. Karya tercatat oleh juri sebagai diantara karya-karya yang terbaik.

1955. Sepulangnya dari Eropah, untuk beberapa tahun di Yogyakarta mengajar di ASRI.

1955. Pameran Tunggal di Jakarta.

1957. Dengan grant Pemerintah Amerika mempelajari Metode Pendidikan Kesenian.

1962. Menjadi guru Besar Kehormatan pada Ohio State University.

1964. Menerima Hadiah pada Biennale, Biennale Menice.

1966. Pameran di Museum of Modern Art di Sao Paolo, Brazilia.

1968. Membuat mural pada East West, Center University, Hawaii.

1969. Ketua Persatuan Seni Rupa Internasional "J.A.P.A."; menerima "Anugerah Seni" dari Pemerintah Indonesia. Diangkat menjadi Anggota "Akademi Jakarta Seumur Hidup"

1974. Mendapat gelar Doktor Kehormatan (doctor honoris causa) dari University of Singapore.

1977. Menerima kehormatan internasional penghargaan "Dag Hammeskoeld" di Italia Eropah. Menetap di Yogyakarta.

Kartono Yudhokusumo

Kartono Yudhokusumo memperlihatkan bakat melukisnya sejak muda, dalam karya-karya sketsa dengan konte, yang ditambah warna-warna tipis aquarel, mengenai potret, tanaman dan pemandangan alam yang dikerjakan serba spontan. Kemudian juga melukis dengan cat minyak dalam temperamen yang sama.

Type karya dalam periode pertama Kartono ini, pernah mendorong Sudjojono untuk menuliskan tentang pelukis muda Kartono sebagai avant-garde, yang berani memelopori penggunaan warna-warna muda yang terang; sebagai pertanda dari kelahiran era baru seni lukis Indonesia yang mengutamakan kejujuran.



Alam (Kartono Yudhokusumo)

Kartono adalah kebalikan dari mereka yang membiasakan diri melukis dengan warna-warna yang kegelapan, yang disangsikan Sudjojono akan keterbukaan jiwa penciptanya, Karena dengan pemakaian warna-warna gelap, orang mudah menyembunyikan kekurangan.

Tapi pameran tunggal Kartono yang pertama digedung POETERA pada tahun 1943, menunjukkan perobahan pengarahannya yang drastis dalam pengisian jiwa karya barunya; karena penglihatannya yang extrovert digantinya dengan cara memandang yang introvert.

Ini jelas mengherankan banyak orang yang mengenal karya-karya Kartono sebelumnya.

Dalam pameran tunggalnya itu, telah dimulai proses metamorfosis karya Kartono, yang berubah menjadi lukisan-lukisan yang mengesan tenang. Motif-motif potret dan keluarga diselenggarakan dalam sapuan-sapuan khas yang dihaluskan; mengenakan lingkaran garis-garis kontur yang serba jelas dan tebal pula. Pameran tidak lagi membawakan karya-karya dalam sapuan yang liar dan spontan, seperti waktu melukis tanaman dikebun, dengan dinamika karya cat minyaknya yang diselenggarakan dalam warna-warna muda. Warnanya pun turut mengendap dengan pilihan warna-warna yang membe-rat; dipulaskan secara rapih bagi potret-potret yang realistis, tapi yang tidak menonjolkan dimensi ketiga.

Dinamika dalam karyanya sebenarnya tidak dihentikan, tapi sifat dinamika lukisan Kartonolah yang sepenuhnya berubah; mengisi karya-karya barunya dengan nafas surrealisme dari impian.

Karya-karyanya makin memancarkan keriangannya jiwa, yang melihat hidup dan alam semesta seperti taman sorgawi dalam keindahan warna-warna.

Lukisan "Pick-nick" yang pictural dan fantastis, mengharukan oleh rasa kemesraannya terhadap lingkungan, isteri dan anak, sebagai cukilan dari kebahagiaan hidup Kartono yang berlangsung pendek dengan keluarganya.

Tentang lukisan "Bandung-nya", adalah untuk mengulas betapa meriah sambutan masyarakat sekeliling kediamannya, terhadap karier hidup sebagai seniman.

E. PERIODE PENDIRIAN SANGGAR—SANGGAR ANTARA TAHUN 1945—1950.

Pada hari-hari pertama diproklamasikan kemerdekaan Indonesia pada 17 Agustus 1945, belumlah dapat terjamin bagi berlakunya ketertiban dan adanya ketentraman di wilayah ibu kota Jakarta dan sekitarnya, oleh karena adanya tentara Sekutu yang diwakili tentara Inggris, dimana juga ikut serta tentara Belanda, yang mencoba untuk menduduki kembali wilayah Indonesia. Secara berangsur-angsur, kantor-kantor Pemerintahan Republik Indonesia yang baru saja mulai bekerja, dipindah ke Yogyakarta, yang dijadikan Ibu-Kota Republik Indonesia, sampai diakuinya kemerdekaan Indonesia oleh Dunia Internasional pada tahun 1949.

Pada masa revolusi fisik antara tahun 1945 — 1949, yang memperjuangkan pengakuan kemerdekaan bangsa, potensi seniman seni rupa terkuat dari Jakarta dan juga Bandung, pindah ke Yogyakarta. Dengan demikian, maka pada tahun 1946 telah dapat berdiri sanggar "Seniman Masyarakat",

sebagai perkumpulan seni lukis pertama dengan pimpinan Affandi di Yogyakarta.

Tidak lama kemudian sanggar tersebut dirobah namanya menjadi "Seniman Indonesia Muda", disingkat SIM, dengan pimpinan S. Sudjojono. Dalam sanggar yang terletak ditepi alun-alun utara, mereka adakan latihan melukis bersama, dengan anggota-anggota Affandi, Hendra, Sudarso, Sudiardjo, Trubus, Setjojoso, Dullah, Kartono Yudhokusumo, Basuki Resobowo, Rusli, Hariyadi, Suromo, Surono, Abdul Salam, Zaini dan D. Joes.



Anak duduk (Kusnadi).

Pameran dari hasil melukis bersama, diselenggarakan pada waktu-waktu tertentu di dalam sanggar saja.

Pada tahun 1947 sebagian dari anggota SIM dengan ketua S. Sudjojono berpindah ke Surakarta, yang pada tahun 1948 kembali lagi ke Yogyakarta. Anggotanya bertambah dengan Trisno Sumardjo, Oesman Effendi, Sasongko, Suparto, Mardian, Wakijan, dan Srihadi.

Sebuah majalah seni rupa berhasil diterbitkan.

Pada tahun 1947 berdiri perkumpulan yang kedua, dengan nama "Pelukis Rakyat", yang sebagian anggotanya adalah pindahan dari SIM, seperti Affandi, Hendra, Soedarso, Sudiardjo, Trubus, Setjojoso dan Sasongko dengan anggota-anggota baru Kusnadi dan S. Kerton.



Potret diri (Haryadi).

Segera kemudian menerima angkatan muda ialah Rustamadji, Sumitro, Sujono, Saptoto dan C.J. Ali.

Angkatan muda perkumpulan kemudian terus bertambah dengan Juski, Permadi, Liosta dan bertambah terus sesudah tahun 1950, antara lain dengan Tarmiji, Amrus Natalsja, Batara Lubis, Jony Trisno dan Fadjar Sidik.

Pada tahun 1948, Pelukis Rakyat mengadakan pameran pertamanya dari cabang baru seni rupa Indonesia, yakni seni patung.

Sebagian dilaksanakan dengan tanah liat oleh Sudarso, Sumitro, Sajono dan sebagian lain, dipahat dari batu sebagai karya-karya Hendra, Trubus dan Rustamadji. Pameran seni patung pertama ini diselenggarakan di pendopo wetan dari pada Museum Sono Budoyo.

Perkumpulan juga mengadakan latihan bebas seni lukis kanak-kanak di Sentulredjo dan Taman sari, dengan cat minyak bubuk diatas kertas.

Pameran pertama lukisan anak-anak ini, diselenggarakan diruang pameran Sono Budoyo, yang menjadi ruang latihan bersama perkumpulan.

Pada Kongres Kebudayaan yang pertama di Magelang yang diketuai Wongsonegoro SH, tahun 1948, perkumpulan SIM dan Pelukis Rakyat mengadakan pameran bersama.

Perkumpulan seni lukis lain yang sudah berdiri di Yogyakarta sejak tahun 1945, dengan kegiatan mengadakan kursus menggambar "Prabangkara" serta pembuatan poster-poster perjuangan, adalah "Pusat Tenaga Pelukis Indonesia", disingkat PTPI, dengan ketua Djajengasmoro dan anggota-anggota Sindusisworo, Indrosugondho dan Prawito.



Itik (Nashar).

Pada tahun 1948, R.J. Katamsi bersama Djajengasmoro mendirikan Sekolah Menengah Atas Guru Gambar di Yogyakarta.

Masa kelahiran perkumpulan atau sanggar seperti ini, juga di beberapa kota antara lain di Medan; dimana sejak tahun 1945 telah berdiri perkumpul-

an "Angkatan Seni Rupa Indonesia", disingkat ASRI, dengan anggota antara lain : Nasjah Djamin, Hasan Siregar, Hasan Djafar dan Husein, diketuai Ismail Daylay. Perkumpulan lain yang juga terdapat di Medan diketuai oleh Dr. Djulham, dengan antara anggotanya ialah Tine S.

Di Bukittinggi berdiri "Seniman Muda Indonesia" disingkat SEMI, yang diketuai oleh Zetka, dengan antara lain anggotanya : A.A. Navis dan Zanain pada tahun 1946.

Antara tahun 1947 dan 1949 terdapat perkumpulan seni Lukis "Pelangi" dengan Sularko di Surakarta.

Pada tahun 1948 berdiri perkumpulan "Gabungan Pelukis Indonesia" di Jakarta, yang didirikan oleh Affandi, setelah meninggalkan Yogyakarta dalam persiapannya keliling Eropa; GPI tersebut di atas didirikan bersama Sutrisna dari Taman Siswa, Jakarta, yang beranggotakan Nasjah Djamin, Handrijo, Sjahri, Zaini, Nashar, Oesman Effendi, Basuki Resobowo, Trisno Sumardjo, Suharto dan beberapa lainnya.

Perkumpulan-perkumpulan lain di Jakarta, Bandung, Surakarta, Madiun, Malang, Surabaya, Yogyakarta, Medan, Ujungpandang, baru dilahirkan sesudah 1950, sebagai kelanjutan dari masa kesanggaran sebelumnya.

Perkumpulan-perkumpulan dimaksud adalah :

Bimbingan melukis dalam sanggar, biasanya dituntun oleh masing-masing ketua perkumpulan, baik dalam arti estetis maupun dalam pengarahan cita-cita sanggar. Pembimbingan ini dibantu dalam pelaksanaannya oleh beberapa anggota perkumpulan, yang telah dianggap matang menurut kedua sanggar, yang disertai memeriksa hasil latihan bersama dengan model yang disediakan.

Oleh karena sukarnya untuk memperoleh alat-alat menggambar, sebagian karya cat minyak, dilukiskan di atas kertas juga selain di atas kanvas buatan sendiri, dengan didasari bubur kanji sebagai perekat. Dikarenakan terbatasnya cat minyak yang dapat dibagikan kepada anggota perkumpulan, ada kalanya bahwa satu tube cat minyak harus diberikan kepada dua orang anggota dengan cara melototkan separo tube kedalam gelas yang berisi air, sebagai usaha pembagian yang merata.

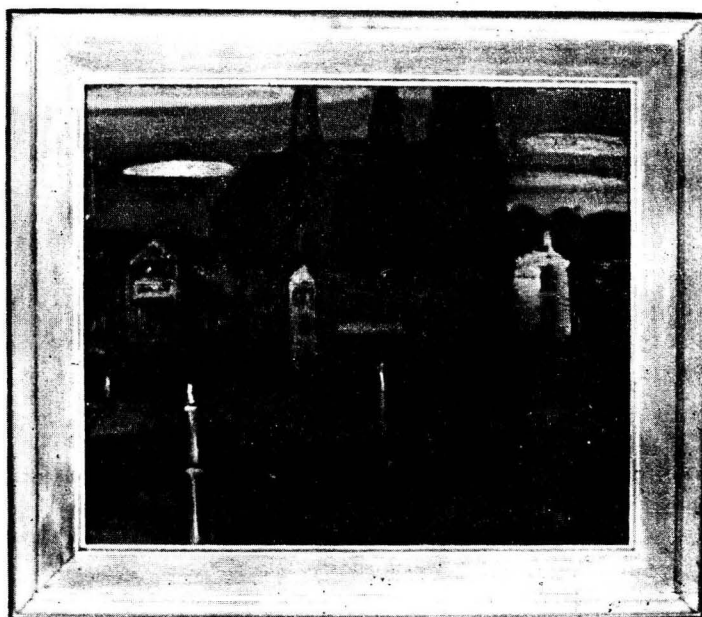
Inilah di antara sebab, mengapa waktu itu, cukup banyak lukisan yang diselenggarakan dalam jumlah warna-warna yang minimal.

Dan cara-cara yang khas waktu itu, telah turut memberikan ciri perwatakannya bagi seni lukis dari masa kesanggaran; yang jauh dari membawakan rasa kemewahan dengan efek kejiwaan seni yang diciptakan dalam iklim perjuangan. Karya-karya waktu itu banyak mencatat situasi kehidupan yang sulit; berusaha mengabadikan situasi yang terkenang dari masa perjuangan fisik, atas dasar sketsa yang dibuat dalam medan gerilya seperti banyak dilakukan

oleh Hendra, Sudjojono dan Harijadi.

Juga banyak dibuat karya-karya potret diri.

Mengapa melukis wajah sendiri ini banyak diselenggarakan, dikarenakan dua sebabnya, pertama-tama adalah sebagai bentuk studi yang baik, guna melahirkan penguasaan anatomi wajah dan melukiskan ekspresi perwatakannya; keduanya, karena merupakan cara melukis yang hemat, tanpa pengeluaran biaya untuk menyewa model.



Amsterdam (Trisno Sumarjo)

Alam benda jarang menjadi tema lukisan waktu itu. Tapi oleh Harijadi pernah dilukiskan nasi dan ikan asin saja dipiring sebagai hidangan makanan untuknya disanggar dengan nada protes dan prihatin.

Selain melukis potret diri, isteri pelukislah yang kerap membantu menjadi model. Sketsa dengan tinta china, karya-karya aquarel dan pastel banyak dilahirkan waktu itu sebagai pengembangan studi maupun karya bebas, antara lain oleh Kartono Yudhokusumo, Zaini, Kusnadi, Sasongko dan Sjolihin.

Gaya seni lukis waktu itu berkisar antara realisme, impresionisme dan ekspresionisme, dengan pembaruan menciptakan suasana yang mengarah dekoratif atau menampilkan essentialisme garis yang modern.

Dibawah ini diuraikan corak seni lukis dari beberapa tokoh masa itu, antara

lain dari Hendra, Sudarso, Zaini, Suparto, Rusli, dengan perkembangan seninya yang makin jelas kemudian, sesudah tahun 1950.

Hendra.

Hendra tergolong seorang pelukis yang visioner-imaginatif, yang pada dasarnya tidak mengutamakan cara melukis secara langsung, walaupun hidup pada jaman kesanggaran antara 1945 — 1949, dimana cara melukis langsung, sedang tumbuh dan dikembangkan sebagai syarat teknis dasar atau kebutuhan memenuhi tuntutan pelaksanaan realisme dalam seni lukis.

Jadi berbeda dengan Sudjojono dan dengan Affandi khususnya, dari dua tokoh mana Hendra merasa banyak belajar.

Benar bahwa seketika Hendra merasa terharu melihat sesuatu, akan cepat-cepat mencoret garis besar bentuk atau sketsa-dasar dengan potlot, konte atau pena. Khususnya kalau yang dilihatnya mengekspresikan kehidupan yang mengungkapkan masalah kemanusiaan.

Perhatiannya terbagi dalam dua macam tarikan hidup.

Keinginan untuk bebas sama sekali dari kerja diluar melukis; untuk semata-mata dapat menuruti naluri bakatnya. Dilain pihak merasa bertanggung jawab atas panggilan jaman, dimana hidup meminta pemenuhan kewajiban berjuang bagi revolusi dan kemerdekaan. Begitulah tema karya-karyanya jelas memperlihatkan dua kutub sikap hidupnya ini.

Dari sikap pertamanya lahir warna-warna yang meriah dekoratif, menyertai tema lukisan-lukisan kesegaran hidup seperti anak-anak bermain layang-layang dan anak-anak yang dolanan wayang; gadis yang menguliti pete dan gadis-gadis yang mendekorasi jambangan.

Humornya yang terselipkan dalam beberapa tema nya menggambarkan sederetan perempuan yang bantu-membantu mencari kutu dan pelukisan mereka yang sedang kerokan dengan nikmatnya.

Juga melukiskan optimisme penjual ayam, yang dalam satu pikulannya membawa berpuluh-puluh ayam dagangan.

Hendra tampil dengan kekhasan penonjolan proporsi orangnya yang rata-rata mengalami perpanjangan, sebagai motif yang terpadukan menjadi satu harmoni susunan dengan alam sekitarnya.

Lukisan mengenai suasana diwaktu revolusi diluar kota Bandung, berhasil mempertemukan atau memadukan kedua kutub daya tarik hidupnya, karena disamping menjadi catatan sejarah perjuangan masa fisik sekitar 1945, tidak melewatkan, bercerita secara segar, dalam warna-warna yang segar susunannya pula.

Dilukiskan olehnya sekitar penyeberangan kali dari penduduk dengan perahu bambu Hendra, yang menjadi satu olahan cerita dengan gerak-gerak gerilyawan dalam perjuangannya menghadapi teror tentara Belanda. Sedang karyanya "Pengantin Revolusi" dari sekitar tahun 1957 berukuran monumental merupakan masterpiecenya.



menguliti pete (Hendra).

Pengaruh segi dekoratif dari seni Hendra ini, terdapat pada karya-karya pertama Batara Lubis seperti "pasar Burung"—nya dan pada karya-karya Widayat, yang memperpanjang proporsi motif orang-orangnya dari tahun 50 an, maupun turut membentuk kesan-kesan sketsa Rulijati pada tahun-tahun yang sama.

Tapi karakteristik dari Hendra pula adalah pencatatannya tentang peristiwa-peristiwa yang penuh kengerian dari pengalamannya dalam perjuangan, dengan melukiskan praktek-praktek sadistik dari suatu perkelahian dalam pertempuran.

Z a i n i.

Studi Zaini dalam seni lukis melalui jalan yang panjang.

Mula-mula menemukan pelukis Wakidi sebagai gurunya di INS Kayutanam Sumatera Barat. Seterusnya belajar dengan mengikuti cara melukis teknis

akademis untuk mengetahui bagaimana lukisan benda dan potret direncanakan dan dibentuk dibidang kanvas, di bawah tuntunan Basuki Abdullah pada jaman Jepang.



Tanaman Bunga (Zaini).

Selanjutnya memperdalam seni lukis bebasnya dalam sanggar SIM dari tahun 1946 s/d 1948 di Yogyakarta dan Surakarta, di bawah pimpinan S. Sudjojono. Sepulangnya kembali di Jakarta menggabungkan dari dalam perkumpulan Gabungan Pelukis Indonesia di Jakarta pada tahun 1948 dan sesudah tahun 1950, mulai aktif berexperimen sendiri dengan menggunakan berbagai macam material dan alat melukis, seperti menyeket dengan konte dan pena untuk keperluan mengisi majalah; menggambar dengan pastel, aquache dan melukis dengan cat minyak; juga mencukil kayu, teknik-teknik mana sejak sebelum tahun 1950 dipelajarinya baik-baik.

Sesudah tahun 1960 membuat karya-karya monoprint, dan melukis juga dengan media akrilik.

Produktivitasnya menonjol dalam berbagai media, dengan mencatat keistimewaan karier dalam sketsa, pastel dan cat air.

Sejak tahun 60 an dan selanjutnya melalui bentuk penjelajahan barunya dalam monoprint atau monotype, Zaini menemukan kedalaman dan dinamika dalam ekspresi-ekspresi baru yang khas.

Kecepatan kerjanya membuatnya berkecenderungan untuk berganti-ganti media, Zaini menciptakan tema yang beragam pula seperti alam benda, potret, flora dan fauna, pemandangan alam dan alam kehidupan.

Melukis potret bagi Zaini, bukan saja tertarik oleh ekspresi kejiwaan model, tapi yang dapat mengilhami kelahiran puisi dalam warna-warna dan bentuk. Khususnya karya-karya pastel Zaini dari tahun 1948 sampai 60 an, berkemampuan membawakan imajinasi tentang kehidupan, melalui kelincahan imajinasi pandangan yang dinamis.

Dalam kehendak memenuhi tuntutan-tuntutan intuitif yang tepat sewaktu melukis, dilahirkan berbagai nuansa penemuan estetik dari kemahiran teknis penyelenggaraan karyanya.

Dengan warna sebagai alat pengucapan bahasanya yang penting disamping goresan-goresan yang memperlihatkan proses terjadinya ciptaan, tidak jarang bahwa misteri alam terungkapkan oleh karya-karya Zaini.

Ruang berbicara dengan keluasan dimensinya, sebagai atmosfir didalam mana kita hidup; di mana modelnya, binatang atau tumbuh-tumbuhan, terlukis secara *expressif* dan matang.

Dalam usahanya untuk selalu memperluas pandangannya, Zaini memperhatikan penciptaan karya-karya seni di dalam negeri maupun diluar, dalam kesempatannya melawat ke India tahun 1961; Amerika dan Eropa tahun 1970, dengan membawa karyanya serta melukis di Amerika, guna bahan untuk berpameran diluar negeri seperti dilakukannya di Singapura, Kuala Lumpur, Tokyo, New York, Den Haag, disamping turut serta dalam pameran-pameran Internasional seperti Bienal Sao Paolo II, 1953; pameran Internasional seni lukis kontemporer ke I di New Delhi, India, 1961 dan Trienal II India, New Delhi, 1971; pameran Print di Tokyo dan Malino Italia.

Reproduksi karya-karya Zaini untuk beberapa kali dimuat dalam majalah "Hemisphere" dari Australia.

S u p a r t o.

Suparto mulai mendalami melukis pada sanggar SIM di Sala pada tahun 1947, sedangkan permulaan melukisnya sudah berlaku di Bandung sejak jaman pendudukan Jepang.

Potret dirinya dalam cat air tahun 1947 itu, telah membawakan tanda-tanda bahwa Suparto mencari sesuatu yang lebih dalam letaknya, dari pada bentuk-bentuk yang nampak dipermukaan wajahnya saja.

Kehendak melukisnya mencari sesuatu yang lebih dalam sudah terungkap kalau kita perhatikan "Cara melihat" si potret diri.

Sedangkan cara melukisnya pun merefleksikan hasrat Suparto untuk berexplorasi, baik dalam tehnik maupun thema. Eksplorasi yang mengungkapkan permasalahan dibidang kejiwaan maupun pengolahan fisik : kejiwaan yang membawakan ekspresinya melalui fisik dengan menafasi atau menembusnya dan menghidupi segala sesuatu yang nampak dengan penghayatan rasanya.



Kucing (Suparto).

Lewat potret dirinya, Suparto seolah-olah menanyakan siapakah sebenarnya dirinya itu ? Sedangkan thema pengantin tradisionil Jawanya, memberikan petunjuk atas keharuan jiwa Suparto terhadap segala yang mengandung sifat keaslian.

Penjajagan-penjajagan seperti tersebut di atas perihal seni Suparto ternyata penting.

Karena sesudah kepindahannya ke Jakarta pada tahun 1950, Suparto merasa

menemukan sumber-sumber bagi penciptaan seni selanjutnya dengan menyaksikan karya-karya prasejarah Indonesia sendiri yang dikaguminya dalam penuangan bentuk, rasa magis atau *expressi*.

Terutama bagi penciptaan seni patung, Suparto telah menemukan dasar-dasar yang kuat pada pahatan kayu dan batu daerah-daerah Nias, Batak, Kalimantan dan Irian.

Suparto yang kurang lebih 10 tahun kemudian melukis dan memahat, sesudah mereka seperti Agus Djaja dan Kartono Yudhokusumo, yang mula-mula mengajak memperhatikan kembali gema dekoratif ketimuran untuk dijadikan unsur penjiwaan seni lukis baru Indonesia, berhasil memperdalam seni lukis maupun pahatnya melalui sikap pendekatan terhadap hakekat hidup yang mengexpressikan seni ketimuran itu.

Karena Suparto melihat kedalam dan berhasil menemukan yang lama dicari.

Keyakinannya dijadikan dasar penglihatannya dalam masalah penciptaan karya seni. Karya-karyanya dibentuk melalui *stylasi* yang menyeluruh, tentang manusia, binatang atau pohon.

Yang diproyeksikan kembali oleh Suparto, bukanlah kuda, kucing atau banteng yang dilihat orang sekarang, tapi ide yang lebih tua dari padanya, yang direkonstruksi lewat sketsa-sketsa perenungannya, hasil impian dan intuisi.

Kemudian barulah berbentuk patung binatang atau motif lukisannya. Suparto mewarnai karya patungnya sepenuhnya dengan warna-warna akrilik, atau juga mewarnai secara terbatas, pada garis-garis bekas pahatannya dengan tatah.

Seperti sudah disinggung dimuka, Suparto tidak langsung menggarap karya-karya lukisannya, sebelum membuat sketsa-sketsa kecil terlebih dahulu. Sketsa-sketsa yang digambar dengan *potlot* saja, di atas sobekan kertas yang kecil, tapi yang telah dilengkapi segala unsur kejiwaan dan fisik lukisan secara dasar.

Motif-motif binatang dalam wayang ataupun motif *punakawan* Semar, *petruk*, *Gareng* dan motif gunung, banyak menariknya untuk dianggap disamping motif-motif dari kehidupan, seperti potret orang dan berbagai pose wanita misalnya, dengan baju atau telanjang.

Warna-warna Suparto bersifat kelembutan; sebagian nampak melalui garis-garis yang agaknya berjalan paralel dan mengesan sebagai warna-warna *tenunan lurik* dari Jawa.

Tapi sebagai garis-garis yang sebenarnya tidak berjalan paralel, sama tebal atau sama kuatnya.

Garis-garis yang berkehidupan sebagai warna-warna, tidak pernah sampai gemuruh dalam perumpamaan suara, dikarenakan kombinasi yang hampir senada, kecoklatan dan biru saja, yang masing-masing bernuansa.

Ataupun yang juga berlawanan, merah lawan hijau, dengan penyertaan warna-warna putih yang mencairkan.

Rusli.

Sesudah menuntut pelajaran seni lukis di Universitas Kala Bhavana Santiniketan India, antara tahun 1932 sampai 1938, selama 10 tahun Rusli bekerja sebagai guru gambar di Taman Siswa Yogyakarta, jadi bekerja sebagai pembina seni.



Bali (Rusli).

Baru dengan berdirinya "Seniman Masyarakat" dan kemudian "Seniman Indonesia Muda" pada tahun 1946, Rusli menjadi anggota dan sewaktu Sudjojono dan sebagian anggota perkumpulan SIM pindah ke Surakarta, antara tahun 1947 dan 1948, ia bertindak sebagai ketua SIM cabang Yogyakarta.

Sebenarnya kita dapat golongan Rusli sebagai pelukis dari generasi sebelum 1945, tapi dengan kejelasan pemunculan karyanya pada tahun 1948 saja dan dengan produktivitas yang lebih nyata, sesudah tahun 1950. Antara lain dengan turut serta karyanya dalam pameran seni lukis Indonesia pertama yang diselenggarakan Dep. P dan K pada tahun 1951 di Yogyakarta dan ikut serta karyanya dalam Bienal ke II di Sao Paulo, Brazilia, pada tahun 1953,

untuk mewakili seni lukis Indonesia bersama banyak karya-karya seniman Indonesia lainnya.

Produktivitas seni Rusli menjadi sangat besar, sekembali dari perlawatannya ke Negeri Belanda, Jerman dan Italia antara tahun 1954 dan 1956, atas undangan Sticusa, sebuah badan kerja sama kebudayaan dari Nederland.

Sepulangnya dari Eropa, Rusli berhenti mengajar di ASRI yang dikerjakan sejak tahun 1952, untuk mengkhususkan profesinya sebagai pelukis.

Corak seninya yang bersifat linieristis atau serba kegarisan itu dalam media aquarel mengesan lembut, niscaya menambah kekayaan corak seni rupa baru Indonesia, tidak saja karena langkanya seniman Indonesia yang mengkhususkan diri melalui media cat air, tapi oleh kekuatan pengungkapan rasa poetik yang disuguhkan karya Rusli. Karyanya memelihara kejernihan warna-warna dalam kesimbangan penarikan garis-garis yang terbatas pada jumlah minimal, yang esensial saja.

Sebenarnya pula, bahwa media cat air memang dapat memberikan kemungkinan-kemungkinan yang lain dan tersendiri, yang menurut kenyataan sejarah sangat khas dalam membawakan rasa ketimuran pada umumnya, dengan bukti-bukti bahwa pembentukan seluruh kekayaan ragam seni klasik Asia, telah diciptakan dengan penggunaan cat air.

Ukuran-ukuran karyanya yang rata-rata kecil dalam media aquarel ini, tidak merupakan hambatan bagi kejelasan penikmatan, asal dibarengi ketelitian mengamati garis-garis Rusli, yang seolah-olah menari itu dari jarak dekat

Rusli dalam karyanya hanya menyusun garis-garis esensial saja, membuat karya-karyanya tidak pernah sampai mengisi atau memenuhi seluruh bidang, terselenggarakan dalam warna-warna yang sebagian tipis menerawang, disamping penarikan garis-garis yang lebih jelas serta tajam, untuk membawakan kesan poetis tentang pemandangan alam, figur-figur orang yang dilihat selintas atau sebagai kelompok; dan motif arsitektur tradisional dengan kehidupan di Bali khususnya.

Dalam karya-karya baru cat minyaknya sesudah tahun 60 an, Rusli tidak merubah dasar melukisnya, karena telah merasa menemukan bentuk-bentuk pengucapan yang dapat mewakili pribadinya sebagai corak khas Rusli. Hanya ukuran-ukuran karyanya yang menjadi lebih besar dalam media cat minyak atau akrilik, disamping penciptaan karya-karya dalam ukuran kecil melalui kedua media yang terakhir juga.

Terhadap karya berukuran kecil dalam aquarelnya Rusli pernah berkata, bahwa dinding yang besar sedia menciut, dan bukan lukisannya yang akan diserap oleh ukuran dinding yang besar.

F. PERKEMBANGAN SENI RUPA MODERN DI INDONESIA DARI PENGAMATAN SESUDAH 1950.

MODERNISASI dalam bidang seni adalah pencerminan dari usaha-usaha pembaruan, pencarian kemungkinan-kemungkinan baru dan penjelajahan kedaerah-daerah baru yang sebelumnya tidak pernah dijajah.

Pada umumnya titik-pusat kegiatan-kegiatan ini adalah aspirasi dan pemikiran angkatan muda yang menghendaki suatu penyegaran terhadap nilai-nilai dan bentuk seni yang sudah mendapat tempat di masyarakat.

Pertanda dari bentuk seni yang tidak tradisional ialah pembaruan yang terus-menerus, kemudian angkatan-angkatan baru yang berbeda dengan angkatan-angkatan sebelumnya. Berlainan dengan perkembangan ilmu pengetahuan, dimana suatu perkembangan baru bertopeng kepada perkembangan sebelumnya, sehingga dalam keseluruhan perkembangan ilmu pengetahuan, kita dapat berbicara tentang adanya kontinuitas penyempurnaan.

Sedangkan kesenian ditandai kontinuitas maupun diskontinuitas, penerusan dan pembaharuan sama sekali yang terus-menerus; aksi dan reaksi dalam hal isi, penciptaan, gaya/bentuk dan warna.

Pertanda umum dari seni modern dengan demikian adalah perkembangannya yang terus-menerus memperbaharui, diri metamorfose sebelumnya kemetamorfose baru, sebagai suatu proses aksi-reaksi yang tidak berkesudahan, dimana seniman angkatan muda adalah perintis angkatan baru. Menjadi suratan bagi seorang tokoh seni modern, bahwa betapapun besar peranan seorang tokoh, betapapun kokohnya suatu mashab, pada akhirnya akan dilahirkan suatu babak perkembangan baru, suatu mashab baru dengan tokoh-tokoh yang baru, yang dalam pemikirannya berbeda dari yang sebelumnya.

Demikian pula halnya dengan perkembangan seni rupa baru di Indonesia; zaman Raden Saleh, Hindia Molek, PERSAGI, sampai kepada seni rupa mutakhir, adalah periodisasi yang lazim kita pakai dalam menelusuri sejarah perkembangan seni rupa modern di Indonesia. Perkembangan ini, yang pada dasarnya merupakan perkembangan periodisasi, hanyalah dimungkinkan oleh bangkitnya angkatan muda sebagai angkatan baru. Nama-nama seperti Raden Saleh, Abdullah Sr, Basuki Abdullah, S. Sudjojono, Affandi, Kartono Yudokusumo, Hendra Gunawan, Sudarso, Kusnadi, Zaini, Rusli, Sadali, Popo Iskandar, Srihadi, Fadjar Sidik, Abas Alibasah, Widayati, G. Sidharta untuk menyebut beberapa diantaranya, adalah beberapa nama dari sekian banyak pelukis muda pada zamannya, yang turut memberikan sahamnya baik bagi angkatannya, maupun bagi perkembangan seni rupa modern secara menyeluruh di Indonesia.

Perkembangan selanjutnya yang didasari pendidikan formil kesenirupaan membuka kemungkinan-kemungkinan baru, dengan penjelajahan teoritis dan penggarapan bidang keseni-rupaan yang makin luas. Sektor seni perencana atau design untuk seni industri, interior, keramik, tekstil, batik dan seni kerajinan dapur dikembangkan. Hal ini segera memungkinkan bahwa bukan hanya hasil karya seni murni seperti lukisan dan patung yang akan menjadi milik masyarakat luas, tetapi juga merasuknya seluruh kebutuhan akan citarasa keseni-rupaan manusia menjadi realita dalam penciptaan bentuk dimasa kini.

Sekitar kelahiran ASRI di Yogyakarta.

18 Januari 1950 adalah hari jadi atau kelahiran Akademi Seni Rupa Indonesia dengan nama singkatnya "ASRI", yang artinya indah, sebagaimana diterangkan direktur pertamanya R.J. Katamsi. R.J. Katamsi pulalah yang mula-mula bercita-cita untuk mendirikan di Indonesia, pertama-tama sebagai lembaga pendidikan akademi bagi guru gambar.

Dan ASRI berdiri sebagai lembaga pendidikan, tidak saja untuk mendidik secara akademis bagi para calon guru gambar, tapi juga bagi para calon seniman dalam bidang seni murni dan applied, seperti didirikan Dep. P dan K. untuk menampung cita-cita guru gambar dan pelukis bersama di Yogyakarta; yang masing-masing mencita-citakan akan terbukanya kesempatan luas dalam pendidikan seni rupa untuk angkatan muda yang berbakat.

Menjadi keputusan waktu itu, bahwa ASRI terbuka bagi calon seniman-seniman yang minimal sudah lulus SLP atau sederajat; sedangkan untuk jurusan guru gambar, akan diterima mereka yang telah lulus SLA atau sederajat saja.

Mengapa diputuskan demikian bagi calon seniman ?

Keputusan penerimaan calon seniman dari lulusan SLP didasarkan atas pertimbangan, bahwa mereka yang berbakat seni, biasanya mulai menampakkan hasratnya dengan dibarengi segala usaha yang mencari jalan bagi kembangkan bakatnya, sejak usia 15 tahun.

Alangkah baiknya, kalau dapat terbuka pendidikan bagi mereka. Tujuan yang pertama adalah untuk menuntun dalam penguasaan tehnik. Dan jika bakat-bakat ini mendapat tuntunan yang benar, melalui cara-cara yang sitimatis dan ajakan yang kreatif pula, mereka akan memiliki tehnik-tehnik dasar dan pengetahuan-pengetahuan dasar dalam bidang seni lukis dan patung yang murni ataupun dalam bidang-bidang seni applied atau seni terapan.

Seperti diperkenalkan dengan sejarah seni dan estetika; proporsi dan anatomi; ilmu garis, warna dan ilmu jiwa, sebagai kunci-kunci untuk melak-

sanakan hasrat melukisnya selagi otaknya masih segar, karena belum dibebani pelajaran-pelajaran hafalan yang banyak dan pelajaran-pelajaran perhitungan eksak lainnya yang memusingkan, supaya sepenuh tenaganya dapat tercurahkan bagi pengabdian dalam olah seni. Sesuai pula dengan bakat seni yang biasanya sudah menunjukkan tanda-tanda sejak masa kecil, dengan kegemaran melukis dan kemampuannya yang melebihi rata-rata kawan sekelas.

Untuk pendirian ASRI ini pemikiran-pemikiran pendahuluan yang dihimpun Jawatan Kebudayaan Dep. P dan K., diwakili oleh R.J. Katamsi dan Djajengasmoro mewakili pihak guru gambar dan Hendra serta Kusnadi dari pihak pelukis.

Sudah waktunya perguruan akademi didirikan pemerintah, mengingat bahwa sanggar, di samping segi-segi kekuatannya mempunyai segi-segi kekurangannya atau kelemahannya yang prinsipil, seperti :

- a. Kurangnya keahlian kekhususan bagi mata-mata pelajaran tertentu, seperti sejarah kebudayaan, ilmu kejiwaan, estetika, yang dibutuhkan angkatan muda bagi perkembangan alam pikirannya. Alam pikiran yang sangat mendukung hasrat untuk berprestasi dalam seni rupa, dengan berkesempatan memperdalam apresiasi budayanya secara fundamental dan luas.
- b. Hubungan antar sanggar yang tidak selalu nampak harmonis dan terbuka.
- c. Masuknya anggota baru kedalam sanggar yang tidak selalu mudah, oleh kurangnya pembiayaan yang tersediakan bagi kebutuhan melukis seorang anggota baru.

Tetapi sanggar memang diperlukan dan tepat kehadirannya, sebelum maupun sesudah adanya akademi pula. Ia tetap diperlukan bagi kelompok-kelompok seniman yang sealiran atau bagi mereka yang sudah cukup matang, seperti sanggar Pelukis Indonesia Muda, dengan keanggotaan yang terdiri dari mahasiswa ASRI, terkecuali satu dua orang pelukis dari luar ASRI pada tahun 1952. P.I.M. ini didirikan oleh Widayat dan G. Sidharta; ataupun "Sanggar Bambu" dengan anggauta-anggauta intinya yang juga berasal dari satu lingkaran mahasiswa ASRI, tahun 1959, oleh Sunarto Pr. dan kawan-kawan seangkatan, ya'ni Muljadi, Sjahwil, Wardoyo, Danarto, Arief, Sudarsono dan beberapa lainnya

Pada waktu ASRI dibuka, belum banyak seniman yang menyumbangkan tenaganya untuk memberi pelajaran di tahun pertamanya 1950 selain Hendra, Kusnadi, Sudarso dan Trubus, yang membina jurusan Seni Lukis dan Patung.

Tapi dalam pameran pertama yang diselenggarakan oleh jurusan Seni Lukis dan Patung, sewaktu ASRI baru 6 bulan berdiri ditahun 1950 itu, masyarakat sudah dapat menyaksikan pemunculan karya-karya yang bermasa depan baik oleh G. Sidharta, Widayat, Edi Sunarso dan Rulijati, yang mulai mendapat sorotan penulisan oleh lingkaran ASRI sendiri dalam surat kabar setempat "Kedaulatan Rakyat".

Sejak tahun 1952, majalah "Budaya" menyusul diterbitkan oleh Bagian Kesenian, Jawatan Kebudayaan Dep. P dan K. di Yogyakarta, memuat karangan-karangan budaya dan kritik seni, disertai reproduksi karya-karya seni rupa.



Gadis (Wardoyo).

Kritik senilah yang memungkinkan terbacanya penilaian estetis dan adanya peningkatan apresiasi budaya masyarakat; ia memberi kesadaran akan pentingnya perenungan dan penilaian terhadap hasil karya seni dari berbagai bidang. Kritik seni rupa yang sejak tahun 1951 termuat lewat majalah "Indonesia" di Jakarta, dimulai dengan penulisan oleh Trisno Sumardjo, ditahun-tahun sesudahnya juga dituliskan oleh Baharudin MS dan Oesman Effendi.

Melalui majalah "Budaya", yang diterbitkan Bagian Kesenian di Yogyakarta, dituliskan oleh Kusnadi dan Suwarjono sejak 1952; menyusul karangan-karangan oleh Popo Iskandar mulai 1959.

Kritik seni rupa yang pertama ditahun-tahun sebelum 40 an, pernah dirintis oleh S. Sudjojono pada jaman PERSAGI yang tidak mengenal kelanjutannya sebelum tahun 1946 melalui majalah S.I.M. dan terbitan Kementerian Penerangan tahun 1948.

Tanpa penulisan tinjauan seni rupa yang dilontarkan melalui majalah dan harian, terhitung polemik-polemik antar para penulis sendiri, dimungkinkan bahwa masyarakat luas sampai sekarangpun masih tertutup terhadap perkembangan seni rupa baru Indonesia.

Mereka itu terdiri dari lingkaran pencinta seni, para kolektor seni rupa, para mahasiswa seni dan para seniman sendiri.

Dengan sudah adanya sikap perguruan seni rupa yang terbuka, bakat-bakat seni yang menunjukkan karya-karya baik, lewat penulisan wawasan yang disertai pemuatan reproduksi karyanya dalam masalah, dapat disebar luaskan untuk diketahui umum dengan cukup cepat.

Nampak munculnya seangkatan baru sesudah angkatan pertamanya di ASRI, seperti Muljadi, Sjahwil, Sunarto Pr., Wardoyo, Danarto, Arif Sudarsono pada tahun 60 an, dan untuk mempesat latihan-latihannya, mereka mendirikan perkumpulan Sangar Bambu, dengan program-program pameran dalam kota dan keliling kota untuk meningkatkan apresiasi seni baru Indonesia.

Melalui majalah Budaya pada tahun 1958 tercatat hasil karya-karya A. Sadali, Popo Iskandar, Jusuf Affandi, Srihadi dalam pameran ASRI dan ITB Seni Rupa bersama di Yogyakarta, yang diselenggarakan Badan Kerja sama Kesenian antar Mahasiswa se-Indonesia, disingkat BKSMI, jadi $\pm$ 10 tahun sebelum masyarakat luas mengenal A. Sadali, Srihadi dan Popo Iskandar sebagai seniman-seniman terkemuka Indonesia masa kini, dan guru Affandi sebagai perintis seni tenun modern Indonesia, di ITB Seni Rupa sejak tahun 1970 an.

Faham realisme dan abstrak di ASRI.

Faham realisme dan abstrak dalam seni rupa banyak dipertentangkan sebelum maupun sesudahnya ASRI didirikan. Khususnya oleh kalangan seniman yang menganut realisme sebagai faham yang dipolitikkan. Tapi ASRI dapat menerima kedua bentuk seni sebagai masalah rasa keindahan yang harus ditegakkan, tanpa terpengaruh usaha-usaha mempolitikkan kesenian dari badan yang bernama LEKRA (1950-1965).

Bahwa faham realisme dan abstrak adalah dua kutub kebenaran, yang kedua-duanya dikenal berperanan positif dalam membangun perkembangan seni rupa, hendaknya tidak dipandang sebagai bertentangan. Seperti sifat la-

hir dan batin sendiri yang kedua-duanya ditemukan dalam diri manusia bukanlah dua kutub kebenaran, untuk selalu dipertentangkan karena tidak pernahlah masing-masing sifat akan berdiri terpisah dari yang lain atau serba terpisah, tapi yang justru dan semestinya pula untuk kepentingan isi mengisi. Demikian arti realisme dan abstrak yang murni bagi seni rupa dapat saling mengisi bagi kesempurnaan perwujudan seni.

Contoh, bahwa hawa dan kursi, yang sama-sama ada masing-masing dikenal gunanya, ternyata hanyalah kursi saja yang dapat dilihat dengan mata; namun tidak dapat disangkal pentingnya dan mutlaknya hawa bagi kehidupan. Bahwa sejak jaman Majapahit sudah ditempa hias logam yang figuratif-keabstrakan, untuk menjelmakan pamor keris yang indah disamping tujuannya yang mengarah magis-simbolis, adalah fakta sejarah keseni-rupaan Indonesia sendiri, yang tidak sepatasnya terlupakan oleh kita.

Hasil Pelukis Contemporer

Peristiwa budaya tersebut berkata pada kita sekarang, bahwa motif keabstrakan seperti diciptakan dalam pamor yang bernama "beras wutuh" dengan artinya "beras tumpah" dan menampakkan susunan yang berceceran itu, manusia Indonesia dimasa klasiknya sudah dapat menghayati dan menghargai, sebagai mutu estetik dibidang penciptaan pamor yang berjenis-jenis, dengan memberikan makna-makna simboliknya.

Bahwa sejak tumbuhnya pohon yang pertama, serat kayunya telah berisi gambaran yang dekoratif ataupun keabstrakan pula, demikian pula garis-garis retak-retak tanahpun, yang diakibatkan kurangnya menerima air hujan, nampak berirama bebas atau berkeindahan estetis yang bebas, kalau kita mau memperhatikannya, sekalipun tidak terdapat hubungan yang langsung dengan penciptaan seni. Tapi tidakkah alam semesta dalam unsur-unsur bentuk yang nampak jelas; nampak samar-samar dan tidak nampak, tapi dirasakan, atau hanya nampak melalui mikroskop oleh kelembutan ukurannya, telah terbukti sebagai sumber sumber ilham yang terkaya dan terbesar bagi bidang seni rupa? Dan dengan olahan pandangan kejiwaan serta artistik banyak menyumbang ide bagi penciptaan seni rupa kita; sehingga dapat disimpulkan bahwa dalam berbagai situasinya, alam dan seni, tetap sama-sama mengenal apa yang dinamakan bentuk realistik maupun bentuk abstrak atau keabstrakan. Demikian pula betapa bagusnya bentuk selebar daun, yang menampilkan susunan garis-garis dari jalur daun yang berirama kuat itu; akan menjadi lebih jelas lagi setelah hijau daunnya habis dimakam tanah dan meninggalkan garis-garis jalurnya saja yang mirip tatahan wayang kulit yang halus menerawang ?

Singkatnya apa yang tersirat, tidak kalah penting daripada apa yang tersurat; demikian yang tidak segera nampak, tak mesti kalah bagus dengan

yang nampak jelas. Ilustrasi misalnya, biasanya lebih jelas dan nampak serba mudah ditangkap dibanding sketsa bebas dan bermutu seni dari seorang pelukis.

Karenanya ASRI tidak melihat gunanya untuk mempertentangkan kedua bentuk seni ; realisme dan abstrak, dengan melihat kenyataan bahwa pertemuan gaya antara yang berbentuk realistik dan abstrak yang demikian indah, serta mampu membentuk aliran-aliran impresionisme, ekspresionisme, fauvisme, abstrak-figuratif, kubisme dan kelembutan-kelembutan yang menonjol pada sifat liris—kegarisan dengan pewarnaan yang menerawang pada seni Timur.

Dan dengan tidak mengakui peranan daripada unsur seni yang abstrak, semua bentuk-bentuk pertemuan tersebut diatas tidak akan dapat lahir.

Tapi ASRI pun tidak menginginkan yang sebaliknya, bahwa pelukis Indonesia masa kini tidak mau mengenal realisme yang bermutu, dan tidak mampu melaksanakannya, untuk melukis manusia dengan pengungkapan perwatakan atau jiwanya.

Mochtar Apin.

Bagi Mochtar Apin, studi di Seni Rupa ITB hanyalah merupakan salah satu latar belakang dari kegiatan seninya. Bukan saja karena ia hanya berkenalan kurang dari tiga tahun dengan alma-maternya, akan tetapi pula karena jauh sebelumnya ia sudah berkecimpung dalam dunia seni lukis.

Mula-mula, sewaktu masih di sekolah menengah zaman kolonial Belanda ia mengambil kursus privat dari pelukis Belanda Velthuysen. Sedang pada waktu pendudukan Jepang ia banyak bergaul dengan pelukis-pelukis Jakarta. Tidaklah mengherankan, bahwa kedatangannya di Seni Rupa ITB — yang pada waktu itu bernama Pendidikan Universiter untuk Guru Gambar — Mochtar Apin mempunyai bekal pengetahuan dan pengalaman kesenirupa-an yang lebih banyak dibanding rekan-rekan seangkatannya. Tidaklah mengherankan, jika ia dipandang lebih banyak sebagai pelukis yang sudah "jadi", daripada seorang yang masih membutuhkan bimbingan.

Juga bimbingan Ries Mulder sebagai pembina seni lukis di perguruan tersebut diatas, tidaklah sangat menentukan. Ia lebih banyak dipengaruhi dan diilhami oleh pelukis-pelukis Perancis kontemporer, antara lain Bonnard dan kemudian Pignon. Di tahun 1951 atas bantuan Sticusa, yaitu sebuah lembaga Belanda untuk kerjasama kulturil, Mochtar berangkat ke Nederland, kemudian ke Perancis dan Jerman Barat. Ini merupakan pengembaraan selama 8 tahun, antara 1951—1958, dimana ia memperoleh penghargaan "meister schuler" dari Deutsche Akademie der Kunste di Berlin. Tahun 1959 ia kembali di Bandung dan mengajar di Seni Rupa ITB.

Perkembangan seni Mochtar Apin, adalah perkembangan yang sangat "formil", dalam arti ia menguasai tehnik akademis melukis dengan baik, sebelum beralih kepada seni lukis modern. Periode Rembrandtiknya, kemudian periode Bonnard dan Pignon dan akhirnya abstrak. Akan tetapi ia sebenarnya tidaklah mematuhi gaya tertentu. Kesemuanya sangatlah tergantung kepada perkembangan kerja yang akhir kesudahannya merupakan suatu "penemuan" baginya. Seperti yang dikatakannya sendiri, bahwa setiap seniman yang jujur adalah seorang penemu dari penemuan ungkapan emosi pribadinya terhadap alam.

Selanjutnya ia berkeyakinan, bahwa seorang seniman harus membatasi dirinya kepada "menemukan" dan "mengungkapkan", karena hal-hal yang tidak dapat diterangkannya, haruslah di serahkan kepada ilmu pengetahuan.

Mochtar Apin adalah seorang pelukis modern yang mempersenyawakan dirinya dengan dunia seni lukis yang lebih luas. Peranan emosi yang mempengaruhi sendi-sendi artistik disatu pihak dan penemuan pribadi si seniman difihak lain, menyebabkan seni tampil dalam berbagai permunculannya : realisme, impressionisme, ekspresionisme, abstrak dan lain-lain, itulah sebabnya maka ia bergerak dalam berbagai cara pengungkapan dengan bebasnya.

Dalam karya, demikian kata Apin, seorang seniman menyadari, bahwa ia membutuhkan persiapan yang panjang; perenungan, pengalaman dan sejumlah konsentrasi fisik dan mental, karena karya seni bukanlah diciptakan dengan idea yang sudah ditentukan sebelumnya sebagai titik tolak, akan tetapi adalah suatu hasil pencarian, peraba-rabaan, dengan pertolongan media dalam jangkauan keterbatasannya, dengan mana si seniman menemukan bentuk-bentuk dan memberikan rupa kepada sesuatu yang berada diluar pengetahuannya yang pasti. Karena itu pada akhirnya setiap seniman haruslah menjadi kritikus yang tekun terhadap karyanya sendiri.

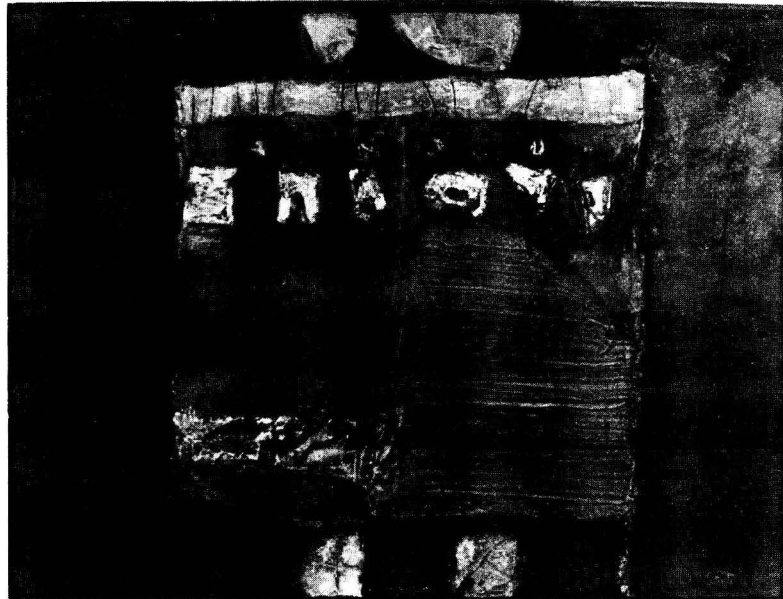
Achmad Sadali.

Sebuah lukisan berukuran 30 x 40 cm, bertemakan suatu sudut sanggar dengan kaleng-kaleng cat yang sudah mengering berserakan dan rupanya tidak lagi dijamah orang. Seekor laba-laba dengan tenang menganyam sarangnya di antara kaleng-kaleng itu. Suasana sangat romantis.

Ini adalah sebuah lukisan Sadali yang masih tersimpan, sewaktu ia belum berkenalan dengan seni lukis modern. Meskipun ia dilahirkan dari keluarga yang berdarah Seni, dan sudah melukis pula sejak kecil, bolehlah dikatakan, bahwa perkembangan seni Achmad Sadali yang sebenarnya, baru dimulai dengan asuhan Ries Mulder di Pendidikan Universitas Seni Rupa yang pada waktu itu bernaung dibawah Sekolah Tinggi Teknik

Bandung dan sekarang dikenal dengan nama Departemen Seni Rupa I.T.B.

Sebagai perbandingan, maka lukisan tersebut diatas dibuat pada tahun 1948, sedang dalam tahun itu juga, dibawah asuhan Mulder, Sadali melukis alam benda dengan pertimbangan kompositoris, keseimbangan, ritma dan pengertian-pengertian yang modern tentang seni lukis.



Perahu di pantai Bali (Achmad Sadali)

Meskipun orang-orang luar pada waktu itu mencap karya Achmad Sadali cs. sebagai hasil laboratorium Barat, namun pengertian dasar dan elementer tentang seni lukis modern, banyak manfaatnya. Ini dapat dibuktikan dengan kemajuan perkembangan Sadali dan beberapa yang lainnya. Salah satu lukisannya dari periode pertamanya yang dekat dengan gaya Villon, berjudul "Kamar Tunggu", rupanya diilhami oleh sederet wanita-wanita diruang tunggu dokter, yang sedang menunggu gilirannya untuk diperiksa.

Pengaruh yang pernah diterima, merupakan bagian yang menyeluruh dan tidak terpisah dari perkembangan seorang seniman kearah penemuan gaya pribadinya. Demikian pula dengan Achmad Sadali. Karya-karya terakhirnya pada hakekatnya merupakan pengutaraan seni berdasarkan segi-segi yang murni kesenirupaan. Dengan demikian maka seni Sadali sebetulnya terpisah sama sekali dari aspek literer dan ragam pernyataan emosional. Baginya goresan adalah, retak, warna coklat adalah warna coklat. Ditin-

jau dari segi ini, seni Sadali adalah abstrak, meskipun ia sendiri menolaknya. Baginya lukisannya "adalah sama riilnya seperti setiap benda yang kita inderai", demikian diucapkannya dalam katalog pameran lukisannya di Chase Manhattan Bank, 1973.

Melihat karya Sadali secara keseluruhan, dapatlah disimpulkan, bahwa ia adalah pencipta keindahan, dimana ia mengharapkan, bahwa lukisannya dapat menambah kebahagiaan dan keindahan hidup pemiliknya

Seperti kata Alex Papadimitriou, salah seorang kolektor utamanya : Bukanlah kekuatan otot-otot atau daya gerak yang kita temukan pada seni Sadali, melainkan suara-suara keheningan yang keluar dari lubuk yang paling dalam dari si seniman. Karya-karya Sadali menenteramkan dan menyusun kembali saraf yang tegang dalam kerja seharian. Daya tarik yang timbul dari kemampuan yang magis dan kemeriahan yang imbang, adalah luar biasa".

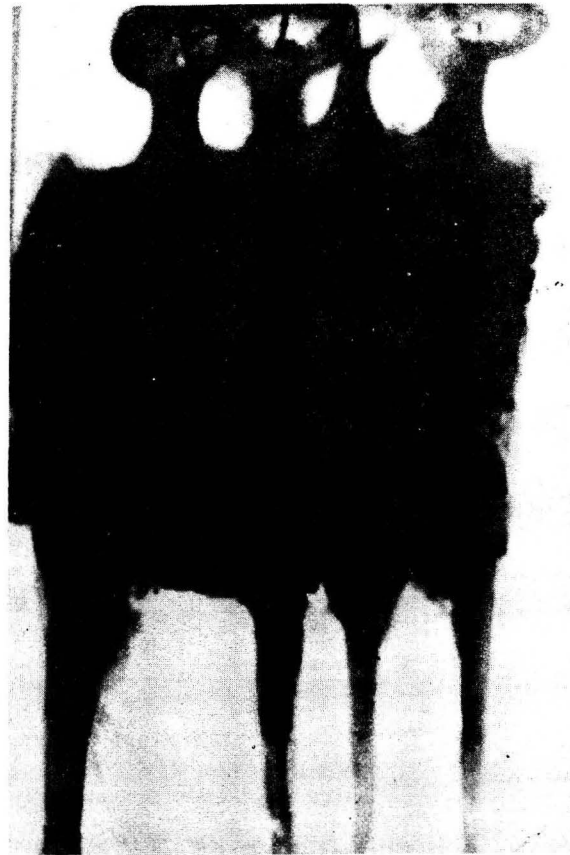
Tentu saja tak ada salahnya, jika terdapat perbedaan tentang pendapat, tentang istilah abstrak. Bagi Sadali, karya-karyanya itu bukanlah abstrak, karena tidaklah dimaksudkan untuk menyatakan yang lain, selain yang dapat dilihat. Untuk dapat menerima pandangannya ini, baiklah kita bandingkan dengan judul karya-karya :

"Sisa emas dalam latar gelap", coretan dan goresan pada bidang tua", "bintik-bintik emas pada gumpalan yang diremas". Bagi seorang pelukis yang bertolak dari unsur-unsur kesenirupaan, kanvas kosong yang dihadapinya, bukanlah dianggapnya sebagai ruang yang akan diisinya dengan subyek melainkan sebagai medium, seperti juga cat, dimana ia nanti membangun lukisannya; dimana ia nanti menggarapnya secara intensip dengan unsur-unsur kesenirupaan seperti : bidang-bidang warna dengan tekstur, goresan, retak, lubang, gumpalan, kesemuanya terjalin menjadi paduan yang imbang dan selaras.

Srihadi S.

Dilahirkan didalam lingkungan keluarga yang artistik, dimana orang tuanya adalah pengusaha batik di Solo, maka Srihadi sejak kecil sudah tertarik untuk melukis. Kesempatan pertama untuk mendapat bimbingan yang sungguh-sungguh, terjadi pada tahun 1946, ketika masih duduk di bangku sekolah menengah dimana ia menggabungkan diri dengan kelompok pelukis "Seniman Indonesia Muda", dengan pimpinan S. Sudjojono.

Perkenalan dengan Sudjojono serta bimbingannya, meskipun tidak lama, amat menentukan, bagi karier Srihadi sebagai pelukis. Ketika ia pada tahun 1953 pindah di Bandung, untuk melanjutkan pendidikannya di pendidikan Universiter Seni Rupa yang bernaung di bawah Sekolah Teknik Tinggi Bandung.



Tiga kawan (Suhadi S).

(Seni Rupa ITB), Srihadi sudah dibekali ketrampilan melukis realistis, dimana lukisan-lukisannya ditandai dengan penguasaan bentuk realistis yang kuat. Perkenalannya dengan Ries Mulder; membawa perkembangan baru baginya, yang antara lain dapat kita saksikan melalui yang berjudul "Patriot (1954). Lukisan ini menggambarkan dua orang pejuang yang gugur dalam pertempuran. Berlainan sekali dengan lukisan-lukisan Srihadi sebelumnya, maka pada lukisan ini ia tidak lagi terikat perbentukan yang setia pada penglihatan, meskipun kesan keseluruhannya terpelihara dengan baiknya. Terutama sekali tarikan garis-garis yang lebih mengikuti gerak irama dan keselarasan.

Sejak itu Srihadi terlihat kedalam "mashab Villon" seperti kebanyakan pelukis FTB Bandung lainnya pada waktu itu. Melukis dengan penuh spontanitas telah diganti dengan "penuh kesadaran". Kerja melukis bukanlah yang dapat dihasilkan dalam setengah jam.

Demikian juga Srihadi terlihat dalam proses kerja melukis yang setiap demi setiap dipertanggung-jawabkan. Namun karya-karya Srihadi pada periode ini ditandai dengan kelancaran yang menyenangkan, disamping kaya akan kesegaran.

Pameran berdua dengan But Muchtar ditahun 1959 dan pameran tunggalnya yang pertama, yang seluruhnya bertemakan Bali tahun 1960, menunjukkan Srihadi yang mempunyai penafsiran tentang Villon.

Ditahun 1960 Srihadi menerima studinya di Ohio State University selama dua tahun, dimana ia memperoleh gelar M.A.

Yang penting dicatat sebagai hasil perawatannya, disamping pembebasan dirinya dari pengaruh Villon, juga kecenderungannya akan seni abstrak yang ternyata ditemukan dalam beberapa karyanya. Namun sebaliknya di Indonesia, kecenderungan-kecenderungan abstraknya ini ditinggalkannya. Apa yang kita lihat pada karya-karya Srihadi yang mutakhir, secara keseluruhan, adalah endapan-endapan pengalamannya yang dituangkan kedalam kanvasnya. Akan tetapi lebih ia bertolak dari ide, dari pada melalui kontak langsung dengan subyek, seperti kita saksikan pada Affandi. Dalam karya-karya Srihadi, diantaranya memang terdapat "potret", akan tetapi betapa ia setia kepada pola pribadinya, yang sebenarnya terpisah dari subyek lukisan. Seperti yang dikatakannya dalam katalog pameran "Group 18" ditahun 1971 : "Yang anda lihat dalam lukisan-lukisan saja, bukanlah kesan fisik, melainkan manifestasi dari intisari kejiwaan subyek".

"Manifestasi dari intisari kejiwaan subyek" seperti yang diketemukannya, tentu saja adalah sebuah tanggapan penafsiran Srihadi tentang subyek tersebut. Tanggapan sosial terhadap suatu peristiwa seperti misalnya "Toga hijau", "Raden Saleh" dalam baju-biru, seorang penari yang berat berpupur, pemandangan - pemandangan atas kota Jakarta yang macet dengan lalu-lintas, adalah sebagian dari tanggapan-tanggapan Srihadi yang lebih dimaksudkan simbolis dari pada keseni-rupaan semata-mata.

Akan tetapi tanggapan-tanggapan sosial ini, bukanlah segi kekuatan Srihadi yang utama, karena peristiwa sosial ini rupanya, kurang dapat membawa perkembangan pemikiran bagi kemungkinan kelanjutan ide keseni-rupaan. Demikianlah, maka "Jakarta", "Toga Hijau", atau "Raden Saleh" tidaklah mempunyai kelanjutan perkembangan sebagaimana "Tiga Tokoh" (1963), "Wayang Golek" (1964), "Pantai" (1964), "Horison" (1970), adalah kesaksian, betapa kreatif Srihadi memperkembangkan idenya, sehingga bertolak dari ide itu, lahirlah lukisan-lukisan dengan judul yang sama,

akan tetapi yang disertai penggalian-penggalian yang intensip dan kaya imajinasi. Kekuatan Srihadi terletak pada kecenderungan pola-ide dengan kemampuan penggalian-penggalian yang intensip, yang merupakan perkembangan tersendiri bagi pribadi Srihadi.

Pada tahun 1960 Srihadi telah berkesempatan melanjutkan studinya atas biaya Pemerintah Amerika Serikat di Chio Srate University sampai dengan tahun 1962. Pada tahun 1971 ia mendapat Anugrah Seni dari Pemerintah R.I. ditahun 1973 ia mendapat kehormatan untuk mengadakan pameran keliling Australia dari pemerintah Australia. Disamping mengajar di Departemen Seni Rupa ITB, ia memberikan bimbingan pula di Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta dan menjabat Ketua antara tahun 1973 dan 1976.

Srihadi telah mengikuti pameran-pameran bersama, baik di Indonesia maupun diluar negeri, antara lain Tolyo, Rio de Janeiro, London, New York. Turut serta dalam pameran bersama di Jakarta antara lain pada tahun 1972, 1974, 1976, sedangkan pameran tunggalnya diselenggarakan pada tahun 1974 dan 1976. Srihadi menetap di Bandung.

B u t M u c h t a r .

But Muchtar adalah seniman Bandung sesudah Affandi dan Hendra yang tertarik kepada seni patung, disamping seni lukis. Sejak semula memasuki Seni Rupa ITB tahun 1952, telah menunjukkan hasratnya yang besar terhadap seni lukis. Seperti juga pelukis seangkatannya Srihadi, ia tertarik mendalam ritmik garis dan warna, seperti yang dapat disaksikan pada karya-karya antara tahun 1955 – 1960.

Karya-karya But Muchtar ditandai dengan permainan ritmik garis, warna, kecerahan dan gerak. Kesukaan akan kecerahan hidup – joy of life, menyebabkan But tidak selalu setia kepada penggambaran expessif subyek lukisan. Dalam bidang ujian terakhir, dimana ia menampilkan suatu seri lukisan-lukisan penumbuk padi, yang dirasakan terlalu "bergaya", But Muchtar membelanya : "Lukisan-lukisan itu bukanlah untuk mengekspresikan subyeknya, melainkan sebagai ungkapan ekspresi saja, dinyatakan dalam ritmik garis dan warna".

Dalam Bienal pelukis-pelukis muda di Tokyo tahun 1958, lukisan But berhasil memenangkan hadiah internasional sebagai salah satu karya terbaik. Perlawatannya di Amerika Serikat antara tahun 1960 dan 1963 membawa pengaruh yang menentukan bagi perkembangan seninya, dimana ia berkesempatan mempelajari seni patung di New York Sculpture Center.

Sekembalinya di Bandung, But mengepalai jurusan baru, yakni jurusan Seni Patung di Seni Rupa ITB.

Dalam jurusan ini kemudian bergabung G. Sidharta dan Rita Widagdo.

Sejak itu But Muchtar menjadi aktif, baik sebagai pelukis maupun pematung. Latar belakang kehidupan keluarga But Muchtar yang religius, mengilhaminya untuk juga mengambil huruf-huruf Arab sebagai unsur artistik dalam lukisan, seperti juga halnya dengan Sadali dan Pirous. Akan tetapi periode ini tidak berlangsung lama bagi But.



Teater Jepang (But Muchtar)

Salah satu lukisan yang khas But Muchtar, adalah "Wanita Jepang" mungkin dipengaruhi oleh pembentukan patung yang pejal. Bentuk-bentuk lonjong yang mendasari struktur utama karya itu, dengan warna rose dan biru dan warna merah menyala sebagai latar belakang, sangat menambah kesan pejal (Koleksi Mitra Budaya 1975).

Bagong Kussudiardjo.

Nama Bagong Kussudiardjo, mula-mula lebih dikenal sebagai penari dari pada seorang pelukis, tapi sesudah tahun 1960 an Bagong Kussudiardjo dikenal sebagai penari dan pelukis.

Bagong Kussudiardjo yang dilahirkan di Yogyakarta pada tahun 1928, belajar tari Jawa dibawah asuhan GPH Tejukusumo dan kakaknya Kuswa-

dji Kawindrosusanto, sejak muda dan terkenal sebagai penari gaya^e klasik yang dinamis antara tahun 1950 – 1960.

Atas dasar bakatnya yang ditambah studi pengenalan terhadap tradisi orientasi studinya diluar negeri, Bagong Kussudiardjo berhasil menjadi seorang pencipta tari sejak 1956 dan sangat aktif mementaskan karya-karya koreografinya sejak 1970.

Tuntunan melukis pertamanya didapatkan dari Sudiardjo dan Hendra di Yogyakarta pada tahun 1948, kemudian belajar di ASRI Yogyakarta pada tahun 1951.

Mengikuti pameran-pameran didalam dan luar negeri sejak 1955.

Sejak tahun 1967 Kussudiardjo mengikuti jejak kakaknya Kuswadji yang telah merintis dengan menciptakan motif-motif dekoratif baru dalam batik. Tapi bentuk sumbangan tambahan Bagong Kussudiardjo bagi seni batik baru sangat penting, dengan perintisannya menarik garis-garis yang bebas dan ekspresif dari dunia seni lukis lewat Canting, pena bambu maupun kwas yang lebar. Singkatnya dengan memindahkan aspirasi melukisnya dengan cat minyak lewat media batik.

Aktivitas barunya ini mula-mula mendapat bantuan Sumihardjo dan Sulardjo sebagai pendukung-pendukung kelahiran batik baru yang berpengalaman dibidang tehnik pembatikan tradisionil, sampai waktunya Bagong Kussudiardjo mendirikan sanggar batiknya sendiri, yang dinamakan "Banjar Barong" guna mencipta karya-karya yang sepenuhnya mewakili corak yang dikehendaki, dalam nafas expresionisme-keabstrakan yang diisi detail dekoratif, bersama Mudjita sebagai anggauta terkuatnya.

Bagong Kussudiardjo dengan demikian menjadi salah seorang perintis seni lukis yang bebas lewat tehnik batik, bersama-sama Abas-Alibasyah, Mudjita dan Amir Yahya, yang bersama-sama telah membuat Yogyakarta menjadi pusat perkembangan seni lukis dalam batik.

Antara tahun 1973 dan 1975 Kussudiardjo banyak mengadakan pameran diluar negeri antara lain di Kedutaan Besar R.I. di Nederland. Sedangkan pameran lukisan batiknya diselenggarakan di Singapura, Nederland, Roma, Mexico, Buenos Aires dan Uruguay.

Abas Alibasyah.

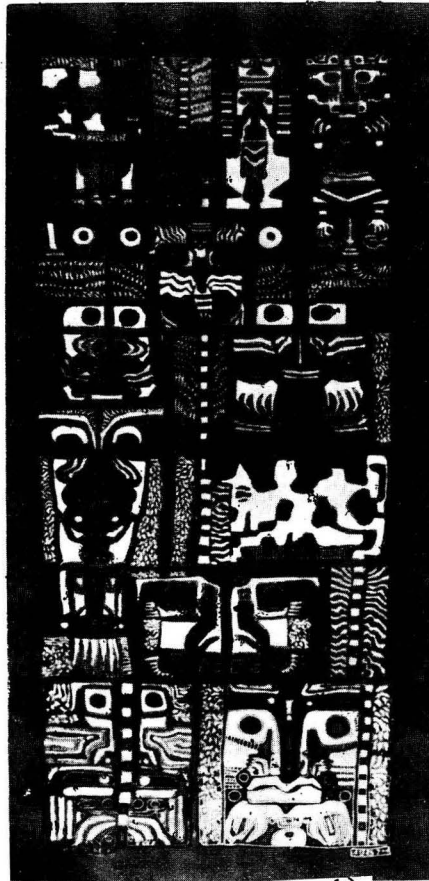
Seninya yang mencatat pandangan alam dari tahun-tahun sebelum 1950-an, banyak mengolah kehidupan pantai dan perkampungan, secara langsung atau tidak mendapat sebagai dorongannya dari karya Hendra juga, walaupun telah bertanda kelainan, yang lebih mementingkan penampilan efek-efek warna yang keluar dari rel realisme menjadi dekoratif.

Sangkar burung yang banyak dijumpainya di kampung Langenastran lor

Yogyakarta; wayang dari kertas dan golek kayu sebagai benda-benda mainan kanak-kanak menariknya dan diresapi sekitar tahun 60-an, yang akhirnya menggantikan obyek melukis pemandangan alamnya, oleh daya tarik yang semakin kuat dari pada benda-benda yang memiliki ornamen tradisional ini.

Dengan perhatian barunya ini, sebenarnya telah diawali pembentukan seninya yang menuju alam dekoratif sepenuhnya.

Patung-patung primitif dari prasejarah Indonesia ataupun seni dekoratif



Wajah-wajah (Abas Alibasyah)

dari Mexico kuno, yang sebenarnya bersumber pada seni Asia juga, kesemuanya itu telah mempercepat proses peralihan dan pengkhususan penciptaan karya-karya barunya, yang makin banyak diisi dengan warna-warna menyala dan redup berdampingan, yang membentuk kehidupan pewarna

mozaik. Warna-warna yang kuat seperti merah, jingga, kuning, putih, berjajar dengan biru, hijau, coklat dan hitam.

Lukisan "Garuda" dari tahun merupakan contoh-contoh yang paling mewakili.

Seni lukisnya yang memberikan peran pada penyusunan bentuk ornamen dalam warna-warna mozaik, berpengaruh terhadap sebagian angkatan muda di Yogya; dalam seni lukis khususnya pada gaya D Damas dan Sudiro maupun dalam seni ukir kayu oleh beberapa pengukir kayu di ASRI, yang tertarik untuk mengambil motif-motif topengnya, sesudah tahun 70-an.

Sesudah lahirnya seni batik baru yang dirintis oleh Kuswadi Kawindrosusanto dengan menciptakan pola-pola baru yang masih mengenal dua batasan seperti :

1. Untuk kepentingan sandang atau kain batik sebagai alat busana.
2. Dalam warna-warna yang masih mempertahankan tiga kesatuan tradisional yang disebut triwarna, yakni putih mori, soklat soda dan biru nila, Alibasyah menggunakan teknik pembatikan sebagai media barunya untuk menjalankan ide - ide kesenirupaannya yang bebas, dengan kebebasan ukuran panjang dan lebarnya untuk kegunaan hias dinding modern dengan ukuran memanjang dari atas kebawah sebagai pilihan utamanya. Dalam seni batik baru ini Alibasyah lebih berhasil membawakan sifat-sifat khas karyanya dengan susunan kombinasi warna dan motif pribadi, dimana ia terjajanya banyak melepaskan kontradiksi warna-warna seni lukis cat minyaknya, menggantikan dengan penampilan susunan warna-warna searah kecoklatan, oker, merah atau biru saja, yang diperkuat dengan hitam dan putih mori sebagai aksentuasi.

Dalam lukisan batiknya, Alibasyah kerap menyusun pameran untuk bersama-sama tampil dengan pelukis-pelukis Yogya yang lain, yang juga membatik, seperti Amri Yahya, Bagong Kusudiardjo, Mudjita, Widayat, dan lain-lain, atau berpameran tunggal didalam maupun diluar negeri antara lain di Jepang, Nederland dan Australia.

W i d a y a t.

Ia adalah satu eksponen seni lukis dekoratif sekarang yang terkuat, dari angkatan pertama ASRI Yogyakarta tahun 1950. Sejak permulaan studinya pada tahun 1950, sudah menunjukkan kemantapannya menggarap dengan menggalang gaya dekoratif dalam karya-karya berukuran besar yang mampu membawakan kesan monumental.

Karya Hendra yang menarik baginya menjadi sebagian pangkal tolak seni pertamanya. Oleh karena Widayat waktu itu sudah menunjukkan

kegemaran membuat keramik disamping melukis dan mematung, maka pada kesempatan yang ada, Widayat dikirim oleh Dep. P dan K. untuk mempelajari seni keramik di Jepang. Dan sekembali dari studinya sebelum dua tahun di Nagoya, ia ternyata mengambil kesempatan juga untuk mengikuti pelajaran seni cetak dan gardening.



Burung beterbangan (Widayat)

Kesungguhan pada masa studinya di Jepang, memungkinkan Widayat sampai 3 kali berpameran di Nagoya dan Tokyo.

Suasana kesanggaran dari tahun-tahun sebelum 50 an mempengaruhi Widayat untuk mendirikan sanggar yang mempersatukan kawan-kawan seangkatannya di ASRI, dengan Pelukis Indonesia Muda, yang didirikan bersama teman-teman seangkatannya ya'ni G. Sidharta, Sukandar, Sajogo, ditambah dengan pelukis Handrijo dari luar.

Widayat juga gemar pada seni relief dan mozaik, yang dilaksanakan dalam gaya senada dekoratif.

Widayat memahat patung kayu dan bekerja juga dengan bahan semen. Keramik Widayat kemudian makin mengarah kepada bentuk seni patung, yang sepenuhnya dapat dimengerti, karena minatnya pada dekorasi interior dan gardening, merupakan dua aktivitas seninya, yang kedua-duanya akan mengisi suasana dalam rumah maupun diluar rumah; dimana bentuk patung dapat menggantikan tempat seni keramik dalam rumah ataupun di kebun. Akhirnya Widayat memusatkan konsentrasinya kembali untuk melukis sesudah tahun 1965, dengan gaya lukisan yang semakin berhasil menunjukkan kepribadian seniman sepenuhnya. Seni lukisnya memberikan dua pengarah : a. untuk melihat alam yang luas, b. dengan kecintaan menyusun isi

alamnya secara mendetail dan kedua pengarahannya kiranya yang membawakan kesan-kesan ketimuran seninya.

Lukisan yang bermotif jajaran pohon-pohon yang berwarna kecoklatan saja, dengan burung-burung putih yang hinggap pada dahan dan ranting pohon, dengan kelompok-kelompok burung yang lain yang nampak beterbangan, memberikan nafas kelegaan bagi sipemandang oleh pemancaran suasana dekoratif dengan kedamaian yang kuat.

Flora dan fauna menjadi simbol-simbol kekayaan dan sumber ilham yang abadi bagi Widayat, untuk dijadikan motif-motif lukisan, etsa, patung, keramik, relief dan mozaiknya.

Pada tahun 1972 ia menerima Anugerah Seni dari Departemen P dan K.

Fadjar Sidik.

Fadjar Sidik memperkenalkan hasrat pertama melukisnya dengan merangkai bentuk-bentuk elementer sederhana, menjadi kesatuan susunan garis-garis. Usaha ini dilaksanakan sebagai vignet-vignet untuk mengisi majalah, ditahun 50 an sewaktu masih berdiam di Surabaya.

Sesudah melihat pameran seni lukis dan patung Indonesia yang diselenggarakan pada tahun 1952 oleh Bagian Kesenian, Jawatan Kebudayaan Dep. P dan K. di Surabaya, Fadjar Sidik tertarik untuk pindah ke Yogyakarta dengan menggabungkan diri pada sebuah perkumpulan seni lukis di bawah pimpinan Hendra.

Sambil mengikuti kuliah di Universitas Gajah Mada, Fadjar memperdalam seni lukisnya di ASRI selain melukis dalam sanggar.

Pandangan seninya yang maju menyadari akan pentingnya penguasaan teknis terlebih dulu bagi seorang yang baru belajar melukis, sedangkan, melalui banyak latihan juga memperdalam penjiwaan karyanya, sehingga pada tahun 1954 atau dua tahun kemudian, Fadjar Sidik sudah berpameran bersama Sjolihin di Balai Budaya Jakarta.

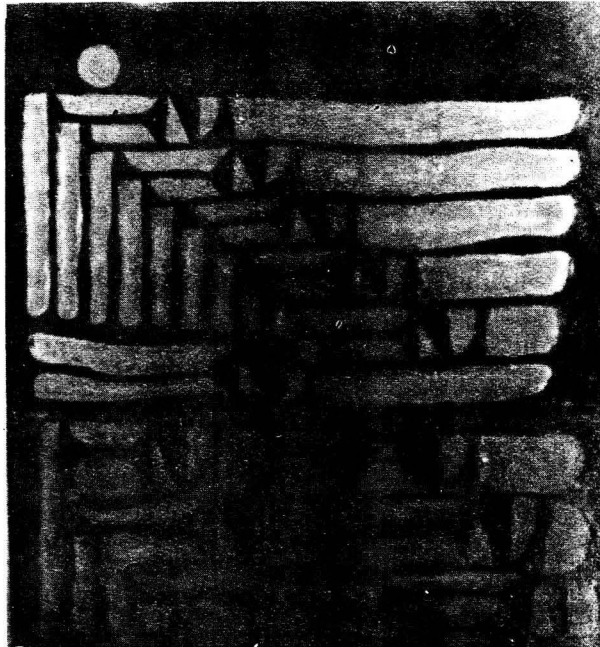
Sjolihin sudah mulai melukis sejak tahun 1948; dengan pengalaman pameran sejak tahun 1951; telah melawat ke Brazillia bersama Affandi dan Kusnadi pada tahun 1953, dimana karya Sjolihin turut serta mewakili Indonesia dalam Bienal II Saopalo, bersama 47 buah karya dari 25 seniman Indonesia yang lain.

Dalam pameran pertama Fadjar Sidik memamerkan potret dari adiknya, yang sekalipun dimaksud sebagai studi melukisnya dengan dasar pengamatan realistik, sudah berciri kekuatan ekspresi. Sifat ekspresif dalam karya Fadjar Sidik ini, selanjutnya mendapat perhatian dan pendalamannya.

Periode keduanya menjajagi corak impresionisme, dengan ciri-ciri khas Fadjar yang mencampurnya dengan expressionisme yang berkontur tebal,

yang telah melahirkan karya-karya seni lukisnya di Bali, dalam tahun 1959-1960.

Betapa subur praktek melukisnya disana, dikarenakan melimpahnya model guna penciptaan lukisan-lukisan potret ataupun alam kehidupan, Bali juga terkenal dengan kekayaan variasi pemandangannya; dari tamasya



Dinamika ruang (Fajar Sidik)

pegunungan yang berkabut, sampai tanah-tanah membukit dan datar yang mandi sinar matahari, dengan banyak tumbuh-tumbuhan pohon kelapa; pemandangan sawah yang ber-tingkat-tingkat dan berkotak-kotak itu terkenal dengan pinggiran yang dicangkul rapi; lereng-lereng kali sering berpohon lebat dan pantai lautan nampak ramai dengan perahu-perahu cadiknya yang asyik berlayar.

Sketsa-sketsa Fajar Sidik dalam pena merupakan catatan tentang pemandangan dan kehidupan yang spesifik di Bali.

Setelah Fajar menetap di Yogya kembali, bergantilah semua angan-angan untuk melukiskan alam dan model yang sukar ditemukan.

Pilihan motif lukisannya berubah dengan merangkai tanda-tanda perambangan, menjadikan kelahiran karya-karya surrealismenya yang baru, sebagai fase ketiganya.

Simbol-simbol seperti salib, tanda panah, segi tiga, titik dan bola memenuhi bidang kanvasnya. Salah satu contohnya yang jelas adalah karya yang tersimpan dalam koleksi museum Pusat Jakarta.

Ditengah-tengah simbol-simbol atau tanda-tanda itu, bisa saja nampak dilukiskan profil seorang gadis, dalam persesuaian, bentuk yang disederhanakan; ataupun hadirnya matahari dan bulan.

Saya tidak dapat melukis pabrik atau mobil dan gedung-gedung bertingkat untuk mewakili jaman teknologi, demikian kata Fadjar Sidik, karena pandangan kota tidak dapat menariknya. Tapi Fadjar Sidik menggambarkan jiwa abad ini sebagai abad mesin, dengan pengintisarian melukiskan bentuk-bentuk geometri.

Sebagai lambang-lambang yang disusunnya secara bebas dan lebih intim. Tidak pernah dilukiskan bentuk-bentuk bulatan yang sempurna seperti hasil alat jangka, sebagaimana titik, segi tiga, atau bola, lewat tarikan garis spontan tidak pernah ada yang sama atau akan terulangi dalam bentuk yang sama.

Sedang bulan dan matahari bagi Fadjar Sidik adalah wakil-wakil penggambaran alam; dan profil gadis mewakili cintanya terhadap kehidupan. Kehidupan yang komunikatif dan segar, bercita-cita masa depan.

Demikian besarnya pengaruh lingkungan terhadap pembentukan ciptaan seni Fadjar.

Akhirnya Fadjar telah merasa mendapatkan model-modelnya yang tetap di Yogya, dengan menggali imajinasi artistik dari alam pribadinya sendiri. Sebagai model yang tidak mengenal batasan waktu dalam kesediaannya untuk dilukis, kapan saja ia inginkan.

Fadjar sangat mahir dalam menyusun motif-motif persegi dan bulatannya, yang tidak pernah akan menjadi sama besar, sama letak atau sama miring dalam penyusunan komposisinya yang terus menerus berubah, yang dinamakan olehnya dengan sebutan "dinamika keruangan".

Seolah-olah benda-benda itu selalu dalam gerak yang tak nampak ; dalam getaran yang mengandung gerak dinamika.

Dalam merenungkan susunan-susunan yang diciptakan sebagai tata ruang yang sama sekali baru dalam kanvasnya, kadang-kadang mengingatkan baginya pada apa yang sudah ditemukan dalam rangkaian motif batik klasik seperti kawung, parang, semen, yang ia kagumi keserasiannya; atau juga bunyi nada-nada gamelan yang mengisi ruang dengan suasana gemanya, yang selalu bergerak dan menggerakkan jiwa kita yang mencintai seni dan keindahan.

Riwayat Hidup Seniman

1. EDITH RATNA SURYOSUYARSO.

Lahir 9 Oktober 1946 di Medan, Sumatera Utara.

Pendidikan, Departemen Seni Rupa ITB. Pameran antara lain : "Pameran Seni Rupa ITB" 1968, 1969, 1970 di Bandung, Pameran Pertama Patung Kontemporer Indonesia 1973 di TIM Jakarta, "Pameran Seni Rupa 13" di TIM Jakarta.

Hadiah Wendy Sorenson Memorial Fund untuk karya patung terbaik, 1969, 1971. Mengajar di Akademi Seni Rupa LPKJ Jakarta.

2. EDHI SUNARSO.

Lahir di Salatiga 1933.

Belajar melukis : 1947 – 1949 dalam kamp tawanan/L.O.G. Bandung. 1950 pelukis/pematumg Hendra Gunawan. Pendidikan : 1950 – 1955 Akademi Seni Rupa Indonesia/ASRI Yogyakarta.

1955 – 1957 Visva Bharati University Santiniketan India (Rabindranat Tagore University), 1958 Pembina/Ketua Jurusan Seni Rupa/Seni Patung F.K.S.S. IKIP Yogyakarta. 1961 Anggauta/Team Pematumg Keluarga Arca, Yogyakarta.

Mendapat hadiah Ke II Kompetisi Seni Patung Internasional di London (The Unknown Political Prisoner).

Mendapat medali emas/hadiah pertama Kompetisi/Pameran Seni Rupa Internasional di India 1957 – Yogyakarta. 1970 Pameran di New Delhi Calcuta –Nederland –Jakarta – Yogyakarta.

Mendapat hadiah ke II dan Ke III dalam Kompetisi Monumen Revolusi 10 Nopember Surabaya 1971.

Menetap di Yogyakarta.

3. GREGORIUS SIDHARTA SOEGIJO.

Lahir Nopember 1932 di Yogyakarta sebagai anak ketiga B. Soegijo, guru, yang mendambakan hidupnya pada musik dan karawitan.

Pendidikan Akademi Seni Rupa Indonesia di Yogya, Jan van Eyck Academie di Negeri Belanda.

Mengajar di Asri Yogyakarta th. 1958 – 1964; mengajar di Departemen Seni Rupa ITB, Bandung 1965 – hingga sekarang.

Pameran antara lain : Pemeran Lukisan 1957 di Balai Budaya Jakarta, Pameran Lukisan 1962 di Listopad Warsawa, Pameran lukisan dan patung 1967 di Bangkok, Pameran Pertama Patung Kontemporer 1973 di TIM Jakarta, Pameran Grafis Group Decenta 1975 di Jakarta, Bandung, Yogya, Surabaya, Pemeran "Peace 75 – UNO 30" di Slovenj Gradec Yugoslavia, 1976 di Beograd; Pameran Patung 77, TIM, Jakarta.

Tinggal dan bekerja di Bandung.

4. I COKOT.

I Cokot (almarhum) adalah seorang Seniman/Pematung yang dilahirkan di Desa Djati, Kecamatan Tegallalang, Kabupaten Gianyar— (Bali) pada tahun 1888, Meninggal Dunia pada tanggal 1 – Oktober – 1971. Perawakannya kecil dan hidup ditengah-tengah keluarga yang sangat sederhana. Pada usia 20 tahun I Cokot baru memulai kariernya dibidang seni Pahat/patung dan selanjutnya kawin dengan seorang perempuan sekampungnya.

Dalam perkawinannya ia dikarunia 7(tujuh) orang anak, 5 orang laki-laki dan 2 orang perempuan. Semua anak-anaknya itu mengikuti jejak bapaknya dengan tekun, sebagai pemahat/pematung yang bergaya Cokot.

Mengenai motif dari patung mereka, biasanya diambilkan dari ceritera Hindu kuno misalnya Betari Durga, Garuda Binatang-binatang Aneh, Tri Murti, Mata Siu, Raksasa, Macan, Singa dan lain sebagainya.

Dengan ketekunan serta kegigihan dalam mempertahankan idenya sendiri akhirnya pada tahun 1969 I Cokot Mendapat Anugerah Seni WIJAYA KUSUMA dari pemerintah pusat (INDONESIA).

5. I GUSTI NYOMAN LEMPAD.

Tahun 1865 lahir di—Bedulu.

Tahun 1890 dan 1900 Lempad berburu (belajar) tentang bangunan-bangunan (unagi) dan Sangging dari kasta Brahmana yang menjadi unagi (Sangging raja/unagi Istana).

Ditahun itu Lempad juga menjadi utusan dalam peperangan yang sangat penting antara Ubud melawan Mengui, Negara dan Payangan membantu unagi dan ayahnya dalam pengejaran Gelung Kuri Puri Saren Ubud.

Tahun 1920 dan 1930 Lempad berhubungan dengan pelukis Eropa yaitu Walter Spies dan Rudolf Bonnet.

Tahun 1936 Lempad mendirikan perkumpulan Pita Maha.

Dibawah asuan dan sponsor dari Cokkorda Agung Sukawati yang dibantu oleh Walter Spies dan Rudolf Bonnet organisasi Seni dan gambar ini menuju pada dorongan curahan sipat-sipat seni dari anggautanya.

Tahun 1948 dan 1950 Lempad jadi guru gambar disekolah Ubud.

Tahun 1950 8 (delapan) lukisan Lempad, tentang cerita "Pan Berajut" dan diterbitkan : G.J. Grader "Berajut" Orientatie, No. 27.

Memegang peranan penting dalam pembuatan Pura desa Ubud mengukir salah satu Bale di Puri Saren Ubud, dengan mengambil ceritera "Suta Soma".

Tahun 1951 dan 1952 Menggambar ceritera Jayaprana dan Suta Soma dengan tinta diatas kertas.

Tahun 1956 Memasuki anggauta dari golongan pelukis Ubud.

6. IDA BAGUS NYANA.

Mulai menginjak umur belasan tahun sudah aktif belajar membuat patung, dimana seperti kebiasaan yang telah berlalu di Bali, kebanyakan orang belajar mematung pada seseorang/perumahan seseorang, jadi bukan di sekolah. Demikian pula halnya dengan Ida Bagus Nyana, yang mulai belajar dengan bentuk tradisional Bali di rumah seseorang. Menjelang tahun 1947/1948 Ida Bagus Nyana mulai menciptakan bentuk-bentuk modern/baru untuk mendapatkan corak tersendiri, disamping dulu sering ikut dalam perlombaan patung di Bali, dan kebanyakan menang.

Dalam jenjang karirnya sebagai pemahat, pada tahun 1971 Ida Bagus Nyana mendapat piagam Anugerah Seni sebagai pemahat Bali yang kreatif dari Menteri Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia.

7. MUSTIKA.

Lahir 2 Desember 1937 di Pemalang Jawa Tengah dari keluarga Sastrodimulyo pensiunan pegawai negeri.

Mulai melukis tahun 1956 di Balai Budaya Jakarta melalui latihan melukis yang diselenggarakan oleh Badan Musyawarah Kebudayaan Nasional (BMKN).

Mulai melukis dengan media Batik sejak 1967. Disamping melukis, mengerjakan karya-karya grafis, Kolase, Patung kayu.

Sejak 1967 — 1977 telah menyelenggarakan sembilan kali Pameran tunggal di dalam negeri, dan tak terhitung pameran bersama yang diikuti baik dalam maupun di luar negeri.

Sejak 1 April 1969 hingga saat ini bekerja di Taman Ismail Marzuki Pusat Kesenian Jakarta bagian Pameran.

Di tempat inilah pengetahuan senirupa yang dapat Mustika peroleh tak ternilai harganya dimana hampir setiap hari dia mengunyah dan mengendapkan pelbagai ragam jenis senirupa yang sedang berkembang dari dalam maupun luar negeri.

8 RITA WIDAGDO.

Lahir 1938 di Rottweil, Jerman Barat.

Pendidikan, Meister-schuler di Staatliche Akademie der Bildenden Künste di Stuttgart. Pameran antara lain : "Pameran Bandung" 1966 di Balai Budaya Jakarta, 1973 di Goethe Institut Jakarta, di Bangkok 1970, di Surabaya 1974, Pameran "Group 18" 1971 di TIM Jakarta, Pameran Pertama Patung Kontemporer Indonesia 1973 di TIM Jakarta. Membuat relief di Executive Club Jakarta, Patung aluminium di Gelanggang Remaja Kuningan Jakarta, Patung Arca Tirta Wangka di Senayan Jakarta, Monumen Pusri II dan Monumen Pusri III di Pabrik pupuk Sriwijaya Palembang.

Mengajar di Departemen Seni Rupa ITB.

9 SUNARYO

Lahir Mei 1943 di Banyumas, Jawa Tengah.

Pendidikan, Departemen Seni Rupa ITB dan belajar tehnik marmer di Carara Italia. Pameran antara lain : Pameran Patung di Bangkok 1970, pameran patung 1971, 1973 di Jakarta, pameran patung 1974 di Surabaya, Pameran tunggal Lukisan 1975 di Carara Italia, Pameran Grafis 1975 di Jakarta, Bandung, Yogya, Surabaya, Pameran Grafis 1976 di Beograd, Pameran Tunggal 1977 di Bank Chase Manhattan Jakarta, Mengajar di Departemen Seni Rupa ITB sejak 1969.

10. SURYA PERNAWA.

Lahir 24 Maret 1939 di Singaraja, Bali.

Pendidikan, Departemen Seni Rupa ITB. Pameran antara lain : di Bandung dan di Jakarta 1968, 1969, 1970, 1972, Pameran Patung Contemporer Indonesia 1973 di TIM Jakarta.

Hadiah Wendy Sorenson Memorial Fund untuk karya patung terbaik 1968.

Mengajar di Departemen Seni Rupa ITB.

11. S. SUDJOJONO.

Dilahirkan di Kisaraan (Sumatera) 14 Desember 1917. Sejak sekolah rakyat sudah melukis. Tahun 1977 ikut serta Kunstkring di Jakarta, dimana ia mulai terkenal sebagai pelukis. Ditahun itu, bersama-sama dengan pelukis lain mendirikan PERSAGI (Persatuan Ahli-ahli Gambar Indonesia), dengan tujuan meningkatkan seni lukis Indonesia. Pameran Pertama Persagi adalah ditahun 1938, sebagai peristiwa penting yang menjadi buah pembicaraan dilingkungan pelukis-pelukis — surat-surat kabar dan kalangan Indonesia dan Belanda.

Perhatiannya terhadap segala sesuatu diluar Indonesia yang dapat dimanfaatkan untuk seni lukis Indonesia sangat besar. Menulis mengenai perkembangan seni lukis Nasional dan Internasional.

Semasa pendudukan Jepang mendidik pelukis-pelukis muda, yang dilanjutkan sampai perjuangan kemerdekaan.

Semula ia bercorak naturalis, impressionis sampai expressionis yang terkadang menunjukkan pendekatan sosialis.

Ditahun 1949 sampai 1958 berakhir ke realis dan kini dia menemui gaya yang mantap dengan tetap bersumber dari gerak hatinya.

Dia sering ikut serta pameran dalam dan luar negeri. Pada tahun 1970 pemerintah menghadiahkan sebuah karyanya yang berjudul "Tuan UNO

dengan Putri Emas" kepada P.B.B. dalam rangka dan dua puluh lima tahun berdirinya badan internasional tersebut,. Ditahun yang sama ia menerima anugerah seni dari Pemerintah atas jasa-jasanya dibidang seni lukis.

Tahun 1955 – 1962 dia juga giat mematung dan semenjak 1968 secara teratur mengadakan pameran tunggal di Jakarta, Kebanyakan melukis, potret, terutama potret anak-anak.

Tahun 1977 dia membuat lukisan sejarah berukuran 3 x 10 meter untuk museum Fatahillah dengan judul "Pertempuran Sultan Agung terhadap J.P. Coen" atas pesanan Gubernur DKI Jaya. Pada tahun itupun Pemerintah DKI menghadiahkan sebuah lukisannya "Pelabuhan Sunda Kelapa" kepada Ratu Elisabeth dari Inggris.

Antara 1973 – 1977 mengadakan Pameran dan peninjauan perkembangan Seni Lukis di Eropa. Selain melukis sendiri juga memberi pelajaran kepada generasi muda.

12. SUPARTO

Dilahirkan di Yogyakarta tahun 1924, dengan pelajaran seninya yang pertama di kota Bandung tahun 1844..

Antara tahun 1945 sampai tahun 1974 berada di Yogyakarta dan Surakarta, menjadi anggota "Seniman Muda Indonesia" sejak tahun 1947.

Sejak tahun 1950 bertempat tinggal di Jakarta, dimana ia mendapatkan inspirasi dari benda-benda purbakala di Museum Pusat Jakarta sebagai seniman yang kreatif.

Mendapat penghargaan "Anugerah Seni" dari Departemen P & K tahun 1971. Mulai mematung tahun 1962 dalam kayu dan bubuk batu. Kemudian juga membentuk jambangan-jambangan yang didekorir dengan akrilik.

13. YUSUF AFFENDI

Dilahirkan di Jakarta, Agustus 1936.

Pendidikan : lulusan Institut Teknologi Bandung Bagian Seni Rupa tahun 1961 dan Rochester Institute of Technology, School of Art and Design 1971, dengan bantuan bea siswa dari J.B. Rockefeller the 3rd Fund New York, Amerika Serikat. Mulai belajar melukis sejak sekolah menengah di Sanggar Seni Rupa "Jawa Mukti" Bandung yang didirikan oleh pelukis Barli dan Mochtar Apin.

Mengusahakan benda-benda keramik seni antara tahun 1958 – 1967 di "Majolica" Bandung. Menjadi anggota Team Elemen pada Proyek Gedung MPR dan DPR di Jakarta tahun 1967, Konsultan Design seni untuk Gabungan Koperasi Tekstil Indonesia serta memberikan penyuluh-

an Design kepada perusahaan-perusahaan Tekstil di Jawa Barat, antara tahun 1971 – 1972. Sejak tahun 1961 hingga kini menjadi tenaga pengajar di Departemen Seni Rupa ITB. Awal tahun 1973 bekerja pula sebagai tenaga pengajar di Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta dan Universitas Trisakti, Departemen Seni Rupa.

Merintis pendidikan seni tenun kreatif di Departemen Seni Rupa ITB. Menetap di Bandung.

14. ZAINI.

Lahir di Pariaman, Sumatera Barat pada tahun 1924.

Mulai melukis sejak zaman Jepang dibawah bimbingan Sudjojono (1942 – 1944).

Pindah ke Yogyakarta tahun 1946 dan menjadi anggota "Seniman Muda Indonesia" sampai ia kembali ke Jakarta pada tahun 1949. Di Jakarta ikut mendirikan Gabungan Pelukis Indonesia (G.P.I.).

Tahun 1953 mengikuti pameran Bienal II Sao Paolo.

Tahun 1954 mengikuti pameran di Lyublana, kemudian mengikuti Pameran di Inter Bienal di Tokyo tahun 1964, 1966 dan mengadakan Pameran Tunggal di Jakarta 1952 – 1973.

Membuka Art Gallery di Kebayoran sebagai pameran lukisan tetap dan membuka toko kerajinan daerah tahun 1958 – 1964.

Mengilustrasi majalah Horizon sejak tahun 1966 dan menjadi Kepala Seksi Seni Rupa di T.I.M. tahun 1972.

Kerjasama antara Indonesia dengan Pameran Keliling Indonesia di Amerika, dalam rangka HUT PBB ke 25 kemudian dilanjutkan dengan berpameran keliling di USA.

Pada tahun 1971 berpameran Pastel di Lembaga Indonesia Amerika (LIA), pada tahun 1972; mendapat penghargaan "Anugerah Seni" dari Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

15 A.D. PIROUS.

Permunculan Pirous dalam lingkungan Seni Rupa ITB bersegi keunikannya juga. Memasuki perguruan tersebut pada tahun 1955, ia sebenarnya masih merasa samar-samar dan terombang-ambing antara kemampuannya untuk melukis dan untuk seni grafis. Barulah pada tahun 1959 di Bandung, dalam sebuah pameran dimana pelukis-pelukis angkatan muda tergabung dalam "Sanggar Seniman" dengan pimpinan Srihadi dan But Muchtar yang meneruskan sepak-terjang almarhum Kartono Yudokusumo dalam membina pelukis-pelukis muda, karya Pirous menarik perhatian. "Ayam-ayam", dilukis dengan warna-warna yang meriah dan padu. Sejak itulah ia memilih tema-tema "Gadis dengan burung", "Gadis dengan kucing" "Ayam", dimana

ia merasakan menemukan panggilannya sebagai pelukis.

Tawaran untuk menjadi salah seorang staf pengajar di Seni Rupa ITB diterimanya dengan baik, hal mana memberikan kesempatan untuk menambah pengetahuannya tentang seni rupa dengan dikirim keluar negeri.. Pada tahun 1970 ia dikirim ke Amerika Serikat atas biaya Yayasan J.D. Rockefeller, untuk memperdalam pengetahuannya tentang seni grafis di Institut Teknologi Rochester. Pada festival Seni di Napels N.Y. Pirous mendapat hadiah pertama untuk karya grafisnya.

Bakat dan kemampuannya yang agak "lambat" diketemukan yaitu baru empat tahun setelah mendapat bimbingan yang sistematis di Seni Rupa ITB, seakan-akan menjadi cambuk baginya, untuk berkarya lebih intensif, sehingga perkembangannya terhitung cepat, Tahun 1960 – 1970 dapatlah dianggap sebagai waktu pematangan untuk menemukan kepribadian seninya.

Sejak pemunculannya yang pertama di tahun 1959, Pirous menaruh minat besar terhadap peranan warna-warna dalam lukisannya. Ia adalah seorang koloris. Periode awalnya ditandai oleh warna-warna gelap, terutama sekali warna ungu dan biru banyak menyita perhatiannya, di mana segera ia mengimbangnya dengan warna-warna ros, hijau, merah, jingga, sehingga permainan warnanya merupakanimbangan antara warna-warna dingin dan warna-warna hangat. Keseluruhannya adalah pesta warna yang meriah, meskipun ia menitik beratkan kepada warna-warna gelap. Ini banyak mengingatkan kepada kemeriahan pasar malam, dimana warna-warna terang cahaya lampu merupakan aksentuasi.

Disamping tema-tema dengan dunia binatang, burung, kucing, anjing, juga diselingi dengan beberapa pemandangan. Tahun 1963 – 1965 merupakan kelanjutan dari periode pertamanya dengan mengambil tema-tema potret diri, Bali, perahu-perahu, pemandangan, kesemuanya, seperti juga periode yang terdahulunya, ditandai dengan kontur-kontur yang berat.

Sesudah tahun 1965 muncullah bentuk-bentuk abstrak, dimana warna-warna gelap, juga warna-warna tengahan tetap menguasai, dengan garis-garis yang tidak lagi berperan sebagai kontur, melainkan sebagai pengatur irama. Akan tetapi segera sesudah itu kanvas Pirous tampil dengan warna-warna cerah dengan sapuan yang lebih lancar dan spontan.

Juga unsur baru mulai muncul : tekstur.

Diilhami oleh salah satu lukisan Sadali dimana terdapat huruf-huruf Arab sebagai aksentuasi, maka Pirous melihat kemungkinan untuk menjadikan huruf-huruf Arab tersebut menjadi unsur estetik keseni-rupa. Sifat grafis yang terdapat dalam huruf-juga huruf Arab—di tambah dengan pendalaman yang khusus di Amerika Serikat untuk seni grafis, maka Pirous adalah pelukis Bandung yang pertama yang berhasil mengkombinasikan seni lukis dan

seni grafis. Kaligrafi Arab yang digali dari kitab suci Al Qur'an seperti yang banyak terdapat di berbagai tempat di Indonesia, banyak mengilhami Pirous sebagai pola yang abstrak untuk tema lukisannya. Pada lukisan-lukisan, kaligrafi Arab diperkaya dengan berbagai unsur keseni-rupa; tekstur, warna, irama, komposisi, pola, nada. Ia mengembalikan seni lukis kepada efek yang seluruhnya dekoratif.

Orang dapat menghayati atau belum mengenal lukisan Pirous, akan tetapi yang terang, penggunaan huruf-huruf Arab sebagai unsur piktoral, sebagai mana dicetuskannya, telah banyak mendapat gema di Indonesia.

16 HARYADI SUADI.

Diantara seniman angkatan muda Seni Rupa ITB Bandung, kemunculan Haryadi cukup menarik perhatian. Antara lain dengan karikatur-karikaturnya yang menyaran dan menanggapi situasi politik di seputar tahun 1966, dimuat dalam berbagai surat kabar. Akan tetapi terutama menarik bukanlah karena bentuk karikatur-karikaturnya ini, karena diseputar tahun ini ada pula beberapa karikaturis lain dari Seni Rupa ITB yang turut serta menanggapi situasi politik pada masa itu. Permunculan Haryadi yang menarik, adalah dengan penampilan karya grafisnya; yang pada umumnya di Indonesia dipandang sebagai "minor arts".

Menciptakan karya seni rupa dengan media yang sangat dibatasi, seperti pada karya-karya grafis, bukanlah tidak mengundang konsentrasi dan penguasaan yang penuh. Bukankah Haryadi pada dasarnya mengembalikan seninya kepada unsur yang paling elementer dalam seni rupa : garis.

Dengan unsur garis inilah ia mengungkapkan seluruh pernyataan seninya. Bukanlah maksudnya untuk memungkiri unsur-unsur lainnya seperti volume dan warna, akan tetapi semboyannya adalah untuk memulai dengan alat yang paling sederhana, dan mencapai hasil yang paling expressif.

Apakah dengan medium garis kita tidak bisa mencapai tujuan-tujuan expressif ? Ini sebenarnya tergantung sampai dimana jauh seniman dapat menggugah imajinasi, sebab bukanlah garis yang menari-nari, akan tetapi imajinasi kita yang membayangkannya.

Karya-karya Haryadi sangat banyak terlihat dalam aspek literer. Judul-judul seperti "Adam dan Siti Hawa", "Memetik Bunga", "Burung di langit adalah harapan saya", "Wanita dengan burung dara", "Puisi dari sebuah potret diri" dan lain-lain.

Meskipun Haryadi sangat suka pada pertunjukan wayang, ia tidak berusaha untuk diilhaminya. Akan tetapi meskipun demikian, seni Haryadi sangat banyak persamaannya dengan seni wayang kulit. Kedua-duanya mendasar-

kan penciptaannya pada unsur garis, di mana juga kedua-duanya menolak bidang kosong yang tidak digarap.

G. SENI PATUNG BARU INDONESIA.

Walaupun seni patung baru Indonesia sebenarnya sudah dimulai pada jaman pendudukan Jepang dan dilanjutkan pada tahun 1948, tapi karena perkembangannya yang lebih jelas baru nampak sesudah ASRI dan ITB Seni Rupa menggalang cabang seni rupa ini, maka penulisan seni patung baru Indonesia ini baru dapat dilakukan setelah menyaksikan perkembangan terakhir.

Seni patung baru Indonesia yang pertama, dibuat oleh pelukis Affandi pada jaman pendudukan Jepang di Jakarta, sebagai patung bermotif manusia yang berukuran besar dengan bahan tanah liat.

Patung yang berwujud orang itu, dibentuk dengan spontanitas dan kecepatan cara kerja Affandi, yang menampilkan bekas-bekas goresan jari tangan, senada benar dengan gaya expressionisme lukisannya.

Pada tahun 1948, sanggar Pelukis Rakyat memelopori pameran patung di Yogyakarta dengan memperlihatkan karya sebagian daripada anggotanya yang memahat ya'ni Hendra, Trubus, Rustamadji, Sumitro, Saptoto dan Sajono. Hampir semua patung yang dipamerkan dibuat dari tanah liat kecuali karya Hendra, Trubus dan Rustamadji yang dipahat dari batu.

Rata-rata mengenakan gaya realistik, kecuali karya Hendra yang tak mengenal detail atau nampak ekspresionistik global saja. Tapi perlu diketahui kiranya bahwa patung batu "bakul" oleh Hendra yang dipamerkan waktu itu sebenarnya belum selesai.

Bersama beberapa kawannya, Hendra merintis usaha menghidupkan seni patung batu ini.

Monumen patung batu Jenderal Sudirman yang didirikan pada tahun 1950 di depan gedung DPRD Yogyakarta, adalah hasil pahatan Hendra. Kemudian, maka monumen Tugu Pemuda di Semarang, dikerjakan bersama-sama anggota perkumpulan sanggarnya. Sedang monumen patung batu Jenderal Urip Sumohardjo yang realistik mendetail di Magelang, adalah pahatan Trubus.

Michel Wowor memelopori dalam memahat seni patung kayu pada tahun 1953, yang segera diikuti oleh Amrus Natsya dan Widayat. Berdirinya Akademi Seni Rupa Indonesia di Yogyakarta pada tahun 1950, mempercepat pertumbuhan seni patung baru, dimana pada jurusan Seni Patungnya banyak bakat muda berhasil dikembangkan.

Edi Sunarso menempuh tahap awal perkembangannya disana.

Kecenderungan untuk makin menyederhanakan bentuk manusia, dimulai Edi Sunarso sesudah selesai mengerjakan potret dirinya yang impresionis-realistis, sebagai salah satu karya terbaiknya dalam gaya tersebut. Potret diri ditandai kekuatan mengolah bentuk dengan tekstur yang menghidupkan permukaan patung. Karyanya yang berjudul "tahanan politik yang tak dikenal" yang pernah memenangkan hadiah kedua di London, tahun 1953, merupakan pelopor dalam penyederhanaan bentuk, dimana ia mengutamakan garis-garis lurus untuk pembentukan komposisi sikap manusia dalam patungnya itu.

Hasrat menyederhanakan bentuk manusianya dalam seni patung selanjutnya, dilakukan secara lebih ekstrim pada karya patung kayunya, dimana ia sepenuhnya mendasarkan pada bentuk-bentuk geometris cekung dan cembung, untuk dapat membawakan kontinuitas persambungan bentuk antar bagian patungnya, yang diperkuat lagi dengan menghaluskan bentuk patung. Lobang atau rongga badan patungnya, membuat kita menyadari akan kehadiran ruang yang bukan saja dapat berfungsi sebagai ruang hawa yang mengelilingi patung, melainkan sebagai unsur atau bagian daripada patung itu sendiri, yang jalin-menjalin dengan bagian-bagian yang lain.

Gregorius Sidharta sewaktu masih belajar melukis di ASRI Yogyakarta, telah memulai memperkembangkan bakat patungnya dengan mematung manusia dan binatang.

Tokoh Kristus merupakan tema yang banyak digarapnya.

Periode sekitar tahun 1960 merupakan tahap yang penting untuk dapat memahami perkembangan seni patungnya kemudian; guna mencapai efek rohaniyah patungnya "Kristus Hati Kudus", ia menyederhanakan bentuk menjadi ramping, berdiri frontal, nampak tegang dan masif, sebagaimana sifat-sifat yang dimiliki patung-patung purba, tatkala sipematung tidak meneliti kenyataan lahiriah atau hanya memperlihatkan dan mengenal bentuk yang timbul dalam batinnya, sesuai dengan faham dan semangat religius yang dimiliki.

Sidharta mendistorsi bentuk manusia untuk memperoleh ketegangan yang sifatnya dinamis, yang mengekspresikan derita Kristus dalam patung Kristus Tersalib. Dalam periode tersebut Sidharta mencari berbagai cara menyatakan dalam membentuk ciptaannya, melalui penyederhanaan, distorsi dan memecah atau merombak bentuk. Itulah dasar-dasar bagi perkembangan Sidharta dimasa kemudian, sesudah pindah di Bandung dan mengajar pada Departemen Seni Rupa ITB sejak tahun 1966.

Tahun-tahun menjelang 1970 ditandai oleh bangkitnya hasrat bereksperimen dalam bentuk dan bahan oleh para pematung. Itu terjadi di Yogyakarta-

ta maupun di Bandung. Mahasiswa ASRI di Yogyakarta nampak mengambil bagian yang aktif dalam suasana ini, seperti terlihat pada karya Mon Mudjiman, Husni dan Sunarso.

Seniman-seniman Bandung baru kemudian mulai mematung. Benar bahwa Balai Pendidikan Universitas Guru Seni Rupa yang sekarang bernama Departemen Seni Rupa ITB berdiri di Bandung pada tahun 1948, tetapi mula-mula hanya mendidik guru seni rupa.

Sudah barang tentu bahwa dalam kurikulumnya terdapat pelajaran membentuk wujud yang bersifat tiga dimensi, lewat pelajaran mana seorang mahasiswa dapat mengembangkan kemampuan mematungnya.

Tahap pertama yang penting terjadi pada 1964 ketika lembaga pendidikan tinggi ini membuka jurusan Seni Patung dengan pimpinan But Mochtar, sekembalinya belajar seni patung di Amerika Serikat. Setahun kemudian datang Gregorius Sidharta dan Rita Widagdo. Mereka bertiga bersama-sama membina jurusan Seni Patung di Seni Rupa ITB dan membantu pertumbuhan daripada pematung-pematung muda di kota Bandung.

Antara tahun 1960 – 1966, But Muchtar banyak mematung tokoh-tokoh manusia. Tokoh Ibu dan anak dan tokoh-tokoh wanita merupakan motif-motif utama temannya. Tokoh manusia pada patung But Mochtar agaknya sangat diabstrakkan, sehingga bentuk pada patungnya hanya menyerupai tanda-tandanya atau sekedar menyarankan saja. Tidak menyalin bentuk daripada anggota-anggota tubuh manusia. Kepala misalnya, hanya berbentuk gumpalan yang bulat; dan lebar berbentuk kerucut.

Namun bentuk-bentuk ini tidak eksak juga atau selengkapnya geometris, karena ia disenyawakan dengan kesan pertumbuhan hidup; untuk mengesankan yang cukup menyerupai bentuk-bentuk pada makhluk hidup.

Bentuk-bentuk yang membulat, mengerucut, memiramida, tidak tersusun dengan batas-batas yang jelas. Menjadikannya susunan bentuk yang dinamis, yang dapat menyarankan gerak.

Patung abstrak, untuk pertama kali muncul dalam pameran tahun 1966 di Balai Budaya Jakarta, ketika Rita Widagdo dan G. Sidharta sebagai angga-angga pameran "11 Seniman Bandung", menyertakan patung-patung kayunya. Kalau dimuka telah kita tuliskan akan kecenderungan Sidharta untuk menyederhanakan dan mendeformasi bentuk secara lanjut, sekarang maka bentuk manusia itu lenyap sama sekali dari patungnya. Yang nampak hanyalah bentuk yang menyarankan gerak, tegangan dan irama; dihidupkan oleh sesuatu yang hidup dari dalam, yang menyatu dengan penafsiran dan watak bahan. Terdorong oleh adanya penghayatan dan pe-

ngertian akan bahan yang dikerjakannya, Sidharta menemukan serta mengembangkan ide bentuk daripada bahannya.

Sekalipun bentuk patungnya itu abstrak, melalui perasaan dan asosiasi karya Sidharta tetap menggugah ide tentang hidup dan berbagai aspeknya. Maka dalam suatu pengertian, patungnya tidak mutlak abstrak.

Sebaliknya dengan patung Rita Widagdo yang dalam batasan pengertian ini, dapat disebut mutlak abstrak.

Ia tak hendak menggugah ide tentang sesuatu apapun; tak hendak mengekspresikan emosi yang bagaimanapun. Olehnya diciptakan bentuk murni, atau dinamakan juga bentuk kongkrit; sebab bukan lagi merupakan bentuk yang melambangkan sesuatu.

Yang dikerjakan Rita Widagdo ialah memberi bentuk atau menciptakan bentuk bagi kepentingan pencerapan memandang; patung memiliki perasaan gerak, tekanan maupun tegangan, dalam hubungan dengan bentuk patung itu sendiri.

Dengan kepekaan intuisi dan perasaan itulah Rita menciptakan ide bentuknya, kemudian mencari bahan yang cocok untuk menjelmakannya.

Ketiga pematung tersebut diatas telah membukakan jalan bagi tumbuhnya pematung-pematung yang lebih muda seperti Surya Pernawa, Sunaryo, Yetty Subianto, Edith Ratna dan Otong Nurjaman, yang kesemuanya berkecenderungan kuat untuk mencipta dengan pandangan abstrak.

Kehidupan seni patung di Bandung, selain ditandai oleh adanya aneka faham tentang bentuk, juga dengan munculnya berbagai eksperimen.

Mochtar Apin pada tahun 1970 membuat "patung grafis" dari plexiglass. Dengan bahan yang menerawang ini, digunakan ruang disamping warna sebagai unsur patungnya.

Tapi juga Sidharta memadukan warna ke dalam patungnya; kemudian But Mochtar, disusul Sunaryo dan Surya.

Kita pindah ke Jakarta, yang memulai kehidupan mematungnya pada tahun-tahun menjelang 1960, ketika beberapa pematung pulang dari belajar di Italia. Diantara mereka ialah Michel Wowor, yang beberapa kali mendapat pesanan untuk membuat patung bagi suatu monumen.

Tetapi tak pernah mengadakan pameran patung, sehingga kehidupan mematung di Jakarta hampir-hampir tak nampak, sebelum terbentuknya Dewan Kesenian Jakarta dengan Pusat Kesenian 'Taman Ismail Marzuki'-nya pada 1969. Oeman Effendi, Mustika, Suryani, Widodo dan lain-lain membuat patung-patung untuk mengisi halaman pusat kesenian ini. Batang-batang kayu

tinggi, mereka pahat seperti bentuk-bentuk totem, guna mencapai ekspresi yang magis.

Dengan dibukanya Akademi Seni Rupa Jakarta pada Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta (LPKJ) pada tahun 1970, terbukalah harapan baru bagi perkembangan seni patung di Jakarta dengan angkatan muda yang dipimpin Edith Ratna, dibantu Arsono.

Selain pelukis Suparto dan Hadi Asmoro yang juga mematung, terdapat sejumlah pematung muda, seperti Arsono, Ramelan, Heryana, Hari Djuharudin, Suhartono, Munir yang kesemuanya berasal dari ASRI Yogyakarta.

Juga Surabaya memperlihatkan bangkitnya penggalangan seni patung, yang berpusat pada Akademi Seni Rupa Surabaya (AKSERA), sejak didirikannya pada tahun 1967.

Supono, Daryono dan Thedja, disamping dikenal sebagai pelukis, mulai memperkenalkan diri mereka sebagai pematung juga.

Walaupun seni patung baru Indonesia baru seperlima usia seni lukis barunya yang sudah berusia 1½ abad, namun menurut "Pameran patung 77" yang diselenggarakan Dewan Kesenian Jakarta di TIM, bulan Mei 1977 sebagai hasil-hasil seniman sembilan orang ITB Seni Rupa, maupun pameran setahun sebelumnya dari seniman-seniman ASRI Yogyakarta di Mitra Budaya, Jakarta, menunjukkan ketidak terbelakangannya, karena pematung-pematung itu rata-rata sekali gus seorang pelukis juga.

Dengan dasar Katalogus : Pameran Patung Kontemporer.

Cokot, Nongos, Nyana dan Tilem.

Melukiskan seni patung kontemporer Indonesia, tidak akan dibatasi dengan sudah membicarakan seniman-seniman pematung yang hidup di Jakarta, Bandung, Yogyakarta dan Surabaya, tapi Bali yang dilatar belakangi tradisi yang kuat dan kaya, dengan memiliki gayanya tersendiri sebagai dunia seni rupa yang khas Bali, ternyata bukan saja berkekuatan memper-tahankan seni rupa tradisionilnya yang sekarang masih tampak segar bugar, tapi seni patung kontemporer nyapun ternyata juga berkembang pesat.

Untuk membicarakan yang potensiil saja, 4 tokoh seperti tersebut di-bawah telah dapat menyakinkan kehadiran seni patung baru Bali, yakni : Cokot dan I.B. Nyana serta dua orang penerusnya yang kemudian akan mendapat pengakuan sederajat, adalah Nongos sebagai putera Cokot dan I.B. Tilem, putera I.B. Nyana.

Kalau Nyana dan Tilem sepenuhnya bergaya kontemporer Bali, maka Cokot dan Nongos adalah pribadi-pribadi yang mengexpresikan dirinya sebagai pe-

mahat-pemahat murni ditengah-tengah tradisi Bali yang tua dan khas, tanpa berkeinginan menjadi pengulang.

Cokot mengenal dunia mistis dan magis daerahnya dari penghayatan pribadi, maka seninya mencerminkan dunia khayalannya; bukan lewat bentuk-bentuk yang sudah banyak digalang dengan memahat muka barong, randa, patung-patung dewa atau raksasa yang telah menjadi klasik sepenuhnya, tapi melalui imajinasi pribadi sendiri yang hidup didesa Tegallalang yang sepi, mudah mengkhayalkan seolah-olah melihat dunia setan dengan muka-muka yang meringis bergigi dan menakutkan. Semua itu terbayang kalau Cokot menemui batang-batang pohon yang bercabang banyak atau berakar banyak, sebagai pengilham kelahiran patung-patung Cokot. Cokot melihat dalam khayalannya pada batang kayu yang demikian, muka-muka setan atau binatang beraneka wujud yang menempati seluruh permukaan batang pohon, sehingga tak ada sisa ruang lagi sekitar mahluk-mahluk malamnya yang nampak berjejal-jejal dan himpit-menghimpit.

Ia tentu tidak berniat menghaluskan patung-patungnya, tidak pula memilih kayu pangal buaya yang berwarna ideal kegading-gadingan sebagai bahan patungnya, karena tidak pernah berniat menggambarkan wajah-wajah yang bagus; Cokot hanya memilih bentuk batang pohon yang memenuhi kebutuhan fantasinya, dalam bentuk perwujudan keseluruhan kayu dimana Cokot dapat menghayalkan ciptaannya, sedangkan kualitas kayu berada diluar perhatiannya. Ini sebenarnya menjadi pertanda pertama bahwa Cokot menggalang seni tanpa wawasan tambahan yang komersil akan menguntungkan.

Nongos adalah diantara putera-putera Cokot yang menuruni kekayaan visi atau pandangan ayahnya, dengan kemahiran memahat visiun-visiun khayalannya, dalam gaya patung yang sama, tapi lebih tegap.

Cokot tidak menuruti R. Bonnet untuk menggambarkan kehidupan sehari-hari ataupun bermaksud kembali dalam tradisi memahat wayang. Cokot tidak mengecat karya-karyanya seperti dilaksanakan oleh banyak pematung Bali dulu maupun sekarang, karena tidak pernah berniat untuk melukiskan wajah yang indah.

Hanya warna yang menghitami patungnya kadang-kadang dilakukan guna menggantikan pengekspresian khayalan.

Cokot dan Nongos masing-masing berhasil menyatukan sifat monumental dengan efek ornamantal dari pada motif-motif pahatannya yang mengisi seluruh bidang patung kayunya dengan fungsinya untuk dipandang dari berbagai jurusan.

Kita pindahkan perhatian kita pada pematung I.B. Nyana. Berbeda dengan Cokot ia menghaluskan patung-patungnya; memilih warna kayunya pula, walaupun penciptaan seni Nyana pertama-tama juga dilandasi oleh bentuk kayu yang berdaya tarik bagiannya.

Didalam masterpiece patung duriannya, I.B. Nyana menyuguhkan berbagai efek kepada sipemandang yang hendak menyelami karyanya, seperti :

1. Betapa realistis dan indah motif buah durian yang dipilih Nyana, dengan tidak memilih semangat bentuk durian yang sederhana, tapi yang berpotongan manis lonjong melancip; dipahat dengan tangkainya dan pentil (angkup).
2. Betapa bagusnya pengamatan Nyana terhadap susunan barisan duri-duri yang tidak sama besar dan tidak lurus bergaris saja, sehingga terhindarkan kesan simetri yang membosankan; sehingga detail bentuknya yang penting diamati dari jarak dekat, bernafaskan kebebasan, yang disertai rasa irama yang kuat.
3. Humor Balinya diselipkan dengan memperlihatkan dan membuat irisan segi tiga, yang dapat dibuka dan ditutup, guna dapat mencium baunya dan mencicipi isi buah durian, sebelum akan membelinya.

Karya yang khas Nyana juga berwujud klontongan kayu yang berukuran besar, diwujudkan dalam pahatan kepala raksasa tua atau barong landung yang cukup menakutkan. Tapi sesuai fungsinya yang komunikatif, untuk mengundang orang atau memberitahu, perwujudannya tidak serba menakutkan saja dan makin menarik oleh perfeksi penjelmaan ide sampai detailnya yang dibantu warna kayu kegading-gadingan.

Nyana yang sekarang sudah berusia lanjut sekitar 70-an, dengan kondisi kesehatannya yang kurang, tidak sanggup memahat lagi dan Tilem adalah penerus yang dipercayainya, dapat meneruskan penggalangan pembaruan yang nyata dalam seni patung Bali. Tilem telah mewakili jiwa dramatik yang kuat seperti dimiliki Nyana, seorang penari waktu mudanya, yang dapat mencipta fantasi-fantasi bentuk yang melepas dari proporsi anatomis kewajaran, baik untuk mengolah tema kehidupan manusia, maupun binatang.

Tilem melihat seperti adanya hubungan antar dua makhluk hidup, hubungan kehidupan atau hubungan kekeluargaan pula antara dua patung yang lepas satu sama lain, sehingga karya patung Tilem kadang-kadang terdiri dari dua bagiannya yang terpisah satu sama lain, dengan banyak kemungkinan cara menaruh pula untuk menggambarkan kesatuannya.

Seperti patung seorang ibu dan bayinya, yang diwujudkan sebagai kesatuan dua buah patung yang lepas satu sama lain, yang dapat diletakkan dengan berbagai cara, yang tetap akan menggambarkan hubungan kemesraan.

Riwayat hidup seniman

ABDUL KHALIM.

Abdul Khalim dilahirkan pada Ahad Legi jam 12 siang 3 Syura 1882 H, di jalan Nakula I/6 Semarang. Ia merupakan anak keempat dari lima bersauda-

ra. Ayahnya seorang pemilik bengkel mobil bernama Amat Salim dan ibunya bernama Maraliyah. Disamping bersekolah Abdul Khalim ikut membantu ayahnya di bengkel mobil. Pada tahun 1970 ia memasuki perguruan tinggi STSRI-ASRI.

Pengalaman-pengalaman sejak kecil tersebut sangat mempengaruhi Abdul Khalim dalam berkarya senilukis. Lingkungannya yang dipenuhi dengan kesibukan bengkel, telah mengilhaminya untuk memanfaatkan rongsokan-rongsokan mobil sebagai media pengekspressiannya. Besi-besi tua ini segera berubah fungsi setelah dan disusun oleh tangan-tangan yang berseni dari Abdul Khalim. Alat las telah menggantikan kuas baginya dalam berkarya. Melalui perkembangan bekerjanya dengan teknik las, pada awal tahun 1975 Abdul Khalim menerima penghargaan Wendy Sorensen Memorial Fund. Pada pertengahan 1975 lagi mendapat penghargaan dalam pameran "Prati-sara Affandi Adi Karya" di ASRI.

Abdul Khalim turut serta pameran-pameran seni rupa di Yogyakarta, Semarang, Surabaya, dan Jakarta.

Menetap di Yogyakarta.

A.D. PIROUS.

Lahir di Meulaboh 11 Maret 1933. Pendidikan Seni Rupa ITB.

Departemen Of Arts & Design, Rochester Institute of Technology Rochester, U.S.A.. Mengajar di Departemen Seni Rupa ITB dan bergerak dalam bidang Design grafis. Ikut pameran di dalam dan di luar negeri seperti : Bandung, Jakarta, Rio de Janeiro, Eastbourne, Oldham, London, Birmingham, New York, Amsterdam 1960 - 1970.

Pameran Asean, Singapura, Pilipina, Tailand dan Malaysia dan pameran grafis di The 8th International Biennial of Print di Tokyo dan Kyoto Jepang. Pameran The Triennale India di New York Delhi dan pameran International Art Exhibition "Peace 75" OUN di Yugoslavia 1975.

Menetap di Bandung.

ACHMAD SADALI.

Lahir di Garut 29 Juli 1842. Melukis sejak kecil. Pendidikan Universitas Indonesia, Fakultas Teknik Departemen Seni Rupa, 1948 - 1953.

Departemen Seni Rupa pada Univ. Of IOWA USA, Arts Teachers College, Columbia University USA, Art Student League, NYC. USA.

Dosen Departemen Seni Rupa ITB, Sekretaris Departemen Seni Rupa ITB 1958. Ketua Departemen Seni Rupa ITB 1962 - 1968.

Dekan Fakultas Perencanaan dan Seni Rupa ITB 1968 - 1969.

Pembantu Rektor Bidang Kemasyarakatan 1969 - 1976.

Mendapat Anugerah Seni dari Departemen Pendidikan dan Kebudayaan

1972. Ketua Dewan Kebudayaan Jawa Barat 1975. Ketua Lembaga Kebudayaan Indonesia Perancis, 1976. Pameran tunggal 1970, 1972, 1972, 2 x di Jakarta, 1973 di Surabaya, 1976 di Bandung dan Yogyakarta. Dan pameran-pameran bersama di dalam maupun di luar negeri. Menetap di Bandung.

AMRI YAHYA :

- 1939. Lahir di Palembang, tanggal 29 September.
- 1961. Mendapat Ijazah I ASRI Yogyakarta.
- 1961. Menerima Hadiah Seni Lukis di ASRI Yogyakarta.
- 1963. Mendapat Ijazah dari ASRI Yogyakarta.
- 1964. Mendirikan "Sanggar Muslim" di Yogyakarta.
- 1966. Mulai mengembangkan seni lukis batik sampai sekarang.
- 1968. Mulai belajar di IKIP Seni Rupa Yogyakarta.
- 1968. Mendirikan Art Gallery Yogya bersama Soemihardjo.
- 1971. Lulus dari IKIP Seni Rupa.
- 1973. Menjadi Dosen IKIP Seni Rupa dan Mengajar di STBRI – ASRI.
- 1971. Bersama Soemihardjo dan Sularjo membangun "The Jayakarta Center of Arts and Crafts".
- 1972. Mendirikan "AMRY GALLERY" di Yogyakarta.
- 1975. Membuka "Amry Gallery" di Den Pasar, Bali.

PAMERAN–PAMERAN.

- 1960. Pameran Tunggal di Plaju, Palembang, Sungai Gerong dan Yogyakarta.
- 1962. Pameran Tunggal di Jakarta, Palembang dan Sungai Gerong.
- 1972. Pameran Tunggal di Palembang.
- 1973. Pameran Tunggal di Michigan, USA.
- 1974. Pameran Tunggal di Melbourne, Sidney, Koln. San Francisco, Washington DC, Oklahoma State University, Santa Rosa, Los Angeles.
- 1974. Pameran Tunggal di Lembaga Hubungan Indonesia – Jepang, dan Taman Busana Jakarta.
- 1975. Pameran di Jakarta Hilton Executive Club, Jakarta.
- 1975. Pameran di Seminar Hubungan Indonesia – Timur Tengah, Borobudur, Hotel Jakarta.

PAMERAN BERSAMA.

- 1957. Di Australia.
- 1962. Pameran di Eropa dan Asia.
- 1964. Pameran di New York Fair.
- 1966. Pameran di Bandung

- 1967. Pameran di Sala.
- 1971. Pameran di Jakarta dan Pandaan.
- 1973. Pameran 14 seniman Batik Indonesia di Jakarta.
- 1974. Biennale Indonesia di Jakarta.
Pameran Bersama di Singapura.
- 1975. Pameran Seni Lukis Batik untuk Danan Borobudur.
- 1976. Pameran Lukisan Batik di Taman Miniatur Indonesia Indah Jakarta.

Pameran Lukisan Batik Bersama Soemihardjo dan Soelardjo. :

- 1967. di Jakarta.
 - 1968. di Jakarta dan Peru.
 - 1969. di Jakarta.
 - 1970. di Australia.
 - 1971. di Philipina dan Jakarta.
Unesco.
- Menetap di Yogyakarta.

ANGKAMA SETJADIPRADJA.

Lahir di Ciamis 5 Oktober 1933, Belajar melukis pada Bagian Seni Rupa Universitas Indonesia di Bandung. Ikut membina perkumpulan pelukis * Cipta Pancaran Rasa di Bandung.

Ikut serta Pameran-pameran bersama didalam dan diluar negeri.

Mengajar Seni Rupa di ITB, Universitas Trisakti, Akademi Seni Rupa LPKJ dan USAKTI. Menetap di Bandung.

AMANG RAHMAN.

Lahir di Surabaya, 20 Nopember 1931. Melukis sejak tahun 1963, tanpa guru Disamping melukis, juga menyair. Kegiatan melukisnya dimulai dalam "Kelompok". Pameran bersama di berbagai kota di Indonesia, diantaranya menjadi peserta dalam Pameran Seni Lukis Indonesia di Jakarta tahun 1974 dan 1976. Sudah dua kali mengadakan pameran tunggal di Surabaya.

Lukisannya bercorak surrealistis dengan susunan liris.

Kini menjabat anggota BPH. Kepala Bidang Seni Rupa Dewan Kesenian Surabaya (DKS), dan menetap di Surabaya.

AMING PRAYITNO.

Aming dilahirkan di Surakarta, 9 Juni 1943.

Belajar melukis di A.S.R.I. Yogyakarta.

Lukisan Aming tahun enam puluhan masih bertolak dari gejala obyektif, meskipun sudah banyak mengalami dan deformasi.

Waktu itu mengambil bunga, kepala manusia, kapal dan sebagainya sebagai motif.

Tetapi pada tahun-tahun terakhir ini, menjadi sepenuhnya non figuratif. Disamping unsur bentuk dan komposisi yang menunjang sifat artistik wujud karyanya, maka texturenya belakangan mendapat peluang dan kemungkinan meluaskan penampilan kreativitas pribadinya.

Aming pernah berpameran di beberapa kota di Indonesia.

Sampai saat ini menjabat asisten dosen di STSRI, ASRI Yogyakarta.

Di pertengahan tahun 1976 ia dikirim oleh Pemerintah Indonesia untuk belajar ke Belgia dan sampai saat ini masih berada di negara tersebut.

Aming Prajitno menetap di Yogyakarta.

B A T A R A L U B I S.

Batara Lubis di lahirkan di Hutagodang, Kotanepan, Tapanuli Selatan pada tanggal 2 Februari 1927.

1952. Belajar melukis pada Sudarso, Hendra dan Affandi di Yogyakarta.
Belajar melukis pada Akademi Seni Rupa Indonesia Yogyakarta.

1955. Turut serta Pameran AFRO – ASIA di Bandung.

1957. Pameran Tunggal di Jakarta dan Medan.

1958. Turut serta Pameran Pelukis-pelukis Muda se Asia di Tokyo dan pameran Seni Lukis Indonesia di India.

1959. Pameran Pelukis-pelukis Muda se Dunia di WINA.
Pameran Konferensi Colombo di Yogyakarta.

1961. Pameran Bersama di Cekoslowakia dan pameran Bersama di Berlin.

1970. Pameran Bersama di Goethe Institute Jakarta.

1971. Pameran Lukisan Batik di Balai Budaya Jakarta dan turut serta pameran Pertamina di TIM Jakarta.

1972. Pameran Bersama Lukisan Batik di Surabaya, Jakarta, Bali.
Pameran Bersama Lukisan Batik di Italia, Singapura dan Nederland.

1973. Pameran Tunggal Lukisan Batik di Yogyakarta.
Pameran Tunggal Seni Lukis di Chase Manhattan Bank, Jakarta.
Pameran Koleksi Adam Malik di TIM Jakarta.
Pameran Seni Lukis Indonesia di TIM Jakarta.

1974. Pameran di Museum Affandi Yogyakarta.
Pameran Dunia Minyak Pertamina di Jakarta.
Pameran Besar Lukisan Indonesia di TIM Jakarta.

Pengalaman-pengalaman :

Mengerjakan relief Tugu Muda Semarang.

Mengerjakan relief Museum CPM Kebon Sirih, Jakarta.

Mengerjakan Mozaik Hotel Ambarukmo Yogyakarta.

Mengerjakan Mozaik Gedung Kehutanan Banda Aceh.

Tambahan Kegiatan Pameran. :

1976. Ikut Pameran Seni Lukis Indonesia di TIM, Jakarta.

1976. Ikut Pameran se Abad Seni Lukis Indonesia di Jakarta.

BOEDI SR.

Lahir di Surabaya, pada tahun 1935. Mulai melukis di bawah asuhan almarhum Kartono Yudokusumo di Bandung, sekitar tahun 1954, dan kemudian di Surabaya di bawah pimpinan Karyono Js. Bergabung dengan kelompok "Sanggar Angin".

Disamping melukis, juga anggauta Panggung Srimulat Surabaya.

Sekarang pindah di Jakarta dan menjadi anggauta panggung Komedi ria Jaya.

Telah banyak mengikuti pameran bersama, antara lain peserta Pameran Besar Seni Lukis Indonesia 1976, pameran pelukis-pelukis Surabaya di Jakarta, Bandung, Yogyakarta, pameran bertiga di TIM dan DKS.

BUT MUCHTAR.

Lahir di Bandung 20 Desember 1930. Pendidikan Seni Rupa ITB, 1952 – 1958, Rhode Island School of Design USA 1960 – 1961. Art Student League of New York 1961. Soulpture Centre New York 1962, M.I.T. Cambridge USA 1962.

Ketua Departemen Seni Rupa ITB 1968 – 1970, 1975 – 1976.

Pameran tunggal di Jakarta 1973, Bandung 1976. Pameran-pameran bersama sejak tahun 1954 di Bandung, Jakarta, Singapura, Bangkok, New Delhi, Tokyo, London, Zurich, Rio de Janerio, Brazilia.

Menetap di Bandung.

NURZULIS KOTO

Lahir di Bukittinggi, 15 Agustus 1946. Mulai melukis di Bukittinggi di bawah bimbingan Wakidi. Masuk Akademi Seni Rupa Surabaya tahun 1967, Pameran tunggal di Surabaya 1973, Jakarta 1974. Pameran bersama di Surabaya, Malang, Solo, Yogyakarta dan Jakarta antara tahun 1968 – 1976.

Turut serta dalam Pameran Besar Seni Lukis Indonesia 1976, Pameran Lukisan Seniman Muda Indonesia di Jakarta tahun 1975 dan 1976.

Sekarang menetap di Surabaya.

NYOMAN GUNARSA.

Nyoman Gunarsa Lahir di Klungkung, Bali Pada tahun 1944 tanggal 15 April 1960. Masuk ASRI gaya lama

- 1969. Masuk STSRI – "ASRI".
 - 1962. Menerima hadiah penghargaan Sketsa ASRI.
 - 1963. Pameran Bersama menyambut GANEFO di Jakarta.
 - 1964. Merencanakan Mozaik Boech Hotel
 - 1966. Tamat Sarjana Muda ASRI.
 - 1967. Pameran Tunggal di Museum Pusat, Sponsor Drs. Amir Sutaarga.
 - 1967. Pameran Bertiga dengan Abas Alibasyah, Suminto di First National City Bank Jakarta.
 - 1968. Pameran Bersama di Palembang, sponsor STANVAC.
 - 1969. Pameran Bersama di Hotel Indonesia, sponsor Humala Pontas.
 - 1971. Pameran Tunggal di British Council, Kuala Lumpur, Malaysia, Sponsor Frank Sullivan.
 - 1973. Ikut terpilih di Bienalle International Young Artist di New York, USA.
 - 1974. Pameran Tunggal di Chase Manhattan Bank, Jakarta.
 - 1975. Sebagai Ketua Pameran Sanggar Dewata di Den Pasar, Bali Sponsor Gubernur Bali, Sukarmen.
 - 1975. Pameran Bersama STSRI – ASRI di L.I.A. Surabaya.
 - 1976. Mendapat Hadiah Penghargaan Pratisara Affandi Adi Karya di ASRI.
 - 1976. Pameran Bersama di Mitra Budaya Jakarta.
 - 1976. Lulus sebagai Sarjana Seni Rupa di STSRI – ASRI, sampai saat ini mengajar di Jurusan Seni Lukis.
- Sebagai seorang putera Bali, Lukisan Nyoman terasa sekali pengaruh ke-Bali-annya. Lingkungan semasa kecil telah mempengaruhi dasar penciptaannya. Sajen-sajen, Janur-janur dan banyak alat-alat upacara tradisional Bali lainnya telah dikanvaskan oleh Nyoman, Bagi Nyoman abstrak itu sudah sejak dahulu, terbukti dengan benda-benda upacara Pengorganisasiannya yang secara umum sudah abstrak.

SAPTOHOEDOYO.

- 1925. Lahir di Solo.
- 1943. Memenangkan hadiah Pertama untuk pertandingan lukisan antara Sekolah.
- 1947. Keliling Malaysia selama tiga tahun.
- 1947. Memenangkan hadiah pertama pada Pameran M.A.H.A. di Kuala Lumpur untuk lukisan cat minyak dan cat air.
- Mendapat Penghargaan Tertinggi untuk Seni dari Malaya Agri Horticultural Association di Kuala Lumpur.
- 1948. Pameran Tunggal di Kuala Lumpur, Sponsor Konsul Inggris.
- 1949. Melukis Keluarga Kerajaan, Malaysia.
- 1950. Pameran Tunggal di Penang.

- 1950. Pindah kenegeri Belanda, belajar di Rijks Academis, Amsterdam.
- 1951. Keliling Eropa selama satu tahun.
- 1952. Mendapat bea-siswa dari Pemerintah Indonesia untuk belajar di Slade School of Art dan memperdalam lukisan potret di Byam-Sham School of Art di London.
- 1952. Pameran bersama dari Contemporary Indonesia Arts di London.
- 1952. Menikah dengan Kartika Affandi di London.
- 1953. Kembali ke Indonesia.
Menjadi Dosen di Akademi Seni Rupa Yogyakarta.
- 1954. Mewakili Indonesia dalam Seniman Art and Graft yang diselenggarakan Unesco di Tokyo.
- 1955. Pameran Bersama dalam Konferensi Asia Afrika di Bandung.
- 1956. Mendapat Bea-siswa dari I.C.A. Foundation untuk research di Masschussets School of Art, Boston.
- 1958. Memenangkan hadiah pertama untuk Home-Decoration di Yogya
- 1960. Mendirikan Sanggar Pribadi Saptohoedoyo Art Gallery di Karangwuni, Yogyakarta.
- 1962. Diminta untuk membuat dekorasi International Medical Fair di Yogyakarta.
- 1963. Memenangkan hadiah Pertama Poster untuk Angkatan laut.
- 1963. Diminta untuk membuat dekorasi dinding dan interior Pabrik Semen Gresik Indonesia.
- 1964. Pameran Bersama Contemporary Indonesia Art di Modern Musium Rio de Janeiro, Brasilia.
- 1964. Ditunjuk sebagai anggota Arsitek Kota di Yogya.
- 1967. Kerja sama dengan Affandi membuat lukisan dinding pada East-West Center University, Hawaii.
- 1968. Diminta untuk membuat dekorasi pada pameran Medical International di Semarang.
- 1974. Ikut Pameran Bienallo TIM di Jakarta.
Menetap di Yogyakarta.

S U N A R Y O.

Lahir di Banyumas 15 Mei 1942, Pendidikan Seni Rupa ITB 1962 – 1969. Sekarang staf pengajar di ITB. Kegiatan melukis, mematung dan grafis. Pameran bersama didalam dan diluar negeri. Pameran tunggal di Carrara Italia.
Menetap di Bandung.

SUDIBIO.

Lahir di Madiun sekitar tahun 1951. Kegiatan melukisnya dimulai pada tahun 1950. Berhubung dengan kelompok "Tunas Muda Madiun" bersama Soediono, lalu bergabung dengan Kelompok "Sanggar Indonesia Muda" (SIM) di Yogyakarta. Lukisannya cenderung ke arah primitivisme dan realisme yang dekoratif. Telah banyak mengikuti pameran di berbagai tempat, antara lain karyanya terdapat dalam beberapa koleksi resmi dan swasta.

DAMAS.

Lahir di Garut pada tahun 1936.

1958. Belajar di Akademi Seni Rupa Indonesia Yogyakarta.

1960. Pameran Bersama di Jakarta.

1963. Pameran Bersama di New York.

1964. Pameran Bersama di New Delhi.

1966. Pameran Bersama di Singapura dan Malaysia.

1970. Pameran di Belanda, Inggris, Portugal, Paris dan Italia.

1970. Keluar Negeri bersama pelukis Affandi untuk memperdalam seni lukisnya.

1975. Pameran Batik untuk dana Borobudur bersama Abas Alibasyah, Widayat, Bagong, Amri Yahya, Suwaji, Mujitha antara lain

1974. Ikut Pameran Bienalle Indonesia di TIM Jakarta.

1976. Ikut Pameran Bienalle Indonesia di TIM Jakarta.

Ikut membuat mural/moziak di Ambarukmo Palace Hotel Yogya.

GAMBIRANOM SOEHARDI.

Gambiranom Suhardi dilahirkan di Delanggu, Surakarta, 13 Mei 1928. Pendidikan Akademi Seni Rupa Indonesia Jurusan Seni Lukisa, tahun 1950 s/d 1955, di Yogyakarta.

Periode ASRI tahun 1951 s/d 1955 berpameran di Yogyakarta.

1955. Pameran Konperensi Asia Afrika di Bandung.

Pameran Jakarta, Semarang, Yogyakarta, Surakarta, Ujung Pandang, Medan.

Hasil Karya berupa : Lukisan dan mural.

1961. 2 buah dengan thema Joko Tarub dan Roro Mendut, masing-masing berukuran 3 x 4 m untuk Oriental Room di Hotel Indonesia Jakarta.

1965. Thema kehidupan pagi di Yogyakarta, untuk Ambarukmo Palace Hotel.

1966. Pahlawan Revolusi untuk Aula Pamungkas Korem 072 Kodam VII Diponegoro di Yogyakarta.

1967. Episode: Serangan 1 Maret 1949 di Yogyakarta untuk Kodam VII Browijoyo Jawa Timur.

- 1968. Para Bekas Rektor Universitas Gajah Mada di Gedung Senat Bulaksumur Yogyakarta.
- 1969. s/d 1971 Pahlawan Nasional/Aceh untuk Gedung DPR Aceh.
- 1974. Thema Episode Palagan Ambarawa dengan ukuran 2 x 15 m di Museum Isdiman Pada Monumen Palagan Ambarawa Jateng.
- 1976. Teuku Syah Kuala untuk Universitas Syah Kuala di Banda Aceh.

Diorama :

- 1963 tema Episode Perang Diponegoro berukuran 3,5 x 6 x 3 m di Art Gallery Kraton Surakarta.
- 1972. s/d 1973 di Monumen Nasional (Monas) dan Museum ABRI Satria Mandala Jakarta.
- 1975. di Anjungan Pav. Sumatra Utara Taman Mini Indonesia Indah Jakarta.

H A T T A H A M B A L I.

- Dilahirkan di Sengkang, Sulawesi Selatan, Sulawesi Selatan pada tanggal 18 Agustus 1949. Sejak kecil sudah gemar menggambar.
- 1968. Tamat S.M.A. di Ujung Pandang, Sulawesi Selatan.
- 1969. Melanjutkan pelajaran di STSRI— "ASRI".
- 1969/1976 aktif mengikuti pameran-pameran bersama Mahasiswa ASRI di beberapa kota di Jawa.
- 1975. Ikut Pameran Besar Pelukis Muda Indonesia di TIM.
- 1976. Mendapat Hadiah Penghargaan International "Wendy Sorensen Memorial Fund" di ASRI.
- 1976. Ikut Pameran 100 tahun Seni Lukis Indonesia di Bali Seni Rupa Jakarta Jln. Taman Fatahilah no. 2 Jakarta.
- 1976. Ikut Pameran Besar Seni Lukis Indonesia di T.I.M.
Menetap dan melukis di Yogyakarta, jalan Notoyudan GT V/371 A.

D. SURYA BUANA.

- Surya Buana dilahirkan di Kaba-Kaba Bali pada tanggal 7 Maret 1954.
- Pendidikan di STSRI—ASRI Yogyakarta.
- 1973. Mendapat hadiah penghargaan dalam Pameran Sketsa di ASRI Yogyakarta.
- 1975. Pameran Bersama di Surabaya.
- 1976. Pameran Bersama di Lingkar Mitra Budaya Jakarta.
- 1976. Pameran Bersama di Art Centre UGM Yogyakarta.
- 1976. Mendapat Piagam Penghargaan dari Menteri Pendidikan dan Kebudayaan sebagai Mahasiswa Teladan.
- 1976. Mendapat Penghargaan Pratisara AFFANDI adi Karya di ASRI Yogyakarta.

1976. Pameran Empat Seniman Muda Yogyakarta di Gedung Pola Pemda Kodya Semarang.
 Dengan kesemuaan dan kesementaraan sebagai ujud dari alamku yang tak nampak, kuingin membangun saling pengertian antara kita.

M U J I T H A.

- Lahir di Jember pada tahun 1934.
 1960. Lulus Akademi Seni Rupa Indonesia dengan ijazah II.
 1968. Lulus Sarjana Muda ASRI Dekorasi.
 1968. Aktif melukis dengan cat minyak dan semenjak 1971 aktif melukis batik.
 1974. Pameran ASEAN 1974 Keliling 5 negara ASEAN.
 Mengikuti Pameran Bersama di Dalam Negeri dan Luar Negeri antara lain di Canada tahun 1974, Australia 1975, Mexico 1976. Sampai saat ini masih menjabat Asisten Dosen di STSRI-ASRI Yogyakarta.

H A N D R I Y O.

- Lahir di Purwakarta, 8 September 1927.
 Mulai melukis sejak zaman Jepang sampai sekarang.
 1941/1944 Belajar melukis pada Basuki dan S. Soejoyono.
 Menjadi Pegawai pada Bagian Kesenian, Jawatan Kebudayaan Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan di Yogyakarta.
 1945. Membawa dan mengatur Pameran Seni Lukis Indonesia di Singapura.
 Aktif mengikuti Pameran-pameran didalam maupun luar negeri.
 1976. Menetap di Yogyakarta sebagai karyawan TVRI stasion Yogya.
 Ikut Pameran Biehalle II T.I.M. Jakarta.

L I A N S A H A R.

- Lian Sahar dilahirkan di Aceh pada tahun 1932.
 Belajar di ASRI Yogya dan ITB Bandung.
 Mengikuti Pameran didalam dan diluar negeri.
 1976. Mendapat Penghargaan pada Pameran Bienalle II di TIM Jakarta.
 Lian Sahar pernah mendapat bimbingan melukis dari Sri Murtono, Abdul Salam, Saptohudoyo, Edi Katarsubarna, A. Sadali dan Mochtar Apin.
 Sampai sekarang menetap di Jakarta.

S. RULATI SUWARYONO.

- Ruliati dilahirkan di Jombang pada tahun 1930.
 Tahun 1950 belajar di ASRI Yogyakarta.
 1964. Pameran Tunggal di Jakarta.
 1965. Pameran Tunggal di Jakarta.

1966. Pameran Tunggal di Jakarta.

1976. Ikut Pameran 100 tahun Seni Lukis Indonesia, di Jakarta.

1977. Aktif mengajar di ASRI Yogyakarta sampai sekarang.

KARYONO JS.

Lahir tahun 1919 di Singasari. Mulai melukis secara otodidak semenjak tahun 1940. Disamping melukis menjabat berbagai pekerjaan sebagai guru, kemudian Kepala Bidang Kesenian pada Jawatan Kebudayaan Surabaya pada tahun 1953–1964. Kemudian anggauta DPRGR.

Terakhir memangku jabatan Ketua Dewa Kesenian Surabaya periode I sampai meninggalnya pada tahun 1972. Beberapa kali mengikuti pameran di berbagai kota, antara lain Pameran Pelukis-pelukis Indonesia pada zaman Jepang tahun 1942 dan 1944 Pameran Dep. P dan K tahun 1952 di Surabaya, Pameran tunggalnya berlangsung pada tahun 1955 di Surabaya.

Sesuai dengan latar belakang kemunculannya di tahun 1940, di mana ia banyak dilhami lukisan-adegan-kehidupan oleh pelukis-pelukis asing di Surabaya antara lain : Adolfs, tertarik kepada lukisan manusia dengan adegan kehidupannya. Melalui realisme ia kemudian mengembangkan coraknya ke—arah expressionisme yang lebih pribadi. Di samping potret, model dan adegan kehidupan, banyak mengambil tema sejarah dan Perjuangan untuk Kemerdekaan R.I.

JIM SUPANGKAT.

Dilahirkan di Jongaya Sulawesi Selatan 2 Mei 1948. Mulai melukis dengan belajar sendiri sejak tahun 1966, juga di Sanggar Senikan Bandung. Masuk Departemen Seni Rupa ITB 1970. Mendapat ijazah Sarjana Muda 1973.

Belajar "estetika" pada Dick Hartoko di Yogyakarta 1974. Lulus dari Departemen Seni Rupa ITB 1975, Disamping melukis, menjabat sebagai Redaktur seni majalah pop Indonesia "Aktuil". Dosen Luar Biasa pada jurusan Arsitektur pertama Institut Pertanian Bogor dan menulis artikel pada Maas Media. Turut serta pameran bersama sebagai mahasiswa ITB antara tahun 1970 – 1974.

Pameran kelompok "Pamer 74" 1974. Pameran Seni Rupa Baru di TIM 1975.

Pameran bersama Pandu Sudewo di Mitra Budaya, Pameran Konsep seni rupa baru Indonesia 1976. Disertakan dalam pameran seabad seni rupa Indonesia 1976.

Menetap di Bandung.

JEIHAN.

Lahir di Solo 26 September 1938. Pendidikan Bagian Seni Rupa ITB beberapa tahun. Akhirnya memutuskan untuk menempa bakat diluar sekolah.

Sejak tahun 1958 menyelenggarakan 12 kali pameran tunggal.
Disamping melukis membuat patung dan keramik. Menetap di Bandung.

NASYAH DJAMIN.

- 1924. Lahir di Perbaungan. Sumatera Utara.
- 1944. Belajar melukis pertama di Medan pada seorang Jepang, Kikuo Matsushita.
Pendidikan sampai Mulo di Medan.
- 1944. Mendapat Hadiah Seni Lukis Pemerintah Balatantara Jepang di Medan.
- 1944. Bekerja di Bunka—ka Medan sebagai pelukis.
- 1945. Mendirikan organisasi pelukis "Angkatan Seni Rupa Indonesia (ASRI)" di Medan.
Pameran bersama Pelukis-pelukis A.S. R.I. di Medan.
- 1946. Belajar melukis di "Seniman Muda Indonesia" (SIM) dibawah bimbingan S. Sujoyono, Affandi dan Sudarso.
- 1947. Ikut Long Mars dari Yogya ke Gunung Galunggung (Jabar).
- 1948. Turun ke Jakarta bergabung dengan pelukis-pelukis Jakarta antara lain :
Henk Ngantung dan Handriyo.
- 1948. Ikut mendirikan "Gabungan Pelukis Indonesia (G.P.I.)" di Jakarta bersama Nashar, Zaini dan Affandi.
- 1949. Pameran Bersama G.P.I. di Jakarta.
- 1952. Bekerja pada Bagian Kesenian Kem. P.P.K.
- 1953. Mendapat Hadiah B.K.M.N. untuk Ilustrasi buku.
- 1953. Pameran bersama Keliling Indonesia.
- 1954. Pameran Bersama di Singapura.
- 1955. Pameran Afro—Asia di Bandung.
- 1954. Menjadi Redaksi Majalah "Budaya".
- 1953. Ikut Pameran Bienalle di Sao Paolo. Brazil.
- 1958. Pameran Pelukis Muda di Tokyo.
Pameran Bersama di Colombo.
Pameran Bersama di New Delhi.
Mendapat Hadiah B.K.M.N. untuk repertoire drama Skelumit Nyanian Sunda.
- 1960. Mendapat Hadiah Sastra P dan K.
Pameran Tunggal di Kedutaan Argentina Jakarta.
Ke Jepang untuk Study Stage Art : Film, Drama, T.V.
- 1967. Pameran Bersama di Kuala Lumpur, dan Singapore.
- 1971. Mendapat Hadiah Sastra "Anugerah Seni" dari Pemerintah Indonesia.
- 1974. Ikut Pameran Besar Seni Lukis Indonesia I.
- 1976. Ikut Pameran Se—Abad Seni Rupa Indonesia di Jakarta.

Aktif melukis sampai saat ini.

NANA BANNA.

Lahir di Bandung 22 Pebruari 1942. Mulai melukis 1960. Sarjana Muda jurusan Seni Rupa IKIP Bandung (berijazah 1964), Bimbing melukis diperoleh selama pendidikan di IKIP. Pameran-pameran bersama di : Bandung 1964, 1970, 1975, 1976, Jakarta 1964, 1971, 1972, Medan 1967.

Yogyakarta 1971. Diluar Negeri : Bandung exhibit, Patterson Art Gallery USA 1976. Indonesia Exhibit Allegheny Colleege USA 1976. Disamping melukis, Asisten dosen jurusan Seni Rupa IKIP Bandung. Dan membuat ilustrasi-ilustrai.

Menetap di Bandung.

SUHADI.

Suhadi dilahirkan di Bogor, 23 Agustus 1937.

Tahun 1956 sampai 1961, mendapat pendidikan di Akademi Seni Rupa Indonesia Yogyakarta.

Sejak keluar dari A.S.R.I. hingga sekarang, menjadi pelukis bebas. 1974. Menerima hadiah dari Society for American Indonesia Friendship, atas dasar pandangan terhadap pribadinya sebagai pelukis yang mempertahankan ciri-ciri ke Indonesia.

1958. Mengikuti pameran-pameran di negara-negara Eropa Timur.

1960. Pameran terapung dengan kapal "Tampomas" di negara-negara Pacific.

1967. Pameran di Kuala Lumpur dan Singapore.

1972. Pameran Lukisan Indonesia di Jakarta.

1974. Pameran Besar Lukis Indonesia II di TIM, Jakarta dan berpameran Tunggal di Gallery Hadiprana Jakarta.

Menetap di Yogyakarta.

SUATMADJI.

Suatmadji dilahirkan sebagai anak yang terakhir dari delapan bersaudara keluarga R.W. Dwidjawidarsa, pada tahun 1952.

Ayahnya seorang pensiunan penilik sekolah negeri di Yogyakarta. Suatmadji semula bercita-cita untuk menjadi seorang dalang wayang kulit. Tetapi kemudian perhatiannya berubah pada seni lukis. Pada tahun 1960 Suatmadji memperoleh medali mas sebagai hadiah pertama dari Morinaga Singing tee Praises of Mother society Prize. Juga medali perunggu, dari Unesco National Committe Chairmans Prize dalam International children drawing enteest di Tokyo Jepang. Tahun 1969 — 1970, mendapat penghargaan Pratita Adi Karya sebanyak lima kali dari Sekolah Seni Rupa Indonesia Yogyakarta.

Tahun 1970–1975 mengikuti kegiatan-kegiatan kesenian pada sekolah, sanggar.

Pada tahun 1970 membentuk kelompok yang pertama untuk berpameran di Balai Prajurit Yogyakarta dengan sponsor W.S. Rendra.

Ikut Pameran poster kampanye "SOS Borobudur" dan "Pelita" bersama Sanggar Bambu, ITB, STSRI–ASRI dan Dep. Penerangan R.I. 1971.

Mendapat penghargaan untuk lukisan dan sketsa di ASRI.

1972. Memenangkan hadiah seni lukis remaja International yang diadakan oleh Deutsche wille, Lenoransa, Komite Olympiade 1972 di Jerman Barat.

1973. Mendapat penghargaan Wendy Sorensen Memorial Fund.

1975. Memenangkan "Pratisara Affandi Adi Karya" di ASRI.

1974. Pameran Tunggal di Art Gallery Seni Sono.

Suatmadji aktif mengikuti Pameran-pameran Seni Rupa di dalam negeri dan luar negeri : Singapura, Jepang, Jerman.

1971. Sampai 1975 kuliah di ASRI selesai sarjana muda kembali melanjutkan pada tahun 1976.

Dalam seni lukisnya, Suatmadji ingin menyatukan hal-hal yang justru kontradiktif hingga menjadi satu simbol yang harmonis.

S U W A D J I.

Lahir di Yogyakarta tahun 1942.

Pendidikan ASRI Yogyakarta, kemudian menjadi Sekolah Tinggi Seni Rupa Indonesia "ASRI".

Sampai saat ini mengajar di jurusan Seni Lukis STSRI–ASRI.

1963. Pameran bersama di Yogyakarta dan Jakarta.

1964. Sampai 1977 Pameran Dies Natalis STSRI–ASRI.

1967. Pameran Bersama di Kuala Lumpur dan Singapura.

1967. Pameran STANVAC di Jakarta.

1967. Pameran Bersama di Goethe Institute Jakarta.

1974. Pameran Bienalle Indonesia di TIM.

1975. Pameran Bersama Dana Borobudur di Jakarta.

Menetap di Yogyakarta.

Lukisan Suwadji berorientasi dengan topeng-topeng primitif yang sudah jarang kita temui lagi sekarang.

Bagi Suwaji, topeng-topeng ini adalah salah satu peninggalan kebudayaan kita yang paling menariknya.

Kesenian topeng yang dianggapnya tinggi mutu ekspresinya itu tapi hampir punah ini ingin dipertahankannya dengan pengabdian lewat lukisannya.

SUMINTO.

- 1942. Bulan April tanggal 25, dilahirkan di Yogyakarta.
- 1957. Belajar melukis di Danggar "Pelukis Indonesia" (P.I.) dibawah bimbingan pelukis Solihin.
- 1959. Masuk A.S.R.I. Jurusan seni lukis.
- 1960. Mulai mengikuti Pameran Seni Rupa diberbagai tempat.
- 1961. Ikut Pameran B.K.M.N. di Balai Budaya Jakarta.
- 1965. Keluar dari ASRI dan pindah ke Jakarta.
- 1966. Pameran Bertiga di Jakarta bersama Sri Widodo dan Mustika.
- 1967. Menikah.
- 1967. Membuat keramik di Jawa Tengah.
- 1968. Pameran Keramik di Jakarta.
- 1969. Pameran Tunggal Lukisan dan Keramik di Jakarta.
- 1972. Kembali ke Yogyakarta.
- 1972. Pameran Keramik di L.I.A. Jakarta (3 kali).
- 1973. Pameran Bersama Aming Prayitno dan Donald E.F. di L.I.A. Jakarta.
- 1974. Ikut Pameran Seni Lukis Indonesia di T.I.M. Jakarta.

Suminto sekarang lebih banyak mencipta karya-karya keramik menjurus untuk mengkhususkan aktivitas seninya dibidang ini, meninggalkan seni lukis.

O.H. SUPONO.

Lahir pada 14 Juli 1937 di Surabaya. Belajar di Akademi Kesenian Surakarta pada tahun 1957. Di Surabaya bergabung dengan "Sanggar Angin", antara lain bersama Daryuno, Krisha Mustajab dan Tedja Suminar. Pameran bersama di berbagai tempat, di antaranya ikut serta dalam Pameran Baser Seni Lukis Indonesia tahun 1974 dan 1976. Pameran tunggal di Surabaya tahun 1961. Meskipun gaya lukisannya berubah-ubah, antara lain Expresionisme, kubisme, abstrak, akan tetapi ia mempunyai kecenderungan yang tetap untuk mengarah pada surrealisme, seperti terlihat pada karya-karya yang paling akhir.

TEDJA SUMINAR.

Lahir di Ngawi pada tahun 1936. Belajar melukis pada Akademi Kesenian Surakarta pada tahun 1957; di Surabaya ia bergabung dengan kelompok "Sanggar Angin" antara lain bersama O.H. Supono. Mengikuti berbagai pameran bersama antara lain Pameran Besar Seni Lukis Indonesia tahun 1974.

Beranjak dari sketsa-sketsa yang dibuatnya di berbagai tempat yang dikun-

junginya, maka lukisan-lukisan terutama sekali dipengaruhi oleh bentuk sketsa-sketsanya tersebut.

UMI DACHLAN.

Lahir di Cirebon 13 Agustus 1942. Kegemaran menggambarinya telah nampak sejak belum memasuki pendidikan. Pengalaman melukis didapat di ITB. Mendapat bimbingan yang ketat dari A. Sadali, Srihadi. Mochtar Apin, A.D. Pirous dan Yusuf Affendi. Memperoleh ijazah sarjana pada tahun 1968 dan mengajar pada lembaga pendidikan yang sama sampai sekarang. Selama studi di ITB sering menjadi pembantu desainer/desainer dalam suatu grup kerja bidang seni rupa, pada pameran-pameran pembangunan, museum Mandala Wangsit Siliwangi, membantu Pemda Jawa Barat dan lain-lain. Setelah tamat studi mengajarkan mural di Museum Pusat Sejarah Militer A.D. di Bandung, Stude Senter ITB dan IKIP Bandung, Kantor PERTAMINA Dumai dan Kantor Pusat DKI ruangan VIP. Sejak tahun 1966 sering ikut pameran-pameran bersama. Memenangkan hadiah untuk seni lukis dari Wendy Sorensen Memorial Fund, New York, Pameran tunggal di gedung Chase Manhattan Bank Jakarta 1974 dan di ruang pameran TIM 1977. Menetap di Bandung.

YUSUF AFFENDI.

Lahir di Jakarta, Agustus 1939. Mulai melukis di Studio "Jiwa Mukti" belajar dari Barli dan Karnedi di Bandung, 1952. Sarjana Seni Rupa ITB, Professional Degree in design, R.I.T. New York USA 1971. Dosen ITB Departemen Seni Rupa dan Arsitektur, Dosen LPKJ, Arsitektur UNPAR Bandung dan Universitas Trisakti Fakultas Teknik Jakarta. Pendisain Produk dan konsultan disain dan perancang pameran-pameran bersama sejak tahun 1957 di kota-kota besar Indonesia.

Diluar negeri London 1968, Paris 1969, New York 1970.

Memperkasai pelajaran seni menenun atas design yang kreatif di ITB dan LPKJ. Menetap di Bandung.

WARD OYO.

Wardoyo dilahirkan di Banyumas tanggal 29 April 1936.

Wardoyo sampai sekarang melukis dalam gaya realisme.

Sebagai pelukis potret, di Indonesia wardoyo tergolong kuat, terutama dalam tehnik pastel. Melihat karya realistik, jika memang baik sesungguhnya akan tetap mengasikkan. Tidak perlu akan dikalahkan oleh hasil fotografi sebagaimana kebanyakan pelukis khawatir dan menghindarinya.

Sedang setiap karya pelukis realisme tidak pernah sama dengan karya pelukis realisme yang lain, karena mengungkap nilai-nilai khas.

Pastel-pastel Wardoyo melukiskan sekitar potret-potret gadis. Sampai sekarang menjadi Dosen di Jurusan Seni Lukis STSRI—"ASRI" Yogyakarta.

1969. Pameran Bersama di Gedung Wanita Palembang, sponsor PT. STAN-VAC.

1967. Pameran Bersama 19 Pelukis Indonesia di Singapura dan Kuala Lumpur.

1969. Pameran Bersama dari Lembaga Indonesia Amerika Jakarta.

1971. Pameran Bersama di Pandaan Jawa Timur dalam rangka Menyambut Festival Ramayana Internasional.

1971. Ikut Pameran bersama Parade Seni Lukis Indonesia 71.

1972. Pameran Bersama STSRI—ASRI di Semarang.

1974. Pameran Bersama Seni Lukis Indonesia di TIM, Jakarta.

1976. Pameran Se—Abad Seni Lukis Indonesia, Balai Seni Rupa Jakarta.

WIYOSO.

Lahir Tahun 1928.

Lulus Seni Rupa ITB — Tahun 1956. Ketua Jurusan Senirupa — FKSS IKIP Bandung.

Mengajar di Akademi Seni Rupa LPKJ, mengajar di Seni Rupa Departemen Seni Rupa ITB. Mengikuti pameran bersama dalam dan luar negeri.

Aktif melukis dan mematung. dalam kayu. Menulis sejarah seni rupa klasik Indonesia.

Menjabat Ketua Akademi Seni Rupa Jakarta, dari LPKJ tahun 1977.

WISAKSONO.

Lahir di Tegal tahun 1938.

Lulus ITB bagian Seni Rupa tahun 1964.

Tahun 1960 — 1963 Pameran Gabungan Sanggar Seniman Bandung.

Turut pameran di Musca Arte Moderna, Rio De Janerio tahun 1964.

Turut pameran di The Siam Society Bangkok, pada tahun 1966. Pada tahun 1969 Pameran Gabungan di Balai Budaya, Jakarta. Sejak tahun 1970 mengajar di Akademi Seni Rupa LPKJ dan Departemen Seni Rupa Trisakti.

WIDAYAT.

1923 Lahir di Kutoarjo, Indonesia.

1939. Mulai melukis.

1950. Belajar di ASRI Yogyakarta.

1952. Mendirikan Pelukis Indonesia Muda (P.I.M.).

1953. Menerima hadiah Seni Lukis Indonesia baru tahun 1952 dari Badan Musyawarah Kebudayaan Nasional (B.K.M.N.).

- 1955. Menjadi Dosen ATSRI—ASRI Yogyakarta sampai sekarang dan menjabat Ketua Jurusan Seni Dekorasi.
- 1958. Turut serta pada Pameran Internasional Printing di Lugano Swiss. (V Mostra Internationale di Bianco E Nero Lugano).
- 1960. Dikirim oleh Dep. P dan K ke Jepang untuk mempelajari Seni Keramik, Seni Taman dan Ikebana.
- 1961. Turut serta pada Pameran 3 rd International Bienal Exhibition of Prints di Tokyo.
- 1962. Pameran Tunggal Lukisan, keramik dan Printing di Tokyo dan Nagoya.
- 1963. Pameran Tunggal Lukisan di Jakarta.
- 1966. Turut serta pada 5 tahun International Bienal Exhibition of Prints di Tokyo.
- 1968. Pameran Bersama di Kuala Lumpur dan Singapura.
- 1969. Pameran di Palembang.
- 1970. Pameran Tunggal di Yogyakarta.
- 1970. Pameran Tunggal di Goethe Institute Jakarta.
- 1970. Ikut Pameran International Exhibition of Contemporary Xilography "La Xilographia de Hoy" di Madrid.
- 1970. Mengikuti Pameran International Xilography "d'Aujord Hui" di Paris.
- 1971. Mengerjakan drigardening dan Window Display di Sarinah Jakarta.
- 1974. Turut serta dalam pameran bedar T.I.M.

DAFTAR KEPUSTAKAAN

- A t j a
 1972 **Carita Purwaka Tjaruban Nagari**. Djakarta, Penerbit IKAM.
- Bangun, Pajung
 1971 "Kebudayaan Batak", dalam **Manusia dan Kebudayaan di Indone-**
sia. Editor Koentjaraningrat. Djakarta, Penerbit Jambatan.
- Berg, E.J. van den
 1939 "De Val van Sora". **V.K.I.** Deel 2, hal. 1 – 6. 's-Gravenhage.
- Bintarti, D.D.
 1970 "Latar Belakang Sosial dan Religius pada Pola Hias Binatang
 pada Nekara Perunggu Tipe Heger I di Indonesia". Kertas Kerja
 pada **Seminar Sejarah Nasional Indonesia ke II**. Jogjakarta.
- Blom, J.R. van
 1935 **Tjandi Soedjiwan**. Leiden – Amsterdam.
- Boisellier, J.
 t.t. "Le Visnou de Tjibuaya (Java Occidental) et la Statuarie du Sud-
 Est Asiatique". **Artibus Asiae**. Vol. XXII.
- Bosch, F.D.K.
 1948 **De Gouden Kiem**. Amsterdam.
 1948 "Het Laatste der Pandawa's". **B.K.I.** Deel 104, hal. 541–572.
 's-Gravenhage.
 1961 "The Old Javanese Bathing-place Jalatunda". **Selected Studies**
in Indonesian Archaeology.
- Brandes, J.L.A.
 1904 **De bij Tjandi Toempang Behoorende Beelden, en hun Plaats in of**
aan den Tempel. hal. 32–36. 's-Gravenhage.
 1904 **Beschrijving van de Ruine bij de Desa Toempang genaamd Tjandi**
Djago, in de Residentie Pasoeroean. hal. 71–73. 's-Gravenhage.
 1933 "Oud-Javaansche Oorkonden, Nagelaten Transcripties van Wijlen
 Dr. J.L.A. Brandes, Uitgegeven door Dr. N.J. Krom. **Verhande-**
lingen van het Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Weten-
schappen. hal. 202–203.
- Buchari
 1976 "Some Consideration of the Problem of the Shift of Mataram's
 Center of Government from Central to East-Java in the 10th
 Century A.D.". **Berita Pusat Penelitian Purbakala dan Peninggalan**
Nasional. No. 10. Jakarta.
- Casparis, J.G. de
 1950 **Inscriptie uit de Cailendra-tijd. Prasasti Indonesia I**. Bandung,
 A.C. Nix & Co.

- 1954 "Sedikit tentang Golongan-golongan di Masyarakat Djawa Kuno".
Amerta. No. 2, hal. 44-47. Djakarta.
- 1956 **Selected Inscriptions from the 7th to the 9th Century A.D. Prasasti Indonesia II**. Bandung, Masa Baru.
- Coloubew, V.
1919 "L'age du Bronze du Tonkin et dans le Nord Annam".
B.E.F.E.O. XXIX, hal. 1-46.
- Damais, L.Ch.
1957 "Etudes Javanaises I. Le Tombe Musulmans Datees de Tralaja".
B.E.F.E.O., XLVIII, hal. 391-399.
- Das Gupta, A.K.
1962 **Aceh in Indonesian Trade and Politics**. Michigan, Cornell University.
- Dion, Mark
t.t. **Sumatra Through Portuguese Eyes**.
- Fontein, J., R. Soekmono dan Satyawati Suleiman
1971 **Kesenian Indonesia Purba**. New York, The Asia Society.
- Galestin, Th.P.
1936 **Houtbouw op Oost-Javaansche Tempel Reliefs**. Dissertatie. Leiden.
- Hazeu, G.A.J.
1897 **Bijdrage tot de Kennis van het Javaansche Toneel**.
Academisch Proefschrift. Leiden, E.J. Brill.
- Heekeren, H.R. van
1936 "Megalithische Overblijfselen in Besoeki. B. De Goea Sodong nabij Poeger. **Djawa**, Th. ke-16. Jogjakarta, Java Institut, hal. 187-193.
1956 "The Urn Cemetery at Melolo, East Sumba (Indonesia). **Berita Dinas Purbakala**. No. 3, Th. 1956, hal. 1-24.
1958 "The Bronze-iron Age of Indonesia". **Verhandelingen van het Koninklijk Instituut voor de Taal-, Land- en Volkenkunde (VKI)**. Deel VVII. 's-Gravenhage.
1972 "The Stone Age of Indonesia". **V.K.I.** Deel 61. Second Rev. Edition. 's-Gravenhage.
- Heeren-Palm, C.H.M.
1955 **Polynesische Migraties**. Meppel.
- Heger, F.
1902 **Alte Metallotrommeln aus Südost-Asien**. Leipzig.
- Heine-Geldern, R. von
1947 "The Drum Named Makalamau". **India Antiqua**.
1956 **Conceptions of State and Kingship in Southeast Asia**. Ithaca, New York, Cornell University Press.

- Holle, K.F.
1882 "Tabel van Oud en Nieuwe Indische Alphabetten". **Bijdrage tot de Palaeographie van Nederlandsch-Indie.**
- Holt, Claire
1967 **Art in Indonesia. Continuities and Change.** New York, Cornell University Press.
- Hoop, A.N.J.Th. van der
1932 **Megalithic Remains in South Sumatra.** Zutphen
1949 "Indonesische Siermotieven". **Koninklijk Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen.** Djakarta.
- Huyser, J.G.
1932/33 "Mokko's". **Nederlandsch-Indie, Oud en Nieuw.** No. 8, hal. 309–319; no. 9 hal. 279–286; no. 10 hal. 309–319; no. 11 hal. 337–352.
- Junus, Umar
1971 "Kebudayaan Minangkabau", dalam **Manusia dan Kebudayaan di Indonesia.** Editor Koentjaraningrat. Djakarta, Penerbit Djambatan.
- Kempers, A.J. Bernet
1952 "Berdarma—wisata ke Ratu Boko. **Amerta,** I. Djakarta.
1956 **Balai Purbakala.** Seri Tjandi. Djakarta, Penerbitan Balai Buku Indonesia.
1959 **Ancient Indonesian Art.** Amsterdam, C.P.J. van der Peet.
1973 **Borobudur. Mysteriegebeuren in Steen.** Wassenaar, Servire.
1976 **Ageless Borobudur.** Arnhem, Servire.
- Koentjaraningrat
1971 "Penduduk Kepulauan Sumatera Barat", dalam **Manusia dan Kebudayaan di Indonesia.** Editor Koentjaraningrat. Djakarta, Penerbit Djambatan.
- Krom, N.J.
1932 **Inleiding tot de Hindoe-Javaansche Kunst.** 's-Gravenhage, Martinus Nijhoff.
1926 **Hindoe-Javaansche Geschiedenis.** 's-Gravenhage, Martinus-Nijhoff.
- Mattulada
1971 "Kebudayaan Bugis-Makasar", dalam **Manusia dan Kebudayaan di Indonesia.** Editor Koentjaraningrat. Djakarta, Penerbit Djambatan.
- Moens, J.L.
1940 "Was Poernawarman van Taroema een Saura?" **Tijdschrift voor Indische Taal-, Land- en Volkenkunde.** Deel 80. Batavia.

- Moquette, J.P.
 1912 "De Grafsteen te Pase en Grissee Vergeleken met dergelijk Monumenten uit Hindustan". T.B.G. deel LIV. Batavia.
- Pigeaud, Th.
 1960 **Java in the Fourteenth Century**. The Hague, Martinus—Nijhoff.
- Poerbatjaraka, R.M.Ng.
 1928 "Het Oud Javaansche Ramayana". **Tijdschrift voor Indische Taal—, Land— en Volkenkunde**. Deel 84. Batavia.
- Pusat Penelitian Purbakala dan Peninggalan Nasional.
 1976 **Berita Penelitian Arkeologi**, no. 2 dan 3, th. 1976. Jakarta, Pusat Penelitian Purbakala dan Peninggalan Nasional
- R a s, J.J.
 1968 **Hikajat Bandjar. 's—Gravenhage**.
- Roes, A.
 1946 **Symbolen uit het Oude Oosten**. Den Haag, N.V. Servire.
- Sampurno, S.
 1971 **Save the Borobudur**. Jakarta, Directorate of Archaeology.
- Satari, S. Soejatmi
 1975 "Seni Rupa dan Arsitektur Zaman Klasik di Indonesia. **Kalpataru I**.
- Schnitger, F.M.
 1937 **The Archaeology of Hindoe Sumatra**. Leiden, E.J. Brill.
- Soediman
 1969 **Candi Loro Jongrang at a Glance**. Jogjakarta, Kanisius.
- Soejono, R.P.
 1962 "Penyelidikan Sarkofagus di Pulau Bali". Prasaran pada **Kongres Ilmu Pengetahuan Nasional II**, Seksi D. Djakarta.
 1963 "Prehistori Irian Barat". **Penduduk Irian Barat**. Projek Penelitian Universitas Indonesia, no. C II. Djakarta.
 1963 "Some Aspects of Bronze Culture on Bali". **Report of ASIHL Seminar on Fine Arts of Southeast Asia**.
 1971 "The Distribution of Types of Bronze Axes in Indonesia". **The 28th International Congress of Orient**. Canberra.
- Stein Callenfels, P.V. van
 1925 "De Mintaraga—basrelief aan de Oud—Javaansche Bouwwerken. **Publicaties van de Oudheidkundigen Dienst in Nederlandsch—Indie**. Deel I. Batavia.

- Stutterheim, W.F.
- 1928 "De Plaatsing der Rama-reliefs van Tjandi Loro-Djonggrang en de Zonne-omloop". **Bijdragen tot de Taal-, land- en Volkenkunde**. Deel 104 hal. 118-131. 's-Gravenhage, Martinus Nijhoff.
 - 1929 "De Ramayana Kakawin". **B.K.I.** Deel 85, hal. 483, 's-Gravenhage, Martinus Nijhoff.
 - 1929 "Oudheden van Bali I dan II". hal. 73, 144. Singaradja.
 - 1929 **Oudheidkundige Verslag**. s-Gravenhage, Martinus-Nijhoff.
 - 1935 "Een Oud-Javaansche Bhimacultus". **Djawa**. Deel XV. Jogjakarta.
 - 1948 "De Kraton Madjapahit". **V.K.I.** Deel VII. 's-Gravenhage.
- Sukmono, R.
- 1974 **Candi, Fungsi dan Pengertiannya**. Disertasi. Jakarta, Universitas Indonesia.
- Suleiman, Satyawati
- 1976 **Pictorial Introduction to the Ancient Monuments of Indonesia**. Jakarta.
- Syamsudin, Teuku
- 1971 "Kebudayaan Aceh" dalam **Manusia dan Kebudayaan di Indonesia** Editor Koentjaraningrat. Djakarta, Penerbit Djambatan.
- Teeuw, A.
- 1950 "Hariwangsa. Vertaling en Aantekeningen". **Verhandelingen van het Koninklijk Instituut voor de Taal-Land - en Volkenkunde van Nederlandsch-Indie**. Deel IX. 's-Gravenhage.
- Tjandrasasmita, Uka
- 1975 "Art de Majapahit et art du Pasisir". **Archipel**, no. 9.
 - 1975 **Sejarah Nasional Indonesia III**. Jakarta, Dep. P dan K.
 - 1975 **Islamic Antiquities of Sendang Duwur**. Jakarta, Archaeological Foundations.
- Vogel, J.Ph.
- 1926 "The Earliest Sanskrit Inscription of Java". **Publicaties van den Oudheidkundigen Diest in Ned.-Indie**. Batavia.
- Wertheim, W.F.
- 1956 **Indonesian Society in Transition**. The Hague, Bandung. W. van Hoeve Ltd.
- Wibowo, A.S.
- 1977 "Sedikit Catatan tentang Wayang", dalam **Lima Puluh Tahun Lembaga Purbakala dan Peninggalan Nasional, 1913-1963**. Jakarta. Hal. 155-165.

Wirjosuparto, Sutjipto

1967 "The Second Visnu Image of Cibuaya in West—Java". M.I.S.I.
Djakarta.

Zainuddin, H.M.

1961 **Tarich Aceh dan Nusantara**. Medan, Pustaka Iskandar Muda.

Zoetmulder, P.J.

1974 **Kalangwan. A Survey of Old Javanese Literature**. The Hague.

Perp
Jer