

**Pameran
Seniman
Keramik
Muda
Indonesia**

**03-11 Desember 2004
Galeri Nasional Indonesia**

**Direktorat
Kerajinan**

338 DEZ p

**Pameran
Seniman
Keramik
Muda
Indonesia**

03-II Desember 2004
Galeri Nasional Indonesia



Colophon
© Galeri Nasional Indonesia
2004

Penyelenggara
Proyek Wisma Seni Nasional
Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata

Katalog ini diterbitkan dalam rangka
Pameran Seni dan Keramik Muda Indonesia
3-11 Desember 2004

Desain Grafis
Dida

Editor
Deziana Mahhmuch

Cetak
Matavisualkomunika
Bandung

Cetakan
500 Eksp.

Pelaksana
Galeri Nasional Indonesia

Pemimpin Produksi
Tubagus Sukmana

Kurator
Asmudjo J. Irianto
Rizki A. Zaelani

Ko-Kurator
Nurdian Ichsan
Wulandani Dirgantoro

Project Officer
Nadya Savitri

Assalamualaikum Wr. Wb. Salam Sejahtera bagi kita semua.

Menimbang materi kegiatan pameran karya-karya para keramikus muda Indonesia kali ini, perlu kami sampaikan beberapa hal. Galeri Nasional Indonesia memang bukan pertama kalinya menunjang kegiatan pameran seni keramik Indonesia. Beberapa waktu sebelumnya, telah diselenggarakan beberapa kali kegiatan pameran dengan materi karya-karya seni keramik yang baik, yang dihasilkan oleh para keramikus Indonesia maupun Internasional. Meski demikian, secara keseluruhan, kegiatan di Galeri Nasional Indonesia yang bermaterikan pameran non-karya-karya lukisan memang masih terasa kurang. Nampaknya animo berbagai pihak yang terlibat dalam rangkaian kegiatan kreasi dan apresiasi seni rupa di Indonesia masih di dominasi oleh persepsi perkembangan seni lukis. Karenanya, kami merasa senang bisa turut mendukung berlangsungnya kegiatan semacam ini. Semoga saja, di masa mendatang, bisa terus dilangsungkan berbagai kegiatan pameran yang bisa menunjukkan kekayaan materi ungkap seni rupa Indonesia.

Pameran seni keramik Indonesia kali ini, sedianya merupakan rangkaian program kegiatan pameran yang disebut 'Pameran Seni Rupa Nusantara' yang diselenggarakan untuk bisa menggali kekayaan seni rupa di Indonesia. Perubahan format materi pameran yang biasanya diwakili oleh materi pameran karya-karya seni lukis, mudah-mudahan bisa merangsang berbagai kemungkinan pameran yang lebih bervariasi. Kali ini adalah karya-karya seni keramik, bisa saja di masa mendatang menjadi materi karya-karya kayu, seni serat, atau kaca, misalnya. Dalam hal ini, sudah menjadi kewajiban bagi pihak pemerintah untuk turut mendorong dan memfasilitasi berlangsungnya perkembangan seni rupa Indonesia yang lebih kaya serta hidup.

Berkenaan dengan penyiapan dan penyelenggaraan pameran ini, kami sampaikan ucapan terima kasih kepada berbagai pihak yang telah turut membantu serta mendukung keberhasilan dari kegiatan ini. Kepada para keramikus muda yang berpameran, kami ucapkan selamat.

Terima kasih

Dalam Argumentasi: Seni Keramik Indonesia

Rizki A. Zaelani

Perwakilan Kurator Galeri Nasional Indonesia

Menggali Batas Bahan: Keramik

Tentu saja, 'keramik' adalah sebutan untuk sejenis material, bahan tanah liat yang mengalami proses pembakaran hingga kemudian memiliki bentuk yang permanen: keras sekaligus ringkih. Namun tradisi dan sejarah seni keramik memperkaya material ini juga dalam pengertiannya sebagai bentuk dan fungsi tertentu: yaitu wadah. Dalam persepsi sebagai wadah itu, material keramik, keterampilan teknik pengerjaannya, serta kreativitas pembuatnya menunjukkan eksplorasi nilai-nilai keindahan. Karya-karya seni keramik, seperti yang kita lihat dalam kesenian dan kebudayaan Cina atau Jepang, misalnya, adalah pencanggihan nilai fungsional tersebut jadi sekaligus nilai ekspresi keindahan.

Memang tak hanya bentuk wadah yang bisa dibentuk oleh material keramik. Sejarah kesenian juga mencatat adanya bentuk-bentuk *sculptural* maupun *figurine* yang dihasilkan oleh material ini. *Toh*, ingatan orang kebanyakan pada integrasi nilai fungsi dan keindahan dari material keramik itulah yang masih jadi dominan: 'seni keramik adalah 'ekspresi' sebuah poci, atau cangkir yang unik'. Seni keramik memang tak hanya menarik pengertian seseorang tentang sensitivitas material yang dimilikinya, tapi juga ingatan tentang persatuan elemen-elemen penting dalam kehidupan: tanah-air-api, kesadaran yang berumur tua yang ditemukan sejak manusia mengenal api? temuan ini dianggap sebagai revolusi neolithikum, sebuah revolusi yang mendahului revolusi peradaban manusia saat mereka menemukan roda, dan tentu saja jauh lebih awal dibanding revolusi peradaban manusia yang terjadi karena mesin atau revolusi industri.

Mungkin karena sebab sebagai 'material' yang mengikat tradisi dan sejarah komunal, seni keramik tak mudah selamanya tegak sebagai ekspresi seni yang dinilai cukup. Individualisme, rasionalisme, dan Revolusi Industri yang dianggap sebagai titik tolak nilai kemajuan manusia, secara mendesak ekspresi material dan komunalitas seni keramik pada posisi seni yang lebih terbelakang dan inferior? Ekspresi seni keramik cukup disebut sebagai ungkapan kerajinan (*craft*) saja. Berbeda dengan kebudayaan di Asia, terutama di Cina dan Jepang, kebudayaan Barat memang tak pernah menganggap ekspresi material keramik sebagai soal seni yang penting. *Celakanya*, wacana seni rupa yang hingga kini ramai diadaptasi sebagai wacana perkembangan seni rupa dominan justru lebih banyak mengambil ilham dari perkembangan seni rupa Barat.

Meski situasi perkembangan seni rupa kontemporer kini dianggap lebih bisa mengakomodasi berbagai ekspresi medium seni rupa, tidak berarti seni keramik keningkari dasar pengertiannya sebagai material yang mengikat sejarah dan tradisi perkembangannya yang khas. Dianggap telah berakhirnya era modernisme dalam seni rupa tak serta merta menjadikan ekspresi seni keramik sama dengan ekspresi lukisan, patung, atau karya instalasi. Ekspresi seni keramik secara khusus terus menggali 'batasan' bahan serta teknik pengerjaan yang dimilikinya, dengan melihat perkembangan ragam ekspresi seni rupa yang lainnya.

Pameran Seni Keramik: Dalam kritik Modernisme

Tak mudah menyebut seni keramik sebagai jenis ekspresi yang tunggal. Mungkin karena seni keramik adalah material dan teknik yang juga mengikat sejarah dan tradisi komunal, ada banyak jenis ekspresi seni keramik. Kategori seni keramik bisa ditetapkan lewat berbagai intensi pengerjaannya: ada yang dibuat atas dasar penerusan nilai-nilai dan keterampilan komunal, ada yang dibuat dengan upaya untuk mewujudkan intensitas individual, ada yang dibuat sebagai barang-barang fungsional, ada juga yang dibuat dengan mengabaikan nilai fungsionalnya selain ekspresi individu yang membuatnya. Dengan demikian, ada beberapa jenis 'pameran seni keramik'.

Namun demikian, hanya ada satu jenis pameran seni rupa dalam logika kritik Modernisme, yaitu pameran karya seni rupa yang memuat nilai kepercayaan yang bersifat individual, menerus menggali keutamaan logika perkembangan medium internalnya sehingga menemukan apa yang bisa disebut sebagai 'kemajuan': originalitas dan otentisitas, serta hanya berlaku pada apa yang disebut sebagai tradisi seni lukis dan seni patung (atau apa yang dijelaskan sebagai tradisi *Fine Art* dalam tradisi seni rupa Barat). Inilah persepsi umum, yang kita kenal, yang melingkupi pengertian tentang sebuah kegiatan pameran seni rupa.

Dengan demikian, sebenarnya ada perbincangan yang spesifik, melingkupi berbagai ragam ekspresi seni keramik. Namun juga ada bagian diantaranya yang 'menerus' menantang untuk

dibaca lewat kerangka model kritik Modernisme. Perkembangan dalam seni keramik yang berlangsung secara spesifik ini meneruskan melakukan pembaharuan dan penyesuaian, baik secara teknis pengerjaan maupun cara pemaknaan, untuk menarik pembacaan *a la* seni rupa yang dominan (Modernisme). Umumnya, karya-karya ini mengutamakan gagasan individu (seniman) yang membuatnya di atas romantisasi nilai fungsional dan teknik pengerjaan. Karya-karya semacam ini lebih hendak menekankan argumentasi dan pendapat.

Pameran Seni Keramik Indonesia

Pameran seni keramik Indonesia kali ini mengundang beberapa orang perupa keramik dari berbagai kota di Indonesia, seluruhnya adalah wakil dari generasi muda. Pameran ini tentu saja tidak bisa menggambarkan perkembangan seni keramik Indonesia secara lengkap. Lebih penting, kegiatan ini justru hendak mendorong terus proses penciptaan dan apresiasi (produksi dan konsumsi) seni keramik di Indonesia di masa mendatang.

Perkembangan seni rupa Indonesia yang secara dominan dipenuhi persepsi tentang perkembangan tradisi seni rupa *fine art*, kini saatnya juga mengenal ekspresi seni rupa di luar tradisi seni lukis dan seni patung. Ada masanya berlangsung 'tradisi persaingan' di antara bidang-bidang perkembangan seni rupa, biasanya diantara seni lukis dengan seni patung, atau antara tradisi seni rupa yang dianggap inferior (seni keramik, fiber art, atau seni grafis), terhadap 'tradisi besar': seni lukis dan patung. Tradisi persaingan spesifik dalam bidang-bidang perkembangan seni rupa itu kini tengah memudar, untuk selanjutnya diisi oleh tradisi pembacaan karya secara lebih kreatif dan kritis. Toh, apa yang dimaklumi sebagai tradisi '*anything goes*' pada perkembangan seni rupa saat ini, tidak menjamin bahwa seluruh hasil penciptaan seni rupa bisa dianggap berhasil mengangkat nilai gugah kesenian. Setiap karya seni rupa kini semestinya memiliki kesadaran atas pekungannya sendiri untuk bisa mengerti jangkauan kontribusinya pada perkembangan yang lebih luas. Maka, untuk lebih memahami tradisi perkembangan seni keramik di Indonesialah, pameran ini dilaksanakan.

Dalam katalog ini juga disertakan beberapa penulisan tentang problematika perkembangan seni keramik, yang tak hanya terjadi di Indonesia saja. Tulisan-tulisan tersebut tak hanya dimaksudkan untuk menjelaskan karya-karya yang dipamerkan saja tapi juga bisa memberikan penjelasan landasan sejarah dan tradisi perkembangan seni keramik.

Bandung, November 2004.



Menimbang Praktik Seni Keramik Modern Indonesia

Asmudjo J. Irianto
Kurator

Lingkup “Seni Keramik Indonesia” : Yang Mana?

Sebagaimana umumnya pewacanaan seni rupa dalam medan seni rupa Indonesia tak lepas dari wacana seni rupa Barat, demikian pula dengan pewacanaan seni keramik Indonesia. Wacana seni keramik yang dimaksud adalah seni keramik sebagai wilayah ungkap bebas, yaitu keramik sebagai karya seni individual. Hal ini patut diutarakan, sebab istilah “seni keramik” di Indonesia cukup longgar, dan bisa mencakup wilayah “seni” dalam pengertian yang luas, termasuk “seni kerajinan” dan “seni tradisi”, yaitu dua wilayah seni yang memiliki intensi dan parameter penilaian yang berbeda. Masih cairnya pengertian seni keramik, tak lain disebabkan oleh minimnya praktik dan wacana seni keramik sebagai ekspresi artistik individual.

Saat ini istilah seni keramik bisa melingkupi baik seni keramik Plered maupun karya-karya keramik almarhum Hendrawan Riyanto. Tentu saja, saya tak hendak mengatakan bahwa sebaiknya istilah seni keramik hanya mengacu pada karya-karya seni bebas non fungsional. Tetapi, maksud saya, jika mendengar istilah seni keramik, maka kebanyakan orang akan ingat produk keramik buatan Plered dan Kasongan dibandingkan dengan ingatan tentang karya-karya seni keramik yang sesungguhnya lebih ditujukan sebagai wilayah *signifying practice* dalam konteks seni rupa. Jika istilah “seni keramik” belum cukup kuat menunjuk pada wilayah karya keramik non fungsional sebagai ekspresi artistik personal, maka ada beberapa istilah penguat yang bisa diimbuhkan. Yang kerap dipakai adalah istilah “modern” atau “kontemporer”, sehingga terbentuk istilah “seni keramik modern” atau “seni keramik kontemporer” sebagaimana dalam medan seni rupa Barat biasanya disebut *modern ceramic art* atau *contemporary ceramic art*. Perlu diingatkan di sini,

kendati menggunakan imbuhan *modern* atau *contemporer*, namun sejarah dan wacana seni keramik di Barat tetap diletakkan di luar perkembangan seni rupa modern dan kontemporer Barat. Dalam kaitan ini maka sebutan *modern ceramic art* di Barat, boleh dikatakan tak terkait dengan prinsip-prinsip modernisme formalis dalam seni rupa. Begitupun sebutan seni *contemporary ceramic art* di Barat tak terlalu terikat pada paradigma seni rupa kontemporer, kendati bisa saja berhubungan atau merefleksikan paradigma seni rupa kontemporer. Dengan kata lain, sebutan modern dan kontemporer lebih dalam artian leksikal, yaitu “saat ini”, “semasa”, “*up to date*”, bisa pula “mutahir”. Kedua istilah itu pun bisa dipertukarkan, apalagi dalam dunia seni rupa Indonesia, di mana pengaruh dan pengertian modern dalam *sense* modernisme tak terlalu berpengaruh. Jika dikaitkan dengan “nilai” dan “intensi” pembuatnya, maka sebutan seni keramik modern dan kontemporer dengan sendirinya menunjuk pada “jenis” seni keramik yang memiliki “nilai” dan “intensi” paling mutahir. Maka, sebutan seni keramik modern dan/atau kontemporer akan merujuk pada karya-karya keramik sebagai ekspresi artistik personal.

Secara umum karya-karya seni keramik modern di Indonesia merupakan karya-karya yang secara dominan dibuat oleh para seniman keramik lulusan perguruan tinggi seni rupa. Saat ini, cukup banyak perguruan tinggi seni rupa yang memiliki studi seni keramik, baik berada di bawah Jurusan Seni Murni maupun Kria Seni atau Seni Kria. Agak belakangan dunia seni keramik juga diramaikan oleh para pekeramik muda dari Jakarta yang mendapatkan keahliannya dari kursus-kursus keramik singkat.

Wacana Seni Keramik: Wacana Spesifik Yang Canggung

Sebagaimana dalam *art world* Barat, perbincangan seni keramik di Indonesia berada dalam posisi serba tanggung. Hal ini tak lepas dari *nature* dan genealogi seni keramik, yang sedikit banyak dipengaruhi oleh karakter dan sifat material yang digunakannya, yaitu tanah liat. Selain itu yang juga memberikan pengaruh kuat adalah konstruk dan paradigma seni rupa modern Barat yang sangat *rigid*. Kedua hal tersebut berhubungan, karena *nature*nya maka obyek dan karya keramik selalu dinilai dan dieklusi dari wilayah *high art*, lalu *fine art*, dan terakhir *modern art*. Sehingga dunia seni keramik, bersama beberapa material lain yang digunakan sebagai *mono material*¹ “terpaksa” mengkonstruksi sejarah, wacana dan paradigmanya sendiri. Maka terbentuklah oposisi biner antara wilayah seni yang menggunakan *mono material* dengan wilayah “*fine art*.” Seni keramik menjadi wilayah “*low art*” sebagai lawan seni lukis dan patung yang mewakili wilayah “*high art*”. Karya-karya keramik, tekstil, serat, logam, gelas, kayu, jika hanya menjadi pilihan tunggal seorang perupa akan masuk dalam wilayah “*craft*,” yang dianggap merefleksikan kerja “kasar” dan “manual” berlawanan dengan “*fine art*” yang lebih merefleksikan kahalusan “konsep”, “cita rasa” dan “pemikiran” seniman. Konstruk dikotomis ini sangat kuat di Barat karena terbentuk selama berabad-abad.

Tak terhindarkan stereotip pemikiran yang terbentuk dari dikotomi *art* dengan *craft* sangat sulit

dihilangan, dan celaknya pengaruh tersebut pun sampai ke Indonesia, baik lewat keyakinan tradisi *fine art*, yang masuk melalui jalur pendidikan “seni murni” pada perguruan tinggi seni rupa Indonesia, yang juga memegang teguh wilayah “darah biru” keseniannya. Demikian pula, sejarah dan wacana *craft* membentuk pola pikir para pelakunya yang di satu pihak berusaha keras menentang prinsip-prinsip *fine art*, dan bangga dengan posisi *humblenya* sebagai *craft artist*. Namun di pihak lain ada pula para perupa dari dunia *craft* di Barat yang berusaha dan berjuang “menjadi” bagian dari wilayah *fine art*. Situasi ini, yang saya sebut sebagai situasi tanggung dan canggung wacana *craft* di Barat, termasuk wacana seni keramiknya.

Memang dilema besar bagi seni keramik di Barat, semakin berkembang dan populis wacana dan praksisnya, maka makin kuat posisi dikotomisnya dengan wilayah *art*. Kendati *contemporary art* tak mengenal hirarki medium atau material, namun nyata bahwa sedikit sekali seniman keramik atau seniman *mono material* lainnya bisa masuk dalam wilayah seni rupa kontemporer. Sebaliknya, para seniman modern dan kontemporer dengan bebasnya menggunakan material keramik, tanpa menyebabkan karya-karya keramik mereka mengalami degradasi dan dianggap sebagai *craft*. Contoh paling nyata adalah karya-karya keramik Picasso, atau dalam seni rupa kontemporer adalah karya-karya keramik Jeff Koons. Lucunya, kadang seniman keramik dimasukkan dalam gelaran seni rupa kontemporer di Barat, justru dengan menggunakan isu posisi keramik yang inferior. Dengan kata lain, inklusi seniman keramik dalam pameran besar seni rupa kontemporer adalah untuk menunjukkan “kebesaran” hati dan “pluralitas” seni rupa kontemporer yang dalam hal ini berbeda dengan seni rupa modern yang kaku. Strategi menggunakan atau masuk wilayah inferior bahkan dilakukan oleh seniman (yang sebetulnya bukan seniman keramik) justru untuk bisa masuk dalam wilayah seni rupa kontemporer. Contohnya adalah seniman Grayson Perry, yang tahun lalu memenangkan Turner Prize dari Tate Gallery yang sangat bergengsi.

Kenyataannya secara umum di Barat, para seniman keramik dan seniman *mono material* lainnya berada di luar garis dunia seni rupa kontemporer. Untuk itu lihat saja seniman-seniman yang disertakan dalam pameran-pameran besar, seperti biennial dan triennial internasional. Sebagai akibatnya wilayah kria, termasuk seni keramik harus menyusun gelaran-gelarangnya sendiri, seperti biennial-biennial internasional *craft*, biennial keramik, juga kompetisi keramik. Tak terhindar, terbangunlah pewacanaan spesifik dalam seni keramik, yang umumnya mengambil arahan yang berbeda dengan wacana seni rupa kontemporer." Aspek-aspek keistimewaan material, pengolahan dan teknik menjadi hal yang inheren. Tentu tak mudah bagi wacana seni keramik untuk bebas dari perjalanan sejarah, teori dan wacana sebelumnya. Maka sebagai akibatnyakendati tak lagi kerap dibicarakan garis pemisah antara *craft* dengan seni rupa kontemporer tetap tegas. Itu di Barat, bagaimana di Indonesia?

Seni Keramik Modern Indonesia: adakah?

Saya yakin bahwa wacana seni rupa Barat sedikit banyak disusun oleh cara pandang yang rasional. Hal itu misalnya ditunjukkan oleh eksklusi seni keramik dari wilayah *fine art*, salah satu penyebabnya, seperti telah diutarakan adalah *nature* dari material keramik itu sendiri. Dalam dunia seni keramik dipercaya bahwa untuk menjadi seniman keramik yang baik seseorang perlu menguasai secara virtuous (*mastering*) materialnya. Tentu saja keintiman dengan material ini yang menyebabkan seniman keramik seperti “terikat” dan memiliki *passion* pada materialnya. Memang cukup banyak seniman keramik yang percaya hal itu, dan mereka seperti hidup dalam dunianya sendiri. Hal inilah yang saya katakan memunculkan wacana spesifik seni keramik. Maka, tatkala wilayah lain, misalnya para pelukis sudah mulai berfilsafat melalui mediumnya, mempertanyakan banyak hal melalui refleksi piktorial yang ilusif pada kanvasnya, sementara para seniman keramik masih asik dengan teknik dan kualitas visual hasil teknik tersebut, maka “jarak” dan perbedaan itu memang ada. Namun saya percaya bahwa jarak tersebut bisa dikecilkan, dan itu sebetulnya hal itu cukup banyak dibuktikan oleh seniman keramik di Barat. Penguasaan teknis tak berarti seniman keramik harus menutup mata terhadap konsepsi, wacana dan paradigma seni rupa kontemporer. Seniman-seniman keramik besar dan ternama di Barat menunjukkan hal itu. Peter Voulkos dan Robert Arneson misalnya menjadi contoh paling baik. Bahkan saat ini, dengan infrastruktur seni keramik yang sangat lanjut di Barat, penguasaan teknis adalah persoalan yang mudah dipecahkan, dengan kata lain aspek-aspek konsep dan intensi mendalami wacana seni rupa kontemporer bisa menjadi utama. Sekali lagi saya contohkan Grayson Perry untuk hal ini.

Kendati Grayson Perry, saat ini bisa dimasukkan sebagai seniman keramik, namun lautan seniman keramik di Barat adalah seniman-seniman keramik yang masih berkarya dan berpikir dengan stereotip lama: *passion* terhadap material, teknik dan keindahan. Tentu saja pilihan ini sah dan bukan suatu kesalahan. Resikonya, secara umum paradigma seni keramik di Barat memang berbeda dengan paradigma seni rupa kontemporer.

Lalu, bagaimana jawaban untuk pertanyaan: adakah seni keramik modern Indonesia? Tentu saja ada. Namun harus diakui jumlah senimannya belum cukup berarti. Dari yang sedikit tersebut pun harus diakui memiliki kelemahan, bahkan pada wilayah paling mendasar yaitu penguasaan menangani material belum dapat dikatakan handal. Dalam konteks konsepsi penciptaan karya pun masih tertinggal dari praktik seni rupa kontemporer umumnya di Indonesia. Sedikit banyak hal ini diakibatkan oleh mudahnya keramik menjadi wilayah cinderamata (sebagian dari peserta pameran ini juga memiliki studio yang memproduksi cinderamata). Kebutuhan memproduksi cinderamata keramik tentu berbeda dengan penciptaan karya seni keramik, kendati ketrampilan yang didapat dari pengalaman membuat cinderamata bisa dimanfaatkan untuk penciptaan seni. Dalam seni keramik aspek teknis merupakan *prerequisite* dalam seni keramik, artinya karya seni keramik harus menunjukkan kualitas teknis yang baik dan dikerjakan dengan proper. Tak masalah

siapa yang mengerjakannya, hal itu ditunjukkan oleh karya keramik Jeff Koons yang dikerjakan oleh pekeramik untuknya. Begitu pun bukan berarti karya yang secara teknis proper adalah karya yang dianggap istimewa, apalagi jika wilayah yang ingin dimasukinya adalah wilayah seni rupa kontemporer. Banyak variabel penilaian lain yang harus dilalui karya seni keramik untuk bisa mendapatkan *acknowledgement* dari dunia seni rupa kontemporer. Sedikit banyak hal ini juga berkaitan dengan trend yang ada dalam wilayah seni rupa kontemporer. Tentu lain persoalannya jika seniman keramik memang tak ingin menjadi bagian dari seni rupa kontemporer.

Sebagaimana di Barat, sejauh ini para seniman keramik modern Indonesia memang berada di luar wilayah seni rupa kontemporer. Secara paradigmatis karya-karya seniman keramik Indonesia memang berbeda dengan karya-karya para seniman kontemporer. Kenyataan ini menarik, sebab hal ini terjadi bukan karena eksklusivitas seni rupa kontemporer Indonesia terhadap wilayah seni keramik, melainkan terjadi secara alamiah. Berbeda dengan di Barat, eksklusivitas tersebut dilakukan secara sadar melalui konstruksi sejarah, teori dan wacana seni. Namun melihat kenyataan di Indonesia, kita bisa cukup yakin bahwa awalnya pembedaan tersebut berangkat dari realita perbedaan paradigmatis di antara kedua wilayah tersebut. Hal inilah yang saya katakan muncul karena perbedaan *nature* seni keramik dengan wilayah turunan tradisi “fine art” seperti seni lukis, patung, instalasi, performance, video art.

Salah satu seniman keramik Indonesia yang dengan lancar bisa menjadi bagian dari seni rupa kontemporer Indonesia adalah almarhum Hendrawan Riyanto. Hal ini bukan karena Hendrawan Riyanto tak piawai atau mengabaikan aspek teknis, sebaliknya dia cukup mahir dan bahkan karya-karya keramiknya menunjukkan terobosan teknik. Namun aspek teknis tersebut tak berhenti sebagai pertunjukan terobosan teknik semata, namun mampu dipergunakan untuk menyusun karya yang juga menunjukkan kekuatan teks dan konstruk makna yang signifikan. Kedua bagian terakhir ini yang menjadikan karya-karya keramik Hendrawan relevan dengan paradigma seni rupa kontemporer. Umumnya seniman keramik yang dekat dengan dunia seni rupa kontemporer tak fanatik dengan material keramik, kendati juga tak mengabaikan upaya mendalami dan mementingkan teknik keramik. Cukup mudah jika dibutuhkan bagi mereka sewaktu-waktu menggunakan material lain. Yang pasti, mereka harus *aware* terhadap wacana dan situasi seni rupa kontemporer.

Pameran Seniman Keramik Muda Indonesia

Pameran Seniman Keramik Muda Indonesia ingin menunjukkan karya-karya keramik setelah generasi seniman keramik yang selama ini cukup dikenal, seperti almarhum Hildawati, Hendrawan Riyanto, dan Suyatna yang telah meninggalkan kita. Segenerasi dengan almarhum Hendrawan Riyanto dan Suyatna adalah Widayanto, Noor Sudiyati, Keng Sien,

Lidya Poetri dan beberapa lainnya. Nama-nama tersebut yang selama ini boleh dikatakan mendominasi wajah seni keramik modern Indonesia. Terlalu minim memang. Bukannya tak muncul muka-muka baru, namun kesempatan untuk tampil ke publik melalui pameran memang sangat langka. Hal ini jelas tak menguntungkan perkembangan dan apresiasi seni keramik modern Indonesia. Selain itu jarangya seniman muda mendapatkan kesempatan pameran menyebabkan mereka tak terlatih dan terdorong untuk terus mengasah kemampuan teknik, kecanggihan konsep dan pemahaman wacana, baik wacana seni keramik maupun seni rupa kontemporer.

Bisa dikatakan melalui Pameran Seniman Keramik Muda Indonesia ini kita dapat melihat perkembangan terkini seni keramik modern Indonesia. Dari pameran ini kita dapat melihat keragaman seni keramik modern Indonesia, baik yang dengan serta merta bisa dimasukkan sebagai pewaris langsung tradisi seni keramik, yaitu yang bisa dimasukkan ke dalam kecenderungan *pottery* dan/atau *vessel*. Karya-karya A.A.K Anom, Glenney Irene, I Wayan Patra, Natas Setiabudi, Deni Yana, Feni Afiani, Evy Yonathan, Murdha Nugraha, Kurniawaty Gautama dan Ruslan pada pameran ini dapat dimasukkan ke dalam kecenderungan *pottery*. Sesuai dengan istilahnya, kecenderungan *pottery* ini merefleksikan bentuk dasar keramik yang paling umum, yaitu "pot" atau wadah. Memang karya-karya para seniman tersebut di atas menunjukkan aspek "wadah" cukup kuat. Namun demikian jelas bahwa aspek "kewadahan" tersebut tak ditujukan untuk wadah yang sesungguhnya. Kita tak dapat meletakkan apapun pada karya Hadi Sumarto berjudul "Monumen Kerang" atau karya Kurniawaty Gautama, walau tampak seperti vas. Karya Natas Setiabudi berjudul "Lima Teko Menari" memang tampak seperti teko, tetapi hampir pasti tak efektif untuk digunakan. Memang karakter wadah pada karya-karya tersebut merupakan konsekuensi logis dari bentuk obyek keramik yang harus hallow (ruang kosong), tidak mungkin solid, khususnya jika dimensi dan diameternya cukup besar. Di sisi lain, ketika bentuk wadah sengaja dihadirkan, seperti pada karya Natas, maka ada dua kemungkinan pemaknaan, yaitu penggunaan bentuk wadah sebagai titik berangkat pengolahan bentuk lebih lanjut. Hal ini kurang lebih seperti pematung yang mengolah dan mendeformasi bentuk torso. Kemungkinan kedua adalah penggunaan bentuk wadah, dalam hal ini teko sebagai teks, dengan kata lain maknanya bergantung pada bagaimana "teko" berfungsi dan bermakna dalam kehidupan sehari-hari sang seniman dan apresiatornya. Bisa saja kedua kemungkinan tersebut menjadi kesatuan. Sedangkan karya-karya Feni dan Evi Yonathan memanfaatkan bentuk wadah sebagai "kanvas" untuk melukis. Dalam hal ini akan terbentuk interaksi antara lukisan dan bentuk wadahnya, sebagaimana yang terlihat pada karya Feni yang menunjukkan sesosok anak perempuan melayang dalam bidang mangkuk. Searah dengan karya Feni dan Evi adalah karya Edi Jogatama dan Jenni Lee. Karya Glenney Irene berjudul "Frangipani" patut dipuji, tak tampak pretensius, terlihat lancar dan luwes dalam mengolah bentuk dan permukaan karyanya. Kecenderungan *pottery* merupakan kecenderungan dominan dalam seni keramik. Kecenderungan ini juga yang menyebabkan seni keramik ditempatkan sebagai outsider dalam perkembangan seni rupa di Barat.

Karya-karya Nadya Savitri berjudul “still life” dalam pameran ini cukup menarik, kendati tampak seperti pottery, tetapi sesungguhnya karya tersebut merupakan pembalikan dari kecenderungan *high art* dalam hal ini seni lukis yang pernah gandrung dengan gaya lukisan still life. Pada karya ini Nadya justru mematerialkan atau “mengkongkritkan” aspek illusif seni lukis. Karya Eko Yuli berjudul “...Red” tidak jatuh dalam wilayah pottery karena ditampilkan secara konfiguratif. Karya ini menunjukkan salah satu karakter material tanah liat yang bisa diolah menyerupai apapun. Tetapi karya Yuli tak menjadi karya mimetik yang banal, karena caranya mengkonfigurasi dan mengolah permukaan dengan cara cukup baik. Dalam kecenderungan yang mirip dengan karya Yuli adalah karya Kinanti berjudul “Seeds of Life” yang menampilkan konfigurasi telur dari bahan porselen. Karya Kinanti bisa berkembang menjadi karya instalasi, bergantung sejauh mana sang seniman bisa menjadikan karyanya adaptif terhadap ruangan. Sedangkan karya Lie Fhung, Ruwaidah, Agung Suryanto, Gita Winata, Tita Rubi dan Andita Purnama Sari memang disusun sebagai seni keramik instalasi. Karya-karya keramik instalasi ini tentu memiliki aura yang dekat dengan kecenderungan seni rupa kontemporer. Umumnya karya-karya tersebut memang menyimpan potensi teks yang merefleksikan “persoalan.”

Kecenderungan “keramik patung” atau lebih tepat disebut “keramik figuratif” cukup menonjol dalam pameran ini. Memang kecenderungan keramik figuratif ini dari harus dibedakan dengan kecenderungan patung figuratif, sebab masing-masing memiliki akar yang berbeda. Bisa kita lihat karya-karya Tisa Granicia, Donna Prawita, Dina Lestari, Endang Lestari, Gatot Pringotomo dan Lelyana tak tampak seperti karya seni patung. Karya-karya tersebut tampak naratif, penuh cerita. Demikian pula karya Andi Noor Samsi yang bertutur mengenai kemacetan lalu lintas, walaupun tidak figuratif, tapi karakter naratifnya menyebabkan karya tersebut bisa dikelompokkan pada kecenderungan keramik figuratif.

Akhirnya, mudah-mudahan pameran ini bisa mendorong perkembangan wacana dan dunia seni keramik. Terutama agar para seniman keramik Indonesia tak canggung dengan wacana seni rupa kontemporer, dan dapat mencuri adegan, sehingga seni keramik Indonesia tak harus dianggap sebagai “orang luar” dalam medan seni rupa Indonesia, sebagaimana yang terjadi pada seni keramik dalam *art world* Barat. Dan saya yakin upaya seniman keramik Indonesia untuk menjadi “orang dalam” medan seni rupa Indonesia cukup mudah untuk diraih, asal ada kemauan.

Catatan

¹ Lihat tulisan Nurdian Ichsan dalam katalog ini mengenai pengertian *mono material*.

² Lihat tulisan Nurdian Ichsan dalam katalog ini mengenai wacana vessel dan Anglo Oriental dalam sejarah dan wacana seni keramik di Barat.

Wacana Keramik dalam Seni Rupa Modern

Wulandani Dirgantoro
Ko. Kurator

Seni keramik sebagai salah satu bentuk manifestasi manusia untuk menjawab kebutuhan hidup berangkat dari perannya sebagai objek fungsional yaitu wadah. Selama berabad-abad sejak dikenalnya budaya keramik yang pertama yaitu 12,000 tahun yang lalu di Jaman, Jepang hingga lahirnya teknologi untuk membuat dan mendesain keramik dalam bentuk yang kita kenal kini, keramik merupakan objek yang paling banyak digunakan oleh manusia dalam kehidupan sehari-hari maupun untuk aktivitas spiritual.

Dalam perkembangan sejarah dan sosiologisnya wacana seni keramik kemudian mengalami sebuah perubahan dinamis yang didasari dari dua persoalan besar yaitu penilaian medium keramik secara internal dan penilaian terhadap medium ini secara eksternal. Tulisan ini berusaha mengemukakan dinamisme perubahan tersebut dengan menyoroti perjalanan sejarah, perkembangan pemikiran dalam wacana keramik dan persoalan identitas medium yang dikaitkan dengan wacana seni rupa.

'the fine arts, and the arts not fine': Perjalanan Wacana Seni dan Kria

Secara umum para akademisi sepakat bahwa pembedaan tersebut tidak terjadi sampai abad ke-16 di Eropa, misalnya dalam masa Klasik hingga Abad Pertengahan, seni rupa lebih merupakan sebuah aktivitas yang bersifat imitatif bila dibandingkan dengan aktivitas *liberal arts* (sains) yang membutuhkan daya imajinasi dan intelektual. Inilah awalnya adanya perbedaan seni tinggi dan dengan seni rendah, atau antara seni dan kria. Sejak saat itu mulai terbangun garis pemisah antar konsep keindahan yang diterapkan pada objek pakai dengan konsep keindahan atau konsep artistik yang diterapkan pada lukisan atau patung.

Sejarah secara lebih lanjut kemudian membuktikan bahwa pada masa Pencerahan kemudian perbedaan ini lebih ditegaskan, yaitu di saat berdirinya akademi-akademi seni. Pada masa Romantik di awal abad 19 di Eropa, seni dan seniman menjadi otonom, menjadi tuan bagi dirinya sendiri. Konsep *high art* dan "*art for art's sake*" menjadi utama, wilayah seni menjadi sempit. Seniman kemudian melepaskan diri dari perlindungan patron. Seni kemudian berpusat di diri seniman, sebuah individu absolut yang tidak bergantung dari karyanya atau masyarakat. Yang patut dicatat dari periode ini adalah seni dekoratif seperti furnitur, keramik, kaca, logam, seni serat dan perhiasan menjadi bagian produksi artistik yang terpisah dari seni tinggi. Kedekatan medium-medium diatas dengan tradisi vernakular dan juga tradisi kerakyatan menjadikannya bentuk produksi artistik seni rendah.

Sementara itu pada pertengahan abad ke-18 sebuah perubahan besar terjadi di Kebudayaan Barat yaitu terjadinya Revolusi Industri. Proses produksi yang tadinya lebih banyak dikerjakan oleh tenaga manual digantikan dengan tenaga mesin yang dijalankan mesin uap. Atas nama efisiensi dilakukan pembagian kerja yang ketat dan akhirnya menghilangkan keahlian manual dan berpengaruh pada eksistensi kria. Kondisi tersebut mendapatkan tantangan dari kelompok seniman, budayawan dan intelektual dengan *Arts and Crafts Movement*.

Dengan anggapan bahwa mekanisme industri telah menghilangkan keahlian yang sebelumnya dimiliki oleh para perupa, hal ini terlihat dari barang-barang produksi industri yang awalnya amat pretensius sebagai upaya memamerkan kelebihan mesin dibandingkan dengan tangan. *Arts and Crafts Movement* menjadi sebuah gerakan politis yang memproduksi objek-objek bernilai seni yang berfungsi untuk masyarakat dan sebuah usaha untuk menciptakan situasi humanisme yang ideal yaitu seluruh umat manusia yang akan terbebas melalui kreativitas komunal.

Arts and Crafts Movement bisa diduga gagal melawan industri, tetapi gerakan tersebut memberikan pengaruh besar dalam mempertahankan dan menumbuhkan kembali tradisi kria melalui studio-studio mandiri di bawah sistem patronase industri, yang menghasilkan barang-barang fungsional dengan dasar kekriaan. Gerakan ini juga menyadarkan para industriawan untuk memperbaiki kualitas produk dan mekanisme industri.

Dengan didukung oleh pemerintah dan beberapa negara di Eropa mendirikan sekolah-sekolah yang berbasis kria. Sekolah desain Bauhaus di Jerman adalah salah satu contoh sekolah yang dalam perjalanannya yang legendaris berawal dari filosofi kria, namun seiring dengan perubahan waktu, ruang-ruang kerja bengkel perlahan-lahan berubah menjadi laboratorium dan kecakapan tangan menjadi semata peniruan dari mesin industri. Bauhaus dalam perkembangannya kemudian menjadi sekolah desain terkemuka yang mempelopori aspek-aspek seni modern.

A.A.K. Anom_ "Pergerakan"



Terakota
Adaptif pada ruang
2000 & 2004

Tanah Stoneware Lombok 1240°C
t = 63 cm, d = 18 cm



Agung Suryanto_ "Kepompong"

Andi Noor Samsi_"Selamat Datang di Kota Surabaya"

Hand Building
Earthenware (Gerabah Lunak)
17 x 24 cm (modul)



Hand Building
Stoneware 1200°C
Instalasi

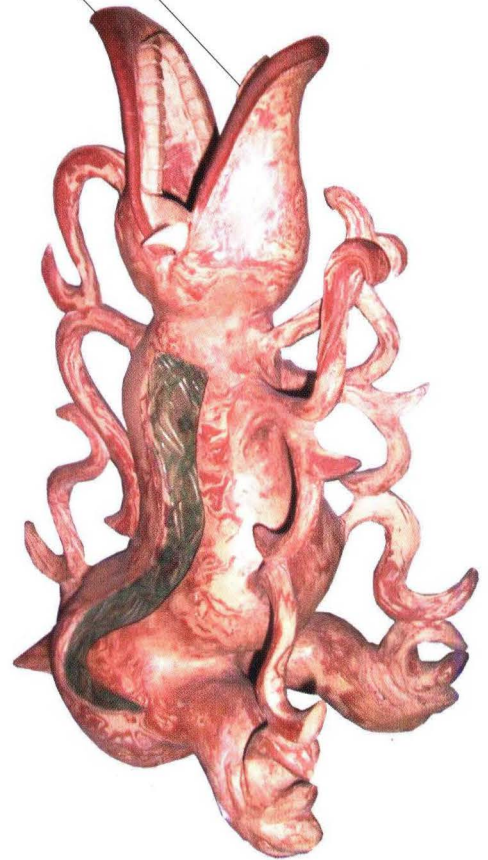
Andita Purnama Sari A._"Zamrud Khatulistiwa"

Anni Fitriani_*"Dog of Dayak Kenyah"*

Hand Building
Stoneware
25 x 15 x 35 cm



Slab Building, Sgraffito
Stoneware 1200°C,
Glasir Transparan dan Colour Stain
50 x 50 cm



Antin Sambodo_*"Kampung Petani (Tile)"*

Deni Yana *"Harmoni"*



Slipcasting (Cetak tuang)
Bone China
2,1 m x 2,1 m x 20 cm
2004

Gabungan Slip Casting (cetak tuang)
dan Pinching (pijit)
Stoneware 1250°C
130 x 440 x 15 cm
2004



Detzi Patricia Jovanka *"Masks"*

Dina Lestari *"Mbok Ramu"*

Hand Building
Stoneware
t = 37 cm
2004



Hand Building
Stoneware, Glasir Transparan,
dan Color Stain, Kayu Sonokeling.
Badan, t = 70 cm, l = 40 cm
Kepala 10 buah, @ 25cm
2004



Donna Prawita A. *"Hello I am Mr. Dasamuka"*

Edi Jogatama_*"Semesta Illahi"*

Slab Building (teknik lempeng)
Earthenware Berglasir
Diameter 40 cm dalam Bingkai
Segitiga Samasisi 55 cm



Hand Building
Stoneware Berglasir
35 X 20 cm
2004



Endang Lestari_*"Layer Series, 1, 2, 3"*

Eko Yuli Priyanto_ "...Red"



Putar
Stoneware 1230°C,
Glaser Matt, Glaser Lichen
d = 35,5 cm
2004

Cetak Tuang,
Porcelain, Glaser pembakaran Raku
t= 50 cm, d = 4 - 7 cm
2004



Evi Yonathan_ "Waiting for Eve"

Feni A. *"My Daughter Minds"*

Slab Building (tekhnik lempeng) dan
Hump press molding, Sgraffito
Porcelain, Semi-porcelain,
Engobe, Glasir.
d = 20 cm.
2004



Hand Building
Stoneware Berglasir
100 x 15 x 15 cm
2004



Gatot Pringotomo *"Puppet Hero"*

Gita Winata_ "Growth"

Slip Casting, Hand Building
Semi - porcelain
Adaptif terhadap ruang
2004



Pinching, Dekorasi Sgraffito
Porselen Berglasir



Glenny Irene_ "Frangipani"

Putar, Piliin
Stoneware
t = 50 cm, d = 20 cm

Hadi Sumarto_ "Monumen Karang"



Harmonis_ "Kropos"

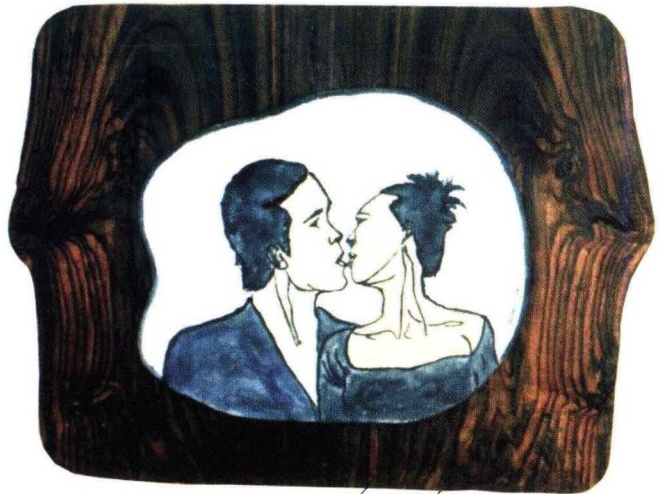


Hand Building
Earthenware
2004

Putar
Stoneware Berglasir
t = 37 cm, d = 24 cm



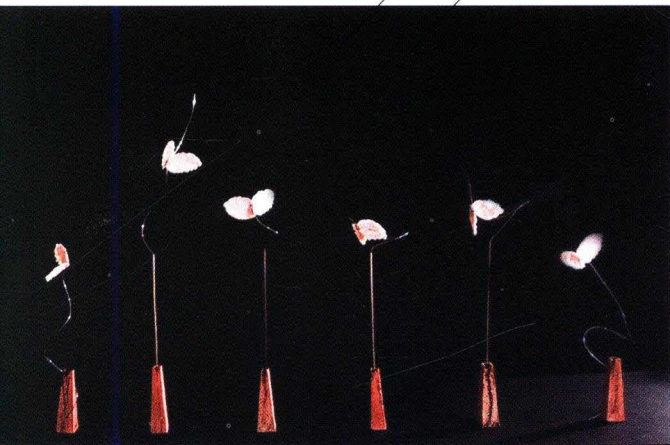
i Wayan Patra Budiana_ "Tempayan 1"



Jenny Lee_ "Kissing"

Stoneware,
Glasir Transparan,
dan Under Glaze Color,
Kayu Sonokeling
37 x 28 x 3 cm

Pijat, Hand Building
 Porcelain, Stoneware, Kawat, Tali Senar
 Adaptif pada ruang
 2003 - 2004



Lie Fhung_ "Soaring Simulation"



Kinanti_ "Seeds of Life"

Cetak Tuang
 Porcelain
 6 m X 1,5 m X 2 m
 2004

Pilin
Stoneware 1200°C, Berglasir
t = 65 cm, l = 14 cm
2003



Kurniawaty Gautama_ "My Country"



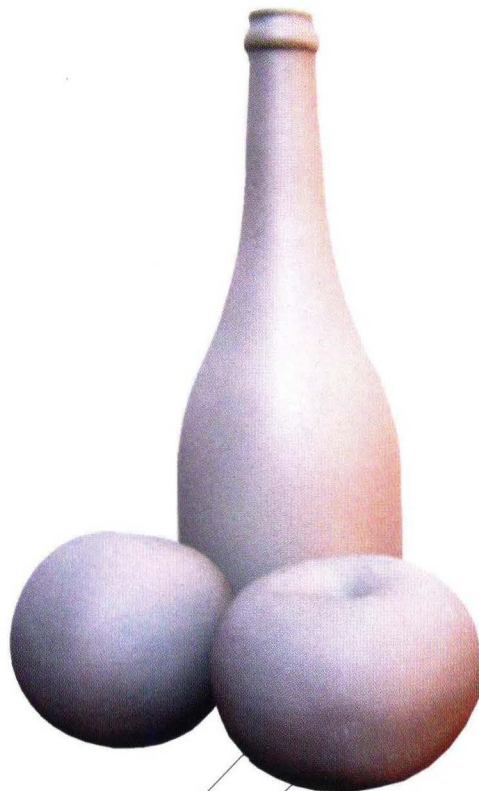
Lelyana Kurniawati_ "Tentang Sebuah Keinginan"

Hand Building
Stoneware Berglasir
45 x 25 x 6 cm
2004

Hand Building
Earthenware
2004



Murdha Nugraha_



Nadya Savitri_ "Still Life In..."

Cetak tuang
Porcelain, Kayu Pinus
1 x 2 m
2004

Putar dan Pinching
Stoneware
30 x 15 cm
2004



Natas Setiabudi_ "*Lima Teko Menari*"



Ruslan_ "*Bungaku*"

Coiling, Hand Building
Stoneware
2004

Hand Building
Earthenware
Instalasi

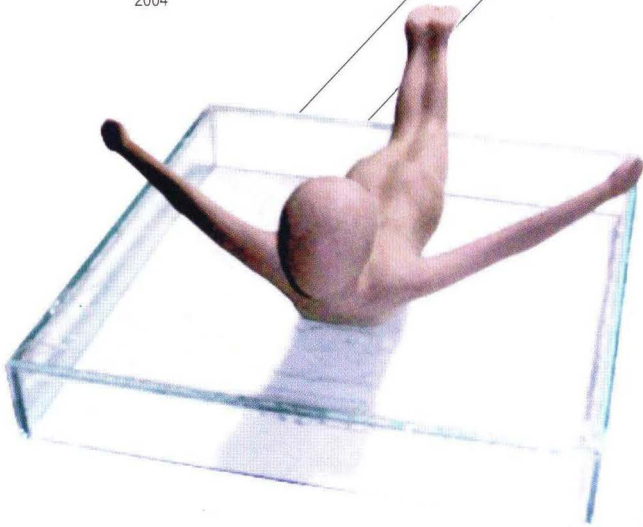
Ruwaitdah Uzzatul Anam_ "Mencari"



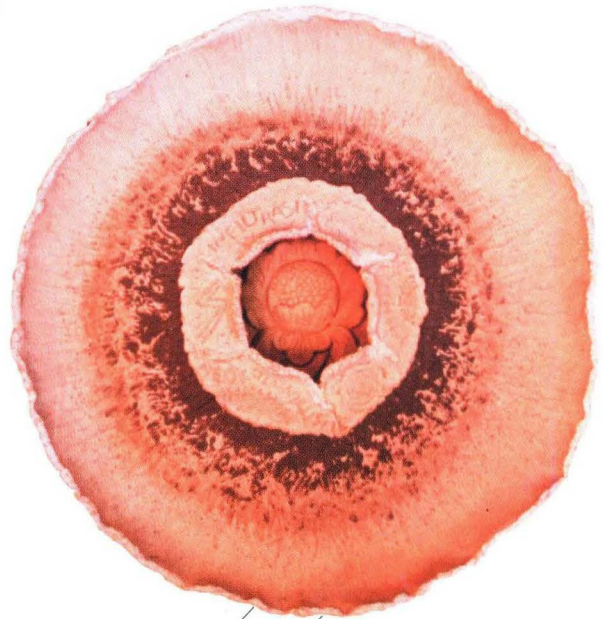
Tisa Granicia_ "I Killed Barbie Last Night"

Slipcasting (Cetak Tuang)
Porcelain paper - clay, Kawat
t = 50 cm, l = 40 cm
2004

Slipcasting (Cetak Tuang)
Stoneware
± 30 x 30 cm
2004



Titarubi _ *"I Wish I Had A River"*

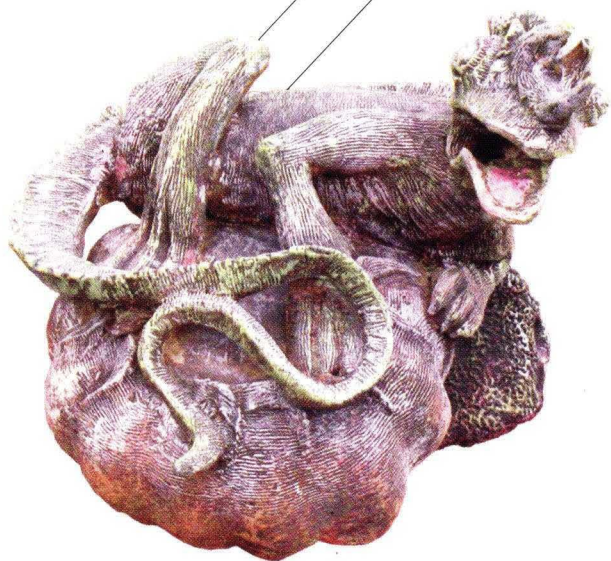


Wisnu Prastawa _ *"Neokolonialisme"*

Hand Building
Earthenware 1050°C
Diameter 40 cm

Hand Building
Earthenware
15 x 10 cm

Winarno_*"Di Atas"*



Seni Keramik Modern: *Aesthetic Growing Pains*

Kelahiran seni keramik modern sendiri diawali dari *Arts and Crafts Movement* di pertengahan abad 19. Gerakan yang kemudian mendunia ini menentang kecenderungan industrialisasi dengan menyerukan pada perupa, desainer, arsitek, *craftsman* untuk bekerja sama mempromosikan desain fungsional yang sederhana, dengan material lokal dan keahlian individual pembuatnya.¹ Akan tetapi berbeda dengan pemahaman seni pada masanya, gerakan ini tidak menempatkan perupa sebagai individu yang absolut dengan diktum *art for art's sake*-nya, melainkan seni seharusnya merangkul tidak hanya seni lukis dan seni patung namun juga objek sehari-hari seperti objek-objek produksi industri seperti perangkat makan, vas bunga, tempat payung dan lain-lain.

Keramik sebagai objek fungsional kemudian berkembang sebagai objek dekoratif sesuai dengan semangat berbasis kekriaan yang diangkat oleh *Arts and Crafts Movement*. Semangat tersebut juga mendorong munculnya pasar untuk objek-objek estetis yang mendorong beberapa manufaktur keramik untuk mendesain dan memproduksi keramik seni. Para manufaktur ini pun kemudian mendorong munculnya studio-studio keramik yang memproduksi karya-karya keramik seni yang khusus diproduksi untuk memenuhi permintaan pasar akan karya seni dekoratif dengan desain yang baik dan harga terjangkau. Nama-nama seniman terkenal seperti William de Morgan dan Martin Brothers (Inggris), George Ohr (Amerika) dan Alexandre Bigot (Prancis), dengan ciri objek-objek yang sangat dekoratif,² merupakan awal munculnya kebutuhan akan desain yang baik sebagai syarat akan kesuksesan komersil.

Pada akhir Perang Dunia Pertama (1914-1918) mulai timbul sebuah kegairahan baru untuk bereksperimen baik dalam perkembangan seni, desain, arsitektur maupun craft. Masa ini juga memunculkan studio-studio keramik mandiri yang menempatkan peran seniman di sisi objeknya; keramik mulai berkembang menjadi sebuah media ekspresi dan tidak semata menjawab kebutuhan pasar. Periode antara dua perang dunia merupakan masa-masa munculnya eksperimentasi dan eksplorasi seni keramik di Eropa dan terutama di Amerika.³ Hal ini juga dipicu oleh banyaknya seniman-seniman keramik dari Eropa daratan yang mengungsi menuju Inggris dan Amerika karena faktor keselamatan dan politik, diantaranya adalah Ruth Duckworth (Jerman) yang mengungsi ke Inggris dan kemudian Amerika yang kemudian memperkenalkan aspek-aspek seni patung dalam seni keramik; Hans Cooper (Jerman) dan Lucie Rie (Austria) yang menetap di Inggris dan mengembangkan aspek-aspek seni keramik modern.⁴

Tumbuhnya wacana keramik sebagai medium ekspresi tidak lantas menempatkannya secara otomatis dalam kategori seni. Hirarki yang telah muncul di awal abad 19 tetap berlaku dan keramik tetap berada dalam kategori kria seperti yang telah disinggung di awal tulisan ini. Pada tahun 1940an, melalui usaha Bernard Leach dan Shoji Hamada yang mengusung seni keramik sebagai medium ekspresi seorang 'tukang' (*artisan*),⁵ baru pada akhir 1950an seni keramik dapat dikatakan

bebas mengeksplorasi bentuk tanpa keterbatasan fungsional. Namun perkembangan ini juga mendorong perdebatan selama dekade 1960an dan 1970an antara seni dan kria, dengan usaha para senimannya yang menunjukkan kemampuan medium tanah liat yang dianggap dapat melampaui batas antara seni dan kria, antara lain dengan memasuki wilayah-wilayah seni patung.

Dalam artikel *The New Ceramic Presence*, Rose Slivka, editor jurnal kria terkemuka, *Craft Horizons*, menunjukkan kecenderungan yang terjadi pada periode tersebut:

*"In the past, pottery form, limited and predetermined by function, with a few outstanding exceptions, has served the freer expressive interests of surface. Today classical form has been subjected and even discarded in the interests of surface an energetic, baroque clay surface with itself the 'canvas'. The paint, 'the canvas', and the structure of the 'canvas' are a unity of clay".*⁶

Periode ini juga mengenal berbagai macam kecenderungan gaya keramik yang mengeksplorasi citraan populer dan manipulasi teknik seperti *Funk Art*, *Super Object* dan *Imagist Pottery* di 1970an. Seniman seperti Peter Voulkos, John Mason, Kenneth Price, Robert Arneson, semua dari Amerika, dipandang sebagai pengusung dobrakan ini. Karya-karya keramik yang pada awalnya masih mempertahankan cirinya sebagai wadah, di tangan mereka menjadi karya-karya tiga dimensional yang masif dan ekspresif. Keramik fungsional menjadi sangat terbatas bagi mereka dan plastisitas tanah liat menjadi sebuah medium yang dapat dieksplorasi dan dieksplorasi dengan berbagai bentuk dan teknik.⁷

Kecenderungan melepaskan diri dari konvensi medium inilah yang banyak menjadi fokus para seniman keramik pada periode 1980an dan berlanjut pada dekade 1990an. Pengusungan gagasan menjadi ciri khas seni keramik pada periode ini demikian pula banyak diantara seniman-seniman keramik kemudian menggarap seni instalasi dan seni rupa publik. Dengan kata lain, mereka turut merambah wilayah produksi artistik seni rupa modern. Filosofi Modernisme yang menempatkan identitas material sebagai inti pemikirannya justru menempatkan posisi seni keramik dalam paradoks; di satu sisi kecenderungan praktika menunjukkan eksplorasi material yang luar biasa dinamis dan secara produksi artistik keramik bergerak menuju kecenderungan tiga-dimensional seni patung, di sisi lain, secara teoritis pemisahan medium semakin dipertegas pada masa ini.

Persoalan Medium dan Identitas

Persoalan penolakan status sebagai seni dan penegasan identitas medium tanah liat telah menjadi persoalan yang mendarah daging dalam membicarakan seni keramik modern di berbagai tempat yang memiliki wacana seni modern. Dalam kasus ini, banyak perupa yang menggunakan medium kria mengklaim bahwa karya-karyanya layak disejajarkan dengan dengan karya seni. Munculnya

istilah *artist-craftsman* atau *craft art* di Barat menunjukkan ambisi para perupa keramik yang justru membuka sebuah inkonsistensi hubungan antara material dan pengagungan konsep yang ditawarkan oleh seni. Sementara yang menarik terjadi di Indonesia, persoalan ini justru tidak muncul secara menyolok. Secara kesejarahan maupun wacana, medan sosial seni di Indonesia tidak mengalami pemisahan yang ketat seperti di Barat. Dalam pameran-pameran seni rupa, perupa keramik yang pada praksisnya memilih berada di ambang seni dan kria ataupun perupa yang secara sadar memilih menekuni medium keramik, tetap bisa hadir bersama.⁸

Kembali pada persoalan status kria, dengan tawaran posisi kria yang disejajarkan dengan seni, tentunya memunculkan beberapa persoalan teoritikal yang mendasar seperti analisa apa yang akan digunakan untuk menilai sebuah karya kria? Apakah bahasa seni dapat digunakan juga untuk bahasa kria? Jawaban bahwa kedua wacana tersebut sama-sama bersifat visual dan maka dari itu dapat dilakukan analisa formalistik adalah sebuah penyederhanaan masalah yang justru mengesampingkan aspek terpenting dalam karya kria: unsur pembuatan dan sifat materialnya.

Seni keramik sebagai medium melalui sejarahnya yang panjang telah melahirkan objek-objek yang dapat dikategorikan sebagai seni. Ambillah contoh karya klasik Marcel Duchamp, *Fountain*. Duchamp menghadirkan urinoir dari porselen sebagai bentuk '*ready made*' dipilih oleh seniman, ditandatangani dan dipamerkan menjadi karya seni. Ia menihilkan segala aspek keterlibatan fisik pembuatnya dan menempatkan gagasan sebagai bentuk kritik terhadap seniman sebagai '*maker of things*'. Contoh lainnya yaitu, pemenang kompetisi seni rupa kontemporer terkemuka di Inggris, the Turner Prize, di tahun 2003, Grayson Perry. Karyanya menampilkan vas-vas keramik yang dilukisi dengan image-image kekerasan terhadap anak, senjata dan sebagainya yang berangkat dari pengalaman personalnya. Perry mengaku mempelajari keramik dari kursus-kursus singkat dan menggunakan tanah liat sebagai sikap politisnya atas status 'seni rendah' keramik.

Kedua karya diatas merupakan sebuah contoh bagaimana medium keramik dengan stigma materialnya telah begitu terbentuk sehingga produksi artistik seni rupa kontemporer menggunakan medium keramik sebagai sikap politis tetapi dari sisi yang lain. Dalam kasus Perry, statusnya sebagai seniman keramik membuat ia menjadi 'eksotis' di kalangan elite seni rupa kontemporer. Kekuatan karya-karyanya tidak terletak pada kecakapan atau eksplorasi medium tanah liat ataupun kualitas glasirnya yang tidak istimewa, namun lebih pada eksplorasi gagasan personal dan isu sosial sebagai seniman kontemporer.

Aspek kecakapan yang dimiliki oleh karya-karya seni keramik adalah sebuah level pemahaman yang berbeda dengan karya-karya seni rupa kontemporer. Karya keramik secara inheren justru menegaskan aspek keahlian dan keterlibatan si senimannya. Dalam proses pembuatannya, baik dari segi historis maupun teknis, tanah liat melalui proses yang panjang sampai menjadi sebuah karya keramik. Inilah yang menjadi aspek pembacaan yang utama dalam karya-karya seni

keramik, kecakapan tangan perupa (skill), hasil akhir (objek) dan adanya unsur-unsur tradisi kekriaan (teknik, medium, dan konteks).⁹

Aspek-aspek tersebut tidaklah bersifat kaku dan mengikat, sebuah karya keramik dapat mengandung satu atau dua aspek diatas dan tetap dapat dikategorikan sebagai kria. Penggunaan medium yang spesifik seperti tanah liat memunculkan istilah '*honest work*' atau '*truth to the material*' yang dikenal sebagai jargon kria dalam tradisi estetika Formalisme. Ia mengartikan bahwa si perupa telah berhasil menampilkan bentuk dan karakter yang telah ada pada material dan merupakan bentuk kepercayaan si perupa pada materialnya yang diyakini memiliki teks tertentu. Perkembangan lebih lanjut justru menunjukkan dengan kemampuan teknis perupa yang kuat, banyak karya-karya dengan medium keramik justru menunjukkan kemampuan medium ini untuk meniru medium lain seperti kulit, tekstil dan sebagainya seperti karya-karya *Super Object* di tahun 1970an. Disini medium keramik justru memiliki kemampuan untuk melakukan manipulasi material dan membaurkan batas-batas antara seni dan kria.

Menariknya, ketika perupa seni kontemporer secara pandangan umum memiliki kebebasan untuk memilih mediumnya, kria justru dianggap memiliki keterbatasan (historis) medium (keterbatasan ini jugalah yang antara lain mendasari pengekslusian seni keramik sebagai medium ekspresi seni rupa). Hal ini justru memunculkan intensitas bagi para perupanya, yaitu terbukanya berbagai kemungkinan eksplorasi pada medium tersebut dan mencari solusi atas batasan-batasan yang ada dari material serta munculnya unsur 'kesenangan untuk membuat' bagi para perupanya. Pilihan untuk menekuni secara intens sebuah medium tertentu ini juga yang menjadi basis penting untuk memahami karya-karya kria.

Namun persoalan para perupa keramik kini (dan juga persoalan perupa yang memilih medium kria) adalah penegasan kembali identitas medium mereka tanpa terjebak pada ambisi kesetaraan dengan wacana seni. Dalam hal ini pilihan tersebut dapat dipandang sebagai pilihan politis dan strategis tentang proses artistik mereka yang tetap mengusung nilai-nilai *craftmanship* dalam karya-karyanya.

Tentu saja adanya unsur keterlibatan material lain baik dalam proses maupun eksekusi akhir sebuah karya keramik kini tidak dapat dipungkiri. Perupa-perupa yang mendalami medium keramik kini juga semakin fasih menggabungkan material tanah liat dengan material logam atau kayu misalnya; dan karya-karya yang ada pun semakin beragam, tidak lagi terbatas pada wadah. Akan tetapi patut juga dicermati munculnya praktek *deskilling* (penghapusan/penurunan aspek keahlian pada penggarapan medium), *de-vesseling* dan kecenderungan konseptual yang banyak ditampilkan karya-karya kria kontemporer kini, maka medium keramik menjadi seperti sebuah jalan pintas untuk kesetaraan yang salah kaprah.

Bila dikaitkan dengan kesejatan material tersebut tentunya dengan segala kecenderungan yang ada, maka persoalan pun justru menjadi kian menarik. Bila dalam praktek yang mereka kerjakan tampak sebagai antitesis dari perkembangan wacana seni keramik, namun mungkin inilah tanggapan dari para perupa tersebut atas segala persoalan yang ada, berangkat dari filosofi tanah liat yaitu mengekspresikan dinamika kehidupan.

Catatan:

¹ Tidak hanya William Morris dan John Ruskin di Inggris, Viollet-le-Duc di Prancis, Wiener Werkstatte (the Vienna Workshop, Austria) hingga di Amerika pun bersama-sama berusaha membangkitkan kembali minat pada craftsmanship. Paul Greenhalgh. "The History of Craft" dalam *The Culture of Craft: Status and Future*, ed. Peter Dormer, hal. 20-48

² Emmanuel Cooper. "The Arts and Crafts Movement" dalam *Ten Thousand Years of Pottery*. The British Museum Press, hal. 250-254.

³ Garth Clark. "Introduction: A Survey of Ceramic Art and Design, 1919-1939" dalam *Art Deco and Modernist Ceramics*, K. McReady, Thames and Hudson, London, 1995. hal. 11-30.

⁴ Peter Dormer. "The Contemporary Pot" dalam *The New Ceramics: trends+ traditions*, hal. 14.

⁵ Bernard Leach. *A Potter's Book*. London, Faber, 1940.

⁶ Rose Slivka. "The New Ceramic Presence", *Craft Horizons*,

no. 4 1961 dalam *Ceramic Art: Comment and Review 1882-1977*, ed. Garth Clark, hal. 137.

⁷ Garth Clark. "Abstract Expressionism Revisited: The Otis Years 1954-1959" dalam *Ceramics Art and Perception*, issue 29 1997, hal. 33-40.

⁸ Untuk pembahasan lebih lanjut tentang perkembangan kria kontemporer Indonesia lihat katalog Pameran Kria Kontemporer Indonesia: Medium sebagai Identitas, Galeri Nasional Indonesia, Jakarta, 2-12 Juli 2001. Lihat juga Hildawati Soemantri. "Modern Indonesian Ceramic Art" dalam katalog Pameran Retrospeksi: Hildawati Soemantri untuk Seni Rupa Modern Indonesia, Cemara 6 Galeri, 17-27 Desember 2002, Jakarta. hal. 59-71 dan "Membaca Orde Alam Melalui Kerja Studio, sisi realistis seniman" dalam katalog pameran *Empat Membaca Orde Alam*, Galeri Cipta II, Taman Ismail Marzuki, 21-31 Oktober 1998, Jakarta, np.

⁹ Bruce Metcalf. "Craft and Art, Culture and Biology" dalam *The Culture of Craft: Status and Future*, ed. Peter Dormer, hal. 67-72.

Dalam Batas Kemungkinan

Nurdian Ichsan
Ko. Kurator

"Namun kita beroleh kesan yang mencolok: satu dua kecuali, pekerjaan studio ini sangat kuat menggugah asosiasi pikiran kita kepada keramik wadah, meski tak satu pun dibuat untuk wadah. Tidak dapatkah "seni murni" keramik menjadi seni yang mandiri, melepaskan diri dari ikatan dan ketergantungan pada keramik wadah? Tidakkah penjelajahan di Studio Seni Keramik terbentur pada penjelajahan konsepsional?" (Sanento Yuliman)

Pertanyaan Sanento yang dilontarkan tahun 1988 saat mengunjungi pameran pendidikan seni rupa di ITB tersebut mengandung persoalan dalam wacana seni rupa modern dan sekaligus memaksa kita untuk melakukan refleksi terhadap praktik seni rupa yang disebut dengan seni (murni) keramik tersebut. Apa yang dikedepankan adalah persoalan pengertian, yang menyangkut pengetahuan tentang apa itu seni murni (*fine art*) berikut argumentasi dasarnya. Serta merta ia akan membuka persoalan akut mengenai kategorisasi dan klasifikasi dalam seni rupa modern. Di satu sisi lain Sanento menyadarkan kita pula bahwa pada akhirnya, karya seni akan berhadapan dengan audiens sebagai salah satu pihak yang mengkonsumsinya.

Identifikasi terhadap berbagai kategori dan terminologi yang berbasis media selalu menggunakan pola khas. Dalam relasi hirarkis, kategori *fine art* sebagai bagian dari high art menjadi arahan utama bagi "perjuangan" medium kelas dua seperti printmaking, craft (keramik, serat, kayu, logam, dstnya), dan fotografi. Di bawah bayang-bayang lukisan dan patung, secara historis pola diskursus mencatat dua hal. Mudah ditebak, *pola pertama*, menggunakan strategi pembedaan yang spesifik melalui pengandaian akan adanya sebuah kekhususan tertentu yang inheren dalam setiap kategori media. Sedangkan *pola kedua* mengadopsi dasar-dasar produksi karya seni tinggi yang terkait dengan teori seni dan filsafat seni. Pada giliran berikutnya mengadopsi pula konteks auratik objek seni melalui individualitas dan subjektivitas figur seniman. Kedua pola inilah yang mewarnai dan menjadi dasar advokasi terhadap sifat hirarki dalam kategoris objek dan praktik seni rupa.

Pola pertama berakar dari paham Anglo-Oriental yang muncul sebagai eksekutif pertumbuhan masyarakat industri di Eropa. Anglo-Oriental, yang dipopulerkan oleh Bernard Leach dan Soetsu Yanagi adalah bentuk romantisme estetika Timur. Romantisme yang merupakan keberpihakan selera terhadap aspek fungsional, kejujuran terhadap alam, sebagai sebuah bentuk kesederhanaan. Anglo-Oriental menolak perpaduan seni dengan industri (desain, seni massal, dan populer) sekaligus juga menolak seni tinggi yang arogan, esoteris, dan anti masyarakat. Berpijak pada nilai kemanusiaan yang universal, gerakan ini secara tegas melakukan pembedaan yang kekhususannya diletakkan pada kualitas estetik dan nilai guna (aspek fungsional).

Pola kedua lahir ketika seni keramik di Amerika memproklamasikan semangat kebaruan, kebebasan, dalam apa yang dikenal dengan demokratisasi seni. Sebuah pandangan yang tak terlepas dari iklim seni di Amerika pada masa itu. Pola ini tampak melalui adopsi intensi artistik dalam seni tinggi yang dilakukan Peter Voulkous dengan Abstrak Ekspresionisme atau Robert Rauschenberg terhadap *Pop Art*. Gerakan ini menawarkan pengalihan perbincangan dari kekhususan karakter medium kepada intensi artistik seniman. Logika yang dipakai bahwa material keramik sangatlah mungkin diaplikasikan bagi berbagai ideologi estetik, maka sebuah karya keramik akan serta merta mendapat status seni bila secara kualifikasi ia memiliki muatan estetik layaknya karya seni murni. Sikap, intensi, serta cara memperlakukan material atau metodologi, semestinya didasari pemikiran untuk menghasilkan benda seni, entah bagi kepentingan bentuk (formalis), ekspresif, atau pun representasional piktorial (figuratif).

Dalam kenyataannya kedua gerakan tersebut tidaklah mampu menuntaskan persoalan hirarkis kategoris dalam seni rupa modern. Meski kedua gerakan yang sesungguhnya memiliki perbedaan ideologi tersebut tetap mempengaruhi wilayah praktik seni keramik. Namun dalam sisi lain, muncul pula karya-karya keramik individual yang ternyata tidak sepenuhnya “mengikuti” arahan dan kecenderungan patron yang telah terbentuk. Mereka menghasilkan karya-karya gigantis untuk ukuran konvensi keramik, karya instalasi yang meninggalkan sifat keartefakan, atau karya yang mengandung sifat momen.

Sejak masa 70 an seni rupa mengalami refleksi dan revitalisasi yang menyebabkan terjadi pergeseran arah perbincangan.² Iklim seni rupa mulai berupaya melampaui perbincangan akan adanya ketidakadilan, peminggiran, atau otentisitas dan kekhasan dalam berbagai kategori. Kesadaran bahwa praktik seni rupa merupakan wilayah di mana praktik penandaan (*signifying practices*) terjadi sebagai bagian penting dari budaya visual dan budaya material, menyebabkan perbincangan kini banyak merujuk pada sistem representasi yang mungkin terjadi.

Ternyata seni modern telah melahirkan banyak varian yang didasari oleh berbagai sebab dan alasan. Sejak itu, masing-masing wilayah dalam seni rupa, secara berbalik mulai melakukan pembacaan kembali terhadap dirinya sendiri. Dalam konteks ini baik medium atau idiom dipandang

dan diyakini memiliki sejarah sendiri dan secara kultural menyebabkannya memiliki potensi-potensi dalam sistem representasi yang berbeda-beda.³ Perbincangan kini lebih suka memeriksa bagaimana kehadiran sebuah medium membawa sejarah pada dirinya sendiri. Sejarah sebagai sebuah pengetahuan yang melekat secara referensial dan indeksikal dan menjadi faktor penting bagi pemahaman audiens terhadapnya.

Praktik seni keramik merupakan kasus menarik karena ia menjadi bagian langsung dari kenyataan relatifitas kategori dalam seni rupa modern. Seperti juga *craft*, wacana seni keramik, telah menemukan bahwa sifat-sifat keartefakan secara fisik hanyalah satu komponen bagi dasar kualifikasi kategori dalam seni rupa.⁴ Pengetahuan tentang medium dan konteksnya, menjadi prakondisi untuk memahami praktik dan objek seni rupa. Ini bisa dilakukan melalui perbincangan yang memeriksa berbagai kemungkinan yang mendorong terjadinya penciptaan sebuah karya seni rupa.

Perubahan Diskursus Internal

Pengaruh dua paham keramik yang telah disebutkan sebelumnya ternyata tak mampu menjelaskan berbagai kecenderungan karya keramik dalam seni rupa. Kedua paham tersebut tetap hadir dan para pekeramik cukup nyaman dengan konsekuensi yang dihadapinya. Secara fisik atau visual mungkin tidak ada perubahan, namun perbedaannya tampak pada perubahan sikap dari semangat perjuangan kelas menjadi ketidakpedulian terhadap kategori yang kini dilihat hanya sebagai sebuah warisan. Secara internal pula pekeramik ternyata menemukan dirinya tidaklah sepenuhnya bisa terlepas atau melupakan konteks mediumnya. Di sini persoalan apresiasi dan pemahaman terhadap karya keramik semata-mata bukanlah merujuk pada intensi seniman, melainkan juga adalah konteks audiens dan kehadiran karya itu sendiri. Persis seperti yang diungkapkan Sanento, mengapa selalu imej wadah (sebenarnya lebih tepat vessel) selalu membayangi karya-karya keramik? Di sisi lain seniman keramik tidak bisa cukup chauvinis mengklaim bahwa merekalah yang paling berhak dan paling paham terhadap medium keramik, sebab banyak seniman dengan latar belakang dan metodologi yang berbeda juga mulai menghasilkan karya keramik, tentu saja dengan kualitas yang baik pula.⁵

Kenyataan ini menyebabkan muncul gelombang pemikiran yang mencoba melihat kembali persoalan praktik seni keramik, tidak dalam kacamata atau sikap yang memisahkan, atau membedakan dengan seni tinggi.⁶ Misalnya pandangan Peter Dormer yang tidak sepenuhnya sependapat bila persoalan antara *applied art* dan *fine art* telah terjembatani melalui istilah keramik patung (*ceramic sculpture*). Baginya dalam akar *applied art*, seperti *pottery*, ada sesuatu yang secara kultural terwariskan, di mana akan tergambarkan nilai-nilai sosial dan ketertarikan estetik.⁷

Agak serupa Alison Britton, pekeramik dan kurator dari Inggris, memulai pertanyaan dari

pertanyaan mengapa praktik *craft* (dengan segala aspek referensial historisnya) terus berlangsung, mengingat industri dengan pola produksi yang cepat dan murah, secara esensial mestinya telah menghilangkan praktik *craft*. Ia melihat bahwa:

... *many people choose to work in crafts because close involvement with material brings a set of limitations is characteristics that distinguishes craft practice from that fine art or design.*⁸

Meski tampaknya masih berkuat dengan perscalan kategoris, pandangan ini lebih terasa bersifat reflektif. Tentu saja pandangan ini bisa jadi sangat bertentangan dengan ideologi pekeramik yang berusaha untuk “membersihkan” dirinya dari beban historis praktik keramik dalam seni rupa.

Di tengah kondisi seni rupa dewasa ini serta berbagai wacana internal dalam seni keramik tersebut, bagaimanakah seni keramik bisa menemukan konteksnya? Dalam konteks lokal, pertanyaan ini lebih tepat diajukan pada para praktisi keramik itu sendiri. Karena bagaimana pun ‘canggihnya’ perbincangan ditarik dan dikembangkan, ia tidak akan mampu menghindari sebagai sebuah kebutuhan konfirmasi terhadap karya keramik itu sendiri.

Refleksi tampaknya menjadi pilihan yang tepat karena dengan cara inilah seni keramik dapat melihat kemungkinan-kemungkinan dalam dirinya. Cara ini tidak hanya bisa dilakukan dengan ‘pembacaan’ karya keramik saja, melainkan dapat pula dengan menarik persoalan pada hal-hal yang secara mendasar jadi argumen objektif bagi sebuah praktik yang menkhususkan dirinya pada sebuah medium tertentu. Cara ini akan menjelaskan prakondisi dan preseden dalam seni keramik yang pada akhirnya akan menjadi pengetahuan dalam memahami dan mengapresiasi karya-karya seni keramik itu sendiri. Sebuah pengetahuan yang mungkin tidak langsung bisa tampak secara fisik dalam karya dan objek keramik.

Peran Material dan Kultural

Pekeramik individual adalah seniman mono-material, artinya ia memiliki kesadaran menggunakan atau memilih keramik sebagai satu-satunya medium atau pun sebagai medium utama (secara dominan penting dalam karyanya). Keputusan tersebut berhubungan dengan pengalaman dan metodologi sebagai latar belakangnya. Bagaimana pekeramik menemukan dirinya sebagai figur yang memiliki *passion* terhadap material muncul karena konsekuensi pengalaman terhadap material tersebut. Dalam prosesnya, intensitas pekeramik telah menyebabkannya menemukan alasan untuk terlibat dalam, meminjam istilah Britton, “*pleasure in limitation*” sebagai pilihannya.

Sikap tersebut tampak melalui perilaku pekeramik terhadap material yang akan berperan terhadap karya yang dihasilkannya. Dengan kata lain, ini menjadi prakondisi yang mempengaruhi kehadiran karya keramik secara visual dan kemungkinan dalam cara memahaminya. Konteks material di sini menyangkut dua hal, pertama, anggapan bahwa material lempung memiliki konteks sendiri yang

spesifik. Dan kedua, pandangan sebaliknya yang melihat bahwa jika pun ada hal spesifik pada material lempung, bukanlah sesuatu yang harus dihadirkan.

Dalam anggapan pertama yang melihat bahwa lempung memiliki karakter khas, seniman keramik banyak yang mengekspose karakter alami material lempung. Dominannya adalah menghadirkan asosiasi material lempung terhadap alam. Saya lebih suka menyebutnya dengan dorongan untuk mengimitasi alam.⁹ Karya-karya macam ini umumnya berangkat dari karakter-karakter khas sebagai “dampak” dari proses pengolahan lempung, seperti retak, warna gosong, dan permukaan kasar.

Dalam kecenderungan ini terjadi pula eksplorasi material. Misalnya tampak pada karya-karya yang mengekspose sifat fragile dan transparan. Eksplorasi tersebut lebih jauh memperlihatkan kecenderungan “penaklukan” terhadap material. Dengan kesadaran bahwa keramik bisa meniru berbagai karakter, muncul karya-karya yang bersifat manipulasi. Pakeramik menghadirkan karya-karya yang menyerupai kulit, kain, tulang, atau kayu.

Sementara dalam anggapan kedua, cenderung melihat lempung sebagai material *ansich*, dengan kata lain posisi material adalah akibat dari kebutuhan eksekusi atau materialisasi gagasan. Pada kecenderungan ini, pakeramik lebih fokus pada artikulasi visual (bentuk, warna, tekstur) dari intensi gagasan karyanya.

Tampak jelas distingsi dalam dua kecenderungan ini terletak pada persoalan jarak material dalam proses kreasi senimannya. Dalam kecenderungan pertama ada preseden awal akan kualitas tertentu material lempung dan keramik yang membawa muatan referensial pada dirinya yang berpotensi menjadi muatan simbolik. Sedangkan kecenderungan kedua preseden awalnya selain dibangun dari kepentingan gagasan, juga oleh pemahaman akan lempung sebagai material yang mudah dibentuk.

Sikap terhadap material tersebut ternyata bukanlah bukanlah satu-satunya prakondisi dalam memahami kecenderungan seni keramik. Satu faktor dominan yang mempengaruhi adalah aspek eksekusi karya. Teknik sebagai salah satu aspek eksekusi dalam karya seni sangatlah signifikan dalam praktik-praktik yang acap digolongkan sebagai craft. Tidak aneh jika kini istilah craft lebih suka dihubungkan dengan keahlian atau kecakapan, yang salah satu faktornya adalah persoalan teknis. Hal-hal yang berhubungan dengan keteknikan atau teknis telah menjadi sesuatu yang sangat penting dalam praktik pakeramik.

Bahkan sikap terhadap material, secara bersamaan dibentuk pula oleh pandangan terhadap hal-hal teknis. Bagaimana persoalan teknis memberikan konsekuensi terhadap bentuk-bentuk visual dalam karya keramik akan ter jelaskan dalam sebuah istilah yang sangat spesifik: *vessel*.

Dari titik inilah kita bisa masuk ke dalam pertanyaan Sanento yang dikutip pada awal tulisan ini. Meski sebutan wadah yang digunakannya kurang tepat, karena dalam seni keramik terdapat istilah *vesse/* untuk menggambarkan bentuk-bentuk berongga. Bentuk semacam ini memang bisa jadi dengan sederhana digolongkan wadah, atau benda fungsional sebagai *container*. Namun penggunaan istilah ini dalam seni keramik justru akibat dari “kesulitan” mendefinisikan objek fisik tersebut.

Pada awalnya pekeramik menemukan bahwa ada batasan teknis tertentu yang terkait dengan proses pembakaran dalam sebuah kemungkinan bentuk. Artinya pekeramik harus menimbang bahwa bentuk yang dibuatnya mestilah berongga untuk menjamin agar tidak ada oksigen yang terjebak dalam bentuk keramik. Secara bersamaan, pekeramik akan mendalami teknik pembentukan sebagai sebuah metodologi. Salah satu teknik yang khas adalah memutar (*throwing*). Sebagai sebuah pendekatan teknik ini memiliki logika berbeda dan memiliki “keterbatasan” yang berbeda pula dengan bentuk yang disusun atau dibangun (*constructed*).

Teknik pertama umumnya menjadi metodologi dasar pekeramik untuk memahami dan menguasai material lempung. Bagi para pekeramik proses memutar tidaklah semata-mata sebagai sebuah proses membentuk. Hal tersebut disebabkan dalam memutar persoalan-persoalan skill sangatlah menentukan. Akibat metodologi ini, pekeramik memiliki kepekaan atau sense terhadap volume atau bentuk-bentuk yang memiliki ruang dalam dan ruang luar, akibat dari kontrol tangan terhadap dinding benda. Sejalan dengan kemungkinan yang ditawarkan secara eksternal, pekeramik menemukan alasan untuk mengedepankan persoalan ruang dalam dan ruang luar sebagai sebuah persoalan kebentukan, dengan kata lain persoalan estetik. Bahkan lebih jauh menemukan aspek arsitektural pada bentuk-bentuk yang berangkat dari konvensi wadah. Ini juga didukung oleh kemungkinan ideologi ekspresivitas seni yang memungkinkan pekeramik untuk “menerakan” personalitasnya melalui kontak langsung atau ekspresi yang serta merta terhadap material.

Dalam cara yang lain, kehadiran *vesse/* juga muncul akibat sensitifitas pekeramik yang memang akrab dengan bentuk-bentuk kultural keramik, yang terutama adalah wadah. Tidak aneh bila kemudian mereka menemukan persoalan dalam eksekusi bentuk teapot, mangkuk, dan vas misalnya. Bagaimana persoalan tersebut dikedepankan dan kemudian “diselesaikan” sangatlah terkait dengan intensi seniman tersebut. Bisa jadi pertimbangan utilitas mendominasi atau sebaliknya bisa jadi muatan estetik yang dominan.

Dalam konteks inilah Danto melihat kemustahilan untuk 'membuang' *vesse/* dari wacana keramik, karena sama saja dengan membuang *figure* (aspek representasional pictorial) dari wacana seni lukis. Kemustahilan tersebut tampil dalam contoh seniman Amerika yang berusaha melakukan *de-vesselized*, mengingatkan reaksi serupa dalam istilah *de-skilling*, dengan harapan bisa masuk dalam kategori seni patung. Ia melanjutkan: *The difficulty with this, however, was that the de-vesselized ceramics did not really look like sculpture it simply looked de-vesselized.*¹⁰

Kenyataan tersebut membantu kita memahami latar belakang kecenderungan terakhir dalam seni keramik yang banyak didasari oleh konteks benda keramik dalam kebudayaan masyarakat modern. Artinya pekeramik menemukan, menyadari, dan kemudian memperlakukan keramik sebagai medium yang memiliki referensi bukan hanya pada karakter inheren materialnya, melainkan pada konteks kulturalnya. Secara historis, dalam kultur moderen spektrum material keramik menyentuh mulai dari benda bangunan, benda dekoratif (pajangan), benda cenderamata, benda industri massal, sampai benda seni. Tampak bahwa pekeramik individual memanfaatkan aspek referensial tersebut sebagai kemungkinan untuk memanfaatkannya berdasarkan asosiasi kebendaan.

Terjadi ekstensi atau tepatnya perpaduan, antara kualitas keramik dengan makna kulturalnya. Misalnya dalam karya-karya yang menggunakan material porselen berglasir untuk menghadirkan asosiasi akan industri. Kepekaan pekeramik berpindah dari kualitas material lempung kepada kualitas “makna” benda keramik dalam masyarakat modern. Secara langsung benda keramik merepresentasikan nilai-nilai dalam masyarakat moderen. Misalnya kualitas disain, bentuk ergonomis, higienis dalam material porselen. Kesan natural dan alami pada *earthenware*. Karakter *perfect* dan rasional pada benda masinal, atau *kitsch* yang muncul dari budaya populer.

Lebih nyata lagi kecenderungan ini muncul dari seniman yang berlatar belakang non keramik. Cindy Sherman memanfaatkan asosiasi *teapot* dengan persoalan domestifikasi perempuan, Jeff Koons menggunakan porselen untuk mendapatkan “rasa” kitsch, sebuah selera populer dan massal. Sedangkan Grayson Perry memilih bentuk pot dan vas klasik untuk mendapatkan karakter ortodok dan puritan lengkap dengan karakter full-dekoratif “namun” dengan imej-imej yang provokatif dan konfrontatif. Karya tersebut menjadi jalan untuk mengedepankan identitas dirinya sebagai seorang *cross-dresser*.

Seni keramik kini berada dalam wilayah yang tak sesederhana menetapkan identitas dan batas-batas wilayah praktiknya. Secara historis seperti yang diungkapkan Danto, sejarah keramik itu sendiri terlalu kompleks karena ada jalinan dua sejarah: *fine art* dan *craft*.¹¹ Pernyataan tersebut memperlihatkan bahwa dua faktor besar yang mempengaruhi praktik pekeramik yaitu yang bersifat internal, melingkupi pencarian pekeramik terhadap identitas dirinya melalui kekhususan material, teknik dan medium, serta faktor eksternal menyangkut sikap pekeramik terhadap berbagai kemungkinan dalam konteks kategori seni rupa, dipengaruhi oleh dua paradigma dalam seni rupa. Tidakkah aneh jika matriks seni keramik sampai kini selalu sulit disusun dengan cukup rapi dan ajeg. Apalagi bila diusahakan hadir dalam sebuah kategori dan besaran wilayah praktik, ia selalu mengalami kesulitan untuk memagari dirinya dan cenderung kehilangan fokus. Dalam daya tahan dan kekerasan kepala para praktisinya, sejarah seni keramik tampaknya sebuah penjelajahan dalam batas kemungkinan.

Catatan

¹ Sanento Yuliman, "Penjelajahan dan Batas", dalam *Dua Seni Rupa; Serpihan Tulisan Sanento Yuliman*, Asikin Hasan (ed.), Yayasan Kalam, Jakarta, April 2001, hal 266.

² Misalnya dalam praktik seni tinggi, mulai pula mengambil seni yang lebih rendah (popular art dan craft) baik sebagai metode mau pun sebagai pembelaan ideologis.

³ Contohnya adalah lukis dan fotografi yang memiliki struktur pemaknaan yang berbeda, disebabkan oleh perbedaan keduanya dalam merujuk pada realitas, selain tentu saja konvensi-konvensi tertentu yang melekat pada medium tersebut juga mempengaruhi cara pembacaan terhadapnya.

⁴ Nurdian Ichsan, "Keniscayaan Medium dan Karakter Kekriaan", pengantar dalam *Pameran Kria Kontemporer Indonesia; Medium Sebagai Identitas*, Galeri Nasional Indonesia, Jakarta, 2-12 Juli 2001, hal. 12.

⁵ Situasi macam ini bisa dilihat dari berbagai contoh. Beberapa disainer, seperti Piet Stocmans (Belgia) memilih untuk menekuni keramik dan menciptakan karya yang muatan estetis dan individualnya cukup tinggi. Dalam even seni rupa kontemporer karya keramik Gwyn Hanssen Pigott (Australia), yang kua-fisik sangatlah fungsional dihadirkan sebagai sebuah karya seni yang mengandung muatan simbolik. Demikian pula karya seniman keramik Liu Jianhua (Cina) yang tampil dalam Venice Biennial tahun 2003. Sedangkan pematung Anthony Gormley, Tony Cragg (Inggris), Charles Simonds (Amerika), atau seniman kontemporer Grayson Perry (Belanda-Inggris) dikenal dengan karya keramik dan lempung yang memiliki karakter material dan medium yang kuat.

⁶ Contohnya bagaimana Bernard Leach, William State Murray, dan Herbert Reed dalam menjelaskan kecenderungan intensi membuat wadah, menurutnya keramik bisa dianggap sebagai sebuah bentuk yang pure atau abstrak karena ia tidak bersifat representasional, dengan kata lain ia bisa dianggap lebih 'seni' dibandingkan seni pada masa itu. Lihat Kenji Kaneko, "Contemporary Ceramic Art in Japan", 329-330, dalam *Toward a 21st Century Renaissance in Ceramic/2*, Dohosha Ltd., Kyoto, 1997, Hal. 329-330.

⁷ Peter Dormer, *The New Ceramics; Trend + Traditions*, Thames and Hudson Ltd., London; 1994, hal 47-48.

⁸ Allison Britton, 'Craft: Sustaining Alternatives' dalam Martina Margetts (ed.), International Crafts, London, Thames and Hudson, 1991.

⁹ Oleh sebab keramik dalam ilmu material bukanlah material alam (natural material) melainkan material olahan (extract material) yang dihasilkan melalui berbagai olahan material alam.

¹⁰ Arthur C. Danto. "Between Utensil and Art: The Ordeal of American Ceramics" pengantar dalam katalog pameran "American Ceramics", Museum Het Kruithuis, 's-Hertogenbosch, NL, 1999. hal. 13.

¹¹ Arthur C. Danto. Museum Het Kruithuis, 's-Hertogenbosch, NL, 1999. hal. 13.

Data Peserta Pameran Seniman Keramik Muda Indonesia

Bandung

1. Detzi Patricia Jovanca
Lahir di Bandung, 4 Desember 1978. Pendidikan Program studi seni keramik, Departemen Seni Murni, Fakultas Seni Rupa dan Desain, Institut Teknologi Bandung (1998-2003).
2. Kinanti
Lahir di Jakarta, 25 Oktober 1981. Pendidikan Program studi seni keramik, Departemen Seni Murni, Fakultas Seni Rupa dan Desain, Institut Teknologi Bandung (2001-).
3. Nadya Savitri
Lahir di Jakarta, 5 Desember 1981. Pendidikan Program studi Kria seni keramik, Departemen Desain, Fakultas Seni Rupa dan Desain, Institut Teknologi Bandung (1999-2004). Magister Seni Murni, Fakultas Seni Rupa dan Desain, Institut Teknologi Bandung (2004 -).
4. Natas setiabudhi
Lahir di Bandung, 6 Agustus 1973. Pendidikan Program studi seni keramik, Departemen Seni Murni, Fakultas Seni Rupa dan Desain (1992-1997), Institut Teknologi Bandung.
5. Tisa Granicia
Lahir di Bandung, 16 Oktober 1981. Pendidikan Program studi seni keramik, Departemen Seni Murni, Fakultas Seni Rupa dan Desain, Institut Teknologi Bandung (2000-).
6. Deni Yana
Lahir di Purwakarta, 1 Juli 1975. Pendidikan Program studi seni keramik, Departemen Seni Murni, Fakultas Seni Rupa dan Desain, Institut Teknologi Bandung (1993). Magister Seni Murni, Fakultas Seni Rupa dan Desain, Institut Teknologi Bandung (Lulus 2004).
7. Eko Yuli Priyanto
Lahir di Bandung, 11 Juli 1980. Pendidikan Program studi kria seni keramik, Departemen Desain, Fakultas Seni Rupa dan Desain, Institut Teknologi Bandung (2000-).
8. Feni Afiani
Lahir di Bandung, 12 Februari 1974. Pendidikan Program studi Seni Keramik, Departemen Seni Murni, Fakultas Seni Rupa dan Desain, Institut Teknologi Bandung (1993).
9. Gita Winata
Lahir di Palembang, 11 Juni 1981. Pendidikan Program studi kria seni keramik, Departemen Desain, Fakultas Seni Rupa dan Desain, Institut Teknologi Bandung (2001-).

Yogyakarta

1. Titarubi
Lahir di Bandung, 15 Desember 1968. Pendidikan Program studi seni keramik, Departemen Seni Murni, Fakultas Seni Rupa dan Desain, Institut Teknologi Bandung.
2. Lelyana Kurniawati
Lahir di Bandung, 18 April 1976. Pendidikan Kriya keramik di Institut Seni Indonesia Yogyakarta.
3. Endang Lestari
Lahir di Banda Aceh, 27 Februari 1976. Pendidikan Kriya keramik di Institut Seni Indonesia Yogyakarta.
4. Hadi Sumarto
Lahir di Rembang, 8 Februari 1976. Pendidikan Kriya keramik di Institut Seni Indonesia Yogyakarta.
5. Dona Prawita Arissuta
Lahir di Sleman, 8 Juli 1977. Pendidikan Kriya keramik di Institut Seni Indonesia Yogyakarta.
6. Jenny Lee
Lahir di Surabaya, 8 Maret 1976. Pendidikan Kriya keramik di Institut Seni Indonesia Yogyakarta.

Surabaya

1. Agung Suryanto
Surabaya 24 Mei 1970. Pendidikan Teknik Arsitektur UNTAG'45 Surabaya (1989-1997), kemudian melanjutkan studi studi seni rupa di sekolah Sekolah Tinggi Kesenian Wilwatika (STKW) Surabaya.
2. Andi Noor Samsi
Lahir di Surabaya, 16 Mei 1976. Pendidikan Sekolah Tinggi Kesenian Wilwatika (STKW) Surabaya
3. Ruwaidah Uzzatul Anam
Lahir di Surabaya, 1 Februari 1975. Pendidikan Institut Teknologi Adhitama Surabaya (ITAS), Sekolah Tinggi Kesenian Wilwatika (STKW) Surabaya.

Bali

1. Glenny Irene
Pendidikan Program studi seni keramik, Departemen Seni Murni, Fakultas Seni Rupa dan Desain, Institut Teknologi Bandung (1993).

2. A. A. KAnom
Pendidikan FSRD Udayana, Bali (selesai 1996)
3. I Wayan Patra Budiada
Pendidikan FSRD Udayana, Bali

Jakarta

1. Antin Sambodo.
Lahir di Paris, 18 Februari 1969. Pendidikan Jurusan Teknik arsitektur, Fakultas Teknik Sipil dan Perencanaan, Universitas Trisakti (Julus 1993); Kursus keramik (1998-2000).
2. Kurniawaty Gautama
Lahir di Jakarta, 24 juni 1973. Pendidikan Manajemen Pemasaran, Universitas Trisakti (1992-1996); Kursus keramik (1998-2000)
3. Evi Yonathan
Lahir di Jakarta, 28 Oktober 1973. Travel and Tourism National Business Colleg, Virginia, USA; Kursus keramik (1998-1999).
4. Dina Lestari
Lahir di Jakarta, 25 Desember 1982. Pendidikan S1, Jurusan Seni Rupa, Fakultas Bahasa dan seni, Universitas Negeri Jakarta (2001 -)
5. Ruslan
Lahir di Kebumen, 6 Februari 1973. Pendidikan Pendidikan S1, Jurusan Seni Rupa, Fakultas Bahasa dan seni, Universitas Negeri Jakarta (2001)
6. Gatot Pringgtono
Lahir di Jakarta, 11 Oktober 1980. Pendidikan S1, Jurusan Seni Rupa, Fakultas Bahasa dan seni, Universitas Negeri Jakarta (1998 -)
7. Murdha Nugraha
Lahir di Jakarta, 21 Januari 1975. Pendidikan S1, Jurusan Seni Rupa, Fakultas Bahasa dan seni, Universitas Negeri Jakarta (2000).
8. Lie Fhung
Lahir di Jakarta, 19 agustus 1969. Pendidikan Program studi seni keramik, Departemen Seni Murni, Fakultas Seni Rupa dan Desain, Institut Teknologi Bandung (1989-1994).
9. Andita Purnama Sari
Lahir di Jakarta, 14 Juni 1981. Pendidikan Kriya Keramik, Fakultas Seni Rupa Institut Kesenian Jakarta.
10. Hesti Riandini
Lahir di Jakarta, 28 Agustus 1979. Pendidikan Kriya Keramik, Fakultas Seni Rupa Institut Kesenian Jakarta (1999).

11. Arson Ardinan
Lahir di Pandaan, 21 April 1982. Pendidikan Kriya Keramik, Fakultas Seni Rupa Institut Kesenian Jakarta (2000).

Solo

1. Anni Fitriani
Lahir di Kediri, 10 Agustus 1980. Pendidikan DIII Kriya Teknik Jurusan Senirupa STSI Surakarta; Transfer studi S-1 pada program studi kriya Seni Surakarta (sekarang).
2. Edy Jogatama
Lahir di Demak, 3 September 1971. Staf Jurusan seni rupa STSI Surakarta.

Padang

1. Whisnu Prastawa
Lahir di Bantul, 04 Mei 1977. Pendidikan Strata 1 di ISI Yogyakarta lulus tahun 2001 dan langsung di angkat sebagai Staf di Jurusan Seni Kriya STSI Padangpanjang.
2. Harmonis
Pendidikan FBS Universitas Negeri Padang.
3. Winarno
Pendidikan FBS Universitas Negeri Padang.

Perpustakaan
Jenderal



Departemen Seni Murni



PT. JENGALA KERAMIK BALI