

**PEMIKIRAN OESMAN EFFENDI TENTANG MODERNISME DAN
IDENTITAS SENI LUKIS INDONESIA**



HIDAYATUL AZMI

**PROGRAM STUDI PENDIDIKAN SENI RUPA
FAKULTAS BAHASA DAN SENI
UNIVERSITAS NEGERI PADANG
Wisuda Periode Maret 2019**

PERSETUJUAN PEMBIMBING

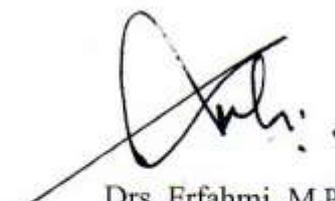
Pemikiran Oesman Effendi Tentang Modernisme dan
Identitas Seni Lukis Indonesia

Hidayatul Azmi

**Artikel ini disusun berdasarkan skripsi Hidayatul Azmi untuk persyaratan wisuda
periode Maret 2019 dan telah diperiksa/disetujui oleh kedua pembimbing**

Padang, 9 Januari 2019

Pembimbing I,



Drs. Erfahmi, M.Pd
NIP. 19551011.198203.1.002

Pembimbing II,



Drs. Wisdiarman, M.Pd
NIP. 19550531.197903.1.002

Abstrak

Tujuan penelitian ini adalah (1) menemukan faktor-faktor yang mempengaruhi pemikiran Oesman Effendi tentang modernisme dan identitas Indonesia, (2) menjelaskan bagaimana faktor-faktor tersebut mempengaruhi pemikiran Oesman Effendi. Data penelitian ini adalah hasil wawancara dengan orang-orang yang memiliki pengalaman mengenai Oesman Effendi dan arsip-arsip yang berkaitan dengan Oesman Effendi. Penelitian ini dilakukan dengan pendekatan kualitatif. Data dikumpulkan dengan menggunakan metode wawancara dan studi pustaka. Temuan penelitian yaitu faktor institusi budaya, diri Oesman Effendi sebagai seniman, dan masyarakat mempengaruhi pemikirannya tentang modernisme dan identitas seni lukis Indonesia.

Abstract

The purpose of this study were to (1) to find factors that influenced Oesman Effendi's thinking about modernism and Indonesian painting identity, (2) explain how these factors influence Oesman Effendi's thinking. The data of this study were interviews with people who have experience about Oesman Effendi and archives relating to Oesman Effendi. This study was conducted with a qualitative approach. Data was collected by using interview methods and literature studies. The findings of the study showed that cultural institution, Oesman Effendi as artist, and society influence his thinking about modernism and Indonesian painting identity.

**PEMIKIRAN OESMAN EFFENDI TENTANG MODERNISME
DAN IDENTITAS SENI LUKIS INDONESIA**

**Hidayatul Azmi, Erfahmi, Wisdiarman
Program Studi Pendidikan Seni Rupa
FBS Universitas Negeri Padang
Email : teawithami@gmail.com**

Abstract

The purpose of this study were to (1) to find factors that influenced Oesman Effendi's thinking about modernism and Indonesian painting identity, (2) explain how these factors influence Oesman Effendi's thinking. The data of this study were interviews with people who have experience about Oesman Effendi and archives relating to Oesman Effendi. This study was conducted with a qualitative approach. Data was collected by using interview methods and literature studies. The findings of the study showed that cultural institution, Oesman Effendi as artist, and society influence his thinking about modernism and Indonesian painting identity.

Kata kunci : Oesman Effendi, modernisme, identitas seni lukis Indonesia

A. Pendahuluan

Sejak sebelum kemerdekaan Indonesia, pergolakan modernisme dalam dinamika sosial, politik, dan ekonomi mempengaruhi perkembangan wacana seni lukis di Indonesia. Pergolakan itu memunculkan kesadaran para pelukis mengenai pentingnya meraih suatu identitas ke-Indonesia-an dalam seni lukis. Menurut Hafiz (2007:6), di kalangan para pelukis muncul perdebatan seputar modernisme dan identitas yang terjebak dalam isu pertentangan Timur dan Barat.

J. Hopman, seorang kritikus asal Belanda, menyangkal keberadaan seni lukis di Indonesia dalam sebuah artikel di majalah berbahasa Belanda: *Uitzicht*, edisi Januari 1947 *Toekomst van de Beeldende Kunst in Indonesie* (Masa Depan Seni Rupa di Indonesia). Tulisan tersebut dibuat Hopman atas pengamatannya terhadap pameran

sejumlah seniman di Indonesia tahun 1946. Hopman menyatakan corak seni lukis Indonesia belum ia temukan pada pameran tersebut. Menurutnya lukisan-lukisan yang dipamerkan itu memang berisi Timur, namun semata-mata dibuat dengan teknik yang dilakukan pelukis Barat. (Siregar, 2006 : 329-330)

Jika melihat apa yang telah dirintis oleh S.Sudjojono bersama PERSAGI sejak 1937, sulit menyangkal eksistensi praktik seni lukis Indonesia. S.Sudjojono dengan kredo-kredo politisnya secara kritis dan visioner telah berusaha mendefenisikan diri dan sikap dalam melukis. Menanggapi Hopman, S. Sudjojono dengan keras membantahnya dalam tulisan berjudul *Kami Tahu Ke Mana Seni Lukis Indonesia Akan Kami Bawa*, dengan dasar bahwa Indonesia sudah melukis sejak Raden Saleh. Selain itu, menurut S. Sudjojono pelukis Indonesia tidak hanya sekedar menyalin, tetapi berupaya menggali suatu *belevenis* (pengalaman) dari apa yang ditemukan pelukis Barat. Bagi S.Sudjojono, sebuah lukisan bukan hanya tampak dari teknik, tapi yang lebih penting adalah “isi dan Jiwa” dari lukisan itu. (Hafiz, 2007:38)

Walaupun sebenarnya perdebatan dan penyangkalan soal Barat dan Timur telah berlangsung sejak polemik kebudayaan pertama tahun 1908, dan dilanjutkan konflik antara LEKRA dan Manifes Kebudayaan tahun 60-an, titik picu perdebatan yang menjadi peristiwa penting dalam rentang sejarah perkembangan wacana seni lukis Indonesia terjadi di tahun 1969. Peristiwa itu adalah pernyataan kontroversial yang dilontarkan oleh Oesman Effendi.

Oesman Effendi mengajukan sebuah statement provokatif dalam sebuah diskusi 27 Agustus 1969. OE, demikian beliau akrab disapa, menyatakan bahwa seni lukis Indonesia belum ada, karena belum ada “cap” Indonesia yang berciri nasional. Pendapatnya didasari pengamatan bahwa seni lukis Indonesia yang diciptakan pelukis saat itu bertolak dari ilmu lukis Barat, sementara seni lukis Indonesia dipengaruhi

oleh sifat dari air, bumi, iklim dan alam kepulauan Indonesia. Menurut OE, penghayatan bahwa seni lukis Indonesia tidak berpijak pada akar kebudayaan Indonesia, kebudayaan yang tumbuh di kampung-kampung.

Pernyataan OE itu menimbulkan perdebatan panjang yang tak berkesudahan di kalangan pelukis saat itu, termasuk S.Sudjojono. Adu argumen antara Sudjojono dan Oesman Effendi menimbulkan polemik di Koran Kompas pada awal tahun 70-an. Pembahasan panas antar para pelukis dan kritikus di surat kabar dan majalah lainnya mencapai puncaknya pada tahun 80-an dengan adanya pernyataan Desember Hitam dan lahirnya Gerakan Seni Rupa Baru. Walaupun bukanlah yang pertama kali membahas fenomena modernisme dalam seni lukis Indonesia, OE dianggap sebagai pemicu perdebatan tentang ada dan tiadanya seni lukis Indonesia. Pernyataan OE seolah menjadi sindrom yang menghantui para pengamat seni dalam diskusi-diskusi, bahkan hingga saat ini. Jangan-jangan OE benar?

Berangkat dari latar belakang tersebut, penulis tertarik untuk meneliti faktor yang mempengaruhi pemikiran Oesman Effendi tentang modernisme dan identitas Indonesia. Alasan akademik mengapa penulis memilih topik ini adalah bahwa Oesman Effendi adalah tokoh seni lukis kontroversial dan sosok pemikir yang dikenal dengan gagasan-gagasannya yang mengejutkan. Jika ditelusuri jejak-jejak perkembangan wacana seni lukis Indonesia, tampak buah-buah pemikiran OE memberikan pengaruh yang cukup besar. Bahkan sinyalemen yang dilahirkannya pada tahun 1969 bahwa 'seni lukis Indonesia tidak ada' itu telah menjadi pemantik perbincangan panjang mengenai identitas seni lukis Indonesia dan menjalar hingga dasawarsa 80-an. Pergolakan modernisme dan identitas seni lukis Indonesia itu dipahami secara beragam dalam jejak-jejak perkembangannya, mulai sejak PERSAGI, pernyataan Desember Hitam 1974 yang melahirkan Gerakan Seni Rupa Baru, hingga

periode kekinian. Konsep modernisme dan identitas Indonesia serta relasinya terhadap seni lukis Indonesia dalam lintasan sejarah yang dipahami Oesman Effendi merupakan komponen utama untuk menelusuri jejak pemikiran Oesman Effendi mengenai pernyataannya bahwa seni lukis Indonesia tidak ada.

Secara kontekstual, penelitian ini terkait dengan aspek sejarah, terutama dalam penelusuran faktor-faktor yang mempengaruhi suatu peristiwa. Untuk mengetahui faktor-faktor yang mempengaruhi pemikiran Oesman Effendi tentang modernisme dan identitas seni lukis Indonesia, penulis menelusuri riwayat Oesman Effendi dalam rentang perjalanan hidupnya. Penulis memfokuskan pengamatan pada perkembangan dan pertumbuhan seni yang dapat disusun melalui tiga konstruksi dasar, yaitu institusi budaya, seniman dan masyarakat (Zolberg, 1990:ix).

B. Metode Penelitian

Dalam penelitian ini penulis menggunakan metode kualitatif guna menguji objek, yaitu faktor-faktor yang mempengaruhi pemikiran Oesman Effendi tentang modernisme dan identitas seni lukis Indonesia. Kualitatif adalah penelitian yang bermaksud untuk memahami fenomena tentang apa yang dialami oleh subjek penelitian misalnya perilaku, persepsi, motivasi, tindakan, dan lain-lain. Secara holistik, dan dengan cara deskripsi dalam bentuk kata-kata dan bahasa, pada suatu konteks khusus yang alamiah dan dengan memanfaatkan berbagai metode ilmiah. (Moloeng, 2010:26).

Data primer dari penelitian ini adalah hasil wawancara dengan orang-orang yang memiliki pengalaman tentang Oesman Effendi, terutama terkait dengan pemikiran Oesman Effendi mengenai seni lukis Indonesia. Selain wawancara, juga dibutuhkan data-data yang merupakan karya dari Oesman Effendi berupa tulisan-tulisan gagasannya yang dikaji, terutama yang terkait dengan pemahamannya tentang

modernisme dan identitas Indonesia dan pernyataannya bahwa seni lukis Indonesia tidak ada. Data sekunder dari penelitian ini adalah buku-buku, atau artikel mengenai pemikiran tokoh yang merupakan hasil interpretasi orang lain terkait dengan Oesman Effendi.

C. Pembahasan

Penulis mengamati bagaimana latar institusi budaya yang pernah diikuti Oesman Effendi, masyarakat pendukungnya, dan Oesman Effendi secara personal sebagai seniman.

1. Institusi Kebudayaan

Sejak mulai merantau ke Jakarta tahun 1934 dan bersekolah Konningin Wilhemina School, OE sering menghadiri pameran lukisan Eropa di Batavia Kunstkring dan Toko Buku Kolff. Dalam periode ini, OE mempelajari sejarah kebudayaan Barat lewat buku-buku. Pengalaman tersebut menjadi suatu basis pemahaman OE tentang konsep modernisme.

Setelah periode itu, selama sekitar sepuluh tahun OE melakukan studi terhadap temuan-temuan dari zaman pra-Indonesia, Hindu, Budha, dalam serial sketsa dari studi yang dilakukannya sejak tahun 1939 – 1948. Tahun 1968, sketsa-sketsanya dikembalikan ke Museum Pusat Jakarta sebagai almamaternya. (Hafiz, 2007:160)

Tahun 1947, OE bergabung dengan Sanggar SIM (Seniman Indonesia Muda) dan memutuskan untuk mulai melukis dengan serius. Di samping melukis OE juga aktif menuliskan pemikirannya dalam *Seniman* terbitan SIM. Aktifitas sanggar SIM yang berada di Solo tahun 1947 itu, menurut Bambang Budjono memang terlibat dengan kepentingan politik. S.Sudjojono sebagai pimpinan SIM adalah anggota PESINDO (Pemuda Sosialis Indonesia) di

Madiun. Pada saat itu SIM mendapat kontrak dari pemerintah untuk membuat karya-karya seperti poster dan brosur yang berhubungan dengan propaganda. Propaganda ini dilancarkan untuk melawan Belanda yang berusaha meraih pendudukannya kembali di Indonesia. Menurut pelukis Srihadi yang bergabung ke SIM pada saat itu, SIM selama di Solo tidak banyak melakukan kegiatan belajar melukis, tapi lebih banyak mengerjakan pesanan dari pemerintah. Pemikiran seni rupa pada masa awal kemerdekaan ini bukan merupakan agenda utama dari perupa, karena kebanyakan perupa sibuk mengerjakan *order*. (Bambang Budjono, wawancara)

Setelah satu tahun berkegiatan di SIM, tahun 1948 OE bergabung dengan Gabungan Pelukis Indonesia yang digagas oleh Affandi. GPI berdiri di Jakarta Pasca Kongres Kebudayaan yang pertama di Yogyakarta tahun 1948, di Jakarta berdiri Gabungan Pelukis Indonesia. (Diyanto, 2013:86)

Pasca kongres kebudayaan di Bandung pada tahun 1952, Lembaga Kebudayaan Indonesia berubah nama menjadi Badan Musyawarah Kebudayaan Nasional. BMKN merupakan badan non-politik yang subsidi pemerintah yang memberi perhatian khusus pada kesenian dan perkembangan kebudayaan bangsa. OE aktif berkegiatan sejak awal di BMKN. Ia juga merancang logo yang digunakan BMKN. (Hafiz, 2007:159)

BMKN berkedudukan di Balai Budaya, yaitu sebuah pusat kegiatan kesenian yang bertempat di Jakarta. Dapat dikatakan Balai Budaya adalah pusat perkembangan seni lukis di Indonesia pada saat itu karena sering digunakan sebagai tempat berpameran seniman-seniman dari berbagai penjuru kota di Indonesia. (wawancara dengan Bambang Budjono)

OE aktif berkegiatan di Balai Budaya sejak awal. Merujuk pada Sidhi (1993), tahun 1955-1967 OE menjadi salah satu pembimbing pelatihan melukis di Balai Budaya bersama Zaini, Nashar, dan Mardian. Muridnya adalah Mustika dan Arif Budiman. Di Balai Budaya pula OE menyelenggarakan pameran tunggalnya yang pertama pada tanggal 23 Agustus – 5 September 1957.

Selanjutnya, OE aktif mendirikan dan terlibat dalam beberapa perkumpulan dan sanggar. Beberapa perkumpulan itu diantaranya Sanggar Matahari tahun 1954, Yayasan Disain Merdeka tahun 1955-1958, Organisasi Seniman Indonesia tahun 1959 dan Yayasan Seni dan Design Indonesia tahun 1960-an, ,

OE menjadi salah satu tonggak berdirinya Pusat Kesenian Jakarta Taman Ismail Marzuki atau disingkat PKJ-TIM. Pusat kesenian dan kebudayaan ini yang berlokasi di Jalan Cikini Raya 73, Jakarta Pusat. Pada mula pembentukannya, Gubernur Jakarta yang menjabat saat itu, Ali Sadikin, berupaya mengakomodir kebutuhan seniman akan ruang. Area Balai Budaya dan Pasar Senen yang saat itu digunakan seniman dinilai tidak layak lagi digunakan akibat perpecahan ideologi politik. Pada saat itu, taman di daerah Cikini raya dinilai cocok dijadikan tempat berkegiatan seniman yang kemudian dirancang menjadi Taman Ismail Marzuki. Taman ini pada awalnya adalah kebun binatang yang kemudian dipindahkan ke Ragunan. Ali Sadikin kemudian menyetujui gagasan Pemprov DKI untuk menyediakan sarana, dana, dan fasilitas penunjang operasional TIM serta membentuk Badan Pembina Kebudayaan yang menjadi cikal bakal Dewan Kesenian Jakarta. Badan ini diresmikan pada 10 November 1968 dengan diketuai oleh Trisno Sumardjo dan

25 anggota pembina pertama, salah satunya Oesman Effendi. (Taman Ismail Marzuki, 2017)

Dewan Kesenian Jakarta adalah lembaga otonom yang dibentuk oleh masyarakat seniman dan untuk pertama kali dikukuhkan oleh Gubernur DKI Jakarta, Ali Sadikin, pada 7 Juni 1968. DKJ bertugas sebagai mitra kerja gubernur untuk merumuskan kebijakan serta merencanakan berbagai program guna mendukung kegiatan dan pengembangan kehidupan kesenian di wilayah Jakarta. DKJ berupaya menjadi payung yang mengayomi, memelihara dan menjembatani masyarakat seni dengan masyarakat umum, serta mengakomodasi terciptanya iklim inspiratif bagi para seniman. (Dewan Kesenian Jakarta, 2016).

Sejak tahun 1968 – 1972, OE menjadi anggota Dewan Pengurus Harian DKJ. OE sempat menjabat sebagai ketua DKJ tahun 1970 – 1972 Hingga saat ini DKJ menggunakan logo CIPTA yang dirancang oleh OE. (Dermawan T., 1979)

Untuk mengakomodir kebutuhan akan adanya institusi pendidikan seni, dengan dukungan Gubernur Jakarta Ali Sadikin para seniman yang berkarya di TIM merancang pembentukan Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta ini pada tahun 1970. Sistem yang berjalan menggunakan sistem sanggar atau padepokan. Lima tahun setelahnya, LPKJ beralih nama menjadi IKJ dan diresmikan oleh Presiden Soeharto pada 25 Juni 1976. (Taman Ismail Marzuki, 2017)

OE menjadi dosen pengajar di akademi seni rupa LPKJ sejak awal berdirinya hingga 1972 (Hafiz, 2007:159). OE adalah salah seorang peletak dasar pedoman pendidikan di LPKJ. OE mengeluarkan ide sistem padepokan untuk pendidikan seni lukis yaitu membimbing mahasiswa secara individual dan

tidak terikat pada waktu. Sistem pesantren ini diterapkan di LPKJ bersama sistem akademis biasa. (Kompas, 30 Maret 1985:8)

Menurut Bambang Budjono, tahun 1972, OE memutuskan untuk keluar dari LPKJ dikarenakan ketidaksetujuannya dengan perkembangan konsep LPKJ yang berubah dari konsep awal. LPKJ yang disusun pada awalnya tidak memberikan gelar akademik pada lulusannya. Namun, setelah muncul insiden karena mahasiswa menuntut gelar dan berbagai diskusi untuk pencerahannya, diputuskanlah lulusan LPKJ diberi gelar akademik. OE yang tidak setuju dengan putusan itu memutuskan untuk keluar dari LPKJ. (Bambang Budjono, wawancara)

Ada suatu kecenderungan yang dapat kita amati dari bagaimana OE memilih institusi kebudayaan yang diikutinya. Institusi kebudayaan yang diikuti OE tidak berafiliasi pada partai politik atau kepentingan politik tertentu. Perkumpulan yang dibentuk dan diikuti OE, aktifitasnya lebih banyak pada pengembangan ekspresi artistik seniman.

Di luar itu, pada tahun 50-an suhu politik di Indonesia mengalami peningkatan sebagai akibat pertentangan tingkat dunia antara blok Barat dan blok Timur pasca perang dunia II. Pertentangan ini memberi pengaruh pada politik berhaluan kanan dan kiri yang menyentuh aktivitas sanggar-sanggar seni rupa di Indonesia, khususnya Yogyakarta. Beberapa sanggar kesenian berafiliasi dengan lembaga-lembaga politik, seperti Sanggar Bumi Tarung dan Sanggar pelukis Rakyat yang berafiliasi dengan LEKRA (Susanto, 2011:96)

Dalam tulisan-tulisannya, tampak OE mengecam segala perjuangan seni lukis yang dicampuri oleh kepentingan-kepentingan politik. Dalam makalah berjudul Seni Lukis di Indonesia Dulu dan Sekarang yang disusunnya pada

tahun 1969, OE menuliskan bahwa sebagian besar seniman belum sanggup melepaskan diri dari jeratan kelembagaan yang menuntut mereka menghasilkan lukisan sesuai ideologi politik tertentu. Menurut OE, sadar tidak sadar pelukis berkhianat pada hasrat impuls diri yang ingin menyatakan keakuannya. (Hafiz, 2007:14)

Konsep seni yang dikembangkan OE mendapat kecaman keras oleh PKI dan antek-anteknya sebelum Orde Baru. Tapi OE bersama kawan-kawannya, seperti Nashar, Zaini dan Rusli tidak pernah berubah pendirian sejak awal. (Joni, 1985)

Hal senada juga dikatakan Bambang Budjono, bahwa sekelompok pelukis ini yaitu OE, Nashar, Zaini, Trisno Sumardjo dan Rusli tidak suka dan tidak berpolitik dalam arti tidak masuk partai politik. Mereka hanya melukis atas nama orang Indonesia. (Bambang Budjono, wawancara)

Dari sini dapat penulis nilai kecenderungan OE untuk menghindari aktifitas kesenian yang bercampur kepentingan politik. Begitu pula dengan rekan-rekan OE yang tampak mengikuti beberapa sanggar yang sama dengan OE sejak mula, yaitu Nashar, Rusli, Zaini dan Trisno Sumardjo. Sehingga, dapat penulis simpulkan bahwa institusi kebudayaan seperti sanggar yang dibentuk dan diikuti OE mempengaruhi pemikirannya tentang modernisme dan identitas Indonesia, bahwa corak seni lukis Indonesia harus didasari sikap hidup yang bertanggung jawab dan mampu menyatakan manifestasi keakuan tanpa campur tangan dari kehendak di luar dirinya, termasuk kepentingan politik.

2. Seniman

Mengacu pada teori tentang seniman yang disusun oleh Becker, bahwa seniman dapat dibagi menjadi empat tipe, profesional terintegrasi, maverick,

folk, dan naif, dapat ditentukan kecenderungan Oesman Effendi dalam gagasan dan karyanya. Pertama, dilihat dari gagasannya, OE sering membuat pernyataan-pernyataan kontroversial yang tidak jarang menimbulkan polemik di kalangan masyarakat seni pada zamannya. Pernyataan OE yang paling kontroversial adalah bahwa seni lukis Indonesia belum ada. Kedua, dilihat dari karyanya, sebagaimana yang dikatakan Bambang Bujono, OE melahirkan karya-karya lukis yang sepenuhnya orisinal. Sementara pada seniman-seniman angkatannya seperti Nashar, Zaini dan Rusli, banyak ditemukan kemiripan sebagai akibat pengaruh dari pelukis lain yang lebih senior, pada karya OE tidak demikian. Lukisan-lukisannya yang bercorak abstrak memiliki karakter sendiri, yang ia dasarkan pada persepsi idealnya akan karakter seni lukis yang bercorak Indonesia.

Kedua hal tersebut dapat penulis amati kecenderungan OE untuk mendobrak pakem-pakem yang dianut dan dipercayai sebagian besar pelaku seni pada masa itu. Kecenderungan ini mengarah pada sifat seniman *maverick* yang disebutkan oleh Becker. Sebagaimana yang dijelaskan Becker (1982:233) bahwa seniman *maverick* mendobrak batas-batas konvensi yang ada sebagai respon atas ketidakpuasan dirinya dalam menyalurkan kreatifitas dan umumnya tidak mendapat tempat dan dukungan dari dunia kesenian yang mapan. (Becker, 1982:235)

3. Masyarakat

Masyarakat seni sebagaimana yang disebutkan oleh Becker (1982:34) melakukan kegiatan yang dibutuhkan untuk menghasilkan karya-karya sesuai karakteristik dunia seni, seperti seniman, kritikus, kurator, galeri, kolektor, apresiator, dan lain sebagainya. Masyarakat seni yang ada di sekitar OE dapat

kita amati dari aktifitas seni yang terjadi di Jakarta sebagai kota kediaman OE dan pusat pertumbuhan seni modern.

Menurut Bambang Bujono, perkembangan seni lukis pada masa OE hidup berpusat di tiga kota, yaitu Jakarta, Bandung, dan Jogjakarta, yang masing-masingnya memiliki kekuatan yang relatif sama. Hanya saja yang membedakan Jakarta dengan kota lainnya adalah bahwa Jakarta adalah kota bisnis. Sekitar 60 -70 % orang kaya Indonesia berada di Jakarta. Daya beli masyarakat Jakarta akan benda-benda seni seperti lukisan cukup tinggi. Ditunjang dengan fasilitas yang representatif seperti Balai Budaya dan Taman Ismail Marzuki, Jakarta menjadi kota yang sering mengadakan pameran. Seniman-seniman dari berbagai penjuru kota di Indonesia datang ke Jakarta untuk mengadakan pameran. Bahkan, dulu para seniman yang belum diakui jika belum berpameran di Balai Budaya. Karenanya, orang-orang di Jakarta cukup beruntung karena dapat menyaksikan kesenian seluruh kota tanpa pergi kemana-mana. Hal ini juga yang salah satunya menghidupkan kota Jakarta. (Bambang Bujono, wawancara)

OE sebagai masyarakat seni yang berdomisili di Jakarta mengamati langsung bagaimana praktik berkesenian yang dilakukan seniman-seniman dari berbagai kota. Seni lukis pada waktu itu tuh memiliki tiga pusat. Bandung melanjutkan mengembangkan teori kubisme. Jogjakarta mengembangkan konsep atau kredo S. Sudjojono tentang jiwa tampak. sementara Jakarta menjadi percampuran dua hal itu. (wawancara, Bambang Bujono)

Menurut Bambang Budjono, kegelisahan OE sebagai orang yan banyak membaca dan dinamis, dia melihat perkembangan karya pelukis-pelukis Indonesia dari zaman PERSAGI hinga zaman TIM, tidak cukup

menggembirakan dan tampak perkembangannya. OE mencoba mengguncangkan pemikiran atau stereotipe tentang seni lukis yang ada di Bandung dan Yogyakarta agar orang-orang berpikir lagi. (wawancara, Bambang Bujono)

Hal ini juga senada dengan apa yang disebut Diyanto sebagai tegangan dua mazhab estetik. Diyanto menjelaskan bagaimana pertentangan realisme sosialis yang diadopsi dalam praktik seni lukis dengan seni lukis modern Barat yang dikembangkan Bandung. (Diyanto, 2013:89)

Dari sini dapat penulis simpulkan bahwa kondisi masyarakat mempengaruhi pemikiran OE tentang konsep modernisme dan identitas Indonesia. Jakarta yang menjadi pusaran konflik kedua mazhab estetik, dan OE yang berdomisili di Jakarta mengamati fenomena tersebut. Sementara praktik seni lukis yang dikembangkan kedua kubu tidak berhasil memuaskan dan memenuhi harapan OE akan seni lukis yang bercorak dan beridentitas Indonesia.

Sementara dalam tatanan masyarakat secara umum OE selama perjalanan hidup dan keseniannya melewati tiga fase yang merepresentasikan kondisi masyarakat pada masa tertentu. Ketiga fase ini adalah pra-kemerdekaan, orde lama, dan orde baru. Menurut Diyanto, kondisi sosial budaya, politik, ekonomi, negara pada ketiga masa itu mempengaruhi praktik seni lukis di Indonesia. Polemik pemikiran tentang seni lukis pada masa itu berada di bawah bayang-bayang tradisi modern yang dilakukan Barat. (Diyanto, 2013:87)

Hal lain yang perlu dicatat tentang masyarakat yang mempengaruhi pemikiran OE adalah bagaimana pengalamannya selama pulang kampung ke Koto Gadang sejak tahun 1972 mempengaruhi perkembangan pemikiran OE

tentang identitas seni lukis di Indonesia. OE mengamati masyarakat Koto Gadang yang sebagian besar bertani. OE merasakan kebahagiaan para petani yang mampu memelihara hubungan batiniahnya dengan sawah dan menjaga apa yang diamanatkan bumi kepadanya. Bagi OE, seorang pelukis di depan kanvasnya sama dengan petani di sebidang sawahnya, dia harus pula jadi khalifah. Dia harus memelihara hubungan batiniahnya dengan alam, berdaulat atas lukisannya dan memiliki kepribadian yang mampu memberi karakter yang kokoh atas lukisannya. Pengalaman pulang kampung ini tampak memberi pengaruh atas perkembangan pemikiran OE tentang identitas Indonesia ketika ia kembali ke Jakarta untuk mengadakan pameran tahun 1976. OE menyatakan bahwa akar kebudayaan adalah di kampung-kampung. Menurut OE, seni lukis Indonesia belum ada, karena belum ada “cap” Indonesia yang berciri nasional. Pendapatnya didasari penghayatan bahwa seni lukis Indonesia tidak berpijak pada akar kebudayaan Indonesia, kebudayaan yang tumbuh di kampung-kampung.

D. Simpulan dan Saran

Tahun 1969 OE menyatakan bahwa seni lukis Indonesia belum ada. Pemikirannya ini dipengaruhi oleh faktor institusi kebudayaan, masyarakat, dan faktor ekonomi OE sebagai seniman. Institusi kebudayaan mempengaruhi pemikiran OE yang menolak berafiliasi dengan kepentingan partai politik dan mencampuri kemurnian dalam berkarya seni lukis dengan kehendak di luar diri seniman. Masyarakat seni Jakarta sebagai pusat pergesekan idealisme kedua mazhab seni lukis yang berkembang pada masa itu, yaitu realisme sosialis di Jojakarta dan kubisme di Bandung, mempengaruhi pemikiran OE. OE mengamati bagaimana praktik seni lukis yang berkembang ini tidak memberi kepuasan atas harapannya

tentang identitas seni lukis yang bercorak Indonesia. Selain itu masyarakat Koto Gadang juga mempengaruhi pemikiran OE tentang bagaimana seharusnya identitas seni lukis Indonesia tumbuh di kampung-kampung sebagai akar kebudayaan Indonesia. Faktor lain yang turut mempengaruhi pemikiran OE adalah faktor ekonomi OE yang tidak bergantung pada dunia kesenian. OE sebagai seniman *maverick* yang senantiasa mendobrak batas-batas konvensional dalam seni lukis tidak membutuhkan intitusi mapan yang mampu memberikannya penghidupan dari segi ekonomi, karena OE memiliki penunjang lain untuk memenuhi kebutuhan ekonomi hidupnya.

Beranjak dari penelitian ini, penulis memberikan beberapa saran sebagai berikut:

1. Para peneliti kesenian sebaiknya lebih bergiat lagi dalam memetakan sejarah seni, khususnya seni lukis karena berbagai fenomena yang muncul dalam perkembangan seni lukis begitu kaya dan belum terpetakan dengan cukup baik.
2. Oesman Effendi sebagai pelaku seni yang berusaha mencari identitas seni lukis dengan mempertahankan kemurniannya dapat dijadikan sebagai patron yang memiliki semangat idealisme dan nasioalisme, khususnya bagi generasi muda daerah Minangkabau.

Catatan : artikel ini disusun berdasarkan skripsi penulis dengan Pembimbing I Drs. Erfahmi, M.Sn. dan Pembimbing II Drs. Wisdiarman, M.Pd.

Daftar Rujukan

Bambang Bujono, penulis dan kritikus seni rupa, wawancara tanggal 17 September 2018 di Galeri Cipta III Dewan Kesenian Jakarta.

Becker, Howard Saul. 1982. *Art Worlds*. California: University of California Press.

- Dermawan T., Agus. 1979, 22 Mei. Pameran Lukisan Oesman Effendi: Masih dengan Lugu Berlagu. *Kompas*. Hal. 5
- Diyanto, 2013. Seni Lukis dan Obsesi Abadinya. Dalam Sugiharto, Bambang (Eds). 2013. *Untuk Apa Seni?*. Bandung: Matahari.
- Hafiz & Ugeng T.Moetidjo (Eds) .2007. *Seni Lukis Indonesia Tidak Ada*. Jakarta: Komite Senirupa Dewan Kesenian Jakarta.
- Joni, Asril. 1985, 1 April. Catatan Kebudayaan: Pelukis OE Telah Tiada. *Singgalang*. Hal. 6.
- Kompas. 1985, 30 Maret. Pelukis Oesman Effendi Meninggal. 8.
- Moleong, Lexy. 2010. *Metodologi Penelitian Kualitatif*. Bandung: Remaja Rosdakarya.
- Sidhi, Ipong Purnama. 1993, 29 Agustus. Pameran Retrospektif Oesman Effendi : Titik, Garis, dan Warna Khas OE. *Kompas*.
- Taman Ismail Marzuki. 2017. Tentang Taman Ismail Marzuki. *Taman Ismail Marzuki*. Online: tamanisailmarzuki.jakarta.go.id/about (Diakses 3 Oktober 2018)
- Zolberg, Vera L. 1990. *Constructing a Sociology oh the Arts*. Melbourne: Cambridge University Press.