

1. PENDAHULUAN

Perjalanan sejarah seni rupa modern di Eropa (sebut saja: Barat) memiliki benang merah yang jelas dan tegas. Alur dan bentangannya memperlihatkan satu kesatuan yang saling berhubungan. Gaya atau aliran yang satu muncul sebagai akibat menentang (mereaksi) aliran/gaya sebelumnya. Penentangan -atau reaksi- tersebut didasari argumentasi atau konsepsi senimannya yang sangat kuat. Pada dasarnya perjalanan atau perkembangan seni rupa Barat selalu tidak lepas dari perjuangan terhadap nilai kebebasan dan kreativitas. Nilai kebebasan gaya yang satu ditentang oleh nilai kebebasan gaya yang lainnya, baik kebebasan segi pemilihan *tema*, *estetika* maupun *teknik* dan *proses kreatifnya*. Orientasi yang fundamental dari seni rupa Barat adalah *seni klasik* Yunani dan Romawi kuno.

Kebudayaan klasik Yunani yang dilanjutkan oleh bangsa Romawi menjadi tenggelam ratusan tahun karena orientasi berpindah ke ajaran *Kristiani*, dan abad gemilang menjadi "*abad kegelapan*". Namun kemudian abad pertengahan tersebut didobrak oleh para seniman karena dianggap *tidak* memberikan *kebebasan* dalam berkarya seni-budaya. Untuk mewujudkan cita-budaya yang bebas secara kemanusiaan, maka orientasi berkarya seniman kembali kepada seni klasik kuno (Yunani-Romawi) yang *naturalistis-idealis* dan didasari filsafat humanismenya. Penggalan kembali kaidah-kaidah klasik tampak semakin digalakkan. Tradisi berkarya seni rupa (khususnya seni lukis dan patung) kembali pada aturan-aturan seni klasik yang pernah berjaya. Gerakan kelahiran kembali ideal klasik ini dinamakan ***Renaissance*** (bahasa Perancis, dan *renaitre* dalam bahasa Itali, dan *rebirth* dalam bahasa Inggris).

Gerakan ini menggema bukan hanya dalam bidang seni lukis dan patung, tetapi juga arsitektur dan semua lapangan budaya. Sejak *Renaissance* inilah akan terlihat perjalanan yang sangat jelas dari sejarah seni rupa Barat. Sehingga kita bisa menemukan sebab akibat dari gerakan seni modern.

Konsep seni modern di Barat menunjukkan beberapa ciri yang mengarah pada pengertiannya. Sarah Newmeyer (1959:7) dalam bukunya *Enjoying Modern Art* menyebutkan di awal tulisannya,

“Modern art may be a picture of a bison scartched twenty thousand years ago on a wall of the Lascaux caves in southern France. Or may be a picture painted by Picasso only this morning.”

Penggunaan istilah modern tidak dalam hubungannya dengan kronologi sejarah melainkan ditujukan untuk menamai sesuatu kelompok karya seni yang memiliki sifat-sifat tertentu. Sifat-sifat yang dimaksudkan adalah ciri-ciri yang menunjukkan karya seni yang berbeda dengan kebiasaan sebelumnya sehingga memperlihatkan hal yang baru. Beberapa kamus mengartikan modern sebagai “*the present*” atau “*just now*”. Namun pengertian ini tidaklah sepenuhnya sejalan. Sebab tanda-tanda kebaruan sangatlah relatif, tergantung sikap batin yang mendasari seniman berkarya.

Kata modern secara umum dapat diartikan sebagai sikap atau cara berpikir serta bertindak sesuai dengan tuntutan zaman (Kamus Besar Bahasa Indonesia, 1989 : 589).

Cara berpikir modern adalah pemikiran tentang sesuatu yang baru dan biasanya dipertentangkan dengan yang lama. Maka dalam bidang seni, khususnya seni rupa, pengertian modern bisa juga diartikan sebagai suatu seni yang baru, yang didasari pola penciptaan yang baru dengan sikap dan watak yang kreatif.

Bagaimanakah asal mula timbulnya seni modern di Barat abad kesembilanbelas? Adjat Sakri (1989:3-4), dalam bukunya *Seni Rupa Abad Kesembilan Belas* menjelaskan :

“Teori tentang kemajuan masyarakat, yang tumbuh pada zaman itu bertentangan dengan kenyataan karena kaum bangsawan dan kaum pendeta masih diberi hak istimewa dalam bidang perekonomian, sementara bangsa yang terjajah di Afrika, Asia dan Amerika diperas kekayaannya. Standar kesehatan yang baru, yang dilandasi ilmu, bertentangan dengan keadaan yang sebenarnya; industri berjalan dalam lingkungan yang buruk,

dan kaum buruh tinggal di perumahan yang kumuh. Di bidang kebudayaan, kemajuan berhadapan dengan... Semuanya itu mengawali kelahiran watak kehidupan modern yang semakin cergas... Bukan saja bentuk lahir yang berubah, tetapi cara berpikir juga berubah. Kebutuhan mutlak untuk memperoleh laba yang besar dengan cepat agar mesin pabrik dapat berputar...”

Dalam tulisan tersebut, Adjat Sakri menegaskan bahwa sikap para seniman yang terus menerus berusaha mencari gaya-gaya baru di tengah kehadiran gaya lama di tempat seniman itu sendiri, dan gaya masa kini di rantau orang. Mereka ingin menemukan wahana yang cocok untuk mengungkapkan gejolak batin yang kuat, seniman yang mengutamakan kebebasan beralih mencari bentuk yang lain.

Di antara usaha para seniman abad kesembilan belas itu, menurut Adjat sakri bukan hanya bercermin kepada hasil-hasil seni masa lalu yang dianggap sebagai ‘*master piece*’ tetapi juga belajar kepada seni-seni lainnya seperti Jepang dan China, seni Afrika, seni kepulauan Samudera, dan seni kebudayaan primitif yang lain. Semua bentuk itu dan berbagai ragamnya cocok dengan kebutuhan pelukis, pematung, grafikus, dan desainer pada akhir abad kesembilanbelas dan keduapuluh.

2. LATAR SEJARAH SENI RUPA BARAT

Seni Rupa Purba

Beberapa lukisan dinding gua sebagai peninggalan masa prasejarah di Eropa merupakan bukti karya seni rupa tertua dari perkembangan seni rupa Barat. Lukisan gua tersebut menggambarkan goresan-goresan yang umumnya melukiskan binatang perburuan, lukisan arwah nenek moyang, tanda telapak tangan dan kaki. Lukisan dinding gua tersebut dapat digolongkan ke dalam karya-karya yang primitif. Dinamakan primitif karena dari segi cara pengungkapannya tampak adanya *spontanitas*, bentuk-bentuk yang diungkapkannya cenderung ekspresif, dan bukan peniruan dari realitas bentuk alam. Kecenderungan gaya ekspresi tersebut didasari oleh dorongan spiritualitas dan kepentingan magis. Para pelukisnya belum mempertimbangkan rasio mereka dalam berkarya budaya, dan tidak pula berfilsafat untuk mendasari karya-karyanya. Mereka berkarya secara intuitif dan emosional. Melalui pendekatan emosional inilah tampaknya mewarnai citra estetika yang cenderung simbolistik karena ungkapan perasaannya dilambangkan oleh simbol-simbol sebagai hasil pemikirannya yang naif (bisa juga primordial).

Beberapa ahli menilai bahwa karya lukis prasejarah adalah karya kreatif manusia awal. Nilai ekspresinya yang terwujud dalam goresan visual tak kalah dengan karya lukis akademis dari para seniman moderen. Bahkan muatan magis religius terasa sangat kental dan tajam.

Bahasan seni rupa Barat awal yang juga menjadi peristiwa penting sejarah budaya manusia adalah seni Mesir, Mesopotamia, dan Persia. Bangsa Mesir merupakan bangsa besar di dunia, telah menghasilkan sejumlah karya budaya yang ideal-konvensional dan monumental. Orang-orang Mesir membuat karya pada umumnya didukung oleh suatu spirit tertentu yang berhubungan dengan kepercayaan religinya. Pembuatan patung, relief, atau benda-benda seni lainnya, jika dianalisis

akan dihubungkan dengan kehidupan setelah mati. Soedarso Sp (2000:12) menyatakan bahwa para seniman pada masa itu adalah orang-orang yang mengetahui akan resep-resep tertentu dan sekaligus merupakan pekerja-pekerja yang baik. Gambaran tentang dunia diekspresikannya dengan caranya sendiri. Salah satu contoh: orang-orang Mesir Purba menggambarkan ruang dengan jalan membuat garis-garis dasar bersusun-susun makin ke atas berarti makin jauh.

Seni Rupa Klasik

Perkembangan berikutnya di Yunani merupakan perkembangan seni rupa yang telah mencapai puncaknya. Tidak salah jika secara umum perkembangan seni rupa Yunani termasuk perkembangan seni rupa klasik purba. Seni rupa klasik Yunani Purba ini bergaya naturalisme yang diidealisir. Gaya peniruan terhadap bentuk alam yang selalu ditampilkan secara sempurna berdasarkan pendekatan intelektual ini dihasilkan oleh suatu proses kebudayaan yang berlandaskan kerangka filsafat humanisme. Sifat-sifat naturalistis pada karya seni rupa Yunani adalah suatu upaya mendekati peniruan terhadap bentuk alam, khususnya bentuk manusia yang realistis sebagai perwujudan dari pemujaan pada nilai-nilai kesempurnaan manusia. Manusia sebagai makhluk hidup dipandang memiliki kelebihan dari makhluk lain. Di antara budi daya manusia yang menghasilkan produk budaya yang tinggi ialah rasio. Oleh karena segala sesuatu pertimbangan kekaryaannya didasari pendekatan rasional maka akan menghasilkan karya seni yang cenderung kaku, dingin, dan menghindari bentuk-bentuk ekspresif dan emosional. Hal ini sangat berbeda dengan kesenian purba yang primitif dari zaman sebelumnya.

Kesenian Yunani yang mengutamakan imitasi alam dengan ditambah sedikit idealisasi menghasilkan suatu jenis kesenian yang tidak emosional, dan penuh perfeksi (Soedarso Sp, 2000:13). Sesuatu yang kreatif spontan tidak mendapat tempat. Kreativitas seniman dibatasi oleh kerangka intelektual.

Pada umumnya kesenian yang seperti ini dipergunakan oleh penciptanya untuk melukiskan dewa-dewanya yang dianggap berbentuk sebagai manusia yang sempurna, sehingga kesenian ini tidak lain adalah bentuk konvensi saja. Meniru bentuk dewa seperti bentuk manusia yang ideal ini berarti mewujudkan ide tentang keluhuran Dewa. Untuk ini sering dinamakan pula tendensi antropomorfisme.

Pewaris kesenian Yunani (Klasik) ialah bangsa Romawi. Bangsa Romawi dapat dikatakan sebagai bangsa yang besar yang mampu menyerap dan mengembangkan kesenian (dan kebudayaan) klasik Yunani. Pengembangan tradisi klasik tetap berakar pada tradisi Yunani. Karya seni rupa Romawi yang pada umumnya berbeda dengan karya Yunani secara fungsional, namun tetap tampak kuat dalam mempertahankan kaidah klasik yang sudah mapan yang telah dihasilkan sebelumnya oleh bangsa Yunani. Dengan kata lain, Romawi sekalipun besar, hasil seninya boleh dikatakan sekedar tiruan saja dari seni Yunani. Dari segi fungsinya, kedua bangsa ini menghasilkan dua bentuk karya budaya yang berbeda. Yunani lebih banyak menghasilkan karya yang berfungsi sakral (religius) seperti bangunan kuil, dan patung dewa-dewi. Bangsa Romawi banyak menghasilkan karya seni profan. Romawi memperlihatkan kepada dunia sebagai bangsa yang benar-benar bisa menikmati kehidupan dunia ini. tampak karya-karya yang diciptakan untuk kenikmatan hidup di dunia, misalnya *Thermae* (tempat pemandian air panas, hangat, dan dingin), *Theater* (amphi-theater), *Basilika* (pengadilan), *Forum* (alun-alun), aneka monumen, pintu gerbang, dan sebagainya. Walaupun demikian karya bangsa Romawi tetap masih mempertahankan ciri klasiknya sebagai warisan bangsa Yunani.

Seni Rupa Abad Pertengahan

Abad pertengahan dinamakan pula abad kegelapan dalam konotasi perkembangan kebudayaan. Hal ini berarti bahwa dalam abad ini telah terjadi suatu babak yang tidak cerah yang mengakibatkan keterbelengguan dunia seni-budaya. Yang tampak muncul dalam abad ini misalnya seni Byzantium yang dipengaruhi dunia Timur.

Byzantium menampilkan seni rupa yang bertemakan religi, serta yang didasari oleh idealisasi yang konvensional. Setelah kerajaan Romawi Barat mengalami keruntuhan, kesenian yang seperti ini menjalar juga ke Barat serta berlangsung dalam waktu yang lama, memenuhi dua zaman, ialah zaman *Romaneska* (abad V - XII A.D.) dan *Gotik* (abad XIII) (Soedarso Sp, 2000:13).

Zaman ini dinamakan pula abad kegelapan (*the dark age*). Dalam abad ini para seniman tidak memiliki kebebasan dalam berkarya, mereka dibatasi oleh kepentingan gereja dan ajaran Kristiani. Banyak karya yang tujuannya hanya untuk kebutuhan agama semata.

Gerakan Seni Renesan

Pada akhir abad kegelapan, Giotto (1266-1337) tampil berkarya dengan pendekatan yang berbeda dengan tokoh sebelumnya. Ia berkarya dengan menggunakan pandangan yang melepaskan diri dari tradisi ajaran Kristiani. Dengan ketajaman pengamatannya, Giotto mencoba untuk menggambarkan *subject-matter* dengan apa adanya. Ada semacam kekuatan manusiawi dalam melahirkan karya seni dalam diri Giotto. Sebagai seorang pencipta seni, ada kesan yang kuat, bahwa dirinya seakan-akan telah melahirkan kembali seni Yunani yang sudah berabad-abad terpendam itu. Setelah Giotto, bermunculan beberapa pendukung dan pengikutnya yang juga memperjuangkan jalan yang telah dirintis Giotto sebelumnya. Tokoh-tokoh inilah yang juga telah melintasi beberapa abad, akhirnya sampai pada akhir zaman Renesan itu. Renesan dengan kecenderungan mengungkapkan gaya seni naturalisme dengan kekuatan utama dalam menggunakan kaidah-kaidah seni klasik.

Pengertian dan Ciri Karya Seni Rupa Renesan

Kata Renesan (bahasa Perancis: Renaissance) dipungut dari kata Itali *Rinascita* (abad ke-16). Kata lainnya yang memiliki arti sama: *rebirth* (bahasa Inggris) yang artinya kelahiran kembali. Kata Itali, *Rinascita*, dipakai oleh Vassari (ahli sejarah) dalam bukunya *Lives of The Painters* (1550) untuk memberikan pengertian

kelahiran kembali bentuk dan ide purba dalam karya seni Giotto. Para ahli kebudayaan modern menggunakan istilah ini sebagai gejala kebudayaan dari abad ke-15 dan 16 di Itali.

Ciri utama dari karya seni Renaisan ini ialah gaya seni naturalisme. Seni naturalisme Renaissance merupakan kelahiran kembali nilai-nilai seni klasik, yang mencapai puncaknya sekitar tahun 1500-1527. Pusat gerakan Renaisan adalah kota Florence berdasarkan pendapat ahli sejarah kesenian umum. Gerakan ini dikelompokkan ke dalam tiga periode perkembangan (Yudoseputro, 1987):

- a. Renaisan Awal (sekitar tahun 1410-1500)
- b. Renaisan Tinggi (sekitar tahun 1500-1527)
- c. Renaisan Akhir (sekitar tahun 1527-1570)

Pembagian tiga periode Renaisan itu didasari oleh adanya tiga kecenderungan karakteristik gaya (segi teknis dan estetis). Renaisan awal memperlihatkan adanya gaya perintisan naturalisme yang belum sempurna. Renaisan tinggi tampak menampilkan karya yang lebih idealistik dengan tingkat pencapaian teknik yang mapan. Pada Renaisan akhir perkembangan mengalami penurunan kualitas ideal klasik, sebab idenya hanya berkisar pada peniruan gaya naturalisme lama.

Seniman periode kesatu: Mantegna dari Padua, Piero Della Francesca dari Urbino, dan Giovanni Bellini dari Venesia. Seniman periode kedua: Leonardo da Vinci, dan Michelangelo dari Florence, diikuti oleh Raphael, Bramante (arsitek yang mendisain S.Dt. Peter – pusat kesenian Roma). Di Venesia dan Parma (disebut juga gaya Venesia) bekerja seniman Giovanni Bellini, Titian, Giorgione, dan Corregio. Seniman periode ketiga: golongan Mannerist (Mannerisme).

Seniman yang disebut pula oleh Janson (1989:207) sebagai “*the great master*”nya dari abad ini adalah Leonardo, Bramante, Michelangelo, Raphael, dan Titian.

Jika dianalisis beberapa karya seni rupa Renaisan, tampak gerakan ini memiliki tujuan untuk:

- a. menghidupkan kembali sebagai ideal seniman;
- b. kebebasan pribadi, tetapi tetap karyanya sebagai reproduksi akurat dari bentuk luar dunia (alam).

Untuk mencapai tujuan kedua, yaitu meniru bentuk luar dunia secara akurat, dibutuhkan berbagai teknik melukis atau berkarya seni rupa. Pada masa ini ditemukan beberapa teknik penting untuk menghasilkan gaya kebetukan Naturalisme. Penemuan teknik tersebut ialah:

- a. Penemuan perspektif matematis untuk melukiskan bentuk dan ruang yang tiga dimensional ke dalam bidang datar (dua dimensional). Misalnya dalam melukiskan pemandangan alam, benda yang memiliki kepejalan, serta atmosfer diperlukan teknik perspektif yang rasional ini, yang jauh tampak jauh, dan yang dekat terkesan dekat pula. Benda yang pejal dan masif berkesan pejal dan masif pula.
- b. Untuk mempermudah melukis dengan teknik perspektif itu diperlukan media cat yang baik. Tampaknya penggunaan cat minyak pengganti tempera merupakan temuan yang mendukung pencapaian gelap terang dan kesan atmosfer suatu pandangan. Teknik cat minyak ini lebih memungkinkan pencapaian kesan adanya cahaya dan bayangan, serta nada warna. Pelukis Leonardo da Vinci terkenal dengan gayanya yang cukup baik dalam melukiskan kesan atmosfer (*sfumato*).

Tema seni Renesan bersumber dari seni budaya Klasik Yunani dan Romawi purba. Namun dilihat dari keseluruhan karyanya bersifat pribadi (humanistis), misalnya pada karya seni lukis, seni patung, dan arsitektur. Tema yang lain misalnya tema lanskap (pemandangan alam), potret, dan tema- tema sekular.

Seniman Renesan adalah seniman yang teguh pendirian dalam mengembangkan dan melestarikan seni klasik Yunani dan Romawi. Namun pada fase Renesan akhir (1527-1570), terlihat adanya kejenuhan dalam berkarya lukis dengan kaidah naturalisme. Ada kecenderungan seniman mengulang-ulang karya yang sudah ada, tanpa memperkayanya dengan imajinasi mereka. Hal inilah yang membuat gaya ini

sebagai *manirisme* karena para pelukis hanya dengan meniru dan meniru tipe lukisan yang sudah ada (misalnya latar lanskap pada lukisan potret), tanpa membuat reka-rupa latar yang lain. Keahlian dalam hal teknis/cara-cara (*manner*) berkarya seni yang naturalistis sudah sangat baik.

Jika kita kaji seni Renesan, sebenarnya sudah merintis pemunculan individu dalam berkarya seni, dan melepaskan seni dari agama secara bertahap.

Hal ini ditegaskan oleh Soedarso Sp dalam buku Sejarah Perkembangan Seni Rupa Modern (2000:14):

Namun beberapa abad sesudah itulah para seniman betul-betul merupakan individu-individu yang bebas karena sesudah masa *Renaissance* mereka sekedar berganti tuan, dari menghambakan diri kepada gereja beralih kepada raja. Tentu saja pergantian tuan ini menimbulkan juga pergantian tema lukisan, dari menggambarkan cerita-cerita *religius* berubah jadi tema-tema *kesukaan* raja, khususnya raja-raja yang absolut. Misalnya adegan dari mitologi yang menggairahkan, yang cocok untuk menghias dinding-dinding istana. Tradisi seni klasik berlangsung berabad-abad tanpa perubahan orientasi dan tanpa perubahan idealisme yang berarti. Tidak ada pula ide-ide ataupun konsep-konsep baru dalam seni, yang ada hanyalah perbedaan-perbedaan obyek lukisan saja, yang ini melukiskan bidadari mandi, yang itu bidadari duduk, dan sebagainya.

Barok dan Rokoko

Barok berasal dari kata Portugal *Baruoco*, nama asli dari mutiara yang berbentuk kasar dan tidak teratur. Istilah ini mulai dipakai oleh para kritikus Perancis (pada akhir abad ke-18) dalam konotasi seni yang dekaden.

Pada zaman Barok dan Rokoko sebenarnya merupakan pengulangan naturalisme *Renaissance* yang lebih kental dengan pesanan-pesanan raja -sebagai *patronage*. Namun Rokoko sebenarnya merupakan masa terakhir, sebelum perkembangan seni moderen dimulai. Tradisi seni lukis Perancis masa ini dan sebelumnya lebih banyak menggambarkan tema-tema dewi yang cantik-molek dan wanita-wanita istana dengan kulitnya yang merah-jambu dan terutama dipilhkan dari adegan-adegan yang menggairahkan. Perkembangan seni Barok dan Rokoko adalah gejala kemunduran senirupa –menurut pandangan ideal klasik—dan para kritikus waktu

itu menamakannya sebagai seni yang *dekaden* dan *ugly*. Kemudian timbul pertanyaan, adakah keinginan untuk memulihkan citra seni klasik dan kembali kepada seni klasik yang murni ?

Rokoko disebut pula sebagai gaya seni zaman Louis XV (1723-1760). Rokoko dari kata *Rocaile*, paralel dengan Barocco yang berarti dekorasi yang serba penuh permainan kerang dan batu. Rokoko merupakan miniatur refinement dari seni Barok.

Seni Neoklasisisme dan Romantisisme

Awal Revolusi Perancis pada sekitar tahun 1789, yang menjadi titik akhir kekuasaan feodalisme di Perancis telah berpengaruh pada perkembangan kebudayaan di dunia. Revolusi Perancis tidak hanya merupakan perubahan tata politik, tata sosial, tetapi juga berpengaruh pada bidang kesenian. Salah satunya yaitu pengaruh raja atas perkembangan seni telah berakhir. Hal lain yang juga menguatkan ialah pengaruh gereja terhadap proses penciptaan seni telah melemah. Hubungan gereja dengan seniman tidak lagi terjalin kuat. Di samping itu, muncul pengelompokan dalam kehidupan budaya yaitu kelompok seniman, industriawan, ilmuwan, pekerja dan buruh pabrik.

Kelompok seniman sedikit demi sedikit menciptakan karya semata-mata memperturutkan panggilan hatinya masing-masing, melukis bukan karena pesanan atau order, melainkan karena ingin melukis. Maka timbul adanya kekuatan pribadi-pribadi seniman (semacam proses individualisasi dan isolasi diri) dalam berkarya seni. Dengan demikian riwayat seni rupa modern dalam sejarah telah tampak tandanya pada masa ini.

Jacques Louis David (1748-1825) adalah pelukis neoklasik yang tekun mengikuti kaidah akademisme yang bersumber pada kesenian (kebudayaan) klasik dengan beberapa pembaruan, terutama dalam tema dan estetika. Tema seni tidak lagi

sepenuhnya berdasarkan pesanan penguasa, walaupun kaidah klasik yang sangat teknis tetap merupakan tali belenggu terhadap kebebasan seniman.

Neoklasik ini muncul mereaksi terhadap fenomena seni Barok/Rokoko dan menganggap bahwa seni Barok/Rokoko itu sudah menyimpang dari kaidah seni klasik, dengan sebutan jelek (*ugly*) dan penurunan nilai (*dekaden*). Maka Neoklasik berkeinginan untuk mengembalikan dan memurnikan ideal klasik, dengan mempelajari, menggali, dan mengembangkan kaidah-kaidah kuno Yunani dan Romawi klasik. Bahkan setelah penggalian dua kota kuno Pompeii dan Herculaneum, upaya pengkajian seni klasik semakin gencar.

Neoklasik menggunakan pendekatan intelektual dalam berkarya, dan hal ini dipertahankan oleh David beserta pengikutnya. Bahkan David sempat mendirikan akademi untuk membina dan mengembangkan tradisi seni (klasik). Karya David, teman, dan muridnya memperlihatkan corak teknik, estetika, dan tema yang memperlihatkan kesamaan gaya dan konsistensinya pada kaidah klasik. Para kritikus seni abad ke-20 menyebutnya sebagai karya seni yang kaku, dingin, dan terlalu formal. Maka pantaslah jika seni neoklasik yang sudah bertahan puluhan tahun di Perancis dan sekitarnya ini akhirnya ditentang pula oleh Romantisme. Kaum *Romantisme* menentang *Neoklasik* dengan berbagai alasan, yaitu :

- 1) Neoklasik terlalu rasional dalam berkarya;
- 2) Neoklasik menampilkan tema-tema cerita klasik sebagai cermin kehidupan bangsawan;
- 3) Neoklasik tidak menonjolkan peranan unsur pribadi.

Sedangkan kaum *Romantisisme* justru sebaliknya :

- 1) Romantisisme berkarya melalui pendekatan emosional;
- 2) Romantisisme lebih banyak menampilkan tema-tema kehidupan dunia misteri, cerita roman, tema yang eksotik (cerita dari negeri China, Islam, Afrika);
- 3) Romantisisme menonjolkan peranan perasaan pribadi seniman, misalnya dalam segi komposisi yang dinamis (diagonal) dan unsur warna dengan gelap terang yang didramatisir.

Romantisisme

Pendirian akademi pada masa Neoklasisisme bertujuan untuk meneruskan dan mempertahankan tradisi klasik dan sekaligus sebagai pusat kegiatan seni istana. Gaya seni akademi ini selanjutnya diteruskan oleh seni Romantisisme, sehingga sangat wajar jika kedua gaya seni ini (Neoklasisisme dan Romantisme) dinamakan seni akademisme. Hal ini akan menjadi ciri perkembangan seni Perancis di abad ke-18 dan ke-19.

Romantisisme berasal dari kata Perancis, “roman” (cerita), dan memang dalam gaya Romantisisme juga mencerminkan adanya pengaruh sastra roman Perancis. Terutama dalam melukiskan cerita-cerita tragedi yang dasyat, kejadian dramatis yang mencekam.

Romantisisme merupakan gerakan yang meneruskan Neoklasisisme tetapi sekaligus mereaksi dan menentang klasisisme. Pelopor gerakan Romantisisme adalah **Theodore Gericault** (1791-1824) dengan salah satu karyanya yang terkenal “*Rakit Medusa*” (1818). Sebagai kelanjutan, Romantisisme tetap merupakan gerakan seni yang lari dari kenyataan hidup, menggarap dunia yang ideal dan misterius dengan menggunakan teknik-teknik akademisme yang rasional.

Perbedaan dasar antara Neoklasisisme dan Romantisisme adalah:

- a. Orientasi seni Neoklasisisme pada seni klasik yang serba rasional, sedangkan Romantisisme pada dunia misteri yang baru yang terungkap dari cerita-cerita roman yang emosional dan imajinatif, cerita-cerita dari China, Islam, dan Afrika (eksotisme).
- b. Tema seni dalam Neoklasisisme bersumber pada cerita-cerita klasik yang mencerminkan kehidupan para bangsawan, sedangkan tema Romantisisme pada cerita roman dengan kejadian-kejadian yang dramatis mengharukan.
- c. Seni Neoklasisisme tidak menonjolkan peranan unsur pribadi, sedangkan Romantisisme justru menonjolkan perasaan pribadi (emosional).

Jika dikaji secara mendalam, karya seni Romantisme memiliki ciri-ciri khasnya sebagai berikut:

- a. Komposisi lukisan tidak statis, tetapi komposisi yang mengungkapkan kesan dramatik, misalnya dengan komposisi diagonal.
- b. Unsur warna dan gelap terang ditonjolkan untuk mencapai kesan dramatisnya.

Pelukis yang terkenal dengan menampilkan ciri-ciri tersebut ialah Delacroix (1798-1863). Jiwa Romantisnya tampak pada kebiasaan hidup berpetualang (bohemianisme), meskipun ia sukses dalam lingkungan salon. Ia pemuja pelukis Rubens dan Michelangelo (dari periode Renesan). Karya-karya Delacroix yang terkenal di antaranya “Pembunuhan besar-besaran di Scio” (1824), “Perburuan Senja”, dan “Perampokan Rebecca”.

Pengaruh Romantisme pernah dialami oleh pelopor seni lukis baru Indonesia yaitu Raden Saleh Syarif Bustaman yang memperoleh pengalaman seni Romantisme di Eropa.

Neoklasisisme dan Romantisme adalah dua gerakan dan sekaligus dua aliran (gaya) yang bertentangan. Pertentangan tersebut pada dasarnya tidak lepas dari misi dan visi terhadap seni. Jika dikaji secara mendalam, keduanya masih tetap mempertahankan citra akademisme yang bersumber pada kaidah teknis seni klasik. Keduanya berkarya dengan misteri, dan ikatan tradisi, hingga muncul reaksi berikutnya dari kaum Realisme.

Seni Rupa Realisme

Gerakan Realisme muncul karena menentang seni Neoklasisisme dan Romantisme. Jika Neoklasisisme menggunakan rasio/intelektualnya dalam mengungkapkan ide, dan Romantisme menggunakan emosinya, maka Realisme berkeinginan menggambarkan *keadaan nyata hidup* manusia. Seniman Realisme berkeinginan menggambarkan obyek yang benar-benar real, tanpa ilusi, dan bersumber dari kehidupan sehari-hari. Tokoh Realisme yang dianggap menentang

dua aliran sebelumnya -yaitu **Francisco de Goya** (1746-1838), **Honore Daumier** (1807-1879) dan **Gustave Courbet** (1819-1877). Kejadian di sekitar kehidupan para seniman diungkapkan sebagai tema karya seni. Gaya dan aliran Realisme mengungkapkan citra estetik dan realita kehidupan dengan sikap batin yang *lebih otonom*. Mereka tidak lagi banyak terikat oleh tradisi seni klasik. Maka tak heran jika banyak para ahli dan kritikus seni yang menamakan realisme sebagai pelopor aliran seni moderen. Bahkan perkembangan selanjutnya kaum realisme sudah menemukan keasyikannya dalam menyerap realitas melalui interpenetrasinya terhadap alam terbuka. Beberapa pelukis pergi langsung melukis ke luar studio, pergi ke desa dan hutan. Mereka akrab dengan lingkungan alam yang asri. Pengamatan langsung terhadap alam akan menimbulkan subyektivitas dalam menangkap gejala alam (persepsi alam). Setiap pelukis menemukan -secara empirik- sesuatu yang baru, yaitu tentang gejala cahaya dan ilmu warna. Dalam sejarah tertulis nama seniman Rousseau, Jules Dupre, JE Millet, dan Corot, yang menamakan dirinya kelompok *Barbizon*. Kelompok ini yang menentang seni akademis (sekaligus juga menentang tradisi klasik) karena atas pengalaman hidup mereka di desa Barbizon –dekat hutan Fontainebleau, Paris—menemukan berbagai kebaruan yang bisa memuaskan perasaan dan menyalurkan kebebasan berkarya.

Tema seni rupa (lukis) bersumber pada kejadian sehari-hari yang ada di lingkungan hidup para seniman. Peperangan dan kekejaman dari rezim Napoleon misalnya ditumpahkan pengalaman itu ke dalam karya seni lukis mereka. Di samping itu tema potret juga terkenal dengan ungkapan yang sangat realistis. Realisme Daumier tampak pada karya-karya karikturnya dengan teknik lithografi.

Dalam penguasaan anatomi dan proporsi tampak pada karya-karya gambarnya. Courbet memandang lukisannya sebagai seni yang kongkrit, yang mengungkapkan sesuatu yang serba menurut kenyataan berdasarkan pencerapan indera. Courbet lebih jelas mengungkap realitas kehidupan manusia seperti tampak dalam karya-karya yang terkenal yaitu: Pemakaman di Ornans, suatu tema lukisan kehidupan biasa yang tidak mungkin ada pada lukisan Neoklasisisme dan Romantisisme.

gaya seni Realisme sering dikacaukan dengan gaya Naturalisme. Kaum Naturalisme berusaha mengungkapkan segala sesuatu sesuai dengan wujud kenyataan (nature). Manusia atau alam dengan fenomenanya diungkapkan sebagaimana mata kita memandang dan menangkap. Untuk memberikan kesan mirip dan akurat, artinya bahwa susunan, perbandingan, keseimbangan, tekstur (barik), warna dan unsur-unsur visual lainnya, diusahakan setepat mungkin sesuai mata kita memandang.

Sebaliknya dalam aliran (gaya) Realisme, cenderung melukiskan kenyataan dari kehidupan manusia. Ada kecenderungan seniman untuk menyatakan realitas berdasarkan persepsinya sendiri, baik dari segi internal maupun eksternal, yang diterjemahkan dalam idiomnya yang otonom.

Ada dua sikap fundamental yang dapat dibedakan dalam pernyataan seniman dari gaya Realisme, yaitu:

- a. Sikap menyatakan realitas dalam representasi;
- b. Sikap menyatakan realitas melalui Metaphora dan Abstraksi (Yudoseputro,1987).

Dalam kesenian modern, para seniman memilih sikap yang kedua sehingga ungkapan seninya lebih cenderung berasosiasi dengan seni nonrealistik atau disebut seni abstrak. Pada tahun 1830-1840 ada beberapa pelukis yang tergabung dalam ikatan yang disebut kelompok Barbizon, yang gigih menentang akademis. Mereka ini di antaranya Theodore Rousseau, Jules Dupre, J.E. Millet, dan Camille Corot, yang menentang akademis dan meletakkan dasar perkembangan dari aliran Impresionisme. Barbizon adalah nama desa dekan hutan Fontainebleau (dekat Paris), tempat berkumpul para pelukis alam.

Karya Millet bertemakan sekitar kehidupan petani yang mengandung nilai ekspresi dari kehidupan yang keras dan miskin. Pada tahun 1837 meneruskan pelajaran melukis, dan karyanya masuk salon. Beberapa karya lukisannya yang terkenal yaitu *Jalanan di Ladang Gandum*, *Oidipus*, *Tukang Tampi*, dan *Penabur Benih*.

Corot adalah pelukis Barbizon yang menjadi penghubung tradisi lama dan baru. Tradisi formal yang konstruktif dalam lukisannya terasa sama dengan lukisan Poussin. Sebaliknya dalam lukisan potret, Corot lebih memperlihatkan ciri aliran Realisme. Karya lukisnya yang terkenal yaitu: Pemandangan di Venezia, Wanita Bermutiara, dan Dua Orang dalam Biduk.

Edward Manet adalah pelukis yang termasuk kelompok seniman yang ditolak lukisannya oleh Salon. Dia mengadakan pameran dan penampilan karyanya di Salon Des Refuses. Salon ini adalah tempat pameran yang diadakan oleh Napoleon III untuk menggelar karya-karya seniman yang ditolak oleh Salon dari kelompok akademi (skandal kaum borjuis). Manet sangat tertarik oleh karya Velazquez, juga terpengaruh oleh karya Goya. Di samping itu juga ia memperlihatkan tradisi Jepang (pada pameran *Paris World Fair* tahun 1862). sesudah tahun 1874 (pameran pertama Impresionisme), Manet makin dekat dengan golongan Impresionisme. Karya lukisannya yang terkenal adalah Emile Zola, Wanita dengan Kipas, Olympia, Boating, dan Le Dejeuner.

Seni Rupa Impresionisme

Istilah Impresionisme dipakai mulai tahun 1874 diarahkan kepada karya para pelukis Realisme Perancis. Istilah ini tercantum dalam judul lukisan Monet, yang dalam katalognya diberi judul "*Impressionism, Rising Sun*". Nama ini oleh seorang kritikus seni, Louis Leroy dipakai sebagai nama ejekan pameran (eksposisi) kaum Impresionisme. Pada akhir abad ke-19 istilah ini dipandang sebagai gerakan seni lukis modern.

Lukisan Impresionisme menampilkan ciri-ciri sebagai berikut:

- a. Lukisan adalah pernyataan berdasarkan kebenaran penglihatan (kebenaran optik) dalam penggunaan warna dan cahaya. Atas dasar pengalaman, warna tidak memiliki arti simbolis dan idealisasi seperti dalam Klasisisme dan Romantisisme (juga nanti dalam Simbolisme). Karena itu Impresionisme disebut juga sebagai aliran Realisme dalam Warna.

- b. Pokok lukisan (subject-matter) tidak memegang peranan penting dalam arti mengaburkan pokok lukisan dengan latar belakang. Ini yang disebut devaluasi pokok lukisan.
- c. Lukisan berdasarkan ilmu pengetahuan, yaitu pengetahuan tentang cahaya. Cahaya yang tampak putih dapat dibiarkan diuraikan (dibiaskan) melalui kaca prisma menjadi warna-warna pelangi (warna spektrum). Dalam Impresionisme tidak dikenal warna hitam, dan sebagai gantinya adalah warna biru, ungu, atau coklat.
- d. Kecenderungan bentuk yang mengaburkan dalam Impresionisme disebabkan oleh karena cara memandang yang menyeluruh pada obyek. Akibatnya garis (kontur) tidak tampak sebagai pembatas bentuk.

Tanda-tanda bahwa Impresionisme memiliki ciri-ciri seni modern yaitu:

- a. Karya seni yang tidak mengikatkan pada tradisi seni yang lampau atau yang berlaku.
- b. Karya seni yang didukung oleh kebebasan dan pengalaman pribadi seniman, kebebasan berekspresi meskipun berdasarkan konsep Impresionisme.
- c. Cita rasa seni yang tidak mengikatkan kepada bentuk yang ada di alam.
- d. Karya seni yang didukung oleh perkembangan ilmu pengetahuan dan teknologi.

Para seniman Impresionisme yang pertama didukung dengan adanya kegiatan pameran lukisan dari pelukis Perancis seperti: Renoir, Sisilely, Pissaro, Cezanne, Degas, Boudin, dan Morisot. Di antara mereka kemudian menjadi pelopor dari gerakan baru dalam seni lukis modern.

Beberapa seniman terkenal dari gaya Impresionisme ialah Monet (1840-1926). Monet sebagai pelukis luar studio (*outdoor painting*) tidak menonjolkan tokoh manusia dari latar belakang atau dengan jalan menggambarkan latar belakang. Lukisan tidak memperlihatkan bentuk yang jelas yang kemudian menjadi ciri dari gaya Impresionisme. Karya lukisnya antara lain: *Dejeuner sur L'herbe* (Makan di

Rerumpunan), *Femmes au jardin* (Wanita-wanita di Kebun), dan Kolam dengan Teratai.

Pelukis yang lain ialah Renoir (1841-1919). Renoir ialah pelukis yang gemar melukis wanita, karena menurutnya wanita memiliki wujud yang mengasyikkan . Ia melukis wanita dengan warna-warna menggairahkan, cemerlang, yang menjadi ciri Impresionisme. Karena biasa melukis di luar studio, dia melupakan komposisi formal, dan selanjutnya ia tidak lagi banyak berkreasi dalam melukis. Karya lukisnya antara lain: Bertelanjang di Bawah Matahari, Makan Siang di Pesta Perahu, dan Orang Mandi dengan Grifon.

Pelukis potret Impresionisme ialah Degas (1834-1917). Pelukis ini yang menampilkan perwatakan tokoh-tokoh yang memperlihatkan ciri-ciri Impresionisme. Karyanya sangat menonjol karena tema-tema penari Balet dengan kekuatan nilai gambarnya yang spontan dengan media pastel. Karyanya yang terkenal: Potret Seorang Gadis, Keluarga Balleli, dan Tarian (Foyer de la Danse). Ada seorang pelukis cacat dari kelompok ini yaitu Henry de Toulouse Loutrec (1804-1901). Pelukis yang riwayat hidupnya penuh kegetiran, terutama disebabkan karena cacat fisiknya. Dia terkenal karena lukisannya, terutama potret, memperlihatkan garis-garis yang tegas dan ekspresif, meskipun banyak pula melukis pertunjukan kabaret dengan gaya yang khas Impresionisme. Karya lukisnya yang terkenal antara lain: *Au Moulin Rouge*, dan *Salon di Rue des Moulins*.

Pengalaman empirik pelukis Impresionisme tentang kesan warna melahirkan teknik melukis dengan sapuan (totolan) kuas dengan warna murni yang berdekatan dalam bidang lukisan. Ada pembagian sistematik dari nada-nada warna yang dipelajari . Timbullah kesan baru pada lukisan Impresionisme yang disebut *Neo Impresionisme*. Sesuai dengan tekniknya juga disebut *Pointilisme*. Para pelukis yang termasuk dalam aliran ini antara lain:

- a. Seurat (1859-1891)
- b. Paul Signac (1863-1935)

Signac belajar teknik divisionisme dari Seurat yang menemukan teori warna berdasarkan campuran optis dari pigmen yang memberikan kesan membur dari mata memandang. Gerakan divisionisme sangat berperan pada aliran Fauvisme, dan karya-karya seniman dari aliran itu masuk ke dalam Salon *des Independants* (1884).

Impresionisme pada umumnya tergolong gerakan yang antiklasik, sebab Impresionisme juga sebenarnya tidaklah berbeda dengan Realisme. Bahkan para ahli menyebutnya sebagai *realisme warna* atau realisme cahaya. Artinya bahwa Impresionisme tetap disebut sebagai Realisme, hanya dengan pewarnaan yang agak berbeda. Impresionisme menampilkan kekuatan warna sebagai pengganti sinar matahari yang dipantulkan oleh obyek dedaunan, pohon dan yang ada di alam. Tampak yang dilukiskan hanyalah kesan-kesan obyek saja, tanpa detail, tanpa *outline* (kontur).

3. KEPELOPORAN SENI RUPA MODERN

Seni Rupa Pascaimpresionisme

Seperti telah diuraikan di muka, seni Impresionisme memiliki ciri-ciri seni modern, yaitu :

- 1) Karya seni yang tidak mengikat pada tradisi seni yang lampau atau yang berlaku;
- 2) Karya seni yang didukung oleh kebebasan berekspresi meskipun berdasarkan konsep impresionistis;
- 3) Cita rasa seni yang tidak mengikat kepada bentuk yang ada di alam;
- 4) Karya seni yang didukung oleh perkembangan ilmu pengetahuan dan teknologi.

Perkembangan akhir seni rupa Impresionisme ditandai oleh kecenderungan para seniman dalam mengekspresikan gagasannya secara individual. Keregangan atau bahkan keingkaran terhadap tradisi seni masa lalu semakin ditajamkan. Hal ini merupakan kelanjutan dari rasa kebebasan dan otonomi dalam melahirkan berbagai ide seni dengan teknik dan konsep estetika yang mandiri. Tradisi seni klasik yang terikat pada bentuk yang ada di alam diubah dengan pengolahan bentuk alam. Penerapan ilmu pengetahuan dan teknologi pada penciptaan seni tampak memberikan napas baru pada karya seni pascaimpresionisme.

Ciri-ciri seni modern ini akan nampak pada perkembangan seni Impresionisme akhir (dan dinamakan pula Post Impresionisme atau Pascaimpresionisme). Pada masa ini terkenal tiga tokoh seniman yang merintis perkembangan baru dalam seni rupa modern di Eropa. Bahkan mereka ini yang membuka pintu ke arah gerakan *seni abad kedua puluh*. Ketiga orang tokoh tersebut adalah **Paul Cezanne**, **Vincent van Gogh**, dan **Paul Gauguin**, yang melihat *kebenaran alam tidak sama dengan kebenaran seni*.

Para seniman Post Impresionisme memperlihatkan tanda-tanda yang berbeda dari para seniman Impresionisme yang lain. Mereka melihat kebenaran yang ada di alam tidak sama dengan kebenaran seni. Seni bukanlah tiruan alam. Berkarya seni bukanlah meniru alam secara visual-realistis, tetapi mengubah alam menjadi karya seni. Pada umumnya seniman Post Impresionisme merasa jenuh dengan cara berpikir Impresionisme yang terlampau rasional tentang realitas warna. Maka untuk mengungkapkan ketidakpuasannya itu mereka mencoba memberikan bobot seni ini dengan tekanan yang berlainan. **Cezanne** menekankan pada *bentuk*; **van Gogh** pada *ekspresi*, sedangkan **Gauguin** pada *nilai-nilai perlambangan*. Ketiga tokoh seniman ini berangkat merintis jalan sendiri-sendiri sekalipun berdasar pada aliran Impresionisme yang sama.

Paul Cezanne

Paul Cezanne (1839-1906) ialah seorang pelukis kelahiran Perancis Selatan (di Aix-en-Provence) yang belajar melukis dari Courbet dan Manet. Pada tahun 1861 Cezanne belajar ke Paris yang terkenal sebagai pusat seni dunia. Ia tekun mengkaji dan mempelajari teknik dan estetika seni lukis Eropa yang dijumpainya di Museum Louvre. Teknik melukis Impresionistik dipelajarinya dari Camille Pissarro. Pada tahun 1879 ia kembali lagi ke Aix-en-Provence tempat kelahirannya. Kegiatan melukisnya dilakukan di tempat kelahirannya itu dengan tenang. Kebiasaan melukis di tempat yang jauh dari kerumunan orang, dan dengan semangat yang tinggi, ia mampu berkarya seni lukis yang gemilang.

Cezanne termasuk seniman yang memelopori seni rupa modern Barat (Eropa). Ia memandang dunia secara objektif. Ia ingin memandang dunia sebagai obyek apa adanya, tanpa intervensi pikiran dan emosi. Ia memandang cara kerja kaum Impresionis yang terlalu *subjektif*, yaitu melihat apa yang diterima oleh matanya karena pemantulan sinar. Cezanne melihat gejala tanpa bentuk (*amorf*) pada impresionisme. Untuk itu ia mencoba mendalami obyek tidak sekedar berhenti di

permukaan saja. Dia berkata, “*Saya tidak ingin memreproduksi alam, tapi saya mencipta kembali alam.*”

Hal ini berarti bahwa Cezanne ingin mengubah dan memperbaiki objek sesuai dengan dasar ingin memperoleh bentuk yang kuat. Segala bentuk baginya bersumber pada bentuk geometris (dapat dikembalikan pada bentuk ilmu ukur) seperti kubus, selinder, limas, bola dan lain-lain). Untuk itu ia perlu membuat deformasi dari bentuk objek. Pandangan-pandangan dalam seni lukis yang dapat dipetik dari Cezanne tampak pada pernyataan-pernyataannya, "Aku ingin bertindak seperti Poussin lagi, dengan model dari alam, dan "Aku ingin menjadikan impresionisme sesuatu yang pejal dan tahan lama sebagai layaknya seni-seni yang ada di Museum (Soedarso Sp, 2000:71-72). Jika Poussin berkonstruksi kuat dalam lukisannya dengan menyusun unsur-unsur yang terpilihnya dari alam, maka Cezanne memperbaiki alam dengan kekuatan bentuk baru yang tahan lama. Karyanya yang terkenal adalah Rumah Orang Hukuman, Pemandangan dari Gardanne, *Mont Sainte-Victorie*, *The Great Bathers*.

Vincent van Gogh

Vincent van Gogh (1853-1890) adalah seorang pelukis Post Impresionisme yang berkemampuan menampilkan pernyataan objek yang paling hakiki menyatu dengan perasaannya. Karya-karya van Gogh ialah pencerminan dari hidup yang penuh penderitaan, emosi yang meluap, kegagalan hidup. Bagi Van Gogh, realitas dan emosi dipersatukan. Objek adalah alamiah dan batiniah. Beberapa karyanya yang terkenal yaitu Bunga-bunga Matahari, Pemandangan dengan Pohon Jaitun, Jalan dengan Cypress, dan Malam Penuh Bintang. Lukisan-lukisan Van Gogh mencerminkan kekayaan pernyataan batin yang sangat objektif, sebagai suatu pemuasan diri (*self enjoyment*). Gaya dan paham Van Gogh ini kemudian dikatakan sebagai pendekatan dalam gaya Ekspresionisme. Paham dan gaya Ekspresionisme ini berkembang pula di Perancis dan Jerman.

Goresan pendek-pendek van Gogh dikembangkan dari teknik melukis impresionistik dan pointilisme Seurat, dengan warna-warna cemerlang. Garis-garis pendek ini kemudian berubah membentuk gelombang yang melengkung dan melilit-lilit penuh irama. Lekukan yang ritmis dan seakan-akan bermelodi itu berisi luapan emosi yang bergejolak. Perasaan objektifnya tergambar penuh memenuhi bidang lukis dengan kekuatan garis, dan warna yang ekspresif.

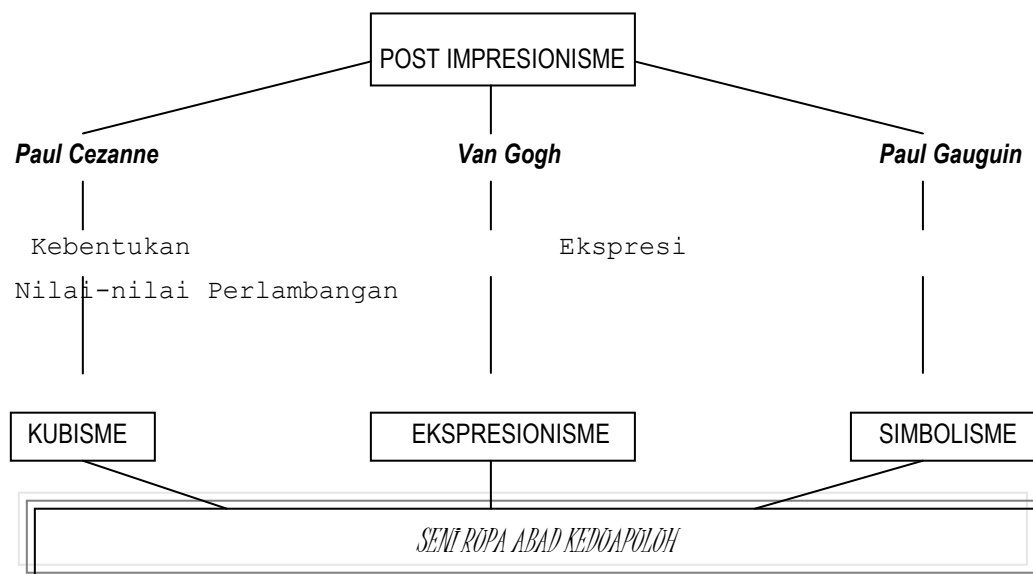
Kekarya van Gogh pada dasarnya adalah perjuangan hidupnya yang gigih dan penuh penderitaan. Di samping perjuangannya sendiri, ia juga didukung oleh adiknya sendiri, Theo. Adiknya membantu kebutuhan melukisnya, dan kebutuhan hidupnya sehari-hari. Hasil penjualan lukisan van Gogh pada waktu itu tidak menguntungkan, karena di samping karyanya itu belum dikenal dan dipahami orang. Selam hidupnya, karya yang terjual murah ialah Kebun Anggur Merah. Tapi sekarang lukisan van Gogh sudah sangat tinggi, atau mungkin tergolong lukisan yang tertinggi harganya, misalnya lukisan Bunga Matahari (US \$ 39,9: April 1987). Memang van Gogh tidak dapat menikmati hasil jerih payahnya itu, tapi adiknya lah yang dapat merasakan perjuangannya.

Paul Gauguin

Paul Gauguin (1848-1903) ialah seorang pelukis yang senang menggunakan warna-warna cemerlang (bandingkan dengan Impresionisme), bentuk tokoh-tokoh disederhanakan menjadi garis-garis esensial dan berusaha menghindari pembentukan plastisitas dengan bayang-bayang. Kebiasaan ini membuat lukisannya menjadi dekoratif. Jiwa eksotisnya selalu ingin mencari yang lain dari yang lain sehingga ia meninggalkan kebudayaan Eropa dan pergi ke lautan teduh. Gauguin selanjutnya berperan dalam aliran Simbolisme atau terkenal dengan Nabisme untuk generasi berikutnya seperti pada pelukis Bonnard Vuillard dan Dennis. Beberapa karya Gauguin yang terkenal yaitu Potret seorang wanita, dewi Maria, Yesus Disalib, dll.

Jiwa berpetualang Gauguin dilakukannya di tempat yang jauh dari Eropa (Paris, Perancis). Ia pergi ke hutan di sebuah pulau di Lautan Teduh. Dalam ketenangan alam Tahiti yang indah ia seakan-akan terbenam dalam keasingan dan keasyikan tradisi yang baru. Lukisannya yang menampilkan dunia primitif dan eksotik itu memberikan kepuasan tersendiri. Lukisan yang bertemakan lautan Teduh di antaranya *Hina Te Fatau*, dan *Manau Tupapau*.

Untuk memperjelas tentang kepeloporan ketiga tokoh seniman Post Impresionisme dalam gerakan seni rupa modern, dapat dilihat pada bagan berikut ini:



Kepeloporan ketiga tokoh seniman tersebut dapat kita amati jejak dan pengaruhnya pada banyak seniman dalam perkembangan gaya dan paham selanjutnya (seni rupa abad kedua puluh). Pembahasan seni rupa modern di Barat (khususnya Eropa) dapat dimulai dari Fauvisme hingga Seni Konseptual (*Conceptual Art*).

4. FAUVISME

Fauvisme merupakan aliran dan gaya seni yang berkembang di Perancis pada akhir abad ke-19. Aliran seni rupa (lukis) ini merambah pula sampai ke beberapa tempat di Eropa, dengan landasan kekaryaan berpegang pada konsep **ekspresionisme** – yang telah dipelopori **van Gogh**.

Konsep Seni Fauvisme

Fauvisme berasal dari kata '*les fauves*' (bahasa Perancis), artinya binatang jalang, binatang buas atau '*the wild beasts*'. Istilah ini pertama kali dikemukakan oleh kritikus Perancis Louis Vauxelles terhadap para pelukis yang menggunakan warna-warna yang barbar (tegas dan berani) dan deformasi dari obyek lukisan pada pameran *salon d'Automne* tahun 1905.

Aliran Fauvisme berangkat dari usaha menyempurnakan aliran Impresionisme, suatu peningkatan gaya Paul Gauguin yang dekoratif dan gaya ekspresionisme dari van Gogh. Meskipun aliran Fauvisme tidak memperlihatkan teknik yang sama dan konsisten, tetapi selalu mengandung ciri-ciri yang sama yaitu kekuatan warna, garis blabar yang putus-putus dan penampilan yang serba tidak teratur (*disorganized appearance*). Tanda-tanda aliran Fauvisme tampak kembali pada permulaan karya **Matisse** (1892). Kebebasan dan spontanitas dari tanggapan pribadi seniman dari aliran ini dapat disamakan dengan aliran ekspresionisme.

Seniman Fauvisme

Para pelukis yang dapat digolongkan ke dalam aliran Fauvisme adalah **Rouault**, **Derain**, **Vlaminck**, dan pelopor utamanya Matisse. Yang lain ialah **Raoul Dufy**, **Koes van Dougen**.

Henry Matisse (1869-1954). Menurut Henry Matisse, Fauvisme adalah gerakan reaksi terhadap metodisme yang lamban dari neoImpresionisme Seurat dan Signac (divisionisme). Karya-karyanya yang awal bernada Impresionistis, kemudian pengaruh dari Cezanne dan Gauguin. Pengaruh Cezanne tampak dalam mengungkapkan struktur yang kuat yang ditimbulkan oleh hubungan warna-warna tertentu. Sebagai seorang colorist besar, Matisse banyak terpengaruh oleh pelukis Gauguin dalam menggunakan warna-warna yang bebas dan warna-warna yang murni.

Georges Rouault (1871—1958). Kebebasan pelukis Rouault lebih merupakan keliaran yang membuat lukisannya lebih bersifat Ekspresionisme. Karya seninya tidak memecahkan suatu problem, melainkan melontarkan problem dan isinya banyak merupakan propaganda agama.

5. EKSPRESIONISME di Eropa (Jerman)

Konsep Seni Ekspresionisme

Pada dasarnya aliran ekspresionisme adalah pernyataan dari bentuk ungkapan yang anti klasik dengan kaidah seni yang serba tenang dan halus. Juga tidak ada hubungannya dengan seni Timur yang serba misterius. *Cita-cita ekspresionisme* ialah pembebasan seniman dari kaidah seni akademik dan mengandalkan kepada dorongan yang bersumber **dari dalam** pribadi, suatu pemuasan diri (*self-enjoyment*). Aliran dan gaya ini telah dirintis sebelumnya oleh van Gogh.

Ada kecenderungan dari Ekspresionisme untuk pembebasan diri (*individualisasi*) dalam berekspresi. Pribadi sadar akan pengorbanan diri, introspeksi dan menjauhkan diri.

Para pelopor aliran ini kebanyakan dari Jerman, sebagai protes terhadap optimisme dan materialisme dari kaum Impresionisme. Yang paling terkenal kelompok Ekspresionisme di abad ke-20 adalah di sekolah Jerman yang dipelopori oleh Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, dan Karl Schmidt-Rottluff

Pada tahun 1905 mereka membuat sebuah kelompok di Dresden yang disebut **Die Brücke** (*The Bridge*). Di tahun 1906 mereka bergabung dengan **Emil Nolde** dan **Mark Pechstein**, tahun berikutnya (1910) bergabung bersama **Otto Muller**. Prinsip dari kelompok ini adalah *menolak tradisi akademik*, Realisme dan Impresionisme. Mereka mendapat inspirasi dari keadaan Jerman pada saat itu dan seni-seni zaman Renaissance, Art Nouveau, Seni Primitif dan PostImpresionisme Perancis (van Gogh, Cezanne, dan Gauguin). Nama mereka melambangkan *Jembatan Kebersamaan* yang menghubungkan mereka dengan masa yang akan datang. Kebanyakan dari mereka tidak terlatih di bidang seni tetapi warna-

warnanya keras dan bentuk-bentuk distorsi dalam karya mereka berhasil mengekspresikan kekuatan perasaan dan imajinasi tentang kehidupan. Kekontrasan warna hitam-putih dalam karya-karya cukilan kayu mereka, sebuah media yang dibangkitkan lagi dengan efektif. Di tahun 1912 mereka mengadakan pameran lukisan bersama sebuah kelompok di Munich yang disebut *der Blaue Reiter* (*The Blue Rider*).

Pelukis Jerman yang lain ialah **Franz Marc**, **August Macky** dan **Heinrich Campendonk**, pelukis Swiss **Paul Klee** dan pelukis Rusia **Wassiliy Kandinsky**. Die Brucke bubar dan menghentikan segala kegiatannya pada tahun 1913 dalam percekocokan dan pada masa perang dunia ke-1. Sebuah fase baru dari Ekspresionisme Jerman yang disebut **Die Neue Sachlichkeit** (*the newobjectivity*) tumbuh dari kekecewaan terhadap perang dunia ke-1, yang ditemukan oleh **Otto Dix** dan **George Grosz**. Ciri-ciri tema cenderung lebih memperlihatkan kondisi nyata masyarakat (sosial) yang berupa sindiran atau kritik. Gaya ekspresionisme pada saat itu telah menjadi sebuah gerakan internasional. Pengaruhnya terlihat pada karya-karya pelukis Austria, **George Rouault**, di Lituania lahir seniman **Chaim Soutine**, di Bulgaria lahir pelukis **Jules Pascin** dan di Amerika **Mark Weber**.

Para seniman Ekspresionisme Eropa banyak mempengaruhi perkembangan para seniman ekspresionisme Jerman. Mereka di antaranya **Vincent van Gogh** (1853-1890), **James Sidney Ensor** (1860-1949), **Edvard Munch** (1863-1944). **Van Gogh** adalah seorang ekspresionis sejati yang menerapkan pendekatannya dalam perjalanan sejarah seni rupa modern di Eropa secara konsekuen. Van Gogh lahir di pada tanggal 30 Maret 1853, putra salah seorang pastor Protestan Belanda. Pada masa kecil van Gogh dijuluki sebagai anak yang pemurung dan temperamennya selalu tampak gelisah. Pada usia 27 tahun ia menjadi seorang pekerja di sebuah galeri, pengajar kursus bahasa Perancis, dan seorang pengajar Injil sekaligus sebagai seorang buruh tambang di Wasmes Belgia. Pengalamannya menjadi seorang penginjil direfleksikan ke dalam lukisannya yang pertama : *lukisan tentang seorang petani dan penggali kentang*. Dalam karya pertamanya terlihat sangat

kasar dan bersahaja, misalnya lukisan *Potato Eaters* 1885. Dalam karya-karya awalnya diwarnai dengan suasana gelap dan suram, kadang-kadang kasar mengungkapkan perasaannya tentang kemelaratan dan kemiskinan yang dilihatnya di pertambangan batu-bara di Belgia. Di tahun 1886 van Gogh pergi ke Paris dan tinggal bersama saudara lelakinya Theo van Gogh, di sebuah toko yang menjual benda-benda seni, dan dia menjadi lebih akrab dengan perkembangan seni baru pada saat itu. Dia juga terpengaruh oleh seni Impresionisme dan karya grafis Jepang **Hiroshige** dan **Hokusai**. Hal ini tampak pada eksperimen berkarya seni dua dimensi dengan menggunakan teknik tersebut. Pada penampilan warna-warna lukisannya, ia terlihat dipengaruhi kuat oleh Pissaro dan Seurat. Pada sekitar tahun 1888 van Gogh meninggalkan Paris ke sebelah selatan Perancis. Di sana ia melukis pemandangan ladang pohon cemara, petani dan karakteristik kehidupan desa tersebut. Selama hidup di Arles ia mulai menggunakan sapuan-sapuan kasar seperti putaran angin dengan warna kuning hijau dan biru seperti terlihat dalam karya *Bedroom at Arles* (1888) dan *Star Night* (1889).

Van Gogh pada akhir hidupnya tidaklah menunjukkan kesenangan dan kegembiraan dalam menikmati jerih payah berkeseniannya, bahkan dia meninggal karena bunuh diri, pada bulan Juli 1890. Lebih dari 700 surat yang ditulis van Gogh dan dikirim kepada saudaranya Theo (diterbitkan tahun 1911, dan diterjemahkan tahun 1958). Isinya berisi riwayat hidup van Gogh yang luar biasa dan tidak biasa; tergambar dalam 750 lukisan dan 1600 gambar.

Di Perancis, seniman Chaim Soutine dan pelukis Jerman Oskar Kokoschka, Ernst Ludwig Kirchner dan Emil Nolde memberikan rasa hormatnya kepad van Gogh sebagai pelopor terkemuka ekspresionisme. Pada tahun 1973 dibukalah museum *Rijksmuseum Vincent van Gogh*, berisi koleksi 1000 lukisan, sketsa dan surat-surat van Gogh.

James Sidney Ensor seorang pelukis Belgia pertama yang meletakkan prinsip unik kemanusiaan yang aneh dalam gaya ekspresionisme dan surealisme. Ensor lahir di

Oostende Belgia dan selama tiga tahun di *Brussel Academy* (1877-1880). Dia tinggal menetap di Oostende sampai akhir hayatnya. Karya-karya terakhirnya bertema pemandangan tradisional, alam benda, potret, dan gambar interior dalam kedalaman warna yang kaya dan menaklukkan warna yang menyala seakan bergetar. Pertengahan tahun 1880 dia terpengaruh warna-warna cemerlang Impresionisme. Keanehan imajinasi dari seorang master –Flemis dalam Hieronymus Bosch dan Bruegel the Elder telah menempatkan diri sebagai orang Avant Garde dalam tema dan gaya. Dia mengambil prinsip *subject-matter* dari kerumunan orang-orang yang sedang berlibur di Oostende dengan ungkapannya yang spontan dan penuh dengan kebencian. Ia menggambarkan seseorang dengan badut atau rangka atau meletakkan wajah-wajah mereka dengan topeng-topeng karnaval. Hal tersebut merepresentasikan tentang manusia-manusia yang bodoh, sis-sia angkuh dan menjijikkan. Keadaan itu dilukiskan dalam sebuah kanvas yang sangat besar sekali: *Christ's Entry Brussels in 1889* (1888). Ensor dengan sengaja menggunakan warna-warna yang mengkilat dan kasar. Karya-karyanya mempunyai pengaruh penting pada lukisan abad ke-20. Subyek-subyek yang menyeramkan telah memberikan jalan bagi Dadaisme dan Surealisme. Tekniknya terutama dalam sapuan-sapuannya dan warna-warnanya mengarah secara langsung ke ekspresionisme. Dia meninggal di Oostende yang sekarang menjadi sebuah museum yang menyajikan hasil-hasil karyanya.

Edvard Munch adalah seniman Norwegia yang karya-karyanya mengungkapkan suasana murung penuh kesedihan dan penderitaan. Sikap-sikap tokoh yang dilukiskan nampak berkesan layu, mungkin juga penggambaran ini sebagai cermin dari pribadinya yang melankolis. Munch lahir di Loten Norwegia, 12 Desember 1863. Ia mulai melukis dari umur 17 tahun di Christania (sekarang Oslo). Dia pernah menerima penghargaan pada tahun 1885 saat dia sedang belajar singkat di Paris. Pertama kali dia mendapat pengaruh dari Impresionisme dan Post Impresionisme, kemudian memunculkan gaya pribadinya yang tumbuh dan berkembang menyangkut penderitaan dan kesakitan.

Untuk lebih jauhnya terlihat dalam lukisannya yang berjudul *The Scream* (1892), *The Sick Child* (1881-1886) yang semuanya memperlihatkan trauma masa kecilnya tentang kematian ibunya dan saudara perempuannya yang meninggal akibat penyakit TBC. Suasana murung meliputi seluruh lukisannya. Contohnya : *The Bridge*, melukiskan seorang lemah yang sedang menutupi wajahnya. Garis-garis tegas dan berat bergelombang dengan komposisi statis harmonis antara warna gelap dan terang tercapai melalui nada-nada kuat. Di samping melukis juga membuat cukilan kayu.

Tahun 1908 kegelisahannya menjadi parah , yang akhirnya harus dirawat di rumah sakit. Ia kembali ke Norwegia tahun 1909 dan meninggal di Oslo tanggal 23 Januari 1944. Karya-karyanya menjadi pusat perhatian utama bagi para seniman Jerman dalam membentuk gerakan Ekspresionisme Jerman.

Dasar pemikiran dalam konsepsinya adalah bahwa dengan melalui berkarya, dia berusaha mencari arti hidup, dalam ketakutan, dan harapan manusia. Hal ini didasarkan atas sikap pribadinya yang melankolis (murung).

Seniman Ekspresionisme Jerman

Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), seorang pelukis Jerman yang merupakan salah seorang pelopor Ekspresionisme. Ia mendapat pengaruh kuat dalam hal warna dan distorsi bentuk dari gaya neoimpresionisme dan ekspresionisme Afrika, serta ukiran kayu pada kapal laut. Sebagai pendiri kelompok Die Brucke di Dresden 1905, ia mencoba menyaring bentuk-bentuk alam ke dalam bentuk-bentuk yang radikal dan sederhana tetapi brutal. Seperti pada lukisan *Selfportrait with Model* (1907). Garis dan warna dalam lukisan itu tampak bertabrakan. Sebagai gambaran dari emosi yang meluap dan garang. Setelah pindah ke Berlin, ia banyak melukis dengan gaya - gaya yang lebih ekspresif khususnya tentang pemandangan dengan wanita. Misalnya *Five Women in the Street* (1913), dengan distorsi yang aneh memperolok-olokan kenyataan sosial di Berlin. Lukisannya di akhir tahun

1920 semakin bertambah abstrak. **Nazi** pada zaman itu menganggap lukisannya telah mengalami kemerosotan dan sekitar 600 lukisannya disita. Segera setelah itu ia memutuskan untuk bunuh diri.

Emil Nolde (1867-1956), adalah salah seorang seniman Ekspresionisme Jerman yang terkemuka. Nama aslinya Emil Hansen. Dia banyak terpengaruh oleh van Gogh, Edvard Munch dan James Ensor, yang mengajarkan tentang visi dan eksperimentasi warna yang membawanya ke jajaran depan. Dalam sebuah perjalanannya ke Papuanugini tahun 1913 dan 1914, dia dipengaruhi seni suku tersebut, terutama dalam aspek deformasi bentuk dan pola permukaan yang sangat kasar dan warna-warna yang sangat kontras. Dia juga tertarik pada konsep-konsep interior dan pemandangan alam dengan sosok manusia. Dalam lukisan pemandangannya yang berjudul *March* (1919), digambarkan sebuah suasana orang-orang yang tidak menyenangkan (atau berkesan menyedihkan). Demikian juga dalam lukisannya yang berjudul *The Reveler* (1919), lukisannya memperlihatkan wajah bertopeng kasar, yang merupakan dasar ungkapan emosi yang sederhana. Dalam karyanya *Life of Maria Aegiftica* (1912), dia berusaha mengungkapkan imajinasi kehidupan keagamaan tentang pemandangan perjanjian lama. Dia juga mencela kemerosotan seniman yang disebabkan Nazi yang melarang melukis (pada tahun 1941).

Franz Marc (1880-1916) adalah seorang anggota penting dari kelompok *Der Blaue Reiter*. Marc yang lahir di Munich, adalah seorang seniman yang banyak mengetahui tentang lukisan binatang-binatang --khususnya kuda dan rusa. Hal ini sebagai ungkapan rasa cintanya terhadap alam. Karyanya yang berjudul *Blue Horse* (1911) menggunakan jenis garis yang melengkung dengan warna-warna yang tidak realistis. Sesudah tahun 1913, dia mengubah gayanya menuju abstrak. Usianya berakhir dalam peristiwa perang dunia ke-1.

Wassily Kandinsky (1866-1944) adalah seorang seniman Rusia yang tinggal di Munich. Kandinsky mengeksplorasi dan mengeksploitasi kemungkinan

penyederhanaan bentuk hingga membuat dia menjadi salah seorang inovator dari seni moderen. Sebagai seorang seniman yang sekaligus seorang ilmuwan, dia memainkan peran penting dalam perkembangan seni abstrak. Kandinsky yang dilahirkan di Moskow, 4 Desember 1866, belajar berkarya seni rupa di Akademi Seni Murni Munich Jerman (dari tahun 1896-1900). Pada awalnya dia menolak gaya naturalisme, tetapi pada tahun 1909 setelah mengadakan perjalanan ke Paris, dia begitu tertarik pada karya seni Fauvisme dan Post Impresionisme. Ketertarikannya pada dua aliran tersebut akan tampak pada intensitas warna yang tinggi dan komposisinya menjadi *disorganized* (cenderung ada ketidakteraturan). Karya awalnya mengambil pola-pola datar, bidang warna yang luas. Sekitar tahun 1913 dia mulai bekerja dengan pendekatan pembentukan yang cenderung abstrak. Dalam melukiskan obyek benar-benar mengingkari referensi bentuk fisik alam. Terkadang inspirasinya datang dari judul lagu (dalam musik). Tahun 1911, ketika bersama Franz Marc dan rekan ekspresionis Jerman, Kandinsky membentuk **Der Blaue Reiter**. Dia menghasilkan karya abstrak dan figuratif. Tahun 1912 dia melahirkan teori yang berisi *Concerning the Spiritual in Art*, yang dicantumkan dalam makalahnya tentang seni abstrak yang nonrepresentasional. Isi dari teori tentang kesadaran spiritual dalam seni itu berbunyi :

“Suatu hasil seni terdiri dari unsur, unsur dalam dan unsur luar. Unsur dalam ini ialah emosi dalam jiwa seseorang seniman; dan emosi ini punya kemampuan untuk membangunkan emosi yang serupa dalam penonton ..., unsur dalam ialah emosi yang harus ada dalam suatu hasil seni . Apabila tidak, maka hasil seni itu tentulah kepalsuan. Unsur dalam ini justru menentukan bentuk dan hasil seni tersebut .. Selanjutnya dia mengatakan bahwa bentuk dan warna adalah bahasa yang dapat mengekspresikan emosi, persis seperti nada-nada musik yang dapat langsung menyentuh hati. Akhirnya Kandinsky menutup bukunya dengan suatu kesimpulan, bahwa ada tiga sumber inspirasi : 1) Impresi, ialah kesan langsung dari alam yang ada di luar seniman, 2) improvisasi, ialah ekspresi yang spontan dan yang tidak disadari dari sesuatu yang ada di dalam dan spiritual sifatnya, dan 3) komposisi ialah ekspresi dan perasaan di dalam yang terbentuk dengan lambat dan secara sadar, sekalipun tetap menggunakan perasaan yang tidak rasional.”

Sesudah perang dunia ke-2, dalam lukisan abstraknya terlihat kemunculan bentuk-bentuk geometri yang bersifat formal, garis—garis tajam dan pola yang

teratur. Misalnya lukisan yang diberinya judul *Composition VIII No.260* (1920) merupakan komposisi unsur-unsur visual : garis, warna, dan bentuk yang tersusun membentuk pola geometris. Dalam karya yang lain, *Square* (1914) dia menyempurnakan gaya ini menjadi lebih elegan, dengan model yang kompleks, sehingga menghasilkan lukisan yang seimbang.

Dia adalah salah seorang yang banyak juga mempengaruhi seniman lain pada masa itu. Sebagai seniman yang menggali kemurnian abstrak dan bentuk-bentuk yang nonrepresentasional, Kandinsky telah menyadarkan dan memberi jalan kepada seniman ekspresionisme lainnya, dan mendominasi sekolah-sekolah seni . Dia wafat di Neully-sur-Seine, di luar kota Paris pada 13 Desember 1944.

Paul Klee (1879-1940), adalah seorang seniman lukis, cat air dan grafis yang merupakan salah seorang tokoh seni moderen. Dia dilahirkan di Munchenbuchsee, dekat Bern Swiss pada tanggal 18 desember 1879 dan di tahun 1898 pindah ke Munich. Di sana dia belajar seni di sekolah privat dan di Akademi Munich. Di awal karya studinya adalah berupa sebuah pemandangan dengan media pensil yang memperlihatkan adanya pengaruh dari Impresionisme. Hingga tahun 1912 dia juga banyak menghasilkan karya etsa hitam putih yang menekankan pada fantasi dan sindiran . Dalam perjalanannya ke Afrika Utara, Klee sangat terangsang untuk menggunakan warna-warna dan merupakan tanda permulaan gagasannya yang penuh kematangan yang olehnya dinamakan *Possesed by Color* (dimiliki oleh warna). Lukisan dan cat airnya selama 20 tahun menunjukkan penguasaan yang lembut , warna-warna yang harmonis , yang biasa digunakan untuk menciptakan permukaan yang rata, komposisi semi abstrak atau bahkan kesan yang menyerupai mozaik, *Pastoral* (1927). Klee juga adalah seorang ahli gambar yang banyak sekali karya-karyanya menampakkan kesatuan dari garis gambar sebagai subyek matter yang menimbulkan mimpi atau gambaran mimpi. Di sini dia menerangkan tekniknya sebagai *'taking a line for a walk'* (menggunakan garis untuk berjalan). *Twittering Machine* (1922) adalah sebuah karya Klee yang memperlihatkan garis yang meliuk-liuk sebagai satu komposisi yang integral. Dalam lukisannya *Death*

and Fire (1940) melukiskan perasaan hatinya yang berkesan murung dan banyak perenungan. Masa itu pula sebenarnya Klee sedang merasakan penderitaan penyakit kulit dan otot. Dia meninggal di Muralto Swiss, pada 29 Juni 1940. Karyanya mempengaruhi seluruh seniman surealis dan aliran nonobyektif abad ke-20 dan hal ini merupakan sumber yang baik untuk gaya ekspresionisme abstrak yang sedang bergerak.

George Grosz (1895-1959), adalah seorang pelukis dan ilustrator Jerman-Amerika yang dilahirkan di Berlin. Dia belajar seni di *Royal Academy* Dresden Jerman dan *Academy Colarossi* Paris, Perancis. Pada saat perang dunia ke-1, dia menjadi tentara, dan pengalamannya ini dituangkan ke dalam karya gambar sindiran yang ganas dan karikaturis. Koleksi dari gambar-gambar ini menceritakan tentang kondisi di Jerman pada akhir perang dunia ke-1 seperti terlihat dalam *Ecce Homo (Behold the Man, 1923)*, *Republican Automations* (1920) yang menggambarkan seorang laki-laki moderen dengan sebuah mesin. Sejumlah pengalamannya sebagai seniman, dia mengeluarkan buku autobiografinya berjudul *A Little Yes and a Big No* (1946). Terakhir sebelum meninggal, dia memilih bekerja sebagai pengajar di *National Institut of Arts and Letters* (1954-1959).

Otto Dix (1891-1969), adalah seorang seniman grafis yang memimpin realisme sosial di Jerman sesudah perang dunia ke-1. Suasana menakutkan tergambar dalam sebuah seri dari 50 etsa berjudul *War* (1924). Sebagai pemimpin *Neue Sachlichkeit* (obyektivitas baru), dia sangat membenci sekali ketidakadilan sosial di Jerman yang terjadi setelah perang. Karyanya lebih berisi sindiran-sindiran yang diungkapkan melalui kontur yang kuat dan tegang, dengan warna yang kusam sebagai sebuah kreasi yang menentang gaya realisme.

6. KUBISME

Kepeloporan seni modern yang telah ditegakkan oleh ketiga tokoh seniman Post Impresionisme memberikan dampak yang kuat terhadap para pengikutnya. Paul Cezanne banyak mengubah alam menjadi obyek yang baru, dengan mendeformasinya menjadi bentuk-bentuk geometris. Pada karyanya *The Bathers*, kita bisa menyaksikan bagaimana Cezanne berupaya untuk mengubah bentuk wanita-wanita dalam sosok (figur) yang tidak anatomis. Ada upaya mengembalikan bentuk alam itu kepada bentuk dasar geometris, walaupun tidak sepenuhnya. Dasar metode pelukisan obyek seperti itu (gaya Cezanne) akan mengilhami proses pembentukan seni Kubisme yang dikembangkan oleh Picasso dan Braque.

Seperti dikemukakan di atas, bahwa sumber kelahiran Kubisme disebabkan oleh adanya gejala pada karakteristik lukisan para seniman yang berusaha untuk mengubah bentuk alam menjadi bentuk seni dengan pendekatan deformasi dan geometrisasi. Nama Kubisme pada gaya / aliran seni rupa ini diungkapkan oleh para kritikus seni, yang khususnya ditujukan kepada pelukis Pablo Picasso dan George Braque yang mulai tumbuh sekitar tahun 1907 (Thomas, Denis, 1981:48). Untuk pertama kalinya istilah Kubisme dicetuskan sebagai gerakan seni (yang dipublikasikan kepada penikmat umum) yaitu pada pameran *Salon des Independents* tahun 1911.

Istilah Kubisme bukan berarti bahwa lukisan itu terdiri dari bentuk-bentuk kubus (Inggris: Cubes), tetapi merupakan "... a certain approach to the problem of painting a three-dimensionall world on a two-dimensional surface" (Sylvester, 1993:225). Teori dalam lukisan Kubisme menitikberatkan kepada pendekatan melukis bentuk dan benda yang berdimensi tiga pada bidang lukisan yang datar. Maka pelukis Kubisme berusaha mengembalikan bentuk benda-benda kepada bentuk dasarnya, yaitu bentuk geometris.

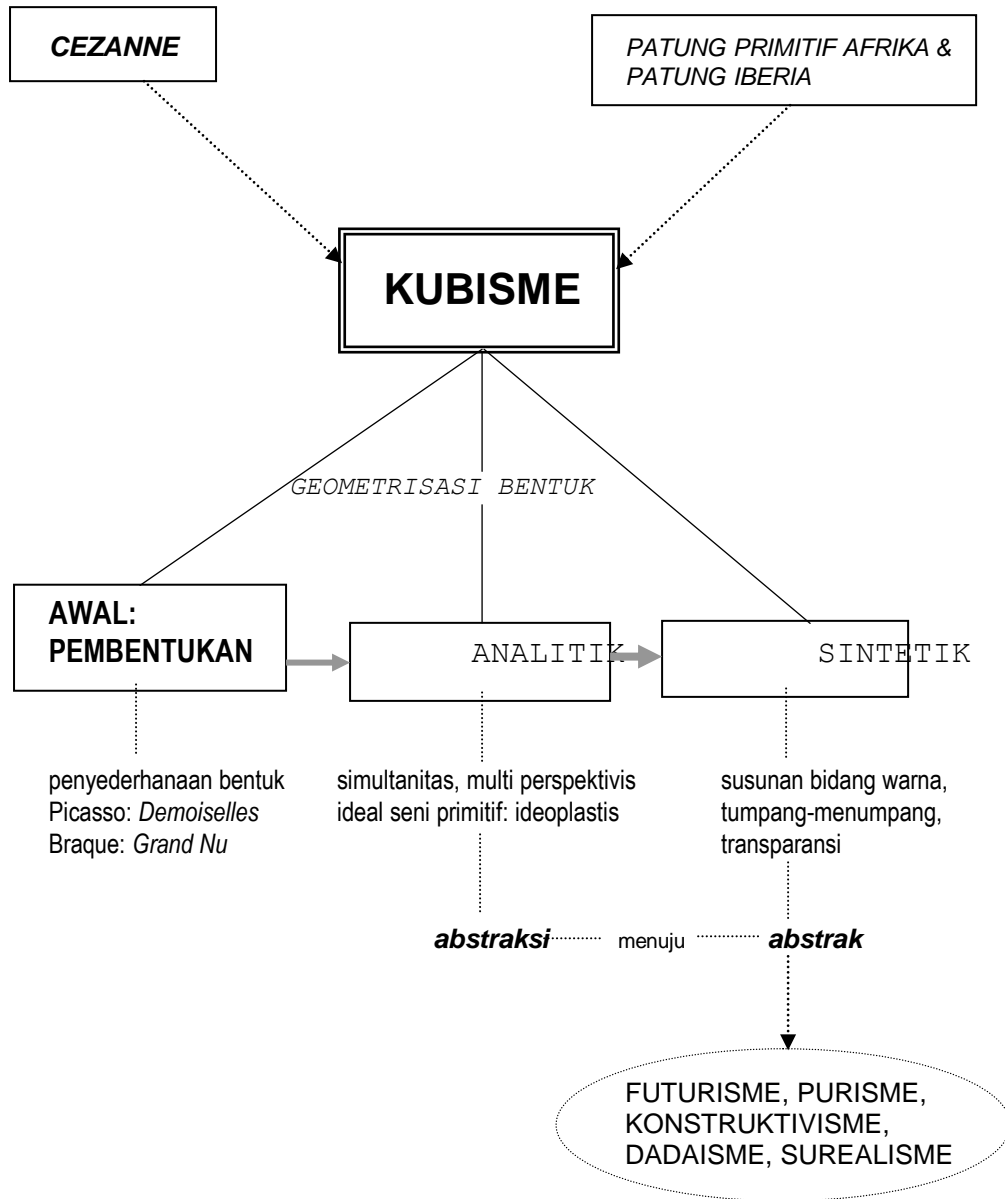
Picasso tumbuh dan berkembang sebagai pelukis Kubisme, selain dipengaruhi aspek kebetukan karya Cezanne, tetapi juga dipengaruhi bentuk-bentuk patung Negro Afrika dan patung antik Iberia di Louvre. Ketertarikannya pada karya seni primitif, bukan karena kemewahan bentuknya, tetapi justru karena lekukan bentuknya yang sederhana.

Pada awalnya Picasso sangat jelas memperlihatkan pengaruh Cezanne dan patung primitif. Untuk hal ini kita bisa melihat karya yang mengejutkan yaitu *Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.)*.

Pada beberapa lukisannya, pengaruh Cezanne terasa sekali terutama pada pencapaian kesan ruang dan volume. Sebab azimat Cezanne cukup kuat dipegang oleh pengikutnya, yang dipublikasikan sekitar tahun 1907, yang berbunyi, “*Deal with nature by means of the cylinders, the sphere, the cubes.*” (Sylvester, 1993:256).

Patung primitif Negro Afrika dan patung Iberia diserap pelukis Kubisme dalam hal pelukisan beberapa unsur kebetukan (misalnya bagian-bagian dari kepala) dan pada Kubisme awal, warna pun mempengaruhinya. Kita bisa lihat pada **Kubisme awal** dan **Kubisme analitik**, lebih banyak lukisan yang monokromatik. Atau dengan kata lain aspek warna tidak begitu ditonjolkan seperti pada patung primitif. Untuk memperjelas jalinan pemikiran sumber kelahiran Kubisme, dapat digambarkan melalui bagan berikut ini:

Bagan 1:



Bagan 2:

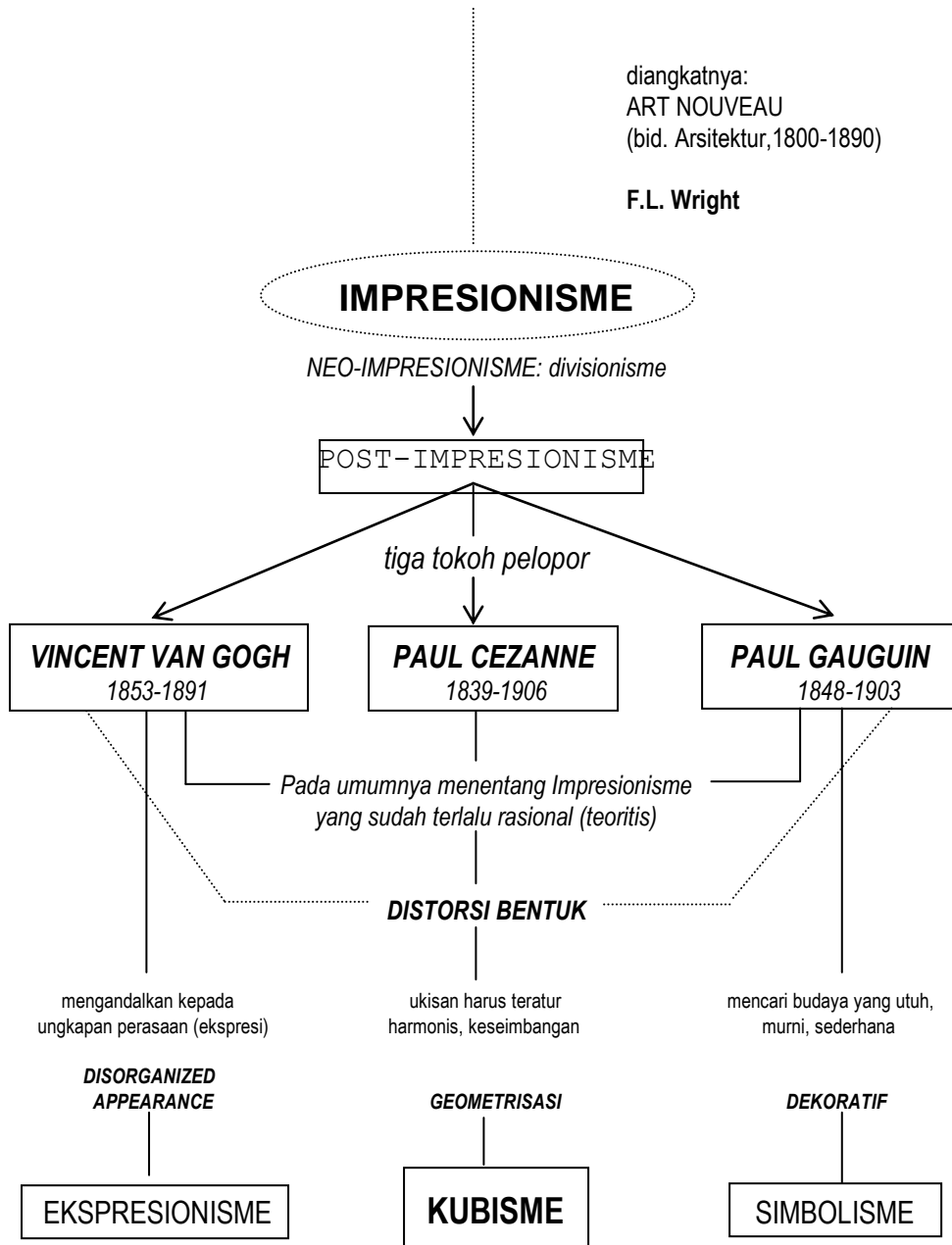
AKHIR ABAD KE-19

Ciri-ciri : Kesejahteraan akibat:

1. Perkembangan industri, ilmu, dan teknologi
2. Perluasan industri: nilai seni terdesak

diangkatnya:
ART NOUVEAU
(bid. Arsitektur, 1800-1890)

F.L. Wright



Seniman Kubisme

Catatan Perjalanan Picasso:

Menelusuri rangkaian perkembangan Kubisme di Eropa tidak akan lepas dari pembahasan kita terhadap perjalanan sang maestro seni rupa yaitu Pablo Picasso. Sebagai seorang seniman yang cakap dalam mengungkapkan citra estetik kerupaan., dia tetap konsisten mengabdikan dalam dunia seni rupa selama lebih 60 tahun. Selama itu pula singgasana dunia seni rupa, khususnya seni lukis, berjaya di dunia. Picasso ialah seorang berbakat seni yang diwarisi ayahnya. Dia juga ditempa dalam dunia pendidikan seni lukis pertama kali oleh ayahnya (yang waktu itu sebagai seorang ahli gambar di Barcelona).

Picasso, dengan nama lengkapnya, Pablo Ruiz Picasso memasuki dunia pendidikan khusus seni lukis pada tahun 1895 di Barcelona. Pada waktu pendidikan itu dia menunjukkan dirinya sebagai seorang berprestasi dan berbakat. Kemudian menyelesaikan kuliah di Akademi Madrid dengan singkat dari tahun 1897 hingga 1898. Pada tahun 1900 dia mengunjungi Paris untuk pertama kalinya dan menetap selama tiga tahun.

Antara tahun 1917 dan 1924 Picasso merancang kostum dan dekor untuk pertunjukan ballet Diaghilev. Kemudian menjadi tertarik pada surealisme sekitar tahun 1925, meski tidak pernah menjadi anggota resmi gerakan tersebut. Ketika Perang Dunia II berakhir, Picasso berpindah ke bagian selatan Perancis.

Selama bertahun-tahun di Spanyol lukisan Picasso mengikuti tradisi seni lukis akademis. Akan tetapi pada sekitar tahun 1900 ia mendapat pengaruh Lautrec dan gerakan yang melanda Eropa masa itu, *Art Nouveau*. Karya ilustrasi dan lukisannya memperlihatkan kesadaran sosial dalam memilih subjek-subjek karyanya. Barangkali hal tersebut sebagian terpengaruh oleh realisme sosial Isidoro Nonell, dengan salah satu contoh karyanya dari tipe ini *The Absinthe Drinkers*.

Di Paris, Picasso tidak begitu saja mengubah gaya yang sudah dikuasainya semenjak di Barcelona, bahkan selama beberapa tahun memisahkan diri dari kaum *avant-garde* Paris. Karya-karyanya memperlihatkan kedekatan semangat dengan kelompok Simbolis-sintetis yang diketuai Gauguin pada akhir abad sebelumnya. Muatan sastra diutamakan dalam karyanya dengan gaya yang sangat linier, cenderung mengarah pada kemewahan yang dibuat-buat. Pada karya yang berjudul *La Vie* (1903), Picasso lebih membangkitkan perasaan daripada mempertajam pemaknaannya. Lukisan allegoris yang menggugah namun tersamar ini mengingatkan pada karya Gauguin. Lukisan-lukisannya dari tahun 1901 hingga 1904 didominasi nada warna biru sehingga masa tersebut dikenal sebagai **Periode Biru**. Penguasaan garis yang dicapainya pada masa itu terlihat sangat baik seperti pada karya etsanya *Les Pauvres* (1905).

Pada tahun 1905 Picasso mulai melukis dengan kekuatan baru, gambarnya tidak dibuat-buat lagi, dan suasana hatinya tidak lagi melankolis. Tema sirkus menjadi subyek favoritnya, dan merah jambu (pink) menggantikan biru sebagai warna dominan, misalnya terlihat pada karya lukisan *Family of Saltimbanques*.

Selama musim dingin tahun 1906 hingga 1907 ia tertarik pada bentuk-bentuk patung primitif Negro, Iberia, dan bentuk lain yang memancing perubahan mendasar. Hal ini tampak pada karya *Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.)* yang dilukis selama musim dingin itu, dan merupakan karya terbesarnya pada saat itu. Meski telah dilihat banyak orang, dan umumnya kurang dapat dipahami, karya ini tak pernah dipamerkan hingga tahun 1927. Hal tersebut menunjukkan karya ini sebagai tonggak penting dalam karir berkeseniannya. Ketertarikan pada patung primitif membawanya pada penyederhanaan bentuk secara radikal, dengan lebih mengutamakan gagasan daripada citra visual subyeknya. Sosok-sosok disederhanakan menjadi bentuk datar, latarnya kaku, beberapa bertopeng wajah besar, dan penampilan ruang sesungguhnya diabaikan. Beberapa muatan sastra yang banyak ditemui pada sketsa-sketsa awalnya menjadi tidak bermanfaat dalam penyelesaian karyanya, perhatian lebih ditekankan pada kualitas kebentukannya.

Picasso menyatakan bahwa patung Iberia ialah sumber penciptaan utama sosok-sosok *Demoiselles*. Karya-karya berikutnya seperti *Dancer with Veils* (1907) memperlihatkan secara lebih jelas ketertarikannya pada patung primitif Afrika.

Karya-karya tersebut memang menjadi dasar perkembangan Picasso selanjutnya dalam Kubisme. Dari tahun 1909 hingga pecahnya Perang Dunia II, dia dengan Braque bekerjasama erat mengembangkan pendekatan baru secara radikal dalam melukis.

Pada karya-karya Kubisme awalnya, seperti lanskap yang dilukis di Horta de Ebro pada tahun 1909, Picasso sangat dipengaruhi Cezanne, dia masih mengambil obyek alam sebagai titik tolaknya, namun dianalisis dan direkonstruksi dalam bentuk dasar sederhanayang disesuaikan dengan bidang lukisan. Warnanya diperlembut hingga hampir berkesan monokromatis, sehingga meninggalkan tekanan pada struktur lukisannya.

Selama dua tahun berikutnya komposisi Picasso meningkat rumit dan sukar dipahami, citranya dipecah menjadi bentuk yang lebih kecil, dan hubungan antar bentuk dengan latar belakang menjadi serba membingungkan. Setelah hampir mencapai abstraksi dalam karya – karyanya, seperti *The Accordionist* (1911), Picasso – seperti Braque – mulai membuat lukisan yang tidak begitu ambigu lagi. Surat – surat, rincian ilusionistis, dan terutama teknik kolase sebagaimana pada *still-life with Chair Caning* (1912-22) merupakan segenap cara mencapai tujuan itu. Pada saat yang sama ia membuat bentuk subyek yang berasal dari bentuk – bentuk piktorial yang lebih baik daripada lukisan awalnya. Pendekatan ini akhirnya dinamakan Kubisme Sintetis.

Selama Perang Dunia I Picasso bekerja sendiri menyempurnakan idiom kubisme dan memperkenalkan kualitas yang lebih meningkat. Ia menggunakan sejumlah pola (khususnya titik-titik), warna yang lebih terang dan bentuk berlingkung bebas. Seperti kertas pelapis yang berhias, yang umumnya dibuat dengan komposisi

sederhana . Pada saat yang sama ia kembali membuat karya bergaya naturalistis, di antaranya *Portrait of Ambroise Vollard* (1915), gambar pensil yang menunjukkan apresiasi baru terhadap karya Ingres. Kemudian mungkin didorong saat menetap di Roma pada tahun 1917 - ia mulai melukis figur monumental (serba besar) yang tenang , berkarakter klasik, seperti pada *Sleeping Peasants* (1919) atau *Mother and Child* (1921), dan subyek klasik dengan makhluk ajaib centaur dan faun. Lantas sosok menjadi subyek utamanya.

Pada pertengahan tahun 1920-an lukisan Picasso mendekati surealisme dalam aspek spiritnya. Kanvas – kanvasnya bernada gelisah, karakter bentuk – bentuk menjadi metamorfosis dan didiskorsi untuk menekankan sifat emosional yang mengabaikan sisi kewajaran , contohnya adalah *The Three Dancers* (1925). Gaya ini terus berubah selama bertahun – tahun, sebagai contoh munculnya garis geometris palsu pada *The Painter and Model* dan konstruksi terbuka seperti rangka tubuh serta bentuk-bentuk biomorfis bebas dalam *Projects for a Monument*. Pada dasarnya pendekatan Picasso terhadap lukisannya sedikit berubah semenjak itu, meski kekayaan imajinasinya yang luar biasa membawa pada sedikit pengulangan . Katanya, " B“ berapa kebiasaan yang kupakai dalam seni janganlah dipandang sebagai sebuah evolusi, melainkan sebagai variasi."

Setelah membuat seri sosok wanita pada tahun 1932 yang bercirikan lengkungan bergelombang yang sensual, Picasso untuk sementara berhenti melukis, dan berkarya grafis dan membuat puisi-puisi surealistis antara tahun 1935 hingga 1937. Salah satu karya terpenting Picasso pada tahun 1930-an adalah karya etsa besar *Minotauromachy*. Pada karya tersebut dan beberapa lukisan kecil serta etsa lainnya ia mengembangkan simbol-simbol yang lalu dipakai pada *Guernica*.

Guernica dilukis untuk pemerintahan Kaum Republikan Spanyol untuk memperingati penghancuran kotanya oleh bangsa Jerman. Karya ini ikut dipamerkan di Paviliun Spanyol pada *Paris World Fair* tahun 1937. Pada karya ini Picasso tidak melukiskan kejadiannya itu sendiri, namun menampilkan ketakutan

dan kekejaman perang. Seperti dalam *Minotaurochy*, citra utamanya adalah banteng yang mewakili “kekejaman dan kegelapan”, kuda melambangkan “rakyat menderita”, dan wanita dengan lampu. Ukuran mural ini besar, citra ekspresif yang tinggi dinyatakan dengan garis yang mengalir bebas beserta kelembutan nuansa warna abu-abu yang terkendali. Karya ini merupakan satu di antara karya-karya Picasso terbaik.

Beberapa lukisan bertema kekerasan dan kekejaman dibuat setelah *Guernica*. Contohnya *Man With All-day Sucker* (1938) yang bentuknya kaku, didisori dan diperjelas garis hitam yang tegas. Picasso melanjutkan gaya ini selama perang Dunia II meski membatasinya dalam membuat lukisan, *still-life* dan menggunakan warna-warna yang suram.

Seusai perang, saat pindah ke Antibes, gaya Picasso menjadi berkarakter lebih ceria. Terpilih mendesain sebuah mural besar untuk museum di Antibes, ia memilih tema perang dan damai yang berbeda dengan *Guernica* serta dengan subyek perang seperti pada *The Charnel House* (1945) dan *Massacre of Korea* (1951). Pilihan tema ini dalam rangka memodernisasi mitologi tentang berbagai karakter ceria dan fantastis yang diperankan faun, kuda bersayap, dan mahluk-mahluk mitis lainnya.

Picasso pun bersungguh-sungguh mempelajari keramik di Vallauris. Karyanya yang sangat imajinatif serta bentuk yang orisinal, terutama perubahan rupa dengan hiasan, memiliki pengaruh yang besar dalam seni tembikar. Karya patungnya juga secara luas berpengaruh. Ia berkarya di bidang ini sebentar-sebentar saja dalam sepanjang hidupnya, dan selalu mengaitkan karya patung dengan lukisannya serta memperluas gagasan secara sederhana ke dalam media trimatra. *The Glass of Absinthe* adalah contoh pengembangan kolase relief menjadi bentuk patung. Patung-patung Picasso patut dicontoh dalam penggunaan bahan yang imajinatif dan kemampuannya dalam menciptakan citra baru yang meyakinkan dari bahan yang tak terduga, contohnya *Bull's Head* (1942-43) yang dibuat dari sadel dan stang sepeda.

Dalam lukisan-lukisannya selama akhir 1950-an, Picasso tertarik secara khusus membuat variasi bebas yang bersifat individual dari adhikarya masa lampau seperti lukisan *Velazquez Las Meninas* dan *Dejeuner sur l'Herbe* karya Manet, yang menunjukkan sekaligus penghargaan tertingginya terhadap tradisi panjang dimasa silam dan kekuatan menafsirkannya.

Catatan singkat Georges Braque dan kubismenya:

Seorang tokoh yang cukup penting, selain Picasso, yang juga turut mendukung kelahiran dan perkembangan seni kubisme ialah **Georges Braque**. Braque lahir di Argenteuil tahun 1882. Tahun 1890-1900 ia tinggal di Le Havre, kemudian bersekolah di *Ecole des Beaux-Arts*. Pada usia remaja, dia telah bekerja magang pada ayahnya sebagai seorang dekorator. Pergaulan dengan dunia senirupa, sebenarnya telah digelutinya sejak kecil. Dia sering menghabiskan waktu luangnya di tempat kerja ayahnya.

Ayahnya bekerja sebagai seorang dekorator yang mengerjakan lukisan pemandangan, untuk Salon des Artistes Francais. Secara tidak langsung sang ayah juga turut mendidik Braque dalam hal mengenalkannya berbagai media seni rupa, mulai cat, dan cara penggunaannya, peralatan melukis dan dekorasi, dan hal-hal lain yang berupa pengetahuan yang berhubungan dengan dunia sang ayah. Antara Picasso dan Braque memiliki latar belakang keluarga yang tidak jauh berbeda, dan lingkungan mereka sangat mendorong kedua tokoh senirupa ini tampil menjadi ”pembesar“ dalam kancah perhelatan senirupa dunia.

Braque banyak berteman dengan seniman besar lainnya pada waktu itu, misalnya Francais Ficabia, Marie Maurencin, sampai dia bertemu dengan tokoh-tokoh Impresionisme, seperti Renoir, Monet, Cezanne, Van Gogh dan Seurat. Pertemuan dan pengenalan dengan kaum impresionist terjadi pada tahun 1902. Braque melukis banyak dipengaruhi oleh pelukis Impresionisme, terutama oleh Cezanne pada perkembangan akhir impresionisme. lukisan Braque memasuki pra-kubisme pada tahun 1907.

Jika Picasso melukis *Demoiselles* sebagai kanvas pertama yang bernapaskan kubisme, maka Braque menunjukkan karya lukisannya yang berjudul *Grand Nu* (1907-08). Lukisan yang menggambarkan sosok wanita telanjang berbadan besar dan berkesan kokoh ini memperlihatkan adanya kecenderungan baru Braque dalam mengungkapkan idenya tentang wanita. Lukisan ini berukuran lebih kecil dibandingkan *Demoiselles*, yaitu 145,5 x 101,5 cm. Goresan kuat dan blabar pada *Grand Nu* memberi kesan penyederhanaan bentuk alam yang kuat. Latar yang memiliki kekuatan bidang-bidang lebar bernuansa memberi efek gelap terang yang tidak mengesankan atmosfer nyata. Tetapi pada lukisannya memiliki ruang misteri yang berdimensi banyak dan solid. Keseluruhan obyek yang tampil berkesan penuh gerak.

Pendekatan Braque lebih puitis dalam mengekspresikan konsep intelektualnya. Warna dan bentuk diolah secara harmonis dalam kesatuan komposisi *highly organized*. Konsep intelektualitas dengan geometrisasinya mengarah kepada penyederhanaan bentuk yang menuju persepsi ruang jelajah mata yang kompleks. Kompleksitas bentuk dan ruang seakan dipadatkan dengan permainan garis dan bentuk. Braque banyak memulaskan sapuan kuas kasar untuk membuat nuansa warna dan kesan kepejalan suatu bidang geometris. Warna monokromatis yang redup banyak kita dapatkan pada beberapa karyanya, misalnya *Landscape* (1908). Komposisi Cezanne menjiwai lukisannya. Pada musim panas tahun 1908, Braque berkunjung ke L'Estaque, suatu tempat yang juga disukai Cezanne, untuk berkarya pemandangan dan alam benda, yang kemudian dipamerkan di galeri Kahnweiler's, yang kemudian memperoleh sebutan kubisme. Pada karyanya ini memperlihatkan suatu jenis lukisan yang konseptual, disiplin dan geometris.

Konseptual berarti bahwa lukisannya diciptakan dengan kesadaran logika yang matang, dan dengan perencanaan. Hal ini terlihat pada penataan unsur bentuk teratur dan warna yang harmonis. Disiplin berarti sikap konsekuen dan konsisten dalam menyederhanakan setiap unsur bentuk dalam mendekati bentuk geometris.

Braque senang bereksperimen dalam menggunakan berbagai material dan media untuk berkarya seni. Karya-karya Kubismenya yang menggunakan teknik kolase dengan bahan kertas (*papier-colle*) dan bahan lain, akan membawa ke tahap kubisme sintetik. Braque yang mencoba berbagai media dalam berkarya lukis, juga dia mulai memanfaatkan bahan metal untuk membuat konstruksi tiga dimensional (patung) dengan pendekatan kubistisnya, kita bisa lihat patungnya yang diberi judul *Hymen* (1939) dan *La Tete de Cheval* (1946-9), keduanya dari bahan perunggu (bronze). Patung duduk yang tingginya 76 cm (*Hymen*) dan 40 cm (*La Tete*) menunjukkan bahwa besar sekali pengaruh patung primitif negro terhadap karya patung Braque.

Yang perlu digarisbawahi di akhir perjalanan Braque adalah bahwa dia adalah sahabat Picasso yang bekerjasama mengembangkan Kubisme dengan kecenderungan subyektivitas individual yang agak berbeda. Braque lebih konsisten menapaki karir Kubismenya, bahkan eksplorasi dan eksploatasimedia dan tekniknya memperlihatkan konsekuensinya dalam “bermain bentuk”.

Tokoh Kubisme yang lain:

Juan Gris, George Braque, Fernand Leger, Metzinger

Kubisme sebagai suatu aliran dan gaya seni lukis mendapat sambutan hangat dari para pengikutnya, seperti Juan Gris. Gris yang lebih muda dari Picasso dan Braque tidak mengawali Kubisme dengan serius, sehingga dia agak terlambat. Kemunculan Gris baru bisa diamati mulai tahun 1912. Kubisme Grismengacu pada konsepsi Picasso dan Braque, namun berkesan lebih linier dan berpotensi abstrak. Namun bentuk dan ruang saling menembus dan tertutup. Seni Gris mengkristalkan sesuatu yang lebih jelas dan terencana. Setiap obyek terbagi dua yaitu secara vertikal dan horisontal, dengan pandangan berbeda pada setiap segmennya. Penggunaan warna berbeda jelas dengan pendahulunya, Picasso dan Braque. Warna Gris lebih deskriptif dan naturalistik. Seorang ahli matematika Maurice Princet, mengatakan bahwa Gris menerapkan teori empat dimensi dalam pembentukan lukisannya. Hal ini

menunjukkan bahwa lukisan Kubisme analitiknya bermuatan multi perspektif. Contohnya karya *Banjo and Glasses* (1912), *L'Homme au Café* (1912), *Glasses and Newspaper* (1914). Pelukis lain yang beraliran Kubisme adalah Leger dan Metzinger, sedangkan tokoh pematung Kubisme di antaranya: Henry Laurens, Constantin Brancusi, Amedeo Modigliani, Archipenko, dan Lipchiz.

Analisis Karya Seni Kubisme

Tentang Tema Karya Seni

Tema seni Kubisme cenderung mengungkapkan alam benda, manusia, dan lingkungannya. Tema-tema ini diolah oleh setiap seniman dengan perbedaan visi. Ada seniman yang mengungkapkannya melalui warna, bentuk, garis, dan komposisi keseluruhan.

Pengaruh lingkungan kehidupan sosial, sebelum dan sesudah perang dunia akan terasa pada obyek dan komposisi lukisan Kubisme. Obyek yang merepresentasikan kegelisahan dan penuh simbolis banyak diungkapkan para seniman sebelum perang. Suasana kekacauan kemasyarakatan, ketatanegaraan juga tidak lepas dari perhatian seniman. Ketidaksetujuan seniman terhadap kekejaman dan kekerasan perang muncul pula ke permukaan kanvas sebagai tema pilihannya. Sebagai salah satu contohnya *Guernica*.

Tema pemain musik dan alat musik banyak diungkapkan oleh para seniman dengan pendekatan kubistis. Obyek dipecah menjadi faset-faset geometris, namun kekhasan karakternya tetap dipelihara, sehingga tema tetap dapat dibaca oleh para pengamat. Penari, Pemain Balet, Pemain Sirkus juga dilukiskan oleh para seniman, terutama pada tahap awal Kubisme. Pada tahap Kubisme Sintetik tema yang diungkapkan sangat sulit diinterpretasi, karena obyek sudah tidak dikenali satu persatu. Yang pada awalnya obyek diuraikan (dianalisis), akhirnya menuju proses abstraksi yang lebih kental,, ditarik pada suatu sintesa, obyek sepertinya dikumpulkan pada suatu tempat, dan bertumpuk, saling menumpang, dan

terkadang bertransparansi. Kubisme Sintetik pada akhirnya mengarah pada abstrak formalis, seperti karya Braque dan Griss, dengan tema yang tidak mengacu pada obyek.

Tentang Estetika Kubisme

Estetika Kubisme berawal dari pendekatan Impresionisme yang memandang bahwa kebenaran alam tidak sama dengan kebenaran seni. Alam menjadi inspirasi dalam melahirkan konsep kebetukan yang geometris. Intelektual Kubisme menuntun intuisi dalam mengubah kenyataan alam. Alam atau obyek diungkapkan melalui bentuk-bentuk geometris, seperti balok, silinder, limas, kerucut,, dan lain-lain, dalam suatu kesatuan komposisi yang mempertimbangkan unsur-unsur estetik.

Penggunaan bidang, bentuk, dan garis dalam mengurai obyek/benda memiliki peranan yang sangat penting. Bahkan deformasi obyek atau benda alam didasari bentuk-bentuk geometris. Kubisme sangat konsisten dalam menggarap satu format lukisan dengan proses geometrisasi, baik obyek maupun latar belakang. Sehingga satu format lukisan tampak seperti tak memiliki obyek. Tumpukan bentuk atau obyek seakan menekan atmosfer dari berbagai sudut pandang. Tetapi itulah konsep *space* (ruang) yang diciptakan kaum Kubisme. Warna benar-benar dipertimbangkan secara rasional, dengan penekanan pada keselarasan, baik antar obyek maupun dengan latar. Perkembangan estetika Kubisme berlanjut dengan rekayasa teknik dalam berkarya seperti yang dikembangkan Picasso dan Braque, yaitu *papier-colle*.

Tentang Teknik Berkarya Seni

Teknik melukis dengan menempelkan benda-benda, atau serpihan dan lembaran kertas ini menciptakan estetika baru. Permainan susunan bentuk geometris dari berbagai benda ini didorong oleh ide kreatif para seniman. Pengolahan bentuk adalah aktivitas artistik utama kaum Kubisme. Teknik adalah alat dan cara melayani ide kebetukannya. Pengembangan bentuk dan teknik dalam berkarya

memungkinkan munculnya lukisan bertekstur (seperti relief), assemblage, dan patung Kubisme dengan aneka media (misalnya logam).

Gerakan Kubisme pada dasarnya merupakan pengembangan ide garapan Impresionisme dalam mewujudkan kebenaran alam. Seurat (1859-1891) yang mencoba teknik divisionisme dalam konsep Impresionisme memperlihatkan tentang pendekatannya yang sangat rasional. Konsepsi Seurat sebenarnya sudah berbeda dengan Impresionisme jika ditinjau dari segi gaya ungkapan visual. Tetapi masih tetap merepresentasikan alam secara obyektif. Kebenaran alam yang ditampilkan Seurat dalam kebenaran seni masih menunjukkan kesamaan. Berbeda dengan Cezanne yang sudah mulai memandang alam bukan sebagai obyek yang ditirunya. Cezanne mengubah dan mendeformasi alam melalui proses geometrisasi dengan teknik garis blabar dan tegas, sehingga menghasilkan bentuk-bentuk baru dari alam.

Patung Negro Afrika memberikan ilham kebentukan pada seniman modern Eropa (misalnya Pablo Picasso). Hal ini merupakan transposisi penalaran seni patung primitif dalam komposisi bentuk geometris.

Karya seni Kubisme didasari oleh pertimbangan rasional yaitu dengan menganalisis bentuk (sosok) alam menjadi struktur geometris (kubus, silinder,, limas, dsb.).

Dalam perkembangan aliran Kubisme, terdapat tiga tahap yaitu:

- a. Tahap awal (bisa dinamakan tahap pembentukan) yang dipelopori Pablo Picasso (1909-1912).
- b. Tahap analitik yang dipelopori Juan Griss (1909-1912).
- c. Tahap sintetik yang dipelopori Leger (1913-1914).

Tahap awal ialah proses pembentukan gaya Kubisme yang ditandai adanya deformasi bentuk alam menjadi bentuk geometris, dan penerapan konsep kebentukan patung primitif pada bidang dua dimensional. Tanda-tanda lukisan

Kubisme tahap awal dapat kita pelajari dari karya Picasso, *Les Femmes d'Alger* dan karya Braque, *Grand Nu*.

Tahap analitik adalah perkembangan lanjut Kubisme yang memperlihatkan tanda-tanda adanya analisis terhadap benda/sosok/bentuk alam menjadi susunan bentuk-bentuk geometris. Pada lukisan ini sudah tak tampak kesan cahaya dan perspektif. Karya Kubisme analitik dikembangkan dari teori simultanitas (multi perspektif). Juan Gris dianggap mempelopori analisis bentuk. Contoh: lukisan berjudul *Tea Time* karya Metzinger, memperlihatkan lukisan cangkir yang separuh terlihat dari samping persis, dan separuh agak dari atas, mukanya sekali waktu terasa seperti terlihat dari samping dan di kali lain seperti dari depan dalam bentuk yang kompleks. Karya Picasso, *Laki-laki dan Perempuan* sebagai pernyataan ruang dan waktu. Karya Braque, *Laki-laki dan Gitar* sebagai dimensi empat dalam lukisan (perspektif tak digunakan).

Tahap sintetik adalah kecenderungan Kubisme yang memperlihatkan adanya usaha melepas bentuk menjadi bagian-bagian yang secara simultan diungkapkan dan tampil seperti terpotong-potong. Susunan obyek lukisan seperti tumpang-menumpang dan transparan, sehingga membentuk obyek yang dilukiskannya. Contoh: *Piring Buah dan Jendela Terbuka* karya Juan Gris; *Tiga Pemain Musik*, Picasso; *The City*, Leger.

Ada beberapa buku yang menganalisis perkembangan Kubisme dalam tiga tahap yang dimulai tahap analitik, hermetik, dan sintetik. Tahap hermetik sebenarnya mengacu pada kecenderungan komposisi dan pemanfaatan ruang dalam bidang lukisan. Hermetik menunjukkan bahwa bidang lukisan Kubisme menggambarkan kepadatan dan ketertutupan ruang. Bidang, bentuk, dan warna meliputi seluruh format lukisan, antara obyek dan latar berpadu, sehingga ada kesan bahwa ruang sangat rapat. Pada Kubisme analitik dan sintetik juga terdapat aspek hermetik dalam pemanfaatan ruang. Buku yang lain ada yang menambahkan tahap heroik. Tahap heroik ditujukan pada waktu tertentu, ada kecenderungan lukisan Kubisme

yang memperlihatkan sifat-sifat heroik. Hal ini dipengaruhi suasana sosial-politik pada masa tersebut, misalnya peperangan.

Patut kita cermati bahwa pelukis Kubisme, yang dipelopori Picasso, sebagai seorang maestro seni lukis dunia terlahir dengan sepenuh jiwa dalam berkarya seni rupa. Kecintaannya terhadap dunia seni rupa membuahkan hasil yang gemilang,, yaitu kreativitas seni. Berkarya baginya tidak hanya berekspresi (mengungkapkan perasaan) tetapi juga berpikir - mempertimbangkan komposisi dan ide pembentukan – secara rasional (intelektual).

Dalam mengembangkan dunia kesenirupaannya, Picasso selalu menggali hal-hal baru, di antaranya dia mengambil ide pembentukan dari dunia primitif (patung Negro Afrika) . Yang primitif baginya, memberikan inspirasi bagi perwujudan sebuah karya seni.

Dengan mempelajari sejarah seni rupa Barat, khususnya tentang Kubisme Picasso, diharapkan tidak hanya sebagai pengetahuan, tetapi harus menjadi spirit baru dalam mendorong jiwa kita untuk selalu konsekuen dalam berkesenian dengan menggali akar budaya tradisi bangsa kita.

7. PURISME

Latar Belakang

Melalui buku *Apres le Cubism*, aliran Kubisme diperkenalkan kepada masyarakat. Kubisme dinyatakan telah berakhir tanpa pengaruh, seperti dikatakan pengarangnya Amede Ozenfant dan Charles Edouard Jeanneret (*Le Corbusier*). Kubisme menurutnya tidak lebih sebagai kekacauan seni dalam kekacauan zaman. Purisme merupakan reaksi pemulihan atas kekacauan akibat Kubisme. Purisme sebagai gerakan ambisius yang berumur pendek (tujuh tahun) ini hanya berhasil dalam bidang arsitektur Le Corbusier yang mencapai reputasi internasional. Sedangkan karya seni lukisnya telah mencapai Paris, namun pengaruh terbesar setelah perang adalah pada lukisan dan patung yang datang dari De Stijl., Konstruktivisme, dan Surealisme. Tahun-tahun puncak gerakan ini adalah pada masa Theo Van Doesburgh yaitu pendeta pertama asal Paris di De Stijl, dan pada masa Andre Breton dan Tristan Tzara (1920-1925). Secara bersamaan seperti terjadi pertentangan bahwa Purisme menawarkan pemurnian dan alternatif kebebasan pada para penganut Kubisme pasca perang di Paris dan di De Stijl.

Sebelumnya, gerakan para Puris mengalami kebekuan publikasi ketika terjadi pertentangan ide yang mereka lontarkan. Tampak pada karya-karya yang tenang. Setup gerakan sepertinya diperhitungkan benar untuk menciptakan suatu tandingan. Hingga pemikiran-pemikiran estetika modern menjadi begitu disukai, dengan munculnya pendapat yang populer: efisiensi fungsi keindahan, kepentingan intelektual, tidak mementingkan individual, persamaan nilai. Mereka berbohong di belakang De Stijl, dan baik Konstruktivisme, maupun Purisme bergabung dengan mereka dalam *L'Esprit Nouveau*, yang merupakan sebuah pertentangan yang aneh pada gerakan tersebut dan memberitahukan pendapat yang berlawanan: abstraksi mendasar dari De Stijl membuat botol-botol dan kendi-kendi, alam benda

parapenganut Purisme tampak seperti takut-takut: Mondrian mendramatisasikan ketenangan. Meskipun secara halus menunjukkan bahwa gerakan ini adalah setelah semua Puritan mengurangi persamaan dengan de Stijl. Kepastian ajaran melatarbelakangi pesan, sebagaimana de Stijl hanya memberikan tekanan berarti dengan pengertian sama-sama sebagai reaksi adanya lebih dari satu kekuatan yang mengatur dalam kehidupan manusia. Yang percaya pada perasaan melihat pada pernyataan sebelumnya bahwa kekuatan akal hanyalah pengingkaran terhadap naluri, sementara yang percaya pada akal melihat bahwa kekuatan naluri hanyalah pengingkaran terhadap akal. Hal ini menyebabkan sulitnya mengembangkan simpati terhadap Purisme karena terlalu mudah untuk melihat sesuatu yang tidak berarti bahwa: *villa Le Corbusier* amat menggetarkan Borromini, alam benda Ozenfant, Rubens dalam diri kita. Hanya ketika kita telah beranggapan bahwa Purisme bukanlah apa-apa, dengan pemahaman yang lebih baik, kita akan mulai melihat dan menyukainya.

Objects Types

Karya Ozenfant dan Jeanneret bergerak pada semua obyek yang dibuat semata-mata untuk menjawab kebutuhan fungsi, dan menemukan juga kepastian *objects types* yang telah disempurnakan untuk menjawab kebutuhan tetap; seperti kacamata, botol, dll. Benda-benda ini mereka gabungkan secara teratur dan melengkapinya; ternyata semuanya sesuai untuk laki-laki. Arsitektur, permesinan, desain industri semuanya disesuaikan dengan kebutuhan manusia – untuk tempat tinggal, perkakas, relasi sosial- hingga pemecahan logika adalah pendekatan fungsional pada mereka merupakan sesuatu yang humanis; proporsi dengan fungsi yang disebutkan oleh Ozenfant dan Jeanneret lebih berarti daripada kegunaan, mereka mengartikan juga fungsi estetik, sebab kebutuhan dasar setiap laki-laki begitu pula untuk mereka. Jeanneret menempatkan posisinya sebagai seorang ahli mesin, yang mempertunjukkan dengan alternatif pemikiran sebagai penghubung yang efisien kepada yang lain dan dia menjadi seniman hanya ketika ia memilih keharmonisan yang benar-benar jelas dalam proporsi. Seni tidak difungsikan tetapi

dibutuhkan sebagaimana lukisan dibuat dan gedung-gedung dibangun sebagai arsitektur dan tidak sekadar ‘mesin untuk hidup’.

Mesin adalah sesuatu yang penting bagi pengikut Purisme, tetapi sebatas pendukung bukan yang utama; ia menyajikan suatu jawaban, selalu baru, untuk menyatakan kebutuhan tetap manusia. Seni pada sisi lain memberikan jawaban tidak selalu harus baru, untuk semua kebutuhan manusia.. Setiap mesin baru menggantikan yang lama, dan akan selalu digantikan lagi oleh yang lainnya, sementara tidak ada karya seni yang bisa digantikan oleh yang lain. Seni, sebagaimana kita ketahui adalah didasarkan pada struktur psikologis dari mata,, perasaan, dan reaksi tubuh pada bentuk, garis, dan warna yang sama sekali tidak dapat digantikan. Ilmu pengetahuan dan mesin adalah susunan dasar perubahan pengetahuan. Mesin mungkin menciptakan *L’Esprit Nouveau* –sebuah nilai kesadaran baru dan memiliki kompleksitas dalam tema-tema lama dari pesan – tetapi tidak pernah menjadi karya seni, hanya sebatas pesawat teknologi, sebab tak pernah bernilai tetap dalam setiap perkembangan teknologi.

Peristilahan sensasi selalu dipergunakan para Purisme sebagai dasar berkesenian. Bentuk, garis, dan warna dilihat sebagai unsur dasar berbahasa yang tak dapat digantikan sepanjang waktu, sebab adalah merupakan dasar reaksi optik yang tak berubah. Para seniman Purisme adalah pembuat aturan yang sempurna , mereka memusatkan pada faktor-faktor yang tetap. Oleh karena itu warna (dilihat sebagai faktor terbatas) ditempatkan sebagai dasar pembentuk dengan mencampurkannya sehingga dapat dengan mudah menghancurkannya sebagai contoh Impresionisme. Bentuk tidak dikategorikan sebagai sesuatu yang utama (primer) atau sekunder, asalkan dapat memberikan efek yang tetap, terlepas dari sekunder atau tidak. Sebuah kubus akan selalu berkesan sebagai plastik bagi setiap orang. Ketika sebuah garis melingkar secara bebas, mungkin akan membuat seseorang seperti melihat seekor ular dan pusaran air . Bentuk-bentuk utama disusun sebagai dasar komposisi, ditertibkan dengan seimbang secara vertikal dan horisontal, dengan komposisi ditegaskan sebagai perluasan berikutnya dari tema-tema pokok.

Perkembangan lengkap selanjutnya dari bahasa formalis dan menjadi tekanan kuat pada ide-ide abstrak dari keharmonisan dan ketelitian mungkin terasa menjadi ujung perbedaan dari botol-botol dan gitar-gitar pada lukisan Purisme.

Dari titik pandang para Puris terdapat sekitar kedangkalan “*object type*” ditempatkan di atas figur manusia sebagai subyek seni yang utama, figur manusia terlalu mudah bila dibandingkan dengan perasaan khusus; sementara *objects type* secara bersamaan hampir tidak diperhatikan, lepas dari segala kemungkinan. Ozenfant mengesampingkan abstraksi murni bagi semua pengurangan penderitaan tepatnya mereka mengesampingkan realisme fotografi dari Meissonier untuk pengurangan struktur, dan mereka memberikan kecerahan baru ke arah metoda kubis dari perubahan pendirian analitis. Seperti idealnya aliran kubisme mengikuti hukum-hukum Gleizes dan Metzinger tahun 1912 yaitu *de Cubism*, mereka mengubah pendirian dalam keteraturan bergerak dari suatu aspek ‘mendasar’ dari suatu obyek ke obyek yang lain dari dasar melingkar sebuah gelas pada penampang yang meruncing ke arah ujung bundarnya, kemudian menerjemahkannya ke dalam tema formal yang sederhana. Pemahaman yang kokoh dapat ditangkap pada ‘*objects type*’ mereka yang memulai titik dan dalam cara ini pesan praktis dari fungsi yang efisien dihubungkan pada pesan estetik; metode kubis menghilangkan semua bekas dari keduanya; hal itu menjadi alat bagi filsafat sebagaimana semua cakupan seperti pada *de Stijl*, tetapi terbebas dari itu.

8. ORPHISME

Latar belakang

Orphisme dapat ialah gaya seni lukis yang cenderung abstrak. Atau dapat juga dikatakan sebagai karya lukis ‘murni abstrak’ yang dinyatakan di Paris antara akhir 1911 dan awal 1914. Sebagai gerakan yang diperlihatkan dalam karya cipta penyair Guillaume Apollinaire, yang memberi nama pada pameran Section d’Or pada Oktober 1912. Dia berusaha memberi kategori variasi kecenderungan dalam kubisme (batasan sangat bebas) dan digunakan istilah ‘*Orphic Cubism*’ untuk menyebut sejumlah pelukis yang bergerak dari pengakuan *subject-matter*. Orphisme tidak sepenuhnya sesuai dengan batasan Apollinaire yang juga mempunyai dua paham. Hal ini disebabkan oleh perbedaan antara para pelukis seperti Robert Delaunay, Fernand Leger, Marchel Duchamp, Francis Ficabia, dan mungkin juga Frank Kupka- yang setidaknya memiliki beberapa persamaan di antara mereka. Hanya Ficabia dan Delaunay yang bergerak dalam pengolahan bentuk dalam lukisannya.

Apollinaire membuat analisis yang dimulai dari beberapa bentuk seni yang tidak membutuhkan *subject-matter* dan mempercayakan pada bentuk dan warna untuk mengkomunikasikan gagasan serta perasaan (sebagaimana para Orphis telah melakukannya melalui bentuk-bentuk murni suatu musik).

Hal itu telah mendasari asumsi bahwa perkembangan ke arah abstrak dianggap sebagai puncak seni Barat. Para Orphis yang tidak seperti Mondrian tokoh abstraksi mengejar satu sikap konsisten ke arah abstraksi atau yang bukan abstrak dari mereka yang secara nyata mengklaim, secara diam-diam telah menghukum melalui standar ini. Bagaimanapun seseorang yang lebih dulu sebagai abstraksionis telah keluar menghimpun menjadi abstrak; mereka mengekspresikan pernyataan

tertentu dari kesadaran yang mereka gambarkan cenderung ke arah abstraksi, tetapi hal ini tidak mengakibatkan mereka tertarik dalam mengekspresikan pemikiran yang lain yang mengakui gagasan yang tepat. Dalam kenyataannya tingkat ‘lukisan murni’ (yang digunakan oleh Apollinaire sebagai persamaan dari Orphisme) tidak perlu bersifat nonrepresentasional. Hal itu berarti lukisan merupakan susunan kebebasan dalam diri dari susunan naturalistik. Uraian ini cukup luas yang membolehkan aneka ragam ekspresi dalam Orphisme.

Para Seniman Orphisme dan Konsep Estetiknya

Pada musim gugur 1912 lukisan Delaunay, Picabia dan Leger telah mencapai tingkat yang berharga dari aliran murni mereka. Tapi akhirnya mereka berubah kepada struktur nonnaturalistik. Kupka telah mencapai keberhasilan lebih awal. Menjelang akhir 1911 dia yang pertama melakukannya dengan struktur non naturalistik dalam rangkaian *Disc of Newton*. Pada akhir musim panas 1912, setelah beberapa bulan melakukan studi, dia melengkapi kekuatan *Amorpha, Fugue in Two Colour*, dalam pameran di *Salon d'Automne* dan kemungkinan mempengaruhi persepsi Apollinaire dari kecenderungan baru. Delaunay, Picabia, dan Leger mencapai kejayaannya pada musim semi dan musim panas 1913. Mereka mengakui uraian Apollinaire sebagai ‘dunia baru dengan hukum-hukumnya yang spesifik’.

Bagaimanapun Leger dan Delaunay juga melukis lebih figuratif dan pada akhir 1913 – awal 1914, Picabia berpaling lebih ekspresif dalam identifikasinya yang seksual dan proses mesin dalam aliran Surrealisme (seperti dalam *I see again in memory my dear Udnie*, Musium Seni Modern, New York). Kemudian bahkan sebelum pecah perang, di sana muncul kelesuan di Perancis yang cenderung ke arah abstraksi yang berhenti selama perang. Jika seseorang mengikuti perubahan ini dan berubah pada saat menghadapi kesulitan khusus dalam masyarakat dan momentum yang khusus, seseorang dapat lebih baik dalam mengapresiasi.

Masing – masing pengikut aliran Orphist merespon pada perasaan ‘kesadaran modern‘ yang secara mendasar berbeda dari apa yang mendahuluinya, seperti apa yang dikatakan oleh Delaunay: “Secara historis benar – benar terdapat perubahan pengertian mulai dari teknik dan dari cara memandang“.

Setiap bentuk memberikan alternatif pada seni figuratif. Sebab dia menemukan seni figuratif tersebut dapat menjaga pikiran dalam lingkup konseptual yang dia akan lakukannya. Perubahan ini bersifat kontemporer, sebab masing – masing pengikut bentuk mengambil konsep dunia sebagai komposisinya dan sebagai perubahan kekuatan yang sama dari obyek yang bersifat stabil. Mereka yakin bahwa perubahan ini akan diakui melalui perubahan kesadaran dengan konsep dinamika ekspansif. Perubahan ini dipengaruhi oleh kesadaran yang bersifat sentral, dengan pengembangan yang mereka lakukan untuk menemukan perubahan dari luar.

Mereka mengerjakan yang bersifat dinamis, dan terlepas dari perasaan yang monoton. Mereka melakukan aktivitas dan kreativitas, dengan pengembangan bentuk lukisan yang mereka temukan dari pengaruh luar, dan dari dalam diri sendiri. Prosesnya itu mempengaruhi identitas masing – masing dalam berhubungan dengan dunia luar.

Para pengikut aliran ini dipengaruhi oleh kesadarannya sebagai manusia, serta mereka membebaskan diri dari kebetukan manusia. Dengan kata lain mengekspresikan dirinya ke dalam garis dan warna yang dinamis. Mereka menggantikan kekhususan perasaan manusia dengan sesuatu yang bersifat lembut dan ilusif.

Hal ini terjadi dalam humanisme seni kontemporer, dan dapat berdampingan dengan filsafat kontemporer, misalnya kesungguhan Bergson dalam berkarya lukis berhubungan dengan puisi. Usaha itu merupakan suatu eksperimen dalam memberdayakan pusat penetrasi kesadaran non konseptual.

Perubahan – perubahan ini telah dilakukan dalam ilmu pengetahuan kontemporer – sebagai contoh, teori atom dari benda adalah konsep baru pada waktu itu, sehingga timbul gagasan bahwa manusia itu makhluk yang unik, pusat dan klimaks dari kreasi artistik yang memberi jawaban pada penemuan ini. Hal itu menumbuhkan jati diri manusia yang tidak terpisahkan, serta merupakan gabungan dari berbagai unsur dalam suatu kecenderungan yang diperkuat oleh perubahan teknologi kontemporer. Contoh lain yaitu adanya kecepatan yang memusingkan dari transportasi modern. Yang menjadi dasar perubahan dalam masyarakat kontemporer – yang memperkuat gerakan massa dalam pertumbuhan kota – kota industri mendorong perkembangan sastra dan upaya artistik untuk mengekspresikan kesadaran dari dalam pengalaman bersama. Patut diperhatikan dalam hal akselerasi industri dan pertentangannya, hal itu telah menyulut perang – semua gerakan budaya yang cenderung merusak kemauan individual, peleburan diri dengan sesuatu yang lebih besar, dan lebih kuat.

Para orphis yang lebih dulu menampilkan perbedaan dari sebelumnya yang mencari pencerahan kesadarannya ialah Kupka pada gaya hidup mistik; Delaunay dan Leger pada kehidupan modern yang dinamis; Picabia pada dinamisme batiniah. Kupka melengkapi hubungan mendasar antara simbolisme abad ke-19 dan abstraksi anti – simbolisme. Sebagai ciri penganut simbolisme ia memiliki beragam pengetahuan yang luar biasa, mulai dari ilmu pengetahuan modern sampai pada mistik ketimuran, yang digabungkan dalam perpaduan prosedur sintetisnya. Sebagaimana Kandinsky dan Mondrian, Kupka memperoleh pengakuan dari kepercayaan mistik dalam pengetahuan modern di atas segalanya. Perkembangannya tidak lamban, karena diliputi semangat yang menjiwainya. Hubungan ketiga seniman ini bukan secara kebetulan. Mereka lebih tua daripada Delaunay dan Leger serta telah melakukan latihan pada tahun 1890 dan awal 1900 di Eropa (Kupka belajar di Prague, dan Vienna). Kupka amat tekun mengamati sesuatu dan menyusunnya. Pada karya awalnya, mereka mencoba intuisi mistik, menerobos imaji-imaji naturalistik, kemudian menerobos simbol-simbol khusus, bentuk-bentuk abstrak, garis, dan warna sebagaimana disusun dalam *On the Spiritual in Art* karya

Kandinsky, dan garis-garis tepi oleh kepercayaan sebagai penganut Theosophy yang mempengaruhinya. Bagaimanapun juga setiap seniman dalam proses berkarya adalah merealisasikan apa yang dapat diungkapkan melalui bentuk-bentuk untuk mengkomunikasikan arti tanpa menerjemahkan ke dalam bahasa verbal (seperti Kandinsky memberi kesan dalam bukunya). Kupka menemukan jati dirinya melalui rangkaian eksplorasinya dalam membatasi jumlah tema. Sebagai pelukis yang tertarik pada kehidupan modern dia memiliki obsesi dengan gerakan-gerakan imajinasi. Dia mengembangkan gerak-gerak benda melingkar di angkasa yang berangkai, gerakan dasar bumi. Dalam kedua kasus itu ia menemukan bentuk-bentuk pasti –lingkaran dan latar vertikal – berulang-ulang seperti desakan, ia datang untuk memberi arti secara mendalam pada mereka. Sebagai contoh ia percaya bahwa dalam pengertian personal dia temukan bentuk-bentuk lingkaran yang telah dikonformasikan dengan pengulangan yang tidak hanya bentuk-bentuk visual, tetapi mungkin memasukkan imaji-imaji perenungan dari filsafat dan sastra. Penyair-penyair seperti Apollinaire, Cendrars, dan Barzun membuat satu analogi antara susunan molekul-molekul benda dan sistem solar, mereka menggunakan imaji penyebaran secara melingkar dari sinar sebagai hiasan kekuatan perasaan untuk memperluas cakupan. Imaji serupa juga digunakan oleh Bergson dalam percobaan-percobaan untuk menjelaskan proses-proses perkembangan kesadaran, (khususnya pada *L'Evolution creatice of 1907*).

Delaunay menghentikan sementara eksplorasinya dari seni ini dengan lukisan salonnya, yaitu *The Cardiff Team (Musse de l'art Moderne de la Villa de Paris)*, yang menunjukkan kebebasan tahun 1913 –suatu ringkasan imaji modern (olah raga, poster, menara Eiffel, pesawat udara). Ini adalah satu pola beraturan dalam karya lukisan yang ditunjukkan pada publik yang lebih luas. Dia menggunakan imaji-imaji (lihat juga dalam *Homage to bleriot, kunstmuseum, Basle*) memperlihatkan dalam kebebasan tahun 1914, yang memunculkan imaji- imaji abstrak yang dilakukannya melalui penjelajahan tanpa pernyataan, untuk temannya. Tuntutan salon tampak jelas seperti pada kenyataan yang terjadi pada Leger dengan memulai karyanya dalam percobaan kecilnya “melukis murni“ dengan

Contrasts of Forms. Lukisan yang lainnya berjudul *Woman in Blue* dalam *Salon d'Automnes* tahun 1912. Hanya Kupka dan Picabia menunjukkan karya-karya utama nonrepresentasional dalam masa sebelum perang Salon.

Rangkaian *Sun, Moon, Simultaneous* karya Delaunay merupakan suatu kecenderungan baru yang dimulai pada musim semi 1913. Kesemuanya adalah lukisan-lukisan nonrepresentasional pertama yang pada akhirnya mematahkan struktur objek-objek Kubisme. Sebagaimana dalam kasus Kupka, perputaran gerak yang kini dibuat sebagai susunan dasar dari lukisan-lukisannya dapat ditemukan pada lukisan-lukisannya yang terdahulu, yang berangsur-angsur mengambil peran dominan. Dalam lukisan-lukisan ini seperti *Contrasts of Forms* karya Leger-Delaunay memperbaiki sajiannya dalam kanvas menjadi susunan bantuk yang 'sangat disukai' dibuat dengan bahan-bahan yang susunannya tampak membangkitkan kegairahan berekspresinya. Dalam prosesnya, Delaunay mencapai pernyataan sebagai karakteristik 'kesadaran modern'. Delaunay percaya bahwa timbulnya perputaran cahaya adalah prinsip dasar dari seluruh kejadian (dalam hal ini menyukai Kupka tetapi dia menemukan konfirmasi dari kepercayaannya tersebut secara khusus dalam sisi modern, misalnya dia dipengaruhi oleh penyair-penyair yang menggunakan stasiun radio pada menara Eiffel yang dipancarkan ke segenap penjuru sebagai kiasan untuk perluasan tanpa batas dari kesadaran manusia).

Gerakan melingkar tersusun bersimpangan dari karya Picabia berjudul *Udnie, American Girl (Dance)* berhubungan dengan gaya bahasa pada susunan *Amorpha, Fugue in Two Colours, Sun, Moon, Simultaneous* dan *Contrasts of Forms*. Cara-cara Picabia dalam mengimprovisasi garis kerangka yang digunakan untuk menghubungkan Leger dan Delaunay. Bagaimanapun dia tertarik menggunakan cara ini untuk menyatakan segenap emosi atau pernyataan mental / rasa. Dalam musim panas yang kritis, musim rontok 1912, ia telah dipengaruhi oleh Duchamp yang menyatakan bahwa segala kejadian disebabkan oleh kenangan fantasi dan

seksual (seperti dalam *King and Queen Surrounded by Swift Nudes* yang berada di Museum seni Philadelphia).

Picabia mengunjungi New York pada awal tahun 1913 dan di sana ia berhubungan dengan seniman –seniman dan tertarik pada gagasan-gagasan intelektualnya Freud. Di sana ia melukis satu rangkaian dalam cat air dengan tema-tema sekitar New York dan pertemuannya dengan para penari, ia memperbaharui seperti musisi, membebaskan bentuk untuk membangkitkan diri dan untuk menyatakan pernyataan batin yang sukar dipahami. Picabia menyebut sebagai pernyataan pikiran ...pendekatan abstraksi ... memberikan indikasi dalam proses pembedahan mental selama proses penciptaan. Ketika ia kembali ke Paris ia menggunakan prosedur-prosedur ini dalam karya-karya nonrepresentasionalnya yaitu *Udnie, American Girl (Dance)* dan *Edtaonisl, Ecclesiastic (Art Institute of Chicago)*. Pengalaman para penikmat dari karya-karya ini adalah hubungan pada salah satu pengalaman dari karya nonrepresentasional dari Orphis yang lain. Keasyikan dalam menyusun gerak menyebabkan ‘sebuah pernyataan pendekatan pikiran abstrak’, yang membisikkan alam bawah sadar dan biasanya bersifat nonverbal.

Pada saat menjelang Picabia memamerkan *Udnie*-nya pada salon *d’Automne* tahun 1913, Apollinaire telah kehilangan ketertarikannya pada Orphisme meskipun telah mendapat kritik dari yang lain, dan Delaunay telah menyampaikan pengertian mereka sendiri. Istri Robert, yaitu Sonia Delaunay-Terk, telah memberikan kekuatan lukisan Fauvis-nya selama tahun-tahun kritis 1909-1913. Dia telah membuat obyek-obyek seperti sarung bantal, jilid buku, dan bantal alas duduk. Ini karena dipengaruhi Sonia, seperti ditegaskan Delaunay bahwa ia telah menemukan prinsip-prinsip dasar dari susunan warna yang dapat diterapkan pada semua bentuk visual, lukisan pada baju-baju, dan desain interior. Meski pemikiran ini kemungkinan berpengaruh pada percobaan-percobaan awal abad ke-20 untuk menyimpulkan suasana lingkungan ideal secara lengkap dari penemuan gambar. Robert Delaunay juga melingkungi dirinya dengan para murid, melibatkan istrinya yang telah lebih dulu memperoleh jati diri dari tiga tahun kegiatannya, dan Patrick

Henry Bruce serta arthur B. Frost (warga Amerika). Pada bulan Oktober 1913 dua orang amerika yang lain yaitu Santon Macdonald-Wright, dan Morgan Russell, melontarkan gerakan warna abstrak yang mereka sebut sebagai *Synchronisme*. Pada katalog mereka menyatakan bahwa hal tersebut berbeda dengan Orphisme, tetapi secara jelas mereka terikat pada karya Kupka yang berjudul *Disc of Newton*, dan karya Robert Delaunay yaitu *Sun, Moon, Simultaneous*.

Bagaimanapun hal ini penting untuk mengenalkan gagasan dalam skala besar lukisan warna abstrak di Amerika. Kecenderungan – kecenderungan ini telah jelas lebih dekat pada karya-karya Delaunay daripada Orphis-orphis yang lain, dan dari bentuk-bentuk ini (yang mempropagandakan tekad Delaunay) mengakibatkan kesalahan dan tetap pada kepercayaan bahwa kaum Orphis pada dasarnya adalah hasil ciptaan Delaunay. Bagaimanapun benar bahwa Delaunay lebih berpengaruh daripada Orphis yang lain. Dalam pemikirannya tentang warna ia dipengaruhi oleh Chagall dan di Jerman oleh Klee, Marc, dan Macke.

Membaca berita-berita kontemporer yang berisikan ulasan karya-karya para kaum Orphis dan dalam majalah-majalah kecil yang dikumpulkan oleh beberapa teman dekat mereka, menjadi tidak mudah untuk mengetahui jurang antara keasyikan mereka dan kehidupan kontemporer. Tekanan telah begitu penuh dari masa-masa krisis yang secara terus-menerus membawa Eropa nyaris ke kancah perang, sebelum para Orphis melanjutkan ekspresi kesenangannya pada dunia modern, tanpa petunjuk adanya penyelesaian perselisihan, yang justru akan menghasilkan kegagalan (hanya Picabia yang mengekspresikan pesimisme dan merupakan pribadi yang benar-benar murni). Di Paris, masyarakat seni yang kompleks tampaknya telah memuaskan dirinya sendiri, dan para seniman telah mewariskan pemikiran Simbolisme yang tidak dapat dipahami oleh masyarakat. Mereka percaya bahwa seni naturalistik yang banyak disenangi oleh masyarakat umum tidak cukup untuk menghadapi keluasan dan kompleksitas. Pernyataan baru dari kesatuan dunia modern, sebagaimana kaum Simbolis, mereka membalikkan batin menjadi obsesi

dengan alam kesadaran mereka sendiri. Melukis bagi mereka menjadi satu kegiatan mengidentifikasi diri (seperti kata Delaunay: *l'homme s'identifie sur terre*).

Meskipun mereka memiliki ketidaktetapan, kaum Orphis telah merebut *raison d'être* dari seni abstrak: bagi seniman, penegasan terhadap aktivitas dalam melukis; sedangkan bagi penikmat adalah kesadaran kembali, sebelum sadar diri pada keasyikan dalam 'sesuatu di luar' lukisan. Orphisme berakhir sejenak pada penerimaan bahwa kegiatan melihat, sepanjang sebagai kesadaran mencipta yang penuh arti dan melukis yang sangat digemari, penglihatan 'murni' ini bukanlah hiasan sederhana belaka. Apollinaire menggambarkan perhatiannya pada satu aspek dasar seni baru yang ditulisnya pada tahun 1913 yang 'tidak sekadar ekspresi kebanggaan manusia', ini adalah anti-intelektual dan anti-kemanusiaan yang di dalamnya tidak memperhatikan dirinya dengan pikiran atau perilaku manusia. Ia lebih diperhatikan dengan satu kesadaran yang memaksa akal untuk mencari keutuhan 'dengan segenap alam semesta'.

9. FUTURISME

Aliran Futurisme tergolong sebagai suatu aliran seni lukis modern yang termasuk langka. Ungkapan seni Futurisme didasari bukan oleh sekedar ketidakpuasan dari warisan seni yang ada, dan menciptakan idiom baru, tetapi merupakan ekspresi dan reaksi awal terhadap perkembangan teknologi dan industri.

Futurisme pertama kali dikumandangkan oleh seorang sastrawan Italia, Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) pada tahun 1909. Dalam manifestonya ia menyatakan, bahwa bangsa Italia telah memasuki babak modern laksana “*mobil berkecepatan tinggi*”. Dalam berekspresi seni, ia mengharapkan bahwa:

“...seni dapat melupakan masa lampau dan menyongsong kecepatan dan energi mekanik. Pernyataannya berlanjut: bahwa keindahan baru menambah semaraknya dunia; keindahan gerak, lajunya mobil, yang dihiasi oleh pipa-pipa besar menyerupai ular dengan desir napasnya... gaung mesin mobil tampak seperti luncuran peluru senapan, lebih indah daripada Winged Victory of Samothrace (patung Helenistik yang terkenal pada zaman Lauore)...Kami ingin memuliakan perang – Dunia itu suci-militerisme, patriotisme, aksi penghancuran anarki, keindahan ide yang mematikan dan merendahkan wanita. Kami ingin menghancurkan museum, perpustakaan dan semua jenis bidang akademik, dan membuat perang bermoral, feminimistis pada setiap kesempatan berperilaku luhur. Kami harus menyuarakan kesenangan kerja, kesenangan aneka warna, suara-suara yang menyerukan revolusi dalam kapitalisme modern. Kami harus menyuarakan keaktifan, bisa memberikan kekuatan dan tempat, ruang dengan sinar bulan, tempat orang-orang lapar yang memanfaatkan kebolehnya... mesin besar yang mencabik tanah dengan relnya seperti kuda-kuda baja dengan tub-nya, dan cahaya lembut pesawat, sayap-sayapnya melayang di angkasa seperti bendera dan tampak bertepuk menyerupai kerumunan yang antusias. Secara keseluruhan kami mendapatkan pengaruh dari Italia dan dimaksudkan untuk kejahatan, yang kita kenal sekarang sebagai aliran Futurisme, karena kami ingin membebaskan diri dari pengaruh profesor, ahli arkeologi dan studi” (Lynton dalam Stangos,ed, 1994:98).

Banyak persamaan kata-kata dalam manifesto “Kepada seniman Itali muda”, yang disusun langsung di bawah pimpinan Marinetti dengan tiga pelukis: Umberto Boccioni (1882-1916), Luigi Russolo (1885-1947), dan Carlo Carrà (1881-1966). Teknik menggambar baru sebagai wujud manifesto Boccioni diterbitkan pada

bulan April 1910 berbunyi: “Semua benda bergerak, berjalan, dan berputar dengan cepat. Lukisan tak pernah ajeg, tapi selalu muncul dan tenggelam silih berganti. Melalui persepsi mata, Bergeraknya benda selalu bertambah dan berlipat ganda susul-menyusul seperti getaran runag yang terlewati. Karena kuda yang berpacu bukan punya kaki empat tapi duapuluh dan geraknya segi tiga...”

Jika ditelaah setiap manifesto kaum futuris merupakan ungkapan kebebasan berpikir dan berekspresi seni sebagai akibat modernisasi budaya di segala bidang, khususnya dampak perkembangan teknologi. Modernisasi di kawasan ini diartikan sebagai wujud teknologi dan permesinan, serta dianggap lebih indah dari kemenangan Samothrace. Ungkapan artistik melalui karya rupa yang dilakukan oleh Marinetti, secara keseluruhan menggambarkan dinamika kecepatan, gerak, sekaligus citra kehidupan moderen. Demikian pula dengan pemujaan atas “kekerasan”, penerabasan, peperangan, dan sifat merusak, serta teknologi menjadi bahan berungkap rupa utama. Futurisme amat berpengaruh pada dunia gagasan di Eropa pada tahun 1930-an. Hal yang perlu dicatat, bahwa **Gino Severini** melakukan penggabungan selaras antara Futurisme dengan Kubisme pada beberapa karya rupa. Bersama kelompok *avantgarde* di Perancis, **Severini** dan **Amodie Ozenfant**, menolak hadirnya *dinamisme* sebagai sempalan Futurisme. Severini lebih cenderung menekankan citra permesinan, kedayagunaan, gagasan diam, kerincian, dan keselarasan pada ungkapan rupa. Pada tahun 1917 Severini menyatakan bahwa mesin hakikatnya sama sebangun dengan membuat karya seni.

Konsep Seni Futurisme

Gerakan revolusi Futurisme diproklamlirkan pada tahun 1909 oleh seorang penulis dan penyair Italia, **Filippo Tommaso Marinetti**. Futurisme adalah sebuah pergerakan seni murni Italia dan sebuah pergerakan kebudayaan pertama dalam abad ke-20 ini, yang diperkenalkan secara langsung kepada masyarakat luas. Bermula dari konsep dalam pergerakan sastra, kemudian merasuk ke dalam bidang kesenian seperti: seni lukis, seni patung, seni musik, desain dan arsitektur.

Futurisme ini muncul dari situasi yang ditimbulkan akibat perang dunia ke-1, dengan tujuan meninggalkan kenangan pahit, nostalgia, pesimistis, kemudian melepaskan materi-materi, elemen-elemen, dan nilai-nilai lama.

Nilai-nilai dari kaum Futuris, dimaksudkan untuk mengiringi dan mengimbangi pergeseran kebudayaan, kekuatan dinamis pasar yang luas, era permesinan, dan komunikasi global yang menurut argumentasi mereka tengah mengubah alam realitas dari kebudayaan dunia.

Maka khayalan-khayalan kaum Futuris memakai pola-pola geometris untuk mewakili arah gerak dan makna dari pergerakan itu sendiri. Para seniman Futurisme biasanya memanfaatkan hari-hari petang (sisa hari) untuk berkumpul menuliskan manifesto-manifesto, puisi dan musik. Sikap agresif dan perilaku yang individualistis dari kaum Futuris ini, lambat laun dimanfaatkan untuk menyebarkan faham **Fasisme**. Salah seorang Futuris mempublikasikannya dalam surat kabar Perancis, "*le Figaro*" bertanggal 20 Pebruari 1909, dengan membuat percampuran atau perpaduan yang tidak mudah di dalam memenuhi kepentingan nasionalisme Italia, kemiliteran, dan kepercayaan baru terhadap mesin yang selanjutnya dijemakan dalam produk mobil dan pesawat terbang.

Sebelum perang dunia ke-2, pergerakan para Futuris Italia yaitu yang mengantisipasi kemungkinan terjadinya kendala-kendala seni pada kehidupan sehari-hari, melalui penyerapan dan penggambaran kualitas mekanisasi dan kecepatan, seperti yang telah dibahas oleh Banham dalam bukunya "*Theory and Design in the First Machine Age*". Pada era ini telah mengilhami pelukis Futuris, penyair dan arsitek di antaranya : Filippo Tommaso Marinetti, Giacomo Balla,, Gino severini, Fortunato Depero, Carra, dan Antonio Sant'Elia untuk menciptakan sebuah karya yang mencerminkan dunia mereka. Itu semua merupakan semangat baru yang mereka junjung tinggi dalam sebuah kelompok yang membawanya kepada politik Fasis. Ketika ketergantungan akan keterlibatan emosi dengan gaya hidup kemoderenan dan kebaruan di lingkungan masyarakat menyeruak.

Benedotte Croce menerangkan di tahun 1924, bahwa :

“Muasal ideologi fasis dapat ditemukan di dalam Futurisme, dalam kebulatan tekad untuk turun ke jalan, untuk memaksakan pendapat mereka, untuk tidak takut akan kerusuhan, serta untuk meninggalkan semua yang berhubungan dengan tradisi...”

Falsafah yang dipakai oleh kaum Futuris, hampir sebagian besar diambil dari latarbelakang sejarah kemunculan Moderenisme.

Konsep karya Futurisme didasari pemikiran bahwa energi alam harus ditampilkan di dalam karya seni sebagai sensasi dinamis yang dapat memecahkan suatu kesatuan realitas. Ia menjadi sesuatu yang baru dengan melalui penggunaan gerak dan cahaya. Ciri-cirinya adalah keterbatasan dijadikan gaya yang dinamis, penerapan kolase atau bentuk-bentuk Kubis dalam tipografi. Futurisme mendorong perubahan dalam bentuk tipografi puisi. Hal ini menantang ketradisian dari halaman cetak media massa, dan peramalan untuk merangkaikan informasi pada poster. Bentuk elemen dan kolase banyak digunakan dalam cara-cara dinamis guna menciptakan gambar-gambar.

Marinetti beserta Ardengo Soffici menelurkan karya puisi-puisi nyata dan sajak-sajak berpola, kemudian maknanya dicetuskan dan diungkapkan dengan penggunaan tipografi dan layout yang tidak konvensional, baik dalam tradisi layout vertikal maupun horizontal. Komponen-komponen formal dan ideologis pembentuk Futurisme dipakai dalam karya grafis Fortunato Depero, Lucia Venna, dan Nicolay Diulgheroff, sepanjang dekade 1920-an hingga 1930-an, yang mengiringi segala kegiatan kaum Futuris. Aliran ini juga diungkapkan dalam periklanan. Pada tahun 1928 terdapat sebuah paviliun yang merepresentasikan poster Futuristik dalam pameran “*Esposizione del Decennale della Vittoria*” (*The Decennial National Expo of Victory*) di Turin Italia. Esensi dari Futurisme adalah ekspresi urban (kota). Melalui faktor-faktor tertentu, Antonio Sant’Elia, seorang arsitek Italia terkemuka pada tahun 1914, bergabung dalam pergerakan kaum Futuris, mengembangkan paham tersebut sehingga berhasil memperoleh penghargaan akademis.

Di dalam penggambarannya mengenai “Kota baru” yang dipamerkan di Milan pada tahun 1914, dan dalam kertas kerjanya : “*Manifesto of Futurist Architecture*”, Sant’Elia mengajukan alternatif gaya arsitektur yang masif, padat, dengan garis-garis dinamis, lurus, eliptikal, serta elemen dekoratifnya yang bukan merupakan pengulangan dekorasi masa lalu, yang mustahil diterapkan di masa itu. Tetapi ia berhasil dari penggunaan dan penyusunan materialnya yang dibiarkan mentah, tak diolah, bahkan diwarnai secara mengerikan. Pada akhirnya, elemen-elemennya pun harus dapat dipertukarkan. Bidang arsitekturnya juga mengekspresikan *Dinamisme dari Futuristik*. Sant’Elia meninggal tahun 1916, tetapi karya manifestonya diakui oleh para anggota *de Stijl* pada tahun 1917.

Tema Seni Futurisme

Di samping itu, tema utama manifesto Futurisme adalah “*dinamisme universal*”. Manifestasi dari segala sesuatu yang bersifat material dihancurkan oleh permainan cahaya dan gerakan. Obyek-obyek yang dalam keadaan bergerak digambarkan secara berlebihan. Futurisme bertolak dari *sensai optik*, dengan pencarian inspirasi melalui lingkungan teknologis dan kehebatan eksistensi mesin-mesin. Dalam peradaban moderen, Futurisme menemukan dinamisme dari sensasi-sensasi gerakan, kecepatan dan kesamaan waktu sebagai modernitas baru. Tujuannya adalah untuk menemukan bentuk sebagai wadah dalam mengekspresikan pengalaman perasaan yang digambarkan sebagai sensasi dinamis yang terpadu. Pernyataan dalam salah satu katalog pamerannya adalah :

“Pelukis harus mengekspresikan juga sesuatu yang tidak nampak namun ada dan berputar di belakang obyek diam; sesungguhnya sesuatu yang tidak nampak namun ada di sebelah kiri, di sebelah kanan dan di belakang, tidak hanya merupakan satu kotak kecil kehidupan yang dikemas secara artifisial seperti dalam sebuah panggung”.

Aspek gerakan menurut Futurisme terbagi atas dua bagian, yaitu :

- 1) *Gerakan absolut*: Garis-garis dinamis yang menunjukkan suatu obyek dapat dipecah-pecah menurut tendensi tertentu. Tendensi terhadap gerakan dapat diwujudkan dengan bentuk-bentuk abstrak yang dinamis.

2) *Gerakan relatif :*

Gerakan yang sebenarnya terjadi pada suatu obyek. Seekor kuda yang bergerak, bila digambarkan bukanlah kuda dalam keadaan istirahat tetapi kuda dalam keadaan bergerak, misalnya harus diberi dua puluh kaki. Pada saat itu fotografer mengilustrasikan gerakan dengan memperlihatkan fase tiap gerakan sehingga membentuk suatu gambar sintesis yang menunjukkan fase-fase yang berjajar. Pengaruh teknik fotografer ini tidak boleh diabaikan. Sehingga dalam lukisan Futurisme memperlihatkan penggabungan diagram-diagram gerakan yang terdiri atas gerakan-gerakan absolut dan gerakan sebenarnya (relatif) dari suatu obyek di dalam lingkungannya, dengan rumusan Futuris : **“Lingkungan + Obyek”**. Sebagai contoh, untuk penggambaran seorang wanita di jendela, sang pelukis harus memasukkan unsur-unsur : suara di jalanan, bisingsnya kendaraan yang melintas, keramaian kehidupan yang dapat terlihat dari jendela itu, dan asosiasi yang dibawa dalam pikiran si wanita; dengan kata lain : *“Lukisan adalah rumusan artistik yang arus merekam kompleksnya realitas”*. Untuk melukiskan kesamaan waktu dari suatu sensasi yang kompleks dengan cara sintesis dalam mengungkapkan *“dinamisme universal”*, kaum Futuris mengadopsi penemuan Kubisme. Kemudian mengkombinasikan ke dalam suatu bentuk utuh yang baru, yaitu lukisan Futurisme, yang memperlihatkan bentuk-bentuk realitas yang berbeda, yang dekat dan yang jauh, benda-benda yang terlihat dan terasakan, saling menembus, dan digambarkan dalam waktu yang sama.

Dalam mengungkapkan gaya Futurisme, **Carlo Carra** tertarik pada bentuk-bentuk yang kaku; **Umberto Boccioni** menaruh perhatian pada kandungan intelektual ; sedangkan **Gino Severini** menaruh perhatian pada nilai-nilai dekoratif.

Tokoh-tokoh Seniman Futurisme

Fortunato Depero -- Seorang eksponen Futurisme, yang mengkonsentrasikan diri pada seni lukis dan puisi. Meskipun begitu, seperti umumnya para kolega-koleganya, ia pun melanglang ke dunia grafis, baik dalam majalah-majalah ataupun

buku-buku yang diproduksi untuk mempromosikan Futurisme, atau dalam aktivitas komersilnya dalam mencari nafkah. Ia menjalani kehidupan, walaupun hanya sebentar tetapi sangat penting, bahwa pada periode saat hidup di New York (1929-1931), sebuah kota yang sangat dipuja oleh kaum Futuris, karena merepresentasikan kepada mereka intensitas dari kehidupan metropolitan yang mereka pikirkan dalam manifesto-manifestonya. Di New York, ia mengelola periklanan bagi banyak perusahaan. Ia melahirkan karya-karya yang memperjelas pengaruh Futurisme. Depero juga membuat ilustrasi bagi majalah *Vogue* dan *The New Yorker* dalam beragam publikasi. Selain periklanan, ia juga merancang perangkat teater untuk *Diaghilev's Ballets Russes* pada tahun 1916. Untuk mengenang kehadirannya, maka dibangun museum untuknya di Rovereto Italia.

Lucio Venna -- Lahir di Vinice, ia pindah ke Florence pada tahun 1912. Ia bekerja dengan ilustrator *Emilio Notte*, dan bertemu dengan pencetus Futurisme Filippo Marinetti dan Umberto Boccioni. Pada tahun 1917, ia dan Emilio Notte membuat buku :”*Fundamento Lineare Geometrico*” (*The Basic Linear Geometrics*) di Italia Futurista. Pada tahun 1922, ia lebih banyak melukis untuk mempertinggi eksklusivitas dari grafis terapan, dan mendirikan studio *Venna-Innocenti* yang bekerja sama dengan *Innocenti Publishing House* hingga tahun 1928. Karya-karya desainnya meliputi cover-cover “*Grand Sport*” (1930-1932), periklanan untuk Debenham & Freebody, London, dan bekerja sama sebagai direktur artistik dari *Scena Illustrata*.

Nocolay Diuldheroff -- Lahir di Kyustendil, Bulgaria, ayahnya seorang tipografer. Ia belajar di *Vienna's School of Arts and Crafts* (1920-1921), *The New School of Art* di Dresden (1922) dan menghabiskan beberapa bulan di Johannes Itten, Bauhaus. Ia pindah ke Turin pada tahun 1926 untuk mempelajari arsitektur, tetapi kemudian lebih tertarik bekerja sebagai desainer secara lebih intensif. Ia membuat lampu-lampu, keramik, dan kaca, selain juga bekerja dalam periklanan untuk Cinzano, Unica dan Campari. Ia mengambil bagian dalam paviliun yang mempromosikan Futurisme dalam Turin International Exhibition pada tahun 1929.

Pada tahun yang sama penguasaan Futurisme-nya dalam grafis dipamerkan di Turin dalam jangka waktu yang lama, melalui *Arturo Tucci Publishing Agent*. Pada pertengahan tahun 1930 ia kemudian lebih menyibukkan diri ke dalam proyek-proyek arsitektur.

Filippo Tommaso Marinetti -- Seorang penyair yang lahir di Mesir tahun 1876, merupakan tokoh utama yang memunculkan "*Futurisme*". Ia mengumandangkan: "*Menyerang masa lampau, dan menjunjung tinggi kehidupan masa kini yang telah diubah secara nyata oleh ilmu pengetahuan dan teknologi moderen.*"

Carlo Carra (1881-1966) -- Pelukis studio yang pernah menyaksikan karya-karya Gauguin, Cezanne, Turner dan Constable. Dia merupakan pendukung tradisi Italia dan pernah belajar melukis pada Giotto. Pada tahun 1917 mengembangkan *Pittura Metafisika*.

Gino Severini (1883-1966) -- Seniman yang memiliki perhatian besar terhadap cahaya dan Kubisme, serta juga pernah belajar tentang teori warna dari Impresionisme Seurat.

10. VORTISISME

Pengertian dan Latar Belakang

Futurisme adalah akselerasi imajinasi, yang tampak berstimulan melalui bidang datar, dan juga tampak kesan *cubo-futurisme* dari *Nude Descending a Staircase*-nya Marchell Duchamp. Sedangkan Vortisisme menghadirkan akselerasi ini secara mendalam, menghasilkan perspektif yang intensif dan cepat, sebagai sebuah *vortex*. Pound menulis: “Imaji ini bukan suatu ide, namun suatu kumpulan yang saya bisa dan harus dipaksakan, yaitu *vortex*, dari dan melalui apa gagasan diwujudkan. Orang dapat menyebutnya dengan vortex”. Maka dari sinilah berkembang menjadi Vortisisme.

Ezra Pound membedakan Vortisisme dari Futurisme. Futurisme berakar dari Impresionisme yang berlawanan dengan Vortisisme yang intensif. Dalam perkembangannya para seniman menyadari bahwa dirinya dipengaruhi oleh aliran kubisme dan futurisme.

Vortisisme pada awalnya cenderung mengacu pada karya seorang seniman abstrak Inggris, Wyndham Lewis. Lewis pada tahun 1956 di galeri Tate London mengadakan pameran yang diberi judul *Wyndham Lewis dan Vortisisme*. Majalah yang berjasa mempublikasikan ulasan dan apresiasi karya-karya Vortisisme ialah majalah BLAST. Lewis sebagai salah seorang penulis yang banyak menulis artikel tentang berbagai peristiwa seni terpenting di Inggris. Selain karya Lewis, ada pula karya Roberts, Edward Wadsworth, Frederick Etchells yang dipublikasikan melalui BLAST. Seorang desainer El Lissitzky dalam tulisannya “Masa Depan Buku” tahun 1926 menyatakan bahwa BLAST sebagai salah satu penganut tipografi baru yang merupakan revolusi desain di tahun duapuluhan dan tigapuluhan. Artikel BLAST ini dan surat-surat Edward Johnston tahun 1917 merupakan kontribusi perkembangan desain modern yang penting milik Inggris dan dipadukan dengan

inovasi tipografi De Stijl, Bauhaus, dan desainer Rusia seperti Rodchenko dan Lissitzky.

Tokoh dan Karyanya

Karya Wadsworth dan Lewis tampak seperti mendapat inspirasi dari perkembangan teknik fotografi, perkembangan teknologi, dan arsitektur. Namun karya Wadsworth lebih hangat, dengan memasukkan beberapa aspek dari gaya Kandinsky secara teoritis. Karya Lewis tampak dinamik, tidak terorganisir seperti karya Wadsworth, sangat kuat dan terkadang brutal, penuh tenaga.

Seniman lain yang tergolong bergaya Vortisisme ialah David Bomberg, walaupun secara formal dia bukanlah vortisis. Dia digolongkan ke dalam aliran itu karena karya perdananya “Mandi Lumpur” dan “Dalam Genggaman”, dan karya litografi serinya pada majalah Russian Ballet. Karyanya tersebut berkecenderungan abstrak. Bomberg berkarya lebih bebas, namun liris, dan kekuatan tampak pada permainan warna. Komposisinya lebih banyak ke arah diagonal.

Kebrutalan gaya Vortisisme, tampak pada karya Epstein. Lukisannya seperti mendekati konsep mekanikal, seperti juga karya terakhir Henri Gaudier-Brzeska, pematung muda Perancis yang bekerja di London, memperlihatkan pengaruh kuat gagasan Vortisisme yang berenergi dinamik. Menurutnya kebrutalan bukan identik dengan kualitas lukisan, namun lebih dalam kehidupan, dan kesentimentalan.

Kebrutalan tenaga merupakan karakteristik Vortisisme. Penganut terbaik aliran ini mendapat pengaruh kuat dari kesan mekanik yang barbar, kepedulian terhadap kebrutalan dengan ketidakbertanggungjawaban kontrol lingkungan yang kurang dalam ide seni kubisme dan romantiknya seni Futurisme. Hal inilah yang merupakan bentuk kontribusi yang signifikan dari aliran Vortisisme pada perkembangan seni abad ke-20.

11. DADAISME

Dasar Perkembangan

Pada awal perkembangannya, Dada merupakan dasar sastra, dan medan pembentukan sebagai produksi yang nyata. Sebenarnya pernyataan mereka asendiri menentang seni rupa dan puisi (syair). Dalam karyanya mereka mencoba menertawakan kenyataan yang ada, antara seniman dan sosial. Misalnya dalam kenyataan perang: manusia mengubur manusia. Kebenaran dinilai sebagai perbuatan yang berani dan perilaku dalam proses insdustrialisasi serta koruptor yang lahir karena kerakusan dan nafsu. Kritik sosial seperti ini sangat lugas diungkapkan oleh mereka.

Myers (1980) mengungkapkan bahwa karya dapat dikatakan sebagai ungkapan nyata dari perasaan nihilistik. Perhatikan misalnya karya Monalisa, atau Faountain nya Marchel Duchamp. Memang kritik visual kaum Dada seperti ini akan menggelisahkan dan sekaligus menggelikan masyarakat. Dalam kekaryaan itu mereka menolak seni baik seni rupa maupun musik, namun kegiatan yang dilakukan Dada mereka namakan sendiri sebagai suatu permainan. Dada baru diterima masyarakat sekitar tahun 1920, karena berbicara banyak tentang sesuatu yang masuk akal.

Kelahiran Dada

Pada tahun 1916, sekitar bulan Pebruari, ketika Perang Dunia I sedang berkecamuk, berkumpul para penyair dan perupa di sebuah tempat yang bernama *Cabaret Voltaire*, Zurich. Mereka di antaranya : Tristan Tzara (penyair dari Rumania), Hugo Ball dan Richard Hulsenbeck (penulis dari Jerman), serta pematung dari Perancis, Hans Arp.

Dengan sikap humoristik dan konvensional mereka mendirikan kelompok internasional yang diberi nama *DADA*. Nama ini menurut Soedarso Sp, diambil begitu saja dari sebuah kamus Jerman - Perancis yang kebetulan berarti bahasa anak-anak untuk menyebutkan kedamaian (Soedarso Sp, 1990:115). Sementara itu RA Murianto dalam bukunya *Tinjauan Seni*, mengartikan Dada yang berasal dari bahasa Perancis itu sebagai mainan anak-anak berbentuk kuda-kudaan (RA Murianto, 1984:78). Dari dunia pendapat tentang arti kata Dada itu, menunjukkan sikap *nihilistik* mereka. Bisa dikatakan pula bahwa mereka ini termasuk kelompok *Golput*. Esensi sikap nihilistik itu sebenarnya ingin menolak semua hukum-hukum seni dan keindahan yang ada dan yang sudah mapan. Sikap nihilistik itu juga sebagai bentuk pengejawantahan protes terhadap nilai-nilai sosial yang makin menjadi tidak menentu, karena akibat perang dunia. Dasar perkumpulan orang Dada bukanlah sesuatu program (yang direncanakan). Melainkan karena persamaan nasib dalam melihat pranata sosial yang kian runyam. Jika akan melacak orang yang pertama kali melambungkan istilah Dada sebagai suatu mazhab kesenian, akan sulit menemukannya. Tapi yang jelas, *suatu kata tanpa arti* menjadi fenomena penjelasan bagi suatu gerakan internasional (Rita Widagdo, 1982:27).

Sikap yang humoristik dan konvensional kaum Dada menyajikan sindiran terhadap *realita sosial* waktu itu. Dari nama Dada, yang berarti “*kuda mainan*” merupakan perwujudan dari sikap yang seakan menolak hukum seni, dan isinya sebagai protes terhadap nilai-nilai sosial yang semakin hancur.

Ciri Khas Dadaisme

Ciri khas karya seni Dadaisme ialah bagaimana penggunaan teknik dan cara menyatakan ekspresi yang *serba nonkonvensional* sehingga tampak aneh. **Teori Dada** ialah apabila dunia ini selama 300 tahun tidak bisa merencanakan perkembangannya, bagi seorang artis tidak mungkin pura-pura menemukan arti dalam kekacauan ini. Dada menolak setiap kode moral, sosial, maupun estetika.

Pandangan estetik Dada ialah *tidak ada estetika*. Sikap kemuakan terhadap keadaan dunia, karena perang, karena kekacauan (pandangan *Die Neue Sachlichkeit*). Para seniman yang termasuk aliran ini antara lain : Max Ernst, Marchel Duchamp dan Schwitters.

Karya seni Dadaisme

Hans Arp membuat lukian dan relief yang mencerminkan suasana Zurich. Ketika itu dia mengkonsentrasikan dirinya pada bentuk-bentuk sederhana, abstrak, dan primitif. Karya pertama Arp ini belum menunjukkan kecenderungan munculnya Dada. Sikap Dada yang pertama kali muncul ketika Arp mengikutsertakan *faktor kebetulan* dalam proses berkarya (Britt, 1989:211).

Melalui eksperimen yang ditekuni selama bertahun-tahun dan di sana-sini ditingkahi dengan eksperimen yang tak terduga, akhirnya Arp menemukan kebebasan sejati. Salah satu contohnya ketika sebuah gambar yang gagal, disobek. Lalu dibiarkan berserakan di lantai. Tiba-tiba Arp terkejut sekaligus gembira atas sobekan-sobekan gambar itu. Dia pun berteriak “*Eureka*”. Dia menemukan gambaran suatu ekspresi yang telah lama dicarinya. Sobekan—sobekan kertas itu lalu direkatkan dengan penuh ketelitian sebagaimana jatuhnya. Sejak itu Arp berulang kali menggunakan elemen-elemen yang didapatnya secara kebetulan. Contoh lainnya yang sangat menarik dalam rangka eksperimen Arp adalah ketika dia menjatuhkan tali temali ke lantai dengan ketinggian yang variatif. Dia melakukan itu untuk merangsang ide dari tali—tali yang jatuh sehingga membentuk garis-garis yang ekspresif. Beberapa seniman Dada menggunakan cara “*kebetulan*” itu hanya dengan sisa-sisa bahan apapun yang ditemui, yang tidak disusun secara sengaja di bawah matra komposisi atau ide gambar yang komprehensif seperti pada kubisme. Begitu perang dunia usai, gerakan Dada di Zurich berhenti dan lenyap. Arp kembali ke sungai Rhein dan membentuk kelompok Dada bersama Max Ernst dan Johan Baargeld pada tahun 1909. Di Paris pada tahun yang sama seniman—seniman seperti Tzara, Jaques Vade, Andre

Beton, Jean Crotti mengibarkan gerakan Dada. Selanjutnya sejak Armory Show 1913, ide-ide Dada berkibar di New York.

Pada bagian lain, fenomena yang terjadi di Zurich, Paris, Jerman dan Amerika sedang dilanda *krisis jati diri* sehingga sangat menunjang munculnya pikiran-pikiran khas yang salah satunya dimanfaatkan dan dimanifestasikan sebagai Dadaisme.

Untuk dapat melacak lebih jauh perihal karya seniman Dada maka tidaklah berlebihan kita menengahkan *motor penggerak* Dada yaitu Marchel Duchamp. Dia belajar di Akademi Julian sebagai pelukis muda yang berkiblat pada Kubisme, kemudian dia mengarah pada beberapa masalah Futurisme. Pada tahun 1912 dia mengirim lukisan ukiran 145 x 85 cm ke *Armony Show* di New York. Berkat lukisan yang berjudul "*nude decending a straicase*" itu, namanya menjadi terkenal.

Kalau menyimak lukisan Duchamp tersebut, dia hemat menggunakan warna. Terkesan menahan diri. Dia bergerak di antara warna oker, coklat dan hijau. Warna-warna tersebut menegaskan bentuk figur, di mana ada figur yang berdiri sambil menghadap ke depan, samping dan belakang. Dari melihat figur tersebut kita seakan tersadarkan bahwa sebenarnya figur itu hanya satu, tetapi seakan bertumpuk tanpa "*space*".

Setahun kemudian, tahun 1913, di tempat yang sama (*Armony Show*), Duchamp membuat karya yang kemudian dianggap sebagai pelopor bagi karya yang kelak membedakan secara tegas aliran yang dianut oleh Duchamp. Pada karya Dada ini, ia merangkai roda depan sebuah sepeda tua yang dipasangkan pada bangku dapur. Dia menancapkan pokok roda sepeda tua tersebut pada lubang di tengah bangku (*dingklik*) tanpa tambahan sekrup apa pun.

Untuk karya yang diberi judul *Bicycle Whell* (1913) ini, dia tidak memilih bahan-bahan instan untuk kemudian diubah dengan alasan-alasan estetik seperti terjadi

pada kubisme. Duchamp tidak memakai bagian-bagian sepeda karena senang dengan bentuk-bentuk teknis. Tetapi sebaliknya, dia juga tidak ingin mengasingkan benda pakai tersebut bila suatu benda terlepas dari kaitannya dengan lingkungan sehari-hari. Hal itu terlihat dengan jelas ketika Duchamp melepaskan segala penambahan apa pun. Misalnya ketika ia membeli suatu alas pengering botol (1914) yang kemudian dibaptis sebagai karya seni. Pengering botol itu dipamerkan tanpa alas/dasar. Karena menurutnya, alas dasar itu seolah-olah memisahkan obyek dari lingkungan sekelilingnya.

Dalam konteks ini, Duchamp ingin menekankan pada kehadiran obyek *an sich*, sebagai pengganti karya seni karena obyek nyata itu diletakkan sebelah menyebelah dengan karya seni. Dengan demikian benda di dalam lingkungan yang asing boleh dikatakan mendapat perhatian yang lain, maka cara memecahkan masalahnya pun dengan pendekatan yang lain pula.

Tahun berikutnya, 1915, Duchamp pindah ke New York untuk mengembangkan karirnya. Tahun 1917, Duchamp dengan memakai nama R. Mutt mengirimkan sebuah *orinoir* pada sebuah pameran yang diberi judul *Fountain*.

Karya-karya seniman Dada memang cukup sinis. Mereka memaparkan karya seninya mengacu pada konsep yang diyakininya bahwa di dunia ini tidak ada citarasa estetika. Karena dasarnya estetika itu dihasilkan oleh pikiran. Sedangkan kenyataannya di dunia ini sudah mengarah kepada fenomena kekacauan akibat perang dan pertikaian antar umat manusia yang setiap saat bisa kita saksikan di jagad raya ini. Dampak itu semua, menurut mereka, menyebabkan hilangnya keindahan.

Karya-karya kaum Dada memang sinis. Beberapa contoh di bawah ini memperlihatkan hal tersebut :

Sebuah reproduksi lukisan *Monalisa yang dibubuhi kumis*. Atau anggitan Raoul Hausmann (1919-1920) yang berjudul *Mechanical Head*. Karya itu merupakan

visualisasi sebuah gambaran kepala manusia dari kayu yang di atasnya dipakukan bermacam-macam barang lain seperti mesin jam, meteran, kotak cerutu, dll.

Selain membuat Monalisa yang dibubuhi kumis, Duchamp juga membuat karya spektakuler untuk ukuran saat itu, yaitu membuat karya *ready mades*. Di antaranya roda sepeda lengkap dengan porosnya ditusukkan pada sebuah dingklik atau bangku (1913), kemudian dia menginstalasi pengering botol (1914), rak botol (1917). Bahkan yang gila lagi dia mengambil urinoir yang diletakkan di atas patung dan diberinya judul “*fountain*” (1917). Melalui medium seperti itu, Duchamp secara revolusioner ingin mendemonstrasikan bahwa seni dapat dibuat dari benda-benda keseharian yang paling biasa. Dia melakukan *proses kreatif* semacam itu untuk membuat sindiran tentang praktek berbudaya dan berkesenian masyarakat golongan menengah yang ternyata adalah masyarakat yang ikut membidangi perang dunia I. Duchamp memanfaatkan sebuah benda jadi, *urinal* (tempat kencing) yang dipasang terbalik dan ditandatangani dengan nama samaran *R. Mutt*. Karya tersebut diberi judul *Fountain*, lalu dikirim untuk sebuah kontes seni bagi masyarakat para artis *Independent* di New York. Dan sayangnya karya tersebut ditolak oleh pihak penyelenggara. Namun demikian karya tersebut secara ironis justru menjadi tonggak sejarah seni yang *significant* serta banyak ditulis dalam berbagai buku sejarah seni.

Dalam konteks ini ternyata bukan keindahan fisik karya itu yang menjadi dasar penilaian. Melainkan cara khas Duchamp yang tidak konvensional yang dianggap punya nilai lebih. Sementara itu Hans Arpp, tokoh yang sekaligus pendiri Dada menciptakan *Automatic Drawing* dan Tristan Tzara menggabungkan kata-kata tertulis di kartu-kartu menjadi komposisi kata sehingga terciptalah puisi dengan kalimat-kalimat yang dihasilkan dari potongan kata tersebut.

Pengikut Dadaisme di Jerman antara lain: G. Grosz dan Francis Picabia yang lukisannya diberi judul *Rose des Vents*. Di samping itu dasar gores dengan lukisan berjudul *Empereur de La Chine*.

12. SUREALISME

Latar Belakang

Kebudayaan Yunani banyak berpengaruh terhadap perkembangan kebudayaan dunia. Khususnya dalam bidang kesenirupaan, kaidah-kaidah seni Naturalisme Klasik Yunani mempengaruhi berbagai paham ungkapan seni. Bahkan menjadi pedoman yang dipertahankan berabad-abad oleh para seniman di belahan benua Eropa dan sekitarnya. Metode berkarya seni dengan menggunakan pendekatan *visual-realistis* dan *imitatif* terhadap menghadapi obyek-obyek alam mewarnai nuansa pertentangan setiap tahap perkembangan senirupa. Jika ditelusuri, tentang siapakah yang melahirkan konsep imitasi alam ini tentu tidak akan terlepas ingatan kita pada Plato. Dia adalah tokoh filsuf Yunani yang melontarkan idenya tentang *seni adalah tiruan alam*.

Pandangan tentang imitasi alam ini lambat laun berubah. Seniman kemudian memandang alam semesta sebagai realitas yang dapat membangkitkan ide penciptaan karya seni rupa yang tak habis-habisnya digali. Ada sebagian seniman yang bersikap terhadap alam sebagaimana adanya, seperti yang terungkap oleh indra penglihatan. Oleh karenanya dia mengambil sikap meniru alam, nyaris tanpa menganalisis.

Pada abad ke-16 pelukis Hyronimus Bosh dari Belanda mengguncang pandangan banyak orang melalui karya-karyanya yang *absurd*. Lukisan Bosch yang berjudul *The garden of Delight* misalnya menggemparkan arena seni rupa klasik. Kemudian seniman lain, Pieter Bruegel juga melakukan hal yang serupa, dengan sejumlah lukisannya yang ber-ide sinting, aneh, dan sangat mengganggu banyak orang pada waktu itu.

Seperti diketahui bahwa Dadaisme tidak bisa dilepaskan dari Surealisme. Artinya bahwa para seniman Surealisme berkaitan dengan ide-ide serta merupakan wujud berkelanjutan dari ekspresi kaum dada. Di Jerman, Dadaisme diterima secara positif sebagai suatu gerakan baru. Di Perancis, di lain pihak mereka mengikuti sentuhan garis Romantik. Pemikiran Dada di antaranya: akal pikiran, perasaan, tradisional, kehidupan di dunia. Sedangkan Surealisme menggerakkan beberapa pemikiranyang positif dari seniman dan kesusastraan. Apa yang mereka ketahui mengenai logika dan rasional serta spontanitas yang surealistis yang nontradisional. Pandangan Freud dalam hal ini berkembang secara psikologis ke dalam mekanisasi cara kerja seniman.

Manifestasi Estetik dan Perkembangan Surealisme

Manifestasi aliran Surealisme tidak terlihat sampai tahun 1924. Kegiatan yang mengikuti prosedur yang nyata dan konsisten memberikan semangat karya. Andre Breton, seniman yang sangat giat melukis, dan Philippe Soupault menulis *Les Champs Magne Tiques* yang berupa satu buku yang berisi gambaran surealistis dan misteri yang indah dari dunia mimpi sebagai konsep baru terhadap masyarakat.

Aliran Surealisme menolak pikiran dan ide baru. Tahun 1924 Breton berdefinisi tentang Surealisme. Meskipun Breton seorang ahli Neurologi yang menemukan rumus untuk pembersihan program Surealisme, tetapi ia mempunyai ide dan gagasan yang dapat memecahkan masalah yang berat yang berintelengensi dan berkomunikasi, yang belum tentu bisa dilakukan oleh semua orang.

Kegiatan antara tahun 1911-1920 merupakan rentang waktu karya Dadaisme dan Surealisme. Di antara rentang waktu itu, Chirico mendorong Surealisme untuk mengelabui realitas. Chagall antara 1911-1918 menghasilkan pemikiran Surealisme. Baginya, Surealisme adalah pendidikan dan penelitian dalam upaya mencari jati diri. Pekerjaannya di Paris, selama beberapa tahun sebelum perang menunjukkan penggabungan antara yang nyata dengan yang tidak nyata (bentuk

eksperimental yang imajiner). Misalnya dalam karya *I and My Village* menyatakan karakteristik bentuk eksperimental tersebut. Pada karya itu ditemukan imajinasi dalam benak, sambil berjalan, dengan latar belakang laki-laki dan wanita.

Apoillinaire menunjukkan gambar sejenis itu ketika dia menggunakan istilah supranatural, yang berubah dengan cepat ke bentuk surealistis, sering terjadi bentuk-bentuk terkombinasi, irasional, seperti permainan biola, atau bentuk-bentuk irasional yang tidak terkombinasi. Dengan orang yang letaknya terbalik, menempatkan Chagall pada kategori prasurealis. Chagall berubah pandangan secara ekspresionistis melalui bentuk-bentuk kubistis yang bervariasi.

Seniman lain yang juga berjasa dalam mengembangkan surealisme ialah Henry Rousseau. Karya Rousseau seperti pada *Neu Sachlichkeit*, dirasakan adanya tekanan psikologis akibat kemurnian yang kuat dengan detail-detailnya yang telah berubah, seperti pada “Wedding”. Karya lainnya yang romantis dengan kualitas yang lebih baik yaitu “Orang Gipsy yang tertidur”.

Dari segi kebentukan abstrak, Joan Miro merupakan pelukis yang sangat menarik. Karyanya, meskipun tanpa obyek yang khusus, menunjukkan intensitas yang pasti dan tulisan cakar ayamnya yang penuh imajinasi dan gambar-gambar humoristis yang memberi kesan kehidupan yang tidak nyata. Kecerdasan dan keluwesannya sangat harmonis dengan metode penggarapan yang akademis. Di bawah pengaruh Hans Arp, dia telah menghasilkan beberapa bentuk abstrak seperti pada Komposisi (1933), di mana unsur humor dipadukan secara murni, yang dirasakan adanya dorongan psikologis, warna-warna dekoratif, dan gerakan yang membuat lukisan ini menimbulkan kesan berirama. Kesan dari subjek ini mungkin sebuah pertempuran manusia dengan banteng, yang lebih membangkitkan imajinasi lebih lanjut. Lirik dan spontanitas bentuknya mempengaruhi bentuk dan warna pada karya Miro ini sangat kontras dengan aransemennya Dali dan Tanguy. Semangat dan sifat kehumoran yang wajar dari Yves Tanguy mungkin berbeda dengan Miro, tetapi sistem teknis Tanguy lebih kongkrit daripada Chirico. Dia banyak mengambil

perspektif yang mendalam dari karya pelukis Italia, khususnya pada latar belakang gambar tersebut, untuk menghasilkan pemandangan luas yang sejalan dengan perkembangannya, dunia sekarang. Unsur humor dan keanehan yang digambarkan Tanguy merupakan wujud obsesi yang bebas yang tidak ditemukan pada karya Dali. Contoh karyanya: “Papa, Mama Est Blessee” memperlihatkan serangkaian bentuk yang mirip amuba yang bertujuan untuk menyampaikan pesan yang menggelikan, “Papa, mama terluka”.

Salvador Dali

Salvador Dali dikenal sebagai pelukis Surealisme yang mencurahkan idenya melalui sebuah logika yang fantastis. Menurutnya lukisan dibuat dalam keadaan jiwa yang kacau, mengingat kurangnya hubungan yang komunikatif dari lukisan surealis ini maka kita harus mengatakan ide-ide ini melalui ungkapan kata. Dali melukis tanpa perencanaan sebelumnya, tetapi dia menemukan ide itu secara visual pada saat keadaannya sedang mabuk (di bawah sadar). Kenyataan visualnya bisa berwujud ekstrem baik dalam teknik, maupun karakter komposisinya.

Dali dan kelompoknya, dalam lukisannya dianggap sebagai perwujudan paranoia. Tanpa diragukan lagi karyanya memiliki kesamaan dengan obsesi-obsesi yang kuat yang tidak selalu dapat menafsirkan impian-impian mereka tentang proses pemikiran orang penderita Paranoia. Namun wujudnya lebih komunikatif, tampak pada karyanya “*The Persistence of Memory*” (ingatan yang terus-menerus) dengan sebuah arloji yang lemah (lembek) melambangkan kerelatifan waktu, dan kemampuan seni untuk melenturkan waktu dengan kemauannya. Serangga memberi kesan kebusukan, dan sebuah monster yang sedang tertidur, merupakan sebuah lukisan yang avokatif dan bermakna tinggi. Tapi dari keadaan atau kenyataan ini mesti dipadukan dengan syarat tertentu, karena bagi sebagian masyarakat simbol dari pemikiran seorang seniman tanpa sebuah judul yang dikenal, tetap akan tak dikenal seperti karya-karya lainnya. Dari semua imajinasi yang ditimbulkan Dali, lukisan ini yang paling sulit ditafsirkan. Pada lukisan Dali

pada umumnya menampilkan keunikan detail dan ketertarikan akan maksud yang dikandungnya.

Dalam hubungan dengan proses psikologi, pelukis bekerja dengan imajinasinya dari lubuk hatinya, yang berperan sebagai medianya sendiri, karena dia tidak menyadari apa yang sedang dilakukan pada saat itu, dengan gambar-gambar yang dilukis, di amencoba untuk mengkomunikasikan ide-idenya kepada pengunjung dan mengusulkan ide-ide selanjutnya kepada mereka. Dalam hal ini pengunjung berperan sebagai media dan pelukis sebagai dokternya.

Konsep Estetik Surealisme

Mengamati perkembangan dan konsepsi para seniman Surealime yang dipaparkan sebelumnya, maka dapat disimpulkan pengertian dan konsep umum aliran ini. Surealitas menjadi surealisme ketika dunia menginjak abad ke-20. Hal itu dicetuskan di Italia pada masa Perang Dunia I oleh Carlo Carra dan Giorgio de Chirico, melalui karya-karya *metafisis* yang aneh, sepi, dan melankolis. Selanjutnya manifesto kaum surealisme dikibarkan pada tahun 1924, yang diikuti dengan pameran pertama lukisan Surealisme pada tahun 1925 dengan senimannya antara lain: Jean Arp, Max Ernst, Paul Klee, Chirico, Andre Masson, Joan Miro, Marc Chagall, Salvador Dali, Yves Tanguy, Rene Margritte, Roberto Matta.

Apabila manusia memandang alam sebagai suatu realitas, maka kemudian diketahui adanya sesuatu yang tingkatannya di atas realitas (alam nyata) dan disebut sebagai surealisme. *Sur-artinya* di atas dan *realitas* berarti kenyataan. Seni rupa surealitas atau akhirnya menjadi aliran yang disebut surealisme adalah seni rupa yang dalam hal tema menggambarkan hal ihwal yang serba ganjil yang tidak masuk akal atau mustahil. Segala sesuatu yang tidak pernah kita bayangkan selama hidup di alam nyata.

Surrealisme sesungguhnya pada awalnya bukan aliran seni lukis, namun seni sastra. Sebutan ini dikemukakan oleh penyair Perancis Guillaume Appolinaire dan dipakai untuk menjuduli naskah dramanya pada tahun 1917. Namun Surrealisme akhirnya lebih populer sebagai aliran seni lukis. Aliran ini berlandaskan *ilmu jiwa* (psikologi) yang dipelopori golongan *psiko-analisa Sigmund Freud*. Kajian psiko-analisa menggali segala sesuatu yang berada di belakang kesadaran (bawah sadar) dalam proses kerja seniman. Pelopor dari aliran ini juga sering disebut golongan seni lukis metafisis seperti tampak pada karya Chirico dan Carra.

Dua Kecenderungan Ungkapan Gaya Surrealisme

Karya seni aliran ini menggambarkan sesuatu yang aneh, asing susunannya atau objek yang terdapat di dalamnya. Dalam perkembangannya, terdapat dua kecenderungan yaitu surrealisme ekspresif dan surrealisme murni.

- a) *Surrealisme ekspresif* - seniman melewati semacam kondisi tidak sadar yang melahirkan simbol-simbol (Masson-Miro).
- b) *Surrealisme murni* - seniman menggunakan teknik-teknik akademis untuk menciptakan *ilusi yang absurd* (Salvador Dali).

Jika ditinjau dari ciri-ciri lukisan Surrealisme, dapat disimpulkan sebagai berikut

- a) Penggambaran nostalgia yang dilukiskan secara fantastis dan naif.
- b) Ungkapan antara kenyataan dan impian.
- c) Sindiran atas pemujaan pada kenyataan hidup dengan cara-cara yang menakutkan (*horor*) dan penuh tawa (*humor*).

Secara mudah dapat kita nilai bahwa keindahan seni surrealisme terdapat dalam perihal imaji (gambaran) yang sungguh tak terbayangkan.

13. De STIJL

Latar Belakang

“Seni sebagai pengganti keindahan dalam kehidupan masih dalam keadaan tidak mencukupi. Itu akan hilang seperti proporsi kehidupan yang memperoleh keuntungan yang seimbang” (Piet Mondrian)

De Stijl atau gerakan Neoplastisisme telah berlangsung selama 14 tahun yaitu tahun 1917 – 1931, atas karakteristik yang penting dari kerja tiga orang seniman, yaitu Piet Mondrian, Theo Van Doesburgh, dan seorang arsitek Gerrit Rietveld. Tujuh orang anggota pendiri lainnya dan sedikitnya sembilan anggota tidak tetap yang dibentuk di bawah kepemimpinan Van Doesburgh tahun 1917 dan 1918. Vantongerloo dan Huszar serta para arsitek, Oud, Wils dan Van Hoff dan seorang sastrawan, yang semuanya memandang ke belakang sebagai katalitik, tetapi memberikan gambaran secara relatif. Meskipun mereka memainkan aturan yang penting tapi tidak jelas dalam hasil-hasil kerjanya. Yang mencanangkan pertama De Stijl adalah majalah De Stijl yang diterbitkan November 1918, di bawah pimpinan Van Doesburgh.

Pergerakan De Stijl hadir dalam 2 bentuk hubungan konflasi, yang pertama yaitu filsafat neoplatonik dari seorang matematikawan Dr. Schoenmaekers di Bussum, pada tahun 1915 dan 1916. Pendapatnya berjudul *“The New Image of The World”* (Suatu Gambaran Dunia Baru 0 dan prinsip-prinsip matematika plastis (*The Principles of Plastic Mathematics / Beeldende Wiskunde*) dan yang kedua diterima dari konsep arsitektur Hendrik Petrus Berlage dan Frank Lloyd Wright.

Prinsip Plastis dan Filosofis De Stijl

Ahli sejarah seni Belanda H.L.C. Jaffe mengatakan bahwa prinsip plastis dan filosofis dari pergerakan De Stijl sesungguhnya berdiri sendiri. Dalam bukunya *“Gambaran dunia Baru”* ia menunjuk pada masa pra-eminem kosmik di dalam

orthogonal, yang dilanjutkan bahwa ada 2 daerah fundamental yang berlawanan yang membentuk bumi kita yaitu garis horizontal (garis yang searah pergerakan bumi mengelilingi matahari, dan garis vertikal yaitu pergerakan spasial secara mendalam dari sinar yang murni pada pusat matahari). Pada tulisannya yang sama ia menyatakan tentang sistem warna primer De Stijl : ada tiga prinsip warna primer yang penting yaitu kuning, biru dan merah. Warna-warna itu hanyalah warna yang ada ... kuning adalah pergerakan dari sinar, biru adalah warna kontras menuju kuning ... , sebagai warna, biru merupakan cakrawala. Ini adalah garis secara horizontal. Merah adalah warna semburan dari kuning dan biru ... Kuning mengeluarkan cahaya, biru mengembalikannya dan merah memantulkannya. berbeda antara Weltanschauung dan Frank Lloyd di mana horizontal ditekankan sebagai garis, garis yang berlawanan yang setiap inci ketinggian menghasilkan suatu kekuatan yang luar biasa.

Bentuk karya Mondrian merupakan komposisi pertama postkubis dengan garis patah horinzontal dan vertikal yang eksklusif. Pada hakekatnya para seniman bermufakat kembali dari Paris ke Belanda bulan Juli 1914, dan pada saat itu ia berkomunikasi dengan Schoenmaeker hampir setiap hari di Larent. Pada sisi yang lain seorang arsitek Robert Van't Hoff telah melakukan perjalanan sebelum perang di States, di Huis-ter-Heide tahun 1916, villa yang luar biasa dibangun untuknya dengan desain gaya Wrightian. Pertentangan antara Schoenmaeker dengan Van't Hoff memainkan peranan penting dalam pergerakan sebelum 1917. Mereka kemudian menyampaikan maksud mereka. Pendapat mereka masing-masing diperlihatkan, dan segera diwujudkan sebelum perang oleh pergerakan pusat, mereka adalah Mondrian, Van Doesburg, dan Rietveld.

Seniman lainnya yang berusia pendek selama periode pertengahan sebelum perang yaitu seniman Belgia: George Vantongerloo, dan ahli abstraksi Belanda yang terkenal, Bart van der Leek. Sumbangan mereka kelihatannya penting untuk De Stijl yang akan mengembangkan konsep estetikanya.

Perkembangan Gerakan De Stijl

Perkembangan De Stijl terbagi ke dalam tiga fase. Fase pertama dari tahun 1916 sampai tahun 1921. Fase ke dua dari tahun 1921 sampai 1925, dipandang sebagai periode yang matang dan bersifat internasional, sementara fase ketiga dari tahun 1925 sampai 1931 dipandang sebagai periode peralihan dan pembubaran (periode akhir).

Posisi Mondrian dalam memandang perkembangan De Stijl merupakan pengujian yang penting dalam menilai karakter masing-masing fase tersebut. Sebagai akibat ketenangan dan pikiran serius dari Mondrian selalu dapat mempertahankan detasemen yang nyata dari perputaran dunianya. Itu adalah kecenderungan ilmu teosofi Mondrian yang dipalsukan di Larent, tahun 1914, mata rantai utama antara ‘*movement to be*’ dan pendapat Schoenmaeker. Walaupun demikian Schoenmaeker adalah orang yang mengadakan hubungan dengan Bart Van der Lech tahun 1916, di mana dia dan Van Doesburg mempengaruhi para seniman. Mondrian adalah orang yang mengakhiri De Stijl, yang dimodifikasi dari bentuk ortogonal yang telah ditentukan oleh Schoenmaeker.

Bagian dari vila Huis-ter – Heide dilengkapi oleh Robert Van Hoff tahun 1916, dicat, dihiasi patung, dan disitulah pusat perkembangan budaya polemik dan informasi kegiatan De Stijl selama fase pertama. Ini berlangsung hingga tahun 1921.

Tahun 1915 dan 1916 Mondrian di Larent sering mengadakan hubungan dengan Schoenmaeker. Selama waktu tersebut dihasilkannya karya-karya yang bukan lukisan tetapi tulisan teori dasar, berjudul “Lukisan Neoplastis”. Pertama kali diperkenalkan sebagai *De Nieuwe Beelding in de / Schilderkunst*, tahun 1917 – 1918 pada harian De Stijl dan kemudian untuk yang kedua kalinya dilakukan di Perancis dan Inggris. Pertama sebagai *Le Neoplasticisme* dipublikasikan tahun 1920 dan kemudian sebagai Seni Plastis dan seni Plastis Murni dipublikasikan

tahun 1937. Tahun 1917 oleh Mondrian nilai baru yang masuk akal berisi komposisi rangkaian dari segi empat, warna cat teknik pada periode postkubis tahun 1912 sampai 1913. Juga garis *stacato* yang ragu-ragu dan bentuk elips yang lebih dan kurang, serta gaya lautan pada tahun 1913 sampai 1914. Pada tahun 1917 Mondrian dan Bart Van der Leek sampai pada formulasi standar dari apa yang direncanakannya menjadi sesuatu yang baru, dan jenis plastis murni, dengan diikuti oleh percobaan Van Doesburg. Mereka mengungkapkan bentuk dengan aturan geometri tersamar dengan warna-warna primer (merah muda, kuning, biru) dan hitam), tanpa putih yang dominan.

Penggunaan warna dasar linear hitam, suatu kombinasi abu dan putih yang ditambahkan menjadi skala warna khas dalam De stijl. Yang menarik adalah Rietveld, pembangkang yang pertama kali merancang warna neoplastis ini, bukan Van Doesburgh atau Mondrian yang membatasi dirinya hanya pada warna-warna dasar pada masa kini. Rietveld juga memperlihatkan untuk pertama kalinya tata ruang arsitektonik yang tidak hanya sejalan dengan pergerakan budaya yang lebih luas tetapi juga suatu seni yang secara wujud terlepas dari pengaruh Wright.

Tentu saja beberapa pengikut Rietveld mungkin bisa meramalkan seni potensial dari mode furniture yang ia hasilkan pada 5 tahun 1918 dan 1920; bufet, tempat tidur bayi, dsb. Meskipun semua bentuk itu bukan elemen yang *un-morticed rectilinear*, tak satupun yang merupakan sistem koordinat dalam desain Rietveld. Dari desain ini proyeksi karya-karya besar jaman De Stijl sangat menggema, misalnya Schroderhouse dibangun di Utrecht tahun 1924 (dengan dorongan Van Doedsburgh). Langkah ini dinamakan Berlin Chair, yang digambar dengan warna biru lembut, yang dirancang tahun 1923. Ini merupakan jenis furniture Rietveld yang benar asimetrik, dan ini mewakili keseluruhan bentuk-bentuk asimetrik selama dua tahun kemudian. Seperti yang Theodor Brown teliti, Rietveld benar-benar meniru model konstruksi Schroderhouse di Berlin Chair 1923. Dalam karya Rietveld perkembangan Neoplastis Arsitektonik bisa secara langsung diteliti. Ada

empat bentuk umum, yang disusun menurut perkembangannya yaitu Red-Blue Chair tahun 1917, Berlin Chair 1923 dan Schroderhouse 1924.

Perkembangan Akhir: Bauhaus dan Perubahan

Akhir tahun 1921, komposisi asli kelompok De Stijl secara radikal berubah. Van Der Leek, Vantongerloo, Van Hoff, Oud dan Kok telah pensiun. Mondrian mengembangkan lagi di Paris. Rietveld mulai membuat di Utrecht, dan mulai menarik gaya asing meskipun dari negara terjajah. Darah yang segera masuk ke De Stijl tahun 1922 mencerminkan orientasi internasional Van Doesburgh setelah perang. Dari beberapa negara hanya seorang Belanda, arsitek Cor Van Esterien, yang lainnya datang dari Rusia dan Jerman yaitu: arsitek El Lissitzky dan pembuat film Hans Richter. Hal ini merupakan upaya Richter yang mengundang Van Doesburgh datang ke Jerman tahun 1920 dan dari kunjungan yang diikuti dengan undangan resmi dari Walter Gropius untuk datang ke Bauhaus tahun berikutnya.

Pada kedatangan Doesburgh di Weimer segera memulai suatu serangan terhadap para individualis, ekspresionis dan mistis yang umum di Bauhaus saat itu; sehingga kemudian membanjirinya kehadiran didikan Johannes Utten. Menghadapi undangan yang bermusuhan, Van Doesburgh membuka studio yang berdekatan dengan sekolah, tempat ia memberikan pelajaran menggambar, mengukir dan arsitektur. Respon dan antusiasme Van Doesburgh, Gropius terpaksa tampil dan menentang aturan yang melarang muridnya untuk mengikuti pelajaran Van Doesburgh. Ia juga menulis sajak pada Anthony.

“Saya secara radikal menjungkirkan semuanya di Weimar, yaitu akademi yang paling terkenal, yang memiliki guru yang paling modern, setiap sore saya berbicara dengan murid di sana dan kemana-mana saya menyebarkan paham jiwa yang baru. Akan muncul kemudian gaya yang lebih radikal. Saya punya kekuatan dan sekarang saya tahu bahwa ide kami akan menang semuanya”.

Meskipun adanya sangsi Gropius, perjuangan tidak reda sepanjang tahun 1922 sampai 1923, ketika setelah mengeluarkan suatu eksibisi di Londes Musium di

Weimer, Van Doesburgh bersama dengan Cor Van Esteren pergi untuk membentuk suatu pusat kerja di Paris. Karena dampak dari ide Van Doesburgh terhadap Bauhaus, memberikan pengaruhnya, dan Gropius pada situasi seperti itu mengkhawatirkannya.

Akibat pertemuan ini fase kedua perkembangan De Stijl dari tahun 1921 sampai 1925 sangat mempengaruhi pandangan Lissitzky awal. Meskipun lebih cenderung memberikan banyak perubahan orientasi awal Van Esteren sampai De Stijl pada saat itu. Semua data itu menunjukkan bahwa baik Van Doesburgh maupun Van Esteren berada dalam pengaruh Lissitzky, karena Van Esteren pada masa itu merupakan desainer yang konservatif. Tahun 1920 Lissitzky telah mendirikan sebuah sekolah di Vitebesk dengan gurunya Malevich. Sekolah arsitektur itu pada dasar sangat sama tetapi tidak identik, yaitu konsep suprematis dementarisme dan neo-plastis elementarisme. Masing-masing berkembang sendiri-sendiri. Karya Van Doesburgh dalam beberapa hal tidak pernah sama setelah perjumpaan awalnya dengan Lissitzky tahun 1921. Tidak ada petunjuk lanjut bahwa ia dan Van Esteren mulai menghasilkan karya pada tahun-tahun berikutnya, konstruksi arsitektur axonometris atau hypothetical di mana elemen-elemennya merupakan serangkaian bidang dua yang samar-samar terlihat dan terangkat masing-masing pada pusat grafitasi. Karya-karya ini bisa dianggap sebagai respon langsung De Stijl terhadap tantangan gaya *avocative proun* yang ditemukan oleh El Lissitzky tahun 1920. Van Doesburgh begitu terpesona oleh gaya ini yang sekaligus memasukkannya ke dalam pandangan spektrum De Stijl. Demikianlah Lissitzky menjadi anggota De Stijl tahun 1922 dan Van Doesburgh mempublikasikan pada kesempatan ini dalam De Stijl 6 – 7. Cerita Tipografi anak-anak Lizzinsky yang terkenal tahun 1920 “*The Story of Two Squares*“. Selanjutnya konstruktivis Van Doesburgh merancang cover untuk majalah De Stijl setelah tahun 1920 yang sangat berlawanan dengan cover Huszar pada periode tahun 1917 hingga 1920. Perubahan ini merupakan perubahan yang disengaja dari suatu cukil kayu huruf hitam dan tampilan yang umum pada dasar estetis yang lebih cocok untuk teknik *over printing* dan standar *typesetting* modern.

Tahun 1923 Van Doesburgh dan temannya arsitek Belanda Cor Van Esteren berusaha mewujudkan pameran gaya arsitektur Neoplastis melalui suatu pameran yang diadakan di galeri Teonce Rosenberg di Paris. Pergelaran ini merupakan sukses awal dan akibatnya mereka berpameran lagi di Paris, dan di Nancy. Pameran ini terdiri dari yang lepas dari studi axonometris yang telah disebutkan sebelumnya, proyek *Rosenbergh House* (model dan bidang-bidang) dan disamping itu dua karya seni, studi mereka terhadap suatu *interior hall* universitas dan proyeknya untuk suatu rumah pelukis.

Pengkristalan Model Neoplastis Arsitektonik

Dengan pekerjaan yang mendadak ini, hampir setiap arsitek yang eksklusif, model neoplastis arsitektonik dikristalkan. Prinsip-prinsip perluasannya mampu dikenali suatu rancangan asimetris yang dinamis didasarkan pada unsur-unsur artikulasi, eksplorasi ruangan dari seluruh sudut inter sejauh mungkin, penggunaan relief rendah digunakan dengan daerah segi empat pada struktur-struktur modulasi ruang intern dan tentu saja akhirnya pengambilan warna pokok ditujukan untuk penekanan efek, artikulasi, resesi (pengunduran) dsb.

Bangunan Schroder tahun 1924 dibangun pada akhir abad 19 di teras (petak) di ujung kota, berada pada respect-respect utama suatu bangunan langsung dari nilai 16 poinnya Van Doesburgh pada suatu arsitektur plastis yang dipublikasikan pada saat penyelesaiannya.

Lantai atas dan apartemen utama pada rumah bertingkat dua ini dengan rencana “*transformatic open*”-nya secara instrinsik mencontohkan poin utama Van Doesburgh, yang dikatakannya bahwa arsitektur baru menjadi hal utama dan selanjutnya suatu arsitektur dinamis pada konstruksi skeletal terbuka bebas dari dinding pembebasan yang membawa beban.

Hal tersebut membuktikan bahwa bangunan Schroder telah memenuhi 16 poinnya Van Doesburgh. Hal ini jika dilihat secara mendasar, ekonomis, dan fungsional. Hal tersebut sama-sama bisa dilihat sebagai sesuatu yang tidak monumental dan dinamis, sebagai anti kubistik dalam bentuknya, serta anti dekoratif dalam warnanya. Akan tetapi jika secara jujur hal itu disusun untuk mewujudkan perkecualian ini, kenyataannya, antara teknik dan keruangan, akhirnya dieksekusi sebagai suatu langkah tradisional.

Fase ketiga dari kegiatan De Stijl dari tahun 1925 merupakan suatu pengembangan akhir neoplastis yang disertai disintegrasi. Pada permulaannya terdapat celah dramatik antara Mondrian dan Van Doesburgh atas pengenalan selanjutnya dari diagonal terhadap karyanya tahun 1924. Konflik ini telah menyebabkan pengunduran diri Mondrian dari kelompok tersebut dan nominasi Van Doesburgh selanjutnya dari Brancusi ke penempatan Mondrian sebagai penyebabnya. Tapi dengan jelas kesatuan inisial dari kelompok itu telah dirusak secara total; dan mungkin aktivitas polemik Van Doesburgh.

Cafe L'Aubette yang selesai tahun 1928, merupakan hasil karya arsitektur Neoplastis terakhir yang sangat penting. Kemudian pelukis-pelukis yang masih bergabung dengan gagasan De Stijl, bahkan termasuk Van Doesburgh, sangat dipengaruhi oleh anti seni obyek baru (*anti-art new obyectivity*) yang berasal dari keasyikannya pada sosialisme internasional, yang pada mulanya berkenaan dengan teknik pencapaian aturan sosial baru. Karena itu rumah Van Doesburgh yang dibangun di Meudon selama tahun 1929 dan 1930 hanya sedikit saja yang memenuhi enambelas poin mengenai arsitektur plastis. tentu saja rumah ini merupakan rumah *stucco* yang sangat bermanfaat, yang disumbangkan untuk menguatkan kerangka kongkrit, yang menyerupai tipe / jenis yang Le Corbusier pada awal abad 20. Untuk jendela-jendela Van Doesburgh menggunakan jendela standar Perancis dan untuk interiornya ia merancang furnitur dengan rancangan sendiri yang dibuat dengan pipa baja.

Theo Van Doesburgh meninggal di suatu sanatorium di Davos, Switzerland tahun 1931 pada usia 48 tahun dan bersama itu mati pula semangat pergerakan plastisisme. Dari kelompok De Stijl asal Belanda, hanya Mondrian yang tetap aktif, melanjutkan dan mendemonstrasikan sendiri, dalam karya lukisan yang cermat dan kaya wawasan.

14. KONSTRUKTIVISME

Konsep Estetik Konstruktivisme

Dalam wacana seni rupa, pengolahan kebentukan abstrak aliran Konstruktivisme muncul didasari oleh suatu keadaan yang membelenggu kebebasan para seniman. Aliran Konstruktivisme sebenarnya bukan menjadi gaya dalam seni rupa, juga bukan gaya yang lainnya. Pada intinya merupakan ekspresi yang utama atas keterkurungan kehendak sehingga seniman diharuskan mempertinggi lingkup sosial, dan berhubungan dengan mesin produksi. Untuk itu dijalin hubungan dengan arsitek, grafikus, dan fotografer. Untuk menemukan bahan-bahan yang diperlukan dalam mewujudkan aspirasi, mengorganisasi dan menyelaraskan perasaan dari proletar revolusi, mereka menyebut dirinya bukan sebagai seni praktis tetapi wujud sosialisme dalam seni.

Seringkali Konstruktivisme berlebihan dalam propaganda, sekali waktu dalam bentuk geometris, di lain kali penyajiannya dalam bentuk yang nyata atau dalam bentuk desain poster atau fotomontase, atau dalam buku dan majalah ilustrasi. Dalam hal ini kamera memberikan kontribusi sebagai suatu referensi.

Pada Konstruktivisme telah muncul dunia baru dan mereka percaya bahwa seniman (perancang kreatif) seharusnya mengambil tempat jauh dari para ilmuwan dan insinyur. Para arsitek memahami bahwa dirinya berada dalam gaya baru, sehingga tampak pada karya desainnya suatu pola-pola baru yaitu bentuk yang sederhana. Para arsitek percaya bahwa bangunan-bangunan itu dan obyek-obyek seharusnya terbebas dari ornamen seni masa lalu. Mereka menyetujui bangunan yang telanjang, mengutamakan bentuk asli pada elemen kebentukan, bahan industri dan mesin. Mereka menyebutnya sebagai perpaduan yang terbaik antara bentuk arsitektural yang mekanis dengan bentuk artistik seni. Mereka itu di antaranya Louis Sullivan,

dan muridnya Frank Lloyd Wright, Henry van Develle, dan Antonio Sant Elia (awal abad ke-19 dan awal abad ke-20). Pengaruh bentuk arsitektur mereka pada karya seniman tampak pada ekspresi bentuk-bentuk geometris yang setiap bidangnya dipenuhi warna-warna murni.

Alex Elgan, menulis “Kami tidak ingin membuat bentuk-bentuk abstrak, tetapi kami mengambil masalah yang nyata sebagai permulaan”. Pengaruh keadaan sosial yang baru jelas mempengaruhi ekspresi pembentukan baru. Komunisme bagi para seniman merupakan dasar dalam usaha pengorganisasian kerja sebagai pengembangan intelektual. Para Konstruktivis percaya juga bahwa kondisi yang esensial dari mesin dan kesadaran manusia merupakan bagian dari proses kreatifnya. Konsep dasar teori Konstruktivisme berdasarkan nilai guna masyarakat dan eksplorasi material, dengan kondisi yang memberikan transformasi tentang integritas bahan.

Aspirasi Para Seniman

Aspirasi mereka untuk pembentukan seni dan sosialisme telah melupakan tradisi seni hirarkis dalam seni lukis, patung dan arsitektur. Ide-ide kesenirupaan menjadi sangat berarti dan berpengaruh terhadap karya seni praktis. Para Konstruktivis seperti Vladimir Tatlin (1855-1953), Alexander Rodchenko (1891-1956), dan El Lissitzky (1890-1941) bekerja dalam berbagai bidang garapan. Tatlin mengerjakan pabrik kayu dan besi, juga di Institut Silicon, Keramik, industri pakaian jadi. Dia juga bekerja sebagai perancang gedung pertunjukan, dan bereksperimen pesawat luncur. Rodchenko bekerja dalam bidang typografi, poster, desain furnitur, ilustrasi majalah dan *layout*. Seperti juga seniman Konstruktivisme lainnya, dalam melukis dan mematung, mereka tidak berhenti pada konstruktivisme, tetapi juga lebih condong pada bidang arsitektur dan produk industri.

Karya Menara Tatlin seharusnya dibuat tidak dengan kesulitan yang besar. Ide yang besar itu merupakan lambang geometris dari konstruktivisme. Hal ini tidak

mempengaruhi ilmu pengetahuan di Rusia. Lissitzky menulis di Moskow tahun 1920: "teknik revolusi di Eropa Barat dan Amerika telah membuat satu dasar arsitektur yang baru".

Hal itu merupakan yang terbesar sebagai program intensif untuk melatih seniman dan desainer. Di tahun 1918, sekolah-sekolah baru, perguruan tinggi teknik, dan kelompok-kelompok kerja yang disebut Khuthemas tampak sangat berguna dalam Rusia baru. Para konstruktivis menyatu di studio Kuthemas. Namun Gabo tidak lama dalam melukiskan kurikulum bengkel kerja Rusia, dan Latensitasnya tampak pada kesibukan para siswa dalam mendiskusikan ideologinya. Sebagian dari latihannya lebih penting daripada mengajar di studio itu. Program-program untuk sekolah-sekolah itu diorganisir pertama kali oleh Wassily Kandinsky. Dasar penemuannya terdapat pada campuran idenya yang selengkapnya dicantumkan dalam bukunya *Concerning The spiritual Of Art*. Pada ilmu suprematis dan konsep yang baru dimulai dari konstruktivisme sebagai "*Culture Of Materialis*", yang selanjutnya menjadi *prototype* bagian dari *German Bauhaus Course*. Meskipun tak lama kemudian didiskreditkan, melukis bebas dan mematung itu dilarang, seperti mengajar di Kandinsky.

Di tahun 1916, Malevich membahas dengan "*Suprematism designer Of Konstruktivism Form*". *Putih di atas putihnya* (1918) sebagai penghinaan pada Rodchenko yang balik menyerang pada tahun yang sama (dijuluki tahun Khutemas) dengan *hitam di atas hitamnya*. Lukisan ini sebagai simbol matinya semua aliran dalam seni, terutama suprematis. Trotsley dan Lunchinsky telah menyemangati konstruktivisme. Tetapi dari *The Nep* di tahun 1921, kebijaksanaan ekonomi dunia yang baru, aliran konstruktivis dihadapkan pada pertanyaan-pertanyaan yang serius. Malevich dan para seniman masih terus bekerja di Rusia, dengan lebih dulu memberikan kebimbangan agar kepercayaan mereka berkurang.

Dengan merintis akademi *pectrograd* (yang telah diprakarsai oleh Regime Tsar) mencoba menolak suprematis dan konstruktivis untuk tidak berpengaruh pada lukisan-lukisannya.

Naum Gabo dan Konstruktivisme

Di antara sebagian golongan penyelamat revolusi kelompok konstruktivisme adalah Naum Gabo tetap mendukung dari asas-asas dari konstruktivisme. Tetapi Gabo juga tidak pernah sependapat atau simpati dengan ide dari konstruktivisme dan dia juga menghasut dari dogmatik Malevich, dia tidak pernah menutup diri dari gagasannya. Pada Kandisky untuk mengatakan konsep dari konstruktivis, Gabo mempertahankan penggunaan elemen / bentuk-bentuk dari perkakas dan teknik seorang insinyur. Tetapi dia percaya pada garis-garis, bentuk-bentuk dan warna.

Unsur yang berasal dari pemikiran ekspresif itu berisikan dasar, bukan secara langsung keluar dari dunia, tetapi tumbuh dari fenomena psikologi dan emosi manusia terhadap konstruktivisme. Hal itu terkadang mempertinggi semangat hidup seseorang dalam kerja kreatifnya. Kesatuan seni dan pengetahuan seniman tidak untuk mengeksplorasi di dunia fisik, tetapi untuk merasakan kebenaran.

Pengalaman berpikir jenius seperti: intuisi, inspirasi, dan pernyataan merupakan pendidikan ekspresi diri, psikologika berkembang demi orientasi konstruktivisme psikologi. Itu merupakan pendekatan ilmu pengetahuan dan teknologi dalam seni.

15. EKSPRESIONISME ABSTRAK

Latar Belakang

Charles Harrison (1994) menafsirkan tentang gejala aliran ekspresionisme abstrak sebagai fenomena bersejarah pada dekade tahun 40-an, saat lima orang seniman memperlihatkan perbedaan gaya masing-masing individual. Kelima orang seniman itu ialah Rothko (47 tahun), de Kooning (46 tahun), Newman (45 tahun), dan Pollock (38 tahun).

Antara tahun 1942-1944, beberapa pelukis Amerika yang memiliki aneka perbedaan subjek menggolongkannya ke dalam tokoh kubisme sintetis ruang, misalnya Motherwell (Pancho Villa Dead, 1943), de Kooning (lukisan tanpa judul, 1944, koleksi Eastman), Pollock (Male and Female, 1942), Tomlin (Burial, 1943). Variasi yang penting yaitu metode yang menawarkan kebebasan atas naik turunnya bentuk-bentuk “*post-collage*” yang data. Tomlin tokoh yang paling ekstrem dengan metode yang *disorganized* dengan nama otomatisme “*postsurrealist*” (Pollock, misalnya). Beberapa lukisan piktografis Gottlieb terdahulu, pada tahun 40-an ini juga disebut ruang kubus, meskipun diratakan dengan lukisan yang tergolong Torress-Grassias pada tahun 20-an dan awal 30-an, demikian juga pada pictografya Paul Klee sendiri. “*Self-Potrait*” milik Clyford Still pada tahun 1945 juga masih berkaitan, meskipun pada waktu yang sama dalam karya-karya Pollock kehebatan perbandingan menuntut prioritas isi sampai pengorganisasian ruang. Yang pada akhirnya secara jelas merusak komposisi cara tokoh kubisme, contoh Pollock.

Hans Hofmann dan Arshiley Gorky telah bekerja sama dengan tokoh kubisme sintetis ruang interior, sepuluh tahun lebih awal dan lukisan-lukisan mereka pada pertengahan tahun 1930-an memberikan kunci utama transisi antara karya-karya

bangsa Eropa dan bangsa Amerika. Armenia Gorky datang ke Amerika tahun 1920, sedang Hofmann dari Munich ke Amerika pada tahun 1933.

Keyakinan Gorky akan pentingnya empat orang Eropa, Miro, Matisse, Picasso, dan Leger tentu saja berpengaruh pada seni kontemporer de Kooning, Gotlieb, Newmann, Rothko, dan Still. Yang paling muda ialah Pollock, Motherwell dan Kline, yang lama magang di gaya Kubisme dan Surealisme.

Hofmann terlena dengan pengalaman yang diperolehnya dari tokoh pertama Kubisme, Fauvisme, dan Ekspresionisme serta eksistensi mereka bervariasi. Clement Greenberg yang menghadiri kuliah Hofmann dan yang terpengaruh kuat oleh ajarannya telah menulis: *“You could learn more about Matisse’s colour from Hofmann than from Matisse himself, and no one in this country, then or since understood cubism as thoroughly as Hofmann did”* artinya: anda bisa lebih banyak mempelajari tentang warna-warna Matisse dari Hofmann daripada dari Matisse itu sendiri, dan tak seorang pun di negeri ini sekarang ataupun yang akan datang yang memahami Kubisme sepenuhnya seperti yang dipahami Hofmann.

Peranan Kubisme dan Surealisme Eropa

Peranan Kubisme dan Surealisme Eropa terhadap seniman Amerika tampak sangat penting, dan berkesan dijadikan acuan dalam mengungkapkan reaksi pada aliran ekspresionisme abstrak. Hal ini dapat diamati pada penerapan seniman Amerika terhadap otomatisme luas tentang ruang gambar. Seniman Amerika tertarik pada imaji Freud daripada Jung, mengenai imaji tak sadar, di bawah sadar, dan pra sadar. Bagi Pollock misalnya cenderung melibatkan kesesuaian imaji penemuan sendiri dengan teknik Miro dan Masson, yang secara teknik melengkapi pengaruh cara-cara pelukisan dinding bangsa Mexico. Dalam mengungkapkan otomatismenya, Pollock menggunakan teknik tetes dan percik dalam posisi tegak lurus, dia menjauh dari kanvas (sambil berdiri). Yang menjadi titik

keseimbangannya terletak pada kedua pahanya, bukan pada bahunya. Dengan demikian irama alamiah jauh lebih ekspresif.

Karya Pollock terbaik pada tahun 1950 di antaranya: "Autumn, Rhythm nomor 30, one nomor 13, dan nomor 32". Prosedur komposisi ritmik meningkat pada teknik pribadi sehingga betul-betul tampak menyatakan prioritas lukisan yang holistik pada aspek non-referensial.

Selain Pollock yang sangat terkenal dengan gayanya yang khas, juga dikenal de Kooning. Antara karya de Kooning dan Pollock tampaknya sangat sulit untuk dibedakan. Dua hal yang diungkapkan Kooning melalui karyanya, yaitu:

- (1) Dunia mencela tokoh-tokoh pada ruang kanvas,
- (2) Potensi kanvas dan lukisan alam, dalam lukisan ilusi menjadi penengah kedua hal tersebut. Kooning penuh dengan cerita-cerita lukisan yang menyajikan sapuan basah yang dipamerkan, tipuan-tipuan untuk menunda proses pengeringan, dan perbaikan serta keseimbangan yang akhirnya menjadi suatu lukisan. Curahan emosi diungkapkan melalui warna-warna.

Pengertian Seni Ekspresionisme -Abstrak

Pengertian seni pada abad ke-19 cenderung menunjuk seni sebagai suatu kesatuan yang utuh dan berdiri sendiri, sehingga bukan merupakan tiruan yang dikendalikan oleh pengaruh luar. Seni abstrak pada hakekatnya merupakan suatu kreasi yang terdiri dari susunan garis, bentuk dan warna yang terlepas dari bentuk-bentuk yang ada di alam. Salah seorang pelopor seni abstrak adalah Wassily Kandinsky. Dia turut mempengaruhi munculnya beberapa aliran seni, termasuk di dalamnya Ekspresionisme Abstrak.

Istilah Ekspresionisme Abstrak pertama kali digunakan pada tahun 1919, yang digunakan untuk menjelaskan lukisan karya Wassily Kandinsky (1866-1944). Ekspresionisme Abstrak juga digunakan untuk menjelaskan lukisan Kandinsky

pada tahun 1929 oleh Alfred Barr. Kandinsky merupakan seniman lukis Rusia yang menjadi tokoh seni Ekspresionisme Jerman. Ciri lukisannya adalah pembebasan warna dari subyek atau warna yang difungsikan dalam komposisi yang ekspresif tanpa mewakili subyek tertentu. Dia juga menghasilkan teori tentang kualitas spiritual warna, serta mencoba menggabungkan seni dengan musik. Ia sempat menghasilkan karya puisi visual atau mistik visual.

Kritik Robert Coates yang menggunakan istilah Ekspresionisme Abstrak untuk para pelukis muda Amerika di tahun 1946. Di antara para pelukis muda tersebut antara lain Willem de Kooning, Jackson Pollock, dan para rekan-rekannya. Khusus tentang lukis dan Jackson Pollock, Harold Rosenberg juga memberi istilah *action painting*.

Pada tahun 1951 sebuah pameran yang diberi judul *Lukisan dan Patung Abstrak Amerika* juga dipamerkan *Lukisan Amerika Baru*, yang diselenggarakan oleh *Museum Seni Modern Amerika*. Pameran tersebut juga diadakan di negara Eropa, sepanjang tahun 1958 sampai 1959. Pameran tersebut merupakan langkah awal perkenalan seni Ekspresionisme Abstrak kepada masyarakat. Di samping itu pameran di Eropa sebagai upaya dalam mengetengahkan aliran Ekspresionisme Abstrak dalam perkembangan seni rupa dunia.

Pameran tersebut juga melibatkan beberapa seniman. Dengan memiliki 2 (dua) kecenderungan utama. Yang pertama menunjukkan bahwa *action painting* merupakan wujud dari gerakan kuas dan tekstur cat. Pelukis yang terlibat di sini antara lain : Jackson Pollock, dan de Kooning. Kedua, perkenalan terhadap *Color Field Painting*, yaitu lukisan bidang warna yang luas, berhubungan dengan perwujudan tanda-tanda abstrak atau imaji abstrak. Para senimannya antara lain Rothko, dan Newman.

Pembagian 2 (dua) kecenderungan dalam seni lukis Ekspresionisme Abstrak dirasakan membingungkan. Kondisi ini diperkuat oleh munculnya kategori-kategori

lain, yaitu *Impresionisme Abstrak* dan *Abstrak Lirikal*. Istilah tersebut dirumuskan oleh Guston, Brooks, dan Marca-Relle. Pada awal tahun 1950-an tersebut perhatian publik tetap tertuju pada *action painting*.

Seni Ekspresionisme Abstrak bukan merupakan perwujudan ide sebagai gaya. Tetapi lebih cenderung sebagai wujud dari serangkaian aneka bakat individual para seniman. Hal tersebut berhubungan erat dengan sejarah munculnya *Ekspresionisme Abstrak*, sebagai hasil eksperimen individual para seniman yang relatif mengisolasi diri sepanjang tahun 1930-an dan 1940-an. Esensi dari Ekspresionisme Abstrak terletak dari spontanitas yang kuat dari seniman dalam berkarya terhadap kecenderungan gaya dari masing-masing pribadi.

Perkembangan Seni Lukis Abstrak di Amerika

Selama tahun 1930-an Kubisme dan Seni Abstrak di Amerika tetap memegang peranan utama. Dukungannya dapat dilihat periode pada pasca perang yang merupakan upaya *transformasi* Amerika dari posisi sebagai pengikut menuju pendamping dalam penciptaan karya yang menyangkut seni dan arsitektur baru.

Pada saat proyek tersebut mulai digulirkan, beberapa seniman Amerika mulai melakukan penjelajahan dalam berbagai teknik. Beberapa di antaranya mengangkat semangat *Renaissance* sebagai inspirasi. Beberapa seniman misalnya Ashily Gorky, Willem de Kooning, Philips Guston, dan James Brooks, melakukan penjelajahan dan penggalian aspek-aspek dalam Kubisme atau dalam seni abstrak. Termasuk di dalamnya para pelukis dinding yang dihasilkan dari proyek ini. Atas saran Stuart Davies, yang mengambil alih beberapa seniman yang tidak terkenal misalnya Gorky, Guston, Brooks dan Begyne Diller.

Selama tahun 1930-an dalam seni patung seperti halnya seni lukis, didominasi oleh seniman akademi dan terisolasi dari seniman progresif. Beberapa pematung telah berusaha dan beberapa di antaranya telah berhasil mengubah wajah patung Amerika

akhir perang dunia ke-2. Alexander Calder, merupakan seniman patung yang berpengaruh terhadap patung konstruksi Amerika sejak tahun 1945.

Beberapa peristiwa kesenian yang terjadi di tahun 1920-an dan 1930-an diyakini sebagai jalan menuju kesenian masa depan. Pada tahun 1920, Katherine Dreier, seorang pelukis dan kolektor lukisan, atas saran Marcel Duchamp telah mengorganisasi masyarakat umum untuk menggalakkan pembelian dan kegiatan contoh pameran terhadap karya seni yang telah dicapai dari Eropa maupun Amerika. Bagi masyarakat kegiatan tersebut juga sebagai sarana studi dan simposium. Pada tahun 1927, A.E. Gallatin yang juga pelukis dan kolektor lukisan, telah meletakkan salah seorang personal untuk penataan koleksi seni moderen di New York University, yang diberi nama *The Gallery of Living Arts*. Galeri tersebut merupakan museum permanen pertama di kota New York yang menampung karya seni moderen terbaru. Langkah *the Gallery of Living Arts* pada hakekatnya mengikuti jejak Museum seni moderen tahun 1929, yang mengadakan pameran seni moderen dengan judul Kubisme dan Seni Abstrak, dan Seni Fantastik, Dada dan Surealisme. Kedua pameran tersebut diadakan pada tahun 1936. Di Amerika, pada tahun yang sama terbentuk *American Abstract Artist* (AAA) atau Seniman Abstrak Amerika di bawah pimpinan Josef Albers.

Sepanjang tahun 1930-an beberapa seniman progresif Eropa datang ke Amerika. Misalnya Fernand Leger, yang melakukan 3 (tiga) kali kunjungan ke Amerika ketika pecah perang dunia ke-2 sebelum menetap. Tidak hanya Duchamp, yang menetap lebih dahulu, seniman Jean Helion, Ozen, Moholy-Nagy, dan Hans Hoffman yang semuanya menetap di Amerika sebelum tahun 1940. Seniman-seniman berpengaruh sebagai seorang guru seni. Seluruh kelompok tersebut merupakan gelombang pertama seniman Eropa yang menghabiskan tahun-tahun perang dunia di Amerika yang turut memberi wajah pada perkembangan seni lukis Amerika. Sebaliknya pada tahun-tahun tersebut beberapa seniman muda Amerika mulai datang dan belajar di Paris.

Pada akhir dasa warsa 1930-an- dan 1940-an kelompok AAA telah mengadakan pameran tahunan dalam rangka memperkenalkan segala bentuk seni abstrak. Walaupun pada masa itu perhatian publik seni masih tertuju pada konstruktivisme dan abstraksi neo-plastis. Kecuali Stuart Davies, kelompok seniman Eropa yang datang ke Amerika pasca perang secara berangsur-angsur menutup hubungan dengan modernitas Eropa, dan hal ini sangat penting terhadap perkembangan seni Amerika modern berikutnya.

Di antara para seniman progresif Eropa yang datang ke Amerika, Piet Mondrian merupakan tokoh penting yang menjadi simbol dan tokoh ideal bagi perkumpulan seniman abstrak Amerika. Kelompok seniman ini dalam waktu singkat telah memiliki banyak pengikut. Kelompok ini pada mulanya masih dipengaruhi Abstraksi Geometris, yang pada akhirnya memunculkan Revolusi Ekspresionisme Abstrak yang sangat bertentangan dengan Abstraksi Geometris. Gerakan Ekspresionisme Abstrak inilah yang kemudian muncul sebagai gerakan yang paling berpengaruh dalam sejarah seni rupa Amerika Modern.

Pengaruh Surealisme

Gerakan Ekspresionisme Abstrak secara tidak langsung menunjukkan adanya pengaruh dari Surealisme Miro, Masson, dan Matta, juga mendapat sentuhan dari Kandinsky, Soutine, dan dari Picasso. Karya para pelopor seni Ekspresionisme Abstrak, seperti karya dari Marin, Weber, Dove, Tobey, dan Gorky, menunjukkan indikasi tidak terpengaruh secara langsung dan mereka menyangkal bahwa Ekspresionisme Abstrak mulai mendapat pengaruh dari Surealisme.

Tokoh-tokoh Seniman Ekspresionisme Abstrak

Ekspresionisme Abstrak cenderung dapat dikelompokkan ke dalam 3 gaya. Pembagian ini didasarkan atas kecenderungan karya yang ditampilkan walaupun ketiganya masih menonjolkan nilai-nilai spontanitas yang sangat kuat. Pembagian

tersebut ialah *Action Painting*, *Color Field Painting*, dan *kombinasi* antara keduanya.

Tokoh *action painting* di antaranya Hans Hoffmann, Arshile Gorky, Willem de Kooning, Jackson Pollock, Franz Kline, Bradley Walker Tomlin, William Bazotes, Mark Tobey, Philip Guston, James Brooks dan Conrad Marca-Relli. Tokoh yang menekuni *Color Field Painting* antara lain Mark Rothko, Barnett Newman, dan AD Reinhardt. Sedangkan beberapa seniman yang berusaha menggabungkan antara *Action Painting* dengan *Color Field Painting* adalah Adolph Gottlieb, Robert Motherwell, dan Clyford Still. Di bawah ini dicantumkan riwayat singkat beberapa seniman Ekspresionisme Abstrak Amerika yang dipandang dapat mewakili beberapa seniman sealiran yang lainnya.

Hans Hofmann (1880-1966) - Hofmann adalah pelukis Eropa yang akhirnya bermukim di Amerika, yang turut memberi kekuatan pada seni lukis Amerika. Dia lahir di Bavaria, dan belajar seni di Paris antara tahun 1903 sampai 1914. Selama berada di Paris, dia bereksperimen dengan segala perubahan pada seni Neo-Impresionisme menuju pada Fauvisme dan Kubisme. Secara umum ide struktur warna lukisannya banyak dipengaruhi oleh Kubisme dari Picasso dan Braque. Pada tahun 1915 Hofmann membuka sekolah pertama di Munich, sehingga sampai tahun 1915 dia terkenal sebagai seorang pengajar. Pada tahun 1932 dia pindah ke Amerika dan berprofesi sebagai pengajar di *Art League*, kemudian pindah ke sekolah pribadinya Hans Hofmann School of Fine Art di New York, Provincetown, dan Massachusetts. Hofmann memulai karirnya sebagai pelukis penuh kira-kira pada tahun 1940-an yang ketika itu berusia 60 tahun. Akhirnya Hofmann tumbuh menjadi seorang pengajar dan pelukis.

Arshile Gorky (1904-1948) - Gorky lahir di Armenia yang mulai melukis dalam rentang Picasso, Surealisme Eropa, dan Ekspresionisme Abstrak Amerika. Gorky tiba di Amerika pada tahun 1920 setelah terjadi *genosida* terhadap penduduk Armenia. Karya-karya Gorky menunjukkan indikasi bahwa dia terpengaruh oleh

para pelukis Eropa, khususnya dari Cezanne dan Picasso. Gorky yang merupakan sejawat dari Stuart Davies, Willem de Kooning, dan Frederick Kiesler, pada dekade terakhir cenderung melukis ekspresionistis dalam ciri abstrak. Salah satu puncak karyanya adalah *The Liver is the Cock's Comb of 1944*, yang menerapkan komposisi kuat melalui karakter latar yang kasar dan luas. Karya Gorky tersebut merupakan penyatuan antara abstraksi bebas dari Kandinsky, Surealisme organis dari Miro dan Masson dan sedikit dari Picasso.

Willem de Kooning (1904 -) - seorang figur utama dalam perkembangan Ekspresionisme Abstrak, dan tampil pertama kali di depan umum pada tahun 1949-an. De Kooning lahir di Rotterdam, Belanda, pada tahun 1904. Dia datang ke Amerika pada tahun 1926 sampai penghujung 1948. De Kooning jarang mengadakan pameran. Pada awalnya de Kooning merupakan salah seorang pelukis potret. Dalam permulaan karya abstraknya masih terasa adanya pengaruh Picasso dalam lukisan Gorky. Pada tahun 1950 de Kooning mulai membangun aspek-aspek dalam seni lukis Ekspresionisme Abstrak. Langkah ini berbeda dengan yang dilakukan Kandinsky, Gorky, Picasso, atau para pendahulunya. De Kooning tampil beda dengan gaya tersendiri, dengan model ekspresif baru. Pada beberapa kesempatan de Kooning tampak kembali melukiskan serangkaian figur wanita terkenal walaupun ia menolak anggapan bahwa obyek lukisannya merupakan simbol seks dan lambang dewi kesuburan. Bentuk abstraksinya tampak berusaha menghilangkan kekuatan sapuan kuas, penekanan pada kelenturan gestur, dan struktur arsitektural, sebagaimana tampak pada lukisan Franz Kline. Semenjak tahun 1960-an, ketika ia kembali melukis figur, sampai dengan tahun 1980-an, lukisan de Kooning cenderung tetap mempertahankan latar belakang figur yang tersembunyi.

Jackson Pollock (1912 - 1956) - merupakan simbol dunia bagi para pelukis Amerika baru Pasca Perang Dunia ke-2. Pollock lahir di Cody, Wyoming, dan besar di Arizona dan California. Dia belajar di New York pada *Art Students League* dengan Thomas Benton. Pollock berusaha menghubungkan *Arabesques*

Abstrak dengan pola figuratif dari Benton. Karya-karya Pollock pada pertengahan tahun 1940-an masih mendapat pengaruh dari Picasso, Max Ernst, dan sesekali dari Miro atau Masson. Pada tahun 1947, sebagai permulaan eksperimennya dimulai dengan susunan jaringan garis, percikan, dan tetesan cat dari pemunculan energi yang besar. Lukisan Pollock pada umumnya dihasilkan pada permukaan kanvas yang direntangkan di lantai, dan karyanya tersebut lebih populer disebut *Action Painting*.

Secara kualitas, karya Pollock menunjukkan perubahan besar dalam seni lukis moderen. *Pertama* - konsep seni lukis tersebut tidak semata-mata bertumpu pada permulaan dan hasil akhir. Hal tersebut secara keseluruhan merupakan kerja sama besar, diawali dengan konsep, bahwa permukaan lukisan berbeda dengan tradisi lukisan awal. Bahkan dengan Kubisme ataupun abstraksi geometris. Hal ini merupakan *titik pisah* dari ide-ide seni lukis dalam *Renaissance*. Originalitas Pollock terletak pada *concrete pictorial sensation*, yaitu sensasi yang terbebas dari ingatan akan gambaran-gambaran dari alam bawah sadar. Pada tahun-tahun terakhir, Pollock menggali permasalahan figur dalam beberapa lukisannya, dengan menggunakan lukisan dengan tradisi *brush*. Pollock meninggal dunia karena kecelakaan, pada tahun 1956.

Mark Rothko (1903 - 1970) - mulai melukis pada tahun 1925. Pameran pertamanya diadakan tahun 1929. Pada tahun 1947 merupakan awal kematangan dalam gaya melukis : dengan plot-plot warna, penghilangan bentuk, tanpa tepi, yang hal tersebut memberikan kesan perubahan dan kenyataan yang dalam. Pada tahun-tahun berikutnya bidang dalam karyanya disaring dan disederhanakan sedemikian rupa sehingga membentuk rentang warna *rectangular* pada warna latar belakang. Rothko cenderung melukis dalam ukuran besar, sesuatu yang dapat memberikan efek tertutup pada seluruh warna. Selama tahun 1950, Rothko tetap memelihara kesan luas, kesan hilang pada warna dibentuk segi empat dan bentuk plot pada permukaannya. Sampai dengan kematiannya Rothko tetap mencoba bereksperimen dengan bentuk-bentuk geometris.

Adolph Gottlieb (1903 - 1974) - adalah salah seorang seniman Ekspresionisme Abstrak yang mencoba menggabungkan antara *action painting* dengan *color field painting* . Gottlieb lahir di New York dan belajar seni di *Art Students League* bersama dengan John Sloan. Dia pernah mengadakan kunjungan ke Eropa pada tahun 1921 - 1922. Kunjungan tersebut pada saat seniman Eropa baru mengadakan eksperimen tentang Kubisme dan Abstraksi. Ketika bermukim di Arizona selama tahun 1937, dia menghasilkan rangkaian pengetahuan tentang lukisan *Magic-Realist* yang dihasilkan dari komponen-komponen *segi empat*.

Perlu diketahui, aliran Ekspresionisme Abstrak ini di Perancis diikuti oleh H.Hartung, Gerard Schneider, G. Mathiew, dan Pierre Soulages. Istilah lain untuk aliran ini dengan *ciri khusus* disebut pula *Tachisme* dengan pelukis Wols, Aechinsky, dan Asger Yorn.

16. POP ART

Pengertian Pop Art

Pop Art adalah *Populer Art*. Yang dimaksudkan bukan seni yang populer melainkan seni yang menggunakan obyek/benda yang populer sebagai *subject-matter*, dan berhubungan dengan imaji kebendaan di lingkungan sehari-hari. Istilah *Pop Art* sendiri dilontarkan pada tahun 1956 oleh Lawrence Alloway, orang Inggris, kurator N.Y. Gaugenheim Museum. Dia menyatakan bahwa kata Pop itu dipergunakan untuk menyatakan suatu pengertian yang luas, yaitu sikap seniman yang kembali pada kultur massa. Suatu penolakan terhadap *snobisme* di dalam seni dan anggapan bahwa semua yang nyata dan ada seharusnya menjadi seni, walaupun hanya barang biasa atau bahkan sebuah iklan. Pop Art sendiri baru diakui sebagai gaya seni pada tahun 1964.

Latar Belakang

Di Amerika, dua orang eksponen yang sering dibicarakan dari neo-dada adalah Robert Rauschenberg dan Jasper Johns. Di antara keduanya, Robert Rauschenberg lebih variatif dalam karyanya, dan Johns lebih elegan dan anggun. Rauschenberg lahir di Texas tahun 1925. Di akhir tahun 1940-an dia belajar di Akademi Julien di Paris, dan di Albers Black Mountain College. Di awal 1950-an dia melukis satu keseluruhan seni lukis putih di mana gambarannya hanyalah bayangan penonton itu sendiri selanjutnya ada satu seri lukisan hitam. Tak satu pun dari perkembangan ini yang unik. Pelukis Itali Lucio Fontana melukis satu seri di atas kanvas putih tahun 1946. Orang Perancis Yves Klein menunjukkan monokromosom pertamanya tahun 1950. Setelah eksperimen-eksperimen dengan keminimalan ini Rauschenberg mulai mengarah pada cat atau lukisan kombinasi, suatu metode kreasi di mana permukaan yang dicat dikombinasikan dengan berbagai obyek

yang ditambahkan pada permukaannya. Kadang-kadang lukisan tersebut tampak seperti tiga dimensi.

Pertemuan Rauschenberg dengan komposer eksperimental John Cage di California Utara karena didasari oleh ketertarikannya terhadap ide Cage. Salah satu ide cage itu adalah “ketidakjelasan”. Menurutnya, penonton berpikir, seniman tidak mencipta sesuatu untuk membuat penonton lebih terbuka, lebih sadar akan dirinya sendiri dan lingkungannya. Cage menyatakan: musik baru, pendengaran baru, bukan suatu pencapaian untuk memahami suatu yang dikatakan, walaupun sesuatu dikatakan. Suara akan diberikan dalam bentuk kata-kata sebagai perhatian terhadap aktivitas suara.

Sebuah lukisan karakteristik dari Rauschenberg, seperti *Barge* (kapal) dilukis tahun 1962 hanyalah lamunan yang tidak perlu diperbaiki dan diabaikan. Cage mengomentari “pertemuan kualitas”. Antara Rauschenberg dan material digunakan; seseorang dapat membandingkan hal ini dengan cara di mana Kurt Schwitters bekerja. Tapi Rauschenberg adalah seorang Schwitters yang telah melalui pengalaman ekspresionis abstrak.

Walaupun karya John memberikan suatu disiplin impresi yang besar, tetapi John juga lebih dari seorang ironis. Karyanya berjudul “Senyum Sebuah Kritikan” adalah merupakan cetakan sikat gigi dalam bentuk patung, diletakkan di atas plinth dari material yang sama. Tidak seperti Rauschenberg, John semata-mata dikenal dengan kegunaan gambarannya yang biasa dan sendiri; sejumlah angka-angka, sasaran, peta Amerika Serikat, bendera Amerika Serikat. Pokok dari gambaran ini adalah semata-mata kekurangan dari pokok penglihatan penonton untuk arti yang spesifik, kebanyakan seniman memulai dengan mencipta permukaan, di mana manipulasi cat digunakan, John seorang master teknisi. Cara di mana bekerja juga menggunakan /menghubungkan hal lain selain seni pop. Seperti Kenneth Noland, ia tertarik pada majalah bergambar, salah satu alasan memilih pola biasa adalah kenyataan bahwa pola-pola tidak memantulkan daya.. Dia juga tertarik pada lukisan sebagai obyek daripada hanya sebagai gambaran. Dalam beberapa hal,

Noland menggunakan dua kanvas yang berhubungan bersama, dengan sepasang bola kayu berlawanan dengannya, jadi kita melihat dinding di belakang titik di mana mereka bergabung. Karya lain memiliki alat tambahan: penggaris, sapu, dan sendok.

Jelaslah dengan gambaran seniman ini bahwa mereka menggambarkan peralihan dari lukisan “murni”. Bahkan bagi John dengan keahliannya, lukisan tidak lebih dari suatu makna pencapaian hasil tertentu, yang mungkin dicapai dengan cara lain. Rauschenberg bekerja bertahun-tahun dengan perusahaan Merre Cumingjam; dia menunjukkan bahwa perlengkapan dan pemandangan jelaslah membentuk bagian kegiatan pokok sama pentingnya dengan melukis. Salah satu petunjuk yang dianjurkan Barge adalah gerakan menuju tablo, karya seni yang mengelilingi atau hampir mengitari penonton. Contoh karya Edward Kienholz yang besar dan luas.

Kienholz juga menggambarkan aspek kecenderungan yang saat ini sering disebut “*Funk*” atau “*Funk Art*”. Hubungan kompleks, kesakitan, rasa, keajaiban, kejelekan, kekentalan, penyembunyian seksual, yang berlawanan dengan kemurnian semua orang dari seni kontemporer pada umumnya. Barangkali karena aspek ini menawarkan alternatif “*funk*” telah membuktikan lebih dari kebiasaan yang dilalui, dan bertanggung jawab terhadap gambaran-gambaran tertentu di tahun 1960-an. Berbagai barang seperti diperlihatkan *Bruse Conner Couch* tahun 1963, menunjukkan adanya pembunuhan dan mayat yang terbaring dan terlupakan di atas sofa Victoria yang rapuh.

Di Eropa persamaan dari seorang neo-dadais Amerika didukung oleh realisme-baru setelah gerakan ditemukan oleh kritikus Perancis Pierre Restani, dalam hubungannya dengan Yves Klein dan lainnya. Restani mengatakan bahwa realisme baru menuju pada kenyataan sosiologis tanpa adanya makna kontroversial sedikitpun. Seseorang barangkali dapat menyebutkan maksud ini dengan karya Arman salah seorang penganut obyek dari akumulasi acak, tetapi dari obyek yang sama jenisnya, ditempatkan di plastik yang bening. Akumulasi ini dapat berupa

panel atau dapat berbentuk tiga dimensi. Sebagai contoh Arman telah membuat batas tubuh wanita dari plastik diisi dengan sapu tangan karet yang menggeliat.

Seniman lain yang tertarik oleh sistematik adalah Christo, yang terkenal dengan bungkus / paknya, potongan obyek yang misterius yang terkadang mengisyaratkan dan kadang-kadang menyembunyikan apa yang ada di dalam bungkusannya. Kepribadian utama di antara neo-dadais Eropa ini yang tak diubah lagi ialah Yves Klein. Klein contoh seorang seniman yang penting dengan apa yang dilakukannya nilai simbol aslinya daripada apa yang dibuat. seseorang dapat melihat kepadanya contoh dari tingkatan kecenderungan kepribadian dari seniman yang menciptakan kebenaran dan kreasi penuh. Klein dilahirkan tahun 1928, ia seorang musisi jazz, seorang rosi krusia dan seorang ahli judo (belajar di Jepang) dan menulis sebuah buku tentang judo).

Faktor Pendukung Para Seniman Pop Art

Faktor-faktor yang menciptakan seni pop tidaklah universal, tetapi hubungannya dengan kebudayaan urban dari Inggris dan Amerika bertahun-tahun setelah perang. Hanya seniman-seniman yang tahu dan merasakan sentuhan kebudayaan tersebut yang dapat menangkap tone dan ideom khusus kebudayaan tersebut, dari segala gaya perang pertengahan, inilah satu yang sangat menyolok mata, memiliki sebuah nama dan kehidupan lokal.

Setelah pop menandai kesuksesannya, pop mempengaruhi tempat-tempat lain melalui pendekatan keilmuan. Banyak seniman menghubungkannya dengan Pierre Restams 'New Realismenya'. Contohnya bentuk foto Michelangelo Pistoletto yang mengikat latar belakang kaca dimana penonton melihat dirinya terbias, dengan demikian melengkapi komposisi dan keahlian tiruan-tiruan Martial Raysse dari para pelukis seperti Prudhon. Dalam versi Prudhon '*Cupid dan Psyche*' berjudul "*Tableau Siple et doug*", Cupid pegang neon berbentuk hati di jari-jarinya. Laki-laki muda Prancis Alain Jachue menggunakan gambaran foto Warhol walaupun Liechtenstein. Orang Jepang hampir lebih menyukai seni pop. Tomio Miki telah

membuat cetakan telinganya dari aluminium sebanyak Warhol yang membuat ulang gambar Marilyn Monroe tetapi dalam pemilihan karya-karya ini seseorang harus sadar bahwa keterikatan dengan urban lingkungan bukanlah seperti yang tampak dalam pop seniman Amerika dan Inggris.

Tampaknya disetujui bahwa seni pop bermula berkembang di Inggris, yang dilanjutkan dengan serangkaian diskusi di Institut Seni Kotemporer di London oleh sekelompok orang yang menamakan dirinya kelompok bebas. Di dalamnya terdapat para seniman, kritikus, dan para arsitek: Eduardo P, Alisson dan Peter S, Richard H, Peter R, Barham dan Lawrence A.

Gerakan ini merupakan reaksi terhadap kesunyian Romantisme, suasana kerja keras berlaku di Inggris selama tahun 40-an. Tahun 1956 kelompok ini bertanggung jawab terhadap pameran di *Wite Chape Art Gallery* yang diberi judul “Inilah Esok Hari”. Rancangannya dijadikan 12 bagian pertunjukan yang bertujuan agar penonton dapat melihat serangkaian lingkungan. Dalam bukunya *Seni Pop* Mario Amaya memfokuskan bahwa aspek eksperimental mungkin memperlihatkan sesuatu pada pameran Richard Buckle “*Diaghileu Ballet*” yang diadakan di London tahun 1954 yang menggunakan subyek teater. Tapi dari fokus masa depan, kemungkinan bagian yang berhubungan dari ‘Inilah Hari Esok’ merupakan display masukan dari Richard H. Sebuah susunan gambar berjudul “Apa yang membuat rumah ini tampak seru?”. Gambar tersebut adalah otot manusia dari sebuah majalah Fisik dan hiasan buah dada. Pria berotot membawa gula-gula yang besar dengan kata pop di atasnya dengan huruf yang besar. Dengan karya ini banyak konvensi karya seni pop diciptakan, termasuk penggambaran yang dipinjam.

Hamilton sudah memiliki pandangan tentang kehausan sebuah seni. Kualitas yang dicari adalah apa yang dikatakannya tahun 1957, kepopuleran, peindahan ilmu, lucu, keseksian, tipu muslihat dan glamour. Haruslah murah, produksinya banyak, dan bisnis yang besar. Inilah yang dipuja seniman pop Inggris ditahun 1960-an. Tapi prioritas Hamilton bolehlah dan bagi kelompok bebas sulit baginya untuk

membuktikan bahwa seni pop tumbuh dari kegiatan mereka. Bagi semua seniman yang termasuk kelompok ini, Hamilton sendirilah yang dapat dikatakan sebagai kelompok pelukis seni pop tersebut. Ada lagi kenyataannya Hamilton adalah seorang pekerja yang lamban itulah hasil karyanya sulit ditemukan di Inggris.

Ada dua orang pelukis Inggris lainnya yang dapat dikelompokkan ‘Transisi’ keduanya adalah yang paling menarik yang dihasilkan Inggris dalam kurun waktu dua tahun lalu. Keduanya mahasiswa di *Royal Art*, pertengahan tahun 1950-an. Peter Blake seorang realis. Karya Blake mencerminkan perubahan tradisi ‘Preraphaelitis’ pada pertengahan abad ke-20. Seperti pada masa pre-raphaelitis, dia seorang nostalgianis tapi tidak pada abad pertengahan. Apa yang ia cari di masa lampau adalah kebudayaan yang populer di tahun 30-an dan 40-an. Tidak seperti pelukis lainnya, Blake tetap pada jalur lamanya. Rumahnya dipenuhi dengan *postcard* yang patut dikenang. Souvenir laut, mainan *knici-knacks* (kepandaian) dan lain-lainnya yang diselingi dengan puisi pribadi.

Richard Smith menggambarkan sikap yang bertentangan dengan sifat tersebut di atas. Sebagai mahasiswa ia melukis dengan gaya figuratif yang dipengaruhi oleh Euston Road dan pelukis-pelukis Kitchen Sink Painter. Pada waktu ‘inilah hari esok’ ia masih di *Royal College*, setidaknya ada pengaruhnya bagi dia dari pertunjukkan tersebut. Selama Tahun 1957-1959, dia berstudio dengan Petter Blake, tapi tahun 1959 dia pergi ke Amerika, sejak itu waktunya terbagi antara Amerika dan Inggris. Karya awal Smith didasarkan pada pembungkusan. Dia dipengaruhi oleh warna foto, satu jenis yang ditemukan seperti majalah Vogue. Kepekaan warnanya merupakan ketetapanannya dengan berbagai gaya perubahan tertentu. Dia sendiri menggambarkan warnanya yang “Manis dan Lembut”, dan berbicara tentang keinginan untuk memberi, rasa sosial, kematangan, tetapi lukisan itu sendiri memancarkan kejelasan gabungan dengan pop. Walaupun beberapa kanvas diletakkan dengan tiga kerangka dimensi yang mungkin pada akhirnya mengingatkan pada bentuk-bentuk pengepakan (pengemasan). Apa yang dilukiskan Smith adalah melalui pengalaman dari seni pop agar tiba pada posisi

yang menimbang pada warna pelukis-pelukis Amerika. Perubahannya pada cat akrilik tahun 1954 merupakan langkah penting dalam karya seni ini.

Karena Smith telah sukses memantapkan dirinya di New York, yang sangat bermakna pada rekan-rekannya, baik sebagai contoh maupun sebagai pengaruh. Ketika Smith kembali ke Inggris tahun 1961 ia membawa informasi tentang seniman seperti Peter Philips dan Derek Boshier. Smith telah diresapi ketidakbedaan Amerika terhadap batasan konvensional dari suatu format dan cita rasa Amerika.

Contohnya: Kunci penanggalan pertama dari seni pop di Inggris adalah tahun 1961, tidaklah banyak karena pertunjukan awal kontemporer yang diadakan tahun tersebut. Hal ini mungkin menyebabkan sensasi terbesar dari semua pertunjukan mahasiswa yang diadakan sejak perang. Alasannya adalah kehadiran dari group seniman muda dan *Royal College Art*: Philips, Boshier, Alen Jones, dan David Hockney. Yang turut serta dengan mereka adalah seniman mahasiswa yang sudah agak tua.

R.B. Kitaj, seperti Smith memiliki pengetahuan pertama tentang teknik-teknik Amerika dan dia mengembangkan obsesi baru dengan gambaran populer diantara rekan-rekan mahasiswanya. Salah satu kelemahan seni pop Inggris adalah kecepatan dan mudahnya untuk sukses. Inggris sebagai negara seni yang diperhatikan, bergerak di bidang perdagangan dalam literatur perdagangan akan lebih lama. Hedonisme lahir tahun 1950-an mengambil alih dan seniman baru tampaknya ditawarkan dengan kegembiraan, pusat kesenian yang sesuai dengan selera jaman. Tapi seniman modern dengan berbagai bakat masih di bawah dan seniman muda tidak menemukan adanya banyak perbedaan/persaingan.

Akhirnya jelaslah bahwa seniman-seniman yang berkelompok bersama setelah debut spektakulernya pada kontemporer muda sementara ini berbeda. Philip tertarik dengan seni gambaran populer, tetapi memakainya dalam cara yang kaku dan menjemukan. Boshier berada di bawah pengaruh Richard Smith, dan

membelok dari gambaran figuratif dalam petunjuk seni pop. Yang lebih tak terduga dan lebih pribadi adalah Hockney dan Jones.

Hockney adalah seorang seniman yang tertarik dengan perkembangan yang tak menentu. Dia memulai sebagai seniman Wonderkind British. Gaya hidupnya cepat terkenal, rambut pirang berkacamata burung hantu dan jaket keemasan. Ia menarik orang terhadap dunia lukis. Dengan hal ini dia menunjukkan perkembangan umum kebudayaan Inggris yang ditimbulkan dengan kebudayaan kemashuran Beatless. Awalnya dia terlibat dalam dunia *cartoon*, gaya *fauk nays*, yang memperlihatkan berbagai lukisan anak-anak. Seringkali gambar-gambar permulaan ini memiliki roman yang sangat ironis.

Karya Hokney yang di antaranya dalam bentuk cetakan "*The Rake Progress*" merupakan reaksinya terhadap dunia impian Amerika (yang dikunjunginya tahun 1961). Seperti Hokney, Allen Jones seorang seniman yang karyanya memikat hati karena dibumbui oleh kesenangan bukan dengan humor satir. Dia melihat bahwa seniman pop Inggris banyak belajar dari Matisse, tentang warna. Juga pengaruh Orphisme terhadap Robert Delaunay. John seorang seniman naratif: Dia tertarik pada metamorfosis, perpindahan bentuk, visual ambiguitas. Hermafrodit merupakan perpaduan di dalamnya salah satu karyanya. John telah menunjukkan tangan-tangannya yang terampil dan berbakat diatas sapuan kanvas. Serangkaian lukisan "Medali Perkawinan" tahun 1963 dibuat di kanvas yang panjang vertikal di mana ortogonal kanvas tercapai. Johns lebih menyerupai Hokney karena rupanya dia memiliki masalah dalam mengembangkan karyanya warnanya seperti meninggalkan tradisi "Warna seni" yang bagus. Ini merupakan bobot yang ekstrim seniman menegaskan bahwa karyanya selalu menjadi lanjutan dari ketertarikannya tetapi lama-kelamaan Ia sadar akan kedangkalannya,tak seorangpun yang dapat mengalahkan karya R.B. Kitaj yang kurang kompleksitasnya. Istilah pop lebih tidak ada dalam karyanya. Kitaj seorang seniman yang padat contohnya adalah sebuah literatur.

Karya Kitaj amatlah intelektual. Ia berbakat tetapi secara keseluruhan bukanlah Drafter yang paling bagus dan lebih tak berwarna. Karena lukisannya hampir merupakan bentuk dari literatur, seringkali terlihat tulisannya lebih sukses daripada lukisannya dan produknya yang baik adalah grafis, kebanyakan dengan tulisan layar sutra dengan menggunakan media fleksibel. Ada satu/dua seniman Inggris yang bekerjasama dengan kritikus pada masa pop, walaupun tak begitu terdengar. Satunya adalah Anthony Donaldson yang menggunakan model gadis-gadis telanjang sebagai komponen dalam gambar yang lebih mendekati lukisan abstrak daripada pop itu sendiri. Karena gadis-gadis ini lebih menyerupai bentuk siluet. Satunya lagi Patrick Caulfield yang lebih muda dari anggota pop yang lainnya. Ia belajar di *Royal College Art* sampai tahun 1963. Caulfield lebih dijelaskan sebagai pelukis klise daripada pelukis pop. Karakteristiknya adalah barang-barang dalam bentuk cetakan, piagam plastik atau dalam bentuk kotak-kotak yang mengundang amatiran "Melukis lagi". Bentuk yang dilukis digambarkan dengan garis yang tidak bervariasi, seolah-olah terlihat dicetak daripada dilukis. Warnanya tanpa modulasi. Caulfield tertarik pada hubungan antara seni murni dengan kebudayaan masa, khususnya cara menurunkan pandangan yang diperlihatkan kebudayaan masa. Dia tidak semata-mata terikat pada etos pop tetapi juga pengeritik yang pedas. Sekelompok seniman Australia yang memiliki relevansi asal seni pop diakui kesuksesan seni kontemporer orang-orang Australia di London pada masa sesudah perang merupakan satu fenomena dari hubungan seni. Kesuksesan ini ada di Sidney Nolan, dan gambar-gambar yang menciptakan reputasinya adalah serangkaian yang ditujukan kepada karir seorang Australia diluar hukum Ned Kelly. Lukisan Ned Kelly paling awal tahun 1940-an yang demikian pop terjadi beberapa tahunnya. Nolan seorang pelukis abstrak menetapkan gaya *naif* sebagai alat ke tempat yang lebih baik yaitu orang-orang Australia yang nasionalis. Kemiripan lukisan Ned Kelly dan Rake Progress, karya Hockney hampir serupa. Perbedaannya adalah Nolan masih mencoba menemukan sumber dalam negaranya, sedangkan Hockney mengikat dirinya pada kebudayaan. Dia pengikut nasionalis. Baik Nolan maupun Hockney merupakan seniman deduktif. Kerja Nolan terputus-putus, dia tinggal di Inggris dan mulai meninggalkan ciri utamanya.

Seniman kakak beradik Australia seperti Arthur dan David Boyd telah menunjukkan ketidakbisaan yang sama untuk melepaskan diri dari gambaran Australia.

Teknik dan Tematik Pop Art

Para seniman pop Amerika-Dine, Olden Burg, Rosengquist, dan Warhol satu sama lain berbeda jauh. Jim Dine dan Oldenburg lebih mengacu pada Rouschenburg dan John merupakan campuran di antara pelukis kumpulan, serta topiknya adalah realitas yang beragam. Oldenburg dengan hasil pemindahan objek antara realitas patung dan lukisan. Objek-objek ini berjajar seperti hamburger raksasa yang membentuk model dari sebuah baskom cuci dan pengocok telur. Seringkali benda-benda ini terbuat dari bahan tumbuh-tumbuhan dan kapuk, kata Oldenburg: “Saya memakai imitasi naif. Hal ini bukan karena saya tidak memiliki imajinasi atau karena saya berharap dapat berkata tentang dunia sehari-hari. Saya meniru objek lalu menciptakannya sebagai contoh tanda-tanda objek dibuat tanpa maksud membuat seni dan yang memuat fungsi ilmu kontemporer secara naif. Saya kembangkan lebih lanjut, saya tidak bermaksud menciptakan seni dari benda-benda tersebut”.

Oldenburg juga tertarik akan realitas yang ditambah totemisme. James Rosequist dan Roy Lichtenstein berbeda dengan Dine dan Oldenberg karena pada tingkat yang tertentu Dine dan Oldenburg menerima batasan formalisme. Pada saat ini Lichtenstein tampak berada di atas yang lainnya. Lichtenstein tidak memakai kata seni seperti Oldenburg, contohnya: “Persepsi yang teratur adalah yang ada dalam karya seni”. Menurutnya ditambahkan bahwa apa yang dilihat dari sebuah lukisan tidak ada hubungannya dengan bentuk luar lukisan, hubungannya adalah dengan cara membuat pola yang berkesatuan dalam penglihatan.

Karya Lichtenstein berawal dari potongan-potongan keramik bahkan titik-titik yang ada dalam proses pembuatan diproduksi dengan warna cetak yang merah.

Seorang seniman berkata pada seorang penanya: “Saya kira hanya saya yang berbeda dengan gambaran komik, tapi saya tidak akan menyebutnya transformasi. Apa yang saya kerjakan adalah bentuk di mana potongan-potongan komik tidak dibentuk dengan memakai kata-kata di dalamnya. Dia mengatakan “Komik memiliki bentuk-bentuk tapi tak ada usaha-usaha untuk membuat potongan-potongan tersebut tak bersatu. Tujuannya berbeda, ada yang ingin melukisnya, dan saya ingin menyatukannya. Dan pada dasarnya karya saya berbeda dengan potongan-potongan komik yang berarti sebuah tanda ada di tempat yang berbeda, tetapi perbedaan yang ada sebagian nyata”.

Itulah gambaran dari strategi yang bermaksud mengikat permukaan gambar. Tujuan lain dapat dilihat dengan judul yang jelas pada serial “Brustokers”. Serial ini merupakan eksperimen “pemotongan” kata dari Linch. Hal ini juga merupakan usaha untuk membuat penikmat (penonton) bertanya tentang nilai pemotongan kata-kata itu sendiri. Hal ini menimbulkan pertanyaan terhadap nilai-nilai yang diletakkan oleh kelompok seniman pop itu sendiri. Satu ciri aspek yang mengganggu dari seni pop adalah kenyataan bahwa figuratif seringkali terlihat bahwa tidak dapat melihatnya dengan memakai gambaran imajinasi pertama kali. Agar dapat dilihat gambarannya haruslah diproses dengan beberapa cara. Menurut Rosenquit “ Saya menaruh papan iklan seperti apa adanya, saya mencatatnya seperti reproduksi barang orang lain. Saya mencoba untuk lebih jauh dari apa yang telah ada”. Potongan-potongan gambaran papan iklan terkumpul bersama, dengan cara seperti itu untuk menghasilkan hasil yang abstrak.

Serupa halnya dengan gadis-gadis telanjang Tom Wesselman yang naik begitu saja, datar, silhuet dari kehadiran manusia yang bugar. Ada sebuah perbandingan untuk diambil antara Rosenchquist dan Larry Rivers seorang seniman yang dianggap terbaik dalam “Near Pop”. Rivers adalah seorang seniman deduktif, dia melukis dengan cara yang dikagumi dari impresionis, dan yang khususnya memperlihatkan hubungan dengan Manet. Gambaran yang ia hubungkan kadangkala disebut Pop karena ia tertarik dengan masalah pembungkusan (termasuk kemasan), desain buku

catatan bank, dan lain-lain. Tapi ia juga selalu memperhatikan berbagai variasi lukis di atas semua ini daripada imitasi. Rivers juga mempersiapkan melukis secara langsung dari alam .

Ia memperlakukan gambar-gambar ini sebagai pelajaran kosa kata wanita telanjang, diberi label, dan nama-nama bagian tubuh tapi dalam bahasa Perancis, bukan dalam bahasa Inggris. Lukisan lain yang patut juga diperhatikan adalah pengalaman khususnya, contoh "kecelakaan di Jalan".

Pendukung Pop Art yang sangat terkenal dari Amerika ialah Andi Warhol. Karya Andi sangat jauh dari bentuk lukisan konvensional. Selain berkarya seni rupa, ia terkenal dalam dunia film sebagai aktor, pengelola nightclub, dan produser film. Karya Warhol tampak cenderung memperlihatkan karya pabrik, dan periklanan.

Konsep Pop Art

Kehadiran gerakan Pop Art pada awal 1960-an di Amerika dan Inggris boleh dikatakan sebagai reaksi terhadap ekspresionisme abstrak, dengan tujuan untuk memberikan alternatif, dengan cara melepaskan segala unsur yang berlebihan dan pergumulan perasaan pribadi. Gerakan ini juga mengubah sikap pasif terhadap jiwa menjadi sikap pasif terhadap kenyataan yang ada dalam lingkungannya.

Beberapa gerakan yang juga melatarbelakangi kelahiran ide seni yaitu gerakan Dada, dengan tokohnya Duchamp dan Kurt Schwitzers. Schwitzers banyak menampilkan karya dengan potongan benda yang ditempelkan. Teknik kolase menjadi interest baru yang mengilhami ide pembentukan Pop Art. Gerakan lain yang mempengaruhi Pop Art adalah Futurisme. Hal ini teretus dari ucapan Marinetti, seorang penulis naskah drama, novelis dan penyair, yang mengatakan bahwa kebebasan berproses tidak berakhir dari penggambaran Madonna dan Penyaliban. Dia berpendapat, sesuatu yang baru, baik motor yang gemuruh maupun senapan

mesin adalah lebih indah daripada kemenangan yang bersayap di Samothrace. Hal serupa juga bisa kita telaah dari ucapan Kaprow, salah seorang pelopor Happening. *“Dia tidaklah bermaksud mempergunakan sensasi dari suatu benda tetapi pakailah benda itu sendiri”*, Kemudian *“Kita hendaknya mempergunakan benda hidup kita dengan spesifik.”*

Seni Pop hadir untuk menunjukkan seni populer yang gagasannya bersumber dari kebudayaan massa (mass culture), memuliakan kemakmuran rakyat, konsumen, dan bintang-bintang dari budaya super hero. Coraknya berasal dari perkembangan dan kemajuan teknik komunikasi massa seperti : fotografi komersial, periklanan, barang keperluan sehari-hari, desain mobil, teknik cetak saring. Pop Art sebelum tahun 1960-an banyak menggunakan barang-barang bekas. Setelah itu penuangan imajinasi berubah cerah, gemerlap dan beraneka ragam sebagai simbol utama dari kemakmuran. Para seniman Pop menyetengahkan citra seni mereka pada benda pakai sehari-hari yang sering tampil dalam lingkungannya. Sikap ini beralasan dengan kondisi lingkungan siap pakai yang memberikan segala kemudahan. Para seniman mempunyai kepentingan profesi terhadap realitas, dan mereka mengungkapkannya ke dalam bentuk karya dengan berbagai subyek. Cara penggarapannya dianggap sebagai suatu metoda yang non-konvensional pada waktu itu, berbeda dari sebelumnya dan kadang-kadang aneh. Mereka bermaksud menelanjangi realitas secara obyektif dan dalam usaha untuk menemukan manfaat dari dunia moderen. Setiap saat lingkungan masyarakat Amerika memberikan ilham dan gagasan bagi para seniman.

Corak Pop Art ditandai dengan penggambaran suatu tujuan serta memberikan kesan dalam penggarapannya dengan memakai bantuan teknologi. Subyeknya tidak mengutamakan penggambaran karakter dan melepaskan diri dari pertimbangan moral. Ada kecenderungan untuk melakukan pengulangan-pengulangan untuk diproduksi secara massal. Ada perbedaan latar belakang Pop Art di Amerika dan di Inggris. Dalam perkembangannya seni Pop di Inggris bisa terbagi menjadi dua fase. Di Inggris istilah Pop mulai sering terdengar dan dikenal setelah diadakan diskusi-

diskusi rutin dan penulisan tentang kritik oleh anggota-anggota independent group yang dimulai tahun 1957. Dari pembicaraan dan diskusi dari mahasiswa *Royal College of Art* di London serta para mahasiswa *Institute Contemporary Art*. Kemudian seniman arsitek, penulis menjadi tertarik untuk ikut serta, hal ini terjadi pada tahun 1952-1953. Topik pembicaraan berkisar pada masalah budaya dan masyarakat, bahwa seniman hendaknya mendekatkan diri dengan kenyataan yang ada dalam masyarakat. Salah satu pernyataan penting adalah: *Populer Culture* hendaknya dipisahkan dari kegiatan hiburan dan refreshing. Pop harus menjadi bentuk kesenian yang lebih khusus. Pada fase ini muncul seniman Richard Hamilton, dengan karyanya yang paling penting dibuat pada tahun 1956 berupa foto mural yang dipakai sebagai pelengkap salah satu pameran yang berjudul : *Just why is it that make today so appealing*. Karyanya ini dianggap sebagai pencetus ide Pop pertama. Keaktifan seniman fase kedua bermula dari pameran karya-karya mahasiswa *Royal College of Art* di London. Tercatat nama-nama Peter Blake, Robyn Denny dan Richardo Smith. Kemudian pameran pada tahun 1967 tampil nama-nama baru seperti Peter Philips, Derek Boshier, Allen Jones, David Hockney serta R.B. Kitaj, seorang mahasiswa asal Amerika Serikat.

Pada dasarnya seni Pop di Inggris tidak bisa dipisahkan dari pengaruh sistem budaya yang lain. Seusai perang dunia II barang-barang cetak seperti majalah serta reklame yang berasal dari Amerika Serikat membanjiri Inggris maupun negara Eropa lainnya. Pada waktu itu Eropa sangat serius memperhatikan gaya hidup orang Amerika, terutama semangatnya, kekayaannya serta kemajuannya yang pesat. Semua itu bertentangan dengan keadaan Eropa pada saat itu yang hancur akibat perang. Hal itu sebagai penyebab, mengapa seniman Eropa berkiblat ke Amerika (terutama New York sebagai pusat seni yang baru). Pop art di Inggris cenderung lebih kompleks dan seakan memberi warna nostalgia akan kerinduan masa lampau. Namun demikian Pop Art di Amerika dan Inggris tetap mengambil bagian dalam perkembangan industri.

Kesimpulan

Pada bagian akhir ini dapat disimpulkan tentang konsepsi para seniman Pop Art yang terkenal yang memiliki komitmen yang kuat terhadap karya yang dibuatnya.

Hamilton, menekankan konsep Pop Art pada: pencarian popularitas, pengungkapan hal-hal lalu (nostalgia), yang praktis (dapat dipergunakan), masuk akal (*wit*), seksi, kepalsuan, elok (*glamour*). Yang dicarinya adalah sesuatu yang murah harganya, sebagai hasil produksi massal, dan suatu usaha besar (*big-business*). Sifat-sifat inilah yang dipuja seniman Pop Inggris. Tetapi dengan prioritas yang telah diperoleh Hamilton dengan kelompoknya, masih agak sulit untuk membuktikan bahwa Pop Art itu langsung dihasilkan oleh kegiatan mereka, sebab hanya Hamilton saja yang aktif sebagai pelukis Pop. Lagi pula tidak banyak karya yang dihasilkannya. Menurut Smith salah satu kelemahan seni Pop Inggris ialah mudahnya dan cepatnya sukses yang dicapai. Inggris dalam kesenirupaan akhirnya keluar dari isolasi selama ini (dalam seni sastra pengisolasian ini berlangsung lebih lama lagi). Sebabnya adalah sifat *hedonisme* yang telah tertanam sejak tahun 1950-an, dan seniman-seniman muda ingin keluar dari hal ini dan sesuai dengan masa itu.

Harol Rosenberg, seniman pembela utama dari gerakan Abstrak Ekspresionisme, mengemukakan pendapatnya mengenai gaya baru (Pop Art) ini sebagai berikut:

Tentu saja Pop Art berhak disebut sebagai suatu gerakan yang dengan banyak pengikutnya, banyak tekanan imajinatifnya, dan kualitas pembicaraan yang menghidupkan gerakan itu. Tetapi jika Abstrak Ekspresionisme terlalu banyak kekuatannya untuk bisa berdiri, maka Pop agaknya sedikit sekali memiliki kekuatan itu. Kedangkalan yang dibawanya sejak ia dilahirkan sementara mempunyai keuntungan dalam membiarkan seniman-seniman mengeksploitir subyek-subyek yang dikenal banyak terbatas itu (dari serbet kecil sampai kartu daftar makanan sebuah dining club) menghasilkan suatu kualitas monoton yang dapat menimbulkan perhatian dalam lelucon lain yang semacam ini pula untuk kemudian menghilang di dalam hati ... Abstrak Ekspresionisme masih tetap tinggi dalam kualitas, bermakna dan mampu menyajikan karya baru; ia mendorong seniman-seniman muda untuk berlomba dengan veteran Abstrak-Ekspresionisme dalam perlombaan 'apa sesudah itu?'

Oldenburg - seniman Pop yang berksperimen dengan efek-efek pemindahan, obyeknya terkatung-katung antara kenyataan patung dan kenyataan lukisan. Obyek-obyek ini terdiri dari benda-benda hamburger raksasa sampai ke model-model mesin cuci dan alat pengerok telur yang terbuat dari vinil yang berisi kapas. Oldenburg berkata :

Saya menggunakan imitasi yang naif. Ini bukan karena saya tidak mempunyai imajinasi atau karena saya ingin mengatakan sesuatu tentang dunia sehari-hari. Saya mengimitasi : obyek, dan obyek yang dibuat telah diciptakan, misalnya tanda-tanda , obyek yang dibuat tanpa maksud menjadikan seni dan secara naif membuat suatu magi masa kini yang berfungsi. Bahkan saya mencoba membawakan terus melalui kenifan saya sendiri dalam arti yang tidak artifisial. Selanjutnya artinya, seranglah obyek-obyek itu secara lebih intensif lagi, kerjakan regerence obyek-obyek itu. Ini harus dimengerti. Saya mengimitasi obyek-obyek, suatu tujuan yang mendidik.

Lichtenstein, seniman Pop yang tidaklah menentang perkataan seni (khususnya Ekspresionisme Abstrak) seperti Oldenburg. Ia mengatakan misalnya yang dinamakan seni itu adalah persepsi yang teratur. Selanjutnya dia mengatakan kepada orang yang mewawancarainya sebagai berikut:

Saya rasa karya saya berbeda dengan cerita komik. Karya saya bukanlah suatu transformasi... Apa yang saya lakukan adalah membuat form. Sedangkan cerita komik tidaklah dibentuk menurut pengertian saya ini. Komik itu mempunyai raut-raut (shapes), tetapi tidak ada usaha untuk menyatukan bentuk-bentuk itu secara intensif. Tujuannya juga berbeda, orang bermaksud menggambarkan (to depict) dan saya bermaksud menyatukannya. Dan sebenarnya perbedaan karyaku dengan komik strip ialah bahwa pada karyaku setiap tanda benar-benar terletak pada tempat yang berbeda, betapapun nampaknya bagi orang sedikit sekali perbedaannya dengan cerita/gambar komik.

Maksudnya adalah gambaran (imaji) itu sebagian merupakan startegi, suatu cara mengikatkan permukaan lukisan. Tujuan lain yang paling jelas dapat dilihat dalam serial 'brushstrokes-nya', dalam bentuk teknik 'comic strip', yang teliti dan kaku yang oleh seniman Ekspresionisme Abstrak mungkin dikerjakan dengan satu kali sapuan kuas.

Apa yang diungkapkan Roy Lichtenstein adalah sifat khas dari media grafis, yang berhubungan dengan teknik cetak, yaitu sifat mekanis pada gambar. Karena itu karya Lichtenstein mengingatkan kita pada gambar heraldik, dan sebenarnya tidak mirip lukisan. Karya yang berdasarkan atas motif komik itu ternyata dilukis dengan kuas, sebagai imitasi akan suatu gambar yang sebetulnya disiapkan untuk dicetak. Segala jejak yang berkesan ‘sentuhan tangan’ dihindarkan. Perpaduan antara teknik gambar dan teknik melukis tampak sangat kuat, dan adalah tipikal untuk sebagian besar dari karya Lichtenstein. Tetapi ciri itu pasti hilang sama sekali dalam reproduksi, bila dicetak untuk buku atau majalah.

Faktor- faktor yang dapat membedakan karya Lichtenstein dengan ‘bahan mentahnya, komik’ : Bahan mengalami perubahan hanya karena perbesarannya yang berlipat ganda. Segala isi yang kehilangan makna pentingnya; ketepatan dalam cara memilih hanya suatu detail tertentu saja dari bahan dasar tersebut, serta kepastian dalam komposisi; kemudian diskrepansi antara bahan dasar yang bersifat grafis dan teknik melukis. Dia sebenarnya berupaya menghindari sekecil mungkin adanya transformasi komik ke lukisan. Lichtenstein menegaskan perbedaan komik dan karyanya, “*..the purpose is different. Comic intend to depict, and I intend to unify*”. Yang menarik bagi Lichtenstein adalah komik sebagai suatu cara melukis yang khas. Selain komik sebagai sumbernya, dia sering menggunakan contoh lukisan moderen, misalnya karya Monet, ‘*Cathedral in Rouen*’.

Andy Warhol, dalam berkarya bersikap seperti manajer perusahaan, dan menganggap studionya sendiri sebagai pabrik. Dia berkeyakinan bahwa cara melukisnya memiliki potensi untuk diperdagangkan, dan dia melakukan bisnis itu. Oleh karena itu Andy dikenal sebagai pelopor reproduksi dengan teknik cetak saring. Dia mengerjakan banyak pesanan baik berupa poster atau ilustrasi dari media massa. Dia sering lupa waktu pada saat sedang berkarya, dan dirinya dianggap sebagai mesin. Dalam karyanya, baik grafis cetak saring, lukisan cat minyak, maupun karya tiga dimensinya, tampak mencerminkan pengulangan-

pengulangan elemen rupa yang bersifat mekanis. Proses penciptaan karyanya mirip dengan proses produksi suatu barang industri. Andy juga mengatakan bahwa telah menjadi keinginannya agar semua orang kelak akan menjadi sebuah mesin.

Warhol sebagai seniman yang banyak menggarap film (bioskop). Karya filmnya banyak dinilai sebagai karya kreatif yang cukup termashur. Kolaborasinya dengan seniman lain, membuat karya eksperimentalnya semakin dipertimbangkan oleh masyarakat seni.

17. OPTICAL ART atau Seni Optik

Optical Art yang dialihbahasakan menjadi Seni Optik telah berkembang sebagai salah satu hasil karya seni rupa moderen. Seni Optik ini didasari oleh hasil penelitian dan penemuan dalam bidang ilmu fisika dan ilmu anatomi manusia. Hasil penelitian tersebut dikembangkan menjadi ilmu optik. Ilmu optik pertama kali dipelajari selama bertahun-tahun di laboratorium oleh seorang filosof dan ahli fisika Inggris yang bernama Bacon (1220-1292). Dia mempelajari struktur cahaya dan kaitannya dengan kemampuan mata manusia dalam menangkap warna.

Pada tahun 1642-1727, Sir Issac Newton mengadakan percobaan tentang cahaya dengan menggunakan prisma yang dipantulkan oleh sinar matahari. Pantulan dan pembiasan warna itu menimbulkan *spektrum warna*. Dalam penemuannya itu disusunlah teori bahwa sinar matahari dapat diuraikan menjadi beberapa warna yaitu : merah, jingga, kuning, hijau, biru, biru tua, dan ungu.

Istilah Optic atau Retinal Art diterapkan pada karya-karya seni rupa dua dimensional yang sepenuhnya menggali dan memanfaatkan kekeliruan mata. Pada umumnya seni optik bersifat abstrak, formal, dan eksak. Jasia Richardt (1994) memandang bahwa:

- (1) Seni optik merupakan perkembangan lanjut dari gaya Konstruktivisme, dan esensi dari tujuan Malevich untuk mencapai keunggulan sensibilitas murni dalam seni.
- (2) Seni optik merupakan kecenderungan yang dipengaruhi oleh gagasan-gagasan yang dikembangkan si Bauhaus, dan Moholy-Nagy serta Joseph Albers.

Seni optik dengan wujudnya yang khas berupa susunan geometris berulang-ulang, merupakan semacam usaha untuk mengeksploitir kelemahan mata dengan ilusi ruang (dan terkadang gerak semu).

Latar Belakang

Telah diuraikan di atas bahwa seni optik pada kemunculannya berupa seni dua dimensi, yang pada umumnya berbentuk abstrak, formal dan konstruktif melalui wujud yang khas dalam bentuk geometris dan perulangan teratur, rapi, teliti, sehingga dapat menimbulkan efek-efek optik yang mengecoh mata dengan ilusi ruang. Warna-warna yang digunakan kebanyakan warna cerah atau *lightness* tinggi dengan memberikan batas pada *hue* atau *saturation* yang tajam dan tegas.

Seni optik juga memiliki kualitas dinamis yang menghidupkan kesan-kesan dan sensasi-sensasi ilusorik pada diri pengamat, baik dalam struktur fisik mata maupun otaknya. Jadi dapat dikatakan bahwa seni optik berkenaan dengan cara ilusi yang paling mendasar dan bermakna. Tentu saja harus dapat dibedakan dengan ilusi-ilusi dalam karya seni rupa yang lainnya, sebab bagaimanapun juga semua karya seni rupa melibatkan unsur ilusi.. Ilusi memanfaatkan kemampuan pengamat untuk melengkapi kesan-kesan dalam pikiran dengan berdasarkan pada pengalaman sebelumnya. Ilusi adalah proses yang merangsang imajinasi untuk menundukkan logika kanvas dua dimensi. Misalnya dalam karya “*trompe l’oeil*”. Pada karya tersebut ilusi seakan-akan membawa proses penglihatan normal pada keraguan, terutama melalui fenomena optis dari karya seni rupa tersebut.

Seni optik atau optical art telah diterapkan pada karya-karya seni rupa dua dimensi yang tampak menggali hubungan-hubungan kromatis ambigu. Pada umumnya karya seni optik menampilkan suatu ketidakcocokan antara fakta fisis dan efek psikis. Seni optik lahir di Amerika dan pertama kali dipublikasikan di media cetak pada majalah *Time* (Oktober 1964), dan dua bulan kemudian dipublikasikan pula dalam majalah *Life*. Tahun 1965 menjadi istilah yang sudah populer di lingkungan rumah tangga baik di Inggris maupun Amerika yang mengacu pada kain tenunan yang dipola secara logis, kaca jendela, dan benda-benda lainnya.

Seni optik sebenarnya sudah lama dirintis oleh para penganut seni Impresionisme dan Pasca Impresionisme, yang menggunakan campuran optis dari warna dan ketegasannya dengan menolak metode pencampuran melalui palet dan membiarkan mata mencampurkan titik-titik warna pada suatu jarak. Teknik-teknik kreatif seperti yang dikembangkan Seurat, Signac, Piccarro, dan Cross pada tahun 1880-an sebenarnya sudah memasukkan konsep optik ke dalamnya, antara teknik yang menjadi *subject-matter* dan isi jiwa dari lukisan. Kualitas antara teknik dan *subject-matter* tidak bisa dipisahkan.

Tokoh seniman optik yang sering dinamakan sebagai Bapak Seni Optik ialah M.C.Escher. Dia adalah seorang seniman grafis dari Belanda. Melalui karya litografinya, dia menampilkan karya - karya optik di Italy. Escher mengolah kedalaman ruang dengan perspektif yang sangat unik. Di dalam karyanya yang unik menampilkan pula bentuk-bentuk detail. Misalnya dia mengolah bentuk figur dan latar melalui perubahan bentuk latar dan langit menjadi bentuk burung dengan tepat sekali dan sempurna. Perspektifnya sangat menarik dan mengecoh mata kita. Sehingga akan sulit bagi kita untuk membedakan antara mana yang di atas atau yang di bawah. Atau mana yang dekat dan mana yang jauh. (Lihat karyanya : 'Jendela Burung').

Albers adalah seniman optik yang banyak menggali kemungkinan visualisasi optik pada karya lukisannya yang mendemonstrasikan semua nuansa relativitas dan ketidakstabilan warna dan ketegasannya melalui berbagai interaksi dalam serial lukisannya yang diberi nama "*Homage to The Square*". Ia telah memperlihatkan bagaimana warna-warna yang berbeda dapat dibuat agar tampak sama dan tiga warna dapat terlihat sebagai dua atau empat warna. Seni Albers merupakan seni sensasi murni. Secara visual karyanya tidak mengejutkan atau mengganggu, seperti yang terjadi pada lukisan-lukisan hitam putih Bridget Rimey, atau ilustrasi yang diberikan sebagai contoh psikologi dan fisiologi persepsi (sebagai ciri-ciri yang paling pokok dalam seni optik atau seni retinal).

Seniman lain yang dikenal dengan penciptaan karya yang menstimulasi mata hitam putih telah mulai berkiprah sejak tahun 1935. Di antara karyanya adalah komposisi papan catur dengan buah-buahan caturnya. Dalam lukisannya ia menggunakan ambiguitas dan disorientasi optik melalui penggunaan ritme yang disinkopasi, dan pola-pola geometris. Hitam dan putih, berwarna, dan konstruksi-konstruksi tiga dimensional merupakan ekspresi gagasan Vasarely tentang hubungan yang seharusnya terjadi antara karya-karya dan pengamat. Ia percaya bahwa mengalami kehadiran suatu karya seni adalah lebih penting daripada memahaminya. Konsep intelektual tentang pemahaman menjadi tidak sesuai dalam dunia seni yang terlibat dengan sensasi sampai tingkat tertentu hingga sensasi-sensasi itu menciptakan pengaruh fisis yang sesungguhnya pada pengamat. Terhadap kegiatannya ia menerapkan istilah “seni sinetik” (bentuk seni yang berdasarkan pada ilusi multidimensional). Sementara seni sinetik menerapkan (secara terbatas) penggunaan gerakan mekanis, serta terlibat dengan ilusionis atau gerakan yang sesungguhnya. Istilah sinetik dapat juga dianggap sesuai dengan karya Yacoov Agam, khususnya dalam hal lukisan polimorfis pada permukaan yang berombak-ombak dengan pola yang bergabung dan berubah ketika seseorang berjalan di depannya. Mirip juga dengan karya Cruz Diaz dan JR Soto, di mana ilusi gerak terjadi ketika pengamat bergerak, sementara lukisannya sendiri tetap diam.

Pameran-pameran Op Art baik di Perancis maupun negara Eropa diselenggarakan oleh para seniman, walaupun senimannya tidak begitu banyak seperti halnya seniman dari gaya lainnya. Pameran seni optik yang pertama dan terkenal adalah pameran *‘The Responsive Eye* yang diorganisasi oleh William G. Seitz di New York tahun 1965. Para pelukis yang terlibat dalam seni optik selain Vasarely dan Josef Albers termasuk juga para pelukis muda lainnya, misalnya Richard Anuskiewics, Almir Mavignier, Larry Poons, Agam, de Soto, Bridget Riley, Jeffrey Steele dan Yvaral.

Richard Anuskiewics berkarya dan bereksplorasi berdasarkan ilmu warna. Dia menyusun paduan warna dan garis secara teratur, sistematis, yang menimbulkan

efek optik sebagai akibat dari bayangan warna-warna yang tembus pandang dan keteraturan garis yang diciptakan. Melalui eksperimennya yang terus menerus, dihasilkan efek-efek optik yang bermacam-macam dan melalui karyanya dia menyebut dirinya sebagai *abstraksionis geometris*.

Banyak persepsi dan prinsip dalam seni optik yang mengambil dari teori psikologi. Hal ini disebabkan oleh efek dari paduan kontras warna, pancaran cahaya, serta garis-garis yang mengecoh mata. Seni optik banyak menggunakan warna-warna yang bertentangan, yang terkadang menyilaukan mata. Seperti warna merah didekatkan dengan biru, bersamaan dengan penggunaan garis atau bentuk yang teratur. Seperti yang dilakukan Vassarely dalam karyanya berjudul Vega. Elemen garis dipertentangkan dengan arah vertikal dan horizontal dengan pengolahan bidang menyempit dan melebar dengan diisi warna yang berselang seling menghasilkan *efek dimensi ruang*, pantulan cahaya, kedalaman ruang dan bergetar (ada unsur kinetiknya).

Karya-karya yang paling dinamis secara optis yang terpisah dari konstruksi tiga dimensi seperti misalnya gambar lensa Karl Gestner dan kontak kaca ilusi dari Leroy Lamis dan Robert Stevenson adalah lukisan hitam-putih yang terlihat menghasilkan permukaan yang benar-benar tidak stabil. Pelukis yang paling intensif dalam bidang ini adalah Bridget Riley, dengan karyanya yang belang-belang bergelombang dan berbagai progresi formalnya berdasarkan pada pola-pola yang diterima secara intuitif yang dikembangkan secara sistematis dalam lukisannya. Di antara para pelukis lainnya yang menghasilkan gangguan dan ambiguitas optis dalam lukisan yang ganjil adalah pelukis Jepang yaitu Tadashi yang membuat komposisi lingkaran konsentris yang dilukisnya pada piringan gramafon, dan pelukis Amerika Julian Stanzcak yang menciptakan kesan-kesan organik abstrak dengan belang-belang hitam dan putih vertikal atau horisontal dengan ketebalan beragam. Karya-karya mereka bekerja pada apa yang oleh Gombrich dinamakan prinsip *etsetera*. Suatu kesadaran apabila pikiran melihat sesuatu yang tak ada karena adanya kondisi fisik yang tercipta.

18. KINETIC ART atau Seni Kinetik

Kinetic Art adalah istilah dalam bahasa Inggris yang berarti ‘seni gerak’. Secara etimologi *kinetic* berasal dari kata ‘*kinesis*’ (bahasa Yunani) yang berarti gerakan; atau ‘*kinetikos*’ yang berarti bergerak. Tapi tak semua seni yang melibatkan gerakan bisa dikatakan ‘*Kinetic Art*’. Sebenarnya sejak lama para seniman telah tertarik untuk menggambarkan gerakan. Misalnya atlet yang berlari, kuda yang berlari cepat, singa yang menerkam mangsanya dan sebagainya. Namun demikian *Kinetic Art* adalah suatu gaya seni yang relatif baru saja muncul dalam pertengahan abad keduapuluh ini. Sebab selain yang dimaksudkan dengan *Kinetic Art* tidak sesederhana yang disebutkan di atas, karena seniman *Kinetic* pada dasarnya lebih tertarik pada gerak itu sendiri daripada obyek yang digambarkan bergerak.

Artinya perbedaan penggambaran antara *gerak* dan *gerak sebenarnya* tidak cukup untuk membedakan Seni Kinetik dari bentuk seni lain yang melibatkan gerak. Tidak semua karya yang bergerak disebut Kinetik, dan tidak semua karya kinetik itu bergerak. Dalam arti yang lebih tepat, Kinetik memiliki kualitas yang khusus. Setidaknya demikian pendapat Cyril Barret (1981) dalam Nikos Stangos (*Concepts of Modern Art*). Efek dari seni kinetik juga dapat dihasilkan oleh penonton yang bergerak di sekitar karya atau oleh sentuhan dan perlakuan penonton.

Latar Belakang

Menurut Barret, sejarah *Kinetic Art* dapat ditelusuri kembali sejak berkembangnya gaya *Futurisme* atau pernyataan gerakan futuris yang mengandung bibit-bibit konsep seni kinetik, sebagai berikut :

“Kita tidak boleh lupa... bahwa kedahsyatan dari baling-baling atau turbin sebuah propeler, semuanya plastis dan unsur piktorial yang menjadi perhitungan kaum futuris”.

Kemudian Barret mengutip pernyataan kaum futuris yang lain :

“Raungan mobil yang nampak seolah-olah melaju seperti peluru meriam lebih indah daripada Victory of Samothrace..... Kami menyatakan

bahwa kemegahan dunia telah diperkaya dengan keindahan baru : keindahan dari kecepatan.” Dan lagi pula : “Gerakan dan cahaya menghancurkan sifat materil dari benda.”

Manifesto atau pernyataan dari kaum futuris ini merupakan konsep yang lebih merupakan kata-kata belaka, yang belum lagi sampai kepada penggambarannya sebagaimana yang kita temukan pada seni kinetik yang sebenarnya.

Pada beberapa lukisan Futurisme menggambarkan gerakan dalam cara tidak langsung. Bukannya menggambarkan obyek yang sedang bergerak, mereka menggambarkan suatu obyek yang akan terlihat oleh pengamat yang sedang bergerak; misalnya sebuah jalan yang terlihat dari suatu pesawat yang terbang rendah atau dari mobil yang sedang melaju cepat. Dalam hal ini para Futurist sekedar mengembangkan gagasan yang tersembunyi dalam karya Cezanne dan tersirat dalam Kubisme, yaitu yang menggambarkan suatu obyek seperti terlihat jika diamati dari sudut pandang seorang pengamat yang berjalan mengelilinginya dan bukan dari sudut pandang seorang pengamat yang diam. Tetapi ini hanyalah gambaran dari gerakan. Gerakan itu sendiri tidak masuk secara langsung ke dalam komposisi karya tersebut. Hal ini secara teknis bukan Seni Kinetik (Kinetic Art).

Gagasan pemikiran Seni Kinetik pertama-tama muncul di Rusia pada tahun-tahun awal sesudah Perang Dunia I. Meskipun sejumlah seniman seperti Tatlin, Rodchenko, Gabo dan Pevsner menggeluti pemikiran itu secara terus-menerus, ekspresi yang paling jelas dan paling kuat ditemukan dalam Realistic Manifesto yang diterbitkan Gabo dan Pevsner pada bulan Agustus 1920. Dalam manifesto itu mereka mengkritik Futurisme (yang diminati banyak orang di Rusia) atas kelemahan-kelemahan yang telah ditunjukkan: “Sudah jelas bagi kita bahwa rekaman grafis sederhana dari rangkaian foto dari suatu gerakan itu sendiri”. Kemudian dalam bahasa yang tidak sama dalam manifesto futurist, mereka mencela seni masa lalu dan memproklamasikan suatu seni dinamis baru yaitu seni Kinetic Rhythms Art. “Kita tinggalkan kesalahan Mesir Kuno dalam seni selama ribuan tahun yang menganggap ritme statis sebagai satu-satunya unsur dalam seni gambar, yaitu ritme kinetis sebagai bentuk dasar dari perasaan kita pada waktu yang nyata”.

Gabo memperkuat pernyataan ini 30 tahun kemudian: “ Seni rupa yang konstruktif bukanlah hanya tiga dimensi melainkan empat dimensi, sepanjang kita mencoba membawa unsur waktu ke dalamnya. Dengan “waktu” saya maksudkan gerakan, ritme, irama: yaitu gerakan aktual maupun yang dibuat-buat (ilusif) yang ditanggapi lewat alur garis-garis dan bentuk-bentuk dalam seni rupa maupun lukisan. Menurut hemat saya, ritme dalam suatukarya seni sama pentingnya dengan ruang (space), struktur dan imaji (kesan).

Gabo dan Pevsner membayangkan suatu bentuk seni rupa di mana gerakan akan mendapat tempat sejajar dengan struktur, ruang dan image, tetapi tidak menjadi unsur utama. Mereka tidak bermaksud menggantikan seni rupa tradisional dengan tari balet yang bersifat mekanis. Mereka tidak meninggalkan bagian penting dari seni rupa, yaitu konstruksi dalam ruang.

Yang mereka kesampingkan adalah massa. Rekayasa teknik, kata mereka, telah menunjukkan bahwa kekuatan tubuh tidak tergantung pada massa; tetapi para seniman tidak menyadari atau mengambil keuntungan dari hal itu.

“Anda para senirupawan masih mengikuti anggapan lama banyak volume tidak bisa dipisahkan dari massa. tetapi kita bisa mengambil, misalnya empat permukaan rata dan membentuknya menjadi volume yang sama tanpa massa adalah dengan menguraikannya dengan permukaan-permukaan rata atau jaringan kawat seperti yang dilakukan Gabo dan Pevsner dalam “konstruksi” mereka. tetapi hasilnya bersifat statis, meskipun sugesti gerakan dapat disampaikan secara optik dengan memilin permukaan itu dan melalui ketegangan kabel-kabel tersebut. George Rickey telah menggambarkan jenis konstruksi ini sebagai “pernyataan statis atas peristiwa kinetis”. Cara lain menghasilkan efek yang sama adalah dengan gerakan.

Sebagai bukti adanya gerakan, kita hanya perlu mengambil sepotong tali dengan sebuah pemberat diikatkan pada ujungnya dan memutarannya dengan cepat. Pada saat putarannya bertambah cepat, tali itu kelihatan padat, seperti sebuah kerucut. Tali yang sedang bergerak itu membentuk suatu wilayah ruang tertentu,

menciptakan suatu bentuk atau imaji (kesan bentuk) dalam ruang dan karenanya memenuhi ciri esensial dari karya seni rupa. Suatu karya yang dapat berpindah (ada unsur mobilitas) sebagai bukti karya seni kinetik menciptakan suatu bentuk dalam ruang gerakan. Tidaklah penting bahwa bentuk itu harus nampak padat, cukuplah bila obyek yang sedang bergerak itu memperlihatkan garis bentuk (*outline*) dan menegaskan suatu ruang tertentu dan bahwa sebagian bentuk atau imaji itu harus muncul sebagai hasil dari gerakan.

Karya yang pertama kali memenuhi persyaratan tadi adalah “Kinetic Construction” karya Gabo pada tahun 1920. Karyanya terdiri dari suatu tangkai logam yang bergetar yang digerakkan oleh motor. Pada saat tangkai itu bergetar terbentuklah sebuah gelombang, bentuknya ramping dan tembus cahaya seperti vas bunga yang ringan dan rapuh. Gabo berharap dapat berkembang maju dari awal yang sederhana ini kepada bentuk kinetik yang lebih kompleks. Tetapi dia tidak puas dengan ketidakpraktisan motor listrik sebagai sumber tenaga. Pada tahun 1922 dia membuat sebuah gambar, “*Design for a Kinetic Construction*”, yang tidak pernah terwujud. Dan sesudah itu karena kekurangan alat teknis dalam menjalankan proyeknya malah berubah menjadi sebuah konstruksi statis.

Tak sampai 10 tahun kemudian karya penting seni Kinetik dibuat, yaitu “*Light Machine*” atau “*Light Space Machine*” karya Laszlo Moholy-Nagy. Walau Gabo tak menyebutkannya, cahaya berperan penting dalam memberi efek seni rupa pada karyanya *Kinetic Construction*; pantulan cahaya dari permukaan logam menciptakan kesan benda padat. Moholy-Nagy sangat sadar akan pentingnya cahaya dalam konstruksi mekanik. Cahaya tidak saja bermain pada bagian logam dari mesinnya, tetapi juga memberi unsur seni rupa baru pada karya itu. Pada saat bagian yang bergerak membentuk dan menegaskan wilayah ruang lingkup tertentu, maka cahaya menyapu dan mencakup ruang di sekeliling mesin; jadi cahaya meliputi lingkungan. Ide penggunaan cahaya dan seni lingkungan adalah salah satu yang paling berhasil dalam keseluruhan bidang seni kinetik dan yang paling dieksploitasi saat ini.

Pada bagian teori Moholy-Nagy juga memberi kontribusi penting. Dalam manifesto yang dikeluarkan bekerjasama dengan Alfred Kemeny pada tahun 1922 dia membahas efek seni Kinetik terhadap penonton. Di depan suatu karya seni Kinetik, penonton menjadi partner aktif -dengan kemampuan yang berkembang sesuai dengan kemampuannya-. Dalam seni kinetik, komposisi tidaklah diberikan semuanya secara sekaligus, tetapi Moholy-Nagy menganggap karya-karyanya sekadar alat eksperimental dan demonstratif. Dia meramalkan suatu saat penonton akan berpartisipasi dalam formasi karya itu sendiri. Dalam hal ini Moholy-Nagy juga mengantisipasi perkembangan yang terjadi dewasa ini, yaitu dengan partisipasi penonton.

Konsepsi Para Seniman Kinetik Art

Gerakan Seni Kinetik seperti kita kenal sekarang, dapat dikatakan berawal dari Alexander Calder bukannya dari Gabo atau Moholy-Nagy. Calder memecahkan masalah tenaga penggerak dengan cara yang sekaligus sederhana, luwes dan nyata, yaitu dia memanfaatkan gerakan udara. Jadi dia tidak perlu menyembunyikan sumber tenaganya atau berusaha menyatukan ke dalam karyanya. Pada awal tahun 30-an dia mulai membuat apa yang disebutnya “*mobile*”. Dalam bentuk lengkapnya terdiri dari plat-plat logam datar yang dicat hitam dan putih, atau dengan warna-warna primer, merah, kuning, dan biru. Plat-plat itu digantungkan pada tangkai dan disambungkan sedemikian rupa sehingga plat-plat itu dapat bergerak bebas ke segala arah. Ketika bergerak karena arus udara, pelat-pelat itu berputar dengan lembut pada bermacam-macam kecepatan dan menciptakan sejenis lagu (irama musik) gerakan. Tetapi walaupun “*mobile*” karya Calder ada kesesuaian dengan konsepsi Gabo tentang seni rupa kinetik, ide Gabo tidak nampak berpengaruh langsung padanya. Calder sampai pada seni Kinetik dengan cara membuat mainan. Pemanfaatan warna-warna primernya mungkin berasal dari Mondrian dan bentuk plat logam yang memberi spirit (jiwa) pada “*mobile*” berasal dari Miro. Calder cukup lama sebagai seniman kinetik yang dianggap eksentrik. Bagaimanapun juga seni rupa kinetik bukan seni lukis maupun seni rupa umumnya yang dipahami

secara tradisional. Nampaknya kurang serius; menurut sebagian orang karya itu bertempat di toko mainan. Tetapi sejak Perang Dunia II dan khususnya sejak tahun 1950-an seni Kinetik telah menarik perhatian banyak seniman. Akan tetapi akan sia-sia bila kita mencoba meringkas apa saja yang telah dilakukan pada 20 tahun terakhir. Karena itu dalam bahasan ini hanya akan diarahkan pada 4 bagian utama karya para seniman kinetik, yaitu:

- a. Karya yang menyangkut gerakan nyata.
- b. Karya statis yang menghasilkan efek kinetik lewat gerakan penonton.
- c. Karya yang menyangkut proyeksi cahaya.
- d. Karya yang membutuhkan partisipasi penonton.

Seniman yang memanfaatkan gerakan nyata atau karya yang benar-benar bergerak dapat dibedakan karyanya berdasarkan tenaga penggerak yang dipakainya. Ada yang menggunakan tenaga listrik (motor penggerak), dan ada pula yang menggunakan sumber tenaga alam. Kenneth Martin dan George Rickey, seperti Calder memanfaatkan gerakan udara. Martin menggunakan gerakan udara untuk mendapatkan gerakan spiral ke atas terus-menerus dari keping-keping logam yang melengkung; Rickey untuk menghasilkan gerakan ritmis yang kontras dengan bilah-bilah tinggi ramping yang bergerak kian kemari seperti rumputan tinggi ditiup angin. Seniman lain menggunakan tenaga alam bersamaan dengan tenaga listrik. Takis memakai magnet. Karyanya "*Magnetic Ballet*" terdiri dari bola logam putih besar yang secara bolak-balik ditarik dan ditolak oleh suatu kumparan magnetis, terdorong untuk menampilkan suatu tarian aneh di sekelilingnya. Seniman lainnya ialah Schoffer, Kramer dan Tinguely.

Karya yang melibatkan gerakan penonton dimulai dengan demonstrasi Duchamp tahun 1920 dengan karyanya *Rotative Plaque Verre*, bahwa bila suatu piringan datar yang dicat dengan lingkaran-lingkaran konsentris diputar dengan cepat, piringan itu akan menampakkan suatu obyek padat. Dengan syarat-syarat tertentu, efek yang sama dapat dicapai penonton yang bergerak di depan suatu obyek. Kemungkinan artistik dari gejala optik ini dieksplorasi oleh Soto dalam karyanya

“*Vibrating-Structure*” dan “*Metamorphoses*”. Yang menarik perhatian Soto ialah transformasi dari unsur-unsur, dematerialisasi dari zat padat. Garis dialih bentuk dengan ilusi optikal ke dalam getaran murni, materi ke dalam energi. Soto mencapai ini dengan menempatkan beberapa obyek –misalnya suatu struktur kabel– di depan sebuah latar. Jika benda-benda itu terpisah tidak ada artinya.

Karya yang melibatkan peranan cahaya dibagi ke dalam dua kecenderungan yaitu yang piktorial (bersifat seni gambar), dan yang skulptural (yang bersifat seni patung) yakni cahaya yang diproyeksikan ke dalam ruang. Pemanfaatan cahaya yang skulptural adalah cahaya yang digunakan untuk menegaskan wilayah ruang. Tiga hal yang biasanya dilibatkan di sini yaitu sumber cahaya, sorotan cahaya atau suara cahaya, atau aura cahaya, jika cahaya itu tidak difokuskan. Permukaan-permukaan yang diterangi ini bisa tercakup dalam karya atau jika dalam ruang tertutup, berupa dinding-dinding sekelilingnya. Penggunaan cahaya ini memiliki efek menarik perhatian penonton ke dalam orbit karya itu sendiri, dan menciptakan suatu suasana artistik. Seniman yang mencoba ini ialah Nicholas Schoffer. Juga yang lainnya seperti Von, Graevnitz, Piene dan Ie Parc tertarik pada gerakan cahaya. Ambisi Piene adalah membuat proyeksi cahaya yang monumental di luar ruangan. Dalam beberapa hal cahaya menjadi unsur terpenting dan efektif dalam mempersembahkan ritme dan pola gerakan secara visual. Cahaya adalah unsur yang dematerial (bukan bersifat materi). Contoh lain adalah karya Liliane Lijn dalam karyanya “*Liquid Reflection*”, cahaya ditangkap oleh tetes –tetes air yang berperan sebagai lenca, memperbesar, memantulkan, dan memproyeksikan cahaya itu. Begitu pula karya “*video rotors*” Peter Sedgley, di mana sinar ultra violet diproyeksikan pada piringan yang berputar yang diselubungi dengan lingkaran-lingkaran konsentris yang dicat bermacam warna dengan cat berpijar (*flourescent*) dan dianggap objek-objek kinetik.

Karya yang melibatkan partisipasi penonton dapat diamati melalui karya-karya le Parc, Morellet, dan Garcia-Rossi. Mereka berkata: kami ingin menempatkan penonton dalam situasi di mana mereka menunjukkan inisiatif dan mentransformasi.

Kami ingin mengembangkan dalam diri penonton peningkatan kapasitas persepsi dan bertindak. Karya “*Labyrinthe*” bertujuan untuk menghilangkan jarak antara penonton dan karya seni. Pada saat jarak itu hilang semakin besar daya tarik karya itu sendiri, dan semakin berkurang pentingnya kepribadian sang pembuat. Partisipasi penonton dapat berupa kegiatan terbatas dengan menggerakkan suatu karya seni dan menghentikannya, sampai benar-benar ia melakukan suatu permainan konstruktif itu. Contohnya karya Lygia Clark berjudul “*Animals*”.

Kesimpulan

Konsep *Kinetic Art* (seni kinetik) untuk pertama kalinya digagaskan oleh sejumlah seniman Rusia seperti Tatlin, Rodchenko, Naum Gabo dan Pevsner, dalam rangka mereka mengkritik gerakan Futurisme. Ungkapan mereka ini dapat kita temukan pada *Realistic Manifesto* yang dipublikasikan oleh Gabo dan Pevsner pada bulan Agustus 1920, seperti yang dikatakannya dalam pernyataan tersebut. Sangat jelas bagi setiap orang bahwa rekaman grafis yang sederhana dari rangkaian momentum (peristiwa) gerakan yang ditahan, tidak menciptakan kembali gerakan tersebut. Lalu dalam bahasa yang berbeda dari pernyataan futuris tersebut, mereka mengkritik seni masa lampau dan memproklamkan seni baru yang dinamis, yaitu seni irama kinetik (*Kinetic Rhythms*) seperti yang dikatakannya :

Kita tinggalkan kesalahan Mesir dalam seni yang telah berjalan selama ribuan tahun, yang melibatkan irama statis, satu-satunya unsur dalam seni pictorial, irama kinetik, sebagai bentuk dasar dari perasaan kita bagi saat yang tepat. Tiga puluh tahun kemudian Naum Gabo kembali menguatkan pernyataannya dalam sebuah tulisannya tentang seni patung: Patung konstruktif tidak hanya tiga dimensional tetapi juga empat dimensional, sejauh kita memasukkan unsur waktu ke dalamnya. Melalui waktu saya mengartikan gerakan, irama; gerak sebenarnya seperti juga bersifat ilusi, yang dapat kita rasakan melalui alur garis dan bentuk dalam patung maupun lukisan. Menurut pendapat saya, irama dalam karya seni sama pentingnya seperti ruang, struktur, dan imaji.

Menurut Barret, apa yang digambarkan Naum Gabo dan Pevsner pada bentuk seni patung -adalah tentang gerakan- yang sama posisinya dengan struktur, ruang, dan imaji, walaupun tidak memiliki posisi utama. Mereka sebenarnya tidak ingin

meninggalkan keistimewaan patung tradisional, yaitu hal yang pokok dalam patung tradisional: *konstruksi ruang*.

Patung-patung yang dikerjakan oleh Gabo maupun Pevsner pada dasarnya adalah statis, meski kesan gerak terungkap melalui kesan optis misalnya melalui putaran tali yang diregangkan, yang dilihat dari ruang dan tempat tertentu. Penemuan ini menjadi pola dasar Seni Kinetik atau patung kinetik, karya bergerak dari seni kinetik menciptakan bentuk pada ruang dengan gerakan penonton.

Untuk mengenal seni Kinetik lebih jauh, kita dapat melihat tulisan Edward Lucie Smith dalam bukunya *Movement in Art Since 1945* (1987) dalam bab seni Optik dan Kinetic Art, yaitu pendapatnya tentang seni Vasarely (seniman Optik). Bagi Vasarely kinetik itu sangat penting karena dua alasan :

Pertama - alasan yang bersifat *personal* yaitu tentang ketertarikan Vasarely sejak kecil terhadap gerak.

Kedua - karena suatu *gagasan*, bahwa suatu seni dua dimensi menjadi hidup karena efek-efek optis yang terjadi pada mata sebenarnya juga mengesankan gerak. Menurut pendapatnya ada karya seni yang sebenarnya statis tetapi bergerak dan berubah, gerakan ini dapat terjadi baik pada seni dua dimensi maupun pada seni tiga dimensi. Namun demikian Smith menegaskan bahwa harus dibedakan antara karya-karya seni yang benar-benar bergerak dengan seni yang statis. Menurut Smith, maka kategori Seni Kinetik seakan-akan terletak pada batas-batas suatu seni yang sebenarnya dihasilkan oleh mekanik (gerak yang sebenarnya) dan bukan oleh manusia (semata-mata) mata manusia maksudnya.

Jadi di sini terdapat dua pandangan yang berbeda tentang seni kinetik, yang pertama ingin memasukkan *Optic Art* sebagai bagian dari seni kinetik (Smith, 1987) dan yang ingin memisahkan, atau yang sama sekali tidak menyinggung seni kinetik. Namun demikian kesimpulan tentang konsep seni kinetik yang agak baik dapat kita ambil dari Barret sebagai berikut:

1) *Karya kinetik adalah karya yang melibatkan gerak yang sesungguhnya.*

Karya yang benar-benar bergerak mungkin berbeda antara satu dengan yang lainnya, tergantung pada daya penggerak yang digunakan. Ada dua daya penggerak yang biasa digunakan pada karya semacam ini, yaitu: (a) gerak dengan motor listrik sebagai bagian dari karyanya. (b) gerak dengan tenaga alam, seperti pada karya Alexander Calder, Kenneth Martin dan George Rickey yang memanfaatkan gerak yang dihasilkan oleh udara atau angin.

2) *Karya statis yang menghasilkan kesan gerak akibat gerakan penonton.*

Karya statis yang melibatkan gerakan di pihak penonton dimulai pada tahun 1920 oleh Marcel Duchamp dalam karyanya *Rotative Plaque Verre*. Seniman lain yang menciptakan karya-karya seperti itu adalah J.R. Soto yang mencoba menggali kemungkinan-kemungkinan artistik dan fenomena optis dalam 'susunan getaran' (*vibration-structure*) dan 'metamorfosa'. Hal yang selalu menarik dari karya-karya Soto ialah transformasi elemen-elemen, 'dematerialisasi' unsur-unsur padat. Dan yang menarik adalah karena unsur-unsurnya yang sederhana dan biasa, namun setelah digabungkan mampu menghasilkan kesan rumit yang misterius.

3) *Karya yang melibatkan pantulan cahaya.*

Karya-karya semacam ini paling tidak melibatkan beberapa unsur yang berkaitan dengan cahaya seperti: (a) sumber cahaya, (b) sorotan cahaya terfokus, atau c) pancaran cahaya baik yang terfokus atau tidak, dan penghias permukaannya. Ketiganya mungkin termasuk bagian dari karya atau bila di dalam ruang, mengelilingi dinding di sekitar karya. Keterlibatan pantulan cahaya menciptakan lingkungan artistik, namun pusat perhatian bisa saja berubah-ubah. Sebagai contoh pada karya Nicholas Schoffer, perhatian diarahkan lebih pada penghiasan bagian permukaan karya yang dilapisi logam daripada gerakan cahaya di sekelilingnya. Pada karya-karya tertentu, pusat perhatiannya justru pada gerakan cahaya itu sendiri. Seperti pada karya Piene yang menginginkan untuk memantulkan cahaya keluar ruangan untuk menciptakan karya monumental. Seniman lainnya,

memanfaatkan pantulan cahaya dalam berkarya adalah Lazlo Moholy-Nagy, dengan karyanya *Light, Machine or Space Modular*.

4) *Seni kinetik melibatkan partisipasi penonton*

Pada seni konvensional, umumnya pengamat kurang memainkan peran dan mereka boleh dikatakan pasif. Pada dasarnya mereka mengagumi karya seni sebagai produk imajinasi orang lain, tanpa melibatkan dirinya sendiri. Kini mereka diharapkan masuk ke dalam hubungan yang lebih dekat dengan karya, dengan menjadi bagian aktif dalam karya tersebut. Partisipasi penonton mulai dari kegiatan yang terbatas, seperti penempatan karya tersebut terhadap gerakan penonton, sampai pada pembangunan yang sesungguhnya. Contoh yang baik dalam hal ini adalah karya Lygia Clark dalam *animals*. Penonton masuk ke dalam karya itu sendiri, dengan kata lain bahwa karya itu mengelilinginya.

Kinetic Art didasari oleh ide tentang cahaya dan gerak yang dibuat pada suatu karya seni. Obyek-obyek seni dapat dibuat berputar dan pola-pola yang dibuat dengan cahaya dan bayangan, rakitan dari berbagai bagian dari metal, gelas dan berbagai material yang dikombinasikan dengan efek-efek cahaya yang menghasilkan bayangan dan pantulan. Murray mencontohkan karya-karya dari Calder dan Chadwick, atau karya-karya yang lebih kompleks dari Bryan Wynter yang menggunakan motor penggerak elektrik, karya-karya dari *Pol Bury's* dan *Julio Parc's*. Namun demikian Murray memiliki pandangan yang sama dengan para penulis di atas sebelumnya yang mengatakan bahwa pemula dari gagasan kinetik ini ialah Gabo dan Tate (Rusia) dan ini berkaitan dengan gaya seni Konstruktivisme.

Para seniman Kinetik

Seniman Rusia yang pertama kali dikenal sebagai perupa kinetik adalah Naum Gabo, dan Lazlo Moholy-Nagy. Karya pertama patung kinetik yang dibuat Gabo berjudul *Kinetic Constructions* (1920), yaitu berupa tongkat metal yang digetarkan oleh motor listrik, sehingga tongkat yang bergerak itu menghasilkan gelombang

bentuk. Namun dalam prosesnya Gabo tidak puas atas ketidakpraktisan penggerak listriknya. Seniman lainnya adalah Alexander Calder, yang dalam karyanya Calder membuat bentuk yang unik dengan prinsip utama keseimbangan. Pada umumnya karya Calder digantungkan atau bertumpu sehingga menjadi bergerak ketika dihembus angin atau kena aliran udara.

Seniman yang dianggap sebagai pemula seni kinetik dengan karya sepedanya ialah Marchel Duchamp. Sedangkan Vasarely dianggap sebagai seniman kinetik terutama pada karya datar (dua dimensi).

19. MINIMAL ART atau Seni Minimal

Gejolak tahun 1960-an dalam bidang seni, tampak cenderung sebagai reaksi atas ketimpangan yang melanda dunia. Masa sekitar tahun 1960-an merupakan masa lahir dan tenggelamnya musik *rock*, yang identik dengan gejolak kaum muda, juga seni Pop, untuk bidang seni rupa. Kelahiran seni Pop yang banyak mengangkat kritik sosial tersebut berpengaruh pada aliran-aliran yang muncul tidak lama berikutnya dan saling berpengaruh satu sama lainnya. Dua di antara aliran-aliran yang bermunculan tersebut adalah Seni Minimal dan Super-Realisme.

Latar Belakang

Surrealisme merupakan sumber yang mempengaruhi gerakan Ekspresionisme Abstrak. Seni Pop melebihi kekuatan yang dimiliki Surrealisme dan Dada. Kemudian seni Optik dan seni Kinetik ditemukan dalam eksperimen-eksperimen yang dilakukan di Bauhaus. Seni Minimal merupakan penggabungan dari pengaruh Dada dan Bauhaus. Seni Minimal merupakan bentuk seni yang kontroversial, karena sulit untuk dimengerti, sehingga selalu mendapat kritik keras dari kalangan kritikus. Kesulitan ini membuat rumit bagi pengamatnya karena gaya seni minimal merupakan penciptaan gagasan baru mengenai skala, ruang, pengisian ruang, bentuk dan obyek.

Seniman harus menyusun ulang hubungan antara seni sebagai obyek dan antara obyek dengan manusia. Perhatian seniman Minimal terutama pada ruang negatif, arsitektur, alam dan mekanisasi, yang semuanya itu memiliki karakter tersendiri.

Minimal Art diawali dari epistemologi Kubisme yang berlaku sebagai komitmen terhadap kemurnian yang nyata, ketegasan konsep, keharafihan dan kesederhanaan. Penafsiran Kubisme yang tidak terbatas menciptakan suatu kesan keseimbangan yang sempurna, dan suatu visualisasi yang simetris, tidak pernah

menyimpang dari bidang dasar gambar yang direncanakan secara kaku. Unit-unit yang monoton yang menghasilkan aturan modul yang berarti sangat bertolak belakang dengan kebebasan. Jika kita perhatikan pernyataan Frank Stella, bahwa : *Apabila Lukisan harus mempunyai susunan yang rumit, seperti Ekspresionisme Abstrak atau Surealisme, maka seorang yang tidak mahir dan terbiasa melukis akan mengalami kesulitan untuk melukis, sehingga dia akan mencoba untuk menyederhanakannya.* Pada tahun 1913 Malevich menempatkan karya berbentuk **bujur sangkar hitam di tanah putih** yang dinyatakan bahwa: seni tidak lagi dimaksudkan untuk melayani agama dan negara, seni tidak lagi dipergunakan untuk menggambarkan tatakrama, seni tidak ingin lagi berurusan dengan hal-hal itu, dan percaya seni memiliki eksistensi tersendiri. Seni bukan untuk mempertahankan masalah pengabdian pada negara dan agama, bukan pula untuk melestarikan sejarah. Dan bukan untuk berpikir lebih jauh, berbuat sesuatu dengan obyek dan meyakini bahwa tindakan ini ada dalam dirinya seperti tanpa dipikirkan. Menurut Malevich, tahun munculnya persegi ini merupakan supremasi dasar yang tak akan pernah dijumpai dalam kenyataan. Suprematisme muncul selama dekade kedua abad ini di Rusia yang merupakan karya seni yang benar-benar abstrak dan berdiri sendiri, seperti halnya konstruktivisme. Suprematisme juga menggunakan rasionalisme dan cara berpikir sistematis pada saat menilai suatu benda, yaitu: “Posisi estetika yang konstruksi suatu objeknya akan menunjuk pada bentuk geometri yang jelas dan dekat”. Patung dihasilkan dengan kemurnian model matematika, dan perkembangan teknologi modern muncul melahirkan kesadaran seni. Pendapat Tatlin untuk mengolah ruang nyata (real space) dan materi nyata (real materials) benar-benar dijadikan sebagai sumber atau titik permulaan pada tahun 1960-an di Amerika untuk jenis patung baru yang memiliki kekhususan dan kekuatan material yang aktual, warna-warna yang nyata dan ruang nyata, dan patung-patung yang akan mengestetikkan teknologi pada suatu tingkat yang oleh Tatlin sendiri tidak dapat dibayangkan. Pada tahun 1964, Flavin menghasilkan sebuah patung neon yang diberi nama *Monumen for V. Tatlin*. Patung ini berwujud rupa tube neon yang tidak diukir maupun dikonstruksi dalam bentuk apapun oleh

seniman, dan muncul bukan untuk melambungkan sesuatu. Patung ini semata-mata ada, merupakan suatu obyek yang gemerlapan sebagaimana adanya.

Para penganut Minimalisme mengajarkan kepercayaan kepada para pengikut Mondrian bahwa seni harus benar-benar dapat dipahami oleh pikiran sebelum diwujudkan menjadi karya seni. Seni merupakan suatu kekuatan di mana pikiran dapat menentukan nilai rasional suatu benda. Menurut Minimalisme benda yang benar-benar tidak dapat ditentukan oleh seni disebut “*self expression*”.

Para penganut Minimalisme memperkenalkan kubus epistemologi kepada perubahan lukisan Heraclitean dan tampil apa adanya, untuk sejumlah keputusan yang akan diterima oleh umum. Kubus tampil sebagai sebuah komitmen untuk memurnikan konsep, kejelasan, dan kesederhanaan. Dalam menafsirkan kubus dalam jumlah tertentu, mereka menggunakan impresi ekuilibrium yang sempurna, dan menghasilkan simetri visual yang tidak menyimpang dari batas-batasnya. Jelas dalam hal tertentu, secara metodologis, Minimalisme merupakan suatu kebalikan nilai-nilai yang tegas yang telah digunakan oleh generasi Abstrak-ekspresionisme yang terdahulu. Namun Minimalisme telah berhasil dalam cakupan penciptaan patung, berbeda dengan Abstrak-ekspresionisme yang hanya berhasil dalam penciptaan seni lukis.

Yang mendorong lahirnya *Minimal Art*, pada awalnya bersumber dari seni lukis dua dimensional. Bertujuan untuk membalikkan nilai-nilai yang mapan dari seni generasi sebelum Ekspresionisme Abstrak, tetapi kemudian berkembang menjadi tujuan seni tiga dimensi yaitu untuk menyusun ulang penataan seni patung dalam susunan yang benar menurut kriteria visual. Pada saat itu Ekspresionisme Abstrak kurang terkait dengan gaya seni patung. Dan ekspresionisme abstrak hanya sukses pada seni lukis yang bersifat dua dimensi.

Cikal bakal *Minimal Art* sebagai estetika baru dimulai ketika Frank Stella beserta kawan-kawanya berpameran dalam tema ‘*Sixteen American*’ di Museum *Moderen*

Art pada tahun 1959. Stella memamerkan bidang kosong yang tidak berisi apa-apa kecuali garis - garis halus. Karya ini berupa garis-garis yang dilukis dengan menggunakan email hitam langsung dari kaleng, kemudian disusun membentuk garis-garis lurus atau pola-pola silang. Lukisan tersebut tanpa ada apa-apa kecuali hanya keteraturan yang diwujudkan dalam komposisi garis-garis kaku dan *impersonal*. Stella menegaskan bahwa ada dua persoalan yang harus diutarakan sebelum asumsi Ekspresionisme Abstrak diperdebatkan. **Pertama**, yaitu mengenai *ruang spasial* dan **kedua** metodologinya. Sebenarnya *Minimal Art* dan *Pop Art* secara bersamaan muncul sebagai dua aliran yang menawarkan suatu konsep alternatif. Pembaharuan ini bermula dari Inggris sekitar tahun 1952, yang melibatkan seniman-seniman negara Eropa lainnya, kemudian secara luas diperhatikan oleh para seniman Amerika tahun 1960-an.

Gaya seni yang berkaitan dengan *Minimal Art*, menurut Gablik antara lain Suprematisme, Konstruktivisme, Manifesto Vladimir Tatlin, Manifesto Piet Mondrian yang dapat diterangkan sebagai berikut :

- a) **Pengaruh Suprematisme** : Suprematisme yang dicetuskan oleh Kasimir Malevich merupakan dasar-dasar seni sekuler yang terlepas dari tujuan kegunaan dan fungsi ideologisnya. Konsep Malevich yang dinyatakan pada tahun 1941, merupakan awal munculnya bentuk '*persegi empat*' sebagai elemen dasar yang disebut '*suprem*', sebagai temuan yang belum ada di alam.
- b) **Konstruktivisme**. Konstruktivisme yang menganut konsep berpikir rasional dan matematis, merupakan gerakan yang menyatakan 'Estetika sebuah obyek di dalam suatu konstruksi akan mendekati geometri.'
- c) **Pengaruh Vladimir Tatlin**. Tatlin dengan konsep 'ruang dan material yang nyata' merupakan awal dari berbagai seni patung baru di Amerika pada tahun 1960-an, yang memiliki ketegasan dan kekuatan material yang sesungguhnya, dan suatu tingkat keindahan teknologi.
- d) **Piet Mondrian**. Piet Mondrian sebagai tokoh *De Stijl* menyakini bahwa karya seni dapat dipahami secara sempurna dengan 'pemikiran' sebelum berkarya.

Mondrian pada tahun 1921 menghasilkan karya berupa komposisi bentuk-bentuk persegi empat dengan warna merah, biru, kuning dan putih.

Demikian pula bagi artis *Minimal Art* seperti apa yang dinyatakan Mondrian, sebagaimana menurut kaum Minimalis, bahwa seni merupakan kekuatan dari pikiran yang dapat menentukan cara-cara pembuatan yang rasional terhadap benda, sesuatu yang memiliki ekspresi sendiri bukanlah seni. Hal ini merupakan perlawanan terhadap gaya yang berkembang pada saat itu yaitu Ekspresionisme Abstrak, yang mengutamakan *emosi subyektif* yang banyak dianut Amerika -pada tahun sekitar 1950-an.

Konsep Minimal Art

Minimal Art merupakan gerakan yang berontak terhadap penghargaan yang berlebihan bagi seni Ekspresionisme, terutama kecenderungan memistikkan seni. Mereka memprotes karena hilangnya bentuk dalam lukisan . Seni minimal berusaha untuk mencari obyektivitas yang tidak dimiliki oleh Ekspresionisme, terutama Ekspresionisme Abstrak. Dalam usaha untuk mendapatkan kembali unsur bentuk, sebagian seniman Minimalisme bekerja atas dasar bentuk-bentuk geometris (sebagai *the basic forms*), bentuk yang sudah dikenal umum seperti segi empat , lingkaran, kubus, prisma, limas, selinder, kerucut, dll. Bentuk dasar ini tidak membawa arti apa-apa. Dengan sengaja permukaan bentuk dibuat bersih seperti pada alat-alat teknis biasa. Karya *Minimal Art* tidak dibangun sebagai komposisi yang menganut langkah -demi langkah , bagian demi bagian yang ditambahkan sesuai dengan ukuran bentuk dan warnanya. Tetapi seni Minimal merupakan visualisasi suatu sistem logis yang bertitik tolak dari sifat khas yang dipunyai oleh sebuah modul tertentu.

Bentuk yang sederhana dari *Minimal Art* tersebut menjadi berharga bila dihayati, dalam hubungannya dengan lingkungan seperti : ruangan, arsitektur dan pemandangan alam. Hubungan tersebut diatur sedemikian sehingga muncul suatu

visi akan struktur atau keteraturan. Keteraturan itulah yang menjadi karya seni yang sebenarnya.

Ada yang berpendapat bahwa seni Minimal adalah seni yang minus simbolisme, minus pesan, minus pernyataan pribadi. Frank Stella menyatakan, “*You see what you see*”. Kemudian Battcock menyatakan pula, “*Meaning follow form the presence of the work of art, not from its capacity to signify absent events or values*”.

Tujuan *Minimal Art* diikuti oleh *Pop Art*, keduanya memiliki tujuan yang sama, tetapi jalan yang ditempuh untuk mencapainya berbeda. Keduanya ingin keluar dan mencari alternatif lain dari Ekspresionisme Abstrak. Yang diharapkan kaum Minimalis adalah mencapai penafsiran yang lebih baru mengenai tujuan dari seni patung. Don Judd, Morris dan Barbara Rose telah menerbitkan artikel yang menguraikan mengenai syarat-syarat estetika baru agar karya mereka dapat dipahami. Secara khusus Judd menunjukkan suatu kemungkinan untuk norma dan kesepakatan dalam seni lukis dan seni patung. Dia merasa bahwa semua karya lukis adalah “*illusionic*” (bersifat ilusi), yang menyebabkan terlihat mengagumkan (*not credible*). Di sini yang penting adalah melenyapkan ruang khayalan, dan hal tersebut dapat dilakukan hanya dengan cara menghilangkan keterkaitannya dengan bentuk dasar gambar. Ruang yang sesungguhnya tidak berdiri sendiri, tetapi lebih dari sekedar memantulkan kesan ruang.

Para Seniman Minimal Art dan Karyanya

Keberadaan gerakan *Minimal Art* atau lebih sering juga disebut dengan *Primary Structure* atau *ABC* dipelopori oleh beberapa seniman seperti Don Judd, Flavin, Carl Andre, Robert Morris dan Frank Stella (Amerika). Beberapa dari mereka mulai berkarir di *bidang melukis* beraliran Ekspresionisme Abstrak, namun akhirnya mereka semua memperhatikan hal-hal yang menyangkut penyusunan obyek-obyek tiga dimensi. Seniman minimal umumnya berangkat dari penggunaan

material industri senetral mungkin tanpa menghalangi ciri-ciri khusus dari material itu sendiri seperti : besi galvanis, gulungan baja dingin, lampu *flourescent*, *fire brick*, kubus *styrofoam*, plat tembaga, dan cat industri. Mereka lebih menyenangi hal-hal yang sederhana, kesatuan bentuk-bentuk geometris, dan penyusunan material dengan memakai hukum *gestalt* sederhana, atau dengan rangkaian pengulangan unit-unit yang identik.

Frank Stella pertama kali muncul pada usia 23 tahun dalam pameran tentang kuartet, yang hanya menampilkan karya seni yang berisi garis-garis halus simetris yang merupakan sebagian dari pameran “Sixteen American’s”, bersama karya-karya Louise Nevelson, Ellsworth Kelly, Jasfer Jhons, dan Robert Rauschenberg di museum seni modern pada tahun 1959.

Lukisan yang minimalis juga terlihat pada karya satu warna simetris: Ad Reinhardts (1960) dengan rangkaian persegi empat hitam bersalib; monokrom biru karya Yves Klein; kanvas kosong putih karya Robert Rauschenberg (1952), lukisan kisi-kisi yang berubah-ubah karya Agnes Martin (1961). Lukisan hitam karya Stella dijadikan standar karya seni, dan menjadi esensi yang tidak dapat diperkecil lagi. Lukisan tersebut dibuat dengan enamel hitam dari kaleng.

Andre ketika mendiami studio Stella membuat patung-patung vertikal dari kayu-kayu bangunan yang memerlukan beberapa pahatan. Pengaruh Stella tampak pada karyanya yaitu bahwa kayu lebih bagus sebelum dipotong-potong daripada setelah dipotong-potong. Dirasakannya bahwa mengerjakan kayu-kayu itu tadi tidak akan menambah bagus penampilan kayu tersebut dengan cara apapun. Oleh karena itu dia mulai menumpuk dan menimbun kayu balok-balok kayu pada tahun 1961. Karya-karyanya tampak berkesan arsitektural dan struktural. Pada suatu hari ketika ia berdayung di sebuah danau di New Hampshire, datang ilham bahwa patungnya harus setinggi air. Karya patung Andre digelar pada suatu pameran “*Primary Structure*” di Musium Jewish tahun 1966, salah satu museum yang pertama menampilkan karya Minimalisme sebagai bentuk karya seni yang sempurna. Karya

Andre tersebut terdiri dari 137 bata (bahan bangunan) yang saling terpisah yang terbentang sepanjang lantai 34,5 kaki. Andre mengatakan bahwa unsur vertikal merupakan sesuatu yang tersulit untuk dihilangkan. Karyanya yang diberi judul “*Lever*” masih tetap dipakai pada dinding tetapi lempengan piring tembaga menempati dinding pada tahun 1967. Sejauh ini lempengan yang paling kompleks adalah bernama “*Thirty seven Pieces of Work*” yang dibuat untuk menempati persegi tiga puluh enam kaki pada lantai dasar Musium Guggenheim. Ini terdiri dari 1.296 unit; pada setiap 216 unit terdiri dari alumunium, tembaga, baja magnesium dan seng. Bagi Andre patung idealnya adalah jalan dan pada piring logam terpisah-pisah ini yang diletakkan di sepanjang jalan dapat diinjak atau dipakai jalan kendaraan di atasnya. Salah satu yang diharapkan tercapai oleh Minimalisme adalah interpretasi baru tentang tujuan membuat patung. Judd dan Morris beserta Barbara Rose menerbitkan beberapa artikel yang menganatomikan estetika dengan berbagai istilah supaya karyanya dapat dipahami. Judd dalam melukis merasakan bahwa semua lukisannya hanyalah ilusi yang membuat tidakluar biasa. Memang dalam melukis sangat sulit menghilangkan unsur-unsur ilusionisme, kecuali salah satunya dengan cara menghilangkan figur-figur latar belakang (*ground*). Karya Judd akhir-akhir ini merupakan kombinasi antara lukisan dan patung. Misalnya relief-relief rendah yang terbuat dari semacam kayu, pipa aspal, liquiteks dan pasir di atas kanvas yang akhirnya menampilkan lantai berdimensi tiga penuh dan bagian dinding yang selalu tidak bernama. Karena itu sulit untuk dikenali dengan membuat hasil karyanya menampati tiga dimensi. Judd telah merasa berhasil mengatasi masalah ilusionisme. Dia menganggap ruang nyata lebih kuat dan spesifik daripada ruang imajinasi. Mereka konsisten dengan konsep realitas, cenderung menampilkan keadaan yang sebenarnya daripada refleksi belaka, menyebut karya barunya dengan nama baru, objek khusus. Karya-karya objektif khusus Judd ialah sekumpulan patung-patung kayu yang dilukis dan digelar di *Green Gallery* New York pada tahun 1963. Kotak-kotak *flexiglass* pertama dengan sisi-sisi logam dibuat kemudian pada bentuk asli ini, dan peti-peti tadi merupakan ciri-ciri pameran *Primary Structures* yang penting di Jewish Museum pada tahun 1966. Kritik untuk karya Minimalisme merupakan fakta bahwa karya dengan bentuk berulang-ulang

tanpa rekaan atau pahatan dekoratif atau ungkapan rekabentuk, tanpa las, tanpa perekat atau lipatan merupakan hal yang wajar.

Dalam beberapa buku digarisbawahi bahwa beberapa seniman yang berkiprah pada aliran ini ialah Don Judd, Robert Morris, Frank Stella, Dan Flavin, Bernard Rosenthal, dan Duchamp, Barbara Rose, Tony Smith.

20. CONCEPTUAL ART atau Seni Konseptual

Latar Belakang

Sebuah ungkapan dan pernyataan tentang “bebas dalam segalanya” telah dimulai dalam dunia seni. Bebas dalam segalanya ini merupakan sebuah perkembangan yang luar biasa dengan dikenal dengan kelahiran istilah konsep atau ide, informasi seni, selama berkaitan dengan keanekaragaman bentuk seni, penampilan seni, dan peristiwa seni. Penampilan karya seni tidak lagi memperlihatkan bentuk yang unik, tidak wajar, dan tidak biasa. Keberadaannya lebih rumit lagi sebab segalanya berada dalam alam pikiran seniman dan penikmat. Hal ini menuntut perhatian baru dan persepsi kejiwaan dari para penikmat (apresiator).

Gejala ini menggambarkan berkembangnya ide yang diperkenalkan oleh seorang seniman Marchel Duchamp pada permulaan tahun 1917. Duchamp ialah seorang seniman muda asal Perancis yang menyatakan bahwa dirinya lebih tertarik pada ide daripada karya akhir. Dia meletakkan “kebiasaan kencing” (dalam tanda kutip) “*R. Mutt*” dan memasukkan kebiasaan itu pada sebuah patung yang diberi judul ‘*air mancur*’ pada suatu pameran di New York. Rekan-rekan Duchamp menolak cara berkarya seninya seperti itu. Duchamp dijuluki seniman yang “*ready-made*” atau dalam pengertian “apapun bisa jadi seni dan gampang”. Hal ini mungkin merupakan bentuk pemurnian dari konsep karya seni, yang *pertama* adalah mempertanyakan kesadaran diri dan ketidaksadaran diri, *kedua* merupakan status dalam seni dan segi keanekaragaman hubungan pameran, kritik dan penghargaan apresiator. Duchamp menyatakan bahwa seni dapat berada di luar konsep kriya (teknis belaka), media lukis dan patung serta pertimbangan emosional. Hal ini artinya seni lebih dari sekedar hubungan seniman dengan apa yang dikerjakan dengan tangannya atau rasa keindahannya. Konsep dan pemikiran diletakkan lebih utama di atas perwujudan plastis dan juga di atas pengalaman pancaindera. Ia terkenal kemudian sebagai seniman yang kontroversial, yang menggunakan bahasa dan segala macam

cara permainan verbal dan visual. Pengaruh Dadaisme sangat kuat pada Duchamp, misalnya kekuatan ide untuk membuat sesuatu yang anarkistik, perselisihan politik, dan inilah yang selanjutnya berperan dalam perkembangan aliran Surealisme.

Seni di akhir tahun 1950-an dan awal 1960-an baik di Eropa maupun di Amerika telah diwarnai dengan konteks kesadaran tanpa obyek, pasca Duchamp. Pada masa ini pencapaian kemurnian seni dan ekspresi menunjukkan kebebasan yang lebih menonjol. Ekspresi adalah ide yang telah luluh terpadu dalam seni yang berupa informasi, kebahasaan, matematika, biografi, kritik sosial, gaya hidup, lelucon, cerita dan sebagainya.

Setelah tahun 1966, ketertarikan terhadap hubungan dan kelayakan obyek seni yang unik mewabah, bergerak dari pinggiran menuju pusat kota. Motivasinya sangat bervariasi, misalnya politik, estetika, ekologi, teater, filsafat, jurnalistik dan psikologi. Para seniman muda mengkonfrontasikan hal tersebut dengan cara *meminimalkan dalam berkarya. Yang dikerjakan hanya sedikit*, berbagai aturan dalam berkarya patung dan lukis *tidak dihiraukan* lagi. Ada sejumlah seniman yang tidak tertarik pada hal-hal yang berbau moralitas, beralih pada gaya seni yang berkonotasi tradisional.

Seni dipengaruhi oleh kondisi-kondisi kemanusiaan atau sejenisnya. Sejumlah karya yang oleh Weiner dikategorikan “bebas aturan” dapat diterima. Akhirnya masyarakat dirasuki oleh pikirannya. “Satu saat kamu memahami karya-karyaku”, kata Weiner, “Itulah dirimu”. Douglas Huebler seorang konseptualis sejanan Weiner, Joseph Kosuth, dan Robert Barry, menulis pada tahun 1968:

“Dunia ini dipenuhi dengan obyek, baik yang menarik maupun yang tidak menarik, tidak bijaksana rasanya kalau mencampuradukannya. Saya lebih suka yang sederhana, untuk menjadikan suatu benda berada dalam waktu dan udara”.

Salah satu karya Huebler “Pertukaran Bentuk antara New York dan Boston”, mempergunakan peta dan petunjuk untuk merencanakan sebuah kreasi segi delapan

tigaribu kaki pada suatu sisi, yang dimaksudkan akan dipasarkan dengan stiker putih berdiameter 1 inch. Kegiatan seni konseptual telah menyatukan ide dan bahasa menjadi bagian penting dalam berkarya, selain pengalaman visual dan kemampuan mengindra. “Tanpa bahasa tidak ada seni”, kata Lawrence Weiner. Bahasa memberikan karakter yang mendasar dan kesempatan yang banyak untuk berkarya. Bahasa memberikan jalan kebebasan dan melepaskan diri dari kejenuhan terhadap materi-materi yang mengikat, media berkarya lukis, dan hal ini merupakan spektrum baru dalam berkarya lukis dan patung. Berbagai produk budaya seperti koran, majalah, biro perjalanan, kantor pos, telegram, buku-buku, katalog, dan mesin fotokopi menjadi pikiran-pikiran baru yang melahirkan subyek baru dari ekspresi.

Pengertian

Seni konseptual (*conceptual art*) artinya seni yang lebih atau berkaitan dengan konsep. Konsep atau konseptual yang berasal dari bahasa Latin *Conceptus* berarti pikiran, gagasan atau ide. Dengan demikian seni konseptual ini lebih menekankan pada gagasan atau ide seninya, daripada perupaannya. Istilah ini pertama kali dikemukakan oleh seniman dari California, Edward Keinholz dan Henry Flint pada awal tahun 1960, yang merupakan sinonim dari *idea art*. Seorang seniman Minimalis, So Le Witt, secara formal menggunakan istilah tersebut dalam sebuah artikelnya “*Paragraph on Conceptual Art*” yang dimuat pada “*Art Forum*” yaitu majalah terbitan berkala tahun 1967, antara lain mengemukakan:

“In Conceptual Art idea or concept is the most important aspect of the work All planning and decisions are made before hand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes the machine that make the art” (Roberta dalam Nikos Stangos, 1994:261).

Dari keterangan Le Witt jelaslah bahwa konsep atau ide penting dalam penciptaan seni Konseptual. Gerakan ini menempatkan konsep atau gagasan sebagai hal yang pokok. Obyek seni atau material hanyalah merupakan akibat samping dari konsep seniman. Mereka menggunakan batasan-batasan seperti ‘*dematerial, immaterial, dan anti form*’.

Seni Konseptual adalah gerakan seni yang lahir bersamaan waktunya dengan seni Minimal, yakni pada pertengahan tahun 1960. Dalam beberapa kasus ketidakjelasan politik dan pertumbuhan kesadaran sosial di Eropa dan Amerika pada tahun 1960-an mendorong hasrat sebagian seniman untuk menjauhi tradisi elit seni. Beberapa seniman tidak tertarik dan menolak ikon tradisional, yaitu gaya, nilai-nilai dan pengaruhnya. Di samping itu sistem pasar yang tidak masuk akal, keterbatasan ruang gerak seni dan seniman semakin mempertajam reaksi seniman untuk menciptakan seni yang baru.

Perkembangan Seni Konseptual

a) Pengaruh Dadaisme

Duchamp ialah seniman yang paling kontroversial dan berpengaruh di Amerika. Dia mempunyai pandangan bahwa seni itu lebih erat berhubungan dengan identitas seniman daripada yang lainnya. Ia memanfaatkan cara-cara verbal, secara serampangan seakan—akan dengan sengaja merencanakan perubahan baik dari hal yang kecil sampai substansinya. Dalam suatu pernyataannya dia menjelaskan, “*Saya melemparkan urinoir ke wajah mereka dan sekarang mereka datang untuk mengaguminya sebagai sesuatu yang indah, kritik telah salah dalam menginterpretasikannya*”. (Richter, 1969). Duchamp juga mengatakan bahwa ia sangat suka dengan gagasan itu daripada produk akhir. Duchamp dengan ‘*ready made*’-nya (*Fountain* dan lebih awal ‘*Bicycle Wheel*’ maupun ‘*Bottle Rack*’nya) benar-benar membuat kejutan kemapanan seni pada jamannya. Dengan benda siap pakainya Duchamp telah merumuskan seni sebagai ide atau sebaliknya.

b) Pengaruh seni Pop

Seni konseptual mendapat pengaruh cara-cara seniman Pop Amerika dalam menggambarkan obyek dan dalam memakai material seni. Jasper John salah satu seniman yang senang menggunakan kombinasi kata atau huruf dengan aspek visual lainnya adalah salah satu contoh yang ditiru. Kemudian karya foto dan gambar Rouschenberg, karya Ed Ruscha dan karya Roy Lichtenstein adalah contoh-contoh

karya yang erat kaitannya dengan material seni dan cara yang digunakan oleh seniman Konseptual.

c) *Pengaruh Seni Minimal*

Seni Minimal tidak memanipulasi material industri dan mengukuhkan seni pada ambang batas cara inilah dengan metode yang tepat. Menggunakan bahasa, ilmu pengetahuan, matematika, dan berbagai hal yang bersifat empiris, ironis dan mendorong seni ke seluruh *subject-matter*. Sebagian para konseptualis mengambil peluang secara terus terang kepada gaya minimal. Contohnya adalah tentang pernyataan Robert Barry terhadap karyanya :”*Saya tidak memanipulasi kenyataan, apa yang akan terjadi, terjadilah biarkan benda-benda pada mereka sendiri*”. Pernyataan Barry ini mirip dengan ide kaum Minimalis yang tidak memanipulasi material.

d) *Pengaruh gaya Ekspresionisme-Abstrak*

Bentuk konseptual yang paling mendapat pengaruh aliran ini adalah “*process Art*” dan “*Body Art*”. Yang mengacu pada spirit dan cara-cara Jackson Pollock yang berkarya lebih menekankan pada proses dan spontanitas.

Konsep Seni Konseptual

Sesuai dengan namanya, seniman konseptual lebih mengutamakan gagasan atau ide daripada yang lainnya. Mereka menawarkan suatu sikap yang paling ekstrim, yang nyata-nyata berkeberatan dengan media konvensional, mencari alternatif yang paling radikal dengan konsep dan sungguh-sungguh memperjuangkan pada karya mereka. *Conceptual Art* dapat disatukan oleh suatu sikap penggunaan bahasa verbal (maupun non verbal) analogi atau ilmu bahasa, ide dan bahasa menjadi hal yang utama dalam seni. Sedangkan aspek visual yang menyenangkan mata hanyalah bersifat sekunder, apa saja hal dilakukan, baik yang puritan, yang berpengaruh atau tanpa apa saja.

Sejak kehadiran seni Konseptual, batas-batas antara seni rupa dengan seni yang lain secara fisik mulai kabur. Seni Konseptual mencaplok (*annexation*) hampir semua potensi beragam seni maupun non seni. Mereka menemukan nuansa (*spectrum*) baru dalam seni rupa sebagai pengganti lukisan atau patung. Bahasa, surat kabar, majalah, *advertising*, pos telegram, buku-buku, katalogus, fotokopi, filem, video, anggota badan, penonton, bahkan dunia ini bisa dijadikan medium maupun obyek seninya. Seni konseptual ibarat “black hole” (lubang hitam di angkasa raya) yang sanggup menelan apa saja yang mendekatinya. Begitu banyaknya jenis-jenis seni konseptual yang secara tipikal maupun empiris dapat diklasifikasikan sebagai berikut :

■ *Karya Proto - Konseptual* (pra-konseptual)

Kelompok ini bisa dilacak dengan melihat proto - tipe karya seni rupa sebelum gerakan ini, tampak pada beberapa fenomena seni non - formalis yang mendahuluinya. Yang paling jelas kaitannya dengan tipe ini adalah karya ‘siapa pakai’ Duchamp dan siikap berkesenian Duchamp. Beberapa sumber mengacu pada karya-karya Rouschenberg terutama karya gambarnya yang berjudul ‘*Erased de Kooning Drawing*’ tahun 1953 dan karya fotografinya yang berjudul ‘*potrait*’ tahun 1959. Kemudian Ferdinand de Saussure (penulis) menunjuk karya Ed Ruscha awal yang berjudul ‘*Standed Station*’ yang memanfaatkan kata dan materi visual lainnya masuk kelompok ini. Yang mirip dengan karya Ruscha dapat kita jumpai pada karya Jasper John, Roy Lichtenstein, Robert Indiana, dan Andy Warhol, kemudian juga dalam bentuk lain pada karya ‘*action*’nya Jackson Pollock.

■ *Karya seni Konseptual Murni.*

Jenis karya konseptual ini menekankan perhatian pada penerapan ide yang menjadi hakikat dari suatu karya seni. Sebagai gerakan yang progresif, mereka merumuskan ‘*dematerialization of the art object*’ atau ‘*anti-form movement*’ sebagai suatu evolusi seni yang mengarah kepada ‘*immaterial*’. Meskipun pada akhirnya para seniman Konseptual murni ini juga menggunakan material atau bentuk, tetapi itu bukanlah menjadi tujuan tetapi hanya merupakan akibat dari ide atau konsep mereka. Pada karya-karya jenis ini banyak memanfaatkan penggunaan bahasa, terutama bahasa verbal dan biasa dengan obyek

seni statis, berupa huruf, kata atau kalimat. Untuk melengkapi deskripsi, mereka juga memanfaatkan ikon inkonvensional lainnya, dengan tanpa keunikan, tanpa pengaruh, tanpa apa saja, karena yang penting adalah idenya.

■ *Karya Konseptualisme (ultra konseptualisme)*

Seni Konseptual sebagai suatu ide, adalah suatu gerakan yang akhirnya membawahi berbagai bentuk kesenian, dan ini salah satu alasan kenapa disebut sebagai *ultra-konseptualisme*. Bagaimanapun *immaterialnya* konseptualisme, sebagai seni, ia berkaitan dengan masalah abstraksi dari gagasan, ide atau konsep. Seni konsep yang awalnya memperjuangkan ide murni dan immaterial, pada akhirnya larut dalam abstraksi berkesenian, sehingga menimbulkan berbagai bentuk seni yang baru, yang meskipun ada kesamaannya, satu sama lain memiliki perbedaan yang jelas, antara lain : ‘*Performance Art*’, ‘*Process Art*, *Earth atau Land Art*, *Happening*, *Environments Art* dan sebagainya.

Untuk mengetahui gambaran tentang beragam bentuk seni yang baru yang cenderung mengarah kepada “*Conceptual Art*”.

■ *Performance Art* – Ketika kata-kata tertulis dan media statis dianggap sebagai material yang mengikat, beberapa seniman Konseptual berusaha membebaskan diri, mencari alternatif baru dalam ‘*Performance Art*’ yang merupakan transformasi narasi teks (tertulis) ke dalam bentuk teatrikal, personal maupun kolektif.

■ *Process Art* – Secara eksternal karya jenis ini tampak pada substansi organisasinya. Material yang digunakan bisa berupa : minyak, kayu, karet, rumput, es, debu, daging dan sebagainya serta memanfaatkan kekuatan alam, grafitasi, temperatur, atmosfer yang selalu membuat subyek selalu berproses seperti mengembang, menyusut, membusuk, dan sebagainya.

■ *Earth atau Land Art* – Seni yang memanfaatkan kekayaan alam, bentuk amorf, bentuk abstrak, kerucut, ketahanan alam, geologi, cuaca, berbagai ilusi yang ditimbulkan untuk kepentingan seninya.

■ *Environments Art* – Seni yang memanfaatkan berbagai material. Sebagian besar adalah material bekas atau material yang tidak layak dipakai untuk berkesenian, para seniman memiliki misi tertentu terhadap lingkungannya. Dalam format yang kecil, gaya ini disebut ‘*Assemblage Art*’.

■ *Happening* – Hal ini mengacu kepada aksien dalam *action painting*. Para senimannya sebagaimana gaya *action painting* mengutamakan spontanitas dengan berbagai gerakan improvisasi seperti halnya ‘*performance art*’. Berbeda dengan *Happening* yang memanfaatkan ruang dan waktu yang sebenarnya (tidak dibuat-buat), sedangkan *performance* pada kesempatan tertentu saja.

Seniman Seni Konseptual

Yoseph Kosuth - dilahirkan di Toledo, USSA, 31 Januari 1945. Kepeloporannya dalam seni konseptual tampak sekali dalam penggunaan bahasa, kemungkinan hal ini dilatarbelakangi oleh profesinya sebagai reporter (merangkap editor) di *Art Magazine* dan *Fox Magazine*. Seniman ini sangat kontroversial, sebab dialah yang memberikan penekanan seni sebagai ide dalam berbagai pengantar pameran seni konseptual maupun berbagai pernyataan-pernyataannya, karyanya antara lain : *One and Three Chairs* (1965), *As Idea as Idea* (1963), *Zero and Not*.

On Komara – seniman ini kelahiran Aichi, Januari 1933. Awal karirnya adalah sebagai pematung, kemudian merambah pada karya-karya lingkungan. Pada tahun 1959-1965 dia mengembara di Eropa, Amerika dan Mexico. Sejak itu karya-karyanya mengarah pada ‘*dematerialization*’. Karyanya : *I am Still alive, Today On Going* (1966).

Alan Karow – seorang seniman konseptual kelahiran kota Atlantic USA, tahun 1927. Dia adalah penjelajah, yang karirnya dimulai dari *Assemblage Art*, *Environments Art* dan akhirnya *Happening*. Karyanya adalah : *Yard*, sebuah karya lingkungan yang memanfaatkan ban bekas, dilaksanakan di *Martha Jackson Gallery* (1961), *Soap* (1965).

Vito Acconi – seniman yang memanfaatkan berbagai unsur seni konseptual secara terpadu. Bahasa, tulisan, tape, film, kursi, tubuhnya bahkan penontonpun ikut

terlibat menjadi subyek seni. Karyanya : *Series of Performance (1970)*, *Hand in Mouth Piece (1970)*, *Learning Piece (1970)*, *Seedbed (1972)*.

Bruce Nauman – seniman konseptualis yang cenderung pada *performance*, salah satu karyanya ada yang nyata-nyata mengacu pada Duchamp. Karyanya: *Self Portrait as a Fountain*, *Punch & Judi (1985)* neon dan kaca di atas alumunium.

Seniman lainnya yang cukup terkenal : Bruce Nauman, Robert Smithson, dan Linda Bengils.

Seni Konseptual merupakan gerakan seni yang paling besar dan cepat tumbuh di abad kedua puluh ini. Banyak karya yang dihasilkan, tetapi yang dikoleksi oleh Museum atau galeri seni tidaklah seberapa kalau dibandingkan dengan gerakan seni abad kesembilanbelasan. Parameter kebenaran seni konseptual bukanlah pada banyaknya yang dikoleksi atau harga karya, tetapi idealisme yang diperjuangkannya. Meskipun pada akhirnya seni konseptual surut juga, tetapi spiritnya masih kita rasakan sampai hari ini, berdampingan dengan kemapanan seni lukis dan seni patung yang konvensional.

21. MASA AKHIR SENI MODERN dan Sekilas tentang Gejala Postmodernisme

Pada bagian akhir pembahasan seni rupa modern Barat sangat perlu untuk dijelaskan sekilas tentang pengaruh dan gejala postmodern dalam perkembangan seni rupa Barat. Walaupun untuk membahasnya memerlukan berbagai contoh karya seni rupa yang telah dan sedang dilakukan para seniman. Hal ini hanyalah sebuah penafsiran dan analisis yang tidak mendalam, tetapi paling tidak akan bisa menjembatani istilah postmodern dengan suatu kecenderungan kreativitas seniman yang terjadi dalam zamannya.

Sebelum menguraikan gejala Postmodernisme dalam seni rupa, tentunya kita harus memahami terlebih dahulu definisi mula yang dikemukakan Charles Jencks pada bidang arsitektur. Pada mulanya kata Postmodern diungkapkan secara sementara sebagai suatu istilah untuk menggambarkan sesuatu yang telah ditinggalkan (yaitu modernisme). Seperti kenyataan terlihat pada karya arsitektur Ralph Erskine, Robert Venturi, Lucien Kroll, Krier Bersaudara, dan Kelompok Sepuluh. Mereka, menurut Jencks telah meninggalkan Modernisme dan memulai arah baru dengan tetap meninggalkan asal-usul mereka bersama. Pada tahun 1978, Jencks akhirnya merumuskan Postmodernisme sebagai faham yang berdasarkan konsep azas ganda (*double coding*), yaitu gabungan teknik-teknik modern dengan hal-hal lain (biasanya dengan bangunan tradisional) agar arsitektur dapat berhubungan dengan masyarakat dan memperdulikan kaum minoritas, yang dalam hal ini adalah arsitek lain. Pengertian azas ganda ini muncul karena faham ini memiliki dua makna. Arsitektur modern tidak lagi dipercaya, karena dasar pengertian bentuknya sulit dimengerti oleh pemakainya, dan sebagian lagi tidak menghubungkan bentuk bangunan di kota dengan sejarah kota itu sendiri. Arsitektur Postmodern merupakan pemecahannya yang berdasar pada “keahlian dan disukai”. Atau teknik yang berdasar pada teknik-teknik baru dan pola-pola lama. Azas ganda bertujuan untuk menyederhanakan pengertian *elite/digemari* dan *baru/lama*, dan ada alasan yang memaksa perlunya pasangan-pasangan yang berlawanan tersebut. Para arsitek Postmodern kini dilatih oleh arsitek Modern, dan mereka diwajibkan untuk menggunakan teknologi tersebut dan menghadapi kenyataan sosial saat ini. Pada bagian lain Charles Jencks menambahkan bahwa dua azas yang berbeda dalam Postmodern ialah kelanjutan Modernisme dan pelampauannya. Gejala Postmodernisme ini tumbuh sebenarnya bisa merupakan suatu reaksi terhadap kegagalan Modernisme. Misalnya dalam bidang arsitektur. Di tahun 1968, pemukiman bangunan tinggi di Inggris, Ronan Point, menderita runtuh total, akibat suatu ledakan. Di tahun 1972 banyak kumpulan gedung diledakkan di Pruitt-Igoe di St. Louis. Di tahun 1970-an ledakan-ledakan ini jadi cara yang terus-menerus dipakai untuk mengatasi kesalahan metode bangunan Modernis: pemakaian

bangunan siap pasang yang murah, ruangan pribadi yang murah, ruangan pribadi yang tersisa berkurang, dan daerah perumahan jadi terasa asing.

Di dunia Barat, Modernisme telah diserang dari berbagai kelompok. Penyerangan itu dapat dibedakan dari tiga sudut pandangan yaitu berasal dari kekelompok filosof, ahli ilmu sosial, dan kritisi seni. Kelompok pertama yang terdiri dari pemikir Perancis Jacques Derrida, Michel Foucault, Francois Lyotard, Jacques Lacan dan Deleuze menyerang proyek kemodernan. Menurut mereka, Modernisme dalam kehidupan yang telah memiliki pandangan universal yang menyeluruh, tunggal dan mencakup, ternyata banyak mengalami kegagalan. Kegagalan itu terbukti adanya dua kali perang dunia, kerusakan lingkungan, masalah kemiskinan yang terus berlanjut, dan adanya ketidakadilan yang masih dirasakan. Proyek kemodernan yang dirumuskan oleh para pemikir pencerahan itu terdiri dari usaha mereka untuk mengembangkan ilmu yang obyektif, moralitas, dan hukum universal, serta seni yang otonom. Proyek untuk itu telah dilakukan di belahan dunia Barat, Asia, Amerika Latin dan Afrika. Namun apa kenyataan dari proyek kemodernan itu ternyata hanyalah janji-janji kaum Pencerahan yang tidak dapat ditepati. Akhirnya kelompok filosof Perancis yang diberi sebutan Poststrukturalis dan akhir-akhir ini sering disebut pemikir Postmodern mengajukan gugatan, menentang pandangan dunia universal yang menyeluruh dan tunggal.

Kelompok lainnya muncul dari ahli teori sosial, seperti Daniel Bell, Alain Touraine, Jean Baudrillard, yang mengidentifikasi tentang kemunculan jenis masyarakat baru di Barat yaitu yang diberi sebutan masyarakat postindustri, masyarakat konsumen, masyarakat informasi, masyarakat *postmarxist*, dan masyarakat postmodern. Jenis masyarakat baru ini dalam strukturnya tidak lagi bertumpu pada industri yang padat teknologi, tapi pada ekonomi pelayanan yang bertumpu pada ilmu pengetahuan teoritis dan informasi.

Kelompok ketiga yang melakukan bantahan dan serangan terhadap Modernisme berasal dari kritikus, penulis seni, dan seniman. Dari awal mereka sudah

menggunakan istilah Postmodernisme dan secara khusus menyatakan diri sebagai penggagas dan pelaksana proyek kultural yang ingin menggantikan Modernisme. Di dunia seni, konsep Modernisme ini telah terbangun dengan kokoh dan selama satu abad lebih sejak kemunculannya di sekitar tiga dekade menjelang abad ke-20, ia telah mengukuhkan diri sebagai konvensi yang telah melembaga di setiap segi dunia seni. Nilai-nilai modernisme itu dapat ditemukan di pusat-pusat lembaga pendidikan dan universitas, di museum terkemuka seperti MOMA (*Museum of Modern Art*), di kolom-kolom tulisan kritikus, di benak seniman, art dealer,, kolektor, dan buku-buku sejarah seni modern.

Modernisme meyakini prinsip kemajuan, dan karena sangat memengutamakan norma-norma kebaruan, keaslian, dan kreativitas. Prinsip itu melahirkan apa yang disebut sebagai *tradition of the new* atau tradisi *avant-garde*, suatu pola lahirnya gaya seni baru melalui penemuan atau pengenalan hal-hal baru, asing, belum dikenali dan oleh karena itu pada awalnya ditolak sebelum kemudian diterima oleh masyarakat seni sebagai inovasi terbaru. Tradisi *avant-garde* ini melembaga dan bertanggung jawab atas lahirnya berbagai eksperimen seniman dekade tahun 60-an, dan 70-an yang melahirkan seni multimedia (*mixed media, intermedia*), *happening, performance*, seni video, instalasi, dan sebagainya. Modernisme membedakan secara tegas antara seni tinggi dan seni rendah. Kepercayaan pada universalitas nilai estetika dan fanatik pada penggunaan ilmu dan teknologi juga merupakan penonjolan ciri Modernisme.

Secara lebih mudah, dapat dipahami melalui gejala karya seni rupa Postmodernisme, bahwa gejala tersebut merambah pada kreativitas seniman dalam melahirkan karya seni rupa yang memperlihatkan beberapa kecenderungan. Beberapa kecenderungan ini bukanlah sebagai ciri atau karakteristik yang standar dari seni rupa Postmodernisme, tetapi lebih tampak sebagai suatu gejala pada umumnya. Gejala karya seni tersebut misalnya:

- a. Dalam karya seni rupa tampak tidak memperdulikan lagi persoalan isme-isme dalam aliran Modernisme sebelumnya.

- b. Kreativitas tidak diartikan mencari yang orisinal dari proses penggalian yang progresif, tetapi pencarian jati diri (identitas) yang lama. Identitas lama maksudnya yang merupakan latar budaya (basic culture) atau tradisi-tradisi etnik, religi, atau nilai-nilai spiritual (yang berlawanan dengan nilai rasionalnya Modernisme).
- c. Penggalian konsep-konsep yang kuno atau *shock of the old* dari Mariani (pelukis Italia yang menggali tema mitologi Yunani) ini untuk melawan semboyan kaum Modernis *shock of the new* Marchel Duchamp.
- d. Obsesi pembaruan kaum Modernis yang menuntut inovasi terus-menerus berbeda dengan kaum Postmodernis yang memperkenalkan prinsip-prinsip eklektik. Jika dekade 60-an dan 70-an dunia seni kontemporer dipenuhi inovasi yang gencar: *happening*, *performance*, instalasi, maka pada dekade 80-an para seniman kembali melukis tema-tema naratif. Charles Jencks dalam karya terbarunya Postmodernism, *The New Classicism in Art and Architecture*, 1987, menyatakan bangkitnya kepekaan klasik di bidang seni rupa dan arsitektur. Di bidang seni, Jencks mengklasifikasikan lima gaya klasik yaitu *Metaphysical Classicism*, *Narrative Classicism*, *Allegorical Classicism*, *Realist Classicism*, dan *The Classical Sensibility*. Klasisisme Postmodern ini dinyatakan sebagai fase terbaru setelah fase 60-an dan 70-an.
- e. Postmodernisme menghilangkan batas seni tinggi dan seni rendah. Tampaknya sudah tidak ada batas yang tegas dalam berbagai klasifikasi seni.
- f. Postmodernisme menolak konvensi seni modern, anti kemapanan. Rosalind Krauss berpendapat bahwa penolakan itu didasari oleh ketidaksetujuan para seniman terhadap pranata seni modern yang memperlakukan seni sebagai obyek dan komoditi. Oleh karena itu seniman banyak membuat karya yang tidak memungkinkan subordinasi seni di bawah kepentingan museum atau galeri, yaitu berupa karya bongkar-pasang yang diabadikan melalui foto seperti *Running Fence Christo*, *Spiral Jetty* (1970) Smithson dan *Double Negative* (1969) Heizer yang berupa galian tanah yang besar.

Bagi Jencks, kategori Krauss tersebut tidak tepat karena para seniman masuk ke dalam masa *Late Modern* atau modern akhir. Maka dapat dipahami jika

idiom seni instalasi dalam Postmodernisme bukanlah idiom yang dominan, karena idiom instalasi masih ada kedekatan dengan prinsip *shock of the new* modernisme.

22. PENUTUP

Perkembangan seni rupa di Barat (khususnya Eropa dan Amerika) tidak lepas dari *benang merah* yang membentang dari kebudayaan Yunani hingga abad kedua puluh. Sejak tradisi klasik menggema dan menggelora di seluruh pelosok dunia hingga abad modernitas di segala cabang kebudayaan, merupakan rangkaian yang saling terkait satu sama lain.

Tradisi seni klasik yang gemilang kemudian diredam *seni Kristiani* yang meredupkan kreativitas manusia menjadi penyebab tumbuhnya gerakan pencerahan dan pendobrakan yang cukup hebat. Gerakan kelahiran kembali nilai klasik oleh tokoh *Renaissance* menjadi bukti bahwa abad kegelapan menjadi *belunggu seniman* dalam berkarya cipta. Pandangan terhadap nilai-nilai klasik yang mapan dipertahankan untuk terus dipertahankan oleh para seniman, hingga muncul

gerakan Realisme yang mencoba mencibirkan nilai klasik dan menegaskan sikap anti klasiknya. Hal ini dapat kita lihat dari cara dan metode berkarya yang mengingkari kaidah klasik. Seni klasik yang juga masih membelenggu kebebasan ternyata dianggap sebagai ketidakpuasan seniman dalam berkarya. Sebab ternyata pada gerakan dan aliran Realisme tersebut seakan melahirkan konsep seni baru yang lebih otonom. Sejak para tokoh seniman Realisme merefleksikan alam dan lingkungan sosial dengan "*mata dan hatinya*" melalui karya seni lukis, maka generasi penerusnya juga mulai membuka diri terhadap kenyataan kehidupan yang ada. Kenyataan (realita) yang ada di sekitar kehidupan para seniman, termasuk berbagai pengalamannya (empirik) dalam berkarya. Dari pengalamannya inilah para seniman menemukan hal-hal baru, sebagai pendekatan baru, sebagai teori baru, dan boleh dikatakan sebagai ilmu pengetahuan baru. Para seniman kemudian berkarya dengan menggunakan pendekatan empirik dan ilmu pengetahuan baru. Tidak lagi menggunakan prinsip dan kaidah klasik sebagai ilmu pengetahuan lama, tetapi justru kaum realis menemukan ilmu yang empirik. Ilmu tersebut tidak hanya ditangkap melalui mata tetapi ditafsirkan dengan perasaan yang kemudian diwujudkan melalui visualisasi karya. Tanda-tanda modern sudah nampak, sebab salah satu cirinya adalah mulai adanya usaha melepaskan diri dari tradisi lama (klasik). Berkarya tidak lagi meniru alam atau berdasarkan apa yang dilihat secara fotografis atau realistik-visual, tetapi apa yang dirasakan dan apa yang ditangkap oleh masing-masing pribadi seniman. Tentu saja hal ini menimbulkan individualisasi dalam karyanya. Setiap seniman memiliki karakter ungkapan yang berbeda satu-sama lain. Dan hal inilah yang membuka peluang terhadap munculnya beragam aliran dan gaya seni lukis. Apalagi semenjak seniman mulai berpetualang ke berbagai pelosok negeri sambil melukis berbagai kenyataan. Dari petualangannya itu mereka menemukan ilmu dan menerapkannya ke dalam karya seni rupa. Mereka menemukan kebebasan dalam berkarya. Kebebasan yang hakiki adalah kebebasan mengungkapkan perasaan, ide dan gagasan yang lebih otonom. Maka kebebasan dalam seni adalah kewajaran yang menunjang lahirnya kreativitas. Setelah lahirnya impresionisme dan diakhiri dengan post Impresionisme, maka kecenderungan individualisasi dalam seni semakin tampak menajam. Tiga serangkai seniman post

Impresionisme Cezanne, van Gogh dan Gauguin membuka pintu gerbang ke arah modernisasi kesenirupaan. Dengan perbedaan pandangan, idealisme, konsepsi, teori dan prinsip, para seniman melahirkan beragam gaya dan aliran yang terkadang merupakan gerakan. Gerakan atau gaya yang satu menentang gaya yang lain. Setiap reaksi, penentangan atau pengembangan dari suatu paham/aliran atau gerakan tak lepas dari perjuangan dalam *prinsip kebebasan*, dan *konsepsi berkarya*, baik dari segi estetika, tematik maupun teknik, dengan tidak lepas dari pengaruh latar belakang budaya, sosial dan politik.

Jika disimpulkan, bahwa semua gaya, aliran atau gerakan seni yang telah dipaparkan sebelumnya, kurang lebih memiliki ciri-ciri sebagai berikut :

- 1) Seni moderen memiliki konsep berdasarkan teori atau ide tertentu yang berasal dari kondisi seni itu sendiri atau kondisi alamiah dari seni yang diprakondisikan kembali.
- 2) Seni moderen dan konsepnya tidak lepas dari pengaruh perkembangan sosial budaya, politik, ilmu pengetahuan. Terkadang karya yang diciptakan merupakan refleksi dari keadaan lingkungan tersebut.
- 3) Setiap gerakan bebas diciptakan, apakah oleh seniman sendiri atautkah hanya oleh kritikus seni dalam membentuk dasar-dasar pemikiran serta konsep mereka dalam gerakan seni tertentu, atau dalam membentuk konsep mereka.
- 4) Ada gerakan seni modern yang semata hanya “konsep” saja dan atau karya-karya seni yang disadari/dipahami sebagai suatu ‘*term*’, misalnya ekspresionisme-abstrak.
- 5) Seniman moderen selalu gigih mengadakan eksplorasi dan eksploitasi dalam segi teknik, tematik dan estetik dengan pendekatan eksperimentasi berkarya.
- 6) Dua kecenderungan pendekatan berkarya seni : pendekatan emosional dan rasional. Pendekatan rasional menekankan pada segi kebetukan (formal), sedangkan pendekatan emosional lebih menekankan pada segi ekspresi (content/isi). Segi bentuk dan isi dalam penampilan karya seni moderen mencerminkan konsep seninya. Seniman yang menggunakan pendekatan

rasional lebih banyak bermain dengan konsep bentuk, sedangkan pendekatan emosional lebih menekankan pada kedalaman segi isi, emosi dan ekspresi.

- 7) Segi kebetukan dan material seni yang semula dipertimbangkan, diolah, dianalisis, direduksi, dan dikembangkan, semakin menuju ke abad kedupuluh akan tampak lebih teredam oleh permainan isi dan konsep. Konsep seni yang melatarbelakangi kemunculan penciptaan karya seni mendasari sebuah penampilannya. Konsep yang dimanifestasikan melalui bahasa tulisan ataupun lisan menjadi unsur pendukung yang memiliki peranan penting dalam pemaknaan karya visualnya.
- 8) Pada perkembangan seni menuju abad ke-21, unsur bahasa menjalin konsep suatu karya seni dan hal itu bukan lagi sesuatu yang asing. Ada kecenderungan material seni dan kebetukannya seakan-akan tidak begitu dipentingkan lagi. Jalinan pikiran seniman berpadu dengan visualisasi karya dan empati publik. Publik seni yang merespon karya seni dan seniman diajak terlibat dengan seni. Hal ini merupakan *reinkarnasi* seni lama (*Prasejarah* : bagaimana proses penciptaan lukisan gua).
- 9) Unsur psikis dan alam gaib yang magis tak usung menjadi ruang dan imaji yang berpadu dengan proses penciptaan seni. Sebenarnya keterlibatan unsur ini pada seni Indonesia lama (sebut saja tradisional) bukan merupakan unsur yang baru. Bahkan akar-akar seni tradisi yang masih murni sudah barang tentu tercipta karena motivasi dan rangsangan kebutuhan magis, spiritual dan religius. Pada abad kini (memasuki abad ke-21) seakan dibawa dari dunia Barat. Tetapi sebetulnya dunia Barat yang kembali ke alam Timur atas dasar penghayatannya terhadap nilai-nilai tradisi.

Bagi kita, di Indonesia, kini, terombang-ambing dalam arena zaman *globalisasi*. Seniman dan para ahli seni dalam perkembangan seni Indonesia harus mulai menelusuri jati dirinya yang berkepribadian Nasional. Hal ini bisa dilakukan dengan mulai membuat definisi-definisi, term-term, konsep-konsep, bahkan ilmu-ilmu dalam bidang kesenian (seni rupa khususnya bagi kita), yang dapat membangkitkan semangat baru dengan citra Indonesia. Jika citra Indonesia yang dibangkitkan,

tentu saja mesti digali tradisi-tradisi yang ada di seluruh wilayah kita. Menggali dan memunculkan seni tradisi ke permukaan Internasional. Kita mesti membuat pijakan yang baru, khususnya dalam khasanah perjalanan seni Indonesia, umumnya untuk mewarnai nuansa seni di kawasan Asia-Pasifik. Dengan keyakinan bahwa kita bukan Barat, dan kita sebagai bangsa yang tumbuh dalam tubuh bangsa Timur, harus mulai dengan apa yang kita punyai. Sinopsis dan kronologis sejarah seni rupa Barat bukan suatu pola yang harus diikuti, sebab kita bukan pengekor.

DAFTAR PUSTAKA

- Anarson HH. (1985), *Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture*. New York: Harry N. Abram, Inc. Publishers
- Arifin, Djauhar (1985). **Sejarah Seni Rupa. Bandung:** CV Rosda
- Christensen, Erwin O. (1977). *The History of Western Art*. New York: The New American Library
- Feldman, E.B. (1967). *Art as Image and Idea*. New Jersey: Prentice Hall Inc.
- Fleming, William. (1965). *Art and Ideas*. New York: Holt Rinehart & Winston
- Ganda Prawira, Nanang (1997). **Dari Fauvisme hingga Seni Konseptual.** Bandung: Seni Rupa IKIP
- Ganda Prawira, Nanang (1996). **Pengantar Studi Estetika.** Bandung: Seni Rupa IKIP
- Hamilton, George Heard. *19th and 20th Century Art: Painting, Sculpture, Architecture*. New York: Harry N. Abrams
- Janson, HW. (1988). *History of art for Young People*. London: Thames and Hudson
- Jencks, Charles. (1987). *Post-Modernism, The New Classicism in Art and*

Architecture. London

Krauss, Rosalind. (1984). *Post-Modernism: Within and Beyond the Frame*.

dalam Denise Hooker (ed), *Art of the Western World*

Lucie, Edward, & Smith. (1975). *Movements in Art since 1945*. London: Thames and Hudson

Newmeyer, Sarah. (1959). *Enjoying Modern Art*. New York: A Mentor Book

Raynal, Maurice. (1956) *Modern Painting*, ----- : Skira

Read, Herbert. (1968). *A Concise History of Modern Painting*. Washington:

Frederick A. Praeger

Sakri, Adjat. (1989). **Seni Rupa Abad Sembilan Belas**. Bandung: Penerbit ITB

Stangos, Nikos, Ed. (1994). *Concept of Modern Art*. New York: Thames and Hudson

Soedarso Sp., (1976). **Tinjauan Seni**. Yogyakarta: STSRI-ASRI

Soedarso Sp. (2000). **Sejarah Perkembangan Seni Rupa Modern**.

Yogyakarta: CV Studio Delapan Puluh Enterprise dan Badan Penerbit ISI

Supangkat, Jim (1979). **Gerakan Seni Rupa Indonesia**. Jakarta: Gramedia

Sylvester, David. Ed. (1993). *Modern Book from Fauvism to*

Abstractpressionism. London: Groiler

Widagdo, Rita. (1982). **Apakah Pop Art = Neo Dada? Suatu Perbandingan**

antara Kedua Gerakan, Latar Belakang, Sejarah Kesenian. *Skripsi*.

Bandung: FSRD ITB

DAFTAR ILUSTRASI

1. Leonardo dan Vinci (Renaissance), *Monalisa*
2. Jacques Louis David (Neoklasisisme), *The Oath of the Horatii*, 1784
3. Gustave Courbet (Realisme), *Portrait of the Artist with a Black Dog*, 1842
4. Georges Seurat (Neo-Impresionisme), *A Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte*, 1885
5. Marchel Duchamp, *The Bride*, 1912
6. Giorgio de Chirico, *The Disquieting Muses*, 1916
7. Henri Matisse, *Luxe Calme et Volupte*, 1904.
8. Henri Matisse, *Joie de Vivre*, 1906.
9. Henri Matisse, *Portrait of Madame Matisse*, 1906.
10. Henri Matisse, *Still Life with Pink Onions*, 1906.
11. Andre Derain, *The Dance*, 1905-6.
12. Maurice Vlaminck, *Landscape with Red Trees*, 1906.
13. Wassily Kandinsky, *Improvisation No. 23*, 1911.
14. Ernst Ludwig Kirchner, *Girl Under Japanese Umbrella*, 1909.
15. Emil Nolde, *Jestri*, 1917.
16. Wilhelm Lehmbruck, *Fallen Man*, 1915-16.

17. Ludwig Meidner, *Revolution*, 1913.
18. Max Beckmann, *Family Picture*, 1920.
19. Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.)*, 1907.
20. Pablo Picasso, *Le Torero*, 1912.
21. Georges Braque, *Musical Forms (Guitar and Clarinet)*, 1918.
22. Pablo Picasso, *Verre, Boutteille de Vin, Journal sur une table*, 1914.
23. Juan Gris, *Glasses and Newspaper*, 1914.
24. Juan Gris, *L'Homme au Café*, 1912.
25. Umberto Boccioni, *Dynamic Construction of a Gallop Horse and House*, 1914.
26. Umberto Boccioni, *The Street Enters the House*, 1911.
27. Gino Severini, *Dancer-Helix-Sea*, 1915.
28. Luigi Russolo, *Dynamism of an Automobile*, 1911.
29. Giacomo Balla, *The Street Light*, 1909.
30. Hans Arp, *Le Passager du Transatlantique*, 1921.
31. Marcel Duchamp, *Bottlerack*, 1914.
32. Francis Picabia, *Machine Tournez Vite*, 1916.
33. Max Ernst, *Tantot nus, tantot vetus de minces jets de feu*, 1929.
34. Yves Tanguy, *Extinction of Useless Lights*, 1927.
35. Andre Masson, *Automatic Drawing*, 1925.
36. Joan Miro, *The Tilled Field*, 1923-24.
37. Hugo Valentine, Andre Beton, Tristan Tzara, Greta Knuston, *Cadavre Exquis Landscape*, 1933.
38. Max Ernst, *Habit of Leaves*, 1925.
39. Rene Margritte, *The Human Condition I*, 1933.
40. Lissitzky, *Rendering for Architecture Structure*, 1924.
41. Alexander Rodchenko, *Compass and Ruler Drawing*, 1915-16.
42. Vladimir Tatlin, *Monument to the Third International*, 1919.
43. Willem de Kooning, *Excavation*, 1950.
44. Jackson Pollock, *No. 32*, 1950.
45. Mark Rothko, *Light Red over Black*, 1957.

46. Richard hamilton, *Just what is it*, 1956.
47. R.J. Soto, *Vibration*, 1965.
48. Julio Le Parc, *Continual Light, mobile*, 1960.
49. Claes Oldenburg, *Soft Engine, Airflow 6*, 1966.
50. Andy Warhol, *Saturday Disaster*, 1964.
51. Victor Vassarely, *Zebra*, 1938.
52. Bridget Riley, *Shuttle*, 1964.
53. Dan Flavin, *Monuments for V. Tatlin*, 1966.
54. Robert Barry, *Somehow*, 1976.
55. Me Bochner, *Axiom of Indifferenc (detail)*, 1973.
56. Gilbert snd George, *The Singing Sculpture*, 1971.
57. Roman Opalka, *I to Infinity (detail from series)*, 1965.
58. Hanne Darboven, *Untitled*, 1972.

ILUSTRASI: Reproduksi Karya Seni Rupa

