

BAB III
SEJARAH SENI RUPA DAN LATAR HISTORIS ASPEK NARATIF
DALAM SENI RUPA DI MEDAN

3.1 Seni Rupa Medan Dalam Tinjauan Sosiohistoris

Membicarakan tentang seni rupa Medan, tidak lepas dari peran perkumpulan seniman-seniman seni rupa dalam wadah (organisasi) yang disebut dengan ASRI 45 hingga SIMPASSRI, dan galeri-galeri seni rupa lainnya. Selain itu, tidak ada sebuah organisasi ataupun galeri-galeri bisa sukses dan tetap eksis tanpa peran para perupanya.

Mengulas tentang tinjauan historis, tentunya harus ditinjau dari perperiode dan pergenre, tujuannya agar tampak kecenderungan berkarya (gagasan dan nilai-nilai yang dikandung oleh perupanya) dan pengaruh sosial budaya yang terjadi pada masa itu. Karena segala aktivitas, peristiwa dan komunitas-komunitas yang ada pada kehidupan manusia berada pada ruang dan waktu, dan terjadi secara bertahap.

Seni rupa Medan dalam konteks seni murni, bila ditinjau secara sosiohistoris dimulai dari sebelum tahun 1945 (sebelum kemerdekaan). Diawali dari hijrahnya beberapa pelukis dari Sumatera Barat pada tahun 1938, seperti Nawi Butun, Ismail Suleman dan Sutan Buyung. Dimana pada waktu itu, kehidupan seni belumlah menyentuh masyarakat disebabkan oleh situasi kondisi masyarakat dan

keadaan politik yang masih ditekan oleh penjajah, serta pergolakan dimana-mana⁴⁵.

Triyanto, Tarigan dan Sembiring (2015: 33), juga menuliskan bahwa pada tahun 1942 sampai tahun 1945 juga terdapat beberapa pelukis poster propaganda pemerintahan Jepang. Dimana, sosialisasi tentang seni lukis non-tradisional ketika itu terbatas hanya pada kalangan para pelukis saja.

3.1.1 ASRI 1945 (Angkatan Seni Rupa Indonesia 1945)

Lahirnya wadah seni rupa yang bernama Angkatan Seni Rupa Indonesia (ASRI 45), menjadi awal perjalanan dan perkembangan seni rupa di Medan. Pendirinya antara lain: Daoed Joesoef⁴⁶, Hasan Siregar, Ismail Suleman, Husein Enas, Ismail Daulay. Kemudian ada lembaga kesenian lain yang dibentuk dan diawasi oleh pemerintahan Jepang, yaitu lembaga kesenian Keimin Bunka Shidoso. Pelukis-pelukis yang bergabung, yaitu M. Kamiel, Wahid, Anwar SB, Said Saleh, Nasyah Djamin, Sam Suharto, Tino Sidin, Bahrum Usman dan Dr. Djulham Surjawijoyo (Ekoprawoto, 2006: 1). Dalam Anggaran Dasar perkumpulan disebutkan, bahwa ASRI 45 didirikan untuk membantu pemerintah Indonesia dan meningkatkan seni lukis di forum nasional dan internasional. Aksi nyata pelukis-pelukis dalam mendukung pemerintah juga ditunjukkan dengan ikut serta berjuang melawan penjajah Belanda pada masa revolusi fisik *Clash I* dan

¹Tentang seniman-seniman yang hijrah dari Sumatera Barat tersebut (Nawi Butun, Ismail Suleman dan Sutan Buyung) juga disebutkan dalam Ekoprawoto, 2006, hlm. 1, juga disebutkan oleh Triyanto, Tarigan dan Sembiring, 2015, hlm. 33, tetapi tidak ditemukan catatan tentang karya dari Nawi Butun, Ismail Suleman dan Sutan Buyung, yang mungkin pada masa datang ke Medan, adalah masa dimana terjadinya pergolakan perang Medan Area di Sumatera Utara.

⁴⁶Daoed Joesoef, merupakan mantan Mendikbud RI.

Clash II di Sumatera Utara (Triyanto, Tarigan, Sembiring, 2015: 33). Melalui wawancara dengan Rasinta Tarigan pada hari Jumat, tanggal 26 Mei 2017, pukul 15.30 WIB di Kopi Ong Medan, bahwa M. Kameil, Ibrahimsyam dan S. Serayu juga termasuk dari anggota ASRI yang turut serta di dalamnya adalah Rasinta, Miras L dan MY. Soekarno.

3.1.2 SIMPASSRI

SIMPASSRI yang akronim dari Simpaian Seniman Seni Rupa Indonesia, merupakan organisasi kebudayaan yang bergerak dibidang seni rupa non politis yang disebut-sebut sebagai awal kebangkitan seni lukis Medan. “Simpaian” mempunyai makna “suatu ikatan persaudaraan para seniman seni rupa warga negara Indonesia” yang merasa terpanggil nurani kesenimanannya untuk menggali, memelihara serta mengembangkan potensinya dalam bidang seni rupa yang meliputi seni lukis, seni pahat, seni grafis, fotografi, seni arsitektur, seni kriya, dan sejenisnya.

Berdirinya SIMPASSRI adalah sebagai organisasi otonom dalam Yayasan SIMPASSRI, berdiri tanggal 18 Februari 1967 berkat prakarsa Pangkowlhan Bapak A.Y. Mokoginta, kemudian belakangan menyusul berdirinya Yayasan SIMPASSRI pada tanggal 26 Januari 1972. Untuk menunjang aktivitas kreatif seniman seni rupa, pada tahun 1975 berdirilah Sanggar Simpassri yang diresmikan oleh Bapak Panglima TNI Jenderal Poniman. Alamat sanggar tersebut di Jl. Teratai No.1A Medan sampai saat ini. Sejak itu SIMPASSRI semakin dikenal oleh kalangan masyarakat, seniman lokal dan nasional, termasuk para

pejabat yang ada di Sumatera Utara. Mulai dari Gubernur hingga ke Walikota, bahkan Gubernur Sumatera Utara Raja Inal Siregar (alm) dan Bapak Tengku Rizal Nurdin (alm) pernah ikut berperan dalam perkembangan SIMPASSRI dan beberapa pelukis nasional terkenal seperti Affandi, Kartika Affandi, Popo Iskandar, dan Amri Yahya pernah hadir dan berpameran seni lukis di Sanggar SIMPASSRI.

Seiring waktu para pendiri Yayasan SIMPASSRI telah banyak yang wafat dan berdampak pada Organisasi SIMPASSRI. Maka, salah satu upaya yang dilakukan untuk mempertahankan eksistensi-nya dan menguatkan tonggak sejarah kebangkitan seni rupa Medan, adalah dengan mendirikan kembali kepengurusan Yayasan beserta organisasi senimannya. Status Yayasan SIMPASSRI telah disahkan melalui Akta Notaris Nomor 22, tertanggal 05 April 2016 dan Surat Keputusan Menkumham RI Nomor AHU-0020005.AH.01.04 tertanggal 12 April 2016, yang diketuai umum oleh Rasinta Tarigan dan M. Yatim Mustafa sebagai wakil ketua, Fuad Erdansyah sebagai sekretaris umum dengan Fitri Evita (peneliti) sebagai sekretaris, Suhendra Hamid sebagai bendahara umum dan Nazwir Nazar sebagai bendahara. Organisasi SIMPASSRI dibawah naungan yayasan yang disebut sebagai Lembaga Pelaksana Kegiatan Yayasan SIMPASSRI yang diketuai oleh Nasruddin, SH, M.AP.

Keberlanjutan dari disusunnya kepengurusan yayasan SIMPASSRI merupakan peran dari H. Ir. Nurmansyah Piliang yang merupakan salah satu dari pendiri dan jajaran kepengurusan SIMPASSRI periode awal yang menginginkan agar SIMPASSRI tetap bertahan dan eksis serta sah dimata hukum hingga saat ini

dan di masa akan datang. Karna itulah, beberapa pengurus SIMPASSRI meminta Sofyan Tan sebagai pembina dan Prof. Usman Pelly MA sebagai pengawas.

Selain bergabung di SIMPASSRI, beberapa seniman di Medan yang juga anggota SIMPASSRI aktif dalam berbagai komunitas, seperti: Sanggar Rowo yang diasuh oleh pelukis M. Yatim Mustafa, galeri atau sanggar Payung Teduh yang didirikan oleh Jonson Pasaribu dan Togu Sinambela yang sampai sekarang masih mempertahankan eksistensinya.



Gambar 3.1

Suasana pameran bertajuk “Seniman Peduli Sinabung” di Gedung Uniland Medan, yang diselenggarakan oleh yayasan SIMPASSRI, 8 - 25 Nopember 2016.

Sumber foto: Fitri Evita.

3.1.3 Program studi seni rupa Unimed

Dalam perkembangan seni rupa di Medan, peran program studi pendidikan seni rupa di Unimed (Universitas Negeri Medan) yang dulunya bernama IKIP Medan sangatlah penting. Selain mencetak guru-guru seni rupa, banyak perupa-perupa akademisi lulusan dari Unimed, yang memiliki kualitas baik dan mampu

bersaing di arena seni rupa, seperti Didi Prihadi dan Togu Sinambela yang memilih menjadi pelukis dan menjadi pelukis yang mapan dari hasil penjualan lukisannya, tanpa harus menjadi seorang guru. Seni rupa Unimed juga menghasilkan para perupa-perupa baik lukis, patung, grafis, kriya dan fotografi yang mampu berkarya dan bersaing di kancah nasional.

Selain mendidik lulusan calon guru seni rupa, peran dosen seni rupa juga tidak bisa diabaikan. Dosen-dosen seni rupa tersebut merupakan dosen-dosen yang juga mendedikasikan hidupnya dalam berkesenirupaan di Medan dan nasional hingga ada yang ke mancanegara. Mereka adalah: Oloan Situmorang, Heru Maryono, Syahrudin Harahap, Mangatas Pasaribu, R. Triyanto, Nelson Tarigan, Tetty Mirwa, Fuad Erdansyah, Khaerul Saleh, Sofyan Sagala, Nelson Tarigan, Dermawan Sembiring, Zulkifli, Raden Burhan, Wahyu Triatmojo, Sri Wiratma, dan Agus Priyatno.

3.1.4 Komunitas-komunitas seni rupa di Medan

DI Medan, banyak komunitas-komunitas yang aktif berkesenian dan berpameran. Kegiatannya bisa beragam, ada yang berfokus pada seni komik, ada yang berfokus pada seni media, mural, grafity, *fine art*, keramik, patung dan lain sebagainya. Ada juga komunitas-komunitas anak-anak muda di Medan yang memanfaatkan talenta dan minatnya pada seni rupa dengan menciptakan ruang alternatif untuk berkarya. Komunitas-komunitas itu di antaranya adalah Rumput liar, Sahala, Digidoy, Gambaris Medan, Perupa Muda Medan, Warung Rupa, dan anak-anak Gedegap.

3.1.5 Galeri-galeri seni rupa di Medan

Beberapa komunitas seni dalam bentuk galeri juga banyak yang tumbuh dan menghilang di Medan, di antaranya adalah: Galeri Tong Sampah yang berdiri pada tahun 1993 yang didirikan oleh Mangatas Pasaribu. Genap berumur 5 tahun, secara resmi Mangatas Pasaribu menyatakan Galeri Tong Sampah ditutup yang disusul dengan hilangnya gaung galeri Lak-Lak. Dan yang kekinian adalah A1 galeri (2008) yang diasuh oleh Endra Kong, yang kemudian dengan hilangnya gaung A1 galeri, Endra dengan Alm. Darmadi Abbas mendirikan Lindy Galeri di jl. Cikditiro. Eksistensi Lindy Galeri juga hilang bersama wafatnya alm. Darmadi Abbas. Begitu juga halnya dengan Sanggar Sindar, Galeri Rajawali, Galeri Tondi yang diasuh oleh Grace dan Galeri TO2 yang didirikan oleh Anang Sutoto dan masih ada beberapa lagi. Kendatipun demikian, tumbuhlah Embun Art Room yang terbilang masih baru yang diasuh oleh Franky Pandana, dan kemudian Gedegap (2015) yang diasuh oleh Fathra Ria Damanik, juga masih banyak lagi komunitas-komunitas seni rupa yang tumbuh dari anak-anak muda kota Medan.

3.1.6 Seniman-seniman seni rupa di Medan

Tulisan tentang seniman-seniman Medan dan karyanya, dapat kita lihat pada buku “Memahami Seni Rupa” yang ditulis oleh Priyatno (2012) juga dalam buku yang ditulis oleh Triyanto, Tarigan dan Sembiring (2015) yang berjudul “Seni Lukis Medan, Potensi dan Perkembangannya”. Dalam bukunya, Triyanto dan kawan-kawan mengulas tentang 44 seniman Medan, dengan menyebutkan 20 pelukis lainnya yang potensial tetapi tidak diulas tentang biografi singkat dan

kecenderungan dalam berkarya. Sedangkan dalam buku Priyatno, ada 27 seniman yang dikaji dengan kajian latar belakang kekaryaannya seniman yang sedikit lebih mendalam.

Menurut pengamatan peneliti, perupa-perupa Medan dalam konteks berkarya seni lukis saat ini yang potensial dalam kurun waktu satu dekade, antara lain adalah: Oloan Situmorang, Syahrudin Harahap, Mangatas Pasaribu, M. Yatim Mustafa, Fuad Erdansyah, Rasinta Tarigan, Suhendra Hamid, Soenoto HS, Nazwir Nazar, Teradim Sitepu, Suhandono Hadi, Reins Ansmara, Franky Pandana, Farida Lisa, Fitri Evita, Jonson Pasaribu, Togu Sinambela, Wan Saad, Bambang Triyogo, Bambang Soekarno, Cecep Priyono, Didi Prihadi, Marwan, Poppy Andri Harahap, Endra Kong, Pujio, Budi Siagian, Yoessafrizal, Yoesrizal, Anang Sutoto, Wisesa, Achy Askwana, Pujio, Lenni Sri Rezeki Pasaribu, Sayang Bangun, Alwan Sanrio, Togu Sinambela, Marwan, Ferdinan Sibagariang, Jefry Minor, Hareanto Pasaribu, Salomo Fredicho Purba, Renjaya Art Siahaan, dan Teguh Karyanda.⁴⁷

3.2 Latar Historis Aspek Naratif Dalam Seni Rupa di Medan dan Sumatera Utara

Bila bicara tentang karya seni tradisi, tentu kita akan memasuki karya seni dalam ranah bersifat tradisional yang memiliki sikap terus menjaga kultural dari

⁴⁷Nama-nama perupa/seniman di atas adalah perupa dari rentang usia yang bervariasi, dari usia 70-an hingga usia muda (20-an) yang aktif menjaga kesinambungan berkesenian di Medan. Yaitu: aktif dalam event-event pameran karya seni murni, di ajang lokal, nasional dan internasional baik sebagai penyelenggara, panitia maupun peserta, yang sebagian besar bergabung di SIMPASSRI, maupun komunitas lainnya.

masyarakatnya yang menganut faham komunal⁴⁸, yang sangat berbeda dengan karya seni modern dan kontemporer yang memiliki faham individualisme⁴⁹ dalam berkarya seni.

Medan sebagai ibu kota Sumatera Utara adalah kota metropolitan yang juga disebut sebagai kota urban yang memiliki masyarakat yang pluralisme yang berasal dari etnik-etnik atau suku-suku yang berada di sekitarnya, yaitu Sumatera utara. Bila mengkaji sejarah, perkembangan dan pertumbuhan tentang seni rupa modern dan seni rupa kontemporer, Medan merupakan sentralnya di Sumatera Utara. Tetapi, bila mencari unsur-unsur tradisi dalam seni rupa di Medan, haruslah merambah ke area yang lebih luas lagi, yaitu melebar hingga ke Sumatera Utara. Karena seni tradisi yang ada di Medan dibawa masuk oleh penduduk-penduduk yang berasal di Sumatera Utara, seperti unsur kebudayaan Batak Toba, Karo, Melayu, Simalungun, Nias, Pakpak Dairi, sampai pada kebudayaan di luar pulau Sumatera seperti: Jawa, Tionghoa, Konghuchu, India, dan lain sebagainya.

⁴⁸Faham komunal adalah faham atau pola kebudayaan yang bersifat tradisi. Bahwasanya, dalam seni tradisi, berkarya seni tidak memiliki faham individual atau gaya perorangan yang menjadi ciri sebuah karya. Karya-karya yang dibuat merupakan karya yang memiliki ciri suatu komunitas seni, yang memelihara nilai-nilai tradisi. Sudah dibentuk pakem-pakemnya, yang harus tunduk pada komposisi, warna dan fungsi filosofisnya.

⁴⁹Faham individualisme ini lebih tepatnya disebut dengan gaya individual (gaya perorangan) dianggap penting untuk dimunculkan dalam sebuah karya seni, terkhusus dalam dunia seni murni yang bertujuan untuk memunculkan identitas, ciri individual si pembuat. Sehingga memiliki nilai (*taste*) yang membedakan si pelukis dengan pelukis lainnya walaupun ditemukan kesamaan ide dan tema. Hal ini menjadi modal yang paling berharga bagi setiap seniman.

3.2.1 Aspek naratif seni rupa tradisi di Medan dan Sumatera Utara

Wilayah seni rupa tradisi di Indonesia dapat kita lihat pada peninggalan-peninggalan bersejarah bangsa Indonesia, seperti relief pada candi-candi, patung-patung pada suku-suku yang ada di Indonesia, juga ragam hias berupa ornamen yang menghiasi setiap rumah adat peninggalan suku-suku bangsa di Indonesia, juga pada kain batik yang di dalamnya terdapat teknik lukis atau gambar dengan menggunakan canthing dan malam (lilin), dan kreativitas masyarakat pada motif kain tenun yang mempunyai sifat “penanda” sebagai ciri khas suatu wilayah etnisitas di Indonesia.

Seni lukis misalnya, bagian dari seni rupa yang berangkat dari sebuah gambar dipergunakan sebagai hiasan di tempat-tempat pertunjukan, di istana-istana bangsawan dan di tempat ibadah. Dahulu, para seniman tidak menjual lukisan hasil karyanya kepada masyarakat umum, namun hidupnya dijamin oleh keluarga raja dan para bangsawan yang memberi pekerjaan tetap untuk menghias berbagai istana dan tempat ibadah yang mereka bangun, serta untuk melukiskan cerita-cerita mitologi, keindahan alam yang ada pada daerah mereka sampai kepada kebanggaan keadaan sosial mereka. Kesemua lukisan yang diciptakan itu, ditujukan untuk memuaskan keinginan raja dan bangsawannya serta pengabdian mereka kepada dewatanya atau penciptanya.

Pada seni lukis tradisi, pelabelan nama pembuatnya tidak pernah ditemukan, karna merupakan suatu karya seni yang bersifat komunal dan terstruktur, diatur sesuai kaedah yang ditentukan (baik dalam garis, bentuk, warna, komposisi, dan tema). Pada karya seni tradisi di Indonesia, unsur seni rupa

biasanya terintegrasi dengan seni pertunjukan lainnya, yaitu berupa lakon (peran), tari-tarian dan musik. Hal ini dapat dilihat pada wayang beber, wayang purwa, wayang kulit, wayang golek yang difungsikan sebagai bagian dari sebuah seni pertunjukan, yang didalamnya terdapat unsur rupa, sastra, tari dan musik. Apabila sudah tidak difungsikan dalam pertunjukan, wayang-wayang tersebut juga dapat difungsikan sebagai pajangan dinding untuk memperindah rumah hunian.

Unsur rupa dalam seni tradisi juga dapat dilihat pada topeng-topeng dan boneka-boneka yang digunakan para penari tradisi yang pada setiap etnik di Indonesia yang memiliki ciri yang berbeda pada rupa topeng dan unsur cerita yang terkandung dalam tariannya. Di Sumatera Utara, unsur rupa topeng dapat ditemukan pada topeng khas Karo yaitu *Gundala-gundala*. Dan seni rupa dalam bentuk boneka kayu dapat ditemukan pada kebudayaan Batak Toba, yaitu *Sigale-gale* yang bisa menari diiringi dengan alunan musik gondang.

Di Sumatera Utara, jejak seni rupa tradisi tidak ditemukan dalam bentuk seni lukis, namun bisa ditemukan dalam bentuk ukiran dan patung. Dalam bentuk ukiran dan patung dapat ditemukan dalam bentuk *gorga* (ragam hias pada rumah Batak Toba) dan *gerga* (ragam hias pada rumah Karo). Selain itu di Sumatera Utara juga memiliki karya-karya kerajinan yang memiliki kosmologi simbolis, yaitu pada karya seni patungnya, dan pada tongkat-tongkat khas Batak-Toba. Selain itu dapat juga ditemukan *Ulupaung* yang pada rumah adat Batak Toba diletakkan di atas atap paling ujung rumah adat. Selain itu, juga ada patung *singa-singa*, dan patung *Gaja Dompok*.

Karya seni rupa tradisi di Sumatera Utara juga bisa ditemukan dalam budaya Batak Toba lainnya yang terdapat pada tongkat-tongkat para Raja Batak Toba, yaitu *Tunggal Panuluan* dan *Tungkot Malehat* juga pada wadah tempat obat atau tempat menyimpan ramu-ramuan yang disebut dengan *naga morsarang*.

Karya Patung di Sumatera Utara banyak ditemui pada wilayah Budaya Batak Toba, yaitu patung-patung berbentuk manusia yang bersifat sebagai penjaga. Selain itu patung ditemukan juga patung nenek moyang, patung penolak bala/pengawal kampung, *Pohung* penjaga kebun, patung peramal, patung batu, dan patung penjaga kuburan (*sarkofagus*). Dahulu patung-patung tersebut dibuat berlandaskan akan ketakutan penduduk terhadap serangan roh jahat, dan masih banyak lagi jenis-jenis seni tradisi dari budaya native di Sumatera Utara.

Dalam seni arsitektur tradisi, dapat kita lihat pada desain rumah-rumah adat pada etnis-etnis di Sumatera Utara, lengkap dengan ornamen-ornamen penghias bangunan disebut dengan ragam hias (*gorga/gerga*), yang memiliki makna filosofis tertentu, dipercaya dapat membawa kebaikan bagi yang tinggal di rumah tersebut. Sebut saja rumah adat Melayu, Batak Toba, Karo, Nias, Pakpak Dairi, Simalungun, Mandailing, dan Angkola yang memiliki ciri berbeda dan menjadi identitas kesukuan.

3.2.2 Aspek naratif seni rupa Modern di Medan

Tepat kapan tahun masuknya seni rupa modern di Indonesia masih dalam perdebatan hingga saat ini. Beberapa pakar seni memiliki argumentnya sendiri. Strinati (2016: 279) dalam bukunya yang berjudul "*Popular Cultural*"

menyatakan bahwa “dalam dunia arsitektur pertama kali munculnya modernisme ke permukaan pada dasawarsa 1920-an”. Sedangkan dalam pengertian sejarah seni, Damayanti (1995: 65) menyebutkan bahwa: “modern” menunjuk pada periode antara 1860-an sampai 1870-an. Istilah modern digunakan untuk menggambarkan gaya dan ideologi seni yang dihasilkan pada masa itu, yang dibawa oleh Barat ditandai dengan perkembangan ilmu dan teknologi diawali dengan Revolusi Industri, yang membawa dampak perekonomian sekaligus penyebaran ideologi Barat untuk diikuti oleh benua yang masih terbelakang, termasuk juga kawin silang antar kebudayaan. Pada saat itulah modernisme berakulturasi dengan budaya lokal dan menjadi budaya tersendiri.

Seni lukis modern di Indonesia datang berkaitan dengan banyaknya bangsa Eropa yang datang, salah satunya adalah peran bangsa Belanda yang menjajah Indonesia. Hal ini sesuai dengan pendapat George (2012: 46) yang menyatakan bahwa: “modernisme muncul di Indonesia sebagai perangkat dilema lokal daripada seperangkat kepastian global”, begitu juga dengan pandangan Syaifuddin (2006: 378) bahwa: “dalam pemikiran modernisme ilmu-ilmu mengenai manusia adalah integral bagi pembentukan modernisasi Barat”.

Desain modern di Indonesia menurut Sachari dan Sunarya (2001: 18),
bahwa:

Titik tolak pembahasan perkembangan desain modern di Indonesia didasarkan pada (1) objek desain, (2) aspek sosial, (3) aspek pendesain, (4) aspek pendidikan. Selain itu juga perlu diperhatikan konteks waktu antara tahun 1900 hingga tahun 1990-an. Dasar pembahasan ini dipakai sebagai batasan, karena pada fase tersebut terjadi pergeseran dan perubahan penting, yaitu dimulainya program modernisasi, terutama dalam kaitannya dengan peran para pendesain, Belanda dan kebangkitan kaum pribumi.

Untuk di Medan, dalam fase perkembangan desain modern dapat dilihat dalam bidang arsitektur seperti gedung Kantor Pos yang dibangun pada tahun 1909 selesai dan langsung beroperasi tahun 1911, serta pada gedung Warent Huis yang difungsikan sebagai toserba atau pusat perbelanjaan terbesar dan termewah pertama di Medan yang dibangun pada tahun 1919.

Seni rupa di Medan bila ditinjau dari seni arsitektur yang mengandung akulturasi dan transformasi budaya, dapat dilihat pada seni arsitektur masjid Al-Mashun, atau yang dikenal dengan masjid Raya Medan dan Istana Maimoon yang merupakan satu konsep dengan kolam Deli serta rumah Tjong Afie yang kini menjadi ikon kota dan kebanggaan kota Medan (*heritage building*). Jejak-jejaknya dapat dilihat dari struktur bangunan yang mengadopsi dari gaya Barat (Italia), dengan material bangunan yang banyak di import dari luar serta ornamen-ornamen pada bangunan yang banyak mengadopsi unsur stilasi ornamen Islam yang berunsur geometrik dan tumbuhan, walaupun tetap mempertahankan unsur ornamen Melayu pada istana Maimoon dan masjid Al-Mashun, serta ornamen dan gaya bangunan rumah Cina pada rumah Tjong Afie.

Seni rupa modern khususnya dalam dunia seni lukis beberapa aliran-aliran seni dimunculkan sebagai karakter dalam penciptaan karya seni, seperti aliran realisme, naturalisme, surealisme, abstrakisme, ekspresionisme, impresionisme, dadaisme dengan teknik-teknik dan gaya-gaya kebaruan, seperti teknik pointilisme, teknik im pasto, gaya dekoratif, gaya barok, gaya rococo, kubisme, suprematisme, minimalisme, *op art*, *pop art* dan lain sebagainya yang menjadikan hasil kreasi individual yang sangat unik. Pada seni rupa modern juga diberlakukan

pembagian ranah seni rupa seperti seni murni (*fine art*) dan seni terapan (*applied art*), juga diatur tentang pengetahuan dasar seni rupa dengan memaparkan prinsip-prinsip atau elemen dasar seni rupa yang kemudian diterapkan pada pendidikan seni rupa di Indonesia, yang disebut dengan paham estetika formal.

Raden Saleh disebut-sebut sebagai tonggak awal sejarah seni lukis modern di Indonesia. Raden Saleh yang mengadopsi gaya lukisan realis dan naturalis di negeri ini merupakan adopsi dari pendidikan seni lukisnya di Eropa. Seperti R. Bonnet yang datang ke Bali memberikan pengaruh modernisme pada lukisan tradisi di Bali yang akhirnya menjadi pencetus munculnya komunitas Pita Maha, yang berperan dengan tugas (dikerjakan oleh Spies dan Bonnet) seperti: (1) Mendistribusikan bahan dan peralatan melukis (kanvas, kertas, cat, dll.). (2) Membuka pasar bagi lukisan dan ukiran kayu Bali dengan mengorganisir pameran ke seluruh dunia dan menciptakan kebutuhan akan tema-tema baru. (3) Memberi pelajaran teknik lukis baru kepada pelukis Bali. (4) Membuka pasar bagi lukisan dan ukiran kayu Bali dengan mengorganisir pameran ke seluruh dunia dan menciptakan kebutuhan akan tema-tema baru. (5) Menyusun sistem untuk menghindari akibat negatif komersialisasi, yang disebabkan keberhasilan sektor pariwisata. (6) Memperkenalkan ide baru tentang bentuk dan tema, dan menjadikan hal tersebut sebagai bagian dari warisan seni budaya Bali. (7) Membebaskan seniman lokal dari sistem aturan seni atau tradisi, dengan mengajarkan mereka gambar anatomi dan perspektif, obyek detail, bayangan, figur naturalis, tema sehari-hari, komposisi, dll. (8) Yang lebih menarik lagi adalah mereka mulai diarahkan untuk menjadi seniman yang individualis. Sejak

saat itu mereka mulai berani menuliskan nama mereka pada lukisan yang dibuat, hal ini sangat diperlukan karna mewakili identitas pembuatnya.

Sesudah Raden Saleh, Sudjojono kelahiran Tebing Tinggi Sumatera Utara yang merupakan Pujakesuma (jawa Deli), keturunan dari kuli kontrak, disebut-sebut sebagai bapak seni rupa modern Indonesia merupakan angkatan yang banyak memberikan sumbangsih karya dan tulisan-tulisan berupa kritik terhadap seni rupa di Indonesia khususnya pada seni lukis. Pada masanya, ada nama-nama besar yang mengukir sejarah seni rupa modern di Indonesia di mata dunia, adalah Affandi dan Basuki Abdullah, Mochtar Apin, A.D Pirous, dan masih banyak lagi, yang tetap mengangkat tema spiritual dan budaya Indonesia.

Tentang situasi seni lukis modern di Medan secara umum, dituliskan oleh Ekoprawoto (2006: 1) dalam artikelnya pada seminar nasional bertema “Titik Sambung Sejarah Seni Rupa Modern Indonesia dan Medan” di Unimed, yang menyebutkan bahwa: adanya keragaman etnis yang melatar belakangi kehidupan para pelukis Medan yang memberikan nuansa dalam ungkapan karya-karyanya. Pada sisi lain, adanya pengaruh hubungan pergaulan dengan masyarakat dan bangsa lain melahirkan suatu proses akulturasi, serta pengaruh budaya lokal, yang dapat memperkuat identitas budaya, dan dapat menjadi sandungan bagi pengembangan persepsi sikap berkesenian.

3.2.2.1 Aspek naratif pada karya seni lukis khaligrafi Islam modern di Medan

Di Medan, pelukis yang berekspresi dengan seni khaligrafi masih dihitung jari jumlahnya. Yang terkenal adalah Soeandono Hadi yang kerap disebut dengan S. Handono Hadi dan Agam Zapina⁵⁰. Kendatipun muncul perupa-perupa muda seangkatan Ermi Daini, namun sayang, eksistensinya tidak bertahan lama.



Gambar 3.2

Karya Soeandono Hadi, "Al-Ikhlâs", 2004, 180 x 167,5 cm, cat minyak di atas kanvas.
Sumber foto: katalog Pameran Penanda Jejak, (2006: 39).

Soeandono Hadi, Lahir 20 April 1952 di Kudus, Jawa Tengah. Tahun 1975 hijrah ke Medan menyusul abangnya Utoyo Hadi. Seniman yang pernah menjadi ketua SIMPASSRI ini, selain akrab dengan seni abstrak, keahliannya

⁵⁰Agam Zapina aktif berkarya bertemakan khaligrafi Islam yang dikemas bergaya modern, namun sayang, peneliti tidak mendapatkan biografi dan dokumentasi tentang karyanya.

membuat dekorasi khaligrafi pada mesjid-mesjid mengusik kemurnian spiritualitasnya untuk kembali melukis Islam dalam kanvasnya. Jejak-jejak kemahirannya berolah dalam seni abstrak geometrik tampak pada karyanya yang berjudul “*Al Ikhlas*” tahun 2004, yang dipamerkan pada Pameran Karya Pilihan Galeri Nasional Indonesia dan Pelukis Medan di Unimed tahun 2006.

Satu dekade telah berlalu, tampak ada perubahan dari segi visualisasi lukisan khaligrafi Islam Soehandono Hadi. Seperti yang diungkapkan oleh Indarto (2015: 17-19), bahwa: Handono mulai mengabaikan aturan main dan standart (*khat*) dalam melukis khaligrafi. Ketika di depan kanvas. Ia seolah tidak lagi sedang melukis karya khaligrafi Arab, namun melukis dan brzikir. Ini dua hal yang menyangkut problem duniawi dan religiusitas atau spiritualitas yang dilakukan dalam satu helaan nafas. Lukisannya adalah hasil dari rentetan *do'a* yang dipanjatkan dari ketulusan hatinya dijembatani oleh tangannya berikut kemahiran teknis artistiknya. Handono mengakui tak mampu lagi mengingat berapa banyak ia menorehkan sekaligus menyebut *asma* Allah dalam bentang kanvasnya itu. Hal ini tampak pada karyanya bertajuk Ka’bah pada gambar 3.3. Sebagai contoh, bisa memberikan gambaran lebih jauh ala Soehandono Hadi.

Pada lukisan berjudul “Ka’bah” tersebut, dari segi tampilan visual komposisinya masih terasa pengaruh unsur geometriknnya, dengan Ka’bah sebagai *point of interes*⁵¹ dan menciptakan garis semu⁵² dari tumpukan asma Allah yang

⁵¹Point of Interest /point of view: titik perhatian atau pusat perhatian yang sengaja di susun oleh seniman untuk penikmat seni (apresiator) agar penikmat seni fokus pada makhsud yang diinginkannya.

⁵²Garis semu adalah: garis yang terbentuk karena adanya pertemuan dari warna yang berbeda. Misalnya garis vertikal yang disebabkan oleh pertemuan warna hitam dan merah yang saling berdampingan.

bergradasi⁵³ tersebut. Tulisan khaligrafi Arab yang mendominasi visualisasi lukisan tersebut menjadikan sesuatu hal yang menonjolkan kekuatan dari tulisan khaligrafi Arab Handono.



Gambar 3.3

Soeandono Hadi dan karyanya, “Ka’bah”, 2015, 145 x 200 cm, cat minyak di atas kanvas..
 Sumber foto: katalog pameran, “Tiga Karakter, Tiga Warna,” 2015.

⁵³Gradasi, adalah: penyusunan warna dari yang paling muda hingga ke warna yang paling tua/gelap, menyebabkan adanya warna yang bertingkat. Gradasi ini bisa juga disebut dengan penambahan unsur *hue* yang berbeda takarannya pada satu warna saja yang kemudian disusun berdasarkan tingkatan *hue*-nya.

Warna lain dari seni lukis khaligrafi di Sumatera Utara tampak pada karya Ermi Daini. Perempuan pelukis seni khaligrafi yang sangat muda ini, lahir pada 15 Mei 1991 di Aceh Tengah yang tinggal di jalan Medan Area Selatan merupakan lulusan dari seni rupa Unimed yang mengambil studi khusus seni lukis. Ermi berulang-ulang kali menjuarai perlombaan seni Khaligarafi pada MTQ hingga ke tingkat nasional. Ermi mampu menciptakan visualisasi karya Seni yang berbeda dari seni lukis khaligrafi kebanyakan.

Dalam berkarya, Ermi memiliki cara tersendiri ketika mengekspresikan dirinya, seperti pemakaian alat, bahan dan teknik. Ermi mengubah salah satu kaligrafi murni yaitu *khat Diwani* menjadi kaligrafi yang tidak mengikuti kaidah yang telah ada. Katanya; “bentuk *Diwani* lebih lentur dan mudah dibentuk sesuai keinginan dibandingkan dengan kaligrafi Arab lainnya.” Kreativitas penciptaannya berupa penyatuan antara bentuk visual tali tambang yang elastis dengan gaya kaligrafi bebas. Ketertarikan pada simbolisasi dan manfaat tali yang sering digunakan dalam kehidupan sehari-hari menjadi daya tarik bagi Ermi untuk mengekspresikan lukisan dengan memanfaatkan elemen bentuk visual tali tambang.

Baginya, seni kaligrafi Islam selain menjadi alternatif ekspresi menarik juga mengandung unsur pemersatu yang kuat. Hal ini dapat dipersamakan dengan seutas tali, salah satunya tali tambang. Simbolisasi tali tambang dapat dilihat pada manfaat talinya dalam kehidupan sehari-hari. Seperti (1) “Mengikat”, simpul tali yang mengikat satu sama lain merupakan simbolisasi kehidupan bermasyarakat yang saling ketergantungan antara satu dengan yang lainnya menjadi kekuatan di

dalam persaudaraan. (2) “Menarik”, disimbolkan dengan menarik seseorang untuk ikut ke jalan yang penuh ridho oleh Allah SWT agar menjadi seorang muslim yang sholeh dan sholehah. Dan (3) “Menahan”, disimbolkan dengan menahan keimanan seseorang agar tidak goyah (kukuh), istiqomah, dan berpegang teguh pada pendirian.



Gambar 3.4
Ermi Daini dengan Lukisan Khaligrafi Tali tambangnya, 2015.
Sumber foto: Ermi Daini.

Pada lukisan khaligrafi Islam Ermi mengolah bentuk tali tambang dengan pemaknaan dari simbol-simbol talinya yang digarap bertekstur⁵⁴ dengan menggunakan warna-warna seperti warna tanah. Ermi menjadikan karya seni lukis khaligrafinya sebagai bentuk komunikasi visual kepada penikmat, tujuannya

⁵⁴Tekstur; barik; nilai raba; kualitas permukaan. Barik dapat melukiskan sebuah permukaan objek, seperti kulit, rambut dan bisa merasakan kasar-halusnya, teratur tidaknya suatu objek. Lihat Mikke Susanto, "Diksi Rupa; Kumpulan Istilah Seni Rupa", 2002, hlm. 96.

sekaligus untuk berdakwah dengan tanpa mengeluarkan suara penyeruan dari lisannya.

3.2.2.2 Aspek naratif pada karya seni lukis abstraks di Medan

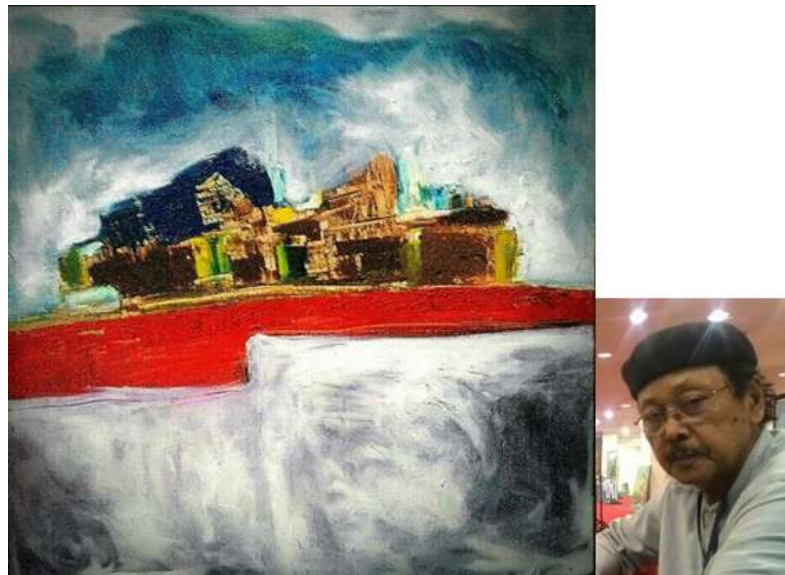
Abstrak merupakan karya seni rupa yang dalam bentuk karyanya sama sekali tidak menangkap kesan imitatif alam, yang biasanya bertolak dari ekspresi warna, torehan kuas yang ekspresif, kesan guratan benda-benda, tumpah-an atau siraman cat, dan sebagainya. Sedangkan abstraksi merupakan bentuk abstrak yang masih menampilkan bentuk figur-figur di alam, yang disederhanakan dengan goresan-goresan yang bersifat simbolis dengan goresan warna-warna yang ekspresif maupun terstruktur.

Seniman Medan yang berkarya abstrak dan abstraksi ini bisa dihitung oleh jari. Diantaranya adalah: Fuad Erdansyah, Syahrudin Harahap, Poppy Andri Harahap, alm. Oncot Mulyono, Jimmy Siahaan, dan Amran Eko Prawoto.

Fuad Erdansyah lahir di kota Rih, 31 Januari 1960. Lulusan dari seni rupa IKIP Medan dan Magister di ISI Surakarta Medan. Dosen di seni rupa Unimed ini pernah memperoleh penghargaan dari *Indonesian Award Philip Morris* dan dari Dewan Kesenian Medan. Fuad juga pernah menjabat sebagai ketua organisasi SIMPASSRI periode 2005-2008, 2014-2016. Kini, Fuad menjabat sebagai sekretaris umum di yayasan SIMPASSRI sejak 2016.

Berawal dari melukis realistik figuratif hingga ke abstraksi figuratif, kini karya-karyanya merupakan karya abstraksi geometris murni yang memunculkan kesan berbeda-beda dari tumpahan cat, goresan-goresan atau sapuan kuas cat yang

ditorehkan ke kanvas, dengan komposisi dan variasi yang beragam. Warna putih, hitam dan merah, kuning keemasan merupakan warna yang paling banyak diaplikasikan dalam karyanya.



Gambar 3.5

Fuad Erdansyah dan karyanya, “Negeri di atas awan”, 2017, 40 x40 cm, cat minyak di atas kanvas. Sumber foto: Fuad Erdansyah.

Syahrudin Harahap lahir di Kabanjahe, pada 3 Desember 1955. Ia merupakan dosen di seni rupa Unimed. Seniman dan dosen yang memiliki galeri seni rupa di Tuktuk Samosir ini, adalah lulusan dari seni rupa IKIP Medan dan magister dari UGM Yogyakarta.

Dalam karyanya, kerap hadir warna-warna yang cerah dan segar, dengan memadukan warna dingin dan hangat. Warna biru, adalah salah satu warna yang selalu hadir dalam karyanya. Selain itu, visualisasi karya-karya abstraksinya kerap memunculkan sosok figuratif manusia, yang disamarkan dengan kesan geometrik dengan beragam variasi. Dari figur-figur yang muncul dalam karyanya, sebahagian menyimbolkan tentang interaksi manusia dalam kehidupan sehari-hari.

Seperti figur-figur yang tampak sedang melakukan hubungan intim dalam berbagai posisi yang muncul dari pengaturan komposisi objek-objek geometriknya.



Gambar 3.6

Karya Syahrudin Harahap, “*Kings*”, 2011, 150 x 150 cm, cat minyak di atas kanvas.
Sumber foto: Syahrudin Harahap.



Gambar 3.7

Syahrudin Harahap dan karyanya, “*Friendly*”, 2017, 120 x 100 cm, cat minyak di atas kanvas.
Sumber foto: Syahrudin Harahap.

3.2.2.3 Aspek naratif pada karya seni lukis naturalis di Medan

Karya-karya seni lukis naturalis merupakan sebuah karya visual yang menggambarkan keindahan panorama alam, *still life* yang melukiskan keindahan bunga dan buah-buahan, dan objek-objek disekitar lingkungan, yang merupakan simbol artistik seniman dalam merespon alam. Dalam penuangannya ke dalam lukisan tidak hanya dilakukan dalam bentuk goresan yang halus berupa gambaran yang sebenarnya, tetapi juga bisa dilakukan dengan teknik *im pasto* atau dengan teknik aliran impresionis dan ekspresionis.

Di Medan, banyak seniman-seniman lukis yang gemar berkarya dengan tema naturalis dengan teknik yang apik. Diantaranya: Didi Prihadi, Suhendra Hamid, Nazwier Nazar, Wan Saad, dan Farida Lisa. Biasanya para pelukis naturalis di Medan juga berkarya dalam bentuk realis.

Didi Prihadi, merupakan lulusan dari seni rupa Unimed yang memutuskan untuk hidup berkesenian (melukis). Didi merupakan seniman seni lukis yang tetap konsisten melukis beraliran naturalis dengan teknik *impasto*⁵⁵ bermedia cat minyak di atas kanvas yang menggunakan kuas dan pisau pallet. Didi mengangkat tema-tema sederhana dengan penggarapan yang sistematis, seperti ada masanya ketika Didi terus melukiskan buah labu dengan penyusunan komposisi yang berbeda pada kanvas yang berbeda pula, begitu pula ketika melukis buah apel, bunga lotus, bunga mawar, bunga kertas, dan pemandangan alam di sekitar Danau Toba dan lainnya. Menurutnya, alam sekitar merupakan esensi keindahan, dan

⁵⁵*Impasto* adalah teknik melukis yang menekankan kepada kesan tekstur yang ditimbulkan oleh cat dalam bidang kanvasnya, yang biasanya untuk memunculkan kesan tekstur tersebut dilukiskan dengan menggunakan pisau pallet.

untuk mendapatkan esensi keindahan pada karya seni tidaklah perlu untuk pergi yang jauh.



Gambar 3.8

Didi Prihadi dan karyanya, "Lotus Pagi", 2017, 61 x 91 cm, cat minyak di atas kanvas.
Sumber foto: Didi Prihadi

Nazwir Nazar, lahir di Bukit Tinggi 09 September 1951. Sejak SMP hingga SMA, aktif belajar melukis dengan Wakidi. Nazwir Nazar yang seorang dokter bedah lulusan spesialis bedah di Fakultas kedokteran USU tahun 1989 ini, aktif bergabung dengan SIMPASSRI hingga saat ini, dan sekarang menjadi bendahara di yayasan SIMPASSRI.

Gaya dan alirannya merupakan gaya aliran naturalis yang kerap melukiskan alam dengan warna, teknik dengan mengandalkan kekuatan pencahayaan yang terkesan impresionis yang ideal disebut dengan naturalistik impresionisme. Alam-alam yang pernah dilukiskannya antara lain adalah alam, nuansa keindahan alam Danau Toba, Sipiso-piso, Gunung Sinabung dengan berbagai variasi, serta kondisi kota Medan dengan menampilkan ikon kota Medan

seperti Kantor Pos, Menara PDAM Tirtanadi, Kawasan Kesawan, dan masih banyak lagi. Yang semuanya ditampilkan dengan komposisi fotografis.



Gambar 3.9

Nazwir Naazar dan karyanya. "Ngarai sianok", 50 x 60 cm, cat minyak di atas kanvas.
Sumber foto: Nazwir Nazar.

Sehendara Hamid lahir pada 16 April 1951. Merupakan lulusan dari Sekolah Tinggi Seni Rupa Indonesia ASRI di Yogyakarta tahun 1971. Bergabung dengan SIMPASSRI, dan kini menjabat sebagai Bendahara di Yayasan SIMPASSRI. Suhendra aktif berpameran di Yogyakarta, Bandung, Jakarta, Medan dan Malaysia.

Dalam berkarya, Suhendra kerap menampilkan karyanya dengan lebih banyak melukiskan alam, diantaranya adalah pemandangan Danau Toba, keindahan ombak lautan, keindahan alam sungai Sipiso-piso, dan masih banyak lagi. Visualisasi karyanya lebih sering tampil naturalis fotografis, dengan warna-warna seperti yang ditangkap oleh kamera.



Gambar 3.10

Suhendra Hamid dan karyanya, “Pisang Barangan”, 2014, ukuran 90 x 70 cm, media cat minyak di atas kanvas. Sumber foto: Suhendra Hamid.

Pelukis lainnya yang kerap melukis bergaya aliran naturalis adalah Farida Lisa. Ibu dari empat orang anak yang merupakan kelahiran Medan ini, merupakan lulusan sarjana ekonomi akuntansi, yang sekarang bekerja di Yayasan Sekolah Bethani Medan. Pernah berpameran di galeri Payung Teduh, SIMPASSRI, Taman Budaya Medan, Pra Biennale Sumatera di Padang, Biennale Sumatera di Jambi. Dalam karyanya yang berjudul “Persembahan” (pada gambar 3.11), Farida menyatakan bahwa dunia spiritual seharusnya selalu menyembah dan mencintai/menjaga ciptaan Nya. Dengan menjaga alam adalah salah satu bentuk ketaatan manusia kepada Tuhan. Sekarang ini, nyatanya dengan perkembangan zaman tapi tidak dapat diimbangi dengan perlindungan alam. Dimana alam di eksploitasi menimbulkan bencana dua alam. Dari karya ini, Farida ingin

menyampaikan “dengan menyembah Tuhan, kita juga harus mencintai ciptaannya. Salah satunya dengan menjaga alam”.⁵⁶



Gambar 3.11

Farida Lisa Purba dan karyanya, “Persembahan”, 2012, ukuran 150 x 150 cm, media cat minyak di atas kanvas.

Sumber foto: Farida Lisa

3.2.2.4 Aspek naratif pada karya seni lukis realis di Medan

Karya seni lukis realisme bisa dikategorikan sebagai karya seni lukis ilustratif realistik yang menggambarkan potret kehidupan masyarakat pada periode tertentu, dengan menggunakan teknik pewarnaan *brushes* kuas pada kanvas. Pada teknik *realism*, unsur gelap terang (pencahayaan) dan perspektif amatlah penting dan tidak boleh diabaikan. Semakin mirip karya dengan kondisi aslinya, maka semakin dianggap berhasil pula si seniman dalam memindahkan objek ke dalam kanvas. Karna teknik ini membutuhkan kesabaran dan pengamatan yang baik terhadap objek yang dilukiskan.

⁵⁶Ungkapan Farida yang dikirimkannya secara tertulis kepada peneliti lewat Line pada hari Kamis, 6 Juli 2017, pukul 10.49 WIB.

Para pelukisnya sering melukiskan aktivitas suatu kondisi tertentu, seperti ketika memanen padi, memasak, mengannyam, atau yang bersifat *human interest* dan sebagainya. Pelukis-pelukisnya di Medan adalah: M. Yatim Mustafa, Oloan Situmorang, Soenoto HS, Wisesa, Cecep Prihadi, Alwan Sanrio, Panji Sutrisno, Bambang Triyogo, Budi Siagian, Sofian Sagala, Hareanto Pasaribu, Farida Lisa, Wan Saad, dan Togu Sinambela.

Oloan Situmorang merupakan pensiunan dari dosen seni rupa di Unimed. Lahir di Aek Gambit/Lumut, 17 Juli 1943. Sejak dulu kerap melukiskan tentang suasana alam dilengkapi dengan figur-figur pendukungnya. Karyanya kerap tampil dengan naturalis dan realis yang terdapat unsur menghias atau memperindahkannya dengan sedikit memberikan stilisasi pada bentuk daun, figur manusia, dan pepohonan yang disusunnya secara dekoratif. Lebih tepatnya, Oloan Situmorang memadukan estetika aliran naturalistik, dekoratif, realisme, dan fantasi yang digarapnya pada kanvas.



Gambar 3.12

Oloan Situmorang dan karyanya, "Petani Danau Toba", cat minyak di atas kanvas.
Sumber foto: dokumentasi Fuad Erdansyah.



Gambar 3.13

Karya Oloan Situmorang, yang memadukan unsur naturalistik, realism, dekoratif dan fantasi. Cat minyak di atas kanvas. Sumber foto: dokumentasi Fuad Erdansyah.

Seniman lainnya yang melukis dengan aliran realisme adalah Bambang Triyogo. Lahir pada 29 April 1960. Pernah belajar melukis dengan M. Yatim Mustafa di Sanggar Rowo, dan hidup menafkahi keluarganya dari keahliannya dalam melukis realisme fotografis dan naturalisme fotografis.

Bambang Triyogo Pernah tinggal di Jakarta dan di Bali. Semasa tinggal di Bali, karyanya lebih banyak bercorak budaya Bali. Kini, Bambang lebih banyak mempelajari tentang budaya di Sumatera Utara. Dalam berkarya, Bambang Triyogo pernah melukis dalam sebuah periode yang kerap melukiskan narasi-narasi aktivitas anak-anak, di antaranya menggambarkan aktivitas anak-anak yang sedang bermain, seorang anak laki-laki yang sedang menggendong adiknya, dan anak-anak dengan seragam sekolah.



Gambar 3.14

Karya Bambang Triyogo, "Petani Danau Toba", 2008, 80 x 120 cm, cat minyak di atas kanvas.
Sumber foto: Bambang Triyogo.



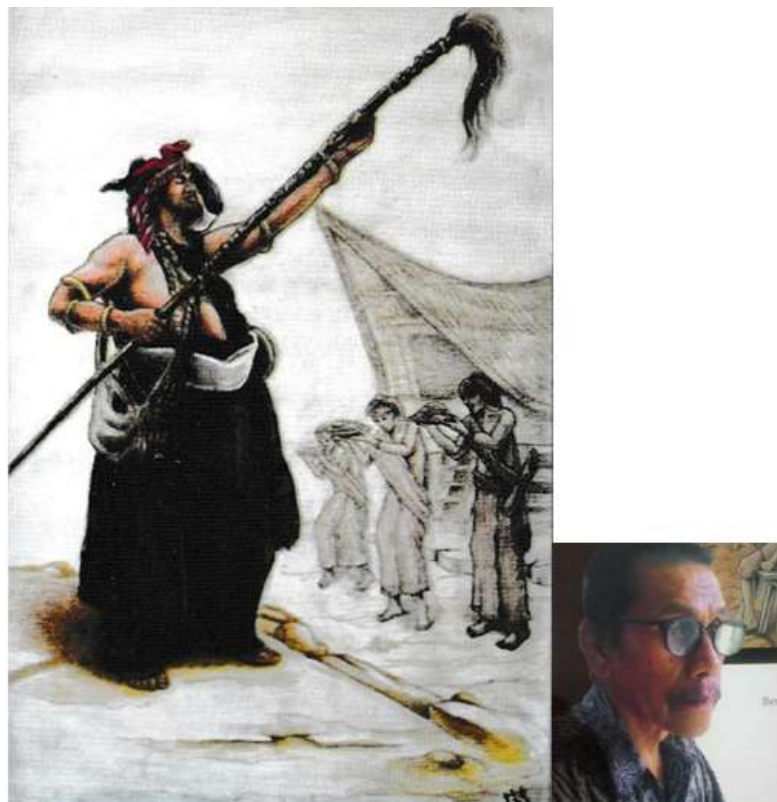
Gambar 3.15

Bambang Triyogo dan karyanya, yang melukiskan tentang anak-anak, 120 x 80 cm, cat minyak di atas kanvas. Sumber foto: Bambang Triyogo.

Sofyan Sagala merupakan pensiunan dosen di seni rupa Unimed, juga seorang pelukis yang mahir dan konsisten berekspresi dengan menggunakan

pastel dengan beraliran aliran realistik ilustratif. Keahliannya dalam melukis realistik ilustratif tersebut menjadikannya mengajarkan mata kuliah “Menggambar Ilustrasi” di Unimed.

Sofyan Sagala lahir di Berastagi pada tahun 1953. Ketrampilan melukis realistik ilustratif dengan media pastel diperolehnya di Jurusan Seni Rupa FBS IKIP Medan dan aktif mengikuti pameran seni lukis di Medan sejak tahun 1983. Karya-karya yang diciptakannya merupakan karya yang mengilustrasikan kehidupan suatu etnik-etnik tertentu di Sumatera Utara dengan menghadirkan warna suasana tempo dulu, seperti pada kebudayaan Karo, Nias, dan Batak-Toba.



Gambar 3.16

Karya Sofian Sagala, “Ritual Batak”, 80 x 70 cm, oil pastel di atas kanvas.
Sumber foto: Katalog pameran seni rupa SIMPASSRI, (2015: 8).

Seniman lain yang melukis bergenre realis adalah Budi Siagian merupakan pelukis otodidak yang lahir di Kisaran pada tanggal 4 Juli 1965. Bentuk ungakapan estetik-nya adalah beraliran realistik deformatif atau seni ilustrasi murni atau seni realistik ilustratif yang memiliki karakter deformasi bentuk yang khas pada figur-figur manusia dan binatang. Budi Siagian dikenal juga dengan nama Budhy Giantama yang pernah menjadi ketua organisasi SIMPASSRI pada tahun 2012.

Pada tahun 1985, dia melanjutkan kuliah di program studi teknologi tekstil Universitas Islam Indonesia Yogyakarta hingga memperoleh sarjana muda. Selama kuliah di Yogyakarta, Budi sangat tertarik dengan proses kreatif para pelukis di kota tersebut. Dia sering mengunjungi studio para pelukis senior seperti Affandi, Nyoman Gunarso, Widayat dan pelukis lainnya. Selain itu, dia juga aktif mengunjungi pameran-pameran lukisan, diantaranya pameran lukisan Biennale Yogyakarta dan Festival Kesenian Yogyakarta. Tema yang diangkat Budi pada subjek lukisannya adalah sarat dengan suasana kehidupan sehari-hari masyarakat kelas bawah, baik di pedesaan maupun di perkotaan. Budi tidak hanya mengkomunikasikan perasaan estetikanya, tetapi gagasan kritiknya terhadap keadaan masyarakat dengan simpati rasa kemanusiaan yang dalam (Priyatno: 2012: 117 dan Triyanto: 2015: 92).



Gambar 3.17

Budi Siagian dan karyanya, “Tari Topeng”, 1995, 70 x 70 cm, cat minyak di atas kanvas.
 Sumber foto: Katalog Pameran Penanda Jejak, (2006: 38).

Seniman otodidik yang beraliran realis dan naturalis lainnya adalah Soenoto HS. Dia merupakan pelukis kelahiran 1953 di Batangkuis Deli Serdang, yang belajar melukis pada pelukis Sekar Gunung pada tahun 1976. Selain itu, dia belajar melukis melalui buku-buku dan pengamatan terhadap karya-karya pelukis terkenal. Dia mengikuti banyak pameran diantaranya pameran di Medan, Padang, Sibolga, Aceh dan Jakarta. Dalam berkarya, dia juga mendapat beberapa penghargaan seperti dari Taman Budaya Sumatera Utara, penghargaan dari Panitia Pekan Kebudayaan Aceh dan Simpassri.

Lukisan hasil karyanya antara lain lukisan pemandangan, flora dan fauna, hingga aktivitas manusia. Salah satu keahliannya adalah melukis potret wajah yang banyak dia lakukan ketika bekerja di sebuah biro advertising di Medan. Karya lukisannya banyak dikoleksi oleh pembeli dari luar negeri seperti dari Prancis, Australia, Turki, Malaysia dan Jepang. Tokoh-tokoh nasional yang

pernah mengoleksi dan memesan karya lukisannya antara lain, Rajainal Siregar, Rudolf Pardede, Syamsul Arifin, Letjen Jamin Ginting, Brigjen Albiker Hutabarat, dan Brigjen Eko Sudarmoyo (Priyatno, 2012: 164).



Gambar 3.18

Sunoto HS dan karyanya, “Termenung”, 100 x 90 cm, cat minyak di atas kanvas.
Sumber foto: Katalog Pameran Seni Rupa, lukisan dan fotografi (2015: 10).

Seniman otodidak lainnya yang melukis dengan aliran realisme adalah Panji Sutrisno. Lahir di Medan pada tahun 1954 baru saja wafat pada tanggal 2 Juli 2017. Pernah belajar melukis hingga ke pulau Bali dan Jawa. Ia menjadi pelukis sejak tahun 1977 dan mulai pameran tunggal dan berkelompok sejak tahun 1981. Pameran-pameran tersebut antara lain Pameran bersama pelukis Medan, karya pilihan Gallery Nasional Indonesia di Medan, pameran di Gallery Nasional Jakarta, pameran di Taman Budaya Medan, pameran tunggal di Johan Art Gallery, pameran Medan Tempoe Doeloe, dan pameran realis di Hotel Darma Deli, dan banyak berpameran di SIMPASSRI.

Panji merupakan sedikit dari pelukis realis yang masih setia menekuni corak lukisan realisme dan tergolong produktif dalam menghasilkan karya. Tema

lukisannya banyak mengkisahkan tentang aktivitas-aktivitas manusia dalam kehidupan sehari-hari (potret kehidupan) yang ada di kota Medan dan tragedi-tragedi yang populer di masyarakat. Seperti objek-objek penarik becak, objek penjual es serut, suasana perkampungan nelayan, suasana meletusnya gunung Merapi dan suasana erupsi Sinabung, hingga penggambaran tentang realitas kehidupan perempuan masa kini yang pernah dipamerkan pada pameran bertajuk Kartini di SIMPASSRI.



Gambar 3.19

Panji Sutrisno dan karyanya, "Tari Topeng", 1995, 70 x 70 cm, cat minyak di atas kanvas.
Sumber foto: Katalog Pameran Penanda Jejak, (2006: 38).

Pelukis muda yang berkompeten adalah Alwan Sanrio merupakan pelukis muda otodidak Medan kelahiran Toraja pada tanggal 2 Juli 1986. Ayahnya merupakan seorang seniman pembuat Rumah Adat dan pandai dalam mematung hingga mengukir. Alwan merupakan anak yang hobi menggambar sejak masih kanak-kanak. Dia sering menjadi perwakilan sekolahnya dalam lomba melukis dan sering memenangkannya dari SD hingga SLTA. Tahun 2014 dia memutuskan untuk pindah ke Medan untuk menjadi TNI yang merupakan cita-citanya sejak

kecil. Karena dia tidak lolos seleksi, Alwan mengubah cita-citanya dan belajar melukis di Sanggar Rowo asuhan pelukis Yatim Mustafa. Selain itu, dia juga menambah pengetahuannya kepada pelukis lain seperti Didi Prihadi, Bambang Triyogo, Cecep Priyono, Wan Saad, dan pelukis lainnya. Mulai tahun 2010, Alwan menetapkan profesinya sebagai pelukis muda Medan. Dalam sebulan dia mampu menghasilkan lukisan rata-rata 4 hingga 5 karya dengan harga kisaran 1 hingga 5 juta rupiah. Alwan menghabiskan waktu hidupnya diantara komunitas seniman di sanggar-sanggar yang ada di Medan seperti Sanggar Rowo, Payung Teduh atau Sindar (Priyatno, 2012: 120).



Gambar 3.20

Alwan Sanrio dan karyanya, yang menggambarkan tentang boneka Sigale-gale, 2017, cat minyak di atas 3 panel kanvas. Sumber foto: Alwan Sanrio.

Pelukis muda berkompetenlainnya adalah Hareanto Pasaribu lahir di Poriaha, 3 Desember 1992, yang saat ini masih mahasiswa di seni rupa Unimed.

Pada Karya anak muda asal Sibolga ini dikategorikan ke dalam *photo realism*, yang sering disebut dengan *hiper realisme* atau *super realisme*. Karyanya yang berpola narasi Batak Toba dapat dilihat pada gambar 2.9.



Gambar 3.21

Hareanto Pasaribu dan karyanya, “Nenek Nyuntii”, 2013, 100 x 100 cm, cat minyak di atas kanvas. Sumber foto: Hareanto Pasaribu.

3.2.2.5 Aspek naratif pada karya seni lukis surealis di Medan

Karya seni lukis surealis merupakan karya seni yang tampilan visualnya bersifat fantasi dan imajinasi sang pelukis. Karya-karya fantasi yang dimaksudkan bukanlah bermaksud hanya sekedar fantasi saja, tetapi berupa pesan-pesan simbolik. Dari Pelukis-pelukisnya di Medan adalah peneliti, Lenni Sri Rezeki Pasaribu, Endra Kong, Andreas Manik, Heru Maryono, Achy Askwana, Salomo Fredicho Purba,

Karya-karya peneliti merupakan karya seni lukis modern yang berfokus pada aliran surealistik dengan gaya dekoratif. Kendati banyak ditemukan perubahan tematik dalam karya peneliti, hal tersebut menunjukkan perkembangan dalam penggarapan tema dan teknik dalam berkarya. Figur-figur perempuan

selalu hadir dalam lukisan peneliti, walaupun diwakili oleh ikon sepatu perempuan (sepatu berhak), perempuan-perempuan bersayap daun dan dalam figur-figur kucing imajinasi. Kini, peneliti lebih sering melukiskan kucing yang dideformasi bentuk seolah-olah kucing tersebut adalah manusia, yang digarap di atas kertas dengan *ballpoint* (*drawing*) dengan warna monokromatik⁵⁷ maupun pada kanvas dengan akrilik di atas kanvas yang dicampur dengan teknik arsir oleh *ballpoint*. Salah satu karya surealistik deformasi kucing peneliti berjudul “*Family*” lulus seleksi dan dipamerkan di Sumatera Biennale #2 di Padang pada tahun 2014.



Gambar 3.22

Fitri Evita dan karyanya, “*Family*”, 2013, 112 x 93 cm, akrilik dan *ballpoint* di atas kanvas.
Sumber foto: Fitri Evita.

⁵⁷Warna monokromatik merupakan warna yang bercorak tunggal, hanya memakai satu warna dasar ditambah dengan warna putih atau hitam. Walaupun ada yang menyebutkan warna hitam dan putih bukanlah warna. Hasilnya menimbulkan warna yang monoton. (Lihat Susanto, 2002, hal. 75).

Pelukis lainnya adalah Achy Askwana lahir di Tanjung Balai, 12 Desember 1969. Achy merupakan seniman lulusan dari seni rupa Unimed tahun 1994 dan lulusan dari Pascasarjana Penciptaan dan Pengkajian Seni USU yang juga seorang guru PNS. Achy pertama sekali dikenal dari melukis naturalis dan realis yang melukiskan keindahan ikan koi, bunga dan buah-buahan. Kini, Achy banyak berkarya dengan tampilan suryalis bersifat simbolik yang digarapnya secara realistik serta sarat akan kritik. Karyanya antara lain yang berjudul "Aku Masih di Sini" yang mengangkat tema Batak dan pernah lolos seleksi sebagai satu-satunya peserta dari Sumatera Utara dan dipamerkan di Pameran guru seni budaya tingkat Nasional bertajuk Alur di Galeri Nasional Jakarta pada tahun 2016 (lihat gambar 2.14). Sebelumnya, Achy juga pernah berpameran di Aseana Art Gallery di Singapura tahun 2012.



Gambar 3.23

Achy Askwana dan karyanya, "*I'am Super Hero*", 2012, 112 x 93 cm, cat minyak di atas kanvas.

Sumber foto: Achy Askwana.

Karyanya yang berjudul “*I’am Super Hero*” di atas, merupakan karya yang pernah dipamerkan di SIMPASSRI (2012) dalam memperingati hari Kartini dan dalam pameran bertajuk “Dari Dini ke Kini” di Galeri seni rupa Unimed (2015). Karya tersebut menyiratkan tentang kehebatan dan perjuangan perempuan, yang biar sehebat apapun dibaratkan seperti boneka kayu yang menjadi kelas kedua dan sebagai pendamping gender laki-laki.

Pelukis lainnya adalah Lenni Sri Rezeki Pasaribu lahir di Medan, 05 April 1984, seorang ibu dari dua orang anak dan guru seni rupa ini merupakan alumni dari seni rupa Unimed. Karyanya pernah lolos seleksi pada tahun 2009 pada Pameran Biennale 2009 dalam tema “Menilik Akar” di Galeri Nasional Indonesia, Jakarta.



Gambar 3.24

Lenni Sri Rezeki Pasaribu dan karyanya, “Demi Suami”, 2006, 130 x 75 cm, cat minyak di atas kanvas. Sumber foto: Katalog Pameran Penanda Jejak, (2006: 32).

Pada awal karyanya, Lenni banyak melukiskan dengan tema narasi simbolik yang berangkat dari aliran surealisme, yang menyuarakan bentuk kritik terhadap para kaum perempuan yang banyak terpengaruh oleh berita-berita negatif di media massa yang dapat berpengaruh kepada perkembangan dan kesehatan janinnya. Hal ini tampak pada beberapa karyanya diantaranya adalah “Janin Politik” yang melukiskan janin berwarna merah dengan kolase dari berita-berita di koran yang dipamerkan pada pameran tunggal perdananya di SIMPASSRI. Begitu juga dari karyanya yang berjudul “Demi Suami” yang menggambarkan fenomena seorang ibu yang menolak menyusui anak-anaknya demi menjaga keindahan payudara-nya.

3.2.2.6 Aspek Naratif pada karya seni lukis ekspresionis di Medan

Salah satu pelukis yang melukiskan dengan gaya ekspresionis adalah Reins Asmara yang kini, dalam berkesenian bolak-balik Medan dan Banda Aceh. Rein Asmara yang lahir pada 10 Oktober 1945 ini, memulai kariernya sebagai pelukis pada tahun 1968 dengan belajar seni rupa di sanggar besar seni rupa Sekar Gunung, yang kemudian pada tahun 1970-1976 mulai pameran bersama SIMPASSRI dan ASRI di Medan. Pada tahun 1977 pernah melakukan studi banding ke Jakarta dan Bandung, dan Reins Asmara tetap aktif melukis hingga sekarang.

Dalam berkarya, Reins Asmara bisa dibilang tidak pernah tetap dalam satu aliran. Berekspresi dengan semua aliran dan gaya sudah pernah dicobanya, mulai dari realis, sampai abstraksi. Tetapi ada satu hal yang mencirikan goresan

ekspresif pada setiap karyanya, itulah yang melandasi peneliti mengelompokkan Reins Asmara ke dalam seni lukis ekspresionis.



Gambar 3.25
Reins Asmara dan karyanya.
Sumber foto: Fuad Erdansyah.

3.2.2.7 Aspek naratif pada karya seni lukis minimalis di Medan

Minimalis painting adalah karya seni lukis yang menyederhanakan bentuk sebenarnya, dengan mengambil esensi-esensi pentingnya saja dalam visualisasi objek yang ada di alam. Pelukis Medan yang banyak menampilkan visualisasi karya secara minimalis adalah Jonson Pasaribu yang lahir di Medan, 15 Oktober 1974. Jonson merupakan salah satu pendiri Galeri Payung Teduh, dan aktif berpameran di Medan serta beberapa kali berpameran di Malaysia, dan pernah menjadi “*artis residence*” di a2 Gallery, Malaysia.

Melihat perkembangan dalam berkarya seni lukisnya, sebelumnya Jonson yang sering tampil secara naturalis-realistik dan lebih sering menampilkan

karyanya yang terkesan sepi dengan dan selalu menggunakan satu warna saja pada latar belakang (*background*) lukisannya.



Gambar 3.26

Minimalis Paintings karya Jonson Pasaribu yang dipamerkan di Embun Art Room, jl. Prapat no. 19 Medan pada 17 – 27 Desember 2014.

Sumber foto: Fitri Evita.

Gambar diatas, merupakan karya-karya Jonson Pasaribu yang dipamerkan di Embun Art Room pada tanggal 17 Desember sampai 27 Desember 2014 dengan judul pamerannya “*come come come.....*”. Dari tajuk yang dipakainya, ada indikasi Jonson memilih tajuk tersebut adalah untuk menyelaraskan objek-objek rumah minimalis dalam karyanya yang dikemas di atas kanvas berukuran mini (kecil) dan juga berupa instalasi rumah-rumah mini tersebut, adalah sekaligus mengajak masyarakat untuk datang beramai-ramai mengunjungi pamerannya dan membeli karyanya. Seperti kata yang selalu disebut para penjual di pasar kawasan Medan, yaitu: “*mari mari mari.....*”. Menurut pengakuan Jonson, produksi *minimalis painting* ciptaannya memang mendapat respon yang baik dan banyak laku terjual.

Dalam tulisan Jonson di katalog pameran tunggalnya, Jonson menjelaskan bahwa: rumah-rumah yang hadir dalam karya yang dipamerkan Jonson merupakan rumah yang sering ditemuinya setiap hari. Rumah tersebut adalah rumah yang bagi kebanyakan orang sebagai tempat berlindung, tempat merencanakan hidup, tempat berbagi suka duka dan juga penafsiran lainnya (katalog pameran tunggal Jonson Pasaribu, 2014, di Embun Art Room, Medan).

3.2.2.8 Aspek naratif cergam Medan

Cerita bergambar merupakan paduan dari karya sastra dan seni rupa. Tampilannya mirip dengan komik yang populer saat ini, hanya saja memiliki karakter yang berbeda sesuai dengan cerita-cerita yang ditampilkan dan dengan gambar yang jauh lebih realis yang bersifat ilustratif dengan arsiran yang kuat untuk menampakkan unsur gelap terang pada gambar. Kini, cergam dapat dikategorikan kedalam komik.

Iwan Gunawan dalam sambutan panitia pada katalog Pameran Cergam Medan yang dipamerkan di Bentara Budaya Jakarta, 8 – 18 Desember 2016, menyebutkan bahwa: cergam yang diterbitkan di Medan pernah berjaya pada tahun 1955 - 1965 (yang tepatnya saat ini masih dalam penelitian). Pada saat itu merupakan gelombang produksi cergam yang memiliki ciri khas, dan menjadi gejala industri yang cukup signifikan, dengan diterbitkan dalam jumlah dan eksemplar dan judul yang sangat banyak dan di distribusikan hingga ke pulau Jawa. Sebab itulah, para pembaca memunculkan istilah “Cergam Medan” atau “Komik Medan” (Gunawan, 2016: 2).

Dermawan (2016: 4 - 8) dalam tulisannya menyebutkan bahwa: dalam sejarah komik Indonesia, “komik Medan” atau “cergam Medan” punya makna khusus. Dimana, orang-orang mengenal cergam Medan sebagai sebuah aliran dan capaian yang menaikkan derajat komik Indonesia ke arah yang lebih tinggi. Tokoh-tokohnya adalah Taguan Hardjo, Bahzar, Tino Sidin, Saleh Hasan, dan Delsy Sjamsumar. Bisa jadi, cergam Medan merupakan keping penting mosaik budaya populer Indonesia yang menjadi dokumen sosio-kultural Indonesia modern pasca revolusi 1945.

Jadi, menurut analisis peneliti, masa keemasan cergam Medan dan peseberannya hingga ke seluruh Indonesia tersebut, masuk pada periode ASRI (Angkatan Seni Rupa Indonesia) di Medan. Tidak diketahui apakah para seniman cergam Medan, tergabung dalam ASRI 1945.

3.2.3 Aspek naratif seni rupa kontemporer di Medan

Sering disebut-sebut oleh para pengamat seni rupa, bahwa seni rupa kontemporer adalah seni kekinian, seni masa kini yang menjadikannya bersifat ambigu, mencoba menghilangkan batas atau sekat-sekat antara seni rupa (baik dalam *fine art* maupun *applied art*), seni tari maupun seni pertunjukan. Representasinya dalam karya seni rupa, sering keluar dari faham estetika formal yang diusung oleh seni rupa modern, dengan meminjam seni rupa tradisi dan lebih memperkuat konsep isi pada karya dari pada teknik penyajian.

Kamus Besar Bahasa Indonesia menterjemahkan kata kontemporer, yaitu: waktu yang sama, semasa, sewaktu, pada masa kini, dewasa ini (KBBI,

2007:591). Dengan contoh ini, berarti dapat dipahami bahwa seni kontemporer adalah seni yang berkembang baru-baru saja yang berkembang pada waktu saat ini atau yang orang awam sering sebut selama ini. Hal ini sesuai dengan ungkapan Uhi (2016: 160) bahwa: “memahami manusia dalam konteks dunia kontemporer berarti menempatkannya dalam konteks kehidupan yang nyata saat ini.”

Sementara itu, seni rupa kontemporer dalam diksi rupa yang disusun oleh Mikke Susanto, disebutkan bahwa secara umum diartikan seni rupa yang berkembang masa kini, karena kata “kontemporer” itu sendiri berarti masa yang sezaman dengan penulis atau pengamat saat ini (Susanto, 2002:102). Seni rupa kontemporer merupakan karya seni rupa yang direpresentasikan oleh senimannya yang menampakkan ciri-ciri posmodernisme, dapat dilihat pada ungkapan Strinati (2016: 281) yang melihat kaitannya dengan film, menyatakan bahwa: posmodern sebagian dikarenakan mengabaikan tuntutan orisinalitas artistik maupun kebaruan yang diasosiasikan dengan modernisme, karena tidak lebih dari sekedar mendaur ulang masa lalu, membuat film-film lain dan bukannya cerminan realitas sosial.

Mengutip tulisan Sudjud. D, yang menuliskan ungkapan para pengamat seni rupa dalam tulisannya yang berjudul “Penelitian Seni Rupa Kontemporer Yogyakarta era 90-an”; Upaya Mengurai Benang Kusut” (<http://sujud.tripod.com/penelitian.html>), bahwa:

Dalam dunia seni rupa Indonesia, istilah kontemporer muncul awal 70-an, ketika G. Sidharta menggunakan istilah kontemporer untuk menamai pameran seni patung pada waktu itu. Suwarno Wisetetro, seorang pengamat seni rupa, berpendapat bahwa seni rupa kontemporer pada konsep dasar adalah upaya pembebasan dari kontrak-kontrak penilaian yang sudah baku atau mungkin dianggap usang. Pendapat lain dari Yustiono, staf pengajar FSRD ITB, melihat bahwa seni rupa kontemporer di Indonesia tidak lepas dari pecahnya isu perdebatan dan

perbincangan luas baik seminar-seminar maupun media massa pada waktu itu. Sedangkan kaitan seni kontemporer dan (seni) postmodern, menurut pandangan Yasraf Amir Piliang, pengamat seni rupa, bahwa pengertian seni kontemporer adalah seni yang dibuat masa kini, jadi berkaitan dengan waktu, dengan catatan khusus bahwa semua seni masa kini (kontemporer) itu bisa dikategorikan sebagai seni postmodern, seni postmodern sendiri disatu sisi memberi pengertian, memungut masa lalu tetapi di sisi lain juga melompat ke depan (bersifat futuris).

Burhan menjelaskan tentang berkembangnya seni rupa baru sebagai seni rupa kontemporer, bahwa:

Pada akhir dasawarsa 1970-an mulai berkembang bentuk-bentuk “seni rupa baru”, atau kemudian dikenal sebagai “seni rupa kontemporer”, yang dalam medium dan perwujudannya melebarkan serta menghancurkan batasan-batasan seni murni dalam seni rupa (2006: 3). “Seni rupa baru” berhasil mendapatkan implementasi pada karya-karya instalasi, *performance art*, ataupun karya lingkungan (*environmental art*) yang menunjukkan sebagai menguatnya karya seni rupa kontemporer di Indonesia. Disamping itu keterkaitan seni rupa kontemporer Indonesia dengan merebaknya isu posmodernisme merupakan fakta tak terpisahkan. Konsep-konsep desentralisasi bidang sosial politik, pluralisme dan penghargaan khasanah lokal, penghapusan cara berpikir linier dan rasional keilmuan, merupakan isu-isu segar pada seniman, dalam manifestasinya mendorong lahirnya seni yang menonjolkan unsur tradisi, sikap kritis dan perlawanan (2006:12).

Dijelaskan oleh Strinati (2016: 273-278) dalam bukunya yang berjudul “*Popular Culture*” mengidentifikasi bahwa posmodernisme merupakan kebuntuan pemilahan antara budaya dan masyarakat yang menekankan pada gaya dengan mengorbankan substansi. Hal ini dapat dilihat lagi dengan “kebuntuan pemilahan antara seni dan budaya populer”⁵⁸, “kekacauan atas ruang dan waktu”⁵⁹,

⁵⁸Kebuntuan pemilahan antara seni dan budaya populer dimaksudkan bahwa citra media semakin banyak mendominasi rasa realitas masyarakat dan budaya populer menentukan konsumsi masyarakat, contohnya adalah pada cetakan multi gambar Andy Warhol dan lukisan terkenal Leonardo Da Vinci. (lihat Sayfuddin, 2006, hal.. 275-276)

⁵⁹Kekacauan atas ruang dan waktu dimaksudkan bahwa akibat yang ditimbulkan oleh media massa yang mengacaukan ruang dan waktu secara global. Dimana, gagasan-gagasan kita yang sebelumnya koheren dan tunggal tentang mengenai ruang dan waktu mulai ditumbangkan, terdistorsi, dan diragukan (*Ibid*, 2006, hal 276).

serta “kejatuhan metanarasi”⁶⁰. Hal ini diperjelas dalam Adian (2003: 92) yang menuliskan tentang kritik-kritik Heidegger yang mengantisipasi tentang apa yang menjadi karakter pokok posmodernisme, yaitu: pudarnya kepercayaan pada metanarasi, yaitu narasi-narasi raksasa yang lupa diri, narasi yang lupa akan status naratifnya, lalu mengkalim kepastian dan universalisme.

Perkembangan seni rupa kontemporer bisa ditandai dengan munculnya jenis seni baru, yaitu “seni media” atau *new media art* yang menjadikan dunia digital sebagai ide dasar dan basis penyampaiannya. Rancajale (2016: 1) dalam makalahnya yang disampaikan pada sosialisasi oleh direktorat kemendikbud di Taman Budaya pada tanggal 17 April 2017 tentang “pengetahuan dasar dan perkembangan seni media” menyatakan, sebagai berikut:

Secara umum pengertian seni media mengacu dari proses produksi, distribusi, dan presentasinya (*art making*). Seni media merupakan seni yang menjadikan proses berkarya dari hulu hingga hilir menjadi bagian yang tak terpisahkan dalam ekspresi seninya. Seni media mempunyai kemampuan untuk membuka percakapan lebih lanjut antara karya dan penonton sejak gagasan karya dirumuskan, dielaborasi, pesan pada representasi, hingga narasi mekanis dan narasi teknologis yang tersirat di dalam presentasi karya. Kecairan seni ini dalam menggunakan beragam medium dan bahasa estetika seni juga menjadi peluang berkembangnya seni ini di masa depan.

Rancajale (2017: 2) menjelaskan bentuk apa saja yang dikategorikan menjadi karya seni media, diantaranya adalah: (1) “Seni media berbasis waktu (*time based arts*), yang memerlukan durasi sebagai unsur pokok bahasa estetikanya, mendorong keterlibatan penonton untuk menikmatinya dengan durasi tertentu bahkan tidak terbatas (*looping*), meliputi seni video (*video art*), seni film

⁶⁰Melalui metanarasi/metanaratif kita dapat melihat sifat tetap dari sebuah cerita yang bersifat historis, atau a-histosis yang dari sudut pandang tersebut, ahli ilmu sosial dapat memahami alam pikiran, pengetahuan, masyarakat dan sejarah manusia (*Ibid*, 2006, hal. 381)

eksperimental (seluloid/video), animasi dan *stop-motion-art*, seni bebuyian (*sound art*), *performance art*, seni multimedia performans, dan lain-lain.

(2) “Seni media berbasis teknologi (analog dan digital)”, meliputi: seni kinestetik (*kinestetik art*); *video art*; seni film eksperimental; seni fotografi; seni internet (*internet art/web art*); seni pixel (*pixel art*); seni digital (*digital art*); seni *biotech art*; *computer art*; seni elektronik (*electronic art*); seni multimedia; *robotic art*; *interactive art*; dan lain-lain.

(3) “Seni media berbasis media cetak, elektronik dan media sosial.” Dimulai dari maraknya akses peralatan produksi media massa ditahun 60-an menandai lahirnya seni video sebagai respon kritis terhadap *boom* televisi di AS dan Eropa. Selain video art, karya-karya seni juga menggunakan media massa cetak sebagai medium kreasinya, meliputi: seni internet (*webart/internet art*); seni komik (cetak dan digital); seni buku (*book art*); seni video berbasis *online* dan *offline* yang menggunakan sistem penyiaran televisi; seni yang menggunakan media sosial seperti *facebook*, *instagram*, *twitter*, *youtube*, dan lain-lain.

(4) “Seni media berbasis proyek seni dan desain sosial (*social design*)” yang melibatkan partisipasi masyarakat dengan menggunakan beragam medium teknologi media dan teknologi tepat guna untuk perubahan sosial (*social change*), meliputi kerja-kerja lintas pengetahuan yang membicarakan persoalan sosial, ekonomi, politik, dan budaya yang terjadi di masyarakat. Karya-karya yang dihasilkan dapat berupa video, fotografi, buku, *happening art*, dan sebagainya.

3.2.3.1 Aktivitas dan karya seni rupa kontemporer di Medan

Aktivitas dan karya-karya seni rupa kontemporer di Medan memang bisa terbilang jarang dilakukan. Hal itu bisa saja karena tentang konsep kontemporer yang masih kabur di masyarakat, atau masih nyamannya para seniman berkarya dengan konsep konvensional atau seni modern.

Pameran yang terkhusus menampilkan karya-karya seni lukis kontemporer selama pengamatan peneliti di Medan, pernah diadakan di SIMPASSRI yang bertajuk “Pameran Seni Lukis Kontemporer” yang peserta pamerannya adalah 9 pelukis Medan. Tepatnya pada tanggal 21-27 April 2005. 9 perupa perempuan itu adalah Afriani, Diana Azwar, Eva Rahmadaini M, Fauziah Kurniawaty, Fitri Evita, Khairiah Hanum, Lenni S.R Pasaribu, Lenni Pasaribu, dan N. Jelita Simanjuntak.

Karya-karya yang ditampilkan juga cukup menarik, seperti: karya Afriani yang berjudul “Lolipop” yang melukis di atas seng bergelombang. Kemudian karya N.Jelita Simanjuntak yang berjudul “Kebebasan Berbicara” yang menempelkan berbagai material kelistrikan dan elektromagnetik serta beberapa hp mainan dan telfon rumah yang dirangkai hingga memunculkan karya yang menarik. Karya lainnya adalah karya Lenni Pasaribu yang berjudul perjalanan hidup yang menempelkan jarum jam berputar pada kanvas, sehingga kanvas menjadi satu kesatuan dengan jam. Tak kalah menarik adalah karya Fauziah Kurniawati berjudul “*Universal of Love*” yang menempelkan bola yang bisa diputar, dilukis hingga berbentuk *globe* dan menjadi kesatuan dengan kanvas.



Gambar 3.27

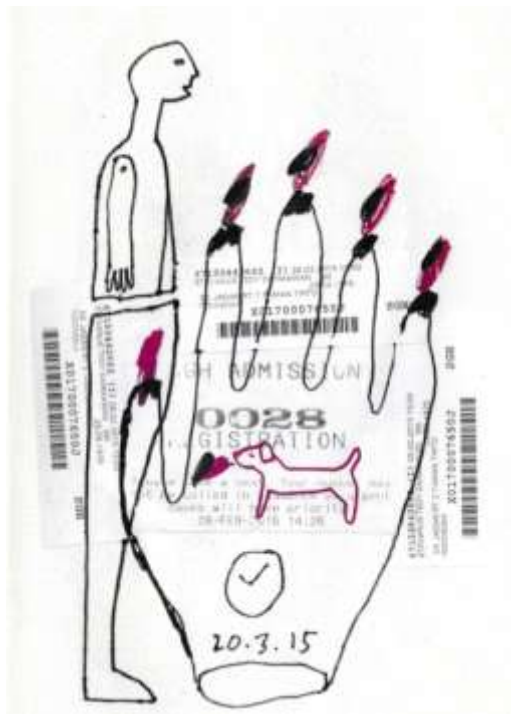
Karya Fauziah Kurniawaty, 2005, 60 x 75 cm, bola plastik dan cat minyak di atas kanvas.
 Sumber foto: Katalog Pameran Seni Lukis Kontemporer, (2005: 20)

Di Medan, karya *performance art* diprakarsai oleh Mangatas Pasaribu. Mangatas sering melakukan *performance art*-nya pada beberapa pembukaan pameran di Unimed, di Taman Budaya, dan pembukaan pameran di Deli Plaza bertajuk “Seni for Investment” (2008). Kemudian ada pula mahasiswa seni rupa Unimed yang kerap melakukan *performance art*, ia adalah Gery Paulundika.

Instalasi sebagai karya seni yang membebaskan dalam pemilihan material yang disusun dalam komposisi ruang sebenarnya, juga sering dilakukan, diantaranya adalah Mangatas Pasaribu dalam beberapa event pameran di Taman Budaya, hingga pada event “Art Festival Jong Batak” di Unimed. Selain itu, Mangatas juga pernah melakukan *performance art* dipadu dengan proses penyusunan karya instalasinya di Gedegap.

Aktivitas seni rupa kontemporer lainnya adalah pada Pameran Franky Pandana di Embun Art Room yang merupakan paduan dari gambar (*drawing*) dan seni instalasi yang menjadi satu kesatuan unsur dalam ruang dengan konsep narasi simbolik, yaitu narasi tentang percintaan dan hubungan sepasang manusia (*love*).

Pameran seni kontemporer lainnya adalah pameran karya drawing S. Teddy (almarhum) yang bertajuk “I.C.U” di Embun Art Room (2015). Gambar-gambar yang dipamerkan adalah gambar-gambar yang dihasilkan oleh S. Teddy selama dalam masa perawatan di ruang ICU rumah sakit. Dengan menggambar ia merasa stabilitas pikirannya sangat terjaga, walaupun dengan kondisi yang terkulai lemah akibat kanker yang dideritanya.



Gambar 3.28

Karya S. Teddy, 2015, *drawing* dan kolase di atas kertas.

Sumber foto: Katalog Pameran “I.C.U” (2015: 16).

Pameran kontemporer lainnya adalah pameran bersama karya Mella

Jarsma dan Nindityo Adipurnomo bertajuk “Lari” pada 13 - 26 November 2015 di Embun Art Room. Mella Jarsma dengan karyanya terdiri dari *drawing-drawing* yang di pajang di dinding dan melibatkan manusia sebagai bagian dari seni instalasinya dengan memajang daging ayam asli yang sudah melalui tahap pengawetan. Sedangkan Nindityo Adipurnomo menampilkan karya seni lukisnya dengan teknik realis yang dilukiskan dengan guouche di kertas dipadukan pemutaran video (*video Art*) yang memiliki kesatuan tema dan gagasan dengan karya guouchenya.



Gambar 3.29

Karya Nindityo Adipurnomo; “*The Honored Voices 2*”, 2014,
170 cm x 115 cm, Guouche di atas kertas.

Sumber foto: Katalog pameran “Lari”, 13-26 November 2015 di Embun Art Room, Medan.



Gambar 3.30
Karya Instalasi Mella Jarsma, 2014.
Sumber foto: Fitri Evita

Di Gedegap, juga sudah beberapa kali menggelar event pameran bergenre seni kontemporer, salah satunya adalah pameran bertajuk “Pekak Badak” di lakukan oleh Julian Abraham atau Muhammad Hidayat atau yang dikenal dengan Togar, dengan konsep benda bersifat instalasi yang menghasilkan bunyi atau disebut dengan instalasi bebunyian, yang digelar pada tanggal 4 April – 17 April 2015. Konsep dari instalasi bebunyian “Pekak Badak” ini merupakan keinginan dari Hidayat yang “ingin mengajak kita untuk mengingat pengalaman auditif kehidupan urban”.⁶¹

⁶¹Lihat di <https://gedegap.wordpress.com/2015/04/02/pameran-pekak-badak/>



Gambar 3.31

Karya Julian Abraham/Muhammad Hidayat/Togar; “Pekak Badak”, 2015,
Instalasi bebunyian.

Sumber: <https://gedegap.wordpress.com/2015/04/02/pameran-pekak-badak/>

Aktivitas seni kontemporer lainnya digelar di Gedegap pada hari Jumat tanggal 14 Agustus 2015, berupa *performance art* sekaligus *art performing*, yang dilakukan oleh dua kakak adik bernama Bintang Namira dan Gilang Anom dari Jendela Ide Foundation Bandung, yang memadukan unsur seni rupa dan seni musik. Bintang Namira yang memainkan multiinstrumentalist dan gilang Anom yang berperan sebagai *performing artis* dengan melakukan aksi teatrikal mengikuti alunan musik sambil melukis pada sebuah bidang kanvas.

BAB IV
KAJIAN NARASI SIMBOLIK KARYA SENI RUPA
TIGA SENIMAN MEDAN

Karya yang diteliti merupakan karya dari tiga seniman Medan yang memiliki genre dan gaya berbeda. Dalam karya seni murni mereka, kerap memiliki kecenderungan berkarya dengan mengangkat tema kehidupan pada masyarakat berbudaya, seperti karya Rasinta Tarigan yang kerap memasukkan simbol budaya Karo dan simbol spiritualitas keyakinannya dalam kanvasnya. Begitu juga halnya dengan Mangatas Pasaribu dengan karya seni lukis, instalasi dan *performance art*-nya yang memasukkan simbol-simbol Batak Toba sesuai dengan latar belakang budayanya. Sedangkan M. Yatim Mustafa yang berlatar belakang budaya Jawa kelahiran Sumatera (Jawa Deli) terlihat memang lebih cenderung berkarya yang bersifat universal.

Seniman-seniman yang diteliti ini merupakan seniman dari generasi yang berbeda (lahir di tahun berbeda). Rasinta Tarigan lahir di tahun 1941, yang cukup merasakan gejolak politik di tanah air pada era 60-an, sedangkan Mangatas Pasaribu lahir pada 1956 dan M. Yatim Mustafa yang lahir tahun 1957, keduanya bisa dikatakan sebaya. Pada masanya, masing-masing tumbuh dengan latar budaya yang berbeda serta dari keluarga dan wilayah yang berbeda dan atmosfer budaya politik yang berbeda pula, sekaligus memiliki latar belakang pendidikan dan pekerjaan yang berbeda.

Untuk itulah, mengapa kajian etnografi latar belakang budaya dari tiga seniman yang diteliti amatlah penting. Tujuannya untuk melihat keterkaitan gagasan berpikir si seniman yang terepresentasikan dalam karya seni mereka. Ditambah lagi, ketiganya merupakan seniman-seniman yang berperan penting dalam perkembangan seni rupa di Medan.

4.1 Struktur dan Pola Naratif karya Seni Rupa Tiga Seniman Medan

Struktur yang dimaksud dalam penelitian ini adalah untuk melihat objek-objek yang digambarkan oleh seniman yang diteliti dalam karyanya berkaitan dengan konsep tekstualnya, yaitu estetika yang meliputi elemen/unsur-unsur seni rupa dan azas penyusunannya. Setiap objek-objek pada karya dibaca hingga menjadi rangkaian makna simbolik, untuk bisa menemukan narasi apa yang terkandung dalam karyanya dengan menggunakan metode semiotika dan hermeneutika.

Pola naratif yang dimaksudkan adalah untuk memetakan pola berpikir (gagasan/konsep) dari si seniman yang diteliti yang terepresentasikan dalam karya. Peneliti akan memaparkannya ke dalam bentuk bagan, seperti “peristiwa/tema” yang diangkat, “tokoh”, “alur”, “estetika”, “sudut pandang dan vokalisasi”.

4.1.1 Stuktur dan pola naratif karya seni lukis Rasinta Tarigan

4.1.1.1 Struktur naratif karya seni lukis Rasinta Tarigan

Kajian dalam struktur naratif karya seni lukis Rasinta Tarigan pada bab IV ini, dibatasi hanya pada lima karya saja. Di antaranya adalah pada karya yang berjudul “Wanita Karo”, “Kampung Karo”, “Teror”, “Pakpak *Telu Sindalanen*”, dan “Erupsi Gunung Sinabung”.

Dari kelima karya Rasinta Tarigan yang peneliti teliti (sampel), merupakan karya-karya yang pernah dipamerkan pada Pameran Lukisan Prof. Dr. Drg. Rasinta Tarigan, pada tanggal 2-8 Mei 2016 di Grand Aston Hotel Medan. Pameran tersebut digelar dalam rangka Kenaikan Isa Almaseh di dukung oleh GBKP KM. 4 Padang Bulan-Medan, yang hasil penjualan karya tersebut, sebagian dipersembahkan Rasinta kepada GBKP KM.4 Padang Bulan. Itulah yang menyebabkan banyaknya muncul simbol salib pada karyanya.

4.1.1.1.1 Struktur naratif karya yang berjudul Wanita Karo

Pada karya Rasinta Tarigan yang berjudul “Wanita Karo”, (pada gambar 4.1) bila ditinjau dari estetikanya, struktur komposisinya disusun seperti kolase, yaitu berupa penempelan-penempelan gambar figur dan objek-objek lain yang dijadikan sebagai simbol dengan komposisi yang saling menumpuk. Tidak ditemukan penggunaan unsur perspektif di dalamnya, dengan penataan ruang jauh dan dekat yang dirasa kabur. Secara keseluruhan, elemen warna yang digunakan Rasinta pada lukisan ini tampak suram dan gelap, yaitu dengan memadukan warna

coklat, hitam, hijau, merah, jingga kuning dan biru yang tampak kontras dengan segitiga-segitiga berwarna putih.



Gambar 4.1

Karya Rasinta Tarigan, “Wanita Karo”, 2016, 110 x 120 cm, cat minyak di atas kanvas.

Sumber foto: Rasinta Tarigan.

Pada karyanya, selain ditemukan figur-figur perempuan menggunakan *tudung* berwarna merah berhiaskan emas, yang dijadikan sebagai *center of interest* oleh Rasinta. Dapat diidentifikasi bahwa ke empat figur perempuan tersebut adalah sebagai ikon/pengantin Karo perempuan yang menjadi tema pokok lukisannya. Kemudian dapat ditemukan figur-figur perempuan lain yang digambarkan kecil seolah jauh dengan mengenakan pakaian tradisional Karo,

dengan postur tubuh seperti menjunjung sebuah wadah di atas kepala. Juga digambarkan rumah-rumah adat Karo yang selalu masuk dalam karya lukis Rasinta. Terdapat juga ragam hias (*gerga*) yang selalu ada pada rumah adat Karo yang tidak ditempelkan pada rumah, tetapi bersifat menempel di depan lukisan, yaitu *gerga* “Tapak Raja Sulaiman” dan “*Pengretret*”. Selain itu, juga terdapat objek yang mirip dengan topeng khas Karo, yaitu *Gundala-gundala*, tetapi bentuknya seperti wajah seorang perempuan, dan pada lukisan ini, juga terdapat lukisan gigi-gigi.

Selain yang berunsur budaya Karo, juga ditemukan simbol Salib di antara figur-figur pengantin Karo dan bentuk garis melingkar seperti bentuk sidik jari. Pada lukisan Rasinta yang berjudul “Pengantin Karo” ini, struktur geometrik tidak tampil begitu banyak, hanya disusun terpusat yang diletakkan pada sisi sudut ruang dengan satu segitiga berwarna putih yang dikelilingi oleh segitiga-segitiga memanjang menyerupai bentuk matahari yang berwarna jingga, kemudian muncul segitiga-segitiga kecil bak anak panah yang bersinar menuju figur-figur pengantin Karo dengan latar belakang warna yang terkesan gelap dan suram.

Dalam lukisan Rasinta Tarigan yang berjudul “Wanita Karo” di atas, objek-objek yang dilukiskannya menjadi tanda/symbol. Dengan mengaitkan setiap rangkaian tanda tersebut, bisa dianalisis lebih jauh makna apa yang terkandung di dalamnya. Tanda-tanda itu meliputi: (1) Empat figur perempuan berpakaian pengantin Karo. (2) Figur perempuan-perempuan sedang berjalan dengan berbusana tradisional Karo, membawa wadah seperti keramik dengan dijunjung atau digendong. (3) Rumah-rumah adat Karo. (4) Goresan wajah perempuan yang

mirip topeng. (5) *Gerga* atau ragam hias yang berada di rumah adat Karo, meliputi: *Pengretret*, *Tapak Raja Sulaiman*, dan *Tutup Dadu*. (6) Sebuah bidang Segitiga berwarna putih, dibungkus oleh bentuk gabungan segitiga melingkar seperti membentuk matahari yang berwarna jingga dan putih. (7) Bidang-bidang segitiga berwarna putih dengan arah menyebar bak anak panah. (8) Tumbuhan, (9) Salib, 10) Sidik Jari, (11) latar belakang warna yang gelap, dan (12) gigi-gigi berwarna-warni.

Secara kontekstual, rumah-rumah adat Karo ini bisa jadi dimaksudkan Rasinta Tarigan sebagai ikon/symbol yang monumental dalam kebudayaan Karo terkhusus dalam perkampungan Karo. Perempuan-perempuan berbusana pengantin Karo dijadikan sebagai tanda dan penanda (denotasi) yang dapat dikonotasikan bahwa Rasinta Tarigan ingin menarasikan tentang kehidupan perempuan Karo pada kampung Karo yang sudah menikah dan memeluk agama Kristen. Bisa jadi, Rasinta ingin menampilkan tentang kecantikan perempuan Karo apabila mengenakan pakaian pengantin atau hanya sebagai pencirian/ikon etnik Karo. Perempuan-perempuan yang bekerja seperti menjunjung, bisa jadi mengkonotasikan bahwa untuk menjadi seorang perempuan Karo tidaklah mudah, harus giat bekerja keras untuk mengurus dan memperhatikan kebutuhan keluarga, seperti kebutuhan akan air, makanan, kebersihan rumah dan lingkungan. Hal ini, bisa diperkuat oleh ungkapan Zoer'aini Djamal Irwan yang menyatakan sebagai berikut:

Dari hasil penelitian terhadap perempuan di Indonesia, banyak dijumpai masalah. Padahal peranan perempuan sama pentingnya bagi pembangunan nasional di samping laki-laki. Bahkan dapat dikatakan bahwa sebagai ciri khas perempuan Indonesia, pedagang

di pasar didominasi oleh perempuan. Malahan, dikalangan ekonomi miskin, tugas dan kewajiban perempuan lebih berat khususnya di daerah pedesaan, bahwa perempuan desa menanggung beban terberat dalam menanggung beban rumah tangga, mengurus rumah tangga, termasuk dalam urusan pembangunan (Irwan, 2009: 33-34).

Simbol agama Kristen dapat ditemukan pada Salib dan simbol-simbol segitiga terpusat yang seperti membentuk sinar matahari. Yang sebelumnya sudah pernah diungkapkan oleh Rasinta Tarigan dalam bab II, bahwa segitiga-segitiga dalam karyanya merupakan simbol trinitas dalam agama Kristen. Dengan melukiskan warna-warna gelap pada *background*, dan dengan munculnya segitiga (simbol trinitas) berwarna putih yang terpusat dengan segitiga-segitiga yang menyebar ke arah figur perempuan-perempuan Karo tersebut, mengkonotasikan bahwa terdapatnya pencerahan dari masa kegelapan kehidupan mereka. Hal ini, bisa dikonotasikan tentang hadirnya agama Kristen yang menjadi penerang dan harapan baru bagi perempuan-perempuan Karo.

Digambarkannya garis melingkar seperti sidik jari (sebagai tanda), bisa jadi dijadikan simbol identitas kebudayaan yang melekat dalam diri perempuan Karo (*Beru*). Hal tersebut, bisa dikonotasikan sebagai identitas Rasinta dan perempuan-perempuan dalam keluarganya yang berlatar budaya Karo dan beragama Kristen Protestan.

Tentang sidik jari sebagai identitas kebudayaan Karo, yang dimaksudkan oleh Rasinta Tarigan, juga dapat dihubungkan dengan konsep 5 (lima) *merga* dalam kebudayaan Karo (*Merga Silima*). Yang mana, masyarakat Karo telah dikukuhkan oleh sistem kekerabatan, yaitu: *merga silima*, *rakut sitelu*, dan *tutur siwaluh* (lihat keterangan pada bab II, halaman 13-14). Menjadikan masyarakat

Karo memiliki kesadaran akan kekerabatan dan solidaritas yang tinggi dengan sesama suku Karo dimanapun dia berada.

Tentang topeng yang dalam lukisan, bisa diidentifikasi bahwa topeng itu adalah *Gundala-gundala*, tetapi wajahnya menyerupai wajah perempuan. Simbol ini bisa dimaksudkan tentang perempuan Karo yang memiliki wajah bertopeng. Seperti yang kita ketahui bahwa makna simbolis universal dari topeng adalah dengan menyembunyikan wajah aslinya, yang memiliki makna lebih luas. Bisa jadi, diartikan seorang perempuan yang memiliki watak jahat atau munafik yang berpura-pura tampil baik di hadapan lingkungan sosialnya.

Gerga sebagai ragam hias pada rumah adat Karo, memiliki makna dan filosofi bagi masyarakat Karo, yang bukan hanya membawa elemen estetika pada rumah adat, tetapi juga dipercaya dapat membawa kebaikan pada penghuni rumah adat Karo tersebut. Makna *gerga* pada motif Tapak Raja Sulaiman dijelaskan oleh Erdansyah (2013: 69), sebagai berikut:

Motif *gerga* Tapak Raja Sulaiman adalah motif yang sangat dikenal oleh masyarakat Karo dan Simalungun. Kata Sulaiman adalah nama dukun sakti yang melegenda. Konon dukun tersebut mampu mengobati putri raja yang sakit tak kunjung sembuh. Sang dukun melakukan pengobatan dengan cara menyembelih ayam. Darah ayam tersebut digunakan untuk membuat garis di tanah seperti melukis. Dengan cara seperti itu kemudian putri raja tersembuh, raja kemudian memerintahkan pengawalnya untuk membuat lukisan dari darah ayam itu pada sebidang papan.

Dalam perkembangannya, motif dari darah ayam tersebut dilukiskan pada bidang *melmelan* yang diyakini sebagai tempat duduk raja Sulaiman, dan bisa jadi merupakan personifikasi dari kekuatan sang dukun. Dari sumber lain, Sulaiman adalah seorang nabi yang terkenal dalam agama Islam dan Kristen, yang

dianugrahi Allah kemampuan berbicara dengan seluruh makhluk di dunia, termasuk hewan. Sehubungan dengan cerita nabi Sulaiman ini, besar kemungkinan *gerga* Tapak Raja Sulaiman ini bukanlah *gerga* yang lahir dari jaman prasejarah. Maknanya, bisa mengkonotasikan sesuatu objek yang nyata, yaitu nabi Sulaiman. *Gerga* Tapak Raja Sulaiman merupakan bentuk ekspresi kebudayaan sekaligus pikiran orang Karo, yang dipercaya dan diyakini memiliki kesaktian atau kekuatan magis. Ia dipercaya dapat menyembuhkan berbagai penyakit, penolak racun, penyembuh gatal-gatal, dan penolak bala (Erdansyah, 2013: 69).

Motif *Pengretret* yang memiliki bentuk seperti cicak, tetapi memiliki dua kepala (pada dua arah berlawanan dan tidak mempunyai ekor), yang pada rumah adat Karo diletakkan secara horijontal, terbuat dari tali ijuk berwarna hitam. Motif ini dipercaya memiliki fungsi magis, adalah untuk menangkal setan dan roh jahat. Dua kepalanya yang memiliki bentuk dan ukuran yang sama adalah simbol kejujuran orang Karo, yaitu satu kata dengan perbuatan. Dua sisi kepala itu sering dimaknai sebagai pertalian kekerabatan, atau lambang persatuan dan lambang penyelesaian masalah dalam kehidupan sosial (Erdansyah, 2013: 84). Sedangkan pada *gerga* yang bernama *Tutup Dadu*, memiliki fungsi sebagai hiasan pelengkap penambah estetika dari *gerga* rumah adat Karo.

Jadi, pada lukisan berjudul “Wanita Karo” yang dilukiskan oleh Rasinta Tarigan di atas, dengan membaca relasi tanda-tanda dan simbol-simbol dapat ditemukan narasi yang menceritakan berkisar tentang kebudayaan dan kehidupan perempuan Karo sebagai identitas yang melekat dalam dirinya dan

kepribadiannya. Di dalamnya, dapat ditemukan narasi-narasi tentang kecantikan pengantin Karo dengan kekhasan tudungnya. Narasi tentang kehidupan perempuan Karo yang memiliki kekuatan, memiliki tanggung jawab, memiliki aktivitas dalam pemenuhan kebutuhan keluarga dan menjaga rumah tangganya agar tetap harmonis, serta pandai menjaga kebersihan rumah dan lingkungan, walaupun merupakan tugas yang berat. Dalam karya, juga terdapat narasi tentang perempuan Karo yang tercerahkan pikiran dan hatinya dengan masuknya agama Kristen pada perkampungannya, serta narasi tentang perempuan Karo yang mampu menjaga hubungan kekerabatan dan mampu menyelesaikan masalah dalam kehidupan sosial. Tetapi, di antara banyaknya perempuan Karo yang baik dan kuat, juga ditemukan narasi tentang perempuan Karo yang memiliki wajah bertopeng, dalam artian berpura-pura baik.

Menurut Rasinta Tarigan, lukisannya yang berjudul “Wanita Karo” ini, dimaksudkan olehnya merupakan sebagai identitas dari wanita-wanita Karo, yang digambarkan secara ikonik dan simbolis dengan tudung yang digunakan. Mengenai matahari dari simbol segitiga-segitiga yang digambarkan, merupakan simbol trinitas dalam agama Kristen, seolah-olah matahari bersinar untuk wanita-wanita Karo supaya lebih suci, agar bisa mengikuti ajaran Yesus Kristus. Pada wajah perempuan yang mirip dengan topeng Karo, Rasinta merepresentasikannya sebagai wujud wanita Karo yang tidak sempurna dan tidak utuh.⁶²

⁶²Wawancara dengan Rasinta Tarigan pada hari Minggu, 18 Juni 2017, pukul 15.00 di rumahnya.

Menurut Agus Priyatno sebagai ahli yang dimintai pendapatnya oleh peneliti perihal narasi simbolik dari karya Rasinta yang berjudul “Wanita Karo” adalah sebagai berikut:

Gambar 41. Lukisan berjudul *Wanita Karo* melukiskan wajah-wajah wanita Karo dengan penutup rambut tradisional. Pakaian yang dikenakan juga pakaian tradisional, di sekitarnya tampak rumah adat. Warna lukisan cenderung polikromatik. Ada segitiga putih dan warna merah memancar. Bentuk ini bisa jadi adalah simbol dari masyarakat tersebut. Tentang adanya kekuatan atau kekuasaan yang memancar darinya.⁶³

Pada karya Rasinta yang diberinya judul “Wanita Karo” ini merupakan karya yang menarasikan tentang kecantikan perempuan Karo dengan pakaian adatnya, dan perjuangan perempuan Karo dalam pemenuhan kebutuhan kehidupan sehari-hari. Bukan hanya menarasikan tentang kecantikan dan peran perempuan Karo saja, tetapi juga menarasikan tentang identitas religi dan cultural, yaitu perempuan Karo yang memeluk agama Kristen.

Tetapi, pada karya ini, Rasinta melukiskan kesan perempuan Karo yang indah-indah saja, seperti kecantikannya, aktivitasnya yang cuma sedang mengangkat air, dan identitas religi dan culturalnya saja. Peran perempuan Karo secara maksimal dalam kehidupan sehari-hari tidaklah nampak. Sebagaimana yang diketahui dalam kebudayaan Karo, bahwa perempuan Karo memiliki peran ganda, yaitu: berperan menafkahi keluarga dengan bekerja menanam sayur-sayuran di ladang, sedangkan para lelaki bersantai di warung kopi. Selain itu perempuan-perempuan Karo juga berperan mengurus rumah tangga dan anak-anak. Pada lukisan Rasinta ini, tidak dilukiskannya figur perempuan Karo dalam

⁶³Pendapat Agus Priyatno dalam bentuk tertulis yang dikirimkannya via email pada hari minggu, tanggal 09 Juli 2017.

realitas sosial pada kehidupannya sehari-hari, seperti perempuan yang sedang menggendong anak sambil mengangkat air, perempuan yang sedang menggendong anak sambil menanam sayur-sayuran, dan banyak lagi aktivitas perempuan Karo yang bisa di ilustrasikan.

Mengingat karya Rasinta yang berpola naratif ilustratif simbolik ini, kelengkapan simbol-simbol ilustratif untuk memperkuat narasi yang ingin disampaikan amatlah diperlukan. Melihat pola narasi simbolik yang terpancarkan dalam karya seni lukis yang berjudul “Wanita Karo”, peneliti merasa alangkah baiknya apabila lukisan tersebut diberinya judul “Kecantikan Kepribadian Wanita Karo”, sebagaimana tentang makna-makna yang terkandung tentang relasi simbol-simbol pada karya yang telah peneliti jabarkan di atas.

Menanggapi tentang simbol salib pada karya Rasinta, karya ini dapat diterima sesuai konteksnya, apabila karya ini memang diperuntukkan oleh komunitas orang Karo yang beragama Kristen sebagaimana yang telah dijelaskan sebelumnya, bahwa karya ini pernah di pameran pada pameran yang didukung oleh GBKP KM.4 Padang Bulan, yang sebagian dananya memang diperuntukkan untuk GBKP KM.4 Padang Bulan-Medan. Tetapi apabila karya ini keluar dari konteks pameran bertema Kristiani tersebut, hal ini dikhawatirkan akan menyinggung perempuan-perempuan Karo yang tidak beragama Kristen, dan tidak diperuntukkan oleh penikmat seni secara universal. Karena, orang Karo bukan hanya memeluk agama Kristen saja, tetapi juga ada yang memeluk agama Islam, Buddha dan Hindu (lihat pembahasan tentang agama orang Karo pada halaman 55-56).

4.1.1.1.2 Struktur naratif karya yang berjudul Kampung Karo



Gambar 4.2

Karya Rasinta Tarigan, “Kampung Karo”, 2016, , 140 x 140 cm, cat minyak di atas kanvas.
Sumber foto: Fitri Evita.

Pada lukisan Rasinta Tarigan yang berjudul “Kampung Karo” di atas, kesan segitiga-segitiga dalam karya ini tidak banyak ditampilkan. Bila ditinjau dari estetikanya, komposisinya dengan menjadikan rumah adat Karo yang dilukiskan berukuran besar dan berhalaman luas sebagai *center of interest*, digarap dengan teknik naturalis. Objek-objek dalam karyanya disusun seperti menempel (seperti kolase) dengan tidak memperdulikan komposisi dan proporsinya. Objek-

objek simbolis dalam karyanya disusun melingkar seperti membungkus atau membingkai rumah adat Karo, di antaranya; tiga wajah figur perempuan Karo yang menggunakan tudung pengantin, wajah seorang laki-laki dengan hiasan kepala pengantin Karo, dua orang perempuan yang digambarkan kecil menggunakan pakaian tradisional Karo sedang membawa dan menjunjung kendi, dan seorang laki-laki yang sedang memainkan seruling khas Karo (*sarune*). selain itu, juga digambarkan rumah-rumah adat Karo lainnya yang mengelilingi rumah utama dan sebuah *geriten* pada sisi kiri. Juga ada dua ekor kerbau pada halaman rumah Karo utama, figur-figur orang yang sedang berdiri berkeliling yang digambarkan secara siluet dan gigi-gigi berwarna-warni yang banyak mengitari figur-figur dan rumah utama, serta dilukiskannya secara siluet figur-figur yang sedang berkumpul dan bersuka ria dan sedang naik kuda. Selain itu juga ada bunga lili pada sisi kanan lukisan.

Pada sisi sebelah kanan tepatnya di atas rumah utama, dilukiskan burung merpati yang sedang terbang dekat dengan matahari berwarna kuning dan jingga, dengan sinar-sinarinya yang tersusun dari segitiga-segitiga berwarna biru muda bak sinar mentari yang menerangi. Pada matahari, ada tulisan yang peneliti belum kenal tulisan apa. Pada *background* karya dilukiskan secara geometrik segitiga dengan warna gelap, yaitu kombinasi coklat – kuning (*yellow ochre*), coklat tua, hijau tua, dan merah tua.

Dalam pembacaan karya seni rupa, dari segi aspek estetika, suasana dan aktivitas yang dilukiskan, dan dari ikon yang dimunculkan, sekaligus dari figur-figur yang dihadirkan, merupakan simbol atau tanda yang berfungsi sebagai

denotasi pertama untuk menemukan narasi apa yang ingin disampaikan oleh si seniman. Tanda-tanda tersebut sudah disebutkan dalam pendeskripsian karya pada paragraf di atas. Jadi, deskripsi karya di atas, sudah secara langsung memaparkan tanda-tanda pertama atau simbol-simbol yang dapat di analisis hubungannya untuk menemukan narasi apa yang hendak disampaikan oleh si seniman.

Penafsiran pada tanda-tanda/simbol pertama dalam karya seni lukis yang berjudul “Kampung Karo” karya Rasinta di atas, adalah: Rumah adat Karo yang berhalaman luas yang dilukiskan sebagai *center of interest*, dengan ditemukan juga kerbau-kerbau dan orang-orang sedang berkumpul yang dilukiskan secara siluet. Hal tersebut memang mengkonotasikan bahwa pada kampung Karo terdapat rumah adat Karo dan memiliki halaman yang luas, binatang peliharaan kerbau dan orang-orang yang suka berkumpul. Hal tersebut dijadikan sebagai pusat narasi yang ingin disampaikan oleh Rasinta, yaitu narasi yang mengisahkan tentang suasana kampung Karo pada masa lampau dengan orang-orangnya yang suka berkumpul dan gemar memelihara kerbau. Rumah-rumah pada karya selain menambah estetika juga menggambarkan bahwa di dalam perkampungan Karo masih banyak ditemukan rumah-rumah adat lainnya, juga ditemukan adanya *Geriten*, yaitu rumah kecil yang memiliki atap bertingkat yang memiliki arah empat penjuru angin, yang dalam kebudayaan Karo, *Geriten* berfungsi sebagai tempat menyimpan tulang leluhur yang sudah melalui proses ritual *Ngapekan Tulan-Tulan*.

Objek-objek yang komposisi estetikanya disusun seperti membungkus atau membingkai rumah adat Karo yang berfungsi sebagai simbol, ikon dan petanda, mengkonotasikan bahwa di kampung Karo tersebut ada banyak hal yang bisa di angkat kisahnya, seperti kisah pada figur tiga wajah pengantin Karo dengan mengenakan tudung pengantin Karo yang juga berfungsi sebagai ikon perempuan Karo dan lelaki berpakaian pengantin Karo yang berfungsi sebagai ikon atau simbol raja orang Karo atau ikon laki-laki Karo yang sudah menikah. Dapat ditafsirkan, bahwa sebuah Kampung Karo pasti memiliki seorang pemimpin dan juga perempuan-perempuan yang sudah menikah (*beru*) yang memiliki makna memiliki peran besar dalam sebuah rumah tangga dan sebuah komunitas. Bahwa pada rumah-rumah adat tersebut ada peran perempuan dalam membesarkan, mengurus anak-anak, menjaga kebersihan rumah, dan membantu pemenuhan makanan dan minuman anggota keluarganya. Hal ini diperkuat oleh Rasinta dengan memunculkan dua orang figur perempuan yang sedang membawa kendi dengan posisi menggendong dan dijunjung (sebagai denotasi kedua). Menurut penuturan Rasinta, bahwa kendi-kendi tersebut difungsikan untuk mengambil air di sumber mata air, karena dahulu pada kampung Karo, tugas mencari air adalah tugas perempuan.

Selain itu, juga ada figur yang sedang memainkan seruling khas Karo (*serune*), dimana orang yang memainkannya disebut dengan *panarune*, hal ini dimaksudkan bahwa pada kebudayaan Karo juga memiliki alat musik khas yang mencirikan budaya Karo dan membedakan dengan budaya lainnya. Selain itu,

digambarkannya bunga Lili, bahwa memang, udara dingin pada tipografi tanah Karo menjadikan bunga-bunga tumbuh subur dan indah.

Tanda denotasi pertama dengan mengaitkan pada simbol burung merpati yang sedang terbang dan simbol matahari dengan sinarnya yang terbuat dari gabungan-gabungan sinar segitiga berwarna biru muda, dapat ditafsirkan sebagai simbol tentang datangnya kedamaian pada kampung Karo dengan masuknya agama Kristen di perkampungan tersebut yang menyinari jiwa-jiwa penghuninya. Hal itu dipertegas dengan huruf Ibrani pada matahari yang berarti Allah.

Menurut Rasinta Tarigan tentang narasi yang terkandung dalam karyanya yang berjudul “Kampung Karo”, menunjukkan adat istiadat orang Karo, diperlihatkan adanya perempuan di kampung Karo yang sedang mengambil air dengan kendi. Bahwa memang di kampung Karo tugas mengambil air di pancuran (mata air) adalah tugas perempuan. Sedangkan laki-laknya terkadang pada malam hari suka memainkan *sarune*. Jadi, adanya rumah-rumah adat Karo, memang menggambarkan suasana kampung Karo tersebut. Sedangkan dilukiskannya figur-figur laki-laki dan perempuan, dimaksudkan menunjukkan tentang adat istiadat pada perkawinan orang Karo, dengan menunjukkan pakaian pengantin yang dikenakan. Pada matahari bertuliskan huruf Ibrani berwarna putih yang berarti *Jahwe*, yang dalam bahasa Indonesia berarti Allah. Kata-kata dalam bahasa Ibrani merupakan suatu pembaptisan dalam agama Kristen, atau kata-kata suci yang bisa diterapkan dalam kehidupan sehari-hari.⁶⁴ Ketika peneliti bertanya tentang

⁶⁴Wawancara dengan Rasinta Tarigan pada hari Minggu, 18 Juni 2017, pukul 15.00 di rumahnya.

seringnya Rasinta memasukkan bunga lili dalam lukisannya. Rasinta menjawab bahwa orang Karo menyebutnya dengan bunga *ncole*.

Menurut Agus Priyatno perihal narasi simbolik yang terepresentasi pada karya Rasita Tarigan yang berjudul “Kampung Karo adalah sebagai berikut:

Gambar 42. Lukisan berjudul *Kampung Karo* melukiskan perkampungan masyarakat Karo. Ada rumah-rumah adat, perempuan-perempuan berpakaian tradisional serta lelaki dengan ikat kepala meniup seruling. Tampak beberap kerbau merumput, dan perempuan membawa keranjang di atas kepala. Mereka seperti baru selesai mencuci atau mandi di sungai. Suatu kehidupan masyarakat di pedesaan. Lukisan representasional mengisahkan kehidupan masyarakat tradisional Karo. Meskipun sekarang sudah zaman modern, kehidupan di berbagai tempat di Indonesia masih banyak yang tradisional, termasuk masyarakat Karo.⁶⁵

Narasi pada karya lukis Rasinta berjudul “Kampung Karo” dalam analisis peneliti, adalah narasi yang menceritakan tentang suasana perkampungan Karo, yang dalam sajian tanda-tandanya disampaikan seperti menulis puisi yang dipindahkan dalam bentuk visual, dengan mengkisahkan gambaran aktivitas-aktivitas di dalam kampung Karo tersebut yang mencerminkan kebudayaan Karo, baik dari sisi perempuan Karo, laki-laki Karo, pemusik Karo, tanah Karo yang subur, bunga di tanah Karo, dan lain sebagainya. Hal ini relevan bila dikaitkan dengan kepribadian Rasinta dalam menulis puisi, yang akhirnya terefleksikan dalam karya seni lukisnya.

Kisah kedamaian kampung Karo pun dipertegas dengan masuknya agama Kristen, yang disimbolkan dengan sinar-sinar segitiga sebagai simbol trinitas oleh umat Kristen. Sebagaimana diketahui, bahwa dahulu orang Karo memiliki

⁶⁵Pendapat Agus Priyatno dalam bentuk tertulis yang dikirimkannya via email pada hari minggu, tanggal 09 Juli 2017.

kepercayaan aliran animisme, yang dikenal dengan sebutan *Pamena* (lihat pada hal. 55-56).

Apakah pada kampung-kampung di Karo, masyarakatnya hanya beragama Kristen saja? Bukankah masyarakat Karo juga banyak yang memeluk agama Islam? Bukankah dalam sebuah perkampungan, selalu dipenuhi oleh anak-anak yang sedang bermain?

Karya Rasinta yang berjudul “Kampung Karo” ini, sesuai dengan konteksnya memang ia persembahkan untuk para penikmat seni yang khusus beragama Kristen dan berlatar belakang budaya Karo pada pameran memperingati kenaikan Isa Almaseh yang didukung oleh GBKP KM.4 Padang Bulan. Sedangkan segitiga sebagai simbol trinitas yang oleh Rasinta dipersuasifkan ibarat sinar-sinar yang bersinar, dapat diterima oleh khalayak ramai dengan latar belakang religi yang berbeda, tetapi hanya menyiratkan tentang nilai-nilai kebudayaan dan ketuhanan.

Hanya saja, pada karya Rasinta ini, hanya menampilkan halaman yang luas pada rumah adat Karo utama. Bukankah pada sebuah halaman perkampungan yang luas selalu dipenuhi oleh anak-anak yang sedang bermain? Figur ilustratif anak-anak yang sedang bermain inilah yang belum nampak pada karya Rasinta, tetapi hanya nampak sedang berkumpul saja, tetapi tidak diketahui apakah figur-figur tersebut adalah anak-anak yang sedang berkumpul atau anak remaja, karena dilukiskan secara siluet. Kemudian, bukankah pada sebuah perkampungan ada aktivitas perempuan-perempuan yang sedang menjemur padi atau menumbuk

padi, atau aktivitas lainnya? Nampaknya aktivitas para ibu-ibu Karo belum terepresentasikan oleh Rasinta Tarigan.

4.1.1.1.3 Struktur naratif karya yang berjudul Teror



Gambar 4.3

Karya Rasinta Tarigan, 2007, “Teror”, 130 x 110 cm, cat minyak di atas kanvas.
Sumber foto: Fuad Erdansyah.

Pada karya yang berjudul “Teror” di atas, Rasinta Tarigan menggambarkan tentang lidah api yang menjalar dengan komposisi penuh dengan

permukaan kanvas yang bertekstur dengan latar belakang berwarna hitam. Di antara lidah-lidah api membara tersebut ada objek-objek yang dilalui oleh si api, yaitu rumah-rumah adat Karo, pepohonan yang terbakar, patung Liberti pada sisi kanan atas dengan tiga buah bintang, dua buah bangunan bertingkat, dan gedung bertingkat lainnya. Pada karya ini, api dan objek-objek yang dilukiskan memang dirasa terkesan penuh, hingga memerlukan kejelian untuk mengamati objek-objek dan figur-figur apa saja yang dilukiskan olehnya. Dari karya tersebut, terdapat gambar dua ekor binatang yang direpresentasikan mirip anjing atau serigala bergigi tajam dan bertanduk, dan sebuah wajah yang mirip topeng, juga mulut yang menampakkan susunan gigi yang tidak baik. Berdekatan dengan gigi, ada wajah seorang anak perempuan yang sedang menangis, juga digambarkan adanya wajah yang menyerupai monyet atau sedang terbakar. Digambarkan juga kartu-kartu domino yang sering dipakai oleh masyarakat untuk berjudi, yang dilukiskan di antara siluet-siluet putih berbentuk manusia seperti sedang menari atau bersuka ria. Pada karya ini, Rasinta juga membuat matahari yang tersusun dari segitiga-segitiga dengan berwarna kuning dengan gambar hati sebagai pusat mataharinya. Pada sisi kiri bawah, juga ditemukan matahari lainnya yang disusun dari segitiga-segitiga berwarna biru dengan beberapa gigi asli yang ditempel oleh Rasinta pada pusat matahari trinitas berwarna biru tersebut. Pada sisi kanan lukisan, juga terdapat gambar tangan berwarna hijau dengan posisi menengadah seperti cara berdoa orang Islam.

Dalam pembacaan karya seni rupa, dengan mengaitkan ikon, tanda-tanda (indeks) dan simbol dari karya, serta mengaitkan judul karya yang berfungsi

sebagai denotasi pertama, diharapkan dapat menemukan narasi apa yang ingin disampaikan oleh si seniman pada lukisan yang berjudul “Teror” di atas. Kata teror dapat di sinonimkan berupa ancaman yang menakutkan, yang berkaitan dengan keselamatan jiwa seseorang maupun kelompok atau dalam wilayah yang lebih luas lagi. Lalu, ketika melihat api-api yang meliuk-liuk yang tersusun dengan komposisi yang penuh pada kanvas, menyiratkan akan kemarahan membara yang tertahan. Konotasi ungkapan yang tertahan atas penandaan dari warna api yang kurang menyala atau kurang terasa berwarna merah menyala, melainkan merah kecoklatan.

Bila mengkaitkan ikon-ikon di dalam lukisan, seperti rumah adat Karo sebagai ikon budaya Karo dan wajah patung Liberty yang merupakan ikon negara Amerika Serikat, menjadi pertanyaan besar oleh peneliti, apakah gerangan hal yang mengkaitkan hubungan keduanya sehingga dapat ditemukan narasinya atau maksud dari si senimannya? Walaupun memang, sebuah penafsiran bersifat bebas dan tidak mungkin memiliki penafsiran yang sama dengan maksud si seniman. Lalu kemudian, dengan mengaitkan objek-objek di sekitar api yang menyala-nyala sebagai indeks atau denotasi awal, yang memiliki kaitan kausal dengan apa yang diwakilinya. Seperti ditemukannya kartu domino, figur-figur orang yang proporsi tubuhnya digambarkan sedang meliuk-liuk, wajah yang menyerupai topeng atau setan, binatang-binatang bertanduk tapi memiliki gigi bertaring, dan tangan berwarna hijau dengan posisi berdoa ala penganut agama Muslim.

Tanda-tanda tersebut bila dihubungkan, memiliki makna keterkaitan, seperti kartu domino sebagai kartu yang biasa dipakai orang untuk berjudi,

kemudian figur-figur orang yang seperti sedang meliuk-liuk dapat dikonotasikan sebagai orang-orang yang riang gembira sambil menari. Sedangkan wajah yang seperti topeng atau iblis dikonotasikan sebagai wajah orang yang sudah terpengaruh oleh setan/iblis, yang diperkuat dengan denotasi kedua, yaitu adanya binatang-binatang bertanduk dan bertaring, yang biasanya dikonotasikan sebagai wujud dari setan atau iblis.

Tangan yang berdoa berwarna hijau sebagai indeks mengkonotasikan pengharapan kepada Allah untuk memohon pertolongan dan perlindungan akan situasi teror yang sedang dialami agar mereda. Kemudian wajah seorang anak perempuan yang sedang menangis mengkonotasikan bahwa peristiwa teror yang dihadapi menjadikan anak-anak sebagai korbannya. Sedangkan pada wajah yang mirip monyet atau seperti sedang terbakar, dapat dikonotasikan sebagai korban dari teror tersebut, juga terdapat wajah orang utan dengan tubuh yang tinggal rangkanya saja yang digambarkan pada sisi paling bawah kanan seperti mengkonotasikan tentang kepiluan dan kondisi orang utan yang diburu oleh pemburu liar.

Pada karya, juga digambarkan bentuk hati (*love*) yang diletakkan di pusat matahari yang berwarna kuning hingga biru muda (sebagai *center of interest*) yang terbuat dari simbol-simbol segitiga dengan arah bak sinar yang menerangi, dapat dikonotasikan bahwa dengan menyebarkan rasa cinta, diharapkan bisa meredam teror atau amarah yang dialami. Kemudian, gigi-gigi yang disusun di pusat menyerupai sinar matahari atau bintang dengan segitiga-segitiga yang tersusun menyebar bak sinar berwarna biru muda, memberikan kesan sejuk dan

dingin. Sebagaimana yang sudah di bahas pada bab II, bahwa trinitas pada lukisan Rasinta merupakan simbol yang mewakili kebudayaan Karo (*dalihan na tolu*) dan simbol trinitas umat Kristen, sedangkan gigi-gigi dalam karyanya merupakan simbol keabadian/kekekalan, sekaligus identitas dari Rasinta Tarigan dalam berkarya seni lukis.

Lukisan yang berjudul “Teror” pada gambar 4.3, berisikan narasi yang menceritakan tentang situasi kondisi dunia yang sedang di landa teror (bersifat universal), sehingga menjadikan suasana global menjadi panas bak terbakar oleh api yang berkobar-kobar. Hal tersebut, bisa saja dilandasi oleh masalah-masalah global dan lingkungan internal yang di rangkum oleh Rasinta Tarigan dalam karyanya, dari Amerika sampai ke kampung Karo. Mungkin hal ini disebabkan oleh melemahnya iman, ditandai dengan adanya gambar kartu domino dan orang-orang yang sedang menari serta gambar orang utan yaitu maraknya perjudian dan orang-orang yang lupa diri, sekaligus hilangnya kasih sayang kepada binatang dengan pemburuan liar. Dimana, pengaruh iblis mendominasi pada sendi-sendi kehidupan. Doa dan kembali beriman kepada Allah, dengan keyakinan masing-masing, diharapkan dapat meredakan teror dan situasi panas yang dihadapi, dengan kembali menumbuhkan rasa cinta kepada sesama. Sesuai dengan ungkapan Van Peursen yang dijelaskan oleh Uhi (2016: 162-163) dalam bukunya, sebagai berikut:

Nilai-nilai budaya yang dimiliki oleh suatu masyarakat adat, bukanlah kodrat melainkan sesuatu yang dicapai melalui usaha dan aktivitas masyarakat. Hal inilah yang selalu memunculkan adanya kondisi-kondisi di mana sesekali menimbulkan kekacauan atau konflik, baik internal maupun eksternal. Nilai-nilai ketuhanan, kemanusiaan, sosial, persaudaran, kerukunan, dan demokrasi yang

begitu kuat dalam budaya masyarakat sesekali mengalami benturan sehingga terjadi *dehumanisasi* (penurunan kemanusiaan) dan inkonsistensi hidup orang bersaudara (ketidakstabilan hidup sebagai orang bersaudara).

Narasi pada karya Rasinta Tarigan yang berjudul “Teror” ini mengandung dua konflik, yaitu konflik internal (komunitas adat) dan konflik global. Agaknya, konflik internal yang dimaksud olehnya cocok dengan ungkapan Uhi (2016: 163-164) dalam bukunya yang menyatakan sebagai berikut:

Konflik-konflik internal sering terjadi, seperti antar anggota masyarakat di berbagai komunitas adat meskipun nilai-nilai budaya dalam komunitas masyarakat begitu kuat dijaga. Konflik tersebut sering terjadi diluar pelaksanaan adat dan agama. Pananganan dan penyelesaiannya memang selalu dilakukan dengan mengedepankan paham persaudaraan atau kekeluargaan. Konflik-konflik yang terjadi secara internal menunjukkan bahwa nilai-nilai budaya yang dimiliki oleh masyarakat adat dihadapkan dengan situasi konkrit di mana ada suatu hal yang perlu dibenahi dalam kehidupan bersama. Adat yang begitu kental dijaga, agama yang begitu kuat di diyakini, budaya yang selalu dilestarikan diperhadapkan dengan realitas yang sebenarnya tidak dikehendaki. Semestinya, nilai-nilai budaya yang begitu kental di masyarakat tidak diimplementasikan hanya dalam pelaksanaan tradisi adat maupun agama. Penerapan nilai-nilai budaya masyarakat menekankan kerukunan, kekeluargaan dan persaudaraan harus dikembangkan dalam hidup sehari-hari, jika tidak ada konflik akan terus berlangsung dalam komunitas masyarakat adat.

Berdasarkan wawancara bersama Rasinta Tarigan perihal narasi yang terkandung pada karyanya yang berjudul “Teror” tersebut, Rasinta mengungkapkan bahwa ide penciptaan karya seni ini bermula dari banyaknya tragedi yang diciptakan oleh teroris di seluruh dunia. Seperti teror yang dihadapi oleh Amerika Serikat pada tragedi gedung menara kembar WTC di New York hingga tragedi bom Bali pada tahun 2007 dan dikaitkan ke tragedi tsunami di Aceh dan negara-negara lainnya yang juga merupakan teror terhadap kemanusiaan. Yang menurut Rasinta itu adalah tindakan yang tidak benar dan

merupakan perbuatan setan. “Yang bisa meredakannya semua adalah cinta kasih. Jadi, dengan cinta kasih mereka tidak mungkin terjadi teror ke seluruh dunia.” Pada lukisan, seluruh dunia sampai ke rumah-rumah Karo yang merupakan wujud representasi bahwa suasana di dunia pada saat itu sudah seperti di neraka. Hal ini juga dikaitkannya di dalam perkampungan Karo yang marak dengan perjudian yang menurut Rasinta merupakan teror terhadap kebudayaan, hingga tidak ada kedamaian. Rasinta berkata: “Jadi, memohonlah kepada Allah supaya suasana di dunia, tidak terjadi neraka lagi di dunia ini.” Di jelaskan oleh Rasinta bahwa kata-kata dalam bentuk tulisan Ibrani dalam lukisan merupakan penjelasan dari objek-objek simbolis yang dilukiskannya.

Tulisan Ibrani pada sisi kanan paling bawah lukisan berjudul “Teror” di tuliskan dalam katalog pameran lukisan Rasinta Tarigan di Grand Aston Medan (2016: 38), yang berarti Yesaya 50 : 9, berisi: “Sesungguhnya, Tuhan Allah menolong aku; siapakah yang menyatakan aku bersalah? Sesungguhnya mereka akan memburuk seperti pakaian yang sudah usang; ngengat akan memakan mereka.”

Menurut Agus Priyatno perihal narasi simbolik yang terepresentasikan pada karya Rasinta Tarigan yang berjudul “Teror” adalah sebagai berikut.

Gambar 4.3 lukisan berjudul *Teror* lukisan tentang kerumunan orang, rumah-rumah adat Karo, suasana rumah terbakar. Warna dominan merah, hitam, dan abu-abu. Adanya berbagai kejadian pengeboman di sejumlah tempat di Indonesia dan di berbagai belahan dunia merupakan bentuk teror terhadap masyarakat. Suasana teror dilukiskan berupa kobaran api yang menyala-nyala di perkampungan masyarakat Karo. Ada gambar berbentuk simbol cinta berwarna merah. Lukisan tersebut berusaha mengungkapkan bahwa meskipun masyarakat hidup dalam

teror, namun masih ada kasih sayang atau cinta di dalam hati manusia.⁶⁶

Dengan mengaitkan narasi simbolik yang dipaparkan oleh Rasinta Tarigan dalam karyanya yang berjudul “Teror” di atas, dan setelah melakukan wawancara perihal narasi yang terkandung dengan Rasinta, yang menyatakan bahwa konflik yang digambarkan pada karya tersebut menceritakan kaitannya dengan bom di WTC New York AS dan bom Bali. Dalam menyusun relasi tanda-tanda yang bersifat ilustratif simbolis, dirasa masih kurang representatif dan tidak tepat sasaran. Sebagai saran, hendaknya menambahkan gambar pesawat dan gedung kembar secara jelas. Karena yang namanya penanda, sifatnya disesuaikan dengan ingatan masyarakat terhadap peristiwa tragedi tersebut yang menggunakan pesawat sebagai aksi terornya.

4.1.1.1.3 Struktur naratif karya yang berjudul *Pakpak Telu Sendalanan*

Melihat karya yang berjudul “*Pakpak Telu Sendalanan*” pada gambar 4.4, peneliti merasa bahwa ada sebuah narasi yang perlu dijelaskan sendiri oleh si seniman. Karena di dalamnya mengandung penokohan (3 orang tokoh). Tetapi dengan demikian, peneliti mencoba menganalisis narasi-narasi apa yang terkandung dalam karya tersebut, yang tentunya karya tersebut harus dideskripsikan terlebih dahulu.

⁶⁶*Ibid.*



Gambar 4.4

Karya Rasinta Tarigan, 2003, "*Pakpak Telu Sendalanan*", 110 x 130 cm, cat minyak di atas kanvas. Sumber foto: Fitri Evita.

Karya yang berjudul "*Pakpak Telu Sendalanan*" pada gambar 3.4 di atas, secara keseluruhan memiliki warna hijau yang sejuk, dengan komposisi yang tidak menggunakan perspektif. Bila diperhatikan objek-objek yang dilukiskan disusun atas tiga bagian, yaitu bagian atas, tengah dan bawah. Pada bagian atas, merupakan gambar rumah adat Karo dan *Geriten*⁶⁷, dan tampak sebuah pohon

⁶⁷*Geriten* merupakan rumah adat berukuran kecil yang memiliki atap bertingkat, berbeda dengan rumah adat Karo untuk tempat tinggal. Pada atap *geriten* yang tinggi merupakan tempat disimpannya tulang leluhur/orang tua dari orang Karo yang sudah terlebih dahulu melalui ritual

besar yang letaknya jauh dari pandangan, dengan dilukiskannya secara jauh. Pada bagian tengah sebagai *center of interest* dilukiskan tiga figur laki-laki membawa tongkat panjang mirip dengan tongkat *tunggal panuluan* Batak Toba, mengenakan baju polos berwarna *orange*, putih dan merah, dengan memakai sorban putih. Posisi tubuh ketiganya digambarkan serentak seperti sedang menghunuskan tongkatnya ke tanah secara serentak, di antara ketiga tokoh tersebut terdapat segitiga-segitiga berwarna biru, hijau dan merah dengan kadar suasana warna yang dingin. Pada bagian bawah, ketiga tokoh tersebut, digambarkan sosok Jesus yang di salib, bersinar putih, yang disusun dari segitiga-segitiga bersinar putih ke kuningan menyinari rumah-rumah adat Karo dan *geriten* pada bagian bawah. Pada sisi kiri dan kanan lukisan, Rasinta menambahkan bunga-bunga Lili (*ncole*), dan pohon-pohon serta figur-figur perempuan Karo yang sudah mengenakan pakaian dan memakai tudung.

Melihat kaitan dari ikon, tanda-tanda (indeks) dan simbol yang sudah dijelaskan dalam deskripsi karya di atas, dapat di tafsirkan bahwa ketiga sosok figur dalam lukisan merupakan orang yang berkeyakinan agama Islam, dilihat dari indeks sorban dan baju yang dikenakan, serta raut wajah yang berjanggut dan berkumis, didukung oleh simbolisasi warna hijau yang dilukiskan secara keseluruhan, seperti yang diketahui bahwa warna hijau merupakan warna yang menyimbolkan agama Islam yang membawa kedamaian dan kesejukan. Dengan melihat judul karya: "*Pakpak Telu Sendalanen*" yang berarti tiga orang dari Pakpak yang berjalan bersama atau beriringan, dapat dikonotasikan ketiga tokoh

Ngapekkan tulun-tulan. Tulang-tulang leluhur tersebut akan dibakar pada waktu yang telah ditentukan.

tersebut bukanlah orang Karo, melainkan tiga orang Pakpak yang datang ke tanah Karo.

Simbol dari gambar Jesus di salib yang bersinar dengan simbol segitiga-segitiga bersinar berwarna putih kekuningan yang diletakkan oleh Rasinta di hadapan tiga tokoh bersorban tersebut, menandakan bahwa datangnya agama Kristen pada perkampungan Karo setelah masa kehadiran tiga tokoh tersebut, yang menyinari dan membawa iman ke Kristenan pada masyarakat Karo. Sedangkan perempuan Karo yang sudah mengenakan baju, merupakan penggambaran pada masa dimana modernisasi sudah mulai masuk di perkampungan Karo. Sedang digambarkannya bunga-bunga lili dan pepohonan merupakan penggambaran bahwa memang banyak tumbuh bunga lili disekitaran Tanah Karo.

Dari pembacaan tanda-tanda serta simbol-simbol di atas, peneliti menyimpulkan bahwa pada karya berjudul "*Pakpak Telu Sendalanen*" di atas mengandung narasi yang mengkisahkan tentang tiga orang tokoh Pakpak muslim yang berjalan beriringan/bersama memasuki wilayah Tanah Karo, yang setelahnya masuklah agama Kristen di Tanah Karo tersebut, yang kemudian diiringi dengan masuknya arus modernisasi. Kisah ini memiliki konotasi legenda atau cerita rakyat di Tanah Karo.

Makna yang terkandung dalam karya "*Pakpak Telu Sendalanen*" berdasarkan wawancara dengan Rasinta Tarigan mengkisahkan tentang legenda "tiga orang dukun sakti dari Pakpak" yang secara geografis dekat dengan daerah Aceh Selatan (Gayo), yang dahulu kala selalu berjalan dari kampung ke kampung

lain berjalan untuk menyembuhkan orang sakit. Malah katanya bisa menghidupkan orang yang sudah mati yang disebabkan oleh sakit keras, yang pengobatannya dilakukan dengan teknik perdukunan, diantaranya air putih yang di mantrain untuk diminum dan dengan memanfaatkan dedaunan serta masih banyak lagi. Menurut keyakinan Rasinta berdasarkan legenda tersebut bahwa ketiga dukun sakti yang berasal dari Pakpak tersebut merupakan dukun-dukun yang beragama Islam. Akhirnya setelah masuknya agama Kristen pada tanah Karo, kepercayaan terhadap dukun-dukun dan kekuatan gaib beralih kepada kepercayaan kepada Tuhan. Kesadaran untuk tidak menghidupkan kembali orang yang sudah mati pun muncul pada masyarakat Karo, karena adanya kekhawatiran dan dugaan bahwa arwah-arwah yang digunakan untuk menghidupkan orang mati adalah dengan memasukkan setan-setan yang dari pohon-pohon besar dan gunung-gunung ke tubuh orang yang sudah mati tersebut.

Selain mengandung makna legenda tokoh "*Pakpak Telu Sendalanen*", Rasinta Tarigan juga mengungkapkan bahwa ada makna lain dibalik legenda tersebut. Yaitu di maksudkan ke dalam sistem kekerabatan "*rakut si telu*", yaitu sebagai *senina*, *anak beru* dan *kalimbubu*, yang saling berjalan beriringan, karena pada kebudayaan Pakpak hampir sama dengan kebudayaan Karo. Dijelaskan oleh Rasinta bahwa peran *senina*, *anak beru* dan *kalimbubu* tidak tetap, selalu bertukar-tukar apabila ia pergi ke kampung lain, di kampung-nya dia sebagai *kalimbubu*, di kampung lain dia sebagai *beru*, dan di kampung lain dia sebagai *senina* dan bisa terus bertukar. Jadi sebenarnya, tidak ada tinggi rendahnya atau memiliki derajat

yang sama saja. Hal ini juga berkaitan dengan konsep kekerabatan *Merga Silima* pada masyarakat Karo.⁶⁸

Dalam karya yang berjudul "*Pakpak Telu Sendalanan*" di atas, mengandung narasi yang mewakili kebudayaan Pakpak, Karo dan kekristenan. Menurut peneliti, pada tongkat yang dipegang oleh ketiga tokoh legenda dalam karya direpresentasikan oleh Rasinta Tarigan dalam bentuk sepemahamannya terhadap bentuk tongkat tersebut. Sebagai karya yang mengangkat tentang nilai-nilai kebudayaan khususnya yang bersifat simbolis. Hendaknya Rasinta memiliki wawasan yang mendalam tentang benda-benda peninggalan dari kebudayaannya dan sekitarnya, agar bisa dapat membedakan benda-benda yang dilukiskannya. Contohnya seperti tongkat yang dibawa oleh ketiga dukun dari Pakpak tersebut, dimana bentuk dan panjangnya mirip dengan bentuk tongkat *tunggal panuluan* orang Batak Toba. Tentu saja, tongkat yang dilukiskannya tersebut sudah tidak mewakili daerah asal pembawanya.

Dilain pihak, hendaknya Rasinta Tarigan berhati-hati dalam menggunakan konsep kekristenan dalam kebudayaan Karo, apalagi menyinggung sesuatu yang berkaitan dengan agama lain yang juga dianut oleh masyarakat Karo, yaitu agama Islam. Kendati membawa agama keyakinan sendiri dan kebudayaan Karo yang melekat dan menjadi kebanggaan oleh Rasinta Tarigan sebagai wujud makhluk yang beriman.

⁶⁸Wawancara dengan Rasinta Tarigan pada hari Minggu, 18 Juni 2017, pukul 15.00 di rumahnya.

4.1.1.1.4 Struktur naratif karya yang berjudul Erupsi Sinabung



Gambar 4.5

Karya Rasinta Tarigan, 2016, “Erupsi Sinabung”, 135 x 180 cm, cat minyak di atas 2 kanvas.
Sumber foto: Dokumentasi Fuad Erdansyah.

Karya berjudul “Erupsi Sinabung” dilukiskan secara ilustratif simbolis dengan teknik naturalis, tetapi tidak menggunakan perhitungan pencahayaan.

Lukisan tersebut mengilustrasikan tentang suasana Gunung Sinabung pada tanah Karo yang dalam keadaan sedang erupsi (meletus) yang dilukiskan pada dua bidang kanvas yang disusun menyambung secara vertikal dan menyatu dalam satu bingkai. Komposisi dari objek-objek yang dilukiskannya terkesan fotografis dekoratif dengan sudut pandang yang luas. Peletakan rumah-rumah adat Karo yang digambarkan terkesan berada di dataran yang menanjak tinggi dan bertingkat-tingkat. Kombinasi warna yang digunakan juga terkesan dingin dengan kombinasi warna biru, kuning, hijau, coklat, dan sedikit merah. Pada lukisan ini, keseimbangan komposisinya diatur secara vertikal, yaitu rumah adat Karo pada posisi frontal di paling depan-bawah dan gunung Sinabung yang meletus pada posisi paling atas. Di antara kedua objek penyeimbang tersebut, digambarkan secara *close up* figur perempuan yang bertudung Karo sedang bermain biola, di sampingnya digambarkan *gerga* motif Tapak Raja Sulaiman bercat emas, yang kemudian di antara kedua objek tersebut (di atas) digambarkan burung merpati yang sedang terbang di atas tulisan huruf Ibrani yang bercat emas sebagai *center of interest*. Tepat di sisi kanan *gerga* motif Tapak Raja Sulaiman, terdapat sebuah pohon yang pada batangnya terdapat ular berwarna coklat yang sedang merayap ke atas. Dari komposisi peletakan posisi tiga burung yang digambarkan, posisinya membentuk garis keseimbangan secara horijontal. Sedangkan simbol segitiga-segitiga digambarkan dengan warna biru muda bak anak panah bersinar yang tersebar menuju ke rumah-rumah adat Karo tersebut, yang juga tampak dilukiskan banyak pohon-pohon yang mengering.

Melihat kaitan dari tanda-tanda simbolis yang sudah dipaparkan pada pendeskripsian karya di atas, mengandung narasi-narasi yang mengkisahkan tentang kondisi gunung Sinabung di Tanah Karo yang sedang erupsi saat ini, ditandai dengan figur perempuan Karo sedang memainkan musik biola. Biola merupakan benda seni musik gesek yang berasal dari Barat, yang datang ke Indonesia karena arus modernisasi. Simbol burung-burung merpati pada karya yang terbang di atas rumah-rumah adat Karo megkonotasikan tentang pembawa kedamaian yang menyertai daerah tanah Karo, dipertegas dengan simbol trinitas dan simbol kebudayaan Karo yang sudah terserap pada penghuni rumah-rumah adat Karo tersebut.

Secara geografis, Tanah Karo yang berada pada ketinggian/elevansi + 140 – 1.400 meter di atas permukaan laut, memiliki dua buah gunung yang jaraknya cukup berdekatan, yaitu gunung Sinabung dan gunung Sibayak. Sejak tahun 2010 hingga saat ini, sudah berlangsung tujuh tahun terus terjadi erupsi pada gunung Sinabung yang belum juga berhenti, yang mengakibatkan masyarakat di Tanah Karo harus mengungsi cukup lama, dan menyebabkan menghilangnya mata pencaharian, karena mayoritas masyarakat yang tinggal di Tanah Karo merupakan para petani sayur dan buah-buahan, sekaligus berdampak kepada sedikitnya suplay sayur mayur dan buah-buahan pada pasar-pasar di perkotaan, ditandai dengan mahalnnya harga sayur mayur.

Menurut Rasinta Tarigan, karyanya yang berjudul “Erupsi Gunung Sinabung” ini merupakan wujud keprihatinannya terhadap kondisi masyarakat Karo terhadap bencana alam yang disebabkan oleh erupsi gunung Sinabung. Dia

juga meyakini bahwa erupsi gunung Sinabung yang tak henti-henti menandakan bahwa sikap masyarakat Tanah Karo terkhusus di kampung-kampung Karo yang kebanyakan sudah tak beriman lagi, ditandai dengan maraknya perilaku kejahatan, seperti berganja, main perempuan, berjudi, bahkan pergi ke gunung untuk memberikan sirih-sirih kepada pohon-pohon besar di gunung dan kemungkinan masih banyak lagi. Rasinta menegaskan kembali, bahwa lukisan tersebut “menjadi suatu tanda-tanda bagi orang Karo bahwa mereka itu berada dalam kondisi yang memprihatinkan”. Sarannya, masyarakat Karo hendaknya kembali beriman. Rasinta menjelaskan, bahwa di dekat *gerga* Tapak Raja Sulaiman yang dilukiskan, terdapat simbol ular tembaga yang melilit di sebuah dahan pohon. Di dalam Al-kitab Injil, dijelaskan bahwa ular tembaga itu merupakan simbol dari pada *De Bata Ja Hoba* (yang dituliskan dalam tulisan Ibrani dalam lukisan) yang merupakan simbol *De Bata* berarti dewa pada orang Karo, sedangkan *Ja Hoba* adalah yang disembah oleh orang Israel (Allah). Jadi, *De Bata Ja Hoba* merupakan sebutan orang Karo kepada Allah yang disembah oleh orang Israel.

Dijelaskan pula oleh Rasinta bahwa keterkaitan antar simbol *De Bata Jahoba* dalam tulisan Ibrani, dengan ular tembaga mengandung kisah (sejarah) nabi Musa. Dikisahkan olehnya, ketika Musa pergi ke gunung Sinai dan orang Israel yang keluar dari Mesir, umat nabi Musa tersebut kembali menyembah patung dari emas karena tidak menjaga amanah dari nabi Musa dan tidak sabar menunggu kepulangan nabi Musa dari puncak gunung Sinai. Yang akhirnya membuat Allah marah dan memerintahkan nabi Musa untuk turun dari gunung Sinai, sehingga didatangkan ular yang menyebabkan jutaan manusia yang mati

dipatuk ular. “Jadi, barang siapa yang kembali ‘memandang ular tembaga ini’, maka dia akan selamat.” Kata memandang ular tembaga dimaksudkan Rasinta bahwa kembali percaya kepada Allah. Jadi, orang-orang Israel yang tersisa atau selamat pada waktu itu adalah orang-orang yang kembali memandang ke ular tembaga. Jadi, dengan mengaitkan kisah ular tembaga pada zaman nabi Musa dengan bencana meletusnya gunung Sinabung, Rasinta menghimbau “kalau kita percaya dan kembali kepada ular tembaga ini, maka kita akan selamat”.⁶⁹

Kendati demikian, bagaimanapun, karya Rasinta merupakan karya yang didalamnya terkandung “tindakan sosial”, yaitu dengan *Verstehen*.⁷⁰ Karya Rasinta yang berjudul “Erupsi Sinabung” ini tidak dibubuhi huruf Ibrani yang berarti Allah pada orang Israel yang terkesan disusun sebagai center pada karya, menyiratkan tentang tematik realitas sosial yang berpihak. Seolah-olah seluruh masyarakat Karo yang tertimpa musibah adalah orang Karo yang beragama Kristen, padahal banyak di antara mereka yang bergama Muslim, Hindu dan Buddha yang juga merasakan kepiluan akibat erupsinya gunung Sinabung Karya ini dirasa sangat universal menurut peneliti, apabila tidak dituliskan huruf Ibrani tersebut.

4.1.1.2 Pola naratif karya seni lukis Rasinta Tarigan

Melihat kecenderungan Rasinta Tarigan dalam melukiskan objek-objek simbolis dalam karyanya, secara estetik dapat dikategorikan sebagai karya

⁶⁹*Ibid.*

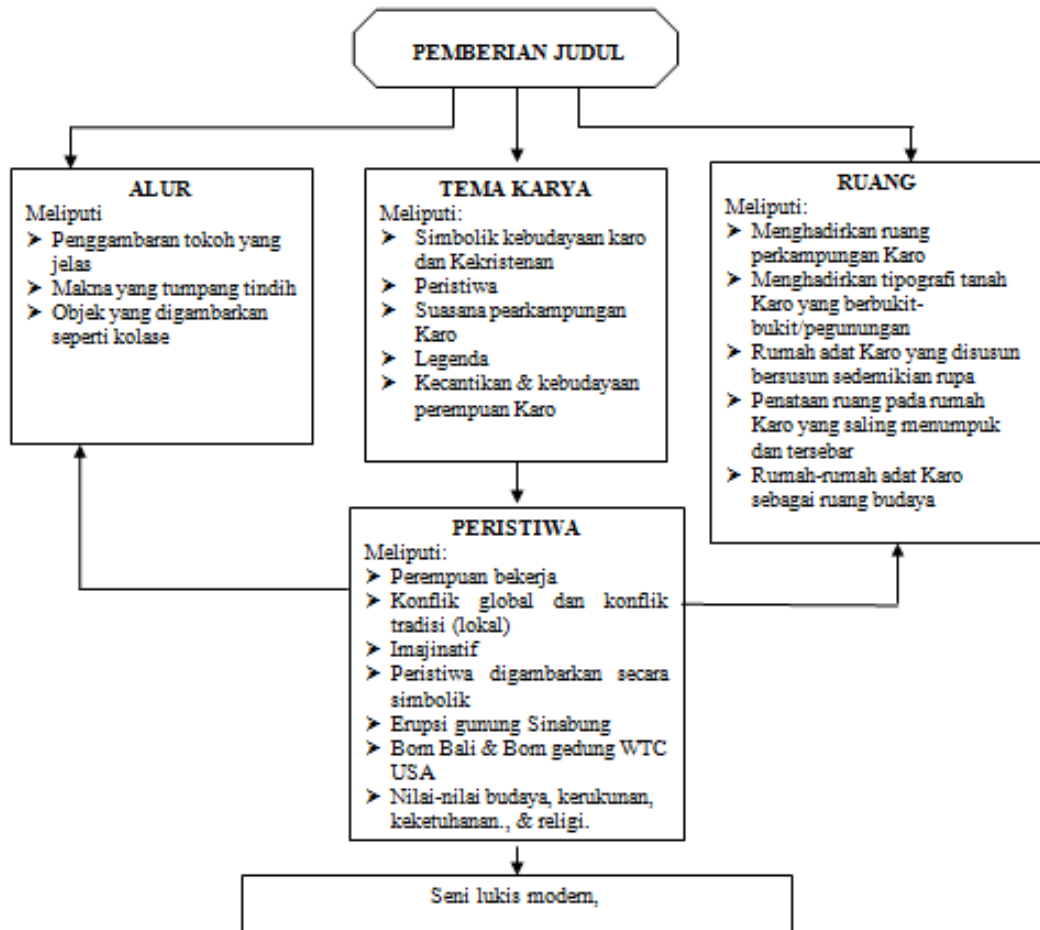
⁷⁰*Verstehen* adalah kemampuan untuk berempati atau menempatkan diri dalam kerangka berpikir orang lain yang perilakunya mau dijelaskan serta situasi dan tujuan-tujuannya mau di lihat menurut perspektif itu.

illustratif simbolis dengan teknik pelukisan yang disusun seperti kollase, yang digarap dengan teknik naturalis tetapi tidak menekankan kepada konsep pencahayaan pada karya naturalis. Cara Rasinta menyusun estetika komposisinya terkesan surealistik. Bahkan, pada karya-karyanya yang lain secara estetik mengesankan seperti karya abstraksi geometrik segitiga. Jadi, melihat pola melukis Rasinta, peneliti mengkategorikan sebagai karya seni lukis modern yang memiliki nilai-nilai kebudayaan dan sarat akan pesan-pesan (makna).

Karya Rasinta Tarigan dapat disebut sebagai karya narasi kebudayaan yang memiliki fenomena semiotis. Fenomena semiotis tersebut dapat dianalisis dari objek-objek dan figur-figur yang ditampilkan. Bila melihat tanda warna yang dilukiskan, Rasinta kerap memakai warna yang sering digunakan pada motif ragam hias *gerga* rumah adat Karo, yang terdiri dari paduan dan percampuran warna merah, biru, kuning keemasan, putih dan hitam. Pada tiap-tiap warna tersebut dipercaya mewakili sistem kekerabatan pada masyarakat Karo, yaitu sistem kekerabatan yang terbentuk dari *Merga Silima*. Merah mewakili *merga* Ginting, biru; *merga* Tarigan, kuning keemasan; *merga* Karo-Karo dan hitam; *merga* Sembiring.

Pola naratif pada karya Rasinta Tarigan, peneliti gambarkan pada bagan sebagai berikut:

Bagan 4.1
Pola naratif karya seni lukis Rasinta Tarigan



4.1.2 Struktur dan Pola Naratif Karya Mangatas Pasaribu

4.1.2.1 Struktur naratif karya seni rupa Mangatas Pasaribu

Karya Mangatas Pasaribu yang akan dianalisis narasi yang terkandung di dalamnya dengan menggunakan metode semiotika dan hermeneutika, merupakan karya-karya yang memiliki narasi-narasi yang mengandung nilai-nilai budaya, walaupun mengandung narasi universal juga. Karya-karya yang diteliti merupakan tiga karya seni lukis, satu karya instalasi dan satu karya *performance art*. Ketiga

karya seni lukis yang dibahas dalam bab ini, adalah karya yang pernah masuk pada pameran skala nasional di Galei Nasional Indonesia, begitu juga dengan karya instalasinya yang berjudul “*Gombor*”. Ketiga karya seni lukis tersebut berjudul “Terlihat Damai Duniaku”, “Mulanya Si Raja Batak” dan “Si *Boru* Deang Parujar”. Sedangkan karya *performance art* dengan hasil jadi berupa karya instalasi yang dianalisis narasi simbolik dalam bab ini, adalah karya yang berjudul “Terjerembab” yang ditampilkan dan dipamerkan di Gedegap.

4.1.2.1.1 Struktur naratif karya seni lukis berjudul Si Boru Deang Parujar

Karya seni lukis Mangatas Pasaribu yang berjudul “Si Boru Deang Parujar” dilukiskan secara minimalis, dengan memberikan esensi yang khas dengan hanya menorehkan garis putih membentuk visualisasi simbolis penunggang-penunggang kuda yang bentuknya mirip dengan ukiran-ukiran yang ada pada benda-benda seni ukir peninggalan orang Batak Toba. Penunggang-penunggang kuda ini, dilukiskan dengan jumlah yang banyak dengan berbagai variasi ukuran dengan komposisi peletakan yang acak (tidak menggunakan perspektif), dari yang sangat besar, hingga yang paling kecil. Pada lukisan yang berlatar belakang hitam ini, salah satu penunggang kuda dijadikan *point of interest* pada karya, karena ukurannya yang besar sendiri. Pada kepalanya digambarkan secara tembus pandang dengan memperkuat garis putihnya saja, sedangkan pada tubuh si penunggang dan kudanya dilukiskan dengan cat berwarna abu-abu. Pada sisi kiri karya, terdapat bentuk bulatan besar yang berwarna merah, yang secara visual dapat diidentifikasi, bahwa bulatan merah besar tersebut dibentuk dari

goresan ekspresif dari kuas besar yang membentuk lingkaran. Sedangkan pada sisi kanan, terdapat garis lurus berwarna merah yang dilukiskan secara vertikal.



Gambar 4.6

Karya Mangatas Pasaribu, “Si Boru Deang Parujar”, 2005, 107 x 137 cm, akrilik di atas kanvas.
Sumber foto: Fitri Evita

Tanda-tanda yang terdapat pada karya Mangatas dapat diidentifikasi dari warna yang digunakannya, yaitu warna hitam, merah dan putih. Merah pada garis ekspresif yang membentuk lingkaran besar seperti matahari dan garis lurus vertikal. Hitam pada *background* dan putih pada garis-garis yang membentuk penunggang-penunggang kuda.

Melihat relasi antar tanda visual yang dilukiskan oleh Mangatas Pasaribu, dapat diidentifikasi bahwa karya seni lukis tersebut merupakan narasi yang mengisahkan tentang kebudayaan Batak Toba, yaitu kisah tentang para penunggang kuda pada kebudayaan Batak Toba. Sedangkan melihat tanda teks

yang ada pada judul karya yang berjudul “Si Boru Deang Parujar”, pada bahasa Batak Toba, “*Si Boru*” berarti anak perempuan sedangkan Deang Parujar merupakan sebuah nama. Lalu, apa hubungannya para penunggang kuda dengan Si Boru Deang Parujar? Sementara tiada tokoh lain yang dilukiskan selain para penunggang kuda.

Ada kebingungan peneliti dalam penyebutan nama Si Boru Deang Parujar. Bahwa ditemukannya dari beberapa literatur yang menyebutkan dengan Si Boru Deak Parujar. Manakah yang benar? Pada buku Irwansyah Harahap (2016) dalam bukunya yang berjudul “Hatani Debata” menyebutnya dengan Si Boru Deak Parujar. Berdasarkan wawancara dengan Togi Sirait, selaku pengikut kepercayaan asli Batak Toba, menyebutkan bahwa nama yang benar adalah Si Boru Deak Parujar. Sebutan nama Deang Parujar, merupakan pengaruh dialek pada orang-orang asing seperti Christopher dan Nomensen yang menyebarkan agama Kristen pada masyarakat Batak Toba. Sedangkan para penganut kepercayaan asli Batak Toba (*Ugamo Malim*) menyebutnya dengan Si Boru Deak Parujar⁷¹, yang merupakan salah satu dari tujuh aturan atau ajaran pada *Ugamo Malim* (lihat pada bab II, dalam agama Parmalim halaman 67-72). Kemudian dipertegas lagi oleh tulisan Harahap (2016: 103), berupa pujian ummat *Ugamo Malim* terhadap figur supranatural Si Boru Deak Parujar, dalam *tonggo-tonggo* (doa), sebagai berikut:

Mauliate ma hudok hami tu sahala Ama, sahalani Ina nami Si Boru Deak Parujar, inani saluhut nabadia. Marsomba marulak-ulakma hami tu Ho marhite ulaon namanrsangap namartua on...

Translasi:

Terimakasih kami ucapkan kepada sahala Bapak, sahala Bapak, sahala dari ibu kami Si Boru Deak Parujar, ibu dari seluruh orang yang

⁷¹Wawancara dengan Togi Sirait, melalui telfon pada hari Jumat, pada pukul 15.00 WIB.

suci/kudus. Kami bersembah sujud berulang kali kepadaMu melalui perantara upacara yang baik dan mulia ini...

Menurut Mangatas Pasaribu, karyanya yang diberinya judul “Si Boru Deang Parujar” memiliki narasi yang mengkisahkan tentang mitos pada kebudayaan Batak. Mangatas menceritakan bahwa pada lukisannya ini berisikan narasi tentang kisah seorang putri kesayangan atau yang disebut pula dengan “putri yang melegenda”, namanya Si Boru Deang Parujar, yang dijodohkan dengan pilihan bapaknya, tetapi si putri tidak mau dijodohkan. Tetapi dia punya cara untuk melarikan diri. Si Boru Deang Parujar adalah sesosok kalangan dewa yang bertempat di dunia atas, yang disebut sebagai perempuan yang ahli dalam bertenun. Mangatas meyakini, dan mungkin saja, bahwa leluhurnya orang Batak yang pandai menenun adalah Si Boru Deang Parujar. Dijelaskan oleh Mangatas tentang mitos tersebut bahwa dunia bawah pada saat itu belum ada. Jadi Mangatas menyebutkan:

Karena dia di atas, dia ingin turun ke bawah. Maka untuk melarikan diri di turunkanlah benangnya ke bawah untuk menjadi titiannya. Tetapi namanya dunia atas, dunia khayangan, kenapa dia bisa meloloskan diri? Sementara di situ kan pasti banyak pengawal, apalagi sebuah imperium atau kerajaan, pasti banyak memiliki pengawal di situ. Kok bisa lolos dia? Tetapi disitu ada seutas garis merah, dan yang merah itu adalah gulungan benang, itulah yang diturunkannya, tetapi gulungan benang itu kubuat disitu menjadi macam kekuatan atau sebagai matahari kubuat disitu. Karena gulungan benang itulah yang membuat dia tercapai melarikan diri. Sementara kuda-kuda itu semuanya adalah *Batara Guru* (kekuatan yang selalu menjaga), tetapi kok bisa lolos? Tetapi Si Boru Deang Parujar dia tidak nampak. Aku mau memunculkan kekuatan penunggang kuda itu. dari cerita yang hebat itu, aku hanya mengambil seutas benang itu. Dengan banyaknya penjaga tetapi kok dia bisa lolos? Bisa saja dengan wibawa dia, atau bisa saja dengan kemampuan dia

berdialog dengan penjaga. Makanya, orang yang bijaksana, kemanapun pasti bisa kita lolos.⁷²

Agus Priyatno menjelaskan narasi yang terepresentasikan oleh karya Mangatas perihal simbol-simbol yang dilukiskannya, sebagai berikut:

Gambar 4. 6 Si Boru Deang Parujar melukiskan patung tradisional Batak. Seseorang di punggung binatang yang menyerupai kuda. Warna dominan merah, hitam, biru, ungu. Lukisan serupa dibuat dalam ukuran kecil dalam bentuk garis di bawahnya. Lukisan tentang mitos masyarakat Batak tentang kehidupan mereka.⁷³

Mitos Si Boru Deak Parujar yang berkaitan dengan Naga Padoha Ni Aji, yang pernah diceritakan oleh Pelly (1987), diceritakan kembali oleh Harahap (2016), seperti parafrase berikut ini. Diawali dari, Si Boru Parujar puteri Debata Batara Guru telah dijodohkan Mulajadi Na Bolon dengan si raja Odap-Odap. Si Boru Deak Parujar yang tidak mau menerima perjodohan tersebut, tidak berani mengungkapkannya secara terbuka dengan Mulajadi Na Bolon. Ia sedih, berusaha mencari akal bagaimana cara untuk menggagalkan perjodohan tersebut. Pada saat Si Boru Deak Parujar bertenun, perjodohan tersebut selalu menggeluti pikirannya pekerjaannya menjadi tak menentu. Selain itu ia tetap resah karena belum dapat menemukan akal untuk menggagalkan perjodohannya. Walaupun demikian tangannya tetap mengerjakan alat tenunannya. Karena pikirannya tidak menentu, suatu saat tangannya tidak terkendali sehingga *turak*, alat tenunnya terlempar keluar. Terlemparnya *turak* itu, menimbulkan inspirasi baginya mengenai cara menggagalkan perjodohannya dengan Raja Siodap-odap, yaitu sebagai berikut:

⁷²Wawancara dengan Mangatas Pasaribu pada hari Senin, tanggal 19 Juni 2017, di rumahnya di jl. Damai STM, no. 6, Medan.

⁷³Pendapat Agus Priyatno dalam bentuk tertulis yang dikirimkannya via email pada hari minggu, tanggal 09 Juli 2017.

Biarlah *turak* ini jatuh dan terbenam di bawah lautan, keluar dari *Banua Atas*. Dengan demikian ada alasan baginya untuk keluar dari *Banua Atas*. Baginya, lebih baik berada di bawah dari pada kawin dengan Raja Siodap-odap. Oleh karena itu, dilemparkannya *turak* tersebut hingga terbenam di dasar lautan. Selanjutnya Si Boru Deak Parujar pura-pura merasa sedih dan memberitahukannya kepada Mulajadi Na Bolon dan sekaligus memohon izin agar di perbolehkan turun ke bawah untuk mengambil *turak* tersebut. Sesudah mendapat izin dari Mulajadi Na Bolon, Boru Deak Parujar mengambil segulung benang yang sangat panjang. Dengan benang tersebut ia turun ke bawah. Tetapi tidak kunjung tiba ke tempat jatuhnya *turak* tersebut. ia kemudian memohon agar diberinya terang, karena keadaan sangat gelap sehingga sulit untuk menemukan *turak* itu. Mulajadi Na Bolon mengabdikan permintaannya dengan menciptakan bulan. Bulan juga belum dapat menerangi keseluruhannya, sehingga Si Boru Deak Parujar memohon agar di buat terang yang lebih kuat. Permohonannya di kabulkan dengan di ciptakannya bintang-bintang. Bintang ini juga ternyata belum juga dapat menerangi keadaan. Ia kemudian memohon kemabali kepada Mulajadi Na Bolon agar diberikan terang agar lebih kuat kembali. Permohonan ini dikabulkan juga oleh Mulajadi Na Bolon dengan terciptanya matahari. Dengan terang bulan, bintang dan matahari, ia sampai di permukaan laut.

Namun setelah sampai di permukaan laut, ia takut tenggelam, untuk itu ia memohon lagi kepada Mulajadi Na Bolon untuk diberikan sekepal tanah sebagai tempat berpijak. Permintaan itu dikabulkan oleh Mulajadi Nabolon. Dengan sekepal tanah, SI Boru Deak Parujar dapat berpijak pada tanah itu. Hari demi hari, tanah sekepal itu ditempah Si Boru Deak Parujar agar semakin lebar dan besar. Melihat keasikan Si Boru Deak Parujar yang bekerja melebarkan tanah yang sekepal dan bukan mencari alat tenunnya yang jatuh, Mulajadi Na Bolon berkesimpulan bahwa Si Boru Deak Parujar hanya membuat alasan saja mencari *turaknya* yang jatuh. Sebenarnya yang dilakukannya adalah bagaimana mencari tempat tinggal, jauh dari Raja Odap-odap. Untuk menggagalkan pekerjaan Si Boru Deak Parujar, Malajadi Na Bolon mengutus Naga Padoha Ni Aji dari *Banua Atas*. Naga Padoha Ni Aji bertugas merusak setiap tanah yang selesai diperlebar Si Boru Deak Parujar. Si Boru Deak Parujar menjadi sedih merenungi nasibnya. Di *Banua Atas* ia dijodohkan dengan Si Raja Odap-odap yang tidak disukainya, sedangkan di tempat baru ia mendapat gangguan dari Naga Padoha Ni Aji. Namun ia tidak putus asa mencari akal mengatasi gangguan tersebut. setelah menemukan akal bagaimana menggagalkan gangguan Naga Padoha Ni Aji, Si Boru Deak Parujar tersenyum sendiri. Untuk menggagalkan pekerjaan Naga Padoha Ni Aji, ia bermaksud menggunakan sifat kewanitaannya. Untuk itu, dipanggilnya Si Leang-leang Mandi yang dapat terbang bagaikan burung dari tempatnya di *Banua Atas*. Ia berseru “O Si Leang-leang Mandi,

tolonglah bantu saya, beritahukanlah kepada Mulajadi Na Bolon akan penderitaan saya ini. saya sangat sedih, untuk menghilangkan kesedihan ini, saya mohon supaya diberikan sirih oleh Mulajadi Na Bolon.” (Harahap, 2016:99).

Lebih jauh dijelaskan lagi oleh Harahap mengenai mitos Si Deak Parujar tersebut seperti pada kutipan langsung berikut:

Ompung Mulajadi Na Bolon melalui perantara Si Leang-leang Mandi, akhirnya menerima permintaan Si Boru Deak Parujar. kemudian Si Boru Deak Parujar memakan sirih tersebut, airnya dipercikkan di sekelilingnya (inilah asal mula pelangi). Naga padoha Ni Aji tertarik akan air sirih tersebut. ia bertanya “Apa itu? dan dari mana asalnya?” karena sirih yang berasal dari Deak Parujar, Naga Padoha Ni Aji melihat Si Boru Deak Parujar bertambah cantik dengan bibirnya yang berwarna merah. Akhirnya Naga Padoha Ni Aji jatuh cinta kepada Si Boru Deak Parujar dan melamarnya menjadi istrinya. Si boru Deak Parujar pura-pura jatuh cinta dan bersedia menjadai istrinya. Setelah itu ia meminta kembali bantuan Si Leang-leang Mandi agar bersedia ke *Banua Atas* untuk menghadap Mulajadi Na Bolon meminta tongkat sembilan kepala dan sebetuk cincin keperluan Si Boru Deak Parujar. Mulajadi Na Bolon mau mengabulkan permintaan itu, agar Si Boru Deak parujar mau kembali ke *Banua Atas*.

Tongkat dan cincin tersebut selanjutnya diberikan kepada Naga Padoha Ni Aji dan ia memakainya. Naga Padoha ni Aji mencium cincin dan tongkat sembilan kepala itu. lalu, si Boru Deak Parujar berkata “Pakailah cincin itu dan bantulah saya untuk menyelesaikan menempah tanah ini sebagai tempat tinggal kita di sini. Tancapkanlah si sembilan kepala itu di kepalamu untuk menonggok tanah ini agar dapat diselesaikan penempaannya.” Karena cinta Naga Padoha Ni Aji kepada Si Boru Deak Parujar, permintaan itu dituruti saja oleh Naga Padoha Ni Aji. Dengan permintaan Si Boru Deak Parujar kepala Mulajadi Na Bolon, cincin yang dipakai Naga Padoha Ni Aji berubah menjadi rantai mengikat tubuh Naga Padoha Ni Aji. Dan tongkat sembilan kepala mencucuk badannya yang tertancap ke tanah menyanggah bumi. Permintaan tersebut di kabulkan Mula Jadi Na Bolon, karena Naga Padoha Ni Aji tidak menjalankan tugasnya mengganggu pekerjaan Si Boru Deak Parujar.

Setelah Naga padoha Ni Aji terantai, Si Boru Deak Parujar kembali memohon kepada Mulajadi Na Bolon agar diberikan sekepal tanah lagi untuk menutupi badan Naga padoha Ni Aji. Permintaan itu dikabulkan oleh Mulajadi Na Bolon dengan syarat, Si Boru Deak Parujar mau dijodoh dengan Si Raja Odap-odap. Persyaratan tersebut disetujui olehnya. Selanjutnya Mulajadi Na Bolon mengirimkan sekepal

tanah kepadanya. Dengan demikian terbungkuslah Naga Padoha Ni Aji di dalam bumi, dan selanjutnya menjadi penguasa tanah.

Akhirnya Si Boru Deak Parujar kawin dengan Si Raja Odap-odap. Sebelum perkawinan itu terjadi, ia memohon agar Mulajadi Na Bolon turun ke Bumi tempaannya dan memberkati perkawinan mereka. Mulajadi Na Bolon menolak turun ke Bumi untuk memberkati perkawinan itu. Jika memang Si oru Deak Parujar mau diberkati secara langsung oleh Mulajadi Na Bolon, ia tidak perlu turun ke *Banua Tonga*. Nmaun, walaupun demikian, perkawinan itu tetap diberkati oleh Mulajadi Na Bolon. Dari perkawinan tersebut, tumbuh berbentuk bulat, tidak berkepala, tidak berlehang dan tidak berkaki. Tubuh yang bulat itu disampaikan oleh Si Boru Deak Parujar kembali kepada Mulajadi Na Bolon.

Mulajadi na Bolon berkata kepada Si Boru Deak Parujar, “Buatlah tubuh yang bulat itu menjadi sanggul-sanggul tanah.” Maka dibuatlah demikian. Daging tubuh menjadi tanah liat, tulang belulang menjadi batu, darahnya menjadi puli (eteer) sejenis perekat dan maghma bumi. Oleh karen itu, sempurnalah bumi yang di tempah oleh Si Boru Deak Parujar dengan bulan, bintang dan matahari disekitarnya. Bumi ini disebut *Banua Tongahi* (alam semesta).

Dari hasil perkawinan tersebut mereka mendapat sepasang anak kembar, yaitu, laki-laki dinamakan Si Raja Ihat Manisia dan perempuan dinamakan Si Boru Ihat Manisia. Setelah Si Raja Ihat Manisia dan Si Boru Ihat Manisia dewasa, si Boru Deak Parujar memohon kepada Mulajadi Na Bolon agar turun ke *Banua Tonga* untuk memberkati perkawinan Si Raja Ihat Manisia dan Si Raja Ihat Manusia. Permintaan ini dikabulkan Mulajadi Na Bolon yang kehadirannya disertai oleh Debata Batara Guru, turun dari atas (*Banua Ginjang*). Pada waktu waktu pemberkatan perkawinan itu, Mulajadi Na Bolon memberikan *Hata Dua* kepada mereka, yaitu: 1) Sesuatu yang boleh dilakukan, dan, 2) Sesuatu yang tidak boleh dilakukan. Pada saat Mulajadi Na Bolon kembali ke Banua Ginjang bersama-sama dengan Debata Guru, Si Boru Deak Parujar serta Si Raja Odap-odap turut dibawa serta olehNya. Seraya berkata: 1) agar kamu sekalian penghuni *Banua Tonga* dapat bertemu dengan penghuni *Banua Ginjang*, haruslah dengan sesaji sebagai alas tangan. Sesajiitu haruslah bersih dan suci, sekalian turunan-turunanmu; 2) Tidak boleh makan daging babi, daging anjing, darah serta bangkai.

Dari perkawinan di Raja Ihat Manisia denga Si Boru Ihat Manisia lahirlah Si Raja Miok-miok, Pabandal Mabegu, dan Si Raja Lapos-lapos.

Naga Padoha Ni Aji, melalui kuasa Mulajadi Na Bolon atas pancaran pancaran Debata Bala Bulan, menjadi sumber kekuatan yang ada di alam semesta ini, termasuk kekuatan yang bersifat lahiriah maupun batiniyah (Harahap, 2016:103).

Melihat struktur estetikanya, tentang kuda-kuda dengan figur laki-laki yang menungganginya, dilukiskan oleh Mangatas memang sengaja memunculkan kesan figur yang banyak ditemukan pada benda-benda ukiran Batak Toba yang bersifat tradisi, tetapi memiliki karakter seperti karya primitif atau purba. Benda ukiran penunggang kuda yang dilukiskan oleh Mangatas mirip dengan ukiran *Perminaken* yang di bagian atas diukir penunggang kuda.

“*Perminaken* adalah bentuk obat yang bentuknya bulat tinggi, sekitar 20-25 cm. Kebanyakan berwarna agak gelap, tubuhnya sering dihias dengan gambar *boraspati ni tano* (cecak), dan di puncaknya diukir penunggang kuda” (Siahaan: 2015: 246). Oleh sebab itu, pada figur-figur penunggang kuda utama yang berukuran besar Mangatas melukiskannya mirip dengan ukiran hiasan atas pada *perminaken*, sedangkan penunggang-penunggang kuda yang berukuran kecil, hanya dengan mengambil sifat karakter bentuk-bentuk manusia yang banyak dilukiskan pada zaman-zaman primitif, atau seperti karya lukis yang ditemukan pada dinding-dinding goa. Kesan bentuk primitif sengaja dihadirkan, karena narasi pada lukisan mengkisahkan tentang mitos terciptanya dunia nyata (*Banua Tonga*), yang tidak diketahui kapan terciptanya. Walaupun sebenarnya pada karya seni lukis Mangatas ini memiliki karakter warna kekinian.

Peneliti setuju dengan Mangatas, pada sosok Si Boru Deak Parujar yang tidak dilukiskan, dan memang layaknya tidak perlu. Karena apabila dilukiskan dikhawatirkan akan terjadi perdebatan yang panjang tentang sosok tersebut yang merupakan sosok awal mula pembentukan bumi pada mitology Batak Toba. Tetapi, sosok penunggang-penunggang kuda tersebut sama sekali tidak ada dalam

kisah mitos Si Boru Deak Parujar yang sudah dipaparkan di atas. Karya seni sebagai refleksi dari kedalaman jiwa dan pengetahuan dari penciptanya dapat dipahami, bahwa figur-figur penunggang kuda tersebut merupakan bentuk imajinasi dan tanpa disadari berupa bentuk kritik realitas sosial terhadap Mitos tersebut. Mengapa *Banua Ginjang* yang begitu luasnya tidak memiliki pengawal yang menjaganya? Sesuai dengan apa yang sudah dijelaskan oleh Mangatas di atas.

Warna sebagai tanda dan simbol dalam lukisan dapat diidentifikasi, bahwa warna hitam pada karya mengkonotasikan warna hitam pada kosmologi budaya Batak Toba, yang dianggap sebagai simbol dunia bawah (*Banua Toru*). Bila diinterpretasikan, hal ini relevan karena pada saat itu belum terciptanya dunia tengah (*Banua Tonga*) yang disimbolkan dengan warna merah. Sedangkan warna merahnya hanya diletakkan pada warna benang milik Si Boru Deak Parujar yang dilukiskan seperti membentuk lingkaran besar bak matahari dan garis lurus vertikal. Sedangkan figur-figur penunggang kuda dilukiskan dengan garis berwarna putih yang dapat diinterpretasikan sebagai penunggang-penunggang kuda yang berasal dari khayangan (*Banua Ginjang*).

Simbol warna hitam, merah dan putih pada karya, apabila dikaitkan dengan mitos Si Boru Deak Parujar yang merupakan sosok yang ahli dalam menenun. Bisa ditafsirkan bahwa warna-warna pada lukisan yang berjudul “Si Boru Deak Parujar” adalah warna-warna yang memang digunakan pada kain ulos yang hampir tiap variasinya memiliki warna dasar hitam, merah dan putih.

4.1.2.1.2 Struktur naratif karya seni lukis berjudul *Mulanya si Raja Batak*

Pada karya lukis yang berjudul “*Mulanya Si Raja Batak*” pada gambar 4.7, memiliki empat elemen warna yang diterapkan oleh Mangatas, yaitu warna merah, hitam, putih dan hijau, dengan karya yang memiliki narasi kebudayaan Batak Toba yang dilukiskan secara minimalis, dengan hanya memperkuat esensi garis dalam membangun figur-figur atau objek-objek yang dijadikan tanda atau simbol.



Gambar 4.7

Karya Mangatas Pasaribu, “*Mulanya Si Raja Batak*”, 2008, 100 x 80 cm, cat minyak di atas kanvas. Sumber foto: Fitri Evita.

Pada karyanya, dilukiskan secara terpusat sebuah bentuk segitiga menjulang berwarna hijau, yang bentuknya mirip dengan gunung. Pada gunung terdapat figur manusia laki-laki berwarna merah yang dilukiskan secara siluet berada di dalam sebuah bidang segi empat berwarna putih. Dari atas, dilukiskan

sebuah bidang segitiga merah yang meruncing melengkung ke bawah menuju dada si laki-laki. Pada bagian atas segitiga merah tersebut terdapat sebuah bidang lingkaran kecil berwarna putih dengan lingkaran inti berwarna merah di dalamnya. Dari lingkaran tersebut, tampak ada garis yang menuju dada si laki-laki. Lukisan yang dibuat dengan latar belakang berwarna hitam di tengah yang di apit kedua sisi kanan-kirinya dengan warna putih ini, di depan gunung, juga dilukiskan binatang-binatang yang hanya di bentuk dari esensi garis putih dan hitam saja dengan menyesuaikan pada *background*-nya, bila pada *background* berwarna gelap, maka garisnya yang membentuk binatang tersebut berwarna putih, bila *background* berwarna putih, maka akan digunakan garis berwarna hitam. Binatang-binatang tersebut adalah gajah, kuda, kerbau dan ular. Pada sisi sebelah kanan lukisan, tepatnya di antara ular dan figur laki-laki, juga digambarkan motif pohon hayat yang ada pada orang Batak Toba yang dilukiskan dengan cat berwarna emas, yang pada pucuknya dilukiskan seekor burung sedang bertengger, yang juga dilukiskan dengan cara mengambil esensi garisnya saja. Selain itu, pada sisi sebelah kiri lukisan, tepat di atas binatang-binatang seperti gajah, kuda dan kerbau, dilukiskan bentuk matahari dan bulan dengan esensi garis berwarna hitam pada matahari dan putih pada bulan, yang diposisikan saling berdampingan. Matahari diletakkan pada *background* putih, sedangkan bulan pada *background* hitam. Di atas matahari dan bulan, Mangatas menuliskan sebuah narasi yang cukup panjang dengan cat berwarna putih, sebagai berikut:

Pusut Buhit nama gunung itu
 tempat hunian manusia pertama
 konon kabarnya turun dari langit
 dalam kaumnya konon dinamai si Raja Batak.

Pada karya Mangatas yang berjudul “Mulanya Si Raja Batak ” di atas, dari relasi tanda-tanda dan simbol yang dilukiskan dan dengan mengkaitkan judulnya, bahwa mengandung narasi yang berisikan mitos tentang asal-usul leluhur orang Batak Toba, walaupun struktur estesisnya dikemas dengan gaya modern minimalis. Relasi tanda-tanda tersebut meliputi: figur Si Raja Batak, gunung berwarna hijau yang direpresentasikan sebagai gunung Pusuk Buhit yang ditumbuhi oleh banyaknya pohon-pohon yang berwarna hijau.

Secara geografis, tanah Batak Toba merupakan wilayah pegunungan. Wilayah yang paling tinggi adalah Pusuk Buhit (sebuah tempat di wilayah tepi Barat Danau Toba). Dimana mitos tentang Si Raja Batak memang cocok sebagai mitos milik orang Batak Toba.

Pohon hayat pada Batak Toba yang direpresentasikan sebagai pohon kehidupan yang mengandung makna kosmologi dunia atas, dunia tengah dan dunia bawah, serta beberapa binatang seperti gajah, kuda, dan kerbau direpresentasikan sebagai makhluk yang hidup di dunia tengah (*Banua Tonga*), yang mana gajah, kuda dan kerbau diposisikan hidup pada kaki gunung, yang berada di bawah matahari dan bulan. Hal tersebut dapat dikonotasitasikan sebagai binatang-binatang yang dekat dengan kehidupan dan kebudayaan masyarakat Batak Toba, yang hidup di kaki gunung Pusuk Buhit. Ayam jantan yang diposisikan di pucuk paling atas pohon hayat, diinterpretasikan sebagai makhluk yang hidup di dunia atas (*Banua Ginjang*). Sedangkan ular yang diletakkan di bawah pohon hayat, bisa jadi di representasikan sebagai makhluk yang berasal

dari dunia bawah (*Banua Toru*), yang dalam mitologi Batak Toba, ular tersebut disebut dengan Naga Padoha Ni Aji.

Penggunaan warna hitam, merah dan putih, memang sudah diakui oleh Mangatas sebagai warna yang mewakili kosmologi pada warna kebudayaan Batak Toba, yang dalam implementasi peletakkannya dalam budaya Batak Toba adalah warna yang digunakan dalam ukiran ragam hias *gorga* yang difungsikan untuk memperindah rumah adat Batak Toba. *Gorga* dalam Batak Toba juga memiliki makna dan aturan fungsi, dan tidak boleh sembarangan dalam meletakkannya.

Dalam kosmologi kebudayaan Batak, warna putih merupakan warna yang menyimbolkan dunia atas (*Banua Ginjang*). Warna merah menyimbolkan dunia tengah (*Banua tongah*), dan warna hitam menyimbolkan dunia bawah (*Banua Toru*). Sedangkan pada karya yang berjudul “Mulanya Si Raja Batak” pada gambar 4.7, konsep penggunaan tentang dunia atas, dunia tengah dan dunia bawah, sama sekali tidak terepresentasikan pada karya.

Konsep filosofis pohon hayat banyak ditemukan dalam beberapa kebudayaan etnik di Indonesia dan di India. Di Indonesia, pohon hayat ditemukan pada relief-relief di candi-candi dan juga di beberapa motif batik klasik, juga pada kain tenun di Lampung, Kroe Sumatera Selatan serta pada kain sarung dan songket dari Lombok. Kajian tentang pohon hayat yang dituliskan oleh Darsono Sony Kartika, dalam bukunya yang berjudul “Budaya Nusantara. Kajian Konsep Mandala dan Konsep Triloka terhadap Pohon Hayat pada Batik Klasik” menjelaskan bahwa pohon hayat merupakan pohon surga (*kalpavrskā*) atau pohon harapan. Pohon hayat memberikan interpretasi simbolisme yang menggambarkan

keyakinan tentang kekuatan yang mampu memberikan harapan yang datang dari khayangan, yang memberikan pengharapanan terhadap kelahiran manusia (Kartika, 2007: 17-18).

Dari relasi tanda-tanda yang sudah dipaparkan di atas, memberikan interpretasi pada karya yang berjudul “Mulanya si Raja Batak”, bahwa mitos turunnya si Raja Batak di gunung Pusuk Buhit pada kebudayaan Batak Toba, yang tetap harus melanjutkan hidup sebagai manusia di dunia dengan mengharapkan kehidupan lainnya, yaitu keturunan, dengan memanfaatkan keberadaan binatang-binatang di sekitarnya.

Mangatas Pasaribu menjelaskan narasi pada karyanya yang berjudul “Mulanya Si Raja Batak” di atas, bahwa pohon hayat sebenarnya adalah hubungan kita dengan Tuhan. ia membuat karya seni lukis ini, berlandaskan dalam mitologi orang Batak. Dimana orang Batak Toba mengakui bahwa si Raja Batak turun dari dunia atas ke Gunung Pusut Buhit, yaitu gunung paling tinggi di kawasan Danau Toba, yang sekarang masuk ke kabupaten Samosir. Yang menurut Mangatas bahwa kepercayaan orang Batak Toba terhadap mitologi si Raja Batak itu sah-sah saja. Kemudian, Mangatas menterjemahkannya ke dalam lukisan dengan tiba-tiba menggambarkan petir berwarna merah yang turun dari langit dan menjadi orang. Warna merah menurut Mangatas adalah warna kehidupan. Binatang-binatang yang ada di tanah Batak Toba yang diambil sebagai simbol, binatang-binatang yang dipilih, merupakan binatang yang selalu dicatat dalam mitologi kebudayaan Batak Toba, salah satunya adalah gajah. Mangatas menjelaskan: “makanya ada cerita Gajah *Dopak*, kemudian gagangnya pisau

Sisingamangaraja itukan berbentuk gajah”. Mangatas juga menjelaskan bahwa kuda dalam mitologi Budaya Batak Toba disebut sebagai tunggangan Batara Guru, sedangkan kerbau sebagai binatang yang dapat memenuhi asupan gizi yang diambil dagingnya, diperah susunya, serta tenaganya dipakai untuk membajak sawah dan digunakan sebagai penarik pedati. Kemudian ular dalam mitologi orang Batak Toba disebut sebagai *Naga Padohala*. Dan dari kisah itulah, konon ceritanya berkembang orang Batak yang pergi merantau kemana-mana ke seluruh penjuru angin. Dilukiskan olehnya pohon hayat yang secara filosofis sebagai pohon kehidupan atau pohon sejarah, dari situlah berkembangnya beranak pinak manusia yang dinamakan Batak. Sedangkan ayam yang berada di atas pohon hayat tersebut disebut dengan *manuk-manuk* sebagai penghubung dunia atas dan dunia bawah.

Menurut Agus Priyatno perihal narasi simbolik karya Mangatas yang berjudul “Mulanya Si Raja Batak”, sebagai berikut:

Gambar 4. 7 lukisan berjudul Mulanya Si Raja Batak. Warna dominan hijau, hitam, merah, putih. Segitiga berwarna hijau, asap mengepul, ada figur orang dalam kotak putih, dan ada beberapa binatang berjalan. Ada juga bulan, dan ornamen tradisional Batak. Lukisan yang berusaha mengisahkan asal mula masyarakat Batak berdasarkan cerita rakyat atau *folklore*.⁷⁴

Kisah manuk Hulambujati dan pohon hayat pada lukisan Mangatas Pasaribu di atas, adalah sebagai berikut:

Pohon Tumburjati kelihatan selalu ramai seperti ranting dan daunnya. Di sanalah mereka mendapat pengetahuan atas berbagai hal, termasuk kodrat masing-masing. Kalau daun Tumburjati gugur, semua penghuni kahyangan langsung dapat mengartikannya. Daun-daunnya

⁷⁴Pendapat Agus Priyatno dalam bentuk tertulis yang dikirimkannya via email pada hari minggu, tanggal 09 Juli 2017.

yang menangkap ke lapis langit pertama dan tertinggi seakan memohon agar tidak gugur sebelum waktunya. Namun ada kalanya dari daun termuda terpaksa jatuh bersama ranting yang patah.

Di puncak ketinggian pohon kehidupan itu hinggap seekor unggas bernama Manuk Hulambujati. Tidak terbayangkan ketinggian pohon kehidupan itu. Sehingga ada kalanya nama pohon itu disebut Hariara Sundung di Langit, yang artinya beringin yang condong di langit. Manuk Hulambujati tentu selalu hinggap di puncaknya pada waktu-waktu tertentu; di suruh atau tidak. Namun unggas itu adalah induk tiga telur besar yang pernah mengandung Batara Guru serta dua dewa lain yang bernama Debata Sori dan Mangalabulan. Suatu ketika juga Manuk Hulambujati bersedia mengeramkan tiga telur lagi; kelak yang dikandungnya adalah pasangan ketiga sang dewa. Siboru Parmeme menjadi pasangan Batara Guru, Siboru Parorot untuk Debata Sori, dan Siboru Panuturi untuk Mangalabulan. Siboru Deak Parujar adalah putri bungsu Batara Guru.⁷⁵

Mitos atau kisah mitologi tentang pohon hayat pada Batak Toba yang disebut dengan pohon Tumburjati dan disebut juga dengan pohon Hariara Sundung di Langit beserta ayam (*manuk Hulambujati*) yang bertengger di atasnya, serta kisah Naga Padoha Ni Aji sangat bertalian dengan kisah Si Boru Deak Parujar yang sudah peneliti paparkan ceritanya pada analisis karya Mangatas Yang berjudul “Si Boru Deag Parujar”. Konon, hingga saat ini, apabila terjadi gempa, masyarakat Batak Toba percaya, bahwa Naga Padoha Ni Aji sedang menggeliatkan tubuhnya. Kisah Si Raja Batak yang berasal dari gunung Pusuk Buhit pun, telah peneliti sunting dari www.kompasiana.com, sebagai berikut:

Pusuk Buhit, adalah gunung yang awalnya bernama Gunung Toba memiliki ketinggian 1.500 meter lebih dari permukaan laut dan 1.077

⁷⁵Kisah, pohon hayat kebudayaan Batak Toba yang disebut Pohon Tumburjati atau Hariara Sundung di Langit, dan kisah manuk Hulambujati, dapat dilihat di <https://pungsin.wordpress.com/2009/11/21/kisah-si-boru-deak-parujar/>

meter dari permukaan Danau Toba. Ada tiga kecamatan yang berada langsung di bawah gunung tersebut yakni Kecamatan Sianjur Mula-mula, Kecamatan Pangururan, dan kecamatan Harian Boho. Patung Keturunan Guru Tatea Bulan (Si Raja Lotung) Berawal dari Siboru Deak Parujar yang turun dari langit.

Dari perkawinan Siraja Odap-Odap dengan Si Boru Deak Parujar yang sepakat menjadi suami-istri, melahirkan pasangan manusia pertama di bumi dengan nama Raja Ihat Manisia dan Boru Ihat Manisia. Dari generasi pertama ini lahir tiga anak yaitu Raja Miok-miok, Patundal Na Begu dan Si Aji Lapas-lapas. Dari ketiga anak tersebut hanya raja Miok-miok memiliki keturunan yaitu Eng Banua. Generasi berikutnya Eng Domia atau Raja Bonang bonang yang menurunkan Raja Tantan Debata, Si Aceh dan Si Jau. Hanya Guru Tantan Debata pula yang memiliki keturunan yaitu Si Raja Batak. Mulai dari garis Si Raja Batak, asal-usul manusia Batak bukan dianggap legenda lagi tapi menjadi tarombo atau permulaan silsilah. Pada generasi sekarang telah dikenal aksara atau lazim disebut Pustaha Laklak. Sebelum meninggal, Si Raja Batak sempat mewariskan "Piagam Wasiat" kepada kedua anaknya Guru Tatea Bulan dan Raja Isumbaon. Guru Tatea Bulan mendapat "Surat Agung" yang berisi ilmu pedukunan atau kesaktian, pencak silat dan keperwiraan. Raja Isumbaon mendapat "Tumbaga Holing" yang berisi kerajaan (Tatap- Raja), hukum atau peradilan, persawahan, dagang dan seni mencipta. Guru Tatea Bulan memiliki sembilan anak yaitu Si Raja Biak-biak, Tuan Saribu Raja, Si Boru Pareme (putri), Limbong Mulana, Si Boru Anting Sabungan (putri), Sagala Raja, Si Boru Biding Laut (putri), Malau Raja dan Si Boru Nan Tinjo (maaf, konon seorang banci yang dalam bahasa Batak disebut si dua jambar). Dari keturunan Guru Tatea Bulan terjadi pula perkawinan incest. Antara Saribu Raja dengan Si Boru Pareme. Ini yang menurunkan Si Raja Lontung yang kita kenal marga Sinaga, Nainggolan, Aritonang, Situmorang, dan seterusnya. Pada umumnya orang Batak percaya kalau Siraja Batak diturunkan langsung di Pusuk Buhit. Siraja Batak kemudian membangun perkampungan di salah satu lembah gunung tersebut dengan nama Sianjur Mula-mula Sianjur Mula Tompa yang masih dapat dikunjungi sampai saat ini sebagai model perkampungan pertama. Letak perkampungan itu berada di garis lingkaran Pusuk Buhit di lembah Sagala dan Limbong Mulana. Ada dua arah jalan daratan menuju Pusuk Buhit. Satu dari arah Tomok (bagian Timur) dan satu lagi dari dataran tinggi Tele.

Narasi simbolik dari karya Mangatas yang berjudul "Mulanya Si Raja Batak" ini merupakan kisah mitology yang kompleks, perihal dari kisah dunia atas (*Banua Ginjang*) kemudian pembentukan alam semesta yang disebabkan oleh Si

Boru Deak Parujah hingga kelahiran pasangan manusia pertama di bumi dengan nama Raja Ihat Manisia dan Boru Ihat Manisia, yang menjelaskan secara jelas garis keturunan mereka hingga lahirnya Si Raja Batak. Mitos ini terasa kental milik kebudayaan Batak Toba, karena dijelaskan secara demografi yang merupakan wilayah kebudayaan Batak Toba, yang secara historis, gunung Pusuk Buhit dijelaskan adalah gunung Toba.

4.1.2.1.3 Struktur naratif karya seni lukis berjudul Terlihat Damai Duniaku

Karya seni lukis Mangatas Pasaribu yang berjudul “Terlihat Damai Duniaku” pada gambar 4.8, pernah dipamerkan pada Pameran Karya Pengajar Seni Rupa tahun 2013 yang bertajuk “Melihat/Dilihat” tanggal 13-25 Juni di Galeri Nasional Indonesia. Dan karena aktivitas pameran tersebut, Mangatas dianugerahi piagam penghargaan oleh rektor Unimed Prof. Dr. Ibnu Hajar, M.Si, dengan harapan semoga menjadi motivasi untuk berkarya yang lebih baik lagi.



Gambar 4.8

Karya Mangatas Pasaribu, “Terlihat Damai Duniaku”, 2011, 100 x 100 cm, cat minyak di atas kanvas. Sumber foto: Katalog Pameran “Melihat/Dilihat” (2013).

Karya di atas, dilukiskan oleh Mangatas dengan komposisi minimalis dengan teknik goresan yang ekspresif, dengan tetap menggunakan elemen warna merah, hitam dan putih, serta menambahkan warna hijau pada beberapa daun. *Background* pada lukisan menggunakan paduan warna hitam dan putih dengan menggunakan teknik *broken color* atau percampuran warna yang saling menumpuk dan ekspresif. Pada bagian atas, Mangatas melukiskan segumpalan setengah lingkaran berwarna putih. Pada bagian inti tengah gumpalan putih tersebut terdapat titik-titik putih, kemudian ada garis putus-putus yang biasanya digunakan sebagai wujud ekspresi hujan pada gambar anak-anak. Garis-garis putih tersebut merupakan representasi wujud garis hujan yang turun menuju

gumpalan bulat oval berwarna merah, yang komposisinya diletakkan di bagian tengah kanvas sedikit menurun ke bawah.

Pada gumpalan merah berbentuk oval horijontal tersebut, terdapat titik-titik berwarna kuning keemasan yang berada tepat di bawah garis hujan, yang kemudian di bawahnya terdapat tujuh buah helai daun berwarna hijau yang komposisinya diletakkan saling berjejer secara horijontal, walaupun tidak benar-benar rapi terjejer (berirama). Pada daun-daun tersebut terdapat titik-titik berwarna merah seperti tetesan darah yang diletakkan pada tiap-tiap helai daun. Di bawah dan sedikit berada pada gumpalan merah tersebut terdapat seekor ular yang cukup besar, yang dilukiskan dengan hanya menggunakan esensi garis hitam saja, jadi ular tersebut bertubuh transparant. Cara melukiskan objek-objek yang seperti ini memang sering dilakukan oleh Mangatas Pasaribu.

Melihat relasi antar tanda dan simbol-simbol yang digunakan Mangatas Pasaribu yang sudah dideskripsikan di atas, beserta menganalisis kaitannya dengan judul yang dikenakan, yaitu “terlihat Damai Duniaku”. Seperti biasa, Mangatas Pasaribu selalu menggunakan kosmologi warna Batak Toba pada karyanya, yaitu warna merah, hitam, putih dan menambahkan warna hijau sebagai simbol kesuburan, dan pada karya ini, warna hijau diwakili pada bentuk daun. Mangatas juga selalu membagi karya pada tiga bagian, yaitu dunia atas, dunia bawah dan dunia tengah, hal ini dapat dianalisis dengan komposisi yang digunakannya, seperti gumpalan putih setengah lingkaran yang memiliki titik-titik berwarna putih yang mengeluarkan air hujan, yang dapat diinterpretasikan sebagai kehidupan suci dan bersih yang berasal dari dunia atas, yang memberikan

anugerah dengan memberikan hujan. Dengan turunnya hujan, akhirnya tumbuhlah bintik-bintik berwarna kuning keemasan pada gumpalan bidang berwarna merah yang dapat diinterpretasikan sebagai benih-benih beras atau benda lainnya yang membawa kesejahteraan kepada kehidupan manusia yang berada di dunia tengah, yang diwujudkan berbentuk bulatan berwarna merah, merupakan suatu bidang dapat diinterpretasikan sebagai tempat (dunia tengah) dimana tumbuhnya bibit-bibit tumbuhan yang dapat memenuhi kebutuhan kehidupan. Pada daun berwarna hijau yang terdapat titik-titik merah darah tersebut, peneliti interpretasikan sebagai sebuah ritual persembahan kepada dewa orang Batak Toba, sebagai wujud terimakasih. Sedangkan ular yang dilukiskan oleh Mangatas Pasaribu, peneliti menafsirkannya sebagai binatang yang hidup di dunia bawah. Dengan mengkaitkan judul karya yang berjudul “Terlihat Damai Duniaku”, peneliti merasa ada sesuatu yang bersifat paradoks, sepertinya terlihat damai, tetapi belum tentu damai. Apakah ini ada kaitannya dengan gambar ular besar yang keluar dari dunia bawah dalam lukisannya? Yang siap memangsa dan mengintai makhluk yang hidup pada dunia tengah? Sebagai mana yang kita ketahui bahwa ular memang membawa dampak yang baik dalam siklus kehidupan, yaitu memangsa hama-hama pada pertanian, tetapi juga menjadi ancaman bagi jiwa manusia. Mungkin, hal ini bisa dikaitkan mengapa Mangatas membuat dunia tengah berwarna merah, yaitu sebagai simbol hati-hati bila tinggal di dalamnya, ada yang mengintai, yaitu ular.

Dalam mitologi Batak Toba, ular pertama sekali digambarkan dengan sosok yang namanya Naga Padoha, yang mengganggu dan suka kepada si *Boru*

Deang Parujar. Sosok Naga Padoha inilah yang diceritakan suka mengganggu si *Boru* Deang Parujar dan keturunannya. Konon, apabila terjadi gempa, orang Batak percaya bahwa itu adalah perbuatan dari Naga Padoha.

Dijelaskan oleh Mangatas Pasaribu pada karyanya yang berjudul “Terlihat Damai Duniaku” di atas, bahwa gambar ular pada karyanya merupakan lambang dunia bawah. Ia menyebutkan bahwa dalam filosofi budaya Batak, dunia ini dibagi atas tiga bagian. Putih dunia atas yang dilambangkan dengan burung, yang dapat diinterpretasikan dalam wujud malaikat, atau mungkin apabila ingin berkomunikasi dengan dunia atas membutuhkan makhluk yang ada sayapnya. Sementara dunia tengah tempat hunian manusia, disimbolkan dengan berwarna merah, sebagai simbol atau lambang kesuburan. Mangatas memberikan permissalan, seperti kalau orang lagi sakit, darahnya akan ditambah atau diinfus untuk menambah kesuburan dan kesehatan. Makanya di tanah Batak ada upacara yang disebut dengan *Mangalahat Horbo*, yaitu pesta besar dengan mengurbankan kerbau, yang biasanya dilakukan setelah panen. Ketika mengurbankan kerbau tersebut darahnya ditumpahkan ke tanah dengan dibiarkan tergenang. Mangatas menterjemahkan dalam ritual persembahan tersebut karena bumi kurang merah, sehingga dikurbankanlah darah kerbau itu. Sedangkan dunia bawah adalah dunia hitam, gelap yang disimbolkan dengan ular (*Naga Padoha*). Lantas Mangatas menggambarkan warna hijau pada daun sebagai simbol kesuburan dan kehidupan, karena dengan menanam pohon dan sayur-sayuran, muncul warna hijau dari bumi, karena sudah diturunkan hujan dari atas. Mangatas juga menyebutkan, bahwa pada karyanya, ada kekayaan yang disimbolkan dengan titik-titik kuning yang

disimbolkan sebagai emas atau padi. Mangatas menyimbolkan bahwa warna kuning adalah simbol kemakmuran bagi kita, dengan mengkaitkan bulir-bulir padi yang berwarna kuning dan menghubungkan pada kebudayaan Melayu yang juga memiliki filosofi warna kuning-nya dengan emas. Karena dari panen padi yang melimpah, lalu hasil kekayaan disimpan dengan emas. Sedangkan dari segi estetika, Mangatas bermain warna untuk menonjolkan objek-objek yang didepan dengan memberikan campuran warna hitam putih pada *background*.

Untuk menganalisis karya Mangatas Pasaribu, memang memiliki narasi yang sifatnya misteri dan memerlukan dialog verbal olehnya. Apalagi bagi apresiator pemula dan baru pertama sekali mengamati karya seni lukisnya. Tetapi, bagi mereka yang sudah mengenal Mangatas dalam proses berkarya, tentunya sudah mengetahui bahwa yang dinarasikan oleh Mangatas dalam karyanya adalah narasi tentang budaya Batak Toba. Sebagai seorang penikmat dan apresiator karya seni, kritikus dan peneliti sekalipun pasti membutuhkan penjelasan langsung oleh Mangatas untuk menarasikan karyanya. Apa yang dimaksud olehnya? Apakah memang hal ini sengaja dilakukan oleh Mangatas agar para apresiator berdialog dengannya? Apalagi karyanya sedikit susah ditebak, karena tampilannya yang modern minimalis, dengan goresan ekspresif tetapi mengangkat tema tradisi.

4.1.2.1.4 Struktur naratif karya Instalasi berjudul *Gombor*



Gambar 4.9

Karya instalasi Mangatas Pasaribu, "*Gombor*", 2007, media seng, 3 dimensi
Sumber foto: Fitri Evita.

Karya instalasi Mangatas Pasaribu yang berjudul "*Gombor*" di atas, memang sama sekali tidak mengangkat tema budaya tradisi Batak Toba, melainkan lebih bersifat nasional. Apalagi dari objek yang ditampilkannya, merupakan benda yang berasal dari tanah Jawa, dan diberikannya judul dengan bahasa Jawa, yaitu "*Gombor*". Karya yang pernah lulus seleksi dan dipamerkan pada Pameran Seni Rupa Nusantara di Galeri Nasional Jakarta pada tahun 2007.

Gombor merupakan sebuah benda yang berfungsi sebagai alat untuk menyiram bunga, dan tanaman sayur-sayuran. Mangatas membuatnya dengan ukuran yang cukup besar, berbeda dari ukuran biasanya, yaitu mencapai setinggi pinggul orang dewasa. Mangatas mendesain *gombor* tersebut menjadi memiliki pintu yang dapat dibuka dan di tutup, dan memiliki kunci pengait untuk menguncinya. Di dalam *gombor* tersebut terdapat rak tiga tingkat pada sisi kanan dan kirinya, yang dapat menata dan menyimpan *gombor-gombor* lainnya yang

berukuran sangat kecil, dan jumlahnya mencapai puluhan. Dimana pada tingkat paling atas, *gombor-gombor* kecil tersebut tidak diletakkan olehnya. Setelah *gombor* utama ditutup, *gombor-gombor* kecil tersebut tidak tampak. Seolah-olah pada tingkatan lantai atas pada *gombor* besar merupakan lantai dasarnya.

Membaca tanda-tanda simbolis yang dibuat oleh Mangatas dalam karya instalasinya ini, sarat akan makna dan kritik. Melihat secara semiosis dari *gombor* yang didesain memiliki tiga lantai dan menyimpan *gombor-gombor* kecil lainnya dengan *gombor* yang bisa ditutup dan dibuka, ini menggambarkan tentang sebuah benda yang berfungsi untuk menyiram air ke tanaman sayur-sayuran atau bunga yang dijadikan alat oleh pemiliknya, yaitu manusia sekaligus orang yang mendesainnya.

Dari judulnya "*Gombor*" yang merupakan bahasa Jawa, dan benda yang berasal dari Jawa, dapat dikonotasikan bahwa Mangatas bermaksud menunjukkan tentang seseorang yang "besar" yang berasal dari pulau Jawa. Seseorang "besar", dapat dikonotasikan sebagai seseorang yang memiliki jabatan tinggi dan kekuasaan tinggi, yang mungkin berasal dari pulau Jawa.

Konotasi lainnya yang bisa diperoleh adalah bahwa *gombor* tersebut merupakan alat yang sebenarnya memiliki fungsi pemberi kehidupan, membawa air, dan menyiramkannya bagi tanaman yang membutuhkannya. Tetapi dengan *gombor* yang dimanipulasi dengan mendesainnya menjadi memiliki tiga lantai, dan dengan menyimpan *gombor-gombor* kecil lainnya di lantai dasar dan dua. Hal tersebut menyiratkan bahwa benda tersebut tidak berfungsi dengan sepenuhnya, karena terdapat kecurangan dengan meyalurkan air yang cuma sedikit, sehingga

kurang bisa mencukupi kebutuhan air yang dibutuhkan oleh tanaman lainnya. Bila benda *gombor* tersebut dipersonifikasikan sebagai manusia, bisa dikonotasikan bahwa manusia atau orang “besar” tersebut mencurangi kinerjanya, dengan memanipulasinya, dan memiliki orang-orang kecil lainnya di dalam kecurangan tersebut, yang semuanya tersusun dan tersimpan rapi. Dan bila air diibaratkan sama dengan uang yang bisa membawa dampak kesejahteraan bagi orang banyak, bisa jadi merupakan wujud kerjasama untuk memanipulasi data keuangan yang seharusnya memang harus dikeluarkan (anggaran), yang uang-uang hasil penipuan (korupsi) tersebut disimpan secara apik atau sudah masuk ke *gombor-gombor* kecil (orang-orang kecil) lainnya.

Narasi yang peneliti jabarkan dengan mengkaji dan menganalisis karyanya di atas secara semiotis dan hermenutik, bergaris lurus dengan narasi yang dipaparkan oleh Mangatas ketika mewawancarainya. Mangatas menjelaskan:

Munculnya ide ini ketika kejadian di Aceh tsunami, sangking susahnyanya membagikan bantuan makanan, minuman sampai memanfaatkan helikopter, karena tempat pendaratan helipet gak punya, sementara jalan darat juga susah untuk menempuhnya. helekopter memberikannya dengan dijatuhkannya ke bawah, artinya itukan bantuan, bantuan yang dicurahkan dari atas. Lantas aku teringat lagi ketika musim kemarau di Jawa, petani-petani akan menyirami tanamannya dengan *gombor* (bahasa Jawanya), itu ku kaitkan. Artinya bantuan itu kan dicurahkan (istilahnya kan), lantas bantuan ke daerah-daerah tertinggal juga kan istilahnya dicurahkan. Pemerintah juga membuat itu. Tetapi apa yang terjadi? Kadang-kadang bantuan yang dikucurkan (berarti dari ketinggian). Yang dikucurkan itu tidak semuanya sampai kepada masyarakat yang membutuhkannya. Kadang-kadang malah membuat kroni-kroninya, bantuan itu kroni-kroninya dulu yang mendapatkan. Dibagi-bagi, paling tidak pejabat itu (dia), anaknya, keluarganya, kroni-kroni dia. Setelah dapat semua itu, barulah sisanya yang dikucurkan. Tetapi mereka selalu mengemas itu dengan baik kan? Aku membuat kuncinya sangat cantik, seperti pejabat itu mengemas korupsinya agar tidak akan nampak, mereka membuat mungkin proposal ini-ini, sangat dikemas baik-baik, sehingga orang susah menuduhnya korupsi, lantas

kalau orang melihat ini, kalau ini di isi air, tetapiakan hanya sepertiga, orang tidak akan mungkin meraba-merabanya ini. kalau diisi air, ternyata yang dibagikan/yang dikucurkan hanya sepertiga, ternyata kalau dibongkar semua, sudah dibagi-bagi.⁷⁶

Jadi, karya yang berjudul “*Gombor*” dibuat berdasarkan kritik terhadap bantuan yang disalurkan pemerintah kepada korban tsunami di Aceh, dan korban bencana-bencana alam lainnya. Konsep atau gagasannya mengambil dari sifat *gombor* yang menyimpan air dan untuk mengucurkan air kepada tanaman-tanaman yang membutuhkannya, tetapi hanya sepertiga saja yang dikucurkan, selebihnya sudah dikorupsi bersama.

Kendati demikian, karya Mangatas yang berjudul “*Gombor*” tersebut, dapat juga diterapkan terhadap kritik terhadap pemerintah yang memiliki anggaran-anggaran dalam segala bidang, bukan hanya tentang bencana alam saja. Pada kenyataannya, dan yang seharusnya dikeluarkan, malah tersimpan di dalam kantong oknum-oknum yang duduk di dalam dinas-dinas pemerintahan.

Bidang-bidang tersebut bisa saja dalam bidang pendidikan, kesenian, pembangunan infrastruktur, kesehatan, serta pelayanan kepada masyarakat (sosial). Andaikan bisa berandai-andai, Indonesia akan jauh lebih baik lagi bila tidak ada oknum-oknum yang korup.

Karya Mangatas yang berjudul “*Gombor*” tersebut, merupakan karya-karya yang tak lekang oleh waktu. Karya yang sarat akan kritik dan terus mengingatkan kepada kita: bangsa Indonesia dan jajaran orang-orang yang menduduki kursi kepemimpinan di segala bidang dalam pemerintahan Indonesia.

⁷⁶Wawancara dengan Pangatas Pasaribu pada hari Senin, tanggal 19 Juni 2017, di rumahnya di jl. Damai (STM), no. 6, Medan, pukul 10.39 WIB.

Sayang, Mangatas tidak menampakkan identitas dirinya pada karya instalasi yang berjudul “*Gombor*” ini. Misalnya, dengan mewarnai *gombor* dengan warna merah, sebagai simbol berhati-hati dan bahaya sekaligus warna yang ada pada kosmologi budaya Batak Toba, yang menyimbolkan dunia tengah (*Bonua Tongah*), sebagai arena politik dan tragedi kehidupan berlangsung.

4.1.2.1.5 Struktur naratif karya *performance art* dan seni instalasi berjudul **Terjerembab**



Gambar 4.10

Performance art dan instalasi Mangatas Pasaribu, “*Terjerembab*” meja datar, cermin, botol minuman kaleng, dan pipet, pada 24 Januari 2014 di Gedegap.
Sumber foto: dokumen Gedegap.

Karya *performance art* Mangatas yang berjudul “*Terjerembab*” pada foto di atas, merupakan karya tiga dimensi yang memanfaatkan ruang dan waktu, dengan hasil akhirnya berupa karya instalasi. Wujud instalasinya merupakan

lanjutan dari karya instalasinya yang pernah dipamerkan pada pameran Seni Rupa Kontemporer, “Pameran Rupa – Rupa Seni Rupa 1994” di Taman Budaya Yogyakarta dengan judul “*Tonggo Padao Mara*”, dalam rangka memperingati hari AIDS sedunia (lihat gambar 2.30) tetapi memiliki perbedaan pada komposisi cermin dan sedikit terjadi penambahan pada objeknya.

Pada proses berkarya “Terjerembab”, Mangatas terlebih dahulu sudah mempersiapkan karyanya instalasinya dengan meja yang dicat berwarna hitam berukuran 2,40 x 2,40 meter setinggi 30 cm. Di atas meja tersebut, Mangatas menyusun cermin-cermin yang berukuran sama, disusun berjarak seperti pada papan catur yang terdiri dari 8 baris dan 8 kolom, dan Mangatas juga memasang potongan-potongan cermin berukuran sama yang digantungkan di langit-langit, dengan komposisi cermin menghadap kebawah dan tidak beraturan. Tujuannya agar mendapat refleksi seni pantulan dari objek instalasi di bawahnya.



Gambar 4.11

Proses persiapan dan *Performance art* dan instalasi Mangatas Pasaribu, “Terjerembab”, pada 24 Januari 2014 di Gedegap.

Sumber foto: dokumentasi Gedegap.

Pengertian *performance art* sebagai bagian dari seni konseptual (*conceptual art*) yang membebaskan dari material tertentu serta mencari alternatif baru yang merupakan transformasi narasi (teks tertulis maupun verbal) ke dalam bentuk-bentuk teatral, personal maupun kolektif, telah dilakukan oleh Mangatas Pasaribu dalam proses *performance art*-nya, sembari menarasikan secara verbal

terlebih dahulu judul beserta konsep atau gagasannya dalam berkarya. Mangatas juga menarasikan apa yang dimaksud dengan terjerembab pada karyanya, sembari menyusun objek-objek pendukung dalam karya instalasinya, berupa kaleng minuman bekas yang sudah dicat dengan berwarna merah dan pipet (sedotan plastik) berwarna putih. Kaleng-kaleng tersebut disusun dan ada beberapa yang diremas dengan tekanan remasan yang tidak sama pada setiap kaleng. Pada kaleng yang diletakkan pertama kali masih memiliki komposisi kaleng yang utuh (belum terkena remasan tangan Mangatas), dengan memasukkan tiga buah pipet sekaligus di dalamnya. Pada kaleng kedua, sudah terdapat bekas remasan walaupun sedikit, begitu seterusnya sambil menarasikan dan memaparkan tentang kasus-kasus perihal pergaulan bebas, narkoba, dunia hitam dan rasa malas pada anak-anak muda. Mangatas melakukan *perform* sambil meremas dan menyusun kaleng-kaleng pada tiap bidang meja dan cermin, dan jarak spasial cermin yang disediakan di atas meja. Hingga pada susunan kaleng terakhir, Mangatas menginjak dengan keras kaleng tersebut. Dimana, pada tiap-tiap kaleng dimasukkan tiga buah pipet. Di dalam narasi yang dipaparkan oleh Mangatas, terkandung pesan bahwa hendaknya para anak muda atau siapapun berhati-hati dalam bersikap dan bergaul, agar tidak terjerembab. Bila sudah terjerembab, tidak akan mungkin dan susah untuk diperbaiki, seperti pada kaleng-kaleng yang sudah peot teremas dan terinjak oleh Mangatas.

Setelah *performance art* Mangatas selesai, Mangatas memberikan souvenir kepada beberapa penonton yang hadir berupa kaleng minuman bekas berwarna merah yang sudah berisi tiga buah pipet, sebagai simbol ungkapan Terimakasih

karena sudah hadir menyaksikan *performance art* dan instalasinya. Kemudian dilakukan sesi tanya jawab mengenai gagasan dan konsep yang dibangun oleh Mangatas untuk para pengunjung atau penonton atau apresiator. Pada sesi tanya jawab tersebut, Mangatas menjelaskan bahwa warna yang digunakan adalah warna yang mewakili tentang kebudayaan Batak Toba, walaupun tidak ada narasi yang menuju kepada kebudayaan Batak Toba, tetapi warna-warna tersebut, adalah warna-warna yang sering ia pergunakan dalam berkesenirupaan, sekaligus mewakili dirinya yang seorang Batak Toba.

Membaca relasi tanda simbolis secara semiotis dengan mengaitkan judul dan menyaksikan proses penyusunan karya instalasi sekaligus dinarasikan secara verbal, sudah memunculkan interpretasi dan pemahaman yang sangat jelas perihal konsep dan gagasan berpikir Mangatas terhadap karyanya. Bahwa narasi yang terkandung pada karyanya adalah narasi yang bersifat persuasif, dengan mengajak dan menghimbau para penonton/apresiator agar tidak terjerembab. Gagasan ini bisa dikatakan tepat sasaran, bila dikaitkan dengan banyaknya penonton yang hadir yang sebagian besar adalah anak-anak muda. Narasi yang berisi nasehat ini juga bisa dan tepat olehnya sebagai orang tua yang memiliki anak-anak yang sedang tumbuh remaja, dan sebagai nasehat seorang dosen kepada mahasiswanya agar tidak terjerembab.

Bila elemen-elemen bentuk material yang digunakan oleh Mangatas dipersonifikasikan sebagai manusia, dan dikaitkan dengan judul dan gagasannya yang mengangkat nilai-nilai kemanusiaan agar tidak terjerembab, dapat diambil konotasi dengan mengibaratkan kaleng-kaleng berwarna merah itu sebagai

seorang gadis, dan pipet-pipet putih tersebut adalah para remaja laki-laki atau hanya laki-laki dengan beragam usia. Dengan mengaitkannya, bisa saja hal tersebut berkisah tentang seks bebas.

Cermin-cermin dari atas dan dari bawah yang terus saling menaggkap dan memantulkan bayangan, dapat dikonotasikan bahwa cermin-cermin tersebut adalah gambaran dari mata-mata yang memandang, yang mengetahui aib dan kejahatan atau sebagai saksi atas perbuatan manusia. Bila cermin yang berada di bawah bisa saja dipersonifikasikan sebagai mata-mata pengamatan manusia, sedangkan cermin yang digantungkan di atas adalah mata Yang Maha Kuasa.

Menurut Mangatas Pasaribu dalam wawancara dengannya perihal karya *performance art* dan instalasinya, Mangatas menjelaskan, bahwa: “Kita kadang-kadang tidak menyadari, kelakuan kita bisa membuat kita menjadi terjerembab.” Terjerembab adalah bahasa Medan yang artinya terjatuh tanpa sengaja. Mangatas menjelaskan bahwa “tanpa kita sadari, perbuatan kita, tingkah laku kita, membawa kita menjadi terjerembab dalam dunia hitam, terjerembab juga dalam pergaulan bebas. Dampaknya kita menjadi menderita”.

Jadi, ide Mangatas dalam memvisualkan dengan membuat karya instalasinya dari wadah minuman kaleng itu, melalui proses perenungan yang panjang dalam bagaimana dia memvisualkannya. Pilihannya jatuh kepada kemasan-kemasan minuman kaleng itu, karena ia menilai materialnya yang sangat lembut. “Jadi, ketika mau membentuk-bentuk sangat enak, tanpa membutuhkan alat bantu”, katanya. Mangatas menjelaskan dalam proses perenungan material yang digunakan, misalnya untuk menggepengkan besi, dia harus membutuhkan

las karbit untuk dipanaskan untuk mempenyotkannya. Kalaupun dia pakai botol, dia harus membutuhkan tungku untuk memanaskannya, supaya botol itu bisa dibentuk-bentuk. Tetapi dengan kaleng Mangatas tinggal memutarkannya saja. Jadi, keinginan untuk membentuk, bisa diekspresikannya dengan hanya memegang dan memutarkannya begitu saja.

Adanya tiga buah pipet dalam satu wadah pada karya Mangatas merupakan simbolisasi dari terjerembab yang terjadi karena ada aksi dan ada reaksi yang bergabung dengan orang-orang banyak. Dijelaskan oleh Mangatas, bahwa dia juga tetap memakai filosofi Batak dalam karyanya, yaitu dunia atas, dunia tengah, dunia bawah, dan tetap memasukkan warna merah, hitam dan putih. Dijelaskan olehnya tentang narasi yang terkandung, bahwa “apabila kita tidak mem-*balance* hubungan dengan dunia atas, artinya kan kita tetap masuk dalam dosa”. Walaupun karyanya dikemas dalam bentuk *pop art* sekali, Mangatas mempertegas bahwa “ruh Batak itu ada dari warna”. Secara proses *performance art*-nya, Mangatas menjelaskan bahwa susunan kemasan kaleng itu yang pertama dalam keadaan utuh, tetapi mulai baris ketiga-keempat itu sudah ada penekanan dan goresan dengan kukunya saja, yang lama-lama semakin rusak, hingga permukaan atas dan bawah dari kaleng sudah menyatu, yang dapat dinarasikan sebagai figur yang sudah hancur dan tak bisa tertolong lagi. Digambarkan olehnya sebagai berikut.

Misalnya terjerembab dalam narkoba, dia akan masuk penjara atau akan mati, sudah tak tertolong lagi. Begitu juga dalam dunia hitam, dan hidupnya secara pelan-pelan akan menuju keterjerembab itu. Sedangkan kaca-kaca itu, merupakan refleksi kehidupan. Jadi perbuatan kita akan terefleksi ke atas, sebagaimana kita mengemas, yang kuasa akan tau juga perbuatan kita.

4.1.2.2 Pola naratif karya seni rupa Mangatas Pasaribu

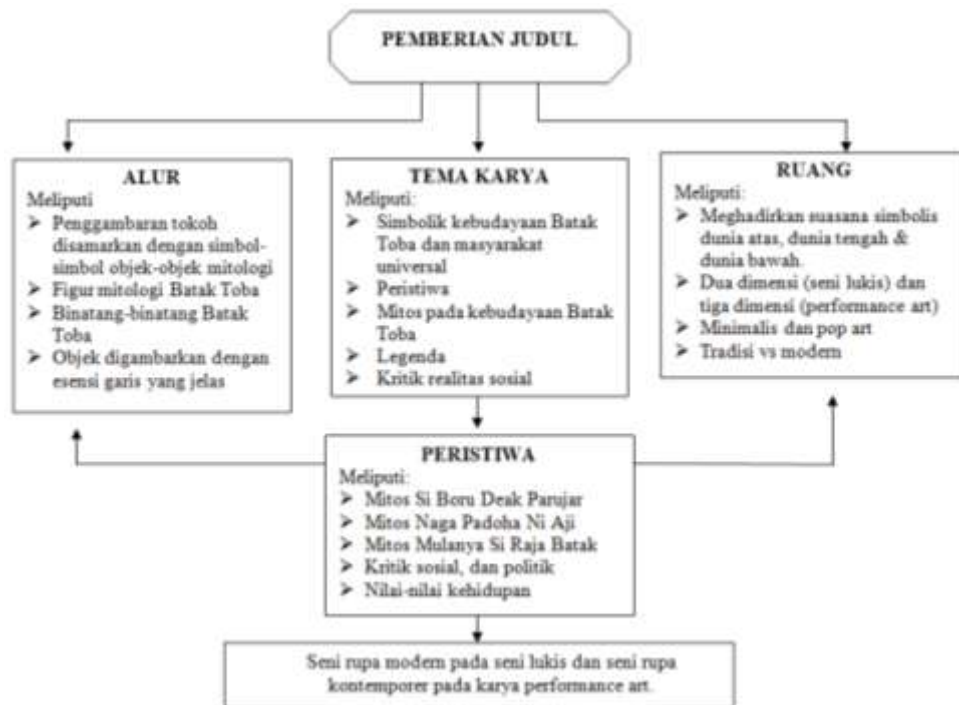
Melihat kecenderungan berkarya Mangatas baik dalam karya seni lukis, seni instalasi dan *performance art*, terdapat dua pola naratif di dalamnya, yaitu (1) pola naratif yang mengangkat dan mengkisahkan tentang mitos-mitos (foklor) dan kosmologi filosofis pada kebudayaan Batak Toba, dan (2) pola naratif yang mengkisahkan tentang kejadian-kejadian yang berkaitan tentang kehidupan sosial bermasyarakat dan berpolitik.

Pada karya Mangatas yang di analisis pada bab ini, dalam penggarapan estetika elemen kesenirupaannya disusun secara ekspresif, minimalism atau *pop art*, dengan hanya memperkuat esensi garis dan simbolisasi warnanya. Warna-warnanya dapat dibaca secara semiotis makna dan maksud Mangatas menggunakannya, berkaitan dengan filosofi dan narasi pada kebudayaan Batak Toba.

Jadi, melihat kecenderungan Mangatas dalam karya seni instalasi dan *performance art*-nya, dengan melihat caranya menggunakan dan menyusun elemen kesenirupaan dan gagasannya, merupakan karya-karya kontemporer yang tetap meminjam unsur-unsur seni rupa modern. Sedangkan pada karya seni lukisnya, masih memasuki wilayah seni lukis modern.

Pola naratif karya seni rupa Mangatas Pasaribu dalam bentuk bagan, adalah sebagai berikut:

Bagan 4.2
Pola Naratif karya seni rupa Mangatas Pasaribu



4.1.3 Struktur dan pola naratif karya seni lukis M. Yatim Mustafa

4.1.3.1 Struktur naratif karya seni lukis M. Yatim Mustafa

Karya-karya Yatim yang dikaji, dianalisis narasi simbolik yang terkandung di dalamnya, terdiri atas lima karya realis. Dibedakan atas tematik yang digagas pada karya. Karya-karya tersebut adalah karya seni lukis yang berjudul “*Tandok*”, “*Barcode*”, “*Still Life I*” yang bervisualisasi kuburan Cina, “*Still Life II*” yang bervisualisasi kuburan orang muslim, dan “*Still Life III*” yang bervisualisasi tumpukan sampah.

4.1.3.1.1 Struktur naratif karya seni lukis berjudul *Tandok*



Gambar 4.12

Karya M. Yatim Mustafa, "*Tandok*", 2012, cat minyak di atas kanvas.

Sumber foto: Dokumentasi M. Yatim Mustafa.

Pada karya Yatim yang berjudul "*Tandok*" di atas merupakan karya yang digarap dengan teknik realis. Lebih tepatnya beraliran realisme yang bertemakan tentang *human of interest* atau yang kerap disebut dengan realisme sosial. Sebagaimana yang diketahui bahwa penggarapan suatu karya seni lukis dengan teknik realis membutuhkan pengamatan indrawi (mata) yang baik untuk

menangkap objek-objek yang akan dilukiskan. Untuk melukiskannya, membutuhkan skill dan kesabaran yang tinggi, guna menghasilkan karya realisme dengan kualitas baik.

Karya yang berjudul “*Tandok*” di atas, digarap oleh Yatim dengan teknik realis yang menggambarkan tentang seorang nenek pengrajin *tandok*⁷⁷. Nenek tersebut bekerja menganyam di dapurnya dengan duduk meluruskan kaki (*selonjor*) di atas lantai yang masih dari tanah sambil memasak nasi menggunakan wadah priuk, dengan perapian/tungku yang terbuat dari tiga buah batu berbentuk bulat, dan berbahan bakar kayu. Di samping kanan tungku memasak terdapat botol berwarna hijau yang biasanya dipakai sebagai tempat untuk menyimpan minyak tanah. Di samping kirinya terdapat guci/tembikar yang diletakkan di atas bebatuan, yang pada sebagian sisi guci/tembikar tersebut digambarkan pecah, tetapi masih digunakan oleh si nenek. Dinding dapurnya terbuat dari kayu (papan) yang warnanya mulai nampak usang, tetapi masih terkesan kokoh. Pada dinding tergantung lampu *teplok* dan lampu *senter*.

Pada perawakan nenek yang dilukiskan oleh Yatim, memiliki tangan dan wajah keriput, dengan rambut yang digulung kebelakang. Dapat dilihat, bahwa nenek tersebut berusia sekitar 70-an tahun. Digambarkan olehnya nenek tersebut memakai baju putih berkerah dengan kancing depan yang sudah usang yang koyak pada bagian bahunya, sehingga kelihatan tali *kutang*-nya. Digambarkan juga bahwa si nenek mengenakan kain sarung tenun motif kotak-kotak berwarna pink biru yang masih terlihat bagus dan cerah warnanya. Sarung tenun ini

⁷⁷*Tandok merupakan wadah penyimpan beras pada kebudayaan Batak Toba, yang cara membawanya biasanya dengan dijunjung atau diletakkan di kepala untuk kepentingan acara adat.*

merupakan sarung tenun khas Batak Toba. Di samping kirinya, terdapat guci/tembikar bulat kecil yang masih kelihatan bagus. Sudah dua selesai *tandok* dianyamnya, hanya tinggal menyimpulkan anyaman akhir (*finishing*) pada sisi-sisinya. Sambil menganyam *tandok* yang ketiga, si nenek masih menunjukkan senyum di wajahnya.

Melihat relasi tanda awal yang sudah dipaparkan pada pendeskripsian karya di atas, mengandung narasi yang mengkisahkan tentang kemiskinan dari seorang nenek pengrajin *tandok*, didukung dengan penggambaran baju yang sudah koyak, *background* lukisan yang dapurnya masih terbuat dari kayu tua, dan terdapat tungku memasak api dengan bahan bakar kayu dan minyak tanah, guci/tembikar yang sudah retak dan pecah, lampu yang masih menggunakan lampu teplok dan *senter*, serta lantai dapur yang masih menggunakan tanah. Tetapi, nenek tua yang digambarkan berkisar 70-an tahun usianya ini, masih menunjukkan semangat hidup dan berjuang, terlihat dari banyaknya jumlah *tandok* yang dikerjakannya. Seorang pengrajin memang memiliki sifat sabar dan *telaten*. Selama ia menjadi pengrajin *tandok* sang nenek belum pernah menikmati terangnya listrik, ditandai dari lampu teplok dan lampu *senter*, atau tidak bisa memasang lantai pada dapurnya, sekalipun dengan semen. Jadi, untuk menyiasati waktu, si nenek menganyam *tandok* ketika matahari masih bersinar terang, sambil mengerjakan pekerjaan rumah (memasak). Guci/tembikar yang sudah pecah tetapi masih digunakan sebagai bukti bahwa si nenek masih tetap memanfaatkannya karena ketidak bisa membeli yang baru lagi, walaupun sebenarnya pada suatu

kebudayaan manapun, apabila sebuah wadah sudah pepocah atau retak, tidak boleh digunakan kembali.

Sedangkan *tandok* yang dianyam oleh si nenek, adalah simbol dari produk kebudayaan Batak Toba. Jadi kemungkinan mengkonotasikan bahwa nenek tersebut merupakan seorang nenek yang berlatar belakang kebudayaan Batak Toba, didukung dengan kain sarung tenun berwarna pink yang dikenakannya, yang memang merupakan sarung tenun khas Batak Toba. Keberadaan guci bulat kecil yang dilukiskan oleh Yatim yang diposisikan berada di sebelah si nenek, memang tidak bisa mengkonotasikan apa-apa, tetapi apabila telah melihat kesukaan Yatim yang melukiskan *still life* guci-guci pada beberapa karyanya, guci tersebut dapat dikatakan sebagai ikon dari dirinya, si pelukis.

Menganalisis relasi tanda-tanda dan simbol yang dilukiskan oleh Yatim pada karyanya yang berjudul "*Tandok*" di atas, yang dilukiskan pada tahun 2012, bisa mengkonotasikan bahwa suasana pada lukisan ini, merupakan suasana suatu pedesaan yang sudah mulai masuk arus modernisasi di dalamnya. Bahwa masyarakat Batak juga sudah berkembang dan tidak harus memiliki tungku yang terdiri dari tiga tungku (konsep *Dalihan Na Tolu*). Ditandai dengan nenek tersebut yang di setting sebagai tokoh utama, tidak duduk di dalam rumah panggung, malah duduk di atas tanah. Rumah-rumah berdinding kayu, dengan tetap berlantaikan tanah memang banyak ditemui pada hampir seluruh rumah sederhana di kawasan pedesaan Sumatera Utara dengan masyarakat yang berlatar etnik beragam.

Bila mengamati setting komposisi benda-benda yang ada di dapur, seperti tungku api yang diletakkan dekat dengan dinding (*mepet* ke dinding), itu hanyalah masalah penglihatan mata kita yang seolah-olah dinding tersebut terlalu mepet ke dinding. Kita tidak bisa memaksakan Yatim untuk melukiskan sesuatu yang menyiratkan keseharian orang Batak Toba yang masih memegang teguh tradisi. Dimana, orang Batak Toba memiliki konsep kekerabatan *Dalihan Na Tolu* (lihat pada bab II, hal. 67), yang disimbolkan dengan tiga batu atau tiga tungku pada dapurnya. Dilukiskan oleh Yatim, tungku yang terdiri dari tiga batu tersebut tidak diletakkan dekat/*mepet* ke dinding, yang bagi orang Batak Toba yang masih memegang unsur tradisinya tungku tersebut harusnya diposisikan agak ke tengah, dengan bagian atas tungku, dipasang rak guna meletakkan kayu-kayu bakar untuk memasak. Yang secara logika, kayu-kayu tersebut akan tetap kering apabila terkena asap dari tungku masak. Hal ini relevan saja, karena Yatim melukiskan karya tersebut pada tahun 2013, sebuah era di mana arus modernisasi sudah masuk ke desa-desa dan menjadikan masyarakat desa berkembang dengan pola hidup praktis.

Narasi karya seni lukis berjudul “*Tandok*” di atas, dipaparkan oleh Yatim dalam bentuk sajak, yang berjudul “*Tandok Batak*” sebagai berikut.

Buat nenek ku di Samosir
 Aku tau lapuk dan rapuhnya dinding rumah itu
 Selapuk ragam
 Pecah retak guci di sana
 Sepecah harapanmu dalam kehidupan
 Namun semangat kerjamu tetap membara
 seperti api tungku disana
 Jari jemari dan kaki tuamu menjadi saksi
 Namun karya-karyamulah
 yang menjembatani hubungan sosial di antara kami.

Puisi diatas dapat ditafsirkan kembali makna dan maksud dari si seniman. Sebagaimana bahasa merupakan salah satu simbol yang digunakan manusia untuk memungkinkannya menyampaikan makna dan memaknai simbol secara aktif. Manusia menafsirkan makna dari suatu kata atau ungkapan kejadian, dan meresponnya tergantung pada makna yang ditafsirkan (Kuntjara 2006: 17). Tafsirannya adalah sebagai berikut:

Puisi yang berisikan syair :”Buat nenek ku di Samosir”, tidak menyiratkan tentang kebudayaan Batak Toba, karena sebutan “nenek” pada Batak Toba adalah “Opung”. Syair: “Aku tau lapuk dan rapuhnya dinding rumah itu”; kata lapuk dan rapuh pada dinding sangat bersifat paradoks, karena pada karya, walaupun dapurnya hanya terbuat dari dinding kayu dan berlantaikan tanah, tekstur yang dilukiskan pada dinding kayu tersebut malah kelihatan lebih kokoh dan tebal. Hal ini karena didukung oleh faktor geografis wilayah Batak Toba yang banyak ditumbuhi pepohonan besar yang berkualitas baik, seperti kayu-kayu yang digunakan untuk membangun rumah adat Batak Toba. Syair: “Selapuk ragamu”; memang mengkonotasikan melemahnya tubuh sang opung yang memang sudah renta/tua. Syair: “Pecah retak guci di sana. Sepecah harapanmu dalam Kehidupan”; sepertinya dapat diterima tentang pecahnya guci atau tembikar yang masih digunakan, tetapi pecahnya harapan si opung dalam kehidupan sama sekali tidak tersirat pada ekspresi wajah si Opung, karena dilukiskan dengan wajah tersenyum. Yang terkesan adalah si Opung mensyukuri jalan kehidupannya, cocok dengan ungkapan syair berikutnya: “Namun semangat kerjamu tetap membara. Seperti api tungku di sana”; yang maknanya dapat dikonotasikan tentang konsep

kekerabatan *Dalihan Na Tolu*, yang terefleksi pada tungku yang terdiri dari tiga buah batu yang memang sudah dilukiskan oleh Yatim. Syair: “Namun karya-karyamulah yang menjembatani hubungan sosial di antara kami”. Pada syair terakhir tersebut, karya-karyanya adalah *tandok* yang memang merupakan produk budaya untuk keperluan adat, yang di dalamnya hanya bisa diisi oleh beras agar bisa dijunjung di atas kepala kaum perempuan. Di mana pada ritual-ritual adat yang berkaitan dengan masa peralihan pada masyarakat budaya Batak Toba, merupakan suatu realitas hubungan sosial masyarakat adat Batak Toba yang perlu dijaga dan dilestarikan oleh masyarakat modern Batak Toba.

Agus Priyatno menanggapi karya di atas sebagai berikut.

Lukisan 4.12 lukisan berjudul *Tandok* melukiskan perempuan tua atau nenek menganyam tikar pandan. Nenek tersebut duduk di depan rumah, dekat pintu. Ada *dian* yaitu lampu tradisional menempel di dinding rumah dekat nenek tersebut duduk. Di dalam rumah tampak *kendil* di atas tungku api.

Lukisan menyiratkan kesederhanaan hidup nenek tersebut, juga tentang etos kerja. Usia lanjut, ringkih, sudah lemah, namun masih tetap bekerja untuk hidup dan menghidupi. Bekerja memberi nilai terhadap kehidupan. Di daerah Sumatera Utara terdapat masyarakat yang hidup dari membuat anyaman *tandok* yang terbuat dari pandan.⁷⁸

Pada karya yang berjudul *Tandok* di atas mengkisahkan tentang seorang *Opung* yang tinggal di kawasan Samosir, yang dipertegas oleh Yatim bahwa dia melukis langsung di Samosir, tetapi objek-objek pendukung lainnya melalui penyusunan. *Opung* sebagai pengrajin anyaman *tandok*, yang menjembatani akan kebutuhan wadah beras yang dibawa oleh para ibu-ibu dengan cara dijunjung sebagai bentuk bantuan sosial bagi kegiatan adat pada kebudayaan Batak Toba

⁷⁸Pendapat Agus Priyatno yang dikirimnya secara tertulis melalui email pada hari Minggu, 09 Juli 2017.

pada masa ritual peralihan, seperti pesta perkawinan adat dan lainnya. Sebagai seorang pelukis realis, Yatim telah menampakkan empatinya terhadap figur *opung* pengrajin *tandok*, yang disampaikannya lewat puisi, dilihatnya dari sudut pandang dirinya yang seorang Jawa kelahiran Medan (Jawa Deli). Sekalipun karya ini bertemakan potret kehidupan manusia, Yatim tetap memunculkan kekuatan dan keahlian *still life*-nya dengan mengatur benda-benda pendukung dapur si *opung* pengrajin *tandok*, seperti ditemukannya guci-guci di sana.

4.1.3.1.2 Struktur naratif karya seni lukis berjudul *Barcode*



Gambar 4.13

Karya M. Yatim mustafa, "*Barcode*", 2002, cat minyak di atas kanvas.
Sumber foto: Dokumentasi M. Yatim Musatafa.

Pada karya berjudul “*Barcode*” di atas, merupakan salah satu dari karya *blue period* Yatim, yang memang menciptakan episode-episode lukisan birunya, dengan menggambarkan anatomi-anatomi figur lelaki atau perempuan-perempuan telanjang, dan ikan-ikan. Yang semua figur dilukiskan berkulit biru, dengan latar belakang biru, di tambah dengan cahaya sebagai *point of interest*. Beberapa karya *blue period*-nya, figur-figur tampak terbang melayang menuju cahaya yang dilukiskan olehnya. Di antara beberapa karya *blue period* Yatim, peneliti memilih karyanya yang berjudul “*Barcode*” untuk dikaji dan dianalisis kandungan narasi simboliknya.

Pada karya yang berjudul “*Barcode*”, Yatim melukiskan figur perempuan-perempuan telanjang yang semuanya dilukiskan berwarna kulit biru, dengan anatomi sedang meringkuk, dan memeberikan efek pencahayaan berwarna putih. Hanya ada satu figur yang dilukiskan dengan kulit berwarna kuning langsung, seperti warna kulit kebanyakan orang Indonesia, yang pada pinggulnya diberikan tanda barcode. Perempuan telanjang berwarna kulit kuning langsung tersebut dijadikan sebagai sebagai *point of interest* atau pusat perhatian. Figur-figur dengan posisi meringkuk tersebut secara estetis disusun untuk memperoleh keseimbangan (*balance*) pada karya. Figur-figur tersebut juga dilukiskan dengan ukuran sesuai pandangan mata memandang atau secara perspektif. Pada figur yang paling depan, dilukiskan dengan ukuran yang besar, mengecil hingga ke belakang sesuai dengan pandangan mata kita ketika memandang.



Gambar 4.14

Karya-karya seni lukis *Blue Period* M. Yatim mustafa, cat minyak di atas kanvas.
Sumber foto: Dokumentasi M. Yatim Musatafa.

Menganalisis relasi tanda-tanda secara semiotis yang dilukiskan oleh Yatim, bahwa karyanya yang berjudul “*Barcode*” mengandung narasi tentang perempuan-perempuan yang sudah dibubuhi harga, terlihat dari cap *barcode* pada pinggulnya. Mengapa cap *barcode* tersebut dibubuhi pada pinggul si perempuan?

Mengapa tidak pada lengan atau bagian tubuh lainnya? Hal tersebut dapat dikonotasikan bahwa perempuan dijual dan digunakan sebagai komoditi seks, untuk memuaskan hasrat laki-laki. Dipertegas dengan denotasi lainnya, dengan dilukiskannya tanpa mengenakan busana sehelaipun, yang didukung dengan denotasi kedua-nya, dimana para perempuan telanjang tersebut diposisikan dengan posisi tubuh meringkuk, yang dapat dikonotasikan seperti malu, kedinginan, terpuruk, depresi, dan tanpa harapan untuk lepas dari situasi dan penderitaan yang dialaminya. Sedangkan pada warna biru yang dilukiskan, bahwa hampir semua kulit figur perempuan berwarna biru. Dikaitkan dengan adanya figur yang tidak berwarna biru, dari sifat warna dapat dikonotasikan, bahwa yang berkulit biru, sudah lama “membiru” atau membeku dengan kondisi seperti itu atau mengalami perasaan depresi yang sangat dalam. Bila warna biru yang dilukiskan dikaitkan dengan makna biru pada kebudayaan China yang dikonotasikan dengan kematian. Mungkin Yatim merepresentasikan dari perasaan-perasaan para perempuan yang dilukiskannya, seperti pernyataan “lebih baik mati dari pada hidup dengan kondisi seperti ini”. Sedangkan figur perempuan yang masih segar (berkulit kuning langsung) dapat dikonotasikan sebagai figur yang baru saja didapatkan atau masih segar (*fress*).

Karya Yatim tersebut, dapat dikonotasikan sebagai perempuan-perempuan yang dijadikan komoditi seks oleh pihak jahat, yang marak disebut dengan *human trafficking*. Pada beberapa kasus di masyarakat, *human trafficking* merupakan penjualan manusia untuk dipekerjakan tenaganya, tanpa di gaji. Sifatnya seperti perbudakan yang terselubung (*illegal*). Bila perempuan, dipekerjakan sebagai

pemuas seks (pelacur), sedangkan yang laki-laki dipekerjakan pada bidang-bidang industri tanpa digaji sepeserpun. Keuntungan diambil semuanya oleh pemasok.

Tulisan-tulisan tentang perempuan memang marak diperdebatkan dalam beberapa tulisan-tulisan artikel dan buku-buku. Menyunting beberapa pandangan para lelaki yang diungkapkan oleh Nawal El Sadawi dalam bukunya yang berjudul “Wajah Telanjang Perempuan”, di antaranya adalah ungkapan Thoha Husein yang dituliskannya, yang menyatakan bahwa “wanita tidak berdaya ketika ia jatuh cinta dan kehilangan kesuciannya”. Serta ungapannya yang menyatakan bahwa “konflik antara seorang laki-laki dengan segala kekuatan dan senjatanya melawan wanita dengan segala kelemahan, kehancuran dan kepasrahannya. Hubungan ini adalah hubungan yang kejam dan romantis sekaligus”. Dalam bukunya, Sadawi menuliskan ungkapan Abdul Halim Abdullah yang menganggap bahwa “perempuan yang sudah pernah disentuh laki-laki seperti tempat minuman yang kotor karena telah diminum seseorang sebelumnya”. Sedangkan ungkapan Najib Mahfudz yang menyatakan bahwa “wanita selamanya tetap wanita, kehormatannya terletak pada sisi kehidupan seksual dan kesuciannya. Ia lebih sering kehilangan kehormatannya dalam segala hal disebabkan oleh kemiskinannya atau kelemahan pikirannya” (Sadawi, 2003: 148-151).

Karya Yatim yang berjudul “Barcode” (pada gambar 4.13), menurut Yatim adalah “karya seni lukis dalam bentuk protes terhadap penjualan wanita ke luar negeri yang jumlahnya setiap tahunnya hampir mencapai 40.000 orang”.

Menurut ahli dibidang seni murni, Agus Priyatno menjelaskan sebagai berikut:

Pada karya gambar 4.23 berjudul “*Barcode*” melukiskan banyak perempuan telanjang dengan posisi tidur meringkuk, tangan memeluk lutut. Tubuh-tubuh perempuan berpostur semampai berambut hitam. Warna lukisan dominan biru. Ada satu tubuh perempuan berwarna coklat dengan rambut hitam.

Barcode merupakan tanda yang biasa ditempelkan pada kemasan produk perdagangan untuk mengidentifikasi klasifikasi barang dan harganya. Lukisan ini berkisah tentang perempuan-perempuan yang diperdagangkan. Mereka diberi label harga. Posisi perempuan pada lukisan menyiratkan ketidak berdayaan, posisi meringkuk seolah barang dagangan yang siap dikirim ke tempat lain.

Lukisan ini mengungkapkan adanya fenomena sosial tentang *trafficking* atau perdagangan manusia di Indonesia. Berbagai media sering memberitakan tentang adanya perdagangan manusia, termasuk perempuan dan anak-anak. Indonesia termasuk negara dengan jumlah *trafficking* paling banyak.⁷⁹

Melihat perempuan yang dijadikan sebagai komoditi perdagangan seks, dapat dilihat dari segi hukum ekonomi, “dimana ada permintaan pasti ada barang (*deman and suplay*)”. Hal tersebut tentunya dilandasi oleh tingginya permintaan dari kaum laki-laki, yang ingin mencari sensasi seksual di luar dari hubungan pernikahan, yaitu kebutuhan seksual yang berada di luar batas norma-norma. Hal ini sesuai dengan ungkapan Beauvoir (2016: 270) yang menyatakan bahwa: “Kenyataan yang didasari kebaikan bahwa perempuan dianggap sebagai objek, ia ditawarkan kepada subjek yang bersedia mengambilnya.”

Ritual perkawinan yang sebenarnya bertujuan melindungi laki-laki dari perempuan, dengan menjadikan perempuan itu menjadi miliknya. Hingga laki-laki terseret dalam jebakan alam; karena menginginkan gadis muda yang segar. Dimana perempuan yang semula menjadi hiasan dalam hidupnya berubah menjadi beban yang menjengkelkan (Beauvoir, 2016: 268-269). Ungkapan ini cocok apabila dikaitkan dengan mitos dalam budaya populer di Indonesia yang kerap

⁷⁹*Ibid.*

menyebut-nyebut “daun muda” yang dikonotasikan bahwa apabila laki-laki tua melakukan hubungan seks dengan perempuan muda, dapat membuatnya menjadi lebih perkasa dan awet muda. Padahal tidak ada dasar ilmiah yang membenarkan bahwa hubungan seksual dengan anak muda menyebabkan awet muda. Mungkin, alasan-alasan inilah yang menyebabkan maraknya *human trafficking* yang terjadi saat ini.

Karya Yatim yang berjudul “*Barcode*” bila dilihat dari caranya menyusun komposisi figur-figur perempuan *nude* yang sedang meringkuk tersebut, menampakkan ciri Yatim yang ahli dan mahir dalam melukiskan karya pola naratif *still life*. Figur-figur tersebut disusun dan diatur komposisinya, seperti Yatim menyusun benda-benda sebagai objek lukisan *still life*-nya. Bila dikaitkan dengan interpretan simbol figur perempuan dengan cap *barcode*, yang diibaratkan seperti benda dagangan, yang dinilai keindahan tubuh, dan parasnya, sehingga memiliki nilai jual.

4.1.3.1.3 Struktur naratif karya seni lukis berjudul *Still Life I*

Karya yang berjudul “*Still Life I*” pada gambar 4.15, merupakan sebuah karya seni lukis yang dilukiskan dengan cat minyak di atas kanvas berukuran 200 x 150 cm, dengan visualisasi kuburan China, yang disusun secara berjajar dengan rapi dan bersih. Pada batu nisannya tertulis kalimat yang ditulis berwarna merah yang menurut penuturan Yatim merupakan kata-kata mutiara dalam bahasa China dari dinasti Ming dan Han. Pada lukisan kuburan China ini, komposisinya dilukiskan secara fotografis dengan sudut pandang menggunakan perspektif. Pada

lukisan, pugaran kuburan-kuburan China utama (yang berukuran besar) memiliki ukuran yang sama dan warna yang sama, yaitu berwarna biru muda. Begitu juga pada altar-nya, mempunyai bentuk dan ukuran yang sama. hanya ada beberapa altar pemujaan yang dilukiskan dengan berwarna merah, yang dilukiskan figur dewa yang dipuja. Pada altar-altar lainnya ditancapkan beberapa batang dupa yang masih menyala.



Gambar 4.15

Karya M. Yatim mustafa, “*Still Life I*”, 2015, 200 x 150 cm, cat minyak di atas kanvas.
Sumber foto: Dokumentasi M. Yatim Mustafa.

Pada karya Yatim yang berjudul “*Still Life I*” yang melukiskan tentang kuburan China ini, merupakan karya yang pernah dipamerkan bersama dengan dua karya *still life* lainnya yang bervisualisasi kuburan orang muslim dan sampah (lihat gambar 4.16 dan 4.17) pada pameran seni rupa bertajuk “Tiga Karakter, Tiga Warna” bersama dengan Soehandono Hadi dan Anang Sutoto, pada tanggal

22 Maret – 5 April 2015, di Grand Aston City Hall, Medan. Karya-karyanya menghantarkan sebuah tragedi pada perhelatan tersebut, dimana semua karya M. Yatim diturunkan dari pameran yang hanya baru dipamerkan tiga hari, padahal pamerannya harus berlangsung selama dua minggu, hal ini terjadi karena anggapan dari *owner* Grand Aston yang menganggap lukisan Yatim kali ini membawa sial bagi hotelnya. Sebenarnya, anggapan tersebut merupakan sebuah apresiasi dan penghayatan terhadap karya seni yang menimbulkan reaksi.

Sebagai pelukis yang konsisten melukis dengan teknik realis dan naturalis, serta terkenal mahir melukiskan *still life* dengan menyusun benda-benda yang dianggap memiliki estetika seperti guci-guci, buah-buahan, bunga, dan benda-benda lainnya, kali ini Yatim membuat orang terkejut dengan menampilkan visualisasi karya yang diberikannya judul “*Still Life I*” dengan visualisasi kuburan China. Cukup menggelitik dan aneh sekaligus ngeri. Apalagi Yatim membuat karya yang berjudul “*Still Life I, II dan III*”, sebuah *sequel* berepisode tentang pencapaian estesisnya dalam berkarya *fine art*, khususnya terhadap pemahaman terhadap objek-objek *still life* yang terkenal bersifat kompromistis dengan si senimannya.

Menganalisis relasi tanda-tanda pada lukisan Yatim yang berjudul “*Still Life I*” dengan visualisasi kuburan China di atas, dilihat dari bentuk kuburan dan adanya gambar figur seorang dewa pada altar yang berwarna merah, mengkonotasikan bahwa kuburan China tersebut adalah kuburan bagi orang yang beragama Budha. Sebagaimana yang sering ditemui di Indonesia, bahwa

mayoritas yang beragama Budha adalah orang-orang keturunan China atau Thionghoa.

Menganalisis makna warna dari tanda-tanda warna yang dilukiskan oleh Yatim pada kuburannya, ditemukan adanya dua warna yang dominan yaitu warna biru muda pada kuburan utama dan merah pada altar. Pada kebudayaan China, warna merah merupakan lambang keberuntungan, hasrat, semangat dan antusiasme yang sering hadir pada perayaan pernikahan dan perayaan Imlek. Hal ini bertentangan sekali dengan lukisan Yatim yang memasukkan unsur warna merah pada kuburan, sedangkan warna merah dilarang dalam upacara pengebumian, dan menjadi pertentangan berdasarkan sifat warna merah yang dianggap sebagai lambang kebahagiaan. Sedangkan penerapan warna biru muda merupakan warna yang mewakili alam, memiliki konotasi pembaharuan, kekuatan dan vitalitas. Warna biru muda merupakan pencampuran warna biru gelap dan warna putih, memang benar dikonotasikan memiliki makna kematian, karena warna biru gelap merupakan warna yang sering digunakan pada peristiwa muram, seperti pada upacara pengebumian dan kematian, sedangkan warna putih dan perak melambangkan kemurnian atau kematian, dan nasib buruk.⁸⁰

Berdasarkan wawancara dengan Yatim perihal lukisan *still life* kuburannya, Yatim menjelaskan secara singkat sebagai berikut.

Tidak pernah ada pelukis yang menggambarkan objek ini. Lukisan ini nilainya ada di idea pilihannya, bukan coraknya. Biasanya, pelukis membuat karya *still life* dengan elemen yang cantik, bunga, buah, ikan, dan lain-lain, kompromistislah. Lukisan *still life* kuburan China-nya

⁸⁰Makna warna pada kebudayaan China, lihat di <http://edupaint.com/warna/ragam-warna/3537-makna-warna-pada-budaya-cina.html>, juga di <https://gaya.tempo.co/read/news/2014/01/31/215549967/makna-warna-dalam-budaya-cina>, dan di <http://edupaint.com/warna/ragam-warna/148-ini-dia-makna-warna-dalam-budaya-china.html>.

Yatim, elemennya dari nisan-nisan kuburan. Ini membuat keanehan dan mempunyai arti, makna dan peringatan.⁸¹

Diungkapkan juga oleh Yatim, pada lukisan *still life* kuburan China-nya bertujuan untuk mengingatkan orang-orang akan kehidupan dunianya. Katanya, “karena bisnis yang begitu pesat, moralpun hilang”.⁸²

Berdasarkan ungkapan Yatim di atas, apakah juga dimaksudkan olehnya sekaligus sebagai bentuk kritik terhadap para kaum keturunan Tionghoa yang memang diakui memegang peranan penting dalam pertumbuhan ekonomi di Medan, yang dipandangnya sudah tak bermoral? Hal itu bisa saja. Ataupun kuburan China tersebut merupakan personifikasi dari orang-orang China atau Thionghoa di Medan, makanya digambarkan dengan warna biru muda dan merah? Yang bila ditinjau dari filosofi warna pada budaya China, makna warna yang digunakan Yatim sangatlah bertentangan dengan warna kematian pada kebudayaan China.

Pendapat Agus Priyatno dalam narasi simbolik dan estetika dari karya yang berjudul “*Still Life I*”, menyatakan sebagai berikut.

Gambar 4.15 *still life I*. melukiskan pemakaman orang Tiongkok. Nisan terbuat dari semen bertuliskan aksara Tiongkok. Warna dominan merah dan biru. Kota Medan dan sekitarnya terdapat cukup banyak pemakaman orang Tiongkok. Populasi orang Tiongkok di kota ini juga cukup banyak. Kebanyakan mereka hidup dari perdagangan.

Anggota keluarga yang meninggal orang Tiongkok di kota tersebut biasanya dikremasi lalu ditempatkan di tempat pemakaman khusus orang-orang Tiongkok. Mereka tidak pernah dimakamkan di pemakaman-pemakaman umum bersama penduduk setempat. Adanya

⁸¹Jawaban yatim terhadap pertanyaan peneliti yang dibalasnya melalui WA, pada hari Minggu, tanggal 18 Juni 2017, pukul 13.11 WIB.

⁸²Berdasarkan wawancara dengan M. Yatim pada hari Senin, tanggal 12 Juni 2017, pukul 14.00 – selesai.

pengelompokan pemakaman bisa jadi merupakan adanya ajaran-ajaran yang membuat mereka membuat pemakaman berdasarkan ykelompoknya.⁸³

Bila merujuk pada kata-kata mutiara yang dituliskan oleh Yatim dalam aksara China pada nisan, yang menurun pengkuannya merupakan kata-kata mutiara pada dinasti Han, Tang dan Ming. Mungkin Yatim ingat mengingatkan kembali kepada masa peradaban China yang salah satu di antara empat peradaban kuno (Dinasti Shang, Han, Tang dan Ming) yang memiliki sejarah dan peradaban kebudayaan yang agung dan tersohor. Sebagaimana yang oleh Lim Sk, Khey dan Tan (2013: 61) menyebutkan tentang Dinasti Han, bahwa:

Dinasti Han (206 SM-220 M) pengganti kekaisaran Qin juga kekaisaran yang kuat dan makmur. Kaisar Wu Di dari suku Han melakukan reformasi politik baru di banyak bidang, juga kampanye militer guna memperluas kekuasaannya. Ia juga mengutus Zhang Qian sebagai wakil kaisar ke wilayah Barat untuk mempromosikan pertukaran budaya. Perjalanannya membuka Jalur Sutra, rute utama perdagangan dunia.

Lim Sk, Khey dan Tan (2013: 62-64) juga menyebutkan tentang kejayaan Dinasti Tang bahwa:

Dinasti Tang (618-907) adalah masa keemasan dalam sejarah China. Kaisar Taizong (juga disebut Li Shimin) memulai sejumlah reformasi politik dan militer, menghasilkan stabilitas sosial dan ekonomi serta kemakmuran bagi negara. Masa ini disebut “Kekuasaan Zenguan” (“Zenguan” menjadi nama era itu).

Saat kaisar Taizong berkuasa, istana tidak berkorupsi. Ia memang mengutamakan perasaan dan pendapat rakyat, dan menerapkan kebijakan yang menguntungkan negara dan rakyat. Kaisar Taizong terkenal akan kerendahan hati dalam mencari tahu pendapat orang lain, sehingga mengangkat Wei Zheng yang memusuhinya, sebagai penasehat. Wei Zheng yang suka membatah Kaisar Taizong, membuat Taizong memerintah dengan baik. Sehingga suku nomaden

⁸³Pendapat Agus Priyatno yang dikirimnya secara tertulis melalui email pada hari Minggu, 09 Juli 2017.

menganugerahi Kaisar Taizong gelar “Khan Surgawi”. Karena saat kaisar Taizong berkuasa tercipta kedamaian dan kesejahteraan.

Karya Yatim merupakan karya imitator terhadap kondisi visual yang terjadi terhadap kebudayaan manusia di sekitarnya (dalam konteks ini adalah pada masyarakat China). Yatim telah mencoba mereproduksi kondisi-kondisi visual tertentu berdasarkan persepsinya, yang tidak mungkin ditangkap dengan cara mereproduksi fotografis, karena objek yang dilukiskannya merupakan representasi berwujud satire (sindiran).

Sekalipun karya yang diberinya judul “*Still Life I*” yang bervisualisasi kuburan China, dianggapnya sebagai *still life* yang lucu. Karya ini sarat akan makna, nilai-nilai kehidupan sosial, spiritual dan kebudayaan, yang mengandung kritik serta himbauan. Jadi, secara tak sadar, dalam karyanya, Yatim telah melakukan proses berdakwah.

Merujuk dari faktor sejarah kejayaan Dinasti Han dan Tang di atas, bisa jadi Yatim mencoba mengingatkan kembali tentang nilai-nilai kehidupan yang diterapkan pada masa kepemimpinan era Dinasti Han dan Tang. Bahwa pada darah orang-orang China yang ada di Indonesia, mengalir darah leluhur mereka yang mempunyai jiwa yang agung, selain ahli dalam bidang ekonomi, juga berjiwa besar, hingga menghantarkan kepada era kejayaan dan kedamaian dan kesejahteraan. Mungkin Yatim berharap agar orang China yang memegang tampuk arus perdagangan di Indonesia khususnya Medan, tidak melakukan kecurangan-kecurangan untuk memperoleh keuntungan pribadinya.

4.1.3.1. 4 Struktur naratif karya seni lukis berjudul *Still Life II*



Gambar 4.16

Karya M. Yatim Mustafa, *Still Life II*, 145 x 285 cm, cat minyak di atas kanvas.
Sumber foto: Dokumentasi M. Yatim Musatafa.

Karya Yatim yang diberinya berjudul “*Still life II*” pada gambar 4.16, merupakan karya yang bervisualisasi suasana kompleks perkuburan orang muslim yang banyak ditemukan di Medan dan sekitarnya. Dilukiskan secara naturalis dengan komposisinya yang fotografis atau realistik fotografis dengan warna yang sedikit gelap dan suram, tetapi memeninggalkan kesan pencahayaan terpusat pada bagian tengah kuburan.

Pada karya yang berjudul “*Still Life II*” ini memiliki konsep yang sama dengan karya “*Still Life I*” yang bervisualisasi kuburan China. Hanya bedanya, karya ini digambarkan secara fotografis, tanpa menambahkan warna-warna tertentu yang ingin dijadikan wacana pembahasan olehnya.

Karya ini, terkesan rancu bila dibandingkan dengan konsep pada karya “*Still Life I*” yang bervisualisasi kuburan China. Konsep *still life* yang

digambarkan pada kompleks pekuburan muslim ini terasa aneh, bertentangan dengan judul yang digunakan (*still life*) dan visualisasi yang ditampilkan secara realistik fotografis. Atau memang wacana keanehan inilah yang ingin dibuat oleh Yatim? Yaitu merepresentasikan estetika paradoks?

Biasanya, apabila melihat gambar sebuah kuburan, siapapun dia pasti mengkonotasikan sesuatu hal yang berkaitan dengan kematian atau peringatan terhadap kehidupan manusia yang akan pasti memenuhi ajalnya. Jadi, bagaimanapun Yatim menampilkan bahwa lukisannya yang menggambarkan kuburan dan dilukiskan secara realistik tetapi diberikan judul *still life* tersebut, walaupun bukan dimaksudkannya untuk menceritakan tentang kematian, tetapi hanya mengkonotasikan kesan aneh. Sesuatu hal yang bersifat paradoks antara konsep lukisan *still life* dan visualisasi yang digambarkannya. Dimana karya *still life* yang biasanya tampil dengan estetika yang manis, dengan komposisi yang menarik, diperindah dengan penerapan pencahayaan yang apik, malah dibenturkan dengan objek kuburan yang terkesan berwarna tanah dan berdebu, tetapi diberikannya judul *still life*.

Menurut Agus Priyatno, perihal narasi simbolik dan estetika dari karya yang berjudul "*Still Life II*", menyatakan sebagai berikut.

Gambar 4.16 *still life II* Melukiskan pemakaman yang terdapat di sekitara pelukis tinggal. Kuburan dengan nisan dari batu atau bangunan semen. Ada rumput dan pepohonan di dekat makam-makam tersebut. Pemakaman seperti ini biasanya merupakan pemakaman masyarakat yang ada di sekitar perkampungan muslim.

Di Medan dan sekitarnya, masyarakat muslim menguburkan jenazah dalam satu area. Setelah 1000 hari biasanya makam diberi nisan terbuat dari batu atau semen. Nisan bertuliskan nama, tanggal lahir, dan tanggal kematian sebagai penanda makam.

Pada hari-hari tertentu ada kebiasaan mendoakan, kadang juga ada yang menaruh bunga mawar pada makam oleh anggota keluarga yang ditinggalkan. Menjelang hari Raya Idul Fitri juga ada kebiasaan anggota keluarga yang ditinggalkan mengunjungi makam untuk berdoa dan menaburkan bunga.⁸⁴

Jadi, tanda-tanda yang ingin ditafsirkan oleh Yatim terletak pada idenya. Seperti yang dikatakan oleh Peirce dalam Eco bahwa “ide-ide ini adalah interpretan-interpretan logis pertama dari fenomena-fenomena yang mengisyaratkan ide-ide tersebut dan merupakan tanda-tanda” (Eco, 2009: 248). Tetapi, biar bagaimana-pun, ide dan visualisasi dari objek-objek yang dilukiskan apalagi dengan teknik realis dan naturalis, merupakan karya yang sarat akan makna. Bila melihat kuburan, merupakan fase akhir dari kehidupan manusia di dunia, yaitu kematian. Itu adalah salah satu interpretasi yang paling mudah dan siapapun bisa mengerti. Tetapi apa yang ada dibalik itulah yang perlu diteliti dan dikaji lebih jauh, yaitu tentang nilai-nilai kehidupan, spiritual, religi, kebudayaan, ketuhanan, hingga keimanan.

Berbeda dengan konsepnya dalam menciptakan karya berjudul “*Still Life I*” yang bervisual kuburan China, kali ini Yatim melukiskan kuburan muslim, kuburan yang melekat dalam kebudayaannya dan keyakinannya sendiri, yaitu Islam di Medan dan sekitarnya. Karya ini, bisa jadi digunakannya untuk menetralsir bentuk kritiknya terhadap kebudayaan China (pada karya *Still Life I*), bahwasanya, dia juga mengkritik kebudayaan dan keyakinannya sendiri. Pada karyanya ini, Yatim memiliki gagasan yang membenturkan konsep estetika lukisan *still life* yang marak dilukiskan indah, dan apik, dengan komposisi yang

⁸⁴*Ibid.*

terukur dengan visualisasi kenyataan bahwa dia melukiskan kuburan orang muslim yang diberikannya judul “*Still Life II*”. Kendati demikian, sebuah karya seni tidak hanya dilihat dari segi wujud dan idenya. Dari segi bobot atau isi yang dikandungnya bisa dianalisis makna apa yang tereksplisitkan. Yang mungkin Yatim menyampaikan kepada umat beragama Islam agar tunduk pada ajaran-ajaran dan laranganNya sebelum dipanggil Allah.

4.1.3.1.5 Struktur naratif karya seni lukis berjudul *Still Life III*



Gambar 4.17

Karya M. Yatim Mustafa, “*Still Life III*”, 145 x 285 cm, cat minyak di atas kanvas.
Sumber foto: Dokumentasi M. Yatim Mustafa.

Karya Yatim yang diberinya berjudul “*Still life III*” ini merupakan karya yang bervisualisasi tumpukan sampah yang dilukiskan secara naturalis dengan komposisinya yang fotografis atau realistik fotografis. Pada lukisannya ini, Yatim melukiskan sampah-sampah yang banyak dikonsumsi oleh masyarakat kebanyakan, seperti bungkus-bungkus plastik beraneka warna, bungkus rokok,

daun pisang, bungkus kemasan makanan ringan, botol-botol kaleng dan plastik, sampah dedaunan dan sayur-sayuran, kulit buah-buahan seperti buah rambutan, kulit telur, sampah styrofoam, kardus-kardus, bahkan sampah-sampah yang dibungkus di dalam plastik dan sampah-sampah lainnya. Sampah-sampah tersebut menumpuk hingga menggunung di atas permukaan tanah.

Melihat relasi tanda-tanda yang dilukiskan oleh Yatim berupa benda-benda yang menjadi sampah yang sudah dideskripsikan di atas, mengkonotasikan bahwa sampah-sampah tersebut adalah sampah yang dikonsumsi oleh masyarakat di sekitar tempat sampah tersebut, dan menggambarkan pola serta gaya hidup masyarakatnya. Melihat plastik-plastik yang mendominasi dari sampah-sampah tersebut, dapat dikonotasikan bahwa masyarakat Medan masih terlalu banyak menggunakan plastik sebagai wadah atau tempat untuk belanja sekaligus sebagai wadah untuk membuang sampah. Adanya kardus dalam tumpukan sampah, sebagai tanda yang mengkonotasikan bahwa masyarakat sekitar Yatim belum bisa memanfaatkan kardus sebaik mungkin.

Banyak kasus-kasus dalam beberapa kota maupun pedesaan yang masih belum bisa menyelesaikan permasalahan dalam pengelolaan sampah. Mungkin hal inilah yang ingin disampaikan oleh Yatim. Bisa jadi, hal ini dimaksudkan Yatim untuk menggambarkan tingkat konsumsi masyarakat modern saat ini, yang belum juga peduli terhadap pengelolaan sampah, dan berdampak pada kesehatan lingkungannya.

Seperti ungkapan Sri Subekti dalam artikelnya yang berjudul Pengelolaan Sampah Rumah Tangga 3R Berbasis Masyarakat, yang menyatakan:

Peningkatan jumlah penduduk dan laju pertumbuhan industri akan memberikan dampak pada jumlah sampah yang dihasilkan, antara lain sampah plastik, kertas, produk kemasan, yang mengandung B3 (Bahan Beracun, Berbahaya). Jumlah dan jenis sampah, sangat tergantung dari gaya hidup dan jenis material yang kita konsumsi. Semakin meningkat perekonomian dalam rumah tangga, maka semakin bervariasi sampah yang dihasilkan. UU No. 18/2008 tentang pengelolaan sampah. Pengelolaan Sampah Terpadu Berbasis Masyarakat adalah suatu pendekatan pengelolaan sampah yang didasarkan pada kebutuhan dan permintaan masyarakat. Pemerintah dan lembaga lainnya sebagai motivator dan fasilitator. Fungsi motivator adalah memberikan dorongan agar masyarakat siap memikirkan dan mencari jalan keluar terhadap persoalan sampah yang mereka hadapi. Tetapi jika masyarakat belum siap, maka fungsi pemerintah atau lembaga lain adalah menyiapkan terlebih dahulu. Misalnya dengan melakukan pelatihan, studi banding, dan memperlihatkan program-program yang sukses, dan lain-lain.

Menurut Agus Priyatno, mengenai narasi simbolik karya yang berjudul “*Still Life III*”, sebagai berikut.

Gambar 4.17 still life III melukiskan tumpukan sampah menggunung. Sampah dibuang tidak pada tempatnya di berbagai kawasan. Pelukis boleh jadi terinspirasi oleh ada banyaknya timbunan sampah di sudut-sudut di kota Medan dan sekitarnya. Sampah-sampah berserakan di berbagai sudut kota mengindikasikan adanya perilaku masyarakat yang belum memahami pentingnya membuang sampah pada tempatnya.⁸⁵

Karya Yatim yang berjudul “*Still Life III*” ini memiliki ide yang sama dengan konsep melukis *Still Life* yang bervisualisasi kuburan China dan kuburan Muslim yang sudah di analisis di atas. Lukisan ini memuat nilai-nilai ekonomi dan nilai-nilai kehidupan pada masyarakat di sekitaran rumahnya. Sebuah fenomena yang sering kita temukan pada wilayah Medan dan sekitarnya, dan terjadi pembiaran oleh pemerintah kota Medan. Hanya saja sayangnya, Yatim tidak memasukkan popok sebagai bagian dari sampah yang dilukiskannya, karena

⁸⁵*Ibid.*

selain plastik, popok bayi merupakan penyumbang sampah terbesar saat ini, baik di Indonesia maupun dunia.

4.1.3.2 Pola naratif karya seni lukis M. Yatim Mustafa

Kekuatan pola naratif yang dimiliki Yatim adalah melukis dengan teknik realis, naturalis dan *still life*, yang terpatri pada hampir seluruh karyanya. Walaupun secara narasi simbolik, Yatim memunculkan karya-karya yang berbeda sebagai wujud idealismenya dalam seni murni, seperti pada karya *blue period*-nya, karya *still life*-nya, dan karya-karya *human interes*-nya. Yang kesemuanya menampakkan kesan penyusunan objek (*still life*).

Pada sampel karya seni lukis Yatim yang dipilih oleh peneliti untuk diteliti, memiliki dua pola naratif simbolik di dalamnya. Yang pertama meliputi suatu peristiwa atau keadaan kaum perempuan, terlihat pada karya yang berjudul “*Tandok*” dan “*Barcode*”. Kedua, narasi simbolik yang dipaparkan oleh Yatim terletak pada ide sebagai tanda simbolik yang aneh, yaitu terdapat hal yang bersifat paradoks dengan mengkaitkan antara karya yang berjudul “*still life*” sementara visualisasinya berobjek naturalis, seperti kuburan China, kuburan muslim dan sampah.

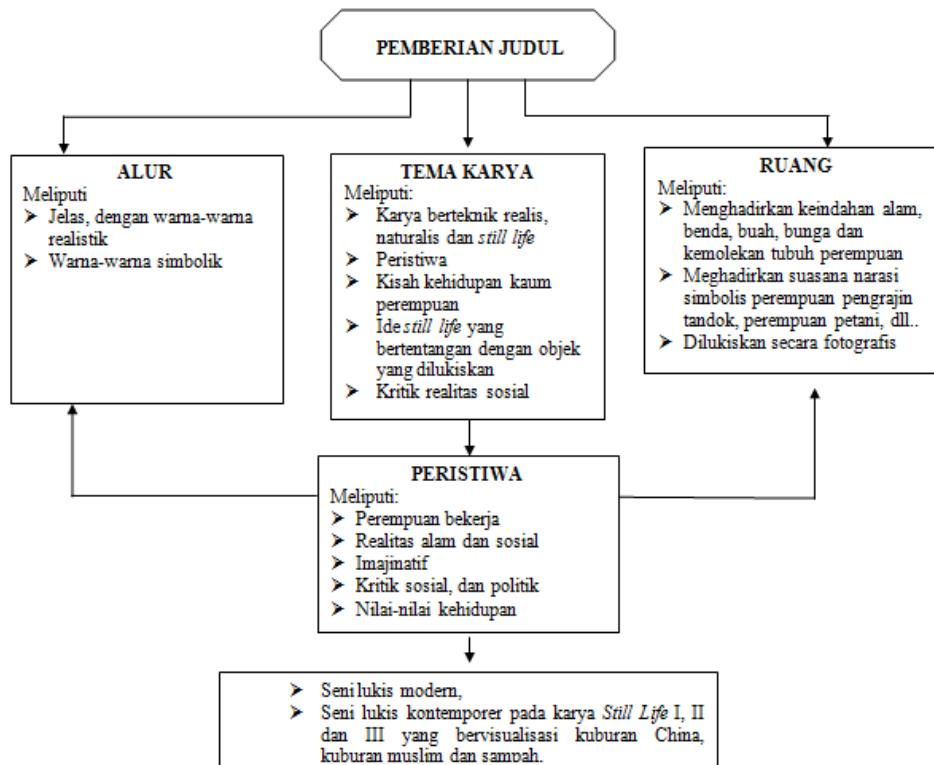
Pada karya Yatim yang di analisis pada bab ini, dalam penggarapan struktur estetikanya yang meliputi elemen kesenirupaan dengan azas-azas penyusunan. Pada karya-karya Yatim, struktur keseluruhannya disusun secara realis, dan naturalis. Komposisinya dilukiskan secara fotografis atau realistik fotografis. Dimana, ide, warna-warna, figur (tokoh), objek-objek yang dilukiskan,

dapat dibaca secara semiotis yang berkaitan dengan tragedi yang disamarkan (pada karya yang *barcode*), filosofi kehidupan, ekonomi, spiritual, dan ketuhanan, dan narasi pada kebudayaan Batak Toba (pada lukisan yang berjudul *tandok*).

Jadi, melihat kecenderungan Yatim dalam karya seni lukis-nya dengan melihat caranya menggunakan dan menyusun elemen kesenirupaan dan gagasannya, merupakan karya-karya yang masih berpijak kepada faham formal, yaitu dalam seni lukis modern. Tetapi pada karya seni lukis-nya yang berjudul “*Still Life I, II dan III*”, Yatim mempertegas bahwa karyanya tersebut berada pada wilayah seni lukis Kontemporer, karena memiliki kekuatan ide yang bersifat paradoks. Selain itu, kemahiran Yatim dalam berkarya *Still Life*, tetap menampakkan kesan *still life*, walaupun secara visualisasi merupakan karya figuratif yang bertemakan realitas sosial.

Pola naratif simbolik karya M. Yatim Mustafa dapat dilihat dalam bentuk bagan, yang peneliti susun sebagai berikut:

Bagan 4.3
Pola naratif karya M. Yatim Mustafa.



4.2 Gagasan, Makna, Nilai, dan Pesan Simbolik Tiga Seniman Medan

Dengan ditemukannya narasi dari pemaparan simbol-simbol visual dalam karya seni rupa yang diteliti dengan menggunakan metode semiotika dan hermeneutika, maka ditemukanlah ideologi yang terkandung dalam gagasannya, yang termuat makna, nilai dan pesan simbolik yang ingin disampaikan oleh tiga seniman Medan yang diteliti. Seperti yang diungkapkan oleh Umberto Eco (2009: 143) yang mengaitkan bahwa “ideologi merupakan sebagai kategori semiosis”.

4.2.1 Narasi-narasi kebudayaan, spiritual dan religius

Dalam kebudayaan terdapat nilai-nilai yang juga merupakan dimensi tentang nilai ketuhanan, yang sekaligus mencakup dimensi spiritualitas dan religius. Pada ketiga karya seniman yang dikaji narasi simbolik yang terkandung di dalamnya, tercerap narasi-narasi yang digagas oleh si seniman, yaitu berupa narasi-narasi tentang kebudayaan, spiritualitas dan religius. Seperti ungkapan Uhi (2016: 87-88) dalam bukunya yang menyatakan:

Nilai Ketuhanan, dalam perpektif adat dan agama dalam masyarakat, merupakan faktor yang paling fundamental, dan mutlak. Artinya, nilai ketuhanan menjadi faktor yang kuat dalam pembentukan karakter dan aktivitas masyarakat. Masyarakat memiliki gagasan Tuhan, dan gagasan tersebut termasuk warisan paling kuno dari sejarah manusia masyarakat, sehingga suatu kenyataan. Gagasan tentang Tuhan tidak saja didapatkan melalui pengalaman dalam keagamaan Islam atau Kristen. Gagasan tentang Tuhan sudah ada pada zaman leluhur suatu masyarakat adat. Mitos yang berkembang dan hidup di tengah-tengah komunitas masyarakat telah menempatkan manusia ada dalam keyakinan akan Tuhannya. Tuhan sudah menjadi pegangan yang kuat, yang kemudian hari di transformasikan ke dalam ritual adat, bahkan agama. Tuhan yang diyakini pada masa agama-agama resmi (Islam dan Kristen) adalah Tuhan yang telah membentuk ikatan komunitas masyarakat adat. Tuhan itu pula yang selalu menjaga memelihara, dan merahmati masyarakat. Gagasan Tuhan seperti ini menjadi *spirit* (penggerak) bagi seluruh aktivitas masyarakat adat, sehingga selalu tergerak untuk melaksanakan ritual adat dan agama, serta menghasilkan budaya.

Seperti pada karya lukis Rasinta Tarigan yang kerap menghadirkan ikon, indeks dan simbol trinitas (simbol kebudayaan Karo dan agama Kristen) sebagai fakta religius, telah menunjukkan bahwa di dalam dirinya telah melekat nilai ketuhanan. Dengan hadirnya tokoh yang menyebarkan agama Kristen di Tanah Karo pada karyanya (lihat gambar 2.30, pada bab II) menunjukkan betapa

tingginya nilai religius Rasinta dengan mencerminkan sikap penghargaan terhadap Tuhan sekaligus penghormatan kepada tokoh-tokoh yang dilukiskannya.

Sedangkan pada karya Mangatas Pasaribu dan M. Yatim Mustafa, yang mengangkat tema tentang nilai-nilai kehidupan yang terjadi pada masyarakat berbudaya. Kendati dengan menampilkan karya dari struktur sisi estetika elementer kesenirupaan yang berbeda, menyiratkan tentang nilai spiritual ke duanya.

Untuk karya M. Yatim Mustafa yang berjudul “*Tandok*” memiliki nilai-nilai kebudayaan, spiritual dan ketuhanan, yang memiliki teknik dengan penghayatan yang tinggi terhadap estetika modern, sehingga memunculkan karya berikutnya yang berjudul *Still Life I, Still Life II, Still Life III*, yang berwujud kuburan-kuburan dan tumpukan sampah yang dinilai aneh, cocok dengan ungkapan Uhi (2016: 91-92), yang menyatakan :

Menghayati keindahan dapat menyebabkan manusia berpindah ke alam religi. Kekaguman terhadap “sesuatu” dapat berdampak pada sikap pemujaan dan penyembahan Tuhan, sehingga nilai estetika dapat menjadi munculnya nilai religius atau nilai ketuhanan.

Pada karya Mangatas Pasaribu yang memunculkan mitos tentang kisah “*Si Boru Deang Parujar*” yang merupakan setengah dewa dalam mitos kebudayaan Batak Toba, dan pada karya Rasinta Tarigan yang menghadirkan legenda pada karya yang berjudul “*Pakpak Telu Sindalanan*” juga merupakan sikap yang memiliki nilai ketuhanan, spiritualitas dan religius. Dipertegas oleh ungkapan Uhi (2016: 92) yang menyatakan: “Mitos dan sejarah masyarakat juga dapat menjadi pemicu sikap pemujaan dan penyembahan kepada Tuhan. Sikap tersebut

melahirkan nilai-nilai religius, sekaligus nilai ketuhanan dalam diri setiap masyarakat.” Dinyatakan pula oleh Lubis (2015: 39) yang menyatakan bahwa:

Kesadaran kolektif terhadap warisan tradisi masa lalu, tidak hanya ada sewaktu mereka berada pada lingkungan tradisi, akan tetapi juga setelah mereka menjadi masyarakat urban. Kesadaran kolektif ini berakar pada muatan agama dan budaya yang bersifat represif.

Ungkapan di atas, cocok dengan nilai-nilai kebudayaan, spiritual dan religius yang terdapat pada karya Mangatas Pasaribu yang berjudul “Terjerembab”. Dimana mengandung narasi yang mempersonifikasikan benda-benda visual dalam karya instalasinya sebagai manusia yang tanpa disadari membuat dirinya terjerembab. Sebagai pesan yang berlandaskan kesadaran kolektif terhadap kepedulian nasib dan masa depan manusia. Begitu pula halnya dengan karya M. Yatim Mustafa yang berjudul “*Tandok*” dan pada hampir semua karya Rasinta Tarigan.

4.2.2 Narasi-narasi ideologi, politik, dan kekuasaan

Pada karya ketiga seniman yang diteliti mengandung narasi-narasi ideologi, politik dan kekuasaan terdapat pada karya Rasinta Tarigan yang berjudul “Teror” yang merupakan narasi berkaitan dengan ideologi politik dan kekuasaan yang bertentangan dengan ideologi politik dan kekuasaan bangsa-bangsa di dunia, yang mengangkat isu nilai-nilai agama sebagai alibi dan landasan berpikir untuk mensahkan tindakan yang dilakukan. Berkaitan dengan monopoli kekuasaan yang berimbas kepada wilayah-wilayah tradisi di pedalaman. Bukan cuma itu saja, lukisan Rasinta ini juga berkaitan dengan terorisme yang

bermunculan akibat dari ideologi yang menyimpang yang berlandung atas nama agama guna memperoleh kekuasaan dengan cara radikal.

Pada karya Mangatas Pasaribu yang berjudul “*Gombor*”, juga merupakan bentuk kritik terhadap kekuasaan dan politik yang melingkupinya. Suatu kejahatan politik yang tertata apik (korupsi), hingga menimbulkan kerusakan-kerusakan yang berefek domino pada setiap sendi masyarakat kecil.

Pada karya Mangatas yang berjudul “Si Boru Deang Parujar” juga mengandung ideologi tentang kekuasaan dan politik. Berkaitan dengan mitos awal mulanya semesta terbentuk (bulan, bintang, matahari dan bumi). Dari kekuasaan Mulajadi Na Bolon dan Batara Guru yang mengatur perjodohan terhadap Si Boru Deak Parujar menyebabkan Si Boru Deak Parujar melakukan tindakan-tindakan politik untuk bebas dari jerat kekuasaan Mulajadi Na Bolon dan Batara Guru. Begitu pula dengan lukisan Mangatas yang berjudul “*Mulanya si Raja Batak*”, yang mengkonotasikan tentang asal muasal manusia berkuasa di tanah Batak Toba.

Pada karya M. Yatim yang berjudul “*Barcode*”, merupakan suatu bentuk kekuasaan dari kaum laki-laki, yang menyebabkan ketertindasan oleh kaum perempuan. Hingga memunculkan suatu sistem yang disebut dengan *human trafficking*.

4.2.3 Narasi-narasi tradisi versus modernitas, lokal versus global

Pada karya-karya yang dianalisis relasi antar simbolnya, ditemukan mengandung narasi-narasi tradisi yang dihadapkan pada narasi modernitas, dan

lokal versus global. Yaitu Pada karya Rasinta Tarigan yang berjudul “Teror”, dan Gunung Sinabung, juga pada karya M. Yatim Mustafa yang berjudul “Barcode”, “Tandok”, “Stile Life I” yang bervisualisasi kuburan China serta pada karya yang berjudul “Still Life III” yang bervisualisasi tumpukan sampah.

4.2.4 Nilai ekonomi

Karya seni lukis yang mengandung nilai ekonomi dapat dilihat pada lukisan-lukisannya M. Yatim Mustafa yang berjudul “Tandok”, “Barcode” dan “still life I” bervisual kuburan China, “Still Life III” bervisual sampah. Nilai ekonomi yang dimaksud bukan berarti menunjukkan karya tersebut diciptakan hanya sekedar memiliki nilai jual, tetapi menyiratkan tentang kehidupan yang berurusan dengan nilai-nilai ekonomi, seperti pada karya berjudul “Tandok” dan “Barcode”, tetapi sebagai karya yang mengandung naratif berisikan nilai-nilai ekonomi dalam fenomena masyarakat, baik dalam masyarakat urban maupun teradisi, yang berpijak kepada hukum ekonomi, yaitu: dimana ada permintaan, pasti ada penawaran (*Dimana dan suplay*).

Pada lukisan *still life* yang menggambarkan kuburan China atau etnis Tionghoa, tampak tentang kebudayaan Tionghoa ataupun Konghuchu yang mengandung ideologi tentang membawa bekal hidup (kekayaan) kepada roh yang telah meninggal dengan membungkus kuburannya sebagai tempat jasadnya bersemayam, sekaligus membakar uang berwarna perak yang dipersembahkan kepada yang sudah meninggal sebagai bekal di alam baka. Yang sebelumnya sudah dimasukkan benda-benda yang sangat dekat dengan kehidupan orang yang

telah meninggal semasa hidupnya. Tak jarang, sesuatu hal yang sangat berharga, seperti ilmu-ilmu filsafat China dan artefak-artefak kebudayaan China ditemukan kembali dengan membongkar kuburan China kuno. Yatim juga berharap, semoga orang-orang China sekarang yang memegang jalur perekonomian dan perdagangan di Indonesia mengingat akan leluhur mereka yang hidup pada era Dinasti Han dan Tang yang membawa kemakmuran dan kesejahteraan pada masyarakatnya dengan berperilaku jujur dan tidak mau menang sendiri.

Hubungan antara agama dan ekonomi, bahwa dalam penelitian antropologi agama adanya hubungan yang positif antara kepercayaan agama dengan kondisi ekonomi dan politik (Abdullah, 2014: 31). Seperti karya Yatim yang berjudul “*Tandok*”, dan juga karya Yatim yang berjudul “*Still Life I*”, “*Still Life II*” dan “*Still Life III*” yang memiliki hubungan antara agama dan ekonomi.

4.2.5 Nilai kemanusiaan, persaudaraan, dan kerukunan

Pada karya Rasinta Tarigan, Mangatas Pasaribu dan M Yatim Mustafa, masing-masing memiliki struktur estetika yang mencirikan identitas dirinya. Narasi-narasi yang ada dalam karya mereka juga mengandung nilai kemanusiaan, persaudaraan, dan kerukunan. Seperti pada karya Rasinta yang berjudul “Teror”, “Pakpak *Telu Sendalanan*”, “Kampung Karo”, dan “Wanita Karo”. Juga pada karya Mangatas Pasaribu yang berjudul “Mulanya si Raja Batak”, “Terlihat Damai Duniaku”, “*Gombor*” dan “Terjerembab”. Begitu juga halnya dengan karya M. Yatim Mustafa yang berjudul “*Tandok*”, dan “*Barcode*”.

Tentang karya-karya dari ketiga seniman yang diteliti, narasi-narasi yang berkaitan dengan nilai persaudaraan dapat kita lihat pada ungkapan Uhi yang menyatakan, bahwa: Realitas masyarakat adat yang bersaudara sebenarnya memiliki dasar kuat untuk menampakkan produktivitas cinta, sebagai bagian dari upaya menerapkan nilai-nilai persaudaraan, yang dapat ditampilkan melalui sikap perhatian, tanggung jawab, rasa hormat, dan pengetahuan. Selain itu diperlukan perilaku saling menolong, menghargai sesama dan sebagainya. Modal dasar agama yang ada, dapat dipakai sebagai alat komunikasi yang mempersatukan (Uhi, 2016: 121). Sedangkan pada nilai-nilai kerukunan yang terkandung di dalam narasi pada karya ke tiga seniman yang diteliti, sama-sama memiliki kajian kosmologi terhadap nilai-nilai kerukunan masyarakat, baik dalam masyarakat adat, maupun yang jauh bersifat universal, yang memberikan penekanan terhadap nilai-nilai kerukunan, keharmonisan dan keselarasan.

4.3 Tabel Rekapitulasi Struktur Estetika, Pola Naratif dan Gagasan

Setelah menganalisis struktur estetika dan pola naratif dari karya tiga seniman yang diteliti, maka ditemukanlah gagasan, makna, nilai dan pesan simbolik dari si seniman yang diteliti yaitu: Rasinta Tarigan, Mangatas Pasaribu dan M. Yatim Mustafa, yang peneliti paparkan dalam bentuk tabel sebagai berikut:

Tabel 4.1

Tabel rekapitulasi struktur estetika, pola naratif dan gagasan dari tiga seniman yang diteliti.

No	Nama	Struktur Estetika	Genre	Pola Naratif	Nilai-nilai
1	Rasinta Tarigan	<ul style="list-style-type: none"> • Figur dilukis realistik • Tidak menekankan pada konsep gelap terang/pencerayaan • Disusun seperti kolase • Objek-objek disusun menumpuk & membungkus • Warna-warna simbolik dan warna naturalis • Komposisi terpusat dan menyebar (simbolik) • Menampilkan ruang yang luas • Abstraksi segitig 	<ul style="list-style-type: none"> • Srealistik • Ilustratif simbolik 	<ul style="list-style-type: none"> • Mengangkat kosmologi budaya Karo • Rumah-rumah adat Karo. • Legenda budaya Karo • Konsep trinitas pada umat Kristen • Figur-figur perempuan Karo • Suasana perkampungan Karo • Empati terhadap gunung Sinabung. 	<ul style="list-style-type: none"> • Budaya/tradisi Karo • Agama Kristen • Ketuhanan • Politik • Kekuasaan • Ekonomi • Kerukunan • Persaudaraan • Global vs lokal • Tradisi vs modern.
2	Mangatas Pasaribu	<p>Seni lukis modern</p> <ul style="list-style-type: none"> • Warna-warna cerah, warna komplement & warna kontras • Goresan ekspresif • Deformasi bentuk • Esensi garis tegas • Sederhana 	<p>Seni lukis modern</p> <ul style="list-style-type: none"> • Minimalis • Pop art • Ekspresif • Surealistik simbolik <p>Seni rupa kontemporer:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Instalasi • <i>Performance art</i>: menggabungkan unsur seni musik, 	<p>Seni lukis:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Mengangkat kosmologi budaya Batak Toba • Folklor: legenda & mitos budaya Batak Toba • Figur-figur dilukiskan dengan esensi garis-garis simbolis 	<ul style="list-style-type: none"> • Budaya/tradisi Batak Toba • Ketuhanan • Politik • Kekuasaan • Ekonomi • Global vs lokal • Tradisi vs modern

		<p>Seni rupa kontemporer:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Instalasi: modifikasi, stilisasi (menambah bentuk & ukuran yang diinginkan, hingga menjadi benda-benda simbolik. • <i>Performance art</i>: 1) melukis, dengan menggabungkan unsur seni musik. 2) menstilasi/ menyusun benda-benda instalasi dipadu narasi verbal. 	seni tari & seni rupa.	<p>Seni rupa kontemporer:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Instalasi: benda-benda simbolik (<i>gombor</i>, pipet, cawan, minuman kaleng, cermin, jeruk purut, daun-daun, dll) • Kritik sosial • <i>Performance art</i>: benda-benda simbolik dengan narasi verbal 	
3	M. Yatim Mustafa	<ul style="list-style-type: none"> • Figur dilukis realistik • Gelap terang jelas • Warna-warna simbolik dan warna naturalis • Komposisi jelas/realis /<i>balance</i> 	<p>Seni lukis modern:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Realis • Naturalis • <i>Still Life</i> • Surealistik simbolik <p>Seni lukis kontemporer :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Realis • Naturalis • Penekanan pada ide/gagasan yang paradoks dengan faham seni lukis modern. 	<ul style="list-style-type: none"> • Ruang dimunculkan dengan teknik fotografis realistik. • Figur-figur disusun seperti menyusun benda utk lukisan <i>still life</i> (Barcode). • Human of interest • Narasi tentang pola hidup masyarakat • Kritik sosial • Empati 	<ul style="list-style-type: none"> • Budaya/tradisi • Agama • Ketuhanan • Politik • Kekuasaan • Ekonomi • Kerukunan • Persaudaraan • Global vs lokal • Tradisi vs modern.

BAB V

PENUTUP

Penutup pada tesis ini, akan diajukan berupa kesimpulan dari hasil penulisan tesis dan berisi kritik dan saran baik secara keilmuan akademis peneliti maupun dari segi kekaryaannya seni murninya. Juga memuat perbedaan dan kesamaan dari kecenderungan berkarya, gaya, struktur estetika elementer kesenirupaannya, makna serta narasi dan nilai-nilai (ideologi) yang terkandung di dalam karya tiga seniman Medan.

5.1 Kesimpulan

Dalam karya seni murni ketiga seniman yang diteliti kerap memiliki kecenderungan berkarya dengan mengangkat tema kehidupan pada masyarakat berbudaya di Sumatera Utara. Seperti Rasinta Tarigan yang bersuku Karo memiliki gagasan narasi simbolik budaya Karo dan kekristenan (Kristen Protestan) sesuai dengan keyakinannya. Kemudian Mangatas Pasaribu yang bersuku Batak Toba memiliki gagasan narasi simbolik budaya Batak Toba dengan memunculkan mitos-mitos dan legenda pada budaya Batak Toba pada lukisan, *performance art* dan instalasinya. Walaupun demikian, Mangatas juga memiliki gagasan narasi simbolik bertema kritik sosial yang bersifat universal, seperti karyanya yang berjudul "Gombor" dan "Terjerembab". Begitu juga dengan M. Yatim Mustafa yang bersuku Jawa kelahiran Medan memiliki gagasan universal

dalam berkarya, tetapi terkadang memunculkan karya yang bernarasi simbolik masyarakat yang berlatang budaya etnik tertentu di Sumatera Utara, seperti karyanya yang berjudul “*Tandok*”.

Struktur estetika yang terpancar dari karya ketiga seniman yang diteliti dengan menganalisis elemen seni rupa dan azas penyusunan seni rupa yang terefleksikan pada karya mereka, dikaitkan dengan narasi simbolik (makna) yang ditemukan pada karya. Maka dapat diambil kesimpulan bahwa karya yang diciptakan termasuk dalam kelompok genre atau aliran seni yang mana.

Struktur estetika karya Rasinta Tarigan dikategorikan sebagai karya ilustratif simbolis dengan teknik pelukisan yang disusun seperti kollase, digarap dengan teknik naturalis tetapi tidak menekankan kepada konsep pencahayaan. Komposisinya terkesan surealistik. Pada karya-karyanya yang lain mengesankan karya abstraksi geometrik segitiga. Jadi, melihat pola melukis Rasinta, peneliti mengkategorikan sebagai karya seni lukis modern yang memiliki nilai-nilai kebudayaan dan sarat akan pesan-pesan (makna).

Struktur estetika karya seni lukis Mangatas Pasaribu menggunakan goresannya ekspresif, dengan komposisi minimalism atau *pop art*, dengan hanya memperkuat esensi garis dan simbolisasi warnanya yang dikategorikan sebagai karya seni lukis modern. Pada karya instalasi dan *performance art*-nya, merupakan karya seni rupa kontemporer yang tetap meminjam unsur-unsur seni rupa modern, dengan memodifikasi benda-benda yang ditemukan sehari-hari menjadi benda-benda yang memiliki narasi simbolik.

Struktur estetika karya M. Yatim Mustafa adalah karya seni lukis formal (seni lukis modern) yang tetap konsisten melukis dengan teknik realis, naturalis, dan *still life*. Komposisinya digarap secara ilustratif fotografis. Terkadang untuk pemenuhan hasrat idealismenya dalam berkarya seni rupa, Yatim memunculkan karya surealistik simbolik, seperti pada karyanya yang berjudul “*Barcode*” yang merupakan salah satu karya *blue period* Yatim.

Pada karya ktiga seniman yang dianalisis ditemukan memiliki narasi-narasi yang mengandung nilai-nilai kehidupan, seperti: (1) Narasi kebudayaan, spiritual dan religius. (2) Narasi ideologi politik dan kekuasaan. (3) Narasi Tradisi versus modernitas, lokal versus global. (4) Nilai ekonomi. (5) Nilai kemanusiaan, persaudaraan dan kerukunan.

5.2 Saran

Dalam hal yang berkaitan dengan seni murni, apalagi ketiga seniman yang diteliti merupakan seniman-seniman senior di kota Medan yang memiliki kekuatan ideologi dan gaya dalam melukis, yang biasanya disebut dengan idealisme. Hal tersebut memang baik sebagai pembentukan karakter dalam berkarya.

Pengetahuan para seniman yang berkaitan dengan budaya hendaklah ditingkatkan lagi. Sehingga dapat menciptakan karya-karya yang dapat menciptakan teknik-teknik penyusunan code-code atau relasi simbolik dengan lebih strategis lagi, dan tidak menimbulkan kerancuan dalam penafsirannya.