

PENDEKATAN NON FORMAL DAN FORMAL DALAM MENGANALISIS ARTEFAK SEBAGAI MEDIA PENDIDIKAN SENI RUPA

Oleh :
Iswahyudi dan Mardiyatmo
(FPBS IKIP YOGYAKARTA)

Abstrak

Artefak adalah sesuatu benda hasil karya manusia, yang dianggap mempunyai nilai simbolik dan estetik. Dari proses kreativitas, artefak dapat diperoleh melalui konsep penciptaan dan didasarkan pada aspek estetik.

Artefak dapat digunakan sebagai media pendidikan untuk bahan pengajaran. Jika dilihat dari objeknya, artefak dapat berupa *hardware* (piranti keras) seperti candi dan *software* (piranti lunak) seperti lukisan.

Pendekatan nonformal dan formal dapat digunakan untuk menganalisis artefak sehingga diperoleh pemahaman yang komprehensif. Pendekatan ini juga bersifat multidimensional dan struktural sehingga dapat ditemukan asal-usul dan perkembangannya

Kata Kunci: Artefak, media pendidikan, nonformal dan formal.

NONFORMAL AND FORMAL APPROACHES IN ANALYZING ARTIFACTS AS MEDIA IN VISUAL ARTS EDUCATION

Abstract

An artifact is an object made by man and assumed to possess symbolic and esthetic values. An artifact comes into existence through a concept of creation and based on an esthetic aspect.

Artifacts can be used as educational media for certain teaching materials. They can be in the form of hardware (e.g., temples) and software (e.g., paintings).

Non formal and formal approaches can be used to analyze artifacts so that a comprehensive understanding is obtained. Such a combined use of approaches is also multidimensional and structural in nature so that origins and developments can be found.

Key Words: artifact, educational media, non formal, and formal

Pendahuluan

Pendidikan pada dasarnya merupakan sebuah institusi sosial yang berfungsi sebagai *organized intelligence* atau menjadi sentral dan berbagai kecerdasan yang diorganisasi untuk melayani sistem sosial yang ada. Sebagai bagian integral dan proses itu, media pendidikan merupakan sesuatu yang harus dikuasai setiap pengajar profesional. Selain itu media pendidikan dapat digunakan sebagai sarana komunikasi yang efektif, sehingga diperoleh proses belajar mengajar yang interaktif (Hamalik, 1986:23). Salah satu media pendidikan seni rupa adalah artefak, baik yang mempunyai arti simbolik maupun estetik. Artefak yang simbolik dapat dikategorikan dalam aspek nonformal, karena lebih bersifat umum dan mengutamakan nilai simbol. Kemudian artefak yang estetik dikategorikan formal, karena lebih khusus sebagai karya seni rupa.

Selaras dengan kedua pengertian tersebut, muncul pendekatan nonformal dan formal dalam menganalisis artefak. Pendekatan nonformal dan formal pada artefak ada kesesuaian dengan pendekatan struktural. Asumsi ini mendapat pengaruh pemikiran kaum strukturalis yang semula berkembang di Perancis dan Amerika pada tahun 1960-an (Craib, 1986: 176). Pada pendekatan ini ada kecenderungan untuk mentransformasi artefak sebagai bukti nyata kehadiran karya seni dengan hasil penciptaan atau proses pemikiran seniman. Pendekatan ini bertujuan menafsirkan berbagai artefak tidak hanya dari kaidah estetik yang dijadikan aspek normatif empirik, tetapi dikembangkan menjadi konsep yang teoritik.

Di antara berbagai teori struktur, salah satu yang dipakai adalah metode analogi. Sebagaimana dikemukakan oleh Barret (1982: 93), bahwa pada dasarnya seni memiliki kesamaan dalam kaidah-kaidah ilmu di antaranya konsep, prosedur, dan kriteria. Metode analogi ini mendukung pula untuk aspek evaluatif, seperti dengan bentuk-bentuk *coverage* totalitas. Termasuk di dalamnya berbagai artefak memiliki aspek ideologis, estetis, psikologis, kultural.

dan falsafah. Konstruksi hubungan ini tidak dapat dipisahkan dengan ketiga komponen yang menyertai yaitu seniman, karya, dan penghayat.

Perkembangan artefak sebagai media rupa, sebenarnya merupakan perkembangan evolusioner dari kreativitas manusia. Jadi di sini kreativitas merupakan perintah historis dari suatu peradaban. Perkembangan dalam hal ini tidak dibedakan antara artefak yang berpola primitif dan modern, tetapi dilihat dari aspek formalisme. Aspek ini lebih menuntut *internal coherence* yang membatasi diri pada bentuk artefaknya (Sutopo, 1989: 6). Jadi dalam hal ini antara primitif dan modern tidak lagi dibedakan menjadi *low culture* dan *high culture* (Yuliman, 1984), tetapi karena sikapnya yang eksklusif maka lebih dipandang sebagai *curiosity* dan *civilized*.

Media Rupa dalam Aspek Nonformal

Membicarakan artefak dalam kategori nonformal dari segi substansi banyak dikaitkan dengan faktor yang lain; Martin dan Jacobus (1983: 454) telah mengemukakan, bahwa masing-masing jenis karya seni mempunyai nilai kesetaraan dan selalu berkaitan. Selain itu juga dan segi estetika tidak hanya dinikmati, tetapi dapat menambah kesadaran diri sendiri dan dunia kita bersama. Pendekatan nonformal ini pernah mendapat sanggahan dan dianggap tidak tepat terutama untuk artefak sebelum abad ke-19 dan yang bersifat mistik, misalnya dan Timur (Falkenheim, 1980: 6).

Dikembalikan kepada sifatnya yang *katarsis*, artefak tidak dilihat berdasarkan asumsi realistik, tetapi dari nilai fungsional, sehingga diperlukan pendekatan interdisipliner di luar estetika sebagai ilmu bantu. Pendekatan ini sebenarnya lebih tercurah pada komponen yang pertama yaitu seniman, maka sering disebut sebagai *pendekatan genetika* (Smith, 1966: 343).

Mencoba memahami artefak sebagai media pendidikan seni rupa, memungkinkan bahwa perkembangan seni rupa Indonesia dapat dikaji melalui metode dan teori-teori tersebut. Hal ini dapat dikatakan karena artefak banyak diproduksi oleh bangsa itu seiring dengan perjalanan historisnya, yaitu ketika *Homo Sapiens* muncul sejak masa prasejarah sampai saat ini.

Pada masa prasejarah artefak dapat terbagi antara yang bersifat tetap seperti *cave-art* dan yang kecil-kecil atau bersifat *mobilier-art*. Berbagai artefak tersebut mempunyai nilai kultural yang luhur sekali karena dapat untuk mengetahui kepriwajaian seseorang. Berbagai artefak yang dipahatkan selalu menirukan objeknya

dengan goresan-goresan linier ekspresif dan dengan warna primer maupun netral, sehingga diperoleh kesan-kesan magis. Sesuai dengan Plato, maka dengan melihat tiruan dapat membangkitkan perasaan-perasaan pada dirinya (Huizinga, 1990:225). Jadi dalam hal ini mimesis masih ditempatkan sebagai dorongan penciptaan utama, meskipun terhadap gejala-gejala alam tetap diterima dengan naluri yang biasanya diekspresikan dengan garis-garis geometris berbentuk abstrak. Dalam hal ini nilai transformasi dapat ditemukan tidak pada garis dan warna yang dijadikan sarana pengembangan teknik, tetapi lebih mengutamakan pada tujuan praktisnya. Asumsi ini dapat disejajarkan dengan teori-teori ilmu primitif, yaitu pada kekuatan yang disebut *sympathetic magic* (Baal, 1971:56).

Beralih pada masa sejarah media rupa lebih menunjuk pada perkembangan kreativitas dan nilai estetika yang tinggi. Bersama dengan munculnya kerajaan-kerajaan, maka kehidupan kesenian mendapat perlindungan. Meminjam teori Nibert (1983), dengan makin stabilnya kekuasaan raja makin halus pula suatu peradaban, sehingga diperoleh nilai-nilai klasik dalam produk budayanya..

Searah dengan ikonografi yang berlaku dalam masa kiasik ini seni harus berpatron kepada dua *Great tradition*, yaitu Hindu - Budha atau India dan Islam. Proses pembentukannya diawali dengan *culture borrowing* kemudian dikembangkan dengan kreativitas bangsa Indonesia sendiri.

Menurut Wales (1949) media rupa yang paling umum diketahui adalah candi termasuk juga seperangkat pendukungnya. Sebagai bangunan yang bermakna, candi memang sulit dicirikan *exact counterparts-nya* kecuali dengan India, sehingga berbagai komponennya harus berakar dengan tradisi India.

Dalam perkembangannya ada dua perbedaan gaya, yaitu corak Jawa Tengah dan Jawa Timur. Periode Jawa Tengah berlangsung bersamaan dengan datangnya arus kebudayaan langsung dari India, yaitu kesenian Amarawati pada abad ke-2 - 3 M, Gupta pada abad ke-4 - 6 M, Pallawa pada tahun 500-750 M, dan Pala pada tahun 700-900 M (Vogel, 1925: 70). Ciri-ciri ini tampak dalam candi Budha yang mendapat unsur kesenian Gupta dan Pala (sebelah barat laut India). Kemudian dalam candi Hindu lebih terpengaruh corak Chalukya dan Pala atau India selatan (Holt, 1967: 53). Ciri-ciri yang paling umum dalam candi Jawa Tengah meskipun tidak seluruhnya masih mengikuti aturan *Silpasastra*, sebagaimana diawali dengan candi-candi Dieng dan Gedongsongo. Dalam hal ini contoh yang paling tepat adalah candi Arjuno, karena dengan kaki

yang datar dan lebar, tubuh candi yang berada di atas mirip kubus dan atapnya juga serupa dengan susunan kubus yang makin ke atas makin kecil ukurannya.

Berbeda dengan candi-candi corak Jawa Timur yang sudah tidak menerima arus kebudayaan India secara langsung, maka tampak menunjukkan suatu dekadensi atau degenerasi. Pandangan ini menjadi paradoksal karena perubahan pada corak Jawa Timur menunjukkan suatu perkembangan lokal atau yang sering disebut *local genius*. Dibandingkan dengan candi-candi Jawa Tengah yang menunjukkan kesan bangunan lebih kuat karena bentuknya yang tambun, candi-candi Jawa Timur pada umumnya lebih langsing dan selalu diiringi dengan bingkai-bingkai yang tampak mendatar, seakan-akan merata dan melebur menjadi unsur-unsur seni bangunan dan hiasan-hiasan yang lebih rumit.

Krom (1923) dan Stutterheim (1923) meyakinkan, bahwa perubahan corak seni Jawa Tengah ke Jawa Timur bukan disebabkan luntarnya mutu yang bertalian dengan surutnya pengaruh India, tetapi oleh timbulnya kembali unsur-unsur asli Indonesia. Hal ini mengingatkan bahwa seni yang mengabdikan kepada agama sebagai ukurannya bukan keindahan dan kemegahan, tetapi lebih pada fungsinya yang harus dapat diterima nilai keagamaannya.

Momentum yang paling menarik dalam masa Jawa Timur ini adalah bersatunya antara agama Siwa dan Budha, yang dalam hal ini tidak pernah terjadi di India. Hubungan antara agama Hindu dan Budha pada periode Jawa Timur sangat erat karena keduanya dapat hidup berdampingan, sehingga keduanya dijadikan agama negara. Dalam perkembangannya terutama sejak pemerintahan Singasari sampai Majapahit kedua agama ini menjadi satu atau sering disebut dengan sinkretisme atau Tantrayana (Kern dan Rassers, 1982: 17). Sebagaimana telah diketahui yaitu dari asalnya India agama Hindu dan Budha sudah memiliki kesamaan yang harmonis, khususnya dalam konsepsi ke-Tuhanannya. Hal ini ditunjukkan dengan konsepsi ke-Tuhanan yang terdapat dalam *Saiva Siddhanta* dan *Budha Mahayana*, yang merupakan aliran dalam Siwaisme dan Budisme yang saling berpengaruh di Indonesia (Mantra, 1958:279).

Dalam *Saiva Siddhanta* terdapat Tritunggal atau tiga kebenaran tertinggi yang disebut *Siva-tattva*, *Sadasiva-tattva*, dan *Maheca-tattva*. Masing-masing *tattva* tersebut diwakili oleh *Paramasiva* dengan alamnya *Niskala*, *Sadasiva* dengan alamnya *Niskala-Sakala*, dan *Mahecvava* dengan alamnya *Sakala*. Selanjutnya dan *Siva-tattva* yang bersifat pasif itu

diturunkan lima cakti yang bersifat aktif, yaitu *Para-cakti*, *Adicakti*, *Icha-cakti*, *Jnana-cakti*, dan *Kriya-cakti*. Kemudian kelima cakti dan *Paramasiva* itu akan mewujudkan din sebagai *Sadasiva-tattva* dan *Maheca-tattva*.

Dalam Budha Mahayana, Tritunggal atau tiga kebenaran itu adalah *Budha*, *Vajrasatva*, dan *Avalokitecvava*. Masing-masing berada dalam *Dharma-kaya*, *Sambbhoga-kaya*, dan *Nirmana-kaya*. Selanjutnya Budha atau Adi Budha tersebut juga mewujudkan dirinya dalam *Pancatathagata* (berada di Barabudur), yaitu *Wairocana*, *Aksobya*, *Ratnasambhawa*, *Amitabha*, dan *Amoghasidi*. Untuk memperkuat posisinya kelima Tathagata ini juga diberi cakti, yaitu disebut *Pancatathagatadewi* (berada di candi Jago), masing-masing adalah *Bharali Dhatvisvari*, *Bharali Locana*, *Bharali Mamaki*, *Bharali Pandarawasini*, dan *Bharali Tarasakti* (Kats, 1910: 115).

Dari konsepsi dasar ke-Tuhanan yang sama dan kedua aliran tersebut, maka I.B. Mantra menyimpulkan bahwa *Dharma-kaya* sejajar dengan *Niskala*, *Samhhogakaya* dengan *Sakala-Niskala*, dan *Nirmana-kaya* dengan *Sakala*. Kemudian dari tingkatan tertinggi pada dunia Niskala dan Dharma-kaya disebut sebagai *Siwa Budha*. Dengan adanya prinsip yang sama ini tetapi jika tidak didukung dengan suasana hubungan yang harmonis dan toleransi di antara pemeluknya, maka sinkretisme tidak mungkin terwujud. Hal ini dapat dibuktikan dengan keadaan di India yang mengingatkan bahwa Budha sendiri adalah sebagai avatara Wisnu (Slamet Mulyana, 1983: 48). Sikap toleransi ini tercermin pada masa pemerintahan Singasari - Majapahit, yaitu dibuktikan dengan bangunan-bangunan candi dan kitab-kitab kesusasteraan.

Dalam bangunan candi, toleransi tersebut diperlihatkan dengan harmonis sekali. Sebagai contoh candi Jago, berdasarkan relief-reliefnya tampak adanya latar belakang agama Hindu dan Budha. Relief yang bersifat Hindu adalah dengan cerita Partayajna, Arjuna Wiwaha, dan Krsnayana, sedangkan sifat Budha ditunjukkan dengan relief cerita binatang (Tantri) dan Kunjarakarna (Kempers, 1959: 84). Kemudian candi Jawi dapat dikatakan sebagai suatu hasil perpaduan yang sempurna antara Hindu-Budha. Hal ini ditunjukkan dengan bagian bawah bersifat Hindu karena ditemukan arca Nandiswara, Durga, Brahma, Ganesya, dan Nandi. Sedangkan sifat Budha ditunjukkan dengan atapnya berbentuk stupa atau dagoba.

Puncak perkembangan yang lain termasuk dalam relief yang dipahat secara *bas-relief* lebih menunjukkan sifat dekoratif dengan penggambaran tokoh tidak naturalis proporsional, tetapi berbentuk miring (*en-profil*). Van Stein Callenfels (1935) mengatakan bahwa hingga akhir corak Jawa Timur bentuk relief menjadi pipih. Relief yang berkembang pada masa itu mempunyai dua langgam, yaitu *langgam wayang* atau berdasarkan cerita Ramayana-Mahabharata dan *langgam kakawin* yang didasarkan pada cerita-cerita kakawin, tutur, dan wawacan. Selain kedua langgam tersebut Van Stein Callenfels masih membedakan pula dengan bentuk relief yang tidak didasarkan pada cerita baik itu wayang maupun kakawin. Perbedaan ini didasarkan dalam bentuknya yang sederhana, karena hal ini tergantung dan tempat di mana candi itu didirikan. Candi-candi yang didirikan di wilayah istana mencerminkan relief yang mewah dan megah disebut *gaya istana*. Kemudian untuk jenis candi yang jauh dari istana misalnya terdapat di tempat pertapaan tentu bentuk reliefnya lebih sederhana, sehingga sering disebut *gaya mandala*.

Berakhirnya peradaban Hindu di Jawa pada akhir abad ke-15, adalah diawali dengan peradaban baru yaitu Islam. Perkembangan seni yang telah mengalami puncak menjadi suatu dilema, karena itu masyarakat ketika harus mendirikan bangunan sakral yang tidak diperbolehkan menggambarkan makhluk hidup. Sesuatu yang unik dimiliki oleh seniman masa itu, bahwa dengan perubahan kebudayaan tidak ditanggapi sebagai sesuatu yang *shock*, tetapi menjadikan mereka lebih kreatif.

Sebagai kasus dalam hal ini adalah kompleks turbah masjid Mantingan mewakili masa transisi dari agama Hindu-Budha ke agama Islam. Di masjid Mantingan terdapat dua panil relief yang dipahatkan di atas sepotong batu dengan bolak-balik. Panil pertama berisi adegan tokoh Rama, Laksmana disertai dengan seorang panakawan. Kemudian panil yang kedua menggambarkan sebuah kolam teratai yang daun dan bunga-bunganya disusun indah, sehingga seolah-olah membentuk sosok tubuh seekor gajah. Dugaan yang mudah diketahui bahwa panil yang pertama lebih awal dan yang kedua lebih belakangan. Hal ini dikarenakan para tokoh Islam di Mantingan lebih baik mengambil jalan tengah. Mereka tidak berani melenyapkan begitu saja pada relief Ramayana tanpa ada penggantinya. Kemudian secara sengaja mulai mengalihkan tema untuk menggambarkan sosok tubuh binatang dengan bentuk stiliran dan rangkaian daun dan bunga teratai.

Dalam perkembangan selanjutnya setelah Islam sudah *establish* kedudukannya, maka artefak yang pal-

ing umum ditinggalkan adalah berupa bangunan yang bersifat sakral yang terdiri dari masjid dan makam, kemudian yang bersifat sekuler yaitu kraton. Masjid sebagaimana diketahui adalah sebagai tempat ibadat atau menyerahkan diri kepada Allah. Di dalam Islam tidak pernah disebut tentang bentuk apa yang harus diterapkan pada suatu bangunan masjid atau ruang apa yang harus ada, sehingga tidak ada suatu struktur masjid yang universal. Bentuk-bentuk masjid yang ada pasti mencerminkan tradisi arsitektur dari luar agama dan unsur-unsur arsitektur dari luar (Richard Ettinghansen, 1977:63). Dengan demikian muncullah masjid tipe Arab, Turki, dan Indonesia.

Menurut Pijper (1947) pada garis besarnya masjid di Indonesia mempunyai ciri-ciri khusus antara lain; 1. Mempunyai pagar keliling dengan satu pintu utama. 2. Berdenah persegi. 3. Mempunyai serambi di depan atau di samping ruang sembahyang utama. 4. Mempunyai mihrab, dan 5. Beratap tumpang.

Arsitektur makam merupakan peninggalan yang paling umum di Indonesia. Makam selalu dikaitkan dengan salah satu siklus kehidupan manusia, yaitu lahir, hidup, dan mati. Dalam pengertian Islam, mati adalah masa perjalanan manusia menuju kehidupan di akherat, sehingga harus melewati dua tahap yaitu, 1. Masa penantian di alam kubur, dan 2. Kehidupan yang kekal. Berbeda dengan agama-agama yang bukan Samawi maka Islam sebagai bagian dari agama samawi atau konsep *homo equalis* yang menganggap bahwa setiap individu bertanggung jawab atas segala perbuatannya (Qur'an, XCIII: 4), bandingkan dalam Qur'an tentang hidup sesudah mati.

Dari konsepsi Islam tentang mati ini, maka pada makam Islam tercermin bentuk tulisan kaligrafi yang pada umumnya mengingatkan manusia akan hidup sesudah mati. Dalam hal bentuk tulisan-tulisan tersebut adalah surah Al-Baqarah ayat 196, yang isinya mencerminkan peringatan tentang mati, hari akhir dan keampunan. Ayat tersebut sering disebut *Ayat Kursi* yang dianggap juga sebagai tolak bala untuk menyelamatkan Si mati. Dilihat dari bentuk arsitektur susunan makam Islam di Indonesia terdiri liang lahat, yaitu ruangan tempat jenazah, kemudian di atasnya jirat yaitu bangunan persegi panjang mengarah utara selatan ada yang datar dan ada yang bersusun. Dilihat dan estetik seni bangun, makam merupakan manifestasi karya seniman dalam bentuk ukiran dan bentuk arsitektur yang dipahatkan pada maesan, jirat, dan cungkup.

Hal itu berkaitan dengan bangunan sekuler bahwa kraton merupakan bagian sentral dan pusat kegiatan

yang letaknya berdekatan dengan masjid sebagai pusat keagamaan. Bangunan-bangunan ini pada umumnya terjadi di kerajaan-kerajaan Jawa Islam yang letaknya tidak dapat dipisahkan antara alun-alun sebagai tempat berkumpul orang banyak, masjid dan pasar (Ambary, 1977). Kemudian untuk kraton-kraton yang berada di luar Jawa bentuknya tidak sama, misalnya di Aceh yang menghadap ke utara dan di sekelilingnya terdapat bangunan agama yaitu masjid di sebelah barat laut kraton dan pengadilan agama berada di sebelah timur kraton. Kemudian untuk kraton di Medan yaitu Kasultanan Deli bentuknya meniru kraton raja-raja Mogul di India. Letak kraton Deli ini berbeda karena alun-alun berada di sebelah timur kraton dan masjid berada jauh dari kraton. Kraton di Ternate letaknya menghadap ke timur alun-alun dan masjid berada di sebelah selatan kraton.

Media Rupa dalam Aspek Formal

Artefak selain harus dibicarakan dengan nilai fungsi, dapat juga dicerna dari segi bentuk karena untuk mengukur kandungan estetikanya. Hal ini harus diakui bahwa selain keindahan yang diperoleh juga mempersyaratkan suatu teknik tertentu untuk mewujudkannya. Jadi dalam hal ini artefak harus dipandang secara formalistik menurut kriteria yang berlaku. Teori formalistik telah diketengahkan oleh Harold Osborne (1970: 24), bahwa dalam mengukur nilai estetik diperlukan suatu kesatuan organik dan kesatuan sistemik. The Liang Gie (1976) memperkuat lagi dengan teori formalistik sebagai teori bentuk, karena artefak harus mempunyai bentuk dan makna.

Pemikiran kaum strukturalis tidak demikian memperlakukan aspek nonformal yang cenderung pada teori resepsi, tetapi berfokus pada aspek formal yang dalam mewujudkan eksplanasi diperlukan *hermeneutika*. Metode ini adalah kesanggupan memberi tafsir secara *verstehen* terhadap masing-masing artefak dari setiap jaman (Ankersmit, 1987: 163). Apabila mengingat tujuan artefak-artefak tersebut harus dapat melancarkan komunikasi, maka diperlukan semiotik yaitu ilmu tanda karena tanda sebagai unsur-unsur struktur dari logika. Burhan Nurgiyantoro (1994: 56) lebih memilih pendapat Charles Sander Pierce dalam kaitannya menganalisis tanda dengan artefak. Di dalamnya tanda dibagi menjadi tiga, yaitu *ikon*, merupakan tanda berupa hubungan kesamaan, *indeks*, merupakan tanda yang memiliki hubungan sebab akibat, dan *simbol* merupakan tanda yang didasarkan kepada hubungan yang bersifat arbiter. Hubungan arbiter ini tidak langsung, sehingga dibutuhkan masa pengendapan dan pengakuan konvensional.

Permasalahan yang muncul dengan tanda sebagai simbol, maka tidak ada yang intrinsik dalam artefak yang menunjuk sesuatu harus dimaknai demikian. Tidak ada keharusan untuk menerima suatu makna estetik lukisan abstrak misalnya dengan harus mengacu kepada aturan-aturan dalam *saddangga* atau metode untuk menilai keindahan dalam seni rupa tradisional. Keindahan dalam makna struktural tidak merupakan pemaknaan yang substansial, tetapi lebih kepada pengakuan yang berlaku umum.

Aspek formal ini harus terfokus pada artefak, oleh karena itu harus ada distansi tertentu terhadap kehidupan kolektif Hal ini menghendaki pemahaman artefak hanya melalui emosi pribadi seniman, sehingga kriteria estetik tetap ditempatkan sebagai sesuatu yang *virtuous*. Ciri yang mudah diketahui dari aspek ini karena artefak harus mempunyai unsur-unsur kepekaan indrawi seperti komposisi, bidang, tingkat presisi balance, dan struktur.

Fenomena ini merupakan serapan dari Barat, karena setelah masa Renaisans manusia mulai sadar terhadap nilai individualnya, sehingga rasionalitas dapat membuka fajar budi membelah kegelapan dunia. Sebagai puncaknya Revolusi Industri yang terjadi pada abad ke-18, memberi dampak negatif terhadap kemandegan kreativitas karena segala sesuatu harus ditentukan dengan standardisasi dan rasionalisasi.

Sebagai reaksi terhadap kehidupan, maka munculah di Eropa gerakan *Art Nouveau* pada tahun 1890. Gerakan ini lebih berpihak kepada nilai-nilai pra-industri dan menghendaki sesuatu yang baru, meskipun dalam nilai estetik masih terkait dengan peradaban industri seperti dengan bentuk *streamline* dan dalam dunia arsitektur dan desain berkembanglah *form follows function* atau bentuk mengikuti fungsi (John Heskett, 1980:89).

Mencoba memahami artefak dalam aspek formal, apa yang terjadi di Indonesia merupakan sesuatu yang menarik. Hal ini perlu diketahui karena seni modern tampaknya memberi sesuatu kekuatan tersendiri, mengandung berbagai masalah dan menuntut kepekaan rasa yang khusus. Dalam telaah di atas dapat dipahami bahwa seni modern merupakan suatu realitas modern yang tidak selalu sejalan dengan gerak hidup sebagian masyarakatnya, karena itu selalu menjadi perbincangan dan sorotan yang tajam.

Seni modern lebih bergerak dari kesendirian, maka seniman selalu menjunjung kebebasannya, harus kreatif dan inovatif orisinal. Ia mencari wawasan-wawasan baru serta teknik baru dan kemungkinan-kemungkinan

baru lainnya. Aktivitas kreatif ini menuntut perwujudan secara material yaitu dengan karya itu sendiri. Setelah ia bergabung sama atau simultan dengan penghayatan artistiknya, maka artefak itu sebagai ekspresi pribadi seniman. Kemudian permasalahan yang muncul apakah artefak itu akan dinilai masyarakat atau tidak diterima. Hal inilah yang harus membutuhkan *perantara*, yaitu kehadiran kritikus seni sebagai pengantar kepada masyarakat. Tindakan-tindakan ini merupakan salah satu transformatif dari aspek formalis.

Berkaitan dengan kritik, Feldman (1967:470) membagi menjadi empat tahap, yaitu deskripsi, analisis bentuk, interpretasi, dan evaluasi. Langkah deskripsi merupakan penjajagan secara umum dari artefak tersebut. Analisis bentuk, merupakan langkah perakitan dari isi artefak tersebut apa yang diperoleh dan deskripsi segera dicari maksud bagaimana bahan atau figur-figur itu disusun. Interpretasi adalah usaha menafsirkan artefak, sehingga tahap deskripsi dan analisis bentuk baru mempunyai arti. Interpretasi ini menuju pada kritik yang sebenarnya, karena ungkapan makna yang terkandung di dalamnya dapat dijelaskan. Evaluasi, merupakan tahapan tambahan setelah tiga langkah sebelumnya dilakukan. Kemungkinan sampai dengan interpretasi saja artefak sudah dapat diberi arti, sehingga evaluasi hukumnya mubah diperlukan. Akan tetapi jika dikaitkan dengan suatu pertimbangan-pertimbangan tertentu oleh setiap pengamat, maka evaluasi harus dihadirkan.

Terbatas pada masalah media pendidikan, maka artefak formal hanya dapat terjangkau pada produk yang dwimatra dan trimatra. Seni yang dwimatra pada umumnya terbagi menjadi dua kelompok besar, yaitu yang *representatif* dan *nonrepresentatif* (Sanento Yuliman, 1983: 2). Seni representatif adalah menghadirkan bentuk obyeknya mendekati kesamaan optis, hal ini ditemukan dalam lukisan-lukisan gaya realis dan naturalis. Kemudian seni yang nonrepresentatif adalah lebih menghadirkan bentuk yang menyimpang dari representatif, baik itu dilakukan dengan dideformasi maupun stilisasi. Aliran dalam seni ini ditemukan dalam ekspresionisme, impresionisme, abstrakisme, kubisme, surrealisme, dan Pop Art. Seni yang trimatra adalah diwakili seni patung. Di Indonesia seni patung modern tidak ada pertautan dengan tradisi sebelumnya, tetapi fenomena ini pada awalnya sebagai eksperimen dari sejumlah pelukis yang ingin mencari media ekspresi dalam bentuk lain (Soedarso, ed, 1992: 46). Contoh Affandi adalah sebagai pematung pertama pada tahun 1940, yaitu dengan membuat patung dari bahan tanah liat. Patung ini tidak teragenda untuk dipamerkan, tetapi sebagai pengiring lukisan-

lukisannya. Kecenderungan eksperimen patung ini karena ada kesamaan ekspresif dalam melukis maupun mematung. Sukses yang demikian ini maka dalam perkembangannya diikuti oleh perupa lainnya dan pada puncaknya dengan didirikannya pendidikan formal untuk jurusan patung baik di ITB maupun ASRI pada tahun 1950-an. Tidak berbeda dengan seni dwimatra, seni patung juga terbagi antara realis dan abstrak. Kemudian seni trimatra yang lain, adalah monumen. Artefak ini juga tidak ada kaitannya dengan arsitektur candi, tetapi perkembangannya seiring dengan seni patung modern. Dan tujuan mendirikan monumen yang mudah dimengerti adalah untuk memperingati berbagai evenemental yang penting.

Penutup

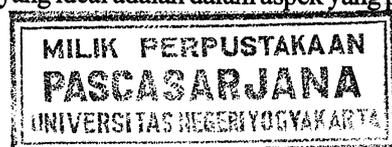
Artefak sebagai media pendidikan merupakan salah satu alternatif yang terbaik dan dapat dilakukan dengan studi lapangan. Hanya saja karena terlalu jauhnya lokasi di mana artefak tersebut ditemukan, maka dapat direduksi melalui pemutaran slide atau yang sejenisnya.

Uraian di atas menunjukkan perkembangan artefak menurut dimensi waktunya. Hal ini sebenarnya sudah diketahui oleh umum. Akan tetapi jika diamati dan setiap momentum yang terseleksi, maka dapat membuka suatu dialog estetik dan masing-masing artefak menurut jenis dan gaya. Dialog-dialog estetik ini konon diperoleh secara akumulatif baik itu dengan sifatnya yang horisontal melalui akulturasi maupun vertikal dengan pewarisan historisnya, sehingga eklektisisme mutlak ditemukan

Apabila artefak itu dikaitkan dengan karya seni, maka tidak dapat menjadi deskripsi fakta yang obyektif sebagaimana pada ilmu, karena ada sesuatu faktor yang tersembunyi, yaitu seniman. Dengan demikian untuk mengetahui karya tersebut sesuai dengan maknanya, maka dilakukan dengan pendekatan struktural.

Di Barat pendekatan struktural berguna untuk mentransformasi membuka kesadaran *insight*. Hal ini adalah untuk membentuk *futuristik*, karena dengan normatif empirik belum mencukupi. Kemudian seni selalu menghadapi berbagai realitas problematik, sehingga harus dipecahkan dengan mengkonseptualisasikan melalui interdisipliner.

Aspek yang harus dibedakan, artefak terbagi menjadi nonformal dan yang formal. Aspek yang pertama dalam hal transformatif mudah dilakukan, tetapi aspek yang kedua karena sifatnya yang individu maka harus dicari batas-batas yang formal dan universal. Tujuan yang ideal adalah dalam aspek yang pertama



bagaimana normatif estetik diterapkan, sebaliknya dalam aspek yang kedua bagaimana dalam mewujudkan aspek teoritiknyanya. Hal ini dapat dibuat suatu analogi, yaitu dengan interdisipliner, semiotik, hermeneutik, dan diakronik-sinkronik.

Daftar Pustaka

- Ambary, Hasan Muarif (1977). "Sejarah Seni Rupa Islam", *Sejarah Seni Rupa Indonesia*. Jakarta: Proyek IDKN.
- Ankersmit, F.R. (1987). *Refleksi Tentang Sejarah*, terjemahan Dick Hartoko. Jakarta: PT. Gramedia.
- Baal, J Van (1971). *Symbols for Communication*, Assen: Koninklijke van Gocum & Com. N.V.
- Barret, M. (1982). *Art Education. A Strategy for Course Design*. London: Heinemann Educational Books.
- Craib, Ian, (1992). *Teori-Teori Sosial Modern*, terjemahan Daul S. Baut dan T. Effendi. Jakarta: Rajawali Pers.
- Elias, Nobert, (1983). *The Court Society*. Enland: Basil Blackwell Publisher Limited.
- Ettinghausen, Richard, (1976). "The Man Made Setting, Islamic Art and Architecture", *The World of Islam*. London: Thames & Hudson.
- Falkenheim, Y.V. (1980). *Roger Fry and the Beginning of Formalist Art Cilticism*. Ann Arbor, UMI Research Press.
- Feldman, Edmun Burke, (1967). *Art as Image and Idea*. New Yersey: Prentice Hal, Inc.
- Hamalik, Oemar, (1986). *Media Pendidikan*. Bandung: Alumni.
- Heskett, John, (1986). *Desain Industri*, terjemahan Chandra Johan. Jakarta: CV. Raj awali.
- Holt, Claire, (1967). *Art in Indonesia*. Ithaca, New York: Cornell: University Press.
- Huizinga, Johan, (1990). *Homo Ludens*, terjemahan Hasan. Jakarta:LP3ES.
- Kats, J, (1910). *Sang Hyang Kamahavanikan. Oud-Javaansche teksniet inleiding Vertalingen aan tee keningen*. 's-Gravenhage: Martinus Nijhoff
- Kempers, Bernet, A.J, (1959). *Ancient Indonesian Art*. Cambridge: Harvard University Press.
- Kern, J.H.C dan Rassers, W.H, (1982). *Ciwa dan Buda di Kepulauan Indonesia*. Jakarta: PT. Jambatan, KITLP (LIPI).
- Krom.N.J, (1923). *Inleiding tot De Hindoe - Javaansche Kunst*, Vols II. 's-Gravenhage: Martinus Nijhoff.
- Mantra, I.B, (1958). "Pengertian Siwa -Buda Dalam Sejarahnya di Indonesia", *Laporan Konggres Ilmu Pengetahuan Nasional I*. Djakarta: MIPI.
- Martin, David F and Jacobus, L.A, (1983). *The Humanities Through the Arts*. New York: McGraw Hill Book Company
- Mulyana, Slamet, (1983). *Pemugaran Persada Sejarah Leluhur Majapahit*. Jakarta: Inti Idayu Press.
- Nurgiyantoro, Burhan, (1994). "Teori Semiotik Dalam Kajian Kesastraan", *Cakrawala Pendidikan*. no.1. th. XIII, IKIP YOGYAKARTA.
- Osborne, Harold, (1970). *Aesthetics and Art Theory*. New York: E.P. Dulton & Co, Inc.
- Pijper, G, F., (1947). *The Minaret in Java*. Leiden. E. J. Brill.
- Smith, A. Ralp, (1966). *Aesthetics and Criticism in Art Education*. Chicago: Rand MC Nally & Company.
- Soedarso. SP. (Ed), (1992). *Seni Patung Indonesia*. Yogyakarta: Badan Penerbit ISI Yogyakarta.
- Stein Callenfels, P.V. Van, (1935). *De Sudamala in de Hindu Javaansche Kunst*. Verhandelingen Bataviaasch Genootschap.
- Stutterheim, (1923). "Oud-Javaansche Kunst", *Bijdragen tot de Taal-, Land-, en Volkenkunde*.
- Sutopo, HB, (1986). *Kritik Seni II*. Surakarta: Universitas Sebelas Maret.
- Vogel, J.Ph, (1925). *Influences of Indian Art*. London: The India Society.
- Wales, H.G, (1949). *The Making of Greater India. A Study in Southeast Asian Culture*. Journal of Royal Asiatic Society.
- Yuliman, Sanento, (1984). *Dua Seni Rupa*. Simposium Nasional Seni Rupa. Surabaya: Dewan Kesenian.

_____ (1983). *Tigapuluh Lima Tahun Seni Rupa
Indonesia*. Bandung Departemen Seni Rupa ITB.