

Negara dan Pasar : Globalisasi dan Dua Dasawarsa Seni Rupa Kontemporer Indonesia

Agung Hujatnika | Faculty of Art and Design,
Bandung Institute of Technology (ITB)
Bandung, Indonesia

ABSTRACTS

This paper analyses the changes in production's patterns, distributions and consumptions of Indonesian contemporary art by way of comparing the regional and international art exhibitions participated by Indonesia during the last two decades (1990-2010). There were two dominant and different patterns in each decade. The development during the 90s showed the dominance of the state's role, notably Japan and Australia, through large-scale exhibitions with the support of government funding and infrastructure. However, Indonesian contemporary art later became more prominent among the non-government initiatives, especially through the market activities at the auction houses and art fair in Asia. By referring to cultural theories and globalisation process, this paper wants to show how the development of Indonesian contemporary art might have been related to the changes in the constellation of geo-political and geo-economic developments in Asia Pacific which lead to the triumph of

neoliberalism. The growing popularity of international art fair involving commodities and capital in large quantities can be seen as an evidence of how the fine arts are increasingly following the pattern of trade and free markets. As an institution that previously was doing the 'validation' of art, public museum now 'competes' with the free market fundamentalism loaded with some elite's interests.

Keywords:

•*globalisation*, •*Indonesian contemporary art*, •*postmodernism*, •*geo-politics*, •*geo-economics*, •*art market*, •*neoliberalism*, •*regionalism*, •*art fair*, •*sociopolitical art*

Tulisan ini mengulas perubahan dalam pola produksi, distribusi dan konsumsi seni rupa kontemporer Indonesia melalui perbandingan terhadap pameran-pameran regional dan internasional yang melibatkan Indonesia dalam dua dasawarsa terakhir (1990 – 2010). Terdapat dua pola dominan yang berbeda pada masing-masing dasawarsa. Perkembangan 1990-an menunjukkan dominasi peran negara, terutama Jepang dan Australia, melalui pameran-pameran berskala besar yang mereka selenggarakan dengan dukungan dana dan infrastruktur pemerintah.¹ Sementara dalam dasawarsa selanjutnya, seni rupa kontemporer Indonesia lebih banyak mengemuka dalam kegiatan-kegiatan non-pemerintah, terutama melalui kegiatan jual-beli di galeri komersial, balai lelang dan *art fair* lintas negara di Asia.

Tulisan ini lebih memanfaatkan model telaah sosiologis ketimbang estetik. Memanfaatkan teori-teori budaya dan globalisasi, tulisan ini hendak menunjukkan bagaimana perkembangan seni rupa kontemporer Indonesia berhubungan dengan perubahan konstelasi geo-politik dan geo-ekonomi di Asia Pasifik. Perubahan kebijakan politik ekonomi regional negara-negara besar di Asia turut memberikan pengaruh pada dinamika politik ekonomi medan seni rupa di tingkat lokal, termasuk pada dominasi kepentingan pasar komersial dalam kurun lima tahun terakhir. Berbagai indikator perkembangan yang dibahas dalam tulisan ini mengarah pada kesimpulan tentang semakin dominannya prinsip ekonomi neoliberal dalam medan seni rupa Indonesia.

Pada tataran filosofis, globalisasi berhubungan dengan dinamika perubahan konsep dan kesadaran manusia tentang ruang dan waktu, yang berdampak pada akselerasi dan keterhubungan / afiliasi politik, sosial,

budaya maupun ekonomi berbagai lapisan masyarakat di dunia. Pada praktiknya globalisasi tidak hanya menghasilkan homogenisasi ekonomi dan budaya, tapi juga penolakan, guncangan dan keterputusan pemikiran yang pada akhirnya memberi warna baru pada translasi globalisasi pada tingkat lokal.² Di Indonesia, gelombang pemikiran posmodernisme pada 1990-an yang meniscayakan keruntuhan pemikiran dan sejarah seni rupa Barat turut berpengaruh pada kepopuleran 'seni rupa kontemporer' sebagai istilah yang mengidentifikasi suatu corak dan praktik baru. Di sisi lain, atmosfer politik internasional pasca Perang Dingin turut berkontribusi pada terbentuknya jejaring baru antar para pelaku seni di Asia Pasifik.

Dengan menggunakan medan seni rupa Indonesia sebagai sampel, tulisan ini melihat beberapa faktor penting yang berpengaruh dalam pembentukan kultur global di tingkat lokal, yakni: perpindahan manusia atau migrasi, posisi ekonomi, akses teknologi dan informasi, patronase institusional, *zeitgeist* dan kebijakan pemerintah. Mengikuti Appadurai,³ praktik dan wacana seni rupa kontemporer Indonesia pada dekade 1990-an dan 2000-an pada akhirnya merupakan konsekuensi logis sekaligus 'bentuk yang tak terbayangkan' dari globalisasi yang termanifestasikan oleh jalinan berbagai faktor di atas.

Globalisasi Seni Rupa

Istilah 'globalisasi' dianggap paling relevan untuk menjelaskan transformasi dan akselerasi perubahan sosial yang semakin cepat akibat migrasi, perdagangan, aliran investasi luar negeri, penyebaran sistem gagasan, pengetahuan dan teknologi secara internasional.⁴ Melampaui pengertian-pengertian yang sebelumnya berkonotasi lebih politis dan negatif, seperti 'imperialisasi', 'kolonialisasi' and 'westernisasi', globalisasi menjadi kata kunci yang populer untuk menjelaskan situasi peradaban di ujung abad ke-20, ketika semua aspek kehidupan masyarakat modern terintegrasi secara luar biasa oleh sistem bahasa, media massa dan gaya hidup urban yang sama. Dalam proses globalisasi, gagasan-gagasan tentang kebebasan, keberagaman, pluralitas, dan yang paling penting: kesetaraan, adalah harapan-harapan yang konon dapat terwujud melalui pertukaran gagasan, gaya hidup kosmopolitan, mobilitas manusia, perdagangan bebas dan akses informasi yang serba cepat dan terbuka.

Hari ini kita berdiri di satu masa ketika globalisasi bukan lagi sekadar jargon, atau istilah yang hanya berdengung-dengung dalam ulasan-ulasan

akademik dan jurnalistik. Empat dasawarsa yang lalu, globalisasi hanya dibicarakan sebagai sebuah gelombang yang niscaya akan menerpa sistem-sistem besar di Indonesia: ekonomi, budaya, politik, teknologi, serta berbagai kombinasi di antara keempat sistem itu. Kini dinamika proses dan dampaknya adalah kenyataan konkret yang sehari-hari ada di depan mata: aktivitas produksi, distribusi dan konsumsi seni rupa Indonesia telah berubah menjadi jaringan lintas negara. Oleh karena berbagai eksesnya yang tak terduga, dampak globalisasi harus selalu ditelaah dalam konteks yang spesifik, melalui pengamatan yang rinci terhadap berbagai ranah kultural, termasuk seni rupa.⁵

Hari-hari ini, lalu lintas seni rupa kontemporer global dapat digambarkan melalui ilustrasi sebagai berikut: Seorang seniman kontemporer berkewarganegaraan Indonesia bernama A, misalnya, memutuskan untuk mengimpor material tertentu yang hanya ada di Afrika. Ia lalu meminta B, sekelompok pengrajin pengrajin asal, Bali, untuk mengolahnya menjadi sebuah patung bergaya campuran antara gaya tribal Indian dan Pop Art. C, perantara atau agen A, mengirim karya tersebut ke London untuk sebuah pameran di galeri D, milik E, sekelompok pengusaha Abu Dhabi, yang dikelola oleh F, seorang kurator kelahiran India. Setelah sukses di pasar primer, dalam dua tahun tahun karya itu masuk ke dalam daftar undian (*lot*) di G, sebuah balai lelang Prancis yang membuka cabang di Hong Kong, Cina. Dalam sesi lelang, karya itu akhirnya jatuh ke tangan H, seorang kolektor asal Indonesia yang memiliki bisnis di Amerika Serikat.

Teori-teori dalam sosiologi membahas globalisasi sebagai intensifikasi and ekstensifikasi hubungan-hubungan geopolitik dan geoeкономи. Geopolitik adalah teori yang menganalisis hubungan antar-bangsa dan antar-negara dalam kaitan kekuatan politik dan wilayah geografis. Teori geopolitik dapat digunakan untuk menganalisis dan meramal peta kekuatan politik atas suatu wilayah tertentu. Secara khusus, teori ini mencakup analisis kebijakan luar negeri untuk memahami, menjelaskan dan memprediksi perilaku politik internasional secara geografis. Terkait dengan praktik seni rupa, analisis geopolitik dapat dimanfaatkan untuk menginvestigasi, misalnya, terminologi dan praktik seni rupa kontemporer yang diimbui label geografis, seperti Asia atau Asia Pasifik, dan mengapa kategori itu muncul.⁶

Sementara geoeкономи secara luas adalah studi kekuatan ekonomi dalam konteks ruang spatial (geografis) tertentu. Studi ini dapat mencakup aspek politik ekonomi dan sumber daya, dan bagaimana suatu wilayah geografis ditempatkan dalam peta kekuatan ekonomi pasar. Dalam kaitan

dengan ekonomi, globalisasi telah membawa banyak perubahan pada ranah seni rupa.⁷ Perubahan itu nyata ketika kita lihat, misalnya, bagaimana medan seni rupa (*art world*) saat ini terbentuk dari intensifikasi dari hubungan-hubungan ekonomi lintas negara. Dalam medan seni rupa Indonesia, studi geoekonomi menjadi penting ketika hubungan lintas negara semakin didominasi oleh kepentingan pasar. Intensifikasi hubungan ekonomi dalam medan seni rupa kini tengah memperkuat diri menjadi sebuah sistem dengan sokongan basis dan faham perdagangan bebas yang dominan dianut oleh mayoritas negara-negara di dunia.

Regionalisme dan Seni Rupa Kontemporer Indonesia: Era 1990-an

Orang boleh berdalih bahwa terbentuknya jaringan global yang melibatkan seni rupa Indonesia sudah terjadi sejak lama, bahkan setua sejarah seni rupa modern Indonesia sendiri. Kita bisa menandainya sejak Raden Saleh berkelana ke Eropa⁸ (1829 – 1851)—jika kita mengartikan migrasi sebagai faktor penting dari globalisasi—atau ketika Affandi menjadi seniman Indonesia pertama yang berpameran di Venice Biennale (1964). Dari masa ke masa, globalisasi mewujud dalam berbagai proses dan bentuk. Ia menjelma pula ke dalam berbagai istilah.

Pada era 1990-an, gejala konkret globalisasi seni rupa mulai populer di Indonesia melalui istilah 'internasionalisasi' dan/atau 'regionalisasi'. Jika dalam beberapa wacana politik internasional regionalisme dibedakan dengan globalisme (isme = faham/ajaran), tulisan ini justru memandang regionalisasi sebagai sub-sistem penting yang beroperasi dalam proses globalisasi. Asumsi ini didasarkan pada pengamatan bahwa, pada praktiknya, betapapun regionalisme bisa dilihat sebagai reaksi terhadap globalisasi, proses inklusi/eksklusi dan interdependensi antar negara dalam fenomena regionalisasi dan globalisasi sama-sama bersifat arbitrer.⁹

Tanpa mengecilkkan perkembangan sebelumnya, dasawarsa 1990-an harus ditandai sebagai era yang sangat penting terutama jika kita ingat betapa gelombang perubahan pada masa itu tercermin langsung melalui meningkatnya frekuensi berbagai kegiatan lintas negara yang melibatkan Indonesia dan negara-negara lain di Asia dan Pasifik. Pada masa itu, kartografi baru medan seni rupa secara praktis terbentuk oleh adanya dua kekuatan baru: Australia dan Jepang. Terselenggaranya pameran besar periodik beskala museum semacam *The Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art* (APT, di Queensland Art Gallery, Brisbane, tiga tahunan, sejak 1993

sampai sekarang); serta rangkaian pameran, simposium dan lokakarya yang mengusung tajuk “Asia”—*New Art from Southeast Asia* (1992), *Asian Modernism* (1995), *Asian Contemporary Art Reconsidered* (1999)—oleh The Japan Foundation, dan Asian Art Triennial yang diselenggarakan oleh Fukuoka Art Museum, Jepang, membuktikan dominasi kekuatan itu.

Pada awalnya banyak pihak menyangka bahwa berbagai kegiatan tersebut bisa menjadi alternatif dari kegiatan-kegiatan multilateral pemerintah (*government to government*, atau *G to G*) yang digagas oleh organisasi semacam ASEAN (dalam berbagai bentuknya: ASEAN-Japan, ASEAN-China, atau ASEAN+3 yang meliputi kerjasama negara-negara ASEAN dengan Cina, Korea Selatan dan Jepang), misalnya. Sebagai catatan, meskipun tidak sepenuhnya dipandang negatif, kegiatan-kegiatan budaya ASEAN seringkali dianggap kurang menarik karena merepresentasikan agenda yang terlalu “resmi”, a la pemerintah. Pada praktiknya, kegiatan-kegiatan ASEAN juga seringkali melibatkan *self-censorship* karena selalu harus menggambarkan sisi-sisi “baik” atau “indah” dari solidaritas kawasan Asia Tenggara dan sekitarnya, sebagaimana tercermin dalam motto-nya “*One Vision, One Identity, One Community*”.

Dalam kasus Indonesia, dan juga sebagian besar negara-negara di Asia, globalisasi seni rupa kontemporer berutang pada posmodernisme. Pada awal 1990-an, gelombang posmodernisme pernah melanda dunia pemikiran dan kesenian di Indonesia melalui sejumlah penerbitan dan pameran yang berpengaruh, sekurang-kurangnya sejak 1993, ketika Jim Supangkat mengajukan tesis tentang Seni Rupa Era 80' dalam pameran Biennale Seni Rupa Jakarta IX (BSRJ IX), di Taman Ismail Marjuki.

Dalam BSRJ IX, seni rupa kontemporer diajukan sebagai istilah yang memayungi suatu gejala artistik yang 'baru', alternatif, dan revolusioner di Indonesia. Supangkat menandai Gerakan Seni Rupa Baru (GSRB) sebagai 'seni rupa pemberontakan' yang memutuskan diri dengan tradisi seni rupa modern di Indonesia.¹⁰ Karya-karya yang tampil dalam BSRJ adalah seni rupa pasca pemberontakan, yang menolak dominasi, sekaligus memutuskan hubungan dengan, modernisme yang hegemonik. Ia menjadi manifestasi dari pencarian identitas baru: Suatu eksplorasi artistik baru dengan perangkat teoretik untuk memahami seni rupa melalui konsep-konsep seperti 'dekonstruksi', 'double-coding', 'pos-strukturalisme', dsb.¹¹

Sepanjang 1993 – 1994, para kritikus, sejarawan dan seniman yang terlibat dalam perdebatan BSRJ IX mempersoalkan kegagalan kurator dalam mengadopsi konsep-konsep posmodernisme. Para penyerang Supangkat umumnya menganggap bahwa BSRJ IX adalah adopsi yang

mentah. Sementara Jim Supangkat mengelak dari para penyerangnya dengan dalih bahwa pameran tersebut tidak mempersoalkan posmodernisme, melainkan seni rupa kontemporer.¹² Terlepas dari validitas berbagai klaimnya, perdebatan BSRJ IX memberikan pelajaran yang penting. Sejumlah pengamat setuju bahwa wacana seni rupa kontemporer dan posmodernisme pada menyadarkan banyak pihak tentang urgensi memahami modernitas dan sejarah seni rupa modern di negara non-Barat seperti Indonesia.

Teori-teori dalam posmodernisme memang menjauhi model pemahaman sejarah yang rigid dan mono-linier. Praktik seni rupa kontemporer yang dianggap manifestasi dari semangat posmodern lantas membuka seluas-luasnya pada keragaman perspektif historis. Situasi itu, pada momen tertentu, memang bisa mencerahkan dan membebaskan. Akan tetapi perlu difahami pula bahwa wacana posmodernisme dan seni rupa kontemporer yang berlangsung di Indonesia bukanlah suatu fenomena yang terpisah dengan gejala kultural global.

Sepanjang 1990-an, regionalisasi seni rupa Asia-Pasifik banyak mempersoalkan pencarian identitas baru seni rupa Indonesia, sebagai salah satu corak perkembangan seni rupa 'non-Barat', menyusul serangan para posmodernis terhadap Modernisme sebagai hegemoni pemikiran Euro-Ameriksentris.¹³ Pada masa itu, istilah posmodernisme dan seni rupa 'kontemporer', sebagai alih-alih dari 'modern', menjadi semacam 'legitimasi teoretik' yang menjanjikan 'kesetaraan' di antara ekspresi seni rupa berbagai bangsa di dunia. Keterlibatan beberapa seniman Indonesia dalam forum regional itu menjadi bahkan menjadi acuan bagi perkembangan praktik seni rupa lokal—termasuk pada kasus dominannya seni rupa dengan muatan kritik sosial dan politik di Indonesia sepanjang 1990-an.

Gejala regionalisasi seni rupa pada 1990-an sesungguhnya tidak bisa dipisahkan dengan dinamika politik-ekonomi regional negara-negara besar di Asia Pasifik pada saat itu. Menyurutnya Perang Dingin, melemahnya pertentangan ideologi antara blok Barat dan Timur, menyusul runtuhnya tembok Berlin dan pecahnya Uni Sovyet, melatari perubahan orientasi (politik, ekonomi, budaya) negara-negara maju. Pada awal 1990-an, dunia internasional serentak menengok ke Asia, terutama dengan munculnya Macan Asia (Hong Kong, Singapura, Taiwan dan Korea Selatan) sebagai kekuatan ekonomi baru yang dominan. Gejala ini muncul sebelum pertumbuhan ekonomi Cina maju pesat seperti sepuluh tahun terakhir.

Salah satu ciri dari regionalisasi 1990-an adalah bahwa berbagai kegiatan mediasi praktik seni rupa Indonesia—pameran, simposium,

lokakarya, residensi, dll.—didominasi oleh, atau paling tidak terkait dengan, agenda pemerintah. Motif ini cukup jelas jika kita melihat institusi seni rupa semacam Queensland Art Gallery (QAG) dan The Japan Foundation yang menjadi penyelenggara berbagai kegiatan itu. Bukan kebetulan, penyelenggaraan APT digagas tak lama setelah terbentuknya APEC (Asia-Pacific Economic Cooperation, sejak 1989), bersamaan dengan kampanye politik ekonomi '*Australia in Asia*' (1991) yang dilancarkan pemerintah Australia pada masa pemerintahan Perdana Menteri Paul Keating. Penyelenggaraan APT adalah upaya untuk mengampanyekan citra baru Australia yang sepanjang abad 19 sampai akhir Perang Dunia II, selalu dilihat sebagai representasi dari dunia Anglo-Saxon oleh karena sejarahnya sebagai koloni Inggris.¹⁴

Sementara itu, kegiatan-kegiatan seni rupa regional yang diselenggarakan oleh Jepang (melalui The Japan Foundation) bisa dilihat sebagai realisasi dari agenda Pan-Asianisme yang didukung sebagai upaya untuk melepaskan citra mereka yang sebelumnya sangat lekat dengan blok militer dan ekonomi liberal Amerika Serikat. Sejak pertengahan 1990-an, kegiatan-kegiatan seni rupa dengan fokus pada 'Asia' yang diselenggarakan di Jepang seperti menegaskan suatu kampanye tentang 'kembalinya mereka ke Asia' menyusul proses Westernisasi besar-besaran yang secara sadar mereka lakukan sejak akhir abad 19. Meskipun secara geografis Jepang berada di benua Asia, secara historis, kesadaran Jepang untuk melibatkan diri dengan perkembangan seni rupa di negara-negara lain di Asia sesungguhnya bisa dibalang baru muncul sejak 1990-an.

Negara yang Absen

Sampai pada penjelasan ini kita memahami bahwa konstelasi dan perkembangan seni rupa kontemporer regional Asia Pasifik terbentuk oleh mapannya teori-teori posmodernisme di satu sisi, dan peran insitusi negara (bersama agenda politik regional yang ada di dalamnya) di sisi yang lain. Tulisan ini tidak hendak membahas lebih lanjut bagaimana ranah teoritik posmodernisme / multikulturalisme / poskolonialisme / feminisme berpengaruh pada regionalisasi seni rupa kontemporer Indonesia. Selain dua faktor eksternal tersebut, sebetulnya ada situasi dan kondisi medan seni rupa lokal yang memungkinkan terjadinya hubungan-hubungan yang baru dengan kancah internasional.

Menarik mengamati bagaimana agenda politik regional yang diusung oleh pusat-pusat baru di Asia Pasifik pada 1990-an tidak diwujudkan melalui pola *G to G*, seperti dalam kegiatan-kegiatan ASEAN. Dalam penyelenggaraan APT sepanjang 1993 – 1999, misalnya, berbagai kebijakan kuratorial yang menyangkut pemilihan seniman dan karya justru ditentukan oleh pihak QAG bersama dengan individu-individu seperti seniman, kurator independen ataupun akademisi Indonesia yang tidak berkecimpung dalam pemerintahan. Pada praktiknya, hal ini berdampak pada absennya representasi pemerintah (negara) Indonesia, maupun agenda 'kebudayaan nasional' yang seringkali justru menonjol dalam penyelenggaraan kegiatan-kegiatan ASEAN.

Demikian halnya, dalam kegiatan-kegiatan yang didanai oleh pemerintah Jepang melalui The Japan Foundation, seniman maupun kurator Indonesia yang terlibat juga seringkali tidak mewakili golongan pemerintah. Kita malah bisa menemukan segelintir nama dan sosok kurator yang 'itu-itu juga' dalam berbagai kegiatan sepanjang 1990-an. Harus diakui, pada masa itu profesi kekuratoran di Indonesia memang cenderung belum sepopuler sekarang. Namun kenyataan bahwa praktik kekuratoran pada masa itu tidak muncul dari institusi seni pemerintah seperti museum adalah fakta lain yang menunjukkan kondisi medan seni rupa di Indonesia yang 'tidak lengkap'.

Nyaris selama satu dasawarsa, peran pemerintah Indonesia dalam mengangkat kemunculan seni rupa kontemporer di berbagai kancah internasional pada era 1990-an cenderung minimal, kalau bukan sama sekali absen. Situasi ini justru agak bertolak belakang dengan salah satu ciri regionalisme yang kebanyakan agendanya mengarah pada skema kerjasama dan integrasi kebijakan ekonomi antara negara, atau stabilisasi politik suatu kawasan.

Berkenaan dengan stabilisasi politik, ada aspek yang menarik dikaji berkenaan dengan keterlibatan seniman-seniman Indonesia. Seperti kita tahu, pameran-pameran regional pada masa itu berhasil memunculkan beberapa nama seperti Heri Dono, Dadang Christanto, FX Harsono, Arahmaiani, Tisna Sanjaya—menyebut beberapa saja di antaranya. Kebanyakan karya mereka pada masa itu merupakan respon terhadap situasi sosial-politik di Indonesia. Secara lebih spesifik, beberapa karya yang pernah tampil pada APT 1993 – 1999 banyak memuat kritik yang tajam terhadap situasi represif pada masa pemerintahan Orde Baru. Dapat diasumsikan bahwa kemunculan 'seni rupa sosial politik' Indonesia di kancah internasional pada 1990-an tidak dimungkinkan jika institusi pemerintah Indonesia terlibat di dalamnya.

Jika proses regionalisasi seni rupa diharapkan bisa menjadi, mengutip istilah Apinan Poshyananda, 'pelumas licin' (*slippery lubricants*)¹⁵ visi politik maupun ekonomi regional, maka karya-karya yang tampil dalam APT (1993-1999) justru bisa digolongkan sebagai pengingkaran terhadap visi regionalisme pemerintah Australia ("Australia adalah Asia"). Dengan sering tampilnya karya-karya yang 'anti Orde Baru', APT justru menjadi semacam *outlet* pencitraan yang buruk tentang hubungan baik antara Indonesia dan Australia, terlebih lagi jika kita ingat mesranya hubungan antara Paul Keating dan Soeharto ketika keduanya masih berkuasa. Keating beberapa kali menyebut Indonesia sebagai negara tetangga terpenting bagi Australia; sementara wakilnya, Tim Fischer, pernah menominasikan Soeharto sebagai "Man of the 20th Century".¹⁶

Proses regionalisasi seni rupa kontemporer Indonesia dengan demikian sudah menunjukkan tanda-tanda yang 'menyimpang' jika kita mematok pengertian regionalisme sebagai upaya realisasi agenda politik kawasan. Menyimpang karena, pertama, mekanisme penyelenggaraannya tidak melibatkan institusi pemerintah / negara lokal. Kedua, karena tema-tema karya yang tampil sama sekali tidak merepresentasikan agenda politik kawasan. Gejala yang arbitrer pada regionalisasi 1990-an ini justru memperlihatkan kemiripan dengan pola sosial dalam globalisasi di mana aktifitas individu cenderung 'bebas', tidak serta-merta terikat oleh kebangsaan atau 'ideologi' pemerintah negaranya.

Sementara sebagai agenda ekonomi, beredarnya karya-karya seni rupa kontemporer Indonesia di kancah internasional pada masa itu secara praktis tidak menghasilkan perubahan besar pada konstelasi pasar komersial secara luas. Beberapa museum dan kolektor luar negeri memang mengoleksi karya-karya segelintir seniman Indonesia, namun dalam jumlah yang sangat terbatas. Forum regional 1990-an pada akhirnya menjadi medan tersendiri bagi seniman-seniman yang berorientasi pada karir internasional. Pengalaman untuk tampil dalam pameran berskala besar di luar negeri menjadi iming-iming yang memikat, terlebih lagi jika mengingat bahwa legitimasi institusional semacam itu malah mustahil mereka dapatkan di negeri sendiri.

Pasar dan Komodifikasi Seni Rupa

Globalisasi / regionalisasi 1990-an membuktikan bahwa praktik dan sistem nilai seni rupa Indonesia pada masa itu mulai melepaskan diri dari

paradigma, konvensi dan infrastruktur lokal. Harus diakui bahwa sebagian besar seniman Indonesia yang lebih banyak tampil ketika itu adalah mereka yang justru tenggelam di bawah gelombang *booming* pasar seni rupa lokal yang berlangsung sejak 1980-an. Dampak perkembangan seni rupa regional pada kancah seni rupa lokal baru terlihat sejak pertengahan 2000-an ketika figur-figur seniman yang selama 1990-an banyak malang melintang di luar itu kemudian mulai mendapatkan lebih banyak kesempatan berpameran di Indonesia.

Sejak 2000-an, frekuensi kegiatan-kegiatan seni rupa berbasis regional cenderung menyurut. Jikapun masih berlangsung, perayaannya tidak lagi semeriah pada masa sebelumnya. Pada 1990-an arahan praktik seni rupa kontemporer banyak dipengaruhi oleh agenda dan mekanisme pemerintah negara-negara kawasan yang cenderung bersifat *top-down*. Ketika terjadi kegoncangan hubungan politik di tingkat negara, dampak langsung pun pada praktik seni rupa Indonesia pun tak terhindarkan. Tragedi 11 September yang menyebabkan timbulnya sentimen negatif pada Islam menjadi antitesis dari wacana multikulturalisme yang digembar-gemborkan sepanjang 1990-an.¹⁷ Kepanikan sosial yang disebabkan terorisme dan perang global terhadap terorisme yang diuar-uarkan negara adidaya menjadikan kegiatan seni budaya lintas negara tidak lagi berlaku sebagai 'pelumas' agenda politik. Kecurigaan negara-negara Barat pada negara-negara Islam, termasuk Indonesia, menjadikan komunikasi budaya macet.

Tragedi bom Bali pada tahun 2002 dan 2005, ditambah lagi dengan pemboman kedutaan Australia di Jakarta pada September 2004, berujung pada diberlakukannya *travel warning* dan *travel ban* pada Indonesia oleh beberapa negara, termasuk Australia. Para kurator museum pemerintah di Australia mendapatkan kesulitan untuk melakukan riset lapangan di Indonesia. Proses pertukaran informasi dan kerjasama yang telah terjalin sebelumnya menjadi terhambat oleh memburuknya hubungan diplomatik antar negara.¹⁸

Pada 2000-an, pola distribusi dan konsumsi medan seni rupa regional di Asia bertransformasi dengan mekanisme baru yang didorong oleh pesatnya perkembangan seni rupa kontemporer Cina dan tren baru pengoleksian karya seni rupa kontemporer oleh para kolektor partikelir. Dominasi pemerintah negara sebagai pusat mengendur seiring dengan perluasan jaringan seni rupa yang melibatkan agen-agen non-pemerintah. Para penyalur seni dan galeri komersial menjadi pemain yang semakin penting dalam konstelasi ini. Sekurang-kurangnya sejak 2005, frekuensi pameran seni rupa Indonesia meningkat di galeri-galeri partikelir di kota-

kota besar di Asia seperti Hong Kong, Kuala Lumpur, Singapura dan Beijing. Karya-karya yang muncul saat itu mewakili fenomena munculnya generasi seniman baru pasca 1990-an, sekaligus 'cita-rasa baru pasar' yang semakin beragam dan idiosinkratik.

Balai lelang juga memainkan peranan yang tak kalah dalam perubahan konstelasi seni rupa pasca 1990-an. Beberapa balai lelang besar yang membuka cabang di Asia berhasil memunculkan klien-klien baru multinasional yang mendorong penjualan secara signifikan—termasuk dengan pecahnya rekor harga penjualan karya-karya seni rupa Indonesia. Mekanisme lelang yang sebelumnya dilihat sebagai 'pasar sekunder' malah memberi banyak perubahan pada semakin lancarnya perputaran uang lintas negara dan interaksi para aktor di medan seni rupa. Kolektor-kolektor seni rupa Indonesia pun semakin aktif di lelang-lelang regional. Menarik untuk mengamati bagaimana fenomena ini bukanlah gejala yang terpisah dari perkembangan di luar Asia Pasifik. Pada masa yang kurang lebih sama, di belahan dunia lain, balai lelang juga mampu melahirkan kolektor-kolektor baru dari negara-negara di mana pengoleksian seni rupa modern/kontemporer adalah tradisi yang sama sekali baru, seperti Uni Emirat Arab dan Turki.

Pada perkembangan 1990-an poros kekuatan dominan yang paling berperan dalam ekspose seni rupa kontemporer Indonesia di Asia Pasifik adalah kurator independen dan galeri alternatif Indonesia. Bekerja sama dengan institusi luar negeri yang berperan sebagai tuan rumah kegiatan-kegiatan regional, poros tersebut menjadi faktor yang sangat menentukan pada corak dan eksistensi seni rupa Indonesia di kancah internasional pada 1990-an. Adalah pola yang sangat umum bahwa dalam mekanisme kuratorial pameran—riset, penulisan dan pemilihan karya-karya seniman-seniman Indonesia—pihak museum atau organisasi internasional selalu melibatkan para kurator atau seniman lokal.¹⁹

Sementara dalam perkembangan hari-hari ini peta poros kekuatan dalam medan seni rupa regional menjadi lebih kompleks. Satu hal yang pasti, dalam kurun lima tahun terakhir, para kolektor juga mengambil peran yang lebih signifikan dibandingkan masa-masa sebelumnya. Kolektor menjadi aktor yang turut berperan dalam 'mekanisme kuratorial' pameran-pameran seni rupa Indonesia di luar negeri. Pameran *Collectors Stage* di Singapore Art Museum pada Januari 2011 hanyalah salah satu bukti bagaimana sebuah institusi seni pemerintah dewasa ini dapat secara terang-terangan berkompromi dengan kepentingan-kepentingan partikelir. Pameran tersebut menampilkan sejumlah karya koleksi beberapa kolektor Indonesia

yang bersanding dengan kolektor-kolektor dari negara lain seperti Cina, Singapura dan India.

Semakin populernya *international art fair* yang melibatkan perputaran komoditas dan modal kapital lintas negara dalam jumlah yang sangat besar harus dilihat sebagai bukti bagaimana medan seni rupa saat ini semakin mengikuti pola perdagangan dan pasar bebas. Semenjak 2000-an, beberapa *art fair* internasional melakukan 'perombakan' mereka dengan mekanisme seleksi yang lebih ketat. Citra mereka pun terangkat oleh kegiatan-kegiatan pendamping yang 'serius' semacam seminar dan pemberian penghargaan yang melibatkan nama-nama besar kurator internasional sebagai juri. Dalam *art fair* internasional agenda politik negara cenderung absen karena sebagian besar *art fair* internasional yang populer saat ini diselenggarakan dan diikuti oleh korporasi partikelir dan lebih dilandasi oleh kepentingan dagang.²⁰

Keikutsertaan beberapa galeri Indonesia dalam beberapa *art fair* di Cina, Singapura dan Amerika secara reguler membuktikan hal ini. Semenjak pertengahan 2000-an, frekuensi penyelenggaraan *art fair* di Asia semakin meningkat dan hal itu diikuti juga oleh meningkatnya jumlah galeri komersial Indonesia yang mengikuti kegiatan tersebut. Menarik untuk mengamati bagaimana galeri-galeri tersebut membawa serta 'seniman-seniman 1990-an', dan juga mempekerjakan kurator-kurator independen lokal yang sebelumnya aktif terlibat dalam kegiatan-kegiatan seni rupa regional pada 1990-an. Pada titik itu pergeseran patronase yang dominan dalam eksposisi seni rupa Indonesia di kancah internasional menjadi terlihat jelas.

Biennale/triennale dan proyek-proyek seni rupa yang diinisiasi institusi seni publik / pemerintah negara-negara regional pada 1990-an memang bukan format kegiatan yang bisa diperbandingkan secara langsung dengan *art fair* dan balai lelang partikelir yang dominan pada 2000-an. Kedua pola perkembangan dominan tersebut juga bukanlah model yang bisa dipertentangkan secara biner, antara lain karena adanya perbedaan motif penyelenggaraan dan indikator keberhasilan.

Akan tetapi, kita masih bisa membedakan pola patronase yang berlangsung dalam institusi publik / pemerintah dengan korporasi partikelir. Yang pertama bisa diandaikan sebagai representasi negara; sementara yang kedua, pasar. Akan tetapi menarik untuk melihat bagaimana hari-hari ini kedua pola tersebut sama-sama tunduk pada pola ekonomi pasar bebas, di mana institusi seni negara seperti museum publik pada akhirnya juga mengalami 'privatisasi' dengan keterlibatan individu ataupun korporasi non-pemerintah.

Dalam lima sampai sepuluh tahun terakhir, beberapa institusi publik di negara-negara maju dihadapkan pada masalah yang pelik dengan krisis ekonomi global yang berdampak pada pemotongan subsidi pemerintah untuk kegiatan seni. Museum publik / pemerintah berkompromi dengan perubahan besar itu melakukan kerjasama dengan kolektor atau korporasi swasta demi kelangsungan institusi mereka di masa depan. Sebagai institusi yang sebelumnya melakukan 'validasi nilai' seni rupa, museum publik sebagai representasi negara kini 'bersaing' dengan fundamentalisme pasar bebas yang sarat dengan kepentingan-kepentingan segelintir elit.

Pada level yang akut, independensi institusi dan infrastruktur negara seperti museum menjadi tergerogoti oleh pasar. Ini adalah juga cermin dari krisis negara yang diramalkan masih akan berlangsung sampai satu hingga dua dasawarsa ke depan. Ketegangan antara negara dan pasar global ini merepresentasikan konflik yang lebih besar antara ekonomi neoliberal—sebagai denyut nadi kapitalisme mutakhir—versus nasionalisme baru yang menggerakkan kontra-globalisme.

Fenomena anomali sebetulnya terjadi dalam medan seni rupa Indonesia, di mana institusi publiknya tak pernah benar-benar hadir sebagai representasi negara. Jauh sebelum krisis global berlangsung, mekanisme penyelenggaraan kegiatan seni rupa sudah selalu bergantung pada dukungan korporasi partikelir. Representasi negara memang hadir dalam bentuk label institusi dan fasilitas fisik. Tapi sampai hari ini, dalam keadaan krisis maupun sejahtera, negara tak pernah benar-benar bisa hadir sebagai kuasa yang punya otoritas dan wibawa untuk menetapkan suatu agenda besar. Mekanisme yang selama ini berlangsung menunjukkan bagaimana fungsi validasi dan legitimasi yang seharusnya diemban oleh institusi publik sebagai representasi negara justru tak pernah steril dari kepentingan-kepentingan ekonomi pasar.

Fenomena anomali yang lain adalah ketika pasar seni rupa regional / internasional dilanda kelesuan, frekuensi pameran seni rupa di Indonesia malah tak kunjung surut. Pecahnya rekor harga penjualan karya seni rupa Indonesia di sebuah balai lelang terjadi pada tahun 2008 ketika kondisi ekonomi global menunjukkan tanda-tanda memburuk. Semua gejala itu menunjukkan bagaimana dalam sistem pasar neoliberal yang rizomatik, kendali terhadap pasar berlangsung seolah-olah tanpa pusat—atau, jikapun ada, 'sang pusat' kini bisa dengan mudahnya berkelindan di pinggiran dengan kepentingan-kepentingan tersembunyi.

End Notes:

- ¹ Lih. Charles Green, "Beyond the Future: The Third Asia-Pacific Triennial", dalam *Art Journal* Vol. 58, Issue 4 (Winter 1999).
- ² Lih. Dipti Desai, "Places to Go: Challenges to Multicultural Art Education in a Global Economy" dalam *Studies in Art Education*, Vol. 46, Issue 4, (Summer 2005).
- ³ Arjun Appadurai, *Modernity at Large, Cultural Dimension of Globalization* (University of Minnesota Press, 1996), 8.
- ⁴ Manfred B. Steger, *Globalization: A Very Short Introduction* (New York: Oxford University Press, 2003), 3-5.
- ⁵ Lih. Evelyn Payne Hatcher, *Art as Culture: An Introduction to the Anthropology of Art* (Westport: Bergin & Garvey, 1999), 250.
- ⁶ Lih. *ibid.*, 21-54.
- ⁷ Lih. Onoyom Godfrey Ukpog, "A Constituent in Orders of Science" dalam *Forum on Public Policy: A Journal of the Oxford Round Table* (Winter 2007) dan Cynthia G. Wagner, "Visual Arts Face Murky Future: Business Is Booming for Visual Arts. So What Is Wrong with This Picture?" dalam *The Futurist*, Vol. 40, Issue 1 (January-February 2006).
- ⁸ Bdk. Frits A. Wagner, *Indonesia: The Art of an Island Group*, Ann E. Keep (Transl.) (New York: McGraw-Hill, 1959), 229-230.
- ⁹ Steger, *op. cit.*, 24.
- ¹⁰ Jim Supangkat, *Seni Rupa Era '80, Pengantar untuk Biennale Seni Rupa Jakarta IX*, katalog Biennale Seni Rupa Jakarta IX di TIM, 1993.
- ¹¹ *Ibid.*
- ¹² Agung Hujatnika, *Diskursus Posmodernisme dan Seni Rupa Kontemporer Indonesia*, skripsi, Fakultas Seni Rupa dan Desain, Institut Teknologi Bandung, 2001 (tidak diterbitkan).
- ¹³ Caroline Turner, "Internationalism and Regionalism: Paradoxes of Identity," dalam Caroline Turner (ed.), *Tradition and Change, Contemporary Art in Asia and the Pacific*, (Brisbane: University of Queensland Press, 1993).
- ¹⁴ Apinan Poshyananda, "The Future: Post-Cold War, Postmodernism, Postmarginalia (Playing with Slippery Lubricants)" dalam Caroline Turner (ed.), *ibid.*, 3-24.
- ¹⁵ *Ibid.*
- ¹⁶ Greg Sheridan, "Farewell to Jakarta's Man of Steel," pada *The Australian Online*, 28 Januari, 2008, <http://www.theaustralian.news.com.au/story/0,25197,23118079-5013460,00.html> diakses 1 Juni 2009.
- ¹⁷ Bdk. Michael Davis, "Laskar Jihad and the Political Position of Conservative Islam in Indonesia," dalam *Contemporary Southeast Asia*, Vol. 24, Issue 1 (April 2002).
- ¹⁸ Lih. Bernhard Platzdasch, "INDONESIA IN 2010: Moving on from the Democratic Honeymoon," dalam *Southeast Asian Affairs* (January 1, 2011).
- ¹⁹ Lih. Charles Green, "Beyond the Future: The Third Asia-Pacific Triennial," dalam *Art Journal*, Vol. 58, Issue 4 (Winter 1999).
- ²⁰ Lihat misalnya berbagai International Art Fair yang direview di *Art Business News* Vol. 28 No. 10 (October 2001), Vol. 29 No. 2 (February 2002), Vol. 30 No. 1

(January 2003), Vol. 32 No. 8 (August 2005), *New Criterion* Vol. 25 No. 8 (April 2007), dan *Art Monthly* No. 338 (July-August 2010).

Referensi:

- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large, Cultural Dimension of Globalization*. University of Minnesota Press, 1996.
- Davis, Michael. "Laskar Jihad and the Political Position of Conservative Islam in Indonesia." *Contemporary Southeast Asia*, Vol. 24, Issue 1 (April, 2002).
- Desai, Dipti. "Places to Go: Challenges to Multicultural Art Education in a Global Economy." *Studies in Art Education*, Vol. 46, Issue 4, (Summer 2005).
- Green, Charles. "Beyond the Future: The Third Asia-Pacific Triennial." *Art Journal* Vol. 58, Issue 4 (Winter 1999).
- Green, Charles. "Beyond the Future: The Third Asia-Pacific Triennial," *Art Journal*, Vol. 58, Issue 4 (Winter 1999).
- Hatcher, Evelyn Payne. *Art as Culture: An Introduction to the Anthropology of Art*. Westport: Bergin & Garvey, 1999.
- Platzdasch, Bernhard. "INDONESIA IN 2010: Moving on from the Democratic Honeymoon." *Southeast Asian Affairs* (January 1, 2011).
- Sheridan, Greg. "Farewell to Jakarta's Man of Steel." *The Australian Online*, 28 Januari 2008.
<http://www.theaustralian.news.com.au/story/0,25197,23118079-5013460,00.html> (access 1.06.2009).
- Steger, Manfred B. *Globalization: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2003.
- Supangkat, Jim. *Seni Rupa Era '80, Pengantar untuk Biennale Seni Rupa Jakarta IX*. Katalog Biennale Seni Rupa Jakarta IX di TIM, 1993.
- Turner, Caroline. "Internationalism and Regionalism: Paradoxes of Identity." *Tradition and Change, Contemporary Art in Asia and the Pacific*. Ed. Caroline Turner. Brisbane: University of Queensland Press, 1993.
- Ukpong, Onoyom Godfrey. "A Constituent in Orders of Science." *Forum on Public Policy: A Journal of the Oxford Round Table* (Winter 2007).
- Wagner, Cynthia G. "Visual Arts Face Murky Future: Business Is Booming for Visual Arts. So What Is Wrong with This Picture?" *The Futurist*, Vol. 40, Issue 1 (January-February 2006).
- Wagner, Frits A. *Indonesia: The Art of an Island Group*. trans. Ann E. Keep. New York: McGraw-Hill, 1959.