

museumacam

Art
Turns.

World
Turns.

EXPLORING THE COLLECTION OF THE MUSEUM OF
MODERN AND CONTEMPORARY ART IN NUSANTARA

4 NOVEMBER 2017 – 18 MARCH 2018



museumacan

Published for *Art Turns. World Turns. Exploring the Collection of the Museum of Modern and Contemporary Art in Nusantara*,
an exhibition organized by the Museum of Modern and Contemporary Art in Nusantara (Museum MACAN)
and held on 4 November 2017 to 18 March 2018

Publisher :
The Museum of Modern and Contemporary Art in Nusantara (Museum MACAN)
AKR Tower, Level MM
Jl. Panjang No. 5 Kebon Jeruk
Jakarta Barat 11530, Indonesia
Phone. +62 21 2212 1888
Email. info@museummacan.org
www.museummacan.org

Curators: Charles Esche and Agung Hujatnika

Copyright Museum of Modern and
Contemporary Art in Nusantara, 2017

Buku ini memiliki hak cipta. Dilarang menerbitkan ulang sebagian atau seluruhnya
tanpa ijin tertulis dari penerbit. Tidak ada ilustrasi dalam publikasi ini yang dapat
diterbitkan ulang tanpa ijin pemilik hak cipta. Seluruh permintaan yang berkaitan
dengan penerbitan ulang dan hak cipta harus ditujukan kepada penerbit.

This work is copyright. No part may be reproduced without prior written permission
from the publisher. No illustration in this publication may be reproduced without the
permission of the copyright owners. Requests and inquiries concerning reproductions
and rights should be addressed to the publisher.

Hak cipta atas seluruh teks dalam publikasi ini
dimiliki para penulis dan Museum MACAN.

Copyright for texts in this publication is held by the
authors and Museum MACAN.

Hak cipta atas seluruh karya dan gambar yang tercantum dimiliki oleh seniman
penciptanya atau perwakilan mereka, terkecuali dinyatakan berbeda.

Copyright in all artworks and images is held by the creators or their representatives,
unless otherwise stated.

Hak cipta atas seluruh foto yang tercantum dimiliki oleh fotografer
dan institusi terkait atau Museum MACAN.

Copyright of photographic images is held by individual photographers
and institutions or Museum MACAN.

Museum MACAN berterima kasih atas seluruh gambar dan bantuan hak cipta
yang diberikan oleh berbagai pihak dan lembaga. Seluruh upaya telah dilakukan
untuk mendapatkan ijin dari pemilik hak cipta terkait.

Museum MACAN is grateful for the image and copyright assistance provided
by numerous individuals and institutions. Every endeavor has been made
to obtain permissions from the copyright owners.

Kami telah berupaya untuk memastikan agar reproduksi warna
dalam publikasi ini semirip mungkin dengan berkas digital karya asli terkait.

Care has been taken to ensure the color reproductions match as
closely as possible to the digital files of the original works.

ISBN: 978-602-50539-0-0

Teks dalam publikasi ini disumbangkan oleh penulis terkait, sebagaimana telah
disebutkan. Pandangan yang dinyatakan di dalamnya bukan selalu sepenuhnya
sama dengan pandangan penerbit.

Text for this publication has been supplied by the authors as attributed.
The views expressed are not necessarily those of the publisher.

Ukuran karya dituliskan dalam centimeter (cm), dengan perhitungan tinggi
disebutkan sebelum lebar benda. Keterangan gambar pada umumnya diberikan
sesuai dengan teks yang kami terima. Seluruh foto diberikan akreditasi
sebagaimana diketahui.

Dimensions of works are given in centimeters (cm), height preceding width following
by depth. Captions generally appear as supplied. All photography is credited as known.

Typeset in Atlas Grotesk, Garamond Pro
Image color adjustments and prepress by PT Aneka Pasti Raya
Printing by PT Aneka Pasti Raya

Daftar Isi Content

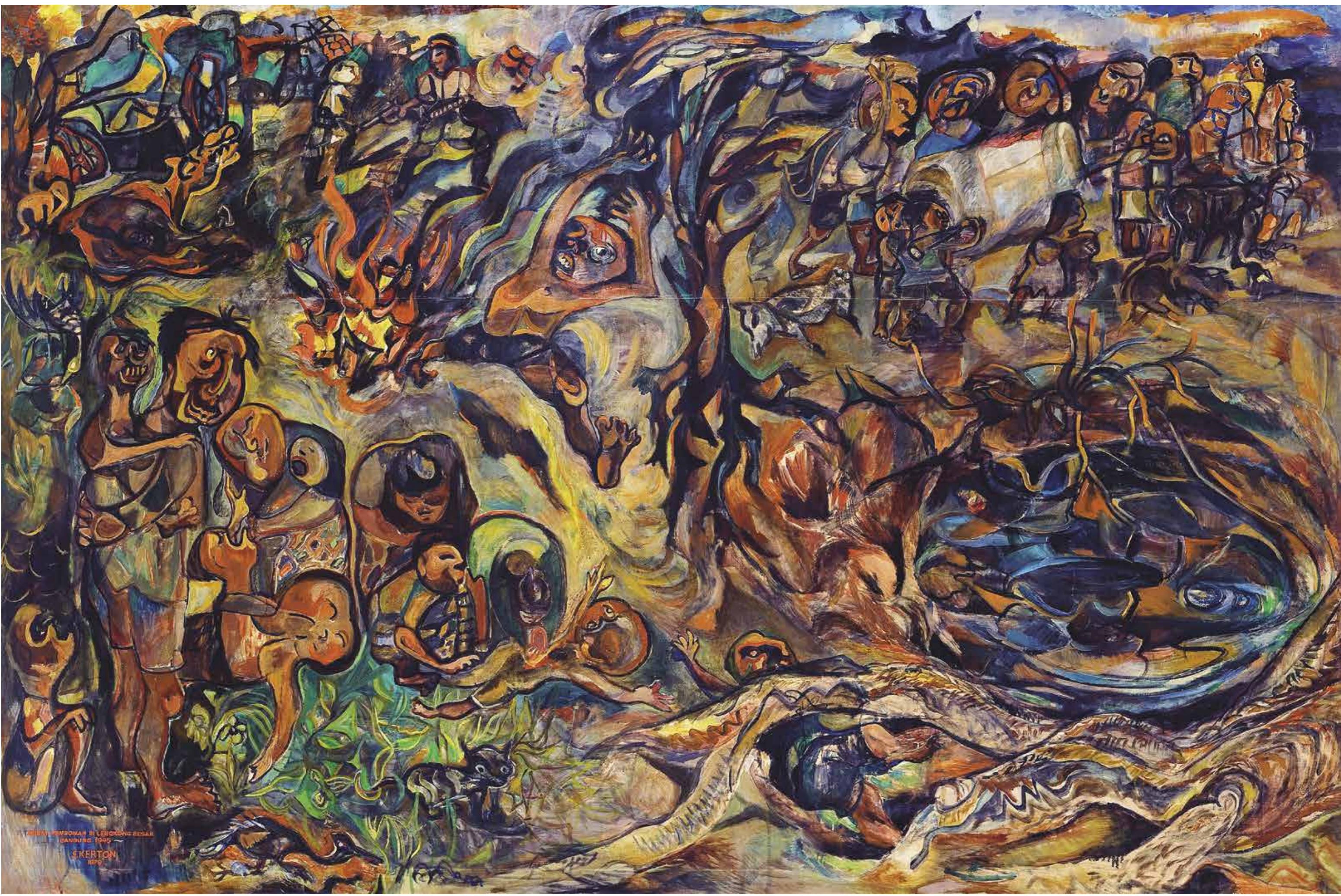
10	Sekapur Sirih	96
	Foreword	Karya
	— Fenessa Adikoesoemo	Plates
14	Pengantar	192
	Introduction	Katalog Karya
	— Aaron Seeto	Catalog of Works
20	Seni Berubah. Dunia Berubah.	200
	Art Turns. World Turns.	Ucapan Terima Kasih
	— Charles Esche & Agung Hujatnika	Acknowledgement
36	Dari Seteleng Sampai Bienal	204
	Seteleng to Biennale	Indeks Seniman
	— Agung Hujatnika	Artist Index

Halaman sebelumnya
Previous page

Halaman berikutnya
Next page

RADEN SALEH
Javanese Mail Station
(Kantor Pos Jawa) (1879)
Oil on canvas
51 x 72.5 cm

SUDJANA KERTON
Akibat Pemboman di Lengkong Besar Bandung, 1945
(Aftermath of the Bombing of Lengkong Besar Bandung, 1945) (1979)
Oil on canvas
198 x 298 cm
© Family of Sudjana Kerton



MERAK PEMBOWAH DI LEBOKONG BESAR
GANDING 1945

SKERTON

1979

Sekapur Sirih

Seni Berubah. Dunia Berubah. Menjelajahi Koleksi Museum of Modern and Contemporary Art in Nusantara adalah proyek perdana Museum of Modern and Contemporary Art in Nusantara (Museum MACAN). Berdiri pada tahun 2017 museum ini adalah buah dari perencanaan bertahun-tahun dan dirancang tidak hanya untuk menampilkan koleksi milik pendiri museum ini, tetapi juga untuk mengembangkan berbagai pameran seni rupa modern dan kontemporer, diiringi komitmen terhadap pendidikan seni.

Museum MACAN berdiri pada saat seni budaya Indonesia dan Asia Tenggara tengah mendapatkan perhatian hangat dari seluruh dunia. Saat kesempatan yang lebih luas terbuka untuk berbagi dan saling bertukar gagasan. Meski museum ini berada di Jakarta, kami ingin membangun hubungan yang lebih baik dan melakukan pertukaran budaya antara Indonesia dengan dunia. *Seni Berubah. Dunia Berubah.* menempatkan senirupa Indonesia sebagai tulang punggung sebuah narasi, yang kemudian diselingi sejumlah peristiwa penting dunia dan berbagai pengaruh estetika yang mendorong penciptaan seluruh karya seni yang akan Anda saksikan dalam pameran ini. Semuanya menggambarkan jalanan pelbagai proses, baik perayaan maupun yang terjadi akibat konflik yang telah menghubungkan wilayah ini dengan dunia seni yang lebih luas, dan sebaliknya.

Yayasan Museum MACAN berupaya agar wawasan dan pengetahuan yang diperoleh dari proses mengalami seni secara langsung dapat dirasakan oleh masyarakat Indonesia yang seluas-luasnya. Hal ini kami lakukan dengan mendukung kegiatan Museum bercakupan luas seperti pameran, karya yang dibuat khusus pesanan (*commissions*), penerbitan, aktivitas pendidikan, penelitian, dan pemberian beasiswa yang diharapkan dapat meningkatkan kualitas sumber daya manusia Indonesia.

Saya berterima kasih atas dukungan yang diberikan oleh keluarga yang senantiasa yakin akan peran penting seni dan seniman dalam masyarakat kita. Kami merasa sangat beruntung mendapatkan pengalaman hidup yang berlimpah dari kesenian serta kegiatan yayasan ini. Karena itu kami ingin berbagi kesempatan ini seluas mungkin. Inilah prinsip utama dari Yayasan Museum MACAN.

Seni Berubah. Dunia Berubah. adalah pameran yang merangsang nalar dan menampilkan karya sejumlah seniman penting dalam sejarah seni Indonesia dan dunia. Dipersiapkan oleh dua kurator tamu, Charles Esche dan Agung Hujatnika, pameran ini mengandung muatan pendidikan dan aktivitas untuk anak-anak yang menunjukkan bahwa rangkaian sejarah seni dapat pula ditampilkan dengan cara baru yang dapat dinikmati dan dialami sendiri oleh masyarakat Indonesia. Yayasan ini tak hanya berkomitmen untuk meningkatkan kesadaran akan seni di Indonesia, tetapi juga memberikan sumbangsih kepada masyarakat yang turut mendukung pertumbuhan kami.

Kami menyambut semua pengunjung dengan gembira seraya meyakini bahwa Anda akan pulang dengan kekayaan pengetahuan dan semangat baru yang menyegarkan dari pengalaman Anda di museum ini.

Fenessa Adikoesoemo
Ketua, Yayasan Museum MACAN

Foreword

Art Turns. World Turns. Exploring the Collection of the Museum of Modern and Contemporary Art in Nusantara, is the inaugural project of the Museum of Modern and Contemporary Art in Nusantara (Museum MACAN). Established in 2017, the museum is the culmination of many years of planning, and is designed to not only showcase the museum's collection, but to develop new exhibitions of modern and contemporary art, with a fundamental commitment to art education.

Museum MACAN opens at a time when there is increasing world-wide interest in the art and culture of Indonesia and South-East Asia. Greater opportunities for sharing and exchange also abound. Whilst the museum is located in Jakarta, our desire is to create better connections and cultural exchange between Indonesia and the world. *Art Turns. World Turns.* places the Indonesian collection as the central spine, which is then interwoven with other historical world events and aesthetic influences to create the presentation of works you will see in this exhibition. This illustrates how processes of interconnection, whether celebratory or based on conflict, connect this region to a wider world of art, and vice versa.

The Museum MACAN Foundation strives to ensure that the insights and knowledge that can be drawn from experiencing art in real time are accessible to the broadest possible Indonesian audiences. We will do this by supporting the Museum's activities that will be far-reaching, through exhibitions, artist commissions, publications, educational activities, research and scholarships aimed to enrich Indonesia's human resources. I would like to acknowledge the ongoing support of my family, for their continued belief in the important role that art and artists play within our society. We have been blessed with life-long and enriching experiences of art, and through the Foundation's activities, we wish to share these opportunities as widely as possible. This is the core principle of the Museum MACAN Foundation.

Art Turns. World Turns. is a thought provoking exhibition developed by two eminent guest curators, Charles Esche and Agung Hujatnika and includes some of the most renowned artists who are important to the history of Indonesian and world art. The educational and children's components mean that these histories are opened up in new ways for Indonesian audiences to enjoy and experience. The Foundation's commitment not only helps us to increase awareness in Indonesia, but allows us to contribute to the communities which support our growth.

I welcome visitors to Museum MACAN and trust that you will leave enriched and energized by what you experience.

Fenessa Adikoesoemo
Chairwoman, Museum MACAN Foundation



YUKINORI YANAGI

EC Flag Ant Farm

(Pertanakan Semut Bendera EC) (1992)

Colored sand, plastic box, plastic tube, and ants

32 x 48 cm x 13 pieces

Collection of Benesse Holdings, Inc.

Pengantar

Dikumpulkan selama lebih dari dua puluh lima tahun, koleksi Haryanto Adikoesoemo menjadi tulang punggung koleksi Museum of Modern and Contemporary Art in Nusantara. Banyak yang beranggapan bahwa Haryanto adalah kolektor yang unik di Indonesia karena kekuatan koleksinya, baik dari segi mutu maupun artistik. Saat kolektor lain berfokus hanya pada karya Indonesia, koleksinya sejak awal sudah berfokus baik pada karya lokal maupun internasional. Hal yang kentara dari pameran *Seni Berubah. Dunia Berubah. Menjelajahi Koleksi Museum of Modern and Contemporary Art in Nusantara* ini adalah sisi lain dari keunikan koleksi tersebut. Melalui karya-karya pentingnya, pameran ini memetakan perhatian atas momen-momen perubahan di abad keduapuluh, yang tak hanya penting secara geografis, tetapi juga memengaruhi atau mempercepat reaksi pembaruan estetika di dunia.

Sebagai sebuah koleksi pribadi, ia dapat dipandang sebagai sebuah ikhtisar ringkas ketertarikan pemiliknya, tapi kini sebagai koleksi museum ia dapat diakses dan terbuka atas penafsiran publik, dan karya-karya ini akan segera memiliki arti baru tak hanya bagi pemirsanya langsung, yang akan menyaksikan dan berinteraksi dengan karya seni yang ditampilkan, tetapi sebagai sebuah entitas yang lebih besar yang berkisah tentang sejarah kebudayaan dan masyarakat Indonesia, dan bagaimana ia memengaruhi atau dipengaruhi oleh kekuatan partisipasi internasional dan global.

Melalui kerja keras dua kurator pameran ini – Charles Esche dan Agung Hujatnika, kita dapat memahami bahwa koleksi ini dikawal sejumlah prinsip penting – sejarah Indonesia modern, sejak akhir masa penjajahan, sepanjang masa Kemerdekaan, Reformasi, hingga sekarang; momen-momen perubahan estetik yang dipantik oleh migrasi, perubahan teknologi, ekonomi, sosial dan politik; pengaruh perjalanan dan bagaimana pengalaman bertemu orang lain dan menjelajahi tempat baru dapat menghasilkan inovasi di satu sisi, dan menegaskan stereotip budaya di sisi lain; melalui kejadian-kejadian penting di dunia, misalnya Perang Dingin dan globalisasi, yang menjawab kegelisahan dunia modern sejak periode pasca-perang, hingga situasi dunia berjejering di mana kita berada saat ini.

Seni Berubah. Dunia Berubah., adalah sebuah tinjauan berupa 90 karya dari sebuah koleksi yang berisi lebih dari 800 karya. Sepulihannya ini, yang memandang Indonesia sebagai landasan dasarnya, membentuk cabang-cabang yang mengikutsertakan seniman-seniman dari seluruh dunia. Seperti yang dikatakan para kurator di halaman berikut, strategi ini adalah untuk mengeksplorasi resonansi antara wacana nasional yang muncul di Indonesia, dan keterkaitan global seperti yang telah kita alami sejak akhir Abad 20 – yang mereka sebut sebagai ‘konstelasi’ karya yang ‘memposisikan karya-karya internasional dalam koleksi ini melalui perspektif Indonesia baik dalam sejarah seni maupun politik, seraya mendorong masing-masing pemirsa untuk membaca susunan tersebut melalui pengalaman mereka sendiri.’ Jelas bahwa terdapat hubungan keterikatan antara seni dan dunia.

Inisiatif awal museum ini adalah untuk mendukung penelitian sejarah pameran di Indonesia. Dipandu oleh Agung Hujatnika, *Dari Seteleng Sampai Biennale* adalah sebuah komponen penting dari pameran perdana ini, dan bersesuaian dengan ketertarikan Charles Esche sendiri dalam mengeksplorasi bagaimana kajian atas pameran-pameran tersebut menyingskap bias sosial dan budaya yang lebih luas yang dapat ditemukan dalam cara menampilkan karya-karya seni. Yang tersingkap di bagian ini adalah jejaring kuasa dan bagaimana kekuatan sosial dan politik bermain dalam presentasi dan peredaran karya-karya seni sepanjang masa 100 tahun yang tengah dikaji. Bagi Indonesia, membongkar sejarah kolonial dan politiknya seperti ini, dapat kembali menegaskan kompleksitas sejarahnya, keragaman masyarakatnya, dan aneka ragam cara di mana seniman menjadi pusar perdebatan. Mereka yang telah meminjamkan buku, katalog dan foto kepada bagian pameran ini adalah para sejarawan seni, peneliti dan seniman yang sangat antusias mengenai seni rupa di Indonesia. Menyusul sederet penelitian yang dilakukan oleh Agung Hujatnika, kita dapat memahami bahwa memamerkan koleksi museum ini secara terbuka akan memastikannya tergabung dengan sejarah kebudayaan yang akan terus ditinjau ulang dan dibahas di masa mendatang.

Introduction

Assembled over a twenty five-year period, the collection of Haryanto Adikoesoemo forms the backbone of the Museum of Modern and Contemporary Art in Nusantara collection. It is often remarked that Haryanto is a unique collector in Indonesia, because his collection is of great strength, quality and artistic resource and where others have been singularly focused on Indonesia, his collection, has from its inception been both locally and internationally focused. What this exhibition, *Art Turns. World Turns. Exploring the Collection of the Museum of Modern and Contemporary Art in Nusantara* presents to us, is another facet of this collection’s uniqueness. Through key works, the exhibition maps an interest in moments of transformation in the twentieth century, which are both geographically located, but have also resonated or catalyzed reactions of aesthetic innovation throughout the world.

As a private collection, it may be viewed as a succinct summary of the interests of its owner, but now, as a museum collection it is accessible and open to interpretation by the public, and these works will begin to take on new meaning not only for their immediate audiences who will see and engage with the art on view, but as a greater entity that says something about Indonesia’s cultural history and society, and how it influences, or is influenced, by forces of international and global participation.

Through the work of the two co-curators of this exhibition –Charles Esche and Agung Hujatnika, we can appreciate that this collection has been guided by a number of important principles- the modern history of Indonesia, from the late colonial, through Independence, Reform to the present; moments of aesthetic change sparked by migration, technological, economic, social and political change; the influence of travel and how experiencing people and places can lead to innovation on one hand, and the reaffirming of cultural stereotypes on the other; through to world historical experiences, for example the Cold War and globalization, which have shaped the anxieties of the modern world from the post-war period, to the globally networked situation in which we currently live.

Art Turns. World Turns., is a snapshot of 90 artworks from a collection of nearly 800 works. This selection, which sees Indonesia as its foundation, branches off into conversations that draw in artists from around the world. As the curators remark in the following pages, this strategy has been to explore the resonances between the national discourses as they emerge in Indonesia, and the global connectedness as we have experienced it since the late 20th Century – they describe a ‘constellation’ of works which ‘positions the international art of this collection through an Indonesian perspective that is both art historical and political, while encouraging each viewer to read the arrangements through their own experience.’ It is clear that there is an entangled relationship between art and the world.

An early initiative of the museum has been to support research into the exhibition histories of Indonesia. Led by Agung Hujatnika, *Seteleng to Biennale* is an important component of this inaugural exhibition, and coincides with Charles Esche’s own interest in exploring the ways in which studies of exhibitions reveal the broader social and cultural biases to be found in the display of artwork. What is revealed in this section is the networks of power and the social and political forces at play in the presentation and circulation of artwork over a study period of 100 years. For Indonesia, unpacking its colonial and political histories in this way, reaffirms the great complexity of its history, the diversity of its people, and the ways in which artists have been central to many of its debates. The many lenders of books, catalogs and photographs to this section of the exhibition are a veritable list of art historians, researchers and artists who are passionate about the art of Indonesia. Following the line of research undertaken by Agung Hujatnika, we can also appreciate that the public outing of this Museum’s collection sees it join cultural histories that will continue to be reviewed and discussed for many years to come.

This is the first exhibition to be presented by the museum and it inaugurates our activities. The Museum of Modern and Contemporary Art in Nusantara is an initiative of the Museum Foundation chaired by Fenessa Adikoesoemo. While the collection and presenting exhibitions are a central part of our public activities, education is our core. The Foundation recognizes that art education and broad art

Seni Berubah, Dunia Berubah, adalah pameran pertama yang kami tampilkan dan menjadi pembuka kegiatan museum kami. Museum of Modern and Contemporary Art in Nusantara adalah sebuah inisiatif yayasan yang diketuai oleh Fenessa Adikoesoemo. Meski koleksi dan pameran adalah bagian utama kegiatan publik, pendidikan adalah inti dari semua kegiatan kami. Yayasan menyadari bahwa pendidikan seni dan apresiasi seni yang luas oleh publik akan memberi banyak manfaat bagi masyarakat – ini terutama sangat penting bagi negara berkembang seperti Indonesia. Yang dapat disampaikan pameran ini kepada publik adalah peran mendasar para seniman dalam masyarakat – bagaimana para seniman mengekspresikan kegembiraan, ketakjuban atas keindahan, momen-momen ketidakpastian, peringatan atas kengerian konflik, reaksi terhadap politik dan masyarakat, idealisme, bahkan bagaimana seni menyetir politik melalui pandangan dan aktivisme seniman selagi mereka menemukan cara-cara baru untuk memanfaatkan teknologi. Membuka kesempatan bagi perbincangan dan perdebatan di antara pemirsanya, dan menawarkan cara bagaimana generasi muda dapat ikut serta dan belajar mengenai seni, adalah pendorong sebagian besar percakapan internal kami. Hal tersebut juga yang mendorong pembentukan museum ini.

Saya ingin menyampaikan rasa hormat saya kepada Haryanto Adikoesoemo atas visinya untuk membangun sebuah museum yang memanfaatkan suatu koleksi yang pribadi dan mendalam, untuk kelangsungan nilai-nilai kebersamaan, juga Ketua Yayasan Museum MACAN, Fenessa Adikoesoemo, atas kerja kerasnya hingga museum ini dapat dibuka. Saya ingin menyampaikan terima kasih kepada kedua kurator tamu kami Charles Esche dan Agung Hujatnika, serta tim kuratorial dan riset di balik pameran ini, Dian Ina Mahendra, Ady Nugeraha, Asri Winata, dan Yacobus Ari Respati yang dengan teguh menuntun percakapan mengenai karya seni dan koleksi, mengurai berbagai sudut pandang dan informasi yang menunjukkan keingintahuan mendalam dan keahlian mereka. Terima kasih saya kepada seluruh staf museum, atas kerja keras, dedikasi, dan visi bersama mereka bagi museum ini sehingga semuanya dapat terlaksana.

appreciation by the public unlocks so many benefits for our communities – this is even more important for a developing country like Indonesia. What this exhibition is able to express to the public is the fundamental role that artists play in society – how artists express joy, awe in the face of beauty, moments of uncertainty, remembrances of the horror of conflict, reactions to politics and people, idealism, even how art drives politics through the views and activism of artists whilst they think of new ways of harnessing technology. Opening up opportunities for conversation and debate amongst our audiences, and offering ways in which the youngest minds can participate and learn about art, is what has driven so much of our internal conversation. It is also what has driven the conception of this museum.

I would like to pay tribute to Haryanto Adikoesoemo for his vision to build a museum that harnesses a deep and personal collection for an enduring civic principle, and also the Chairwoman of the Museum MACAN Foundation, Fenessa Adikoesoemo, for a tenacity and clarity of purpose, which has driven so much of the work that has seen the museum open. I'd like to thank our guest co-curators Charles Esche and Agung Hujatnika, and the curatorial and research team behind this exhibition, Dian Ina Mahendra, Ady Nugeraha, Asri Winata and Yacobus Ari Respati who have steadfastly guided the conversations about artworks and the collection, drawing out points of view and information that attest to their deep curiosity and expertise. My thanks also to the dedicated staff of the museum, who with their tireless work, dedication and shared vision for this museum have made it all possible.



ENTANG WIHARSO

Melt (Meleleh) (2008)

Acrylic, spray paint, car paint, collaged photo details and oil on canvas

300 x 600 cm

© Entang Wiharso, Black Goat Studios

Seni Berubah. Dunia Berubah.

Charles Esche & Agung Hujatnika

'Sesuatu dalam diri kita diaktivasi, bahkan mungkin mengejawantah, sementara kita berubah.'

—Irit Rogoff (2010)

Dunia saat ini selalu berubah, demikian juga dengan seni. Tetapi apakah hubungan antara keduanya? Apakah perubahan dalam seni hanya suatu refleksi dari dunia yang berubah? Bukankah perubahan dunia diawali dari cara kita melihat, termasuk melihat seni? Dalam mempersoalkan isu perubahan, pameran *Art Turns. World Turns Exploring the Collection of the Museum of Modern and Contemporary Art in Nusantara* mengusulkan istilah 'berubah' sebagai suatu manifestasi dari tindakan kesadaran subyek bahwa pada saat perubahan sebenarnya kitalah yang berubah.² Kata *berubah*, dalam konteks ini, adalah horison baru yang muncul seiring kita mengalihkan atau mentransformasikan pandangan kita terhadap dunia. Kita tahu bahwa dunia pasti berubah, tetapi memahami perubahan dengan suatu kesadaran baru adalah persoalan lain. *Art Turns. World Turns* tidak hanya bermaksud untuk melihat kembali perubahan yang telah terjadi dalam praktik artistik dan dunia sosial, tetapi juga menekankan inisiatif baru untuk terlibat dalam perubahan-perubahan tersebut.

Maksud kami sebagai kurator adalah untuk menyusun sebuah pameran yang menampilkan sebuah koleksi. Koleksi ini menjadi awal dan dasar pendirian Museum of Modern and Contemporary Art in Nusantara (MACAN) oleh Haryanto Adikoesoemo, patron yang selama dua dasawarsa lebih telah mengumpulkan ratusan lukisan, gambar, instalasi, patung, video dan karya cetak yang dikerjakan oleh para seniman dari berbagai negara di dunia dari rentang waktu hampir dua abad. Bagi kami, karakteristik multinasional dan rentang waktu dari koleksi inilah yang menjadi titik masuk menarik untuk membahas tikungan dan perubahan dalam seni dan dunia. Benar bahwa koleksi internasional sama sekali bukan fenomena baru di dunia. Bahkan di Indonesia, koleksi internasional telah dikembangkan sejak era Presiden Soekarno (1945-1968). Namun peresmian Museum MACAN, bersama dengan

kehadiran karya koleksi museum ini, harus dilihat sebagai munculnya pemikiran institisional baru di Indonesia, sebuah pemikiran yang mewakili lanskap kontemporer dari dunia seni—baik Indonesia maupun internasional—pada abad ke-21. Sanento Yuliman (1941-1991) pernah menyatakan kritiknya terhadap kondisi dunia seni di Indonesia setelah *boom* lukisan pada akhir 1980-an.³ Kritiknya, antara lain, menyuarai gejala 'pemingitan' (*seclusion*) karya seni yang penting yang dikoleksi hanya oleh sebagian kecil orang kaya dan kemudian disimpan sebagai barang milik pribadi di rumah mereka dan menjauhkan masyarakat Indonesia dari kesempatan untuk menikmatinya. Ia juga memberikan istilah 'pendusunan' (*self-isolation/desolateness*) untuk menjelaskan bagaimana dunia seni Indonesia terjauhkan dari atmosfer internasional, kosmopolitan atau metropolitan. Pandangan dan sikap yang ada pada waktu itu sangat sempit menurut Yuliman dan ia memberi contoh pendusunan dalam pembentukan harga-harga karya seni yang "[...] asyik sendiri dan tidak sadar akan pasar negeri tetangga apalagi pasar internasional – tidak sadar akan globalisasi dunia – amat jelas memperlhatikan gejala pendusunan."⁴

Kehadiran koleksi Museum MACAN di Indonesia saat ini dapat dilihat sebagai semacam jawaban tidak langsung terhadap kritik Sanento. Harus ditekankan bahwa koleksi ini dikaitkan erat dengan gejala perubahan yang secara perlakuan-lahan telah berkembang sejak pertengahan 1990-an, terutama ketika berbagai fenomena produksi, mediasi dan konsumsi seni di Indonesia berpengaruh semakin kuat dalam dunia seni seiring gelombang besar globalisasi budaya.⁵ Sejak saat itu interaksi antara dunia seni Indonesia dan internasional semakin kerap dilaksanakan melalui berbagai inisiatif baru—pameran seni baik berkala maupun tidak, lelang, bursa seni, bienial—baik di dalam maupun di luar negeri, yang juga melibatkan pertukaran sumber daya manusia, layanan, informasi, komoditas dan

1. Sekurang-kurangnya sejak pertengahan abad ke-20, sejumlah tikungan (*turns*) telah mengubah cara kita melihat dunia. Pada era 1960 'quantitative turn' (tikungan kuantitatif)

timbul dalam bidang penelitian historis. 'Linguistic turn' (tikungan linguistik) dan 'cultural turn' (tikungan budaya) mulai terkenal pada 1980 bidang humaniora, yang diikuti oleh sejumlah 'tikungan' lain seperti 'landscape turn' (tikungan lanskap), 'curatorial turn' (tikungan kuratorial), 'spatial turn' (tikungan ruang), 'visual turn' (tikungan visual), 'animal turn' (tikungan hewan) dan sebagainya.

2. Irit Rogoff, 'Turning', 42.

3. Yuliman, 'Boom: Ke Mana Seni Lukis Kita?', 118.

4. ibid

5. Untuk diskusi mengenai dunia seni Indonesia era 1990-an sebagai suatu dorongan terhadap internasionalisme yang baru dan perubahan setelah era 2000-an, baca Hujatnikajennong, 'Negara dan Pasar: Dua Dekade Seni Rupa Kontemporer Indonesia', 171-186.

Art Turns. World Turns.

Charles Esche & Agung Hujatnika

'Something in us is activated, perhaps even actualized, as we turn.'

—Irit Rogoff (2010)

The world is always changing, so is art. But what is the relationship between the two? Is change in art merely a reflection of a changing world? Does not the meaning of the world's change come first through our ways of seeing, including through art? In addressing the issue of change, the exhibition *Art Turns. World Turns. Exploring the Collection of the Museum of Modern and Contemporary Art*, proposes the term 'turn' as a manifestation of the subject's conscious action that upon 'turning,' it is 'we' who actually turn.² The 'turn,' in this context, is nothing but a new horizon which appears when we divert, or transform our outlook on the world. We know that the world definitely changes, but to grasp the change with a new awareness is another issue. *Art Turns. World Turns.* does not only intend to look back at the changes which occurred in artistic practice and the social world, but also stresses the attempt of a new initiative to become involved in the nature of those changes.

Our intention as curators is to organize an exhibition that presents a collection. This collection serves as the forerunner and basis for the founding of the Museum of Modern and Contemporary Art in Nusantara (Museum MACAN) by Haryanto Adikoesoemo, a patron who has spent over two decades gathering hundreds of paintings, drawings, installations, sculpture and print works by artists from various countries and from nearly two centuries. For us, it was precisely these multi-national, time-spanning characteristics of the collection that became an interesting point of entry to discuss the turns and changes in art and the world. True, international collections are not at all new phenomena in the world. Even in Indonesia, international collections have been developed since the Soekarno period (1945-1968). But the inauguration of Museum MACAN, along with the presence of such works in their collection, should be seen as the appearance of a new kind of institutional thinking in Indonesia, one that seeks to represent the contemporary landscape of the art world – both Indonesian and international – in the 21st century.

1. At least since the mid-20th century, a number of 'turns' have changed our ways of seeing the world. In the 1960s 'quantitative turn' emerged within the field of historical research. 'Linguistic Turn' and 'cultural turn' started to become known in the 1980s in humanities, followed by a number of other 'turns' such as 'landscape turn', 'curatorial turn', 'spatial turn', 'visual turn', 'animal turn', etc. in other fields.

2. Irit Rogoff, *Turning*, in Paul O'Neill and Mick Wilson (eds.) *Curating and the Educational Turn*, Amsterdam: De Appel Arts Centre: 2010, p. 42.

3. Sanento Yuliman, *Boom: Ke Mana Seni Lukis Kita?* (1990) in Hasan and Supangkat, (eds.), *Dua Seni Rupa: Sepulih Tulisan Sanento Yuliman*, Yayasan Kalam, Jakarta, 2001, p. 118.

4. ibid

5. For a discussion on the Indonesian art world of the 1990s as an impetus towards new internationalism, and the changes after the 2000s,

see Agung Hujatnikajennong, *Negara dan Pasar, Dua Dekade Seni Rupa Kontemporer Indonesia* (The State and the Market, Two Decades of Indonesian Contemporary Art), in *Melintas, Philosophy Journal*, Parahyangan University, Bandung, (2012)

Sanento Yuliman (1941-1991) once expressed his criticism of the condition of the art world in Indonesia following the painting boom of the late 1980s.³ His criticism, among others, targeted the symptom of *pemingitan* (seclusion) of important artworks collected only by a handful of the rich, and stored away as private belongings in their homes, denying the Indonesian public any chance to enjoy them. He also coined the term *pendusunan* (self-isolation/desolateness) to explain how the Indonesian art world is distanced from an international, cosmopolitan or metropolitan atmosphere. The prevailing views and attitudes of the time were shortsighted, according to Yuliman, the pricing of art work was an example of self-isolation in that this process was "[...] self-absorbed and unaware of the market in neighboring countries, let alone the international market – unaware of the globalization in the world, which very clearly shows the symptoms of *pendusunan* (self-isolation / desolateness)."⁴

The existence of Museum MACAN's collection in Indonesia today can be seen as a kind of indirect answer to Yuliman's criticism. It must be underlined that collecting has been inextricably linked with change that has been developing gradually since the mid-1990s when types of production, mediation and reception of art in Indonesia came to resonate more strongly in the art world with waves of cultural globalization.⁵ Since then, the interaction between the Indonesian and international art worlds has been intensified through various new initiatives—exhibitions (regular and non-regular), auctions, art fairs, biennales—both at home and abroad. These activities also involve the exchange of human resources, services, information, commodities and capital between countries. The exhibition *Art Turns. World Turns.* may be just one of the many other phenomenon which indicates the further impact of the formation of new networks in the future.

modal antara berbagai negara. Pameran *Art Turns, World Turns* mungkin hanya satu dari berbagai fenomena lain yang menunjukkan pengaruh berlanjut dari formasi jejaring-jejaring baru di waktu yang akan datang.

Di banyak tempat lainnya ketika globalisasi seni menjadi suatu kekuatan yang tidak dapat ditolak, selalu timbul ketegangan ketika kita mencoba untuk kembali kepada diskusi mengenai ‘seni nasional’ dan relevansinya sebagai sebuah kategori.⁶ Sementara baik kritik dan penegasan globalisasi sering kali terkait dengan pertanyaan tentang siapa yang berwenang atau bertanggung jawab atas proses-proses globalisasi, orang dapat juga bertanya: Apakah ‘seni rupa Indonesia’ sebagai suatu istilah menjadi berlebihan di tengah hingar-bingar gelombang ‘seni rupa global’? Apakah ada fenomena sebagai ‘pasca-nasional’ dalam seni dan bagaimana hal itu berkaitan dengan ide dari tujuan budaya negara secara nasional dan realitas kukuh, yaitu kebijakan perbatasan internasional. Jawaban konklusif terhadap pertanyaan-pertanyaan tersebut memang di luar jangkauan proyek pameran ini, namun pameran koleksi pertama Museum MACAN tidak dapat menghindari wacana ‘nasional’ dan ‘global’ atau ‘internasional’ dalam seni. Pameran ini membuat beberapa usulan dan berbagai pendekatan nalar.

Hans Belting (lahir 1935) pernah mendeskripsikan istilah ‘seni global’ sebagai seni yang dibatasi oleh berbagai istilah dan karakteristik untuk ‘seni kontemporer’, atau sebagai ‘seni mutakhir’, yang mengikuti pola –pola distribusi dan konsumsi yang dominan dalam globalisasi.⁷ Definisi ini sangat cair, tetapi berguna untuk memahami posisi koleksi Museum MACAN dalam konteks perkembangan seni kontemporer yang lebih luas. Menggunakan analogi internet sebagai suatu jejaring universal yang memungkinkan respon individual dan personal terhadap dunia, Belting meyakini bahwa globalisasi seni masih membawa harapan untuk akses yang lebih terbuka serta partisipasi yang lebih bebas dalam medan seni rupa hari ini. Disisi lain, ia juga melihat potensi internet menjadi semacam ‘eksodus’ narasi utama dari sejarah seni.⁸

Koleksi Museum MACAN kaya akan karya seni rupa Indonesia. Kekayaan inilah yang menjadi alasan di balik penggunaan naratif seni rupa dan sejarah sosial Indonesia sebagai kerangka berpikir dalam pameran ini. Pilihan kuratorial untuk *Art Turns. World Turns*, bertumpu pada ‘sejarah nasional’ Indonesia dan narasi yang dikendalikan oleh bentuk, gaya dan pokok soal. Dalam proses tersebut, kami menempatkan Indonesia sebagai pusat dalam konteks global, serupa dengan cara kebanyakan sejarah seni Barat memosisikan Eropa. Komponen penting dalam pameran ini adalah bagian yang menyusuri sejarah pembuatan pameran di Indonesia dalam kurun waktu lebih dari seratus tahun. Sejarah Seni Indonesia menyajikan berbagai foto, katalog dan *ephemera* lainnya, di luar tulisan bersejarah mengenai pameran seni, di mana perkembangan gaya, mazhab dan ikonografi dalam sejarah seni modern di Indonesia dapat dianalisa dalam konteks perkembangan sosio-politis lainnya yang terjadi di Indonesia pada masa itu.

Pameran ini berusaha untuk memperluas diskursus tentang ‘seni nasional’ melalui keterkaitannya dengan seni global. Tujuannya untuk menunjukkan keterkaitan antara cara kerja seniman dari berbagai belahan dunia. Dalam analogi sederhana, merujuk pada Walter Benjamin (1892 - 1940), kami membayangkan hubungan antara karya sebagai sebuah ‘konstelasi’ yang memungkinkan hubungan antara berbagai ide dan objek. Sebuah konstelasi tidak dibentuk dari jarak antara bintang-bintang, tetapi oleh imajinasi dan pengetahuan pemiliknya. Mereka selalu ‘ diciptakan,’ memiliki berbagai nama dan bentuk dalam setiap budaya, masyarakat dan waktu. Dengan cara inilah kami memosisikan seni internasional dalam koleksi Museum MACAN melalui perspektif Indonesia dalam konteks sejarah dan politik, yang semoga dapat memotivasi audiens untuk menginterpretasikan pola pikir tersebut melalui pengalaman pribadi mereka.

Pameran ini berupaya untuk memperluas wacana ‘seni rupa nasional’ melalui keterkaitannya dengan seni rupa global. Tujuannya untuk memungkinkan tinjauan tentang bagaimana karya seniman dari berbagai belahan dunia tidak terisolasi satu dengan lain. Dalam analogi sederhana, merujuk kepada Walter Benjamin (1892-1940), kita telah membayangkan hubungan antara karya seperti melihat ‘konstelasi’ yang memungkinkan untuk menghubungkan antara ide dan objek.⁹ Sebuah konstelasi tidak dibentuk oleh jarak fisik namun oleh imajinasi dan pengetahuan mereka yang memandangnya. Dalam masing-masing budaya, masyarakat dan waktu, ‘konstelasi’ memiliki berbagai nama dan bentuk. Dengan cara inilah, memosisikan seni internasional dari koleksi Museum MACAN melalui perspektif historis dan politik Indonesia, sementara mendorong pemandangan untuk membaca melalui mata pengalaman mereka masing-masing.

Menjelajahi Koleksi Museum MACAN

Menjajaki koleksi seni adalah suatu perjalanan penemuan. Melalui obyek dan arsip, beberapa hal diungkap untuk Anda mengenai rentang waktu dan tempat karya-karya tersebut dibuat; tentang masyarakat dan individu-individu yang menciptakannya; dan tentang orang yang mengumpulkan obyek-obyek tersebut. Kita dapat menemukan hal-hal yang memiliki pengaruh untuk kolektor selama beberapa dasawarsa lalu dan memesan atau memosisikan mereka dengan cara yang memungkinkan mereka untuk dibagikan kepada masyarakat umum yang lebih luas. Dari satu sisi, koleksi Museum MACAN adalah seleksi yang sangat pribadi dengan semua subjektivitas dan kekayaan dari opini individu yang tersirat. Pilihan karya-karya ini menampilkan bagaimana seorang seniman dengan ekspresi mereka tentang gagasan, bentuk dan pemikiran, telah bermakna dan mengikuti jalur pemikiran personal dan wawasan seorang kolektor tentu saja membuka banyak pertemuan menarik dengan karya-karya lainnya.

Namun, selain itu, kehadiran mereka dalam museum yang terbuka untuk umum ini berarti bahwa karya-karya dalam

In many other locations in which the globalization of art becomes an irresistible force, a tension arises when we try to return to discussions about ‘national art’ and its relevance as a category.⁶ While both criticism and affirmation of globalization often relate to the question of who is in charge or responsible for the processes of globalization, one may also ask: Is ‘Indonesian art’ as a term redundant amidst the frenzied wave of ‘global art’? Is there such a phenomenon as the ‘post-national’ in art, and how does it relate to the cultural goals of the nation state and the hard reality of policed international borders? Conclusive answers to those questions are beyond the reach of this exhibition project, but this first exhibition of the collection at Museum MACAN cannot avoid the discourse of ‘the national’ and the ‘global’ or ‘international’ in art and perhaps suggests ways to approach them.

Hans Belting (b.1935) once described ‘global art’ as art confined by the various terms and characteristics of ‘contemporary art’, or as ‘recent art’, that follows the dominant distribution and consumption patterns in globalization.⁷ Such a definition is very loose, but still useful in understanding the position of Museum MACAN’s collection in the larger development of contemporary art. Using the Internet as an analogy of a universal network, which makes it possible for individuals to respond to the world, Belting believes that the globalization of art also brings with it a hope for more open access and free participation in today’s art world. On the other hand, he also sees the Internet’s potential to become a kind of ‘exodus’ from the main narrative of art history.⁸

Indonesian art works are prominent in Museum MACAN’s collection. This has prompted the formulation of an exhibition structure which puts the narrative of Indonesian art and social history as the guiding framework. The curatorial selection for *Art Turns. World Turns*. rests on Indonesian ‘national history’, as well as narratives driven by form, style and subject-matter. In doing so, we center Indonesia within the global story, understanding its position in the way that most western art histories position Europe. A significant component of this exhibition is a section that explores the history of exhibition making in Indonesia over a hundred year period. *Seteleng to Biennale*, presents photographs, catalogs and other ephemera alongside art historical writings on exhibitions, where the development of styles, schools and iconography within the history of modern art in Indonesia can be analyzed in the context of other social and political developments occurring in Indonesia at the time.⁹

The exhibition seeks to expand the discourse on ‘national art’ through its resonance with the global. The aim is to see, how artists’ works from various parts of the world, are not isolated from one another. In a simple analogy, referring to Walter Benjamin (1892-1940), we have imagined relationships between works as a ‘constellation’ that allows us to see the possible connections between ideas as objects.¹⁰ A constellation is not formed by the actual distance between stars, but rather

6. Clark, *Modern Asian Art*, 248.

7. Hans Belting, ‘Contemporary Art as Global Art: A Critical Estimate’, 39.

8. *ibid*

9. Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, 34.

6. John Clark ... *Modern Asian Art*, 248

7. Hans Belting, *Contemporary Art as Global Art*, in 2009

8. *ibid*

9. See, for instance, Claire Holt, *Art in Indonesia – Continuities and Change*, New York, Ithaca: Cornell University Press, 1967; Helena Spanjaard, *Exploring Indonesian Modern Art*, ... ; Britta

M. Maklai, *Exposing Society’s Wounds*, ... Astri Wright,

10. Walter Benjamin, *The origin of German Tragic Drama* (1977) ...

11. Walter Benjamin, *On the Concept of History*, 1940; published by Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974 Vol 1-1, p 691.

by the imagination and knowledge of the beholders. They are always ‘invented,’ and every culture, society and time has different names and forms for them. In this way, we allow ourselves to position the international art of this collection through an Indonesian perspective that is both art historical and political, while hopefully encouraging each viewer to read the arrangements through their own experience.

Exploring the Museum of Modern and Contemporary Art in Nusantara’s Collection

Exploring an art collection is a journey of discovery. Through objects and archives, things are revealed to you about the time and the place where works were made; about the society and individuals that created them; and about the people who brought the objects together. We were able to discover things that have had an impact on the collector over the past decades and order or position them in a way that allows them to be shared with a much wider public. In one sense, the Museum MACAN collection is a very personal selection with all the subjectivity and richness of individual opinion that this implies. The works here depict the insights of one collector for whom individual artists, with their singular expressions of ideas, forms and thoughts, have spoken something meaningful to him and following this personal line of thinking will certainly lead to many interesting encounters with the works.

In addition, however, their presence in this public museum now means that the works in the collection take on a more representative role. They become objects in a broader story of the development of art over more than 150 years—a public story that shapes the narrative about how and what art communicates. As they are now made public, these artworks will, over time, become shared images that might eventually feel like they belong to the story of this city and how it represents itself both to its citizens and to visitors. This is what public museums everywhere in the world have achieved.

The works also serve as reminders and documents of the time and place where they were made, as well as why and how they arrived here. They offer a bridge between then and now—a way to encounter the past in order to see the present more clearly. We might again refer to Walter Benjamin’s theories of history here by quoting his observation that: ‘to articulate the past historically does not mean to recognize it the way it really was. It means to seize hold of a memory as it flashes up at a moment of danger.’¹¹ The first important aspect of this collection is its historical span. In reaching back to Raden Saleh (1811-1880) and thus to the formation of Indonesian Western painting in the 19th century, the collection grounds itself in the encounter between the European colonial power and the indigenous people of the archipelago. The 19th century marks the intensification of the

koleksi tersebut mengambil peran yang lebih representatif. Mereka menjadi obyek dalam penggambaran yang lebih luas dari perkembangan seni selama lebih dari 150 tahun—cerita khalayak yang membentuk narasi tentang bagaimana dan apa yang seni coba komunikasikan. Dengan diperlihatkannya koleksi untuk publik, maka karya-karya seni ini—seiring dengan berjalannya waktu—menjadi gambaran bersama yang pada akhirnya menjadi bagian dari cerita kota ini dan terwakili bagi warga dan para pengunjung. Nilai bersama inilah yang menjadi pencapaian museum-museum publik di manapun di seluruh dunia.

Karya-karya ini berfungsi sebagai pengingat dan dokumen dari waktu dan tempat karya tersebut diciptakan serta mengapa dan bagaimana mereka tiba di museum ini. Keberadaan karya-karya ini membuka jembatan antara masa lalu dan sekarang—suatu cara untuk menelaah masa lalu agar dapat memahami keadaan sekarang dengan lebih terang. Mengacu pada teori sejarah Walter Benjamin dengan mengutip pengamatannya bahwa ‘untuk mengartikulasikan masa lalu bukan berarti mengenali hal tersebut apa adanya. Namun menggenggam ingatan ketika kenangan tersebut muncul pada saat-saat yang berbahaya.’¹⁰ Aspek penting koleksi ini utamanya adalah rentang historisnya. Dengan merujuk kembali ke Raden Saleh (1811–1880) yang artinya merujuk pada masa pembentukan lukisan Barat di Hindia Belanda pada abad ke-19, koleksi didasari pertemuan antara kekuatan kolonial Eropa dan masyarakat asli di Nusantara. Abad ke-19 menandai puncak penjajahan Belanda dan perluasan wilayahnya yang sekarang dikenal sebagai Indonesia. Invasi ini memicu perlawanan lebih jauh dari bangsa yang telah dijajah selama 300 tahun ini, namun juga persentuhan dan keterlibatan dengan gagasan dan sistem kekuasaan berasal dari Eropa.¹¹ Oleh karena itu abad-19 adalah periode dimana persentuhan dan sirkulasi orang Eropa dan wilayah Hindia Belanda Timur menjadi lebih sering. Hal ini menghasilkan pertukaran pengetahuan serta modal yang membentuk perubahan sosial yang besar dan pada akhirnya memicu keberhasilan revolusi nasional oleh para intelektual dan seniman pada awal abad ke-20.¹² Bentuk-bentuk internasionalisasi ini dapat dilacak terutama dalam karya Raden Saleh dan lukisan para seniman Eropa yang tinggal dan bekerja di Bali. Dalam figur Walter Spies (1895–1942), contohnya, kami mengidentifikasi bahwa seniman Jerman ini berkomitmen untuk menjelaskan, memelihara dan bahkan kadang-kadang mengemas kembali tradisi Hindu-Bali tersebut untuk turis Eropa dan otoritas kolonial Belanda.

Jika pemahaman/kesepakatan pertukaran internasional tersebut menandai awal sebuah koleksi, karya-karya termutakhir dalam koleksi ini juga menggambarkan karakter pada era yang dicirikan lewat bentuk-bentuk baru komunikasi global melalui internet dan pertumbuhan pasar seni global dimana seniman-seniman Indonesia, Cina, Jepang, Eropa dan Amerika tidak lagi mewakili kebudayaan nasional melainkan sebagai individu-individu di antara batas-batas dunia yang keropos. Sementara itu, pengaruh geo-politik terhadap produksi seni di tingkat lokal dan global ditelusuri pertama-tama melalui

pengaruh kemerdekaan Indonesia, kemudian pergulatan di antara sistem dunia yang membentuk paruh kedua abad ke-20. Pengaruh dari perubahan-perubahan ini dapat ditemukan dalam karya seni yang ditampilkan. Pada saat yang bersamaan, tampilan ini selalu tersaring melalui tanggapan personal masing-masing seniman, mereka terus-menerus menegosiasi ruang bicara untuk mereka sendiri dan kepada tradisi seni, serta menanggapi apa-apa saja yang terjadi di sekitar mereka. Kami menitikberatkan pada upaya menawarkan kesempatan untuk membangun hubungan yang lebih dalam dengan seni, sejarah dan perubahan waktu kepada publik yang baru yang akan datang ke Museum MACAN.

Di kota seperti Jakarta, tempat narasi sejarah pergerakan seni Indonesia dan internasional belum terbentuk dengan matang, koleksi Museum MACAN memikul tanggung jawab untuk menawarkan narasi tentang seni serta cara untuk memahami kontribusi jangka panjangnya terhadap upaya membangun rasa kolektif sebuah komunitas, bangsa dan ekspresi personal individu. Visi para seniman selalu merupakan bagian dari gambaran yang lebih besar dan pada saat yang sama juga bersifat tertentu dan individual. Keseimbangan yang rapuh inilah antara ekspresi serta konteks ini yang pameran coba identifikasi. Karya seni, sebagai objek spesifik buatan manusia, merupakan sebuah jalan untuk melihat situasi kita sendiri sebagai penonton dari sudut pandang berbeda, atau membayangkan pandangan orang lain, dan dengan demikian mengkonstruksi peta baru dalam benak kita yang menempatkan peristiwa dan gagasan dengan cara baru yang tidak terduga.

Pameran *Art Turns, World Turns* juga berusaha menawarkan suatu pembacaan sejarah seni Indonesia dan oleh karena itu karya Indonesiah yang menjadi tulang punggung pameran ini. Karya-karya itu ditempatkan dalam empat bagian dan sangatlah menarik untuk melihatnya sebagai lintasan dimana karya seni tertentu dapat terhubung satu sama lain dalam durasi yang panjang. Secara paralel, pameran ini menempatkan sejarah seni Indonesia dalam dialog dengan karya seni dari Eropa, Amerika Utara dan Asia yang terwakili sama kuatnya dalam koleksi museum MACAN. Dengan cara ini, perbedaan, kemiripan dan saling ketergantungan antara lokasi yang berbeda muncul berulang-ulang.

Dalam proses ini, Anda mungkin menemukan suatu ketegangan tersembunyi antara Indonesia sebagai negara yang terjajah dan kemudian sebagai negara ‘dunia ketiga’ dalam dialognya dengan dunia internasional. Sudah menjadi kelaziman dalam pengalaman kolonial, bahwa otoritas eksternal mengklaim dirinya lebih penting dan mencoba memaksakan pemahaman budaya, sejarah dan seni ke dalam pola prakolonial yang ada. Klaim atas ruang untuk praktik-praktik seni pribumi dalam masa kolonial berarti menerjemahkannya menjadi bentuk yang dapat dikenali oleh kekuatan dominan Eropa. Namun, pemaksaan ini selalu bersifat parsial dan terdapat kelebihan yang lepas dari cengkeraman pengawasan kolonial. Dalam hal ini Raden Saleh (1811–1880), terkait dengan pelatihannya di bawah bimbingan para pelukis Eropa

10. Benjamin, *On the Concept of History*, 691.

11. Resistensi nyata contohnya dalam Perang Padri (1803–1837), Perang Jawa (1825–1830) dan Perang Aceh (1874–1904) berlurut-lurut.

12. Formasi Hindia Belanda sebagai suatu ‘koloni resmi’ Belanda dimulai ketika Louis Napoleon pada 1806 ditunjuk H.W. Daendels sebagai Gubernur Jenderal dan mengirimnya ke Batavia.

Baca Ricklefs, *Sejarah Indonesia Modern 1200–2008*, 243.

Dutch colonial occupation and the extension of its territories in what is now Indonesia. These invasions inevitably triggered further resistance from those subject to the 300 year long occupation, but also more contact and engagement with ideas and systems of power originating in Europe.¹² It was thus a period when contacts with and circulation between people from Europe and the Dutch East Indies territories increased. This resulted in exchanges of knowledge and capital that would shape great social changes and eventually spark a successful nationalist revolt among intellectuals and artists in the early 20th century.¹³ These forms of internationalization can be followed after Raden Saleh in the paintings of European artists working in Bali in particular. In the figure of Walter Spies (1895–1942), for instance, we find a German artist who was committed to explaining, maintaining and even at times manufacturing the Balinese Hindu traditions of the island for European visitors and the Dutch colonial authorities.

If the terms of this international exchange mark the start of the collection, the most recent work also portrays an era characterized by new forms of global communication through the internet and the growth of a global art market in which Indonesian, Chinese, Japanese, European and American artists are no longer representatives of national cultures but as individuals within a porous world of interconnection. In between, the influence of geo-politics on the production of art at both the local and global level is traced through the influence of first, Indonesian independence and later, the struggle between world systems that shaped the second half of the 20th century. The effects of many of these changes can be found in the works of art on display. At the same time, they always appear filtered through the individual response of the artists and the ways in which they continually negotiate a space from which they can speak for themselves and to the tradition of art, as well as respond to what is happening around them. Our concern is to offer the chance to build a deeper relationship with art, history and change of time to the new public that will come to Museum MACAN.

In a city such as Jakarta, where the art historical narrative of Indonesian and international movements is not so firmly established, the Museum MACAN collection has a responsibility to offer a story of art as well as a responsibility to contribute to the building of a collective sense of community and nation whilst supporting individual expression. The visions of artists are always part of a bigger picture while also being particular and individual, and it is this delicate balance between expression and context that the exhibition tries to find. Artworks, being specific objects made by someone else, are a way to see our own situation as a viewer from a different point of view, or to imagine the imagination of someone else, and thereby construct new maps in our minds that put events and ideas together in unexpected and new ways.

12. The resistance was evident for example in the successive Padri War (1803–1837), Java War (1825–1830) and Aceh War (1874–1904).

13. The formation of Dutch Indie as an ‘official colony’ of the Dutch started when Louis Napoleon in 1806 appointed H.W. Daendels as the governor general and sent him to Batavia. See, M.C. Ricklefs, *Sejarah Indonesia Modern 1200–2008*, Jakarta: Penerbit Serambi, 2008, p. 243

14. One of the canons that is frequently used to deal with the discourse of early Indonesian ‘nationalist’ expression is Raden Saleh’s 1857 depiction of the arrest of Pangeran Diponegoro as opposed to the same theme portrayed in the 1835 work of Dutch painter Nicolas Pieneman.

The exhibition *Art Turns. World Turns.* also strives to offer a reading of Indonesian art history and therefore Indonesian works form the backbone of the exhibition. And run right through the four sections. In parallel, the exhibition places this country’s art history in dialogue with art from Europe, North America and Asia that is also strongly represented in the collection. In this way, differences, similarities and interdependencies between here and elsewhere repeatedly emerge.

In this process, you might find an underlying tension between Indonesia as a colonized and later ‘third world’ country and its dialogue with the international. It is in the nature of the colonial experience that external authorities claim precedence and seek to impose their understanding of culture, history and art onto existing pre-colonial patterns. Claiming space for indigenous practices in the colonial period has meant translating them into forms that the dominant European power would recognize. This imposition is always only partial however, and there is a surplus that escapes the control of the colonial gaze. In the case of Raden Saleh, it was the artist’s voluntary training under European painters, as well as his fascination with Romanticism during his two decades of itinerant life in Europe, that eventually made most of his paintings look ‘Western’, while a few of which also subtly expressed his opposing view on colonialism.¹⁴ Thus, any reading of art that has been subject to such forced internationalization has to take account of both the attempt to impose another order upon it and the failure to do so. This might be especially true in the art of the anti-colonial and independence movement during the first half of the twentieth century, through artists such as Affandi (1907–1990) or S. Sudjojono (1913–1986) who were intensive pupils of western art even as they claimed autonomy and self-determination through such organizations as PERSAGI and LEKRA. Yet it can also be understood as extending up until today through artists such as FX Harsono (b. 1949). One way of understanding this process is what has been called ‘decolonizing the mind’, in which the colonial is not ignored, nor wished away, but made present and visible in artworks that acknowledge their relationship to an imposed idea of quality and use its forms or protocols to express other kinds of content and value systems that diverge from the history of European occupation.

Learning from these cases, this exhibition as a whole deliberately proposes a strange and perhaps unsettling melange that both embraces and rejects Western art values in the ways described above. At its core there is an attempt to repurpose the tools of Western expression for anti-colonial (and later de-colonial) ends while keeping sight of cultural signifiers that resonate with Indonesians and in the wider global south. This means both mastering ‘Western fine arts’ such as painting and sculpture and opening their forms to other traditions and visual languages that might offer some resistance to being locked into a purely white, Western historiography. By highlighting Indonesian developments as its backbone, *Art Turns. World*

serta keagumannya pada Romantisme sepanjang dua dasawarsa hidupnya melakukan perjalanan dari satu tempat ke tempat lainnya di Eropa, yang pada akhirnya membuat lukisannya terlihat ‘kebarat-baratan’, meski sebagian juga secara sederhana mengekspresikan pandangannya yang menentang kolonialisme.¹³ Maka dari itu, setiap pembacaan seni yang telah menjadi subjek internasionalisasi yang dipaksakan harus mempertimbangkan dua hal yaitu upaya untuk menggariskan nilai Barat dan sekaligus kegagalan upaya tersebut. Hal ini menjadi jelas, terutama dalam seni pada masa anti-kolonial dan di masa gerakan kemerdekaan sepanjang paruh pertama abad keduapuluh, misalnya pada seniman seperti Affandi (1907–1990) atau S. Sudjono (1913–1986) yang merupakan murid yang tekun terhadap seni Barat, bahkan ketika mereka menyatakan otonomi dan tekad kemandirian melalui organisasi seperti PERSAGI dan LEKRA. Dapat pula dipahami bahwa hal ini terus berlanjut hingga hari ini melalui para seniman seperti F.X. Harsono (lahir 1949). Salah satu cara untuk memahami proses ini adalah apa yang disebut dengan ‘dekolonialisasi pikiran’, dimana sejarah kolonial tidak diabaikan ataupun dihapuskan sama sekali namun dibuat hadir melalui karya seni yang menggunakan protokol dan bahasa kolonial yang diajukan untuk menyatakan konten dan sistem nilai yang menikung dari sejarah penjajahan Eropa.

Belajar dari kasus-kasus tersebut, pameran ini bermaksud untuk menunjukkan perpaduan yang aneh dan barangkali ganjil, yang merengkuh sekaligus menolak nilai seni Barat dengan cara yang diuraikan di atas. Pada intinya ada upaya untuk mengondisikan ulang cara-cara ekspresi Barat yang anti-kolonial (dan kemudian de-kolonial) seraya tetap memperhatikan tanda-tanda kebudayaan yang beresonansi dengan masyarakat Indonesia dalam lingkup belahan Selatan yang lebih luas. Hal ini artinya penggunaan ‘seni rupa Barat’ seperti lukisan dan patung serta membuka bentuk-bentuknya kepada tradisi lain dan bahasa rupa yang berupa perlawanannya terhadap kungkungan historiografi Barat kulit putih. Dengan menyoroti perkembangan Indonesia sebagai tulang punggungnya, *Art Turns. World Turns*. Menarik garis paralel seni dan sejarah sebagai suatu hubungan dinamis yang muncul secara internal dan terus menerus sadar wacana Barat dan internasional.

Pameran

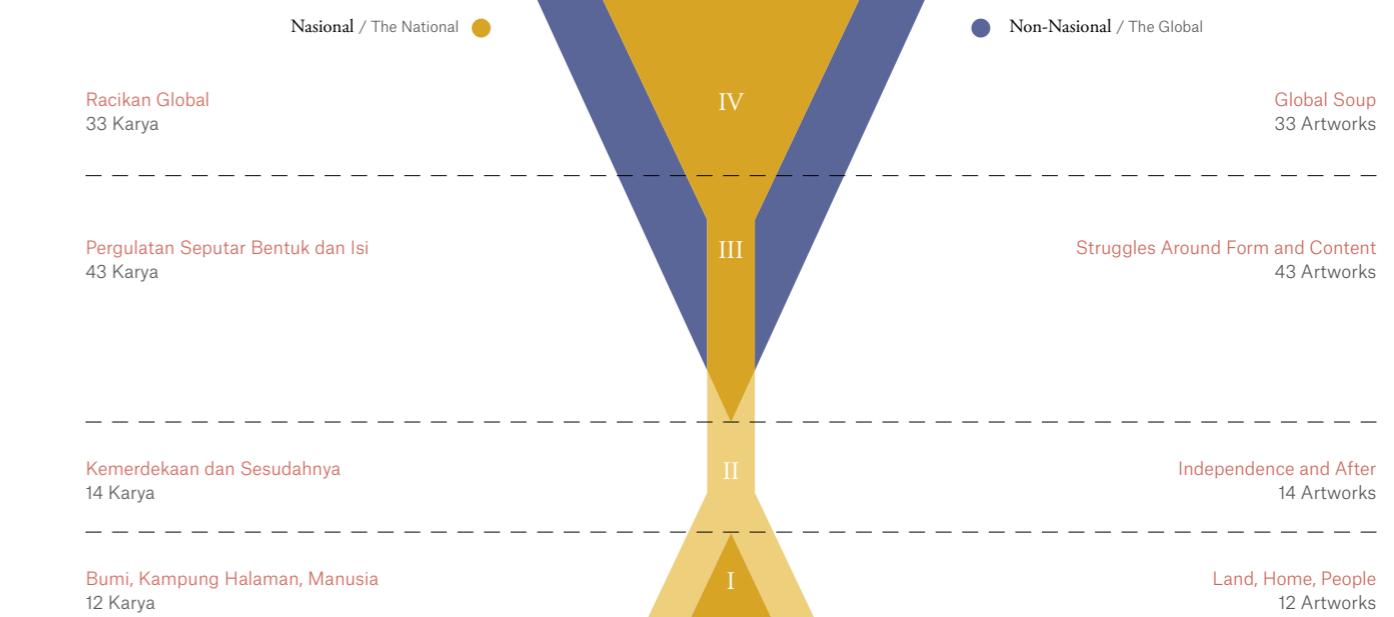
Salah satu elemen yang paling menarik dari koleksi ini adalah cara-cara menyandingkan berbagai tradisi artistik modern dengan satu sama lain dan melacak bagaimana hubungan dan bahasa rupa berubah seiring perjalanan waktu. Secara berurutan Anda dapat melihat bagaimana bentuk ekspresi berevolusi dan terkadang dapat dipahami kembali dengan cara yang menakjubkan. Sejalan dengan urutan kronologis yang mencerminkan perubahan politik yang utama di Indonesia—masa kolonial, nasional atau pasca-kolonial dan global—pameran ini mengalir sesuai suatu struktur seperti sebuah jalur pasir. Ia bermula dari suatu internasionalisme yang dipaksakan, ketika Indonesia dipandang memiliki eksotika tertentu oleh

pihak di luar Indonesia sendiri. Di pusatnya, fase yang menjadi lebih sempit bergerak dari wacana artistik nasional yang telah ditentukan yang mencari kebenaran artistik dalam kehidupan masyarakatnya hingga suatu permainan agonistik antara perbedaan baik dalam skala nasional maupun internasional. Pada akhirnya, pameran ini melebar kembali ke bidang kemiripan yang lebih luas ketika pasar seni internasional dan gaya artistik global menjadi dominan. (Lihat Gambar 1 : Diagram struktur pameran: ‘nasional’ sebagai tulang punggung) Oleh karena itu masing-masing bagian terhubung dengan seni dari periode tertentu dengan perkembangan sosial politik pada waktu itu, dan pada saat yang sama memungkinkan gaya artistik dan ambisi menemukan hubungan antara satu dengan lainnya terjadi.

Bumi, Kampung Halaman, Manusia

Judul dari bagian ini merujuk pada tiga elemen inti yang berkontribusi pada pembentukan identitas kolektif. Bumi, kampung halaman dan rasa memiliki adalah tema dasar untuk kehidupan masyarakat dan para seniman sering kali menanggapi hal ini secara langsung dalam karya mereka. Koleksi MACAN meliputi karya penting oleh penggagas seni rupa modern Indonesia, Raden Saleh (1811–1880). Tiga lukisan ditampilkan di sini, termasuk gambaran keseluruhan pandangan dari atas kantor pos Jawa pada 1876. Pada tahun tersebut, Saleh telah kembali dari perjalanan keduanya ke Eropa dengan membawa harapan untuk mengembangkan karya baru di pulau Jawa sekaligus secercah penyesalan meninggalkan Eropa, tempat ia telah menerima perlindungan dari Kerajaan Belanda.¹⁴ Oleh karenanya, lukisan *Javanese Mail Station* (*Kantor Pos Jawa*), bisa jadi merupakan ekspresi dari keinginannya agar Jawa menjadi lebih canggih menurut pemahaman Eropa. Dalam lukisan tersebut horison berada di bawah level mata normal dan dengan demikian hutan berwarna hijau yang tidak dapat dijinakkan mendominasi pandangan. Melalui berkas cahaya matahari yang menembus pepohonan, kita melihat serombongan penunggang kuda melalui jalan raya yang disebut *De Grote Postweg* (Jalan Raya Pos). Dibangun di seluruh bagian timur dan barat pulau Jawa pada awal abad ke-19, Jalan Raya Pos adalah sebuah keajaiban kecepatan di wilayah Timur Hindia Belanda. Jalan tersebut dapat mengakomodasi puluhan kuda yang berderap dengan kecepatan 20km per jam. Sepanjang perjalanan terdapat tanda yang mengindikasikan jarak dan secara teratur terdapat tempat untuk pengisian bahan bakar di mana kuda pengantar surat milik pemerintah dapat ditukar.¹⁵ Kita dapat membayangkan bahwa rute pos pada zaman itu sebagai sebuah jejaring kontemporer yang menyampaikan berita dan informasi dan pada saat yang sama menghubungkan manusia dalam mesin modernisasi kolonial yang lebih besar.

Bagian pameran ini terdiri dari karya-karya yang dihasilkan dalam dasawarsa terakhir penjajahan kolonial di abad ke-20 saat Belanda akhirnya menjadi lebih terlibat dalam kebijakan sosial dan pendidikan. Bagian ini menarasika bagaimana seniman-



Gambar 1. Diagram struktur pameran: ‘nasional’ sebagai tulang punggung
Fig. 1 Diagram of exhibition structure: ‘the national’ as the backbone

Land, Home, People

The title of this section refers to three core elements that contribute to the construction of a collective identity. Land, home and a sense of belonging are fundamental themes, and artists often address them directly in their work. The Museum MACAN collection includes major works by the founder of Indonesian modern painting, Raden Saleh. Three paintings are shown here, including a bird’s eye view of a Javanese mail station that is dated 1876. In that year, Saleh had already returned from his second trip to Europe, bringing hopes for developing new work in Java but also some regrets at leaving Europe, where he had been patronized by the Dutch monarchy.¹⁵ Hence the painting, *Javanese Mail Station*, could be an expression of his desire for Java to be more sophisticated in a European sense. In the painting, the horizon is below normal eye level, and so the untamed green forest dominates the view. Beyond the sunlight falling on the trees, we see a horde of horsemen riding on the highway called *De Groote Postweg*. Built throughout the eastern and western parts of Java in the early 19th century, this postal highway was a miracle of speed in the Dutch East Indies. The road could accommodate up to a dozen horses galloping at 20 km per hour. Along the way markers indicated distance and there were regular refueling stops where the government mail horses could be exchanged.¹⁶ We might imagine such mail routes in those days as a contemporary network that streamed news and information while connecting people within the larger machine of colonial modernization.

13. Salah satu aturan yang sering kali digunakan dalam menangani wacana ekspresi awal ‘nasionalis’ Indonesia adalah gambaran mengenai penangkapan

Pangeran Diponegoro karya Raden Saleh (1857) yang berlawanan dengan tema yang sama yang dilukiskan pelukis Belanda Nicolas Pieneman pada 1935.

14. Asian Art Archive, ‘Catatan Penelitian John Clarke’s Mengenai Raden Saleh’, 19.

15. Rudolf Mrazek, *Engineers of Happy Land*, 8.

15. John Clark’s research note

16. Rudolf Mrazek, *Engineers of Happy Land*, Jakarta: Yayasan Obor Indonesia, 2006, p. 8.

seniman asing tertarik untuk menampilkan kualitas tertentu dari lanskap dan budaya masyarakat yang tinggal di suatu wilayah, dan kemudian memengaruhi bahasa rupa seniman lokal. Pada contoh dari Filipina, kita melihat bumi, kampung halaman dan manusia pada zaman kolonial digambarkan secara menyentuh dalam *Baguio Market Place* (1934), karya pelukis Filipina Fernando Amorsolo (1892–1972) yang menggambarkan kegiatan masyarakat di bawah sinar matahari tropis dengan lanskap pedalaman di negara Filipina sebelum merdeka.

Kembali ke Indonesia, kita menemukan keindahan lanskap Nusantara, menjadi objek yang dikagumi seluruh penjuru dunia selama berabad-abad. Tetapi siapa yang sebenarnya menciptakan pencitraan wilayah yang indah ini? Bali mungkin adalah contoh yang baik untuk hal ini. ‘Penjuru Hindu dalam dunia Islam’ telah menjadi daya tarik khusus bagi orang Eropa sejak abad ke-16, tetapi hanya pada awal abad ke-20 gambaran ‘Bali yang liar’ perlahaan-lahan memudar. Ini digantikan dengan gambaran kehidupan pulau yang eksotis dan erotis. Bali yang ‘berbunga’, ‘penuh turis’, ‘perempuan’ (sebagai suatu pulau dengan perempuan yang tersenyum seraya bertelanjang dada) dan ‘berbudaya’, muncul dalam lukisan para seniman, bersamaan dengan kendali pemerintahan kolonial yang lebih kuat menjadikan pulau tersebut dapat diakses dan dieksplorasi dengan lebih mudah.¹⁶ Gambaran tersebut tersirat dalam hampir semua lukisan di bagian ini, termasuk *Map of Bali with the Rose of the Winds* (sekitar 1930) karya Miguel Covarrubias (1904–1957) atau lukisan *Balinese Weaver* (1941) karya Lee Man Fong (1913–1988). Bali dengan cepat menjadi tempat yang paling populer di Nusantara untuk para cendekiawan dan seniman Barat. Pelukis Jerman Walter Spies (1895–1942), khususnya, membentuk citra internasional tentang pulau tersebut sebagai pulau yang eksotis dengan masyarakat dan budayanya yang khas. Ia adalah figur penting dalam mengodifikasi dan bahkan membentuk kembali tradisi lukisan, tarian dan pertunjukan di Bali dan membantu menempatkan Bali dalam jalur pariwisata mulai era 1920-an dan seterusnya. Sikapnya simpatik dan mendukung masyarakat Bali yang ia eksploitasi secara seksual. Bersama dengan Rudolf Bonnet (1895–1978), Spies juga memainkan peran yang penting dalam mendirikan Pita Maha (Leluhur yang Besar) pada 1936, suatu asosiasi seniman Bali lokal di mana I Gusti Nyoman Lempad (1862–1978) menjadi seorang anggota yang terkemuka.

Kemerdekaan dan Sesudahnya

Kebanyakan dari karya dalam bagian ini diproduksi selama periode pasca-kemerdekaan saat praktik seni berkembang dengan cepat sejalan dengan kondisi sosial yang begitu cepat berubah. Soekarno dan Mohammad Hatta memproklamasikan kemerdekaan Indonesia pada 17 Agustus 1945, tetapi perlu empat tahun perjuangan sebelum Belanda pada akhirnya menyerah dari upaya mereka untuk menguasai kembali negara ini setelah Jepang dikalahkan. Selama periode Revolusi (1945–1949) seni tidak dapat dipisahkan dari semua upaya untuk mempertahankan kedaulatan negara dan seniman

menggunakan pengetahuan artistik baru yang kerap kali mereka pelajari dari prakarsa modernisasi selama penjajahan Jepang untuk menyokong gerakan kemerdekaan. Berbagai kegiatan sanggar paruh akhir 1940-an dan awal 1950-an sangat penting dalam mempertahankan garda depan budaya selama perjuangan.¹⁷

Setelah 1949, perang dan revolusi masih berpengaruh kuat dalam praktik seni di Indonesia. Ciri-ciri ini barangkali dapat dirasakan dari dua sisi yang berbeda. Walau tanpa diragukan lagi hal ini mewakili aspirasi nasionalis yang terus berlanjut dengan bagaimana seniman berupaya untuk memosisikan diri mereka sebagai bagian dari masyarakat dalam negara yang baru saja merdeka, hal ini juga dibentuk dan dipimpin oleh Presiden Soekarno sendiri, yang merupakan pelindung seni dan pendukung serta pemimpin politik Indonesia sampai 1965. Seniman S. Sudjojono (1913–1986) adalah tokoh artistik utama pada saat ini dan lukisannya *Ngaso* (1964) merupakan bagian dari seri lukisan sejarah yang lebih besar tentang laskar rakyat selama periode revolusi Indonesia. Yang tidak kalah penting adalah lukisan *Bung Karno di Tengah Revolusi* (1966) karya Dullah (1919–1996) yang menggambarkan peran Soekarno sebagai orator ulung yang selalu dapat menimbulkan semangat para serdadu. Keduanya adalah contoh utama lukisan revolucioner Indonesia klasik. Karyanya yang lain, *Akibat Pemboman di Lengkong Besar, Bandung, 1945* (1979), merupakan lukisan seniman yang lebih muda –Sudjana Kerton (1922–1994), yang memilih untuk mengembangkan bahasa rupa yang sangat berbeda untuk menggambarkan keadaan setelah serangan bom di Bandung yang dilakukan oleh aliansi Inggris dan Belanda. Di sini ekspresi Kerton yang ganjil, sebagaimana dilihat dalam figur yang tidak sempurna dan terpiuh, bersesuaian dengan narasi kehancuran dalam peristiwa sejarah yang dikenal sebagai ‘Bandung Lautan Api’.

Semua seniman di sini mulai terlibat dengan lukisan modern melalui realisme yang merupakan bahasa seni dominan yang diunggulkan oleh pemerintah penjajahan Jepang. Baik S. Sudjojono dan Henk Ngantung (1921–1991) tetap menggunakan pendekatan realisme tetapi seniman lain seperti Hendra Gunawan (1918–1983) dan Affandi terus mengembangkan gaya rupa mereka sendiri dan pada akhirnya sama sekali meninggalkan realisme. Pada awal 1950-an, Affandi menemukan teknik melukis baru yang radikal ‘tanpa kuas’ dengan secara langsung mengeluarkan cat minyak dari *tube* dan menciptakan sapuan warna dengan tangan telanjang. Sebaliknya, Hendra kembali ke tradisi Jawa dan mengembangkan lukisan figuratif dan lanskap dalam bentuk gaya wayang. Namun, kedua seniman tersebut memiliki minat yang serupa dengan para realis yang tersisa dalam menampilkan sisi sederhana namun manusiawi dari kehidupan sehari-hari di Indonesia dan masyarakatnya yang kontemporer, ketimbang pemandangan alam atau tradisi kuno yang mistis.

Kami menemukan bahwa semua seniman dalam periode ini, selain melakukan pendekatan realisme dan bereksperimen, memiliki minat untuk merefleksikan kebebasan yang baru mereka manangkan dan menemukan suara ekspresi mereka sendiri. Dalam ruang pameran, sebuah sudut didedikasikan

The bigger part of this section consists of works from the last decades of colonial occupation in the twentieth century when the Dutch finally became more engaged in social and educational policy. It narrates how foreign artists were interested in reflecting on the specific qualities of both the landscape and culture of people living in the region and how this in turn influenced the visual language of local artists. In an example of this process from the Philippines, we see the land, home and people during colonial time engagingly portrayed in the work of Filipino painter Fernando Amorsolo (1892–1972) in his *Baguio Market Place* (1934), which depicts communal activities under the sunlight in the rural landscape of pre-independent Philippines.

Returning to Indonesia, we find beauty in the idealized Nusantara landscape, as an object that the rest of the world has gazed upon for centuries. But who actually created this image of a beautiful region? Bali is perhaps exemplary in this regard. The ‘Hindu corner in the Islamic world’ was already of special interest to Europeans from the 16th century, but it was only in the early 20th century that the image of ‘savage Bali’ gradually faded. It was replaced with an exotic and erotic image of island life. A ‘flowery’, ‘touristy’, ‘female’ (as in an island of bare-breasted smiling women) and ‘cultured’ Bali emerged in the paintings of artists, coinciding with much stronger colonial government control over the island that made access and exploitation easier.¹⁷ Such images are implied in most of the paintings in this section, including Miguel Covarrubias’ (1904–1957) *Map of Bali with the Rose of the Winds* (c. 1930s) or Lee Man Fong’s (1913–1988) *Balinese Weaver* (1941). Bali quickly became the most popular place in the archipelago for Western scholars and artists. In particular, the German painter Walter Spies shaped the international image of the island as an exotic land with its own society and culture. He was a key figure in codifying and even reshaping the traditions of painting, dance and performance in Bali and helped put Bali on the tourist trail from the 1920s onwards. His attitude was both sympathetic and patronizing towards the Balinese, whom he exploited sexually. Along with Rudolf Bonnet (1895–1978), Spies played an important role in the founding of Pita Maha (Great Forebears) in 1936, an association of local Balinese artists, in which I Gusti Nyoman Lempad (1862–1978) was also a foremost member.

Independence and After

Most of the works in this section were produced during the post-independence period at a time when art practice developed quickly in parallel with fast changing social conditions. Soekarno and Mohammad Hatta (1902–1980) declared Indonesian independence in 1945 but it took four years of struggle before the Dutch finally gave up their attempt to reoccupy the country after the Japanese had been defeated. During the revolutionary period (1945–1949) art was inseparable from all other efforts to defend the country’s sovereignty and artists used the new artistic knowledge they had often learnt from modernizing initiatives during the Japanese occupation in the service of the independence movement. Different sanggar (or studio) activities

in the second half of the 1940s and early 1950s were crucial to maintaining a cultural front in the struggle.¹⁸

After 1949, war and revolution still prevailed strongly in Indonesian art. This trait should perhaps be perceived from two different angles. While it unquestionably represented a continuing nationalist aspiration by which artists sought to position themselves as part of society in a newly independent country, it was also shaped and led by President Soekarno himself, who was an art patron and supporter as well as the Indonesian political leader until 1965. The artist S. Sudjojono (1913–1986) was a central artistic figure at this time and his painting *Ngaso* (1964) is part of a larger series of history paintings about the militia (*laskar rakyat*) during the Indonesian revolutionary period. No less important is a painting by Dullah (1919–1996) *Bung Karno di Tengah Revolusi* (1966), which depicts the role of Soekarno as the great orator who could always raise the spirits of the soldiers. Both of these are primary examples of classical Indonesian revolutionary painting. Another work, *Akibat Pemboman di Lengkong Besar, Bandung, 1945* (1979), is a painting by the younger artist, Sudjana Kerton (1922–1994) who chooses to develop a very different visual language to depict the aftermath of a bombing attack on Bandung by British allies of the Dutch colonialists. Here, Kerton’s idiosyncratic expression, as seen in the deformed and twisted figuration, corresponds exquisitely with the narrative of destruction in this historical event known as the ‘Bandung Sea of Fire’.

All the artists here started to engage with modern painting through realism, which was the dominant art language promoted by the Japanese occupation government. Both S. Sudjojono and Henk Ngantung (1921–1991) kept the realist approach but other artists such as Hendra Gunawan (1918–1983) and Affandi continued to develop their own visual style and eventually departed completely from realism. In the early 1950s, Affandi invented a radical new ‘brushless’ painting technique by directly squeezing oil paint from their tubes and creating strokes of colour with his bare hands. In contrast, Hendra went back to Javanese tradition and developed figurative and landscape paintings out of the stylistic form of the *wayang* (shadow puppet) performance. Both artists, however, shared a similar interest with the remaining realists in exposing the simple yet humane side of contemporary Indonesian daily life and people, rather than mystical landscapes or ancient traditions.

Alongside realism and experimentation, we find that all artists in this period shared an interest to reflect on their newly won freedom and find their own expressive voice. One section of the exhibition is dedicated to a display of self-portraits by artists working in different formal directions. It includes a rare piece by the youngest artist in the section, Trubus Soedarsono (1926–1966). He was a self-taught and extraordinarily talented painter and a member of Seniman Indonesia Muda in Yogyakarta before joining Pelukis Rakyat, and later the communist-led Lembaga Kebudayaan Rakyat (LEKRA). This path through the artistic collectives of the time eventually lead to his abduction and disappearance during the cleansing of leftist activists by Soeharto’s New Order government in 1966.

16. Adrian Vickers, *Bali a Paradise Created*, 113–115.

17. Lihat esai untuk sejarah pameran *Dari Setelah sampai Biennale* dalam katalog ini.

17. Adrian Vickers, *Bali a Paradise Created*, Singapore: Tuttle Publishing, 2012, 113–115.

18. See essay for the exhibition histories section, From Steleng to Biennale in this catalog.

untuk memajang lukisan potret diri yang dibuat seniman yang bekerja dalam arahan formal yang berbeda. Salah satunya karya yang jarang ditemukan, dibuat oleh seniman termuda dalam bagian ini yaitu, Trubus Sudarsono (1926–1966). Ia adalah seniman otodidak dan pelukis yang sangat berbakat dan juga anggota dari Seniman Indonesia Muda di Yogyakarta sebelum bergabung dengan Pelukis Rakyat dan kemudian bergabung dengan LEKRA. Ia akhirnya diculik dan menghilang pada masa pembersihan aktivis sayap kiri oleh pemerintahan Orde Baru Suharto pada 1966.

Pergulatan Seputar Bentuk dan Isi

Bagian ini dikembangkan dari dua haluan pemikiran artistik yang tersaji dengan kuat baik dalam seni internasional pada periode ini dan wacana seni Indonesia dari 1950-an dan seterusnya. Periode ini ditandai dengan polarisasi yang tegas antara bahasa artistik modern dan strategi di mana rupa figuratif dan abstrak mewakili dua cara berpikir tentang seni dan kaitannya dengan masyarakat dan politik. Dalam konteks Indonesia, manifestasi yang jelas dari antagonisme tercermin dalam debat panjang antara LEKRA, yang diwakili oleh seniman, akademisi dan cendekiawan yang pro-sayap kiri di satu sisi dan Manifes Kebudayaan (Manikebu), pendukung ‘humanisme universal’ di sisi lainnya. Setelah Soeharto mengambil alih kekuasaan pada 1966, perselisihan itu mengubah orientasi politik mereka dan lebih kurang menjadi alternatif estetika daripada menjadi bagian ideologi politik—namun demikian jejak dari perdebatan ideologis itu masih dapat dirasakan dalam pemisahan jenis seni rupa yang dikembangkan di Bandung dan Yogyakarta.¹⁸ Pada tataran prinsip, oposisi ini berakar dari perbedaan antara realisme sosial dan formalisme sebagai prinsip estetika, debat amarah ini beresonansi dengan perkembangan seni internasional yang lebih besar selama Perang Dingin. Dengan demikian, jangkauan internasional koleksi Museum MACAN memungkinkan kita untuk menyajikan bagian ini sebagai suatu dialog antara dua tradisi yang berbeda di Indonesia dan bagaimana semua itu mencerminkan oposisi artistik internasional selama persaingan global yang lebih luas masa Perang Dingin.

Periode persaingan adikuasa mencapai puncaknya pada 1945–1985 tetapi baru berakhir bersama perpecahan Uni Soviet pada 1991. Di Indonesia Perang Dingin pertama-tama dialami sekembalinya kekuatan Barat pada tahun 1945 setelah kepergian awal Belanda dan kemudian dalam bentuk berbagai tekanan pada pemerintah Indonesia dari kedua kubu. Melalui Konferensi Asia-Afrika di Bandung pada 1955, Soekarno mencoba untuk menemukan jalan ketiga —atau Gerakan Non-Blok— antara keduanya dan ini memungkinkan adanya ruang untuk debat yang murni tentang peran sosial seni yang kita dapat temukan buktinya di sini, walaupun sebagian besar perdebatan tersebut berakhir dengan berkuasanya Suharto. Secara internasional, perjuangan antara pasar bebas dan kendali negara dilakukan di seluruh dunia di semua bidang dari militer sampai budaya. Untuk Amerika Serikat dan sekutunya, fokus

mereka adalah kepada menunjukkan ‘kebebasan’ seniman untuk melakukan apa yang mereka inginkan sebagai individu dan pada seni rupa sebagai suatu kekuatan yang subjektif, yang hampir tidak masuk akal. Dengan demikian, bahkan ketika seniman menekuni disiplin lukisan geometrik atau lukisan dan sistem seperti yang dapat disaksikan dalam karya Ad Reinhardt, mereka dipandang menjunjung tinggi hak untuk melakukan apa yang mereka suka dalam dunia seni. Politik budaya yang demikian mendukung abstraksi dan ekspresionisme subjektif di atas realisme dan keterlibatan sosial, sekali lagi bahkan ketika semimannya sendiri berada di sayap kiri. Untuk Soviet dan sekutunya, seni adalah cara untuk mengekspresikan nilai sosial dan nilai bersama dan oleh karenanya harus mudah dipahami oleh mayoritas masyarakat. Mereka mengutuk subjektivitas dan ekspresionisme abstrak sebagai sesuatu yang borjuis dan bentuk seni yang korup. Dan hanya seniman yang didanailah yang mendukung tujuan dari perbaikan sosialis, industrialisasi dan komunitas, kebanyakan dalam gaya realis langsung atau representasional. Koleksi Museum MACAN memiliki beberapa lukisan realis Cina yang secara kuat dipengaruhi oleh idealisme artistik Soviet seperti karya Luo Zhongli (lahir 1948).

Seperti yang telah dijelaskan di atas, Indonesia terpapar pada perpecahan akibat Perang Dingin tetapi berupaya mencari jalurnya sendiri dalam perpecahan ini. Pada awalnya, ini adalah perjuangan estetika dan ideologi, tetapi setelah 1966 perbedaan utama antara akademi seni di Bandung dan Yogyakarta lebih kepada estetika dibandingkan politis. Seniman Bandung yang datang dari ITB sebagian besar menyukai gaya abstrak. Karya But Mochtar (1930–1993), Ahmad Sadali (1924–1987), Kaboel Soeadi (1935–2010) dan Sriadi Soedarsono (lahir 1931), mahasiswa ITB generasi awal, mewakili perkembangan spesifik ini. Lukisan non-representasional lain yang menonjol dalam bagian ini adalah karya Nashar (1928–1994), Zaini (1926–1977) dan G. Sidharta Soegijo (1932–2006), yang tidak belajar di ITB dan secara konsisten menjajaki berbagai bahasa rupa formal yang berbeda sepanjang karier mereka.

Sebaliknya, seniman dari akademi seni di Yogyakarta sangat bias terhadap lukisan figuratif. Seperti yang ditunjukkan H. Widayat (1919–2002), salah satu dosen senior ISI Yogyakarta (dahulu ASRI), melalui lukisannya *Menonton Sepak Bola* (1981). Lukisan ini adalah contoh utama tentang teknik melukis yang saksama dan penuh kehati-hatian—yang sering disalahpahami sebagai kecenderungan ‘dekoratif’—tetapi pada saat yang sama karya tersebut mengungkapkan suatu narasi tentang kebersamaan, baik di daerah pedalaman dan perkotaan. Lukisan *WTS Dandan* karya Djoko Pekik (lahir 1937) dibuat pada tahun 1996, tetapi dengan kuat membangkitkan kritik sosial dari era sebelumnya ketika ia adalah anggota LEKRA dan sebagai akibatnya ia dipenjarakan untuk jangka waktu lama oleh rezim Suharto.

Cara pengelompokan bagian ini adalah menggabungkan dua kecenderungan dalam ruang yang sama yang juga dapat menunjukkan bahwa pemisahan tidaklah sebuah yang dibayangkan dari retorik mereka. Seni Pop Amerika, yang

Struggles Around Form and Content

This section is developed from two schools of artistic thought that were strongly present in both international art of the time and in Indonesian art discourse from the 1950s onwards. The period is marked by a strict polarity between modern artistic languages and strategies in which the figurative and the abstract came to represent two ways of thinking about art and its relation to society and politics. In the Indonesian context, the clear manifestation of the antagonism was reflected in the prolonged debates between LEKRA, represented by left-leaning artists and scholars on the one side, and the Manifes Kebudayaan (Manikebu), or the Cultural Manifesto, supporters of ‘Universal Humanism’ on the other. Following Soeharto’s takeover in 1966, the quarrels changed their political orientation and became more or less aesthetic alternatives than part of political ideologies – yet traces of the ideological debates were still felt in the split between the kind of art that developed in Bandung and Yogyakarta.¹⁹ At its core, their opposing positions were rooted in the differences between social realism and formalism as aesthetic principles, an angry debate that resonated with bigger international art developments during the Cold War. Thus, the international reach of the Museum MACAN collection allows us to present this section as a dialogue between two different traditions within Indonesia and how that reflected international artistic oppositions during the wider global competition of the Cold War.

This period of superpower competition was at its height from 1945–1985, but only came to an end with the disintegration of the Soviet Union in 1991. In Indonesia, the cold war was first experienced as the return of the western powers in 1945 after the initial departure of the Dutch and later in the various pressures on Indonesian governments from both camps. Soekarno attempted through the 1955 Bandung Conference to find a third way – or Non-aligned Movement – between the two and this allowed space for a genuine debate about art’s social role. Internationally, the struggle between the free market and state control was conducted around the world at all levels from the military to the cultural. For the United States and their allies, their focus was on demonstrating the ‘freedom’ of artists to do what they wanted as individuals and on visual art as a subjective, almost irrational, force. Thus, even when artists sought the discipline of geometric or paintings based on rules and systems as seen in the work of Ad Reinhardt, they were seen to be upholding the right to do what they liked in the art world. Such cultural politics supported abstraction and subjective expressionism above realism and social engagement, again even when the artists themselves were leftists. For the Soviets and their allies, art was a means to express social and collective values and should therefore be easily understood by the majority of the population. They condemned subjectivity and abstract expressionism as bourgeois and corrupt forms of art and only financed artists who supported the aims of socialist improvement, industrialization and community, mostly in direct realist or representational styles. The Museum MACAN collection has some Chinese realist paintings that are strongly

influenced by Soviet artistic ideals such as the work of Luo Zhongli (b. 1948).

As was introduced above, Indonesia was subject to this Cold War division but sought to find its own path through the divide. In that sense, it has an unusual art history in which both styles were present at the same time. Initially this was both an aesthetic and ideological struggle but after 1966 the differences between the main art academies in Bandung and Yogyakarta were more aesthetic than political. Bandung artists coming from the Institute of Technology Bandung (ITB, Institut Teknologi Bandung) were largely in favor of abstraction. The works of But Muchtar (1930–1993), Ahmad Sadali (1924–1987), Kaboel Soeadi (1935–2010) and Sriadi Soedarsono (b. 1931), the early generation of ITB students, represent this particular development. Other prominent non-representational paintings in this section are by Nashar (1928–1994), Zaini (1926–1977) and G. Sidharta Soegijo (1932–2006), who did not study at ITB and consistently explored different formal visual languages throughout their careers.

In contrast, artists from the art academies in Yogyakarta were strongly biased towards figuration. As H. Widayat (1919–2002), one of the senior lecturers of the Yogyakarta school, the Indonesia Art Institute (ISI, Institut Seni Indonesia, formerly ASRI), shows through his 1981 painting, *Menonton Sepak Bola* (*Watching Football*). This painting is a prime example of the artist’s painstaking painting technique—often misunderstood as a tendency to ‘decoration’—yet at the same time the work reveals a narrative of communal, both in rural and urban areas. Djoko Pekik’s (b. 1937) painting *WTS Dandan* (*Prostitute Putting on Make Up*), is dated 1996 but strongly evokes the social criticism of an earlier era when he was a LEKRA member (the communist art collective) and as a result was imprisoned for a long time by the Soeharto regime.

The way this section groups the two tendencies together in the same spaces might also suggest that the divisions are not as fierce as might be imagined from their rhetoric. American Pop art, which is well represented in the collection through great works of Andy Warhol (1928–1987) and Robert Rauschenberg (1925–2006) among others, was critical of pure subjectivity and relied more on the way consumer culture became part of the natural environment in the US through advertising and the media. Realist painting was also often softer and more ambiguous than might be expected, as it depicted very personal spaces and relationships as well as working class efforts such as Luo Zhongli, or Widayat. Also, at the end of the period, other concerns such as feminism and how to maintain or update traditions began to supersede the Cold War divides. Thus the youngest generation in this section is represented by Indonesian artists Heri Dono (b. 1960) and Arahmaiani (b. 1961), whose paintings derive from traditional idioms, such as wayang, or symbols – the Lingga Yoni, that stress links between the past and contemporary issues.

18. Adalah hal yang biasa untuk mengasosiasi dikotomi antara sekolah ‘modernist-abstract’ dan ‘social realist’ dengan persaingan antara akademi seni di Bandung dan Yogyakarta.

Jelas terdapat perbedaan antara sistem pendidikan di dua akademi tersebut, tetapi menempatkan ‘Mazhab Bandung’ dan ‘Mazhab Yogyakarta’ langsung berlawanan mungkin terlalu menyederhanakan dan menyesatkan.

19. It has been very common to associate the dichotomy between ‘modernist-abstract’ and ‘social realist’ schools with the rivalry between art academies in Bandung and Yogyakarta

respectively. Obviously, there are differences between the education systems in the two academies, but to put ‘Bandung art’ and ‘Yogyakarta art’ in a direct opposition may be over simplistic and misleading.

dalam koleksi ini terwakili dengan baik antara lain melalui karya-karya luar biasa dari Andy Warhol (1928–1987) dan Robert Rauschenberg (1925–2006), sangat kritis memandang subjektivitas murni dan lebih mengandalkan pada cara budaya konsumen menjadi bagian dari lingkungan alamiah di Amerika Serikat melalui iklan dan media massa. Lukisan realis juga sering kali lebih lembut dan lebih ambigu dari yang diharapkan, ketika lukisan tersebut menggambarkan ruang yang sangat personal, hubungan pribadi serta upaya kelas buruh seperti karya Luo Zhongli (lahir 1948) atau Widayat. Juga pada bagian akhir periode, titik perhatian lain seperti feminism dan bagaimana memelihara atau memutuskan tradisi mulai mengantikan perpecahan akibat Perang Dingin. Dengan demikian generasi yang termuda dalam bagian ini diwakili oleh seniman Indonesia Heri Dono (lahir 1960) dan Arahmaiani (lahir 1961), yang lukisannya diambil dari idiom tradisional, seperti *wayang*, atau simbol lingga yoni, yang menyoroti hubungan antara persoalan masa lalu dan persoalan kontemporer.

Racikan Global

Di Indonesia, Reformasi 1998 merupakan akhir dari Orde Baru Soeharto dan munculnya generasi baru seniman serta institusi dan peluang baru. Para protagonis ini muncul menjadi sesuatu yang semakin menggejala dalam dunia seni global salah satunya menjadi asal muasal seniman tidak lagi menjadi faktor penentu dalam kaitannya dengan cara mereka menciptakan karya atau potensi penerimaannya di masyarakat. Tradisi lokal atau nasional tentu saja merupakan elemen yang menawarkan suatu perubahan yang unik terhadap gaya artistik internasional dalam lukisan, instalasi dan video tetapi masa 1990-an menjadi saksi pembentukan gaya artistik yang lebih umum, kadang-kadang disebut sebagai ‘seni bienial’ yang dengan mudah diterjemahkan melampaui batasan budaya, agama dan negara. Sementara pasar seni menyebar dari Eropa dan Amerika Serikat, keberhasilan penjualan dari para seniman menjadi semakin signifikan dalam menentukan bagaimana mereka diterima oleh masyarakat umum dan kritikus seni. Semakin banyak seniman Indonesia yang menemukan pasar untuk karya mereka serta sekelompok pemirsa dalam area internasional di sekitar pameran dan bienial internasional yang besar. Agar dapat tetap bertahan dalam lingkungan yang kompetitif, para seniman sering mengandalkan pada teknik merek dagang tertentu atau *hit* visual yang mengesankan yang tampil dalam reproduksi digital sebaik dalam kenyataannya, seperti karya seniman dan selebriti Damien Hirst (lahir 1965), Takashi Murakami (lahir 1962) dan Ai Wei Wei (lahir 1957). Beberapa seniman bekerja dengan cara yang lebih tenang dan lebih sederhana dan juga berhasil dalam skala internasional seperti figur Juan Munoz (1953–2001) atau lukisan intim Liu Ye (lahir 1978). Di sini juga sejumlah seniman Indonesia dengan profil internasional

seperti Nyoman Masriadi (lahir 1973) dan F.X. Harsono yang telah menjadi figur penting dengan perhatian dan penjualan yang terus meningkat sekaligus dalam respons kritis yang diterima oleh seniman kontemporer negara ini. Terdapat peluang luar biasa untuk seniman nasional generasi saat ini yang telah berhasil mencapai banyak hal yang kebanyakan dari mereka berpendidikan luar negeri untuk bergabung dalam koleksi ini di waktu yang akan datang.

Bagian pameran ini mencampur seniman Indonesia dan internasional bersama-sama tanpa memperhatikan negara asal mereka. Mungkin idealnya beginilah yang seharusnya terjadi dalam sebuah museum seni modern. Bagaimanapun juga, Museum of Modern Art di New York adalah yang pertama kali menampilkan susunan artistik tanpa mengacu kembali pada karakteristik negara pada 1936. Namun, bentuk presentasi itu mengandalkan pembagian seniman dalam berbagai gerakan seperti ‘kubisme’, ‘futurisme’ atau ‘konstruktivisme’. Masa ini, pengelompokan berdasarkan gaya tertentu tidak lagi bertahan. Yang umumnya kita lihat dalam dunia seni adalah seniman perorangan sebagai merek yang keunikannya dibuktikan dalam penerapan yang tepat dari teknik atau pokok masalah tertentu. Dalam pameran ini, oleh karenanya Anda akan menemukan beberapa presentasi tunggal dalam ruang terbuka di mana karya-karya tersebut dapat bersama-sama dilihat sebagai titik pertemuan dalam jaringan hubungan. Penataan ini mencerminkan keadaan masa kini, saat globalisasi mengubah tradisi menjadi bentuk-bentuk yang dapat dipertukarkan antar perbatasan dan membangun sejarah seni bersama. Sebagaimana periode kolonial atau Perang Dingin memiliki gaya dan bentuk seni mereka sendiri, seniman saat ini dapat dipahami sebagai manifestasi dari jaringan global kontemporer. Ketertarikan dan keterlibatan persoalan mereka saling berhubungan dan bahasa visual yang sama memungkinkan mereka untuk berbicara dan berbagi gagasan satu sama lain. Hal ini menunjukkan bahwa seni dan seniman memiliki saling ketergantungan kultural, dalam cara-cara yang mungkin juga memiliki akibat sosial dan politis yang bertukar balik. Seraya kita bergerak menuju pertengahan abad ke-21, sangatlah mungkin bagi racikan global, yang dimiliki bersama, namun rasa dan bentuk personal akan ditantang oleh pemisahan dan perbedaan yang baru. Ini adalah tantangan bagi koleksi kontemporer mana pun untuk menyikapi dan membuat pilihan tentang perkembangan mana yang akan dipantau dengan cermat. Keputusan-keputusan inilah yang akan menentukan nasib Museum MACAN. Yang kami harapkan adalah, pameran ini dapat menunjukkan kedalaman dan cakupan koleksi hingga kini dan bagaimana hal tersebut berperan membangun sebuah narasi yang bermakna tentang seni dan perubahan sosial di Indonesia dan dunia, untuk seluruh pengunjungnya.

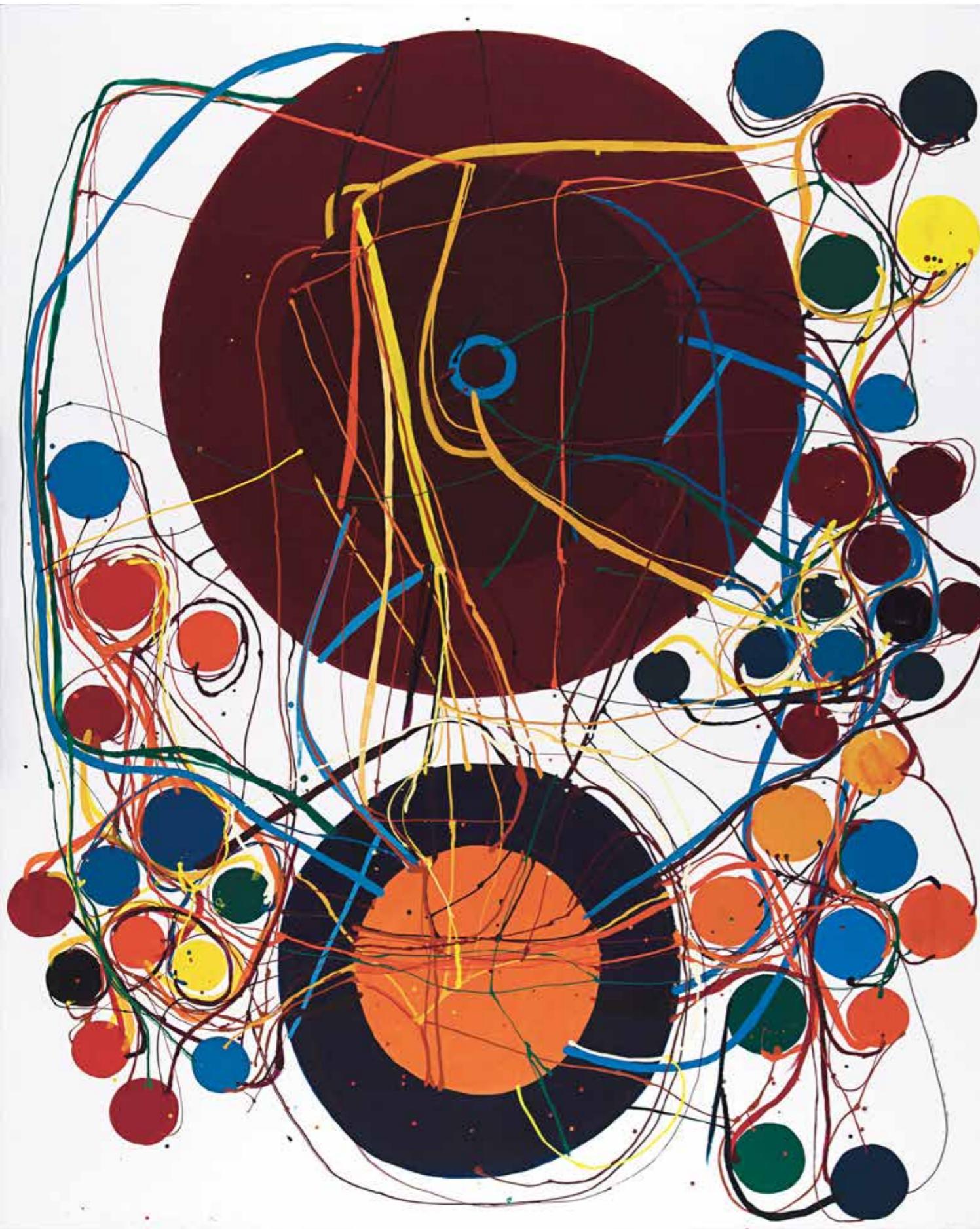
Global Soup

In Indonesia, the 1998 Reformasi represents the end of Soeharto's New Order and the emergence of a new generation of artists as well as new institutions and opportunities. These protagonists emerged into what was becoming an increasingly global art world, one in which the origins of artists was no longer a deciding factor in terms of the way they made art or its potential reception. Local or national traditions were certainly elements that offered a unique twist to international artistic styles in painting, installation and video but the 1990s saw the construction of a more generalized artistic style, sometimes referred to as ‘biennale art’ that easily translated across cultural, religious and state borders. As the art market spread out from Europe and the USA, the sales success of artists became increasingly significant in determining how they were received by the public and art critics. Indonesian artists increasingly found a market for their work as well as a public in the international arena around the big international exhibitions and biennales. In order to survive in a competitive environment, artists often relied on particular trademark techniques or impressive visual ‘hits’ that worked in digital reproduction as well as in reality, such as the works of artists and celebrities Damien Hirst (b. 1965), Takashi Murakami (b. 1962) and Ai Wei Wei (b. 1957). Some artists worked in quieter and more modest ways and were also successful on an international scale such as Juan Munoz's (1953-2001) figures or the intimate paintings of Liu Ye (b. 1978). Here are also a number of Indonesian artists with an international profile such as Masriadi (b. 1973) and FX Harsono who have been important for the increasing attention in sales as well as in critical response that the country's contemporary artists are receiving. There is a wonderful opportunity for the very accomplished current generation of national artists, many of whom have been educated abroad, to join this collection in the future.

This section of the exhibition mixes Indonesian and international artists together without regard for their national origin. This is perhaps how it should be in a museum of modern art. After all, it was the Museum of Modern Art in New York City that first presented an artistic lineage without recourse to national characteristics back in 1936.²⁰ However, that form of

presentation relied on dividing artists into different movements such as ‘cubism’, ‘futurism’ or ‘constructivism’. Today, even that stylistic grouping no longer holds. Instead what we generally see in the art world are individual artists as brands whose uniqueness is evidenced in a precise deployment of particular techniques or subject matter. In this exhibition, you will therefore discover a number of solo presentations in an open space where the works can come together as nodes in a network of relations. This display reflects the conditions of our times, when the turn to globalization is transforming traditions into exchangeable forms across borders and shaping a common art history. Just as the colonial or Cold War period had their own style and form of art, today's artists could be understood to be manifestations of the contemporary global network. Their related concerns and common visual languages are able to speak and share ideas with each other. This suggests that art and artists have cultural interdependence, in ways that might also have social and political repercussions. As we move towards the mid-twenty-first century, it is possible that this global soup of shared but individual flavors and forms will be challenged by new divisions and distinctions. It is the challenge of any contemporary collection to respond and make choices about which developments to follow most closely. These are decisions that will shape the destiny of Museum MACAN. What we hope this exhibition shows is the depth and range of the collection up until today and how it can help to establish a meaningful story of art and social change in Indonesia and the world for all its visitors.

20. The seminal exhibition Cubism and Abstract Art curated by Alfred Barr, who was the MoMA, New York director at the time



Belting, Hans. 'Contemporary Art as Global Art : A Critical Estimate.' *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*, edited by Hans Belting and Andrea Buddensieg, Hatje Cantz, Ostfildern, 2009.

Benjamin, Walter. *On The Concept of History*. Vol. I-I. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974.

Benjamin, Walter. *The origin of German tragic drama*. London: Verso, 2009.

Clark, John. 'Raden Saleh (1811-1880), Dutch Indies now Indonesia.' Asian Art Archives.
https://cdn.aaa.org.hk/_source/digital_collection/fedora_extracted/45816.pdf

Clark, John. *Modern Asian art*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1998.

Holt, Claire. 'Art in Indonesia: Continuities and Change.' *Art in Indonesia: Continuities and Change*, Cornell University Press, 1981.

Hujatnikajennong, Agung. "Negara dan Pasar, Dua Dekade Seni Rupa Kontemporer Indonesia." *Melintas: An Intellectual Journal of Philosophy and Religion* 27 no. 2 (Agustus:2011), Department of Philosophy Parahyangan Catholic University.

Mrázek, Rudolf. *Engineers of Happy Land: Technology and Nationalism in a Colony*. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia, 2006.

Miklouho-Maklai, Brita Lee. *Exposing society's wounds: some aspects of contemporary Indonesian art since 1966*. Adelaide: Discipline of Asian Studies, the Flinders University of South Australia, 1991.

Rogoff, Irit. "Turning." In *Curating and the Educational Turn*, edited by Paul O'Neill and Mick Wilson. Amsterdam: De Appel Arts Centre, 2010.

Ricklefs, M. C., and Moh Sidik Nugraha. *Sejarah Indonesia Modern 1200-2008*. Jakarta: PT Serambi Ilmu Semesta, 2008.

Spanjaard, Helena. *Exploring modern Indonesian art: the collection of Dr. Oei Hong Djien*. Singapore: SNP International, 2004.

Yuliman, Sanento. "Boom: Ke Mana Seni Lukis Kita?" In *Dua seni rupa: sepilihan tulisan Sanento Yuliman*, edited by Asikin Hasan and Jim Supangkat. Jakarta: Yayasan Kalam, 2001.

Vickers, Adrian. *Bali: A Paradise Created*. Clarendon, VT: Tuttle, 2012.

TANAKA ATSUKO

Untitled (Tanpa Judul) (1963)

Vinyl paint on canvas

159 x 129 cm

© Kanayama Akira and Tanaka Atsuko Association

Dari Seteleng Sampai Bienal

Tikungan-Tikungan Pameran sepanjang Sejarah
Seni Rupa Indonesia Abad ke-20
Agung Hujatnika

Mengkaji sejarah pameran seni rupa di Indonesia membuat kita mengapresiasi pameran sebagai antarmuka bagi proses penciptaan seniman dan berbagai jenis ‘perjumpaan’ dengan khalayak, kurator dan pemilik galeri, dengan pialang seni dan kolektor, patron, sponsor serta pemerintah. Saat kita menilik sejarah pameran, relasi kuasa yang timbul antara praktik dan persebaran seni rupa akan dapat dipahami dengan lebih baik.¹

Kita sering tidak sadar bahwa pameran adalah manifestasi dari sistem yang dirancang untuk membangun pemahaman kita tentang seni. Sebagai gambaran, dalam sebuah ruang pamer, perhatian kita, para pemandang, selalu diarahkan kepada kekhususan obyek-obyek seni yang ditampilkan. Karya-karya nyaris tidak pernah diletakkan secara acak. Perhatian kita diarahkan melalui tata letak, panel-panel informasi, pencahayaan, warna dinding dan hal-hal lain yang niscaya diatur sedemikian rupa. Perancangan pameran mengatur narasi kuratorial, untuk lebih mementingkan karya tertentu dibandingkan karya lainnya, menegaskan status atau kepentingan suatu hal atas lainnya—mengarahkan dengan cara bagaimana kita melihat, menilik, berpikir dan bertindak.

Berbagai upaya untuk menegaskan ‘sejarah pameran’ sebagai sebuah bidang kajian tersendiri, terlepas dari bidang Sejarah Seni, adalah sebuah fenomena yang muncul belakangan.² Menjelang akhir 1990-an, istilah ‘studi kuratorial’ muncul sebagai alternatif bidang kajian baru yang menggunakan pameran (sebagai praktik maupun obyek riset) untuk membicarakan pendekatan terhadap seni rupa kontemporer³ yang mengungkap bagaimana karya seni menyebar dalam konteks sosial budaya dan politik yang lebih luas, melalui proses pameran.⁴

Penelitian yang mendasari Dari Seteleng sampai Bienal lebih memosisikan diri sebagai perluasan, kalau bukan pengembangan wacana sejarah seni rupa Indonesia, dan

menempatkan diri sebagai semacam rintisan untuk kajian-kajian yang lebih rinci dan mendalam di masa mendatang. ‘sejarah pameran’ mungkin bukan bidang kajian yang benar-benar baru di Indonesia, terutama jika kita memeriksa dengan teliti berbagai sumber yang digunakan oleh sejumlah sejarawan seni rupa Indonesia. Telah banyak penelitian akademik dan buku sejarah seni rupa yang sangat mengandalkan informasi tentang pameran tertentu. Sejak awal abad ke-20 berbagai tulisan yang diterbitkan di sejumlah media massa sudah mempersoalkan pameran-pameran secara mendalam, meskipun secara umum belum melampaui pokok-soal yang lebih luas ketimbang keagenan seniman dan keutamaan obyek-obyek seni. Artikel dan kolom-kolom tersebut tak jarang menampilkan perdebatan-perdebatan penting tentang seni modern dan kontemporer.⁵

Tujuan penelitian ini sesungguhnya cukup sederhana, yakni untuk menggeser fokus diskusi dari isu-isu kreativitas ke wilayah medias dan resensi artistik. Penelitian yang dilakukan untuk Dari Seteleng sampai Bienal dititikberatkan hanya pada pameran di Indonesia, dengan memahami bahwa pameran-pameran yang terjadi di luar Indonesia telah memainkan peranan penting, upaya ini secara khusus dilakukan untuk memberikan ruang yang lebih luas bagi pertimbangan mengenai perkembangan susunan sosial median seni rupa Indonesia selama kurun waktu satu abad. Penelitian ini merebak jejak masa semenjak istilah ‘seteleng’⁶—sebuah kata yang diadaptasi dari *tentonstelling* atau *stelling* (Belanda) yang berarti pertunjukan atau penampilan—oleh para seniman lokal dalam berbagai penerbitan di Hindia Belanda hingga perkembangan seni rupa pada 1990-an dan secara khusus perkembangan berbagai bienal.

Bahan utama untuk presentasi proyek ini adalah arsip-arsip pameran (kliping-kliping artikel majalah dan koran, katalog, selebaran, buku-buku, foto-foto) dalam bentuk efemera atau

Seteleng to Biennale

Twists and turns in the 20th century
history of art in Indonesia
Agung Hujatnika

Examining the history of art exhibitions in Indonesia allows us to appreciate how exhibitions are at the interface of an artist’s production and broader diverse encounters with the public, curators, gallery owners, dealers, collectors, patrons, sponsors and the government. When we review the history of exhibitions, the power relations that emerge between practice and art world formation begin to be better understood.¹

We are often unaware that exhibitions manifest a system that has been designed to construct understanding about art. As an illustration, inside an exhibition space, the viewer’s attention is directed towards the art objects on display. Artworks are rarely casually or randomly placed in an exhibition; attention is focused through the design of an exhibition, through information panels, lighting design, wall color and other usually imperceptible conceits. Exhibition design drives the curatorial narrative, prioritizes one work over another, to reaffirm its relative importance – it directs the way we see, look, think, and act.

Attempts to establish the study of exhibition histories as a legitimate field of research, independent of the field of Art History is a recent phenomenon.² Towards the end of the 1990s ‘curatorial studies’ emerged as an alternative field that used exhibitions (both the practice of organizing exhibitions, as well as an object for research) to speak about approaches to contemporary art³ that revealed how artworks circulate within wider socio-cultural and political contexts through the process of exhibition.⁴

The research behind *Seteleng to Biennale* seeks to position the study of exhibition-making as an extension, if not an expansion of the discourse of Indonesian art history, to situate itself as a foundation for future and more detailed, in-depth studies.

‘Exhibition histories’ is perhaps not an entirely new area of study in Indonesia, especially if we look closely at the sources that have been used by a number of Indonesian art historians. There are many academic research papers and art history books that show significant reliance on information about specific exhibitions. Since the early 20th century, articles have been published in a range of Indonesian mass media outlets that discuss exhibitions in some depth, although they don’t stray far from issues about artistic agency and the prominence of art objects. These articles and columns have served as spaces that facilitate important debates about modern and contemporary art.⁵

The aim of this research is quite simple, to shift the focus of discussion from issues of artistic creation to the realm of artistic reception and mediation. The research that has gone into *Seteleng to Biennale* has focused solely on exhibitions in Indonesia, acknowledging that exhibitions outside of Indonesia have played an important role, this singular focus attempts to provide a greater space for discussion about the social formation of an Indonesian art scene over a 100 year period. It traces a period from the first use of the term *seteleng*⁶ (or sometimes *steleng*), a word adapted from the Dutch *tentonstelling* or *stelling*, meaning show or presentation, by local artists in publications in the Dutch East Indies, to the international art developments of the 1990s, and in particular, the rise of biennales.

The main materials used to present this project are archival documents (magazine and newspaper articles, catalogs, leaflets, books, photos), in their original form, or as copies collected from various sources.⁷ The decision to showcase these archival materials as objects is based on the desire to emphasize the empirical, tactile, characteristics of these historical resources and to locate them within both historical and social time periods.

1. Simon Sheikh dalam salah satu kuliahnya menjelaskan adanya tren baru yang menempatkan pameran sebagai obyek maupun tempat untuk riset yang spesifik.

Lebih jauh ia mengajukan konsep ‘sejarah konseptual’ (conceptual history) sebagai salah satu alternatif untuk menjelaskan perbedaan bidang kajian itu dengan disiplin sejarah seni rupa. <http://www.exhibitionhistories.com/#speakers/simon-sheikh>

2. ibid

3. Paul O’Neil, ‘The Curatorial Turn: From Practice to Discourse’, dalam Elena Filipovic et. al. (eds.) *The Biennale Reader* (Bergen: Hatje Cantz Verlag, 2010), 243.

4. Paul O’Neill, ibid. Simon Sheikh, op.cit.

5. Contoh ulasan tentang pameran sudah dimulai sejak adanya penerbitan media massa pada zaman Hindia Belanda, misalnya dalam kolom-kolom koran de Java Bode dan Bataviaasch Nieuwsblad. Kritik S. Sudjono atas pameran Basuki Abdullah di Kunstzall Kolff, 1939, ‘Basoeiki Abdullah dan Kesenian Melukis’ misalnya, pernah dimuat di surat kabar Pemandangan, 24 Januari 1939. Baca Bambang Bujono dan Wicaksono Adi (ed.), *Seni Rupa Indonesia dalam Kritik dan Esai* (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 2012), 81–85.

6. Seteleng (kadang-kadang steleng) diadaptasi dari kata dalam Bahasa Belanda *tentonstelling* atau *stelling*, yang berarti pertunjukan atau penampilan. Perlu dinyatakan bahwa judul, *Dari Seteleng sampai Biennale*, berasal dari buku Bruce Altshuler yang berpengaruh *Salon to Biennials: Exhibitions that Made Art History* (2008).

1. Simon Sheikh, in one of his lectures, explained about a new trend that places exhibition as an object of or even as a locus for specific research. Further, he proposes ‘conceptual history’ as a methodological alternative to explain the difference between this particular study and art history. <http://www.exhibitionhistories.com/#speakers/simon-sheikh>

2. ibid.

3. Paul O’Neil The Curatorial Turn: From Practice to Discourse, in Elena Filipovic et. al. (eds.) *The Biennale Reader*, Bergen: Hatje Cantz Verlag, 2010, p. 243

4. Paul O’Neill, ibid. Simon Sheikh, op.cit.

5. Exhibition reviews have existed since the beginning of mass media publication in the Dutch East Indies, such as in the columns of Java-Bode and Bataviaasch Nieuwsblad.

S. Sudjono’s critique on Basuki Abdullah’s exhibition at Kunstzall Kolff, 1939, Basoeiki Abdullah dan Kesenian Melukis for instance, was published in the daily newspaper Pemandangan, 24 January 1939. See *Seni Rupa Indonesia dalam Kritik dan Esai*, Bambang Bujono and Wicaksono Adi (eds.) Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 2012, pp. 81–85.

6. Seteleng (sometimes also steleng) was adapted from the Dutch word *tentonstelling* or *stelling*, meaning show or presentation. While it has to be acknowledged that the title, *Dari Seteleng sampai Biennial*, has been indebted to Bruce Altshuler’s instigating book *Salon to Biennials: Exhibitions that Made Art History* (2008).

7. Admittedly, the dearth of materials and limited access to detailed and complete records/archives are the main reasons why the timeline, as presented in this project, is more appropriately called ‘a working timeline’.

artefak maupun salinan yang dikumpulkan dari berbagai sumber.⁷ Pilihan untuk menampilkan arsip-arsip sebagai obyek, didasarkan pada keinginan untuk menekankan sifat-sifat empiris, taktil dan karakter dari sumber-sumber penelitian sejarah ini dan untuk menempatkannya dalam periode waktu sosial dan sejarah.

Lini Masa

Abad ke-20 adalah periode sejarah yang dinamis, yang tidak hanya ditandai oleh kelahiran, pertumbuhan dan pembentukan Indonesia sebagai negara-bangsa, tapi juga pameran-pameran yang dalam proyek ini ditempatkan ke dalam tujuh fase perkembangan: 1) Pra-lembaga (1900–1913); 2) Kelahiran (1914–1941); 3) Konsolidasi (1942–1945); 4) Seni dan Dekolonisasi (1946–1950); 5) Antagonisme Ideologis (1951–1965); 6) Formasi Masyarakat Urban (1966–1980), dan; 7) Tikungan Kontemporer (1981–2000).

Upaya menyusun lini masa ini pada hakikatnya adalah usaha menginventarisasi, sekaligus upaya untuk menyejarahkan sejumlah pameran yang secara umum terhitung penting, termasuk pameran-pameran inspiratif yang terlupakan, atau tidak tercatat dalam penulisan sejarah mana pun. Dengan bertumpu pada arsip, catatan-catatan, ingatan, foto dan berbagai temuan, yang telah melalui lika-liku ruang dan waktu, menjadi langka, rusak atau hilang, upaya ini menyoroti subjektivitas dan berbagai hal yang serba tidak tetap. Proyek rintisan Dari Seteleng Sampai Bienial berangkat dari riset untuk pameran kami, dengan harapan –baik dari para kurator maupun Museum MACAN, agar upaya ini dapat diteruskan di masa depan, supaya gambaran yang lebih utuh mengenai sejarah dan makna penting pembuatan pameran di Indonesia dapat lebih dipahami dan dihargai.

Di sini pembahasan pameran-pameran kelompok mendapatkan tempat lebih banyak ketimbang pameran tunggal, karena dipandang sebagai suatu peristiwa yang memiliki kompleksitas kuratorial tersendiri. Dalam setiap pembahasan pameran, soal-soal keagungan seniman (baik individu maupun kolektif) tidak terhindarkan untuk disinggung. Tapi lebih dari itu, lini masa ini juga berupaya menggarisbawahi pentingnya peran ruang, lingkaran atau institusi seni, para ‘penyelia pameran’ (untuk menyebut ‘kurator’ dalam pengertiannya yang luas), patron, kolektor, kritikus, sejarawan, media massa dan, tentu saja, khalayak.

Relying on archives, written accounts, memory, photographs and ephemera, which through the vagaries of time and the forces of nature, have become scarce, deteriorated or lost, this exercise highlights the subjectivity and mutability of the archive itself. The *Seteleng to Biennale* research project has emerged from the research for this specific exhibition. The hope that is shared by the curators and Museum MACAN, is that this work continues into the future and so a fuller picture of the histories and importance of exhibition making in Indonesia is better understood and further appreciated.

Timeline

The 20th century is a dynamic historical period, marked by the emergence, development, and formation of Indonesia as a sovereign nation-state, for the purpose of this project, this time period has been categorized into seven developmental phases: 1) Institutional Antecedent, 1900-1913; 2) Emergence, 1914-1941; 3) Consolidation, 1942-1945; 4) Art, Revolution, and Decolonization, 1946-1950; 5) Ideological Antagonism, 1951-1965; 6) Formation of an Urban Society, 1966-1980, and; 7) Contemporary Turn, 1981-2000.

This exercise is fundamentally an exercise in inventory, the construction of this timeline comes about as an attempt to historicize a number of exhibitions that have been widely considered important, alongside thought-provoking exhibitions that have been forgotten, or have never been mentioned at all in any historical writings.

Group exhibitions receive a greater portion of discussion, rather than solo exhibitions, because they may be considered as events of singular curatorial complexity. In every discussion about exhibitions, issues surrounding the agency of artists (either as individuals or collectively) cannot avoid mention. Furthermore, this timeline aims to emphasize the significant role of art institutions, art circles, or art spaces, as well as exhibition ‘managers’ (or curators in a widest sense), patrons, collectors, critics, historians, mass media, and certainly, the audience.

7. Harus diakui, keterbatasan bahan dan akses kepada arsip-arsip yang lengkap dan rinci menjadi sebab utama mengapa lini masa yang tersusun dalam proyek ini tetap dapat disebut sebagai ‘working timeline’.

Pra-lembaga

Institutional Antecedents

Pameran-pameran pada periode ini diduga terkait dengan upaya politik pemerintah Hindia Belanda untuk menunjukkan kemajuan dan kesejahteraan rakyat di daerah jajahan.

The exhibitions during this period were held as part of the Dutch Colonial Government's political agenda, to demonstrate the progress and welfare of the people in its colonies.

Pameran pertama NIK berjudul *Nederlandsch-Indische en Europeesche Meesters* atau 'Maestro Hindia Belanda dan Eropa' menampilkan 80 lukisan para seniman ternama. Pameran ini diselenggarakan bekerja sama dengan *Arti et Amicitiae*, perkumpulan serupa NIK yang berkedudukan di Amsterdam.

NIK's first exhibition, *Nederlandsch-Indische en Europeesche Meesters* or 'Masters of the Dutch East Indies and Europe', exhibits 80 paintings by well-known artists. It is held in cooperation with *Arti et Amicitiae*, an art society much like NIK, based in Amsterdam

Pameran tunggal karya etsa dan gambar oleh W.O.J. Nieuwenkamp, salah satu seniman Eropa pertama yang berkunjung ke Bali. Ini merupakan salah satu pameran tunggal pertama di Hindia Belanda

Solo exhibition of etchings and drawings by W. O. J. Nieuwenkamp, the first European artist to visit Bali. This is one of the earliest solo exhibitions to be held in the Dutch East Indies.

1778	1808 – 1811	1870	1898	1899	1900	1901	1902	1905
	Proyek pembangunan <i>De Groote Postweg</i> atau Jalan Raya Pos yang menjadi penghubung utama seluruh Pulau Jawa (dari Anyer sampai Panarukan), sepanjang 1000km, pada masa pemerintahan Gubernur Jenderal Herman Willem Daendels. <i>De Groote Postweg</i> (the Great Post Road) construction project aims to build the main transportation backbone for the Island of Java (from Anyer to Panarukan), with a total distance of 1,000 km. Project executed under Governor-General Herman Willem Daendels.		<i>STOVIA (School Tot Opleiding Van Indische Artsen)</i> atau Sekolah Dokter Jawa, lembaga pendidikan tinggi pertama didirikan. Kini menjadi Fakultas Kedokteran Universitas Indonesia <i>STOVIA (School Tot Opleiding Van Indische Artsen)</i> , a school of medicine established in Java, is the first higher education institution to be established in the colonies. Today forms the core of the Faculty of Medicine, Universitas Indonesia.			Reformasi Pendidikan di Hindia Belanda Education Reform in the Dutch East Indies		
	Pendirian <i>Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen</i> atau Perkumpulan Seni dan Ilmu Pengetahuan Batavia yang koleksinya di kemudian hari menjadi Museum Pusat, kini Museum Nasional Founding of <i>Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen</i> , or The Royal Batavian Society of Arts and Sciences, whose collections now form part of the Central Museum collection (now National Museum of Indonesia).		1870 – 1913	Perkembangan pesat kapal uap yang tidak lagi tergantung pada arah dan kecepatan angin menjadi salah satu pendorong utama perdagangan internasional dan era globalisasi pertama Developments in steam ship technology allows sea transportation to no longer rely on wind velocity and directions, aiding the international trade in the first era of globalization.		Tahun dimulainya Politik Eris, sebuah upaya Ratu Wilhelmina untuk mengambil hati rakyat Hindia Belanda untuk membala hutang budi dan rasa tanggung jawab atas kesejahteraan, pasca kebijakan Tanam Paksa yang sangat menyengsarakan rakyat jajahan. Bagian terpenting politik ini adalah pembangunan sekolah dan perluasan kesempatan belajar bagi kaum pribumi.	The start of the Dutch Ethical Policy, a policy decision by Queen Wilhelmina to win back the sympathy of the colonies, as a way to show moral duty and responsibility, post Enforced Planting period, which has caused a great deal of suffering to the colonized. The most important aspect of the policy is the establishment of schools and the extensions of education opportunities to indigenous children.	Nederlandsch Indische Kunstkring (NIK) atau Asosiasi Lingkar Seni Hindia Belanda, sebuah perkumpulan kaum elit, pelukis, dan para pecinta seni didirikan di Batavia Establishment of <i>Nederlandsch Indische Kunstkring</i> (NIK), or the Dutch East Indies Art Circle, in Batavia, with a membership comprising of the elites of society, painters, and art enthusiasts.
						Bahasa Melayu mulai digunakan sebagai salah satu bahasa pengantar formal di Hindia Belanda, menggunakan ejaan Van Ophuijsen.	The Malay language becomes a formal language of communication in the Dutch East Indies. Van Ophuijsen spelling system is used.	1902-1918 Sejumlah <i>Kunstkrings</i> (perhimpunan pemintar seni) bermunculan di sejumlah kota: Bandung, Semarang Surabaya, Medan dan lain-lain. Pada 1918, terdapat 28 kunstkring di seantero Hindia Belanda Establishment of other <i>kunstkrings</i> (art circles) in other cities such as Bandung, Semarang, Surabaya, and Medan. By 1918, there are 28 <i>kunstkrings</i> established in the Dutch East Indies.

NIK menyelenggarakan pameran *Rembrandt-tentoonstelling Photogravures* yang menampilkan reproduksi karya-karya Rembrandt van Rijn. Pameran ini diawali di Batavia lalu dibawa berkeliling ke Bandung, Semarang, Surabaya, Yogyakarta dan Medan. Pameran di Batavia dianggap sangat berhasil karena dikunjungi lebih dari 3600 orang dan mendapat liputan luas di media massa.

NIK holds the exhibition, *Rembrandt-tentoonstelling Photogravures*, showing reproductions of works by Rembrandt van Rijn. The exhibition begins in Batavia, followed by traveling exhibitions to Bandung, Semarang, Surabaya, Yogyakarta, and Medan. The exhibition is considered a success, with more than 3600 visitors and wide mass media coverage.

Pameran tunggal seniman Jerman, Max Fleische

1906	1908	1910
		<p><i>Boedi Oetomo</i>, organisasi kepemudaan pertama di Indonesia didirikan atas kesadaran bahwa kaum terpelajar bertanggung jawab atas perkembangan pendidikan dan kebudayaan di tanah airnya.</p> <p>Establishment of <i>Boedi Oetomo</i>, the first youth organization in Indonesia based on the idea that the intellectual class is responsible for the development of education and culture in their</p>

Commissie voor de Volkslectuur
atau Balai Pustaka, perusahaan
penerbitan dan percetakan milik
pemerintah didirikan, dengan tujuan
untuk mengembangkan sejumblah
bahasa daerah utama (Bahasa Jawa,
Sunda, Melayu dan Madura)

Establishment of state-owned publishing and printing company in Batavia, *Commissie voor de Volkslectuur* or Balai Pustaka, with the aim to develop publications in the local languages of the Dutch East Indies (Javanese, Sundanese, Malay, and Maduraneese).

1914	1915
1914 – 1918	Perang Dunia I World War I
 <i>The Nederlandsch-Indische Kunstkring (NIK) berubah menjadi Bataviasche Kunstkring (BK) dan menempati gedungnya sendiri.</i>	Renaming of the Nederlandsch-Indische Kunstkring (NIK) to Bataviasche Kunstkring (BK), moving to their own building.

Renaming of the *Nederlandsch-Indische Kunstkring* (NIK) as *Bataviatische Kunstkring* (BK), occupying their own building

1915	1916	1920
<p>Perang Dunia I World War I</p>		
<p><i>Indische Kunstkring</i> (NIK) <i>Overwiasijsche Kunstkring</i> (BK) mengnya sendiri.</p> <p><i>Nederlandsch-Indische Kunstkring</i> (NIK) ing (BK), occupying their own building</p>		
	<p><i>Bond van Kunskringen</i> atau Perhimpunan <i>Kunstkring</i> didirikan sebagai organisasi induk bagi semua <i>Kunstkring</i> yang ada di berbagai kota di Hindia Belanda.</p> <p>Formation of <i>Bond van Kunskringen</i> or the <i>Kunstkring</i> Association, as an umbrella organization for all municipal <i>kunstkrings</i> in various cities in</p>	

1925 1926
Film pertama yang dibuat di Hindia
Belanda (*Song Kranen*) adalah

Theatrical release of *Loetoeng Kasaroeng*,
the first film to be wholly made in the
Dutch East Indies.

Sekembalinya dari pengasingan di Belanda (1913-1919), Soewardi Soerjaningrat mendirikan *Perguruan Taman Siswa*, sekolah pertama yang terbuka untuk pribumi, dengan tujuan mewujudkan manusia yang merdeka lahir batin. Sejumlah seniman yang dekat dengan Taman Siswa, antara lain Affandi dan S. Sudjono di kemudian hari menjadi penggerak seni rupa di Yogyakarta.

Upon his return from exile in the Netherlands (1913-1919), Soewardi Soerjaningrat established *Taman Siswa* school, the first educational institution that welcomes indigenous students of all backgrounds with the aim of forging independent human beings, both spiritually and physically. Artists close to the *Taman Siswa* circle of influence include Affandi and S. Sudjojono who will later spearheaded the art movement in Yogyakarta.

Pameran peringatan ulang tahun *Bataviaasche Kunstkring*. Pada pameran ini, Perhimpunan Kunstkring di Hindia Belanda menerbitkan buku besar yang merangkum seluruh kegiatan mereka.

Anniversary exhibition of *Bataviatische Kunstkring*.
For this exhibition, the Kunstkring Association in
the Dutch East Indies produces a retrospective
of their activities thus far.

SUMPAH PEMUDA
Deklarasi yang disampaikan dalam *Kongres Pemuda II* oleh para tokoh nasionalis Indonesia, menyatakan tiga landasan: bertanah air satu, berbangsa satu dan berbahasa Indonesia sebagai bahasa persatuan. Sumpah ini, beserta berdirinya *Boedi Oetomo* dianggap sebagai dua pilar Kebangkitan Nasional Indonesia.

Sumpah Pemuda (The Youth's Pledge)
Proponents of the Nationalist movement in Indonesia makes a declaration during the 2nd Youth Congress, stating the following three nationalist foundations: one motherland, one nation, and one language—the Indonesian language—as the language of Unity. The Pledge, alongside the establishment of *Boedi Oetomo*, are considered the two pillars of the Indonesian national awakening.

I. Pra-lembaga (1900–1913)

Untuk memulai sebuah narasi historis tentang pameran seni rupa di Indonesia, pertanyaan pertama yang harus ditanggapi adalah: kapan pertama kali ‘pameran’ dipahami sebagai sebentuk presentasi yang sangat khusus oleh para aktor di medan seni? Pameran di sini harus dipahami bukan sebagai sekadar pajangan berbagai obyek, melainkan hasil sebuah tindakan memajang dengan suatu maksud untuk menyampaikan makna dari obyek-obyek yang dipajang itu. Dalam konteks seni rupa modern, istilah ‘pameran’ bahkan mengacu kepada pengertian format presentasi artefak-artefak (artistik) yang diselenggarakan demi kepentingan mediasi seni kepada publik. Sebagai mekanisme yang memungkinkan suatu obyek tertahbiskan secara artistik, pameran pada akhirnya menjadi salah satu penanda yang mengesahkan status sebuah obyek sebagai karya seni.

Sejarah menunjukkan bahwa seni modern di Indonesia telah berkembang pada seperempat akhir abad ke-19, sekurang-kurangnya melalui aktivitas seniman seperti Raden Saleh (ca. 1811–1880), yang sejak 1852 telah kembali ke Jawa, dan meninggal di Bogor.⁸ Keberadaan seniman-seniman seperti J.D. Beynon (1830–1877), R. Abdullah Soeriosubroto (1878–1914), R. Mas Pirngadi (1875–1936), Jan Frank (1885–1945)—untuk menyebut sebagian saja pelukis-pelukis produktif pada masa itu—membuktikan bahwa mediasi dan resepsi seni telah menjadi bagian tak terpisahkan dari kehidupan masyarakat Hindia Belanda.⁹

Pameran seni rupa Indonesia pada awal abad ke-20 baru mengalami perkembangan berarti setelah terbentuknya Bond van Nederlandsch-Indische Kunstkring (selanjutnya disebut NIK, atau Asosiasi Lingkaran Seni Hindia Belanda).¹⁰ Lingkaran ini terdiri dari kaum elit dan para pecinta seni Hindia Belanda yang sebagian juga aktif melukis. Sejak didirikan pada 1902, NIK aktif menyelenggarakan berbagai kegiatan seni termasuk pementasan tari, teater, musik dan pameran seni rupa, tidak hanya di Batavia tapi juga kota-kota lain di Hindia Belanda. Meskipun belum memiliki fasilitas gedung sendiri, NIK mulai secara lebih sistematis memperkenalkan pameran sebagai aktivitas presentasi yang menunjukkan penghargaan masyarakat modern terhadap produksi artistik.

Pada 31 Agustus 1902, NIK menyelenggarakan *Nederlandsch-Indische en Europeesche Meesters* (Maestro Hindia Belanda dan Eropa), sebuah pameran yang menampilkan 80 lukisan di sebuah balai freemasonry De Ster in Het Osten, Batavia.¹¹ Mereka juga merintis pameran keliling dengan menampilkan karya-karya reproduksi Rembrandt van Rijn yang dimulai

di Batavia (1903), lalu ke Bandung, Semarang, Surabaya, Yogyakarta dan Medan. Tidak ada biaya yang dipungut untuk menonton pameran ini. Selama pameran di Jakarta, NIK juga menyelenggarakan sebuah ceramah tentang karya-karya dan sosok Rembrandt.

Pada masa-masa awal ini cukup jelas bagaimana perhatian NIK adalah pada ‘seni’ dalam pengertian yang luas. Pada tahun berikutnya, *Tentoontelling van Chineesche Kunst* (Pameran Seni Cina, 1904) menampilkan guci-guci keramik dan furnitur dari Tiongkok. Setelah itu adalah pameran obyek-obyek perunggu Romawi kuno (1907) dan kerajinan tembaga dari Hindia Belanda (1912). Pada kesempatan yang lain mereka juga menyelenggarakan pameran-pameran tunggal karya seniman Hindia Belanda seperti W.O.J. Nieuwenkamp (1874–1950) di tahun 1905 dan seniman Jerman Max Fleischer (1883–1972) di tahun 1913.¹² Pameran-pameran yang diselenggarakan NIK dalam periode ini belum dibuka untuk khalayak yang lebih luas dan hanya dapat dinikmati oleh kalangan yang sangat terbatas, yaitu kaum elit Hindia Belanda.

I. Institutional Antecedents (1900–1913)

To begin a historical narrative about art exhibitions in Indonesia, the first question we must address is: when was the first time an ‘exhibition’ was understood to be an event presented by art world’s actors? Here, exhibition is to be understood as more than just a daily display of objects, rather, it is an act (or, the result of an act) of intentionally displaying items to deliver a certain message. Within the context of modern art, the term ‘exhibition’ alludes to a format of artifact presentation that has the express intention of communicating or mediating art to the public. As a mechanism that allows an object to be considered artistically, an exhibition will in the end serve as one of the elements validating the status of an object as art.

History shows that the development of modern art in Indonesia began in earnest around the final quarter of the 19th century, at the very least through the activities of artists like Raden Saleh (1811–1880), who returned to Java in 1852, and died in Bogor.⁸ The presence of artists like J.D. Beynon (1830–1877), R. Abdullah Soeriosubroto (1878–1914), R. Mas Pirngadi (1875–1936), Jan Frank (1885–1945), to mention just a few productive painters of the time, proves that art mediation and reception was already part of the Dutch East Indies way of life even then in the colonial period.⁹

At the beginning of the 20th century, there was growth in the development of exhibitions following the formation of Bond van Nederlandsch-Indische Kunstkring (Dutch East Indies Art Circle, or NIK).¹⁰ The circle gathered elites and art enthusiasts residing in the Dutch East Indies, some of whom were also actively painting, if not painters by trade. Established in 1902, NIK actively held many art activities including dance performances, theater, concerts, and art exhibitions, not just in Batavia but also many other cities in the Dutch East Indies. Though they had yet to have their own building for such purposes, NIK started the habit of systematically presenting exhibitions as activities that demonstrated the appreciation of modern society toward artistic production.

On 31 August 1902, NIK held the exhibition *Nederlandsch-Indische en Europeesche Meesters* (Dutch East Indies and European Masters), showcasing 80 paintings at the Freemason’s lodge, De Ster in Het Osten, Batavia.¹¹ They also presented reproductions of works by Rembrandt van Rijn (1606 – 1669) starting in Batavia (1903 travelled to Bandung, Semarang, Surabaya, Yogyakarta and Medan, and can be considered the first traveling exhibition in the colonies. They did not charge visitors any fee to see the exhibition. During the exhibition in Batavia, NIK also organized a talk /seminar event on the works and figure of Rembrandt.

In the early days of its activities, NIK presented ‘art’ in a wide sense, including Chinese art, ceramics and furniture in *Tentoontelling van Chineesche Kunst* (Exhibition of Chinese Art) in 1904; Ancient Roman bronze objects (1907) and copper craft objects from the Dutch East Indies (1912). They also held solo shows for Dutch East Indies artists like W.O.J. Nieuwenkamp (1874–1950) in 1905 and German artist Max Fleischer (1883–1972) in 1913.¹² Exhibitions held by NIK during this period were not yet open to the wider public, and were very exclusively enjoyed only by the elites of the Dutch East Indies.

8. Raden Saleh kembali berkunjung ke Eropa untuk periode yang tidak lama (1875–1879). Lihat Werner Krauss, dan laman web catatan John Clark (2013) di Asia Art Archive.

9. Sejauh ini, saya belum menemukan catatan atau arsip yang menjelaskan presentasi karya-karya mereka dalam format pameran pada masa Hindia Belanda.

10. Gedenkboek Nederlandsch-Indische Kunstkring Batavia, 1902–1927 (Batavia: G. Kolff & Co., 1927), 2–4.

11. ibid

12. ibid

8. Raden Saleh made a short return visit to Europe in 1875–1879. Werner Krauss quoted in John Clark’s online notes (2013) at Asia Art Archive.

9. I have yet to find definite/detailed information on how works were exhibited in the Dutch East Indies.

10. Gedenkboek Nederlandsch-Indische Kunstkring Batavia, 1902 - 1927. Batavia:G. Kolff & Co., 1927, pp. 2-4.

11. ibid

12. ibid

Kelahiran Emergence

Pameran-pameran pada periode ini menandai munculnya berbagai lembaga penting dalam sejarah dan seni rupa Indonesia

Exhibitions of this period marked the emergence of important institutions in the history and art in Indonesia.

Pameran tunggal Rudolf Bonnet di Bataviasche Kunstkring (BK), semiman asal Belanda ini pertama kami menetap di Ubud, Bali pada 1929. Solo exhibition of Rudolph Bonnet at Bataviasche Kunstkring (BK). The Dutch-born artist first settled in Ubud, Bali in 1929.

Pameran oleh Vereeniging van Beeldende Kunstenaars atau Kelompok Seniman Belanda (dan Indo-Belanda) di BK
Exhibition by Vereeniging van Beeldende Kunstenaars at BK

Pameran tunggal Piet Ouborg di BK Solo exhibition of Piet Ouborg at BK

| ● 1934 – 1940

Selama kurun waktu ini, BK setiap tahun menampilkan karya-karya koleksi P.A Reignault, kolektor dan industrialis pemilik sejumlah pabrik cat di Hindia Belanda. Menampilkan antara lain karya Pablo Picasso, Mark Chagall, Paul Gauguin, Kees van Dongen, Vincent Van Gogh, Wassily Kandinsky dan Georg Grosz.

During this five-year stretch, BK hosts annual exhibitions of artworks collected by P. A. Regnault, collector, industrialist, and owner of a number of paint factories in the Dutch East Indies. Exhibits include works by Pablo Picasso, Marc Chagall, Paul Gauguin, Kees van Dongen, Vincent van Gogh, Wassily Kandinsky, and Georg Grosz.



Sampul katalog pameran
Collectie Regnault van den Bataviaschen
Kunstkring di BK, 1938
Gambar milik Museum MACAN
Catalog cover of Regnault Collection
Exhibition in Bataviasche Kunstkring, 1938

47

Pameran *Verkoops-Tentoonstelling Balische-Kunst van Pita Maha* di BK menandai munculnya kelompok seni rupa modern dari Bali. Dalam pameran ini, tiap seniman diberi akreditasi secara individu.

The exhibition *Verkoops-Tentoonstelling Balische-Kunst van Pita Maha* at BK marks the entrance of modern artists from Bali (to the Indonesian art world). The exhibition acknowledges individual artist authorship.



Pembukaan pameran PERSAGI di Bataviasche Kunstu ring, 1941
Gambar milik Indonesian Visual Art Archive
Opening of PERSAGI exhibition in Bataviasche Kunstu ring, 1941
Image courtesy of Indonesian Visual Art Archive

Pameran PERSAGI di BK terjadi tepat sebelum BK dibubarkan oleh tentara pendudukan Jepang. Pameran ini mendapatkan sambutan hangat, sehingga dikelilingkan ke beberapa kota di Jawa.

Exhibition of PERSAGI at BK. Due to warm public reception, it is then taken to other cities in Java. The group is disbanded soon after by the Japanese Occupation forces.

S. Sudjojono dan Siauw Tik Kwie menjadi hanya dua peserta pameran *Indische Bondscollectie 1938* di BK dari kalangan non-Belanda. Dalam pameran ini, karya S. Sudjojono berjudul *Kinderen en Een Kat* (Kanak-kanakan dan Kucing) menjadi sampul selebaran pendamping pameran.

S. Sudjojono and Siauw Tik Kwie are the only two non-Dutch artists to participate in the group exhibition organized by *Indische Bondscollectie* 1938 at BK. The exhibition uses S. Sudjojono's Painting *Kinderen en Een Kat* as the cover image of its program leaflet.

ca. 1939

Rudolf Bonnet, Ries Mulder, Walter Spies, dan W. Schippers berpameran bersama di BK.
Group exhibition by Rudolph Bonnet, Ries Mulder, Walter Spies, and W. Schippers at BK.

II. Kelahiran (1914–1941)

Proses pelembagaan seni rupa modern di Hindia Belanda sangat didukung oleh kegiatan-kegiatan NIK. Pada 1914 NIK bertransformasi menjadi Bataviasche Kunstkring¹³ (Lingkaran Seni Batavia, atau BK), ditandai dengan peresmian sebuah gedung yang difungsikan khusus untuk keperluan pameran seni rupa. Bangunan BK dirancang oleh P.A.J. Moojen (1879–1955) dan dibangun sepanjang 1912–1913 oleh pemerintah kolonial Belanda. Selain ruang pamer, fasilitas BK mencakup kantor, ruang rapat, studio untuk menggambar bersama dan perpustakaan.¹⁴ Peresmiannya dilakukan pada 17 April 1914 oleh Gubernur Jenderal A. W. F. Idenburg sebagai pembina NIK. Gedung BK yang berlokasi di Heutszboulevard (sekarang Jalan Teuku Umar, Jakarta Pusat) menjadi kantor pusat untuk kegiatan-kegiatan NIK di kota-kota lain. Dalam catatan Agus Dermawan T., BK pernah dipimpin oleh Jan Frank Niemantsverdriet (1885–1945)¹⁵ dan disebut sebagai insitusi yang diproyeksikan sebagai sebuah museum seni rupa modern di masa depan.¹⁶ Namun, cita-cita itu tidak segera mendapat restu dari pemerintah Hindia Belanda.

Pada 1930 sejarawan seni Belanda Jeanne de Loos-Haaxman (1881–1976) yang awalnya datang karena tugas pemerintah untuk mendata kepemilikan karya-karya seni di Hindia Belanda, ditunjuk secara resmi sebagai sekretaris yang turut mengurus penyelenggaraan program-program BK yang terus berkembang. Setelah ia bergabung ke dalam dewan Bond van Kunstkringen, BK menjadi ruang yang progresif, dengan frekuensi pameran meningkat pesat, bahkan mempertimbangkan gagasan pameran untuk para seniman ‘lokal’.¹⁷

Loos-Haxmaan ditempatkan sebagai salah satu sosok penting yang memulai praktik kekuratoran secara lembagaan. Kariernya di Hindia Belanda dimulai sebagai restorator untuk koleksi lukisan pemerintah Belanda di Batavia. Pendidikan menggambar dan sejarah seni didapatkan dari Royal Academy of Fine Arts di Den Haag, Belanda. Loos-Haaxman juga aktif menulis artikel-artikel seni rupa untuk harian De Java Bode.¹⁸ Tulisan-tulisannya juga tercantum dalam sejumlah katalog pameran dan buku, termasuk Verlaat Rapport Indie yang berisi laporan tentang pengalamannya selama bekerja di Hindia Belanda.

Salah satu terobosan di BK adalah penyelenggaraan pameran keliling *Collectie Regnault in het Museum van den Bataviaaschen Kunstkring* (1935–1940) yang menampilkan karya-karya koleksi P.A. Regnault, seorang kolektor dan industrialis yang memiliki pabrik cat di beberapa tempat di Hindia Belanda. Pameran tersebut menampilkan karya-karya modernis Eropa seperti Pablo Picasso (1881–1973), Marc Chagall (1887–1985), Paul Gauguin (1848–1903), Kees van Dongen (1887–1968), Vincent van Gogh (1853–1890), Wassily Kandinsky (1866–1946), dan Georg Grosz (1893–1959).¹⁹ Sejarawan Helena Spaanjard menyebut penyelenggaraan pameran tersebut di sebuah negeri jajahan sebagai peristiwa fenomenal karena sampai 1930-an karya-karya para seniman dalam pameran itu bahkan masih dianggap kontroversial di Belanda.²⁰ Sejawarnya lain, Claire Holt, menulis bahwa pameran tersebut kemungkinan besar juga ditonton oleh para seniman lokal dan dapat diasumsikan memberikan pengaruh pada karya-karya mereka.²¹

Verkoops-Tentoonstelling Balische-Kunst van 'Pita Maha' (1936) adalah pameran besar lain di BK yang dapat dilihat sebagai tonggak penting dalam sejarah ‘seni rupa Bali’ yang kita kenal hari ini.²² Dalam pameran yang dikelilingkan ke Bandung dan Semarang ini, untuk pertama kalinya karya-karya seniman-seniman asal Bali—antara lain, I Bagoes Njana (1912 – 1985), Ida Bagoes Poetoe Mas, I Rodja, I Gremboeang, Ida Bagoes Ketoet Bawa, Ida Bagoes Njoman, I Poendoet, I Sandeh—ditampilkan sebagai karya-karya personal, bukan anonim, di sebuah ruang pamer resmi. Dari katalog pameran yang mencantumkan harga karya-karya (3–75 Florin Guldens)²³, dapat dipastikan bahwa pameran ini bersifat komersial. Pada masa itu, karya-karya seniman Bali memang sudah populer di pasar, baik sebagai cenderamata turis, koleksi para seniman, maupun bahan penelitian antropologis para peneliti dari Amerika Serikat, Eropa dan Australia.²⁴

Pameran Pita Maha di BK tidak terlepas dari peran Rudolf Bonnet (1895–1973) dan Walter Spies (1895–1942), sebagai seniman Eropa yang turut mendirikan perkumpulan seniman Bali ini. Dapat pula diduga bahwa pameran ini diprakarsai oleh O.J.W. Nieuwenkamp, seniman anggota NIK yang pernah berkunjung ke Bali bersama para tentara Hindia Belanda pada 1906.²⁵ Tampilnya Pita Maha di BK dapat dihubungkan pula dengan catatan Adrian Vickers yang menyatakan bahwa

13. Dalam catatan Mia Bustam yang merupakan anak dari salah satu asisten penata usaha di BK digunakan pula lansiran Gelanggang Seni Betawi.

Lihat Mia Bustam, Sudjojono dan Aku (Jakarta: Pustaka Utan Kayu, 2006), 3.

14. Jeanne de Loos-Haaxman, *Verlaat Rapport Indie* (Den Haag: Mouton & Co, 1968), 290.

15. Agus Dermawan T., *Bukit-Bukit Perhatian: Dari Seniman Politik, Lukisan Palsu sampai Kosmologi Seni Bung Karno* (Singapore: SNP International, 2004), 82.

16. Lihat juga Helena Spaanjard, *Exploring Modern Indonesian Art* (Singapore: SNP International, 2004), 119.

17. Dalam leaflet pameran Indische Bondscollectie 1938, karya S. Sudjojono Kinderen en Een Kat dipergunakan sebagai sampul.

18. de Loos-Haaxman, op. cit.

19. ibid. Baik Holt maupun Spaanjard berasumsi bahwa ada pengaruh besar karya-karya dalam koleksi ini pada seniman-seniman PERSAGI.

20. Spaanjard, op. cit., 119.

21. Claire Holt, *Art in Indonesia, Continuities and Change* (Ithaca: Cornell University Press, 1967), 198.

22. Sanento Yuliman menganggap seni lukis Bali adalah arus yang berbeda dalam perkembangan seni rupa Indonesia,

baca bukunya *Seni Lukis Indonesia Baru: Sebuah Pengantar* (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta), 1976.

23. Katalog *Verkoops-Tentoonstelling Balische-Kunst van 'Pita Maha'* (Batavia: Batavia Kunstkring), 1936.

24. Adrian Vickers, *Bali: A Paradise Created* (Hong Kong: Tuttle Publishing, 2012), 136. Museum Bali sudah didirikan oleh pemerintah Hindia Belanda pada akhir 1920.

25. ibid. Nieuwenkamp banyak menggarap karya-karya cetak yang menggambarkan pemandangan Bali dan bekerja sama dengan seniman-seniman lokal.

II. Emergence (1914–1941)

NIK's activities facilitated the process of modern art's institutionalization in the Dutch East Indies. In 1914, NIK became Bataviasche Kunstkring¹³ (Batavia Art Circle, or BK), and inaugurated a building for art exhibitions. The building was designed by P.A.J. Moojen (1879–1955) and was built in 1912–13 by the Dutch colonial government. In addition to its exhibition space, the building also housed offices, meeting rooms, a painting / drawing hall, and a library.¹⁴ It was inaugurated on 17 April 1914 by Governor-General A.W.F. Idenburg who was part of NIK's steering committee. This building, located on Heutszboulevard (now Jl. Teuku Umar, Jakarta), became the headquarters for the coordination of NIK's various activities in other cities. Agus Dermawan T. notes that BK was once directed by the artist Jan Frank Niemantsverdriet (1885–1945).¹⁵ It was even projected as an institution that would develop into a modern art museum in its future.¹⁶ The plan, however, did not immediately receive support from the Dutch East Indies government.

In 1930, Jeanne De Loos-Haaxman (1881–1976), a Dutch art historian who originally came to the Dutch East Indies to catalog artwork ownership in the colony for the government, was formally appointed as Secretary of BK, to help organize its growing program. After she joined the board of Bond van Kunstkringen, BK soon became a more progressive space, with an uptick in the frequency of their exhibitions, and even giving consideration to the idea of exhibiting works by ‘local’ artists.¹⁷

De Loos-Haaxman is an important figure who pioneered institutional curatorial practices in the colonies. Formally trained in drawing and art history at the Royal Academy of Fine Arts in The Hague, she began her career in the Dutch East Indies as a restoration expert for the Colonial Government's painting collection in Batavia. De Loos-Haaxman wrote many articles on art (visual art) for the daily newspaper de Java Bode¹⁸ and is widely quoted in a number of exhibition catalogs and other books, including in *Verlaat Rapport Indie* which contained a report of her experiences working in the Dutch East Indies.

13. Mia Bustam, daughter of one of BK's administrative assistants, used the term 'Gelanggang Seni Betawi' to refer to BK in her book.

See Mia Bustam, Sudjojono dan Aku, Jakarta: Pustaka Utan Kayu, 2006; p. 3.

14. Jeanne de Loos-Haaxman, *Verlaat Rapport Indie*, Den Haag: Mouton & Co, 1968, p. 290.

15. Agus Dermawan T., *Bukit-Bukit Perhatian: Dari Seniman Politik, Lukisan Palsu sampai Kosmologi Seni Bung Karno*. Singapore, SNP International, 2004, p. 82.

16. See also Helena Spaanjard, *Exploring Modern Indonesian Art*, Singapore: SNP International, 2004, p. 119.

17. Sudjojono's Kinderen en Een Kat appears on the cover of the leaflet for Indische Bondscollectie 1938.

18. de Loos-Haaxman, op. cit.

19. ibid. Both Holt and Spaanjard assumed that the works in this collection had a significant influence on PERSAGI artists and their works.

20. Spaanjard, op. cit.; p. 119.

21. Claire Holt, *Art in Indonesia, Continuities and Change*, Ithaca: Cornell University Press, 1967, p. 198.

22. According to Sanento Yuliman, Balinese art of painting occupies a different stream to the rest of the development of art in Indonesia; see *Seni Lukis Indonesia Baru: Sebuah Pengantar*, Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1976.

23. Catalog of *Verkoops-Tentoonstelling Balische-Kunst van 'Pita Maha'*, Batavia: Batavia Kunstkring, 1936.

24. Adrian Vickers, *Bali: A Paradise Created*, Hong Kong: Tuttle Publishing, 2012, p. 136. The Dutch East Indies colonial government established Museum Bali toward the end of 1920.

25. ibid. Nieuwenkamp mostly created print works describing the landscape of Bali, often in cooperation with local Balinese artists.

One of BK's ‘breakthrough’ or milestone exhibitions was the traveling exhibition *Collectie Regnault in het Museum van den Bataviaasche Kunstkring* (1935–1940) showing artworks owned by P.A. Regnault, a collector and industrialist, who owned paint factories in several locations in the Dutch East Indies. The exhibition showed European modernist works by Pablo Picasso (1881–1973), Marc Chagall (1887–1985), Paul Gauguin (1848–1903), Kees van Dongen (1887–1968), Vincent van Gogh (1853–1890), Wassily Kandinsky (1866–1946), and Georg Grosz (1893–1959).¹⁹ Historian Helena Spaanjard called the exhibition, being held in a colonized territory, a phenomenal event, considering that, up until the 1930s, these exhibited works (and their artists) were still regarded controversial even in the Netherlands.²⁰ Historian Claire Holt wrote that there's a possibility that local (indigenous) painters also visited the exhibition, and so it could be assumed that the exhibition had some influence on these local painters.²¹

Verkoops-Tentoonstelling Balische-Kunst van 'Pita Maha' (1936) is another major exhibition that could be regarded as an important milestone in the history of Balinese Art as we know it today.²² This exhibition, which also traveled to Bandung and Semarang, marked the first time works by Balinese artists were presented as works by named individuals and not anonymous works—among them I Bagoes Njana (1912 – 1985), Ida Bagoes Poetoe Mas, I Rodja, I Gremboeang, Ida Bagoes Ketoet Bawa, Ida Bagoes Njoman, I Poendoet, and I Sandeh. Looking at the exhibition catalog, which contained prices for the exhibited works (between 3 to 75 florin Guldens),²³ one can conclude that it was actually a commercial exhibition. At the time, works by Balinese artists were popular, either as souvenirs for tourists, as collector items, or even as research materials for anthropologists from the United States, Europe, and Australia.²⁴

The exhibition of Pita Maha works at BK coincide with the role of Rudolf Bonnet (1895–1973) and Walter Spies (1895–1942) as European painters who established the Balinese artist association. We can assume that the exhibition was initiated by Nieuwenkamp, an artist member of NIK, who had visited Bali with Dutch East Indies soldiers in 1906.²⁵ Adrian Vickers's notes NIK's exhibition affiliation with organizers of colonial

NIK juga berafiliasi dengan penyelenggara Pameran Kolonial (Colonial Exposition) di Eropa, yang secara reguler telah memamerkan berbagai artefak kolonial/etnografi akhir abad ke-19, termasuk karya-karya gambar dan lukisan Bali.²⁶

Di tengah maraknya pameran-pameran di BK, pada 1938 pernah berlangsung pameran yang digagas oleh pelukis S. Sudjojono (1913-1986) bersama rekan-rekannya di Persagi (Persatuan Ahli-Ahli Gambar Indonesia)—antara lain, S. Tutur, Suromo (1919 – 2003), Sudibio (1912 – 1980), Abdul Salam (x-1987) dan Sindu Siswono—di Kunstzall Kolff alias toko buku Kolff, Batavia. Toko buku ini, pada masanya, memiliki ruang yang sering digunakan untuk berpameran.²⁷ Selain Kunstzall Kolff pada masa ini terdapat ruang pamer lain yang juga aktif di Batavia, seperti Chineesche Handels Vereeniging, yang sering memamerkan lukisan-lukisan seniman keturunan Tionghoa, dan Hotel Des Indes (berdiri pada 1910).²⁸ Sementara di Bandung, karya-karya seni juga sudah mulai dipamerkan dan diperjualbelikan pada pekan dagang tahunan Jaarbeurs setiap Juni-Juli sejak 1920.

Beberapa catatan menjelaskan bahwa Persagi pernah mengajukan usulan untuk berpameran di BK, namun ditolak.²⁹ Baru pada 1941, karya-karya Persagi, dan sejumlah seniman lain, dapat tampil di BK.³⁰ Pameran ini dikelilingkan ke 10 kota lain di Jawa. Sejarawan Claire Holt menulis bahwa pameran tersebut mendapatkan ulasan dari seorang kritikus Belanda yang mengkritik habis karya-karya yang dipamerkan, misalnya dengan menyebut karya Sudjojono *Di Balik Kelambu Terbuka* (1941) dengan komentar ‘tanpa bentuk dan kosong’.³¹ Sang kritikus menulis bahwa seniman-seniman Indonesia seharusnya lebih banyak belajar dari pelukis Belanda dalam hal kecakapan tangan (craftsmanship) untuk dapat menyamai para pendahulu mereka.³² Lebih dari dua dasawarsa kemudian, Imam Buchori Zainudin mencatat refleksi Sudjojono atas pameran di BK, bahwa: ‘Sebenarnya motif kami mengikuti pameran tersebut semata-mata atas dasar keyakinan dan keberanian menonjolkan diri untuk menghilangkan hinaan-hinaan dan anggapan negatif yang mengira tidak adanya potensi kreatif di lingkungan pelukis-pelukis Indonesia’.³³

Secara umum, pameran-pameran di BK lebih terbuka untuk masyarakat umum, meskipun tidak cuma-cuma. Di satu sisi, kontribusi BK sangat besar dalam merintis pameran seni rupa sebagai kegiatan kelembagaan. Tetapi di sisi lain, kebijakannya masih belum dapat mengurangi jurang sosial dan budaya yang lebih besar akibat iklim kolonial pada masa itu.

expositions in Europe, which regularly exhibited colonial and ethnographic artifacts from different European colonies, including drawings and paintings from Bali.²⁶

In the middle of the many exhibitions organized by BK, an exhibition was held in 1938 showing works by the painter S. Sudjojono (1913–1985) and his colleagues from PERESAGI (Persatuan Ahli Gambar Indonesia, or Association of Indonesian Draftsmen)—including S. Tutur, Suromo (1919 – 2003), Sudibio (1912 – 1980), Abdul Salam (d. 1987) and Sindu Siswono—at Kunstzall Kolff. Kolff was primarily a bookstore, but it had an art hall or space that was often used to hold exhibitions.²⁷ In addition to Kunstzall Kolff, other active exhibition spaces in Batavia included Chineesche Handels Vereeniging, which often showcased paintings by artists of Chinese-descent, and Hotel Des Indes (founded in 1910).²⁸ Meanwhile in Bandung, art works were already exhibited and put for sale at the Jaarbeurs annual trade show, held every June-July since 1920.

Records show that PERSAGI also made a proposal to hold their exhibition at BK, but the proposal was turned down.²⁹ Finally in 1941, works by PERSAGI members and a few other artists were able to be shown at BK.³⁰ The exhibition traveled to 10 other cities in Java. Claire Holt notes that the exhibition was eviscerated by a Dutch critic who commented that Sudjojono’s *Di Balik Kelambu Terbuka* (1941) was ‘formless and empty’.³¹ The critic wrote that Indonesian artists should learn more from Dutch painters in terms of craftsmanship, so they could at least be at the same level as their predecessors.³² More than two decades later, Imam Buchori Zainudin quoted Sudjojono’s reflection on the exhibition at BK: ‘Actually, our motivation to participate in that exhibition was merely based on our belief and bold desire to show ourselves to the public, to put paid to the slurs and negative assumptions that there wasn’t any creative potential to be found among Indonesian painters.’³³

In general, BK’s exhibitions were more open to the wider public, though not admission-free. On the one hand, BK’s contribution is very significant in pioneering art exhibitions as an institutional activity. On the other hand, their policies were not able to eliminate the larger social and cultural segregation created by the colonial climate of that era.

26. Adrian Vickers, *Balinese Art*, Balinese Art (Hong Kong: Tuttle Publishing, 2012), 131. Lihat juga Vickers, ibid.

27. Holt, op. cit., 197.

28. Dermawan T., op. cit., 83.

29. Surat S. Sudjojono dalam arsip H.B. Jassin, dikutip oleh John Clark dalam catatan riset dan bibliografi S. Sudjojono (2013), Asia Art Archive, *The Asian Modern*, <http://cdn.aaa.org.hk>.

Lihat juga Sudarmadji, ‘Persagi’ dalam Mochtar Kusuma Atmadja et.al., *Perjalanan Seni Rupa Indonesia: Dari Zaman Prasejarah hingga Masa Kini*, Jakarta: Panitia Pameran KIAS 1990–1991, 1991), 77. Lihat juga Aminudin T.H. Siregar, Sang Ahli Gambar: Sketsa, Gambar, & Pemikiran S. Sudjojono

(Tangerang: Sudjojono Center, 2010), 122–123.

30. Dalam catatan Sudjojono, pameran ini adalah realisasi dari undangan BK, lihat Clark, op. cit.

31. Holt, op. cit.; hal. 198 dan Sudarmadji dalam Kusuma-Atmadja et al., op.cit., hal. 77.

32. ibid.

33. Wawancara antara S. Sudjojono dengan Imam Buchori Zainudin (1966), dalam Siregar, op. cit., 123.

26. Adrian Vickers, *Balinese Art*, Hong Kong: Tuttle Publishing, 2012, p. 131. See also Vickers, ibid.

27. Holt, op. cit., 197.

28. Dermawan T., op. cit., p. 83.

29. Letter written by S. Sudjojono, coll. H. B. Jassin Documentation Archives, as quoted by John Clark in his research notes and bibliography S. Sudjojono (2013), Asia Art Archive,

The Asian Modern, <http://cdn.aaa.org.hk>. See also: Sudarmadji, PERSAGI in Mochtar Kusuma Atmadja et.al., *Perjalanan Seni Rupa Indonesia: dari Zaman Prasejarah hingga Masa Kini*, Jakarta: Panitia Pameran KIAS 1990 – 1991, 1991, p. 77. See also: Aminudin TH Siregar, Sang Ahli Gambar: Sketsa, Gambar, & Pemikiran S. Sudjojono, Tangerang: Sudjojono Center, 2010, pp. 122-123.

30. According to S. Sudjojono’s notes, the exhibition was held on invitation from BK, see Clark, op. cit.

31. Holt, op. cit.; p. 198, see also Sudarmadji in Kusuma-Atmadja et al, op.cit., p. 77.

32. ibid.

33. An interview between S. Sudjojono and Imam Buchori Zainudin (1966), in Siregar, op. cit.; p. 123.

Konsolidasi

Consolidation

Pameran-pameran di masa ini dilakukan atas kerja sama dengan Pemerintah Militer Jepang, sambil tetap mendukung usaha ke arah kemerdekaan Indonesia
 Exhibitions during this period were conducted alongside or in cooperation with the Japanese Military Government, while still keeping a vigilant eye on a possible national independence.

		53	EXHIBITION HISTORIES TIMELINE
● 8 December 1942			
Pameran pertama yang diselenggarakan pemerintahan Balatentara Jepang berjudul <i>Memenangkan Perang Asia Timur Raya</i> diadakan di Bataviasche Kunstkring. Sejak pertengahan 1942 pelukis-pelukis telah diundang berkumpul, dan atas usaha sendiri juga menyelenggarakan pameran pada September 1942.	 <p>Artikel tentang pameran <i>Pertoendjoekan Loekisan Djawa Baroe</i> dalam majalah <i>Djawa Baroe</i>, 1943. Gambar milik Indonesian Visual Art Archive</p> <p>Articles on <i>Pertoendjoekan Loekisan Djawa Baroe</i> exhibition in Djawa Baroe magazine, 1943. Image courtesy of Indonesian Visual Art Archive</p>	<p>Seri pameran pertama yang diadakan KBS ini mengangkat sosok-sosok seniman, di antaranya pelukis wanita Emilia Soenassa mendapat penghargaan lukisan terbaik.</p> <p>The exhibition series, which was the first to be held by KBS, promoted artists as public figures, including the woman painter Emilia Soenassa who won an award for best painting in the exhibition.</p>	<p>Sejumlah pameran tunggal dan kelompok diselenggarakan secara rutin sebagai program POETERA, antara lain:</p> <ul style="list-style-type: none"> Pameran bersama <i>Seteleng Loekisan Realistik dan Natoeralistis</i> Pameran tunggal Affandi Pameran tunggal I Njoman Ngendon Pameran tunggal Emilia Soenassa Pameran tunggal Basoeki Abdoellah <p>POETERA holds regular exhibitions, both solo and group, as part of its program; which includes:</p> <ul style="list-style-type: none"> <i>Seteleng Loekisan Realistik dan Natoeralistis</i> group show Solo show of Affandi Solo show of I Njoman Ngendon Solo show of Emilia Soenassa Solo show of Basoeki Abdoellah
1942	1943		1944
1939 – 1945 Perang Dunia II World War II			
● 1942-1944			
Dalam kurun waktu kurang dari 3 bulan sejak penyerangan pertama, Jepang berhasil menduduki keseluruhan wilayah Hindia Belanda. In less than three months since their first attack, Japan successfully occupies the whole of the Dutch East Indies territory.	<p>Pusat Tenaga Rakjat (POETERA) berdiri dipimpin oleh tokoh Empat Serangkai: Ir. Soekarno, Mohammad Hatta, Ki Hajar Dewantara dan K.H Mas Mansyur dengan bentukan, misi dan dana dari Pemerintah Militer Jepang.</p> <p>Establishment of Pusat Tenaga Rakjat (POETERA, meaning Center of People's Power) under four leaders, collectively known as <i>Empat Serangkai</i>: Ir. Soekarno, Mohammad Hatta, Ki Hajar Dewantara and K.H Mas Mansyur. The Japanese Military Government oversees and guides the group's vision and mission, and provides funding for its activities.</p>	<p>Keimin Bunka Shidosh (KBS) atau Pusat Kebudayaan, dibentuk oleh divisi <i>Sendenbu</i> (Informasi) pemerintahan Jepang dengan misi untuk memperbaiki strategi informasi publik yang berfokus pada pergerakan berbasis komunitas. KBS berpusat di Jakarta dan memiliki cabang di Bandung, Malang, Semarang dan Surabaya.</p> <p>Formation of Keimin Bunka Shidosh (KBS), or the Cultural Center, under the <i>Sendenbu</i> (Information) division of the Japanese Military Government. Its mission is to address the government's public information strategies, to give more focus to community engagement efforts. KBS is based in Jakarta, with branch offices in Bandung, Malang, and Semarang</p>	<p>Pelaksanaan cita-cita Asia Timur Raya dalam membangun infrastruktur seperti jalan, jembatan, rel kereta api dan landasan pesawat terbang diwujudkan dengan perekutan tenaga kerja yang kita kenal sebagai <i>romusha</i> (pekerja paksa). Diperkirakan sejumlah 4-10 juta orang di seluruh Asia Tenggara digerakkan sepanjang 1943-1945.</p> <p>To fulfill their ambition of a unified Great East Asia territory, the Japanese Military Government builds infrastructures—roads, bridges, train tracks, and air fields—using forced labor (<i>Romusha</i>), numbering around 4-10 million people in Java alone between 1943 and 1945. (4-10 million people across Southeast Asia, between 1943 and 1945)</p>
Dalam Pertempuran Tarakan – Kalimantan, tujuan utama dan pertama Jepang adalah menguasai 700 sumur minyak bumi, sumber daya penting untuk menaklukkan Hindia Belanda dalam misi mewujudkan Asia Timur Raya. Setelah bertempur sehari semalam, tentara KNIL menyerah kepada Jepang			
Pertempuran Laut Jawa I merupakan salah satu pertempuran penting di masa Perang Dunia II, ketika Angkatan Laut Jepang bertempur dengan ABDACOM (American, British, Dutch, Australian Command)			

1945		DEKOLONISASI / DECOLONIZATION			
Pengemboman kota Hiroshima & Nagasaki oleh Tentara Amerika Serikat menandai berakhirnya Perang Dunia II dan kemudian diikuti oleh penyerahan diri Jepang kepada Tentara Sekutu	The bombing of Hiroshima and Nagasaki by the US marks the end of World War II (in Asia). Leading to Japan surrendering to the Allied Forces.	Maret 1945, Pembentukan Badan Penyelidik Usaha Persiapan Kemerdekaan Indonesia (BPUPKI) untuk mempelajari semua hal penting terkait politik, ekonomi, tata usaha pemerintahan, kehakiman, pembelaan negara, lalu lintas, dan bidang-bidang lain yang dibutuhkan dalam usaha pembentukan negara Indonesia (<i>Asia Raya</i> , 29 April 1945).	Proklamasi Kemerdekaan Indonesia di kediaman Soekarno, Jalan Pegangsaan Timur No.56 yang disiarkan melalui jaringan Radio yang pada saat itu mencakup seluruh wilayah Hindia Belanda.	<i>Pelukis Front</i> dibentuk di Bandung dengan anggota Barli, Abedy, Sudjana Kerton dan Turkandi. Mereka aktif membuat gambar dari garis depan medan pertempuran pasca Proklamasi. Kelompok ini pernah mengadakan pameran di Tasikmalaya dan Yogyakarta	Setelah siaran Radio dihentikan pada tanggal 19 Agustus 1945, para tokoh yang sebelumnya mengoperasikan stasiun radio Jepang di enam kota yaitu Jakarta, Bandung, Purwokerto, Semarang, Jogjakarta, Surakarta menyelenggarakan rapat bertajuk Perjuangan Kita yang dipimpin oleh Dr. Abdulrahman Saleh dan kemudian mengukuhkan pendirian Radio Republik Indonesia, pada 11 September 1945.
March 1945. Establishment of Badan Penyelidik Usaha Persiapan Kemerdekaan Indonesia (BPUPKI), or The Investigating Committee for Preparatory Work for Independence, to study and investigate important issues—political, economy, government administration, judiciary, national defense, transportation and people mobility—and any other issues that must be addressed before declaring the independence of Indonesia (<i>Asia Raya</i> , 29 April 1945)		Proclamation of Indonesian Independence, on the courtyard of Soekarno's residence on Jalan Pegangsaan Timur no. 56. The declaration is broadcast, most prominently via radio that already has far-reaching coverage across the Dutch East Indies territory.	Establishment of <i>Pelukis Front</i> in Bandung, with members: Barli, Abedy, Sudjana Kerton and Turkandi. They create paintings from the frontlines, recording battles that occur post-Proclamation. The group organizes exhibitions of their works, among others, in Tasikmalaya and Yogyakarta.	The Japanese radio broadcast officially shuts down on 19 August 1945. Operators of Japanese radio bureaus in six cities—Jakarta, Bandung, Purwokerto, Semarang, Yogyakarta, and Surakarta—convene in a meeting called <i>Perjuangan Kita</i> (Our Struggle), chaired by Dr. Abdulrahman Saleh. This meeting results in the formation of Radio Republik Indonesia on 11 September 1945.	Establishment of Pusat Tenaga Pelukis Rakyat (PTPI), 20 October. Among its tasks, PTPI creates propaganda posters for the Ministry of Information and for Tentara Keamanan Rakyat (TKR).
		Kedatangan pasukan Inggris di Pulau Java	British troops land on Java Island	Kongres Pemuda Seluruh Indonesia diadakan di Alun-alun Utara Yogyakarta pada tanggal 10-11 November 1945 oleh badan-badan perjuangan pemuda dari berbagai wilayah di Indonesia	Youth movement organizations and groups from various regions in Indonesia attend Kongres Pemuda Seluruh Indonesia (Indonesia Youth Congress) at Alun-Alun Yogyakarta, 10-11 November 1945.

III. Konsolidasi (1942–1945)

BK bubar pada 1942 saat pendudukan Jepang. Kebijakan kebijakan pemerintah pendudukan Jepang yang ingin menciptakan sentimen anti-Barat mendapatkan tanggapan yang antusias dari para seniman. Pada 8 September 1942 berlangsung sebuah pameran karya seniman-seniman Indonesia berjudul Memenangkan Perang Asia Timur Raya.³⁴ Seniman-seniman yang terlibat antara lain adalah Agus Djajasuminta (1913–1994), Tan Liep Poen, Otto Djajasoentara (1916–2002), Cornel Simandjoentak (1921–1946), Emiria Soenassa (1891–1964), Kartono Yudhokoesomo (1926–1957), Moch. Iskandar, Basoeki Abdoolah (1915–1993), Affandi (1907 – 1990), Henk Ngantung (1921–1991), Siauw Tik Kwie (1913–1988), M. Roesdi, Tatang, Omar Basalamah (1909–1995), R. Goenadi, S. Yesso, Soekardji, Tan An, Djajengasmoro, dan Herbert Hutagalung (1917- 1942)

Bersama Ki Hadjar Dewantara, Mohammad Hatta dan Kyai Haji Mas Mansyur, Soekarno mendirikan Poesat Tenaga Rakjat (POETERA) pada 9 Maret 1943. Organisasi ini bertujuan menyatukan tenaga dan pikiran kaum nasionalis dan intelektual untuk melawan kekuatan Sekutu. S. Sudjojono dan Affandi ditunjuk sebagai pemimpin biro kebudayaan yang salah satu kegiatannya adalah penyelenggaraan pameran-pameran. Dengan dukungan POETERA, sejumlah pelukis Indonesia, antara lain Kartono Yudhokusumo (1924–1957), Affandi, Basuki Abdullah, Emiria Soenassa dan pelukis Bali, I Nyoman Ngendon (1906–1946), mulai diberi kesempatan untuk berpameran tunggal—sesuatu yang tak pernah dilakukan oleh BK.

Peran S. Sudjojono sebagai penyelia dan pengagas pameran-pameran POETERA sangat penting. Dalam suratnya kepada Sanento Yuliman pada 1980, S. Sudjojono mengemukakan: ‘Dalam hati saya selalu bilang: ku-bombardir kalian semua dengan exposisi-exposisiku yang terus menerus. Teman-teman akan memihak aku dan aku banyak ide.’³⁵ Pada Mei 1943 POETERA juga menaja pameran seni rupa yang menampilkan karya-karya enam puluh seniman Indonesia. Kegiatan-kegiatan POETERA berdampak pada munculnya sejumlah seniman muda, seperti Hendra Gunawan (1918–1983), Henk Ngantung dan Mochtar Apin (1923–1994).

Arah kebijakan baru kesenian pemerintah kolonial Jepang juga diwujudkan melalui pendirian Keimin Bunka Shidoshō (KBS) atau Kantor Poesat Keboedajaan pada April 1943 sebagai ‘pengganti’ sistem yang dijalankan oleh NIK dan Politik Etis pemerintah Hindia Belanda. KBS memiliki tujuan untuk menyesuaikan kebudayaan Indonesia dengan cita-cita membangun masyarakat Asia Timur Raya. Jepang melancarkan propaganda untuk melenyapkan segala bentuk seni budaya Barat dan mengangkat seni budaya tradisi yang berkepribadian asli Indonesia. Sikap anti-Barat ini cukup eksplisit dalam deklarasi Keimin Bunka Shidoshō yang berbunyi: ‘Menghapus kebudayaan Barat serta faham ‘kesenian untuk kesenian’ yang sekali-kali tidak cocok dengan sifat ke-Timuran. Amerika, Inggris, dan Belanda yang mencipta kebudayaan Barat yang berdasarkan demokrasi, menjadi musuh kita. Oleh karena itu kami berpendapat bahwa membangun kebudayaan Timur itu menjadi pokok untuk memajukan bangsa Asia Timur Raya.’³⁶

Kantor KBS dibuka di lima kota: Jakarta, Bandung, Semarang, Surabaya dan Malang. Dalam KBS pembagian divisi kerja berdasarkan spesialisasi bidang seni (seni rupa, musik, sastra, drama dan film) mulai diperkenalkan. Agoes Djajasoeminta (1913–1994) ditunjuk sebagai kepala divisi seni rupa di bawah supervisi seniman-seniman Jepang, Ono Saseo (1905 – 1954), Kono Takashi (1906–1999) dan Sei Yamamoto.³⁷ Sementara Emiria Soenassa, satu-satunya seniman perempuan yang aktif pada masa itu, tercatat sebagai sekretaris.³⁸ KBS menjadi pusat pelatihan untuk para seniman muda, termasuk Kusnadi (1921–1997), Nashar (1928–1994), Trubus (1926–1966), Zaini (1926–1977) dan Sjahri di bawah bimbingan para senior mereka.³⁹

Pertundukan Seni Loekis Kehidoepan Djawa Baroe boleh disebut sebagai salah satu pameran tonggak dalam sejarah KBS. Pameran yang menandai peresmian program pertama KBS itu diselenggarakan di Jakarta pada 29 April–8 Mei 1943 dengan menampilkan karya-karya Emiria Soenassa, Basuki Abdullah, Otto Djajasoentara, Agoes Djajasoeminta, S. Sudjojono dan Kartono Yudhokusumo.⁴⁰ Istimewanya penyelenggaraan pameran ini tercermin pada penerbitan biografi singkat dan foto-foto para seniman di depan karya masing-masing dalam majalah Djawa Baroe. Pameran ini mulai dikelilingkan ke Malang, Surabaya, Solo dan Bandung, selama empat bulan berturut-turut dengan tambahan karya-karya sejumlah seniman lain pada setiap persinggahannya, termasuk Sudjana Kerton (1922–1994) dan Basuki Resobowo (1916–1993).⁴¹ Total pengunjung pameran tercatat lebih dari 100.000 orang.⁴²

34. Imam Boechori Zainuddin, Latar Belakang, Sedjarah Pembinaan dan Perkembangan Seni Lukis Indonesia Modern (1935-1950), skripsi sarjana (tidak diterbitkan)

(Bandung: Institut Teknologi Bandung, 1966), 36.

35. Surat S. Sudjojono kepada Sanento Yuliman, April–Mei 1980. Arsip keluarga Sanento Yuliman.

36. Haryadi Soeadi, 2011.

37. Some Propaganda for Propaganda, makalah Aminudin TH Siregar untuk diskusi di Selasar Sunaryo Art Space, 2008.

38. Heidi Arbuckle, Performing Emiria Sunassa, Reframing the Female Subject in Post/colonial Indonesia, doctorate dissertation, Asia Institute and the Department of History,

Gender Studies, University of Melbourne, 2011, 90.

39. Holt, op. cit., 198

40. Djawa Baroe, 1943

41. Zainuddin, op. cit., 41.

42. Clark, op. cit.

III. Consolidation (1942–1945)

BK was disbanded in 1942, when Japan began their occupation of Indonesia. The policies imposed by the Japanese occupying government, which were aimed at creating anti-Western sentiment, received enthusiastic responses from local artists. The first exhibition of works by Indonesian artists in the Japanese colonial period Memenangkan Perang Asia Timur Raya (To Win the Greater East Asia War) was held on 8 September 1942.³⁴ Exhibiting artists included Agus Djajasuminta (1913–1994), Tan Liep Poen, Otto Djajasoentara (1916–2002), Cornel Simandjoentak (1921–1946), Emiria Soenassa (1891–1964), Kartono Yudhokoesomo (1926–1957), Moch. Iskandar, Basoeki Abdullah (1915–1993), Affandi (1907–1990), Henk Ngantung (1921–1991), Siauw Tik Kwie (1913–1988), M. Roesdi, Tatang, Omar Basalamah (1909 – 1995), R. Goenadi, S. Yesso, Soekardji, Tan An, Djajengasmoro, and Herbert Hutagalung (1917- 1942)

Together with Ki Hadjar Dewantara, Mohammad Hatta and Kyai Haji Mas Mansyur, Soekarno established POETERA (Poesat Tenaga Rakjat) on 9 March 1943. The organization’s aim was to unify the strength and intellect of nationalists and scholars under one banner in their fight against the Allied forces. S. Sudjojono and Affandi were appointed to lead its cultural bureau which was responsible for organizing exhibitions. With the support of POETERA, a number of Indonesian painters—including Kartono Yudhokusumo (1924–1957), Affandi, Basuki Abdullah, Emiria Soenassa, and the Balinese painter I Nyoman Ngendon (1906–1946)—were given the chance to mount solo exhibitions, a privilege that BK never afforded to ‘local artists’.

S. Sudjojono’s role as ‘manager’ and initiator of the many exhibitions by POETERA was essential. In a letter to Sanento Yuliman, written in 1980, he stated: ‘In my heart I have always said: I will bombard all of you continuously with my expositions. My friends will support me and I have many ideas.’³⁵ In May 1943, POETERA sponsored an art exhibition of sixty Indonesian artists. POETERA’s activities led to the emergence of a number of young artists, such as Hendra Gunawan (1918–1983), Henk Ngantung and Mochtar Apin (1923–1994).

The direction of new policies of the Japanese occupying government was also manifested in the establishment of Keimin Bunka Shidoshō (KBS, or Poesat Keboedajaan, or the Cultural Center) in 1943 as a ‘replacement’ of the system

34. Imam Boechori Zainuddin, Latar Belakang, Sedjarah Pembinaan dan Perkembangan Seni Lukis Indonesia Modern (1935 - 1950), graduate thesis (unpublished), Bandung: Institut Teknologi Bandung, 1966, p. 36.

35. Letter from S. Sudjojono to Sanento Yuliman, April–May 1980. Sanento Yuliman family archive.

36. Haryadi Soeadi, 2011.

37. Some Propaganda for Propaganda, paper by Aminudin TH Siregar presented at a discussion at Selasar Sunaryo Art Space, 2008.

38. Heidi Arbuckle, Performing Emiria Sunassa: Reframing the Female Subject in Post/colonial Indonesia, doctorate dissertation, Asia Institute and the Department of History, Gender Studies, University of Melbourne, 2011, p. 90.

39. Holt, op. cit.; 198

40. The magazine Djawa Baroe, 1943

41. Zainuddin, op. cit.; p. 41.

42. Clark, notes on Sudjana, 2013, op. cit.

43. S. Sudjojono, letter to Sanento Yuliman, 1980.

previously enforced by the Dutch colonial government through NIK and the Dutch Ethical Policy. KBS wanted to align Indonesian culture with its wider vision of a unified Greater East Asia Sphere. The Japanese launched a series of propaganda to erase all forms of Western art and culture, replacing them with an image that was more reflective of a true Indonesian character. This anti-West stance was quite explicitly stated in the declaration of Keimin Bunka Shidoshō: ‘To erase Western culture and the ‘art for art’s sake’ creed that do not fit with the Eastern character. The Americans, English, and Dutch created Western culture based on democracy, and they are our enemy. Therefore, we are of the opinion that building an Eastern culture is one of the pillars that can support the advance of the Great East Asia territory.’³⁶

KBS opened its offices in five cities: Jakarta, Bandung, Semarang, Surabaya and Malang. It introduced a system where artists were divided based on their specialization (visual arts, music, literature, performing arts, and film). Agus Djajasuminta (1913–1994) was appointed to lead the visual art division under the supervision of Japanese artists Ono Saseo (1905–1954), Kono Takashi (1906–1999) and Sei Yamamoto.³⁷ Meanwhile Emiria Soenassa, the only active female artist at the time, was the organization’s secretary.³⁸ KBS became a training ground for young artists, including Kusnadi (1921–1997), Nashar (1928–1994), Trubus Soedarsono (1926–1966), Zaini (1926–1977) and Sjahri who all flourished under the guidance of their seniors.³⁹

Pertundukan Seni Loekis Kehidoepan di Djawa Baroe is an exhibition milestone in the history of KBS. The exhibition, which also marked KBS’s inaugural program, was held in Jakarta between 29 April–8 May 1943, presenting works by Emiria Soenassa, Basuki Abdullah, Otto Djajasoentara, Agus Djajasuminta, S. Sudjojono and Kartono Yudhokusumo.⁴⁰ The exhibition’s unique approach could be seen in their decision to publish the artists’ short biographies in the magazine Djawa Baroe, along with photos of each artist in front of their works. The exhibition traveled to Malang, Surabaya, Solo and Bandung, for four consecutive months, and they added works by other artists to the roster at every stop, including works by Sudjana Kerton (1922–1994) and Basuki Resobowo (1916–1993).⁴¹ In total, the exhibition drew more than 100,000 visitors.⁴²

There are arguments and opinions that place POETERA and KBS as opposite factions—as representations of the ‘people’ and the ‘Japanese Occupying Government’,⁴³ respectively—however, both organizations were comparably instrumental in

Meskipun ada pendapat yang menempatkan POETERA dan KBS secara berseberangan—masing-masing sebagai representasi ‘rakyat’ dan ‘pemerintah kolonial Jepang’⁴³— keduanya adalah organisasi penting yang semakin memaparkan tradisi pameran. Dampak penting lainnya adalah kesadaran baru di kalangan seniman tentang organisasi kesenian yang terstruktur dan munculnya seniman-seniman yang bekerja secara resmi dalam organisasi yang terafiliasi dengan struktur politik.⁴⁴ Dibandingkan dengan pameran-pameran di BK yang cenderung eksklusif, pameran-pameran pada masa ini lebih terbuka luas untuk publik.

Harus diakui bahwa misi mendasar pemerintah pendudukan Jepang untuk menggunakan pameran seni rupa sebagai propaganda. Pada masa ini pula seniman Jepang Saseo Ono mulai memperkenalkan gambar-gambar atau graffiti di ruang-ruang publik sebagai bagian dari kampanye militer. Untuk sebagian seniman, agenda-agenda tersembunyi pemerintah Jepang itu menimbulkan dilema.⁴⁵ Di sisi lain, kebijakan politik kesenian yang berbau propaganda pada akhirnya menguatkan realisme.⁴⁶ Pada masa Revolusi (1946-1950) realisme menjadi semakin dominan oleh karena kepentingan pemerintah nasional Indonesia di bawah Presiden Soekarno yang condong pada kesenian yang ‘revolusioner’.

fostering a tradition of exhibitions in Indonesia. They were able to nurture a new awareness among artists about structured art organizations, which even led some artists to work formally with politically-affiliated organizations.⁴⁴ Compared to BK-era exhibitions, which tended to be exclusive in scope and audience, the exhibitions during this period were generally open to the public in a wider sense.

The Japanese Occupying Government’s foremost intention was to use art exhibitions as propaganda. In this period Japanese artist Ono Saseo, who was influential to artists of the time began using graffiti in public places as a means of military campaign. For some artists, the covert agendas were a source of a burgeoning dilemma.⁴⁵ As a consequence, the politics of using art that tended toward propaganda had strengthened the agenda of Realism.⁴⁶ During the War of Independence (1946-1950), Realism grew to be even more dominant because of the interests shown by the national government, under President Sukarno, that favored ‘revolutionary (or revolution-themed)’ art.

43. S. Sudjono, surat kepada Sanento Yuliman, 1980.

44. Siregar, 2008, op. cit., 9.

45. Holt, loc. cit.

46. Siregar, loc. cit.

44. Siregar, 2008, op. cit., p. 9.

45. Holt, loc. cit.

46. Siregar, loc. cit.

Seni, Revolusi, dan Dekolonisasi

Art, Revolution, and Decolonization

Pameran-pameran pada masa ini diwarnai perjuangan mempertahankan kemerdekaan seraya menentukan arah budaya Indonesia

The exhibitions of this period were characterized by themes of the Revolution, where artists were involved in the efforts to defend Indonesia's independence while also trying to influence the direction of an Indonesian culture.

Pameran keliling *Gaboengen Peloekis Tasikmalaja* dengan Affandi sebagai salah satu pendirinya.
Touring exhibition by the Group *Gaboengen Peloekis Tasikmalaja* (Union of Tasikmalaja Painters), with Affandi as one of its founders

Seniman Indonesia Moeda (SIM) dibentuk di Madiun dengan pengawasan dan dana dari Departemen Penerangan dan Sekretariat Menteri Negara Oeroesan Pemoeda untuk mendokumentasikan perjuangan Indonesia. Banyak pelukis, di antaranya Dullah, belajar melukis dari S. Soedjojono dan kawan-kawan di sanggar ini.
Seniman Indonesia Moeda (SIM) was founded in Madiun under the supervision and funded by the Informations Department and the Ministry of Youth Affairs to document the Indonesian struggle for independence. Many painters of the time, amongst whom Dullah, learned to paint from S. Soedjojono and friends in the group.

Pada Mei 1946 Biro Perdjoeangan didirikan di bawah Kementerian Pertahanan untuk menggabungkan laskar-laskar dari berbagai daerah di Indonesia.

May 1946, Biro Perdjoeangan (The Bureau of Revolution) was established under the Indonesian Ministry of Defence to unite various militias from different parts of Indonesia.

Pameran keliling Seniman Indonesia Muda
Seniman Indonesia Muda organise a touring exhibition.

1946
Ibukota Republik Indonesia pindah ke Yogyakarta
The Indonesian capital moves to Yogyakarta.

Sanggar Masyarakat pimpinan Affandi kemudian berganti nama menjadi Seniman Indonesia Moeda (SIM). SIM dibentuk dengan supervisi dan dana dari Menteri Informasi untuk mendokumentasikan perjuangan Indonesia, dan menjadi wadah pelukis, sastrawan dan musisi. Pelukis Dullah belajar melukis dari S. Sudjojono di sanggar ini
Renaming of Sanggar Masyarakat to Seniman Indonesia Moeda (SIM). The Ministry of Information supervises and funds SIM's work to document the Indonesian revolution to become an association for painters, writers, and musicians. The painter Dullah studied painting from S. Sudjojono at this studio.

Upaya diplomasi kedaulatan Indonesia dari Belanda antara lain dilakukan melalui Perjanjian Linggarjati, Indonesia diwakili Dr. A. K Gani, Susanto Tirtoprojo, Sutan Sjahir dan Mohaman Roem, Belanda Van Pool, Prof. Schermerhorn, De Boer ditengahi oleh Kerajaan Inggris Lord Killearn

Linggarjati Conference is part of a series of diplomatic efforts to gain recognition of Indonesian sovereignty from the Dutch. Indonesia's delegation include Dr. A. K Gani, Susanto Tirtoprojo, Sutan Sjahir and Mohaman Roem, the Dutch is represented by Van Pool, Prof. Schermerhorn, De Boer, and mediated by the British, represented by Lord Killearn.

Pada bulan Mei 1946 Biro Perdjoeangan didirikan dibawah menteri Pertahanan, menggabungkan laskar-laskar dari berbagai daerah di Indonesia

May 1946, Biro Perdjoeangan (bureau of the revolution) is established under the Ministry of Defense, to unite various troops and militia from different parts of Indonesia

1947

Agresi Militer I / Clash I, upaya Belanda kembali menduduki Indonesia
First Military Aggression / Clash I – the Dutch's effort to recolonize Indonesia.

Bahasa Indonesia mulai menggunakan ejaan Republik, atau ejaan Suwandi
Republic Spelling (*Suwandi Spelling*) is adapted as the formal form of Indonesian language.

Hendra Gunawan dan Affandi keluar dari SIM dan mendirikan Sanggar Pelukis Rakyat (PR), yang antara lain berjasa menumbuhkan praktik seni patung

Hendra Gunawan and Affandi left SIM to establish Sanggar Pelukis Rakyat (PR). PR plays an important role in the development of sculpture as a branch of modern art in Indonesia.

Balai Universiter Pendidikan Guru Gambar didirikan (*Universitaire Leergang voor de Opleiding van Teekenleraren*, kemudian menjadi FSRD-ITB) di bandung sebagai lembaga pendidikan tinggi seni rupa pertama di Indonesia.

The establishment of Balai Universiter Pendidikan Guru Gambar (Academy for Art Teachers, later becoming the Art & Design Department of ITB) in Bandung as the first higher education institution for art in Indonesia

Pameran bersama PR dan SIM berbarengan dengan Kongres Kebudayaan I di Magelang
Joint exhibition of artists from Pelukis Rakyat and SIM, to coincide with the Kongres Kebudayaan I (First Indonesian Cultural Congress) in Magelang.

Sanggar Pelukis Rakyat pameran bersama seni patung modern di Pendopo Wetan Museum Sono Budoyo Yogyakarta.
Sanggar Pelukis Rakyat holds a group exhibition showing modern sculpture works, at Pendopo Wetan Museum Sono Budoyo, Yogyakarta.

1948

Kongres Kebudayaan pertama diselenggarakan di Magelang.
The first Cultural Congress is held in Magelang.

Yayasan STICUSA Hindia Belanda didirikan oleh tokoh-tokoh yang menginginkan agar persahabatan terjalin antara Belanda dan Indonesia, pasca kemerdekaan. Yayasan ini memberikan beasiswa dan dana untuk kerjasama kebudayaan.

Establishment of STICUSA Hindia Belanda Foundation to establish a tie of friendship between Indonesia and the Netherlands after Independence. The foundation grants scholarships and funding for cultural cooperation.

Desember 1948

Agresi Militer II / Clash II, upaya Belanda berikutnya untuk menjajah Indonesia kembali
Second Military Aggression / Clash II – the Dutch's effort to recolonize Indonesia.

Perjanjian Renville, di atas kapal USS Renville milik Amerika Serikat pada tahun 1947. Para perwakilan perundingan adalah Amir Sjarifudin dan Johannes Leimenna (Indonesia), dengan Kolonel KNIL Abdulkadir Widjoatmojo (Belanda)

The Renville Conference is held on USS Renville of the United States. Amir Sjarifudin and Johannes Leimenna represent Indonesia in the negotiations, with KNIL Colonel Abdulkadir Widjoatmojo representing the Netherlands.

1949

Belanda Menduduki Yogyakarta
March 1949, The Dutch occupies Yogyakarta

Soevereiniteitsoverdracht (penyerahan kedaulatan) ditandatangani di Istana Dam, Amsterdam oleh Kerajaan Belanda.
Signing of *Soevereiniteitsoverdracht* (Transfer of sovereignty at Dam Palace, Amsterdam by the Kingdom of the Netherlands).

Pengakuan Kedaulatan Indonesia oleh Belanda
The Dutch recognizes Indonesia's sovereignty and independence.

Lembaga Kebudayaan Rakyat (LEKRA), organisasi seni budaya yang berada dalam naungan Partai Komunis Indonesia (PKI) didirikan di Jakarta

Establishment of Lembaga Kebudayaan Rakyat (LEKRA) – an art and culture organization under the Indonesian Communist Party—in Jakarta.

Setelah Seniman Indonesia Muda

Pameran St. Lucas Gilde, dilakukan bersama dengan Konferensi Organisasi Buruh Internasional (ILO)
St Lucas Guild holds an exhibition to coincide with ILO (International Labour Organisation) conference.

IV. Seni, Revolusi, dan Dekolonisasi (1946–1950)

Pada masa pasca-Kemerdekaan, para seniman dihadapkan pada struktur masyarakat baru yang tengah mengalami transisi karena ikatan baru yang disebut negara-bangsa. Mereka dihadapkan pada tantangan untuk mendapatkan tempat berdiri yang ajek seraya menggantungkan cita-cita dan imajinasi mereka tentang praktik seni yang otonom di satu pihak dan nasionalisme sebagai paradigma baru di pihak lain. Selama ini catatan-catatan sejarah telah menjelaskan bagaimana berbagai aktivitas artistik pada masa ini diwarnai secara kuat oleh semangat revolucioner untuk ‘mempertahankan kemerdekaan’.⁴⁷ Masa ini ditandai dengan pameran-pameran yang diprakarsai oleh kelompok-kelompok seniman, sekaligus perluasan peran seniman sebagai perekam peristiwa-peristiwa bersejarah, termasuk peperangan atau perundingan-perundingan antarnegara dalam rangka pengakuan kedaulatan Indonesia.

Misalnya, sebuah pameran dilangsungkan oleh kelompok Pelukis Front pada 1946 di Tasikmalaya sebagai tanggapan langsung atas peristiwa Bandung Lautan Api. Pameran ini menampilkan antara lain lukisan-lukisan Sudjana Kerton, Hendra Gunawan (1918–1983), Barli Sasmitawinata (1921–2007), dan Iwa Koestiwia, sekaligus merupakan kegiatan penggalangan dana untuk Palang Merah.⁴⁸ Atas inisiatif Soekarno, pameran itu lantas dikelilingkan ke kota-kota lain, termasuk Yogyakarta di mana pembukaannya ditandai dengan penggantian pita oleh Ibu Negara Fatmawati.

Pada 1946 S. Sudjojono mendirikan Seniman Indonesia Muda (SIM) di Madiun. Pada tahun berikutnya ia memindahkan markasnya ke Solo, lalu ke Yogyakarta. Pada 1947, Affandi dan Hendra Gunawan, yang memutuskan berpisah jalan dengan Sudjojono di SIM, mendirikan Pelukis Rakyat (PR) juga di Yogyakarta. Oleh karena dinamika dua kelompok seniman ini, Yogyakarta menjadi kota yang mulai marak dengan pameran-pameran seni rupa. Pemindahan ibu kota negara pada 4 Januari 1946 ke Yogyakarta adalah latar besar yang juga mendorong terjadinya perubahan ini.

Pada 1946 Hendra Gunawan menggelar pameran tunggalnya yang pertama di gedung Komite Nasional Indonesia, Yogyakarta. Soekarno, yang diundang untuk membuka pameran tersebut, dikejutkan oleh sebuah ‘pertunjukan’ yang dirancang oleh Hendra yang meminta sekelompok gelandangan untuk berdiri berjajar sepanjang jalan menuju pintu masuk ruang pamer, menyambut sang presiden.⁴⁹ Aktivitas Hendra

dan seniman-seniman PR mencakup pelatihan melukis untuk anak-anak di Sentulredjo dan Taman Sari, yang hasilnya sering dipamerkan.⁵⁰

PR juga merintis pelatihan membuat patung. Affandi mulai mengembangkan patung-patung figuratif yang berkarakter ekspresif. Pada 1948 PR mengadakan pameran seni patung sebagai cabang baru seni rupa di Indonesia di Pendopo Timur Sonobudoyo, Yogyakarta.⁵¹ Ketika itu teknik mematung dengan pengecoran logam belum dikenal. Seniman-seniman seperti Hendra, Trubus dan Rustamadji (b. 1921-X) menggunakan material seadanya seperti tanah liat dan batu andesit yang biasanya digunakan oleh para pengrajin lokal untuk membuat nisan. Slogan terkenal mereka adalah ‘Seni untuk Rakyat’.

Pendirian SIM di Madiun tergolong bersejarah jika dikaitkan dengan populernya istilah ‘sanggar’ yang hingga hari ini masih digunakan untuk menyebut ruang di mana sekelompok seniman berlatih dan bekerja bersama.⁵² Di sanggar SIM, selain belajar melukis di bawah bimbingan Sudjojono, para seniman juga banyak memproduksi karya-karya pesanan. Ketika Wikana diangkat menjadi Menteri Negara Urusan Pemuda (1946–1948) dalam kabinet Amir Sjarifuddin, SIM menjadi sanggar yang paling sibuk memproduksi poster-poster propaganda dan plakat pesanan pemerintah, misalnya untuk perundingan Linggarjati pada 1946.⁵³

Sudjojono memindahkan basis kegiatan SIM ke Solo pada 1947 karena sanggar tersebut ditarik secara resmi menjadi bagian dari Biro Perjuangan untuk urusan propaganda dan pengelolaan semangat massa yang dipimpin oleh Mayor Jenderal TNI Djoko Suyono. Dalam catatan Mia Bustam, oleh karena dianggap sebagai bagian dari kegiatan-kegiatan pemerintah dan militer, markas SIM di Solo bahkan ‘dikawal’ oleh laskar bersenjata yang berjumlah 250 orang di bawah pimpinan Mayor Sugiri.⁵⁴

Dalam kesaksian pelukis Sriadi Soedarsono (lahir 1931), yang pernah bergabung dengan Sudjojono semasa di Solo, seniman-seniman SIM beberapa kali menyelenggarakan pameran-pameran di kantor Biro Perjuangan di Yogyakarta, termasuk pameran tunggal Suromo Darposawego (1919–2003) —salah seorang mantan anggota Persagi. Pameran Suromo menampilkan gambar-gambar evakuasi terakhir bala tentara Jepang di Pulau Rempang dan Galang.⁵⁵ Sayangnya, ketika terjadi Agresi Militer 1948, semua karya seni dan dokumen-dokumen SIM yang disimpan di Biro Perjuangan habis terbakar. Setelah revolusi fisik mereda, SIM masih sempat menyelenggarakan pameran bersama, antara lain Seteleng

47. Clark, 1998, 248.

48. Astri Wright, Soul, Spirit and Mountain, *Preoccupations of Contemporary Indonesian Painters* (New York: Oxford University Press, 1994), 86.

49. Mikke Susanto, Bung Karno, Kolektor & Patron Seni Rupa Indonesia (Yogyakarta: DictiArtLab, 2014), 307.

50. Kusnadi, Periode Revolusi Fisik Kemerdekaan, dalam Kusuma-Almadja et. al., op. cit., 94

51. *ibid.*

52. Sudjojono pernah menyatakan [...] kata ‘sanggar’ saya yang menemukan ketika di Madiun; itu disebabkan karena saya mencari arti kata ‘studio’ itu apa, tapi terus ingat kata sanggar itu bahasa Jawa kuno yang artinya tempat orang bersemadi. [...] Kalau begitu kita pakai saja; sebab buat saya dari itu saya tidak cocok dengan sebutan ‘bengkel’ untuk orang melukis. [...] sebab ‘sanggar’ sebagai tempat melukis dengan pemikiran: dalam seni lukis, bagaimanapun kasarnya orang itu, joroknya orang itu, dia memikirkan keindahan, memikir kebatinan dan banyak sedikitnya dia melakukan semedi.’ Lihat Siregar, 2010, op. cit., 26.

53. Jim Supangkat, Sriadi dan Seni Rupa Indonesia (Jakarta: Art1 Museum, 2012), 80–84; baca juga Mia Bustam, op.cit.

54. Mia Bustam, op. cit., 106.

55. Wawancara dengan Sriadi Soedarsono, Juni 2015.

IV. Art, Revolution, and Decolonization, (1946–1950)

Post-Independence, artists were faced with a new social structure in the transition into a new nation-state. They were faced with the challenge of finding a stable platform while balancing their dreams and imagination for an autonomous art practice on one hand, and nationalism as a new paradigm on the other hand. Historical accounts explain how art activities in this period were still strongly oriented toward the defense of their hard-won independence.⁴⁷ This period saw exhibitions initiated by artists' groups, and the expansion of the artists' role as chroniclers of historical events, including wars, battles, multi-lateral negotiations and international conferences, and all other efforts to secure recognition of Indonesia's sovereignty over its territories.

For instance, an exhibition was mounted by Pelukis Front (Painters' Front) in 1946 in Tasikmalaya as a direct response to Bandung Lautan Api. The exhibition featured paintings by Sudjana Kerton, Hendra Gunawan (1918–1983), Barli Sasmitawinata (1921–2007) and Iwa Koestiwia; the occasion was also used to raise funds for the Red Cross.⁴⁸ On Sukarno's initiative, the exhibition was then taken to various other cities, including Yogyakarta, where it was opened by First Lady, Fatmawati.

In 1946, S. Sudjojono founded Seniman Indonesia Muda (SIM, Young Indonesian Artists) in Madiun. The next year, he moved their headquarters first to Solo, then to Yogyakarta. In 1947, Affandi and Hendra Gunawan, who had separated from Sudjojono (and) SIM, established Pelukis Rakyat (PR, People's Painters), also in Yogyakarta. Because of the two artist groups, Yogyakarta gradually saw an increase of art exhibitions. The decision to move the Indonesian capital city to Yogyakarta on 4 January 1946 was another important influence on this change.

In 1946, Hendra Gunawan presented his first solo exhibition at the Komite Nasional Indonesia building in Yogyakarta. Sukarno, who was there to open the exhibition, was given a surprise ‘performance’ that Hendra had planned, involving a group of homeless people standing along the path leading up to the entrance to the exhibition hall; they were there to greet the president.⁴⁹ Hendra and the artists at PR also held painting workshops for children in Sentulredjo and Taman Sari, frequently holding exhibitions of these children's works.⁵⁰

47. Clark, 1998, p. 248.

48. Astri Wright, Soul, Spirit and Mountain, *Preoccupations of Contemporary Indonesian Painters*, New York: Oxford University Press, 1994, p. 86.

49. Mikke Susanto, Bung Karno, Kolektor & Patron Seni Rupa Indonesia, Yogyakarta: DictiArtLab, 2014, p. 307.

50. Kusnadi, Periode Revolusi Fisik Kemerdekaan, dalam Kusuma-Almadja et. al., op. cit., p. 94

51. *ibid.*

52. Sudjojono once said [...] I came to the word sanggar in Madiun when I was looking to find a definition for ‘studio’, when I remembered that sanggar is an Old Javanese word for ‘a place to meditate’. [...] Why not use it; because personally, I am not so happy to use bengkel (workshop) to describe the place where people paint. [...] sanggar is a place where people paint with thought; with painting, however rough the person, however dirty the person, if he thinks about beauty, thinks about the soul, then he is more or less performing some sort of meditation.’ See Siregar, 2010, op. cit.; p. 26.

53. Jim Supangkat, Sriadi dan Seni Rupa Indonesia, Jakarta: Art1 Museum, 2012, pp. 80–84, see also: Mia Bustam, op.cit.

54. Mia Bustam, op. cit., p. 106.

55. An interview with Sriadi Soedarsono, June 2015.

PR also pioneered sculpture-making courses. Affandi began to develop figurative-style sculptures with expressive characteristics. In 1948, PR held a sculpture exhibition at Pendopo Timur Sonobudoyo, Yogyakarta, emphasizing sculpture as a new branch of art in Indonesia.⁵¹ At the time, metal-cast sculpture was virtually unknown. Artists like Hendra, Trubus and Rustamadji (b. 1921) used whatever materials were immediately available to them, like clay or andesite stone commonly used to make tombstones. Their most famous slogan was ‘Seni untuk Rakyat’ or Art for the People.

The founding of SIM in Madiun (1946) was historic, in connection to the use of the term ‘sanggar’, which is still used to this day to refer to a studio setting where a group of artists practice and work together in the same space.⁵² At SIM's sanggar, artists painted under S. Sudjojono and friend's guidance, they also worked on many commissions. When Wikana was appointed Minister of Youths (1946–1948) in Amir Sjarifuddin's cabinet, SIM became a studio deeply involved in the production of propaganda posters and placards for the government, such as for the Linggarjati conference in 1946.⁵³

S. Sudjojono moved SIM's activities to Solo in 1947 because the sanggar was officially absorbed as part of Biro Perdjoeangan (Bureau of the Revolution) for the purpose of propaganda and mass mobilization, under the direction of Major General of the Armed Forces Djoko Suyono. Mia Bustam noted that because its activities were considered a military and government operation, SIM's headquarters in Solo had 250 armed ‘guards’ under Major Sugiri.⁵⁴

According to the painter Sriadi Soedarsono (b. 1931), who worked with S. Sudjojono in Solo, SIM artists held several exhibitions at the Biro Perjuangan offices in Yogyakarta, including a solo exhibition of works by Suromo Darposawego (1919–2003) —an ex-PERSAGI member. Suromo's exhibition showed images of the final evacuation of Japanese soldiers from the Islands of Rempang and Galang.⁵⁵ Unfortunately, due to the first policing action of the Dutch (also known as Agresi Militer 1948), all of SIM's artworks and documents kept at the Bureau were destroyed in a fire. Once the Physical Revolution cooled off, SIM was able to resume holding group exhibitions, including Steleng Seniman Indonesia Muda at Senisono, Yogyakarta (17–21 January 1950), which presented 23 paintings by S. Sudjojono, Soedibio (1912–1980), Kartono Yudhokusumo Ramli, Rusli (1916–2005), Mohamad Hadi, Abdul Salam (d. 1987), Dullah (1919–1996) and Harijadi Sumadidjaja

Seniman Indonesia Muda di gedung Seni Sono, Yogyakarta (17–21 Januari 1950), yang menampilkan 23 lukisan karya S. Sudjojono, Soedibio (1912–1980), Kartono Yudhokusumo Ramli, Rusli (1916–2005), Mohamad Hadi, Abdul Salam (XXXX–1987), Dullah (1919–1996) dan Harijadi Sumadidjaja (1919–1997). Tema-tema seputar perang dan revolusi fisik masih sangat menonjol dalam pameran yang didanai oleh Usaha Kementerian Penerangan Republik Indonesia itu.

Sementara di Bandung, pameran-pameran lebih banyak digerakkan oleh kelompok-kelompok seniman yang tidak terafiliasi langsung dengan badan-badan pemerintah, seperti St. Lucas Guild, Jiva Mukti dan Sanggar Seniman. St. Lucas Guild didirikan pada 1948 dan beranggotakan seniman-seniman Indonesia, Eropa dan Indo-Eropa yang tinggal di Bandung. Sampai 1951 mereka telah menyelenggarakan lima kali pameran bersama.⁵⁶ St. Lucas Guild membubarkan diri pada 1953 ketika seluruh anggota Belandanya meninggalkan Indonesia karena makin beratnya tekanan dari kaum komunis, dan terlebih lagi oleh sebab diberlakukannya kebijakan Zwarte Sinterklaas oleh Soekarno pada 1957.⁵⁷ Sebelum bubar, pada Desember 1950 St. Lucas Guild sempat mengadakan sebuah pameran besar dalam rangka menyambut konferensi Organisasi Buruh Internasional (ILO) di gedung Yayasan Pusat Kebudayaan, Bandung. Sejumlah pelukis dari Prancis dan Myanmar, mewakili ILO juga berpartisipasi dalam pameran ini. Lukisan-lukisan mereka memperlihatkan tema dan gaya yang beragam, dari ekspressionisme, impresionisme, naturalisme hingga kubisme.⁵⁸

(1919–1997). Works on the theme of war and revolution made up the bulk of this exhibition, which was funded by the Ministry of Information.

In Bandung, however, exhibitions were mostly organized by artist groups not directly affiliated with the government, such as St. Lucas Guild, Jiva Mukti and Sanggar Seniman. St. Lucas Guild was founded in 1948, comprised of Indonesian, European, and Indo-European artists living in Bandung. Until 1951, they held five group exhibitions.⁵⁶ St. Lucas Guild broke up in 1953 when all of its Dutch members left Indonesia under immense pressure from the Communists, and later due to Sukarno's Zwarte Sinterklaas policy in 1957.⁵⁷ Before their termination, St. Lucas Guild held a large exhibition in December 1950, to commemorate the International Labor Organization (ILO) conference, at Gedung Yayasan Pusat Kebudayaan in Bandung. A number of painters from France and Myanmar, representing ILO, also participated in this exhibition. Their paintings demonstrate diverse themes and styles, from expressionism, impressionism, naturalism to cubism.⁵⁸

56. Soelarko, 'Pertunjukan Lukisan St. Lucas', dalam Aminudin TH Siregar dan Enin Supriyanto (ed.), *Seni Rupa Modern Indonesia: Esai-Esai Pilihan* (Jakarta: Nalar, 2006), 299.

Soelarko melontarkan sebuah kritik yang menyayangkan tidak diberlakukannya sistem seleksi yang ketat dalam pameran St. Lucas pada 8–21 Juli 1951 sehingga pameran tersebut lebih menyerupai pajangan di art shop.

57. M.C. Ricklefs, *Sejarah Indonesia Modern: 1200–2008* (Jakarta: Serambi, 2008), 542.

58. Anisa Desmiati, *Kajian Sejarah Sosial Seni Rupa di Bandung Periode 1970–1998*, Tesis Magister, Fakultas Seni Rupa dan Desain, Bandung: Institut Teknologi Bandung, 2012, 98–99.

56. Soelarko, Pertunjukan Lukisan St. Lucas, in *Seni Rupa Modern Indonesia: Esai-Esai Pilihan*, Aminudin TH Siregar dan Enin Supriyanto (eds.), Jakarta: Nalar, 2006. p. 299.

Soelarko criticized the exhibition (held from 8 to 21 July 1951) for its lax selection process, thus allowing it to resemble an art shop rather than a bona-fide art exhibition.

57. MC Ricklefs, *Sejarah Indonesia Modern: 1200–2008*, Jakarta: Serambi, 2008, p. 542.

58. Anisa Desmiati, *Kajian Sejarah Sosial Seni Rupa di Bandung Periode 1970–1998*, master thesis, Fakultas Seni Rupa dan Desain, Bandung: Institut Teknologi Bandung, 2012; pp. 98–99.

V. Antagonisme Ideologis (1951–1965)

Sepanjang 1951–1965 kecenderungan para seniman untuk berserikat dan berorganisasi masih sangat kuat. Tapi lebih dari itu, muncul pula gejala ‘formalisasi’ dengan bergabungnya seniman-seniman ke dalam partai politik maupun organisasi-organisasi lebih kecil yang terafiliasi ke dalamnya. Di sisi lain, pembentukan dua akademi seni rupa, di Bandung (1947) dan Yogyakarta (1950), juga memunculkan penguatan formasi kelompok dalam pameran-pameran, yang sering berbasis afiliasi antarseniman di kedua akademi. Media massa Indonesia mulai tumbuh dan menjamur. Jumlah surat kabar harian yang terbit pada 1954, misalnya, meningkat menjadi 105 di seluruh Indonesia. Belum lagi majalah-majalah ataupun buletin yang umumnya juga diterbitkan sebagai kanal informasi partai politik. Ulasan-ulasan pameran seni rupa mulai menjadi fitur umum dalam penerbitan-penerbitan berkala. Perkembangan baru ini membawa dampak pada perluasan publik seni rupa. Suara kritis semakin dipertimbangkan dalam ulasan maupun perdebatan seputar pameran.

Gejala formalisasi tercermin pada pendirian Lembaga Kebudayaan Rakyat (LEKRA) yang diprakarsai oleh sejumlah tokoh PKI (Partai Komunis Indonesia)—antara lain D.N. Aidit, M.S. Ashar, A.S. Dharta dan Njoto. Pada 17 Agustus 1950, LEKRA mendeklarasikan pendiriannya dengan sebuah mukadimah yang mengedepankan tugas ‘Rakyat Indonesia’ untuk [...] membuka segala kemungkinan supaya bisa menggap kesenian, ilmu dan industri yang tidak dimonopoli oleh segolongan kecil lapisan atas dan dipergunakan untuk kepentingan dan kenikmatan golongan kecil itu.⁵⁹ Sudjono menjadi ketua LEKRA Yogyakarta pada 1951. Oleh karena afiliasi para seniman SIM dan Pelukis Rakyat itu dengan PKI, sanggar-sanggar yang mereka dirikan itu pada akhirnya sering dipoisisikan bernaung di bawah LEKRA.⁶⁰ Pada masa ini sejumlah seniman, termasuk Sudjono, Hendra Gunawan dan Affandi sempat menjadi perwakilan PKI di parlemen. Keanggotaan LEKRA diisi oleh seniman-seniman dari berbagai bidang yang terbagi ke dalam enam lembaga kreatif, termasuk Lesrupa (Lembaga Seni Rupa Indonesia), yang dibentuk pada Februari 1959 dan dipimpin oleh Henk Ngantung.

Buku-buku sejarah maupun penelitian seni rupa yang diterbitkan sebelum 1998 sangat jarang menjelaskan secara rinci peran LEKRA dalam mengorganisasi pameran-pameran seni rupa.⁶¹ Padahal seperti yang telah diteliti oleh Yuliantri dan Dahlam (2008) frekuensi pameran para seniman LEKRA tergolong tinggi,⁶² mencakup pameran-pameran berskala nasional (misalnya dalam rangka kongres PKI, LEKRA

maupun konferensi Lesrupa) maupun setingkat sanggar. Pada masa ini sanggar-sanggar LEKRA yang tersebar di berbagai provinsi di luar Jawa termasuk Sumatra Utara (Sanggar Turba) dan Kalimantan Barat (LEKRA Kalbar) juga aktif menyelenggarakan pameran-pameran.⁶³ Setelah 1950, pameran-pameran para seniman sanggar atau para pendiri sanggar yang berafiliasi dengan LEKRA sering diklaim sebagai bagian dari aktivitas LEKRA.⁶⁴

Salah satu pameran yang penting untuk dicatat berlangsung pada 14 Juni 1959 di gedung SPBU, Semarang. Bertajuk *Operasi Gempa Langit II*, pameran ini menampilkan lukisan-lukisan antara lain Batara Lubis (1927–1986), Fadjar Sidik (1930–2004), Sudarso (1914–2006), Martjan Sagara dan Itji Tarmizi (1913–2001), yang mencoba menerapkan konsep ‘Turba’ (turun ke bawah), sebuah prinsip yang dianjurkan LEKRA sebagai suatu metode artistik. Menyerupai riset etnografis,⁶⁵ Turba mengharuskan para seniman ‘makan bersama’, ‘tidur bersama’ dan ‘bekerja bersama’ masyarakat.⁶⁶ Operasi Gempa Langit berlangsung tiga kali, masing-masing di daerah Gunung Kidul yang tandus, desa nelayan di Tambaklorok (Semarang) dan gang-gang kumuh di kota Semarang.

Meskipun pameran pada masa itu didominasi oleh tema-tema kerakyatan dan perjuangan, pada 20–27 November 1954 berlangsung sebuah pameran yang menampilkan corak seni rupa yang sama sekali berbeda. Pameran ini diikuti 11 seniman Bandung: Ahmad Sadali (1924–1987), Sriadi Soedarsono, But Muchtar (1930–1993), Popo Iskandar (1927–2000), Edhie Kartasubarna (1923–1990), Sudjoko (1928–2006), Hettu Udit, Karnaedi, Sie Houw Tjong, Soebakto dan Kartono Yudhokusumo di Balai Budaya, Jakarta, yang dibuka pada 1954. Bukan kebetulan, enam nama yang pertama disebut adalah mahasiswa dan staf pengajar di Balai Pendidikan Universitet Guru Gambar (kini Seni Rupa ITB) Bandung yang karya-karyanya memperlihatkan corak abstrak dan formalisme.

Dalam esainya Bandung Mengabdi Laboratorium Barat yang terbit di majalah Siasat (1954), Trisno Sumardjo mengkritik karya-karya pelukis-pelukis Bandung yang mengandalkan ‘bahan-bahan impor’ dan tak sesuai dengan alam dan manusia Indonesia.⁶⁷ Di majalah yang sama Sudjoko lantas bereaksi dengan menganggap kritik itu meleset. Menurutnya Trisno belum pernah sekali pun datang ke Bandung dan oleh karena itu tak punya pemahaman apa pun tentang seni rupa yang dikembangkan oleh Ries Mulder (1909–1973) di ITB.⁶⁸ Meskipun tidak berlanjut, perdebatan itu pada akhirnya turut membentuk citra Bandung sebagai kubu seni rupa yang ‘kebarat-baratan’. Pada masa-masa selanjutnya, stigma itu

59. Direvisi pada kongres Solo, 1959. Lihat Rhoma Dwi Aria Yuliantri dan Muhibin M. Dahlam, LEKRA Tidak Membakar Buku (Yogyakarta: Marakesumba, 2008), 23.

60. Antariksa, Tuan Tanah Kawin Muda, Hubungan Seni Rupa-LEKRA 1950–1965 Yogyakarta: (Yayasan Seni Cemeti, 2005), 32.

61. Pemberangusan Komunisme, pembubaran dan pelarangan Lekra dan penangkapan tokoh-tokohnya menyebabkan langkanya informasi dan akses untuk arsip-arsip pameran Lekra.

62. Yuliantri dan Dahlam, op. cit., 298–311.

63. ibid.

64. ibid.

65. ibid., 318.

66. Lihat juga Antariksa, op. cit., 62.

67. Trisno Sumardjo, ‘Bandung Mengabdi Laboratorium Barat’ dalam Siregar dan Supriyanto (ed.), op.cit., 113.

68. Sudjoko, Kritik terhadap Pelukis-pelukis Bandung (1954), dalam Siregar dan Supriyanto (eds.), ibid., 117.

V. Ideological Antagonism (1951–1965)

Throughout 1951–1965, artists were continuing to organize themselves into associations and groups. Furthermore, this included joining political parties or smaller affiliate organizations. With the establishment of the two art academies—in Bandung (1947) and Yogyakarta (1950)—artist selection for group exhibitions was often based on affiliations within these respective academies. Mass media also grew rapidly in Indonesia. In 1954, for instance, there were 105 daily newspapers published across the country and many magazines and bulletins, these were the preferred information channels of for political parties. Reviews of art exhibitions became regular features in periodic publications. This new development helped expand audiences. People began to take into consideration what critics had to say when debating or reviewing certain exhibitions.

An example of the aforementioned formalization process can be found in the establishment of LEKRA (Lembaga Kebudayaan Rakyat, The Institute of People’s Culture), which was initiated by a number of PKI (Partai Komunis Indonesia, Indonesian Communist Party) proponents—among them D.N. Aidit, M.S. Ashar, A.S. Dharta and Njoto. On 17 August 1950, LEKRA declared its establishment with a preamble that stated the duty to the ‘People of Indonesia’, to [...] open all avenues that will allow everyone to experience art, science, and industry that are not monopolized by an elite group of the upper class, and exploited for the interests and enjoyment of that elite group.⁵⁹ S. Sudjono led LEKRA’s Yogyakarta chapter in 1951. Because SIM and Pelukis Rakyat artists were affiliated with PKI, their sanggar began to be absorbed into LEKRA.⁶⁰ In this period, a number of artists, including Sudjono, Hendra Gunawan, and Affandi became representatives at the Parliament for PKI. LEKRA membership drew artists from diverse fields, categorized into six creative institutions, including Lesrupa (Lembaga Seni Rupa Indonesia, Indonesian Fine Arts Institution), formed in February 1959 and led by Henk Ngantung.

Historical texts or research documents on art published prior to 1998 rarely discussed in detail the role of LEKRA in organizing art exhibitions,⁶¹ even though, as mentioned in the research done by Yuliantri and Dahlam (2008), LEKRA artists frequently held exhibitions⁶² including national-scale exhibitions to coincide with PKI Congress, or conferences of LEKRA or LESRUPA, and sanggar-scale exhibitions. During this period,

59. Revised at Solo Congress, 1959. See Rhoma Dwi Aria Yuliantri and Muhibin M. Dahlam, LEKRA Tidak Membakar Buku, Yogyakarta: Marakesumba, 2008; p. 23.

60. Antariksa, Tuan Tanah Kawin Muda, Hubungan Seni Rupa – LEKRA 1950–1965, Yogyakarta: Yayasan Seni Cemeti, 2005, p. 32.

61. A rejection of Communism, the disbandment of LEKRA and its subsequent banning, the detainment of its leading figures and members,

have contributed to the dearth of information and limited access to archives of LEKRA exhibitions.

62. Yuliantri and Dahlam, op. cit., pp. 298 - 311.

63. ibid

64. ibid

65. ibid p. 318

66. See also Antariksa, op. cit. p. 62

67. Trisno Sumardjo, Bandung Mengabdi Laboratorium Barat (1954) in Siregar and Supriyanto (eds.), op.cit. p. 113.

68. Sudjoko, Kritik terhadap Pelukis-pelukis Bandung (1954), in Siregar and Supriyanto (eds.). ibid. p. 117.

69. Spanjaard, op. cit.; pp. 63 - 73.

LEKRA sanggar across many provinces outside of Java, such as in North Sumatra (Sanggar TURBA) and West Kalimantan (LEKRA Kalbar) also held many exhibitions of their own.⁶³ After 1950, exhibitions of works by sanggar artists or founders who were affiliated with LEKRA were often claimed as part of LEKRA’s own activities.⁶⁴

One exhibition worth noting was held on 14 June 1959 at the SPBU building, Semarang. Titled *Operasi Gempa Langit II*, the exhibition showed paintings by artists such as Batara Lubis (1927–1986), Fadjar Sidik (1930–2004), Sudarso (1914–2006), Martjan Sagara and Itji Tarmizi (1913–2001), who tried to apply the TURBA (Turun ke Bawah, Come down to the people) concept in their activities. TURBA was a concept promoted by LEKRA as an artistic method. Reminiscent of an ethnographic research method,⁶⁵ TURBA required artists to ‘eat, sleep, and work alongside’ the People.⁶⁶ *Operasi Gempa Langit* occurred three times—in the barren Gunungkidul area, the fishing village of Tambak Lorok (Semarang), and the slums of Semarang.

Though most exhibitions at that time were dominated by populist or revolutionary themes, on 20–27 November 1954 an exhibition of a very different theme and motif was held at Balai Budaya Jakarta (founded 1954). The exhibition featured 11 Bandung artists—Ahmad Sadali (1924–1987), Sriadi Soedarsono, But Muchtar (1930–1993), Popo Iskandar (1927–2000), Edhie Kartasubarna (1923–1990), Sudjoko (1928–2006), Hettu Udit, Karnaedi, Sie Houw Tjong, Soebakto and Kartono Yudhokusumo. The first six names mentioned above were students and lecturers at Balai Pendidikan Universiter Guru Gambar (now the Art Faculty, ITB). The exhibition presented abstract and formalist works.

In his essay, Bandung Mengabdi Laboratorium Barat (Bandung Serves the Laboratory of the West), published in the magazine Siasat, Trisno Sumardjo criticized the works made by these Bandung artists as being heavily reliant on imported materials that did not fit the nature and people of Indonesia at all.⁶⁷ At the same magazine, Sudjoko reacted to what he considered a misplaced critique. He argued that since Trisno had never visited Bandung, he therefore had no understanding or knowledge of the sort of art being developed by Ries Mulder (1909–1973) at ITB.⁶⁸ Although it was never a prolonged debate, it led to an image of Bandung as a Westernized school of art in Indonesia. In the following years, this stigma was often positioned as the diametric opposite of Yogyakarta’s ‘populist’ art tendencies.⁶⁹

jugalah yang sering dihadap-hadapkan secara diametal dengan kecenderungan seni rupa Yogyakarta yang ‘kerakyatan’.⁶⁹

Masa 1950-an hingga 60-an menunjukkan menonjolnya peran pemerintah negara dan partai politik dalam mengarahkan pengembangan seni rupa. Dalam masa kepemimpinan Soekarno, pameran seni rupa sering menjadi kegiatan yang menyertai forum-forum besar pemerintah nasional. Ketika kota Bandung menjadi tuan rumah untuk Konferensi Tingkat Tinggi Asia-Afrika pada 1955, berlangsung Exposisi Seni Rupa Indonesia Klasik dan Modern di Gedung Lyceum dengan penyelia pameran S. Sudjojono dan Kusnadi. Sebagian besar peserta dalam pameran ini adalah para pelukis yang tinggal dan bekerja Yogyakarta, kecuali Srihadi Soedharsono.⁷⁰

Sistem politik yang terpusat—yang dalam masa Soekarno disebut Demokrasi Terpimpin—berdampak pada lahirnya sebuah konsepsi yang berisi kebijakan-kebijakan ketat dalam bidang kesenian. Konsepsi tersebut mendapatkan dukungan besar, terutama dari seniman-seniman LEKRA yang mendukung kebijakan resmi dan terpusat bagi pengembangan seni yang berwatak keindonesiaan. Konsepsi presiden pada akhirnya dinyatakan dalam deklarasi Manipol (Manifestasi Politik)/USDEK (UUD 45, Sosialisme Indonesia, Demokrasi Terpimpin, Ekonomi Terpimpin, Kepribadian Indonesia) pada 19 Agustus 1959.⁷¹

Manipol mendapatkan penentangan dari seniman-seniman dan sastrawan (Trisno Sumardjo (1916-1969), Goenawan Mohamad (lahir 1941), H.B. Jassin (1917-2000) dkk.) yang percaya bahwa kesenian adalah ekspresi kemanusiaan yang universal. Pada 17 Agustus 1963 mereka menerbitkan naskah Manifes Kebudayaan (Manikebu), yang berisi pernyataan pendirian, cita-cita dan politik kebudayaan nasional. Pada 28 Januari 1964 Manikebu turut ditandatangani oleh seniman-seniman dan akademisi Bandung, antara lain, Kaboel Socadi (1935 – 2010), A.D. Pirous (lahir 1932), Sanento Yuliman, Sunaryo (lahir 1943), Ganjar Sakri, and Yusuf Affendi (1936 – X).

Di tengah fragmentasi ideologis yang tajam, Manikebu dianggap kontrarevolutioner. Soekarno secara resmi melarang Manikebu pada Mei 1964. Dalam rentang waktu sejak penerbitan hingga pelarangan Manikebu, pertentangan di antara kubu ‘kiri’ dengan kubu ‘humanisme universal’ memuncak dalam banyak perdebatan dan polemik di berbagai media massa.⁷² Pertentangan itu juga tercermin pada kritik pelukis LEKRA Marah Djibal (lahir 1935) atas pameran seni rupa yang menyertai Games of New Emerging Forces I (1963), pesta olah raga negara-negara berkembang yang diprakarsai Soekarno untuk menandingi Olimpiade. Kritik Djibal tertuju pada Asrul Sani, selaku penyelia pameran, yang

disebutnya menyertakan lebih banyak lukisan-lukisan abstrak dan non-figuratif ketimbang ‘lukisan-lukisan LEKRA’.⁷³ Djibal menganggap pameran itu tidak cocok dengan kehendak ‘..pelukis-pelukis baik, revolusioner, progresif dan patriotik.’⁷⁴

Sementara itu, di luar lingkaran LEKRA dan Manikebu, terdapat pula kelompok seniman yang afiliasinya didasarkan pada ikatan etnisitas, seperti misalnya kelompok Yin Hua Meishu Xiehui (Lembaga Seniman Indonesia Tionghoa) yang didirikan oleh Lee Man Fong pada 1955. Kelompok ini pernah menyelenggarakan pameran besar pada Januari 1956 di Hotel Des Indes, Jakarta, yang dibuka oleh Soekarno. Dukungan Soekarno pada kelompok Yin Hua ditunjukkan pada pameran keliling mereka yang diadakan di Beijing dan Kanton, Tiongkok.⁷⁵ Pada 1962 Soekarno mengangkat Lee Man Fong (1913-1988) untuk menggantikan Dullah (yang telah bekerja sejak 1956) sebagai pelukis Istana Kepresidenan, yang ketika itu tugas dan tanggung jawabnya telah menyerupai apa yang dilakukan oleh kurator di sebuah museum publik.⁷⁶

The 1950s and 1960s saw the government and political parties play prominent roles in determining the nation’s art trajectory. Under Soekarno, art exhibitions were often included as part of a greater government agenda. When the city of Bandung hosted the Asia Africa Conference in 1955, it also organized Exposisi Seni Rupa Indonesia Klasik dan Modern (Exposition of Indonesian Classic and Modern Art), at Lyceum Building where S. Sudjojono and Kusnadi acted as exhibition managers. Most of the artists participating in this exhibition were those who lived and worked in Yogyakarta, except Srihadi Soedarsono.⁷⁰

A centralized political system—known as Demokrasi Terpimpin or Guided Democracy under Sukarno—led to the conception of a set of restrictive policies governing the art world. This conception enjoyed great support especially from LEKRA members, who openly supported the establishment of a formal and centralized policy to further the development of art with an Indonesian character. The President’s conception was formalized in the Manipol declaration (Political Manifesto) / USDEK (UUD 45, Indonesian Socialism, Guided Democracy, Guided Economy, and an Indonesian Character) on 19 August 1959.⁷¹

Many artists and critics (such as Trisno Sumardjo (1916-1969), Goenawan Mohamad (lahir 1941), H.B. Jassin (1917-2000) etc.) opposed Manipol because they believed that art should always be a universal expression of humanity. On 17 August 1963, they published their Cultural Manifesto (Manikebu), containing statements of their vision and mission, and the politics of national culture. On 28 January 1964, more artists and scholars from Bandung signed their support of Manikebu: Kaboel Soeadi (1935 – 2010), A.D. Pirous (b. 1932), Sanento Yuliman, Sunaryo (b. 1943), Ganjar Sakri, and Yusuf Affendi (b. 1936).

In the midst of this sharp ideological fragmentation, the government declared Manikebu as counter-revolutionary. Sukarno formally banned Manikebu in May 1964. Between the publication and restriction of Manikebu, the contention between the ‘left’ and ‘universal humanism’ grew to a fever pitch through debates and polemics in various mass media outlets.⁷² Such contention was reflected in the critique launched by LEKRA painter Marah Djibal (b. 1935) regarding the exhibition that accompanied Games of New Emerging Forces I (GANEF0, 1963), a sporting event for emerging nations that Soekarno initiated as his answer to the Olympic Games. Djibal’s critique was aimed at Asrul Sani as exhibition manager, calling him out for favoring a greater number of abstract and figurative works over ‘LEKRA paintings’.⁷³ Djibal thought that the exhibition did not fit with the mandate of ‘good, revolutionary, progressive, and patriotic painters.’⁷⁴

Meanwhile, outside LEKRA and Manikebu circles, there were also artist groups formed around ethnic ties, such as Yin Hua Meishu Xiehui (The Chinese-Indonesian Artists Association) founded by Lee Man Fong (1913 – 1988) in 1955. This group held a large exhibition in January 1956 at Hotel des Indes, Jakarta, which was opened by Soekarno. His support for this group can also be seen in the group’s traveling exhibition to Beijing and Canton.⁷⁵ In 1962, Soekarno appointed Lee Man Fong (1913-1988) to replace Dullah as the Presidential Palace resident painter (since 1956), whose tasks and responsibilities resembled those of a public museum curator.⁷⁶

69. Spanjaard, op. cit., 63–73.

70. Supangkat, op.cit.

71. D.S. Moeljanto dan Taufik Ismail (ed.), *Prahera Budaya: Kilas Balik Ofensif LEKRA/PKI dkk.* (Jakarta: Mizan, 1995), 11.

72. *ibid.*

73. Harian Rakyat, 24 November 1963, dalam Moeljanto, *ibid.*, 84–86.

74. *ibid.*

75. Holt, op. cit., 248.

76. Agung Hujatnikajennong, *Kurasi dan Kuasa: Kekuratoran dalam Seni Rupa Kontemporer Indonesia* (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta dan Marjin Kiri, 2015), 164.

70. Supangkat, op.cit.

71. Prahera Budaya: Kilas Balik Ofensif LEKRA/PKI dkk., DS Moeljanto and Taufik Ismail (eds.), Jakarta: Mizan, 1995, p. 11.

72. *ibid.*

73. Harian Rakyat, 24 November 1963, in Moeljanto, *ibid.*; pp. 84-86.

74. *ibid.*

75. Holt, op. cit.; p. 248.

76. Agung Hujatnikajennong, *Kurasi dan Kuasa, Kekuratoran dalam Seni Rupa Kontemporer Indonesia*, Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta dan Marjin Kiri, 2015, p. 164.

Formasi Masyarakat Urban Formation of Urban Society

Tendeni keterbukaan dan menampilkan bangsa terhadap dunia luar
Exhibitions during this era were characterized by openness and
willingness to open up to the international world

Pameran 11 Seniman Bandung, Mochtar Apin, Sadali, Popo Iskandar, But Muchtar, Sriadi, Gregorius Sidarta, AD Pirous, Kaboel Soeadi, Jusuf Affendi, Rita Widagdo, Angkama Setiadipradja di Balai Budaja, Jakarta.

Exhibition of 11 Bandung Artists—Mochtar Apin, Sadali, Popo Iskandar, But Muchtar, Sriadi, Gregorius Sidarta, AD Pirous, Kaboel Soeadi, Jusuf Affendi, Rita Widagdo, Angkama Setiadipradja—at Balai Budaja, Jakarta.



Katalog pameran
11 Seniman Bandung, 1966
Gambar milik Museum MACAN
Catalog of 11 Seniman Bandung exhibition, 1966. Image courtesy of Museum MACAN

Desember 1968 – Januari 1969
Sanggar Bambu bekerja sama dengan Pemuda Katolik Tjabang Katedral Djakarta mengumpulkan 59 pelukis-pematung dan 118 karya dalam Aksi Natal di Jl. Katedral.

Sanggar Bambu, in cooperation with, Catholic Youths (Cathedral Djakarta Branch) shows 118 works by 59 painters and sculptors at *Aksi Natal* (A Christmas Act) on Jalan Katedral.

1966 1967 1968 1969 1970 1971 1972 1973 1974

Counterculture 1960s, kebudayaan Hippie dan Protes terhadap Perang Vietnam
1960s Counterculture, Hippie Culture, and Protests against the Vietnam War

Pameran Senilukis Indonesia 1974 (Biennale Jakarta I)
Pameran Senilukis Indonesia 1974 (Biennale Jakarta I)

Katalog 'Pameran Senilukis Indonesia I', 1974, yang nantinya berubah menjadi Jakarta Biennale.
Catalog of 'Pameran Senilukis Indonesia I', 1974, which later evolve into the Jakarta Biennial.



Karangan bunga sebagai protes terhadap keputusan penghargaan dalam 'Pameran Senilukis Indonesia I' yang kemudian dikenal dengan peristiwa Desember Hitam. Dimuat dalam artikel majalah TEMPO, 1975. Gambar milik Pusat Data dan Analisa TEMPO

Flower board as protests against the award in 'Pameran Senilukis Indonesia I' that later known as 'Desember Hitam'. Published in TEMPO magazine article, 1975. Image courtesy of Pusat Data dan Analisa TEMPO

Pameran Keliling Kelompok 5 Pelukis Muda Yogyakarta
A touring exhibition by the Kelompok 5 Pelukis Muda Yogyakarta (group of 5 Young Painters from Yogyakarta.)

DKJ menyelenggarakan Pameran Patung Kontemporer Indonesia di Taman Ismail Marzuki
DKJ hosts Pameran Patung Kontemporer Indonesia at Taman Ismail Marzuki.

Peristiwa Desember Hitam terjadi pada tahun 1974 ketika 5 mahasiswa ASRI bersama sejumlah seniman dan budayawan mengirimkan karangan bunga bertuliskan 'Turut berduka cita atas matinya seni lukis Indonesia' sebagai protes terhadap pemberian anugerah karya terbaik oleh DKJ dalam Biennale Jakarta I yang dinilai tidak adil.

Pameran Lukisan-Lukisan Dunia Minyak Indonesia diselenggarakan melalui kerjasama Dewan Kesenian Jakarta dan Pertamina.

Pameran Lukisan-Lukisan Dunia Minyak Indonesia held through collaboration of Dewan Kesenian Jakarta (Jakarta Arts Council) and Pertamina state oil company.

Embargo perdagangan minyak OPEC (Organization of Petroleum Exporting Countries) ke negara Barat untuk menjaga ketabilan harga
OPEC embargo against the West to maintain price stability

Surat Perintah 11 Maret 1966 (Supersemar) terbit, isinya memberi mandat kepada Suharto untuk mengambil tindakan yang dianggap perlu untuk mengatasi situasi keamanan pasca-insiden 1965.

The March 11th Orders (Supersemar) issued, giving mandate to Suharto to take any measure necessary to maintain order after the 1965 incident.

Awal Era Orde Baru ditandai pencanangan Rencana Pembangunan Lima Tahun (REPELITA)
The Early New Order Period became marked by the REPELITA Five-Year Development Plan

Soeharto dilantik menjadi Presiden oleh Majelis Permusyawaranan Rakyat Sementara
People's Consultative Assembly (Provisional) appoints Soeharto as President.

Dewan Kesenian Jakarta (DKJ) diresmikan oleh Gubernur DKI Jakarta, Ali Sadikin, pada tanggal 17 Juni 1969
Inauguration of Dewan Kesenian Jakarta (DKJ, Jakarta Arts Council) by Governor Ali Sadikin, 17 June 1969.

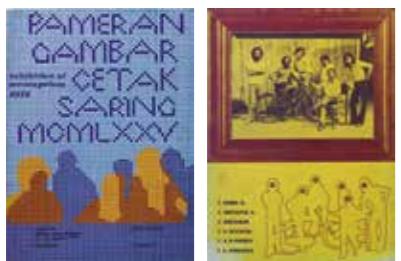
Galeri Cipta dibangun di Taman Ismail Marzuki, sebuah gedung pamer yang dirancang khusus untuk pameran lukisan dan patung. Dilengkapi dengan fasilitas auditorium
Establishment of Galeri Cipta in the Taman Ismail Marzuki complex as a space especially appointed to exhibit painting and sculpture. It has an auditorium.

Majalah Kartini dan Femina terbit sebagai majalah populer untuk wanita di Indonesia.
Publication of *Kartini* and *Femina* popular women's magazine in Indonesia.

Grup 18 menjadi pameran yang menampilkan perkembangan karya-karya dari Mazhab Bandung.
Grup 18 became an exhibition which shows the later developments of the Bandung School of painters.

Malapetaka Lima Belas Januari (MALARI) terjadi ketika PM Jepang Tanaka Kakue berkunjung ke Jakarta. Mahasiswa menyambut dengan demonstrasi dan pembakaran produk otomotif dan elektronik Jepang sebagai sikap anti kapitalisme dan investasi asing.

MALARI (The Catastrophe of 15 January) occurs on Japanese PM Tanaka Kakue's visit to Jakarta. Students march on the streets and burn Japanese-made automotive and electronic products as part of an anti-capitalist and anti-foreign investment stance.



Sampul Depan dan Belakang Katalog Pameran Gambar Cetak Saring MCMLXXV, 1975 Gambar milik Museum MACAN
Front and Back Cover of Catalog of Pameran Gambar Cetak Saring MCMLXXV, 1975 Image courtesy of Museum MACAN

● 1975 – 1977

Pameran Seni Rupa Baru Indonesia diadakan setiap dua tahun dari 1975 hingga 1979 di Pusat Kesenian Jakarta - Taman Ismail Marzuki. Pameran ini menjadi keberlanjutan dari peristiwa Desember Hitam (1974) dan menampilkan karya-karya seniman muda dengan beragam kebaruan bentuk dan gagasannya.

Pameran Seni Rupa Baru Indonesia (Indonesian New Art Exhibition) held every two years from 1975 to 1979 in Pusat Kesenian Jakarta - Taman Ismail Marzuki. The exhibitions became a continuation of the Desember Hitam 1974 incident which showcases innovations in ideas and form in each of its iterations.

Pameran Seni Rupa Baru Indonesia 1975 di Taman Ismail Marzuki.

Pameran Seni Rupa Baru Indonesia 1975 at Taman Ismail Marzuki.



Katalog Pameran Seabad Seni Rupa Indonesia sebagai pameran pembuka Balai Seni Rupa dan Keramik, museum pemerintah yang didedikasikan untuk seni rupa, 1976. Gambar milik Museum MACAN.
Catalog of Pameran Seabad Seni Rupa Indonesia as inaugural exhibition of Balai Seni Rupa dan Keramik, state museum dedicated for art, 1976

Pameran Se-abad Seni Rupa Indonesia 1876 - 1976 diselenggarakan atas prakarsa pemerintah DKI Jakarta sekaligus untuk meresmikan Balai Seni Rupa, Jakarta (kini Museum Seni Rupa dan Keramik).

Pameran Se-abad Seni Rupa Indonesia 1876 - 1976 (The Indonesian Art Centennial 1876 - 1976 Exhibition) was held on the initiative of the Jakarta city government. The show also became the inauguration of Balai Seni Rupa, Jakarta (now Museum Seni Rupa dan Keramik).

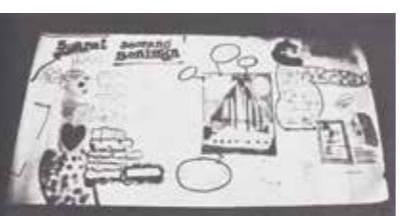


Foto dokumentasi gambar gagasan kelompok Seni Rupa Baru Indonesia dalam Pameran Konsep Seni Rupa Baru Indonesia di Balai Budaya, Jakarta, 1976. Gambar milik Jim Supangkat

Documentation of 'idea' drawing of the Indonesia New Art Movement Group in the exhibition Pameran Konsep Seni Rupa Baru Indonesia, in Balai Budaya Jakarta, 1976
Image courtesy of Jim Supangkat

Pameran Konsep Seni Rupa Baru Indonesia 1976 di Balai Budaya Jakarta, menampilkan pameran sebagai peristiwa seni kejadian (*happening*) yang berlangsung tanpa henti selama 72 jam.

The Pameran Konsep Seni Rupa Baru Indonesia 1976 at Balai Budaya Jakarta, presents the exhibition event as a 72-hour non-stop happening event.



Sampul Depan dan Belakang Katalog pameran Pergelaran Seni Kepribadian Apa, 1977
Front and Back Cover of Catalog of the exhibition Pergelaran Seni Kepribadian Apa, 1977

Pergelaran Seni Kepribadian Apa, di Gedung Senisono, Yogyakarta. Pameran ini ditutup oleh polisi karena dianggap radikal

Pergelaran Seni Kepribadian Apa at Gedung Senisono Yogyakarta. Law enforcement officials forces the early closure of the event, accusing it of spreading radical ideology.

Pameran Presentasi di Balai Budaya, Jakarta [1978]
Pameran Presentasi at Balai Budaya, Jakarta

Pameran Seni Rupa Baru Indonesia 1979 menjadi pameran terakhir kelompok Seni Rupa Baru, yang ditandai dengan peluncuran buku 'Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia.'

Pameran Seni Rupa Baru 1979 becomes the last exhibition of the Seni Rupa Baru group, marked by the publishing of the Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia (Indonesian New Art Movement) book

Pameran Bung Karno dan Seni yang menampilkan koleksi lukisan, wayang, kain batik, dan sketsa arsitektur koleksi pribadi Soekarno. Sebuah buku berjudul sama yang ditulis oleh Sitor Situmorang, Wiyoso Yudoseputro, Sudarmadi juga diterbitkan.

The Exhibition Bung Karno dan Seni shows paintings, wayang objects, batik, and architectural sketches belonging to Soekarno's private collection. Released alongside the exhibition is a book of the same title, written by Sitor Situmorang, Wiyoso Yudoseputro, and Sudarmadi.

1975	1976	1977	1978	1979	1980
Foreign Investments Foreign Investments	Satelite Palapa diluncurkan. Launch of Palapa satellite	Peresmian Masjid Istiqlal setelah proses perancangan dan pembangunan yang diawali pada tahun 1953 di bawah pengawasan Soekarno. Peletakan batu pertama dilakukan pada tahun 1961. Masjid yang dibangun selama 17 tahun ini kelak menjadi lokasi Festival Istiqlal I (1991) dalam rangka Dekade Kunjungan Indonesia	Inauguration of Masjid Istiqlal (mosque), following a lengthy design and construction process which began in 1953 under Soekarno; the groundbreaking ceremony was held in 1961. Masjid Istiqlal will later host Festival Istiqlal I (1991) as part of the Visit Indonesia Decade series of events.	Produksi Film <i>Janur Kuning</i> berlatar belakang Serangan Umum 1 Maret 1949	
Monumen Nasional selesai dan diresmikan setelah pembangunan selama 14 tahun. Completion and inauguration of Monumen Nasional, 14 years after construction began.	Peresmian Taman Mini Indonesia Indah, Arena miniatur kebudayaan Indonesia yang diinisiasi oleh Siti Hartinah Soeharto Inauguration of Taman Mini Indonesia Indah, which serves to highlight Indonesian cultural heritage 'in miniature', as conceived by Siti Hartinah Soeharto.	Author Pramoedya Ananta Toer returns from exile; he spent 14 years in exile on Pulau Buru.	Bursa Efek Jakarta dibuka kembali 32 tahun setelah Kemerdekaan, menandai geliat perekonomian membaik. Reopening of Jakarta Stock Exchange, 32 years after the declaration of independence, marking an improvement in Indonesia's economic situation.		

VII. Formasi Masyarakat Urban (1965–1980)

Hingga pertengahan 1960-an dapat dikatakan bahwa dukungan dan perlindungan negara pada kesenian masih dominan. Namun menyusul peristiwa 30 September 1965 dan peralihan rezim politik ke Orde Baru pada 1966, negara berangsur-angsur mengubah arah dan strategi kebudayaan nasional. Tak ada lagi arahan-arahan terpusat untuk menyatukan komitmen sosial politik ke dalam kesenian. Agenda pemerintah pada masa awal Orde Baru bertumpu pada pertumbuhan ekonomi di satu pihak dan stabilitas politik (melalui pendekatan militeristik) di pihak yang lain.⁷⁷ Setelah Orde Baru memberangus LEKRA, sebagian besar sanggar bubar atau vakum karena para aktivisnya dipenjara, eksil ke luar negeri atau dieksekusi.

Orde Baru melepaskan sensor atau larangan terhadap musik dan kebudayaan pop Barat yang diberlakukan oleh Soekarno. Tapi di pihak lain, media penyiaran dan penerbitan berangsur-angsur mulai dikontrol dengan kebijakan sensor yang ketat. Pameran-pameran mulai terpusat di kota-kota seperti Jakarta, Bandung dan Yogyakarta, ketika kesenian menjadi bagian yang semakin menyatu dengan kebutuhan masyarakat urban dan industri. Surutnya sanggar, menjadikan akademi seni muncul sebagai sistem pendidikan yang dominan.

Pendirian Pusat Kesenian Jakarta-Taman Ismail Marzuki (PKJ-TIM) di Cikini, Jakarta Pusat, pada 10 November 1968 mengawali perkembangan penting pelembagaan pameran seni rupa pada masa Orde Baru. Dibangun di kawasan Cikini atas inisiatif gubernur Jakarta Ali Sadikin, kompleks TIM mencakup fasilitas fisik untuk berbagai kegiatan kesenian, termasuk Galeri Cipta II dan III untuk seni rupa. Program-program TIM yang dikelola oleh Dewan Kesenian Jakarta (DKJ) sepanjang 1970–1990-an menjadikan lembaga itu begitu berpengaruh. Oleh karena cakupan bidang kesenian yang beragam, publik TIM juga luas dan menyebar. Salah satu kegiatan TIM yang penting adalah Jakarta Biennale yang pertama kali diselenggarakan pada 1974 dengan nama Pameran Besar Seni Lukis Indonesia (hingga 1980 masih dengan nama ini), kemudian berubah menjadi Pameran Biennale (1982), dan Biennale Seni Rupa Jakarta (1993 yang kini dikenal sebagai Jakarta Biennale).

Dalam sejarah TIM Pameran Besar Seni Lukis Indonesia 1974 punya posisi penting karena peristiwa protes yang dikenal dengan Desember Hitam. Protes itu dipicu oleh penganugerahan predikat karya terbaik pada lukisan-lukisan Abas Alibasjah (1928–2016), A.D. Pirous dan H. Widayat

(1919–2002), dan pernyataan tertulis dewan juri yang mendiskreditkan karya-karya seniman muda.⁷⁸ Disertai pernyataan tertulis dan ditandatangani oleh 13 orang seniman (sebagian adalah peserta pameran), Desember Hitam mengirim karangan bunga kematian yang bertuliskan ‘IKUT BERDUKA CITA ATAS KEMATIAN SENI LUKIS INDONESIA’ pada acara penganugerahan hadiah. Sebagai akibatnya, lima orang penggagasnya (Kelompok Lima Pelukis Muda Yogyakarta: Hardi (lahir 1951), FX Harsono (lahir 1949), Bonyong Munni Ardhi (lahir 1946), Nanik Mirna (1951–2010) and Siti Adiyati (lahir 1951)) diskors dari perkuliahan mereka di ASRI, Yogyakarta.⁷⁹

Pada Agustus 1975, berlangsung Pameran Seni Rupa Baru Indonesia ‘75 di TIM. Pameran ini diprakarsai oleh lima seniman muda eksponen Desember Hitam dan sejumlah seniman muda lain, termasuk Jim Supangkat (lahir 1948), Anyool Subroto, Bachtiar Zainoel, Pandu Sudewo, Muryoto Hartoyo (lahir 1942) and Ris Purwana (lahir 1949). Materi pameran ini adalah karya-karya ready-made, assemblage dan instalasi yang pada masa itu tergolong radikal dan oleh karena itu memicu kontroversi.⁸⁰ Sanento Yuliman yang menulis pengantar dalam katalog menggarisbawahi istilah ‘kekonkretan’ untuk menjelaskan karya-karya yang dipamerkan.⁸¹ Sementara Agus Dermawan T. menyebut pameran itu sebagai gerakan ‘pemberontakan seni’ yang sebenarnya merefleksikan keresahan bersama seniman-seniman muda pada masa itu.⁸²

Menyusul Pameran Seni Rupa Baru Indonesia ‘75, sejumlah pameran lain berlangsung dalam semangat yang kurang-lebih sama. Selain menyuarakan keresahan yang muncul karena sistem pendidikan di akademi yang masih berpatok pada paradigma fine art, karya seniman-seniman muda ini juga menandai kembalinya perhatian pada masalah-masalah sosial yang surut oleh karena depolitisasi seni pada masa Orde Baru.⁸³ Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia kembali berpameran pada 1976, 1977 dan 1979,⁸⁴ namun lantas membubarkan diri tak lama setelah merekrut seniman-seniman yang lebih muda seperti Dede Eri Supria (lahir 1956), Semsar Siahaan (1952–2005), Gendut Riyanto (1955–2003), Budi Sulistyo (lahir 1955) dkk. Dalam rentang lima tahun setelah pameran ‘75, Pameran Konsep di Balai Budaya (1976), Kepribadian Apa? (PIPA, yang ditutup paksa oleh polisi) di Seni Sono, Yogyakarta (1977); Pameran Presentasi di Balai Budaya (1978) adalah rangkaian pameran yang dapat dibingkai dalam satu semangat: ‘pemberontakan’. Salah satu pemikiran yang mencerminkan isu penting pada masa itu tertuang dalam tulisan pemateri dan akademisi Gregorius Sidharta (1932–2006). Ia mempertanyakan universalisme dan standar-standar

VII. The Formation of Urban Society (1965–1980)

Up to the mid-1960s, the dominant patron and supporter of art was the State. However, following the 30 September 1965 Insurgency, which took the lives of seven army generals and resulted in the purge of communists, the course of Indonesian history changed. The New Order Political Regime began in 1966, with the State beginning to reorient its trajectory and strategy concerning national culture. It no longer made centralized directives to align the State's socio-political commitments with art. The New Order regime's government at the beginning of its power was more concerned with economic growth on the one hand, and political stability on the other (mostly through militaristic approaches).⁷⁷ After the New Order regime extinguished LEKRA, most of the sanggars disbanded or went into a long hiatus, since most of their activists found themselves imprisoned, exiled overseas, or executed.

The New Order regime withdrew censorship policies against Western pop culture and music, which Soekarno had put in place. Yet, the regime gradually placed increasingly tighter control over broadcast and publication media through stringent media censorship policies. Exhibitions began to converge in cities like Jakarta, Bandung, and Yogyakarta, where art was beginning to integrate itself as an inseparable part of urban and industrial society. The decline of the sanggar system allowed art academies to rise up and replace it as a dominant force in art education.

The establishment of Taman Ismail Marzuki (TIM) in Cikini, Central Jakarta, on 10 November 1968, marked an important development in the institutionalization process of art exhibitions under the New Order regime. Built in the Cikini area on the initiative of Jakarta's Governor Ali Sadikin, the TIM complex housed a number of physical facilities for various art activities, including Galeri Cipta I and II for visual arts. Programs were managed and developed under the Jakarta Arts Council (DKJ) from around 1970s to 1990s, which allowed the Council to grow into an influential institution. Because it encompassed diverse art forms, TIM catered to a wide and diverse cross section of the public. One important event in its calendar is the Jakarta Biennale, first held in 1974 as Pameran Senilukis Indonesia, which slowly evolved into Pameran Besar Seni Lukis Indonesia (1976, 1978, 1980), then Pameran Biennale (1982), and Biennale Seni Rupa Jakarta (1984 onwards).

In the history of TIM, Pameran Seni Lukis Indonesia 1974 occupies a unique position due to a protest event later known as Desember Hitam (Black December). This protest was triggered by the decision to award Best Work prizes to paintings by Abas Alibasjah (1928–2016), A.D. Pirous and H. Widayat (1919–2002), and by a written statement from the jurying panel that discredited works by young artists.⁷⁸ Along with a written statement countersigned by 13 artists (some of whom had been participants at the exhibition), Desember Hitam sent a condolence flower arrangement with the note ‘IKUT BERDUKA CITA ATAS KEMATIAN SENI LUKIS INDONESIA’ (condolences on the death of Indonesian painting) to the award ceremony. As a consequence, the five initiators of Desember Hitam (called the Group of Five, comprised of young painters of Yogyakarta: Hardi (b. 1951), FX Harsono (b. 1949), Bonyong Munni Ardhi (b. 1946), Nanik Mirna (1951–2010) and Siti Adiyati (b. 1951) were expelled from ASRI, Yogyakarta.⁷⁹

In August 1975, an exhibition titled Pameran Seni Rupa Baru Indonesia 1975 was held at TIM. It was initiated by the five exponents of Desember Hitam, and a number of other young artists including Jim Supangkat (b. 1948), Anyool Subroto, Bachtiar Zainoel, Pandu Sudewo, Muryoto Hartoyo (b. 1942) and Ris Purwana (b. 1949). The exhibition displayed ready-mades, assemblages, and installation works that were considered radical for the time, which inevitably sparked controversy.⁸⁰ Sanento Yuliman wrote the introductory notes in the catalog, emphasizing the term ‘concreteness’ to describe the works on show.⁸¹ Meanwhile, Agus Dermawan T. called the exhibition an ‘art rebellion’ and a reflection of the young artists’ collective anxiety.⁸²

The Pameran Seni Rupa Baru Indonesia 1975 exhibition was succeeded by a number of exhibitions in a similar spirit. While voicing their anxieties over academy-based art education with its heavy emphasis on fine art paradigms, works by these young artists refocused attention on social issues, which had been somewhat sidelined due to the depoliticizing of art enforced by the New Order regime.⁸³ Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia (Movement of New Indonesian Art) mounted their exhibitions in 1975, 1977 and 1979,⁸⁴ but soon disbanded not long after they recruited younger artists like Dede Eri Supria (b. 1956), Semsar Siahaan (1952–2005), Gendut Riyanto (1955–2003), Budi Sulistyo (b. 1955), etc. In the four-year stretch since the Pameran Seni Rupa Baru Indonesia 1975, other exhibitions—such as Pameran Konsep Seni Rupa Baru Indonesia 1976

77. Hikmat Budiman, Lubang Hitam Kebudayaan (Yogyakarta: Kanisius, 2006), 132.

78. FX Harsono, ‘Desember Hitam, GSRB dan Kontemporer’, makalah seminar Gerakan-Gerakan Seni Rupa pada Masa Orde Baru, Seminar Nasional Sejarah Seni, Fakultas Seni Rupa dan Desain, Institut Teknologi Bandung, 2013. Lihat juga Brita L. Mikluho-Maklai, Menguak Luka Masyarakat (Jakarta: Gramedia Pustaka Utama, 1998), 36–43.

79. Direktur ASRI, Abbas Alibasyah menuduh para mahasiswa itu ‘...mengganggu stabilitas pembangunan negeri dan mencemarkan nama baik ASRI’, lihat Maklai, ibid., 38.

80. Polemik antara Kusnadi dan Sudarmadji termut dalam buku Jim Supangkat (ed.), Gerakan Seni Rupa baru Indonesia (Jakarta: Gramedia, 1979).

81. Sanento Yuliman, ‘Perspektif Baru’ dalam Supangkat (ed.), ibid.

82. Agus Dermawan T., ‘Yang sempat Saya Catat Sebelum dan Sesudah Pagelaran Seni Rupa Baru 1977’, dalam Supangkat (ed.), ibid.

83. Jim Supangkat Seni Rupa Era 80, katalog Biennale Seni Rupa Jakarta IX (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta), 1993.

84. Pada 1975 pameran dikelilingkan ke Bandung atas undangan But Muchtar, lihat Maklai op.cit., 44.

77. Hikmat Budiman Lubang Hitam Kebudayaan, Yogyakarta: Kanisius, 2006, p.132.

78. FX Harsono, Desember Hitam, GSRB dan Kontemporer, paper presented at the seminar Gerakan-Gerakan Seni Rupa pada Masa Orde Baru, Seminar Nasional Sejarah Seni (national seminar on the history of art), Fakultas Seni Rupa dan Desain, Institut Teknologi Bandung, 2013. See also Brita L. Mikluho-Maklai, Menguak Luka Masyarakat, Jakarta: Gramedia Pustaka Utama, 1998, pp. 36–43.

79. Director of ASRI, Abbas Alibasyah accused the students of ‘...jeopardizing the stability of national development and besmirching the good name of ASRI’, see Maklai, ibid. p. 38.

80. Further information on polemics between Kusnadi and Sudarmadji can be found in the book Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia, Jim Supangkat (ed.), Jakarta: Gramedia, 1979.

81. Sanento Yuliman, Perspektif Baru, in Supangkat (ed.), 1979, ibid.

82. Agus Dermawan T. Yang Sempat Saya Catat Sebelum dan Sesudah Pagelaran Seni Rupa Baru 1977, in Supangkat (ed.), 1979, ibid.

83. Jim Supangkat Seni Rupa Era 80, catalog of Biennale Seni Rupa Jakarta IX, Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1993.

84. In 1975, this exhibition also traveled to Bandung by invitation from But Mochtar, see Maklai op.cit., p. 44.

modernisasi, yang harus disikapi oleh seniman Indonesia dengan ‘kesadaran akan tempat berpijak’.⁸⁵

Sampai pada masa ini, museum seni rupa pemerintah yang resmi mengelola koleksi dan membuka aksesnya untuk publik memang belum ada. Akan tetapi pada 1976 sebuah inisiatif yang mengarah pada perintisan museum dan koleksi publik melalui pameran Seabad Seni Rupa Indonesia (1976), di Balai Seni Rupa Jakarta (kini Museum Seni Rupa dan Keramik). Dewan kurator pameran yang dipimpin oleh Kusnadi ini menampilkan sepilihan karya yang menarasikan perjalanan seni rupa Indonesia sejak Raden Saleh hingga Sunaryo, pameran ini menghimpun karya-karya dari sejumlah koleksi, yakni Adam Malik, Istana Kepresidenan, Dewan Kesenian Jakarta, Direktorat Pembinaan Kesenian, Museum Sejarah Jakarta, sejumlah kolektor pribadi dan seniman. Pameran koleksi lainnya yang juga berlangsung pada masa ini adalah Bung Karno dan Seni (1979) di TIM yang memamerkan karya-karya seni modern, kriya dan patung tradisional koleksi Soekarno, lengkap dengan foto-foto, sketsa rancangan bangunan dan monumen publik.

at Balai Budaya (1976), Pergelaran Seni Kepribadian Apa (or shortened PIPA, meaning ‘what identity?’ which was forcefully closed by the police) at Senisono, Yogyakarta (1977); Pameran Presentasi at Balai Budaya (1978)—can be collectively categorized under one spirit: ‘Rebellion’. An important reflection on the significance of these events can be found in a text written by sculptor and scholar Gregorius Sidharta (1932–2006). He questioned universalism and the standards of modernization as issues to which Indonesian artists must respond with a full understanding of where they stand, (dengan kesadaran akan tempat berpijak).⁸⁵

Up to this point, no state-owned art museum yet existed to formally manage a collection and to present art to the public. However, the year 1976 saw an initiative that would inspire the creation of public museums and maintenance of public collections, in the form of Se-abad Seni Rupa Indonesia (1976) (A Century of Indonesian Art), an exhibition held at Balai Seni Rupa Jakarta (now Museum Seni Rupa dan Keramik). The curatorial team was led by Kusnadi. It put together a selection of works to narrate the journey of Indonesian art, from Raden Saleh to Sunaryo. The exhibition sourced its materials from a number of collections: Adam Malik’s collection, the Presidential Palace Collection, Jakarta Arts Council, Direktorat Pembinaan Kesenian, Museum Sejarah Jakarta, and other private collectors and artists. Another exhibition of collected works Bung Karno dan Seni (1979) at TIM, showing modern art works, craft works, and traditional sculptures belonging to Sukarno’s collection, as well as documentation photos, design plans and blueprints for landmark buildings and monuments.

85. G. Sidharta dalam Supangkat (ed.), 10. Pernyataan yang serupa juga muncul dalam tulisan untuk pameran Cetak Saring 1975 yang menampilkan karya-karya Kelompok DECENTA (G. Sidharta, AD Pirous, T. Sutanto, Priyanto Sunarto, Sunaryo dan S. Prinka).

85. G. Sidharta in Supangkat (ed.), 1979, p. 10. A similar statement appeared in his text for Cetak Saring, an exhibition in 1975 that showed works by DECENTA group (G. Sidharta, AD Pirous, T. Sutanto, Priyanto Sunarto, Sunaryo and S. Prinka).

Tikungan Kontemporer The Contemporary Turn

Pameran-pameran yang menampilkan perkembangan terbaru seni rupa di Indonesia
Exhibitions showing the latest developments of art in Indonesia



Ulasan Pameran Seni Rupa Lingkungan di Parangtritis, Yogyakarta, 1982
Gambar milik Indonesian Visual Art Archive
Review of the exhibition *Pameran Seni Rupa Lingkungan* in Parangtritis, Yogyakarta, 1982
Image courtesy of Indonesian Visual Art Archive

Pameran Seni Rupa Lingkungan oleh mahasiswa Akademi Seni Rupa Indonesia (ASRI) di pantai Parangtritis, Yogyakarta
Pameran Seni Rupa Lingkungan (Environmental Art Exhibition) by students of Akademi Seni Rupa Indonesia (ASRI) at Parangtritis beach, Yogyakarta.

Pameran Seni Rupa Proses 85 di Pasar Seni Ancol, Jakarta
Proses 85 art exhibition at Pasar Seni Ancol, Jakarta

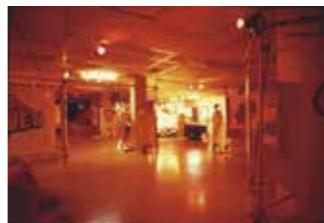
Instalasi *Hutan Triplek* karya FX Harsono yang mengangkat isu lingkungan di Teluk Jakarta, 1985.
Foto oleh FX Harsono. Gambar milik Indonesian Visual Art Archive
Installation view of *Hutan Triplek* by FX Harsono, which raise the environmental issues in Jakarta Bay, 1985
Photo by FX Harsono. Image courtesy of Indonesian Visual Art Archive

Pameran karya-karya surrealisme Yogyakarta, *Surealis 85* diselenggarakan di Bentara Budaya Yogyakarta.

Bentara Budaya Yogyakarta hosts *Surealis 85*, the first exhibition of the Yogyakarta surrealist works.

Pameran *Temunya Dua Ekspresionis Besar* Jeihan Sukmantoro dan S. Sudjono berlangsung di Hotel Sari Pan Pacific, Jakarta dan dianggap menandai awal boom seni lukis di Indonesia.

Temunya Dua Ekspresionis Besar, an exhibition of works by two major artists Jeihan Sukmantoro and S. Sudjono at Sari Pan Pacific Hotel, Jakarta. It is widely considered as the beginning of the painting boom in Indonesia.



Katalog pameran
Pasaraya Dunia Fantasi, 1987
Foto oleh FX Harsono. Gambar milik
Indonesian Visual Art Archive
Museum MACAN
Catalog of the exhibition *Pasaraya Dunia Fantasi*, 1987
Photo by FX Harsono. Image courtesy of
Museum MACAN

Suasana pameran *Pasaraya Dunia Fantasi*, 1987
Foto oleh FX Harsono. Gambar milik
Indonesian Visual Art Archive
Exhibition view of *Pasaraya Dunia Fantasi*, 1987
Photo by FX Harsono. Image courtesy of
Indonesian Visual Art Archive

Parengkel Jahe, aktif sebagai kelompok yang membuat proyek dan pameran-pameran *performance art*. Nama kelompok ini merupakan terjemahan melalui kearifan lokal Jawa Barat untuk istilah *performance art*
Parengkel Jahe becomes an active proponent of performance art projects and exhibitions. The name of the group is a free translation of 'performance art' inspired by local West Javanese wisdom, which reflects the thinking artistic attitudes that they conceptualize.

Festival Istiqal, sebuah pameran kebudayaan Indonesia yang bernaaskan Islam diselenggarakan di Jakarta. Pameran ini menampilkan beragam ekspresi kesenian, baik seni rupa, seni pertunjukan, kaligrafi, serta arsitektur, dan sastra.

Festival Istiqal is a large exhibition of Islam-inspired culture of Indonesia. Held in Jakarta, the exhibition features diverse artistic expressions—from modern art to performing arts, calligraphy, architecture work, and literature.

1991 & 1993

Proyek seni alternatif *Teka-Teki Seni Aral* berupa perfromans dan instalasi di Bandung

The alternative art project *Teka-Teki Seni Aral*, featuring performance art and installation works, is held in Bandung.

1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991
Koneksi internet pertama di Indonesia dikembangkan oleh Joseph Luhukay di kampus Universitas Indonesia (UINet) Joseph Luhukay at Universitas Indonesia (UINet) develops the first internet connection/infrastructure in Indonesia.	Balai Lelang Sotheby's membuka kantor di Singapura Sotheby's auction house opens its Singapore office									

**Puncak pertumbuhan ekonomi Indonesia
The peak of Indonesian Economic Progress**

Stasiun TV swasta mulai tumbuh
Growth of non-State TV stations/Broadcasting companies

Gelombang II partisipasi seniman Indonesia dalam pameran internasional
The Second Wave of Indonesian Artists' participation in the international art scene

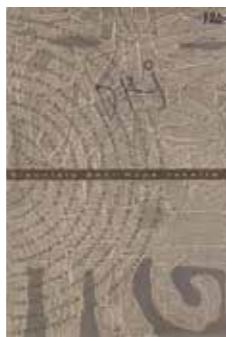
Tembok Berlin runtuhan, dan berakhirnya Perang Dingin
Fall of the Berlin Wall and the End of Cold War.

Mella Jaarsma dan Nindityo Adipurnomo mendirikan Rumah Seni Cemeti di Yogyakarta, yang menjadi alternatif tempat berpameran bagi seniman muda, dibandingkan galeri seni lain yang lebih berorientasi pada pasar.
Mella Jaarsma and Nindityo Adipurnomo establish Rumah Seni Cemeti in Yogyakarta as an alternative exhibition spaces for young artists, setting itself in contrast to market-oriented art galleries.

Negara Uni Soviet dibubarkan dan berubah menjadi Federasi Rusia
Dissolution of the Soviet Union; reestablished as Russian Federation



Pamflet *Binal Eksperimental Art*, rangkaian pameran, performance, dan happening di berbagai tempat di Yogyakarta, 1992
Gambar milik Indonesian Visual Art Archive



Katalog pameran *Biennale Seni Rupa Jakarta IX*, yang mengangkat wacana seni rupa kontemporer di Indonesia, 1993. Gambar milik Museum MACAN

Catalog of *Biennale Seni Rupa Jakarta IX*, which raise the discourse of contemporary art in Indonesia, 1993
Image courtesy of Museum MACAN



Suasana Pameran *Slot in the Box* di Cemeti Art House, Yogyakarta, 1993. Karya (kiri ke kanan): Hedi Hariyanto, *Common Secret* (1997); Weye Haryanto, *Lip Service Democracy* (1996 – 1997); Agung Kurniawan, *Commemorating 30 Years of the Holy Family* (1997) ; Pintor Sirait, *Poignancy* (1997)
Gambar milik Cemeti Institute for Art and Society



Salah satu karya dalam pameran *AWAS! Recent Art from Indonesia*: Samuel Indratma (a member of APOTIK KOMIK), *Seni Rupa Ajalib* (1999) Gambar milik Cemeti Institute for Art and Society

Artwork image of an exhibition *AWAS! Recent Art from Indonesia*: Samuel Indratma (a member of APOTIK KOMIK), *Seni Rupa Ajalib* (1999) Image courtesy of Cemeti Institute for Art and Society

Binal Eksperimental Arts diadakan untuk menandingi *Biennale Seni Lukis Jogja III*, yang ditentang generasi muda perupa. Mereka menganggap proses kurasi biennial tersebut tidak tanggap pada perkembangan terbaru seni rupa di Yogyakarta.

Binal Eksperimental Arts is organized to rival *Biennale Seni Lukis Jogja III*. Young artists organize the event to show their opposition to the Biennale's curatorial process. They accuse organizers as tone-deaf and unresponsive to the latest developments of art in Yogyakarta.

Biennal Seni Rupa Jakarta IX diadakan di Taman Ismail Marzuki, merupakan pameran yang pertama kali menggunakan kata 'kurator' sebagai perumus pilihan dan penyajian karya, dan menggunakan istilah seni rupa kontemporer

Biennal Seni Rupa Jakarta IX at Taman Ismail Marzuki. It is the first exhibition to use the word 'curator' to refer to the person in charge of conceptualizing the art selection process and exhibition presentation. Also the first to use the term 'contemporary art'.

Pameran tunggal Krisna Murti *12 Jam dalam Kehidupan Penari Agung Rai* di Studio R-66, Bandung adalah salah satu pameran pertama yang menampilkan karya seni video

Krisna Murti's solo exhibition *12 Jam dalam Kehidupan Penari Agung Rai* at Studio R-66 Bandung. It is one of the first exhibitions to show video art.

Pameran Instalasi 5 di Galeri Hidayat, menampilkan: Nyoman Erawan, Krisna Murti, Made Djirna, Riyanto Sudikyo dan Diyanto

Galeri Hidayat hosts *Pameran Instalasi 5*, featuring: Nyoman Erawan, Krisna Murti, Made Djirna, Riyanto Sudikyo and Diyanto.

Pameran Seni Rupa Kontemporer Negara-Negara Non-Blok dilaksanakan di Gedung Seni Rupa Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Jakarta diikuti oleh seniman dari 41 negara dengan dukungan penuh pemerintah Orde Baru dan seminar seni rupa kontemporer yang memperlihatkan jejaring seni rupa kontemporer global dan kekuratoran yang berkembang ketika itu.

Pameran Seni Rupa Kontemporer Negara-Negara Non-Blok (Contemporary Art of the Non-Aligned Countries) held at the Art Building, Department of Education and Culture. Artists from 41 countries take part in this exhibition, which enjoys the rare support from the New Order government, the show held a large seminar which showcases the expansion of global contemporary art discourse of the time and the growth of curating

1992

1993

1994

1995

1996

1997

1998

1999

2000

Puncak pertumbuhan ekonomi Indonesia
The peak of Indonesian Economic Progress

Stasiun TV swasta mulai tumbuh
Growth of non-State TV stations/Broadcasting companies

Gelombang II partisipasi seniman Indonesia dalam pameran internasional
The Second Wave of Indonesian Artists' participation in the international art scene

● 1993 & 1996

Asia Pacific Triennial di QAGOMA, Brisbane, Australia menjadi salah satu dari serangkaian pameran internasional yang berpengaruh besar dalam gelombang internasionalisasi karya-karya seniman kontemporer Indonesia sepanjang 1990-an

Asia Pacific Triennial at QAGOMA, Brisbane, Australia. It is an art event that greatly influences the internationalization of works by Indonesian artists throughout the 1990s.

●

Pada 1994, tiga media besar di Indonesia: *Tempo*, *Detik* dan *Editor* dibredel. Sebagai reaksi atas kejadian tersebut, sejumlah toko melanjutkan perjuangannya melalui Komunitas Utan Kayu. Kegiatan seni rupa dalam komunitas ini dilakukan lewat Galeri Lontar, yang dikenal karena berani menampilkan karya-karya yang dianggap subversif pada masa Orde Baru yang represif. Ia menjadi bagian perjuangan bawah tanah untuk menggulingkan Soeharto dan menjamin kebebasan mengutarakan pendapat.

Two years previous, in 1994, three large media organizations in Indonesia—*Tempo*, *Detik*, and *Editor*—were banned from operation. A number of leading figures decided to continue their work through Komunitas Utan Kayu. Art activities of this community is organized through Galeri Lontar, known for its boldness in presenting subversive works during the repressive New Order era. This community becomes part of an underground movement aiming to bring down Soeharto and to guarantee freedom of speech.

The year 1998 is an eventful year that changes Indonesia in many ways. Since March, thousands of students from all over the region march in protest and to demand Soeharto's resignation. In May, demonstration incidents increase. A shooting incident occurs, killing four Universitas Trisakti students. The public's anger intensifies, and peaceful marches tend to devolve into riots. A series of riots occur in Medan, Jakarta, and Surakarta. Soeharto resigns on 21 May 1998.

Sebuah organisasi budaya progresif, Taring Padi, didirikan di Yogyakarta, dengan maksud membangun kembali budaya kerakyatan dan menggunakan siasat persatuan front dalam mendorong perubahan demokrasi yang populer di Indonesia

Establishment of Taring Padi, a progressive cultural organization, in Yogyakarta. It intends to rebuild a populist culture, and uses the unified front strategy to inspire democratic change in Indonesia.

Pameran *Traditions/Tensions* di New York yang diselenggarakan oleh The Asia Society, menampilkan 27 seniman, 5 diantaranya seniman kontemporer Indonesia: Arahmaiani, Dadang Christanto, FX Harsono, Heri Dono dan Nindityo Adipurnomo

The exhibition *Traditions/Tensions* held in New York and organized by The Asia Society, featuring 27 artists. Five of those artists are Indonesian contemporary artists: Arahmaiani, Dadang Christanto, FX Harsono, Heri Dono and Nindityo Adipurnomo.

VIII. Tikungan Kontemporer (1981–2000)

Dasawarsa 1980-an adalah masa yang menandai menguatnya dampak ekonomi Orde baru pada penyelenggaraan pameran-pameran seni rupa. Pemerintah menggenjot pertumbuhan ekonomi sedemikian rupa termasuk melalui developmentalisme dan penanaman modal asing. Sebagai akibatnya muncul kelas menengah dan atas baru di kota-kota besar, terutama di Jawa dan Bali. Dilatar oleh boom properti lokal, frekuensi pameran meningkat pesat,⁸⁶ harga lukisan menjadi berlipat, galeri baru bermunculan susul menyusul dengan sosok-sosok seniman, kolektor dan sponsor baru—semuanya menjadi indikator berlangsungnya boom seni rupa pada masa ini.⁸⁷

Salah satu pameran yang ‘mem-boom’ ketika itu adalah pameran berdua Jeihan Sukmantoro (lahir 1938) dan S. Sudjojono, Temunya 2 Ekspresionis Besar, di lobi Hotel Sari Pan Pacific, Jakarta (1985), ketika itu karya-karya Jeihan terjual dengan harga mencengangkan.⁸⁸ Pameran lain yang sering disebut ‘mem-boom’ pada masa ini yang diselenggarakan oleh Galeri Santi pada 1987. Menampilkan karya-karya perupa senior seperti Affandi dan Popo Iskandar, pemilik galeri Joseph Sulaiman berhasil menjual habis semua karya dengan harga empat sampai lima kali lipat.⁸⁹ Sejak itulah harga lukisan menggila dan yang menarik keuntungan bukan saja pelukis-pelukis senior, tapi juga pendatang-pendatang baru yang ikut berpameran pada ‘saat yang tepat.’ Kritikus Bambang Bujono, dalam tulisan bertarikh 1993, menengarai adanya pengaruh-pengaruh eksternal yang mendorong boom di Indonesia, termasuk fenomena yang sama yang berlangsung lebih dulu di Jepang dan Amerika Serikat.⁹⁰

Di tengah gelombang pasar, sejumlah eksponen ‘gerakan pemberontakan’ masih terus menggarap proyek-proyek eksperimental. FX Harsono dan dua eksponen PIPA, Gendut Riyanto dan Haris Purnomo, misalnya, bersama sejumlah mahasiswa menggelar Pameran Seni Rupa Lingkungan (1982) di pantai Parangtritis, Yogyakarta. Menyusul setelah itu adalah Seni Rupa Proses 85 di Galeri Seni Ancol, ketika para eksponen GSRBI dan PIPA (Bonyong Munni Ardhi, FX Harsono, Gendut Riyanto, Harris Purnomo (lahir 1956), Moelyono (lahir 1957), Agus Dermawan T., Wienardi (lahir 1955)) mencoba menerapkan pendekatan dokumenter—with medium fotografi dan instalasi—to untuk menghadirkan ‘kenyataan secara obyektif’: ⁹¹ pencemaran air oleh limbah industri, penggundulan hutan, masalah sampah dan dampak semua kerusakan itu pada manusia.

Pada 1987 berlangsung Proyek I: Pasaraya Dunia Fantasi di TIM. Melibatkan sejumlah eksponen GSRBI, ditambah dengan Sanento Yuliman sebagai konseptor, pameran ini didahului oleh proses riset dan inventarisasi berbagai artefak urban. Tidak ada karya individual, pameran ini lebih menyerupai ‘seni situasi’ ketika pengunjung adalah elemen pameran itu sendiri. Ruang pamer diubah menjadi tempat yang menyerupai pusat perbelanjaan modern, toko buku, pakaian model terbaru.⁹² Objek-objek yang dipajang adalah pelesetan atau modifikasi dari barang-barang konsumsi yang umumnya ditempatkan di luar kategori ‘seni rupa’ (fine art). Sebagai lanjutan dari konsep Seni Rupa Baru 1970-an, agenda Pasaraya Dunia Fantasi adalah untuk menentang elitisme seni rupa yang dibingkai sebagai high art.

Pada masa ini, semangat perlawan atau pemberontakan yang revolucioner tak lagi dominan. Sebagai gantinya, istilah ‘alternatif’ lebih banyak digunakan. Istilah ‘alternatif’ pernah disematkan pada beberapa galeri yang dibuka pada 1980-an dan mengusung semangat yang berbeda dengan galeri-galeri komersial, antara lain Galeri Cemeti yang didirikan di Yogyakarta oleh Nindityo Adipurnomo (lahir 1961) dan Mella Jaarsma (lahir 1960) pada 1988.⁹³ Pameran pertama di galeri itu dibuka pada 31 Januari dengan menampilkan karya-karya Heri Dono (lahir 1960), Eddie Hara (lahir 1957), Ong Harry Wahyu (lahir 1960), serta Mella dan Nindityo sendiri. Cemeti memang bukan ruang-swakarsa-seniman (artist-run-space) pertama yang ada di Indonesia, akan tetapi seleksi seniman dalam program-program pameran yang mereka selenggarakan pada masa ini menjadi alternatif yang lebih menarik ketimbang pameran-pameran di galeri-galeri komersial.

Di Yogyakarta, pameran-pameran memang relatif lebih banyak digagas dan dijalankan sendiri oleh para seniman setempat. Pada 1992, sekelompok seniman menghelat Binal Experimental Arts sebagai tanggapan atas peraturan Biennale Seni Lukis Yogyakarta (sejak 1988) yang pada tahun yang sama hanya mengundang pelukis-pelukis berusia di atas 35 tahun.⁹⁴ Alhasil, pameran Binal menghadirkan karya-karya seniman muda hingga yang cukup senior dalam beragam medium dan ekspresi, rata-rata instalasi dan seni rupa pertunjukan. Untuk peristiwa ini sejumlah seniman menggarap ruang-ruang publik, menggelar open studio dan pameran instalasi di galeri Seni Sono. Tak kurang dari 300 seniman ikut berpameran. Selama sembilan hari, ruang-ruang di Yogyakarta berubah menjadi sebuah festival seni kota yang marak. Dalam catatan Grace Samboh, pada akhirnya tak ada satu pun media massa yang meliput BSLY kecuali membandingkannya dengan Binal.⁹⁵ Di luar gelombang komersialisasi akibat boom seni lukis,

86. Agus Dermawan T. mencatat bagaimana pada 1981 di Jakarta saja, terselenggara 116 pameran seni rupa, meningkat tiga kali lipat dibandingkan pada 1980,

Dermawan dalam Bujono dan Adi (ed.), 2012, op.cit., 523–532.

87. Sanento Yuliman, Boom... Kemana Seni Lukis Kita? dalam Asikin Hasan (ed.), Dua Seni Rupa (Jakarta: Yayasan Kalam, 2001), 109–122.

88. Lukisan Jeihan dihargai USD50.000 ketika lukisan Affandi masih berharga USD2.000

89. Bambang Bujono, Galeri, Pendukung, Penyebar, juga Pasar, Katalog Biennale Seni Rupa Jakarta IX., op.cit.

90. ibid.

91. FX Harsono, op.cit., 2013.

92. Mikluho-Maklai, op.cit., 116.

93. Anusapati, ‘Galeri Alternatif untuk Karya-karya Alternative’, dalam Saut Situmorang (ed., et al.), (Yogyakarta: Rumah Seni Cemeti, 2003), 31

94. Grace Samboh, Biennale Jogja dari Masa ke Masa, 2015. <http://www.biennalejogja.org/2015/biennale-jogja-dari-masa-ke-masa/> diakses 29 Juli 2017

95. ibid.

VIII. The Contemporary Turn (1981–2000)

The 1980s saw the impact of good economic growth on the art world. The New Order regime had accelerated economic growth on many fronts including through policies of ‘developmentalism’ and foreign investments. It led to the rise of the upper and middle-class in major urban areas, especially in Java and Bali. Augmented by the local property market boom, exhibitions were mounted with greater frequency,⁸⁶ raising prices of artworks (paintings) exponentially, stimulating the opening of new art galleries that tried to keep up with the increased number of new artists, collectors, and patrons. These were positive indicators of an art boom during this period.⁸⁷

One major exhibition of this period was the two-person show of Jeihan Sukmantoro (b. 1938) and S. Sudjono, Temunya 2 Ekspresionis Besar (The Encounter of Two Great Expressionists), held in the Sari Pan Pacific Hotel’s lobby area (1985), where Jeihan’s works fetched extraordinary prices.⁸⁸ Another ‘booming’ exhibition was held at Galeri Santi in 1987. Exhibiting works by senior artists such as Affandi and Popo Iskandar, gallery owner Joseph Sulaiman managed to sell every piece of the exhibited works at four or five times the original asking price.⁸⁹ Art prices rose almost uncontrollably, and it benefited not only senior painters but also newcomers who came up the ranks ‘at the right time.’ Art critic Bambang Bujono, wrote in 1993, about the possibility of there being external factors driving the Indonesian art boom, due to similar phenomena occurring (earlier) in Japan and the United States.⁹⁰

In the midst of this market-tide, a number of ‘rebel movement’ exponents continued to work on experimental projects. FX Harsono and two PIPA exponents—Gendut Riyanto and Haris Purnomo (b. 1956)—for instance, along with a number of higher education students, held Pameran Seni Rupa Lingkungan (1982) at Parangtritis beach, Yogyakarta. Following that, Seni Rupa Proses 85 was held at Galeri Seni Ancol, where GSRB and PIPA exponents (Bonyong Munni Ardhi, FX Harsono, Gendut Riyanto, Harris Purnomo (b. 1956), Moelyono (b. 1957), Agus Dermawan T., Wienardi (b. 1955)) tried to apply documentary approaches—photography and installation works—to develop ‘reality in an objective manner,’⁹¹ covering issues such as water pollution from industrial waste, deforestation, littering and waste, and the impact they had on humans and societies.

In 1987, Proyek I: Pasaraya Dunia Fantasi was held at TIM. Involving a number of GSRB exponents, with Sanento Yuliman as its conceptor, this exhibition was preceded by a process of research on and inventory of urban artifacts. Eschewing

86. Agus Dermawan noted that in 1981, there were 116 art exhibitions in Jakarta, three times as many as the year before (1980), Dermawan in Bujono and Adi (eds.), 2012, op.cit., p. 523 - 532.

87. Sanento Yuliman, Boom... Kemana Seni Lukis Kita? in Asikin Hasan (ed.) Dua Seni Rupa, Jakarta: Yayasan Kalam, 2001, pp. 109 - 122.

88. Jeihan sold up to 50,000 USD, when Affandi was still priced at 2,000 USD.

89. Bambang Bujono, Galeri, Pendukung, Penyebar, juga Pasar, Katalog Biennale Seni Rupa Jakarta IX., op.cit.

90. ibid.

91. FX Harsono, op.cit. 2013.

92. Mikluho-Maklai, op.cit., p. 116.

93. Anusapati, Galeri Alternatif untuk Karya-karya Alternative, dalam Exploring Vacum, Saut Situmorang (ed., et al.), Yogyakarta: Rumah Seni Cemeti, 2003, p. 31

94. Grace Samboh, Biennale Jogja dari Masa ke Masa, 2015. <http://www.biennalejogja.org/2015/biennale-jogja-dari-masa-ke-masa/> accessed on 29 July 2017

95. ibid.

individual works, the exhibition was conceptualized as an exhibition of ‘situational art,’ where visitors became part of the exhibition itself. The exhibition space was converted into a site resembling a modern shopping center, complete with a bookstore and latest fashion offerings.⁹² The objects being displayed were modifications or parodies of common consumer items, which usually existed outside the realm of fine art. As a conceptual successor of the 1970s New Art Movement, the agenda put forth by Pasaraya Dunia Fantasi was focused on a rejection of art elitism, or high art.

At this time, themes of rebellion and opposition were no longer dominant. In their place, ‘alternative’ was widely used. ‘Alternative’ was also used to refer to a number of galleries being opened in the 1980s that reflected an alternative spirit compared to existing commercial galleries. Among them was Galeri Cemeti, founded in Yogyakarta by Nindityo Adipurnomo (b. 1961) and Mella Jaarsma (b. 1960) in 1988.⁹³ The gallery’s first exhibition was held on 31 January of that year, showing works by Heri Dono (b. 1960), Eddie Hara (b. 1957), Ong Harry Wahyu (b. 1960), as well as Mella and Nindityo themselves. Cemeti was not the first artist-run space in Indonesia, but the selection process for their exhibition programs provided a counterpoint to exhibitions at commercial galleries.

In Yogyakarta, exhibitions were often conceptualized and run by local artists themselves. In 1992, a group of artists organized Binal Experimental Arts (‘binal’ meaning ‘wild’ in Bahasa Indonesia, and a play on ‘biennale’) as their response to the policy of Biennale Seni Lukis Yogyakarta (an event first held in 1988) to only invite painters over 35 years of age.⁹⁴ As a result, the Binal exhibition exhibited works by young artists and even quite senior artists, who used a variety of mediums and expressions—typically in the form of installation and performance art. For this event, artists worked in public spaces, ran open studios and installation exhibits in Senisono gallery. No less than 300 artists were involved in this exhibition. For nine days, Yogyakarta was transformed into a thriving urban art festival. Grace Samboh noted that, in the end, not one media outlet covered BSLY except to compare it to the Binal exhibition.⁹⁵

Outside of the wave of commercialization afforded by the painting boom, artistic indicators from the early 1980s to 1990s showed how art praxis in Indonesia remained, by and large, an extension of those ‘rebellious’ exhibitions of the 1970s. This conclusion became Jim Supangkat’s curatorial thesis for Biennale Seni Rupa Jakarta IX (BSRJ IX, 1993) at TIM Jakarta, where the term ‘contemporary art’ was first used to identify the latest developments in the Indonesian art world.

berbagai gelagat artistik yang muncul sejak awal 1980 hingga 1990-an menunjukkan bagaimana praktik seni rupa di Indonesia masih memperlihatkan kelanjutan dari pameran-pameran pemberontakan sepanjang 1970-an. Kesimpulan itulah yang menjadi tesis kuratorial Jim Supangkat untuk Biennale Seni Rupa Jakarta IX (BSRJ IX, 1993) di TIM, Jakarta, yang untuk pertama kalinya istilah ‘seni rupa kontemporer’ digunakan untuk mengidentifikasi perkembangan mutakhir seni rupa Indonesia.

Dalam pengantarnya untuk BSRJ IX, Supangkat menandai GSRBI sebagai ‘seni rupa pemberontakan’ yang memutuskan diri dengan tradisi seni rupa modern di Indonesia. Karya-karya yang tampil dalam BSRJ IX 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’ dan lain-lain.⁹⁶ Pameran ini menampilkan karya-karya seniman yang aktif terlibat dalam medan-medan alternatif di luar arus utama pasar, antara lain, Heri Dono, Yudi Yudoyoko (lahir 1963), Dadang Christanto (lahir 1957), Nindityo Adipurnomo, Diyanto (lahir 1962), Iwan Koeswanna (lahir 1959), Semsar Siahaan, Krisna Murti (lahir 1957), Arahmaiani (lahir 1961), Andar Manik (lahir 1959), dan lain-lain.

Sepanjang 1993–1994, para kritikus, sejarawan dan seniman yang terlibat dalam perdebatan BSRJ IX mempersoalkan kegagalan kurator dalam mengadopsi konsep-konsep pascamodernisme. 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 pascamodernisme, melainkan seni rupa kontemporer. Terlepas dari validitas berbagai klaimnya, perdebatan BSRJ IX memberikan pelajaran yang penting. Sejumlah pengamat setuju bahwa wacana seni rupa kontemporer dan pascamodernisme menyadarkan banyak pihak tentang urgensi memahami modernitas dan sejarah seni rupa modern di negara non-Barat seperti Indonesia. Selain itu, sejak penyelenggaraan BSRJ IX, istilah ‘seni rupa kontemporer’ menjadi sangat jamak digunakan untuk menyebut seni rupa yang membawa semangat berbeda dengan modernisme Euro-Amerika. BSRJ IX pada akhirnya menjadi semacam pameran ‘kanon’ untuk mendiskusikan seni rupa kontemporer di Indonesia.

Sepanjang 1990-an, persentuhan seni rupa Indonesia dengan khazanah internasional mulai menunjukkan gejala intensifikasi luar biasa. Namun dalam pameran-pameran regional maupun internasional yang berlangsung pada masa ini, harus diakui bahwa peran institusi pemerintah untuk seni rupa kontemporer cenderung minimal. Satu-satunya pameran

seni rupa internasional yang didukung penuh oleh pemerintah Orde Baru pada masa ini adalah *Contemporary Art of the Non-aligned Country* (Pameran Non-Blok atau PNB, 1995) yang diprakarsai oleh Eddy Sedyawati dan A.D. Pirous. Pirous adalah seniman, akademisi dan organisator ulung yang pernah sukses dengan Festival Istiqlal (1991), sebagai kegiatan yang menampilkan ‘kesenian Indonesia yang bernalaskan Islam’.⁹⁷

Dikuratori oleh Jim Supangkat, PNB mengusung isu multimodernisme sebagai konsep yang digunakan untuk membaca perkembangan seni rupa di ‘negara-negara Ketiga’.⁹⁸ PNB tergolong cukup sukses dalam menarik perhatian praktisi internasional, setidaknya itu yang ditunjukkan oleh simposiumnya yang dihadiri oleh kurator dan sejarawan seperti TK Sabapathy, Fumio Nanjo, David Elliot, Apinan Poshyananda—yang nota bene merupakan mitra kerja Supangkat dalam kegiatan-kegiatan internasional sejak akhir 1980-an hingga 1990-an seperti Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art di Queensland Art Gallery. Kegiatan-kegiatan ini menghubungkan dunia seni di Asia-Pasifik menempatkan mereka dalam konteks global, dan melibatkan kurator-kurator lokal; berkontribusi untuk kemunculan kiprah kuratorial di kawasan ini.

Menyusul penyelenggaraan BSRJ IX, praktik seni rupa kontemporer Indonesia 1990-an menunjukkan gejala spesifik dengan dominasi karya-karya bertema kritik sosial politik. Usia kekuasaan Soeharto pada masa itu menginjak dasawarsa yang ketiga, dan suara-suara yang mengarah kepada sukses kekuasaan semakin kuat. Sebulan menjelang Pemilu 1997, Galeri Cemeti menggelar pameran *Slot in the Box* yang dibuka dengan seni rupa pertunjukan oleh FX. Harsono di Alun-alun Kidul, Yogyakarta. Dengan mengenakan jas dan mengenakan riasan wajah buta cakil dalam cerita wayang orang, Harsono menghadapi tiga buah kursi dan topeng kayu yang kemudian ia bakar. Lalu dengan gergaji mesin yang merauung-raung ia menghancurkan kursi-kursi itu, seolah melepaskan kemarahan yang luar biasa besar kepada tiga partai politik peserta Pemilu.

Menyusul keruntuhan Orde Baru oleh gerakan mahasiswa pada 1998, muncul manerisme dalam karya-karya seni rupa yang menyuarakan kritik sosio-politik. Ekspresi artistik yang bertema sosio-politik bahkan dianggap sebagai suatu strategi untuk bisa masuk ke dalam kancan seni rupa internasional. Pada 1999, Aminudin TH Siregar mengkurator *The History of Blup—The End of Art in Indonesia: The End of Nothing* di Taman Budaya Yogyakarta, dengan menampilkan karya-karya 30 orang seniman Bandung. Merespons mediokritas karya-karya dan pameran seni rupa kontemporer yang mengusung tema sosial politik di Indonesia,⁹⁹ pameran ini mengajukan nihilisme sebagai alternatif. Manifesto Blupart! antara lain untuk ‘menihilkan karya-karya seni yang berusaha membela masyarakat, menihilkan mitos-mitos seniman-seniman romantis yang mengira bisa menjadi sang nabi jaman’.¹⁰⁰

In his introduction to BSRJ IX, Supangkat indicated that GSRBI was a ‘rebel art’ movement that had separated itself from Indonesian modern art traditions. Works appearing at BSRJ IX were post-rebellion art, demonstrating their rejection of domination while at the same time distancing itself or even severing ties with the hegemony of modernism. It was the manifestation of the latest attempt at finding a new identity: a new artistic exploration using a set of theoretical tools to understand art through concepts like deconstruction, double-coding, post-structuralism, etc.⁹⁶ This exhibition showed works by artists who were actively involved in alternative schemes outside of the art market mainstream, such as: Heri Dono, Yudi Yudoyoko (b. 1963), Dadang Christanto (b. 1957), Nindityo Adipurnomo, Diyanto (b. 1962), Iwan Koeswanna (b. 1959), Semsar Siahaan, Krisna Murti (b. 1957), Arahmaiani (b. 1961), and Andar Manik (b. 1959), etc.

Throughout 1993 – 1994, art critics, historians and artists involved in the debates surrounding BSRJ IX took issue with what they considered to be the curator’s ignorance of post-modern concepts (read: inability to properly adopt postmodernism concepts). Supangkat’s detractors generally considered BSRJ IX as a raw and ill-equipped adoption of such concepts. Meanwhile, Jim Supangkat defended his position by stating that the exhibition was not a discourse about postmodernism, but merely that of contemporary art. Regardless of the validity of such claims, debates surrounding BSRJ IX have provided us with an important lesson. A number of observers agreed that discourses on contemporary art and postmodernism helped highlight the urgent need to understand modernity and modern art history in non-Western countries like Indonesia. In addition, following BSRJ IX, the term ‘contemporary art’ soon came into common usage to refer to art whose spirit deviated from Euro-American modernism. In the end, BSRJ IX became a seminal exhibition when discussing (the history of) contemporary art in Indonesia.

The 1990s saw an intensification of dialog between Indonesian art and international art. However, the Indonesian government only played a minimal institutional role in regional or international contemporary art exhibitions. The only international art exhibition that enjoyed full support from the New Order regime was *Contemporary Art of the Non-aligned Countries* (Pameran Non-Blok or PNB, 1995), initiated by Edi Sedyawati and A. D. Pirous.⁹⁷

Curated by Jim Supangkat, PNB highlighted the issue of multi-modernism as a concept that could be used to read the developments of art in ‘Third Countries’.⁹⁸ PNB was quite successful in attracting attention from international practitioners, as seen from the attendance roster at the event’s symposium—including curators and historians like T.K. Sabapathy, Fumio Nanjo, David Elliot, Apinan

Poshyananda—who could be considered as Supangkat’s compatriots in the wave of international events featuring contemporary art from the Asia-Pacific region since the end of the 1980s through to the 1990s such as the Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art at the Queensland Art Gallery. The events connect the art worlds of the region, contextualizing them in global context, and heavily involved local curators; contributing to the emergence of curatorial agency in the region.

Following BSRJ IX, contemporary art practice in Indonesia in the 1990s began to show specific signs of domination by socio-politically-charged works. Suharto’s regime was in its third decade by then, and calls for a succession of power were intensifying. A month prior to the 1997 general election, Rumah Seni Cemeti held the exhibition *Slot in the Box*, which opened with a performance by FX Harsono in Yogyakarta’s Alun-Alun Kidul. Wearing a suit, and face painted according to the buta cakil custom of wayang wong, Harsono stood in front of three chairs and wooden masks which he later burned. With a roaring chainsaw, he proceeded to destroy the chairs, as though channeling all the anger he had toward the three major parties contending in the general election.

Following the fall of the New Order regime, in large part due to the student movements of 1998, the Indonesian art world saw the emergence of artworks whose mannerisms communicated their stark socio-political critiques. Socio-political artistic expression was even considered as a tool, or strategy, to breach the international art scene. In 1999, Aminudin TH Siregar curated *The History of Blup – The End of Art in Indonesia: The End of Nothing* at Taman Budaya Yogyakarta, presenting works by 30 Bandung-based artists. As a response to the mediocrity of socio-politically charged works and exhibitions that were in vogue in Indonesia at the time⁹⁹, this exhibition offered nihilism as an alternative. Blup Manifesto called, among others, ‘... to nullify artworks that claimed to defend society, nullify the myths of romantic artists who thought themselves capable of becoming prophets of an age’.¹⁰⁰

In this Post-New Order reality, new awareness about the politics of representation soon found visibility or prominence in art exhibitions. *AWAS! Recent Art from Indonesia* (1999) was an exhibition organized by Yayasan Seni Cemeti, which tried to demonstrate change and greater openness toward the pre-Reform development of art and socio-political conditions post-Reform. Exhibiting artists consciously expressed their skepticism and self-critique toward socio-politically charged art forms that had become international commodities.

Samuel Indratma’s (b. 1970) work shown at AWAS!, titled *Seni Rupa Ajaib*, is a series of paneled drawings reminiscent of a comic strip. It reads: “Mr. Kurator ... Pak Kurator ... aku

96. Agung Hujatnikajennong, Perdebatan Posmodernisme dan Biennale Seni Rupa Jakarta IX, skripsi sarjana, Fakultas Seni Rupa dan Desain Institut Teknologi Bandung, 2001

97. Laporan kerja Festival Istiqlal, 1991, arsip A.D. Pirous.

98. Edi Sedyawati et. al., katalog Contemporary Art of the Non-Aligned Countries: Unity in Diversity in International Art (Jakarta: Direktorat Jenderal Kebudayaan,

Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan, 1995.), 20–31.

99. Aminudin TH Siregar (ed.), *Blup Art* (Bandung: Pasirimpun Institute, 1999).

100. Wawancara dengan Aminudin T.H. Siregar, 2015.

96. Agung Hujatnika, Perdebatan Posmodernisme dan Biennale Seni Rupa Jakarta IX, undergraduate thesis, Fakultas Seni Rupa dan Desain Institut Teknologi Bandung, 2001

97. Pirous is an artist, academic / scholar, and accomplished organizer who had successfully mounted Festival Istiqlal (1991), as an event that showcased ‘Islam-influenced Indonesian art’

98. Edi Sedyawati et. al., katalog Contemporary Art of the Non-Aligned Countries: Unity in Diversity in International Art. 1995, Jakarta: Direktorat Jenderal Kebudayaan,

Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan, pp. 20–31.

99. Catalog of Blup Art, Aminudin TH Siregar (ed.), Bandung: Pasirimpun Institute, 1999.

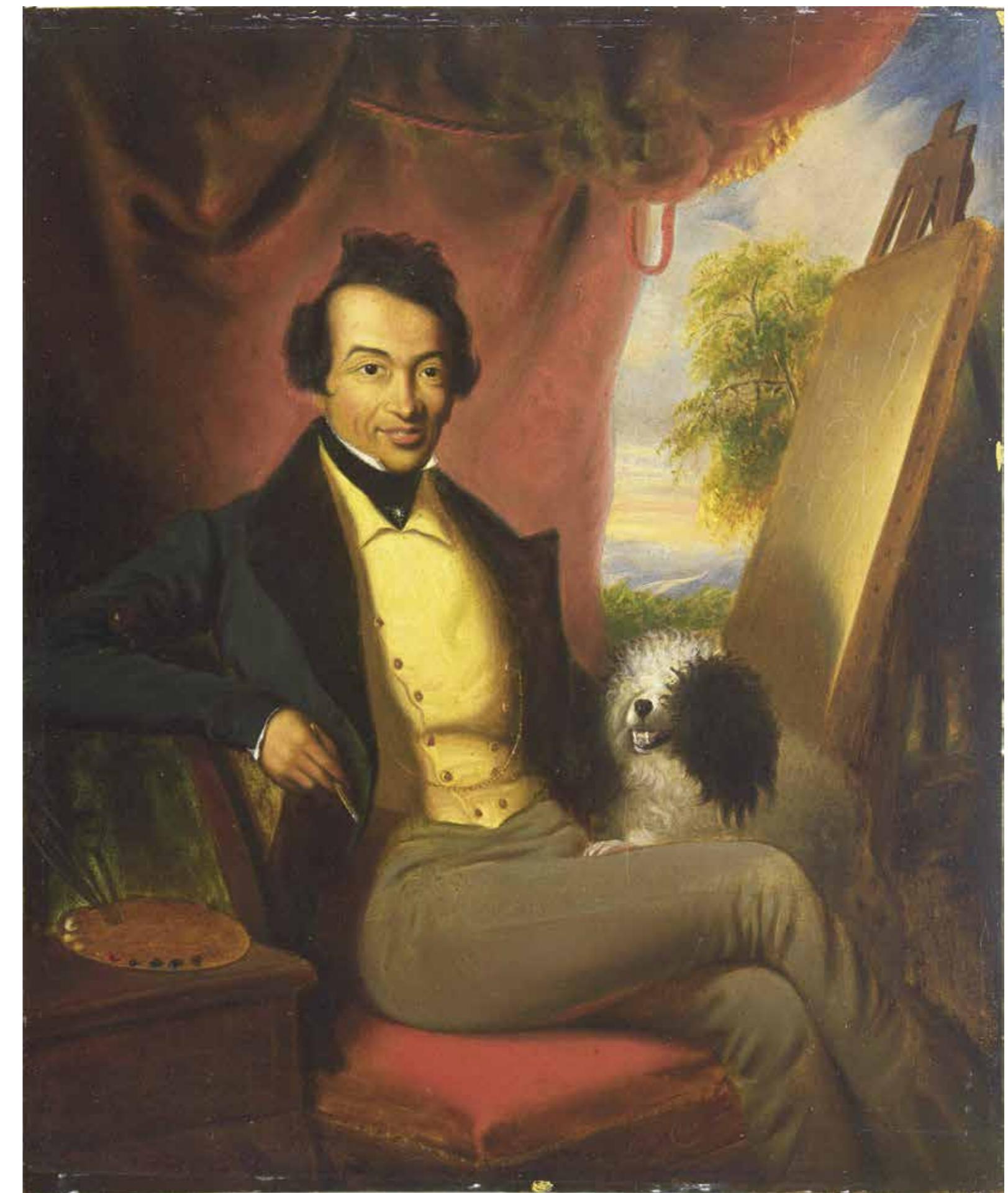
100. An interview with Aminudin T.H. Siregar, 2015.

Di masa pasca-Orde Baru, muncul kesadaran-kesadaran baru tentang politik representasi dalam pameran seni rupa. Awas! Recent Art from Indonesia (1999) adalah sebuah pameran yang diselenggarakan oleh Yayasan Seni Cemeti, yang berusaha menunjukkan perbedaan sikap yang lebih terbuka terhadap perkembangan seni rupa dan kondisi sosial politik pasca-reformasi. Para seniman dalam pameran tersebut dengan sadar mengekspresikan skeptisme dan kritik diri tentang seni rupa sosio-politik yang telah menjadi komoditas internasional.

Karya Samuel Indratma (lahir 1970) untuk pameran AWAS!, Seni Rupa Ajaib adalah rangkaian gambar dengan panel-panel yang menyerupai komik, ‘Mr. Kurator ... Pak Kurator ... aku menunggumu. Saya membawa paket dari Indonesia.’ Ini adalah komentar ironis dan sarkastik mengenai kenyataan yang dia hadapi di Yogyakarta, di mana [...] banyak kurator, apakah mereka berasal dari Indonesia, Jepang, Australia, Belanda, Amerika, Jerman dan banyak lagi, melakukan perjalanan singkat, foto-foto dan wawancara di studio para seniman, dan kembali ke rumah dengan penuh gagasan. Mereka melakukan perjalanan seperti window shopping, tanpa harus mengalami situasi yang sebenarnya. Mereka begitu percaya diri, seolah pameran yang mereka siapkan akan membuat dampak yang besar. Semua hal tersebut membuat seni rupa kontemporer Indonesia begitu aneh, sangat instan.¹⁰¹

menunggumu. Saya membawa paket dari Indonesia.’ (Mr. Curator, Mr. Curator, I’m waiting for you. I bring a package with me from Indonesia.) This is an ironic and sarcastic comment on the reality he had to contend with in Yogyakarta, where [...] many curators, be they from Indonesia, Japan, Australia, the Netherlands, USA, Germany or many other places, made a short trip out, took photos and conducted interviews at the artists’ studios, then went home with a head full of ideas. They treated their trip like a window-shopping session, without desire to experience the real situations. They were so self-confident, as though their exhibitions would have great impact. All these things have turned Indonesian contemporary art into a ‘weird’, instantaneous beast.¹⁰¹

- "Letter from S. Sudjojono to Sanento Yuliman" S. Sudjojono to Sanento Yuliman. April & May 1980.
- "Letter Written by S. Sudjojono" *Letter from John Clark. In H. B. Jassin Documentation Archives*. 2013. Accessed July 9, 2017. <https://www.aaa.org.hk/en/collection/search/archive/john-clark-archive/tab/items/sort/title-desc>.
- "Yang Sempat Saya Catat Sebelum dan Sesudah Pagelaran Seni Rupa Baru 1977." In *Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia: Kumpulan Karangan*, edited by Jim Supangkat, by Agus Dermawan T. Jakarta: Gramedia, 1979.
- Antariksa. Tuan Tanah Kawin Muda: Hubungan Seni Rupa-LEKRA, 1950-1965*. Yogyakarta: Yayasan Seni Cemeti, 2005.
- Anusapati. "Galeri Alternatif untuk Karya-karya Alternatif." In *15 Years Cemeti Art House: Exploring Vacuum, 1988-2003*, edited by Saut Situmorang. Yogyakarta: Cemeti Art House, 2003.
- Arbuckle, Heidi. *Performing Emilia Sunassa: Reframing the Female Subject in Post/Colonial Indonesia*. Melbourne: University of Melbourne, Asia Institute and the Department of History, Gender Studies, 2012.
- Archive, Asia Art. "John Clark Archive." Asia Art Archive. December 1, 2013. Accessed July 28, 2017. <https://www.aaa.org.hk/en/collection/search/archive/john-clark-archive/tab/items/sort/title-desc>.
- Balische-kunst van "Pita Maha": verkoops-tentoonstelling, 10 Sept. t/m 20 Sept. 1936*. Weltevreden: Bataviasche Kunstkring, 1936.
- Budiman, Hikmat. *Lubang Hitam Kebudayaan*. Yogyakarta: Kanisius, 2002.
- Budjono, Bambang. "Galeri, Pendukung, Penyebar, juga Pasar." In *Catalog of Biennale Seni Rupa Jakarta IX*. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta (DKJ), 1993.
- Bujono, Bambang, and Wicaksono Adi, eds. *Seni Rupa Indonesia Dalam Kritik dan Esai*. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta (DKJ), 2012.
- Bustum, Mia, and Hersri Setiawan. *Sudjojono dan Aku*. Jakarta: Pustaka Utan Kayu, 2006.
- Clark, John. *Modern Asian Art*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1998.
- Dermawan T., Agus. *Seni Rupa Indonesia Dalam Kritik dan Esai*. Edited by Bambang Bujono and Wicaksono Adi. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta (DKJ), 2012.
- Desmiati R., Annisa. "Kajian Sejarah Sosial Seni Rupa di Bandung Periode 1970-1998." Master's thesis, Institut Teknologi Bandung, 2012.
- Harsono, FX. "Desember Hitam, GSRB dan Kontemporer." Lecture, Seminar Nasional Sejarah Seni, Institut Teknologi Bandung, Bandung, 2013.
- Holt, Claire. *Art in Indonesia: Continuities and Change*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981.
- Hujatnika, Agung. "Perdebatan Posmodernisme dan Biennale Seni Rupa Jakarta IX." Master's thesis, Institut Teknologi Bandung, 2001.
- Hujatnikajennong, Agung. *Kurasi dan Kuasa: Kekuratoran Dalam Medan Seni Rupa Kontemporer di Indonesia*. Serpong, Tangerang Selatan: Marjin Kiri, 2015.
- Kusnadi. "Periode Revolusi Fisik Kemerdekaan." In *Perjalanan Seni Rupa Indonesia: Dari Zaman Prasejarah Hingga Masa Kini*, edited by Mochtar Kusuma-Atmadja. Jakarta: Panitia Pameran KIAS 1990 – 1991, 1991.
- Loos-Haaxman, J. De. Verlaat rapport Indië. *Drie eeuwen Westerse schilders, tekenaars, grafici, zilversmeden en kunstnijveren in Nederlands-Indië*. Den Haag: Mouton & Co, 1968.
- Miklouho-Maklai, Brita L. *Menguak Luka Masyarakat: Beberapa Aspek Seni Rupa Kontemporer Indonesia Sejak 1966*. Jakarta: Pustaka Utama Grafiti, 1998.
- Moeljanto, D. S., and Taufiq Ismail. *Praharabudaya: Kilas Balik Ofensif Lekra/PKI DKK (Kumpulan Dokumen Pergolakan Sejarah)*. Bandung: Mizan, 1995.
- Moeljanto, D. S., and Taufik Ismail, eds. "Praharabudaya: Kilas Balik Ofensif LEKRA/PKI dkk." *Harian Rakyat*, November 24, 1963.
- O'Neil, Paul. "The Curatorial Turn: From Practice to Discourse." In *The Biennial Reader*, edited by Elena Filipovic, Marieke Van Hal, and Solveig Øvstebø. Bergen: Hatje Cantz Verlag, 2010.
- Ricklefs, M. C., and Moh Sidik Nugraha. *Sejarah Indonesia modern 1200-2008*. Jakarta: PT Serambi Ilmu Semesta, 2008.
- Samboh, Grace. "Biennale Jogja Dari Masa Ke Masa." *Biennale Jogja XIII Equator #3*. August 05, 2015. Accessed July 29, 2017. <http://www.biennalejogja.org/2015/biennale-jogja-dari-masa-ke-masa/>.
- Sedyawati, Edy. *Contemporary Art of The Non-Aligned Countries: Unity in Diversity in International Art: Post-Event Catalogue*. Jakarta: Balai Pustaka, 1997.
- Sidharta, G. *Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia: Kumpulan Karangan*. Edited by Jim Supangkat. Jakarta: Gramedia, 1979.
- Siregar , Aminudin T. H. "Some Propaganda for Propaganda." Lecture, Indonesian Art in Japanese Occupation, Ajibi Hall, Fukuoka, March 15, 2008.
- Siregar, Aminudin T. H. *Sang Ahli Gambar: Sketsa, Gambar & Pemikiran S. Sudjojono*. Ciputat, Tangerang: S. Sudjojono Center & Galeri Canna, 2010.
- Siregar, Aminudin T. H., ed. *Catalog of Blup Art*. Bandung: Pasirimpun Institute, 1999.
- Soelarko. "Pertunjukan Lukisan St. Lucas." In *Seni Rupa Modern Indonesia: Esai-Esai Pilihan*, edited by Aminudin TH Siregar and Enin Supriyanto. Jakarta: Nalar, 2006.
- Spanjaard, Helena. *Exploring Modern Indonesian Art: The Collection of Dr. Oei Hong Djien*. Singapore: SNP International, 2004.
- Sudarmadji. "Persagi." In *Perjalanan Seni Rupa Indonesia: Dari Zaman Prasejarah Hingga Masa Kini*, edited by Mochtar Kusuma-Atmadja. Jakarta: Panitia Pameran KIAS 1990 – 1991, 1991.
- Sudjojono, S. Interview by Imam Buchori Zainudin. *Sang Ahli Gambar: Sketsa, Gambar & Pemikiran S. Sudjojono*, 2010.
- Sudjoko. "Kritik Terhadap Pelukis-Pelukis Bandung." Edited by Aminudin TH Siregar and Enin Supriyanto. In *Seni Rupa Modern Indonesia: Esai-Esai Pilihan*. Jakarta: Nalar, 2006.
- Sumardjo, Trisno. "Bandung Mengabdi Laboratorium Barat." In *Seni Rupa Modern Indonesia: Esai-Esai Pilihan*, edited by Aminudin TH Siregar and Enin Supriyanto. Jakarta: Nalar, 2006.
- Supangkat, Jim, ed. *Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia: Kumpulan Karangan*. Jakarta: Gramedia, 1979.
- Supangkat, Jim, Henny Rolan, Irma Damajanti, and Anissa Rahadi. *Sribadi dan Seni Rupa Indonesia*. Jakarta: Art: 1 New Museum, 2012.
- Supangkat, Jim. "Seni Rupa Era 80." In *Catalog of Biennale Seni Rupa Jakarta IX*. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1993.
- Susanto, Mikke. *Bung Karno: Kolektor & Patron Seni Rupa Indonesia*. Yogyakarta: DictiArtLab Yogyakarta, 2014.
- T., Agus Dermawan. *Bukit-Bukit Perhatian: Dari Seniman Politik, Lukisan Palsu, Sampai Kosmologi Seni Bung Karno*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama, 2004.
- The Exhibition and its Histories. March 01, 2013. Accessed August 12, 2017. <http://www.exhibitionhistories.com/#speakers/simon-sheikh>.
- Vereeniging De Ned.-Indische Kunstkring. *Gedenkboek Uitgegeven Bij Gelegenheid Van Het 25-jarig Bestaan Van De Vereeniging De Ned.-Indische Kunstkring Te Batavia, 1902-1927*. Batavia, 1928.
- Vickers, Adrian. *Bali: A Paradise Created*. Clarendon, VT: Tuttle, 2012.
- Vickers, Adrian. *Balinese Art: Paintings and Drawings of Bali, 1800-2010*. Tokyo: Tuttle Publishing, 2012.
- Wright, Astri. *Soul, Spirit, and Mountain: Preoccupations of Contemporary Indonesian Painters*. New York: Oxford University Press, 1994.
- Yuliantri, Rhoma Dwi Aria, and Muhibin M. Dahlan. *Lekra Tak Membakar Buku: Suara Senyap Lembar Kebudayaan Harian Rakjat, 1950-1965*. Yogyakarta: Merakesumba, 2008.
- Yuliman, Sanento. "Boom... Kemana Seni Lukis Kita?" In *Dua Seni Rupa: Sepulih Tulisan Sanento Yuliman*, edited by Asikin Hasan. Jakarta: Yayasan Kalam, 2001.
- Yuliman, Sanento. "Perspektif Baru." In *Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia: Kumpulan Karangan*, edited by Jim Supangkat. Jakarta: Gramedia, 1979.
- Yuliman, Sanento. *Seni Lukis Indonesia Baru: Sebuah Pengantar*. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1976.
- Zainuddin, Imam Boechori . *Latar Belakang, Sedjarah Pembinaan dan Perkembangan Seni Lukis Indonesia Modern (1935 - 1950)*. Master's thesis, Institut Teknologi Bandung, 1966. Bandung: Institut Teknologi Bandung, 1966.

**RADEN SALEH***Self Portrait (Potret Diri)* (1835)

Oil on mahogany wood

37 x 31 cm

**RADEN SALEH**

Araber zu Pferd von einem Löwen angegriffen
(Singa Menyerang Seorang Penunggang yang Memegang Tombak di Atas Kuda Hitam yang Berderap/
Lion Attacking a Rider With a Spear on a Galloping Black Horse) (1849)
 Oil on canvas
 30 x 40 cm

**RADEN SALEH**

Indische Landschaap
(Lanskap Hindia/Indies Landscape) (1853)
 Oil on canvas
 58 x 47 cm

**MIGUEL COVARRUBIAS**

Map of Bali with the Rose of the Winds
(Peta Bali dengan Mata Angin) (ca 1930)
Watercolor and gouache on paper

34 x 37.5 cm

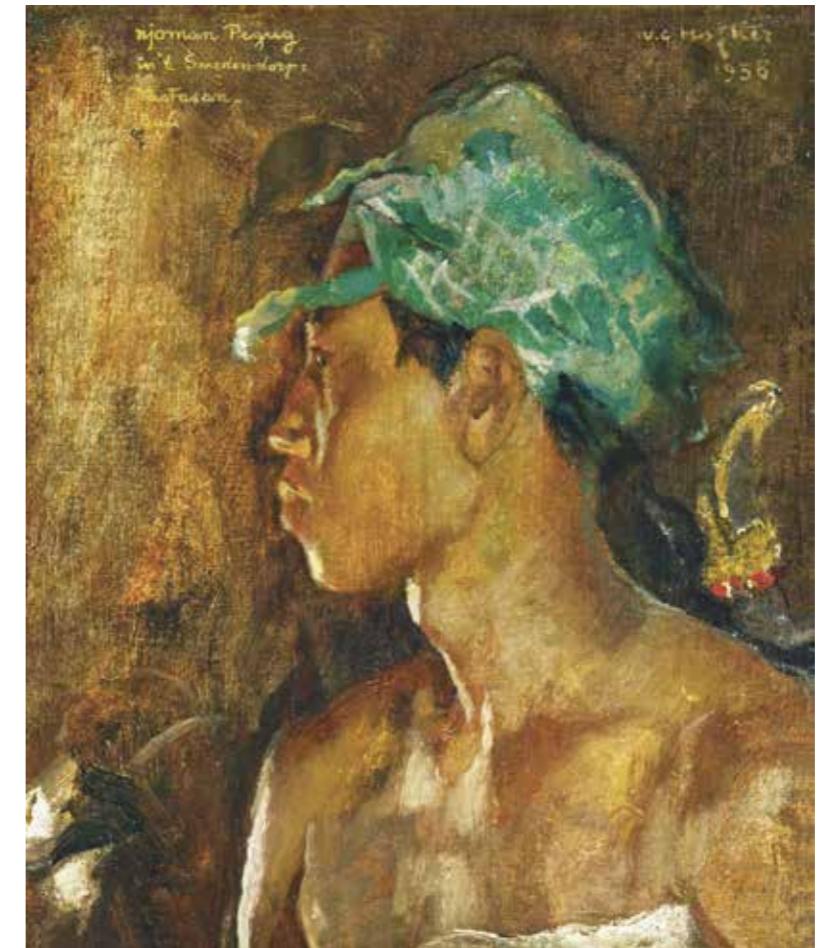
© Maria Elena Rico Covarrubias

**FERNANDO C. AMORSOLO***Baguio Market Place (Pasar Baguio)* (1934)

Oil colors on cardboard

47.5 x 64.5 cm

© Fernando C. Amorsolo Art Foundation, Inc.

**WILLEM GERARD HOFKER***Njoman Pegug* (1938)

Oil on canvas mounted on board

33 x 27 cm

© Willem Gerard Hofker, c/o Pictoright Amsterdam

**WALTER SPIES***Sawahlandschaft mit Gunung Agung*

(Pemandangan dari Sawah ke Gunung Agung/View across the Sawahs to Gunung Agung) (1939)

Oil on board

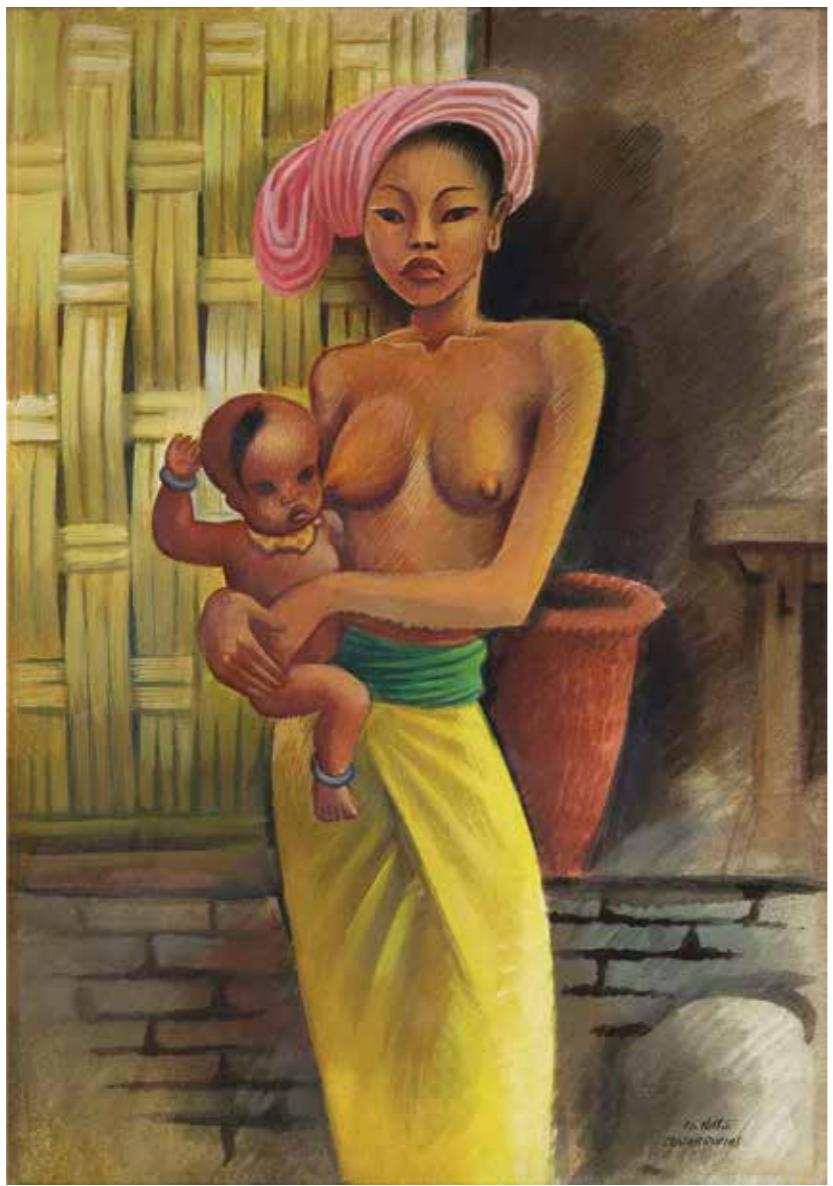
62 x 91 cm

**LEE MAN FONG**

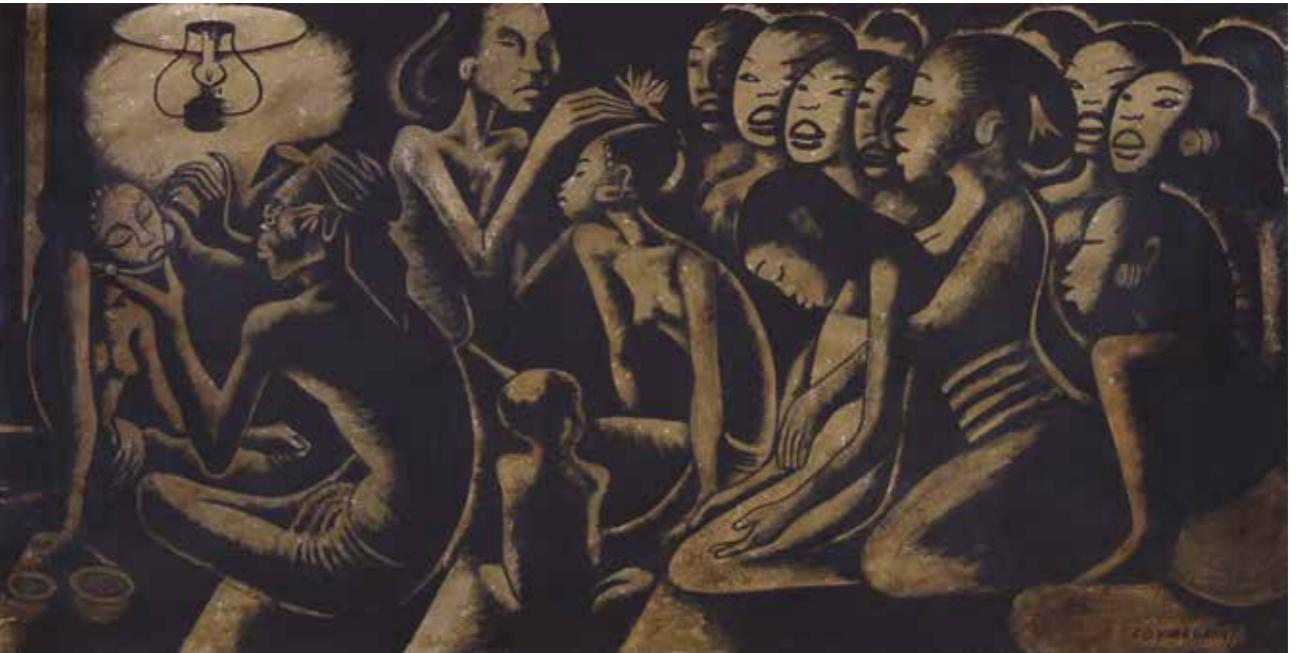
Penenun Bali (Balinese Weaver) (1941)
Oil on Masonite
61 x 83 cm

**I GUSTI NYOMAN LEMPAD**

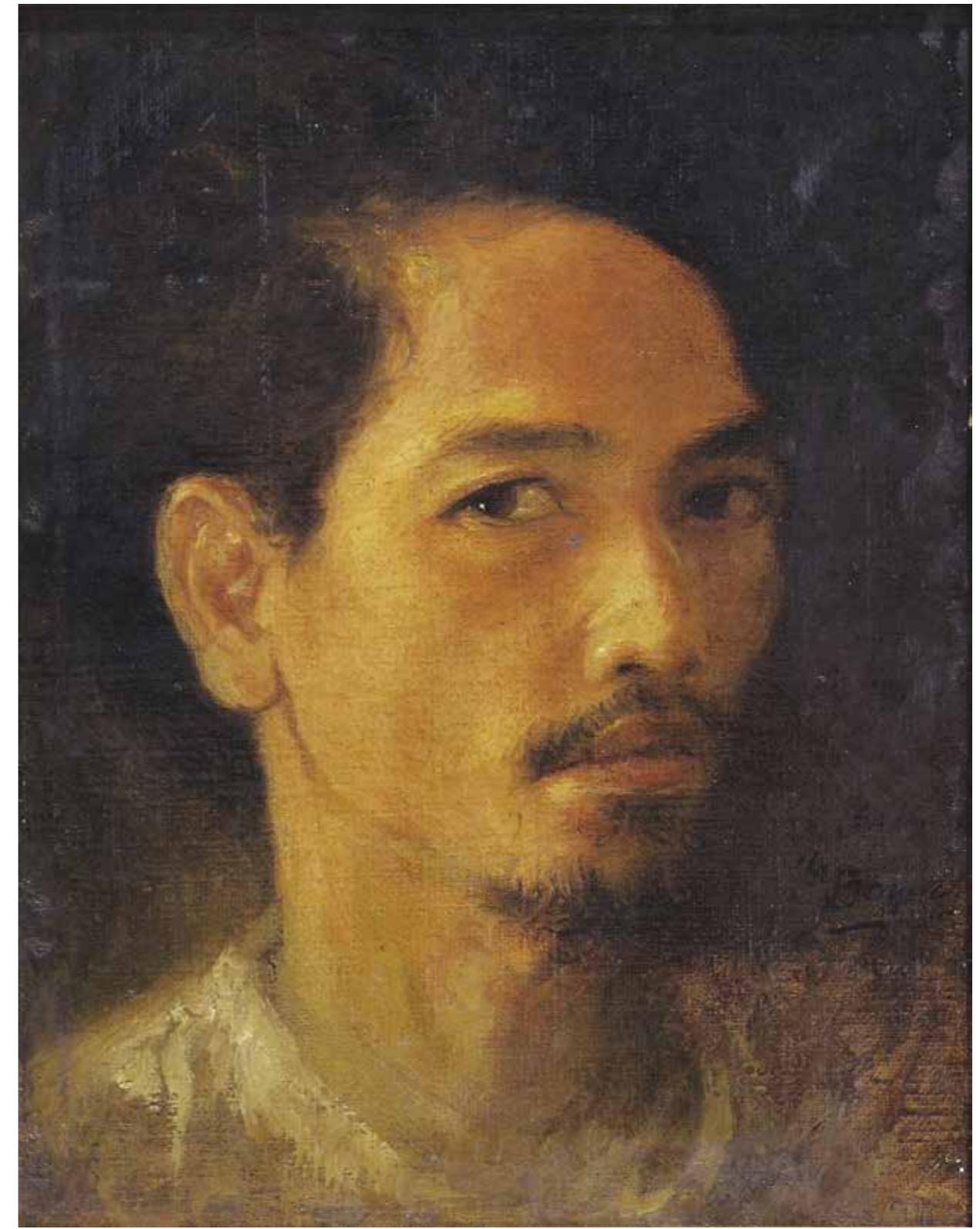
(*Judul tidak diketahui*/Title unknown) (ca 1960)
Ink on paper
34 x 39.5 cm

**MIGUEL COVARRUBIAS**

Balinese Mother Carrying Baby on Her Hip
(Seorang Ibu Dari Bali Menggendong Bayi di Pinggulnya)
 (tahun tidak diketahui/date unknown)
 Watercolor and gouache on paper
 52.5 x 36.5 cm
 © María Elena Rico Covarrubias

**MIGUEL COVARRUBIAS**

Make-up Preparation (Persiapan Rias)
 (tahun tidak diketahui/date unknown)
 Mixed media on paper
 38 x 72 cm
 © María Elena Rico Covarrubias

**TRUBUS SOEDARSONO***Potret Diri* (Self-Portrait) (1961)

Oil on canvas

22.5 x 17 cm

**HENK NGANTUNG**

Rumah Affandi (Affandi's House) (1938)
Oil on board
23 x 27 cm
© Henk Ngantung

**HENK NGANTUNG**

Pemandangan Batavia (Batavia Scene) (1939)
Oil on canvas
45 x 58.5 cm
© Henk Ngantung



S. SUDJOJONO
Ngaso (Resting) (1964)
Oil on canvas
140 x 100 cm
© S. Sudjojono Center

**S. SUDJOJONO**

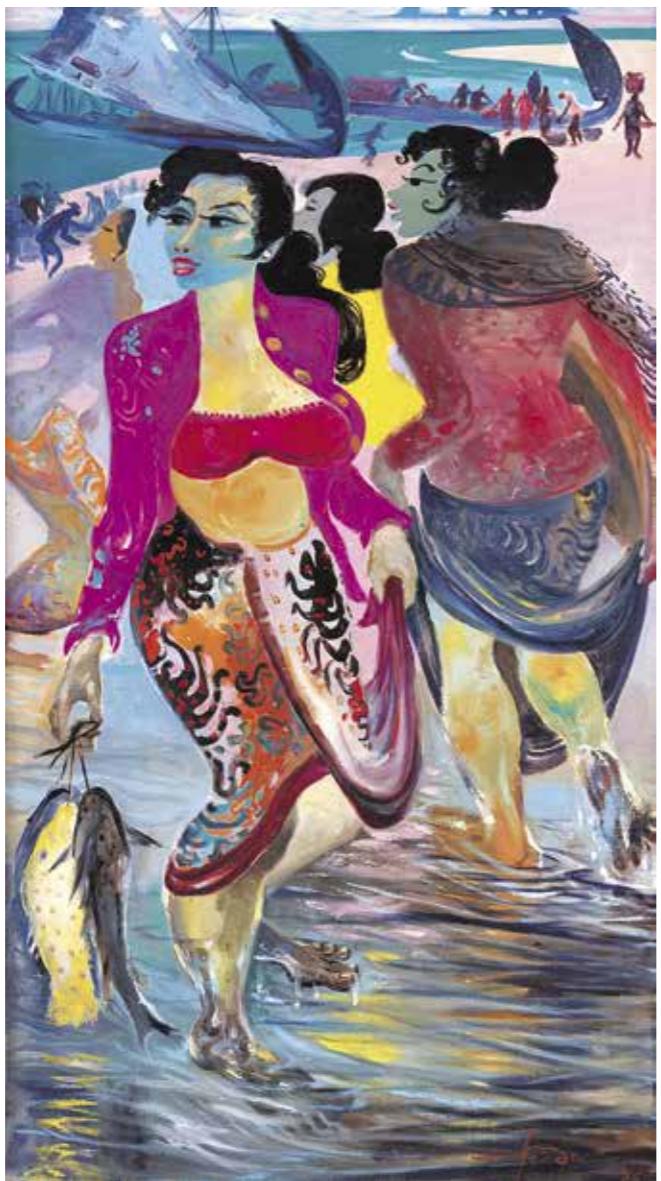
Pertemuan di Tjikamppek yg Bersedjarah (Historic Meeting in Tjikamppek) (1964)
Oil on canvas
153.5 x 106 cm
© S. Sudjojono Center.

**S. SUDJOJONO**

Potret Diri (Self-Portrait) (1965)
Oil on board
62 x 47 cm
© S. Sudjojono Center

**DULLAH**

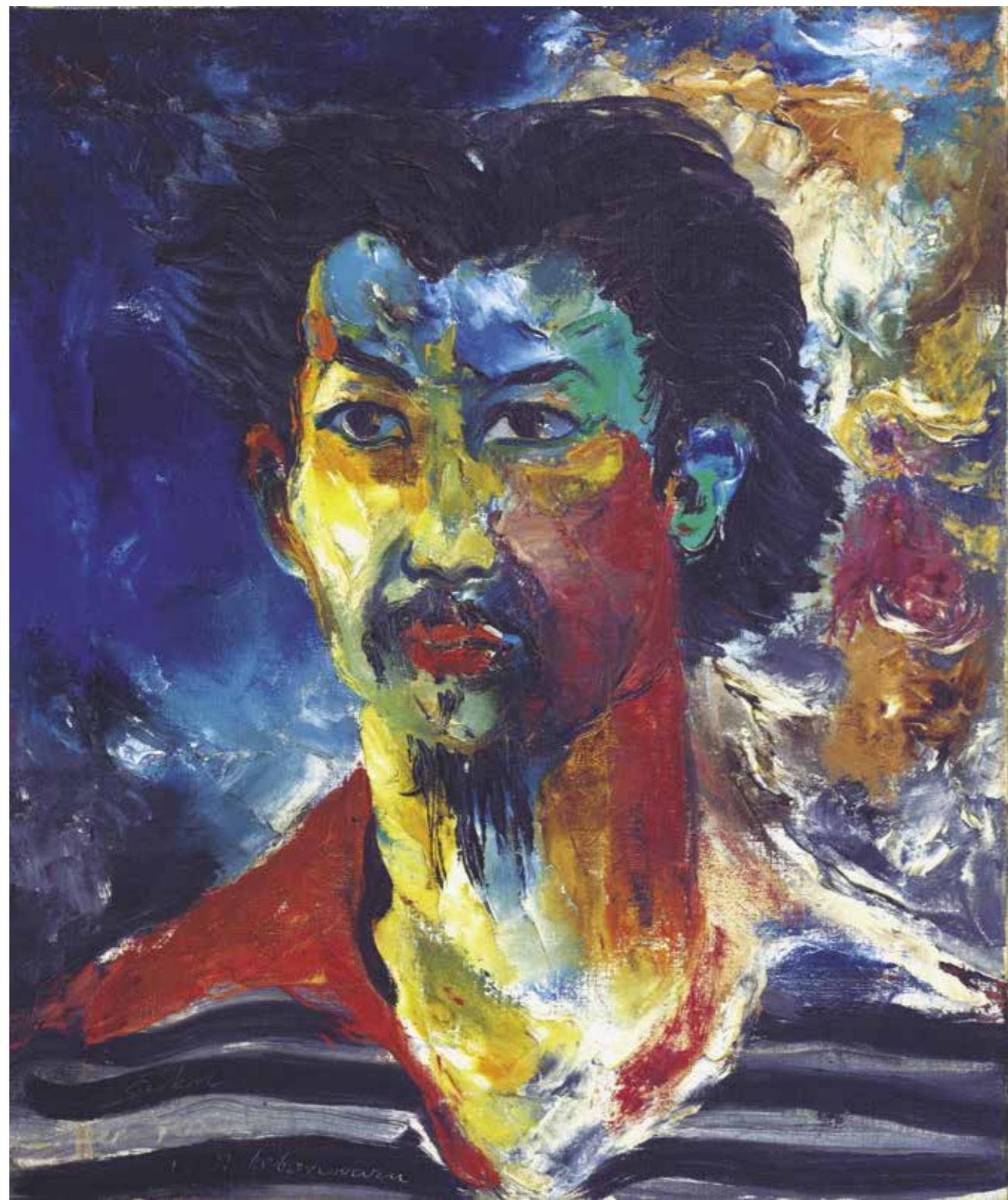
Bung Karno di Tengah Perang Revolusi
(*Bung Karno amidst the Revolutionary War*) (1966)
Oil on canvas
200 x 300 cm

**HENDRA GUNAWAN**

Menjual Ikan (Selling Fish) (1975)
Oil on canvas
150 x 84 cm

**HENDRA GUNAWAN**

Keluarga Bahagia (Happy Family)
(tahun tidak diketahui/date unknown)
Oil on canvas
248.5 x 138.5 cm



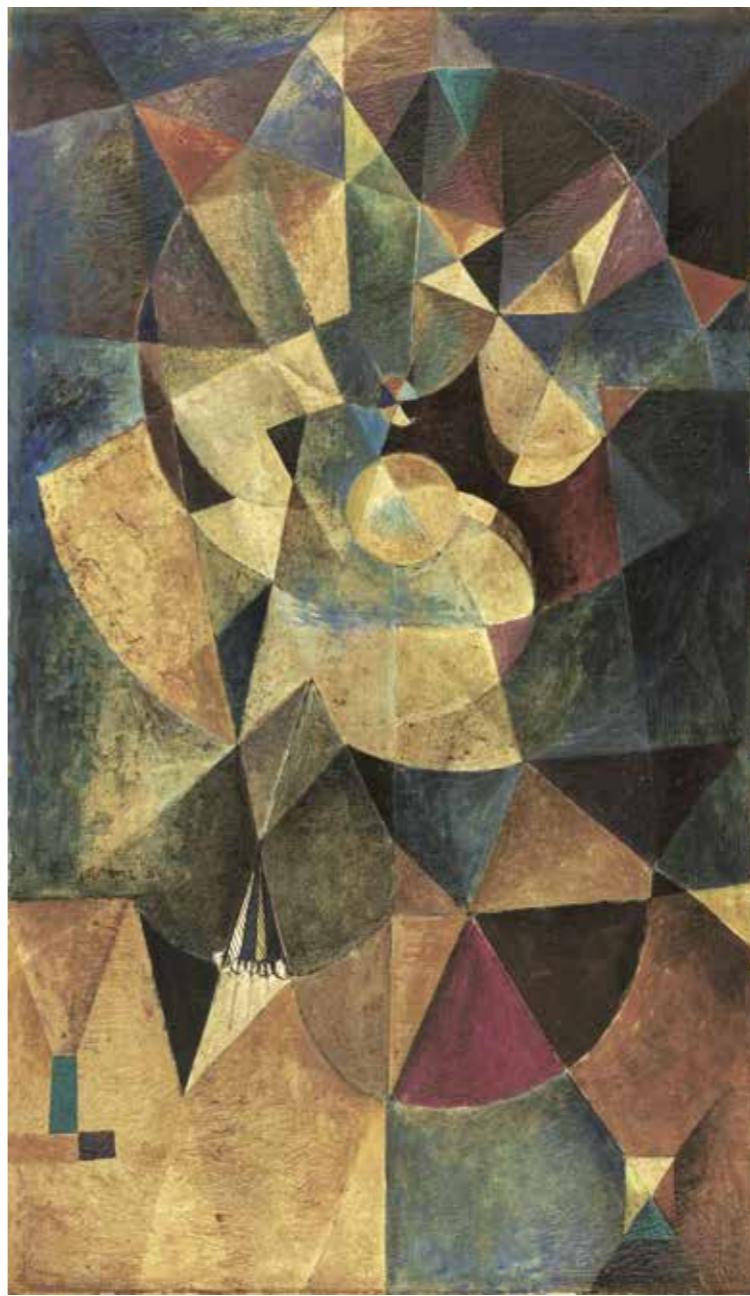
HENDRA GUNAWAN
Aku (Me) (1968)
Oil on canvas
55 x 46.5 cm

**AD REINHARDT***Abstract Painting (Lukisan Abstrak)* (1960)

Oil on canvas

152.5 x 152.5 cm

© 2017 Estate of Ad Reinhardt / Artists Rights Society (ARS), New York

**G. SIDHARTA***Bulan Purnama (Full Moon)* (1960)

Oil on canvas

119 x 70 cm

**MARK ROTHKO**

Untitled (Tanpa Judul) (1960 - 1961)

Oil and paper on canvas

61 x 48.5 cm

© 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko / Artists Rights Society (ARS), New York.

**KAREL APPEL**

Le Visage (Wajah/The Face) (1962)

Oil on canvas

130 x 97 cm

Karel Appel © The Karel Appel Foundation c/o Pictoright Amsterdam

**SRIHADI SOEDARSONO**

Lanskap (*Landscape*) (1962)
Oil on canvas
120 x 80 cm
© Srihadi Soedarsono

**ZAO WOU-KI**

2-7-62 (1962)

Oil on canvas

152 x 164 cm

© 2017, ProLitteris, Zurich

**KABOEL SUADI***Tanpa Judul (Untitled)* (1963)

Oil on canvas

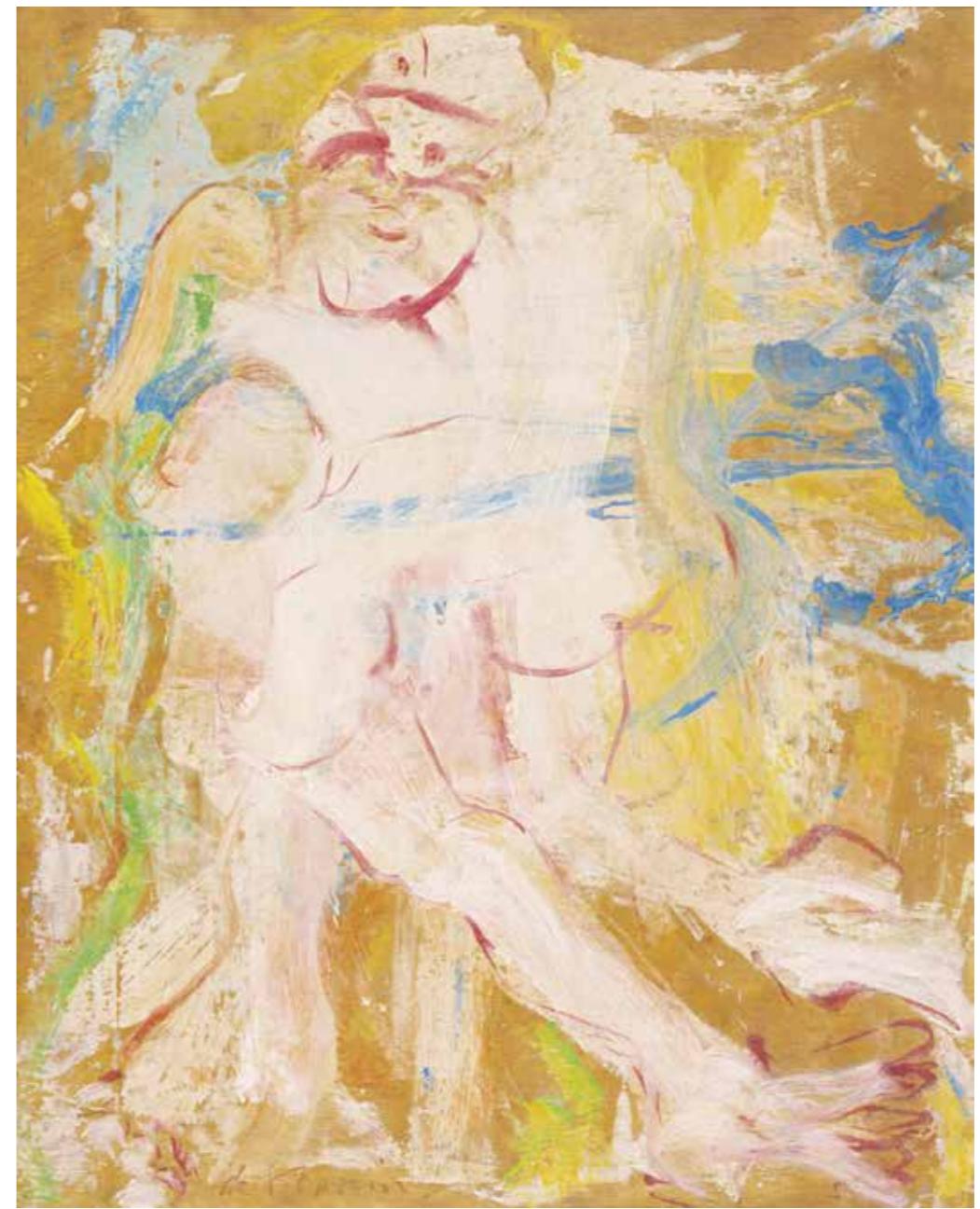
33 x 43 cm

**SOETOPO**

Pasar Burung (Bird Market) (1969)
Oil on canvas
129 x 114.5 cm



JIRŌ YOSHIHARA
Untitled (Tanpa Judul) (1964)
Gouache on paper
34 x 34 cm



WILLEM DE KOONING
Woman in a Landscape (Wanita dalam Lanskap) (1965)
Oil on vellum mounted on cardboard
61 x 48.5 cm
© 2017 The Willem de Kooning Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York

**OTTO PIENE**

Untitled (Fire Gouache)
(Tanpa Judul (Gouache Api)) (1966)

Mixed media on cardboard
 68 x 95 cm

© Otto Piene / BILD-KUNST, Bonn - SACK, Seoul, 2017

**A.D. PIROUS**

Potret Diri (Self Portrait) (1964)
 Oil on canvas
 30 x 50 cm
 © A. D. Pirous

**AHMAD SADALI**

Lelehan Emas Pada Relief Gunungan
(*Drips of Gold Upon the Relief of a Mountain*) (1973)
Mixed media on canvas
100 x 100 cm
© Ahmad Sadali

**ANDY WARHOL**

Portrait of Madame Smith (Potret Madame Smith) (1974)

Synthetic polymer paint and silkscreen on canvas

101.6 x 101.6 cm

© 2017 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York

**ANDY WARHOL**

Portrait of Madame Smith (Potret Madame Smith) (1974)

Synthetic polymer paint and silkscreen on canvas

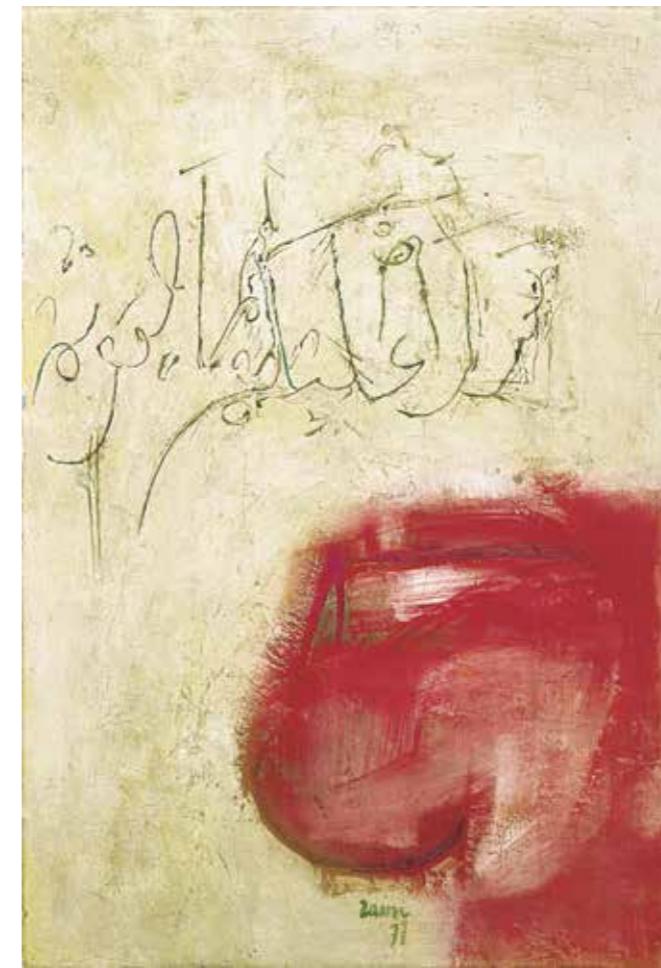
101.6 x 101.6 cm

© 2017 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York

**NASHAR***Dunia Binatang (Animal Kingdom)* (1977)

Oil on canvas

65 x 95 cm

**ZAINI***Tanpa Judul (Untitled)* (1977)

Oil on canvas

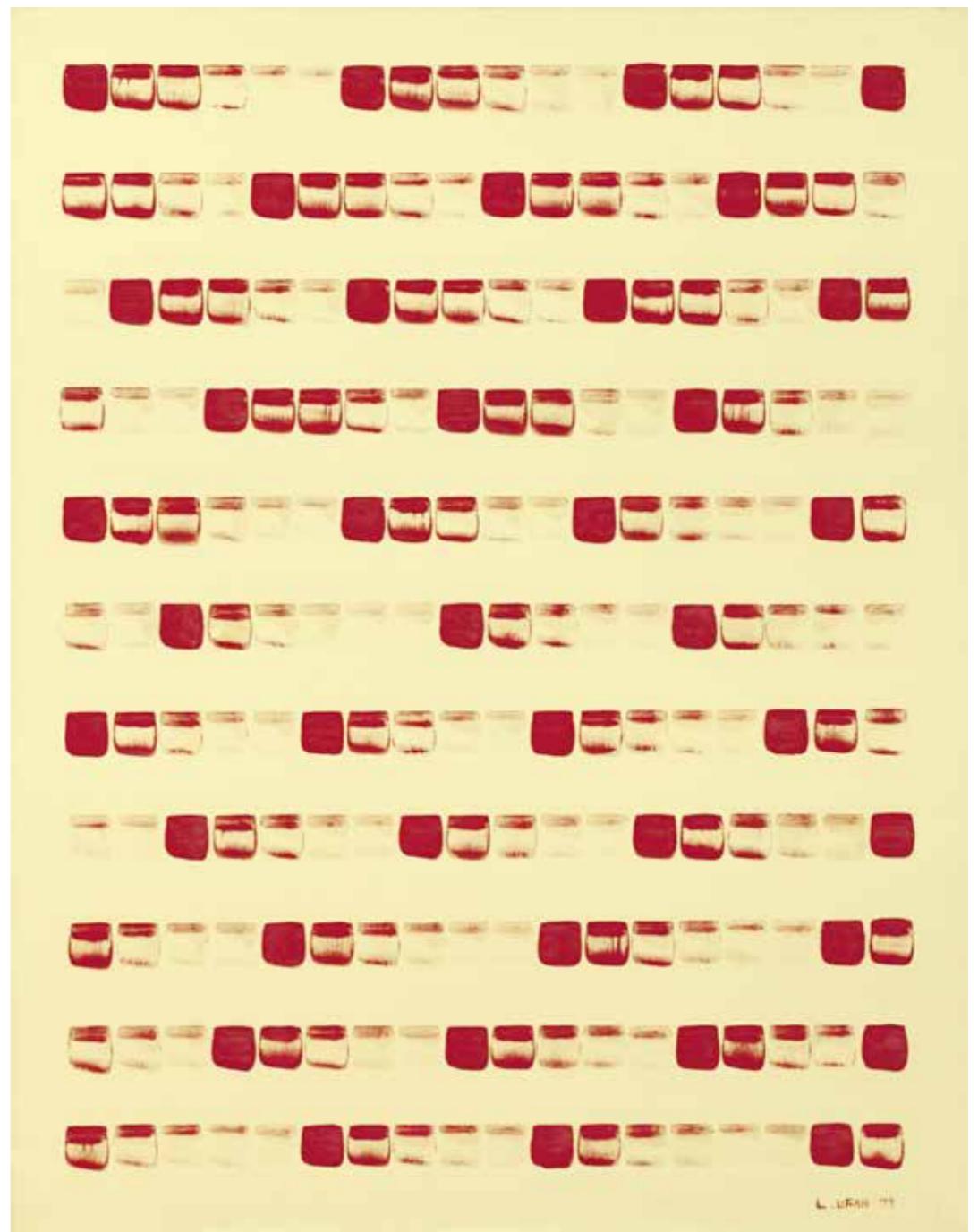
94 x 64 cm

**ANDY WARHOL**

Two Colored Marylin (Reversal)
(Dua Marylin Berwarna (Pembalikan)) (1979)

Acrylic and silkscreen ink on canvas
 46 x 71 cm

© 2017 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York

**LEE UFAN**

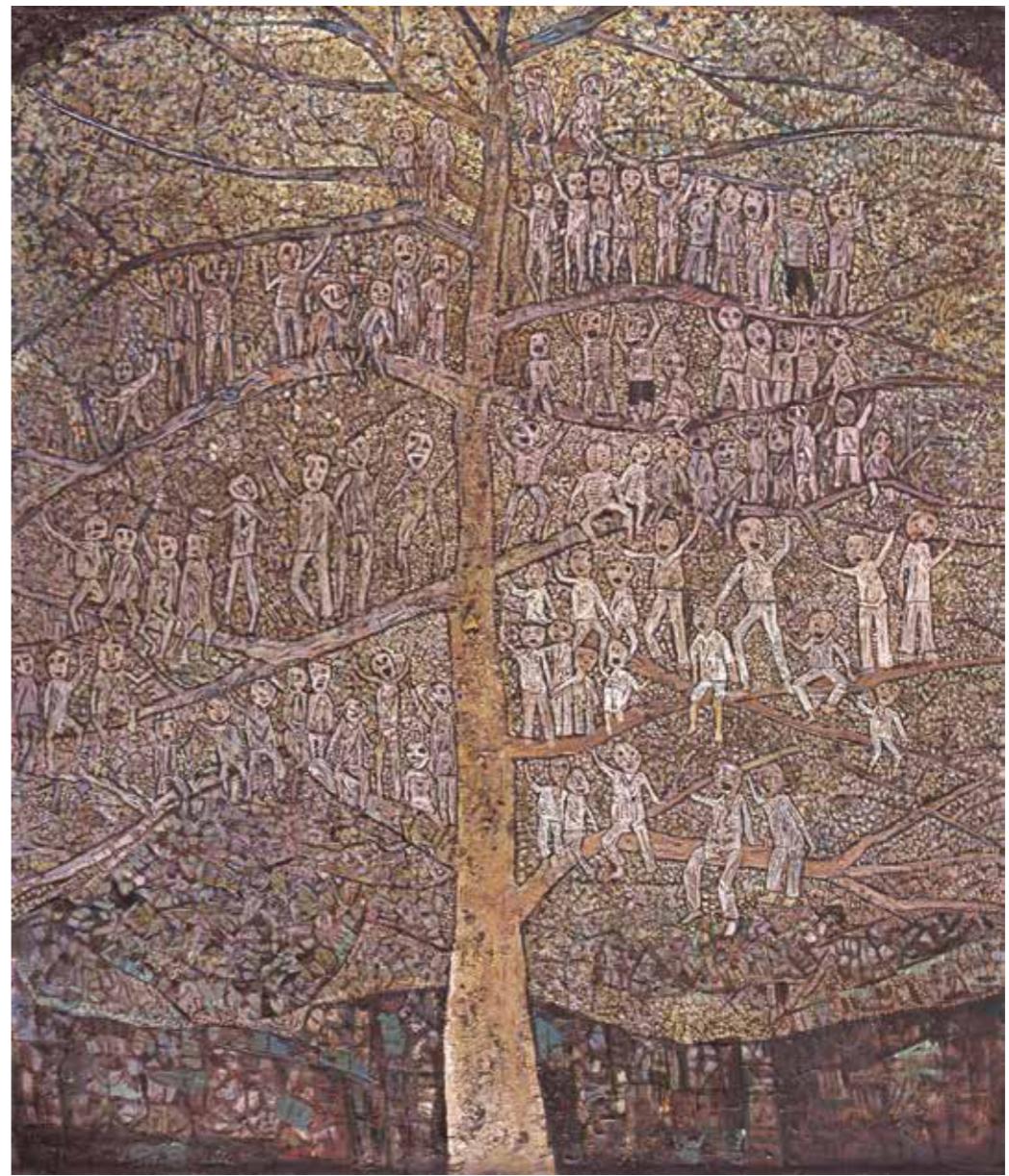
From Point No. 790316 (1979)
 Oil and mineral pigment on canvas
 117 x 91 cm
 © Adagp, Paris, 2017

**ROBERT RAUSCHENBERG***Rush 20 (Cloister)* (1980)

Solvent transfer, fabric, paper, and wood in Plexiglass casing

248.9 x 182.9 cm

© Robert Rauschenberg Foundation

**H. WIDAYAT***Menonton Sepak Bola (Watching Football)* (1981)

Oil on canvas

128.5 x 109 cm

**SIGMAR POLKE***Untitled (Tanpa Judul)* (1983)Acrylic and pigment on paper
99.5 x 70 cm

© The Estate of Sigmar Polke / VG Bild-Kunst, Bonn / SACK, Seoul, 2017

**JEAN-MICHEL BASQUIAT***LF* (1984)Acrylic and collage on canvas
218.5 x 172.5 cm

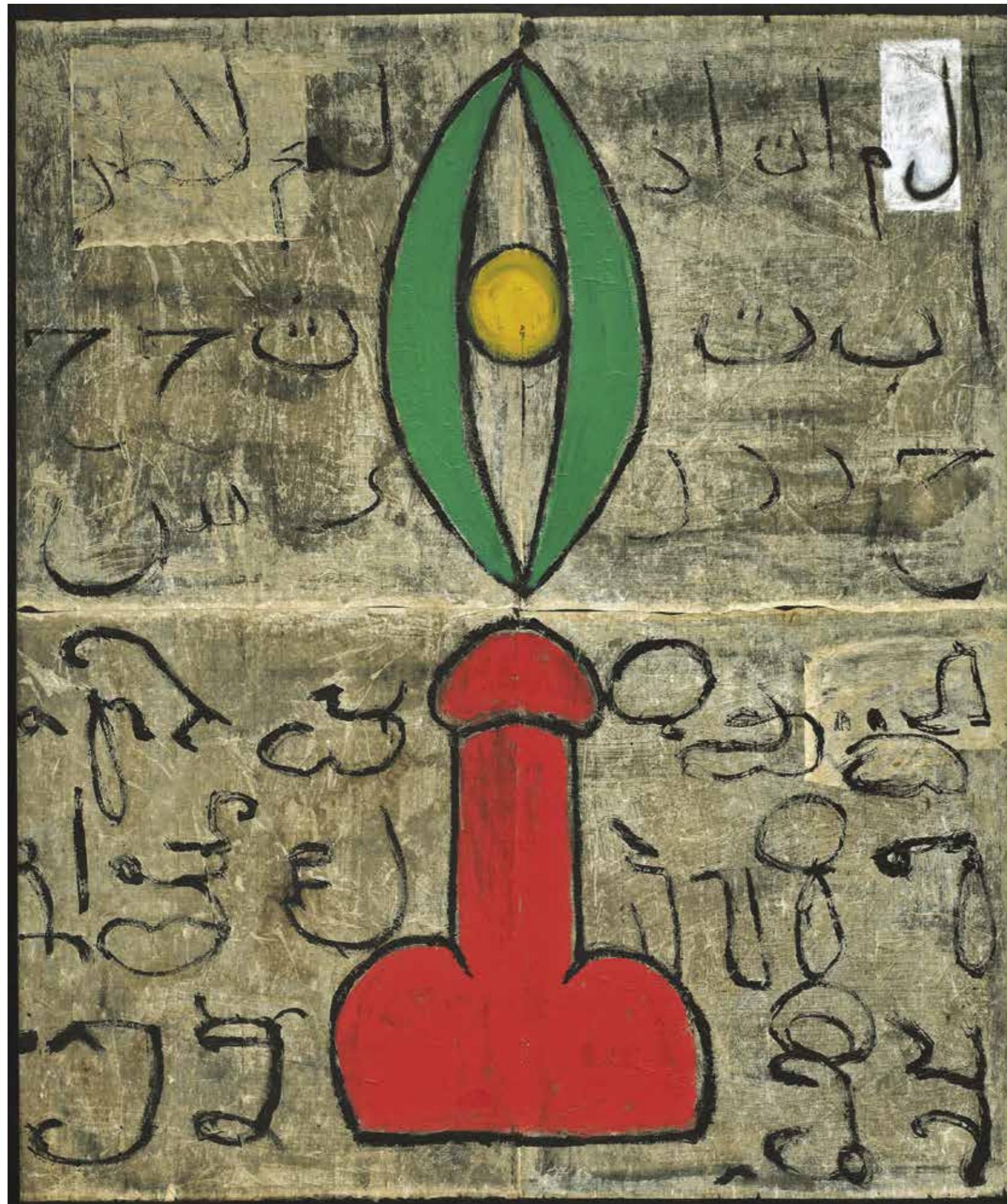
© The estate of Jean-Michel Basquiat / Adagp, Paris 2017



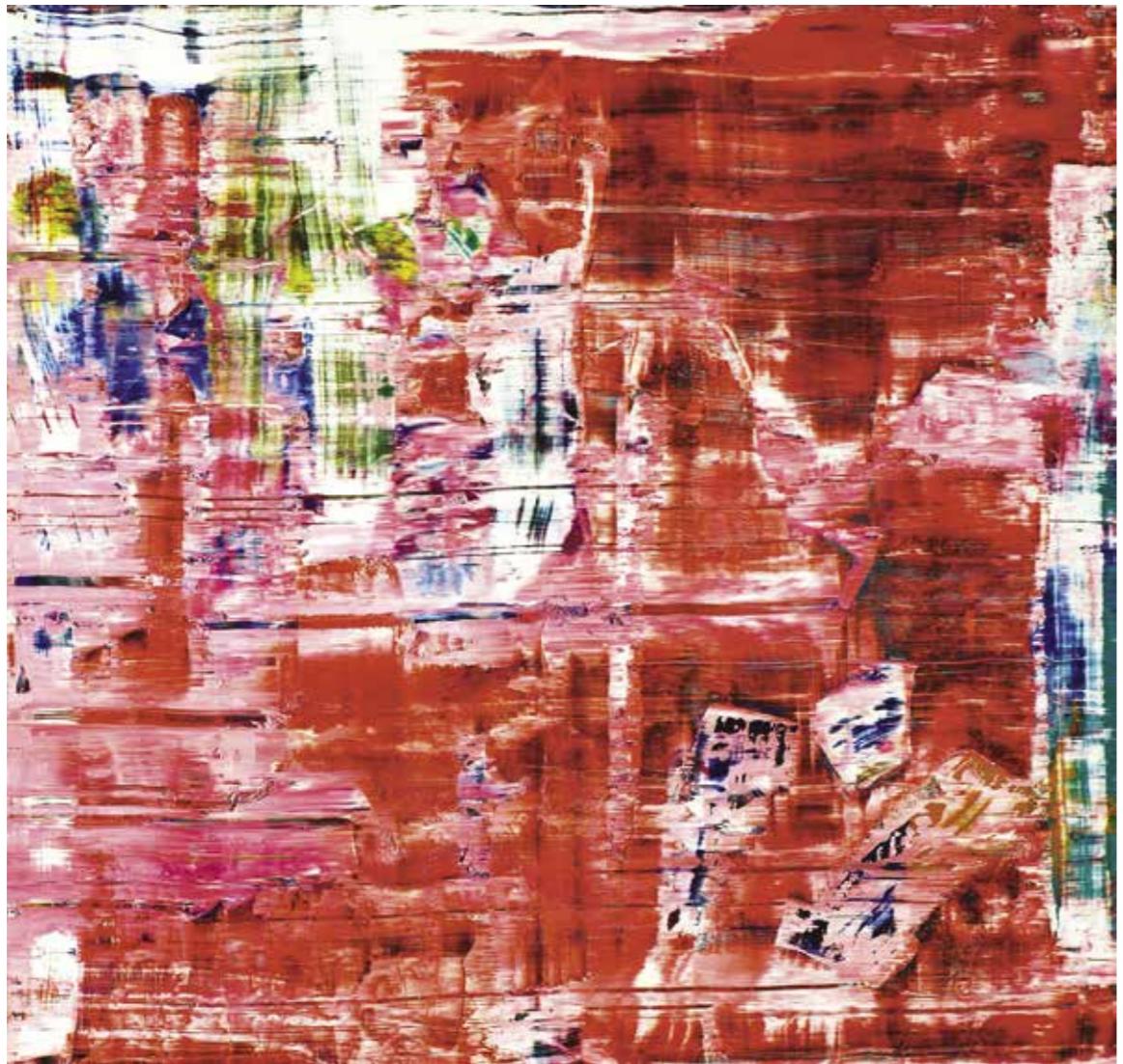
LUO ZHONGLI
Birth Record (Akta Kelahiran) (1984)
 Oil on canvas
 77.5 x 103 cm



JOHN CHAMBERLAIN
#1 Moxie (1987)
 Painted and chromium-plated steel
 83.8 x 55.8 x 60.4 cm
 © 2017 Fairweather & Fairweather LTD / Artists Rights Society (ARS), New York

**ARAHMAIANI**

Lingga-Yoni (1994)
Acrylic on canvas
182 x 140 cm
© Arahmaiani

**GERHARD RICHTER**

Abstraktes Bild (Lukisan Abstrak/Abstract Painting) (1991)
Oil on board
95.3 x 100 cm
© Gerhard Richter 2017 (0245)

**BUT MUCHTAR**

Desa (Village)
(tahun tidak diketahui/date unknown)
Oil on canvas
82 x 89 cm

**DJOKO PEKIK**

WTS Dandan (*Prostitutes Putting on Make Up*) (1996)
Oil on canvas
74 x 80.5 cm
© Djoko Pekik

**MARTIN KIPPENBERGER***Untitled (Tanpa Judul)* (1989)

Collage on paper

97.8 x 59.7 cm

© Estate of Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Cologne



ANTONY GORMLEY
Insider XI (Laura) (1999)
Cast iron, edition 2/2
168 x 56 x 26 cm



JUAN MUÑOZ
The Inventor of Mirrors (Sang Penemu Cermin) (1999)
Polyester resin on canvas, wood and metal
250.2 x 128.3 x 92.7 cm

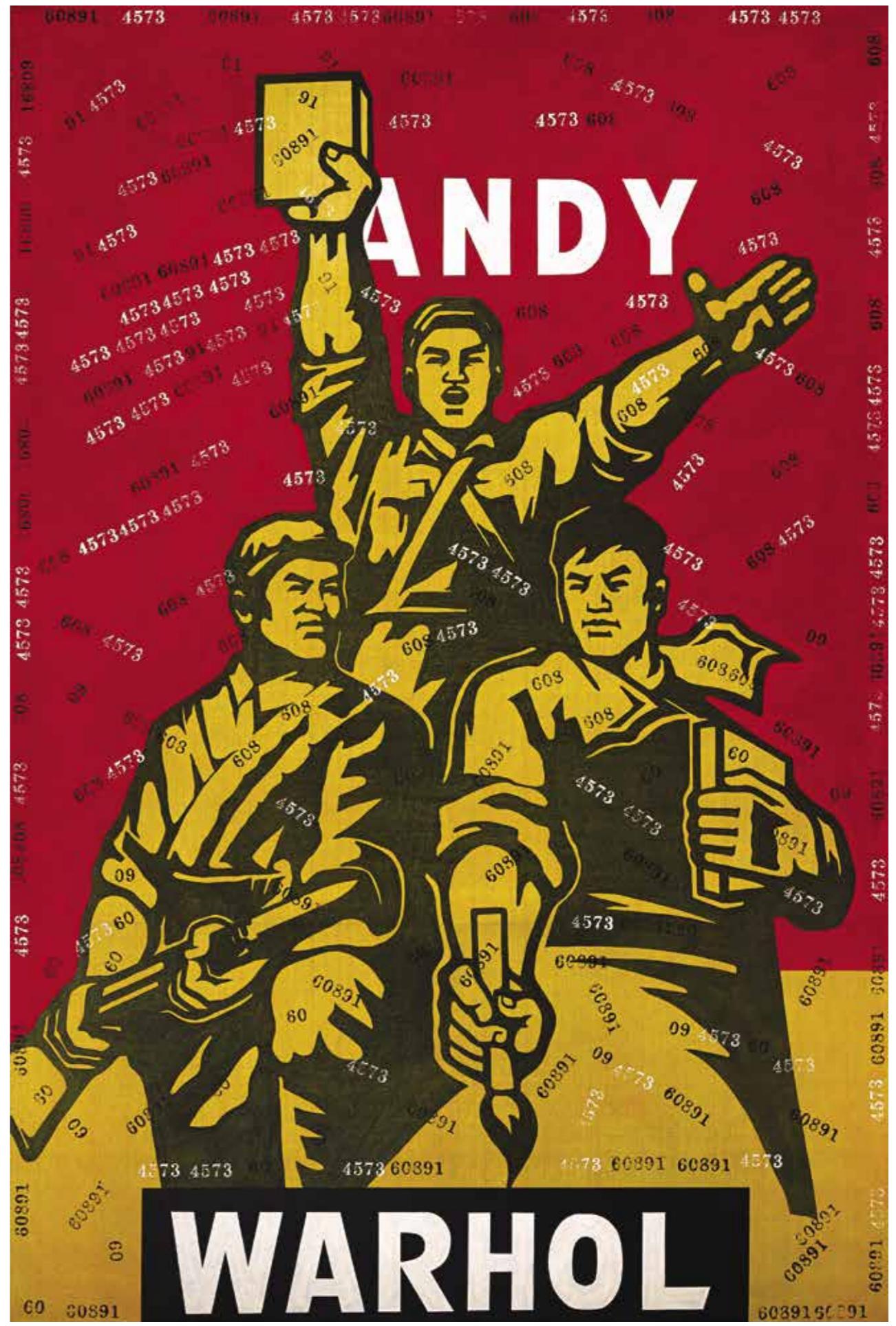
**CAI GUO-QIANG***Ascending (Menaiki)* (2002)

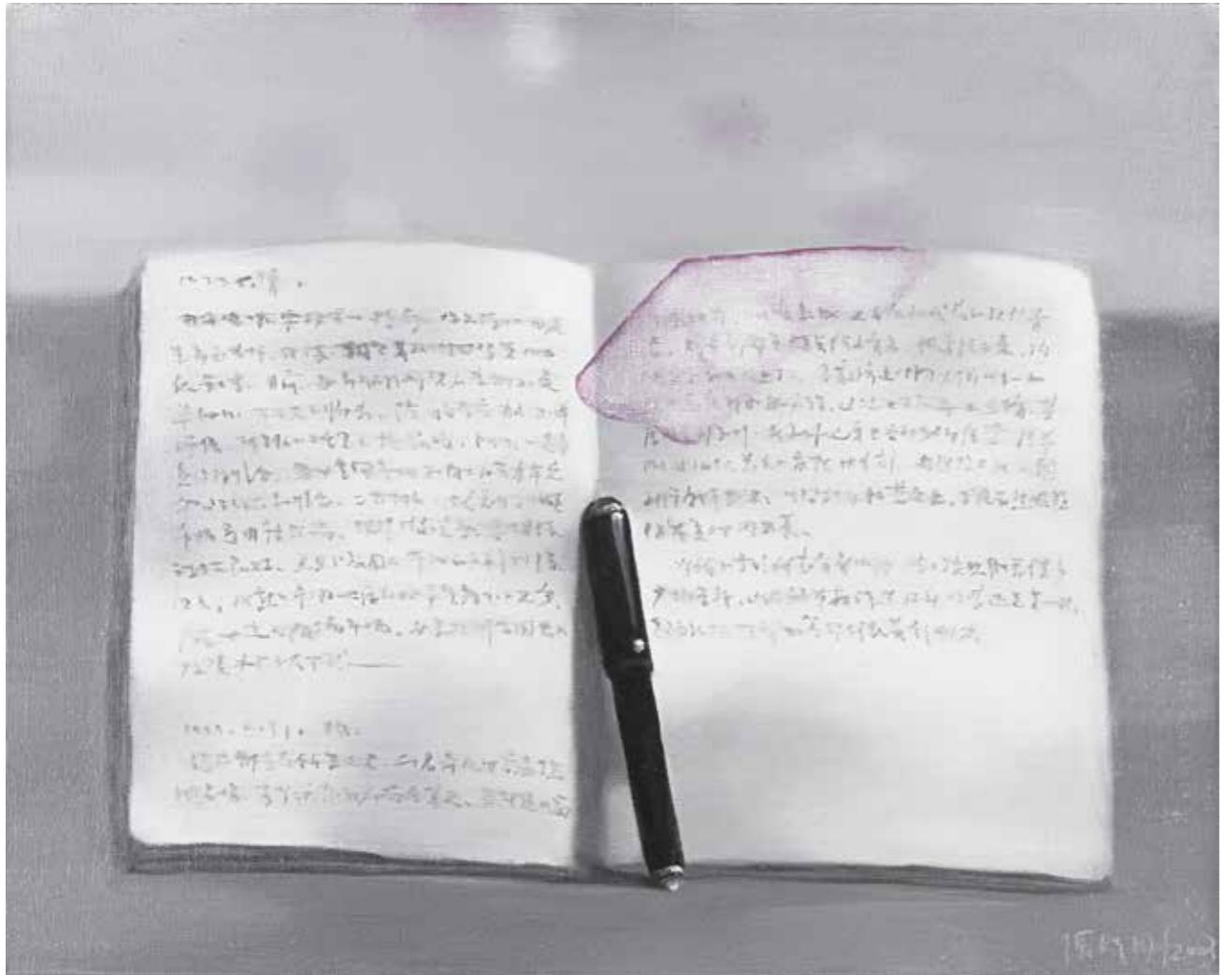
Gunpowder and ink on paper

400 x 600 cm

Ascending © Cai Guo-Qiang. Image courtesy of Cai Studio

WANG GUANGYI
Andy Warhol (2002)
Oil on canvas
300 x 200 cm
© Wang Guangyi



**ZHANG XIAOGANG***Amnesia and Memory, Book and Pen (Amnesia dan Ingatan, Buku dan Pena)* (2003)

Oil on canvas

40 x 50 cm

© Zhang Xiaogang, courtesy Pace Gallery

**JUMALDI ALFI***Serie Penanda / Tanda #007 / Surat Merah**(The Marker Series / Sign #007 / The Red Letter)* (2006)

Acrylic on canvas

155 x 145 cm

© Jumaldi Alfi

**JAMES ROSENQUIST**

The Xenophobic Movie Director or Our Foreign Policy
(Sutradara Film yang Xenofobia atau Kebijakan Luar Negeri Kita) (2004)

Oil on canvas

152.4 x 411.48 cm

Art © Estate of James Rosenquist/Licensed by VAGA, New York, NY

**JULES DE BALINCOURT**

Global Hunter (Pemburu Global) (2007)
Oil on board
43.2 x 34.3 x 3 cm
© Jules de Balincourt

**AY TJOE CHRISTINE**

My Monologue I (Monologku I) (2008)
Acrylic on canvas
135 x 135 cm
© Ay Tjoe Christine

**HANDIWIRMAN SAPUTRA**

Tutur Karena Merem (2008)

Acrylic on canvas

195 x 220 cm

© Handiwirman Saputra

**RUDI MANTOFANI**

Dunia Jatuh ke Bumi (The World Falls to the Earth) (2008)

Polyester resin, stainless steel, paints

153 x 324 x 190 cm

© Rudi Mantofani

**AGAPETUS KRISTIANDANA***In Memoriam (Dalam Kenangan)* (2009)

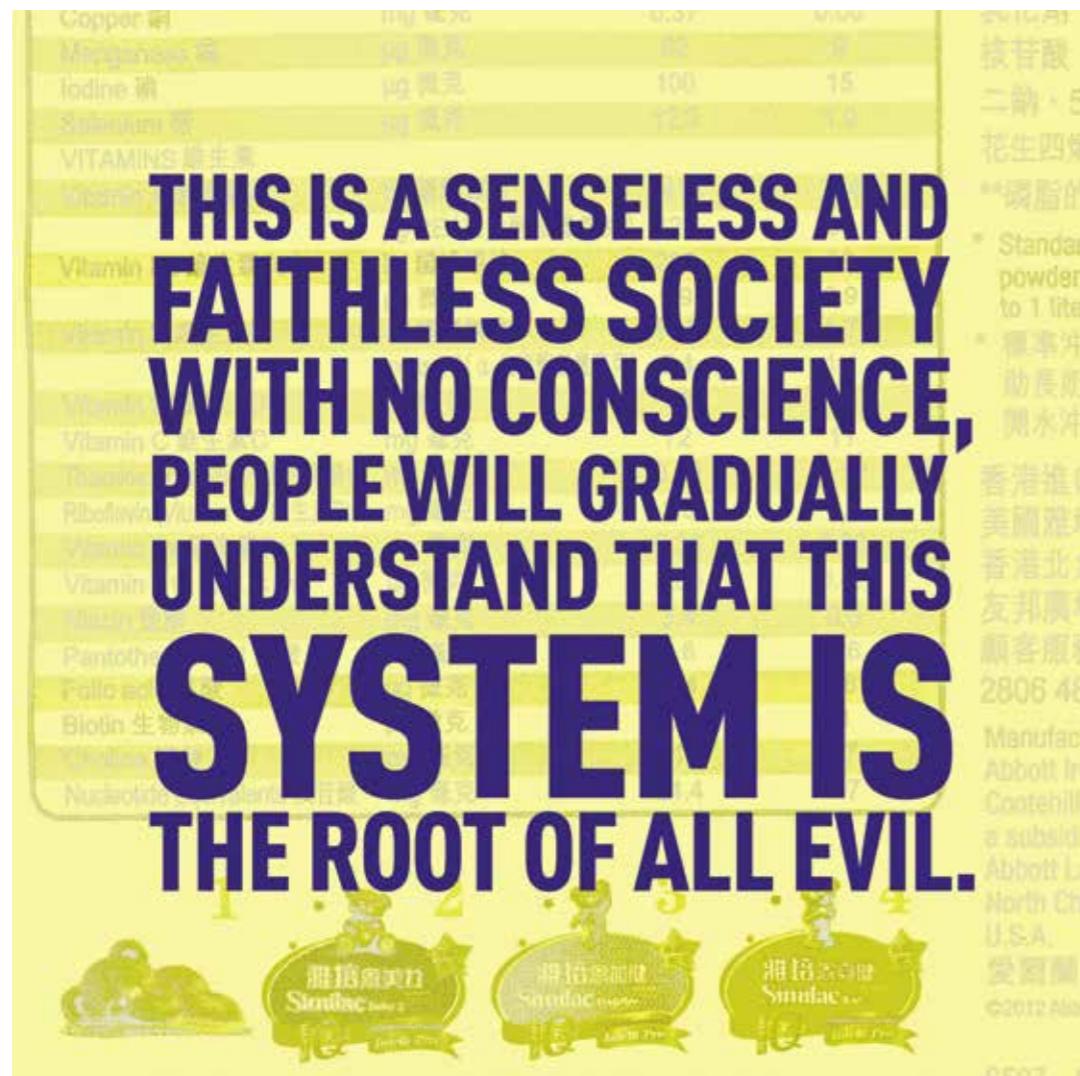
Aluminium and paint

26 x 70 x 155 cm

© Agapetus Kristiandana



FX HARSONO
Wipe Out #1 (Penghapusan #1) (2011)
Acrylic on canvas
160 x 200 cm
© FX Harsono



AI WEIWEI

Graphic Work for Baby Formula (2013)

C-print on aluminum panel, edition 1/3

80 x 80 cm

Photo courtesy of Gallery Michael Janssen



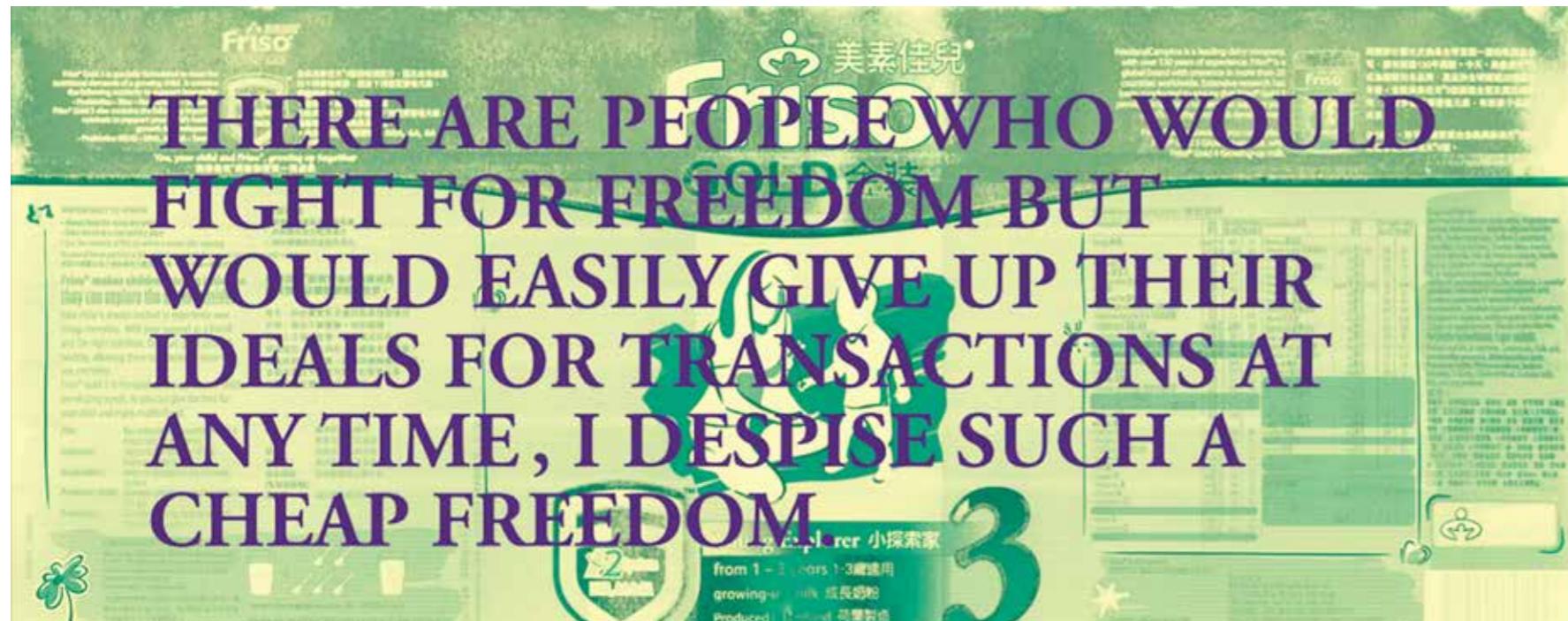
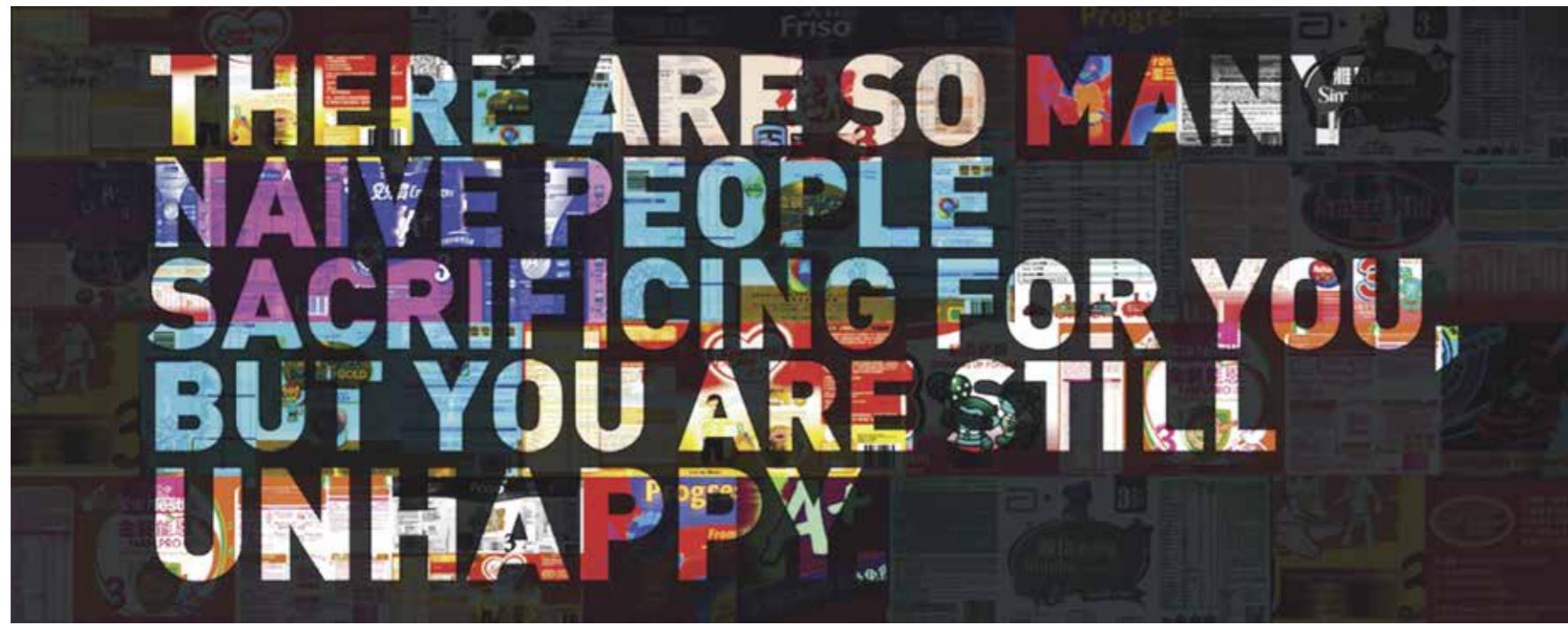
AI WEIWEI

Graphic Work for Baby Formula (2013)

C-print on aluminum panel, edition 1/3

80 x 80 cm

Photo courtesy of Gallery Michael Janssen



AI WEIWEI

Graphic Work for Baby Formula (2013)

C-print on aluminum panel, edition 1/3

120 x 300 cm

Photo courtesy of Gallery Michael Janssen

**I DEWA NGAKAN MADE ARDANA**

A Father is Trying to Collect the Memories of His Family
(Seorang Ayah Mencoba Menghimpun Kenangan Keluarganya) (2016)

Oil on canvas

200 x 300 cm

© I Dewa Ngakan Made Ardana

**ZAI KUNING***Massacre (Pembantaian)* (2016)

Pencil and cinnabar on paper

188 x 114.5 cm

© Zai Kuning and Ota Fine Arts

**DAMIEN HIRST***Saint Bartholomew, Exquisite Pain**(Santo Bartolomeus, Nyeri yang Istimewa)* (2008)

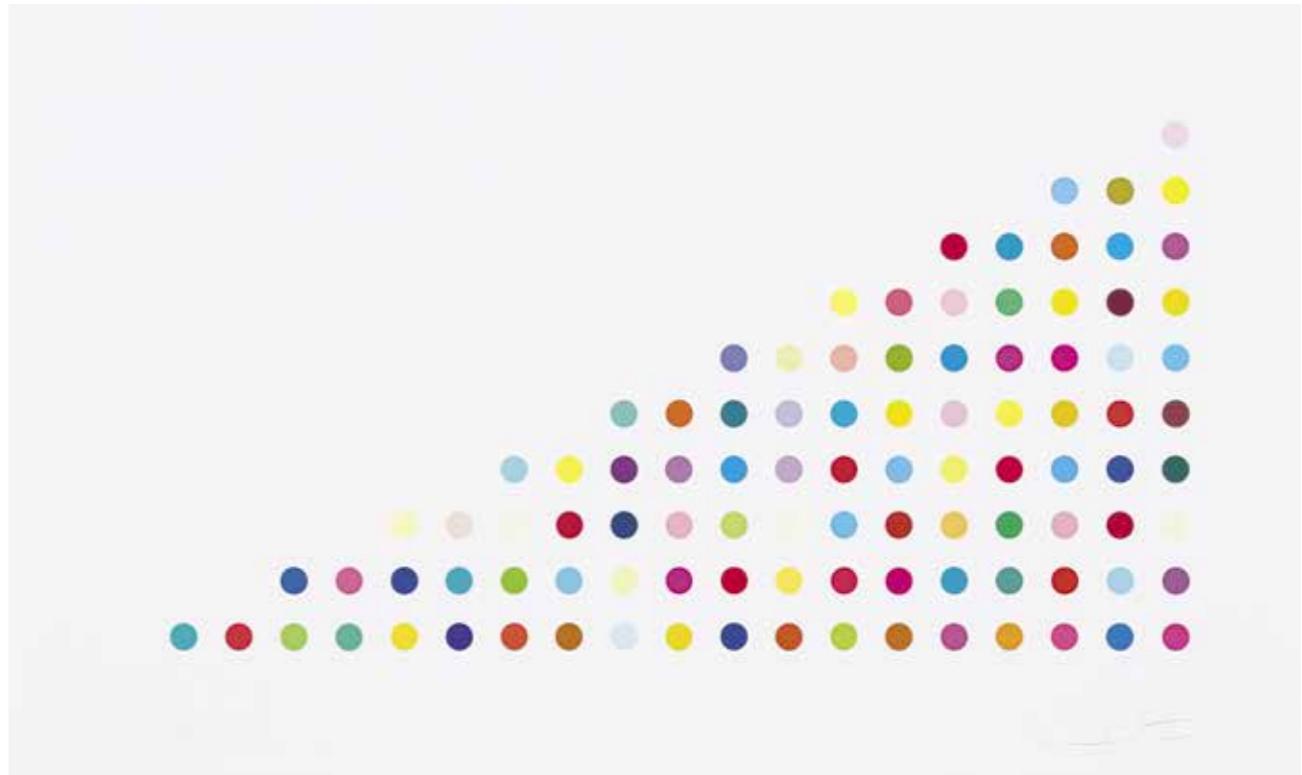
Silver

91 x 42 x 25 cm, edition 6/15

© Damien Hirst and Science Ltd. All rights reserved, DACS 2017

**DAMIEN HIRST**

Beautiful Magnificent Heaven Never Fails to Surprise painting (with Butterflies and Diamonds)
(Lukisan Surga yang Indah dan Luar Biasa Tak Pernah Gagal Memberi Kejutan (dengan Kupu-kupu dan Berlian)) (2007)
 Butterflies, cubic zirconia, and household glass on canvas
 121.9 x 121.9 cm
 © Damien Hirst and Science Ltd. All rights reserved, DACS 2017

**DAMIEN HIRST**

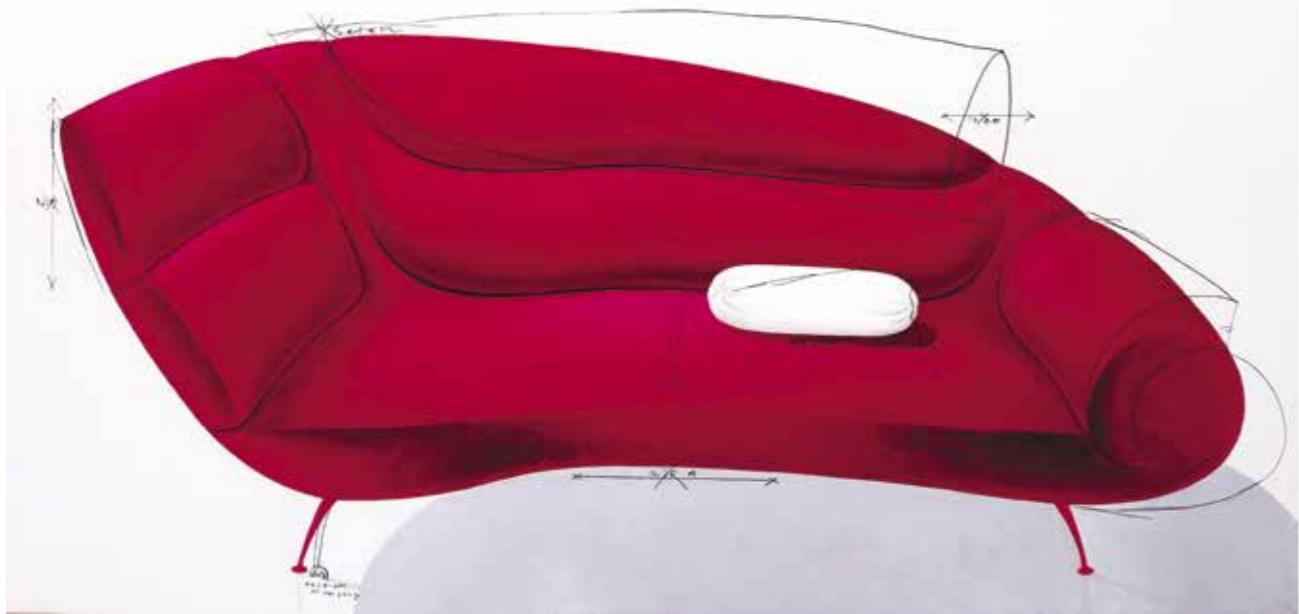
Pendhimetrazine (2011)
 Silkscreen print with glaze, edition 20/150
 70 x 118.5 cm
 © Damien Hirst and Science Ltd. All rights reserved, DACS 2017

**I NYOMAN MASRIADI***Juling (Cross - Eyed)* (2005)

Mixed media on canvas

150 x 200 cm

© I Nyoman Masriadi



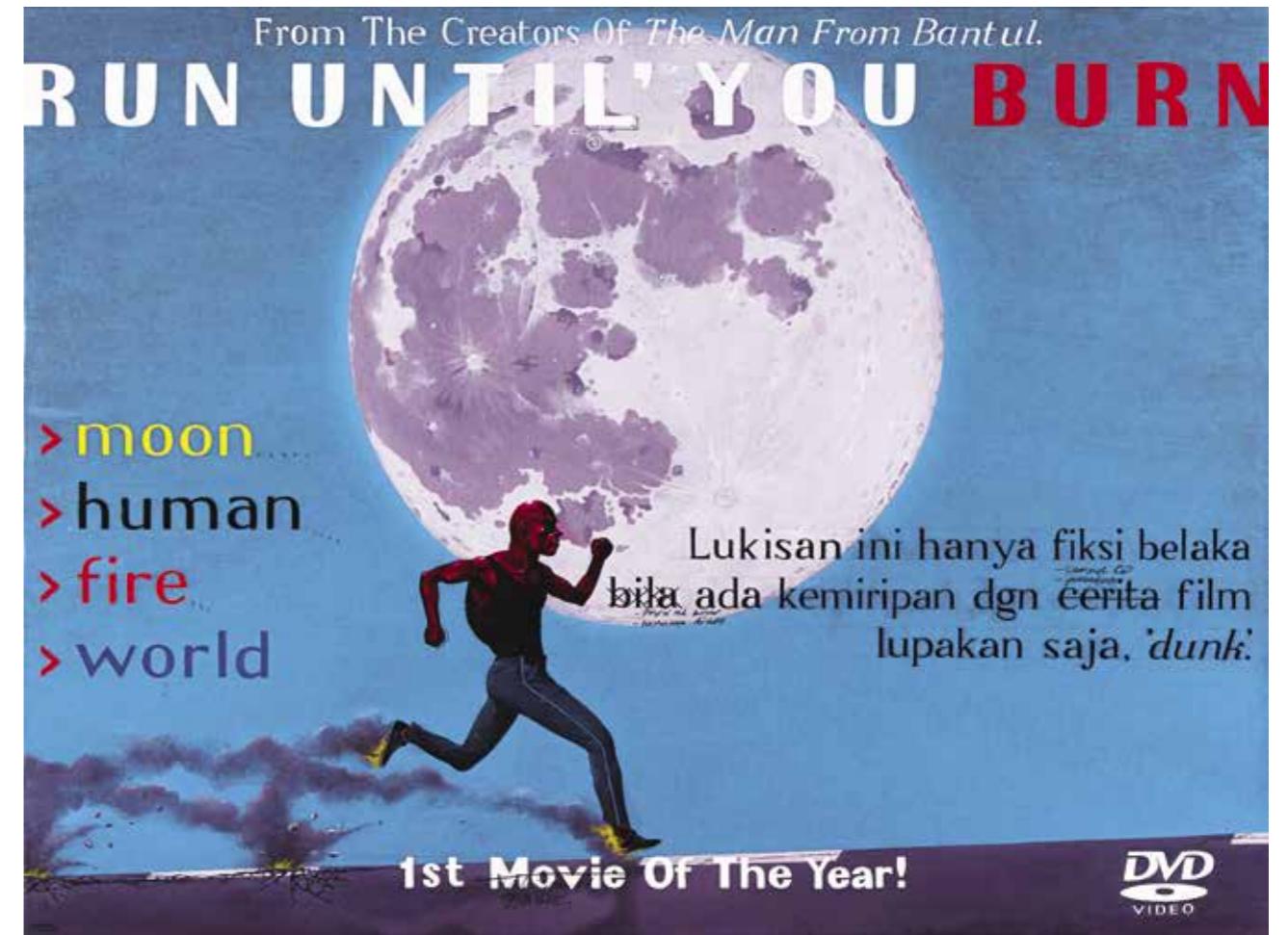
I NYOMAN MASRIADI

Sofa (2005)

Acrylic on canvas

120 x 200 cm

© I Nyoman Masriadi



I NYOMAN MASRIADI

Run Until You Burn (Larilah Sampai Kau Lelah) (2010)

Acrylic on canvas

150 x 200 cm

© I Nyoman Masriadi

**Bumi, Kampung
Halaman, Manusia**
Land, Home, People

FERNANDO C. AMORSOLO

Baguio Market Place (Pasar Baguio)
(1934)
cat minyak di atas kardus
oil colors on cardboard
47.5 x 64.5 cm

I GUSTI NYOMAN LEMPAD

(Judul tidak diketahui/Title unknown)
(ca 1960)
tinta di atas kertas
ink on paper
34 x 39.5 cm

LEE MAN FONG

Penenun Bali (Balinese Weaver) (1941)
cat minyak di atas Masonite
oil on Masonite
61 x 83 cm

MIGUEL COVARRUBIAS

Map of Bali with the Rose of the Winds
(*Peta Bali dengan Mata Angin*)
(ca 1930)
cat air dan gouache di atas kertas
watercolor and gouache on paper
34 x 37.5 cm

*Balinese Mother Carrying Baby on
Her Hip (Seorang Ibu Dari Bali
Menggendong Bayi di Pinggulnya)*
(tahun tidak diketahui/date unknown)
cat air dan gouache di atas kertas
watercolor and gouache on paper
52.5 x 36.5 cm

Make-up Preparation (Persiapan Rias)
(tahun tidak diketahui/date unknown)
media campuran di atas kertas
mixed media on paper
38 x 72 cm

RADEN SALEH

Self-Portrait (Potret Diri) (1835)
cat minyak di atas kayu mahogani
oil on mahogany wood
37 x 31 cm

*Araber zu Pferd von einem Löwen
angegriffen (Singa Menyerang Seorang
Penunggang yang Memegang Tombak
di Atas Kuda Hitam yang Berderap*

*/Lion Attacking a Rider With a Spear
on a Galloping Black Horse* (1849)
cat minyak di atas kanvas
oil on canvas
30 x 40 cm

*Indische Landschaap (Lanskap Hindia/
Indies Landscape)* (1853)
cat minyak di atas kanvas
oil on canvas
58 x 47 cm

*Javanese Mail Station
(Kantor Pos Jawa)* (1879)
cat minyak di atas kanvas
oil on canvas
51 x 72.5 cm

WALTER SPIES

*Sawahlandschaft mit Gunung Agung
(Pemandangan dari Sawah ke Gunung
Agung/View across the Sawahs to
Gunung Agung)* (1939)
cat minyak di atas papan
oil on board
62 x 91 cm

WILLEM GERARD HOFKER

Njoman Pegug (1938)
cat minyak di atas kanvas di atas papan
oil on canvas mounted on board
33 x 27 cm

Kemerdekaan dan Setelahnya
Independence and After

AFFANDI

Andong (Carriages) (1968)
cat minyak di atas kanvas
oil on canvas
99 x 142.5 cm

DULLAH

*Bung Karno di Tengah Perang Revolusi
(Bung Karno amidst the
Revolutionary War)* (1966)
cat minyak di atas kanvas
oil on canvas
200 x 300 cm

HENDRA GUNAWAN

Potret Diri (Self-Portrait) (1961)
cat minyak di atas kanvas
oil on canvas
22.5 x 17 cm

oil on canvas
55 x 46.5 cm

Menjual Ikan (Selling Fish) (1975)
cat minyak di atas kanvas
oil on canvas
150 x 84 cm

Keluarga Bahagia (Happy Family)
(tahun tidak diketahui/date unknown)
cat minyak di atas kanvas
oil on canvas
248.5 x 138.5 cm

HENK NGANTUNG

Rumah Affandi (Affandi's House)
(1938)
cat minyak di atas papan
oil on board
23 x 27 cm

Pemandangan Batavia (Batavia Scene)
(1939)
cat minyak di atas kanvas
oil on canvas
45 x 58.5 cm

S. SUDJOJONO

Ngaso (Resting) (1964)
cat minyak di atas kanvas
oil on canvas
140 x 100 cm

*Pertemuan di Tjikampék yg Bersedjarah
(Historic Meeting in Tjikampék)* (1964)
cat minyak di atas kanvas
oil on canvas
153.5 x 106 cm

Potret Diri (Self-Portrait) (1965)
cat minyak di atas papan
oil on board
62 x 47 cm

SUDJANA KERTON

*Akibat Pemboman di Lengkong Besar
Bandung, 1945 (Aftermath of the
Bombing of Lengkong Besar Bandung,
1945)* (1979)
cat minyak di atas kanvas
oil on canvas
198 x 298 cm

TRUBUS SOEDARSONO

Potret Diri (Self-Portrait) (1961)
cat minyak di atas kanvas
oil on canvas
182 x 140 cm

**Pergulatan Sepitar
Bentuk dan Isi**
Struggles Around
Form and Content

A. D. PIROUS

Potret Diri (Self-Portrait) (1964)
cat minyak di atas kanvas
oil on canvas
30 x 50 cm

AD REINHARDT

Abstract Painting (Lukisan Abstrak)
(1960)
cat minyak di atas kanvas
oil on canvas
152.5 x 152.5 cm

AHMAD SADALI

*Lelehan Emas Pada Relief Gunungan
(Drips of Gold Upon the Relief of
a Mountain)* (1973)
media campuran di atas kanvas
mixed media on canvas
100 x 100 cm

ANDY WARHOL

*Portrait of Madame Smith
(Potret Madame Smith)* (1974)
cat polimer sintetis dan sablon
di atas kanvas
synthetic polymer paint and
silkscreen on canvas
101.6 x 101.6 cm

*Portrait of Madame Smith
(Potret Madame Smith)* (1974)
cat polimer sintetis dan sablon
di atas kanvas
synthetic polymer paint and
silkscreen on canvas
101.6 x 101.6 cm

*Two Colored Marylin (Reversal)
(Dua Marylin Berwarna (Pembalikan))*
(1979)
akrilik dan tinta sablon di atas kanvas
acrylic and silkscreen ink on canvas
46 x 71 cm

ARAHMAIANI

Lingga-Yoni (1994)
akrilik di atas kanvas
acrylic on canvas
182 x 140 cm

BUT MUCHTAR

Desa (Village)
(tahun tidak diketahui/date unknown)
cat minyak di atas kanvas
oil on canvas
82 x 89 cm

DJOKO PEKIK

*WTS Dandan (Prostitutes
Putting on Make Up)* (1996)
cat minyak di atas kanvas
oil on canvas
74 x 80.5 cm

G. SIDHARTA

Bulan Purnama (Full Moon) (1960)
cat minyak di atas kanvas
oil on canvas
130 x 97 cm

GERHARD RICHTER

*Abstraktes Bild
(Lukisan Abstrak /Abstract Painting)*
(1991)
cat minyak di atas papan
oil on board
95.3 x 100 cm

H. WIDAYAT

*Menonton Sepak Bola
(Watching Football)* (1981)
cat minyak di atas kanvas
oil on canvas
128.5 x 109 cm

HERI DONO

*Pejalan Kaki yang Bermain Wayang
(Pedestrian Who Plays Shadow Puppet)*
(1988)
cat minyak di atas kanvas
oil on canvas
99 x 99 cm

JEAN-MICHEL BASQUIAT

LF (1984)
akrilik dan kolase di atas kanvas
acrylic and collage on canvas
218.5 x 172.5 cm

JIRŌ YOSHIHARA

Untitled (Tanpa Judul) (1964)
gouache di atas kertas
gouache on paper
34 x 34 cm

JOHN CHAMBERLAIN

#1 *Moxie* (1987)
baja berlapis kromium dan cat
painted and chromium-plated steel
83.8 x 55.8 x 60.4 cm

KABOEL SUADI

Tanpa Judul (Untitled) (1963)
cat minyak di atas kanvas
oil on canvas
33 x 43 cm

KAREL APPEL

Le Visage (Wajah/The Face) (1962)
cat minyak di atas kanvas
oil on canvas
130 x 97 cm

LEE UFAN

From Point No. 790316 (1979)
cat minyak dan pigmen mineral
di atas kanvas
oil and mineral pigment on canvas
117 x 91 cm

LUO ZHONGLI

Birth Record (Akta Kelahiran) (1984)
cat minyak di atas kanvas
oil on canvas
77.5 x 103 cm

MARK ROTHKO

Untitled (Tanpa Judul) (1960 - 1961)
cat minyak dan kertas di atas kanvas
oil and paper on canvas
61 x 48.5 cm

MARTIN KIPPENBERGER

Untitled (Tanpa Judul) (1989)
kolase di atas kertas
collage on paper
97.8 x 59.7 cm

NASHAR

Dunia Binatang (Animal Kingdom)
(1977)
cat minyak dan kertas di atas kanvas
oil on canvas
65 x 95 cm

OTTO PIENE

Untitled (Fire Gouache)
(*Tanpa Judul (Gouache Api)*) (1966)

media campuran di atas karton
mixed media on cardboard
68 x 95 cm

ROBERT RAUSCHENBERG

Rush 20 (Cloister) (1980)
solvent transfer, kain, kertas,
dan kayu dalam kotak Plexiglass
solvent transfer, fabric, paper, and
wood in Plexiglass casing
248.9 x 182.9 cm

SIGMAR POLKE

Untitled (Tanpa Judul) (1983)
akrilik dan pigmen di atas kertas
acrylic and pigment on paper
99.5 x 70 cm

SOETOPO

Pasar Burung (Bird Market) (1969)
cat minyak di atas kanvas
oil on canvas
129 x 114.5 cm

SRIHADI SOEDARSONO

Lanskap (Landscape) (1962)
cat minyak di atas kanvas
oil on canvas
120 x 80 cm

TANAKA ATSUKO

Untitled (Tanpa Judul) (1963)
cat vinyl di atas kanvas
vinyl paint on canvas
159 x 129 cm

WILLEM DE KOONING

Woman in a Landscape
(Wanita dalam Lanskap) (1965)
cat minyak dan kertas kulit di atas karton
oil on vellum mounted on cardboard
61 x 48.5 cm

ZAINI

Tanpa Judul (*Untitled*) (1977)
cat minyak di atas kanvas
oil on canvas
94 x 64 cm

ZAO WOU-KI

2-7-62 (1962)
cat minyak di atas kanvas
oil on canvas
152 x 164 cm

Racikan Global
The Global Soup

acrylic on canvas
135 x 135 cm

AGAPETUS KRISTIANDANA

In Memoriam
(Dalam Kenangan) (2009)
alumunium dan cat
aluminium and paint
26 x 70 x 155 cm

AI WEIWEI

Graphic Work for Baby Formula (2013)
c-print di atas panel aluminium,
edisi 1/3
c-print on aluminum panel, edition 1/3
80 x 80 cm

Graphic Work for Baby Formula (2013)
c-print di atas panel aluminium,
edisi 1/3
c-print on aluminum panel, edition 1/3
80 x 80 cm

Graphic Work for Baby Formula (2013)
c-print di atas panel aluminium,
edisi 1/3

Graphic Work for Baby Formula (2013)
c-print di atas panel aluminium,
edisi 1/3
silver, edition 6/15
91 x 42 x 25 cm

Graphic Work for Baby Formula (2013)
c-print di atas panel aluminium,
edisi 1/3

Phenylbenzaldehyde (2008 - 2011)
gloss rumahan di atas kanvas
household gloss on canvas
170 x 114 cm

Graphic Work for Baby Formula (2013)
c-print di atas panel aluminium,
edisi 1/3
silkscreen print with glaze,
edition 20/150
70 x 118.5 cm

FANG LIJUN

Graphic Work for Baby Formula (2013)
c-print di atas panel aluminium,
edisi 1/3
c-print on aluminum panel, edition 1/3
120 x 300 cm

ANTONY GORMLEY

Insider XI (Laura) (1999)
besi cor, edisi 2/2
cast iron, edition 2/2
168 x 56 x 26 cm

AY TJOE CHRISTINE

My Monologue I (Monologku I)
(2008)
akrilik di atas kanvas

CAI GUO-QIANG

Ascending (Menaiki) (2002)
bubuk mesiu dan tinta di atas kertas
gunpowder and ink on paper
400 x 600 cm

DAMIEN HIRST

*Beautiful Magnificent Heaven Never
Fails to Surprise painting (with
Butterflies and Diamonds)*
*(Lukisan Surga yang Indah dan Luar
Biasa Tak Pernah Gagal Memberi Kejutan
(dengan Kupu-kupu dan Berlian))*
(2007)
kupu-kupu, kubik zirkonia, dan
gloss rumahan di atas kanvas
butterflies, cubic zirconia, and
household gloss on canvas
121.9 x 121.9 cm

Saint Bartholomew, Exquisite Pain
(Santo Bartolomeus, Nyeri yang Istimewa)
(2008)

perak, edisi 6/15
silver, edition 6/15
91 x 42 x 25 cm

Phenylbenzaldehyde (2008 - 2011)
gloss rumahan di atas kanvas
household gloss on canvas
170 x 114 cm

Pendhimetrazine (2011)
sablon dan glasir, edisi 20/150
silkscreen print with glaze,
edition 20/150
70 x 118.5 cm

FX HARSONO

Wipe Out #1 (Penghapusan #1) (2011)
akrilik di atas kanvas
acrylic on canvas
160 x 200 cm

HANDIWIRMAN SAPUTRA

Tutur Karena Merem (2008)
akrilik di atas kanvas
acrylic on canvas
195 x 220 cm

I DEWA NGAKAN MADE ARDANA

*A Father is Trying to Collect the Memories
of His Family (Seorang Ayah Mencoba
Menghimpun Kenangan Keluarganya)*
(2016)
cat minyak di atas kanvas
oil on canvas
200 x 300 cm

I NYOMAN MASRIADI

Juling (Cross - Eyed) (2005)
media campuran di atas kanvas
mixed media on canvas
150 x 200 cm

Sofa (2005)
akrilik di atas kanvas
acrylic on canvas
120 x 200 cm

Run Until You Burn
(Larilah Sampai Kau Lelah)
(2010)

akrilik di atas kanvas
acrylic on canvas
150 x 200 cm

JAMES ROSENQUIST

*The Xenophobic Movie Director
or Our Foreign Policy (Sutradara Film
yang Xenofobia atau Kebijakan Luar
Negeri Kita)* (2004)
cat minyak di atas kanvas
oil on canvas
152.4 x 411.48 cm

JUAN MUÑOZ

*The Inventor of Mirrors (Sang Penemu
Cermin)* (1999)
resin poliester, kayu dan logam
polyester resin on canvas,
wood and metal
250.2 x 128.3 x 92.7 cm

JULES DE BALINCOURT

Global Hunter (Pemburu Global)
(2007)
cat minyak di atas papan
oil on board
43.2 x 34.3 x 3 cm

JUMALDI ALFI

*Serie Penanda / Tanda #007 /
Surat Merah (The Marker Series /
Sign #007 / The Red Letter)* (2006)
akrilik di atas kanvas
195 x 220 cm

acrylic on canvas
155 x 145 cm

LIU YE

Choir (Koor) (2000)
cat minyak di atas kanvas
oil on canvas
38 x 45 cm

RGB-Blue (RGB Biru) (2001)
cat air di atas kertas
watercolor on paper
55 x 74.5 cm

Pink (2003)
akrilik di atas kanvas
acrylic on canvas
90 x 90 cm

RICHARD PRINCE

Untitled (Jokes Painting)
(Tanpa Judul (Lukisan Lelucon)) (2009)
akrilik di atas kanvas
acrylic on canvas
307.5 x 200 cm

RUDI MANTOFANI

Dunia Jatuh ke Bumi
(The World Falls to the Earth) (2008)
resin poliester, baja anti-karat, cat
polyester resin, stainless steel, paints
153 x 324 x 190 cm

TAKASHI MURAKAMI

Kaikai (2000)
resin, aluminium, akrilik, edisi 3/5
resin, aluminium, acrylic, edition 3/5
192 x 79 x 50 cm

Kiki (2000)
resin, aluminium, akrilik, edisi 2/5
resin, aluminium, acrylic, edition 2/5
192 x 79 x 50 cm

*I Do Not Rule My Dreams, My Dreams
Rule Me (Aku Tak Mengatur Mimpiku,
Mimpiku Mengatur Aku)* (2010)
akrilik di atas kanvas
acrylic on canvas
141 x 120 cm

WANG GUANGYI

Andy Warhol (2002)
cat minyak di atas kanvas
oil on canvas
300 x 200 cm

YOSHITOMO NARA

In the Floating World
(Dalam Dunia yang Mengapung)
(1999)
cukil kayu yang diulang, xerox warna
di atas kertas, edisi 47/50
reworked woodcut, color xerox
on paper, edition 47/50
41 x 29 / 44.5 x 32.5 x 1.5 cm
(16 panel)

YUKINORI YANAGI

ASEAN +3 (2017)
pasir berwarna, kotak plastik,
selang plastik, dan semut
colored sand, plastic box,
plastic tube, and ants
128 x 310 cm

ZAI KUNING

Masacre (Pembantaian) (2016)
pensil dan cinnabar di atas kertas
pencil and cinnabar on paper
188 x 114.5 cm

ZHANG XIAOGANG

Amnesia and Memory, Book and Pen
(Amnesia dan Ingatan, Buku dan Pena)
(2003)
cat minyak di atas kanvas
oil on canvas
40 x 50 cm

Dari Seteleng Sampai Biennale
From Seteleng to Biennale

Katalog Pameran
Exhibition Catalog

*Museum Bataviashen Kunskring Vierde
Collectie Regnault Catalogus 1938.*
Jakarta: Bataviashen Kunskring, 1938
Koleksi Soedarmadji J.H. Damais

11 Seniman Bandung.
(Penerbit tidak diketahui) 1966.
Koleksi Haryadi Suadi Family

*Tanner, Pirous, dan Sanento Yuliman,
eds. Grup 18.* Jakarta: Dewan Kesenian
Jakarta, 1971. Koleksi Dewan
Kesenian Jakarta

Muchtar, Kusnadi, dan Sanento Yuliman, eds. Pameran Pertama Patung Kontemporer Indonesia 1973. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1973 Koleksi Dewan Kesenian Jakarta

Pameran Senilukis Indonesia 1974. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1974. Koleksi Dewan Kesenian Jakarta

Pameran Lukisan-Lukisan Dunia Minyak Indonesia. Jakarta: Dinas Humas Pusat Pertamina, 1974. Koleksi Dewan Kesenian Jakarta

Pameran Lukisan S. Soedjono. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1975. Koleksi Dewan Kesenian Jakarta

Pameran Gambar Cetak Saring MCMCLXXV. Bandung: Decenta, 1975. Koleksi pribadi A.D. Pirous

Pameran Seni Rupa Baru. Bandung: Majalah Aktuil, 1975. Koleksi Yustiono

Pameran Tunggal Lukisan R.G.A. Soekirno. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1976. Koleksi Koleksi Dewan Kesenian Jakarta

Pameran Lukisan Sudiardjo & Soedibio. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1976. Koleksi Koleksi Dewan Kesenian Jakarta

Pameran Lukisan Tunggal R. Agus Djaya. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1976. Koleksi Dewan Kesenian Jakarta

Pameran Se-Abad Seni Rupa Indonesia. Jakarta: Pemerintah Daerah Khusus Ibukota Jakarta, 1976. Koleksi Soedarmadjji J.H. Damais

Bung Karno dan Seni. Jakarta: Yayasan Bung Karno, 1979. Koleksi Soedarmadjji J.H. Damais

Temunya 2 Ekspresionis Besar. Jakarta: Citibank: Dewan Kesenian Jakarta, 1985. Koleksi Dewan Kesenian Jakarta

Seni Rupa Baru Proyek 1: Pasaraya Dunia Fantasi. Jakarta: Percetakan Gramedia, 1987. Koleksi Dewan Kesenian Jakarta

Pergelaran Seni Kepribadian Apa-Apa di Senisono. Koleksi Sanento Yuliman Family

Biennale Seni Rupa Jakarta IX. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1993. Koleksi Dewan Kesenian Jakarta

Murti, Krisna, eds. Instalasi 5: Considering the Tradition. Bandung: Galeri Hidayat, 1993. Koleksi Krisna Murti

Slot in The Box. Yogyakarta: Cemeti Art Foundation, 1997

Awas! Recent Art from Indonesia. Yogyakarta: Cemeti Art Foundation, 1999

Sedyawati, Pirous, Supangkat, dan T.K. Sabapathy, eds. Contemporary Art of the Non-Aligned Countries.

Jakarta: Balai Pustaka, 1997
Koleksi Library of Rumi

Yuliman, Sanento. Parodi Pasaraya. (naskah tulisan untuk Pasaraya Dunia Fantasi)
Koleksi Sanento Yuliman Family

Siregar, Aminudin TH. The History of Blup – The End of Art in Indonesia. 1999. Koleksi Zusfa Roihan

Reproduksi Katalog Pameran
Exhibition Catalog Reproduction

Verkoops-tentoonstelling Balische Kunst van Pita-Maha'. Jakarta: Bataviashen Kunstrking, 1936. Creative Commons BY-NC: Indonesian Visual Art Archive

Exposisi Seni Rupa Indonesia Klasik dan Modern untuk Konferensi Asia - Afrika. Jakarta: Balai Pustaka, 1955. Koleksi pribadi Srihadi Soedarsono

Artikel Majalah
Magazine Article

Koesnadi. 'Sekitar Museum Seni Rupa'.

Budaya, Agustus, 1956.

Koleksi Galeri Soemardja

Reproduksi Majalah,

Surat Kabar, dan Pamflet

Magazine, Newspaper,

and Pamphlet Reproduction

Soetijoso. 'Pertoendjoekan Loekisan-

Loekisan Indonesia di Kunstrking

Djakarta'. Poedjangga Baroe, Mei, 1941.

Creative Commons BY-NC: Indonesian Visual Art Archive

'Pertoendjoekan Loekisan di Djawa'. Djawa Baroe, 1942. Creative Commons BY-NC: Indonesian Visual Art Archive

Bujono, Bambang. 'Ketidak-Puasan Itu....' TEMPO, January 11, 1975.

Winarno, Ateng. 'Pameran Konsep Seni Rupa Baru Indonesia 1976'. Suara Karya, September 24, 1976. Creative Commons BY-NC: Indonesian Visual Art Archive

'Pameran Seni Rupa Lingkungan di Parangtritis'. Harian Kompas, November 4, 1982. Creative Commons BY-NC: Indonesian Visual Art Archive

Binal. Yogyakarta: Binal Eksperimental Arts, 1992. Creative Commons BY-NC: Indonesian Visual Art Archive

Hadebae, Rachmat. 'Sajian Akbar Budaya Islam'. Editor, October 26, 1991
Koleksi pribadi of A.D. Pirous

Foto
Photograph

Pembukaan pameran Persagi di Batavia Kunstrking, May 6, 1941
Foto grafer tidak diketahui.

Creative Commons BY-NC:
Indonesian Visual Art Archive

Pembukaan pameran Persagi di Batavia Kunstrking, May 6, 1941
Foto grafer tidak diketahui.
Creative Commons BY-NC:
Indonesian Visual Art Archive

Suasana pameran ke-5 Collectie Regnault in het Museum van den Bataviaschen Kunstrking. Dalam Verlaat Rapport Indie. Netherland: S-Gravenhage Mouton, 1968. Gambar milik Jim Supangkat

Suasana pameran Collectie Regnault in het Museum van den Bataviaschen Kunstrking. In Verlaat Rapport Indie. Netherland: S-Gravenhage Mouton, 1968. Gambar milik Jim Supangkat

(Pengunjung melihat karya di Pameran Senilukis Indonesia I, 1974)
Foto grafer tidak diketahui.

Koleksi Dewan Kesenian Jakarta

(Tampilan instalasi lukisan di Pameran Senilukis Indonesia I, 1974)
Foto grafer tidak diketahui.

Koleksi Dewan Kesenian Jakarta

Gagasan kelompok dalam Pameran Konsep Seni Rupa Baru Indonesia, Balai Budaya, Jakarta, 1976. In Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia: Kumpulan Karangan. Jakarta: PT. Gramedia, 1979
Gambar milik Jim Supangkat

Gagasan dibalik 'Konsep' dalam Pameran Konsep Seni Rupa Baru Indonesia, Balai Budaya, Jakarta, 1976. In Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia: Kumpulan Karangan. Jakarta: PT. Gramedia, 1979
Gambar milik Jim Supangkat

(Contact prints dokumentasi diskusi panel dalam Pameran Senilukis Indonesia I, 1974.) Foto grafer tidak diketahui.
Koleksi Dewan Kesenian Jakarta

Tampilan instalasi karya Hutan Triplek, karya FX Harsono dalam pameran Proses 85, 1985. Foto oleh FX Harsono
© FX Harsono. Gambar milik Indonesian Visual Art Archive

Tampilan instalasi karya Korban Merkuri, karya FX Harsono in the exhibition Proses 85, 1985. Foto oleh FX Harsono
© FX Harsono. Gambar milik Indonesian Visual Art Archive

Suasana pameran Pasaraya Dunia Fantasi, 1987. Foto oleh FX Harsono
© FX Harsono. Gambar milik Indonesian Visual Art Archive

Panel kuratorial di pameran Pasaraya Dunia Fantasi, 1987. Foto oleh FX Harsono
© FX Harsono. Gambar milik Indonesian Visual Art Archive

Tampilan instalasi karya Teror Produk, karya Hedi Haryanto dalam Binal Experimental Arts, Yogyakarta, 1992
Foto oleh FX Harsono © FX Harsono.
Gambar milik Indonesian Visual Art Archive

Seniman peserta pameran Slot in The Box, 1997. Foto grafer tidak diketahui, Slot in the Box © 1997. Gambar milik Cemeti Institute for Art and Society

Suasana pameran Slot in The Box, 1997
Foto grafer tidak diketahui, Slot in the Box © 1997. Gambar milik Cemeti Institute for Art and Society

Karya dalam pameran 'AWAS! Recent Art from Indonesia: Agung Kurniawan, Souvenirs of the Third World, 1997-1999
Foto grafer tidak diketahui, Awas! Recent Art from Indonesia © 1999. Gambar

milik Cemeti Institute for Art and Society

Karya di pameran 'AWAS! Recent Art from Indonesia: Samuel Indratma (anggota APOTIK KOMIK), Seni Rupa Ajai, 1999. Foto grafer tidak diketahui, Awas! Recent Art from Indonesia © 1999.
Gambar milik Cemeti Institute for Art and Society

Karya di pameran 'AWAS! Recent Art from Indonesia: Samuel Indratma (anggota APOTIK KOMIK), Seni Rupa Ajai, 1999. Foto grafer tidak diketahui, Awas! Recent Art from Indonesia © 1999.
Gambar milik Cemeti Institute for Art and Society

Makalah Seminar
Seminar Proceedings
'Unity in Diversity in International Art'.
Makalah seminar dalam rangka pameran *The Contemporary Art of the Non-Aligned Countries, 1995.* (tidak dipublikasikan).
Koleksi Perpustakaan Jim Supangkat

Arsip
Archives

(Dokumen kerja Tim 7 Bandung untuk Festival Istiglal Jakarta, 1991)
Koleksi pribadi A.D. Pirous

Museum of Modern and Contemporary Art in Nusantara sangat berterima kasih pada dukungan yang amat berarti, yang telah diberikan oleh para seniman, kurator, para pemilik arsip dan benda temuan, serta pendukung lainnya kepada pameran Seni Berubah. Dunia Berubah. Menjelahi Koleksi Museum of Modern and Contemporary Art in Nusantara

The Museum of Modern and Contemporary Art in Nusantara gratefully acknowledges the valuable contributions made to Art Turns. World Turns. Exploring the Collection of the Museum of Modern and Contemporary Art in Nusantara by all artists, curators, lenders and supporters.

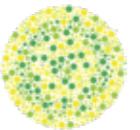
Pemberi Pinjaman Arsip Sejarah Pameran Exhibition Histories Lenders

Museum MACAN sangat berterima kasih pada para pemilik arsip dan benda temuan berikut ini, yang telah meminjamkan berbagai material yang ditampilkan dalam bagian Sejarah Pameran dalam pameran ini :

Museum MACAN gratefully acknowledges the following lenders of material featured in the Exhibition Histories section of this exhibition :

Institusi Pemberi Pinjaman Arsip Institutional Lenders

Dewan Kesenian Jakarta
Galeri Soemardja
Indonesian Visual Art Archive
Cemeti Institute for Arts and Society
Perpustakaan Jim Supangkat



Pemberi Pinjaman Arsip Pribadi
Private Lenders

A.D. Pirous
Danuh Tyas Pradipta
and the family of Sanento Yuliman
F.X. Harsono
Jim Supangkat
Krisna Murti
Radi Arwinda
and the family of Haryadi Suadi
Soedarmadji J.H. Damais
Prof. Drs. KP. Srihadi Soedarsono, M.A.
Dr. Yustiono
Zusfa Roihan
Agung Hujatnika

Dukungan Proyek Project Support

Museum MACAN dengan segala kerendahan hati menghaturkan terima kasih pada begitu banyak pihak, baik individu maupun lembaga yang telah mendukung penelitian dan pengembangan pameran ini, antara lain :

Museum MACAN sincerely thanks the many individuals, organizations and institutions that have supported the research and development of this exhibition, in particular :

Institusi Institutions

AKR Land Development
Antony Gormley Studio
Art Base Momoshima
Australian Research Council Discovery Project Grant
'Shaping Indonesian Contemporary Art - The Role of Institutions'
Black Goat Studios
Bowo Logistics
Cai Studio
Christie's
Erudio School of Art
Estate of Martin Kippenberger
Fernando C. Amorsolo Art Foundation
Genesys Integrated Indonesia
Goethe Institut Indonesia
Hyphen
Hoffmen
Ichthus School South
IMS Relocation
Juan Muñoz Estate
Jules de Balincourt studio

Kanayama Akira and Tanaka Atsuko Association
Keith Haring Foundation
Lembaga Ilmu Pengetahuan Indonesia
MET Studio
Museum Dullah
Museum Haji Widayat
Museum Puri Lukisan
Pusat Penelitian Biologi-LIPI
Bidang Zoologi
Rentokil Initial
Robert Rauschenberg Foundation
S. Sudjojono Center
SDN Kebon Jeruk 15 Pagi
Sekolah Tunas Muda
Selasar Soenaryo Art Space
Serambi Pirous
Serrum Studio
SMAK 1
SMPN 75 Jakarta
SMPN 229 Jakarta
Sotheby's
Speed Package Solution
Studio Art Merdeka
Studio Kalahan
Universitas Negeri Jakarta
Van Abbemuseum,
Eindhoven, The Netherlands
Wang Guangyi Studio
Yanagi Studio

Perorangan Individuals

Achmad Baidlowi
Ade Darmawan
Adi Putra
Agni Saraswati
Agung Kurniawan
Agus Dermawan T.
Alec Steadman
Alex McCuaig
Amalia Wirjono
Aminudin TH Siregar
Ana Masriadi
Andreas Weisheit
Andrias
Angkha Rosdiana
Arahmaiani
Arief Rahman
Arini Octaviani
Asikin Hasan
Ati Juniariti
Bambang Bujono
Bobby Syahroel
Brigitta Isabella
Charmie Hamami
Christian Poda
Christine Cocco
Chelsea Bruck
Christoph Teuber
Corin Ileto

Cynthia T. Buniardi
Darmawan Mzb.
Della Tristani
Dimaz Maulana
Djoko Pekik
Dr. Amir Hamidy
Dr. Ruliyanu Susanti
Dr. Siobhan Campbell
Duto Hardono
Dwi Meisyifa
Eeng Sutandi
Eka Putra Bhuvana
Emily Domiano
Enin Supriyanto
Entang Wiharso
Erna Pirous
Etty Meyritha
Faidhan N. Noe'man
Fajar Purnomo Sidi
Farah Wardani
Farida Srihadi
Gardu House
Gina C. Guy
Grace Samboh
Gregorius Bima Bathara
Handaru
Harry Wibowo
Heidi Utami
Helena Herdini
Heman Chong
Himawan
Hiroyuki Kotaki
Iman Ismail
Irawan Karseno
Irfanuddien Ghozali
Ivan Lanin
Jacqueline Hulburd
James McKee
Jane Somerville
Jasmine Prasetio
Jean Couteau
Jeffry Septian Firmansyah
Jimmy Tandyo
Jodi Tan
Joe Baptista
Justin Shoulder
Kadek Krishna Adidharma
Kathryn Weir
Kamang Solana Ngantung
Kanako Ito
Katie Vida
Kelsey Tyler
Koman Wahyu Suteja
Lauran Rothstein
Leilani Hermiasih
Linda Mayasari
Lita Ambarwati
Louise Lam
Lydia Ohl
M. Dwi Marianto
Mami Kataoka
María Elena Rico Covarrubias

Matt Cox
Maya Sudjojono
Mirwan Andan
Meitry Vidya Rengganis
Melati Suryodarmo
Melisa Angela
Mella Jaarsma
MG. Pringgotono
Michael Eby
Michel Vivier
Mizuho Kato
Monica Sri Sudaryati
Nadia Ng
Nandy Lazo
Nao Kimura
Natasha Budiman
Natasha Sidharta
Nihil Pakuril
Nikkie To
Nindityo Adipurnomo
A. Pandanwangi Simanjuntak
Petrus Krisubanan
Philip Boot
Philipp Rieger
Pitra Hutomo
Prof. Adrian Vickers
Prof. Dr. Rosichon Ubaidillah
Prof. John Clark
Purwa Mahendra
Ravi Ahmad Salim
Reza Afisina
Riksa Afiaty
Riza Andriyanto
Rose Pandanwangi Sudjojono
Sakti Kurniawan
Sandra Feio
Saptahari Guntoro
Seline Hofker
Septiyana Guntoro
Shinichi Miyake
Suenne Megan Tan
Suhirman Sulaiman
Suresh Vembu
Suteja Neka
Suwarno Wisetrotomo
Syed Muhd Hafiz
Tan Siuli
Tan Shir EE
Tevis Yauwerissa
Theodora Agni
Theresia Agustina Sitompul
Thomas Miller
Tisna Sanjaya
Tom Cox Bisham
Tom Tandio
Tomoko Yabumae
Uwe Arnold
Wang Junyi
Werner Wongsosaputro
Xu Zhen
Yasuko Kaneko
Ye Shu Fang

Yin Xiuzhen
Yoriko Tsuruta
Yus Herdiawan
Yuwono Widiasto

Museum MACAN juga ingin berterima kasih pada para relawan yang telah memberikan waktu dan segenap kemampuan mereka untuk pameran ini.

Museum MACAN also wishes to thank the many volunteers who have given their time and expertise to the project.

Kurator dan Tim Pelaksana
Curators and Project Team

Project Director: Aaron Seeto
Co-curators: Charles Esche, *Director, Van Abbemuseum, The Netherlands* and Agung Hujatnika

Pendukung Kuratorial
Curatorial Support

Ady Nugeraha, *Assistant Curator*
Asri Winata, *Assistant Curator*
Yacobus Ari Respati, *Research Assistant*

Tim Pelaksana
Project Team

Dian Ina Mahendra, *Head of Exhibition Management*
Mia Maria, *Head of Education & Public Programs*
Iswanto Hartono, *Exhibition Designer*
Korina D. Sebayang, *Project Officer*
Ade R. Hanif, *School Relations Officer*
Karisa Rahmaputri, *Registrar*
Ipar Diaz Suparlan, *Art Handler*
Susanne Erhards, *Conservator*
Enaraldo T. Giraldi, *Head of Design*
Astari Wisesa, *Graphic Designer*

Penerbitan
Publication

Editor: Aaron Seeto, Dian Ina Mahendra
Copy editors: Marjorie Suanda, Zen Hae
Exhibition Histories —
Research : Yacobus Ari Respati.
Texts : Dian Ina Mahendra, Karissa Rahmaputri, Martha W. Soemantri
Translators: Henny Rolan, Mirna Adzania, Susan Kumaat
Design: Enaraldo T. Giraldi, Astari Wisesa
Images, rights and permissions:
Ady Nugeraha, Asri Winata, Karissa Rahmaputri, Yacobus Ari Respati
Artwork photography: Hafidh Ahmad Irfanda, Warso

Kontributor
Contributing Authors:

Charles Esche adalah direktur *Van Abbemuseum*, Eindhoven, Belanda sekaligus pengajar seni kontemporer dan kurasi di *Central Saint Martins College*, London. Ia juga merupakan salah satu direktur *Afterall*, lembaga penerbitan buku dan jurnal. Selain karier di dunia museum, ia juga terlibat mengkursi *Le Musée Égaré, Kunsthall Oslo 2017; Jakarta Biennale 2015; 31st São Paulo Biennal, 2014; U3 Triennale, Ljubljana, 2011; RIWAQ Biennale, Palestine, 2007 dan 2009; Istanbul Biennale, 2005* (bersama Vasif Kortun); *Gwangju Biennale*, 2002. Ia menerima Penghargaan Putri Margriet untuk Kebudayaan pada tahun 2012 dan Hadiah Bard College atas Keberhasilan Kuratorial pada tahun 2014.

Charles Esche is director of *Van Abbemuseum*, Eindhoven and professor of contemporary art and curating at *Central Saint Martins College*, London. He is also co-director of *Afterall Journal and Books*. In addition to his museum work he (co) curated *Le Musée Égaré, Kunsthall Oslo 2017; Jakarta Biennale 2015; 31st São Paulo Biennal, 2014, U3 Triennale, Ljubljana, 2011; RIWAQ Biennale, Palestine, 2007 and 2009; Istanbul Biennale, 2005* (with Vasif Kortun); *Gwangju Biennale*, 2002. He received the 2012 Princess Margriet Award for Culture and the 2014 CCS Bard College Prize for Curatorial Excellence.

Dr. Agung Hujatnika atau Agung Hujatnikajennong, adalah kurator paruh waktu dan pengajar tetap di Fakultas Seni Rupa dan Desain, Institut Teknologi Bandung (ITB). Sejumlah pameran yang pernah ia kurasi antara lain *Fluid Zones, Jakarta Biennale ARENA* (2009); *Exquisite Corpse*, Paviliun Bandung dalam Biennal Shanghai (2012); *Not a Dead End* (Bukan Jalan Buntu), Biennal Jogja-

Equator #2 (2013); *Passion/Possession* (Hasrat dan Hak Milik) (2014); dan proyek solo Tintin Wulia, *1001 Martian Homes* (1001 Rumah Orang Mars) untuk Paviliun Indonesia di Biennal Venesia (2017). Agung telah terlibat dalam sejumlah proyek penelitian mengenai senirupa Indonesia dan Asia, antara lain *Ambitious Alignments* (Getty Foundation dan University of Sydney, 2013- 2015), serta *Membentuk Seni Rupa Kontemporer Indonesia –Menakar Peran Institusi* (Hibah Dewan Riset Australia, Universitas Sydney dan ITB, 2014-2017). Buku *Kurasi dan Kuasa*, mengenai praktik kuratorial dan relasi kuasa di dunia seni Indonesia, diterbitkan oleh Dewan Kesenian Jakarta pada 2015.

Dr. Agung Hujatnika, aka Agung Hujatnikajennong, is a freelance curator and full-time lecturer at the Faculty of Art and Design, Institute of Technology of Bandung (ITB). Amongst other exhibitions he has curated are *Fluid Zones, Jakarta Biennale ARENA* (2009); *Exquisite Corpse*, Bandung Pavilion for the Shanghai Biennale (2012); *Not a Dead End, Jogja Biennale – Equator #2* (2013); *Passion/Possession* (2014); and Tintin Wulia's solo project, *1001 Martian Homes* for Indonesian Pavilion at Venice Biennale (2017). Agung has been involved in several research projects on Indonesian and Southeast Asian art, including *Ambitious Alignments* (Getty Foundation and University of Sydney, 2013- 2015), and *Shaping Indonesian Contemporary Arts - Role of the Institutions* (Australian Research Council Grant, University of Sydney and ITB, 2014-2017). His book *Kurasi dan Kuasa*, on curatorial practice and power relations in the Indonesian art world, was published by Jakarta Arts Council (2015).

Founders of Museum MACAN
Haryanto Adikoesomo and Sintawati Ongkowijoyo

Museum MACAN Foundation
Fenessa Adikoesomo,
Chairwoman of Yayasan Museum MACAN
Roselyn Adikoesomo,
Secretary of Yayasan Museum MACAN
Tiffany Adikoesomo,
Treasurer of Yayasan Museum MACAN

Museum MACAN
Aaron Seeto, *Director*

Curatorial & Collection
Ady Nugeraha, *Assistant Curator*
Asri Winata, *Assistant Curator*
Karisa Rahmaputri, *Registrar*
Susanne Erhards, *Conservator*

Exhibition Management
Dian Ina Mahendra, *Head of Exhibition Management*
Korina D. Sebayang, *Project Officer*
Ipar Diaz Suparlan, *Art Handler*

Education & Public Programs
Mia Maria, *Head of Education & Public Programs*
Ade R. Hanif, *School Relations Officer*

Visitor Services & Facilities
Martha W. Soemantri, *Head of Visitor Services & Facilities*
Hendra Setiawan, Lutfiawati, Elza Pratiwi Hadi Putri, Geraldine Shoko Moniaga, Anna Josefine Wiguna, Ruhiyat *Visitor Services Officers*
Wibowo Basuki, *Mechanical Engineering*
Ubaidillah, *Chief Security*

Communication
Nina Hidayat
Communication Officer

Development
Kartika Larasati
Development Officer

Design
Enaraldo T. Giraldi, *Head of Design*
Astari Wisesa, *Graphic Designer*

PT Galleri Museum MACAN
Tan Huei Ling,
PT Galleri Museum MACAN
Dila M. Ayulia, *Merchandiser*

Administration
Yulia Gunawan,
Administration & Assistant to the Director

Office Support
Supriatin

Finance & Accounting
Zainab Mahu, *Head of Finance & Accounting*
Widya D. Novitasari,
Finance & Accounting Supervisor

IT
Bambang Hernawan,
Head of IT

AFFANDI
1907–1990, Cirebon, Hindia Belanda
Tinggal di Jakarta dan Yogyakarta, Indonesia
1907–1990, Cirebon, Dutch East Indies
Lived in Jakarta and Yogyakarta, Indonesia

AI WEIWEI 178, 179, 180
Lahir 1957, di Beijing, Tiongkok
Tinggal dan bekerja di Berlin, Jerman
Born 1957, Beijing, China
Lives and works in Berlin, Germany

JUMALDI ALFI 167
Lahir 1973, di Lintau, Indonesia
Tinggal dan bekerja di Yogyakarta, Indonesia
Born 1973, Lintau, Indonesia
Lives and works in Yogyakarta, Indonesia

FERNANDO AMORSOLO 102
1892–1972, Manila, Filipina
Tinggal di Manila, Filipina
1892 – 1972, Manila, The Philippines
Lived in Manila, The Philippines

KAREL APPEL 127
1921–2006, Amsterdam, Belanda
Tinggal di Paris, Perancis
1921 – 2006, Amsterdam, The Netherlands
Lived in Paris, France

ARAHMAIANI 152
Lahir 1966, di Bandung, Indonesia
Tinggal dan bekerja di Yogyakarta, Indonesia
Born 1966, Bandung, Indonesia
Lives and works in Yogyakarta, Indonesia

I DEWA NGAKAN MADE ARDANA 182
Lahir 1980, di Bali, Indonesia
Tinggal dan bekerja di Bali dan Yogyakarta, Indonesia
Born 1980, Bali, Indonesia
Lives and works in Bali and Yogyakarta, Indonesia

AY TJOE CHRISTINE 171
Lahir 1973, di Bandung, Indonesia
Tinggal dan bekerja di Bandung dan Yogyakarta, Indonesia
Born 1973, Bandung, Indonesia
Lives and works in Bandung and Yogyakarta, Indonesia

JULES DE BALINCOURT 170
Lahir 1972, di Paris, Perancis.
Tinggal dan bekerja di New York, Amerika Serikat
Born 1972, Paris, France
Lives and works in New York, United States of America

JEAN-MICHEL BASQUIAT 149
1960–1988, New York City, Amerika Serikat
Tinggal di New York, Amerika Serikat
1960–1988, New York City, United States
Lived in New York City, United States

CAI GUO-QIANG 162
Lahir 1957, di Quanzhou, Tiongkok
Tinggal dan bekerja di New York, Amerika Serikat
Born 1957, Quanzhou, China
Lives and works in New York, United States of America

JOHN CHAMBERLAIN 151
1927–2011, New York, Amerika Serikat
Tinggal di New York
1927 – 2011, New York, United States of America
Lived in New York

MIGUEL COVARRUBIAS 100, 108, 109
1904–1957, Kota Meksiko, Meksiko
Tinggal di New York, Amerika Serikat dan Tizapán, Meksiko
1904–1957, Mexico City, Mexico
Lived in New York City, United States and Tizapán, Mexico

HERI DONO 198
Lahir 1960, di Jakarta, Indonesia
Tinggal dan bekerja di Yogyakarta, Indonesia
Born 1960, Jakarta, Indonesia
Lives and works in Yogyakarta, Indonesia

DULLAH 118
1919–1996, Surakarta, Hindia Belanda
Tinggal di Surakarta, Indonesia
1919–1996, Surakarta, Dutch East Indies
Lived in Surakarta, Indonesia

FANG LIJUN
Lahir 1963, di Handan, Tiongkok
Tinggal dan bekerja di Beijing, Tiongkok
Born 1963, Handan, China
Lives and works in Beijing, China

ANTONY GORMLEY 160
Lahir 1950, di London, Inggris.
Tinggal dan bekerja di London, Inggris.
Born 1950, London, United Kingdom
Lives and works in London, United Kingdom

HENDRA GUNAWAN 120, 121
1918–1983, Bandung, Hindia Belanda
Tinggal di Bandung, Yogyakarta, dan Bali, Indonesia
1918 – 1983, Bandung, Dutch East Indies
Lived in Bandung, Yogyakarta, and Bali, Indonesia

FX HARSONO 176
Lahir 1949, di Blitar, Indonesia
Tinggal dan bekerja di Jakarta, Indonesia
Born 1949, Blitar, Indonesia
Lives and works in Jakarta, Indonesia

DAMIEN HIRST 185, 186, 187
Lahir 1965, di Bristol, Inggris
Tinggal dan bekerja di London, Inggris
Born 1965, Bristol, United Kingdom
Lives and works in London, United Kingdom

WILLEM GERARD HOFKER 103
1902–1981, Den Haag, Belanda
Tinggal di Amsterdam, Belanda dan Bali, Indonesia
1902 – 1981, The Hague, The Netherlands
Lived in Amsterdam, The Netherlands and Bali, Indonesia

SUDJANA KERTON 8
1922–1994, Bandung, Hindia Belanda
Tinggal Bandung, Indonesia dan New York, Amerika Serikat
1922 – 1994, Bandung, Dutch East Indies
Lived in Bandung, Indonesia and New York,
United States of America

MARTIN KIPPENBERGER 158
1953–1997, Dortmund, Jerman
Tinggal di Cologne, Jerman dan Los Angeles, Amerika Serikat
1953 – 1997, Dortmund, Germany
Lived in Cologne, Germany and Los Angeles,
United States of America

WILLEM DE KOONING 135
1904–1997, Rotterdam, Belanda
Tinggal di New York, Amerika Serikat
1904–1997, Rotterdam, The Netherlands
Lived in New York City, United States of America

AGAPETUS KRISTIANDANA 174
Born 1968, Yogyakarta, Indonesia
Lives and works in Yogyakarta, Indonesia
1904–1997, Rotterdam, Belanda
Tinggal di New York, Amerika Serikat

LEE MAN FONG 106
1913–1988, Guangzhou, Tiongkok
Tinggal di Jakarta, Indonesia
1913–1988, Guangzhou, China
Lived in Jakarta, Indonesia

LEE UFAN 145
Lahir 1936, di Haman, Korea
Tinggal dan bekerja di Yokohama dan Tokyo, Jepang
Born 1936, Haman County, Korea
Lives and works in Yokohama and Tokyo, Japan

I GUSTI NYOMAN LEMPAD 107
Sekitar 1862–1976, Bali, Hindia Belanda
Tinggal di Bali, Indonesia
ca. 1862 – 1976, Bali, Dutch East Indies
Lived in Bali, Indonesia

LIU YE
Lahir 1964, di Beijing, Tiongkok
Tinggal dan bekerja di Berlin, Jerman, Amsterdam, Belanda,
dan Beijing, Tiongkok
Born 1964, Beijing, China
Lives and works in Berlin, Germany and Amsterdam,
The Netherlands, and Beijing, China

LUO ZHONGLI 150
Lahir 1948, Chongqing, Tiongkok
Tinggal dan bekerja di Antwerpen, Belgia dan
Chongqing, Tiongkok
Born 1948, Chongqing, China
Lives and works in Antwerp, Belgium and
Chongqing, China

RUDI MANTOFANI 173
Lahir 1973, di Padang, Indonesia
Tinggal dan bekerja di Yogyakarta, Indonesia
Born 1973, Padang, Indonesia
Lives and works in Yogyakarta, Indonesia

I NYOMAN MASRIADI 188, 190, 191
Lahir 1973, di Bali, Indonesia
Tinggal dan bekerja di Yogyakarta, Indonesia
Born 1973, Bali, Indonesia
Lives and works in Yogyakarta, Indonesia

BUT MUCHTAR 155
1930–1993, Bandung, Hindia Belanda
Tinggal di Bandung, Indonesia
1930–1993, Bandung, Dutch East Indies
Lived in Bandung, Indonesia

JUAN MUÑOZ 161
1953–2001, Madrid, Spanyol
Tinggal di Madrid, Spanyol
1953 – 2001, Madrid, Spain
Lived in Madrid, Spain

TAKASHI MURAKAMI
Lahir 1962, di Tokyo, Jepang
Tinggal dan bekerja di New York, Amerika Serikat
dan Tokyo, Jepang.
Born 1962, Tokyo, Japan
Lives and works in New York, United States
and Tokyo, Japan

YOSHITOMO NARA
Lahir 1959, Hirosaki, Jepang
Tinggal dan bekerja di Tokyo, Jepang
Born 1959, Hirosaki, Japan
Lives and works in Tokyo, Japan

NASHAR 142
1928–1994, Pariaman, Hindia Belanda
Tinggal di Jakarta, Indonesia
1928 – 1994, Pariaman, Dutch East Indies
Lived in Jakarta, Indonesia

HENK NGANTUNG 112, 113
1921–1991, Tomohon, Hindia Belanda
Tinggal di Jakarta, Indonesia
1921–1991, Tomohon, Dutch East Indies
Lived in Jakarta, Indonesia

DJOKO PEKIK 156

Lahir 1937, di Purwodadi, Indonesia
Tinggal dan bekerja di Yogyakarta, Indonesia
Born 1937, Purwodadi, Indonesia
Lives and works in Yogyakarta, Indonesia

OTTO PIENE 136

1928-2014, Berlin, Jerman
Tinggal di Dusseldorf, Jerman dan Massachusetts,
Amerika Serikat
1928 – 2014, Berlin, Germany
Lived in Dusseldorf, Germany and Massachusetts,
United States of America

ABDUL DJALIL PIROUS 137

Lahir 1932, Meulaboh, Hindia Belanda
Tinggal dan bekerja di Bandung, Indonesia
Born 1932, Meulaboh, Dutch East Indies
Lives and works in Bandung, Indonesia

SIGMAR POLKE 148

1941-2010, Oleśnica, Polandia
Tinggal di Cologne, Jerman
1941 – 2010, Oleśnica, Poland
Lived in Cologne, Germany

RICHARD PRINCE

Lahir 1949, di Zona Terusan Panama, Republik Panama
Tinggal dan Bekerja di Kota New York, Amerika Serikat
Born 1949, Panama Canal Zone, Republic of Panama
Lives and works in New York City, United States

ROBERT RAUSCHENBERG 146

1925-2008, Port Arthur, Texas, Amerika Serikat
Tinggal di Kota New York dan Pulau Captiva, Florida,
Amerika Serikat.
1925-2008, Port Arthur, Texas, United States
Lived in New York City and Captiva Island, Florida,
United States

AD REINHARDT 124

1913-1967, Buffalo, New York, Amerika Serikat
Tinggal di New York, Amerika Serikat
1913-1967, Buffalo, New York, United States
Lived in New York City, United States

GERHARD RICHTER 154

Lahir 1932, di Dresden, Jerman
Tinggal dan bekerja di Hamburg, Düsseldorf
dan Köln, Jerman
Born 1932, Dresden, Germany
Lives and works in Hamburg, Düsseldorf
and Cologne, Germany

JAMES ROSENQUIST 168

1933-2017, Grand Forks, Dakota Utara, Amerika Serikat
Tinggal di New York, Amerika Serikat
1933-2017, Grand Forks, North Dakota, United States
Lived in New York City, United States

MARK ROTHKO 126

1903-1970, Dvinsk, Rusia
Tinggal New York, Amerika Serikat
1903 – 1970, Dvinsk, Russia
Lived in New York, United States of America

AHMAD SADALI 138

1924-1987, Garut, Hindia Belanda
Tinggal di Bandung, Indonesia
1924-1987, Garut, Dutch East Indies
Lived in Bandung, Indonesia

RADEN SALEH 96, 98, 99

Sekitar 1811-1880, Semarang, Hindia Belanda
Tinggal di Semarang, Batavia, Bogor, Hindia Belanda,
Den Haag, Amsterdam Belanda dan Dresden, Jerman
ca. 1811-1880, Semarang, Dutch East Indies
Lived in Semarang, Batavia, Buitenzorg, Dutch East Indies and
Den Haag, Amsterdam, The Netherlands and Dresden, Germany

HANDIWIRMAN SAPUTRA 172

Lahir 1975, di Bukittinggi, Indonesia
Tinggal dan bekerja di Yogyakarta, Indonesia
Born 1975, Bukittinggi, Indonesia
Lives and works in Yogyakarta, Indonesia

GREGORIUS SIDHARTA 125

1932-2006, Yogyakarta, Hindia Belanda
Tinggal di Yogyakarta, Bandung dan Jakarta, Indonesia
1932-2006, Yogyakarta, Dutch East Indies
Lived in Yogyakarta, Bandung and Jakarta, Indonesia

SRIHADI SOEDARSONO 128

Lahir 1931, di Surakarta, Hindia Belanda
Tinggal dan bekerja di Bandung, Indonesia
Born 1931, Surakarta, Dutch East Indies
Lives and works in Bandung, Indonesia

TRUBUS SOEDARSONO 110

1926-1966, Yogyakarta, Hindia Belanda
Tinggal di Yogyakarta, Indonesia
1926 – 1966, Yogyakarta, Dutch East Indies
Lived in Yogyakarta, Indonesia

SOETOTO 132

Lahir 1931, Yogyakarta, Hindia Belanda
Tinggal dan bekerja di Yogyakarta, Indonesia
Born 1931, Yogyakarta, Dutch East Indies
Lives and works in Yogyakarta, Indonesia

WALTER SPIES 104

1895-1942, Moskow, Rusia
Tinggal di Yogyakarta, Bali, Hindia Belanda
1895-1942, Moscow, Russia
Lived in Yogyakarta, Bali, Dutch East Indies

KABOEL SUADI 131

1935-2010, Cirebon, Indonesia
Tinggal di Bandung, Indonesia
1935 – 2010, Cirebon, Indonesia
Lived in Bandung, Indonesia

SINDUDARSONO SUDJOJONO 114, 116, 117

1913-1985, Kisaran, Hindia Belanda
Tinggal di Yogyakarta dan Jakarta, Indonesia
1913-1985, Kisaran, Dutch East Indies
Lived in Yogyakarta and Jakarta, Indonesia

ATSUKO TANAKA 34

1932-2005, Osaka, Jepang
Tinggal di Osaka dan Nara, Jepang
1932-2005, Osaka, Japan
Lived in Osaka and Nara, Japan

WANG GUANGYI 164

Lahir 1957, Harbin, Tiongkok
Tinggal dan bekerja di Beijing, Tiongkok
Born 1957, Harbin, China
Lives and works in Beijing, China

ANDY WARHOL 140, 141, 144

1928-1987, Pittsburgh, Amerika Serikat
Tinggal di New York, Amerika Serikat
1928-1987, Pittsburgh, United States
Lived in New York City, United States

H. WIDAYAT 147

1919-2002, Yogyakarta, Hindia Belanda
Tinggal di Yogyakarta dan Magelang, Indonesia
1919 – 2002, Yogyakarta, Dutch East Indies
Lived in Yogyakarta and Magelang, Indonesia

YUKINORI YANAGI 12

Lahir 1959, Fukuoka, Jepang
Tinggal dan bekerja di Hiroshima, Jepang
Born 1959, Fukuoka, Japan
Lives and works in Hiroshima, Japan

JIRO YOSHIHARA 134

1905-1972, Osaka, Jepang
Tinggal di Osaka dan Ashiya, Jepang
1905-1972, Osaka, Japan
Lived in Osaka and Ashiya, Japan

ZAI KUNING 184

Lahir 1964, di Singapura
Tinggal dan bekerja di Singapura
Born 1964, Singapore
Lives and works in Singapore

ZAINI 143

1926-1977, Pariaman, Hindia Belanda
Tinggal di Jakarta, Indonesia
1926-1977, Pariaman, Dutch East Indies
Lived in Jakarta, Indonesia

ZAO WOU-KI 130

1920-2013, Beijing, Tiongkok
Tinggal di Hangzhou, Tiongkok, Paris, Perancis,
dan Nyon, Swiss.
1920-2013, Beijing, China
Lived in Hangzhou, China and Paris, France
and Nyon, Switzerland

ZHANG XIAOGANG 166

Lahir 1958, di Kunming, Tiongkok
Tinggal dan bekerja di Beijing, Tiongkok
Born 1958, Kunming, China
Lives and works in Beijing, China

museumacan

ISBN 978-602-50539-0-0



9 78602 053900

museumacam

Seni
Berubah.

Dunia
Berubah.

MENJELAJAHI KOLEKSI MUSEUM OF
MODERN AND CONTEMPORARY ART IN NUSANTARA

4 NOVEMBER 2017 – 18 MARET 2018