

# PEMBACAAN PASCAKOLONIAL TERHADAP SENI RUPA KONTEMPORER ISLAM DI INDONESIA

Harun Suaidi Isnaini    Dr. Yustiono, Dr. Ira Adriati

Program Studi Sarjana Seni Rupa, Fakultas Seni Rupa dan Desain (FSRD) ITB

E-mail: harunsaurus@yahoo.com

**Kata kunci:** *Seni rupa kontemporer Islam, Seni rupa Islam, pascakolonialisme, hibriditas, mimikri, ambivalensi, liyan*

## Abstrak

Penelitian terhadap seni rupa kontemporer Islam di Indonesia belum banyak dilakukan. Penelitian yang sudah ada cenderung melihat seni rupa kontemporer Islam dengan cara yang seragam. Dengan menggunakan teori pascakolonial, penulis hendak membuat pembacaan yang baru terhadap seni rupa kontemporer Islam di Indonesia. Penelitian dilakukan dengan menganalisis karya-karya seni rupa kontemporer Islam di Indonesia periode 1991-2012 dengan teori pascakolonial tentang keliyasan dan hibriditas. Penulis menemukan seni rupa kontemporer Islam di Indonesia menunjukkan hibriditas kebudayaan. Seni rupa kontemporer Islam di Indonesia nampak sebagai suatu politik identitas dari sebagian umat Islam melalui penemuan kembali yang imajinatif di dunia modern global hari ini.

## Abstract

There is has not been many research on Indonesian Islamic contemporary art. Previous researches tend to see the phenomenon with a rather uniformed notion. Using postcolonial theory, the writer tries to make new reading towards Indonesian Islamic contemporary art. The researches is conducted by analyzing works of Indonesian Islamic contemporary art from the period of 1991-2012 using postcolonial theory about otherness and hibridity. The writer founds that Indonesian Islamic contemporary art demonstrates hibridity. Indonesian Islamic contemporary art seems to be an identity politics of Muslims in Indonesia through imaginative rediscovery in today's modern global world.

## 1. Pendahuluan

Keislaman dalam seni rupa modern di Indonesia muncul pada dekade 1970-an. Hal ini ditandai dengan kemunculan pelukis-pelukis abstrak yang memasukkan kaligrafi ke dalam lukisan-lukisan mereka. Yustiono (2005) mencatat adanya gerakan abstrak meditatif yang bermuatan spiritualitas keislaman. Sejak saat itu, seni rupa modern Islam terus berkembang dan semakin diminati para kolektor Indonesia.

Pada tahun 1991 dan 1995 diselenggarakan Festival Istiqlal yang menjadi pameran seni rupa modern Islam terbesar di Indonesia. Pada pameran itu dicetuskan istilah “seni rupa bernafaskan Islam”, dan bukan “seni rupa Islam”. Penggunaan istilah Penggunaan istilah ini mencerminkan kematangan konsep seni rupa Islam itu sendiri. Terdapat konsep-konsep yang berbeda mengenai seni rupa dan estetika Islam, namun kesemuanya itu dirangkum dalam Festival Istiqlal dalam istilah “nafas Islam”.

Pada dasarnya, Al-Quran dan Hadits tidak pernah secara tegas menerangkan prinsip-prinsip estetika dalam ekspresi seni (Khoiri, 2002:178). Hal ini memiliki dua konsekuensi logis: *Pertama*, tidak adanya konsep estetika Islam yang tunggal yang bisa digunakan sebagai landasan untuk memberikan kritik pada seluruh jenis karya seni rupa Islam. *Kedua*, adanya kebebasan berkarya dan pengadopsian konsep serta unsur estetika apapun ke dalam Seni Rupa Islam selama tidak bertentangan dengan syariat.

Pada tahun 2011, Didit Endriawan menyelesaikan tesis yang berjudul *Analisis Nilai Estetis Karya Seni Rupa Islam Indonesia Pasca Festival Istiqlal Jakarta*. Meskipun terdapat frasa “pasca Festival Istiqlal” dalam judulnya, pameran paling awal yang dijadikan sampel penelitian ini adalah pameran *Islam and Identity* di tahun 2009. Artinya, ada rentang 14 tahun yang tidak tercakup di dalam tesis tersebut.

Tesis tersebut berusaha menganalisis nilai estetis karya-karya seni rupa kontemporer Islam dari tiga pameran; *Islam and Identity* (2009); *Inside Islam* (2010); dan *Sign and After* (2010); dengan menggunakan teori-teori Estetika Islam sebagaimana yang dikonsepsikan oleh para ahli seni rupa Islam. Dalam tesis tersebut, Didit menyatakan ketidaksetujuannya dengan karya-karya yang dipamerkan sebagai seni rupa Islam dewasa ini. Ada kesenjangan pemikiran antara Didit dengan para seniman dan kurator seni rupa kontemporer Islam. Didit mengacu pada teori seni rupa Islam yang idealis versi Ismail Raji Al-Faruqi, sementara para kurator pameran-pameran tersebut tidak sekalipun menyebutkan nama Al-Faruqi maupun membangun konsep pameran di atas pemikirannya. Mengutip Kenneth M. George, “Seni Islam dan estetika Islam bukanlah hal yang sudah jadi, melainkan merupakan arena perdebatan, konflik, dan, tentu saja, kreativitas yang mendalam.” (George, 2012 [2010]:16)

Jika kita melihat ketiga kuratorial pameran tersebut, kita akan mendapati bahwa isu yang sentral pada ketiga pameran tersebut adalah isu identitas. Lewat penelitian ini, penulis ingin mendekati permasalahan seni rupa kontemporer Islam di Indonesia melalui teori yang penulis anggap relevan, yaitu teori pascakolonial. Teori ini dianggap relevan karena berkenaan dengan identitas bangsa-bangsa bekas jajahan. Indonesia dan Islam, keduanya adalah korban dari penjajahan yang dilakukan bangsa Eropa selama ratusan tahun. Dengan menggunakan pendekatan ini, penulis berharap dapat memberikan pembacaan yang baru atas seni rupa kontemporer Islam di Indonesia.

Penelitian ini bermaksud untuk membuat interpretasi seni rupa kontemporer Islam melalui sudut pandang pascakolonial. Penulis berhasil mengumpulkan 32 katalog pameran seni rupa kontemporer di Indonesia bertahun 1991-2012. Dari sana, penulis memilih beberapa karya untuk dianalisis.

## **2. Pembacaan Seni Rupa Pascakolonial**

Terdapat dua jenis pembacaan seni rupa pascakolonial yang telah dikembangkan. Pertama, berkenaan dengan representasi Liyan. Yang kedua berkenaan dengan hibriditas kebudayaan.

Liyan berarti ‘yang lain’, yaitu pihak yang dianggap berbeda dengan Diri (self). Diri dalam hal ini adalah Barat, pihak penjajah yang menulis sejarah. Liyan dikonstruksi melalui representasi yang terus-menerus. Proses representasi ini dapat mengakibatkan sang liyan melihat diri sendiri sebagai liyan (Hall, 1990). Hal ini merupakan apa yang disebut Foucault sebagai kuasa/pengetahuan. Penulis akan memeriksa kuasa/pengetahuan yang ada melalui karya-karya seni rupa kontemporer Islam.

Menggunakan pengetahuan yang disusun penjajah, sang Liyan dapat menggunakannya untuk membentuk identitasnya sendiri. Hal ini disebut esensialisme strategis, dimana masyarakat pascakolonial mengesensialisasikan masa lalunya guna menemukan identitasnya sendiri (Emerling, 2005). Menggunakan konsep ini, penulis akan memeriksa identitas keislaman dalam karya-karya yang penulis teliti.

Hibriditas adalah metafora yang digunakan untuk menjelaskan fenomena kebudayaan yang bercampur. Konsep hibriditas menyatakan bahwa tidak ada kebudayaan yang benar-benar murni dan otentik. Menurut Homi Bhabha (1994), seluruh kebudayaan adalah hibrid.

Hibriditas berhubungan dengan cara melihat kebudayaan. Menurut Stuart Hall (1990), terdapat dua cara melihat kebudayaan. Pertama adalah kebudayaan sebagai esensi yang tidak berubah. Kedua adalah kebudayaan sebagai posisi yang selalu berubah mengikuti politik identitas. Hibriditas berhubungan dengan cara melihat kebudayaan yang kedua. Dalam penelitian ini, asumsi dasar dalam membaca seni rupa kontemporer Islam adalah bahwa seni rupa kontemporer Islam adalah produk hibrid antara kebudayaan Barat dengan kebudayaan Islam. Penulis akan memeriksa bagaimana hibriditas tersebut muncul melalui visualisasi karya

## **3. Analisis Karya**

Karya pertama yang akan penulis analisis adalah karya Agoes Noegroho yang berjudul *Khat Alif Lam Mim Surat Al-Baqarah:1*. Karya bertahun 1991 ini menampilkan sebuah bentuk segitiga dengan lafadz alif-lam-mim di atas puncaknya. Latarnya terbagi menjadi tiga bagian vertikal. Bagian kiri dan kanannya berupa bidang berwarna putih

kusam dengan nuansa kuning dan hijau, serta tekstur kasar di bawahnya. Bagian tengahnya berwarna biru dengan gradasi cepat ke hijau dan kuning di bagian bawah.



**Gambar 1.** Agoes Noegroho, *Khat Alif Lam Mim Surat Al-Baqarah:1*

Pada dasarnya, karya ini dapat tergolong sebagai karya abstrak yang dipadukan dengan kaligrafi. Namun, bentuk segitiga yang menjadi latar depan karya ini menarik untuk dibahas. Bentuk ini muncul berulang kali dalam seni rupa kontemporer Islam. Bentuk ini muncul dalam karya-karya A.D Pirous, Yetmon Amier, Bambang Ernawan, dan lain-lain. Dalam kebudayaan Islam, tidak ditemukan adanya signifikansi dari bentuk segitiga. Lantas mengapa bentuk ini muncul secara berulang?

Jawabannya dapat kita temukan dalam buku Astri Wright yang berjudul *Soul, Spirit, and Mountain: Preoccupations of Contemporary Indonesian Painters* (1994). Dalam buku tersebut ia mengungkapkan bahwa gunung adalah simbol yang penting dalam spiritualitas masyarakat Indonesia. Gunung merupakan simbol yang telah ada jauh sebelum Islam datang, bahkan sebelum masa Hindu-Buddha (Wright, 1994:6). Bentuk yang menjulang ke atas menyimbolkan pencerahan spiritual. Gunung merupakan simbol untuk hubungan kosmis dalam mitologi Hindu, serta merupakan sumber inspirasi dimana candi-candi dialegorikan.

Dalam Islam, gunung bukanlah simbol spiritualitas, meski peran pentingnya dalam alam—sebagai pancang bagi Bumi—termaktub dalam Al-Quran. Maka jelas gunung sebagai simbol spiritualitas diambil dari kebudayaan pra-Islam di Indonesia. Dengan demikian, motif gunung adalah sebetulnya sinkretisme—sebuah realitas hibrid—yang khas dalam seni rupa Islam di Indonesia. Dengan menampilkan gunung, secara disadari atau tidak, para seniman Indonesia telah memasuki wilayah yang tak ada dalam khazanah pemikiran Islam ortodoks. Hal ini dapat berarti perluasan makna, dan di saat yang sama dapat diartikan sebagai *bid'ah* dalam hal pemikiran.

Melihat bagaimana gunung digunakan, penulis tidak menemukan referensi langsung pada tradisi Hindu-Buddha ataupun animisme-dinamisme. Meskipun diambil dari kebudayaan di luar Islam, gunung mendapatkan makna baru yang sesuai dengan spiritualitas Islam. Dengan kata lain, gunung/segitiga 'dilucuti' dari makna-makna pra-Islamnya, dan diberikan—atau 'dikembalikan' kepada—makna yang lebih universal dan tak harus Islami, yaitu transendensi spiritual. Transendensi ini ditegaskan pula melalui tiga bidang vertikal, karena arah "atas" menunjukkan kenaikan kepada "Yang Di Atas".

Di sini terlihat relasi yang kompleks antara modernisme, tradisi lokal, dan Islam. Karya Agoes jelas menunjukkan gaya abstrak, sebuah pendanda modernisme. Tradisi lokal ditandai dengan gunung, dan Islam ditandai dengan kaligrafi. Untuk memahami ini, kita perlu melihat kembali pernyataan Homi Bhabha,

*"It is only when we understand that all cultural statements and systems are constructed in this contradictory and ambivalent space of enunciation, that we begin to understand why hierarchical claims to the inherent*

*'originality' or 'purity' of cultures are untenable, even before we resort to empirical historical instances that demonstrate their hybridity.*" (Bhabha, 1994:37).

Bhabha menyatakan seluruh kebudayaan adalah hibrid. Di sini, didemonstrasikan bagaimana hibriditas itu terjadi dalam lukisan Agoes Noegroho, dengan ataupun tanpa disadarinya.

Karya kedua yang akan penulis analisis adalah karya Fajar Sidik yang berjudul *Metropole*. Fajar Sidik (1930-2004) adalah salah satu pelukis kenamaan asal Yogyakarta. Ia menempuh pendidikan formal kesenimanannya di Akademi Seni Rupa Indonesia (ASRI) Yogyakarta. Ia juga pernah belajar di bawah asuhan Hendra Gunawan. Menurut situs [tamanismailmarzuki.com](http://tamanismailmarzuki.com), Fajar Sidik beralih gaya dari realisme ke abstrak pada tahun 1960-an.

Karya berjudul *Metropole* ini merupakan lukisan cat minyak berukuran 150x150cm. Ia terdiri dari bentuk-bentuk geometris yang disusun beraturan. Trapesium dan jajar genjang disusun berhimpitan. Ada yang mendatar, ada yang melintang. Ada gradasi dari warna biru keunguan ke hijau biru kehijauan. Susunan tersebut diselingi oleh segiempat-segiempat kecil yang disusun secara diagonal. Segiempat-segiempat tersebut berwarna merah muda dan hijau terang, kontras dengan balok-balok di sekitarnya. Di sebelah kiri bawah terdapat lingkaran berwarna merah, yang kontras dengan latar hitam lukisan ini.



**Gambar 2.** Fajar Sidik, *Metropole*

Lukisan Fajar tidaklah merepresentasikan apapun. Lukisan ini adalah abstrak murni. Dalam lukisan ini, ia memainkan keteraturan dan gerak yang subtil. Komposisinya teratur, namun kita “diganggu” oleh sebuah balok yang miring membuka keseluruhan bidang, serta sebuah ruang di sebelah kiri yang kosong, seperti ada yang hilang. Permainan gerak ini membuat lukisan Fajar menjadi dinamis.

Meskipun berbentuk abstrak murni, lukisan ini dimasukkan ke dalam seni rupa kontemporer Islam. Malah, ia adalah salah satu lukisan dalam pameran seni rupa kontemporer Islam terbesar di Indonesia, yaitu *Festival Istiqlal II* (1995). Dalam kuratorial pameran tersebut dituliskan, “Penghadiran unsur abstraksi dapat berupa pernyataan perlambangan (simbolik), ungkapan bathin (ekspresif), dan sama sekali mujarad (abstrak).”

Jika kita melihat sejarahnya, masuknya unsur-unsur keislaman dalam seni rupa Indonesia memang dimulai oleh para seniman abstrak. Yustiono (2005) mencatat adanya gerakan abstrak meditatif, yaitu karya-karya abstrak yang menimbulkan perenungan dan nuansa spiritual pada tahun 1970-an. Tidak adanya keharusan untuk menggambar makhluk bernyawa juga membuat karya abstrak dianggap cocok dengan seni rupa Islam.

Kita tahu lukisan abstrak tidak berasal dari Islam ataupun Indonesia. Lukisan abstrak adalah puncak dari seni modern Barat. Namun, pada akhirnya abstrak-lah yang menjadi pilihan dari banyak para seniman Muslim untuk mengekspresikan dirinya, termasuk Fajar.

Ekspresi keislaman karya Fajar tidak eksplisit. Tidak terlihat dalam perupaannya maupun judulnya. Keislaman muncul dalam konteksnya sebagai karya dalam pameran seni rupa Islam. Ini adalah usaha mengonstruksi wacana seni rupa kontemporer Islam yang terbuka, di mana karya apapun dapat menjadi karya seni rupa kontemporer Islam. Islam tidaknya suatu karya tidak ditentukan dari isinya, melainkan dari konteksnya.

Seni Islam yang kontekstual berangkat dari keyakinan bahwa ajaran Islam bersifat universal. Di sini, Islam lebih berperan sebagai penerima budaya ketimbang produsen budaya. Tidak terlihat pula adanya daya transformatif dari Islam pada lukisan Fajar kecuali menempatkannya dalam konteks, dan ini dilakukan oleh kurator selaku 'pengendali wacana'. Dengan demikian, seni rupa kontemporer Islam terbuka dan bersifat diskursif serta cair.

Karya ketiga yang akan penulis bahas adalah karya Abdullah Ibnu Thalhah yang dipamerkan dalam pameran *Bayang* di tahun 2011. Dalam karya *Hijab, Syariah atau Tradisi?* Abdullah Ibnu Thalhah menggambarkan seroang ibu dan dua orang anak gadisnya yang mengenakan hijab bercadar. Satu digendong dan satu lagi bersembunyi di belakangnya. Seekor burung menarik benang dari hijab sang ibu. Karya ini digambar dengan gaya karikatural.



**Gambar 3.** Abdullah Ibnu Thalhah, *Hijab, Syariah atau Tradisi?*

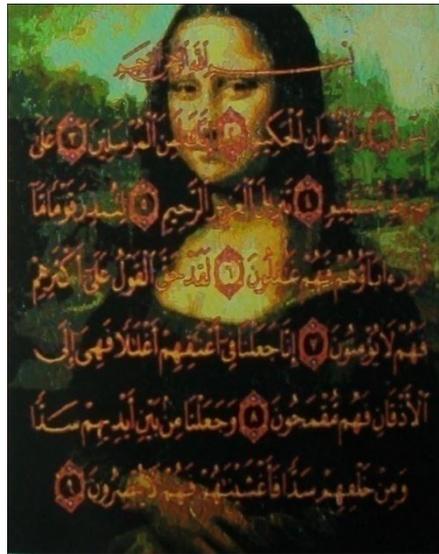
Judul karya ini bernada menggugat. Ibnu Thalhah sedang mempertanyakan apakah benar hijab merupakan syariat Islam atautkah sekadar tradisi Arab? Implikasi pertanyaan ini jelas. Jika hijab hanyalah tradisi bangsa Arab, maka tak ada kewajiban untuk mengenaikannya.

Mengapa seorang Muslim mempertanyakan aturan agamanya? Lebih dari itu, mengapa yang bertanya adalah Abdullah yang notabene adalah laki-laki? Hijab memang semakin ramai dikenakan oleh para Muslimah di Indonesia, namun model hijab berwarna hitam polos lengkap dengan cadar yang dikenakan sang ibu bukanlah pemandangan yang biasa dijumpai di negeri ini. Model tersebut mungkin dapat dengan mudah ditemukan di Arab Saudi atau Iran. Dengan kata lain, karikatur yang coba ditampilkan Abdullah tidaklah tepat dalam konteks Indonesia, dan lebih mencerminkan cara pandang Barat terhadap Islam, karena Islam dalam pandangan Barat identik dengan Timur Tengah. Begitu pula ketidaksetujuan Barat terhadap hijab yang dipandang sebagai simbol ketiadaan kebebasan bagi perempuan.

Menurut Stuart Hall, representasi tentang liyan yang terus-menerus dapat membuat sang liyan meliyankan diri (*self-othering*). Ibnu Thalhah nampaknya terang-terangan mengadopsi cara pandang Barat tentang hijab. Ia menggunakan stereotip-stereotip Barat tentang Islam. Dengan kata lain, Ibnu Thalhah menggunakan 'mata' Barat untuk melihat Islam.

Karya keempat adalah karya Edo Pillu dalam pameran *Ya-Sin* di tahun 2008. Edo Pillu merupakan seniman asal Yogyakarta. Ia mengenyam pendidikan di ISI Yogyakarta. Edo Pillu tidak terlihat dalam pameran-pameran lain kecuali pameran *Ya-Sin* di tahun 2008. Namun, karyanya menarik untuk dianalisis.

Karya Edo Pillu berjudul *Monalisa Mampir di Surga*. Lukisan akrilik di atas kanvas ini memperlihatkan lukisan Monalisa yang diberi tulisan kaligrafi di atasnya. Lukisan Monalisa tersebut terlihat seperti foto yang diberi efek *cutout* menggunakan *software* pengolah gambar sehingga terlihat sangat artifisial. Kaligrafi yang menimpa gambar Monalisa adalah 9 ayat pertama surat *Ya-Sin*.



**Gambar 4.** Edo Pillu, *Monalisa Mampir di Surga*

Jika melihat konsep pamerannya, tertulis bahwa kurator Farah Wardani mengundang para seniman, termasuk Edo Pillu untuk berpameran dengan tema yang sudah ditentukan sebelumnya, yaitu *Ya-Sin*. Karya Edo adalah ‘tafsir bebas’ atas surat *Ya-Sin*.

Edo terlihat bermain-main dalam karya ini. Sebagaimana kita tahu *Ya-Sin* merupakan surat yang dibacakan untuk mendoakan orang yang meninggal dunia. Kata “mampir” dalam judul di atas menyiratkan bahwa ia tidak selamanya di sana, hanya mampir. Dalam iman Islam, mereka yang tidak beragama Islam tidak akan masuk surga. Maka Edo, dalam karyanya, sedang ‘berandai-andai’ tentang Monalisa yang masuk surga. Pengandaian ini bertentangan dengan iman Islam.

Parodi adalah salah satu idiom estetik yang menjadi ciri seni rupa postmodern. Parodi dimaksudkan untuk menghadirkan humor dan ironi. Dengan adanya karya ini, nampak bahwa seni rupa kontemporer Islam juga mengikuti perkembangan zaman, dari membuat karya yang melulu serius menjadi karya yang sifatnya bermain-main.

Parodi sedikit banyak bersifat meledek, atau mengecilkan makna dari hal yang diparodikan. Karya Edo dapat dilihat sebagai percobaan mempermainkan teks agama. Ini agak sulit dibayangkan terjadi dalam seni rupa Islam yang mendasarkan keislamannya pada tauhid.

Untuk dapat melakukan ini, Edo harus terlebih dahulu ‘meliyankan’ Islam itu sendiri. Karya ini tidak mungkin dibuat oleh orang yang melihat Islam ‘dari dalam’, atau mengambil identitas keislaman secara serius. Karya Edo justru terlihat seperti mempermainkan Islam. Edo memilih untuk mengambil posisi ‘di antara’, yang membuatnya mampu mengambil penanda-penanda Islam dan Barat, untuk menyusun penanda-penanda tersebut dalam permainan tanda yang bebas.

#### **4. Penutup**

Karya-karya seni rupa kontemporer Islam di Indonesia merefleksikan hibriditas kebudayaan antara Islam, Indonesia, dan Barat modern. Dalam kasus karya Agoes Noegroho, hibriditas tersebut menegaskan ketiadaan kemurnian kebudayaan. Dalam kasus Fajar Sidik, abstrak formalis yang berasal dari Barat diadopsi sebagai bagian dari seni rupa kontemporer Islam meski tak memiliki penanda Islam sama sekali.

Dalam kasus karya Edo Pillu dan Abdullah Ibnu Thalhah, nampak bahwa kedua seniman tersebut melihat Islam dari luar, atau dengan kata lain meliyankan Islam. Ini dimungkinkan karena kurator memberi kebebasan pada seniman untuk memaknai Islam itu sendiri.

Seni adalah wilayah yang bebas, tempat energi-energi kreatif mewujudkan. Dua karya terakhir yang penulis bahas dalam penelitian ini memaksa kita untuk mempertanyakan, “apa sebenarnya seni rupa yang Islami itu?” Pertanyaan ini tidak mudah untuk dijawab.

Penulis melihat, seni rupa kontemporer Islam adalah usaha untuk ‘menemukan’ identitas Islam dalam kesenian. Usaha ini menggiring kepada percobaan-percobaan yang pada gilirannya menghasilkan identitas yang tumpang tindih. Berbagai penanda dari kebudayaan yang berlainan hadir dalam karya. Mengingat perkataan Stuart Hall, nampaknya seni rupa kontemporer Islam dapat dilihat sebagai suatu politik identitas dari sebagian umat Islam di Indonesia untuk menemukan dan meneguhkan identitasnya di dunia modern hari ini melalui penemuan-penemuan imajinatif.

### **Ucapan Terima Kasih**

Artikel ini didasarkan kepada catatan proses berkarya/perancangan dalam MK Tugas Akhir Program Studi Sarjana Seni Rupa FSRD ITB. Proses pelaksanaan Tugas Akhir ini disupervisi oleh pembimbing Dr. Yustiono dan Dr. Ira Adriati.

### **Daftar Pustaka**

Bhabha, Homi. 1994. *The Location of Culture*. London:Routledge

Endriawan, Didit. 2011. *Analisis Nilai Estetis Karya Seni Rupa Islam Indonesia Pasca . Festival Istiqlal Jakarta*. Bandung: ITB (Tesis)

George, Kenneth M. 2012 [2010]. *Melukis Islam: Amal dan Etika Seni Islam di Indonesia*. Bandung:Mizan

Hall, Stuart. 1990. *Cultural Identity and Diaspora*. Internet (PDF)

Khoiri, Ilham. 2002. *Telaah Wacana Seni Rupa Modern Islam di Indonesia (1970-2000)*. Bandung: ITB (Tesis)

Wright, Astri. 1994. *Soul, Spirit, and Mountain: Preoccupations of Contemporary Indonesian Painters*. Amerika Serikat:Oxford University Press.

Yustiono. 2005. *Interpretasi Karya Ahmad Sadali dalam Konteks Modernitas dan Spiritualitas Islam dengan Pendekatan Hermeneutik*. Bandung: ITB (Disertasi)