

Arena Seni Pita Maha: Ruang Sosial dan Estetika Seni Lukis Bali 1930'an

I Wayan 'Kun' Adnyana
Institut Seni Indonesia (ISI) Denpasar
Jalan Nusa Indah, Denpasar

ABSTRACT

Since the end of 1920's in Ubud and its surrounding area took place painting practices in an interaction extent and intensive dialogues between young painters, senior painters, Puri Ubud patronages and westerner painters. This art practice then rapidly developed into an art arena named Pita Maha. Pita Maha was announced officially on 29th January 1963, accommodating various components of Art world in Bali, among others was gallery, critics and curators. The aim of this study is to identify the art arena and esthetics of Pita. This study is conducted using Bourdieu sociology approach about field (arena) and Thompson in depth-hermeneutics. This study finds various achievements of Pita Maha Art Arena. Pita Maha Esthetics is "spiritualism" that then established as esthetics ideology. Esthetics that firmly exploits theme and subjective view about relationship between God and human in artistic and stylistic of new Bali painting art.

Keywords: Art Arena, Pita Maha Esthetics.

ABSTRAK

Sejak akhir 1920-an di Ubud dan sekitarnya berlangsung praktik seni lukis dalam ruang interaksi dan dialog yang sangat intensif antara pelukis remaja, pelukis senior, patronase puri Ubud dan pelukis Barat. Praktik seni ini kemudian berkembang pesat menjadi arena seni bernama Pita Maha. Pita Maha diumumkan berdiri resmi 29 Januari 1936, mengakomodasi berbagai komponen *art world* di Bali, di antaranya galeri, kritikus dan kurator. Adapun tujuan dari kajian ini adalah untuk mengidentifikasi arena seni dan estetika Pita. Kajian dilakukan dengan pendekatan sosiologi Bourdieu tentang field (arena), dan hermeneutika mendalam (*depth-hermeneutics*) Thompson. Kajian ini menemukan berbagai capaian arena seni Pita Maha. Estetika Pita Maha adalah 'Spiritualisme' yang kemudian dilanggengkan sebagai ideologi estetika. Estetika yang secara tegas mengeksplorasi tema dan pandangan subjektif tentang hubungan Tuhan dan manusia dalam artistik dan stilistik seni lukis Bali yang baru.

Kata kunci: Arena Seni , Estetika Pita Maha.

PENDAHULUAN

Belasan remaja di Ubud di akhir 1920-an, telah melakukan praktik melukis bersama. Di samping praktik melukis bersama, juga berlangsung interaksi yang intensif antara pelukis remaja Bali dengan pelukis Barat. Patronase puri Ubud, Tjokorda Gde Raka Sukawati dan adiknya Tjokorda Gde Agung Sukawati membuka pergaulan antara pelukis Bali dengan pelukis kelahiran Jerman Walter Spies dan pelukis Belanda Rudolf Bonnet. Walter Spies menetap di Bali mulai 1927, dan Bonnet datang 1929. Kehadiran kedua pelukis ini semakin menyemarakkan iklim praktik seni lukis saat itu. Praktik seni lukis oleh remaja Ubud tersebut berkembang dan tumbuh semakin intensif, hingga kemudian memunculkan arena seni Pita Maha mulai 29 Januari 1936.

Arena seni yang melibatkan komponen penyangga seni yang semakin beragam: baik itu dari galeri, kurator museum, dan juga kritikus seni. Arena Pita Maha berhasil mempopulerkan puluhan pelukis Bali, diantaranya A.A. Gde Sobrat, A.A. Meregeg, Ida Bagus Kembang, Ida Bagus Gelgel, Ida Bagus Made Poleng, Gusti Ketut Kobot, dan lain-lain. Pelukis-pelukis Pita Maha juga terbukti mampu merumuskan konsep estetika yang khas, sebagai capaian ideologi seni mereka, yang hingga kini tetap menginspirasi pelukis-pelukis Bali.

Karya seni lukis generasi Pita Maha tahun 1930-an, mengedepankan tema-tema sehari-hari. Tema ini tentu sangat berbeda dengan langgam seni lukis klasik Kamasan, yang secara umum menjadikan epos *Ramayana* dan *Mahabrata* sebagai tema sentral. Pelukis Pita Maha berkompetisi untuk menemukan dirinya sebagai subjek pencipta seni. Tiap pribadi pelukis menunjukkan capaian karya seni lukis yang berbeda dari pelukis lain, tetapi secara

kolektif juga mampu menunjukkan satu ideologi estetika yang sama.

Uraian latar belakang di atas, memunculkan pertanyaan penelitian sebagai berikut: Bagaimana arena seni Pita Maha dapat melahirkan ideologi estetika seni lukis Bali yang baru, kemudian, bagaimana identifikasi dari ideologi estetika yang dimaksud. Pertanyaan penelitian ini, tentu mengharuskan penulis untuk mengkaji secara mendalam peran seluruh komponen penyangga seni di dalam arena Pita Maha. Berikutnya, akan dibahas karakter ideologi estetika Pita Maha.

METODE

Kajian ini merupakan penelitian kualitatif dengan pendekatan sejarah sosial seni, yakni dengan memformulasi teori Bourdieu tentang '*Field*' dan '*Depth-Hermeneutics*' Thompson. Teori sosiologi tentang '*Field*' dirumuskan sebagai serangkaian manifestasi struktur agen-agen sosial yang terlibat dalam arena seni yang di dalamnya terdapat perjuangan dan pergulatan untuk memperoleh posisi oleh kepemilikan modal spesifik dalam jumlah tertentu sekaligus oleh posisi yang sudah kokoh di dalam struktur modal spesifik (1993: 30). Menjadi beralasan kemudian konsep ini lebih diposisikan sebagai '*arena kekuatan*' (*a field of Forces*) dan '*arena perjuangan/pertarungan*' (*a field of struggles*). Arena dalam semua waktu merupakan suatu sistem relasi objektif dari kekuatan antara posisi sosial dengan poin-poin simbolik: karya seni, manifesto artistik, deklarasi politik, dan seterusnya. Struktur arena merupakan hubungan seimbang antara poin di atas dengan distribusi modal (Harker, Mahar & Wilkes, 1990: 8).

Sementara menyangkut analisis karya, penulis mengajukan teori hermeneutika-

mendalam (*depth-hermeneutical*), yakni analisis terhadap bentuk-bentuk simbol dalam konteks yang terstruktur. Fase pertama, analisis sosial-historis, di mana karya seni lukis (karya simbolik) dalam konteks hubungan dengan kondisi sosial seni dan juga sejarah yang melingkupi. Fase kedua, analisis formal atau diskursif, yaitu mempelajari karya seni sebagai konstruksi simbol yang kompleks menunjuk kepada struktur artikulasi. Fase ketiga, berupa analisis interpretasi, yang bermuara pada konstruksi makna (Thompson, 1990: 21-22).

HASIL DAN PEMBAHASAN

Patronase Seni Puri Ubud

Tjokorda Gde Agung Sukawati, putra bungsu punggawa Ubud Tjokorda Gde Sukawati, sejak usia belasan tahun telah diminta keluarga besar untuk mengurus Puri Saren. Tjokorda Agung sekembali dari sekolah di Denpasar, medio akhir '20-an, terlibat langsung dalam membangun komunitas seni di Ubud. Terutama ketika ikut menjamu kedatangan Walter Spies pada April 1925. Dua tahun kemudian Spies memilih menetap di Ubud dengan fasilitas puri Ubud dalam hal ini oleh Tjokorda Agung.

Tjokorda Gde Raka Sukawati, sang kakak, lebih berperan dalam hubungan diplomasi-politik ke luar pulau, khusus dalam kaitan dengan perannya sebagai politisi nasional. Tercatat Tjokorda Raka Sukawati pernah sebagai salah satu anggota parlemen (Volksraad) di Batavia sejak 1925 dan juga anggota dewan (Bestuursleden) Java Instituut, bersama R.A Achmad Djajadiningrat, P.A. Hadiwidjaja VII, dan lain-lain (*Majalah Djawa*, No. 1, 2 en 3, Juli 1936).

Di Ubud, di seputaran akhir 1920-an Tjokorda Agung telah menjembatani Spies

untuk bergaul dengan seniman-seniman Ubud senior ketika itu, seperti Gusti Nyoman Lempad, Ida Bagus Kembeng, Tjokorda Oka Gambir, dan termasuk dengan seniman usia remaja, seperti Anak Agung Sobrat, Anak Agung Meregeg, Ida Bagus Made Poleng, dan lain-lain. Model interaksi juga dikembangkan dengan sistem kolaborasi, seperti Lempad terlibat dalam perancangan rumah tinggal Spies ketika itu (wawancara Tjokorda Gde Putra Sukawati, 8 Agustus 2013).

Tjokorda Gde Agung selain aktif mengundang tamu yang menginap di Bali Hotel, Denpasar untuk datang ke Ubud, juga memberi keyakinan kepada Spies untuk turut terlibat menjembatani kedatangan tetamu Eropa yang berkehendak menginap di Ubud. Maka dari villa di Champuan (tempat tinggal Spies) mulai dikenalkan Bali kepada tetamu Eropa yang datang ke Bali. Tjokorda juga memfasilitasi kedatangan Rudolf Bonnet di Ubud tahun 1929.

Seiring dengan padatnya acara Tjokorda Raka dalam politik, kegiatan Spies dan Bonnet, dimediasi Tjokorda Agung dalam mencipta arena praktik seni di Ubud. Banyak seniman remaja di seputaran desa-desa lingkup manca puri Ubud, intensif bergaul dan bersama-sama mencipta kondisi kreatif itu berkembang hingga menjadi gerakan sosial seni lewat pendirian Pita Maha. Terkait Pita Maha, Tjokorda Raka juga sering menuliskan artikel di majalah *Djawa*, seperti "*Nijverheid en Kunstnijverheid op Bali*" atau "*Industri dan Seni Kerajinan Bali*", dimuat di *Jurnal van de Kirtya Liefvriend-van der Tuuk*, dan juga di *Majalah Djawa*, No 4 en 5, September 1941.

Walter Spies dan Rudolf Bonnet ke Bali

Walter Spies sosok fenomenal dalam petilasan sejarah seni (rupa) di Indonesia

(Bali pada khususnya). Kehadirannya di berbagai tempat di Jawa dan Bali nyaris selalu membangun interaksi mutualistik dengan seniman setempat hingga kemudian berkembang menjadi praktik bersama dan kolaborasi seni. Tidak jarang pula, oleh praktik ini melahirkan cipta seni baru.

Di Nusantara ini, Walter Spies awalnya menyinggahi Batavia (Jakarta) tahun 1923 sebagai kelasi pada sebuah kapal barang, hingga akhirnya menetap untuk sementara waktu di Bandung awal Oktober tahun yang sama (Rodius & Darling, 1980: 19), dengan bekerja sebagai pemain piano pada sebuah bioskop. Sementara di Yogyakarta, Sultan Hamengku Buwono VIII memintanya untuk memimpin orkestra Eropa di keraton Yogyakarta. Di keraton Spies berkenalan dengan Djodjodipoero; menjalin dialog kreatif antara seni gamelan dan orkestra Barat. Mulai Juli 1924, Spies secara rutin bermain gamelan dibawah bimbingan Djodjodipoero. Pada saat itu Spies juga menjadi sahabat musikolog Jaap Kunst yang sedang meneliti gamelan Jawa, sebelumnya ia telah menerbitkan buku *The Music of Bali*, tahun 1924 (Stowell, 2011: 91).

Walter Spies berpesan kepada Kunst untuk menyampaikan niatnya akan berkunjung ke Bali beberapa waktu mulai April 1925 kepada I Gusti Bagus Djelantik (penguasa/bupati Karangasem). Kunst selain mengabarkan kepada Gusti Bagus Djelantik juga mengenalkannya kepada Tjokorda Raka Sukawati, pangeran manca puri Ubud (Stowell, 2011: 94). Sesuai dengan waktu yang direncanakan, akhir-nya Spies diterima punggawa Tjokorda Raka Sukawati di puri Ubud, sebelum akhirnya mulai pertengahan 1927 ia memilih menetap di Ubud.

Spies dan Bonnet memperkenalkan pandangan-pandangan artistik seni lukis modern Barat, entah menyangkut pola komposisi, plastisitas pembentukan atau pun

menyangkut tema, kepada pelukis-pelukis Ubud, seperti Ida Bagus Made Poleng, Anak Agung Meregge, Anak Agung Sobrat dan lain-lain. "Spies merupakan pelukis yang telah memainkan peranan tak langsung dalam menstimulus beberapa pelukis Bali pada bentuk-bentuk ekspresi baru. Sebagaimana pada tahun 1933-1934, pelukis berbakat dan peka terhadap cita rasa artistik Dewa Gde Meregge dari Desa Padangtegal, Ubud, menghasilkan karya lukis walaupun terlihat lebih dekoratif, nampak menggemakan karya Spies" (Holt, 1967: 181).

Sementara Bonnet (1895-1978) mendapat informasi tentang Bali dari Nieuwenkamp, saat mereka bertemu di Roma tahun 1923, kemudian ia datang ke Bali tahun 1929. Ia menyinggahi Kedaton, Denpasar, pada bulan April dia berkesempatan ke Tampaksiring, dan kemudian bertemu punggawa puri Peliatan (Bonnet, 1993: 20), sebelum akhirnya menetap dan bertemu Walter Spies di Ubud. Di Ubud, Bonnet dimediasi Tjokorda Agung menjalin pergaulan dengan para remaja desa sekitar puri yang telah terbiasa melukis wayang, termasuk melihat bagaimana mereka membantu para tetua untuk membuat perangkat upacara. Tidak begitu lama, interaksi mereka menjadi sangat akrab, Bonnet memberikan kesempatan remaja-remaja tersebut untuk melihat studio dan karyanya (wawancara A.A. Muning, 14 April 2014).

Bonnet selain tampil sebagai pengkritik yang tajam, dan kolektor seni lukis Bali, juga membantu para seniman memperoleh bahan-bahan, dan mengajar keterampilan-keterampilan tertentu. Praktis ketika Spies memilih tinggal di Iseh, Karangasem, Bonnetlah yang intensif mengunjungi rumah-rumah pelukis di Ubud. Bonnet yang lahir dari dunia seni akademis Barat,

yakni Rijksacademie van Beeldende Kunsten di Amsterdam. Gaya melukisnya sendiri lebih akademis ketimbang Spies, dan ia mencoba dengan hati-hati menghindar untuk mempengaruhi gaya para seniman Bali secara langsung (Holt, 2000: 259).

Arena Seni Pita Maha

Konsep arena dalam konteks lembaga Pita Maha, tentu saja berkaitan dengan struktur dan agen-agen dalam ruang praktik seni lukis tahun 1930-an yang berkembang di Ubud dan desa sekitar. Berikut mengurai pergulatan dan pola relasi antar agen untuk mengakses sebuah nilai ideal (konsep 'ideologi' spesifik) yang dicita-citakan bersama dalam lembaga Pita Maha. Seperti keterlibatan Puri Ubud, dan juga dua pelukis Barat, Walter Spies dan Rudolf Bonnet.

Spies dan Bonnet tegas memilih untuk bergabung dengan punggawa puri Ubud, Tjokorda Agung Sukawati, dan pelukis senior Bali Gusti Nyoman Lempad untuk mengakomodasi bakat seni lukis seniman Bali. Kedua seniman negeri manca itu tinggal sementara di dekat puri Ubud, sebelum akhirnya Spies diberi lahan untuk membuat rumah di Campuan, dan Bonnet di dekat Sanggingan. Di tahun 1939, karena begitu banyak teman-teman Spies, baik seniman dan peneliti tinggal di Campuan, kemudian ia pindah tinggal ke Iseh, Karangasem, untuk mencari suasana tenang dan objek lukisan suasana pemandangan Iseh (wawancara A A. Muning, 14 April 2014).

Arena interaksi praktik seni dapat berlangsung, juga karena peran pelukis-pelukis remaja Ubud yang telah memiliki modal budaya tradisi, seperti kepiawaian mereka dalam melukis gaya *Kamasan*. sebut misalnya, Sobrat (di usia kisaran 13 tahun), lahir 1917 dan meninggal 1992 (Couteau, 1999: 48), telah mahir melukis wayang gaya

Kamasan. Lukisan tersebut menggambarkan kisah wayang dengan tokoh-tokoh satria, seperti Rama, Laksamana, Sugriwa, Hanoman dari petikan epos Ramayana. Pada lukisan berjudul "*Rama Meets Wibisana*", 1930, itu nampak capaian proporsi wayang telah sangat seideal gaya *Kamasan*. Pola komposisi yang memenuhi bidang kertas berukuran 46,3 X 59,1 Cm sedikit berjarak dengan model komposisi lukisan *Kamasan*.

Artinya, sebelum Walter Spies dan Bonnet ke Bali praktik seni lukis sudah memasyarakat di kalangan remaja-remaja pedesaan Bali. Arena pembelajaran seni berlangsung di puri, pura, dan juga balai desa, termasuk rumah seniman senior. Di Tebasaya, tahun 1920-an, nama pelukis Ida Bagus Kembeng, kelahiran 1897-1954 (Couteau, 1999: 49) telah populer di kalangan remaja di Ubud. Ayah dari Ida Bagus Made Poleng ini bersama-sama dengan Tjokorda Oka Gambir, kelahiran 1902-1975 (Dermawan T, 2006: 88) dari Peliatan, telah mulai mengajar seni lukis kepada Ida Bagus Belawa, I Ketut Regig (Peliatan), Gusti Ketut Kobot (Pengosekan), A.A Sobrat dan A.A Meregeg (Padangtegal), dan termasuk juga Ida Bagus Made Poleng (Vickers, 2008: 27).

Praktik seni pelukis Bali, merujuk pada teori sosial Bourdieu, setidaknya dapat diamini bahwa mereka telah memiliki modal awal, yakni modal kultural, berupa segala potensi modal yang tidak dapat dihitung secara kuantitatif, tetapi lebih pada kepemilikan modal yang berkait dengan potensi ide/gagasan, pengalaman artistik, dan rasa kepemilikan simbolis atas artefak budaya masa lalu. Pola stilistik wayang, termasuk olah keterampilan menggambar para sangging masa lalu, tentu saja menjadi inspirasi dan panduan bagi generasi di tahun 1920-an awal. Modal berikutnya, yakni berkaitan dengan status

simbolik, berupa pengakuan atas praktik seni para sangging. Masyarakat Bali sangat menghormati posisi sangging. Modal sosial, berupa kesadaran kolektif untuk membangun komunitas atau arena praktik bersama juga mulai tumbuh.

Gejala praktik seni lukis model baru, terlihat sejak munculnya arena seni informal di luar ruang puri dan pura. Kembang, Oka Gambir, dan pelukis lain di beberapa lingkup pedesaan Bali, telah mengembangkan sistem pembelajaran secara langsung. Hal yang sama dilakukan Meregeg kepada Ida Bagus Made Nadera, kelahiran 1905-1998 (Couteau, 1999: 91). Meskipun mereka sebaya, Meregeg yang mengajari Nadera melukis, hingga kemudian mengajaknya untuk menjadi asisten saat menjadi guru sekolah rakyat di desa Buruan. Bahkan saat Meregeg beralih menjadi sedahan (pemu-ngut pajak), pelukis kelahiran Tegalinggah, Gianyar itu pun ikut. "Saya, tidak ingin jauh dari Meregeg karena masih ingin belajar melukis dari dia," ungkap Nadera (Dermawan T, 2008: 17-18). Pola arena dalam lingkup komunitas dan persahabatan juga dibangun sealamiah mungkin pada tahun 1920-an.

Walter Spies dan Bonnet datang ke Bali tidak semata untuk menjadi pelancong dan pelukis keindahan Bali, seperti umumnya seniman Eropa. Mereka memilih bergaul dengan remaja-remaja Ubud yang sudah mulai mengenal tradisi melukis dalam suasana interaktif yang sinergis. Pelukis remaja tersebut mendapat tantangan baru dari material seni lukis yang baru dikenalkan, diantaranya: baik kertas, pensil, cat tempera dan lain-lain.

Dua bersaudara Tjokorda Gde Agung dan Tjokorda Gde Raka Sukawati menjadi pemegang otoritas dalam memfasilitasi arena (*field*) persahabatan antara Spies-Bonnet dengan pelukis-pelukis remaja seputaran Ubud, hingga kemudian ber-

kembang sampai mengakomodasi pelukis-pelukis dari Batuan, Kamasan, Sanur, dan juga Denpasar. Seperti dikisahkan Barley dalam novelnya *Island of Demons* (2009), mengkonstruksi secara imajiner dialog dua bersaudara punggawa Puri Ubud itu dengan Spies berkaitan tentang seni dan kemudian upaya membangun arena praktik seni di Ubud. Tjokorda Agung di usia muda bersekolah di Denpasar, dan tinggal di puri saudaranya yang berdekatan dengan Bali Hotel, setiap hari selalu mendengar tetamu pengunjung hotel bicara tentang seni.

"Every day, I would hear these white people talking about art, art, art, and where they could buy it and the high prices they would pay. I had no idea what art was. I looked it up in Dutch dictionary but had no idea what kunst was either" (Barley, 2009: 110).

Pengalaman mendengar kata 'art' dari tetamu itu, membuat Tjokorda Agung tergerak untuk mengetahui dan memiliki seni itu. Ia berdiskusi dengan Spies, dan bertanya banyak hal: *"Where is the art? Do we have it yet? When is it coming?"*, Spies menanggapi pertanyaan-pertanyaan Tjokorda itu dengan mengatakan, *"art is not just a thing, it is above all a state of mind"*. Spies memberi keyakinan, bahwa dengan bersama Bonnet, akan menunjukkan sejarah (seni) Hindia Belanda, utamanya ten-tang seni Bali kepada pemerintah. Spies juga memberi ruang kepada Bonnet untuk membimbing pelukis-pelukis remaja Bali untuk berkarya seni lukis (Barley, 2009: 110-111).

Dialog imajiner dalam novel karya Barley tersebut, mirip dengan cerita yang dituturkan kurator Museum Puri Lukisan A.A Muning. Menurutnya, Bonnet pertama kali tinggal di puri kantor (puri milik Tjokorda Raka Sukawati). Saat itu Muning masih kanak-kanak, menjadi pembantu di puri Saren Kauh, setiap pagi memetik

bunga untuk keperluan ritual sehari-hari. Ia kemudian melihat beberapa pelukis, mendatangi Bonnet dengan membawa gulungan kanvas. Ia memastikan, bahwa mereka datang menemui Bonnet dengan maksud untuk mendapatkan bimbingan tentang lukisan yang mereka buat (wawancara, 05 Nopember 2014). Pola pembelajaran yang bersahaja tersebut menciptakan suasana akrab antara Bonnet dengan pelukis remaja Ubud ketika itu. Terlebih Bonnet memberi fasilitas material untuk terus berkarya.

Sebelum Bonnet memberi fasilitas material, remaja Ubud mengikuti jejak seniornya melukis dengan warna-warna alam. Sobrat menuturkan, baik dirinya maupun pelukis remaja yang lain membuat warna sendiri untuk dipakai dalam lukisan. Warna hitam diperoleh dari arang yang melekat pada tabung bolam lampu temple berminyak gas. Arang tersebut dicampur lem ancur yang dibelinya di toko bangunan. Warna putih dari tulang kepala babi yang dibakar. Warna merah dibeli di toko, warna import dari Cina, bernama *gencu*. Warna *oker* (coklat kekuningan) terbuat dari sejenis karang laut, yang digosok dengan campuran lem ancur. Sobrat mengaku mencampur sampai 16 jenis warna, dengan formulasi berbagai warna kesumba—sejenis warna makanan (catatan wawancara Carol Warren dengan Sobrat, 1986). Sumbangan material seni lukis oleh Bonnet, tentu mempermudah proses kerja para pelukis.

Agung Rai, pemilik ARMA Museum, mengisahkan Spies yang juga kolektor kupu-kupu suatu ketika datang ke kebunnya Sobrat dan Meregeg di Padang Tegal (kedua pelukis bersaudara dan rumah berdekatan) untuk mencari kupu-kupu. Begitu mengetahui Sobrat dan Meregeg pintar melukis wayang, terjadilah dialog sebelum kemudian Sobrat mendatangi

studio Spies, sewaktu masih tinggal di Puri Ubud (wawancara, 21 Juni 2014). Hal tersebut dibenarkan A.A. Raka Pudja, pelukis dan juga anak dari Meregeg, dengan mengatakan, bahwa di waktu senggang, setelah pulang dari kerja sebagai pegawai kantor Camat, Ubud, Sobrat melukis gaya Kamasan. Ia sebelumnya berguru pada Kembeng di Tebasaya. Sementara ayahnya, A.A. Meregeg telah terbiasa bekerja *mulas* (mewarnai dengan cat) ukiran-ukiran pada tempat suci dan daun pintu rumah (wawancara 18 April 2014).

Couteau menulis bahwa, adanya interaksi langsung dengan Spies dan Bonnet, setidaknya memunculkan beberapa kecenderungan baru dalam seni lukis remaja-remaja di Ubud. Dari segi teknik, medium dan cara pengungkapan mengalami perkembangan, dari sebelumnya melukis di daun lontar beralih ke kertas dan kain kanvas; ukuran karya yang sebelumnya terbatas juga berubah mengikuti pasar seni dari pada berdasar keperluan upacara; dari segi medium beralih dari warna-warna alam ke tinta cina, pencil warna, dan tempera. Sementara dari tematik mengalami perkembangan, yakni tema relegi tidak lagi dominan; jika tema relegi tetap dipakai ada pergeseran makna dari magis ke makna yang lebih baru; termasuk munculnya tema-tema kehidupan sehari-hari dan flora-fauna (1999: 26).

Moerdowo mengutip hasil wawancaranya dengan Bonnet, menuliskan bahwa Bonnet mengaku tidak pernah mengajarkan pelukis-pelukis remaja Ubud itu melukis. Ia lebih berperan sebagai pembimbing, dengan memberikan petunjuk perbaikan dari lukisan-lukisan yang dibawa para pelukis tersebut ke rumah Bonnet. Sentuhan dan kritik dari Bonnet memengaruhi perkembangan kreativitas melukis mereka (Bagus, 1985: 55).

A.A Rai Kalam, putra sulung dari pelukis Pita Maha A.A Gde Sobrat, menulis ada empat cara pendekatan Bonnet kepada pelukis remaja Ubud kisaran tahun 1920-an hingga 1930-an, yaitu: a) cara-cara akademis meliputi cara penggunaan kanvas, dan juga bahan dan alat baru yang dikenalkan; b) sebelum melukis dianjurkan membuat sketsa global pada kertas terpisah; c) cara mengatur warna/harmoni; d) cara apresiasi dengan berdiskusi langsung dengan pelukis, termasuk cara memajang lukisan untuk pameran (Bagus, 1985: 30).

Fenomena ini bukan berarti menyatakan totalitas praktik seni lukis remaja-remaja Ubud ketika itu semata oleh peran Spies dan Bonnet. Pemahaman yang proporsional lebih pada pengakuan bahwa dengan adanya pengaruh luar, kelangsungan seni lukis Bali semakin semarak dengan capaian-capaian baru. Jadi tetap saja kekuatan modalitas tradisi dan personal pelukis Ubud memegang peranan penting.

Memang ada peran Bonnet dan Spies dalam menumbuhkan potensi modalitas baru ihwal kecakapan artistik dan perspektif memilih tema karya. Tetapi sepuluh Bonnet dan sepuluh Pita Maha tidak akan dengan sendirinya menumbuhkan seni lukis baru Bali jika tidak terdapat kelenturan jiwa pelukis Bali sendiri untuk menempatkan hal-hal baru dan kesiapan mereka untuk berubah (Yuliman, 2001: 301).

Sekiranya peranan Spies dan Bonnet untuk menjaga jarak dalam batas-batas tertentu, malah melecut pelukis Bali untuk semakin kreatif dan produktif. Pelukis-pelukis seputaran desa Ubud tumbuh dan matang untuk memperebutkan otonomi dirinya sebagai subjek cipta-mencipta seni lukis. Hal tersebut bisa dibaca sebagai upaya untuk menemukan monopoli legitimasi artistik (*monopoly of artistic legitimacy*)

(Bourdieu, 1992: 132). Pelukis Bali lahir dari arena interaksi-dialektik, menuju pembebasan-pembebasan dari intervensi akademi (arena belajar), hierarki aparatus (termasuk barangkali struktur patronis), dan juga mencipta arena kompetisi antar pelukis, demi memperoleh 'hak monopoli' atas kreasi artistiknya.

Gambar-gambar wayang yang sedemikian indah dalam kebakuan estetika klasik Bali, mereka kembangkan ke arah semakin anatomis dalam beragam narasi tematik. Karakter capaian stilistik subjek gambar, teknik pewarnaan, dan komposisi yang khas, menjadikan siapa subjek penciptanya menjadi kentara. Lukisan Sobrat menjadi berbeda dengan lukisan Meregeg, Ida Bagus Made Poleng, dan lain-lain. Walau dalam kehidupan kolektif banjar mereka tetap padu dalam membuat perangkat upacara dan juga dekorasi ritual. Mereka saling tergantung satu dengan lainnya. Begitu juga hubungannya dengan seniman Barat macam Spies dan Bonnet, mereka sama-sama mengagumi, walau dalam praktek seni, ada jalan pribadi yang membuat mereka berbeda.

Pada 29 Januari 1936 bertempat di Puri Kantor (Ubud), Pita Maha diumumkan berdiri, dengan prakarsa Tjokorda Gde Raka dan Tjokorda Gde Agung Sukawati, Walter Spies, Rudolf Bonnet, dan Gusti Nyoman Lempad (*Majalah Djawa*, No. 1, 2 en 3, Juli 1936: 143). Nama *Pita Maha* diambil dari bahasa kawi (Jawa Kuno), yang berarti leluhur yang agung; menunjuk kepada sakti dari Brahma yakni Saraswati, dewi ilmu pengetahuan. Menurut A.A Muning, *Pita Maha* juga berarti ikatan (perkumpulan) yang besar, berangkat dari pemaknaan Pita (tali), dan Maha (besar) (wawancara, 5 September 2014). Muning tentu menunjuk pada sejarah pencapaian

organisasi ini dalam melahirkan pelukis-pelukis populer, dan karya-karya artistik yang memukau khalayak luas.

Pengurus Pita Maha saat mulai berdiri, terdiri dari: ketua dipilih Ida Bagus Putu Mas, dengan sekretaris Tjokorda Gde Rai (punggawa puri Peliatan). Rolf Neuhaus (dealer seni lukis kebangsaan Jerman) pemilik galeri dan juga tempat hiburan berupa akuarium ikan di Sanur, ditunjuk sebagai bendahara di tahun 1936. Sementara sebagai pembina (komisi pengawas) adalah Tjokorda Raka dan Tjokorda Agung Sukawati, Spies, Bonnet, dan pelukis senior Lempad (majalah Djawa, No. 1, 2 en 3, Juli 1936: 143). Jabatan sekretaris dan bendahara diambil alih Marianne van Wessem, di tahun 1938. Wessem merupakan salah satu kurator di Museum Bali (Rhodius & Darling, 1980: 43).

Pengurus juga termasuk jabatan kelian (ketua wilayah) yang mengkoordinir seniman di daerah yang telah terpetakan. Seperti dimuat dalam katalog Museum Puri Lukisan (1984: 2), wilayah-wilayah tersebut meliputi: desa Ubud, Tebasaya, dan Peliatan diketuai A.A Gde Sobrat, desa Pengosekan dan Nyuh Kuning oleh Gusti Ketut Kobot, desa Mas oleh Ketut Rodja, desa Bedulu oleh Gusti Made Dokar, desa Celuk oleh Wayan Rijok, perwakilan Denpasar dan Sanur oleh Gusti Made Deblog, desa Beng (Gianyar) oleh Dewa Gde Oka, perwakilan Kamasan (Klung-kung) oleh Pan Seken.

Struktur kepengurusan mewakili berbagai komponen penyangga seni rupa di Bali, baik itu punggawa puri mewakili maesenas pribumi, seniman Barat, seniman Bali, juga kalangan galeri dan kurator museum. Pilihan ini tentu saja merepresentasikan kepemilikan potensi modalitas yang beragam. Gabungan seluruh komponen penyangga ini, tentu menguatkan potensi modal ekonomi, sosial, kultural

dan simbolis yang telah dimiliki masing-masing komponen. Kepemilikan modal juga memastikan ruang rotasi kepengurusan berjalan seimbang, karena di saat yang satu harus diganti oleh komponen struktur yang lain, organisasi tetap berjalan sehat.

Selain membawahi pelukis, anggota Pita Maha juga kalangan pematung dan pemahat. Menurut artikel bertajuk "Pita Maha" pada *Majalah Mededeelingen van de Kirty Liefvrick-van der Tuuk* diterangkan jumlah anggota Pita Maha 159 orang. Pita Maha setidaknya melakukan lima macam kegiatan (praktik/even) dan juga perumusan wacana: (a) penciptaan seni (mengajarkan praktik seni lukis kepada generasi baru). (b) Praktik apresiasi seni (melakukan pertemuan setiap hari Sabtu untuk ajang diskusi dan seleksi karya seni terbaik untuk dipamerkan, inilah penciptaan arena apresiasi internal. Walter Spies dan R. Bonnet secara berkala mengunjungi studio pelukis-pelukis, begitu juga sebaliknya pelukis anggota Pita Maha secara konsisten mengunjungi studio kedua pelukis tadi). (c) Praktik pembelajaran seni (tercatat lembaga Pita Maha melalui dewan pembina memilih pelukis-pelukis Bali yang dianggap memiliki kemampuan lebih untuk mendidik pelukis-pelukis anggota yang baru). (d) Praktik publikasi dan pemasaran seni (mengakses lembaga kebudayaan pemerintah Hindia Belanda untuk mengenalkan karya seni Pita Maha). (e) Praktik penciptaan dan penggalangan wacana (Rudolf Bonnet dan juga Tjokorda Gde Raka Sukawati aktif menuliskan artikel tentang Pita Maha di beberapa media, terutama di majalah Djawa seputaran tahun 1936-1940-an. Termasuk juga berimplikasi pada tumbuhnya respon beberapa penulis dan kritikus seni rupa pada era 1930-an).

Temu pelukis di setiap Sabtu diadakan untuk presentasi, apresiasi, dan seleksi

karya. Pertemuan mingguan itu begitu penting bagi seluruh komponen organisasi, menurut Marianne van Wessem, Spies seberapa sibuk pun, tidak pernah tidak hadir dalam pertemuan Sabtu untuk menyeleksi karya itu. Termasuk bagaimana Spies bertanggungjawab secara total kegiatan Pita Maha selama 12 bulan 1937/38, ketika Bonnet pulang ke Belanda (Wessem, dalam Stowel, 2011: 289). Pada forum presentasi itu juga biasanya dihadiri Tjokorda Gde Agung Sukawati sebagai mediator, Spies dan Bonnet sebagai kurator, dan beberapa seniman senior ditunjuk sebagai guru untuk mengayomi beberapa seniman (wawancara Tjokorda Putra Sukawati, 8 Agustus 2013).

Pelukis anggota berpacu untuk mencipta karya bermutu untuk bisa lolos seleksi menyongsong pameran-pameran yang mereka rencanakan. Praktik penciptaan karya ini semakin intensif di era Pita Maha, seperti gelombang besar dengan menghasilkan karya-karya berkualitas dan juga dalam jumlah yang tidak sedikit. Arena sosial yang memosisikan seluruh komponen Pita Maha bersentuhan pada struktur dan agensi sosial makro. Ia menjadi ideolog artistik, dan juga aktivis seni masyarakat.

Pita Maha berhasil menggelar pameran-pameran di *Kunstkring* Hindia-Belanda, diantaranya: di Java Instituut (Museum Sono Budoyo), Yogyakarta, 26 Mei – 4 Juni 1936. Pameran di Bataviasche Kunstkring, 10-20 September 1936, bertajuk *Pita Maha, Balische Kunst*. Pameran di Bandoengsche Kunstkring, 22-28 November 1936, bertajuk *Moderne Balische Kunst en Kunstnijverheid*. Pameran di Bataviasche Kunstkring, 2-12 Desember 1937, bertajuk *Balische Kunst Van de Balische Kunstenaarsvereniging Pita Maha*. Pameran di Bandoeng Kunstkring, 20-27 November 1938, bertajuk *Moderne Balische Kunst en Kunstnijverheid te Oeboed*. Pameran di Bataviasche

Kunstkring, 3-12 Februari 1939, bertajuk *Pita Maha: Schilderingen en Teekeningen*. Maupun, pameran di Bandoengsche Kunstkring, 11-19 Oktober 1941, bertajuk *Primitieve Plastiek en Moderne Teekenwerk van Bali*.

Di luar negeri, pameran dilangsungkan di tempat-tempat prestisius, seperti *Koninklijk Kolonial Instituut*, Belanda, juga di Paris, New York, dan Nagoya. Selain itu juga di galeri privat di beberapa negara seperti India, Eropa, dan Amerika. Terlebih Bonnet juga berinisiatif untuk memamerkan karya-karya pelukis Pita Maha ke mana-mana, terutama dengan mengadakan hubungan dengan Nyonya J. de Loos-Haaxman, komisaris dari *Bon van Kunstkring* dan dengan *Ver v. Vrienden van Aziatische Kunst* (Perkumpulan Pencinta Seni Asia) di Negeri Belanda. Dengan terjalinnya hubungan ini, hasil karya anggota Pita Maha bisa dipamerkan di Museum *Aziatische Kunst-Amsterdam*, di *Kunstzal van Lier-Amsterdam*, di *Pulchri Studio-Den Haag*, dan di Calman Gallery-London (Dermawan T, 2006: 30-31).

Seiring kemajuan Pita Maha dalam menggelar pameran, dan juga oleh semangat para senimannya untuk berpacu dalam berkarya, akhirnya munculkan pengakuan pada beberapa nama pelukis yang menonjol, seperti Ida Bagus Gelgel dan Kembang dari usia yang senior, yang berhasil meraih medali perak Diploma de medaille d'Argent di ajang pameran internasional di Paris, Perancis, 1937. Sementara yang lebih muda muncul nama Sobrat, Meregeg, Kobot, Ida Bagus Made Poleng, dan lain-lain. Karya-karya mereka selain mengobarkan identitas kolektif dengan karakter Bali yang khas, juga mengajukan pencapaian pribadi yang memukau. Tradisi apresiasi dan kritik seni juga menjadi integral dalam menunjang karier profesional generasi pelukis anggota Pita Maha.

Spiritualisme, Ideologi Estetika Pita Maha

Pelukis Pita Maha, seperti Lempad, Kembeng dan Gelgel (generasi pertama), melakukan perombakan pola stilisasi dari pola lukisan wayang Kamasan yang berjejer mengikuti hierarki (dunia Dewa di lapis atas, dunia manusia di tengah, dan binatang di lapis bawah), menjadi subjek wayang dalam ruang panggung dan ruang pemandangan alam. Subjek gambar entah itu Dewa, kesatria, maupun rakyat jelata dihadirkan dalam kesejajaran di satu ruang gambar. Lihat misalnya karya Kembeng berjudul “Calonarang Dance”, 1931, atau lukisan Gelgel berjudul “*The Priest Frees the Monkey, Tiger, and Snake from a well*”, 1935, termasuk juga karya Meregeg, berjudul “*Bima Searches for the Souls of His Parents*”, 1937 jelas memperlihatkan penggambaran subjek figurasi di dalam satu ruang panggung (pada *Kembeng*), dan satu ruang pemandangan antara pendeta dan binatang (pada *Gelgel*), pun antara kesatria Bima dengan Dewa-dewa (pada *Meregeg*).

Ketiga pelukis generasi perintis tadi adalah tokoh masyarakat, yang mengetahui susatra agama, dan juga tokoh *undagi* (arsitek bangunan Bali, termasuk pura). Artinya, mereka memahami bagaimana praktik relegi dan keimanan juga harus dibarengi kreativitas tafsir dan praktek mencipta demi pemuliaan Sang Maha Pencipta. Langgam seni lukis wayang Kamasan yang berkisah dunia Dewata, juga bisa dirombak untuk semakin membumi, sehingga pemahaman atas Dewata menjadi bagian praktek hidup sehari-hari, yang menjelma menjadi pemuliaan rasa kemanusiaan, dan harmoni dengan alam.

Lempad tampil dengan gagasan baru, meramu langgam seni Bali Kuno, tradisi wayang zaman Gelgel dan juga memori kecilnya di Bedahulu. Ia mengenali dan

mengakrabi ketidakterbatasan ide-ide dalam gambar-gambar rajah yang sakral dan magis, gestur naturalistik relief tebing pertapaan Yeh Pulu, juga hikayat tutur dan legenda rakyat. Ia menyelami pengalaman sublim (Kant, 1968: 85), dalam analisis sublim: *mathematically dan dynamically sublime*) dari totalitas sejarah pribadi yang panjang. Karya Lempad kemudian memunculkan subjek figurasi manusia yang mirip wayang, namun sesungguhnya telah mulai berbicara tentang proporsi manusia biasa. Bahkan dari atribut busana yang begitu sederhana pada figur-figur lukisan Lempad, melepas atribut busana wayang Kamasan yang mewah, menandakan ke-mauan sadar pelukis untuk mengurai kehidupan kaum jelata.

Lihat karya Lempad berjudul “Kris Dance”, 1940, yang mengajukan arena sakralitas peristiwa kesurupan (*trance*) menjadi ruang kebudayaan, di mana keberadaan manusia menjadi sentral. Gestur manusia berambut terurai dengan mengunus senjata keris, menjadi peristiwa artistik yang ekspresif. Begitu juga karya “Belajar Menari”, 1950, memperlihatkan penghormatan pada warisan keindahan, yang dalam mitos Bali adalah titipan Dewata, menjadi arena pembelajaran estetika tubuh. Pintar tidaknya menari, anggun tidaknya gerak tari, bergantung dengan metode pembelajaran dari para guru tari.

Pada praktiknya, kepiawaian melukis juga berangkat dari arena berguru secara informal (nyantrik). Jalan untuk menghormati Dewa Cipta Gupta dalam mengajarkan keahlian menggambar kepada kaum Citrakara, sebagaimana tersurat dalam mitologi Tantu Pagelaran, dan juga Usana Bali, dipahami sebagai jalan sadar untuk memelihara keberlanjutan regenerasi ahli

gambar, termasuk mereka yang akan menjabarkan keyakinan-keyakinan spiritualismenya di kemudian hari.

Di Batuan, I Ngendon (generasi kedua Pita Maha) merupakan salah satu pelopor seni lukis gaya baru, karena ia yang pertama kali belajar melukis di Ubud bersama Bonnet dan pelukis muda lainnya. Sebelumnya ia belajar melukis wayang kepada I Dewa Nyoman Mura (1877-1950; Hohn, 1997: 28) di desa kelahirannya. Setelah kepada Dewa Mura, Ngendon belajar dengan I Nyoman Patera (pelukis Batuan kelahiran 1900-1935) pertama yang mengembangkan lukisan gaya baru (Granquist, 2012: 48).

Ngendon aktif sebagai anggota pergerakan kemerdekaan Indonesia di Yogyakarta mulai tahun 1935. Ia sempat menjadi anggota Persagi (Persatuan Ahli-ahli Gambar Indonesia) bersama Agus Djaja dan S. Sudjojono. Ngendon meninggal karena ditembak tentara NICA pada 2 Juli 1947 (Dermawan T, 2006: 166). Ia dikenang tidak saja sebagai pelukis yang tangguh, juga sebagai pejuang kemerdekaan.

Ia mewarisi tradisi sebagai guru informal seni lukis bagi teman sebaya dan juga generasi muda Batuan, seperti I Nyoman Reneh, I Made Djata, Ida Bagus Made Bala, I Made Tupelen, I Ketut Tombelos, dan lain-lain (Granquist, 2012: 112-113). Di Ubud juga terjadi pola pengajaran yang sama, seperti Sobrat yang mengajarkan seni lukis kepada I Dewa Nyoman Leper. Selain itu juga pernah sebagai pengajar di ASRI (akademi seni rupa) di Yogyakarta, 1957-1959.

Sementara A.A. Gde Turas mengajar saudaranya A.A Gde Rai Konta, dan lain-lain (wawancara A.A Gde Yugus, 18 April 2014). Murid-murid tersebut kemudian juga menjadi guru generasi berikutnya, sebuah regenerasi habitus seni, yang

menyadari pentingnya menjaga kelestarian tradisi praktik seni, yang sekaligus penghormatan kepada Sang Pemberi Bakat (Dewa Cipta Gupta).

Tradisi berguru, dan juga terbangunnya persepsi 'sang pelukis' adalah pencipta dari seni, sekaligus juga penafsir ajaran spiritual, mengumandangkan kebaruan persepsi. Karya-karya yang lahir memadukan antara suasana batin, kekaguman, daya kritis, dan juga ekstase spiritualitas. Ruang-ruang sakral Bali, ditafsir ulang, begitu juga pola representasi hubungan Dewata dan manusia dikonstruksi dengan model baru.

Ngendon lewat karya berjudul "Tirta Empul Tampaksiring", 1932, memilih lukisan pemandangan; suasana pancuran dan kolam ikan untuk memotret kekhusyukan pura Tirta Empul. Kalau pada lukisan wayang gaya Kamasan ritme gerak wayang berangkat dari alam intuisi, pada lukisan Ngendon ini, pemandangan berangkat dari pengalaman mata dan juga rasa psikis. Keterlibatan intuisi lebih pada dorongan kesan psikis akibat pengalaman melihat objek gambar. Hal yang sama juga dilakukan Ida Bagus Made Poleng, dalam karyanya "Bathing Place in the Temple Pengukur-ukuran", 1940, yang memperlihatkan keindahan pura justru dari sudut lokasi tempat permandian, di mana orang-orang telanjang menyirami tubuh di pancuran.

Pelukis A.A. Gde Sobrat di tahun 1934, telah melukis tema "*Dance of Barong Landung*", dengan *subject matter* pertunjukan *barong landung* dan juga figurasi utuh manusia yang terbebas dari langgam wayang Kamasan. Komposisi dipilih melebar dengan horizon pemandangan; tidak saja memperlihatkan adegan *tarian barong*, melainkan juga *landscape* ruang yang luas dengan beragam aktivitas adat orang Bali. Gestur tubuh manusia begitu bebas, mengisahkan beragam gerak dan

kondisi peran tubuh; duduk, memomong anak, bermain gamelan, terpukau menonton, dan lain-lain.

Suasana ritual relegi oleh Sobrat menjadi kemeriahan aktivitas seni manusia. Barong yang merupakan representasi simbolik dari Dewa Penyelamat, tetap menjadi subjek sentral, sementara manusia menjadi bagian yang tidak terpisahkan dari hubungan harmoni Dewa-manusia tersebut. Daya serap Sobrat terhadap gestur ruang teater Bali, datang dari ayahnya Anak Agung Putu Yasa, yang seorang penari gambuh (wawancara dengan anak Sobrat, A.A Gde Yugus, 18 April, 2014). Sehingga komposisi seni pertunjukan barong pada lukisan "Dance of Barong Landung" begitu menyentuh dan harmonis.

Suasana ritual di pura dilukis dengan indah dan naturalistik oleh Gusti Ketut Kobot lewat karya "Temple Festival", 1938. Kobot seakan memotret dengan seksama aktivitas perempuan Bali dan anak-anak dalam prosesi upacara untuk Dewata itu. Perempuan terlihat begitu anggun mengungsi sesaji, sementara anak-anak tanpa busana ikut membuntuti. Perayaan ritual tidak berarti menghentikan aktivitas mata pencaharian masyarakat, pada lukisan ini, tergambar para lelaki tetap bergiat mengolah tanah sawahnya. Kobot seperti memberi keyakinan, bahwa jalan spiritual, juga berkaitan dengan karma kehidupan, yakni upaya untuk mencari kehidupan yang layak dengan cara-cara mengolah budi dan daya.

Pada konteks ini, spiritualisme bukan praktik bagaimana menjalankan mitos-mitos relegi sebagai jalan spiritis, melainkan bagaimana manusia sebagai pribadi memahami Sang Pencipta. Adorno menyebut kondisi praktik penciptaan seni ini sebagai kondisi transenden. "*Only in the achievement of this transcendence, not foremost and indeed probably never through meanings, are artworks*

spiritual" (Adorno, 2013: 109). Susatra dan mitos tidak ditinggalkan, tetapi menjadi referensi untuk semakin memberi jalan bagi diri untuk total menyelami dan menemukan ketidakterhinggaan rasa Ketuhanan. Penciptaan seni menjadi salah satu jalan menemukan ketidakterhinggaan itu.

SIMPULAN

Arena seni lukis mulai akhir 1920-an di Ubud dan sekitarnya dapat tercipta karena adanya interaksi dan dialog yang intensif antara pelukis Bali, dengan pelukis Barat Walter Spies dan Rudolf Bonnet, dimediasi dua tokoh Puri Ubud, Tjokorda Gde Raka Sukawati dan adiknya Tjokorda Gde Agung Sukawati. Pelukis-pelukis senior seperti Gusti Nyoman Lempad, Ida Bagus Kembeng, Tjokorda Oka Gambir, dan Ida Bagus Gelgel, juga memberi kontribusi terbangunnya arena baru bernama Pita Maha.

Pita Maha didirikan 29 Januari 1936, menjadi arena dengan beragam praktik seni dan sosialisasi seni. Organisasi yang melibatkan berbagai komponen penyangga seni rupa di Bali, yakni galeri, kurator, dan juga penulis seni rupa. Pita Maha berhasil menggelar berbagai pameran baik itu di *Kunstkring* Hindia-Belanda, maupun di galeri swasta di luar negeri. Kemudian berhasil mempopulerkan puluhan pelukis Bali, seperti: Sobrat, Ida Bagus Made Poleng, Kobot, Ngendon, Nadera, dan lain-lain.

Spiritualisme merupakan karakter ideologi estetika Pita Maha. Para pelukis Pita Maha memahami spiritualisme sebagai jalan pembebasan tiap individu untuk memahami dan meyakini ketidakterhinggaan dari makna Ketuhanan tersebut. Spiritualisme juga dipahami bukan semata untuk menjalankan praktik relegi berdasar mitologi belaka, melainkan kondisi transcendental yang bersifat pribadi. Penciptaan

seni lukis, juga merupakan jalan tafsir atas pemahaman Ketuhanan tersebut.

Daftar Pustaka

Adorno, Theodor W

2013 *Aesthetic Theory*, editor Gretel Adorno & Rolf Tiedemann, Bloomsbury Academic, London-New Delhi-New York-Sydney.

Agus Dermawan T

2006 *Bali Bravo: Leksikon Pelukis Tradisional Bali 200 Tahun*, Panitia Bali Bangkit, Jakarta.

Barley, Nigel.

2009 *Island of Demons* (sebuah novel), Monsoon Books, Singapura.

Bonnet, Roever

1993 *Rudolf Bonnet: Een Zondagskind*, Pictures Publisher, Wijk en Aalborg.

Bourdieu, Pierre

1993 *The Field of Cultural Production*, Colombia University Press, Colombia US.

Couteau, Jean.

1999 *Museum Puri Lukisan*, Yayasan Ratna Warta, Ubud.

2008 *Ida Bagus Made Nadera: a Balinese Painter of Pita Maha*, ARMA Museum, Ubud.

Granquist, Bruce

2012 *Inventing Art The Paintings of Batuan Bali*, Satumata Press, Denpasar.

Harker, Richard K., dkk.

1990 *An Introduction to the Work of Pierre Bourdieu: The Practice of Theory*, St. Martin's Press, New York.

Hohn, Klaus D.

1997 *The Art of Bali: Reflections of Faith, The History of Painting in Batuan*, Pictures Publishers Art Books, Netherland.

Holt, Claire.

1967 *Art in Indonesia: Continuities and Change*, Cornell University Press, Ithaca New York.

2000 *Melacak Jejak Perkembangan Seni di Indonesia* (Penerj. R.M. Soedarsono), judul asli: *Art in Indonesia: Continuities and Change* (1967), Arti.Line, Bandung.

I Gusti Ngurah Bagus, I Gusti Ngurah (penyunting).

1985 *Hubungan Pelukis Rudolf Bonnet dengan Seniman Bali*, (sebuah laporan pameran dan seminar), Yayasan Rudolf Bonnet Bali, Denpasar.

Kant, Immanuel.

1968 *Critique of Judgment*, penerj. Bahasa Inggris: J.H.Benhard, Hafner Publishing CO, New York & London.

Rhodium, Hans, & John Darling.

1980 *Walter Spies and Balinese Art*, Tropical Museum, Amsterdam.

Sanento Yuliman

2001 *Dua Seni Rupa* (Sepilihan Tulisan), Ed. Asikin Hasan, Yayasan Kalam, Jakarta.

Spruit, Ruud.

1995 *Artis On Bali: W.O.J. Niewenkamp, Rudolf Bonnet, Walter Spies, Willem Hofker, A.J. Le Mayeur, and Arie Smit*, The Pepin Press, Amsterdam.

Stowell, John.

2011 *Walter Spies: A Life in Art, Afterhours* Books, Jakarta.

Thompson, John B.

1990 *Ideology And Modern Culture*, Stanford University Press, Stanford-California.

Vickers, Adrian.

2008 "Ida Bagus Made and Bali's Modern Art", dalam *Ida Bagus Made: The Art of Devotion*, KajaMcGowan & AA Muning, Ratna Warta Foundation, Ubud.

Sumber lain:

Majalah Djawa Tijdschrift Van Het Java Instituut, No. 1, 2 en 3, Juli 1936.

Majalah Djawa Tijdschrift Van Het Java Instituut, No. 3, Mei 1940.

Majalah Djawa Tijdschrift Van Het Java Instituut, No. 4 en 5, Juli en September 1941.

Katalog Puri Lukisan: Museum Kesenian Bali Modern, (1984), Djambatan, Jakarta

Warren, Carol.

(1986), "Wawancara dengan Anak Agung Sobrat", belum diterbitkan.

Narasumber:

1. AA. Muning (kurator museum Puri Lukisan), umur 80-an tahun, wawancara 14 April 2012, 14 September 2014, dan 5 November 2014 di Ubud.
2. Tjokorda Putra Sukawati (pencinta seni, ketua Yayasan Ratna Warta—putra dari Tjokorda Gde Agung Sukawati, pendiri Pita Maha),

wawancara 8 Agustus 2013 dan 20 September 2014 di Puri Saren, Ubud.

3. AA Gde Rai (pendiri ARMA (Agung Rai Museum of The Art), di Ubud), umur 57 tahun, beberapa kali wawancara, diantaranya 21 Juni 2014 di Ubud.
4. AA Gde Yugus (pengajar di FSRD ISI Denpasar, anak ketujuh dari AA Gde Sobrat (pelukis generasi Pita Maha), wawancara 18 April 2014, dan 20 September 2014 di Ubud.
5. AA Gde Raka Pudja (pelukis generasi Golongan Pelukis Ubud, anak dari AA Meregeg (pelukis generasi Pita Maha)), umur 83 tahun, wawancara 18 April 2014 di Ubud.