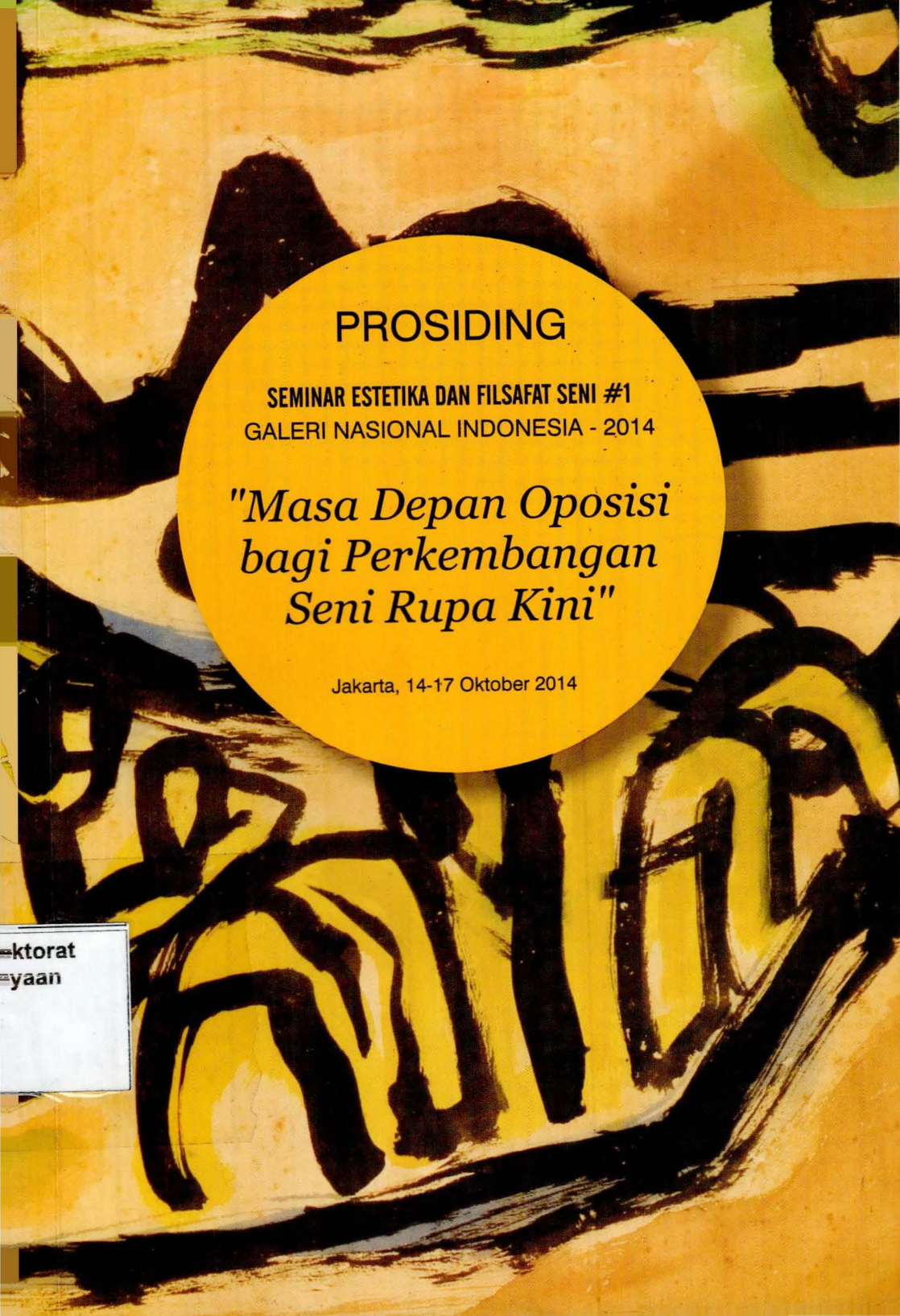




PROSIDING

SEMINAR ESTETIKA DAN FILSAFAT SENI #1
GALERI NASIONAL INDONESIA - 2014

"Masa Depan Oposisi bagi Perkembangan Seni Rupa Kini"

Jakarta, 14-17 Oktober 2014

ektorat
yaan

701 006 P

SEMINAR ESTETIKA DAN FILSAFAT SENI #1
GALERI NASIONAL INDONESIA - 2014

*"Masa Depan Oposisi
bagi Perkembangan Seni Rupa Kini"*

Jakarta, 14 - 17 Oktober 2014



DIREKTORAT JENDERAL KEBUDAYAAN
KEMENTERIAN PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN
GALERI NASIONAL INDONESIA

Prosiding seminar ini dibuat berdasar kegiatan
SEMINAR ESTETIKA DAN FILSAFAT SENI #1
GALERI NASIONAL INDONESIA

"Masa Depan Oposisi bagi Perkembangan Seni Rupa Kini"

Mercure Convention Centre Ancol

14 – 17 Oktober 2014

Diselenggarakan oleh:

Galeri Nasional Indonesia

Direktorat Jenderal Kebudayaan

Pengarah:

Tubagus Sukmana

Penanggungjawab Kegiatan:

Firdaus

Ketua Pelaksana:

Rizki A. Zaelani

Koordinator:

Margaretha Kurniawaty

Kesekretariatan:

Winarni

Yuni Puji Lestari

Kartika Sari

Dharmawati

Materi:

Fuad Fauji

Putut Widyanarko

Publikasi dan Acara:

Desy Novita Sari

Irwan Sahabuddin

Rohman

Perlengkapan:

Trisno Wilopo Sudono

Suryana

Rahmat Taufik

Dokumentasi:

Bayu Genia

Rezki Perdana

Narasumber :

Prof. Dr. Bambang Sugiharto
Jim Supangkat
Dr. Yasraf Amir Piliang, MA
Dr. St. Sunardi

Moderator :

Dr. Andryanto Rikrik Kusmara, M.Sn
Drs. Suwarno Wisetrotomo, M.Hum
Irma Damajanti, M.Sn
Drs. Rizki A. Zaelani

Editor:

Ugeng T. Moetidjo

Transkripsi:

Akbar Yumni
Berto Tukan

Desain:

Sudi Harsono

Cetak:

PT Lima Enam Tujuh

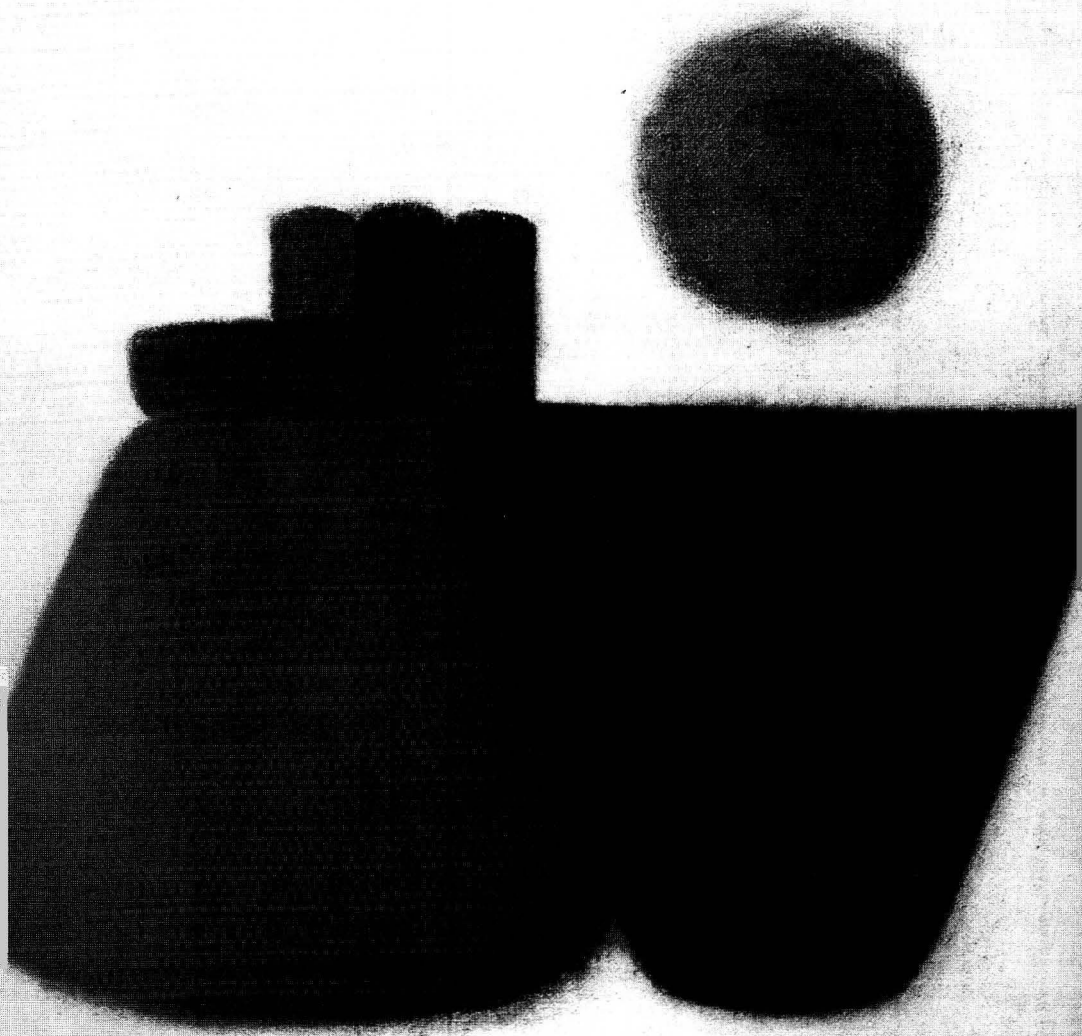
ISBN 978-602-14830-3-9

© Hak Cipta Dilindungi Undang-undang
All Rights Reserved

Galeri Nasional Indonesia

Jl. Medan Merdeka Timur No.14
Jakarta 10110 - Indonesia
Tel: +62 21 34833954 / 348 339955 / 381 3021
Fax: +62 21 381 3021
Email : galnas@indosat.net.id
<http://www.galerinasional.or.id>

Dinamika Keruangan II
Fadjar Sidik
1974
Oil On Canvas



f. sidik

Daftar Isi

COLOPHON	ii
DAFTAR ISI	v
KATA PENGANTAR GALERI NASIONAL INDONESIA	viii
PENDAHULUAN Rizki A. Zaelani	xii
Aneka Perspektif Atas Seni dan Pluralitas 'Bahasa'	1
PEMBICARA : Bambang Sugiharto	
MODERATOR : Andryanto Rikrik Kusmara	
Common Ground Seni Rupa Dunia	35
PEMBICARA : Jim Supangkat	
MODERATOR : Soewarno Wisetrotomo	
Melintas Batas Filsafat dan Teori Seni:	
Antara Pluralitas dan Singularitas	89
PEMBICARA : Yasraf Amir Piliang	
MODERATOR : Irma Damajanti	
Mencari Pokok-Pokok Persoalan Estetika Seni Rupa	123
PEMBICARA : St. Sunardi	
MODERATOR : Rizki A. Zaelani	
LAMPIRAN	157
BIODATA	209
DAFTAR PESERTA	218
UCAPAN TERIMA KASIH	219
TENTANG GALERI NASIONAL INDONESIA	220

Meraba Diri
Ivan Sagito
1988
90 cm x 72 cm
Oil on Canvas



SAMBUTAN

Kepala Galeri Nasional Indonesia

Tubagus Sukmana

Assalaamualikum wr.wb

Salam sejahtera untuk kita semua

Perkembangan seni rupa Indonesia dalam kurun waktu satu dekade terakhir telah menunjukkan peningkatan yang sangat luar biasa. Makna peningkatan tersebut bisa dilihat melalui bukti-bukti kemajuan pesat karya-karya yang diciptakan para seniman kita yang dengan serta merta juga mendapatkan respon dan dukungan yang baik dari publik seni di tanah air, khususnya di kota-kota besar. Di era perkembangan seni rupa yang kian bersifat global saat ini, Galeri Nasional Indonesia selalu berupaya untuk membuka berbagai kemungkinan dan kesempatan kerja sama untuk kemajuan proses kreasi dan apresiasi seni rupa Indonesia dengan menampilkan program-program kegiatan pameran yang baik dan bermutu. Hingga saat ini, Galeri Nasional Indonesia adalah lembaga pemerintah di bidang pembinaan dan pengembangan seni rupa yang bekerja paling aktif dalam melaksanakan program kerja secara berkala dan terencana. Kami memiliki dua bentuk kegiatan pameran dua tahunan (bienal) dan tiga bentuk kegiatan pameran tiga tahunan (trienal) yang kami selenggarakan secara bergantian dengan skala penyelenggaraan yang bersifat nasional dan internasional. Aktivitas kami menyelenggarakan setiap kegiatan-kegiatan besar tersebut selalu dilengkapi dengan berbagai kegiatan yang ditujukan untuk mengembangkan bidang kajian dan teorisasi seni rupa, seperti: diskusi, seminar, simposium, *workshop*, serta *artist talk*.

Dalam pelaksanaan gugus tugasnya, Galeri Nasional Indonesia tidak hanya bekerja sama dengan para seniman maupun berbagai praktisi seni rupa yang terlibat langsung dalam dinamika perkembangan seni rupa namun juga dengan lembaga-lembaga pendidikan seni rupa, baik pendidikan tingkat menengah maupun perguruan tinggi. Fokus kegiatan kami dalam kerangka kerja sama tersebut adalah upaya perluasan kemampuan apresiasi di kalangan publik seni remaja dan peningkatan kemampuan kompetisi bagi para praktisi di bidang

pengetahuan seni. Hingga kini, di beberapa kota besar di Indonesia, seperti di Jakarta, Bandung, dan Yogyakarta, telah banyak diselenggarakan berbagai kegiatan seminar dan diskusi di bidang kajian seni rupa, khususnya kritik seni. Namun demikian, pembahasan secara khusus tentang kajian dan pengembangan bidang estetika dan filsafat seni hingga kini masih langka diselenggarakan. Kami menyadari bahwa perkembangan dan kemajuan di bidang estetika dan filsafat seni tidak hanya akan mendorong kemajuan di bidang kajian seni, seperti kritik seni dan sejarah seni rupa, tetapi juga akan merangsang dialog kreatif di kalangan para seniman dan praktisi seni rupa lainnya. Dengan pertimbangan tersebut kami ingin mendorong perkembangan seni rupa Indonesia di masa mendatang agar mampu menghasilkan pengembangan dan kemajuan wacana seni rupa di tangan para pelakunya sendiri. Program seminar tingkat nasional di bidang kajian estetika dan filsafat seni ini adalah salah satu bentuk dukungan nyata Galeri Nasional Indonesia terhadap perkembangan seni rupa Indonesia secara menyeluruh.

Galeri Nasional Indonesia mengucapkan terima kasih dan penghargaan yang setinggi-tingginya kepada para nara sumber, peserta, serta pihak-pihak lain yang telah mendukung keberhasilan penyelenggaraan kegiatan ini. Semoga penerbitan buku laporan kegiatan seminar ini bisa memberikan manfaat kepada berbagai pihak yang setia serta konsisten mendukung kemajuan perkembangan seni rupa Indonesia.

Terima kasih
Wassalaamualikum wr.wb

Tubagus Sukmana
Kepala Galeri Nasional Indonesia



Gunung Tidar
Oesman Effendi
1961
Watercolour on Paper

PENGANTAR

Masa Depan Oposisi Bagi Perkembangan Seni Rupa Kini

Rizki A. Zaelani

Perkembangan seni rupa Indonesia tak bisa dilepaskan dari situasi seni rupa global yang didasari kemajuan-kemajuan seni rupa Internasional yang secara dominan didasari perkembangan tradisi seni rupa Barat. Perkembangan seni rupa yang dimaksud adalah bentuk dan praktek seni rupa yang pada awalnya diadaptasi dari tradisi seni rupa Eropa yang kemudian mengalami perkembangan tersendiri yang bersifat khas. Pada awalnya praktek seni rupa ini menghasilkan perkembangan seni lukis modern dan membentuk generasi seniman modern Indonesia yang menegakkan poros penciptaan karya berdasar pemikiran dan pertimbangan yang bersifat individual dan menyatakannya sebagai hasil penilaian yang bersifat subyektif.

Ekspresi seni rupa modern Indonesia membuka tabir pemahaman tentang manusia, masyarakat, dan dunia modern di Indonesia dalam kaitannya dengan masyarakat dan budaya lain di dunia. Tradisi seni rupa ini tidak hanya menciptakan kebiasaan kerja seni yang baru serta cara untuk mempertimbangkan sudut penilaian yang bersifat subyektif, namun juga membentuk jaringan interaksi dan infrastruktur perkembangannya yang khas dalam berbagai bentuk kelembagaan, seperti museum, galeri, pasar, sistem informasi dan tradisi kritik, maupun lembaga pendidikan dan pelatihan bagi para pelakunya. Kemajuan seni rupa Indonesia hingga kini pada akhirnya ditentukan oleh perkembangan jaringan interaksi dan infrastruktur yang kini semakin terhubung secara internasional. Perkembangan mutakhir seni rupa Indonesia memang tak bisa dilepaskan dari kemampuan para pelakunya untuk mengenal dan secara terus menerus melakukan proses adaptasi atas berbagai bentuk perubahan seni rupa secara internasional, hingga akhirnya mampu secara aktif melakukan interaksi dalam situasi perkembangan seni rupa dunia. Situasi seni rupa dunia dewasa kini ditandai perubahan-perubahan wacana perkembangan yang menjelaskan pergeseran, peralihan, dan penafsiran berbagai prinsip pemahaman seni (*art*) yang bersifat fundamental. Posisi karya, pemikiran, dan berbagai inisiatif seni rupa Indonesia di kancah

perkembangan seni rupa dunia hanya akan bisa dikenal jika para pelakunya mampu mengenal dan memahami berbagai perubahan yang mendasar dalam bingkai persoalan seni (rupa) saat ini.

Pemahaman seni rupa bersumber pada dasar-dasar pemikiran yang melatari kemunculan dan perkembangannya bahkan sejak istilah 'seni' (art) dikenal dan digunakan. Pada tahap ini 'seni' adalah bagian dari kesadaran manusia untuk mengenal diri dan dunia lingkungannya, menjelaskan prinsip-prinsip mendasar keberadaan hidup manusia. Selanjutnya praktek seni dan kesadaran yang melatarinya menjadi cara dan prinsip manusia untuk membentuk dan mengembangkan pengetahuannya tentang hidup dan kesadaran tentang hidup. Prinsip seni dan pemikiran filsafat adalah cara yang berkaiatan dalam mencari dan menggali nilai kebijaksanaan hidup. Estetika dan filsafat seni merupakan bagian yang tak bisa dipisahkan bagi perkembangan dan kemajuan berbagai praktek seni rupa. Bagi prinsip perkembangan seni rupa maka bidang kajian filsafat seni dan estetika ibarat akar bagi tumbuhnya berbagai batang pemahaman seni rupa, seperti: sejarah seni rupa, kritik seni, maupun kemajuan berbagai bentuk kajian teori seni.

Dalam sistem perkembangan seni rupa Barat, tradisi pemikiran filsafat seni dan estetika ini merupakan bidang kajian pengetahuan yang mendapatkan perhatian utama dan yang sangat serius. Di berbagai wilayah perkembangan seni rupa di luar barat, kecuali beberapa pengecualian kecil di beberapa negara, bidang kajian filsafat seni dan estetika pun umumnya tidak mampu berkembang dan memunculkan berbagai segi problematika perkembangannya. Mandegnya perkembangan tradisi pemikiran filsafat seni dan estetika di luar kebudayaan dan masyarakat Barat diakibatkan oleh berbagai hal yang bersifat historis, sosial, serta kultural sekaligus bersifat kompleks. Hal ini memerlukan bagian pengkajian yang yang tersendiri. Di tengah kompleksitas masalah kemandegan perkembangan yang bersifat teoritis dan filosofis tersebut seni rupa Indonesia tetap tak bisa menunggu selain turut terlibat dalam berbagai bentuk kerumitannya. Kita mesti terlibat secara lebih aktif dalam perkembangan berbagai kecenderungan (praktek) seni rupa yang juga berlangsung di Indonesia dewasa ini. Hal itu pada akhirnya menuntut pemahaman atas berbagai manifestasi perubahan dalam kerangka pemikiran dan perangkat praktek seni rupa itu sendiri (media, bahasa, alat dan

teknologi, infrastruktur) yang juga berkaitan dengan perkembangan (perubahan) peta pemikiran filsafat dan ilmu pengetahuan.

Berbagai 'revolusi' seni yang mengubah cara pemahaman dan praktek seni mengalami puncaknya dalam perkembangan seni rupa post-modernisme, meninggalkan prinsip pertentangan dialektis, memasuki era pluralisme seni yang menghargai berbagai bentuk perbedaan. Berbeda dengan situasi 'kemajuan' seni rupa sebelumnya yang berkembang dalam prinsip oposisional dan dialektis, seni kini berkembang dalam kemajemukan kemungkinan yang mempersilahkan perbedaan-perbedaan prinsip. Pembahasan tentang tema 'oposisi' (keadaan perbedaan yang bersifat berlawanan) ini berkaitan dengan situasi mutakhir seni rupa yang dibentuk oleh prinsip 'Apapun Boleh' (*Anything Goes*) yang telah menjadi 'daya pendorong kreatif' dalam perkembangan seni rupa masa kini. Dalam prinsip penilaian '*Anything Goes*' maka preposisi penilaian berdasar prinsip pertentangan nilai atau oposisi nilai (yang 'baik' terhadap yang 'buruk'; yang 'indah' terhadap yang 'jelek'; yang 'benar' terhadap yang 'salah') tidak lagi bisa dianggap berlaku. Dalam praktek semangat '*Anything Goes*', maka 'tak ada yang jelek, se-jelek yang kamu kira', dan sebaliknya ; atau: 'tak ada yang benar, se-benar yang kamu pikir', dan sebaliknya'. Semua bersifat relatif, kontekstual, tak pernah final. Tak ada lagi prinsip pertentangan dialektis, semuanya dianggap bercampur, sehingga sekat-sekat teoritis yang dianggap membedakan dan memilah-milahkan nilai dan keadaan dianggap tak lagi ada. Namun demikian, berbagai praktek seni rupa pada kenyataannya tetap menetapkan keadaan atau situasi-situasi tertentu yang bersifat oposisional dan berbeda satu sama lainnya, sehingga kini dibutuhkan secara mendesak cara penilaian yang khas sekaligus bersifat operasional.

Pudarnya kejelasan standar penilaian terhadap gagasan tentang seni dan kualitas artistik karya seni membuka setidaknya dua kemungkinan yang pada prakteknya pun akan bersifat oposisional. Satu kemungkinan, segala gejala dari kemungkinan-kemungkinan ekspresi seni rupa dianggap bersifat 'setara' sehingga mengikis setiap kemungkinan berlakunya kesamaan dalam pijakan (*commonground*) bagi upaya kajian dan kritik seni yang bermanfaat bagi proses apresiasi publik seni secara meluas. Kemungkinan yang lain, ramainya segala kemungkinan ekspresi seni melahirkan cara kajian khusus yang bersifat spesialisik sehingga standar penilaian adalah berbagai standar yang

masing-masing menuntut kemampuan setiap orang untuk memahaminya secara khusus, maka seni kemudian adalah wilayah para spesialis dan jauh dari ranah penerimaan publik umum.

Kegiatan seminar ini mengundang empat nara sumber yang dianggap memiliki kapasitas untuk menyisir sejarah pemikiran yang melandasi tradisi estetika, filsafat seni, maupun teori-teori seni (rupa) yang berkembang dan memengaruhi pemikiran seni rupa dewasa ini. Keempat nara sumber ini bertugas untuk melontarkan perspektif pemikiran mereka masing-masing untuk membongkar atau menyegarkan kemungkinan-kemungkinan dari cara kita mengenal seni rupa saat ini, baik merujuk pada berbagai hasil karya seni rupa maupun kerangka pemikiran serta dikursus pemahaman seni rupa dalam konteks perubahan zaman.

Prof. Dr. I Bambang Sugiharto (Pengajar, Pengamat masalah tentang pemikiran, filsafat, seni dan budaya) kami undang untuk membahas perkembangan tradisi pemikiran estetika dan filsafat seni khususnya berkaitan dengan perubahan cara memahami dunia melalui paradigma dan kerangka penafsiran bahasa. Perkembangan filsafat pada akhirnya adalah juga pemikiran tentang bahasa dan metoda penafsiran. Berbagai pernyataan dan premis filosofis dalam prakteknya diterima dan dipahami melalui kajian pemikiran logika dan permainan bahasa. Seni yang juga menjadi bagian dari objek pemikiran filsafat (filsafat seni) pada kenyataannya berada dalam situasi dan permainan bahasa. Sementara itu di sisi yang lain, ekspresi seni rupa itu sendiri adalah material bahasa yang bersifat khas. Penilaian tentang situasi terakhir seni dalam perkembangan medan bahasa dan makna pada saat ini merupakan pokok perhatian yang sangat penting.

Jim Supangkat (Kurator, Kritikus, Penulis Seni Rupa) kami undang untuk menguraikan situasi mutakhir dalam cara pemahaman kita mengenal dan mengetahui narasi sejarah seni rupa sebagai bagian dari suatu hasil konstruksi pemikiran. Penilaian tentang berakhirnya era pemikiran metafisika membawa tradisi Filsafat seni dan kajian Estetika pada posisi yang kurang mendapat kepercayaan, sehingga membawa pengaruh pada ke-ajeg-an kanon kajian sejarah seni rupa. Secara tradisional, kajian dan penyusunan sejarah seni rupa bergantung kanon pemikiran Estetika. Pemikiran tentang gaya-gaya seni rupa (art-ism) pada prinsipnya sarat mengandung prinsip pemikiran Estetika.

Gugurnya logika pemikiran oposisional dalam logika penulisan sejarah seni rupa masa kini menghasilkan gambaran tentang wajah perkembangan seni rupa secara baru. Dianggap berakhirnya era pemikiran oposisional dalam narasi sejarah seni rupa, dalam prakteknya, adalah jaga kondisi yang dihasilkan dari pemikiran mengenai situasi akhir (pemikiran) metafisika.

Dr. Yasraf Amir Piliang (Pengajar, Pengamat sosial, budaya, dan kesenian) kami undang untuk membicarakan perkembangan bidang kajian baru yang sering dianggap sebagai alternatif terhadap tradisi pemikiran Estetika, yaitu perspektif kajian yang disebut sebagai 'art teori' (*Art Theory*). Perkembangan pengetahuan budaya pada masa kini menghasilkan peta wajah sistem pengetahuan dan pemikiran yang berbeda dibandingkan masa sebelumnya. Tradisi berfikir kini bercampur diantara berbagai lintasan tradisi berfikir dan pengetahuan menghasilkan perspektif pengetahuan yang lebih kompleks dan saling bercampur. Kajian ilmu dan filsafat tak lagi mudah dipisahkan sehingga pula menghasilkan tradisi pengkajian yang baru bagi bidang seni. Pengaruh metoda keilmuan dalam perspektif pemikiran teori seni, dalam prakteknya, menghasilkan cara pemahaman yang baru tentang ekspresi dan masa depan seni.

Dr. St. Sunardi (Pengajar, Pengamat masalah tentang pemikiran, filsafat, seni dan budaya) kami undang menjelaskan kemungkinan-kemungkinan adanya posisi-posisi teoritikal tertentu dalam tradisi berfikir dan penilaian mengenai paham dan nilai keindahan, khususnya di luar arus tradisi utama pemikiran estetika dan filsafat seni sebagaimana telah dikenal secara umum. Jalur-jalur tradisi berfikir dan menilai ini terutama berkembang di luar tradisi berfikir (filsofi) Barat, hidup dan tumbuh bersama dengan sistem pengetahuan yang tersendiri, yang meskipun mendapat pengaruh dari tradisi pemikiran Yunani namun berkembang menjadi jenis pengetahuan yang khas dan lebih dipengaruhi oleh sistem kepercayaan agama atau budaya. Tradisi 'yang lain' ini juga bisa juga bermakna sebagai tradisi berfikir dan menilai yang dianggap berada di luar kanon utama dalam tradisi pemikiran estetika Barat.

Para narasumber, tentu saja, mengemukakan cara pandang dan memilih sudut kajian permasalahan yang khas dan inspiratif dengan cara mereka masing-masing. Keempat pokok-pokok pikiran tersebut

mendapatkan respon dan penerimaan yang antusias dari para peserta dari awal hingga akhir seminar. Diskusi dan interaksi yang menarik selama berlangsungnya acara seminar tersebut kami catat dan hadirkan sebagai laporan kegiatan yang dapat bermanfaat bagi kalangan peminat kajian seni rupa secara lebih luas lagi. Dalam rangka memberikan dukungan terhadap perkembangan seni rupa Indonesia dan menimbang situasi perkembangan seni rupa saat ini Galeri Nasional Indonesia mengajak berbagai pihak, baik bersifat kelembagaan maupun perseorangan, untuk bersama-sama mengembangkan tradisi pemikiran di bidang filsafat seni dan estetika di Indonesia. Penyelenggaraan Seminar Nasional di bidang Filsafat Seni dan Estetika - Galeri Nasional Indonesia (2014) ini merupakan bagian kecil bagi pengembangan tradisi pemikiran tersebut yang selama ini telah dilakukan serta menjadi bagian perhatian penting bagi perguruan-perguruan tinggi seni rupa di Indonesia. Kami berharap di masa mendatang, perkembangan seni rupa Indonesia akan didukung oleh perkembangan pemikiran dan kajian yang dihasilkan oleh para pelakunya sendiri.

Jakarta, Desember 2014

Rizki A. Zaelani | Kurator Galeri Nasional Indonesia



**SEMINAR NASIONAL 2014
FILSAFAT SENI & ESTETIKA
GALERI NASIONAL INDONESIA**

Mercurie Convention Centre Ancol Jakarta, 14 - 17 Oktober 2014

15 OKTOBER 2014

SESI POKOK: 14.00 - 13.00 WIB
Estetika, Filsafat Seni, dan Tradisi Budaya
Pembicara: A. Heryanto, P. Heryanto,
Moderator: Dr. Adhianto

16 OKTOBER 2014

SESI POKOK: 09.00 - 12.00 WIB
Aesthetics, Philosophy of Art and
Traditional Culture
Moderator: Lina Daryanti

SESI POKOK: 14.00 - 13.00 WIB
Filsafat Seni dan Pembentukan Seni Rupa
Pembicara: Heryanto, Heryanto,
Moderator: Dr. Adhianto

SESI POKOK: 09.00 - 12.00 WIB

Aesthetics, Philosophy of Art and
Traditional Culture
Moderator: Lina Daryanti

SESI REDUKSI: 14.00 - 13.00 WIB
Filsafat Seni dan Pembentukan Seni Rupa
Moderator: Lina Daryanti

**SEMINAR NASIONAL 2014
FILSAFAT SENI & ESTETIKA
GALERI NASIONAL INDONESIA**

Mercurie Convention Centre Ancol Jakarta, 14 - 17 Oktober 2014

**SEMINAR NASIONAL 2014
FILSAFAT SENI & ESTETIKA
GALERI NASIONAL INDONESIA**

Mercurie Convention Centre Ancol Jakarta, 14 - 17 Oktober 2014

SESI POKOK: 14.00 - 13.00 WIB
Filsafat Seni dan Pembentukan Seni Rupa
Pembicara: Heryanto, Heryanto,
Moderator: Dr. Adhianto

SESI POKOK: 09.00 - 12.00 WIB
Aesthetics, Philosophy of Art and
Traditional Culture
Moderator: Lina Daryanti



Aneka Perspektif Atas Seni dan Pluralitas 'Bahasa'

Pembicara: **Prof. Dr. I. Bambang Sugiharto**

Moderator: Dr. Andryanto R. Kusmara

Moderator :

Terima-kasih atas kehadiran rekan-rekan sekalian yang datang dari berbagai tempat, khususnya, dari pulau Jawa dan Bali untuk hadir dalam seminar yang diselenggarakan oleh Galeri Nasional Indonesia, ini. Hadirin sekalian, sebelum memulai acara inti, saya ingin mengantarkan beberapa catatan yang saya kira sangat penting untuk kita semua.

Diskusi bertajuk “Masa depan Oposisi bagi perkembangan Seni Rupa Indonesia kini”, sesungguhnya—sebagaimana tadi disampaikan oleh Kepala Galeri Nasional—pertama, ingin kembali memeriksa dan memahami persoalan teoretis dan fundamental dalam kaitannya dengan perkembangan seni rupa Indonesia kini dan masa yang akan datang. Secara implisit, kita punya persoalan-persoalan mendasar untuk meninjau praktik dan wacana seni yang sering didiskusikan dewasa ini. Yang kedua, adalah membentuk jejaring kerjasama bidang penelitian, di mana Galeri Nasional memiliki usul dan mengambil jalan untuk melaksanakannya sebab—sebagaimana kita ketahui—kita punya sejumlah perguruan tinggi seni dan perguruan tinggi yang terkait dengan kesenian dan filsafat namun, agaknya, belum memperlihatkan adanya satu sinergi. Saya kira, sasaran kedua itu merupakan catatan penting. Kita lihat, peserta-peserta yang hadir di sini, sebagian berasal dari perguruan tinggi, para penggiat seni sekarang ini, serta terdapat operator-operator kebudayaan dari staf pemerintah. Yang ketiga, adalah pengembangan minat yang juga penting untuk kita bahas di sini. Bahwa selain seni, dalam sejarah peradaban kita juga ada pengetahuan seni.

Seperti yang kita ketahui, perkembangan di Indonesia sangat kaya dengan seni dalam artian, praksis seni, dan kita sudah banyak melihat fenomena perkembangan praktik seni rupa. Namun Galeri Nasional melihat ada persoalan tentang pengetahuan seni yang memang belum dielaborasi secara mendalam. Oleh karena itu, saya mencoba menggarisbawahi beberapa catatan penting dari panitia penyelenggara bahwa, seminar ini diharapkan dapat mendeteksi variabel-variabel yang bisa memberi kita pijakan bagi pembahasan seni dan estetika. Empat pakar yang akan jadi pembicara dalam dua hari ini, mudah-mudahan dapat memberikan horizon karena beliau-beliau ini sudah banyak melihat dan banyak mendeteksi berbagai perkembangan seni rupa dewasa ini.

[Menyampaikan riwayat dan karir profesional pembicara.]

Hadirin sekalian, Pak Bambang akan menyampaikan materi “Aneka Perspektif atas Seni dan Pluralitas 'Bahasa'”. Ini pengetahuan yang saya kira sangat penting untuk mengawali seminar ini—seperti tadi saya sampaikan—yaitu konteks Indonesia tentang seni yang sedang terjadi. Di dalam struktur pemahaman tentangnya, seni terbagi dua menjadi praksis seni dan pengetahuan seni yang didukung filsafat, *science*, dan seterusnya. Pertemuan antara seni atau praksis seni dan pengetahuan seni inilah yang kemudian melahirkan banyak sekali pengetahuan baru, hibriditas, dan seterusnya. Nanti pak Bambang akan menjelaskan secara mendetil, bagaimana berbagai persilangan pengetahuan itu dari aspek sejarah maupun dari fenomena seni yang terjadi. Saya persilakan pak Bambang Sugiharto untuk menyampaikan materinya.

Bambang Sugiharto :

Terima-kasih. Suatu kehormatan bagi saya untuk bisa terlibat dalam sebuah diskusi, yang saya pikir penting. Sebab, saya mendapat kesan bahwa, ada kesenjangan antara praksis seni di Indonesia yang kurang lebih maju dan sangat menarik, dengan fenomena wacana -yang di sana-sini bisa sangat mengejutkan tetapi tidak lantas terangkum dalam sebuah wacana mendasar yang berlanjut ke tingkat paradigmatis. Saya kira, kelemahan kita memang di situ dibandingkan dengan di negara-negara maju, sehingga kegiatan ini, yang hendak mulai menjembatani praksis dan wacana, saya sambut dengan sukacita. Sebagai awalan, yang saya lakukan sekadar membuat peta sementara, bagaimana seni kini telah dikeroyok oleh berbagai jenis wacana.

Jadi, seni itu apa, begitu. Seni sangat misterius dan sudah diwacanakan dari berbagai sudut, meski idealnya seniman sendiri yang mewacanakannya. Masalahnya seniman biasanya sedemikian berkonsentrasi pada karyanya sehingga seringkali tidak punya kemampuan artikulatif yang memadai untuk berteori. Sedemikian sibuknya mereka dengan penciptaan-penciptaan sehingga tampang seni itu sendiri menjadi beragam-beragam dan bergerak, berubah terus. Sulit untuk menangkapnya dan membekukannya ke dalam satu kerangka teoretis tertentu.

Tetapi, baiklah, sebelah kanan [menunjuk bagan apa pada layar presentasi dari *power point*?] itu adalah input dari si seniman, dan nanti kita akan melihat bagaimana hal itu mengefek pada teori seni.

Sementara itu, di wilayah seni sendiri secara garis besar yang sangat berperan itu dua hal. Pertama, wacana yang lebih abstrak, yaitu filsafat. Filsafat nantinya akan memberi efek pada Estetika, selain juga ke teori seni. Di sisi lain, dari medan empirik ada wacana yang kuat juga, meski agak berbeda. Maksud saya, estetika dipengaruhi oleh filsafat dan ilmu empirik, seperti halnya juga teori seni. Pada satu sisi, semua pewacanaan itu memengaruhi seniman, dan sebaliknya, seniman juga memengaruhi pewacanaan. Peta besarnya seperti itu. Saya akan merunut dulu dari Filsafat ke Estetika sebab, secara kronologis, memang begitu alurnya.

Jadi, kolom pertama [menunjuk bagan apa pada layar presentasi dari *power point*?] itu adalah tentang pengaruh filsafat ke estetika, tentunya dari filsafat sejak Zaman Yunani Antik. Saya akan mengambil yang pokok-pokok saja. Kita mulai dari Plato yang kita kenal dengan teori mimesisnya. Dengan mimesis, yang dimaksudkan adalah, bahwa Plato sendiri agak memandang sebelah mata terhadap seni karena dianggapnya sebagai tiruan atas realitas. Realitas itu sendiri bagi Plato adalah tiruan dari dunia ide. Jadi, seni itu tiruan ganda, atau tiruan dari sesuatu yang palsu. Karena Plato menganggap, yang penting itu *noesis*, pengetahuan intelektual. Ada juga paham mengenai fantasi sebagai realitas sekunder. Lalu Aristoteles, sebagaimana kita tahu, ia menyumbang mengenai konsep seni, bahwa yang penting dari seni adalah *katarsis* dan *aesthesis*. *Aesthesis* dalam arti pengetahuan inderawi.

Saya kira, yang menjadi tonggak pokok dan penting jika kita membicarakan pengaruh filsafat ke estetika adalah Alexander Baumgarten, yang pandangannya paling sering disalahpahami. Dalam hal ini, estetika pada Baumgarten tidak berkaitan dengan keindahan seperti yang kita bayangkan. Estetika itu *cognitio sensitiva*. Artinya, dalam atmosfer filsafat sejak Plato, apa yang dianggap sebagai pengetahuan sejati menurutnya adalah *episteme*. Pengetahuan sungguhan itulah yang disebut *noesis*—pengetahuan intelektual— pengetahuan mengenai sesuatu yang abstrak dan umum. Bagi Baumgarten, itu tidak adil karena pengetahuan tentang yang konkret sama pentingnya dengan pengetahuan yang abstrak dan umum. Pengetahuan yang konkret adalah pengetahuan inderawi yang langsung kita tangkap. Kenapa penting? Bagi Baumgarten itu penting karena justru dalam pengetahuan inderawilah kita menangkap realitas sesungguhnya, realitas dalam serba keterhubungannya yang kompleks. Pengetahuan inderawi yang konkret itu penting sebab yang kita tangkap adalah

realitas yang bukan realitas steril yang sudah diabstraksikan ala Plato, melainkan realitas yang kompleks, yang ambigu, yang sulit dirumuskan. Baumgarten menganggap pengetahuan inderawi semacam ini merupakan *cognitio sensitiva* yang sama pentingnya kalau bukan malahan lebih penting daripada pengetahuan abstrak. Dan itulah yang terdapat di dalam karya seni: Pengetahuan yang konkret, realitas yang kompleks, dan ambigu. Itulah pengetahuan yang tidak reduktif, yang sangat kaya, serentak partikular, dan konkret. Itulah sesungguhnya yang disebut sebagai *knowledge* sejati oleh Baumgarten. Ada istilah di dalam pandangan Baumgarten di situ, yakni *pulchritudo*. *Pulchritudo* adalah keindahan dalam arti *perfectio*, yakni keutuhan yang kompleks, realitas yang sempurna. Itulah sesungguhnya yang indah bagi Baumgarten. Dia mengatakan bahwa, sebenarnya estetika adalah 'seni berpikir indah', *Ars pulchre cogitandi*, yaitu pemikiran yang sadar dan peka atas kekompletan dan kompleksitas suatu objek. Indah itu berarti kompleks, sempurna, utuh, lengkap. Jadi, *Pulchritudo* itu artinya bukan indah dalam rupa fisik, bukan kebagusan, bukan *beauty*.

Meskipun demikian di kemudian hari, Immanuel Kant, yang sebetulnya terinspirasi oleh Baumgarten, membuat makna *beauty* menjadi lain. Dalam pembayangan Kant, sesuatu menjadi indah apabila dilepaskan dari aspek gunanya, atau dari aspek fungsionalnya. Misalnya, gelas ini [menyentuh gelas minuman di depannya-?] tidak kita lihat sebagai sekadar wadah untuk minum tetapi sebagai sesuatu yang bisa kita pandang *in itself*, dan itulah indah. Sesuatu akan menjadi indah bila kita sikapi secara *disinterested*, secara tanpa kepentingan, tidak terlibat, dan dipandang sebagai objek. Memakai istilah dia [Kant] yang agak aneh: "*Purposiveness without purpose*". Artinya, yang penting di situ adalah *the finality of form*. Gelas sebagai bentuk saja. Lupakanlah, bahwa gelas ini wadah air, bahwa ia sekadar alat transisi untuk minum. Lupakan itu. Akan tetapi, seperti apakah bentuknya, itulah indah.

Di samping itu, Kant juga berbicara tentang *the sublime*. Artinya, jika kita membicarakan keindahan alam, bukan hanya mengenai bentuk tetapi juga apa yang membuat kita terkesima, kagum, tidak terkatakan, sesuatu yang *awe-inspiring*. Itulah *the sublime*. Para seniman yang hebat mampu melahirkan hal-hal atau benda-benda yang membawa daya pukau, yang sublim itu, atau yang melebihi alam itu sendiri. Itu sebabnya mereka disebut sebagai 'jenius' oleh Immanuel Kant. Pandangan Kant ini kelak bergema kembali pada para teoretikus seni mashab formalis.

Di kemudian hari pandangan Kant tadi, dan pandangan Baumgarten mengenai pengetahuan yang kompleks, *pulchritudo* yang khas itu, lalu menghilang, dan nantinya akan muncul dalam bentuk lain pada Hegel. Bagi Hegel, estetika seni sejak Immanuel Kant cenderung menyempit menjadi filsafat seni. Hegel lantas berbicara spesifik mengenai *art*, dan bukan soal estetika atau pun keindahan. Di situ seni menjadi spesifik karena bukan hanya soal bentuk, yang pada Hegel, itu sekadar bungkus untuk *Idea*, oleh karena seluruh realitas, seluruh perkembangan kehidupan ini adalah perkembangan *Idea* yang dia sebut sebagai Roh Absolut, yang intinya adalah idea rasional. Seni di situ hanyalah bentuk awal, tersamar, dari *Idea*, yang nantinya berkembang di dalam agama. Dalam agama idea akan lebih tampak lagi, tidak seterbungkus di dalam seni. Namun seturut perkembangan zaman, idea akan makin tampil sebagai *Idea* itu sendiri di dalam filsafat. Pada titik itu, seni berubah menjadi *Idea* saja, dan dengan demikian, kata Hegel, seni akan berakhir, terjadilah *the end of art*. Seni akan terus-menerus mengalami dematerialisasi karena intinya adalah *Idea*, sementara *Idea* akan tampil sebagai dirinya sendiri di dalam filsafat. Proses dematerialisasi itu, yang berakhir pada *the end of art* itu, memang sudah dicanangkan oleh Hegel sejak awal sekali. Di kemudian hari, tentu kita ketahui, klaim *the end of art* itu akan bergema kembali pada orang-orang seperti Arthur Danto, Victor Burgin, Joseph Kosuth, dan sebagainya, di era kontemporer. Tetapi sebagai ide dasar, sudah ada pada Hegel.

Kemudian Nietzsche memberi substansi yang sedikit lain. Akan tetapi, ia bukan berbicara soal estetika melainkan seni. Seni adalah sosok pengumpulan dua daya dalam hidup manusia, di dalam diri kita. Di satu pihak, daya kemabukan, keliraran, dan sebagainya, menyatu sebagai tendensi Dionysian; sementara tendensi untuk menata secara rasional dalam satu *order* merupakan tendensi Apollonian. Dalam hal ini, karya seni—terutama pada seni-seni dalam tragedi Yunani—adalah sosok pengumpulan antara *ugliness* dan *beauty*, antara *chaos* dan *order*.

Kita melompat saja karena saya hanya mengambil tonggak yang penting-penting. Di akhir abad ke-20, Roland Barthes, Derrida, adalah faktor penting berikutnya dalam dunia seni. Barthes mencanangkan apa yang kita tahu sebagai *the death of the author*, kematian seniman. Begini: Di era modern, sejak Kant, Hegel dan lain sebagainya, seniman seringkali dianggap sebagai figur paradigmatis, manifestasi kebebasan individu modern. Puncak kebebasan individu modern tampak bukan pada para pemikir tetapi pada para seniman karena mereka terus-

menerus ingin merombak sistem, terus-menerus hendak menciptakan kebaruan, dan karenanya, ujung tombak kemodernan itu bukan pada teknokrat-teknokrat, tetapi pada para seniman, *artists*.

Masalahnya, bersamaan dengan kemodernan, peran agama semakin terpinggirkan; masih ada tetapi tidak sentral; gara-gara itu, seni pun menjadi *channel* pencarian spiritualitas modern. Maka seniman semakin dijunjung tinggi sebagai semacam 'nabi-nabi', dengan tempat ibadahnya adalah galeri atau ruang konser. Orang macam Jim (Supangkat) atau para kritikus dan sebagainya itu adalah paus seninya, begitulah. Pendeknya, dunia seni menjadi dunia spiritual yang tidak agamis. *Nothing to do with religion*. Itu soal spiritualitas saja. Kita tahu, bahwa Kandinsky, Malevitch, Mark Rothko bertualang masuk ke dalam batin mereka sendiri, dengan cara menyelami materialitas di dalam seni abstrak.

Tetapi, tiba-tiba orang dari *pos-strukturalis* seperti Barthes dan Derrida mengatakan "*the death of the author*". Seniman sebagai paradigma kemodernan dan segala macamnya itu *it's over*. Sudah hilang, tidak ada lagi. Penalarannya panjang, macam-macam, tetapi antara lain begini: Bahwa suatu karya, ketika sudah berada di publik, sebetulnya, sudah bukan milik seniman lagi. Sah saja ia mau ditafsirkan seperti apa pun atau berkembang biak sebagai apa pun. Seniman sudah tidak penting lagi di situ, entah dia jenius atau bukan jenius. Lalu Derrida juga muncul untuk melengkapi itu. Bagi kaum *pos-strukturalis* seperti dia makna seni tidak akan pernah bisa dipasti-pastikan. Makna itu akan bergerak terus tergantung kita mengaitkannya dengan teks mana. Dalam kepala kita, suatu karya kita masukkan ke dalam konteks tertentu, dan ini akan membuat makna terus berubah. Lukisan karya Rembrandt, atau karya Michaelangelo semisal *The Creation*, semula mungkin maksudnya adalah begini-begitu, melukiskan ayat tertentu dalam Kitab Suci, tetapi akhirnya itu akan menjadi tidak penting lagi. Orang bisa menafsirkan karya itu sebagai apa pun sehingga maknanya menjadi tidak stabil, bergerak terus, yang dalam kata-kata Deleuze, makna itu akan terus-menerus mengalami "*deteritorialisasi*": akan terus-menerus ke luar dari teritori awalnya; akan merambah masuk ke teritori-teritori (konteks) baru yang tak terduga.

Celaknya, ini kemudian didukung pula oleh jalur tradisi lain, dari tradisi Jerman, mulai dari Heidegger, Gadamer, hingga Ricoeur, yang dikenal sebagai Fenomenologi Hermeneutik. Kalau yang di atas tadi [*Menunjuk bagan pada layar dari power point?*], adalah dari *pos-*

strukturalis dan tradisi strukturalisme Prancis; yang bawah dari tradisi fenomenologi Jerman. Jalur tradisi Heidegger, Gadamer, Ricoeur, termasuk juga Badiou, itu menjadi lebih penting lagi karena sejak itu seni tidak lagi berurusan dengan *beauty*. Seni, lebih definitif lagi, bukan berurusan dengan keindahan sama-sekali. Kata Heidegger, seni adalah, “*The setting-itself- into work-of-truth.*” Sejak itu, seni berurusan dengan “kebenaran” ketimbang dengan keindahan. Ide kebenaran itu pun lalu dielaborasi lebih lanjut oleh [Hans-Georg] Gadamer, Paul Ricoeur, Alain Badiou, dan lain-lainnya.

Dan sejak itu pula, seni dilihat sebagai bukan hanya soal kecantikan melainkan 'kebenaran' realitas, karena setiap kali menampilkan faset-faset dari realitas secara baru. Seni selalu menyingkapkan kemungkinan-kemungkinan baru, bahwa hidup itu begini-begitu, realitas itu mengandung sisi ini-itu, yang tak selalu kita sadari. Realitas adalah kemungkinan, dan itulah yang selalu disingkapkan oleh para seniman. Jadi, “Oh, cara melihat itu bisa begini ya?”. Bunga matahari yang kita kira cuma begitu-begitu saja, ketika Van Gogh melukiskannya, “Kok, bisa jadi seperti ini, ya? Oh, bisa begini, ya?” Karena pada akhirnya, realitas adalah cara kita melihat. Jadi, bukan “*seeing is believing*” dalam arti melihat dulu baru kita percaya, melainkan sebaliknya, “*believing is seeing.*” Apa yang kita percayai, itulah yang akan kita lihat. Realitas ialah apa yang ada di kepala kita. Seniman lah sebenarnya yang setiap kali merombak struktur kognitif di kepala kita. Para penyair, novelis, sineas—terutama kini memang para sineas—pelukis, mereka itu mengubah cara pandang kita, dan dengan demikian, realitas itu tampil kembali secara baru. Kebenaran di sini bukan kebenaran *Das Sollen* -yang seharusnya atau yang idealnya- akan tetapi yang nyata, *Das Sein*, yang seringkali sangat ambigu dan kompleks. Maksud saya, dengan penekanan pada kompleksitas ini, makna estetika dari Baumgarten di awal tadi muncul kembali melalui jalur Fenomenologi Hermeneutik. Seni bukan hanya berurusan dengan keindahan dalam artian fisik, melainkan keindahan dalam arti *pulchritudo*, yakni indah karena lengkap, komplit; karena kompleksitas realitas diperlihatkan kembali setiap kali oleh para seniman.

Misalkan, kita menonton film tentang cinta: Cinta itu apa? Kita mengira cinta itu pengorbanan, dan seterusnya. Tetapi, tiba-tiba seorang seniman, lewat film tertentu melukiskan satu cerita bahwa atas nama cinta orang membunuh dan bahkan mencincang orang yang dicintainya. Dan dalam kenyataan, hal itu memang mungkin terjadi. Dalam kenyataannya cinta tak selalu indah, dan itulah the

'truth' of love, the 'reality' of love. Nah, terus-menerus para seniman menampilkan sisi-sisi yang seringkali tidak kita lihat atau tidak mau kita lihat. Dalam arti itulah seni menyingkapkan (*discloses*) 'kebenaran', seperti yang dimaksudkan Heidegger. Seni, sebenarnya, berurusan dengan kebenaran eksistensial.

Namun di sisi lain lagi, baik pos-strukturalisme maupun fenomenologi hermeneutik Jerman ujungnya membawakan—ini yang menyulitkan kita, barangkali—tendensi anti esensialisme. Bahwa sebenarnya makna itu tidak pernah berhenti, tidak bisa dibekukan; bahwa ia akan terus berkembang-biak sehingga sulit bagi kita untuk mengatakan tentang esensi seni itu apa karena seni berubah terus juga pada akhirnya. Kita hanya menangkap hakekat seni itu sekelebat-sekelebat. Inilah tendensi anti-esensialisme. Tendensi anti-essensialisme membuat orang sulit sekali menetapkan esensi sesuatu.

Kesulitan ini masih ditambah lagi oleh jalur Wittgenstein, atau setidaknya melalui pemikir Moritz Weiss, yang memiliki teori begini: "Seni itu selalu sulit didefinisikan": sesuatu disebut seni atau bukan seni itu betul-betul hanya berdasarkan *family resemblance*, hanya karena keserupaan. Maksudnya begini: Dalam hal permainan *game*, misalnya, permainan tenis pasti berbeda dengan *pokker*, dengan golf, hokki, dan sepakbola, semua itu sama-sekali tidak sama, tetapi semuanya sama-sama disebut "permainan", "*game*". Itulah *family resemblance*, keserupaan. Orang akhirnya sadar bahwa sebetulnya tampang seni begitu berragam dan tak bisa dipukul rata juga. Seni di Afrika atau seni di mana pun bisa sama sekali berbeda dengan seni di Barat, tetapi semuanya itu kita sebut "seni". Itu sama dengan *game*. Jadi, tidak penting lagi esensinya apa. Itu cuma *familii resemblance*, yang mirip, yang saling menyerupai pada sisi tertentu saja. Ini kemudian bisa dianalogikan dengan *language games*. Dalam satu bahasa, misalnya saja bahasa Indonesia, banyak *language games*-nya: ada 'bahasa etik' (bentuk frasanya: jangan begini tapi harus begitu); ada 'bahasa deskriptif ilmiah' (mendeskripsikan fakta secara lugas dan netral), ada lagi 'bahasa teologis', dll. Ada banyak jenis *games* di dalam bahasa, dengan pola logika sintaksis dan kerangka makna semantis masing-masing yang khas. Dan setiap *language game* itu bersandar pada satu *form of life* tertentu yang khas pula. Ada sebuah 'dunia etik' yang tersendiri, ada pula dunia religius yang khas, yang melahirkan bahasa teologis dan bahasa doa, misalnya. Bahasa seni, bahasa puisi, dan lain sebagainya adalah dunia tersendiri pula, yang bersandar pada *form of life* seni sebagai dunia wacana tersendiri. Jadi, semakin buyar

sebetulnya pemahaman kita yang tunggal, semakin tidak mungkin menetapkan secara absolut seni itu pada akhirnya apa.

Dari semua itu inti besarnya adalah bahwa, 'Estetika' yang secara eksplisit digarap oleh Baumgarten menjadi tumpang-tindih dengan 'Filsafat Seni'. Dari situ konsep 'keindahan' juga berubah. Yang tadinya 'bukan keindahan fisik' malahan menjadi 'keindahan fisik'; lalu bergeser lagi menjadi 'kebenaran' melalui hilangnya keindahan, sehingga akhirnya menjadi 'anti-esensi'. Dan melalui pandangan Wittgenstein serta Moritz Weiss, akhirnya menjadi 'anti-teori'.

Begitulah intinya, alur interkasi antara filsafat dan estetika berujung pada anti-esensialisme dan anti-teori, di mana yang menjadi pusat grafitasinya adalah *the truth*, kebenaran. Sekarang kita akan melihat yang berikutnya, jalur lain—yang lebih seru karena lebih aneh lagi—yaitu bagaimana ilmu-ilmu empiris memengaruhi estetika.

Misalnya, dari wilayah *Neuroscience*, lewat Ramachandran dan Semir Zeki, muncul apa yang disebut dengan *Neuroesthetics*—selain *Bioesthetics*—yang merupakan hal baru dari perkembangan *Neuroscience*. Yang dimaksud dengan *neuroesthetics* adalah, bahwa, dalam kerangka *survival*-nya, manusia perlu menangkap hal-hal yang pokok dalam segala sesuatu. Nah, kemampuan menangkap tersebut dalam bahasa Sansekerta adalah “rasa”, yaitu kemampuan menangkap hal yang esensial di dalam suatu objek. Hal yang penting dari pandangan ini ialah bahwa nalar kita bisa bersiasat untuk menimbulkan emosi tertentu lewat 'esensi' yang ditangkap itu, dan itu kebutuhan penting untuk *survival*, untuk menentukan sikap. Itu adalah estetika yang muncul dari wilayah yang sama-sekali lain, dari *Neuroscience*, ilmu syaraf, atau ilmu otak.

Masih dari *Neuroscience*, namun versi lain, berasal dari Josephine Machone, yang menurut saya juga menarik. Dia berkata bahwa, dalam dunia seni yang semakin bersifat intermedia, yang semakin tidak jelas batas-batas bidangnya, yang dibutuhkan adalah “*Synaesthetica*.” *Synaesthetica* adalah pengalaman antar-indera. Jadi, bila saya melihat sesuatu, saya sekaligus mencium sesuatu dan mendengar sesuatu. Ketika saya melihat gelas ini, misalnya, saya juga melihat air dan saya mencium bau sesuatu yang dingin dan saya mendengar bunyi gemelenting atau gemerecik. Asosiasi antar-indera ini, *synaesthetica*, jadi penting untuk seni kontemporer hari ini.

Melalui *Biochemistry* dan *Semiotics*, Katya Mandoki menciptakan istilah lain, “*Semioesthetics*”, yaitu 'komunikasi persuasif untuk memikat' sebagai kebutuhan *survival* manusia. Kata dia, untuk bertindak, manusia itu pertama-tama membutuhkan rasa-rasa yang kuat. Persis seperti waktu bayi mulut kita menemukan pasangan yang kuat itu pada puting ibu dengan air susunya. Itulah rasa yang kuat untuk mulut agar selanjutnya mulut bisa menemukan apa yang dibutuhkannya. 'Rasa' seperti itu nanti berkembang, dan melahirkan 'seni kuliner' dan sebagainya. Kelak telinga kita membutuhkan juga sensasi kuatnya sendiri yang kemudian muncul berupa 'musik'. Bahkan, dalam seluruh pengaturan interaksi antar-manusia, daya pikat yang kuat menjadi penting, misalnya dalam ceramah seperti ini sebaiknya memakai siasat, entah dengan humor atau apalah, supaya menarik, supaya tak membuat kantuk. Dan segala siasat itu pula yang akhirnya disebut sebagai 'seni'. Contoh lain, di dalam berpolitik harus ada 'seni' retorika dan 'seni' bernegosiasi dan sebagainya. Itulah 'seni', yang dengan kata lain, adalah 'komunikasi persuasif yang memikat'. Dalam bermacam bidang dan bentuknya, ada 'seni' tersendiri. Ini perspektif lain atas 'seni', yang muncul dari bio-semiotik. Bahkan sekarang semakin trendy istilah 'Estetika' digunakan di wilayah biokimia dalam arti 'estetika kosmetik', yaitu segala macam operasi plastik demi kecantikan. Kemudian, dari wilayah *cultural studies* kita mengenal adanya “*cultural anaesthesia*”, maksudnya, akibat banjir imaji dan informasi maka indera kita jadi kebal, *baal*, terbius, seperti mengalami anestesia.

Yang penting dalam wacana kita adalah bahwa pada akhirnya, dunia estetik menjadi *multiple-aesthetics* dalam segala maknanya yang berragam dan kompleks. 'Multiple' sesuai dengan berragam kepekaan inderawi manusia yang berbeda-beda. Estetika di sini tidak mesti selalu tentang yang 'indah', melainkan berkaitan dengan bentuk-bentuk yang menyengat, yang menarik perhatian, yang menggedor atau pun mengganggu, apa pun itu. *Aesthetic*, juga menjadi multi sesuai dengan keragaman budaya –multikulturalitas. Sementara dalam tradisi wacana Barat sendiri konsep 'Estetika' malah berujung pada tendensi 'Anti-Eстетika'. Anti-estetik adalah kecenderungan posmodern, yang menolak kerangka-kerangka pikir modern. Misalnya, seniman sebagai 'individu jenius' ala pandangan modern, kini tak lagi banyak ditekankan. Seni sebagai 'potensi subversif' seperti yang biasa diharapkan dalam modernitas, kini juga memudar. Orang sepertinya makin sadar bahwa kini seni juga telah sangat dikooptasi oleh kapitalisme. Semua tendensi ini menjadi tendensi besar *anti-aesthetics*.

Yang berikut [Menunjuk bagan dari power point di layar?], dari jalur yang lain—jika tadi dari filsafat estetika dan dari fenomenologi—sekarang dari 'Teori Seni'. Teori seni tidak sepenuhnya tergantung pada filsafat, namun dalam kenyataannya sangat dipengaruhi oleh filsafat. Misalnya, kaum Stoa dan disiplin Retorika melahirkan teori seni era Renaisans. Itu tampak dalam tulisan Alberti, *Della Pittura*, yang sangat dipengaruhi oleh Cicero dan Stoa. Teori lain di masa itu berasal dari Massimilio Ficino, Piero della Francesca, lalu Leonardo da Vinci, dan Giorgio Vasari, yang dipengaruhi oleh Plato dan Plotinos. Kant jelas memengaruhi teori dari Clement Greenberg dan Duchamp di kemudian hari. Tetapi, yang saya maksud dengan teori seni yaitu pemahaman tentang seni dalam lingkup yang lebih terbatas dan lebih dekat dengan praksis para seniman; lebih mengenai teknis ketimbang estetika atau filsafat seni, meskipun tetap dipengaruhi, misalnya, entah oleh Immanuel Kant atau pun Hegel. Kita tahu misalnya bahwa, sejarawan seni E. H. Gombrich sangat melawan Hegel. Arthur Danto - yang sangat Hegelian- juga dipengaruhi Popper. Karl Marx memengaruhi pemikiran Walter Benjamin ataupun Peter Burger yang bicara banyak mengenai *avant-garde*. Sementara itu, Theodor Adorno, Marcuse, dan Wittgenstein memengaruhi Lyotard, Barthes, Eco, Badiou, atau Zizek. Yang lebih baru lagi ialah Strukturalisme dan Pos-Strukturalisme. Pada titik inilah, filsafat dapat dikatakan menjadi identik dengan teori seni sebagaimana pada Roland Barthes, Michel Foucault, Derrida, dan Deleuze, di mana filsafat seni dan teori seni saling bertumpang-tindih sehingga agak susah dibedakan. Dalam fenomenologi, sama halnya. Juga pada Ricoeur dan Alain Badiou. Badiou bahkan begitu eksplisit bicara tentang seni meskipun itu adalah filsafat juga.

Dari sudut lain, pengaruh ilmu empiris terhadap teori seni, di antaranya misalnya sosiologi memengaruhi teori seni Pierre Bourdieu, atau G. Dickie; sejarah memengaruhi Gombrich, Wolflin, dan Panofsky; psikologi memengaruhi Max Black, Zizek, dan Danah Zohar; teori *Cognitive Science* memengaruhi Mark Turner, Katya Mandoki, dan seterusnya. Yang menarik, sekarang ilmu empirik tidak lagi terpisah-pisah, melainkan multidisipliner, interdisipliner, dan itu melahirkan teori, terutama misalnya, pada para feminis. Kaum Feminis umumnya interdisipliner, bukan dari satu disiplin ilmu saja. Itu tampak misalnya pada Susan Sontag, Helen Cixous, Julia Kristeva, Baidrotti, dan Winckelmann.

Tapi, yang saya lupa katakan adalah, ada tiga jalur teori seni. Yang

pertama, yang dipengaruhi filsafat cenderung normatif-evaluatif: kapan suatu karya dianggap seni atau bukan seni. Itu dipengaruhi oleh filsafat. Yang kedua, yang dari ilmu empirik, cenderung deskriptif; tidak berfokus pada hakekat seni itu apa, melainkan bagaimana fakta seni dijelaskan saja, bukan dalam arti evaluatif-normatifnya. Dan yang ketiga, dari para seniman—yang susah untuk disebut normatif atau deskriptif—saya cenderung menyebutnya performatif. Dalam artian, misalnya, begini: “Pokoknya, menurutku seni lukis itu begini. Kalau mau, ikutilah saja.” Lantas ini menjadi mashab. Jadi, Braque, Picasso dan lain-lain yang karyanya 'terbelah-belah' itu, semua pengikutnya pasti disebut *cubist*. Itu performatif dalam arti bahwa Kubisme melahirkan label, melahirkan *action* tertentu, menciptakan gaya yang baru. Pada akhirnya, di sini filsafat seni berjarakan dengan teori seni.

Kalau kita lihat, dalam kenyataannya ada banyak seniman. Mereka umumnya tidak menulis langsung—kecuali orang seperti Leonardo da Vinci—melainkan para kritikus atau para kurator lah yang membantu menuliskannya. Bagaimanapun, kemudian itu menjadi mashab-mashab atau teori tertentu. Da Vinci, Giorgio Vasari, telah melahirkan teori Renaisans; Delacroix, Baudelaire, eksplisit menulis untuk teori Romantik; Monet, Renoir, Cezanne, dibantu oleh para kritikusnya, untuk Impresionisme; Van Gogh, Gauguin untuk Pos-Impresionisme; dan Picasso, Braque, juga sama; Kandinsky menulis teori khusus mengenai seni abstrak; dan lain-lain seterusnya. Ada juga Breton, ada Dali, Kaprow, dan Beuys. Namun, untuk abad ke-21, belum terasa ada mashab-mashab besar lagi —seolah semuanya sudah habis terkuras. Praktis, setelah *happening*, *performance art*, dan seni rupa instalasi, sepertinya tidak ada sesuatu lagi, karena semuanya *anything goes*, “suka-sukamu lah.”

Nah, sekarang, bagian terakhir dari pembicaraan saya adalah: Masalahnya apa? Pertama, masalah makna yang bergeser. Begini: Apa yang dianggap bermakna di dalam seni rupa itu berubah-ubah dan itu yang suka menyulitkan kita. Dalam era Yunani sampai Abad Pertengahan dan Renaisans makna bertumpu pada struktur sintaksisnya. Itu bisa bermacam-macam. Misalnya, perspektif berlapis pada Yunani; dimensi yang *flat* pada Abad Pertengahan; dan perspektif yang matematis geometris di era Renaisans, semua makna itu sangat erat berkait pada struktur sintaksisnya. Pada era Barok agak lain. Ia bergeser ke arah struktur semantik. Barok, Romantik, struktur semantiknya bisa bermacam-macam. Semantik makna pada Barok adalah kesan agung, energetik, enigmatik, dan *passionate*. Pada

Romantik, pergumulan dramatis, tragis dan atmosferik, itu struktur semantiknya, sedangkan sintaksisnya, terserah. Pada era modern, hal itu menjadi lain sama-sekali. Bukan sintaksis, oleh karena pergumulan para seniman lebih pada mediumnya. Medium yang dipersoalkan. Apa itu medium, melukis itu apa: harus selalu pakai kanvas? Atau bisa juga tumpah ke luar dari kanvas menjadi instalasi?; atau tak usah itu semua, tetapi gunakan saja tubuh tanpa medium apapun. Jadi jika awalnya medium dan 'form' dianggap penting di era modern, di abad 20 pada akhirnya yang penting adalah hakekat atau pengertian 'seni' itu sendiri. Tidak cukup bertanya "saya mau melukis apa", melainkan para seniman modern bergumul dengan persoalan "apa itu melukis", dan lantas masing-masing mereka merumuskan ulang 'seni lukis' itu pada dasarnya apa. Di era kontemporer hal itu makin bergeser dan agak lebih ke dalam lagi. Sebab, apa yang menjadi penting, seperti dikatakan Hegel—entah dia meramal atau apa, tapi itu relevan—adalah *idea*. Dan kita tahu, hal itu memuncak pada konseptualisme. Tetapi, saya kira, lepas dari itu pun sekarang yang dihargai orang adalah memang *idea* beserta daya kejutannya dan pewartannya. Itu yang menjadi penting.

Nah, pada titik itulah, yaitu karena karya dan perenungan seniman makin pelik dan sulit dijelaskan, dibutuhkan bantuan seorang jurubicara yang bernama 'kurator'. Kurator mesti menjelaskan makna ini atau itu. Terutama bila dari sudut awam karya seni itu tampak samasekali *gombal*. Karena itu, sang kurator menjadi penting sebab dia *bridging*, menjembatani karya dan khalayak apresiator. Dan menurut saya, dalam hal ini ada dua tendensi. Yang pertama, makna itu terkait pada relasi eksternal, dalam arti, orang bicara tentang apa estetika, aspek historis, atau signifikansi sosial dari sebuah karya. Semua itu adalah relasi eksternal: makna dalam kaitannya dengan hal-hal di luarnya, atau efeknya. Yang kedua, bisa juga kaitannya dengan relasi internal, interaksi antara seniman dan kurator, apresiator, pasar, dan institusi. Ini pun bisa menentukan kebermaknaan. Saya kira, karya Damien Hirst, misalnya, adalah produk pemaknaan internal dunia seni sendiri. Bagaimana bisa, kok ikan hiu [karya Damien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991)] tiba-tiba menyelonong ke galeri lalu jadi seni. Apa itu seni? Dan apa rujukannya? Ya, sudahlah, kalau itu sudah disepakati bersama, dan itu lalu menjadi obrolan-obrolan, disertai pewartan canggih, maka lantas karya itu menjadi mahal sekali. Itu contoh pemaknaan dari relasi internal dunia seni sendiri.

Masih ada kemungkinan yang lain yang belum saya tulis di situ. Pertama, bahwa karya seni bisa juga menjadi sangat *obscure*, dalam arti bahwa, itu sangat personal, sangat idiosinkratik dan biografis, yang dimengerti hanya oleh senimannya sendiri; itu dimulai oleh Joseph Beuys, pada waktu itu dengan *coyote-nya* dan segala macam. Siapa juga yang mengerti itu, karena karya itu berkaitan dengan riwayat pribadi dia saja *kok*. Seni, yang menjadi *highly personal*, sangat tertutup, itu juga kemudian membawa *meaning* di mana peran kurator dengan menjelaskan maksud karya itu menjembatani karya seni dengan masyarakat. Itu sebabnya dalam dunia seni kontemporer, kurator pada akhirnya menjadi sangat sentral karena *meaning* pada karya seni ini semakin tidak terjelaskan dan harus dibantu dirumuskan dalam interaksi bersama tadi. Yang kedua, sebenarnya sudah tersirat tadi, bahwa dalam kenyataannya, baik filsafat seni maupun teori seni dan ilmu empirik mengenai seni, adalah wilayah tumpang-tindih yang luarbiasa sehingga akhirnya seni dan kehidupan memang menjadi *overlap* hari-hari ini. Repotnya—seperti kemarin teman saya bilang—dunia seni itu sekarang bisa kita lihat sebagai era pos-profesional. Itu menarik, sebab artinya, banyak sekali seniman yang menjadi besar tidak lewat akademi, bukan seniman profesional, tapi dari disiplin antah berantah yang kita tidak tahu namun karyanya sangat menarik, bahkan lebih menarik dari karya para akademisi. Dulu, sebutannya untuk ini adalah kaum 'amatir'; tetapi sekarang ini seringkali justru amatir yang lebih canggih. Semalam saya mengobrol dengan seorang fotografer, katanya dunia fotografi sekarang lebih 'seram': yang akademis cuma beberapa gelintir dan tak jelas pula karyanya, sedangkan yang amatir dahsyat-dahsyat. Inilah era pos-profesional. Ini jelas problem.

Jadi, bersamaan dengan leburnya *fine art*, *high brow-low brow*, dan sebagainya, memang muncul banyak persoalan lain yang juga serius di situ. Misalnya ketika karya seni tidak lagi harus berupa artefak, itu pun menjadi problem: seni dalam rupa gerakan-gerakan sosial, misalnya, itu bagaimana melihatnya? Tentu itu bermakna, tetapi bagaimana menerangkannya atau menilainya? Persoalan lain, jika kita bedakan antara isi dan istilah, maka isi kata 'Estetika' dalam perkembangannya semakin menciut, bahkan akhirnya menyangkal diri menjadi 'anti-estetika' atau '*multiple estetika*'. Itu dari sudut isi, yang menjadi makin kabur. Sementara itu dari sudut kata atau istilah, ia justru berkembang biak: menjadi '*synaesthetic*' lah, jadi '*neuroaesthetic*', atau estetika kosmetik, dsb.dsb. Sepertinya justru terjadi—dalam istilahnya Oscar Wilde—'*pan-estetisme*', seakan segala hal berkaitan dengan estetika.

Terakhir, dari sudut pewacanaan, semua ini memang bisa tampak rumit sekali, *and yet*, di dunia praksis sering sekali ada kesan justru tidak peduli pada wacana. Situasinya seperti ketika di dunia seni sudah muncul aneka mashab baru, yang di pasar situasinya lain sekali: tetap saja karya-karya klasik, impresionis, ekspresionis, masih laku keras dan diasuransikan dengan sangat tinggi. Seolah tidak ada masalah di situ, semuanya baik-baik saja. Itu seperti dua dunia yang berbeda. Wacana boleh jungkir-balik, heboh sekali di mana-mana, sementara itu di dunia praktis-jualan semua seperti baik-baik saja. Kan urusan kolektor juga sering tak *nyambung* dengan wacana. Itu cuma transaksi saja. Sekian, terima kasih.

Moderator :

Rekan-rekan sekalian, pak Bambang [Sugiharto] sudah menguraikan dengan jelas namun di akhir uraian, itu diguncang lagi dengan pertanyaan-pertanyaan tentang akan dibawa ke mana sebenarnya pandangan-pandangan ini. Saya ingin sekali lagi mengingatkan bagaimana tadi Pembicara menjelaskan sejarah pemikiran mengenai seni dari mulai Filsafat Seni sampai Filsafat Estetika, kemudian bergeser dan berubah sampai akhirnya menjadi tumpangtindih sehingga kita sulit untuk menggenggam mana hal yang esensial pada seni, yaitu apakah Filsafat Seni, Estetika atau Teori Seni, dan bagaimana para seniman menyampaikan teori-teori seninya sendiri sekarang ini. Jika tadi Pembicara menyampaikan contoh-contoh teori seni yang muncul dari seniman-seniman di Barat, sementara itu, di Indonesia—yang legendaris—misalnya adalah “jiwa *kethok*” [Atau “jiwa tampak” (bahasa Jawa, *kethok*: tampak), adalah suatu konsep kerja seni rupa yang dicanangkan oleh S. Sudjojono sejak masa Persagi tahun 1939. Yaitu, bahwa setiap lukisan harus memperlihatkan segenap kepribadian yang khas dan individual dari sang senimannya] yang masih sering kita singgung dalam wacana-wacana seni rupa. Semua ini saya kira dapat menjadi bahan pertanyaan dalam sesi diskusi berikut ini. Waktu kita masih sangat luas. Saya harap, sesi pertama diskusi ada tiga penanya dulu.

A. Sudjud Dartanto :

Filsafat Bahasa menjadi perbincangan akhir-akhir ini. Juga dikatakan, bahwa semua kembali pada bahasa. Makna menurut cara pandang strukturalis adalah produk dari struktur, dan sekarang kita sampai pada era pos-strukturalis di mana wacana dan produk berada dalam kondisi-kondisi itu. Beberapa pertanyaan pak Bambang juga membuat

kita berpikir bahwa, setelah semuanya menjadi anti-esensial dan anti-teori, peluang-peluang apa saja yang masih kita punya, atau dalam kondisi seperti apa pergeseran filsafat seni terjadi sehingga sampai pada cara pandang yang demikian? Sebab, pada praktik konkretnya, terutama di wilayah pendidikan, penciptaan seni terus-menerus dilakukan, dan pengkajian seni juga terus-menerus aktif. Jika semuanya serba anti esensial, dan makna menjadi relatif karena tergantung pada konteks, sesungguhnya, paradigma seperti apa yang sedang terjadi dengan filsafat sekarang ini?

Rudi St. Dharma :

Betapapun berkurangnya peluang, di samping lemahnya para praktisi karena dikurung oleh wacana-wacana, ternyata, mereka tidak menjadi beku atau lantas tidak punya idea. Peluang tetap ada pada mereka, baik secara normatif maupun performatif. Memahami esensi adalah memahami realitas, yang di dalamnya, seni bukan lagi sebuah benda, bukan sifat, tapi hubungan konkretnya dengan kebenaran. Jadi, “Aku [seniman] tidak perlu baca, boleh-boleh saja”. Pertanyaan saya, konteks ruang untuk memahami peluang, itu di mana? Sama halnya bahwa, kerja kreatif seniman itu tidak bisa diukur sebab situasi dan kondisi dia tidak berada di jalur *networking* atau bukan di jalur *legitimator*. [Teori-teori] Barthes, Derrida dan lain-lain berjarak waktu terlalu jauh, sementara di zaman mereka para seniman bukan hanya satu-dua. Nah, statemen para pemikir itu berdasarkan fakta apa? Karena pengalaman personalkah, komunkalkah, atau terkait dengan relasi ekonomi-politik yang berbau ideologi?

I Gede Arya Sucitra :

Tentang teori-teori seni yang dipaparkan tadi, saya ingin tahu, bagaimana pemikiran mengenai estetika dapat menyandingkan oposisi wacana antara pemikiran Barat dengan pemikiran kita sendiri? Sebab, dari posisi tersebut perkembangan wacana-wacana estetika ini—seperti yang pak Bambang [Sugiharto] katakan—memiliki pemikiran tentang teori-teori seni yang nantinya akan melahirkan teori estetika kita sendiri yang dapat diletakkan di kancah luas berbagai pemikiran teoretis sebagaimana tadi sudah diuraikan. Tentang perkembangan seni rupa kontemporer kita, Pembicara menyatakan adanya *local genius* yang bisa kita kembangkan sebagai keunikan dalam estetika kita, sekaligus inilah teori yang kita miliki dibandingkan dengan semua mashab dari Barat. Saya berharap *local genius* itu bisa dimunculkan sehingga teori yang kita gunakan lebih membumi.

Bambang Sugiharto :

Pertanyaan Sudjud [Dartanto] dan pertanyaan terakhir [Arya Sucitra] berkaitan, yaitu soal *local genius*. Dalam hal ini, menurut saya, tulisan mengenai seni di Indonesia masih sporadis, masih kasuistik, hanya berdasarkan karya-karya tertentu tetapi tidak didorong ke level paradigmatis. Ketika Jim [Supangkat] dan kawan-kawan membuat GSRB (Gerakan Seni Rupa Baru), itu menarik kalau bisa diwacanakan, tetapi saya belum melihat hal itu menjadi sebuah gelombang besar, sebagai fenomena yang paradigmatis. Saya pernah merangsang Selasar Sunaryo [Galeri Alternatif di Bandung] agar dokumen-dokumen yang ada di situ bisa kita kelola, menjadi suatu wacana yang lebih *elaborated* yang memperlihatkan tendensi-tendensi ke arah itu. Saya percaya bahwa, ada prototipe-prototipe yang khas, baru dan brilian di dalam seni kita. Tapi observasi dan pewartannya masih kasuistik, belum menjadi gelombang besar untuk dapat diwacanakan ke tingkat filosofis, atau paradigmatis. Event Seminar ini adalah awal yang bagus untuk ke arah itu jika bisa diterbitkan sebagai buku, lantas menjadi matraantai wacana.

Memang sudah saatnya kita merumuskan, sekurang-kurangnya, fenomena macam apa yang tengah terjadi sekarang. Hanya dengan itu kita tahu apa yang unik dari kita. Apakah dengan kaburnya pewartaan kita, sekaligus dengan tendensi eksternal *anti-theory* lalu kita tidak bisa mengukur mutu suatu karya, misalnya, atau bagaimana sebetulnya kita mengukur mutu karya, saya kira, para kurator lah sebetulnya yang lebih tahu. Misalnya, dalam hal ekspresionisme, di satu sisi kita sudah punya ukuran, *benchmark* tertentu, namun di sisi lain itu tidak berarti bahwa lukisan ekspresionis harus selalu seperti karya-karya van Gogh atau Affandi. Seni kan selalu menuntut kebaruan. Dalam arti itu seni selalu mengkhianati dirinya sendiri juga. Bahkan Affandi sendiri di dalam karya-karyanya itu melahirkan kebaruan-kebaruan. Artinya, dalam jalur ekspresionisme yang sama sekali pun saya kira, harus ada peluang untuk munculnya hal-hal baru.

Tapi di sisi lain lagi, kalau kita bersikukuh menuntut kriteria, paling ya hanya dapat dilakukan melalui perbandingan: membandingkan kebaruan antar berbagai karya. Perbandingan itu dari sudut apa, itu terserah pada para kurator. Maksud saya, para kurator itu, tanpa berwacana panjang lebar, ketika mereka memilih, menyeleksi karya, tentunya dengan sendirinya juga bisa menjelaskan—silakan bertanya kepada mereka—apa kriteria penilaiannya, dan saya kira, itulah yang mesti diartikulasikan. Intinya, wacana akan menjadi bagus kalau tetap

berada dalam relasinya dengan karya-karya, dengan para senimannya yang konkrit; bukan sekadar berfilsafat saja, melainkan merumuskan fenomena-fenomena baru yang terus bermunculan dari para seniman. *Performance art*, misalnya, muncul di dunia Barat dengan Alan Kaprow dan seterusnya, tetapi di Jepang juga ada kelompok 'Gutai' yang khas sendiri, atau di Bandung ada *perengkel jahe*, *jeprut*,[*] misalnya. Fenomena-fenomena yang semacam itu mesti dirumuskan secara bagus, dan itulah yang perlu kita lakukan. Mungkin, berawal dari merumuskan, mengartikulasikan saja fenomena-fenomena itu ke tingkat yang agak spesifik, dengan mewadahi saja kecerdasan para seniman, lalu dari sana barulah digulirkan ke dalam kerangka yang lebih besar.

Dalam hal ini, jangan juga terlalu reaktif terhadap segala wacana yang sudah anti-anti itu, dengan yang *the end-the end* itu. Karena seniman akan terus berkarya tanpa peduli apakah menyangkut atau tidak menyangkut wacana itu. Itulah yang unik dalam dunia seni. Tidak menjadi beku. Akan tetapi, tidak juga lantas ekstrim: "Wah, lagi-lagi teori, apa itu! Tanpa itu, kita semua juga terus berkarya". Karena dunia seni itu dunia yang sudah terinstitusi sehingga, bagaimanapun juga, setiap karya seni tetap ada *judgement*-nya, entah apa pun ukurannya. Dengan kata lain, tidak pernah orang *men-judge* sebuah karya tanpa ukuran dan, bagaimanapun juga, suatu karya akan dinilai sebagai baru atau tidak baru, dianggap brilian atau tidak brilian, selalu di dalam konteks intertekstual tertentu, atau di dalam konteks wacana tertentu. Sardono W. Kusumo dalam tari, dan Rahayu Supanggah dalam musik, tidak begitu saja karya mereka disebut hebat kecuali karena kita membandingkannya dengan khasanah karya-karya sebelumnya. Sementara itu, proses kreatif itu sendiri memang akan tetap misterius, ya. Kenapa orang bisa melukis seperti itu, secara tertentu, itu selalu sulit sekali untuk dijelaskan. Tetapi, kalau kita melihat kreativitas dari sudut karyanya, dari sudut produknya, kita bisa menilai bahwa suatu karya dianggap hebat hanya kalau kita kaitkan dengan khasanah karya yang lain, dan dalam kerangka wacana tertentu. Saya kira Damien Hirst dengan [karya] ikan hiunya bisa menjadi contoh tentang itu. Dia dianggap berarti di dalam kerangka wacana tertentu, dalam kerangka tradisi tertentu. Jadi, dari sudut itu tidak pernah kreativitas itu hanya bisa dinilai dari sisi pribadi saja, melainkan berkaitan dengan banyak hal. Di situlah, wacana, teori, dan sebagainya itu, menjadi penting terutama di tingkat akademi seni.

Sementara itu, pertanyaan tentang tokoh-tokoh di atas yang mengklaim teori-teori seni itu dasarnya apa, setahu saya, selain

mereka terrelasikan dengan wacana sebelumnya, juga bisa berkaitan dengan pergaulan yang konkret dengan para seniman. Di dunia Barat para filsuf hampir selalu sangat dekat dengan para seniman. Mungkin mereka sebenarnya senasib? Sebab para seniman pun, sebenarnya, adalah pemikir (betapapun 'bodohnya' mereka karena mereka sering tidak mahir berbicara). Para seniman, entah bagaimana, sesungguhnya juga mahluk-nahluk pemikir yang cerdas. Sebenarnya, seniman dengan para filsuf itu satu kolam. Tidak diragukan lagi, orang seperti Roland Barthes dan lain-lainnya itu—termauk juga Hegel—bergaul dekat sekali dengan para seniman, terutama dengan para musikus, misalnya. Demikian juga sebaliknya, seniman di dunia Barat -dengan berbagai wacananya yang sudah tumbuh- umumnya dekat dengan para filsuf. Meskipun ada wacana tentang “seniman sudah mati” dalam cerita Barat, seniman akan baik-baik saja. Karena, masalahnya adalah perangsang—stimulus itu—selalu ada di sekelilingnya, itu yang juga penting untuk dilihat di Indonesia ini, dan itulah pula yang harus kita cari bersama.

Moderator :

Sedikit menambahkan, Pak, apa yang tersirat dari ketiga penanya tadi adalah soal kuasa dalam pemikiran dan konteks karya di dalam teori seni. Bagaimana, kiranya, masalah akreditasi dan teori-teori seni kita sendiri dapat kita munculkan agar bisa sejajar dan berkompetisi dengan teori-teori seni yang kita kenal di Barat?

Bambang Sugiharto :

Ya, di dalam dunia seni sekarang pewacanaan menjadi suatu *conditio sine qua non*, kondisi mutlak, yang tanpa itu, seni tidak bisa berjalan. Orang boleh sibuk berkesenian tetapi tanpa wacana itu tetap tidak akan berkembang. Namun, ada juga fenomena bahwa begitu banyak *circle* kecil sekarang—kalau mereka mampu mewacanakannya dengan gaya bergerilya, sebenarnya ya bisa berkembang sendiri. Atmosfer umum sekarang adalah pluralisme—ada atmosfer demokratisasi juga dalam wacana seni. Ada *mental disposition*, bahwa peradaban posmodern yang spesifik saat ini memang bisa menerima semua *circle* kecil itu. Kesannya carut-marut tapi sebetulnya ada keterbukaan yang longgar, yang dalam konteks itu lingkaran-lingkaran kecil itu bisa berjalan. Ada atmosfer pluralistik. Orang kini sadar sekali atas apa yang disebut sebagai 'multikultural', 'multikriteria', 'hibriditas', dan semacamnya, karenanya juga peka terhadap gerakan-gerakan alternatif. Segala bentuk *indie* sekarang ini tumbuh subur dan diterima saja. Atmosfer semacam ini kondusif bagi kelompok-kelompok kecil

tadi, asalkan mereka mampu melahirkan wacana yang spesifik juga. Dan itu akan menjadi tantangan yang sangat menarik.

Jadi, kelompok-kelompok yang 'tak terakreditasi' wajib mengartikulasikan diri agar momen saat ini menjadi momen penting. Saya kira, kekuasaan sekarang ini justru sedang cukup cair, yang dalam kata kunci untuk abad ini adalah 'fluid'. Dulu di era modern orang bisa menuding adanya konspirasi atau relasi seni dengan kekuasaan. Sekarang ini, apa konspirasinya? Betapa seorang *hacker* kecil saja bisa membobol kekuasaan besar, seperti pada kasus Wikileaks. Betapa ada seorang yang menari-nari di kamar sembari ber-*lipsynch* tiba-tiba bisa mengefek ke seluruh dunia. Siapapun sekarang ini lewat jejaring sosial, lewat media, bisa memengaruhi siapa pun dalam jangkauan amat luas. Ini situasi yang menarik, ketika kelompok yang terkecil pun bisa berefek menjadi gelombang besar. Tentu, itu gara-gara kehadiran media-media sosial yang luar-biasa sekarang ini. Jadi, dari sudut situasi, *power* atau kuasa itu sedang menjadi sangat cair. Polisentris. Pusatnya banyak sekali, tidak satu. Setiap *node*, atau simpul jejaring, (setiap titik dalam simpul jejaring) itu sekaligus bisa berpeluang sebagai 'kekuasaan' yang menentukan.

Deni Junaedi :

Setelah menceritakan sejarah [Filsafat Estetika dan Teori Seni] secara panjang lebar, Pembicara menyimpulkan bahwa, dari sudut isi, estetika itu menciut, bahkan menghilang; tetapi dari sudut istilah, estetika menjadi berkembang biak. Itu berbeda dengan pembacaan saya atas Sejarah Estetika sebagaimana tadi telah dibahas. Di dalam buku yang baru diterbitkan secara terbatas di ISI—tapi nantinya akan segera terbit secara luas—saya telah membuat judul [buku itu]: “Estetika: Jalinan Subyek, Obyek, dan Nilai”. Tentang sejarah seperti dari Kant, Hegel, dan lain sebagainya, saya tidak membuatnya saling menegasi meskipun kenyataannya memang seperti itu. Tetapi, semua itu saya petakan, dan saya tempatkan pada pembahasan-pembahasan tertentu mengenai estetika. Contohnya, secara garis-besarnya saya membagi estetika ke dalam tiga ranah, yaitu subyek estetis, obyek estetis, dan nilai estetis. Meskipun demikian, ketiga ranah itu masih dipilah-pilah lagi, misalnya, bahwa subyek itu bisa kreator dan bisa spektator; di dalam obyek, itu bisa yang kultural, bisa yang natural; dan di dalam nilai, itu bisa yang order, dan bisa yang *chaos*. Maka saya menempatkannya seperti ini: Ketika membicarakan Kant, dia muncul ketika membicarakan masalah *disinterested* tadi, tentang persoalan subyek estetis, khususnya, spektator namun bukan kreator. Atau

ketika membicarakan masalah Nietzsche, tentang *order* atau *chaos*, itu membicarakan soal nilai estetis. Perbedaan saya dengan [perspektif] Pembicara, yaitu bahwa pada saya estetika itu tidak menciut dan juga tidak menghilang, melainkan ada di tempat-tempat tertentu.

Willy Himawan :

Dari paparan tadi ada beberapa yang saya catat, misalnya, yang menarik yaitu dari Arya yang mempertanyaan tentang teori-teori oposisi. Saya sendiri memandang oposisi sebagai wacana *the others* untuk menggantikan istilah oposisi sebagai semacam gerakan 'subversif' dari kelompok-kelompok kecil. Lalu tentang Wittgenstein dengan *Language game*-nya, dalam konteks pemikiran Barat sekalipun, buat saya sangat mungkin untuk menjadi pemikiran yang lebih jauh yang kemudian bisa kita gunakan untuk membangun wacana pemikiran kita sendiri. Begitu banyak teori Barat yang sebetulnya bisa kita pinjam untuk menggali dan mendefinisikan wacana kita sendiri, tentang diri kita sejatinya. Seniman sekarang tidak hanya bergulat pada medan kekaryaannya saja tetapi juga dengan pemikiran, sebab dia sebenarnya adalah juga pemikir, periset, yang melakukan penelitian untuk karyanya. Namun, jarang sekali seniman di Indonesia dapat membangun idenya secara demikian, entah secara verbal atau melalui tulisan dan konsep tentang kekaryanya. Seperti sudah disinggung oleh Arya, bahwa hanya Sudjojono yang dengan konsep 'jiwa *kethok*'-nya tetap bertahan hingga berpuluh tahun karena Sudjojono mampu menstrukturisasikan konsep berkaryanya, sama seperti para seniman di Barat.

Wayan Kun Adyana :

Kaitan yang jelas antara tema besar tentang estetika yang kita usung dengan tema yang dibawakan oleh narasumber, saya bayangkan serupa kaitan antara politik nasional dengan estetika. Dari pemetaan oleh Pembicara tadi, di manakah lalu posisi narasi? Misalnya, seni rupa Bali tentunya akan termasuk pada narasi, di mana tidak mungkin di situ meniadakan kreator dari hasil kreasinya [terkait dengan ide *the death of the author*-nya Barthes dan kawan-kawan], dan juga tidak mungkin menghilangkan lingkungannya. Ketika kemudian pemetaan tersebut hanya mencapai suatu ide-ide anti-teori, anti-estetika, dan lain-lainnya itu, [ternyata] kita tidak menemukan jejak-jejak tetua kita: Sanento [Yuliman], [M.] Tabrani, dan lain-lain, di manakah posisi mereka [dalam konteks pemetaan itu]? Kita seperti hanya berada pada kebenaran kata-kata, sementara itu kita tidak menjadi bagian dari penguasa [teori-teori] tersebut. Seharusnya, kita bisa menyusun, sekaligus memetakan suatu paradigma estetika Nusantara.

Bambang Sugiharto :

Untuk Deni [Junaedi]—terimakasih atas kemungkinan pandangan estetika Anda—itulah, memang, tampang dari Hermeneutik: artinya dari sudut tertentu, dalam kaitan tertentu, saya melihatnya menjadi menciut, sementara Anda, karena melihat unsur-unsur itu sebagai *slot-slot* tersendiri, melihat itu semua masih relevan. Bisa saja. Ya, itulah Hermeneutik: makna sesuatu sangat tergantung dari sudut kita menafsirkannya.

Lalu kepada Willy [Himawan]. Ini mengingatkan saya pada apa yang selama ini saya yakini. Di dalam era interaksi yang, katakanlah, global sekarang ini, saya makin menyadari bahwa saya menemukan banyak hal yang khas diri saya atau yang khas Indonesia, misalnya, justru ketika saya berinteraksi dengan *the other*. Melalui liyan itulah saya menemukan siapa saya. Kita menyadari hal-hal tertentu yang kita anggap sepele ternyata bisa berharga, justru ketika kita berinteraksi dengan segala hal lain yang berbeda. Bagi saya, kita tidak selalu harus memandang wacana dari Barat sebagai wacana orang lain dan bukan wacana milik kita sendiri. Saya kira, kita melihatnya tidak selalu mesti terpisah atau oposisional seperti itu, melainkan bisa melihatnya secara relasional juga: melalui yang berbeda itu kita menyadari sesuatu yang kita punya. Contoh konkret yang sederhana, misalnya, jika kita tidak bergaul dengan orang lain, kita juga tidak tahu siapa diri kita yang sebenarnya. Melalui orang lain, bergaul dengan orang lain, berpikir dengan orang lain yang berbeda, saya menjadi tahu siapa diri dan pikiran saya. Itu kan sederhana sekali. Jadi, melalui yang lain, kita menemukan diri kita. Tak usah takut dengan segala 'liyan' itu.

Untuk masalah yang kedua, begini: Bagaimana pun, dunia seni adalah bagian dari dunia keilmuan. Dalam dunia sekolah, misalnya, meskipun kita tahu kita memiliki khasanah pengetahuan tentang wacana jejamuan dan lain-lain semacam itu dari ibu kita, dari tradisi kita di desa, dan kita tahu terdapat kecerdasan tertentu pada *mbok-mbok* jamu tentang pengobatan ini-itu, tetapi ketika kita di sekolah, kita belajar biologi yang resmi, dalam artian yang *mainstream*, yang kesannya seakan-akan sangat Barat, bukan jejamuan. Lalu dengan itu, misalnya, kita melanjutkan studi untuk menjadi dokter. Nah di fakultas kedokteran pun kita belajar ilmu kedokteran ilmiah yang juga *mainstream*. Baru belakangan kita belajar jejamuan dan semacamnya, kalau memang berminat. Saya kira, dalam realitas sekarang hal semacam itu adalah biasa dan wajar saja. Tidak perlu, tiba-tiba saat masuk SD kita belajar jejamuan juga. Yang menarik, tentu saja, adalah

bila kemudian terjadi interaksi yang berimbang antara kedua hal itu—sebagaimana di China—antara ilmu yang sifatnya internasional dengan ilmu yang lokal.

Dalam belajar musik, orang pun belajar musik klasik terlebih dulu - bukan untuk mengatakan musik klasik adalah yang terbaik. Setiap musik mempunyai kekhasannya sendiri, dengan ukuran spesifiknya sendiri-sendiri pula. Gamelan itu tidak bisa diukur dengan presisi nada ala musik klasik Barat. Akan tetapi, eksplorasi kemungkinan-kemungkinan musikal yang paling optimal, memang terdapat pada musik klasik. Saya mesti akui itu karena, betapa pewacanaan musik klasik telah mencapai tingkat kecanggihan yang saya kira luar-biasa sehingga tidak salah juga jika kita belajarnya dari situ, dan kemudian baru belajar aneka musik kita sendiri, yang unik dan lokal. Barulah di situ kita menyadari, betapa tonasi musik kita, misalnya [*Mencontohkan dengan senandung nada-nada menyerupai irama gamelan*], itu tidak akan pernah bisa dipastikan dengan “do re mi fa sol la si do”, yang Barat itu. Hal itu baru kita sadari karena kita telah belajar *saxophone*, belajar piano, dan sebagainya. Dari sanalah justru kita sadar akan keunikan sistem nada kita. Kita menemukan hal-hal yang spesifik di dalam diri kita justru melalui yang lain, yang liyan itu. Mengapa tema-tema di awal seminar ini mengesankan wacana internasional atau global, itu karena konteks kali ini memang sifatnya umum dulu, global, internasional. Baru di sesi-sesi berikutnya—bisa kita tanyakan itu pada Kiki [Rizki A. Zaelani]—direncanakan akan lebih spesifik, yaitu di Jogja, Bali, dan lain-lainnya.

Moderator :

Kemungkinan untuk memetakan estetika Nusantara itu seperti apa?

Bambang Sugiharto :

Tentang estetika Nusantara; jika Nusantara itu dibayangkan hanya ada satu paradigma saja, ya tidak bisa. Nusantara itu punya banyak kriteria berdasarkan dinamikanya masing-masing di setiap lokal, dan dengan demikian bisa ada banyak estetika. Dan biarkan saja begitu. Itulah apa yang kita sebut estetika ala Indonesia. Saya kira, yang penting adalah bagaimana kecenderungan-kecenderungan lokal itu mencapai *state of the art*-nya, baik pada segi teknis formalnya maupun pewartannya. Yang banyak dan berragam itulah Nusantara sehingga jangan dibayangkan hanya ada satu. Bahkan, bila itu pun sudah terartikulasikan—sebab seni bergerak terus—maka estetika pun harus bergerak terus. Estetika membantu mengartikulasikan seni mencapai

tingkat paradigmatis. Sementara itu, fenomena-fenomena seni akan terus bermunculan tanpa henti, idealnya sekaligus tanpa kehilangan akar sejarahnya yang khas. Begitulah, menurut saya, ke-Indonesia-an pun akan berubah dan bergerak terus.

Mochamad Fauzie :

Saya ingin menajamkan tentang progres pemikiran lokal, apakah itu searus atau paralel dengan progres pemikiran Barat. Beberapa teman yang aktif mengorganisir pameran, tetapi juga seniman, kritikus, pernah berkata pada saya bahwa di balik karpet perkembangan seni rupa sekarang ada gestur ke arah yang tidak sehat. Dulu, misalnya di Abad Pertengahan—terpaksa saya pakai paradigma Barat—gereja yang berkuasa, lalu raja. Seniman, konon, sempat bebas. Lalu pada masa Klasik hingga pascaklasik yang berkuasa adalah golongan borjuis.

Nah, hari ini, katanya, Indonesia dikuasai para cukong [seni]. Betullah, bahwa “*the death of the author*” sudah terjadi, juga *the death of the artist*, dan *the death of curator* barangkali juga sudah terjadi. Sekarang adalah *the rise of neocapital...* karena mereka [para cukong] punya galeri, punya museum, barangkali punya kurator yang dibayar bulanan dan juga seniman yang dibayar bulanan atau yang karyanya dibeli dengan cara *diijon* [dibayar panjar lebih dulu]. Maka kini ada istilah seniman sejati dan seniman *ijon* atau seniman palsu. Kartunis pun kena imbas. Kartunis yang bekerja di pers itu bukan kartunis, tapi karyawan. Kartunis betulan itu adalah yang *kleleran* di luar [menggelandang], yang langsung bersentuhan dengan realitas. [Mereka] yang *kleleran* di jalan, itulah yang merdeka, yang bukan berdiam saban hari di ruang ber-AC dan mengklaim diri dekat dengan realitas. Sekarang, era kartunis karyawan pun sudah lewat tampaknya. *The death of the...* karyawan! Jadi, bagaimana sikap kita supaya situasinya lebih adil. Tadi sudah disinggung bahwa inilah situasi mutakhir kita, bahwa seniman tidak lagi superior, melainkan harus berkelindan, berinteraksi dengan kurator, dengan kritikus, dan... dengan cukong. Bagaimana supaya situasi ini lebih adil sehingga yang naik ke permukaan, obyektif, memang lebih bermutu, dan bukan dimaui oleh cukong tertentu.

Menarik, tadi Professor Bambang [Sugiharto] menguraikan secara kronologis tentang Filsafat Estetika. Tapi, yang terjadi sekarang, orang menggunakan teori yang baru tadi pagi lahir untuk membaca situasi lampau. Pertanyaan saya: Sejauh apa kelarian pemikiran itu untuk membaca artefak atau entitas sejarah dalam *timeline* perkembangan

seni rupa kita. Sebenarnya, saya ini juga korban. Saya pakai teori poskolonial, teori kuasa Foucault untuk membaca Raden Saleh. Raden Saleh sering dianggap tidak punya resistensi terhadap Kolonialisme dan Romantisisme. Saya bantai itu dengan Michel Foucault, Edward Said, Gayatri Spivak, dan Julia Kristeva, tentang bahwa Raden Saleh tidak punya resistensi bahkan terhadap Romantisisme yang kadang berkelindan dengan Orientalisme menghinakan dunia Timur dengan nudismenya. Raden Saleh tidak satu pun lukisannya yang nudistis. Di situlah titik resistensi Raden Saleh terhadap Romantisisme yang muncul di akhir abad 18 sampai awal 1890, sejatinya dengan memakai munculnya nasionalisme! Bagaimana dengan kolonialisme? Tiada mungkin orang secendikia Raden Saleh tidak punya resistensi! Hanya, Jawa ketika itu sedang tidur karena dibodoh-bodohi... Apa bukti atau indikasi Raden Saleh tidak punya resistensi?! Jika beberapa lukisannya dibaca dengan teori semiotika dan didekati dengan teori poskolonial, dia telah menunjukkan perlawanan itu.

Moderator :

Itu juga bisa dibahas [lebih tepatnya] di sesi kedua nanti dengan Jim Supangkat.

M. Zico Albaiquni :

Seolah-olah, setelah kita melewati banyak hal di dalam peradaban, pada akhirnya, kita terus-menerus mengalami perubahan paradigma. Ada hal yang sangat menarik, yaitu adanya dua pilihan untuk mencampuri pemahaman akan Filsafat Seni dengan Nasionalisme yang kita butuhkan sebagaimana halnya [dulu] dengan 'jiwa kethok' [Sudjojono], apakah harus dimunculkan lagi? Apakah dengan itu kita harus melakukan negosiasi baru mengenai arti kata seni dan bagaimana pola pikir sehari-hari kita telah membentuk karya seni itu sendiri. Di sisi lain, mereka yang segenerasi saya lebih cepat dekat dengan pemikiran global, yang bukan semata-mata hanya karena berasal dari Barat, melainkan karena hal itu telah menjadi bagian dari diri saya yang sehari-harinya memakai sepatu Adidas, bercelana Levi's, yang kesemuanya itu sudah merupakan suatu identitas baru. Saya menganggap itu bukan soal Barat lagi karena saya telah memakai tafsir saya sendiri terhadap hal [Globalisasi] itu. Apakah pilihan itu merupakan pilihan yang bersifat oposisi biner atau menunjukkan suatu filsafat tertentu yang ketika di-zoom out, kita melihat kembali diri kita, dan apakah pengangkatan paradigma ini-itu di atas tadi bisa berkontribusi pada perkembangan wacana yang nyata-nyata kita butuhkan. Di sisi lain, ada nilai klasik yang harus kita cari terhadap

semua *knowledge* itu untuk menjadi jawaban atas pertanyaan soal akreditasi atau apa-apa yang tidak terlegitimasi.

Nano Warsono :

Bagi saya yang dari dunia pendidikan, ada persoalan materi ajar yang kita—atau kami—gunakan terutama soal Filsafat Seni dan Estetika sebab buku-buku [di Indonesia] mengenai tokoh dan sejarah seni tidak mengungkapkan pemikiran mereka selain hanya kronologis saja. Artinya, bukan tentang pergulatan para tokoh [seni] dalam menemukan cara-cara berkesenian atau cara mereka mengartikulasikan bahasa visual. Saya pikir, itu bukan hanya tanggungjawab pelaku bidang seni rupa tetapi juga pelaku di bidang filsafat untuk melakukan tinjauan yang lebih mendalam. Selain itu, tantangan di dunia pendidikan yang terkait dengan masalah pemahaman estetika yaitu asupan apa yang akan mendorong mereka [mahasiswa], baik untuk pengkajian atau pengkaryaan. Sebab, materi ajar untuk kuliah dasar kekaryaan belum tentu akan membahas filsafat [seni atau estetika], apalagi secara mendalam. Itulah yang jadi tantangan ketika kemudian pos-profesionalisme berhasil memunculkan para amatir yang lebih bisa intens belajar daripada yang di perguruan tinggi yang pengajarannya berdasarkan sistem paket atau hanya kurikulum pragmatis yang kurang menjangkau hal-hal mendasar maupun aktual.

Bambang Sugiharto :

Untuk Fauzie, saya kira, yang perlu diteliti adalah, sejauh mana pemikiran-pemikiran Sudarmaji [kritikus seni rupa lulusan ASRI], Sanento [Yuliman], misalnya, itu satu alur dengan pemikiran di Barat. Mereka pasti belajar dan dipengaruhi. Tetapi, sejauh mana terdapat hal-hal yang khas di dalam pemikiran-pemikiran mereka. Saya belum meneliti—meskipun tentu saya membaca, secara sporadik, tulisan-tulisan mereka—untuk menjawab pertanyaan bahwa sejauh mana mereka memiliki kekhasan atau bahkan menyimpang dari kerangka pemikiran Barat. Itu perlu dipikirkan dan diteliti lebih serius.

Tentang situasi yang tidak sehat hari ini—entah mesti diapakan, ya—namun, saya kira, salah satu yang mungkin adalah para kolektor, para *art dealer*, dan lain sebagainya juga dipasok pemahaman tentang situasi perkembangan wacana terakhir atau semacam itulah. Saya tidak tahu. Para kurator nanti lebih bisa bicara tentang sejauh mana hal itu dimungkinkan. Supaya cara mereka mengoleksi atau bahkan cara meng-*ijon*-nya juga berwawasan. Pertanyaan Fauzie tadi yang menarik adalah: Bisakah teori-teori baru atau yang baru muncul

[mutakhir] dipakai untuk menyoroti karya-karya dari masa lampau? Bisa, sejauh teori baru itu menawarkan sudut-sudut baru atau kemungkinan baru untuk memahami karya-karya dari abad mana pun. Contohnya misalnya adalah metode semiotik, yang bisa dikenakan pada karya Yunani sekali pun. Bukan soal baru dalam arti waktu tetapi teori-teori mutakhir ini memberi kita lensa baru untuk melihat yang tadinya terabaikan atau tak terlihat. Teori Deleuze, misalkan, bisa saja digunakan untuk menyoroti film-film jaman dulu. Itu sah saja. Itu merupakan hal yang menarik dari perkembangan-perkembangan wacana di dunia global saat ini, yang sebenarnya bukan hanya produk Barat. Ilmu-ilmu sendiri—saya harus meluruskan ini—sebenarnya adalah *world heritage* [warisan dunia]. Barat memang yang pada mulanya mengolah itu, tetapi sumbernya dari segala penjuru dunia, dan sesudah Barat pun, segala penjuru dunia juga ikut mengolahnya. Yang berikutnya, tentang apakah pewacanaan seni mesti selalu kita tarik ke wacana identitas keindonesiaan, dalam artian seperti nasionalisme yang politis itu, ataukah ada yang lainnya, sebab anak-anak sekarang dan yang akan menjadi generasi mendatang, itu identitasnya berbeda. Ini anak-anak global. Buat mereka, hibriditas itu memang sudah *nature*-nya. Mereka sudah hidup dengan hal-hal itu. Jadi, ekstremnya: Bukan tidak mungkin bahwa imbauan akan wacana sok lokal justru menjadi artifisial untuk mereka. Cobalah kita lihat kemungkinan ini. Saya hidup di era dimana keindonesiaan dan semacamnya masih sangat penting. Tetapi, saya mencoba membayangkan... bagaimana halnya dengan generasi anak-anak saya, seberapa penting ya label itu? Bahwa kelokalan mempunyai kekhasannya sendiri, *that's fine*. Namun, bagi mereka yang sudah selalu multikultur, multiperspektif, ya, label itu mungkin sudah tidak lagi sedemikian penting. Tidak bisa juga dipaksa-paksakan untuk menjadi Indonesia yang begitu steril. Dari sudut suku [etnisitas] saja mereka sudah kacau-balau. Jangan-jangan, malah ada sisi artifisial dalam memaksakan suatu keindonesiaan ala politik identitas seperti itu.

Tanggapan untuk pertanyaan terakhir, sebenarnya, itu dari wilayah spiritualitas yang berfokus pada *nowness*, yang juga lagi tren sekarang ini: bahwa, kendati segala hal penting, masa depan penting, tetapi yang lebih penting adalah hari ini. Dan itu riil. Untuk generasi yang hidup di masa kini, kekinian, *contemporaneity*, menjadi penting dan harus mendapat perhatian. Catatan penting dari saya: Apakah kita harus melihat kekinian secara oposisional ataukah secara relasional, itulah PR [pekerjaan rumah] buat saya dan kita. Untuk Warsono, saya kira, salah satu PR kita, jika kita hendak membangun wacana seni rupa

Indonesia, adalah dengan mendokumentasikan wawancara dengan para seniman sendiri, atau inspirasi dasarnya harus dari seniman. Lalu kita membetotnya ke arah yang lebih luas. Di dunia Barat, ketika seni kontemporer semakin sulit dilihat hanya dari satu paradigma, dan karenanya harus dari banyak paradigma, tulisan-tulisan atau omongan-omongan yang sepotong-sepotong dari para seniman dikumpulkan untuk kemudian disusun menjadi buku-buku tebal. Dan itu sangat inspiratif, omongan para seniman itu meskipun seringkali cuma pendek-pendek saja, bisa dahsyat dan menjadi wacana yang panjang.

Sementara tentang kurikulum bidang kajian atau penciptaan, bagaimanapun juga, dunia seni kita tidak pernah merupakan sesuatu yang terisolir. Dalam hal itu kita selalu akan berada dalam konteks besar itu juga. Dalam konteks besar—situasinya kini seperti yang sudah saya uraikan—dari sisi artefak, bentuknya bisa apa pun karena sekarang yang harus dilihat adalah idenya, 'daya sergap'-nya, sensasi-nya. Di dalam penciptaan, seniman harus bukan hanya mengeksplorasi seninya sendiri yang idiosinkratik, mereka harus 'piknik', bepergian melihat banyak karya yang berkembang pesat saat ini. Harus melihat atmosfer karya-karya yang sangat luas. Namun sayangnya ada tendensi ekstrim lainnya: bahwa para seniman kontemporer kita saat ini justru hanya melihat yang eksternal sebagai pemicu berkarya, dari pameran ini-itu di luar negeri, melihat tren-tren begini-begitu di sini dan di sana, lantas itu menjadi inspirasi, tanpa penggalian ke dalam diri sendiri. Tidak bisa begitu. Harus ada yang dari dalam, internal, juga, eksplorasi ke dalam. Detil kurikulumnya seperti apa, silakan.

St. Sunardi :

Saya sekadar ingin menanggapi. Setiap kali kita omong tentang pemikiran Barat, kita selalu merasa mengasingkan diri dengan Timur. Juga sebaliknya. Pada pengamatan saya, problemnya adalah, kita sedang mencari sesuatu karena kekosongan wacana estetika di Indonesia. Dari mana kita mulainya? Tidak ada yang tahu. Selalu meleset terus. *Keglegeken* [bahasa Jawa: tersedak-sedak]. Selalu tidak relevan, dan sia-sia. Coba saja, tentang [pemikiran seni rupa] Bandung mulai dari mana? Jogja mulai dari mana? Jakarta dari mana? Sebetulnya, ini—yang sedang mulai akan kita bicarakan—pernah dimulai, tapi celaknya, jaraknya terlalu jauh. Lihat saja tadi, dari seni rupa, misalnya dengan yang apa disebut '*jiwo khetok*', itu [berasal] dari periode ketika para pendahulu kita—Ki Hadjar [Dewantara] dan lain-lainnya—tidak lagi membedakan Barat dan Timur. Saya menduga, kita sekarang ini, jangan-jangan, terasing dari para pemikir Indonesia

sendiri karena tidak mampu memahami mereka. Alasannya, ketika mereka sudah mendalami pemikiran Barat sehingga telah menjadi translator yang ulung atas pemikiran-pemikiran Barat, hal itu maka membuat kita terlalu kecil untuk dapat memahami pemikiran para pendahulu kita. Itu pun hanya sampai pemikiran di tahun-tahun '50an, sedangkan tahun-tahun '60an ke sini praktis itu tidak hidup. Maka, menurut saya... kalau kita mau omong tentang pemikiran Barat sebaiknya kita tidak membuat jaring, begitu, sehingga bisa kita pakai untuk memulai lagi semua itu dari mana.

I Wayan Seriyoga Parta :

Pembahasan kita melalui diskusi yang begitu kompleksnya selama dua hari, ini harus saya akui, tidak akan dimengerti oleh kawan-kawan [seniman dan mahasiswa seni] saya [di daerah]. Mereka di sana masih jauh dari informasi tentang wacana-wacana semacam ini. Tapi bukan jurang penerimaan informasi itu yang akan saya bicarakan dan masalahkan. Saya meneliti dan memiliki perhatian, khususnya, terhadap seni rupa Bali. Dalam hal itu, saya sempat *keblinger* memakai metode kajian seni rupa karena tidak menemukan satu konteks yang pas untuk mencoba memahami kenyataan seni rupa kita. Saya contohkan, para seniman Bali, ternyata, menjalankan seni mereka—menurut pengamatan saya sebagai perantau—tanpa perlu artikulasi pemahaman. Artikulasi mereka, sesungguhnya, jelas terlihat secara visual pada karya-karya mereka, terlebih lagi, pada seniman-seniman alam di Bali yang belajar hanya kepada alam dan tidak secara akademik. Dalam perkembangan sejarah seni rupa Bali—itu sudah berlangsung sejak awal abad ke-20—apa yang dinamakan seni rupa Bali tradisional, itu oleh para pemain pasar [seni rupa] [dianggap] merupakan sebuah dinamika yang luar-biasa. Dilihat dari bentuknya, secara spesifik, itu sudah diungkapkan oleh saudara Kun [Wayan Kun Adyana] tetapi, jika kita lihat lebih dalam, semua itu sebenarnya terbangun dari dedikasi luar-biasa mereka pada seni. Betapa [I Gusti Nyoman] Lempad sebetulnya telah melakukan suatu dekonstruksi pada seni rupa wayang [Bali], tidak bisa saya katakan semata-mata pengaruh Barat, kalau bukan sebagai ungkapan polos seorang Lempad di awal abad itu saat ia berusia lebih 70 tahun tetap melakukan eksploarsi yang luar-biasa terhadap penggambaran wayang. Dari riset saya tentang wayang Bali, di dalam karya Lempad, semua [sosok] perempuan, terutama dari golongan klas menengah, dewi-dewi, pasti berpakaian yang sama; begitu juga tentang klas dewa, raja, dan klas bawah yang digambarkan samarata. Mungkin itu hanya kepolosan Lempad dalam merefleksikan wajah sosial zamannya. Tetapi saya

menduga lebih daripada hanya kepolosan saja. Di dalam penggambarannya, dia mencoba bermain-main dengan suatu pakem [standard], dan mencoba kemungkinan-kemungkinan yang lebih liar dibandingkan dengan para seniman Bali sekarang.

Yang kedua, dari pengalaman intens saya dengan kawan-kawan seniman di daerah, seringkali mereka mengatakan perkembangan seni rupa di Indonesia sekarang hanya berlingkungan di balik wacana-wacana posmo seperti pluralisme dan sebagainya. Sebenarnya, dalam kerja-kerja kuratorial, kami juga berupaya memaknai karya-karya teman-teman kami sendiri sambil mencoba mencari alat yang pas, yang setidaknya, bisa memunculkan dan memperluas makna agar bisa lebih diterima daripada sekadar melalui yang visual.

Rizki A. Zaelani :

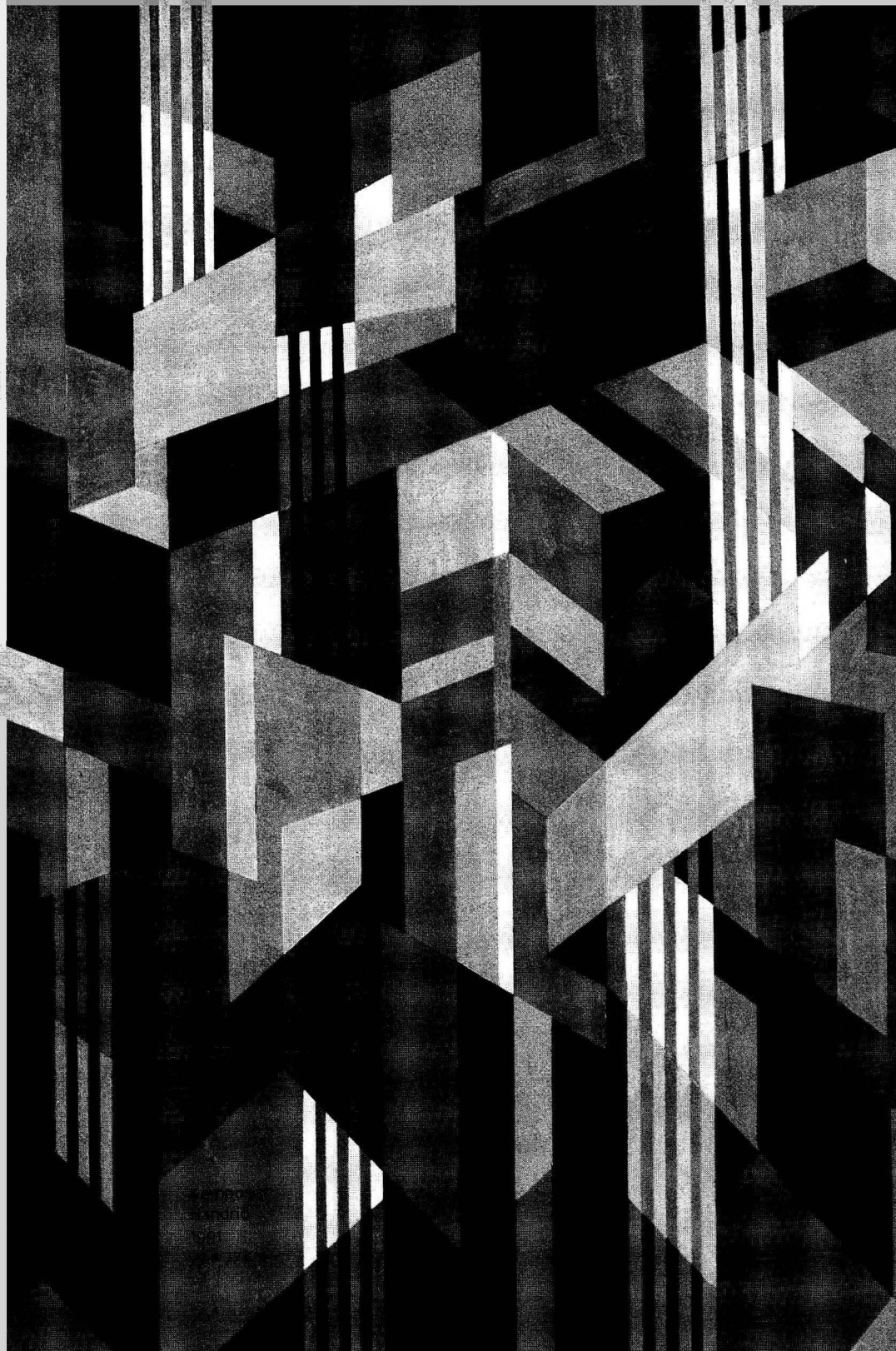
Saya Rizki [A.] Zaelani. Saya harus menjelaskan karena tadi pak Bambang [Sugiharto] memintanya. Terus-terang, saya adalah orang yang bertanggung-jawab mengenai judul Oposisi di seminar ini. Saya dan pak Andre [Tubagus Andre Sukmana, direktur Galeri Nasional] selama beberapa hari ini pergi bareng-bareng, tetapi kami tidak pernah mengobrolkan soal itu. Baru tadi pagi pak Andre datang ketemu saya dan tanya, “Oposisi ini maksudnya apa, Ki? Politik atau apa?” Sebenarnya, tadi saudara Fauzi memakai istilah lain yang mungkin sama, yaitu resistensi. Kalau saya yang omong, pastilah sudah dianggap resistensi itu apa, ya sama saja. Maksud saya dengan judul Oposisi dalam kerangka seminar oleh Galeri Nasional ini adalah pertama, kami dari Galeri Nasional—atau kita—akan membuat ini sebagai kegiatan berkala, bahkan mungkin dalam skala internasional. Tentu saja, seperti yang tadi pak Nardi [St. Sunardi] bilang, kita harus frustrasi bersama. Tetapi, ke depannya, kita akan menyusun sebuah oposisi pewacanaan untuk perkembangan pewacanaan itu sendiri. Tadi pak Bambang mengatakan, oposisi pewacanaan itu sekarang menjadi penting. Dan kita—setelah memahami apa Oposisi pewacanaan—akan bisa melihat ide oposisi tersebut terhadap perkembangan [seni] yang sekarang. Mengutip uraian pak Bambang, perspektifnya akan bersifat normatif dan deskriptif. Dan di bawahnya, masalah itu akan menjadi hal yang bisa dilihat sebagai oposisional atau relasional. *Escape*-nya adalah yang ketiga, yaitu performatif sebagaimana pada seniman, tentunya. Tetapi, pak Bambang mengatakan bahwa seniman juga oposisional, berarti ada nilai bersama. Jadi, seniman pun bersifat oposisional terhadap tradisi. Oposisional menurut saya adalah nilai yang hilang sekarang ini karena

yang normatif sudah ditinggalkan lantaran kuno, katanya. Sementara itu, yang deskriptif sangat banyak. Lalu, banyak orang lebih ingin yang relasional sajalah. Jadi, kita semua sekeluarga. Tapi, karena sama-sama terus, kita akhirnya tidak bisa membedakan juga sehingga frustrasi lagi. Maksud saya dengan Oposisi di sini adalah, kalau menggunakan istilah relasional atau multi-relasional, adakah konotasi 'oposisional' di situ. Sebenarnya, intinya adalah pada perbedaan. Dan dengan cara itulah perbedaan itu dikenali, dan itulah oposisi.

Bambang Sugiharto :

Untuk mas Nardi [St. Sunardi], terimakasih, memang begitu situasinya. Untuk Yoga [I Wayan Seriyoga Parta], saya cuma mencatat bahwa, situasi seni di Bali, sebenarnya, para seniman itu umumnya artikulatif meskipun tidak selalu verbal, melainkan visual. Tetapi di zaman ini, walaupun tidak senimannya, orang-orang di sekelilingnya, kurator, kritikus dan sebagainya, itu harus membantu memverbalisasikan. Taruhlah, misalnya, seniman-seniman tertentu, mereka tidak hanya bermain dengan *pakem* tetapi di situlah mereka sanggup memunculkan kebaruan tertentu sampai ke level dekonstruksi. Tetapi, hal itu baru bisa mengefek ke dunia pendidikan, sekali lagi, dengan diverbalisasi. Sebetulnya, banyak seniman Indonesia yang *briliant* tetapi semuanya akan hilang juga ketika tidak ada yang mewacanakannya menjadi gelombang besar. Mewacanakannya, itulah yang harus kita lakukan. Untuk Rizki [A. Zaelani], judul [Oposisi] itu memang politis, dan saya kira, kita harus melihat atau menemukan di mana perbedaan yang khas kita itu. Beda tidak harus oposisional. Oposisional kesannya menegasi. Kalau berbeda, itu ya berbeda saja, tetapi kita tetap bisa hibup secara bersama-sama. Kalau oposisional, saya hanya hidup kalau saya menyangkal Anda. Tapi, yang menjadi persoalan—dalam konteks kita—yaitu, seringkali kita tidak tahu apa yang khas yang menjadikan kita berbeda. Saya kira, itu yang bisa diwacanakan.

[*][Istilah ini berasal dari khasanah budaya Sunda yang diterapulkan oleh dan kepada para seniman kontemporer Bandung sejak tengah tahun 1980an, secara spesifik, untuk menyebut praktik-praktik *performance art* (seni rupa pertunjukan) mereka. Dalam bahasa Sunda, 'perengkel' berarti kelejat. Jadi, 'perengkel jahe', kurang lebih bermakna 'berkelejat bagai [bentuk] jahe' ketika gestur seujur tubuh penampil bergerak meliuk, mengejang, mengelejat, yang terkesan aneh dan tanpa maksud mimetik. Dari Ipit S. Dimiyati, "Jeprut: Perlawanan terhadap Hegemoni Kekuasaan", dalam *Jurnal Antropologi Indonesia* #75, 2004, Catatan kaki no. (9), h. 83, dengan perubahan arti kata 'perengkel' sebagai 'mengkerut' menjadi 'kelejat' yang menurut saya lebih tepat untuk membayangkan bentuk aksi dari seni rupa pertunjukan.]





Common Ground Seni Rupa Dunia

Pembicara: **Jim Supangkat**

Moderator: Soewarno Wisetrotomo

Moderator :

Teman-teman sekalian yang saya hormati, ini sesi yang tidak sederhana dan tidak ringan, dan tidak kurang estetik. Tetapi kita tahu narasumber yang sudah hadir disamping kanan saya, adalah pria yang selalu provokatif dan selalu subversif, bahkan pada dunianya sendiri dan banyak orang sehingga, saya kira, sayang kalau sesi ini tidak kita ikuti dengan saksama. Menurut pendapat saya, dari sesinya Profesor Bambang Sugiharto sampai ke pak Jim pada sesi yang kedua ini masih bersambungan dan, saya percaya, banyak persoalan nanti untuk kita diskusikan. Pak Jim Supangkat yang sudah hadir di depan kita akan menyampaikan makalah—yang sudah bisa Anda duga kekuatan provokasinya untuk “Masa Depan Oposisi bagi Perkembangan Seni Rupa Kini”.

Kalau teman-teman risau dengan tema seminar ini, bisa menggantinya dengan “Masa Depan Penyimbang bagi Perkembangan Seni Rupa Kini”—atau meminjam terminologi 'Senayan'— “Masa Depan Koalisi Hitam Putih”, boleh. Saya kira itu soal bagaimana kita menandai. Teman-teman sekalian, sebagian dari tata krama meskipun masih sangat terkenal, tapi saya ingin menyampaikan biodata singkat beliau. Bukan apa-apa, tetapi tidak terlalu banyak seorang pemikir, peneliti, kritikus, pengkaji, dan kurator yang memiliki latar belakang selengkap pak Jim. Anda bisa lihat melihat biodatanya di halaman 22 [Kumpulan Makalah Seminar Nasional Estetik #1—Galeri Nasional Indonesia 2014].

[Menguraikan biodata ringkas dan karir profesional Pembicara]

Pak Jim mengaku selalu subversif, selalu meragukan pemikiran-pemikirannya yang dirumuskannya sendiri setelah beberapa waktu. Saya tidak tahu, apakah *paper*-nya pada siang hari ini menjadi bagian dari keyakinan yang diragukannya lagi, itu yang akan kita perhatikan, dan mari kita ikuti. Kita mulai persis seperti yang tertera di belakang ini, dan kita akan mengakhirinya pada pukul 17.30.

Itu pengantar saya. Untuk sesi ini, sepenuhnya modusnya seperti apa, mau berdiri boleh, di panggung atas boleh, mau di belakang sana pun boleh, saya persilakan pak Jim [Supangkat] menyampaikan presentasinya.

Jim Supangkat:

Terima-kasih saudara Warno. Selamat siang, para hadirin yang saya muliakan. Saya mencoba, lebih baik saya membacakan karena waktu

kita cukup panjang. Karena kalau bicara begini [saya] suka melantur. Dan saya bukan pengajar yang baik. Saya akan membacakan ini—walaupun panjang—dengan beberapa tekanan. Sesudah itu, harapan saya, mungkin terjadi diskusi, dan pertanyaan-pertanyaan terhadap apa yang saya tuliskan. Tulisan saya kali ini intinya terfokus pada persoalan *common ground* seni rupa dunia. Walaupun nanti dari sini bisa melebar ke banyak hal, dan bahkan pada apa yang sudah disinggung juga oleh saudara Bambang Sugiharto. Saya mulai saja...

[membacakan makalah]

“Setelah seni rupa kontemporer berkembang selama 30 tahun, muncul pemikiran yang mencoba melihat seni rupa kontemporer sebagai seni rupa global. Upaya ini mengingatkan kita pada perkembangan di masa lalu di mana seni rupa modern diidentikan dengan seni rupa internasional. Konversi seni rupa kontemporer menjadi seni rupa global, seperti konversi seni rupa modern menjadi seni rupa internasional, punya konsekuensi. Persoalan yang muncul bukan lagi cuma persoalan perkembangan seni rupa. Predikat 'global' dan predikat 'internasional' pada kedua istilah ini tidak bisa menghindar dari pengertian bangsa-bangsa di dunia yang mempunyai kebudayaan yang berbeda-beda.

“Pada perkembangan di masa lalu terjadi kegagalan dalam membangun makna istilah 'seni rupa internasional'. Alasan modernisasi telah membuat seluruh dunia menjadi dunia modern yang homogen ternyata terlalu spekulatif untuk menunjang istilah '*international art*'. Keyakinan yang diturunkan dari alasan ini bahwa ada **common ground** pada kondisi homogen ini, pada kenyataannya, tidak cukup tangguh ketika harus menghadapi kritik bertubi-tubi pada tahun 1980an. Karena itu, keyakinan ini gugur dan secara umum tidak dipercaya lagi sekarang ini. Pertanyaan kita adalah: Akankah keyakinan tentang seni rupa global menghadapi masalah yang sama”—seperti masalah seni rupa internasional—?

Seni Rupa Global dan Globalisasi

“Dalam mempersoalkan *global art*, sejarawan seni rupa Hans Belting dengan segera membedakan *global art* dengan *international art*. Ia menunjuk kejadian yang sudah umum diketahui yaitu penetapan secara sepihak *historical understanding of art* yang berkembang di dunia Barat sebagai *common ground* seni rupa internasional. Masuk akal bila *international art* di masa lalu berkembang hanya di Eropa dan

Amerika Serikat. Melalui berbagai kritik pada tahun 1980an terungkap di luar Eropa, Amerika *common ground* ini menunjukkan hegemoni—hegemoni adalah dominasi yang tidak disadari dan karena itu diterima secara suka rela.

“Seni rupa global menurut Hans Belting tidak sama dengan seni rupa internasional karena membawa tanda-tanda globalisasi. Hans Belting menimbang *global art market* yang tumbuh sejak tahun 2000 dan tercermin pada penyelenggaraan *art fair* yang tersebar di seluruh bagian dunia. Gejala ini merupakan bagian dari globalisasi di bidang ekonomi yang memang terlihat nyata. Karya seni rupa kontemporer ternyata mendominasi transaksi yang terjadi di *global art market* dan membuat seni rupa kontemporer menjadi gejala global. Karena itu, menurut Hans Belting, seni rupa kontemporer bisa dilihat sebagai seni rupa global.

“Upaya menghubungkan *global art* dengan globalisasi itu masuk akal dan memang membuat argumentasi tentang *global art* menjadi lebih kuat dibandingkan argumentasi *international art*. Globalisasi bukan kenyataan yang muncul tanpa tanda-tanda. Awal globalisasi bisa ditandai, yaitu terjadinya berbagai peristiwa di dunia antara 1989-1991 yang ternyata menimbulkan perubahan besar pada perkembangan dunia. Kejadian-kejadian ini membawa dunia ke sesuatu kondisi baru yang memungkinkan globalisasi terjadi, mula-mula di bidang ekonomi.

“Pada tahun 1991 *World Economic Forum* (WEF) yang ke-20 di Davos, Swiss, sudah meramalkan akan terjadinya globalisasi ini. Ramalan ini bertumpu pada kejadian-kejadian yang membawa dunia ke perubahan yang sudah saya sebutkan tadi. Tanda utamanya adalah berakhirnya Perang Dingin pada 1991 yang ditandai kesepakatan *zero option* pada perundingan panjang untuk mengakhiri persaingan senjata nuklir.

“*World Economic Forum* (WEF) 1991 mengkaji juga kejadian lain. Pada akhir 1980an terjadi disintegrasi negara-negara Uni Soviet yang diramalkan WEF 1991 akan memunculkan demokratisasi dan perkembangan dunia bisnis di negara-negara sosialis di Eropa Timur. Terjadi juga perubahan politik di Tiongkok, dari penegakan komunisme yang secara radikal ke perkembangan ekonomi, yang menurut estimasi WEF 1991 akan membuat peran Asia menguat pada perekonomian dunia. Sementara itu, di Eropa malah terjadi integrasi dengan munculnya Uni Eropa yang diperkirakan WEF akan

memprakarsai perdagangan global secara terbuka.”—Perdagangan bebas tadi itu.

“Ketika itu WEF 1991 sudah menghubungkan globalisasi dengan terbentuknya kehidupan global yang tercermin pada kegiatan kesenian dan kebudayaan. Persoalan ini dibahas pada *World Art Forum*—bagian dari WEF—yang diselenggarakan di Venice, Italia. Pada *World Art Forum* ini muncul analisis yang meramalkan homogenisasi di sektor sosial dan budaya sebagai akibat globalisasi.”—Masuk akal, membayangkan globalisasi, membayangkan sebuah internasional tadi dan di sana terjadi homogenisasi.

“Analisis ini”—khususnya—“dikemukakan oleh Peter Schwartz, Presiden *Global Business Network* yang mengkaji hubungan antara perkembangan jaringan komunikasi dengan perkembangan generasi muda di seluruh dunia.

“Peter Schwartz mengemukakan, bahwa, dalam waktu satu dekade globalisasi akan membuat jaringan komunikasi meluas ke seluruh dunia. Jaringan komunikasi yang mendunia ini membentuk *global youth culture*. Selain karena terjalannya komunikasi dunia, *global youth culture* terbentuk juga karena berkembangnya kondisi damai dan rasa aman akibat hilangnya ancaman perang nuklir dan kerusakan lingkungan.

“Kendati arus informasi masih mengalir dari dunia Barat ke seluruh dunia, *global youth culture* ini, menurut Peter Schwartz, tidak bisa lagi dikaji berdasarkan dikhotomi”—ini istilah dari Peter Schwartz—“Barat-Timur, atau Utara-Selatan. Akan terjadi penyusutan jumlah kaum muda di Utara-Barat bersama menurunnya pertambahan penduduk.”—Di Eropa, pertambahan penduduk sudah 0%; antara angka kematian dan angka kelahiran, sama tingkatnya—“Sementara itu, di Timur-Selatan, pertumbuhan generasi muda akan mencapai 2 milyar pada tahun 2000. Jumlah ini akan membuat generasi muda di Timur-Selatan punya peran dalam mewarnai *global youth culture* di dunia. Schwartz melihat perkembangan *global youth culture* ini merupakan tantangan dunia. Kalau negara-negara di Selatan-Timur tidak bisa membangun kondisi yang selaras dengan perkembangan global dampak globalisasi akan memunculkan migrasi besar-besaran kaum muda dari Selatan-Timur ke Utara-Barat.

“Sementara itu di WEF sendiri, di Davos, muncul analisis yang melihat

tanda-tanda yang berlawanan dengan tanda-tanda homogenisasi itu. Padma Desai, ekonom terkemuka dari Columbia University mengemukakan, berakhirnya Perang Dingin akan membuat politik tidak lagi menjadi penanda diri sesuatu bangsa dalam forum dunia. Sama halnya dengan ekonomi, di mana semua negara akan larut ke berbagai perjanjian internasional. Dalam kondisi seperti ini, budaya akan menjadi pertahanan terakhir untuk menunjukkan perbedaan dan identitas lokal dalam *international affairs*. Padma Desai meramalkan—pada tahun 1991—“globalisasi akan membuat identitas budaya dan fundamentalisme agama akan tampil sebagai isu-isu global.

“Pandangan tentang keragaman yang hampir senada dikemukakan juga oleh penyair Vaclav Havel, Presiden Republik Federal Cekoslovakia dan Slovakia yang bisa dilihat mewakili Dunia Kedua (Blok Uni Soviet yang baru saja bubar) dan Dunia Ketiga (negara-negara Non-Blok). Vaclav Havel tidak hanya mempersoalkan keragaman seperti Padma Desai. Ia memasalahkan, bagaimana keragaman ini seharusnya menghadapi perkembangan dunia. Ia menyerukan agar politisi dan para pemikir di Selatan menggunakan **pikiran dan pemahaman sendiri** dalam menafsirkan '**apakah dunia**'. Vaclav Havel mengingatkan agar para politisi dan pemikir tidak mengandalkan representasi *scientific* tentang dunia dan interpretasi objektif yang biasanya digunakan untuk mengidentifikasi dunia.

“Sekarang kita bisa melihat bahwa sebagian besar ramalan yang muncul di WEF 1991 memang menjadi kenyataan. Globalisasi terjadi sejak 1990 khususnya di bidang ekonomi. Ramalan Peter Schwartz juga tepat. Perkembangan media komunikasi telah memunculkan revolusi komunikasi dan membentuk jaringan sosial media bersifat global dan memang melahirkan *global youth culture* yang membawa tanda-tanda homogenisasi dunia. Dalam analisis, keseragaman ini berpangkal pada **contemporaneity**.”—Tadi sudah disebutkan juga oleh pak Bambang [Sugiharto], yang terjemahannya adalah—“*being current and being at the same time*”—menunjukkan—“**kekinian** dan **kesezamanan**. Ramalan Schwartz yang tidak terjadi adalah kekhawatiran migrasi besar-besaran kaum muda dari Selatan-Timur ke Utara-Barat. Globalisasi ternyata bisa memajukan negara-negara Selatan-Timur untuk memunculkan kota-kota metropolitan yang menjadi rumah bagi *global youth culture*.

“Kebenaran ramalan Peter Schwartz menampilkan sebuah kebetulan menakjubkan, yaitu bertemunya istilah '*contemporary art*' dan

'contemporaneity'. Sejak 2000 terlihat tanda-tanda menguatnya *global youth culture* pada perkembangan seni rupa kontemporer. Berbagai kesamaan pada karya-karya para perupa muda di berbagai bagian dunia mengukuhkan gejala *contemporaneity* ini. Karya-karya seni rupa kontemporer ini menarik minat generasi muda dan membuat pengunjung museum dan pameran dari generasi ini meningkat.

“Kebetulan menakjubkan itu menguatkan analisis yang melihat seni rupa kontemporer akan memunculkan *platform* baru dan membuat seni rupa kontemporer bisa dilihat sebagai seni rupa global. Akan tetapi, kemungkinan ini masih menyisakan pertanyaan,—tentunya—“apakah *global youth culture* memang membawa tanda-tanda permanen untuk menjadi *global culture* yang bisa dilihat sebagai dasar *global art*, atau, merupakan gejala temporer, khususnya bila dikaitkan dengan fenomena kekinian (*being current*) yang tentunya terus berubah.”—Kekinianan kan tidak mungkin tetap.

“Analisis tentang homogenisasi itu masih harus berhadapan juga dengan analisis lain, karena bukan hanya ramalan Peter Schwartz yang menjadi kenyataan. Ramalan Padma Desai menunjukkan pula kebenarannya. Fundamentalisme agama memang menjadi isu global”—itu kita ketahui—“dan mendesak dunia untuk lebih memahami misalnya, sejarah dan dunia Islam.

Sampai sekarang—“Belum terdengar isu yang mempersoalkan identitas budaya dalam *international affairs*. “—Isu internasional ini di forum ini sudah beberapa kali diadakan—“Namun bila *global culture* dipersoalkan dalam rangka mengidentifikasi *global art*, persoalan identitas budaya bisa dipastikan akan muncul ke permukaan seperti ramalan Padma Desai. Dilontarkan khususnya oleh negara-negara Asia yang kedudukannya menguat pada *global art world*. Hampir pasti, identitas budaya yang diangkat pada persoalan identitas ini adalah **budaya etnik**. Inilah pemahaman yang paling umum. Bukan hanya di negara-negara Timur-Selatan—meminjam istilah Peter Schwartz. Di Utara-Barat masih dominan juga pandangan yang melihat budaya etnik seharusnya diamati untuk mengidentifikasi praktik kesenian di Timur-Selatan. Tidak terkecuali *art making* yang di sisi lain—dalam sebuah pemahaman yang ambigu—karena diakui bertumpu pada *art in Western sense*.

“Merupakan kebalikan dari analisis optimistis yang melihat seni rupa kontemporer akan menjadi *global art*, upaya mengidentifikasi *global*

art dengan mendiskusikan budaya-budaya etnik bisa dipastikan akan mengalami kemacetan. Di sini pencarian *common ground* menjadi kemustahilan. Gejala ini tercermin pada masalah dikhotomi Barat-Timur yang sampai kini tidak memunculkan kesimpulan jelas. Pemikiran paling mutakhir tentang masalah ini adalah penyusunan teori *inter-cultural aesthetics*. Upaya ini ternyata mengundang perdebatan yang menunjukkan sulitnya mencapai kesepakatan dan diskusi ini kembali macet.

“Menghadapi kedua analisis yang berada pada posisi berlawanan itu,”—Ya, tadi itu yang lebih percaya pada homogenisasi; yang lain percaya pada akan munculnya heterogenisasi, dan ada pendapat yang berada di tengahnya, yang pada waktu itu dikemukakan oleh Vaclav Havel—“Seperti Padma Desai ia percaya bahwa keragaman akan memunculkan masalah identitas pada *international affairs*. Namun Vaclav Havel cenderung menganjurkan para pemikir di Selatan untuk membangun **persepsi sendiri tentang 'dunia'** dan bukan **persepsi tentang diri sendiri**”—yang mencari identitas budaya—“dalam menghadapi *international affairs*.

“Anjurannya agar upaya itu tidak terperangkap pada **representasi scientific** dan **interpretasi objektif**, sepenuhnya benar. Sampai sekarang kedua pendekatan ini merupakan pangkal hegemoni karena menguasai **mitos** tentang **kebenaran**. Dominasi ini membuat pemikiran di Selatan tidak punya keberanian membangun representasi realitas di lingkungannya dalam konteks perkembangan dunia karena tidak [ada atau] kurangnya penelitan dan pengkajian yang menyodorkan data. Kenyataan ini yang membuat semua pemahaman tentang 'dunia' menjadi tidak pernah utuh, tidak pernah lengkap dan tidak pernah *correct* karena realitas di Selatan-Timur yang tidak diketahui tidak pernah dipertimbangkan.

Seni Rupa Kontemporer dan Sejarahnya

“Kendati tidak eksplisit, pada pemikiran yang melihat seni rupa kontemporer adalah seni rupa global, ada kesadaran tentang perlunya menunjuk sesuatu *common ground*. Dari kesadaran ini muncul pemikiran yang memutuskan secara radikal *contemporary art*”—yang sekarang berkembang—“dari sejarahnya. Pemutusan ini ditujukan khususnya pada perkembangan seni rupa di dunia Barat (khususnya di Eropa dan Amerika). Di sini seni rupa kontemporer tidak lagi didasari *historical understanding of art* yang berkembang di dunia Barat. Tujuannya adalah membangun **perimbangan global** karena pemikiran

ini yakin bahwa *historical understanding of art* ini tidak sepenuhnya dipahami di luar dunia Barat. Dengan demikian seni rupa kontemporer di dunia Barat dan di luar dunia Barat berada pada posisi yang sama: yang satu memutuskan hubungannya dengan sejarahnya, yang lain 'tidak kenal sejarah'. Inilah, secara tidak langsung,—mereka coba sodorkan—“sebagai *common ground* dari seni rupa global.

“**Di satu sisi**, pemutusan hubungan dengan sejarahnya itu bukan teori tapi kejadian sebenarnya. Terjadi melalui pertentangan terhadap dominasi modernisme yang mengutamakan pemikiran rasional dan ilmu pengetahuan. Gejala awalnya muncul di kalangan masyarakat pada tahun 1960an (di antaranya menentang Perang Vietnam di Amerika Serikat). Tanda-tanda ini menjadi serius ketika pemikiran *Frankfurt School* yang pada awal Abad ke-20 sudah mengembangkan *cultural criticism* untuk menentang pemikiran rasional, dihidupkan dan dimunculkan kembali ke permukaan.

“Pemberontakan itu menjadi gerakan masyarakat ketika pemikiran Antonio Gramsci tentang hegemoni meluas dan pandangan Theodore Roszak tentang *the making of a counter culture* (dikemukakan pada tahun 1968) menjadi dasar pemberontakan masyarakat. Perlawanan ini mengangkat anjuran Michel Foucault, tentang menghimpun semua kekuatan masyarakat untuk melawan semua pemahaman dominan dalam kehidupan. Bertumpu pada arus perlawanan ini, *kitch*, *pop culture*, *sub-culture*, dan, *life style* yang muncul dari konsumerisme (tampil pada karya-karya *pop* pada 1960an di Amerika) dirayakan sebagai seni rupa yang membawa tanda-tanda resistensi masyarakat—terhadap otoritas. Saya kira, kita semua ketahui—“Inilah awal kemunculan seni rupa kontemporer.

“**Di sisi lain**, pemikiran tentang pemutusan hubungan”—seni rupa kontemporer—“dengan sejarahnya itu menunjukkan kesadaran bahwa *art making* yang sudah meluas dan dipraktekkan di seluruh dunia ternyata tidak sesungguhnya dipahami di luar dunia Barat karena sejarahnya tidak dikenal.”—Ini persepsi mereka, saya kira, kita harus membenarkan. Akhirnya mereka lalu sadar juga soal itu. —Sebenarnya, ini sebuah kenyataan yang menakjubkan. Bagaimana mungkin, dalam kondisi seperti ini seni rupa yang disebut-sebut 'seni rupa dunia' bisa berkembang—paling tidak sejak awal Abad ke-20—“—perkembangan ini bisa disebutkan—“tanpa *common ground*. Ini pertanyaan yang menggantung. Pemutusan hubungan seni rupa kontemporer dengan sejarahnya akan membuat pertanyaan yang

masih harus dijawab ini menjadi tidak akan pernah dijawab.

“Pemutusan hubungan dengan sejarah itu akan menghadapi risiko lain, yaitu pencarian *common ground*”—tentang seni rupa dunia—“akan dimulai dari kekosongan. Pencarian menjadi terbuka bagi kemungkinan apa pun. Menimbang pandangan Padma Desai, kekosongan ini sangat mungkin akan mengundang pemikiran yang memersoalkan identitas budaya yang dikaitkan dengan kebudayaan-kebudayaan etnik. Seperti sudah saya kemukakan, pendekatan ini tidak punya peluang besar dalam pencarian *common ground* seni rupa dunia.”

Saya mencoba memulai sebuah analisis.

“Dalam *contemporary art discourses*, tanda yang bisa menunjukkan gejala putusnya hubungan seni rupa kontemporer dengan sejarahnya adalah pernyataan Arthur Danto, ‘*the end of art*’ yang dikemukakan pada tahun 1981. Pernyataan ini seringkali dipahami sebagai berakhirnya makna dan pemaknaan karya dari tujuan-tujuan filosofis”—(*philosophical aims*)—“karena makna dan pemaknaan karya seni rupa tidak bisa dibatasi. Pemahaman ini saya kira tidak sepenuhnya benar.

“Pada sebuah simposium di Milwaukee, Amerika Serikat pada 2006, filosof yang meninggal pada tahun lalu, 2013 lalu”—Danto meninggal tahun lalu—“itu mengemukakan (dalam sebuah *paper presentasi*) bahwa, pemikirannya tentang *the end of art* sebenarnya sudah muncul pada tahun 1960an dan lahir bersama pemikirannya tentang *art world*. Dengan mengemukakan latar-belakang ini Danto menunjukkan bahwa pernyataan ‘*the end of art*’ tidak bisa dilepaskan dari pergolakan masyarakat pada tahun 1960an.

“Ia mengemukakan, ketika itu ia melihat berbagai tanda-tanda perubahan di *art world*, bukan di dunia pemikiran seni.”—Jadi, di sini tadi yang disebutkan pak Bambang, pada tahun ‘60an para seniman berperan besar untuk memunculkan perubahan, bukan pemikir seni, dan itu yang dilihat oleh Danto.—“Ia mengamati, khususnya, kontroversi tentang karya Andy Warhol *The Brillo Box* (1964)”—saya kira, ini sudah sering dibahas—“yang merupakan tumpukan replika kotak sabun merk Brillo, yang tidak bisa dibedakan dari kotak sabun Brillo yang sebenarnya. Pertanyaan—dalam kontroversi itu, tentu saja, kita juga sudah sering dengar, mempertanyakan karya itu sebagai, ‘Apakah ini karya seni?’

Dibayangi oleh pemberontakan—“Pertanyaan itu memancing Danto dan ia membalik pertanyaan ini menjadi: 'Apa yang membuat sesuatu objek bisa disebut karya seni. Danto mengemukakan bahwa, pertanyaan ini berkaitan dengan ontologi (*study of reality*)’”—Orang mencoba melihat realitas—“bukan berdasarkan pemikiran seni. Danto seperti menghadapi sesuatu gejala realitas yang tidak ada konsepnya. —Seperti orang primitif ketika melihat gledek, dia tidak punya data-data apa pun, dia mencoba mengidentifikasi, [ini] apa? Ucapan ini aneh buat Danto karena konsep seni itu sudah begitu banyaknya. Ia mengadopsi itu sebagai gejala dalam realitas.— “Pangkalnya karena ia menolak semua konsep tentang realitas ini. Danto mencurigai teori-teori seni dan kebenarannya dalam mengukuhkan sesuatu karya bisa disebut karya seni.”—Kritiknya cukup tajam, ketika dia mengritik Langer [Susan K. Langer] dan sebagainya, mereka dibilang 'orang-orang ini sebenarnya bicara sejarah, kadar filosofisnya kurang sekali', dan karena itu dia menolak.

“Karena itu dengan sikap sinis ia menyatakan bahwa karya *The Brillo Box* bisa saja disebut karya seni. Ia menyatakan juga bahwa karya dalam bentuk apa pun bisa dianggap karya seni asal ada teori yang mengukuhkannya.”—Saya minta perhatian, bahwa statemen ini seringkali dianggap asas di kita; kita bisa melihat urutan ini. Semua urutan yang saya kemukakan, bahwa Danto dalam kondisi sinis, dalam kondisi berontak, membuat pernyataan-pernyataan. Dan pernyataan-pernyataan harus kita sikapi kritis. Jadi—“Sinisme ini mendasari pernyataannya, 'the end of art'. Di simposium di Milwaukee, Danto mengemukakan bahwa pernyataan *the end of art* itu harus dibaca bersama dengan *the end of knowledge, the end of action, the end of history, dan, the end of religion.*”—Jadi, kalau misalnya mau disebutkan, saudara Sunardi tadi, kita harus bayangkan Danto di masa-masa itu frustrasi dalam kondisi digebyar-uyah yang segala macam itu dihajar, pernyataan 'the end of art' itu keluar dari kondisi itu. Jadi, kita tidak bisa memercayai orang lagi gundah itu yang lalu membuat statemen dan itu kita gunakan sebagai asas. Maka kita bisa melihat—“[Latar belakang] Pernyataan *the end of art* itu membangun gambaran tentang pemutusan hubungan seni rupa kontemporer dengan sejarahnya. Latar belakang ini menunjukkan bahwa *the end of art* bukan sesuatu pemikiran seni yang bisa dijadikan dasar kemunculan sesuatu *platform* baru. Pernyataan ini mencerminkan pemberontakan 1960an menentang semua konsep dominan dan bukan teori yang bisa dipertimbangkan sebagai *raison de'etre* pada sesuatu *art making* post-sejarah.”

Jadi, di Milwaukee, dalam seminar yang dilakukan tahun 2006, 25 tahun sesudah dia menyatakan 'the end of art', Danto mulai mencoba memperbaiki kesalahan. Kalau Anda lihat di Youtube wawancara orang-orang pada Danto, itu kelihatan sekali kalau dia ditanya, [jawabnya]: 'Saya tidak omong tentang kematian art, tidak omong itu. 'The end of art' itu bukan dari saya'. Ia mencoba menyangkal sebab semua orang bertanya, "Kamu bicara 'the end of art' sekarang kok ['art'] masih hidup?' Sebetulnya, konyol pertanyaan itu, tetapi ia cerdas sekali. Dalam buku *After the End of Art* kelihatan sekali bingung Danto. Dia mengkaji kembali sejarah sambil menjelekkkan. Dia kelihatan bingung sekali; dia mau menunjukkan bahwa, 'The end of art' itu kalian salah menerimanya,' itu kebingungan Danto. Itu yang saya maksudkan bahwa 'the end of art' yang sering populer sekali pada waktu itu, tidak bisa kita gunakan sebagai sebuah dasar, dasar konsep. Dan sebetulnya, juga sikap saya melihat perkembangan seni rupa kontemporer, di tahun 1960an seni rupa kontemporer itu lahir dari pemberontakan. Dan kalau kita lihat sampai sekarang, perkembangan seni rupa kontemporer sangat diwarnai oleh pemberontakan-pemberontakan ini. Sikap kritik saya: Ini kan sudah 30 tahun *contemporary art* itu, pemberontakan itu kan seperti anak muda; ini dewasanya kapan? Puber terus itu sampai 30 tahun dan berontaaak terus begitu. Itu yang kemudian banyak orang mulai meninjau apa sebetulnya perkembangan selanjutnya. Dan saya kira, pemikiran tentang *global art* itu mencoba mencari dasar lain. Saya teruskan...

Perspektif Abad ke 19

"Masih dalam paper presentasinya di simposium di Milwaukee Arthur Danto menekankan kembali pemikirannya tentang *Transfiguration...*, bukunya tentang *Transfiguration of Commonplace* yang terbit pada 1981 dan mengandung pernyataannya 'the end of art.'"—Danto mencoba mengais-ngais dan menunjukkan, bahwa pada tahun-tahun itu dia punya pandangan tentang art. Bukan tentang 'the end of art' terus 'art' itu bebas liar, boleh mau bikin apa saja. Dia punya pandangan tentang 'art' yang bisa dilihat sebagai pemikiran seni. Danto ketika itu mengatakan, ada dua hal penting pada prinsip dia, yang dia sebutkan dalam *Transfiguration of Commonplace*, yaitu makna (*meaning*), dan kedua, pewujudan atau ujud; dalam bahasa Inggrisnya, *embodiment*.

"Pada simposium di Milwaukee ini yang berjarak 25 tahun dari terbitnya *Transfiguration of Commonplace* itu, Arthur Danto mengangakat pemikiran GWF Hegel, Abad ke -19."—Pada bukunya, *After the End*

of Art, dia menyinggung hanya dua kalimat [dari] *Phenomenology of Spirit*-nya Hegel, tapi pada simposium di Milwaukee, dia membahas [nya] secara serius.—“Kendati Danto menyatakan ia bukan penganut Hegel, Danto mengemukakan bahwa Hegel adalah pemikir cermat yang luar biasa dan karena itu pemikirannya masih relevan untuk dikaji pada perkembangan sekarang ini.”—Persis, itu yang disebutkan oleh pak Bambang. Aneh, ya, pemikiran Hegel itu masih bisa ada di dalam perkembangan seni rupa kontemporer. Itu kesimpulan yang sampai ditegaskan oleh Danto.—“Kendati tidak eksplisit”—Saya rasa—“Danto mencoba menjelaskan pemikirannya tentang *meaning* dan *embodiment* melalui pemikiran Hegel karena pada Abad ke-19 itu juga Hegel mengeluarkan pernyataan yang sama, '*the end of art*'.”—Ini, saya kira, akan menjadi pembahasan kita, tentang perbedaan '*the end of art*'-nya Hegel dan '*the end of art*'-nya Danto.

“Danto menjelaskan, sesudah menyatakan '*the end of art*', Hegel”—Menurut Danto—“mengemukakan bahwa, menghadapi karya seni bukan cuma perkara menikmati karya seni. Menghadapi karya seni adalah persoalan penggalan nilai yang melibatkan kesadaran intelektual karena manusia memiliki kesadaran intelektual. Untuk ini, karya seni”—dalam mengkaji karya seni—“dalam karya seni menurut Hegel ada **makna**, ada **presentasi makna**. Dalam penggalan nilai-nilai perlu diperhatikan hubungan”—antara makna dan presentasi makna itu—“apakah itu ada kesesuaian atau ketidak-sesuaian, *appropriateness* dan *inappropriateness* /(*inappropriateness*).

“Tanpa pernyataan di Milwaukee pada 2006 itu '*the end of art*' Danto dan '*the end of art*' Hegel akan berada pada posisi berlawanan.”—Seperti kita ketahui—“Pemikiran Hegel selalu disebutkan mendasari teori-teori seni rupa Abad ke-20 yang berujung pada modernisme. Perkembangan panjang dari Abad ke-19 sampai Abad ke-20 ini dianggap Danto telah berakhir melalui pernyataan '*the end of art*'. Sampai sekarang masih terjadi perdebatan, apakah '*the end of art*' Danto sama atau tidak sama dengan '*the end of art*'-nya Hegel.”

Ada yang bilang sama, ada yang bilang berbeda. Ada yang mengatakan '*the end of art*'-nya Hegel itu tidak nihilistik karena *antithesis*, di mana '*thesis*'-nya masih ada; sementara Danto itu *ngawur* saja omong; dia tidak punya *bergaining* apa-apa. Masih terjadi perdebatan mengenai dua hal itu.

“Saya mencoba memasuki beda pendapat itu dengan tujuan mencari

posisi pemikiran Hegel pada perkembangan seni rupa modern di luar dunia Barat. Kajian ini ada hubungannya dengan pencarian *common ground* perkembangan seni rupa dunia dan *global art* sekarang ini. Pertanyaan yang menarik perhatian saya, 'Apakah *art after the end of art* pada pemikiran Hegel ?' *Art after the end of art* ini lebih menyodorkan kemungkinan bagi saya dibandingkan dengan *art after the end of art* —nya Danto."—Ya, tidak disebutkan persis '*art after the end*', tapi itu tercemin pada bukunya, *After the End of Art, Contemporary Art and the Pale of History* yang diterbitkan pada tahun 1997. Kalau kita kembali, saya mencoba mengkaji kembali GWF Hegel—"Ada dua dasar pemikiran Hegel yang di kemudian hari memunculkan *Philosophy of Art* yang berkembang sampai sekarang. Pertama, pada pemikiran Hegel tampak jelas keinginan untuk meninggalkan pemikiran tentang keindahan yang harus dipahami sebagai '*beauty*', yang sebenarnya sentral pada *aesthetics*. Kedua, saya kira—ini bagian penting dari pemikiran Hegel—Hegel mencoba membangun pemikiran yang mengkaji Sejarah Seni Rupa (*History of Art*) yang dikenalkan Giorgio Vasari pada Abad ke-16 sampai pada Abad ke-19 (masa hidup Hegel). Lingkup pemikiran ini adalah **seni, agama dan filsafat**. Tujuannya adalah, Hegel ingin menemukan **evolusi** Spirit manusia, evolusi perkembangan kesadaran, evolusi kesadaran manusia tentang Spirit"—melalui karya-karya seni.

Seni di dalam keyakinan Hegel adalah kendaraan Spirit untuk menampilkan berbagai manifestasi yang berkaitan dengan agama dan pemikiran (filsafat). Spirit yang berada di ruang metafisis bersifat transendental (menunjukkan hubungan manusia dengan Tuhan) dan mencerminkan kebersamaan (kolektivitas) yang diikat—sampai Abad ke-19—oleh ketentuan-ketentuan agama.

Kendati mempersoalkan seni (*art per se*) yang berada di wilayah filsafat, dalam mengkaji *History of Art* Hegel berhadapan dengan arsitektur, patung, lukisan dan *prints*. Ungkapan-ungkapan seni ini dilihat sebagai *the special forms of art* karena terlihat, karena aspek *visual* dan bersifat material."—

Tadi disinggung juga oleh pak Bambang, bagaimana pada orang Barat mulai memercayai hal-hal yang visual. Sesuatu yang nyata bagi orang Barat adalah yang nyata, terlihat, dan bisa diraba. Di luar itu, hantu. Bedanya itu dengan kita. Kalau kita, tidak usah lihat, tidak usah ada, kita percaya saja itu ada. Orang Barat tidak percaya pada hantu. Yang tidak terlihat, tidak bisa diraba, tidak bisa dibuktikan, omong kosong;

itu *unreal*. Di sini kita bisa melihat bahwa, walaupun Hegel mencoba memahami evolusi spirit, mencoba melihat *art per se* itu sebagai sensibilitas. Ketika dia mengkaji sejarah, ia berhadapan dengan semua yang bersifat material, dan ketika itu diakui sebagai *special form of art*, bukan satu-satunya, tetapi ungkapan seni yang lebih tinggi dari yang lain.

“Selain itu”—Tentunya, Hegel menghadapi bahwa—“ungkapan-ungkapan seni ini sudah dikaji di dalam Sejarah Seni Rupa.”—Seperti saya sebutkan, sudah mulai abad ke-18 dikaji—Di sini, pemikiran metafisika Hegel yang terkategori spekulatif dikukuhkan oleh kajian yang bersifat rasional dan ilmiah.”—Pada Abad ke-19 sudah muncul kesadaran tentang unggulnya kebenaran yang dibuktikan secara material pada ilmu pengetahuan.—“Pada Abad ke-19 juga Sejarah Seni Rupa dianggap ilmu pengetahuan.”

Pada masa kehidupannya, Hegel memperkenalkan *Philosophy of Logic*. Pemikiran Logika. Saya mencoba melihat dari-hasil kajian Hegel yang saya sebutkan tadi, dia mencoba melihat kepekaan seni dan Spirit melalui Sejarah Seni Rupa. Maka sampailah Hegel pada sebuah kesimpulan.

“Evolusi kesadaran manusia tentang Spirit, itu melalui tiga tahap: **tahap simbolik, tahap klasik dan tahap romantik**. Pada tahap simbolik, manusia meraba kehadiran Spirit berdasarkan hubungan manusia dengan alam, dikenal sebagai *study of nature*. Pada tahap klasik, manusia membangun institusi untuk Spirit dengan bantuan kepekaan seni—muncul gereja-gereja megah yang dilengkapi patung dan lukisan luar biasa bagus sejak Abad ke-16. Pada tahap romantik manusia mengungkapkan keraguan melalui karya seni.”—Tentang apakah benar institusi yang dibangun untuk Spirit, sebenar-benarnya bisa menjelaskan Spirit itu apa? Jadi, pada masa romantik terjadi pemberontakan terhadap institusi-institusi Spirit ini.

“Hegel menyatakan, sesudah tahap romantik,”—Saya sudah kemukakan tadi—“muncul kesadaran pada manusia bahwa Spirit—dan seni sebagai kendaraannya—berada pada pikiran manusia. Pada kesimpulan ini Hegel menarik batas yang tegas di antara seni yang diyakini pada ketiga tahap perkembangan tadi, dengan seni sesudahnya. Di sini Hegel menyatakan, ‘*the end of art*’”—Jadi, seni pada ketiga tahap tadi—“sudah berakhir.”

Maka seni di dalam keyakinan Hegel, otomatis adalah 'art after the end of art' yang tadi. Artinya, seni yang diyakini dalam tahap tiga perkembangan itu menurut Hegel sudah berakhir.

“Seni sesudah tahap romantik itu adalah seni pada pemikiran Hegel yang berpengaruh sampai sekarang dan diakui oleh Arthur Danto. Dalam pengamatan saya inilah *art after the end of art* pada pemikiran Hegel. Pemikiran ini patut kita tandai karena relevan untuk dipersoalkan dengan gejala *art making* di luar dunia Barat.”

Ini yang perlu kita lihat. Saya akan mencoba memberikan penjelasan, sedikit memutar.

“Pemikiran Hegel yang mengkaji sejarah seni rupa untuk menemukan evolusi kesadaran tentang Spirit merupakan bagian dari pemikiran yang dikenal sebagai *phenomenology of Spirit*. Saya berusaha tidak larut ke pemikiran ini dan ikut memikirkan bagaimana kesadaran tentang Spirit muncul pada (umat) manusia karena dalam pengamatan saya, pemikiran ini tidak bersifat universal. Saya melihat, kesimpulan pada pengkajian ini tidak bisa dilepaskan dari realitas yang menjadi materi kajiannya. Realitas ini punya konteks, yaitu perkembangan sosial di dunia Barat.

“Kendati tahap-tahap perkembangan pada pemikiran Hegel terangkai secara linier, tahap-tahap perkembangan ini tidak bisa dilepaskan dari perubahan sosial. Saya mengamati, khususnya, peralihan dari tahap klasik ke ke tahap romantik. Peralihan ini menunjukkan **reaksi** pada kekuatan totaliter, paling tidak, sejak Abad ke-10 (yang dikenal sebagai Abad Kegelapan). Kekuatan ini sangat kukuh karena merupakan persekutuan gereja, raja, kaum feodal, tentara (*warriors*), dan, para tuan tanah. Sejarah menunjukkan, kekuasaan represif ini menistakan masyarakat bawah dengan sangat keji. Pada Abad ke-19, masa kehidupan Hegel, muncul tanda-tanda menentang kekuasaan yang sudah berlangsung berabad-abad ini.

Ini saya kira catatan penting.

Sekadar gambaran—“Kajian filosof Abad ke-19 William James (1842-1910) bisa dilihat sebagai tanda-tanda zaman pada masa peralihan dari tahap klasik ke tahap romantik itu. William James mengkaji kenyataan meluasnya *misticism* di kalangan bawah di Eropa pada Abad ke-19. *Misticism* ini adalah pencarian hubungan langsung dengan Tuhan yang

meninggalkan ketentuan-ketentuan institusi agama.”—ini mungkin bisa disebutkan *bid'ah*.

“Pangkal mistisime itu adalah melankolia akibat depresi dalam menjalani kekudusan berdasarkan agama. Kemuraman karena menghadapi kemiskinan di kalangan masyarakat bawah menjadi lebih berat karena mencemaskan kematian yang dihantui ketakutan pada hukuman di neraka. Intuisi mencari keadilan dan dorongan membela hak-hak melalui agama tercegah oleh rasa bersalah.”—Sudah diinjak-injak, dan berusaha membela haknya, [rakyat] didosa-dosakan. Jadi, hampir tidak ada kemungkinan.—“Upaya mencari sedikit kesenangan duniawi yang sebenarnya sudah susah didapatkan pada masa itu dibayangi oleh rasa berdosa.”—‘Kalian berdosa; kalau kalian senang-senang, akibatnya nanti masuk neraka’. Jadi, masyarakat tidak ada pilihan. Kelam betul, itu kehidupan di Barat sebelum abad ke-19.

“William James yang mewawancarai sejumlah besar penganut *bid'ah* itu menyebut mereka orang-orang terbuang dan mendapat tekanan dari mana-mana. Kemajuan penelitian di bidang ilmu kedokteran pada Abad-ke-19 menyebut mistisisme ini sebagai gejala patologis. Atheisme yang mencerminkan pemberontakan pada agama, yang muncul pada saat yang sama, melihat penganut *bid'ah* ini sebagai pembawa tanda-tanda kemerosotan moral yang tidak mewakili apa-apa. Friedrich Nietzsche, dalam catatan William James, menyebut mereka manusia tanpa vitalitas.

“Perkembangan masyarakat dan budaya seperti itu tidak bisa ditemukan di luar dunia Barat.”—Sejarah itu berbeda, di luar dunia Barat tidak ada. Kita patut memahamilah, sampai pada masa itu dunia Barat termasuk dunia yang paling sial di seluruh dunia. Tidak ada masyarakat lain [di dunia] yang mempunyai kepahitan seperti itu. Kalau dikaji—“Pembangunan institusi bagi spirit di luar dunia Barat—yang monumental”—Tadi sudah saya sebutkan—“terjadi jauh lebih dulu (sebelum Abad ke-10), seperti misalnya, piramida pada kebudayaan Mesir, dan, candi-candi Hindu-Budha di India dan Indonesia. Dalam kajian Hegel, pembangunan institusi spirit ini masuk tahap simbolik karena masih menggunakan alam sebagai acuan (melihat bagaimana hubungan mikrokosmos dan makrokosmos). Pembangunan institusi ini mencerminkan juga persekutuan para raja dan institusi agama. Namun, kondisi di mana persekutuan ini menekan dengan keji masyarakat bawah—seperti terjadi di dunia Barat—tidak bisa ditemukan pada perkembangan kebudayaan lain di luar dunia

Barat.”—Makanya, ini saya lihat sebagai kesimpulan sementara untuk ke depannya nanti.

“Perbedaan perkembangan sosial budaya itu dengan sendirinya berdampak pada kesadaran tentang Spirit. Menimbang perkembangan sosial budaya yang berbeda ini kesadaran tentang Spirit di luar dunia Barat—menurut saya—sangat mungkin tidak pernah beralih dari tahap simbolik bila dilihat dari kajian Hegel.”—Hegel kan tahap simbolik, tahap klasik, tahap romantik. Nah, di luar dunia Barat, tetap pada tahap simbolik.—“Dalam pengamatan saya, gejala ini bisa ditemukan sepanjang perkembangan seni rupa Indonesia, bahkan, sampai sekarang. Ini hubungan mikrokosmos-makrokosmos.

Saya baru membuat penelitian tentang Heri Dono, dia masih omong soal begitu; seniman kontemporer yang sudah keliling dunia kemana-mana, itu masih percaya pada ukuran itu. Dan kalau kita mundur ke belakang, banyak sekalilah [seniman] yang masih percaya pada pertimbangan alam. Ini bukan persoalan ketinggalan zaman atau apa tetapi karena sejarah yang berbeda, unsur persepsi yang berbeda. Pada masyarakat bawah [di Barat] itu karena tekanan yang sangat luar biasa. Kita sangat tahu bahwa, itu ketika mereka [di Barat] marah kepada Tuhan, ketika mereka menyangkal; tetapi [di kita] karena sejarah itu tidak ada, ya, secara otomatis kita tidak punya dorongan untuk hal itu. Dan Kita masih mempunyai pandangan yang seperti itu, pandangan [tentang] Spirit yang sebagian dari kita masih percaya pada Tuhan. Tidak ada itu [pandangan] materialistik dan segala macamnya. Itu karena perbedaan sejarah, bukan karena kita ketinggalan zaman. Saya kira itu.

Adaptasi *art making* sebagai fenomena sosial-politik

“Uraian perbedaan kesadaran tentang Spirit di dunia Barat dan di luar dunia Barat yang saya kemukakan, bukan alasan untuk menolak penerapan pemikiran Hegel di luar dunia Barat.”—Ini saya kemukakan tadi, tidak berarti kemudian saya bukan menolak pemikiran Hegel, malah sebaliknya.—“Sebaliknya, saya malah melihat bahwa pemikiran Hegel tadi yang saya kemukakan, itu bisa diterapkan di luar dunia Barat karena mengandung dimensi lain. Untuk wilayah itu saya akan mulai dengan dalil yang sering disebut 'seni untuk seni' yang lebih banyak membangun citra negatif karena dilihat sebagai slogan seni yang membela esoterisme ketika dipertentangkan dengan 'seni untuk masyarakat'.”

Jadi, saya kira mempertentangkan 'seni untuk seni' dan 'seni untuk masyarakat' itu tidak tepat. Artinya, itu tidak dipahami benar, sebetulnya dalil itu apa.

“Melihat sejarah kemunculannya, dalil ini berasal dari pemikiran Hegel. 'Seni untuk seni' ini menunjukkan lepasnya seni—sebagai kendaraan Spirit—dari kekuasaan agama. Pada Abad ke-19 terjadi semacam pergolakan kekuatan di ruang metafisis di mana seni, spirit, agama dan **pemikiran** berada.”—Semuanya berada di ruang metafisis, daerah, yang disebut dunia abstrak.—“Seni dan spirit yang tadinya dikuasai agama bergerak ke pemikiran karena berkembangnya daya pikir manusia yang tercermin pada filsafat. Sesudah pergeseran ini terjadi Hegel menyatakan bahwa seni bersama Spirit menjadi (adalah) bagian dari pikiran (*mind*) manusia. Di sini seni tidak lagi mempertanyakan kapasitasnya dalam melayani agama (seni untuk agama) tapi mempertanyakan kapasitasnya sendiri. Inilah, *art for art sake*, atau 'seni untuk seni'.

“Sekarang ini bukan masanya lagi untuk mempersoalkan apakah pemikiran Hegel itu benar atau tidak.”—Saya kira, untuk mencari kebenaran universal absolut, paling tidak, saya sudah tidak yakin itu bisa ditemukan. Tadi sudah diuraikan oleh Pak Bambang, semuanya serba berubah. Jadi, kita menemukan 'the truth' yang benar-benar 'the truth', itu kemustahilan. Dan saya kira, kita mempermasalahkan Hegel juga bukan karena itu.—“Dalam kenyataan, keyakinan”—Yang muncul dari pemikiran Hegel—“ini sudah menjadi dasar konvesi yang menghasilkan perkembangan pada *art making*. Perkembangan yang lahir dari konvensi ini”—Sebagai kenyataan, juga kalau kita lihat pada *Romanticism*, *Realism*, *Impresionism*, pokoknya mulai dari perkembangan-perkembangan itu, lepas dari teori Hegel betul atau salah, pemikiran itu memengaruhi dan menjadi dasar perkembangan tersebut. Dan kalau kita melihat perkembangan itu sebagai kenyataan, kita bisa menemukan bahwa—ini bagian yang penting—“Hegel telah menemukan **spektrum kepekaan seni**, yang tadinya di sana cuma ada satu yaitu merayakan spiritualitas agama.”

Saya kira, itu catatan penting.

“Merupakan kenyataan, keyakinan seni seperti pada pemikiran Hegel itu mendasari pula *art making* yang dipraktikkan di luar dunia Barat.”—Anda-anda sekalian, kebetulan bukan seniman. Kalau ada yang seniman, [pemikiran] itu adalah dasar-dasar berkarya. Dasar Anda berkarya [di mana] karya-karya Anda bisa dibedakan dengan

karya-karya yang ada di kuil Budha atau untuk agama-agama. Karya-karya yang [Anda] buat itu pada dasarnya mempunyai kebebasan, dan oleh karena itu, menurut saya, bertumpu pada pemikiran Hegel. —“Tetapi tidak ada pengkajian yang menghubungkan kenyataan yang tidak bisa disangkal ini dengan pemikiran Hegel.”—Ini yang saya kira tersembunyi. Di satu segi, kita mempraktikkan sebuah kesenian yang katanya dari Barat tapi kemudian tidak pernah secara teoretis dihubungkan; itulah kondisinya sekarang. Pangkalnya adalah, kenapa itu tidak terjadi di kita maupun di dunia Barat. Di dunia Barat mereka berusaha menghindari dari pembicaraan tentang hal-hal itu. —“Sebabnya adalah pemikiran Hegel tidak bisa disangkal, bahkan merupakan bagian penting dari *historical understanding of art*. Dalam Sejarah Seni Rupa (*History of Art*), pemikiran Hegel malah mendasari perkembangan seni rupa Abad ke-20 yang berujung pada modernisme. Pada pergolakan yang memunculkan seni rupa kontemporer, *historical understanding of art* ini dikecam sebagai pangkal hegemoni dan dikritik tajam, khususnya, pada modernisme. Di sini, itu terasa tidak masuk akal...”—Jadi, kalau [kita] menentang modernisme, orang [Barat] akan bilang Hegel itu moyangnya modernisme. Kalau tiba-tiba saya bilang, 'Kita orang di luar Barat harus melihat Hegel,' orang-orang [Barat] sana akan bilang: 'Kamu gila, apa? Maki-maki modernisme, sekarang moyangnya disanjung-sanjung, itu tidak masuk akal.' Saya yakin, orang sana tidak akan sepakat dan kita akan diserang kalau kita [berpikir demikian] di sana: 'Tidak masuk akal!'

“Tetapi saya mencoba menggunakan sudut pandang yang lain. Kecaman pada kemunculan seni rupa kontemporer itu bukan persoalan baru.”—Kecaman yang muncul dari soal hegemoni dan sebagainya itu bukan persoalan Baru—“Kecaman ini berakar pada dikhotomi Barat-Timur yang sudah muncul pada awal Abad ke-20.”—Masa-masa pertama terjadi *clash* antara Jepang dan dunia Barat, itu adalah dikotomi Barat-Timur yang disebut-sebut [sebagai] 'dunia Kipling', di situlah dikhotomi Barat-Timur itu mulai.—“Sudah sejak itu pertentangan bipolar ini—the West and the rest (Orang Barat dan sisanya, seluruhnya) melibatkan kebudayaan etnik (non-Barat).”—Dikhotomi ini melibatkan kebudayaan yang sudah saya sebutkan.—“Kecenderungan ini diperkuat oleh orientalisme, etnografi dan antropologi, yang pada zaman Kolonial”—saya tekankan, di zaman Kolonial—“hanya mengkaji kebudayaan non-Barat”—Di zaman Kolonial, antropologi yang meneliti pengantin di Swedia, itu gak ada. Yang dilihat etnologi, entografi, antropologi adalah Bali, Hawaii. Sekarang mereka sudah memperbaiki diri. Jadi, [mereka] mulai

menelitian [misalnya], hubungan anak dan orang tua di Denmark, dan sebagainya yang termasuk antropologi, dan itu perubahan. Tetapi bahwa dikhotomi Barat-Timur, di mana Timur ditempatkan sebagai kelompok-kelompok etnik, itu muncul di zaman Kolonial. Dan itu yang terjadi dikhotomi.—“Maka persepsi tentang hegemoni Barat mengandung pengertian terdesaknya kebudayaan-kebudayaan etnik non-Barat. Pertentangan bipolar *the West and the rest* membuat kemungkinan mencari tanda-tanda kesamaan di antara konsep seni pada perkembangan di duni Barat dengan seni—(sebagai fenomena)—pada kebudayaan-kebudayaan etnik menjadi tertutup.”—Sampai sekarang pun, saya yakin, ketika kita bicara tentang budaya etnik dan praktik seni rupa [modern] misalnya, itu dua persoalan yang berbeda, yang tidak pernah bisa dipertemukan. Menurut saya, 'Tentu saja tidak [bakal] ketemu'.—“Saya mencoba membuka kemungkinan yang tertutup itu dengan membandingkan seni yang dianggap Hegel berakhir—sebelum abad ke-19—dengan seni (sebagai fenomena) pada semua kebudayaan etnik di seluruh dunia.”—Ini yang tidak pernah dicorrec, dan sampai sekarang, terutama ketika orang mendengarkan apa yang dia anggap bahwa keduanya itu bisa dibanding-bandingkan, itu kan gila.—“Di sini, bisa dilihat kepekaan seni yang diyakini di dunia Barat sebelum Abad ke-19 mau pun kepekaan seni pada kebudayaan-kebudayaan etnik di seluruh dunia **bersifat tunggal** yaitu kepekaan seni yang melayani agama, kepercayaan dan keyakinan spiritual lain.”

Pada mulanya kepekaan seni yang tunggal ini berkaitan dengan keindahan transendental (pelengkap pada hubungan dengan Tuhan). Namun merupakan gejala universal”—Saya kira, saya tidak perlu membuktikan '*merupakan gejala universal*'—“tidak bisa disangkal, keindahan ini—khususnya sesudah dia mengambil bentuk-bentuk *beautiful*, kecantikan—disandang juga oleh para raja, pemimpin institusi agama, kaum feodal bahkan kaum kaya untuk menunjukkan bahwa mereka lebih dekat dengan para dewa dan Tuhan dibandingkan masyarakat kebanyakan. Pada pergeseran ini, di mana keindahan tidak bisa dipisahkan dari kecantikan yang membawa tanda-tanda sekular, kepekaan seni yang diandalkan masih kepekaan seni yang tunggal yang melayani agama. Semua sejarah menunjukkan bahwa kepekaan seni yang tunggal ini, yang merayakan nilai-nilai bersama ini digunakan para penguasa untuk 'menipu' masyarakat bawah yang religius. Di Timur mau pun di Barat.”

Jadi, jangan dibedakan; di Timur begitu, di Barat juga begitu. Pada

awal abad ke-20, di seni rupa [di Barat] ada gerakan anti Helenisme. Sampai sebegitu ekstremnya, mereka mengatakan bahwa ornamen itu kriminal. Kita susah untuk mengertinya, 'Ornamen apa salahnya? sampai disebut kriminal'. Sebetulnya, ada latar belakang sosialnya. Yang mereka anggap kriminal itu kaum borjuis yang memakai ukiran; 'Tapi itu jelas Barok'. Itu serius, sampai mereka meributkan begitu, seniman-seniman sosialis yang memaki bukan keseniannya tapi orang di balik kesenian itu. Kenyataan bahwa orang-orang [Barat dan Timur] itu menggunakan kecantikan, segala macam ritus yang indah-indah, itu untuk menipu masyarakat yang religius. Kebanyakan masyarakat [zaman-zaman itu] juga masih bodoh. Dalam arti, mereka melihat Tuhan itu: 'Oh, ini Tuhan dalam kenyataan', padahal Tuhan tidak bisa dilihat, juga oleh kaum bangsawan; dan bentuk semacam ini universal di seluruh dunia. Sekali lagi saya tekankan, *bukan cuma di Timur, di Barat juga begitu*.

“Hegel membongkar ketunggalan kepekaan seni itu. Ia dengan sadar tidak tertarik pada keindahan, kecantikan, sensualitas yang digunakan untuk 'menipu' masyarakat.”—Tadi saya sebutkan, yang pertama dari pemikiran Hegel, dia tidak tertarik pada keindahan dan kecantikan kecuali sebagai fenomena sosial di mana dia mencoba membangunkan pemikiran dengan mengkaji sejarah. Itu bagian yang pentingnya. —“Pada pembongkaran ini Hegel menemukan **spektrum kepekaan seni**.”—Jadi, itu tidak lagi tunggal cuma untuk agama, tetapi itu mempunyai spektrum, dan sampai sekarang kita terus-menerus mengeksplorasi spektrum seni, dan terus-menerus bertambah pada setiap zaman. Yang pada setiap bentuk, pada setiap masyarakat akan berbeda-beda.

“Seperti sudah saya kemukakan, penerobosan ini tidak bisa dilepaskan dari sikap kritis pada kekuasaan represif yang berlangsung selama berabad-abad di Eropa. Ini perkembangan sosial yang khas di dunia Barat. Karena kekhasan ini”—perlu saya tekankan—“*penerobosan seperti yang dilakukan Hegel terjadi hanya di dunia Barat*.”—Karena cuma pada masyarakat yang sampai semenderita seperti itu. —“Penerobosan ini tidak terjadi pada kebudayaan lain di dunia.”—Ini yang saya perlu kemukakan, dan ini mungkin kontroversial.—“Karena itu kepekaan seni pada kebudayaan etnik mana pun di dunia sampai sekarang masih merupakan kepekaan seni yang tunggal yang merayakan nilai-nilai bersama.” —Berhubungan dengan Tuhan langsung atau pun tidak langsung. Cirinya adalah—“Kepekaan ini tidak mempunyai ruang bagi pikiran-pikiran yang subversif.”

Ada kesenian tradisional yang memaki raja-raja? Yang memaki ritus dan sebagainya? Tidak ada. Dan itu adalah kesenian tradisional. Bahwa terjadi pergeseran-pergeseran, itu otomatis. Seni yang buat agama pun dijual dijual sebagai suvenir sekarang, dan itu kenyataan. Tetapi kalau dilihat intinya, kondisi itu tidak berubah.

“Karena terkait dengan perkembangan sosial dan dimensi politik pada penerobosan yang dilakukan Hegel itu.”—Sekarang saya mencoba melihat lebih jauh, tentunya, dasarnya bahwa motivasi kita sebenarnya adalah untuk mengadaptasi. Pertama, yang saya katakan bahwa seniman kita sekarang, mustahil tentunya menggunakan bingkai kesenian dalam bingkai tradisi karena hal itu [sudah] tidak mempunyai spektrum, tidak punya perspektif. Jadi, tidak ada pilihan lain, kalau kita mau berbicara tentang seni yang sekarang terjadi, yang diajarkan di akademi seni rupa, dengan macam-macam teori yang seperti disebutkan pak Bambang [Sugiharto], itu berada berseberangan dengan kesenian yang kepekaan seninya itu tunggal seperti yang saya katakan tadi. Kecuali kalau yang untuk agama. Tetapi kemudian yang saya lihat adalah bahwa gejala ini tidak bisa dilepaskan dari perkembangan sosial-politik. Saya mencoba mengkaji Hegel.—“Hegel hidup ketika pergolakan sosial—pemberontakan, resisitensi, revolusi dan perlawanan masyarakat—melanda seluruh Eropa dan daerah-daerah koloninya. Hegel masuk Seminari Teologi di Tübingen, Württemberg, pada 1788 dan mendapat gelar Master pada 1790, satu tahun setelah penjara **Bastille** yang ditakuti karena menyerupai neraka dihancurkan masyarakat di Prancis. Pemikiran Hegel tidak bisa dilepaskan dari kondisi sosial ini dan mencerminkan proses perubahan *mind* set di dunia Barat, khususnya di Eropa. Historisisme dan dialektika yang dikembangkan Hegel mempengaruhi pemikiran Marx yang pada 1837 bergabung ke grup pemikir muda radikal yang menyebut diri *The Young Hegelians*.

“Sebelum diakui sebagai filosof terkemuka, ketika masih bekerja sebagai pengajar tidak dibayar di Universitas Jena, Hegel lebih banyak menuliskan pikiran-pikirannya tentang politik. Pada tahun 1798 ia mengemukakan pikiran tentang konstitusi Württemberg yang perlu menjalani reformasi fundamental—waktu itu belum bagian Jerman. Karena pandangan ini ia pernah disebut-sebut sebagai pendukung nasionalisme Prusia. Namun Hegel sebenarnya berpikir lebih luas. Ia terlibat pada pemikiran menyatukan Jerman, pada 1808 ia mengemukakan pikirannya tentang konstitusi Jerman.

Pemikirannya tentang gejala-gejala metafisis seperti *philosophy of logic*, kebebasan dan kesadaran diri tidak bisa dilepaskan dari persoalan sosial-politik. Pada 1802 Hegel menulis tentang perlunya etika dalam kehidupan, dan, pada kuliah-kuliahnya di Universitas Jena antara 1803 dan 1804 ia mengenalkannya sebagai kesadaran sosial. Di sini Hegel merintis *phenomenology of mind* yang disebutnya berasal dari himpunan pengalaman menghadapi kehidupan sosial dan perkembangan politik.

Pada 1806 lahir pemikirannya *phenomenology of spirit*—di sini terkait pemikirannya tentang seni. Pemikiran ini mendasari *philosophy of rights* yang muncul pada 1821. Dasar *philosophy of rights* adalah **spirit objektif** yang berkaitan dengan ketentuan sosial, institusi sosial dan semua bentuk organisasi alami manusia”—(suami-istri, keluarga, dan lain sebagainya.)—“Pemikiran tentang hak dan kebebasan pada *philosophy of rights*—yang punya kontribusi penting dalam pemahaman demokorasi sekarang ini—tidak bisa dilepaskan dari moralitas.”—Jadi, bukan cuma '*rights*' dalam pengertian konstitusi.—“Hak dan kebebasan yang bersifat individual, dalam pemikiran Hegel harus bersifat mutual (menguntungkan juga bagi orang dan orang banyak). Gejala mutual ini baru muncul apabila individu-individu dalam hubungan sosial berada pada posisi setara. Kondisi ini tidak bisa ditemukan pada hubungan majikan–budak, dan, hubungan penjajah dan yang dijajah.”

“Uraian di atas menunjukan '*art after the end of art*' pada pemikiran Hegel tidak bisa sepenuhnya dilihat sebagai pemikiran seni dan melulu persoalan budaya. Ada pemikiran sosial-politik yang terkait pada pemikiran ini. Karena itu, ketika pemikiran Hegel bersama *art making* meluas ke seluruh dunia, adaptasi yang terjadi bukan cuma fenomena budaya. Seperti adaptasi konsep demokrasi, kebebasan, *human rights*, dan keadilan sosial di seluruh dunia, adaptasi pemikiran seni ini harus dilihat juga sebagai fenomena sosial-politik yang lebih mudah dipahami motivasinya. Dengan memperhitungkan fenomena sosial-politik ini saya rasa tidak akan terjadi perdebatan berkepanjangan tentang motivasi, mengapa pemikiran seni ini diadaptasi di luar dunia Barat. Di sini saya melihat pemikiran Hegel—yang berpangkal pada pemikiran 'seni untuk seni'—adalah *common ground* dan sekaligus *raison de'etre* seni rupa dunia, termasuk seni rupa global yang sekarang sedang dipersoalkan.

“Sampai sekarang penyebaran *art making* ke seluruh dunia dilihat

sebagai fenomena budaya yang sebenarnya sulit ditemukan motivasinya yang masuk akal.”—Buat apa, sesuatu kebudayaan mengadaptasi kebudayaan lainnya? Tak masuk akal. Kalau saya bilang motivasinya adalah untuk membela rakyat, tak ada yang bertanya soal itu. Kita mengadaptasi demokrasi, sistem republik dan sebagainya, konstitusi, *respublica* dan lain sebagainya, itu kan [bukan], “Wah, jangan diambilah, itu kebudayaan Barat; mendingan kita mengambil yang biasa aja.” Pembelaan [terhadap] rakyat, otomatis mudah diterima, tetapi mengadaptasi sesuatu kebudayaan lain, untuk apa? Sudah tidak bisa lagi. Tetapi sampai sekarang bahwa adaptasi *art making* di seluruh dunia masih dilihat sebagai fenomena budaya, juga di sana {Barat}.—“Gejala ini tercermin hampir pada semua pemikiran yang muncul dari pemikiran ini yang sudah saya kemukakan berulang kali, yaitu pertentangan *the West and the rest*, tentang westernisasi dunia, hegemoni, pencarian identitas lokal yang terdesak, dan, dikhotomi Barat-Timur.”

Sampai sekarang [soal itu] macet. Kalau buat saya, ini tidak masuk akal, cara *angle*-nya dilihat dari sana.

“Karena tidak pernah ada pengkajian, tentunya, penyebaran *art making* sebagai fenomena sosial-politik, tidak pernah diketahui, juga kenyataan yang bisa menunjukkan bagaimana adaptasi itu mula-mula terjadi pada Abad ke-19.”—Saya tidak menyangkal bahwa terjadinya perpindahan itu ada juga sebagai fenomena budaya. Seperti bukunya **John Clark** tentang *Modernism Art* di situ diuraikan bagaimana kalangan atas di Jepang bergabung dengan Komodor Perry yang datang, dan kemudian terjadi akulturasi [Jepang] dengan mengambil teknik Barat; Barat mengambil teknik Jepang. Di Jepang [masa itu] ada pelukis yang bisa lebih jago dari Barat, sampai kolektor dari Barat itu ke Jepang. Itulah terjadinya akulturasi di kalangan atas. Itu fenomena budaya. Tapi sejak abad ke-19, saya kira seluruh perkembangan praktek seni rupa sampai sekarang, lebih bertumbuh bukan dengan motivasi budaya, tapi punya alasan sosial politik. Itu sampai sekarang saya kira tidak pernah dikaji. Jadi bagaimana Hegel mempengaruhi perkembangan di luar dunia Barat—artinya, di daerah koloni—itu tidak pernah dikaji. Jadi, bagaimana meneliti bahwa itu diambil, itu tidak pernah. Dan di situ kita bisa mengerti.—“Di tengah kekosongan ini, karya-karya pelukis Raden Saleh (1807/1811–1880) pada perkembangan seni rupa Indonesia, bisa dilihat sebagai tanda penyebaran *art making* sebagai fenomena sosial-politik ke seluruh dunia. Tanda-tanda pada karya pelukis Abad ke-19 ini tidak bisa dilihat sebagai fenomena

budaya dalam pemahaman umum yang dominan, karena nyaris tidak memperlihatkan tanda-tanda akulturasi budaya. Pada karya-karya ini tanda-tanda sosial-politik tampil lebih kuat dan jelas.”

Saya membuat contoh, di sini adalah lukisan 'Penangkapan Pangeran Diponegoro', yang jelas-jelas mempunyai muatan politis. Itu tidak ada yang meragukan. Ini sudah sering, tapi belum ada yang tahu, bahwa di lukisan itu tersembunyi sikap kritisnya selama berabad-abad. Ini sudah sering dibahas. Tapi belum ketahuan sekarang, baru ditemukan terakhir, bahwa pada lukisan itu ada seorang tokoh yang sebenarnya tidak hadir pada penangkapan Diponegoro, tetapi dimasukkan oleh Raden Saleh di lukisan itu dalam posisi Brutus dan **Julius Caesar**. Itu baru belakangan saja; bahkan, sejarawan-sejarawan yang meneliti Diponegoro juga luput melihat itu. Dan yang menemukan itu seorang seniman—coba bayangkan—setelah membanding-bandingkan [dalam lukisan] itu terungkap. Tetapi itu menunjukkan bagaimana lukisan ini mengandung protes yang cukup kuat. Nah, kalau dilihat—saya hanya mengulang sedikit—“Raden Saleh berangkat ke Belanda pada 1829 melanjutkan pelajaran. Pada tahun 1834 sebetulnya dia kembali, tapi Dewan Hindia menganggap bahwa dia terpengaruh pemikiran Barat, dan berbahaya kalau dikembalikan. Karena itu kepulangannya dibatalkan dan penundaan ini memberikan kesempatan [baginya] untuk berkelana di Eropa.

“Raden Saleh meninggalkan Belanda menuju Jerman pada 1839, tinggal sebentar di Dusseldorf, lalu ke Frankfurt dan Berlin pada tahun 1840, dan kemudian tinggal selama 4 tahun di Paris. Di Dresden dia bergaul dengan kalangan seni dan bangsawan di antaranya Ludwick Tieck, pemusik Prancis, pemusik Franz Liszt, Ottilie menantu Goethe, penulis Hans Christian Andersen, dan beberapa bangsawan.

“Pada 1844, Raden Saleh meninggalkan Dresden, kembali ke Den Haag, dan melalui Brussels dia tiba di Prancis di mana pada 1845 dia bergaul dengan pelukis-pelukis *Romanticist*. Pada 1855, setelah 22 tahun berada di Eropa dia kembali ke Hindia dan ketika di geledah di pelabuhan, menurut laporan, ditemukan bahwa dia membawa buku berjudul “Revolusi 1848”. Soal ini sempat menjadi perdebatan. Ada peneliti Belanda mengatakan, 'Itu tidak mungkin'; Jean Cocteau mengatakan bahwa itu Revolusi Prancis ke-2. Tapi si peneliti Belanda [menyanggah], 'Gak masuk akal, revolusinya tahun 1848, tahun 1851 buku itu sudah terbit, itu tidak masuk akal.' Ternyata buku ini bicara tentang revolusi Eropa 1848. Buku itu ditulis oleh Daniel Stern [nama

pena Marie d'Agoult atau Marie Catherine Sophie, Putri Bangsawan d'Agoult, pengarang Prancis (1805–1876)], yang sebetulnya nama samaran. Dia ternyata adalah seorang perempuan, dan pacar gelapnya Goethe [Johann Wolfgang von Goethe, pemikir, ilmuwan, dan sastrawan Jerman, 1749–1832].

“Uraian ini menunjukkan cukup jelas, mengapa karya-karya Raden Saleh membawa tanda-tanda adaptasi *art making* sebagai fenomena sosial-politik. Bahwa dia menyerap pemikiran-pemikiran di Jerman pada waktu itu, dan tentunya menerapkan. Saya yakin bahwa Raden Saleh menyadari pemikiran-pemikiran baru waktu itu sebagai *raison de etre*. Melalui estimasi ini makna karya-karyanya menjadi lebih mudah dibaca—selama ini yang menjadi tanda tanya.

Tema-tema yang sering muncul pada lukisan-lukisannya yaitu pertarungan yang menyerupai perang antara para pemburu dengan binatang-binatang buruan, antara harimau dengan banteng, dan, pergulatan fatal manusia dengan singa, bisa dibaca sebagai ungkapan **simbolik**—tentang perseteruan diantara penjajah dan yang dijajah—tampil eksplisit eksplisit tentunya pada Perang Diponegoro pada tahun 1825-1830. Tidak secara langsung menampilkan *political statement*, lukisan-lukisan pertarungan ini mencerminkan sesuatu bayangan tentang beradunya **kekuatan-kekuatan alam...**—Jadi, kita bisa lihat, hubungan antara mikrokosmos–makrokosmos itu mendasari Raden Saleh sampai Heri Dono, dan itu tidak berubah.—“...dalam pergolakan yang maha dahsyat. Kedua tanda ini menunjukkan bagaimana lukisan-lukisan romantis Raden Saleh berbeda dari lukisan-lukisan romantis Eropa.

Jadi, kalau kita mengadaptasi *art making* dengan pola Barat, tidak berarti kita harus sama. Ada perbedaan-perbedaan yang perlu digali. Kalau kita maki-maki terus, 'Wah, kita anti Barat dan segala macam, kapan berpikirnya kita? Sebetulnya, yang lebih baik itu diterima dan kemudian mencoba mencari apa yang menjadi keistimewaan. Dan sebagai akhir, tentunya. saya mengatakan ini: Apa yang saya kemukakan, tataran yang sangat sederhana ini dalam arti kalau kita bicara *raison d'etre*-nya. Hal yang mendasar adalah kita mencoba alasan mengapa kita menjalankan praktik-praktik seni rupa, khususnya, seni rupa seperti di kita; dan tidak membuang energi untuk mempertanyakan, hal yang tidak selesai-selesai dan tidak ada habisnya. Sebetulnya, itu diterima saja dan ditemukan perbedaannya ada banyak hal. Dan *raison d'etre* yang saya kira juga tadi dibahas pada

sesi pertama, itu adalah tataran yang sangat sederhana. Sesudah itu banyak hal yang bisa diturunkan. Tapi tanpa dasar itu, saya kira, akan sulit [bagi] kita. Dan sejauh bahwa kesadaran tentang *raison d'etre* ini—ada yang menerjemahkan itu sesuatu yang paling mendasar, atau motivasi yang sangat umum. [Kita] Bukan bicara tentang *grand* narasi, tetapi kesepakatan itu tentunya perlu ada, terutama kalau kita mencoba masuk di dalam perkembangan dunia. Kalau kita bicara tentang seni rupa dunia, juga tentang seni rupa global dari sekarang, harus ada alasan yang jelas. Dan ketika *global art* tidak punya *common ground*, ya tidak ada *global art* itu. Seni rupa internasional, seni rupa dunia, itu tak masuk akal jika tidak ada dasarnya. Sebab pada kenyatannya, kebudayaan kita berbeda-beda. Untuk menyebutkan seluruh perbedaan itu, ada sesuatu yang mewakili seluruhnya. Ditarik-tarik ke metafisik, abstrak sampai ke Tuhan itu tidak bakal ketemu. Karena perbedaan adalah perbedaan. Cuma, sesuatu bisa menjadi sama jika ada dasar kesepakatannya. Saya kira, itu yang menjadi pembahasan saya di sini. Mereka [Barat] menawarkan ini *nih*, *common ground*-nya. Saya belum tentu terima, 'Oh, nanti dulu'. Menurut saya, proses negosiasi dan renegosiasi itu masih berlangsung sampai sekarang.

Moderator :

Terima kasih saudara Jim Supangkat untuk paparannya. Saudara-saudara sekalian, teman-teman yang saya hormati, kata penutup dari saudara Jim Supangkat saya kira telah menjelaskan semuanya, suatu posisi pemikiran untuk memantik diskusi kita pada sore hari ini. Kalau pada sesi pertama tadi saya mengandaikan kita ini adalah para penerbang yang sudah terlatih, dan canggih, tetapi ajaib, karena dari mana dan bagaimana *take off*-nya dan di mana mau *landing* itu tidak ketahuan. Asyik terbang terus, tetapi berbahaya karena *take off* dan *landing*-nya tidak tahu di mana.

Pak Jim [Supangkat] membawa kita untuk membumi dengan kasus terakhir pada Raden Saleh, adalah upaya untuk mengetahui tempat di mana kita akan mendarat, meskipun itu pun masih berupa tawaran yang terbuka. Saya tidak perlu mengingatkan kembali tentang pokok-pokok tema yang perlu kita diskusikan, karena saya kira sudah dibaca utuh dan teman-teman sudah menyimak secara saksama. Karena itu, saatnya kita masuk ke diskusi. Saya persilakan.

M. Rain Rasidi :

Pemikiran pak Jim [Supangkat] selalu menghendaki adanya *platform* bersama, dan yang sekarang itu adalah *common ground*. Jika dikaitkan

dengan persoalan globalisasi—dalam makalah ditunjukkan—bahwa hampir mustahil *common ground* itu kita cari. Karena itu, salah-satu tawarannya adalah dengan memutuskan sejarah. Maka kita bisa mempertanyakan, apakah di situ juga bisa diterapkan semacam *common ground*, ketika kita lihat seni tradisi dan pemikiran di kita pun bisa subversif karena di luar *mainstream*. Atau, bisa jadi, hal itu muncul karena perbedaan kita melihat sejarah yang tidak bisa kita lihat secara tunggal. Menyangkut persoalan sejarah, kita bisa mengaitkan globalisasi dengan pandangan tentang lima *scape* yang disampaikan **Arjun Appadurai**, bahwa globalisasi tidak hanya membawa keseragaman kecuali bahwa justru itu merupakan instrumen sebagai lima *scape* itu yaitu *ethnoscapes*, *mediascapes*, *financescapes*, *technoscapes*, dan *ideoscapes* untuk kita mencapai kesepakatan ideologi yang kita bayangkan. Sehingga ketika kita melihat seni rupa, apakah kita bisa melihat kelima instrumen itu sebagai *common ground*-nya. Misalnya, membicarakan Raden Saleh bukan pada persoalan bagaimana dia mencari dasar yang sama [dengan Barat] dalam membuat karya seni, tetapi dia memanfaatkan itu sebagai alat yaitu posisinya sebagai seniman yang mempunyai akses ke Eropa pada waktu itu, untuk memperoleh pengakuan atas dirinya dan karya-karyanya sebagai bagian dari seni rupa global. Situasinya sekarang, kenapa kita tidak bisa melahirkan teori-teori seni, baik dari seniman maupun dari pemikir, yang bisa disandingkan dengan teori-teori dari Barat? Mungkin karena kita tidak memiliki instrumen yang kuat untuk membawa teori itu menjadi bagian dari perdebatan global. Memanfaatkan kesamaan instrumen dan bukannya menyamakan *platform* sebagaimana disebutkan dalam pemikiran Appadurai dengan kelima *scapes*-nya tersebut dikaitkan dengan seni rupa.

Yohanes Padmo Adi Nugroho :

Sebenarnya, saya tersesat di sini, sebagai satu-satunya penyair di antara para perupa. Akan tetapi, saya mencoba mengosongkan diri untuk menerima apa-apa yang ditawarkan. Kurang-lebih, ada benang merah yang bisa saya tarik di antara dua pergulatan, terutama seni rupa dengan sastra. Menyimak paparan dari saudara Jim Supangkat, ada dua pertanyaan yang tiba-tiba muncul. Tetapi, saya menunda pertanyaan-pertanyaan itu. Antara lain adalah ketika membahas '*anything goes*' pada halaman 11, tiba-tiba saya langsung teringat dengan bukunya Wijaya Herlambang, *Kekerasan Budaya Pasca 1965* [Marjin Kiri, 2014] di mana yang bikin kacau adalah ideologi Humanisme Universal. Pertanyaannya: Jangan-jangan, *anything goes* ini berkaitan erat dengan ideologi itu.

Kemudian, pada paparan tentang globalisasi, dikhotomi Barat-Timur, Utara-Selatan, dan sebagainya itu, muncul pertanyaan: Jangan-jangan, menjadi global—ikut globalisasi—itu sebenarnya tidak lain adalah menjadi Eropa. Jadi, yang Global itu adalah yang Eropa. Saya menunda bertanya, sampai akhirnya mendengar konklusi pak Jim, bahwa '*Global art* itu butuh *common ground*, yang kalau tidak maka tidak ada *global art*. Dan *common ground*-nya adalah apa yang mereka [Barat/Eropa] tawarkan kepada saya dan saya tidak serta-merta menerima tawaran itu karena saya memiliki penawaran yang lain'. Jadi, masih ada tawar-menawar, masih ada tarik-ulur di sini. Jangan-jangan, yang disebut *global art* adalah proses dinamika tarik-ulur ini. Jangan-jangan *common ground* itu adalah dinamika tarik-ulur ini juga. Hal itu lalu ditarik ke contoh konkret tentang Raden Saleh yang, ternyata, memakai Romantisisme untuk menyuarakan Nasionalisme dan sebagainya. Ini, seakan-akan Raden Saleh itu mau mengatakan bahwa, 'Saya belajar bahasa Inggris hanya untuk bilang 'F*** you'. Itu saja.

Moderator :

Terima-kasih, saudara Padmo, sama-sekali tidak tersesat, Anda. Itulah gunanya penyair ada di ruangan ini. Perupa sering terlalu sombong. Jadi, harus ada penyair di tengah-tengah kita untuk meredakan kesombongan mereka.

St. Sunardi :

Seperti Padmo, saya juga tersesat; saya pengamat *games*... Saya ada dua hal yang saudara Jim mungkin bisa mengelaborasinya dengan teman-teman. Yang pertama, soal *global youth culture*, kenapa menjadi sentral? Apakah itu yang semua kita yang bikin *global youth culture*? Atau seperti yang dikatakan oleh para pengamat *new media art* bahwa ini zamannya anak muda, kita semua hanya sebagai tamu? Apakah itu ada artinya yang lain? Yang kedua, soal *the end of art*-nya Hegel. Hegel mengatakan, orang Yunani itu mulai dengan seni, setelah itu agama, kemudian agama dan seni lebur menjadi filsafat. Itu di Yunani [Antik]. Kalau kita tarik ke dalam konteks Indonesia, saya tidak tahu, bisa atau tidak itu? Atau, kalau dikatakan, adakah secara historis, kita memang bisa semacam itu? Di mana, dalam pengalaman, kalau kita bertanya-tanya tentang hidup itu kita jawab dengan seni, setelah itu, agama. Apakah '*the end of art*'-nya Hegel itu dinamikanya ada kemiripannya dengan di kita?

Jim Supangkat :

Pertanyaannya Padmo susah juga saya menjawabnya. Memang, di

paper saya dicatat, bahwa kalau kita bicara tentang *pop art*, seni rakyat, itu membutuhkan pembahasan tersendiri. Saya ingatkan, bahwa yang disebut dengan *pop art*, seni rakyat, itu bukan cuma ada di kita, di Barat sana juga. Jadi, *pop art* itu gejala universal. Dari sana, saya mencoba melihat, bahwa di samping *pop art* ada jenis praktik kesenian—katakanlah yang lebih serius—yang universal juga. Jadi, kita melihat seni klasik di Timur ada, di Barat ada; yang tradisional di Barat ada, di Timur ada—dan dia lebih tinggi. Masalahnya—besok pagi mungkin saudara Nardi [St. Sunardi] bisa menjelaskan—bahwa kesenian-kesenian semacam ini, itu berada di ruang metafisis—kalau kita bicara pemahaman umum, metafisis adalah ruang kontemplasi dan semacamnya—karena, sekali lagi, adanya kepercayaan pada 'Yang di Atas', kepada Tuhan, kepada dewa, dan sebagainya, itu berada di ruang metafisis, dan itu pun gejala universal. Yang disebutkan seni tinggi, *high art*, itu universal. Di kesenian klasik Jawa, ada produk-produk buatan berupa keris, barang-barang pusaka, itu *high art*, dan itu tidak bisa disamakan dengan *pop art*. Pada keduanya ada dinamika. Kesenian di Bali yang untuk agama, misalnya, tetap ada unsur orang-orang yang muncul seperti Tjokot, yang tiba-tiba sama sekali menyimpang. Dia berada di dalam suatu *mindset* yang berbeda. Dinamika itu ada. Cuma dalam analisis saya, saya memang ingin mengontraskan, untuk melihat kesamaan sesuatu hal yang tidak pernah dilihat orang. Bagaimana membandingkan perkembangan kebudayaan Barat dengan perkembangan di luar itu, yang sering disebutkan sebagai kebudayaan etnik. [Anggapan] Itu dari dulu sampai sekarang pun masih kuat, pembelahan habis bahwa yang ini bagian etnologi, yang antropologi, dan yang ini bagian entah apakah yang namanya *art*... Itulah bagian yang tidak lazim dalam perbandingan saya.

Intinya, adalah otomatis kita juga harus sadar bahwa etnologi dan antropologi sekarang berubah, dan tidak secara tegas membagi seperti dulu. Jadi, semua pandangan antropologi di Barat, itu kalau sudah menyangkut contoh dari luar Barat, itu dihajar habis sampai-sampai mereka mengeluarkan *inconsumerability thesis*; tesis yang menyebutkan bahwa, 'Pokoknya, di luar Barat dan Barat itu tidak bisa dibandingkan, semua teori Barat tidak bisa belaku di luar'. Itu yang bilang bukan kita, tapi mereka antropolog-antropolog yang menentang habis, bahwa 'Itu tidak bisa, [harus] bagi dua'. Dalam persoalan ini kita bingung, 'Mau marah tapi mereka membela kita'. Ini yang saya coba bandingkan.

Yang kemudian, moga-moga saya tidak salah menangkap. Dalam

persoalan global, *common ground* itu saya kira tidak terelakkan, dalam artian mengidentifikasi, yang mau tidak mau adalah dengan kesepakatan. Logika saja, kalau tidak ada sesuatu yang mengikat, apa yang disebutkan sebagai *global art*, itu mustahil, karena sampai sekarang pun di dunia orang masih mempunyai perbedaan budaya. Tetapi, tetap ada kesamaan-kesamaan yang mau dicari. Dan saya kira, itu tidak terhindar saat kita bicara tentang global. Saya mencoba meraba apa yang Anda pertanyakan dalam artian *scapes*.

Memang, di dalam pemikiran teoretis sekarang itu, ada kelompok *naturalist theory* yang pada dasarnya mengakui bahwa pada manusia itu terdapat kepekaan seni. Tidak aneh omongan ini, bahwa orang di seluruh dunia punya kepekaan seni, sama dengan orang itu punya jiwa. Itu gejala universal meskipun sebetulnya itu pandangan yang paling netral, dalam artian bahwa semua manusia punya itu. Cuma celakanya, manifestasi dari kepekaan seni selalu mempunyai warna-warna kultur, warna-warna perkembangan, dan segala macam persoalan. Untuk hanya menyebutkan bahwa seni ada secara universal di dunia, sama saja mengatakan bahwa di dunia ini manusia terdiri dari laki dan perempuan. Kita juga tahu kalau soal itu. Maka seni selalu sampai kepada persoalan-persoalan berbicara tentang perbedaan. Kalau yang saya sebutkan—kira-kira, ini analisis saya—berpikir secara umum saja, itu *naturalist theory* akan sampai pada bahwa kita tidak mengomongkan apa-apa. Satu, yang sama-sekali berbeda, dan ini yang ada ditengah. Di tengah, artinya sampai kita bisa membicarakan bersama-sama. Dan kesepakatan itu saya kira perlu dalam artian pembacaan. Intinya, adalah upaya mencari kesepakatan itu. Posisi kita dan saya, berbeda dengan orang-orang seperti Hans Belting dan sebagainya. Artinya, sampai sekarang semua identifikasi tentang dunia, banyak hal, itu didasarkan pada kajian materi maupun realitasnya itu sepihak, yang ada di [dari] sana. Dalam hal itu, saya selalu bicara tentang '*the dark side of the moon*' [meminjam frasa lagunya Pink Floyd], sisi gelap bulan di bagian belakang. Cuma melihat bulan, itu tidak melihat di belakangnya, padahal substansi bulan itu keseluruhannya. Saya percaya, itu masih terjadi sampai sekarang dan mempunyai dinamika yang aneh. Saya ambil contoh, saya masih mengalami batas-batas bahwa di zaman modern tidak ada yang menganggap perkembangan seni rupa di luar Eropa–Amerika. Mereka tidak membayangkan sama-sekali yang disebut seni rupa modern dan seni rupa kontemporer itu ada jauh di Indonesia. Begitu kuatnya hal itu di dunia internasional dan ini baru terjadi 20 sampai 30 tahun yang lalu. Mereka mempunyai bayangan bahwa—mungkin karena kuatnya promosi antropolog

dan etnolog—yang jauh di sana itu keseniannya adalah yang tradisional.

Sampai sekarang, kita masih sering mendengar ketika [mereka] melihat lukisan di kita, 'Kenapa kalian melukis dengan pigura dan kanvas? Kenapa bukan pakai batik? Mau kita jawab ini juga capek. Sebetulnya, kita berperang dalam melawan imej itu. Ketika seni rupa Indonesia—yang kontemporer—muncul kepermukaan tahun-tahun 1990an, kita sering mendengar banyak kurator, kritikus, kaget sekali, 'Oh, ternyata seni rupa kontemporer ada di kalian?' Mereka mulai merasa bersalah. Lalu, mereka baca-baca lagi, dan lantas kita perkenalkan [mereka] seni rupa modern dan mereka bilang, "Oh, seni rupa modern juga ada perkembangannya di kalian?' Jadi, pertentangan seni rupa modern dan seni rupa kontemporer itu ada di sini? Langsung mereka cuci otak mereka, dan menyebutkan bahwa perkembangan seni rupa di Indonesia, itu sama persis dengan perkembangan seni rupa di Eropa dan Amerika. Dalam hati [saya/kita], 'Kelebihan, kalian salah.' Jadi, kita semua, seniman, kurator dan lai-lain, itu tahu detail seluruh perkembangan, tetapi itu berlebihan, bahwa pemahaman kita tidak seperti mereka, dan tidak harus seperti mereka. Cuma, yang saya permasalahan sekarang ini adalah *raison d'etre*-nya, dan terjadilah perdebatan sehingga mereka mulai melakukan pengkajian seni rupa modern, seni rupa kontemporer [kita]. Dibaca dalam artian menurut mereka bahwa karya seni seni rupa kontemporer di Indonesia sama seperti ketika mereka membaca yang ada di New York. Bahwa semua itu dasar-dasarnya sama. Pada akhirnya, ketika mereka melakukan pengkajian muncul keraguan karena banyak hal yang *lacking* dalam apa yang dikatakan Danto tentang masalah *meaning* dan *embodiement*, itu hanya untuk semua seniman kontemporer di sana [Barat]. Kita tidak tahu [dasar itu], ketika mereka mengkaji karya kontemporer dan mulai bertanya: 'Ini bagaimana dasar pemikirannya? Apa protesnya terhadap modernismenya?' dan sebagainya karena membacanya begitu. Ini pemikiran yang saya katakan, muncul *blank spot*, dalam artian ketika kurator bicara saya melihat diskusi soal itu macet karena seniman-seniman kita tidak bisa menjawab. Jadi, seniman-seniman kita tidak tahu apa yang kita tidak tahu. Dan kita tidak bisa menjawab apa yang mereka... seperti yang saya katakan, diperlukan pemahaman tentang *raison d'etre* untuk para seniman kita. 'Apa perlunya? Dan itu apa?' Itu yang sebetulnya memacetkan perbincangan. Ini hanya contoh, bagaimana sebetulnya imej-imej itu berpengaruh pada akhirnya terhadap pembacaan karya sehingga kekuatan-kekuatan pada karya

seni rupa Indonesia tidak terbaca. Mereka membaca di wilayah-wilayah yang memang tidak ada *raison d'être*-nya. Itu dilematis sekali, itu antara lain problem dari perkembangan sekarang.

Tentang kesamaan (homogenisasi), itulah yang mereka coba utarakan. Di satu sisi, betul, globalisasi itu menimbulkan berbagai kesamaan, dan di dalam seni rupa kontemporer itu sangat jelas. Tapi saya tetap masih yakin, bahwa di samping kesamaan, tentunya harus ada *content* atau apa yang disebutkan Danto sebagai persoalan *meaning* dan *embodiement*. Kesamaan memberi terlalu banyak kemudahan seperti di masa sekarang. Di masa kini itu bukan fenomena di Indonesia saja; itu fenomena seniman kontemporer yang ketika meyakini adanya kesamaan, tinggal menyontoh saja, sebab dengan modal kesamaan dan keyakinan semacam itu, berkarya tidak perlu susah-susah. Lihat saja teman sebelah bikin apa, kita bikin itu juga. Itu gejala kesamaan yang terjadi sekarang. Orang boleh bilang itu refleksi dari kultur dan kita bisa beda pendapat [soal itu]. Saya masih berpikir melihat perkembangan yang sekarang ini; juga seperti yang sudah dikemukakan oleh Bambang Sugiharto tadi, *meaning* itu masih tetap ada dalam karya. Jadi, dia bukan sekadar barang dagangan, bukan hanya sekadar untuk kesenangan. *Meaning* harus tetap ada. Tentunya, saya belum tentu betul, ada pendapat lain, dan itu bisa menjadi perdebatan.

Untuk Padmo Adi, soal *anything goes* dan Humanisme Universal. Saya menyebutkan *anything goes* tadi terkait dengan bagian yang tidak saya bacakan, dan itu bukan bagian penting dan bohong. *Anything goes* sebetulnya kecaman orang terhadap seni rupa kontemporer. Cuma, dari segi yang lain ada betulnya. Tapi jawaban saya sederhana, dan tadi saya sudah singgung sedikit. Tentunya, orang bicara *contemporary art* itu tentang hilangnya batas-batas dan munculnya segala macam kemungkinan. Saya melihatnya tidak seperti itu. Di sini, uraian saya adalah tentang adanya dasar *contemporary art* tersebut. Juga, saya melihat *contemporary art* ini tidak bisa dipisahkan dari sejarahnya, yang dalam pandangan saya itu adalah seni pemberontakan. Tadi saya uraikan, bagaimana *cultur criticism* [Mashab] Frankfurt yang mulai di awal abad ke-20 dimunculkan kembali. Memang, pada suatu kali diperkembangan dunia Barat yang berpikir rasional dan sebagaimana disebutkan oleh Valclav Havel tentang representasi objektif dan interpretasi *scientific* yang mendominasi kebenaran. Jadi, itu merupakan kenyataan tentang kondisi yang menekan masyarakat. Saya kira, pemberontakan atau *culture criticism* pada 1960an pada mulanya muncul di kalangan masyarakat, kaum *hippies*, dan bukan

pemikir. Kita lihat, bahwa pemikir seperti Danto terpengaruh oleh itu karena dia juga *hippies* sehingga dia cuma bisa memikirkan *hippies*-nya untuk lalu bikin teori-teori. Yang lihat *contemporary art* muncul dari pemberontakan. Kalau orang bicara tentang *contemporary*, hampir semua perkembangan yang ada dalam *contemporary art* ini berlawanan dengan perkembangan sebelumnya. Kalau sebelum itu medianya terbatas, di *contemporary* tidak terbatas. Di sini, temanya yang filosofis, di sana tidak, ya tidak apa-apa; di sini yang tidak kultur, di sana kultur. Semuanya berlawanan sehingga saya melihat itu masih *antithesis* di mana ia masih mengandung *thesis*. Maka, kita lihat pada kita itu terjadi desakan. Pemberontakan pada masyarakat [Barat] terhadap apa disebutkan dominasi pemikiran rasional seperti pembuktian dan segala macamnya, itu luar-biasa. Sementara di masyarakat kita tidak. Ilmuwan-ilmuwan kita masih berbaik hati tidak membohong-bohongi, sehingga di sini itu tidak terlalu kencang. Dominasi rasionalitas dan sebangsanya itu masih tanda tanyalah di kita. Sementara, di [Barat] sana ketika terjadi pemberontakan, mereka lalu bicara tentang hegemoni, tentang *the other*, dan lain-lain yang juga menyangkut kita. Dari pemberontakan itu terbongkar jugalah bagaimana kita terdominasi oleh mereka. Yang pertama kali bicara *the other* itu adalah Susan Sontag ketika dia bicara tentang perang Vietnam; orang Amerika baru sadar bahwa ternyata di luar Amerika ada orang lain yang disebut bangsa Vietnam, atau *the other* itu. *The other of ars*, saya kira, itu menyangkut kita dan muncullah segala macam teori hegemoni itu. Saya kira, apa yang harus kita lihat adalah perbedaan kita. Jadi, tidak sebuah kesamaan; yang sama-sama berontak, tapi lingkupnya lain. Kalau dia bicara tentang hegemoni—di sana itu tentang yang rasional—itu kepentingan mereka, sedangkan kepentingan kita lain. Salah satu contohnya, tentang *multiculturalism*. *Multiculturalism* pada mereka di [Eropa-Amerika] sana itu sebuah gerakan. Gerakan dari kelompok kulit berwarna terhadap kulit putih di sana. *Multiculturalism* di sana yaitu yang namanya kulit berwarna bukan cuma negro, ada Indian, ada China, dan sebagainya yang kalau diurut-urut negaranya banyak ada di tempat-tempat lain. Itu bergeser tetapi persoalannya [di sini] berbeda. Yang saya lihat, di sini, bagaimana perkembangan seni rupa di kita, hegemoni yang secara jelas terlihat—seperti tadi saya sebutkan bagaimana perkembangan seni rupa modern dari awal abad ke-20 sampai sekarang ini di seluruh dunia—disebut seni rupa dunia tetapi tanpa *common ground* yang sama-sama diakui. Kalau kita omong modern sudah pasti itu soal homogen, dan di situ pasti ada *common ground*-nya. [Tetapi] Tidak satu pun teori yang betul-betul bisa menunjukkan *common ground* itu

apa, dan itu berkembang cukup lama. Sekarang kontemporer muncul dari situ, dan di sinilah muncul masalah, bahwa *common ground* bisa memperkecil perkembangan modern yang dulu.

Tentang globalisasi, di mana Humanisme Universal berkaitan dengan *anything goes* itu, saya kira tidak ada hubungannya. Humanisme Universal saya kaitkan dengan konsep yang saya sebutkan. Intinya, kalau disederhanakan—saya kembali lagi ke Hegel—kemunculan pemikiran-pemikirannya bahwa dia tidak cuma bicara tentang orang-orang di Eropa tapi tentang manusia pada tingkatan abstrak. Ini dimulai sejak *Stoicism* di Yunani yang mau berpikir bahwa manusia—pada tingkat yang abstrak—itu sama di seluruh dunia. Mereka mencoba berpikir universal dengan filsafat yang menguraikan. Tradisi itu berlanjut. Hegel lalu melahirkan pemikiran tentang manusia berdasarkan urutan dan di tingkat filsafat, dan sampailah dia pada kesimpulan itu. Cuma, kesimpulan ini—disadari atau tidak—itu berpengaruh di tempat lain lain seperti di kita, dan bermanfaat, meskipun kalau mau ditarik sebab-sebabnya, itu susah, itu semacam takdir saja kenapa di situ ada kesamaan. Humanisme Universal itu jugalah yang digunakan, misalnya oleh Sudjojono untuk, di satu segi, membenarkan sikap [menentang] kepada penjajah, selain untuk perjuangan hak seni. Dia bicara tentang Humanisme Universal tapi jangan lupa juga *human* 'nenek-nenek di tetanggamu'. Jadi, Sudjojono punya dua tujuan dalam menggunakan wacana itu untuk membela hak. Jadi di situ tujuan tersebut merupakan kombinasi, bahwa dia tidak cuma membicarakan pemberontakan yang tanpa alasan. Dengan menggunakan alasan itulah—seperti yang tadi ditanyakan soal instrumen tadi—di situ diperlukan instrumen yang dipakai oleh orang Barat. Jadi, katakanlah bahwa Humanisme Universal itu adalah alat [bagi Sudjojono atau seniman] untuk membebaskan diri dari penjajahan karena di dalamnya terletak kemanusiaan, bahwa manusia pada hakekatnya harus bebas.

Tetapi, memang kita tidak mempunyai teori yang kuat karena tidak memiliki instrumen yang kuat... Jawabannya sederhana, saya kira. Instrumen itu justru pada kita tidak perlu orisinal karena instrumen itu adalah bagaimana kita menggunakan alasan-alasan yang mereka [di Barat] pahami. Sebetulnya, mengenai instrumen itu kita tidak perlu terlalu kreatif, atau menemukan semacam instrumen yang beridentitas selain bahwa itu mempunyai fungsi untuk dipahami dan efektif. Bagaimana berbagai, apa itu ilmu pengetahuan, apa itu *discourse*, dan sebagainya yang beredar di dunia, itu kita gunakan

untuk mengajukan perbedaan. Premis saya, bahwa sampai sekarang perkembangan di dunia [seni rupa] kita tidak sepenuhnya dipahami [oleh Barat kontinental]. Tadi saya berikan beberapa contoh, betapa kadang-kadang begitu naifnya orang-orang [Barat] sana sampai mereka tidak bisa paham bahwa ada realitas lain. Kawan saya orang Belanda datang ke sini sangat terganggu suara-suara klakson. 'Ini gila, orang-orang menglakson semua begitu bikin saya pusing mendengarnya. Nggak masuk akal, di Indonesia semua orang menglakson!' Saya *nggak* mau ngaku bahwa di sini memang macet. Saya bilang ke dia, 'Kamu pikir, itu mobil dipasang klakson buat diapakan?' Pikir dia, benar juga. Itu bukan soal perbedaan bahwa di Jakarta macet, di tempat dia tidak, bukan itu. Dia memasukkan logika realitasnya di sini, dan saya tidak mau bicara perbedaan itu, tapi, 'Klakson itu dibuat untuk apa?'—'O, iya juga, ya.'— 'Kan buat dipencet.' Itu, instrumen semacam itu, bahwa ketika kita berbicara kita harus menguasai *discourse* mereka untuk menjawab.

Ketika saya membicarakan *global art*—sekarang muncul banyak orang bicara tentang *global art*. Bukan hanya Belting, James Elkins juga bicara itu dalam *Is Art History Global?* [Buku antologi Seminar Seni Rupa, Routledge, 2007] Kenapa? Tentunya karena kajian globalisasi sudah mulai intensif dan dampak dari globalisasi cukup kuat sehingga orang tertarik untuk membahas itu. Dan saya kira, *contemporary art* telah berkembang terlalu lama, 30 tahun. Tanpa ada tanda-tanda baru. Kalau kita ikuti teori tentang *global art* itu mereka bicara tentang kita. Global itu selubung, dan ini masanya kita, sebetulnya, untuk kita memperkarakan realitas-realitas yang berbeda. Walaupun bukan realitas yang tidak relevan. Kita harus menyampaikan realitas [kita] yang relevan.

Saya kira, menjadi *global art*, itu sama sekali tidak menjadi Eropa. Ada macam-macam teori. Tadi Vaclav Havel bicara teori tentang ilmu pengetahuan yang sudah menjadi fenomena global, yang bukan lagi siapa memiliki siapa dan sebagainya. Bahwa produksi ilmu pengetahuan, pemikiran, itu memang banyak di Dunia Barat. Tapi kalau melihat perkembangannya sekarang, muncul juga keraguan-keraguan pada mereka itu. Mereka sendiri pun di sana lalu menentang cara berpikir rasional itu. Saya mengutip Vaclav Havel karena dia bilang begini: 'Jangan pernah terlalu berhentilah'. Ini sudah mulai ilmiah, pertanyaan ini: Seni rupa global itu apa? Mereka sudah bisa mulai yang ilmiah. Jadi, percaya saja dengan seni rupa global karena itu sudah diteliti. Tapi, nanti dulu. Kita tentu tidak otomatis di situ

menerima. Jangan percaya pada mitos. Saya kira, negosiasi itulah global, dan bukan Eropanisasi, melainkan negosiasi lah yang kita munculkan.

Soal Raden Saleh, itu kaitannya dengan sejarah. Ringkas saja saya sebutkan: Saya mencoba menegaskan *thesis*, bahwa *art making* yang menyebar di seluruh dunia dan yang kita praktikkan sekarang, itu bukan hanya fenomena budaya; itu fenomena sosial-politik. Kita mengadaptasi *art making* dalam tradisi seni rupa, misalnya, yang basisnya Barat, itu karena mempunyai alasan-alasan sosial-politik, bukan budaya karena budaya itulah yang saya ragukan. Buat apa suatu budaya mengadaptasi budaya lain. [Tapi] Kalau itu berkaitan dengan masalah-masalah masyarakat, masalah pembelaan hak, itu masuk akal, dan tentunya, berkepentingan terhadap perubahan sosial. Di dalam kaitannya dengan [*paper*] saya, bahwa di lihat dari pemikiran Hegel yang dimulai pada awal Abad ke-19, itu pasti adalah awal mulai berpengaruhnya [pemikiran] itu di luar seni rupa Barat. Di situ penyebabnya seni rupa—yang kita praktikkan sekarang—ini menyebar di seluruh dunia. Sebelum abad ke 19 tanda-tandanya banyak saya temukan. Di bukunya John Clark [*Modern Asian Art*], *modernism art* itu dari abad berapa ke berapa itu bertemulah akulturasi, tapi [baru] sejak Abad ke-19 terjadi penyebaran, dan penyebaran itu, menurut saya, mempunyai latar-belakang sosial-politik. Karena *angle* ini tidak pernah dilihat, maka tidak pernah sama-sekali ada kajian bagaimana mula-mula itu ditemukan. [*Angle*] itulah yang [bisa] ditemukan pada Raden Saleh. Saya bicara dengan Werner Krauss [peneliti Jerman tentang Raden Saleh], bahwa bukti itu langka di tempat lain. Di Timur Tengah tidak ada, di Amerika tidak ada, dan di Amerika Latin tidak ada, menyangkut, khususnya, sikap anti kolonial. Jadi, barangkali Raden Saleh adalah satu-satunya. Di situ kita bisa melihat, bagaimana seorang seniman di luar Barat mengadaptasi cara melukis Barat, untuk apa? Untuk politik. Karya-karya Raden Saleh, tidak bisa disangkal, tujuannya adalah politis. [Lukisan] '*Penangkapan Diponegoro*' yang menunjukkan gejala *synchronicity* Itu adalah bukti. Kalau [*angle*] itu ditegaskan, saya kira itu akan menjadi kajian, bukan di kita tapi di sana.

Untuk saudara St. Sunardi, soal *global youth culture* saya mengutip Peter Schwartz. Tadi sudah saya sebutkan, dia bicara tentang estimasi pada tahun 1991 ketika melihat pertumbuhan generasi muda, yang unik, karena pada tahun 2000 mereka merasa kondisi aman. Pada generasi sebelumnya itu muncul kegelisahan besar sekali di Eropa dan Amerika ketika perang nuklir masih mengancam. Ada sejumlah

statistik [menunjukkan bahwa] ketika orang hidup lebih boros, 'uang-buang duit', maka konsumerisme muncul sebetulnya karena sudah ada perasaan aman. [Karena nuklir] Besok mungkin kiamat, kita habis-habiskan saja duit. Jadi, gejala merasa terancam pada generasi *baby busters* waktu itu ada. Sesudah [ancaman] perang nuklir berakhir, isunya adalah merasa lebih tenang, isu lingkungan tidak lagi mengancam, dan estimasi Schwartz yaitu akan muncul generasi aman, yang untuk pertama kalinya sampai pada kondisi itu. Itulah yang dia maksud dengan *global youth culture*, dan itu bersamaan dengan revolusi komunikasi. Bisa kita lihat bahwa sekarang muncul di sosial media, generasi yang global yang menunjukkan kesamaan dan berada pada umur yang sama. Bisa dikaitkan *global youth culture* ini pada perbedaan umur, yang pada usia kita-kita kini itu sudah lewat. Tetapi dalam analisis ini, sebetulnya, bukan menyangkut *culture* itu milik siapa, melainkan bahwa ini [terjadi] untuk pertama kali di dunia, sesudah Perang Dingin berakhir, muncul sebuah generasi yang sebelumnya belum pernah ada, berada di dalam kesezamanan, berada di dalam kondisi sekarang, dan itu yang menimbulkan persamaan. Jadi, bukan *mimic*, tetapi tanda-tanda, tanda-tanda kesamaan karena yang disoroti itu bagaimana kesamaan tersebut muncul. Cuma, kaidah umum akan apa yang disebutkan *youth culture* itu di mana-mana akan selalu berubah. Inilah *challenge*-nya, ketika banyak teoretisi mencoba mengklaim ini sebagai tanda-tanda homogenisasi, tentunya, saya dalam posisi yang kritis, akan bertanya 'Kamu pikir ini akan menjadi permanen atau tidak?' sebab, yang namanya *youth culture* itu adalah *trend-trend* yang selalu berubah, dan perubahan ini akan sampai pada sesuatu yang belum kita tahu. Sebab, generasi sekarang yang di tahun 2000 menjadi *globally youth culture* sudah menjadi tua; siapa tahu ketika dia menua dia pun berubah. Dan [generasi] yang baru, belum tentu mengisi *global youth culture* itu sehingga itu masih *debateble*. Cuma, ketika orang bicara *contemporary art* dan kesamaan, banyak yang mencoba menoleh ke sana. Oleh karena itu, orang seperti Belting tidak omong soal itu karena dia tahu di situlah posisi lemah [pemikiran] itu, maka dia hanya mencoba omong tentang homogenisasinya.

Yang kedua, soal *the end of art*, itu memang spesifik, ya. Tadi saya sudah mencoba menjawab Padmo Adi. Itu memang berbeda secara umum di Eropa, yaitu terjadinya perubahan ketika mereka mencoba membela masyarakat bawah dari siksaan berabad-abad. Itulah yang terjadi di Barat, dan substansinya di kita jauh berbeda. Pada di kita itu sibuk dengan anti penjajahan, dan semua persoalan, semua represi

yang terjadi itu karena kolonisasi. [Di situ] Tidak secara langsung masyarakat ditekan oleh bangsanya sendiri. Sementara itu, bisa dikatakan bahwa di Eropa masyarakat bawah ditekan oleh bangsanya sendiri dan terjadi pemberontakan. Di luar dunia Barat, di daerah-daerah koloni, sebuah bangsa ditindas oleh bangsa lain, itu perbedaan substansial, maka pemberontakannya pun berbeda bentuknya. Maka, saya kira, walaupun berbeda, ideologinya tetap bisa dipakai. Sebelum munculnya pemberontakan pada awal abad ke-20, pada abad ke-19, kalau kita lihat sejarah, politik etis sudah muncul dengan Raden Ajeng Kartini, Sosrokartono, yang mencoba membujuk Belanda untuk mengangkat kesejahteraan [kawulanya]. [Itu] Tidak seradikal Raden Saleh, dan itu perbedaannya dengan pada abad ke-19. Cuma, kita bertanya, bagaimana [kesadaran] itu ditransfernya, dan saya kira, terjadilah pemberontakan anti kolonial. Pada awal abad ke-20, sesudah Frankfurt School pada tahun 1929 membuat kongresnya, muncullah ke permukaan anti imperialisme, anti kolonialisme. Pejuang-pejuang kita sudah mengambil konsep itu. Pada abad ke-19, anti imperialisme dan anti kolonialisme belum muncul. Tapi, pada tingkat yang sangat dini [ternyata] itu sudah muncul [sebagai] kesadaran yang janggal pada Raden Saleh. Itu perbedaannya.

Bicara soal *the end of art*, kita tahulah bagaimana itu di Barat. Tapi, untuk di Indonesia, sebelum Raden Saleh, seni digunakan sebagai dokumentasi. Dan itu gejala umum, baik misalnya di China atau di Jepang bahwa seni itu bukan seni; seni itu sekadar potret, dan tidak ada seniman-seniman yang cukup serius kecuali seniman-seniman Belanda yang didatangkan ke sini untuk bikin potret orang-orang kaya dan gubernur jenderal. Seni—sebelum abad ke-19—dalam artian sebagai ungkapan, itu tidak ada di Indonesia. Cuma, memang, tradisi melukis dan gambar di kita cukup panjang, dari abad ke-17 atau abad 18, orang-orang sudah menggambar-gambar. Aktivitasnya sudah ada. Dan pada Raden Saleh, ia memulainya dengan menggambar daun-daun dan binatang-binatang untuk dokumentasi. Bahwa, kemudian menjadi [seni] ungkapan, itu sesudah dia menjadi pelukis. Bentuk *the end of art* di Indonesia tentunya tidak ada, [tetapi] *art before*-nya ada, dan malah, saya kira, di situlah perbedaannya.

Moderator :

Terima-kasih kepada pak Jim, terima-kasih untuk tiga penanggap pertama. Saya bernegosiasi dengan pak Jim, untuk sesi kedua langsung dengan empat penanggap.

Timoteus Anggawan Kusno :

Terima-kasih. Saya juga melakukan praktik penciptaan, membuat karya secara aktif sampai sekarang. Saya mau tanya: Dari semua kebingungan tadi yang membuat frustrasi, ada tidak, pintu masuk atau perangkat lain untuk kita bisa masuk ke landscape epistemologi estetika kontemporer yang bisa kita alih ke konteks historis kita, dan nantinya akan membuat kita bisa membaca realitas kita hari ini. Termasuk, di dalamnya, gesekan antara yang adiluhung dengan yang resisten; dan tegangan-tegangan seperti itu bisa dibaca seperti apa? Pak Jim tadi mengatakan menemui kebuntuan tentang akulturasi, sementara saya lihat di situ apropriasi juga bisa masuk ke situ, dan jangan-jangan, kebuntuan itu bisa dijawab dengan memakai ekonomi-politik?

Ada pertanyaan saya yang lain—sebenarnya ini tadi untuk pak Bambang—tapi bisa ditarik-tarik ke sini: Wacana pergerakan estetika selalu terkait dengan kesementaraan, keberagaman, dan dengan konteks. Sebenarnya, saya setuju bahwa seminar ini tidak punya gelagat untuk membuat suatu teori atau kesepakatan tunggal serta upaya untuk mengeneralisasi [persoalan] secara teoretis. Saya sepakat untuk justru [seminar] bisa makin menghidupkan konteks wacana yang berbagai, dalam teori yang berbagai alih-alih mengeneralisir dalam satu versi atau kesepakatan tunggal. Dengan demikian, seminar ini bisa membuka ruang-ruang partisipasi untuk seniman, untuk pelaku-pelaku lain juga, dan juga tidak hanya melihat dari gambar besar. Pertanyaannya: Apakah nanti kita akan sampai pada penajaman atau pencarian metodologi, yang kaitannya agar kita bisa membaca dan menelusuri ke dalam [konteks] kita sendiri, dan akhirnya, bisa terelaborasi ke dalam praktik dan wacana seni di Indonesia, yang turunannya nanti bisa lebih fungsional, misalnya, di pendidikan.

Moderator :

Terima-kasih, saudara Angga. Ini pertanyaan yang seksi karena untuk pertama kali di sini disinggung mengenai ekonomi-politik. Itu menarik, faktual, belum ada yang mencoba menyinggungnya.

Dwihandono Ahmad [seniman, anggota komunitas **Gerilya**, Bandung]: Yang mau saya tanyakan agak menyimpang, maafkan. Singkatnya, beberapa tahun belakangan para remaja kita terjangkit K-pop [musik pop asal Korea], itu, budaya populer dari Korea. Saya penasaran, ketika tadi mendengar penjelasan pak Jim, apakah ketika para remaja kita mengadopsi K-pop yang juga merupakan produk budaya, mereka

pun harus punya motif sosiol-politik? K-pop cukup mengglobal. Jadi, apakah seperti itu nantinya, pola-pola negosiasi yang diharapkan di mana pada akhirnya kita bisa menampilkan sesuatu yang tidak benar-benar tradisional meskipun mengandung nilai-nilai lokal seperti pada K-pop itu. Bukankah gejala ini seolah sama persis dengan di kita?

Moderator :

Terima-kasih. Saya kira, ini juga menarik, saudara Jim. Implisit, menyinggung tentang apa yang juga belum disinggung terkait dengan strategi kebudayaan, barangkali dalam desain besarnya maupun dalam desain kecilnya.

Wayan Kun Adyana :

Memang, persepsi atau pemahaman bagaimana Barat sebagai pemegang otoritas wacana susah memahami kita sebagaimana yang pak Jim nyatakan tentang negosiasi kita itu merupakan pernyataan yang tak terbantahkan. Cuma, niatan kita membangun kesamaan wacana dengan pragmatisme, di mana instrumen yang diambil begitu saja dari mereka hanya untuk menyatakan kita ada, ini juga jadi problem. Tidak saja problem teknis pewacanaan—siapa 'diplomat' yang bisa kita akui untuk menyampaikannya—padahal sang utusan itu sendiri meminjam serba konsep mereka [Barat] sebagai instrumen pewacanaanya.

Yang kedua, dari pemaparan pembicara dan makalahnya tidak gamblang disebutkan, apakah *common ground* itu konsep estetikah, *art making*-kah atau panduan praktiskah sehingga semuanya tadi serba berkelindan kendati dipahami sebagai kesamaan, bahwa kita memiliki tradisi penciptaan seni [rupa] yang juga sudah lama. Namun di kita, praktik seni [rupa] merupakan bentuk praktik etnik, yang sekadar melayani Spirit sehingga ia bukan *art* atau 'seni untuk seni' yang baru muncul kemudian. Bagaimana merumuskannya dengan lengkap bahwa praktik-praktik seni rupa di kita memiliki kesamaan konsep estetik dengan di Barat? Sama sebagaimana Hegel atau Danto mengatakan bahwa praktik seni harus memiliki *embodiement* [kewujudan] sebagai suatu bentuk pencapaian yang harus diterima, dan dalam hal ini—mau tak mau—dalam beberapa hal, kita mengikuti mereka [Barat]. Sebab, tradisi modernisme mereka yang berabad-abad jauh lebih kuat daripada di kita, yang seringkali hanya perayaan dan komunal.

Berikutnya, harus juga dijelaskan dengan gamblang oleh Pembicara

jika nanti berbicara di hadapan kalangan *cultural studies* agar mereka dapat memahami secara runut, *common ground* dari seni rupa Indonesia di dalam konteks seni rupa global. Dengan meniadakan bahwa *common ground* di sini bukanlah masalah pergulatan budaya, melainkan semata-mata masalah sosial-politik. Konteks pergulatan sosial-politik itu menarik, dan secara nalar lebih cepat bisa kita terima oleh karena sejarah seni di Indonesia tersusun dari pergulatan-pergulatan yang demikian itu. Ini berbeda dengan sejarah kebudayaan atau peradaban kita yang lebih dipahami oleh antropolog dan etnografer. Bahwa kecenderungannya kini kalangan *cultural studies* membahas persoalan-persoalan dari kebudayaan yang teralienasi.

I Gede Arya Sucitra :

Saya tertarik untuk mengamati perkembangan sosial-budaya di lain-lain benua dalam konteks globalisasi sekarang, yang berada pada yang nyaris sama sehingga bisa dikatakan globalisasi memiliki keterkaitan dengan Spirit. Saya teringat pada dan kemudian merasa sangat heran mengenai pandangan Helena Spanjaard dalam bukunya dengan mengulas *Bali expanding traditions*. Untuk periode awal 1905–1910, dia sudah memberikan semacam penggambaran tentang seniman Lempad [I Gusti Nyoman Lempad, pelukis Pita Maha]. Di [buku] itu dituliskan bahwa Lempad yang buta huruf dan tidak pernah ke mana-mana, lukisannya [ternyata] tidak jauh beda dengan *art nouveau* pada awal-awal abad itu. Helena Spanjaard sangat heran kenapa ini bisa terjadi. Bahwa, terdapat kecenderungan gaya yang sama antara karya Lempad dengan karya-karya di Eropa akhir abad ke-19 dan di awal tahun 1920an, di mana ciri-ciri *art nouveau* yang dinamis, dengan garis-garis ritmis yang terinspirasi dari bentuk-bentuk flora menjadi bentuk-bentuk yang plastis. Artinya, pada konteks itu kita bisa melihat, apakah pada suatu masa, hal Spirit itu berkembang tanpa mengenal ruang dan waktu? Pada globalisasi tahun-tahun 1990an-2000an hal itu adalah wajar karena perkembangan internet, misalnya. Tapi pada masa Lempad, bagaimana konteks kesamaan itu bisa menjadi—seperti disebutkan dalam makalah yang kemarin—spektrum kepekaan rasa yang setingkat dengan spektrum kepekaan seni pada Hegel yang terdapat di zaman-zaman tertentu. Kembali ke Lempad, banyak kemudian yang meneliti seniman yang luar biasa ini. Karya-karyanya lalu dibawa ke Eropa, dan orang-orang di sana bertanya dengan heran, 'Apakah Lempad pernah ke Eropa?' Tentu saja tidak. Pada masa itu orang Eropa belum datang [ke Bali], sampai tahun 1920an ketika, antara lain, Bonnet, Spies, datang. Sudah pasti, Lempad tidak mengenal modern pada masa itu. Apakah spektrum kepekaan seni,

itu juga teralami pada peradaban-peradaban yang berbeda? Tempatnya berbeda namun bisa punya kesamaan padahal mereka tidak bersentuhan sama sekali [dengan Barat].

Jim Supangkat :

Untuk Angga, saya kira, semua pemikiran yang saya kemukakan pada dasarnya mencoba mencari wacana baru, pemikiran baru. Bahwa, targetnya adalah—otomatis—kesetaraan. Dalam artian, kita mencoba menjelaskan posisi kita terhadap perkembangan dunia. Itu adalah dialog. Dan saya akui, benang-merah pemikiran saya agak mengarah ke sana. Di awal tahun '90an—saya lupa persisnya berapa, mungkin sudah pernah mendengar—saya pernah mengeluarkan pemikiran tentang *multimodernism*. Jujur, istilah itu untuk 'bodoh-bodohan' saja waktu itu. Ketika orang bicara tentang *multiculturalism* saya jadi ingin, 'Apa nggak ada [istilah] yang lain?' [Meskipun begitu] Tapi ada prinsipnya. Di situ, saya sudah agak ragu ketika orang bicara *multiculturalism* karena saya tahu di Indonesia ada 1000 suku etnik, dan kemudian mau membicarakan tentang satu kesatuan, itu mustahil. Biarkan saja itu beragam. Kenapa tiba-tiba harus diturunkan satu konsep, itu tidak masuk akal. Jadi, saya berpikir tentang *modernism* yang banyak [jamak]. Di tahun-tahun '90an itu saya ditentang habis. Tahun 1996, saya diminta oleh Asia Society untuk mengajukan pemikiran itu, dan panik, saya, tapi akhirnya saya tulis juga. Tapi di masa itu juga, Asia Society mencoba mengingkari [pemikiran] itu. Kenapa? Itu tak masuk akal. *Modernism* itu sebuah paham. Dan paham tidak mungkin ada banyak. Misalnya, Komunisme, 'Bagaimana mungkin orang bicara tentang *communisms*? Itu tidak ada. Maka dipanggillah penulis buku Brian Wallis yang menulis *Art After Modernism* untuk mengeditnya. Brian Wallis mengatakan, 'Tidak, kamu benar, tulis saja'. Jadi, sebenarnya *modernism* itu sebuah ideologi dan tidak mungkin plural. Brian Wallis bilang: 'Anda tahu tidak, di masa sekarang? Tidak satu pun pengamat berani menuliskan *modernism* secara singular'. Semua menulis dalam bentuk plural. James Elkins, Hans Belting, semua dalam bentuk plural. Tidak ada yang menulis *modernism*. Tapi di masa-masa itu saya debat. 'Kamu tadi bicara tentang *multimodernism*, artinya ada *modernism* yang lain?' Saya bilang, 'Ada. Karena kalian dominan, kita jadi tidak pernah mulai memikirkan itu. Akal-akalan saja dalam soal itu'. 'Di Indonesia ada tidak?' 'Ya, tidak ada'. Siapa, di situlah saya mulai memikirkan. Jadi, saya mengasumsikan ada modernisme yang lain, yang sebetulnya tidak bisa dibuktikan. Tapi itu gagasan itu terus menggelinding, sehingga sampai sekarang orang menyadari bahwa *modernism* itu

tidak [harus] tunggal, bukan sebuah ideologi dari Barat yang lantas disebar dan harus sama di seluruh dunia. Ada bentuk-bentuk *modernism* yang lain. Jadi, itu, saya kira, berkaitan dengan bagaimana kita mendialogkan.

Bahwa ini terkait dengan seniman, otomatis. Sebab, semakin banyak penjelasan kita mengenai keadaan kita, tentunya, target yang secara umumnya, yaitu bahwa karya-karya [seni rupa] Indonesia dibaca secara benar. Kurangnya informasi akan membuat pembacaan yang tidak tepat. Yang merugikan adalah, kekuatan yang terbaca itu tidak ada. Saya kira, itu bagian yang terkait dengan seniman. Yaitu apa yang saya kemukakan dan kita perbincangkan akan sampai kepada suatu pemikiran baru yang berfungsi untuk kalangan seniman. Salah satu contoh, dalam presentasi saya, saya bicara tentang *raison d'etre*, sebetulnya, itu ujung-ujungnya adalah motivasi tradisi berkarya seni, ini apa? Antara orang boleh bilang itu perlu atau tidak perlu, tetapi secara masuk akal, kita mempunyai sebuah kegiatan yang kita tahu secara mendasar. Dasar yang digunakan, baik untuk praktik [seni rupa], untuk menulis kritik dan lain sebagainya, menurut pendapat saya, itu harus ada. Dan selama tadi kita tidak banyak membahasnya karena pembahasan mengenai *esthetic* tidak terlalu sering di kita, sementara persoalan itu ada pada *esthetic*. Dan seniman yang memahami betul dasar apa yang dia kerjakan, karyanya tentu lebih baik. Dia tidak gampang larut, lalu mencoba mengikuti *trend*. Itu perlunya *raison d'etre*. Tadi sudah saya singgung, kalau mencari dasar itu melalui, misalnya, dasar kesenian tradisional, artinya dalam tradisi-tradisi, saya pesimistis, bukan hanya secara ilmu berpikir, bagaimana pun, itu meragukan. Kalau sudah tentang Indonesia, lalu apakah yang harus diakui itu tradisinya? Tradisi yang mana dari yang seribu itu banyaknya yang kemudian harus diambil? Mau dicampur-campur menjadi sebuah tradisi yang Indonesia, itu juga tidak masuk akal. Saya kira hal semacam itu tadi sudah dibahas oleh saudara Bambang [Sugiharto], bahwa sebuah karya itu bukan semau-maunya dibikin. Dia berkaitan sekali dengan kultur, dengan macam-macam aspek. Pada seniman, itu adalah bentuk kesadarannya, dan itu akan mempengaruhi bagaimana karyanya itu akan terjadi.

Kalau soal metode, moga-moga saya bisalah. Dalam artian, kalau saya pikir, masalah *raison d'etre* itu yang saya kemukakan, adalah dasar tentang bagaimana awalnya kita mengadaptasi *art making*, membuat karya, yang pemahamannya memang khusus karya seni rupa. *Art making* itu, bagaimana pun kontemporer, karya seni rupa, itu

berakarnya pada *art making*, yang batasannya dibayangi oleh kesadaran akan spektrum seni. Tadi saya membahas perbedaan persepsi tentang Spirit yang menghasilkan ungkapan [seni rupa] yang juga berbeda. Lepas dari bagaimana kedudukan kesenian tradisi-tradisi, pemahaman tentang Spirit akan membuat seorang, seniman, misalnya, akan sangat berkaitan dengan banyak sekali tradisi, latar belakang. Bahwa tradisi itu mempunyai pengaruh terhadap karya-karya seni rupa sekarang, baik di seni rupa kontemporer sangat jelas, sangat mungkin. Saya kira, bingkai tradisi tidak berkaitan tiba-tiba dengan anti tradisional. Kembali saya kemukakan, kalau kita bicara tentang spektrum kepekaan seni, sampai sekarang tidak ada yang membuat daftar kepekaan seni itu apa saja, sebab, itu terus-menerus berubah...

Lalu, soal ekonomi-politik, saya ragu; saya orang yang tidak percaya pada ekonomi. Dan kalau melihat di *global art market* di luar negeri, pada akhirnya, orang sangsi juga melihat itu. Di sini, ekonomi-politik itu berarti kita harus menimbang pemain-pemainnya, yang mereka itu variannya tidak keru-keruan. Saya kira, itu yang disebutkan *art world* pada masa sekarang. Dulunya, seni diyakini dikuasai oleh para pemegang otoritas. Dan sekarang—tadi saya menyinggung sedikit Arthur Danto yang memperkenalkan konsep *art world*—setelah terjadi pemberontakan *cultural criticism* yang sebetulnya menempatkan bagaimana pentingnya masyarakat. Itu adalah pemberontakan masyarakat, dan sesudah itu masyarakat menang. Pada pemberontakan di tahun '60an itulah mereka lalu mengambil posisi. Kalau di dalam sistem konstitusi baru, masyarakat itu ada dalam *art world* itu. Dalam *art world* itu ada interaksi komponen, di mana tetap ada institusi, seniman, dan kemudian publik, *art world public*. Sekarang, itu menjadi dilema begitu *art world public* masuk. Yang masuk itu kebanyakan, tentunya, orang-orang yang punya minat, mereka kolektor. Jadi setelah dikasih kursi, kolektor ini masuk, mulai berkuasa, dan bikin kacau. Itu kecurigaan saya. Danto, melihatnya ideal. Artinya, kalau kita bicara *art world*, bicara publik, tentunya tidak bisa bicara publik secara luas. Georges Dickie memberi batasan *art world public*, publik yang memiliki perhatian khusus pada perkembangan seni rupa dan dia dekati seluruh perkembangan itu. Di Indonesia—kita tahu—yang punya perhatian semacam itu cuma kolektor. Saya kira, di dunia begitu juga. Munculnya *global art market* dengan penyelenggaraan Art Fair di mana-mana, tidak bisa tidak ketika mereka melakukan pembelian karya dan sebagainya, perhitungan itu lebih banyak pada transaksi dan kenaikan harga daripada nilai-nilai

seninya. Tapi seperti yang kita lihat, di luar maupun di sini, persoalannya adalah mereka bingung sendiri. Karena diatur, di seluruh dunia seperti itu. Jadi, pertarungan kepentingan itu sudah disadari dalam perkembangan seni rupa. Teori *art world* bicara tentang kepentingan-kepentingan.

[Pertanyaan] dari Dwihandono Ahmad, saya kira ini bagian yang penting yang harus saya jelaskan, dari seluruh presentasi saya, bahwa fenomena sosial-politik adalah awal dari kita mengadaptasi. Itu tidak berarti bahwa seluruh perkembangan seni rupa kita itu harus mencerminkan kaitannya dengan sosial-politik. Sama-sekali tidak. Jadi, mula-mulanya, ketika [kita] mulai mengadaptasi, itu motivasinya apa? Pertarungan dua pendapat, orang bilang, itu motivasinya budaya. Itulah yang saya katakan tidak masuk akal. Untuk apa itu? Rendah sekali untuk mengatakan, 'Ini budaya kita jelek, supaya bagus kita mengambil kebudayaan Barat', gila betul itu. Motivasi budaya itu saya ragukan, bahwa adaptasi itu dilihat sebagai fenomena budaya. Tetapi, kalau mengadaptasi dengan motivasi sosial-politik, itu lebih masuk akal. Kita mengadaptasi demokrasi, mengadaptasi keadilan, mengadaptasi *welfare*, hak-hak rakyat, itu kita tidak terlalu ambil pusing, bahwa ini semua sebetulnya adalah kebudayaan Barat. Itu yang saya contohkan. Kalau saya harus memilih, kebudayaan Barat yang bisa membela rakyat, dan kebudayaan tradisional yang menyiksa rakyat, saya pilih kebudayaan Barat. Itu motivasi yang masuk akal. Saya kira, itu juga tidak disadari, bahkan teori-teori di [Barat] sana tidak melihat itu, yang sampai sekarang masih melihat itu sebagai fenomena budaya. Saya mencoba menyuarakan, bahwa sebetulnya, ini mula-mula motivasinya adalah sosial-politik. Dampaknya pada kita, kita menjadi tidak ragu-ragu. Sampai sekarang, masih ada saja orang sana datang dan bilang, 'Oh, kamu melukis kok pakai kanvas, kenapa tidak pakai batik?' Itu teman-teman seniman kemudian jadi kecil hati, 'Masa' bertanya begitu?' Sebetulnya, kalau ada orang Barat omong begitu, 'Go to hell!' Masih cukup kuat pendapat-pendapat tentang budaya itu sampai sekarang. Pada kenyataannya, pemikiran Hegel ini tidak pernah dilihat. Saya kira pada seniman-seniman kita, itu dilihat sebagai dasar, kesadaran sejarah. Saya ingatkan, seseorang tanpa sejarah tidak akan menjadi siapa-siapa. Kita menjadi berbeda dengan siapapun karena sejarah kita berbeda. Itu juga sejarah. Di masa-masa sekarang, otomatis terjadi perubahan-perubahan. Dan dalam apa yang saya kemukakan, fenomena sosial-politik, itu bukan satu-satunya dimensi dari apa yang saya katakan *art*. Di sana, saya tekankan bolak-balik bahwa kepekaan seni itu mempunyai spektrum, kepekaan itu

berlapis, tidak tunggal. Saya katakan itu penting sebab bukan hanya menyangkut kesenian tradisional kita. Bahkan, di Barat, walaupun mereka sudah bicara tentang sejarah seni rupa sejak abad ke-16 sampai abad-19 di masa Hegel, kepekaan seni mereka tunggal. Kita boleh bicara tentang Michaelangelo dan segala macamnya, karya-karya mereka yang sehebatnya dibikin realistik yang persis, semuanya tunggal. Kalau kita perhatikan, kenapa Shakespeare menjadi luar biasa, dan karya Rembrandt van Rijn *De Nachtwacht* menarik perhatian, karena di luar kebiasaan pada masa-masa mereka yang masih bicara kepekaan tentang Tuhan, kedua seniman itu memikirkan rakyat. Di lukisan Rembrandt itu masih ada rakyat, walau ditengahnya adalah para perwira. Karya-karya Shakespeare, itu bicara tentang kehidupan yang biasa-biasa. Sementara semua karya kesenian [di masa itu] bicara tentang *glory faith of god*. Itu tanda-tanda. Di situ bisa kita lihat bahwa, sebetulnya, sudah sejak zaman itu seni punya spektrum. Itu terjadi juga pada [seni] tradisi-tradisi, sebagai gejala universal. Dari situlah mulainya keindahan yang transendental yang kita rasakan sebagai kecantikan dan keindahan. Kalau kita menuntut masyarakat untuk memimpikan sesuatu, itu sampai kepada ruang metafisik. Untuk merenungkan sesuatu yang transedental, susah kan? Makanya dikasih lihatlah baju-baju yang cantik, [penggambaran] nabi-nabi yang dalam upacara-upacara seluruh bajunya terbuat dari emas. Di situ kita bisa melihat, bagaimana keindahan transedental dibuat menjadi kecantikan yang sekular. Itu yang diketahui oleh Hegel. Saya kira, di situ ada kesamaan [di Barat dan di Timur]. Ini kalau kita bicara tentang *raison d'être* awal-mulanya apa yang dimulai oleh tradisi, terkait dengan menyadari spektrum seni, bukan seni yang tunggal.

Kemudian, kaitan kontemporer tentang K-pop dan sejenisnya, ini soal paham. Jadi ada perbedaan. Saya akui ada perbedaan. Saya melihat karya tetap pada maknanya. Ini prinsip. Sebab, karya harus punya manfaat. Harus mutual. Bahwa dia menunjukkan sesuatu, dan bisa menjadi sesuatu yang di luar visualnya. Sesuatu yang bermanfaat bagi masyarakat, dalam artian yang besar. Saya paling menolak seniman bicara [karya] patah hati dan sejenisnya. Bahwa seniman secara bersama-sama itu menunjukkan kultur, yang kaitan dengannya juga merupakan sesuatu yang besar, dan bisa menegakkan pendapat. Dalam artian, kita justru membuatnya di luar kesadaran; makin tidak ada kesadaran makin sama dengan yang lain, kan? Kalau soal K-pop, sampai sekarang saya itu tidak bisa paham: bagusnya itu di mana? Menganalisisnya, saya juga bingung, meskipun, itu satu fenomena yang harus kita pedulikan juga sebab itu sebenarnya adalah kapasitas

bisnis, mempromosikan. Ini yang saya pikirkan, sesuatu itu berharga kalau *magnitudenya* besar. Itu kapasitas-kapasitas yang perlu direnungkan. Tapi tetap bahwa dalam karya-karya—lepas dari terjadinya homogenisasi (keseragaman) pada bentuk karya yang menjadi sama—makna itu tetap, minimal ketika saya membaca karya dan kemudian membuat penilaian. Saya malah senang Danto bicara tentang *meaning* dan *embodiement*; dua masalah yang akhirnya harus dibaca secara, mula-mula penggalian nilai, kemudian manfaatnya untuk orang banyak. Itu *magnitude* juga.

Untuk Kun, yang saya sebutkan dengan *common ground*, itu bukan teori, tetapi kajian untuk mencoba melihat realitas. Misalkan kita kembali melihat Hegel dan itu dikaitkan, dia bicara tentang itu sama-sekali tanpa maksud bahwa itu akan menjadikan dasar seni rupa dunia. Bukan itu materi pembicaraan Hegel, tetapi dia lebih kepada *esthetic*. Seperti yang saya katakan, ketika dia mengkaji sejarah seni rupa, itu karena sejarahnya memang sudah ada ketika itu. Vasari sudah memperkenalkan itu pada abad ke-16, dan di abad ke-19 Estetika sudah menjadi bidang ilmu pengetahuan. Itu motivasi kedua. Yang ketiga, motivasinya adalah bahwa kajian itu menyangkut pembuktian material. Di abad ke-19 itu, *technical art history* mereka [Barat] sudah punya, yang bukan cuma urutan sejarah di buku-buku, melainkan itu tentang perbedaan antara karya yang satu dengan karya lainnya; misalnya, antara warna-warna karyanya Giotto dengan Rembrandt, secara teknis sudah sangat mereka pahami. Itu suatu perkembangan material yang sangat berkaitan dengan yang namanya kesadaran; bahwa sesuatu bukti material itu lebih unggul daripada spekulasi. Di samping itu, tentunya, ada [faktor] masalah sosial. Jadi semua pengetahuan itu membuat Hegel sampai pada suatu kesimpulan meskipun dia bukan bicara tentang seni rupa dunia. Dalam membuat kajian sejarah itu, dia menetapkan tiga tahap *symbolic state*, *classical state*, dan *romantic state*, yang dalam pembacaan saya, tidak hanya tentang seni rupa, melainkan perkembangan budaya masyarakat Barat, termasuk di dalamnya, tentang kekuasaan. Dan kenapa yang tahap *romantic state* terkesan pesimistis, saya membacakan Williams James, tentang bagaimana pada lukisan-lukisan pemandangan alam dalam seni rupa Inggris, hal itu sangat terlihat. Jadi, *common ground* itu bukan teori. Saya hanya mengkaji bagaimana kebetulan dasar umum itu terjadi di sana, dan menurut *angle* saya, itu kaitannya sangat kuat pada masalah sosial-politik. [Pengamat] Yang lain melihat itu lebih secara filosofis sebagai ilmu-ilmu universal, [sedangkan] saya melihatnya sebagai gejala kontekstual yang memunculkan sesuatu

paham, katakanlah, menentang penguasa. Kemudian itu digunakan di luar dunia Barat untuk menentang kolonialisme. Motivasi berubah tapi penguasanya tetap sama. Logika sederhananya, tetap ada kesamaan dan itulah yang menjadi *common ground* di dunia. Saya kira, tidak sulit dimengerti bahwa demokrasi, *human rights*, dimulai dari [Barat] sana, termasuk sistem republik, sistem pemerintahan kita—yang bukan kerajaan atau semacamnya—itu semua adalah model Barat. Tapi karena menyangkut masyarakat secara umum, itu diterima tanpa mempermasalahkan itu Barat atau Timur. Dan saya kira, kesenian yang sekarang—tidak hanya seni rupa—jauh sekali dari hanya merayakan sesuatu kekuasaan. Tapi nilai-nilai bersama dan semacamnya—pada kesenian secara umum—tetap mempunyai kapasitas, mempunyai ruang, untuk menampilkan ungkapan subversif. Jadi tidak selalu *gloryfing*, merayakan nilai-nilai bersama. Dia bisa menentang nilai-nilai bersama karena seni juga mempunyai semacam kesadaran politis yang dasarnya bukan merayakan kebersamaan.

Saya diingatkan soal *culture studies*. Sudah saya kemukakan bahwa saya siap untuk diserang oleh kalangan kebudayaan—bukan cuma *culture studies*—antropolog, etnolog, tanpa ampun bakal menyerang. Ada seorang yang sedang menulis tesis di Leiden tentang [seni rupa] Indonesia, dan pembimbingnya adalah Adrian Vickers. Adrian Vickers, yang tahu bahwa calon [doktoral] ini dari permulaan bersama saya, memberikan saran pada dia, 'Saya akan menyarankan kepada anda, tapi saya yakin, Jim Supangkat tidak akan setuju'. Tahu apa sarannya? Dia mencoba menghubungkan antara batik dan seni rupa kontemporer. 'Jadi, sekarang kamu lupakan semua standar Barat, semua teori Barat, semua estetika Barat. Kamu cari yang betul-betul asli di Indonesia'. Omong kosong, pandangan-pandangan yang begitu masih berdiri sampai sekarang. Dan itu yang saya kira salah satu reaksi mengenai motivasi budaya yang terhadap bidang itu mereka akan melihatnya sebagai bersebrangan. Tapi kita mencoba melihat awalnya, *raison d'être* sebetulnya seperti kita melihat sejarah, untuk mulai mencoba menulis sejarah seni rupa Indonesia yang awal-mulainya di mana? Sebetulnya itu. Tapi bahwa budaya mempunyai pengaruh, itu saya tidak ragukan. Saya percaya betul tentang *culture criticism* yang pada awalnya menentang *modernism*, bahwa seni itu berkaitan langsung dengan budaya masyarakat, saya menganut pandangan itu. Bahwa karya-karya [seni rupa] kontemporer lebih menarik karena bicara tentang orang banyak, tidak individual *matters*—yang patah hati saja bikin karya—yang tidak ada gunanya buat orang lain. Kaitan itu perlu. Saya berikan catatan, bahwa pemahaman kita [dengan

Barat] mengenai Spirit itu berbeda, dan secara otomatis itu mempengaruhi ungkapan. Dan di situ bisa dibedakan antara masyarakat di [Barat] sana dan masyarakat di [Indonesia] sini, walaupun sama, bahwa di *contemporary art* yang menunjukkan semua yang *contemporary*, *contemporaneity* itu menunjukkan kesamaan, bahasa yang sama, problem yang sama. Tetapi, begitu sampai pada persoalan sepele saja, itu menjadi sangat berbeda. Kadang, saya perhatikan [karya seni rupa] instalasi seniman-seniman yang non Barat selalu lebih bagus daripada seniman di [Barat] sana, karena seniman-seniman kita, misalnya, mampu merasakan ketika menyusun karya instalasi. Seniman di [Barat] sana dangkal betul dalam menyusunnya. Saya berpikir, persoalannya karena apa? Sangat sederhana, yaitu karena seniman-seniman kita masih percaya dengan setan (hantu). Misalnya, orang Barat kalau disuruh masuk ke ruangan kosong, dia pasti marah, 'Gila kamu, saya disuruh masuk ke sini tanpa bisa melihat apa-apa'. Seniman kita disuruh masuk ke situ, begitu masuk, dia takut pada ruangan kosong. Dia punya *feel*, hal-hal yang macam takhayul itu masih ada, itu perbedaan-perbedaan. Saya kira, itu kekuatan-kekuatan kita, dan di situ, kurang-lebih, dibutuhkan kesadaran mengenai hal itu.

Jawaban saya untuk Arya Sucitra, kurang-lebih seperti itu. Bahwa banyak pengamat asing ketika melihat karya-karya [seni rupa] kita menyebut begitu. Sebetulnya, itu hanya dorongan romantik kepingin macam orientalis-orientalis zaman dul yang pada masa-masa abad ke-19 itu sangat populer. Di awal abad ke-20, misalnya, pelajar-pelajar kita dikirim ke luar negeri untuk menjadi (sebagai) penari. Ada foto-foto Ki Hajar Dewantara main wayang, itu ditonton orang habis-habisan. Jadi, ada orientalisme yang melihat hal-hal begini sebagai hebat itu. Itu juga seperti yang terjadi dalam melihat kaitan antara Lempad dengan *art nouveau*. Tentang kesamaan dan kadar artistik, tidak saya sangkal. Kadar artistik mempunyai *range* yang luar biasa. Tidak ada satu orang pun—itu gagalnya modernisme—yang mampu membuat standar-standar ungkapan artistik. Modernisme sudah betul-betul bangkrut. Bahwa terjadi penemuan dan segala macamnya, secara artistik memang. Kalau Lempad mau dilihat dengan cara begitu, sebetulnya bisa ditemukan bagaimana terobosan artistiknya, secara permukaan dan secara bahasa ungkapan visualnya. Kalau kita ingat perkembangan seni rupa modern, sebelum awal abad ke-20 sesudah yang 'realis-realis', sampai realisme beralih ke kubisme, itu sebetulnya, Picasso di karyanya *Les Femmes d'Alger* mengambil pola-pola patung Afrika. Mencari pola yang lain, dan lalu melahirkan kubisme,

bayangkan saja, bahwa di sana yang namanya Afrika sudah membuat terobosan lebih dulu. Walaupun kalau ditarik-tarik ke belakang, [kubisme] itu sebetulnya anti Helenisme. Jadi, itu mau anti Barat pakai *esthetic* Afrika, dan dari situ [kaum Kubis] menemukan aspek bahasa ucap untuk membuat terobosan di Barat sendiri. Dan itu, saya kira, mungkin. Cuma, pertanyaan apakah ada terobosan kesadaran tentang spektrum seni? Hipotetik, menurut saya, tidak ada, tapi saya tidak bisa membuktikan. Bahwa di seluruh kebudayaan tidak pernah ada terobosan yang kemudian menghasilkan kesimpulan bahwa kepekaan seni itu tidak tunggal, tetapi punya spektrum. Untuk dibuktikan secara empirik, susah, saya juga tidak yakin. Tapi, menurut saya, tidak ada penerobosan itu. Penerobosan artistik seperti yang dilihat pada Lempad dan, saya kira, juga Tjokot [I Nyoman Tjokot], itu kalau kita bicara khusus tentang seni rupa Bali. Tjokot lebih ngeri lagi dalam bentuk ekspresifnya, dan dia bisa disamakan dengan banyak perkembangan seni patung yang lain. Menyangkut bahasa ungkap, eksplorasi artistik, itu sangat mungkin. Ada perkembangan eksplorasi artistik yang jauh lebih canggih dari perkembangan yang pernah ada dalam sejarah seni rupa, itu sangat mungkin. Saya tak berani tegas, tapi menurut saya, itu tidak ada di dalam seluruh kebudayaan dunia. Perhitungan saya, karena tidak ada sejarah sosial seperti sejarah sosial di Barat, yang sangat khas. Di mana betul-betul agama itu—tercatat dalam sejarah mereka—dimanipulasikan untuk kekuasaan. Dan kejadian semacam itu tidak terjadi di [bagian-bagian] dunia yang lain. Tapi kesadaran yang mendasar, bahwa kepekaan seni itu untuk yang tunggal, untuk agama, untuk kepercayaan spiritual, sekaligus mempunyai spektrum yang berbeda, saya tidak yakin itu ada.

Moderator :

Pak Jim [Supangkat], terima-kasih banyak, kepada empat penaggap, terima-kasih. Agenda selesai tepat pada waktunya. Tapi ternyata saya merasa bersalah, ada empat penaggap tersimpan tadi. Saya akan bernegosiasi dengan panitia, dan lalu dengan Pak Jim, apakah memberi toleransi waktu? Boleh? Kalau diam, itu artinya [panitia] menolak. Tapi percayalah, kepada Anda empat penaggap tersimpan, niat Anda sudah dicatat sebagai amal baik. Mohon maaf untuk itu, saya sama sekali tidak bersalah. Salahkan pak Jim [Supangkat] karena jawabannya panjang. Teman-teman sekalian, sekali lagi, empat calon penanya sebaiknya disimpan, saya percaya, besok masih bisa dikomunikasikan.

Saudara-saudara sekalian, saya tidak berniat sama-sekali untuk menyimpulkan percakapan pada hari ini. Kesimpulan besok pada sesi kedua hari kedua. Tapi, menurut pendapat saya, provokasi-provokasi Pembicara, terkait dengan mencari dasar pijak bersama dan dasar pikir yang sama sangat penting untuk menumbuhkan kesadaran kita semua, untuk membangun landasan pengetahuan untuk banyak kepentingan. Saya percaya, Anda telah membuat catatan-catatan penting, meskipun belum sempat dikomunikasikan. Mohon maaf jika ada yang tidak berkenan pada cara saya memandu. Terima-kasih.



Melintas Batas Filsafat & Teori Seni:
**Antara Pluralitas
dan Singularitas**

Pembicara: **Yasraf Amir Piliang**

Moderator: Irma Damajanti

Moderator :

Pagi ini kita akan melanjutkan sesi berikutnya dari seminar “Masa depan Oposisi bagi perkembangan Seni Rupa kini” selama dua hari ini. Dalam kesempatan sesi pertama ini akan tampil Dr. Yasraf Amir Piliang, M.A. yang akan menyampaikan materi berjudul *Melintas batas Filsafat dan Teori Seni: antara Pluralitas dan Singularitas*.

[Membacakan biodata ringkas dan karir profesional Pembicara]

Pada kesempatan hari ini pak Yasraf akan mengelaborasi lebih jauh topik yang kemarin dibahas oleh pak Bambang Sugiharto. Seperti kemarin kita ikuti bersama, beliau pak Bambang Sugiharto mengawali seminar kita dengan membahas aneka perspektif dan kajian terhadap seni. Yaitu, bagaimana makna, istilah, dan konsep yang berkaitan dengan seni selalu menjadi bahan perbincangan, diskusi, dan kajian sejak dulu sampai saat ini.

Kemarin pak Bambang Sugiharto menarik pembahasan dari sudut historis, dari perspektif filsafat, untuk lalu masuk ke estetika, dan ketika filsafat dan estetika dirasa tidak bisa memberikan gambaran yang holistik tentang apa itu seni, masuklah ilmu-ilmu empirik yang coba membantu kita untuk memahaminya. Di situlah kemudian kita berkenalan dengan apa yang nanti akan dielaborasi lebih jauh oleh pak Yasraf tentang ilmu-ilmu seni. Juga, bagaimana ilmu-ilmu empirik memberi alat bantu baru untuk memahami ilmu seni yang pada perkembangan terakhir ini, tidak ada lagi batas-batas yang cukup jelas antara Estetika, Filsafat Seni, atau Teori Seni. Kini, semua perspektif itu saling berkelindan dan bertumpang-tindih. Itulah yang kurang-lebih akan dielaborasi Pak Yasraf melalui topik makalahnya.

Untuk sesi pertama ini waktunya relatif cukup panjang, maka Pak Yasraf saya persilakan untuk menyampaikan paparannya. Setelah itu, sesi diskusi dan masukan dari *floor*.

Yasraf Amir Piliang :

Ya, tadi sudah dijelaskan bahwa saya akan melanjutkan apa yang sudah disampaikan pak Bambang Sugiharto di hari pertama kemarin, yang sangat komprehensif, semacam pemetaan tentang apa yang terjadi di dalam filsafat, estetika, dan praktik seni. Saya mungkin akan lebih fokus pada persoalan teori, atau bagaimana teori itu bekerja di dalam bidang seni rupa atau pun wacana seni rupa.

Saya mulai dari lukisan Salvador Dali, ini. [Menunjukkan contoh reproduksi salah satu lukisan karya Salvador Dali melalui panil proyeksi dari power point? Kalau, ya, yang mana?]. Pertanyaan mendasar di dalam contoh lukisan ini adalah: Apa fungsi teori di situ? Apakah Salvador Dali berkarya tanpa teori, atau malahan dia menghasilkan sebuah teori dari lukisannya ini? Apakah teori itu ada sebelum ataukah setelah karya itu dibuat? Ini masalah mendasar dalam teori. Sejauh yang kita pahami selama ini yaitu, teori dulu baru pelaksanaannya. Apakah yang terjadi memang begitu di dalam seni rupa atau di dalam seni pada umumnya? Kalau kita mempelajari Salvador Dali, memang pada kenyataannya, dia mencoba membuat karya seni berdasarkan teori-teori psikoanalisis. Teori tentang mimpi. Artinya, teori ada sebelum karya ini. Teori mimpi Freud ada sebelum karya Salvador Dali ini. Berarti, karya itu mengikuti teori walaupun nantinya Dali juga bisa memperkaya teori Freud tentang simbol-simbol mimpi.

Jika memang demikian, maka pada lukisan Salvador Dali tadi, cara kerja seni seperti ini persis dengan cara kerja bahasa dalam artian linguistik. Di dalam bahasa, ada sistem bahasa terlebih dulu, yaitu ada aturan-aturannya, konvensinya, *grammar*, *vocabulary*, sintak, dan ada lembaga bahasa. Kita sekarang ini dalam posisi mempraktikkan bahasa yang sudah ada sistemnya, aturannya, garis-besarnya. Saat ini saya sedang mempraktikkan bahasa. Dengan demikian, dalam linguistik, kita tidak bisa keluar dari aturan main itu. Pertanyaannya: Apakah seni boleh keluar dari aturan main itu? Nah, kalau kita lihat pada lukisan Salvador Dali tadi, memang, dia mencoba mempelajari prinsip-prinsip mimpi dalam level ketidaksadaran yang dia coba ekspresikan. Seperti sekarang saya berbicara, mengekspresikan aturan bahasa. Barangkali, mirip-mirip dengan cara kerja bahasa itu.

Lantas, apa demikiankah relasi antara teori seni dengan praktik, atau antara estetika dengan kerja seni. Inilah yang mungkin menjadi problem dalam teori seni atau teori pada umumnya. Karena itu banyak pengertian tentang teori. Saya akan coba merangkai teori-teori ini meskipun itu tidak mewakili pengertian teori, yaitu di mana kumpulan data, konsep, pengetahuan, dihimpun dari pengalaman maupun imajinasi, yang mau tidak mau, dirangkai melalui bahasa. Teori itu kekuatannya ada pada bahasa, dalam *linguistic construct* yang sistematis dan menjadi pemahaman umum, menjadi apa yang disebut pengetahuan, *knowledge*, yang dipahami masyarakat secara umum, termasuk di dalam lingkaran seni. Misalnya, perspektif itu adalah sebuah teori karena ada aturannya, ada prinsip dasarnya, bentuknya,

jenisnya, hukumnya, dan itu semua dipahami oleh banyak pelukis di Abad Pertengahan dulu.

Tapi persoalannya, yaitu tadi: Apakah teori itu muncul lebih dulu ataukah karya? Kita ambil contoh: Picasso. Ia tidak mengikuti teori perspektif. Lantas, teori apa yang diikuti Picasso? Apakah ia menciptakan teorinya sendiri? Kalau kita ikuti, ada yang mengatakan, Picasso mungkin pernah mendengar tentang teori Relativitas. Picasso tak mungkin mempelajari matematika; hanya dari dengar-dengar saja, lalu diterjemahkan ke dalam multiperspektif pada karyanya [*Menunjukkan contoh reproduksi salah satu lukisan karya Picasso melalui panil proyeksi? Kalau, ya, karyanya yang mana?*]. Dia tidak mengikuti perspektif tetapi mengikuti teori yang lain sehingga menghasilkan apa yang disebut kebaruan dalam seni meskipun polanya tetap sama. Lukisan Picasso tetap tidak bisa dilepaskan dari teori yang ada sebelum lukisan ini, dan itulah persoalannya.

Tetapi, apakah selalu begitu? Saya rasa, tidak selalu begitu. Yang terjadi adalah, semacam bolak-balik antara teori dengan praktik. Dalam pengertian begini: jangan-jangan, Einstein pun melahirkan teori Relativitas karena melihat atau mendengar atau membaca sebuah puisi, dan itu berarti teori bisa berasal dari sebuah karya seni. Kalau kita ikuti, teori-teori—saya menyebut teori dua kali—itu dalam pengertian plural, sebab dalam posmodernisme, memang begitu adanya. Derrida bertolak dari lukisan sehingga melahirkan teori dekonstruksi. Ini benar-benar kebalikan dari apa yang terjadi pada seniman-seniman seperti Salvador Dali tadi. Ada teori, baru kemudian dia sempat merepresentasikannya menjadi sebuah karya. Tapi di dalam pos-strukturalis, hal semacam itu banyak. Deleuze juga mempelajari sebuah lukisan dan di situ ia menemukan prinsip *chaos*, ketidakberaturan, sehingga muncullah teori tentang multiplisitas. Jadi, memang memungkinkan terjadi bolak-balik, yaitu ada karya lebih dulu, baru kemudian diteorikan oleh seorang filsuf atau pemikir seni, atau malahan sebaliknya. Tapi, masalah tetap belum selesai, sebab, apakah memang selalu begitu?

Apakah memang seperti itu teori sekarang ini, khususnya, di dalam seni? Dalam pengertian, begini: seniman, boleh tidak, mengatakan, “Siapa peduli terhadap teori? Pokoknya, saya berkarya. Saya tidak peduli, mau diteorikan orang atau tidak, itu bukan urusan saya.” Ada juga memang yang begitu. Yang jelas, prinsip bolak-balik ini sampai sekarang tetap berlangsung dan merupakan bagian dari wacana

pengetahuan di dalam seni. Yang menjadi masalah, dalam kaitannya dengan seni dan teori tadi adalah, fenomena yang oleh sebagian orang disebut *grand theory*. Mau menganalisis lukisan Picasso, apa teori besarnya. Tentang teori besar ini banyak pandangan terhadap hal itu, akan tetapi, saya mengambil yang ini: klaim akan sifat homogen. Teori besar itu homogen, sentralistik, artinya ada satu yang menjadi pusatnya dan bersifat universal, berlaku melintasi ruang, waktu, tempat, kultur, dan sebagainya. Dalam hal ini, kita bisa mengatakan seni modern atau modernisme itu *grand theory*. Artinya, lukisan atau seni modern yang ada di Bandung—'mashab' Bandung—dan seni modern di Eropa atau Meksiko memang berbeda tetapi ada teori bersama yang menjadi landasan bersama pula. Ada ukuran-ukuran universal yang sama-sama dipakai.

Orang sering mengatakan, Sadali [Ahmad Sadali (1924-1987), salah seorang tokoh utama dari mashab seni rupa Bandung.] tidak mengambil kaligrafi sebagai topik utama karya-karyanya. Memang, ya, tetapi tetap saja ada prinsip-prinsip dasar modernisme yang dipakai oleh Sadali, dalam arti formalistiknya, oleh bentuk yang mengandung hukum-hukum formal di dalam karya-karyanya: keseimbangan, kontras, dan seterusnya. Sadali tidak terlepas dari itu semua. Seniman mana pun di seluruh dunia selalu memiliki prinsip-prinsip dasar yang diikuti bersama. Menurut pemahaman saya, *grand theory* inilah yang membuat prinsip yang dipakai seni itu menjadi prinsip yang universal. Namun, hal itu sekarang banyak dikritik, bahwa seni tak bisa dibingkai oleh sebuah teori yang universal sehingga nantinya ada banyak perlawanan terhadap teori besar.

Kita ambil contoh klasik, misalkan Mondrian, atau pada Gerrit Rietveld yang sama-sama di De Stijl dengan prinsip dasarnya yang sama pula. Teori besar apa yang dipakai atau setidaknya memengaruhi Mondrian ataupun Gerrit Rietveld—sengaja atau tidak sengaja—kembali pada prinsip yang dianggap berlaku universal, yaitu formalisme. Bahwa bentuk memiliki prinsip keseimbangan, kontras, simetrikal atau di seputar itu sehingga membedakan Mondrian dengan misalnya, Rembrandt. Mondrian sudah tidak lagi figuratif sedangkan Rembrandt masih. Tapi orang bisa mendebat: kalau begitu, lukisan yang bermacam-macam itu apakah memang mengikuti suatu teori besar? Ya, Mondrian mengikuti prinsip yang formalistik, yaitu permainan komposisi dan sebagainya. Mungkin yang sebelah kanan, Vasarely[?], juga begitu. Tapi [lukisan] Jackson Pollock di sebelah kanannya [Menunjuk contoh salah satu lukisan Pollock? di layar proyeksi melalui

power point?]) tidak memainkan problem formalisme. [Lukisan] Degas yang paling kiri itu impresionisme, begitu juga van Gogh; juga yang kubisme tadi, Picasso, dan terlebih lagi Salvador Dali yang memakai teori mimpi. Kalau begitu, setiap lukisan tersebut berangkat dari teori yang berbeda dan dengan demikian di situ tidak ada universalitas, tidak ada sentralitas, dan tidak homogen kalau kita lihat sepintas. Tapi, kalau kita perhatikan lebih dalam, ada satu prinsip universal yang berlaku dalam teori seni modern yang banyak dilontarkan oleh para kritikus seperti Greenberg [Clement Greenberg:] bahwa, walaupun berbeda-beda, semuanya tetap menggunakan satu prinsip dasar yang sama yaitu, kebaruan.

Semua seni modern walaupun berbeda-beda bentuk, motif, gagasan, memiliki ciri bersama yang sama yaitu kebaruan. Yang dimaksud kebaruan di situ, ialah Picasso, Salvador Dali, tidak mengambil atau pun meminjam apa-apa dari kesenian yang sebelumnya. Mereka menghasilkan seni yang baru, dalam artian, tidak meminjam dari khasanah seni-seni yang sebelumnya. Semua seni modern selalu begitu. Walaupun mereka berbeda-beda, namun ada satu prinsip dasar modernisme yang dipakai oleh semuanya yaitu kebaruan. Otentisitas. Itu yang membuat mereka semua homogen. Maka teori otentisitas atau kebaruan merupakan *grand theory* di dalam modernisme. Bahwa Salvador Dali mengambil teori psikoanalisis, Picasso teori Relativitas, tetapi keseluruhan seni modern itu mengambil satu teori besar yang sama yaitu teori tentang kebaruan.

Itulah yang disebut dengan teori besar. Seniman di mana pun di dunia ini, melalui teori besar, pasti punya ciri kebaruan. Masalahnya adalah—kita memasuki problem teori dalam seni—pada dasarnya problem teori ini bersifat umum. Estetika itu berbicara secara umum, sedangkan teori itu singular dan banyak hal tentang yang universal. Contohnya ialah perspektif atau teori kebaruan tadi, yang singular itu, di mana pun orang yang membuat seni modern harus memiliki kebaruan. Maksud saya dengan kebaruan itu dalam pengertian begini: Kita beranjak [dulu] ke posmodernisme yang justru menentang kebaruan, dalam artian seni boleh meminjam, boleh mengambil ide orang lain, atau dengan mengangkat kembali masa lalu. Seni modern dalam kerangka sebuah teori besar tidak boleh meminjam dari seni-seni sebelumnya. Itulah teori besarnya, sehingga dia bersifat umum.

Problemnya, praktik seni tidak bersifat umum. Praktek seni setiap seniman pasti berbeda-beda pandangan dan gagasannya dan

imajinasinya. Pastilah, praktik itu bersifat plural sekaligus singular. Di situlah, selalu muncul jurang antara teori seni dan praktik seni. Walaupun Sadali mengerti teori modernisme dalam seni, tidak berarti sepenuhnya ia begitu saja menggunakan teori itu. Bahkan, ia mencoba memasukkan teori yang non-modernisme, misalnya, dengan kaligrafi. Cara kerja seni tidak seperti bahasa. Aturan seni oleh seniman mungkin bisa dimodifikasi, atau sedikit diselewengkan.

Menarik, bahwa di sini terdapat satu konsep untuk kita diskusikan dalam konteks seni. Misalnya, satu pandangan bahwa semua seni modern yang ada di dunia, yang di dalamnya termasuk Sadali, Picasso, sebagaimana kita lihat, semuanya itu berbeda-beda motif, juga teorinya. Tapi masalahnya, mengapa semua itu disebut sebagai seni? Mengapa tidak disebut dengan yang lain, dan mengapa semua itu terutama disebut seni modern? Itu artinya, di dalam seni modern, *yang plural itu disingularkan*. Dalam artian, diambil satu intisari yang *unity* dan yang diperas sedemikian rupa, dan itulah yang disebut dengan teori besar. Dengan cara apa, ya dengan mematikan yang plural. Yang diambil hanya prinsip-prinsip universalnya. Contohnya, kebaruan itu. Ini artinya, *yang plural itu disingularkana melalui sebuah istilah seni modern*. Dalam artian, seni yang bermacam-macam, yang berbeda-beda motif, sumber, rujukan, dan inspirasinya, itu dinilai berdasarkan satu ukuran universal yang mesti berlaku untuk semuanya.

Berbeda dengan pengertian seni dalam pemahaman posmodern. Seni posmodern itu plural, beraneka ragam tetapi tidak disatukan oleh sebuah konsep singular yang oleh Jean-Luc Nancy disebut dengan *singular-plural*. Jim [Supangkat] kemarin bicara menarik mengenai multikulturalisme. Memang, masalahnya adalah multikulturalisme. Orang yang berbeda-beda alirannya, kulturalnya, kenapa dinamai dengan istilah yang sama, yaitu multikulturalisme sebagai sebuah istilah yang tunggal untuk menjelaskan orang yang beranekaragam. Artinya, multikulturalisme ini sama saja dengan modernisme, dan menurut saya, ini bisa menjadi kritik terhadap multikulturalisme. Nancy mengkritik itu. Jangan sampai di dalam yang multikultural, yang plural itu hilang lenyap karena disatukan oleh konsep tunggal. Kita ambil contoh dari *subculture* pada *punk*. Ide dasarnya semula ingin menjadi berbeda, namun ketika merambah ke seluruh dunia [budaya] *punk* menjadi sebuah konsep besar yang tunggal, padahal intinya adalah perbedaan. Multikulturalisme juga begitu. Saya setuju dengan Jim [Supangkat], bahwa konsep multikulturalisme itu sendiri juga perlu dikritik. Salah satu kritik itu ialah, di dalam istilah konsep singular

tercakup juga yang plural sehingga [konsep] itu berbentuk seperti alpukat.

Seni modern bekerja bukan seperti bentuk alpukat itu, melainkan memutus dari yang plural, dan berpura-pura tidak tahu tentang itu. Picasso pura-pura tidak tahu bahwa dia mengambil dari masyarakat primitif ide-ide untuk sejumlah lukisannya, lalu diklaim. Posmodernisme bukan mengambil dan mengklaim tapi mengakui bahwa ini karya orang lain. Itu bedanya. Prinsip Nancy dalam bentuk alpukat, ini adalah pengakuan terhadap plural—tak apalah, kita punya satu istilah bersama yang sama, ya—yang berbeda dengan istilah tunggal dalam modernisme ketika keragaman dimatikan.

Kemudian tentang praktik seni. Praktik seni tidak seperti linguistik tadi, yang dengan aturan dasarnya kita berbicara dan mengikuti aturan itu. Praktik seni tidak sesederhana itu. Dalam seni setelah seni modern ada istilah *idiolect*. Bahwa seniman bukan mengikuti sebuah aturan tetapi membuat aturannya sendiri; bukan mengikuti sebuah kode tapi menghasilkan kodenya sendiri. Itu disebut *ideolect*: kode-kode yang baru, yang dihasilkan oleh senimannya sendiri. Bahwa Picasso menghasilkan kode baru tentang perspektif selain diambil dari [teori] Relativitas-nya Einstein. Jadi, dalam hal ini, praktik seni tidak melulu sepenuhnya mengikuti teori.

Karena demikianlah maka di situ memungkinkan terjadi praktik menegasi teori. Yang di depan ini [*menunjuk apa—sebarisan, seorang hadirin di depan pembicara—?*] bukan karya seni tetapi untuk memperlihatkan bahwa secara resmi itu adalah sebuah teori, atau paling tidak, konsep resmi tentang apakah orang ini berpakaian resmi atau tidak? Di sinilah seni berpeluang menambahkan sesuatu pada sebuah konsep bahwa *rule* seni sebagai konsep bisa seperti itu. Bahwa tujuan seni ialah mencoba melawan normalitas. Kita telah dinormalkan selama ini bahwa yang resmi itu seperti apa yang selama ini kita anggap resmi. Seni memungkinkan untuk mencoba memperbaiki konsep resmi itu.

Maka, boleh dikatakan, bahwa cara kerja dasar praktik seni, menurut saya, berada di antara konsensus dan mencoba juga nantinya untuk melawan konsensus. Pada dasarnya, di dalam kebudayaan, kita selalu diatur oleh hal-hal yang disebut konsensus, yang bisa berupa aturan, standar, pakem, kanon (dalam hal seni), teknik, norma, dan sebagainya. Tetapi di seberang sana, [*Menunjuk suatu bagan dari*

power point di layar proyeksi—?] adakah praktik seni dan problemnya mengikuti konsensus? Seperti tadi kita lihat, seni adalah cara untuk tidak mengikuti konsensus. Seni jauh lebih luas penerapannya daripada itu walaupun seni mengikuti konsensus, salah satunya, pada apa yang disebut sebagai teori besar tadi. Seni yang mengikuti teori besar modernisme tidak bisa keluar dari syarat-syarat: harus baru, orisinal, dan sebagainya. Pak Bambang [Sugiharto] kemarin sudah mengungkapkan bahwa, banyak gerakan sekarang ini yang menentang teori besar, menentang bahwa suatu teori itu bersifat universal. Itu heterogenitas. Muncullah apa yang disebut dengan *after theory* atau dengan sebutan lain *post-theory* atau *anti-theory*, sedangkan Paul [(Karl) Feyerabend] mengembangkan konsep anti-metode. Banyaknya gerakan untuk menentang teori besar tadi dalam rangka untuk menghargai heterogenitas, multiplisitas, kelokalan, hal-hal yang khusus, partikular, plural, inklusif, juga ukuran yang berbeda-beda pada setiap orang yang berbeda-beda. Di antaranya, adalah Thomas Docherty, yang teorinya kini berkembang sebagai teori kecil.

Tetapi, itu bukan berarti seniman atau karya seni tidak lagi mengikuti teori, akan tetapi, teori yang dianut bukan lagi teori besar. *After theory* itu sendiri bukan dalam artian matinya teori. Walaupun kita lihat dalam *postmodern* kedua-duanya ada. Ada gerakan *postmodern* yang tetap mengikuti teori, sementara Rosenau [James N. Rosenau—?] [mengikuti] gerakan *postmodern* yang plural, selain ada gerakan *postmodern* yang tidak peduli dengan teori, yaitu gerakan *posmodern* yang *anything goes* dan yang skeptik, kedua-duanya ada. Saya tidak berani mengatakan bahwa seni *postmodern* anti teori, karena ia bekerja dalam dua alur yang berbeda. Satu masih mengikuti teori tapi tidak mau lagi mengikuti teori yang besar; ini aliran plural, sementara, ada lainnya yang memang anti-teori. Yang teori kecil bukanlah anti-teori melainkan bahwa teori itu plural.

Dari sana saya coba menurunkan apa yang pada diskusi kemarin disebut tentang peta filsafat, estetika, dan seni. Saya bukan orang filsafat, tetapi saya akan berupaya, dan nanti saya akan berbicara mengenai *traveling*, berjalan-jalan, memasuki rumah filsafat. Nah, ini ada batu di dalam rumah filsafat. Di dalam *posmodernisme* kita diizinkan berjalan-jalan ke ilmu-ilmu orang lain. Saya *traveler* untuk itu, dan saya akan mencoba untuk memahami. Kata Deleuze, filsafat adalah seni membentuk, menemukan, dan membuat konsep. Karenanya, objek filsafat adalah konsep. Dan karena dia yang menciptakan maka konsep itu harus bersifat kreatif. Kalau begitu,

samakah itu berfilsafat dengan cara kerja seni? Kata Deleuze, ya. Nah, karena cara kerjanya sama maka keduanya mudah untuk saling mengisi, dan inilah nanti yang akan banyak muncul di dalam *post-theory* atau *after-theory* tadi. Orang saling bergaul, saling bertukar pikiran, baik secara konkret maupun secara abstrak.

Kata Deleuze lagi—ini menarik—apa yang disebut dengan filsafat sekarang tidak lagi bicara tentang teori-teori besar, tentang apa itu manusia, apa itu Tuhan,, jagat raya, dan seterusnya, akan tetapi bicara tentang hal sehari-hari yang ada di hadapan kita. Misalnya, tentang pengamen di jalan, itu bisa dibicarakan filsafatnya; filsafat [tentang] pengamen, begitu. Ada orang-orang antre sembako, filsafat antre sembako. Semua hal bisa, yang kalau kita ke toko buku dengan mudah kita temukan itu. Kecuali, filsafat tembakau, belum ada. Itu mungkin nanti bisa dibuat. Tapi kalau filsafat [tentang] *The Matrix*, filsafat *Terminator*, filsafat *Blade Runner*, atau filsafat *Lord of the Rings*, semua ada bukunya. Artinya, yang sehari-hari kita tonton sekarang telah menjadi bagian dari filsafat. Filsafat kini menjadi *down to earth*. Di Jakarta banyak kuliah filsafat di kafe-kafe dan yang dibahas bukanlah apa-apa, melainkan adalah orang yang lewat di kafe itu.

Dengan demikian, kini muncul kategori filsafat yang disebut filsafat visual. Apa yang kita tonton sehari-hari juga menjadi kajian filsafat. Apa yang sebelumnya kita anggap sebagai bagian dari budaya populer, budaya rendah, sekarang menjadi bagian dari pemikiran. Dan ketika kita menonton [film] *Avatar*, atau ketika saya beberapa hari lalu menonton *Maze Runner*, banyak hal dari situ yang bisa kita renungkan, misalnya, yaitu tentang masa depan manusia, dan kini filsafat menjadi bagian dari film, dari tayangan televisi, hp, dan semacamnya.

Di Indonesia, yang kita sebut filsafat itu sering diumpamakan sebagai ada di awang-awang atau di menara gading. Padahal, sekarang ini tidak seperti itu lagi. Karena filsafat telah seperti itu, seni pun memperoleh ruang kerja yang lebih luas oleh terbukanya kanal tadi. Sehingga ada satu pandangan bahwa cara kerja seni dan teori seni, intinya adalah pertemuan dan perlintasan. Dalam artian, seni bertemu dengan filsafat, dengan *cultural studies*, yang dalam pertemuan itu ada sesuatu yang dikerjakan dan menguntungkan kedua belah pihak, pada pemikir dari *cultural studies* dan pelaku seni. Melalui pertemuan itu muncullah bahasa-bahasa, perlintasan seni dengan politik, dengan sejarah, dengan kebudayaan, dan dengan sains. Pembicara [Bambang Sugiharto] yang kemarin sudah menjelaskan tentang peran ilmu-ilmu

empirik terhadap seni yang membentuk cara kerja seni melalui berbagai penelitian. Banyak pandangan seniman posmodern saat ini ditempuh lewat kerja-kerja secara empirik, dengan eksperimen empirik. Suatu bentuk pertemuan dalam artian bersifat lebih cair dibandingkan dengan era modernisme dahulu. Dari pertemuan itu bisa dihasilkan suatu artikulasi yang berbeda. Contohnya, seorang seniman yang bergaul dengan *punker*; dari pergaulan itu sesuatu bisa dibahas, dihasilkan, yang tidak mungkin bisa kalau hanya ia sendiri. Jadi, intinya, dalam *post-theory* orang tidak bisa bekerja sendirian tetapi harus—dalam bahasa sekarangnya—gaul, masuk ke rumah orang lain.

Dari kondisi yang demikian, tumbuhlah *cultural studies* sebagai satu kajian yang secara mendasar menentang pemahaman disiplin dengan huruf 'D' kapital. Misalnya, disiplin dengan 'D' besar sosiologi itu punya cara kerja sendiri, hukum dan aturan sendiri, dan tidak mengizinkan masuknya aturan lain ke dalam disiplinnya itu. *Cultural studies* menentang disiplin yang demikian, dalam arti bahwa, disiplin itu bisa dibangun oleh multidisiplin, di mana berbagai kebidangan saling berinteraksi, bahkan saling—istilahnya—pendekatan disiplin yang eklektik. *Cultural studies* adalah sebuah pendekatan disiplin yang eklektik. Berbagai teori, misalnya marxisme, psikoanalisis, semiotika, etnografi, *art theory*, semua bekerja dan saling berinteraksi di situ. Dengan demikian, *art theory* menjadi bagian dari persilangan-persilangan teori tadi, dalam pengertian bahwa *art theory* kini bukan lagi dalam 'A' besar.

Maka muncullah kemudian, kajian-kajian—yang merupakan istilah-istilah baru—semisal *media studies*, *gender studies* dan lain-lain, yang semua itu mencerminkan pertemuan-pertemuan, perlintasan-pelintasan interdisiplin. Ada interaksi, pertukaran, interdisiplin, bahkan multidisiplin. Prinsip dasar *cultural studies* ialah berpergian. Semakin banyak kita melihat dunia ini kita akan semakin tahu, semakin mendapat banyak inspirasi. Istilah berpergian dari [Griselda] Pollock itu bukan dalam artian fisik tapi pikiran. Orang yang berpergian tidak takut atau risih masuk ke wilayah-wilayah orang lain. Memang tidak ada yang perlu ditakutkan karena sekarang disiplin itu sudah mulai mencair dan tidak ada lagi batas-batasnya yang jelas. Dan karena mencairnya batas maka orang berpeluang untuk mengembangkan teori-teori '*in between*', teori-teori 'di antara'. Seperti, misalnya, seniman mayat di Amerika [siapa?], dia habis-habisan bicara dan mempelajari biologi, struktur tubuh manusia, tentu juga dengan membaca ratusan buku.

Dia belajar itu, dan itulah, dia *traveling*. Dia dari seni rupa *traveling* ke ilmu tubuh manusia, dan membuat dia menjadi seniman mayat yang terkenal, seniman tubuh yang terkenal.

Namun secara teori—di atas tadi adalah praktik seni—wacana seni juga *traveling*. Teori seni adalah teori *traveling*, bahwa orang berjalan-jalan, ketemu marxis, ketemu psikoanalisis, ketemu ahli teori seni, ahli semiotika, dan dari situ dihasilkan sebuah teori yang baru meskipun itu bukan teori besar. *Art theory* dalam pengertian yang sekarang sebagai 'a' kecil dihasilkan dari pertemuan-pertemuan, dari *traveling* semacam itu. *Traveling* juga bisa dalam konteks visual. Kita perhatikan saja perkembangan desain sekarang, itu juga lantaran desainernya banyak berjalan-jalan sehingga unsur Eropa masuk, Asia masuk, dan lain-lain, semuanya masuk. Kita tidak punya kategorisasi yang jelas lagi di sini. Misalnya, kalau kita gunakan ukuran yang selama ini bersifat *binary* maka: Barat dan Timur: ini Barat atau Timur?; tidak juga; hitam dan putih: ini hitam atau putih? tidak juga; pakai kategori klasik, indah dan buruk: ini indah atau buruk? bukan juga; etis atau non-etis, juga begitu, semua tidak jelas batas-batasnya. Berarti, ada kategori baru yang dihasilkan dari sini lantaran *traveling* tadi, bergaulnya berbagai disiplin ilmu. Sehingga boleh kita berkata, inilah karya seni, karya *cultural studies*, dan karya filsafat, sekaligus.

Dengan demikian, apa yang terjadi, kurang lebih, adalah sebuah titik balik terhadap teori besar yang diambil oleh teori kecil dari teori-teori yang eklektik dan ukurannya tidak tunggal, dengan kebenaran yang juga tidak tunggal. Kalau kita kembali ke seni modern, ada kebenaran tunggal dan ukuran tunggal yang mesti berlaku untuk semuanya, minimal, kebaruan, otentisitas, atau formalistiknya.

Dari situ saya mencoba melihat seperti apa sebetulnya perlintasan, perjalanan atau *traveling* ini dalam membentuk apa yang kita sebut sebagai *art theory* sekarang ini. Kurang-lebih, memang, adalah melintas batas teori. Setidaknya, di zaman sekarang ada semacam pelancong teori, seorang yang suka melancong. Mungkin ada yang tersesat. Saya mungkin termasuk pelancong yang tersesat itu. Sebab saya berasal dari bidang disiplin desain produk lalu melancong ke *cultural studies*, maka tersesatlah saya di situ. *Tokh*, saya bisa juga memberikan makna pada seni rupa sehingga—kiranya—orang yang tersesat pun bisa bermakna.

Menariknya, banyak orang yang menjadi pelancong teori semacam itu.

Saya ambil beberapa contoh, salah satunya adalah Jacques Rancière, seorang pemikir Prancis. Ia mencoba menempatkan teori estetika sebagai tidak bisa dilepaskan dari teori politik. Lantas dia membuat definisi tentang apa itu estetika. Yaitu aktivitas melintas batas, mensubversi struktur dominan, melawan segala konsensus, mengguncang sistem klasifikasi, atau dalam istilahnya Rancière, “Meruntuhkan berbagai pembungkaman atau partisi-partisi yang membatasi dunia estetika itu”. Apa partisi atau bingkai seni modern? Pastilah *binary* seni modern—seni primitif. Seni primitif tidak pernah dianggap modern dan selamanya tidak akan pernah masuk ke museum seni modern. Banyak kasus untuk ini. Pernah, dulu, pelukis Indonesia Pirus [A. D. Pirus] [Salah seorang dari mashab Bandung, dikenal dengan lukisan-lukisannya yang non-figuratif dan berunsurkan pokok kaligrafi.] karya-karyanya tidak masuk dalam museum modern tetapi dimasukkan dalam museum seni tradisi. Ini adalah pembungkaman. Tujuan estetika tadi adalah melawan pembungkaman atau melawan partisi-partisi itu. Sekarang, apa tujuan politiknya, yaitu membentuk aktivitas *dissensus*. Artinya, bahwa dalam politik ada konsensus-konsensus, seperti apa itu adil, baik—dan banyaklah—rakyat, pemilihan langsung atau tidak langsung, dan seterusnya, yang merupakan perkara konsensus. Nah, tujuan politik itu ialah melawan konsensus tersebut. Bahwa sekarang rakyat melawan DPR karena menentang pemilihan tidak langsung, rakyat sedang menggunakan hak politiknya untuk melawan konsensus. Kita bandingkan dengan dua teori tadi, estetika dan politik, itu sama, sebetulnya. Maka kata Rancière, kita bisa bicara tentang estetika politik dan politik estetika karena di dalam politik dan estetika orang sama-sama melawan pembungkaman, berarti juga melawan konsensus.

Ini hal menarik. Kita bisa ambil contoh pada masalah yang [pernah] dihadapi oleh [perupa] Agus Suwage sebagai sangat berkenaan dengan teori Rancière tentang partisi. Masalah partisi ini, salah satunya, berbicara mengenai apa yang boleh diperlihatkan, ditunjukkan, dipamerkan, dan apa yang tidak boleh diperlihatkan, dipertunjukkan, dan dipamerkan. Di Indonesia, ternyata masalah ini [Menunjukkan contoh / merujuk pada karya Agus Suwage dan Davy Linggar berjudul *Pink Swing Park* yang dirusak dan digugat oleh Front Pembela Islam (FPI) saat dipamerkan dalam CP Biennale “Urban/Culture” 2005 yang dikuratori oleh Jim Supangkat di Museum Bank Mandiri dengan alasan pornografi dan porno aksi.] atau karya semacam ini tidak boleh diperlihatkan di publik. Berarti ada partisi sedangkan seniman itu melawan konsensus tentang apa yang boleh dan tidak boleh. Agus

Suwage melawan konsensus semacam itu meskipun akhirnya kalah oleh konsensus. Karena itulah, menurut Rancière, dalam problem estetika selalu ada problem politik lantaran soal lawan-melawan konsensus atau pembingkaian itu tadi. Dalam politik juga terjadi begitu. Maka kini seni bisa menjadi bentuk politik juga.

Pemikir lain yang menantang adalah Jean Baudrillard. Ada satu keniscayaan, sekarang seni menjadi bagian bukan lagi dunia representasi melainkan dunia simulasi. Representasi adalah teori klasik dalam seni rupa, bahwa pada dasarnya, seni itu merepresentasikan sebuah realitas, gagasan dan sebagainya, sebagaimana seni-seni yang klasik yang prinsip dasarnya demikian. Sekarang ini, dengan perkembangan Teknologi Informasi seni tidak lagi mewakili realitas. Seni bukan lagi representasi. Saya ambil contoh bukan seni tapi film—walau film adalah juga seni—*Avatar*. Ini tidak bisa disebut sebagai representasi. Kita tidak bisa menggunakan teori representasi di situ. Dalam representasi ada gambar, ada realitas yang direpresentasikan. Mungkin di film *Avatar* ada bukit yang menggantung. Tapi, di mana itu realitasnya? Tidak ada. Berarti, gambar terputus dari realitas. Artinya, prinsip representasi tidak lagi bisa bekerja. Dan kini banyak seniman yang berkarya di wilayah itu, di wilayah pemanfaatan teknologi untuk bermain-main dengan *image*, dengan citra. Teori simulasi ini [merupakan] sudut lain dari teori seni. Kalau tadi pada Rancière sudut politik dari teori seni, yang ini sudut teknologinya. Ini dua hal yang eksis dan tak perlu disatukan. Soal [simulasi] ini menarik, dalam artian, itu memungkinkan kita membuat sesuatu yang tidak ada realitasnya. Dan dalam seni, saya rasa, itu bisa jauh lebih kompleks daripada sekadar ini.

Kemudian, Foucault adalah salah seorang pelancong yang lain. Yang menarik dari teorinya ialah tentang relasi antara tubuh dengan kekuasaan, dengan pengetahuan, dengan relasi sosial yang terbangun melalui interaksi antar ketiganya. Foucault terkenal dengan teorinya tentang wacana, yang salah satu bagiannya adalah tentang tubuh. Salah satu pandangannya yakni mengenai bergesernya kekuasaan *atas* tubuh menjadi kekuasaan *dari* tubuh. Kekuasaan *atas* tubuh pernah kita alami di masa Orde Baru, sampai soal mau punya anak saja dibatasi oleh negara, hanya boleh dua. Tubuh kita dibatasi oleh negara. Jangankan melahirkan anak dua, kesenangannya pun dibatasi, dengan kontrasepsi. Jadi, kesenangan kita pun dikendalikan oleh negara. Tubuh kita menjadi tidak berdaya.

Dalam zaman *post-theory* sekarang ini berkembang konsep kekuasaan *dari* tubuh. Tubuh tidak diatur oleh pihak luar, melainkan tubuh itu memanifestasikan kuasanya sendiri. Dari teori Foucault tentang tubuh itulah, menurut saya, menjadi inspirasi berkembangnya *body art*, *body painting*, seni *tatto*, *object art*, dan banyak bentuk seni yang lain sekarang ini, yang tidak mungkin berkembang tanpa sumbangsih teori kecilnya tentang tubuh yang plural, juga kalau tidak ada teori geneologinya. Jadi, walaupun Foucault seorang ahli sejarah tetapi teorinya menjadi bagian dari teori seni sekarang.

Ini [bahasan] yang terakhir. Apa yang dinamakan *art theory* adalah rangkaian dari teori-teori yang saling bersilangan yang dijelaskan oleh seniman, sosiolog, dan sebagainya, yang tidak dirangkai oleh sebuah teori besar. [Jean-Luc] Nancy ini menarik karena ia menjelaskan apa yang kita alami sehari-hari yang tidak pernah bisa kita jelaskan. Kita menonton televisi, memakai hp, video, dan sebagainya, sehingga abad sekarang disebut abad citra. Nyaris, tidak ada satu orang pun kini yang bisa bekerja tanpa bergaul dengan citra. Problemnya, bagaimana hal itu diterangkan secara teoretis? Nancy menjelaskan filsafat citra, itu secara umum seperti ini: Citra tak pernah menampilkan realitas seutuhnya. Ia selalu menyaring, selalu menyaring, selalu mereduksi, mengurangi, menyimpangkan, membedakan, memisahkan, atau malah mencabut sama-sekali dari latar atau *ground*-nya. Latar itu adalah realitas. Karenanya, di situ muncullah banyak problem tentang kebenaran. Sekarang ini banyak yang kita lihat itu kita anggap sebagai kebenaran padahal itu hasil dari penyimpangan. Maksud saya, ini telah menjadi bagian dari teori seni. Teori citra kini sudah menjadi *art theory* di mana citra bisa dieksplorasi sedemikian rupa. Kita ambil contoh, iklan di televisi sehari-hari itu di sebelah kiri, tetapi orang yang sehari-hariya itu ada di sebelah kanan. [Maksudnya? Dengan menunjuk contoh di layar? Jika ya, contoh seperti apa?] Nah, citra itu mereduksi, mengurangi, menyimpangkan, mencabut dari realitas. Apakah itu salah? Memang, begitulah cara kerja dunia citra. Dan seni sekarang ini, saya rasa, banyak berada di wilayah citra. Ada seni yang di internet, di televisi, di media elektronik digital.

Jadi, boleh saya simpulkan bahwa, jelasnya, teori besar itu bukannya tidak ada tetapi sudah ditentang. Barangkali teori besar itu sampai sekarang masih ada tetapi apa yang disebut dengan *art theory* kini mencoba keluar dari situ [teori besar] dan mencoba untuk selalu membuka diri pada kemungkinan-kemungkinan baru, dengan teori-teori kecil, dengan cara bergaul dengan semakin banyak bidang. Saya

kebetulan mengajar S3 di Fakultas Seni Rupa ITB. Ada mahasiswa saya mengambil tema disertasinya tentang *jurik*. Hantu. Ternyata, menarik juga, ya, kalau kita 'bergaul' dengan hantu ada hal-hal baru yang bisa kita kerjakan, minimal jadi disertasi. Inilah yang dimaksud dengan *traveling* tadi. Orang jalan-jalan, 'ketemu' hantu, dan akhirnya dia bisa menghasilkan teori tentang *jurik*. Sekian dulu dari saya, kita mungkin bisa berdiskusi yang lebih seru lagi, dan bisa saling *traveling*.

Moderator :

Sepertinya, tidak banyak yang perlu saya rangkum karena tadi kita sudah mengikuti apa yang disampaikan pak Yasraf dengan lengkap. Jika di hari pertama kemarin pak Bambang Sugiharto telah menggambarkan penampangnya, lalu pak Jim Supangkat menguraikan bagaimana para praktisi seni mengadopsi atau memanfaatkan Estetika, Filsafat Seni dan Teori Seni dalam proses berkarya sambil mencoba mencari *common ground*-nya. Diskusi yang kemarin membawa kita ke peralihan dari seni rupa modern dan kontemporer menuju posmodern. Dan pagi ini diawali oleh pak Yasraf dengan satu kata yang bisa menggambarkan banyak hal, yakni *traveling*. Yaitu, bagaimana *grand theory* kini telah digantikan teori-teori kecil yang saling berkelindan dan tidak lagi jelas batas-batasnya, serta memperlihatkan berbagai kemungkinan sehingga darinya kita mendapatkan pemahaman-pemahaman baru, kajian-kajian seni dan kajian-kajian yang baru yang menawarkan makna dan pembahasan akan konsep seni. Kita masih punya waktu yang cukup panjang—satu setengah jam—mudah-mudahan cukup untuk masuk ke sesi diskusi dan tanya-jawab. Saya berikan kesempatan kepada tiga orang untuk menyampaikan pemikiran atau pertanyaan. Silakan.

Ramah Handoko :

Saya banyak terlibat dengan seni [rupa] yang kini mulai menginvasi pendidikan dasar. Sekarang para mahasiswa UNJ (Universitas Negeri Jakarta), mulai sering mengintervensi atau menginvasi berbagai mata pelajaran Sekolah Dasar dengan mengajarkan, misalnya, matematika melalui media seni rupa. Mereka berhasil membuat sebuah kurikulum dalam satu semester yang diakhiri dengan pameran oleh siswa-siswa SMK dengan menggunakan rumus-rumus matematika untuk menghasilkan karya seni rupa. Saya juga mencoba memengaruhi para guru di daerah-daerah—itu saya juga *traveling*—supaya mereka memakai media seni rupa untuk mengajarkan beberapa mata-pelajaran. Buat mereka kegiatan baru ini adalah hal yang menarik. Yang ingin saya tanyakan: Apakah mereka [para guru?] perlu diberikan

teori-teori seni rupa—yang buat saya sendiri juga memusingkan—sedangkan bagi mereka, dengan seni itu saja sudah cukup mengejutkan sebab banyak dari mereka yang tidak pernah mengenal seni tiba-tiba dikenalkan dengan seni.

Nandang Gumelar :

Saya sepakat soal ketersesatan itu. Kita adalah orang-orang yang tersesat dengan sukacita dan sukarela untuk menemukan kebermaknaan bagi seni rupa. Dari paparan tadi, ada beberapa hal yang telah meyakinkan saya dalam berkarya sebagai bagian dari ketersesatan. Saya ingin bercerita tentang komunitas Invalid Urban [saya dan kawan-kawan] yang berawaltolak dari para penata artistik panggung yang tidak semuanya orang seni rupa. Beberapa adalah pemikir dan pegiat yang berasal dari beragam disiplin keahlian. Ada ahli *special effect* untuk film, teknisi elektronik, tukang las, penjual buku, ahli mesin, dan lain-lain, yang kebanyakan adalah para jebolan berbagai perguruan tinggi.

Kami terbiasa bekerja secara berkelompok dan seringkali berganti posisi kerja dalam penataan artistik panggung dan kerap bekerjasama dengan beberapa kawan seni rupa. Komunitas kami juga sempat mencoba membawa bentuk kegiatan kami ke galeri selain juga ke ruang publik. Kami ingin penampilan kami tidak lagi tergantung pada sutradara atau naskah, maka kami meminjam semangat *ensemble* (berkelompok) dalam pertunjukannya. Invalid Urban memproklamirkan diri sebagai *visual art ensemble*. Kami sudah punya 22 antologi karya Invalid Urban dengan pendekatan yang berbeda-beda.

Ketika kita melihat atau bertamasya pada berbagai peristiwa seni yang juga bergesekan dengan peristiwa sosial dan politik, apa yang disebut teori-teori seni dengan *grand* teorinya itu bersama kumparan yang terus berlangsung di lingkaran-lingkaran kecil, tidakkah itu akan menjadi satu niscaya yang memungkinkan terjadinya singularitas? Saya curiga, kita mencoba terus-menerus melakukan sesuatu yang [sebenarnya] lain. Ada juga karya-karya seni kontemporer yang keposmodernan-posmodernan, yang keluar dari *grand* teori, itu stereotipe dan seakan-akan ditentukan dan disepakati bersama hanya untuk menciptakan yang singular menjadi mirip A mirip B. Apakah teori-teori kecil juga menyorongkan jebakan yang pada akhirnya menghasilkan suatu singularitas juga? Karena pada beberapa proses di sirkuit seni, pada akhirnya kita hanya akan menjumpai siklus dengan nama-nama baru yang sekadar neo-A, neo-B, dan seterusnya.

Termasuk dalam hal itu, pencampurbauran kode-kode atau istilah-istilah yang dicocok-cocokkan, yang ujung-ujungnya hanya masuk pada kran yang sama.

FX. Widyatmoko :

Yang saya ingin tanyakan, pertama, soal perlintasan tadi. Di balik model produksi, distribusi, dan konsumsi, hubungan antara ketiganya seperti apa? Lalu soal ekonomi selera, memang sudah dipelajari pada perkuliahan di Jurusan Desain Produk meskipun bagi kami wacananya masih sebatas diperkenalkan dengan hal yang baru sekarang ini yaitu industri kreatif. Masalah ekonomi selera serta kaitan antara produksi dan distribusi merupakan hal nyata sehari-hari yang di esok waktu dihadapi para desainer atau para seniman.

Moderator :

Baik, untuk pertanyaan yang pertama: Ketika kita menyadari bahwa, seni rupa bisa menginvasi dunia pendidikan di tingkat dasar dan menengah, perlukah kita mensuplai teori-teori seni supaya praktik-praktik yang kita lakukan bisa lebih dipahami. Kemudian pertanyaan yang kedua: Ada semacam kesangsian bahwa, tidak mungkinkah teori-teori kecil, sebetulnya dapat menjadi semacam jebakan juga yang pada suatu waktu akan menggiring kita pada sebuah singularitas. Dan pertanyaan ketiga: Tentang kaitan antara produksi, konsumsi, dan distribusi dalam hubungannya dengan ekonomi selera. Ini dekat dengan wilayah desain yang memang amat berkaitan dengan publik konsumen. Pak Yasraf, saya persilakan.

Yasraf Amir Piliang :

Untuk yang pertama, invansi rupa ke pendidikan, itu [invansi] adalah istilah militer. Implisit, pada pertanyaan pertama adalah bagaimana fungsi visual dalam pemahaman. Apakah kita memahami sesuatu melalui bahasa (linguistik) atau melalui gambar. Kalau kita merujuk pada teori John Berger, [dalam bukunya] *Way of Seeing*, dikatakan “*See comes before words*”. Melihat, itu bekerja lebih dulu sebelum anak diajarkan berbahasa. Anak-anak sudah memahami sebelum diajarkan bahasa Indonesia. Memahaminya dengan apa? Ya, dengan melihat. Melihat berarti visual. Ketika anak kecil melihat wajah ibunya, dia sudah mengenal bahwa ibunya tidak bahagia, misalnya. Jadi, dia menangis. Padahal dia belum mengenal istilah bahagia. Tapi dia bisa menangis juga. Artinya, apa? Gambar, atau sesuatu yang bersifat visual, merupakan satu cara dalam pemahaman. Dan ini pemahaman yang primordial, pemahaman yang lebih awal. Cuma, ketika anak lalu

diajarkan bahasa, pemahaman visual ini dirusak oleh sekolah. Oleh TK oleh SD, pemahaman primordial melalui visual ini dirusak karena yang diajarkan pertama adalah matematik, kemudian juga bahasa, sementara visual lantas terlupakan.

Menurut saya, mengembalikan peran visual sebagai alat—jangan tempatkan visual ini sebagai cara representasi ilmiah atau keilmuan—pemahaman, cara untuk memahami. Dengan demikian, katakanlah, sebuah jurusan, sebuah sekolah, sebuah tempat, atau apapun namanya, diajarkanlah cara memahami yang lebih holistik. Saya pernah diundang oleh Lembaga Riset Sains dan Teknologi yang mengeluh bahwa di sana lembaga pengembangan itu yang intinya adalah inovasi, menterinya mengeluhkan bahwa hampir tidak orang yang bergairah untuk melakukan inovasi di sana. Dia bertanya ke saya bagaimana caranya membangkitkan semangat kreatifitas di situ. Saya bilang, saya tidak bisa membangkitkan semangat kreatifitas, saya hanya bisa sedikit mengubah cara pandang. Lalu saya presentasi di sana melalui cara ini [power point]. Pertama-tama, saya perlihatkan gambar mesin mobil. Saya tanya mereka: “Mesin mobil ini indah atau tidak?” Mereka memang tak ngerti estetik; kalau saya tanya ini estetik atau tidak, bakalan tidak ngerti. Maka pertanyaannya: indah atau jelek. Tidak satu pun yang menjawab. Berikutnya, saya tanyakan gambar patung [karya] Henry Moore [yang dipresentasikan], *Reclining Woman*: “Ini indah atau tidak?” “Indah, Pak, indah”. “Mengapa indah?” “Karena seksi”, katanya. Nah, mereka sudah mulai mengetahui bahwa indah itu ada hubungannya dengan seksi. Itu masih lumayanlah, masih ada hubungannya. Keindahan dengan sensualitas. Tapi saya lalu balik bertanya, “Kenapa mesin mobil itu tidak Anda anggap seksi?” dan “Apa tidak boleh Anda mendesain mesin mobil yang sensual?” “Ya, boleh saja, Pak?” “Ya, kenapa tidak dilakukan?” Nah, itulah cara untuk sedikit mengubah cara pandang.

Dengan demikian, jika itu dikaitkan dengan teori yang lebih besar akan lebih holistik. Pak Bambang di Unpar (Universitas Parahyangan), saya dengar, di seluruh Jurusan diajarkan estetika, ya? Ini mengajak orang untuk berpikir holistik. Mengalami. Bukan hanya mengetahui bagaimana teori-teori tentang rupa; yang paling penting itu mengalaminya. Berhadapan dengan kalangan ristik adalah mengalami untuk mencoba mengapresiasi patung Henry Moore yang belum pernah mereka sebelumnya mengalaminya. Maka fungsi 'seeing' yang diteorikan oleh Berger dibangkitkan kembali. Ini mungkin berimplikasi pada pendidikan. Di pendidikan, fungsi 'seeing' ini dluupakan. Dari mulai

TK, SD sampai Perguruan Tinggi, fungsi 'melihat' itu dihilangkan. Karena apa? Karena, kalau kita lihat, yang bekerja itu sudah pasti *gestalt*. *Gestalt* sudah pasti mengkategorikan-kategorikan. Salah satu kategori itu, setidaknya, bagus dan tidak bagus. Setiap orang pasti punya kapasitas itu. Di Jurusan Mesin kapasitas untuk membedakan bagus tidak bagus dihilangkan. Maka, kita bisa *traveling*, mereka tidak. Mestinya, di pendidikan nasional kita diajarkan mengenai konsep *traveling*. Jadi, unsur visual itu sangat penting. Sekali lagi, bukan hanya sebagai medium, tetapi sebagai cara berpikir.

Pertanyaan Nandanggawe—tentang komunitas tersesat, namanya—saya ingin kaitkan dengan soal tentang perlintasan atau berjalan-jalan atau melancong—*traveling*—itu bisa dalam pengertian fisik, disiplin, pemikiran, maupun konsep. Konsep itu sendiri *traveling*. Di setiap tempat yang disinggahinya, ia berubah. Misalnya, saya baca buku teori semiotik Umberto Eco. Mungkin, saya hanya bisa memahami 60% dari buku itu. Soalnya, itu *traveling* dari Itali ke sini. Di sini, saya ajarkan ke mahasiswa saya yang mungkin hanya memahami 60% dari saya atau berarti hanya paham 30% dari Umberto Eco. Dia pulang ke Makassar dan mengajarkan kembali itu, dan mahasiswanya mungkin hanya paham 15%. Itu bukan soal semakin lama semakin berkurang, melainkan, dia mengajarkan semiotika versi lain yang dikembangkan sendiri. Saya setuju. Dia tidak salah. Kalau menggunakan ukuran-ukuran oposisi biner, memang hanya ada salah-benar: “Anda salah mempelajari Umberto Eco”. Tetapi, menurut saya, dia tidak salah. Dia hanya melihat Umberto Eco dari sudut pandangnya yang lain. Karena, itulah konsep *traveling*, berpindah dari satu tempat ke tempat lainnya. Konsep tanda saja, dalam semiotika yang kita pelajari di Indonesia dengan asalnya yang di Italia berbeda, dan di sini, ia mungkin diperkaya, artinya berkembang. Orang Itali mungkin tidak mengenal soal tanda-tanda yang diperlihatkan tentang *jurik* [bahasa Sunda: hantu], misalkan. Sekarang mahasiswa saya mempelajari tanda-tanda *jurik*, itu berarti konsep mengenai tanda-tanda, di sini diperkaya. Setiap kali dia *traveling*, dia diperkaya-diperkaya-diperkaya. Istilahnya di dalam *cognitive science*, itu adalah *mem*: informasi kultural berpindah dari satu pikiran ke pikiran lain dan di setiap pikiran masing-masing orang ia berkembang. Menurut saya, konsep itu selalu begitu. Dalam konteks komunitas, jalankan saja. Kekhawatiran akan membentuk satu singularitas baru, atau memunculkan universalitas yang baru, itu yang perlu dijaga.

Memang, singular-plural sering dipertentangkan, bahwa yang singular

menegasi yang plural; yang plural tak mau menjadi plural; kalau yang plural ingin menjadi singular, dia menegasi dirinya sendiri. Saya setuju dengan Jim [Supangkat], kemarin mengatakan soal multikultural, bahwa kalau yang beragam kultur ingin menjadi universal, ia tidak lagi multikultur. Dia harus menjaga dirinya agar tak ingin menjadi singular. Maka seperti yang dikutip dari Jean-Luc Nancy tadi tentang singular plural. Yaitu, saya menjaga sifat pluralitas saya di hadapan orang lain karena saya tidak ingin menjadi yang singular. Kalau tidak, maka dia menjadi singular, sudah menjadi sama di seluruh dunia. Sama karena adanya dua konsep yang saling dipertentangkan, partikular versus universal. Partikular adalah konsep-konsep yang ada di satu tempat, wilayah, disiplin tertentu, yang tidak ingin diuniversalkan. Dia membedakan dirinya dalam partikularitasnya. Dalam kata-kata Jean-Luc Nancy: “Di dalam yang singular ada singular-singular”. Singular ini sebuah nama. Misalkan, seni, kita tidak menggunakan nama lain untuk posmodern. Entah seninya plural, tetap kita namakan seni, berarti nama seni itu singular. Pada modernitas, yang plural ditiadakan dan disingularkan kontennya. Yang dianjurkan Jean-Luc Nancy adalah, singular yang menjaga dirinya sebagai kumpulan singular-singular. Artinya, komunitas di tempat mana pun, semuanya hadir di dalam perbedaannya tanpa satu pun ingin menjadi ikon, tetapi biarkan semuanya menjadi ikon, dengan caranya masing-masing.

Kembali ke konsep *traveling*. Di dalam dunia seni kita kini, seni sudah mengintervensi ke dalam kehidupan. Dulu, seni dan dunia kehidupan dibedakan, dalam artian, seni adalah representasi dari dunia kehidupan. Sekarang, seni menjadi bagian dari kehidupan itu sendiri. Dalam artian, kehidupan itu sendiri adalah seni, tidak sekadar perlintasan konsep-konsep, melainkan seni melintas melampaui dirinya. Masuk ke wilayah kehidupan untuk menjadi seni, lalu kehidupan itu pun menjadi seni. Itu yang terjadi sekarang. Konsep-konsep silang-menyilang, dan seni juga menyeberang ke dunia realitas. Saya rasa, apa yang dilakukan komunitas-komunitas pun begitu; mencoba meleburkan berbagai pengertian termasuk hidup ini sendiri yang menjadi bagian dari kegiatan berseni-seni.

Tentang relasi produksi, distribusi dan konsumsi dalam kaitannya dengan ekonomi kreatif. Saya tebak, pasti baca bukunya [Judulnya?] John Walker, yang menjelaskan relasi antara ketiga hal tersebut sebagai sebuah arus yang linear. Di dalam produk seni ada ranah atau medan seni yang tujuannya, pada akhirnya, mencoba mengembangkannya kreatifitas di dalam ranah itu. Kalau ranahnya bersifat

totaliter—sebagaimana dikritik oleh Adorno—maka sistem produksi itu mengendalikan konsumen atau penikmat seni yang dianggap tidak tahu apa-apa dan kurator yang mengajarkan tentang makna seni itu. Penikmat seni tinggal menerima apa yang disuapkan oleh kurator. Itu cara kerja sistem produksi dalam relasi konsumsi yang otoriter. Kalau sebaliknya, maka makna itu terserah pada penikmat seni. Saya coba membuat peta ranahnya: sebelah kiri itu ranah ekspresi; sebelah atas adalah ranah produksi, lalu ranah konsumsi, diseminasi dan ada apresiasi. Pada ranah yang bekerja secara otoriter, semuanya disuapkan dari atas. Ranah ekspresi juga mengikuti teori besar, kanon, serta kebijakan, aturan produksi, distribusi, diseminasi, dan pameran mengikuti konsep pemerintah. Demikian juga apresiasi dan kritik seni. Inilah sistem produksi–distribusi–konsumsi yang otoriter. Sedangkan yang kita kembangkan adalah apa-apa yang muncul dari bawah. Jadi itu [alurnya] dibalik.

Deni Junaedi :

Adakah *grand* teori modern sekaligus posmodern? Adakah narasi besar yang sekaligus mengikat yang modern dan posmodern? Ada atau tidakkah oposisi yang berasal dari *grand* teori? Saya coba masuk dari pandangan yang kemarin dituliskan oleh saudara Jim [Supangkat], bahwa jangan lewat etnis, dan di dalam tulisannya, dia menunjukkan kebenarannya [mengutipbacakan salah satu paragraf dalam makalah Jim Supangkat, *Common Ground Seni Rupa Dunia*]: “Fundamentalisme agama memang telah menjadi isu global dan mendesak dunia untuk lebih memahami” misalnya, sejarah dan dunia Islam. Kemarin saudara Nardi [St. Sunardi] mengatakan: “Kita semua ini memang tidak tahu dari mana mulainya!” Kita semua bingung, dan dia juga cuma bingung, tetapi saya tahu. Yaitu, mulainya dari *grand* narasi yang saya anggap sebagai pengikat. Dalam bahasa Arabnya, 'mengikat' itu 'a'koid', yang lalu menjadi kata akidah. Maka saya cari itu dari akidah. Nah, ini mulai melancong, ini. Akidah lah yang mendasari semuanya, baik dalam dunia demokrasi, sosialisme, atau Islam. Pada konferensi JICMI, Jakarta International of Muslim Intellectuals, saya mempresentasikan makalah *The clash of Aesthetics beetween Islam, Liberalism, and Socialism*” dengan memulainya dari akidah. Setelah saya runut, ternyata, akidah yang sekarang dipakai oleh kebanyakan negara di dunia—termasuk Indonesia yang pemerintahannya adalah demokrasi—yaitu akidah liberalisme, sekulerisme. Itu dimulai sejak—setidaknya—Newton saat mengatakan bahwa, “dunia ini bagaikan arloji dan Tuhan beristirahat setelah membuat arloji”. Di dalam dunia demokrasi yang menganut sekularisme, itu tidak ada Tuhan atau campur-tangan

Tuhan di dalam kehidupan. Maka muncullah, [negara yang] pemerintahannya demokrasi, sistem ekonominya kapitalisme, dan budaya serta keseniannya adalah liberalisme. Dalam Islam, akidahnya berbeda. Karena, setelah melihat bahwa alam itu terbatas dan sebagainya, maka di dunia ini harus ada apa yang disebut dengan ideologi yaitu akidah, atau *worldview* (pandangan hidup) yang dipraktikkan di dalam kehidupan baik politik maupun ekonomi. Itu berarti menjawab pertanyaan tentang dari mana kehidupan, untuk apa hidup, dan ada apa setelah kehidupan ini. Akidah liberal, sekular, berbeda: hidup adalah untuk menikmati kehidupan. Akidah dalam Islam tidak begitu, yaitu bagaimana kita secara syariat menjalankan kehidupan ini. Kita bisa melihat di dalam *surah al-Zariah* ayat 56 [Melafalkan Quran]: *Bismillahirrohmannirohim*, yang artinya: “Tidak Aku ciptakan jin dan manusia kecuali... untuk?... beribadah.” Maka dalam liberalisme, yang sistem atau nilai estesisnya itu kebebasan, seni adalah untuk seni; sosialisme, seni untuk masyarakat; dalam Islam, seni ialah untuk beribadah. Itulah oposisinya. Adakah oposisi itu? Ada. Mana? [Melafalkan ayat dari *al-Quran*, *surah yang sama*, *al-Zariah* ayat 56.]

Yusuf Susilo Hartono :

Tentang pembahasan yang terakhir tadi, bahwa seni sekarang bermain di wilayah citra, maka, kebenaran macam apa yang bisa kita maknai bersama? Dulu ada kebenaran mutlak, kebenaran umum, dan kebenaran khusus. Sekarang, bagaimana kita merumuskan apa itu kebenaran citra? Seni-seni yang berdasarkan citra di Indonesia telah juga menimbulkan kerumitan. Sementara itu, media massa hari-hari ini sedang ingin merumuskan kembali dirinya, mencoba menyusun lagi kekuatannya.

Di media massa hari-hari ini, betapa susahnyanya memperoleh kebenaran yang tak lagi mudah dirumuskan—karena banyaknya kebenaran di sana—terutama dengan hadirnya media sosial. Dengan tak adanya kebenaran umum, kini setiap orang bisa memproduksi kebenarannya sendiri sehingga kebenaran makin sulit ditentukan dan dipercaya. Dulu media massa cetak ketika menulis tidak berharap pada media sosial. Kini mereka membuka telinga lebar-lebar pada media itu. Tentu, kita mengalami berbagai ketersesatan, baik kecil maupun nasional, yang sehari-hari ini kita rasakan. Lalu, jurnalisme seni seperti apakah yang ideal saat situasi *blur* sekarang dan kebenaran tak lagi punya otoritas untuk dipercaya bersama, sementara industri pers yang bergiat dari dunia kapital tidak mudah untuk bermain-main seperti pelancong tadi.

Wilayah bermain kami terbatas, dan karena itu, rubrik-rubrik budaya di media massa makin lama kian tidak berkembang dan semakin menghadapi tantangan yang berat.

Ari Setyo Nugroho :

Saya lihat, kecenderungan atau fenomena pada seni desain sudah mengabur batas-batasnya. Bisa dikatakan, budaya desain atau budaya visual Indonesia—seperti yang baru-baru ini saya ikuti di program Reka Baru Desain Indonesia—dalam melawan berakhirnya konsep mengenai kebaruan, cenderung bertamasya ke zaman lampau, mengambil puing-puing dari masa lalu. Sama halnya, ketika pada kita muncul kebutuhan untuk menciptakan suatu estetika desain ASEAN dengan mengambil kode-kode dari budaya [etnik] masyarakat Asia Tenggara. Pada kita, itu dengan mengambil dari suku-suku Indonesia sebagai konten *local genius* yang dikawinkan dengan konsep tamasya ke masa lalu untuk dihadirkan sebagai kreasi [desain] masa kini. Namun, karena masyarakat desain dan para desainernya sendiri seringkali terjebak dalam konsep yang banal, semua upaya itu sekadar kesukuan baru berupa neo primordialisme atau neo tribalisme tanpa mengandung unsur kreatif sebab hanya asal tempel unsur masa lalu ke dalam masa kini. Bagaimana caranya menyampaikan dan menjelaskan kepada para desainer, bahwa sebetulnya mereka terjebak pada modernisme palsu atau posmodernisme palsu, yang dangkal, miskin estetis? Adakah satu formula yang bisa saya ajukan kepada masyarakat desainer supaya tidak terjebak dalam hal-hal semacam ini agar kreatifitas itu benar-benar berkembang?

Yasraf Amir Piliang :

Pertama, tadi [pertanyaan] dari Deni Junaedi, 'ustad' dari Bantul: Adakah *grand theory* modern dan posmodern yang menjadi satu. Saya rasa, ini tugas yang hadir di sini untuk merumuskan teori anti-teori itu, atau *counter*-nya. Saya mencoba mengikuti apa yang terjadi. Di luar [Barat], itu ada yang mengkritik teori Derrida lantaran dia—dan *postmodern*—membawa kita pada kondisi ketidakpastian, ke dalam posisi ketiadaan-putusan; bahwa ini atau itu baik atau tidakkah, eksis atau tidakkah, peduli amat, begitu kata Derrida. Ternyata, ada orang yang berupaya melihat celah-celah untuk mendamaikan teori posmodern dengan teori modernitas. Kalau kita berhadapan dengan modernitas, kita diberikan kepastian. Semuanya serba pasti, terukur, nilai-nilai seni pun sudah ada ukuran-ukurannya yang pasti. Di dalam posmodernitas, kebalikannya, kita digiring ke dalam ketidakpastian.

Sekarang saya mencoba mengikuti teori-teori plastisitas, walaupun ini banyak dipakai di *cognitive science*. Ada sebuah gambaran dari **Chaterine Malabou** [Filsuf kontemporer Prancis] yang berbicara mengenai teori plastisitas, dia melukiskan Derrida dengan teori dekonstruksinya itu seperti seorang pelancong di tengah laut yang naik kapal tetapi tidak tahu dari mana asalnya dan akan ke mana. Tidak punya tujuan. Dan itulah cara kerja dekonstruksi. Mengapa tidak tahu berasal dari mana atau akan sampai di mana? Karena Derrida menegasi apa yang namanya asal-usul, menegasi origin, menegasi logos, menegasi kebenaran yang sudah diwariskan sebelumnya, dan itu sekaligus menegasi titik berangkatnya. Selain itu, ia juga menegasi pandangan teleologis, misalnya, terhadap Hegel dengan pandangannya akan sesuatu yang pasti mengenai kemajuan. Maka, jadilah itu [keadaan] tidak tahu dari mana dan akan ke mana, dan begitulah gambaran posmodern yang skeptis, yang *anything goes*, yang tidak punya ukuran yang pasti.

Teori plastisitas mencoba untuk mengatakan bahwa, kita perlu *traveling* tetapi kita harus tahu dari mana dan harus punya tujuan, sekalipun itu kita cari saat di tengah jalan. Ini menarik karena, pada Hegel sudah ada tujuan itu dari awal. Itu sama dengan sejak awal masuk ke [Fakultas] Seni Rupa, kita sudah punya tujuan, “Mau jadi pelukis”. Itu teori Hegel. Tapi, pada [teori] plastisitas, “Saya masuk saja ke [Fakultas] Seni Rupa, terserah nanti saya mau jadi apa”, namun “Di benak saya, saya punya tujuan”, dan itu saya kembangkan sewaktu di situ. Inilah yang ditawarkan oleh teori plastisitas. Apakah itu sesuai dengan teori akidah tadi, saya tidak tahu. Tetapi, saya ingin mengatakan begini: tadi dikatakan, seni tidak terlepas dari politik. Dalam arti luasnya, seni tidak bisa lepas dari keyakinan. Kemudian dirunutkan lagi, lebih tinggi, bahwa seni memang tidak bisa terlepas dari akidah. Kalau kita percaya dengan teorinya Jean-Luc Nancy tadi, bahwa, tak seorang pun yang partikular mau dibentuk untuk menguniversalkan dirinya. Perang-perang global yang terjadi sekarang karena orang ingin menguasai dunia ini secara global, menguasai semuanya untuk—termasuk agama-agama pun, Islam, Kristen—mempunyai klaim universal. Artinya mempunyai peluang *meme*, untuk menyatukan semua keyakinan menjadi universal.

Saya menempatkan seni sekarang dalam konteks negara, di mana berbagai keyakinan saling bertarung di dalam ranah negara. Siapa menang dalam pertarungan—seperti dikatakan Gramsci—dia memperoleh hegemoni. Sekarang, kebetulan Islam tidak hegemoni.

Konsep liberal sekarang ini yang menjadi hegemoni di dalam konteks kebudayaan, ekonomi maupun seni kita. Manakala konsep liberal yang dominan maka konsep Islam akan menjadi oposisi. Pada dasarnya, teori atau politik seni selalu begitu saja dan bila ada yang merasa didominasi, dia melawan untuk mendapatkan hegemoni. Saya cenderung menggunakan teori politik dari **Chantal Mouffe** dan Laclau [Ernesto Laclau, teoretisi post-Marxis] bahwa di ranah negara silakan orang yang mempunyai satu ideologi bertarung dengan ideologi yang lain. Silakan menyusun kekuatan, menyusun cara-cara, memersuasi orang, sehingga lama-kelamaan kelak akan menang, sehingga seni Islam yang menjadi dominan. Biarkan medan pertarungan itu berlangsung selama dalam konteks negara. Saya tidak membela siapa pun di sini selain untuk memperlihatkan bahwa medannya memang seperti itu. Selama di sana ada aturan bersama yang diambil, yang dalam ungkapan Laclau, di situ tidak ada konsep musuh, yang ada adalah konsep *adversary*, yaitu lawan yang ideologi atau keyakinannya saya tentang namun keberadaan dia saya akui. Sekarang ini memang agak riskan, misalnya soal Ahmadiyah, saya tentang ideologinya—tapi pada kita [di sini], mengakui eksistensinya memang sulit. Dalam konsep demokrasi, ideologinya kita tentang tapi keberadaannya sebagai komunitas diakui, dan itu yang susah dalam konteks demokrasi. Saya tidak masalah [soal itu], hanya bagaimana caranya, Islam sebagai sebuah akidah mencari strategi, cara, metode, untuk menjadi hegemonik dengan melawan liberal. Tapi bukan dalam artian liberal harus mati, melainkan liberal itu dikalahkan. Dia tetap eksis dan suatu ketika akan mengalahkan Islam lagi. Begitulah konteks demokrasi, kecuali—lain soalnya—kita tidak percaya dengan demokrasi. Dan di dalam seni, selalu prinsip demokrasi yang bekerja.

Untuk saudara Yusuf [Susilo Hartono], kebenaran paling sulit dibicarakan dalam konteks abad sekarang. Karena kebenaran itu kini tidak bisa dilepaskan dari informasi sehingga yang kita sebut sebagai kebenaran adalah produk dari informasi. Sementara itu, produk informasilah yang menjadi ranah untuk bermain-main dengan pencitraan dan sebagainya, manipulasi dan sebagainya, di dalam ranah informasi, padahal sumber dari kebenaran tersebut adalah informasi itu. Ini persoalan besar sekarang. Diuji saja: Dari mana Anda tahu teroris menyerang WTC (World Trade Center)? Saya rasa, semua yang hadir di sini mengetahuinya dari informasi dan kita semua percaya dengan itu. Tapi apakah informasi itu benar? Saya coba mengikuti versi tentang peledakan WTC dan ternyata, ada ribuan versi. Jadi, itulah ribuan kebenaran pada peristiwa yang hanya satu itu. Dan itulah

kondisi kita sekarang karena semua orang mengikuti media informasi.

Dalam hal ini, fungsi media memang sangat sentral dalam berupaya mencari kebenaran. Celaknya, media sekarang berada di bawah bendera kapitalisme dan dengan demikian fungsi mencari kebenaran bertabrakan dengan fungsi mencari keuntungan. Ini yang tidak mungkin bisa diselesaikan. Jadi, kita betul-betul sangat pesimis dengan fungsi media sebagai alat kebenaran kalau karakter medianya masih seperti sekarang. Maksud saya, jurnalisme yang bisa kita anggap sebagai wadah untuk mencari kebenaran adalah pada media tidak komersial. Jadi kebenaran bisa dibangun oleh media yang memang bertugas untuk mencari kebenaran dan bukan untuk keuntungan dan kekuasaan. Masih sulit menemukan media yang mengajak kita untuk mencari kebenaran, sementara di lain pihak, kita dibuat menjadi semakin bingung dengan munculnya media sosial yang soal kebenaran sudah lebih sulit lagi untuk dicari di situ. Sebab, mekanisme teknologi informasi sangat memungkinkan untuk membuat manipulasi yang lebih susah untuk—seturut teori Baudrillard—membedakan mana yang benar, mana yang palsu, yang *real* dan tidak *real*, karena permainan teknologi informasi, dalam kondisi semua kebenaran disediakan melalui teknologi itu terus-menerus, sementara medianya merupakan tempat berkembangnya berbagai kemungkinan manipulasi.

Berikutnya, bagaimana agar terhindar dari kedangkalan (banalitas), yang dibawa oleh posmodern, itu tergantung, sekali lagi, pada sudut pandang kita. Banyak seniman posmodern membuat sesuatu yang banal dengan menyontek saja dari patung gips, misalnya, sosok Michael Jackson, dia cetak, dia ubah materialnya, untuk lalu menjadi karyanya. Mereka melakukan banalitas dalam rangka mencapai sesuatu yang lebih luhur yakni, agar seniman bisa berkomunikasi dengan publik. Dan publik hanya tahu bahasa-bahasa sederhana, macam Mickey Mouse, Doraemon, dan itulah yang dia bikin sehingga orang tidak susah untuk memahami karyanya. Karyanya memang [bergaya] banal, tapi niatnya adalah seni. Komunikasi dengan masyarakatnya inilah yang dilihat, pada akhirnya, dan bukan [sematamata] karyanya. Kita harus menempatkan masalah itu dalam pandangan yang lebih luas. Desain, misalnya, bisa saja membikin desain yang banal, dengan mengkopi, tapi tujuannya agar orang tidak tersesat dalam memakai produk. Banalitas adalah simbol-simbol yang mudah dipahami orang dan itulah yang diterapkan. Jadi, niatnya mulia meskipun produknya [terkesan] banal. Kita harus menempatkannya dalam konteks seperti itu, bahwa di dalam karya seni tidak hanya

terdapat nilai visualnya, tetapi juga nilai moralnya, nilai humanismenya, nilai komunikasinya, dan lain sebagainya.

Zaitun Y.A. Kherid [Eiza] :

Saya ingin diberi sedikit pencerahan karena dalam bukunya [Jean-Luc] Nancy, *Being Singular Plural*—yang kebetulan tadi malam sempat sedikit saya baca—ada kalimat “*Changes refers to the fight and the eat for the glory as a matter of fact to the world*”. Kalimat tersebut sangat berkaitan dengan apa yang Pembicara ungkapkan bahwa, apa pun yang kita lakukan saat ini terhubung dengan citra-citra. Dan menurut saya, citra hanyalah mitos yang dibuat orang untuk menjelaskan pencitraan mengenai siapakah dirinya, posisinya, dan sehebat apa dia sehingga ucapannya dapat menjadi kesepakatan bersama. Lalu, kalau [kenyataannya] adalah kebalikan dari itu semua, maka citra adalah sesuatu yang kosong. Menurut pak Yasraf, bagaimana rujukan mengenai yang berbeda-beda seperti dari *caption*-nya Nancy itu dikaitkan dengan kondisi seni rupa [kita] kini?

Nano Warsono :

Sejak kemarin kita membicarakan oposisi tapi belum ketemu, oposisi terhadap apa, atau apa yang kita kenali sebagai oposisi. Sejak kemarin, belum ada penjelasan, apakah ideologi itu tertuju pada keyakinan tertentu, misalnya agama, atau lain-lainnya, dan menjadi pijakan penting untuk Filsafat Seni dan juga Estetika. Di Indonesia, saya pikir, makna—dalam tanda petik—“ideologi”, bisa merupakan ideologi-ideologi kecil, bukan ideologi-ideologi besar entah Marxis atau Sosialis, dan apakah itu bisa menjadi kekuatan untuk mengembangkan estetika [kita]. Jim [Supangkat] kemarin mengatakan bahwa, seni condong kepada pendekatan sosial-politik lebih dulu ketimbang dari segi kulturalnya. Maka, ideologi pada pendekatan di luar sosial-politik [dalam seni] juga perlu dibahas. Atau, benarkah ideologi sekarang sudah menjadi simulasi kultural dengan masuknya media teknologi [baru] yang sedemikian rupa digunakan dan disebut kecitraan? Saya pikir, semua itu sudah menjadi remang-remang.

Dhika Quarta Rosita :

Saya membaca buku-buku pak Yasraf [Amir Piliang] tentang semiotika. Kesulitan kami adalah, cara menggunakan atau menerjemahkan teori tersebut menjadi instrumen untuk menganalisis tanda. Sejauh ini, tidak ada keseragaman dalam menggunakan instrumen analisis sehingga penerapan teori-teori semiotika menjadi terlalu lentur atau tidak baku. Adakah formula mengenai pendekatan semiotika?

Yasraf Amir Piliang :

Untuk Eiza [Zaitun Y.A. Kherid]: Saya tidak hafal *caption*-nya. Tapi tentang mitos tadi saya akan ke substansinya. Sudah saya jelaskan bahwa citra itu sesuatu yang tercabut dari *ground*, latar. Latar bisa berupa realitas, pikiran, gagasan, dan lain-lain. Sederhananya, begini: Gambar—kita lihat saja *pass* foto kita—itulah citra. Latarnya adalah sesuatu yang fisikal. Misal, potret wajah saya. Apakah potret wajah saya itu merupakan realitas diri saya? Tidak. Dia dicabut oleh kamera. Dari wajah saya lalu dipindahkan ke dalam format foto. Di situ dia berubah. Itu merupakan reduksi dari diri kita. Bahkan, teknik fotografi digital sekarang, [bisa membuat] “Saya berumur 70 tahun, tolong foto saya seperti berumur 50an.” Di situ makin tercabut lagi foto itu dari *ground*. Tapi *ground* juga bisa pikiran. Di otak kita ada *image* yang oleh [Ferdinand de] Saussure disebut *mental image*. Saat kita mendengar kata durian, di otak kita ada gambar durian. Saat kita berpikir pun ada gambar dalam pikiran kita. Apa yang tergambar di otak itu adalah apa yang kita pikirkan. Yang kita pikirkan itulah *ground*-nya. *Image* selalu reduksi, selalu penyimpangan, pengurangan dari *ground*-nya. Dikaitkan dengan teori mitos yang sederhana dari Roland Barthes, “Mitos itu alibi dari realitas”. Dalam artian, dia benar-benar menghadirkan diri seakan realitas adalah seperti itu, padahal tidak. Yang saya tangkap dari Nancy, tentunya, teori tentang mitos terkait dengan singular-plural. Hanya, saya lebih ke persoalan bahwa dunia ini sebetulnya adalah citra. Kita memahami dunia dengan mencitrakan dunia itu, maka istilahnya adalah potret. Kita tidak sadar istilah potret ini mirip perkataan Heidegger bahwa teknologi adalah sebuah potret, atau sebuah bingkai, tentang bagaimana kita menjalankan dunia ini. Padahal, kita punya banyak cara lain untuk menjalankannya. Misalnya, “Ah, saya mau mengeluarkan ide saya” dan yang kita cari sekarang pasti laptop. Itulah, cara saya mengeluarkan ide saya dibingkai oleh teknologi. Padahal, itu bisa ditulis di dinding, di gua, di lukisan. Inilah pembingkai. Dan mitos selalu membingkai kita untuk melakukan sesuatu sesuai dengan *grand theory*-nya. Itulah mitos. Mitos itu mereduksi. Dalam hal ini—sebagaimana dalam pandangan Nancy—jika seni adalah citra maka seni pun mitos. Sebab, seni tidak merepresentasikan realitas [yang sebenarnya], malahan mereduksi. Ditelusuri lebih jauh, maka semua yang kita lakukan di dunia berasal dari citra kita tentang apa yang kita lakukan. Itulah *meme* seperti yang tadi saya katakan. “Saya mau makan”, dan di pikiran kita ada citra tentang apa itu makan, dan kita memaksa untuk melakukannya. Kalau kita *high class*, kita akan makan di tempat yang sesuai dengan apa yang kita bayangkan. Citra itu mitos. Bahwa *high class* pergi makan ke

Sogo/Soho [?] itu adalah mitos.

Lalu, tentang oposisi dalam kaitannya dengan ideologi. Saya akan tambahkan di situ dengan *binnary opposition*. Oposisi itu istilah yang rada lentur. Kita membayangkan oposisi selalu antara dua yang bertentangan. [Padahal] Tidak. Dalam antropologi, dikenal oposisi tigaan, empatan, [di mana] yang bertentangan adalah tiga atau empat pihak. Istilah oposisi harus kita luruskan dulu. Salah satu model oposisi adalah oposisi biner, bahwa semua hal di dunia hanya [terdiri dari] dua pertentangan: feminin-maskulin, Barat-Timur, hitam-putih. Terkait agama, bisa biner juga: religius dan tidak religius. Yang paling banyak memengaruhi hidup kita adalah *binary opposition* (oposisi biner) meskipun perlu dicoba mengubah cara pandang tersebut. Namun ada bahayanya, mungkin untuk keyakinan-keyakinan, yang tentu agak khawatir dengan oposisi biner, misalnya, yang dibongkar oleh Michel Foucault. Dalam konteks gender, misalnya, selama ini kita mengenal laki-laki-perempuan. Itu biner. Dengan oposisi biner maka laki-laki kuat, perempuan lemah; laki-laki dominan, perempuan subordinat; laki-laki bekerja, perempuan domestik. Biner artinya yang satu dominan, satunya lagi subordinat. Dalam konteks seksual, laki-laki-perempuan. Kata Foucault, tidak [begitu]. Di antara laki-laki dan perempuan ada kategori-kategori, lesbian, homoseksual, dan lain-lain. Tapi dalam konteks agama dan keyakinan, itu tidak diakui. Homoseksual itu laki-laki atau bukan? Saya tidak akan menyebut itu laki-laki.

Ada teori yang menarik dari Graemmes yang menerapkan teori *semiotic square* bahwa, [situasi] itu ada di atas dua oposisi biner feminin- maskulin, laki-laki-perempuan sebagai yang bertentangan atau diametrikal. Kata Graemmes, di bawahnya juga ada arah yang berbeda yaitu, non-maskulin-non-feminin. Jadi, tidak hanya kita bisa bicara oposisi biner sebagai antara maskulin dan feminin, namun juga perbedaan antara maskulin dan non-maskulin, feminin dan non-feminin. Apa itu? Itu adalah *perfection*: yang berada di antaranya. Jika itu membuka teori oposisi biner artinya kita mencoba mengakui eksistensi yang '*in between*' itu. Teori posmodern pada dasarnya adalah memperjuangkan pengakuan bagi yang '*in between*' tersebut. Pada teori gender, maka, itu adalah pengakuan bagi gender-gender atau kecenderungan seksual yang '*in between*'.

Pada teori seni, itu berarti mengakui teori-teori yang bukan lagi oposisi biner Barat-Timur, seni modern-seni primitif. Ada tidak, seni yang non-modern tapi juga non-primitif? Ada tidak, seni yang non-primitif

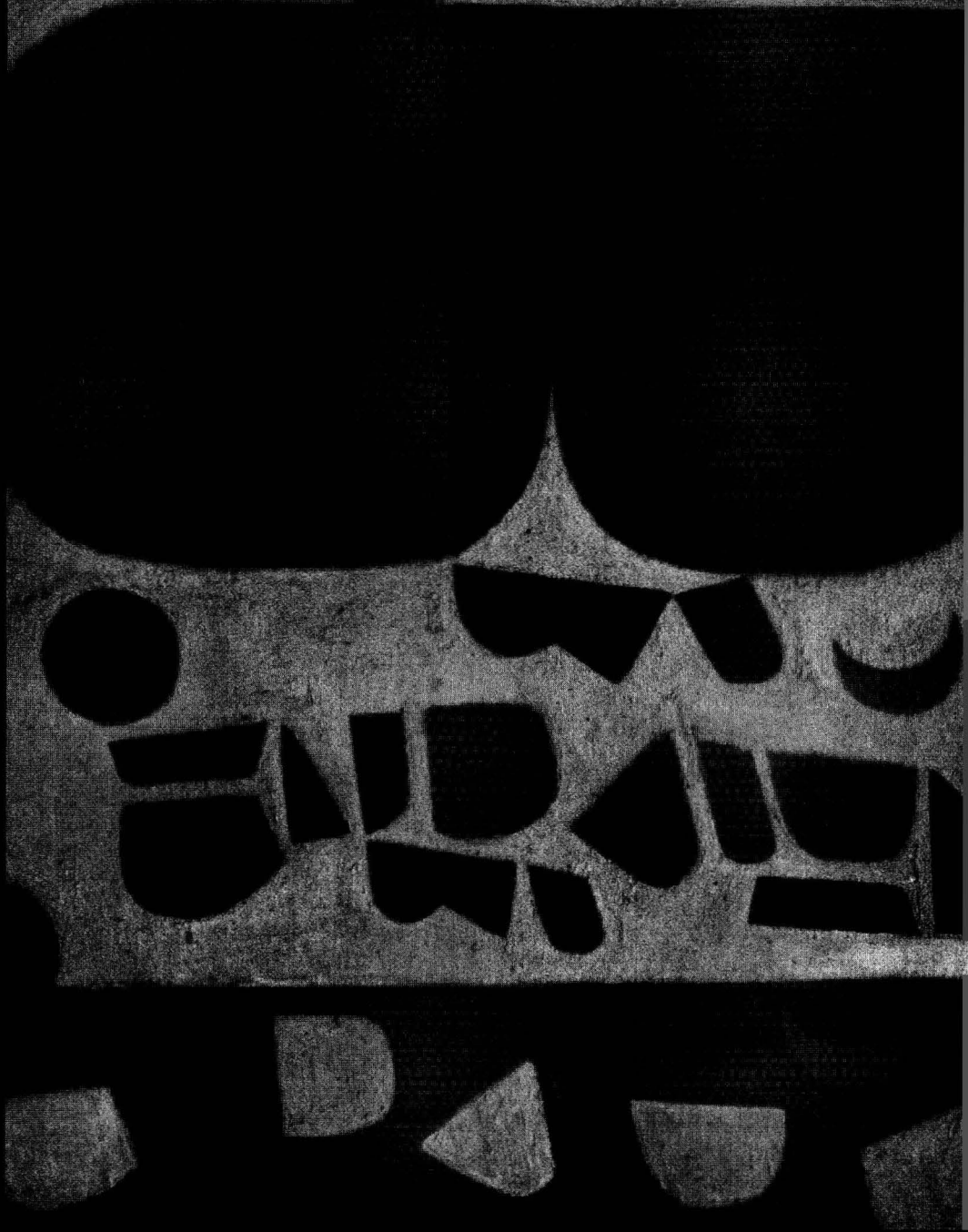
dan non-modern? Ada. Membuka oposisi biner adalah mengakui seni-seni yang di luar oposisi biner itu. Saya rasa ini sudah banyak dilakukan. Orang berkarya seni di luar bingkai modern tapi sekaligus di luar bingkai tradisi. Seni modern atau modernisme, cara kerjanya adalah biner, dengan ukuran-ukuran yang selalu biner: estetik-non estetik; *art-kistch*; rasional-irasional; dan seterusnya. Posmodern mencoba meruntuhkan *binary opposition*. Sehingga apa yang terjadi? Kalau kita bayangkan seni modern sebagai sebuah benteng tinggi di mana sebelah kirinya adalah seni tradisi dan sebelah kanannya adalah seni modern; sebelah kirinya, non estetik, dan sebelah kanannya, estetik; meruntuhkan oposisi biner adalah meruntuhkan batas antara keduanya dengan akibat membuka peluang untuk '*in between*'. Yang memberi solusi masalah ini dengan teori *semiotics square*-nya adalah Graemmes sebagai seorang ahli semiotik.

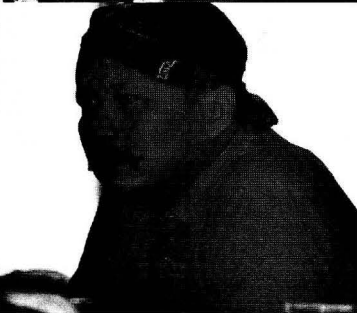
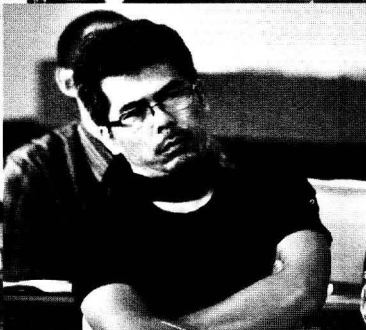
Ideologi pun pada dasarnya bekerja secara biner: orang yang seideologi dengan saya dan orang yang tak seideologi dengan saya. Maka ideologi pun menjadi naturalisasi [dari] relasi biner. Ideologi sebagai keyakinan selalu direproduksi dengan cara menyangkal pihak lain. Misalnya, cara kerja ideologi yang dilakukan oleh Soeharto lewat Pancasila sebagai ideologi. Cara kerja supaya itu menjadi ideologi bagaimana? Ya, membikin anti Pancasila. Direduksilah rakyat Indonesia ini menjadi biner: Pancasilais dan tidak Pancasilais. Padahal mereka beragam-ragam namun disatukan ke dalam kategori anti Pancasila. Itulah ideologi dalam konteks modern. Ideologi posmodern—seperti digambarkan Graemmes dan oleh Laclau—berbagai keyakinan eksis dan saling bertarung di ranah. Siapa yang dominan menjadi hegemonik. Namun posisi ini akan selalu diganggu oleh pihak yang juga berupaya memperoleh hegemoni itu, dan itulah dinamikanya. Dalam seni juga begitu. Dinamika politik sesungguhnya sama dengan dinamika seni, dalam artian, yang dominan selalu dilawan oleh yang subordinat. Itulah arti cara ideologi, bahwa terdapat satu ideologi yang berseting oposisi biner dan satunya lagi satu ideologi yang membongkar oposisi biner. Dalam oposisi biner, semua hal pasti disaring, misalnya, moderen—bukan moderen atau tradisi, dan seterusnya, dalam saringan yang tunggal. Dalam pembongkaran oposisi biner, saringannya beragam dan semuanya saling bertarung. Bisa saya simpulkan bahwa, pertarungan itu adalah inti dari *art theory* sekarang.

Terakhir, soal penggunaan teori semiotika sebagai instrumen dalam analisis standar, saya belum sampai ke sana. Yang dikembangkan baru

semiotika umum. Agak aneh juga membicarakan semiotika sebagai sebuah standar karena prinsip dasarnya adalah makna bersifat polisemi. Repot, jika makna kita standarkan, kecuali dengan standar-standar. Yaitu, narasi-narasi kecil dari tanda yang masing-masing mempunyai kebenarannya, standarnya. Jadi, di dalam seni atau dalam praktik semiotik, kita buat sendiri saja standar-standarnya yang sesuai dengan kebutuhan kita. Yang lain membuat standar yang lain, silakan.

Dinamika Keruangan
Fajar Sidik
1972
65 x 85 cm
Cat minyak di atas kanvas





Mencari Pokok-Pokok Persoalan Estetika Seni Rupa

Pembicara: **St. Sunardi**

Moderator: Rizki A. Zaelani

Moderator :

Saya tidak akan menyebut ini sesi terakhir karena kita masih akan ada sesi-sesi yang lainnya. Saya ucapkan terima-kasih kepada teman-teman yang sudah bertahan dan tetap tegar dalam menghadapi tawaran persoalan. Saya akan sedikit menguraikan tentang pak 'Stanislaus' atau dikenal sebagai St. Sunardi.

[Menguraikan biodata dan karir profesional Pembicara]

Dalam TOR yang saya ajukan ke beliau—saya bicara dengannya di Jogja—saya memintanya untuk membicarakan tentang hal-hal yang ada, yang banyak dibicarakan, tetapi itu tidak disadari sebagai pembicaraan tentang Estetika. Beliau memberikan sebuah jawaban kepada saya dengan menjelaskan pokok-pokok persoalan Estetika. Makalah beliau ini adalah sebuah tawaran yang sudah kami bicarakan waktu itu, dan dalam kesempatan ini kita akan mendengarkan suatu pemikiran dan cabang pemikiran lainnya. Saya persilakan, Pak Sunardi.

St. Sunardi :

Oke, deh. Terus-terang, saya menjadi tidak terlalu mudah untuk membahas apa yang sudah saya siapkan setelah memerhatikan pembahasan kita tentang estetika selama tiga sesi terakhir ini. Bapak Bambang [Sugiharto] sudah mengeksplorasi, memberikan landasan tentang itu secara umum. Bapak Jim [Supangkat] juga sudah membahas peran sejarah mengenai hal itu. Dan tadi, oleh Pak Yasraf [Amir Piliang] sudah dibahas topik yang sangat luas dan menarik, dan mengajak kita untuk mencoba berandai-andai membangun gagasan kita sendiri dalam era posmodern ini. Maka, apa yang siapkan itu agak lebih mundur, dan kenapa saya memilih ini, akan saya jelaskan terlebih dahulu.

Saya pikir—sejauh tangkapan saya—tujuan dari pertemuan ini, kalau tidak salah, yaitu, suatu ajakan bersama untuk memperbaiki, meningkatkan kualitas komunikasi dalam dunia seni rupa. Supaya interaksi kita, baik lewat berkarya, pameran maupun kegiatan kuratorial dan penelitian, itu kelihatan polanya, dari mana dan mau ke mana. Ketika bertemu saudara Kiki [Rizki A. Zaelani] dan Pak Warno [Suwarno Wisetrotomo], mereka memilih Estetika sebagai *starting point*-nya. Itu menurut saya menarik.

Saya mencoba menempatkan kedudukan pembahasan saya kali ini

tentang Estetika itu. Terus-terang, salah satu impian saya tentang estetika kemarin sudah dibahas oleh saudara Bambang Sugiharto ketika berbicara soal bahwa kita tidak punya bahasan tentang estetika yang bersifat paradigmatis. Artinya, kita tidak punya bayangan, tidak punya imajinasi tentang itu. Misalnya, dari tahun-tahun 1920-'25, 1930-'50, 1950an sampai '70an, dan seterusnya, sebetulnya, perkembangan estetika macam apa yang ada pada kita? Setiap kali kita berbicara tentang estetika, *starting point*-nya selalu sejarah orang lain, yaitu sejarah Estetika Barat.

Kemudian, impian saya yang kedua. Sepertinya, salah satu cara untuk menghidupkan semacam wacana dan gagasan tentang estetika kita yang dari masa lalu, itu harus dengan melihat sejarah, khususnya Sejarah Seni. Sejarah seni yang saya maksud adalah sejarah seni yang tidak hanya memberikan informasi, sebab sejarah seni harus juga butuh estetika. Saya percaya, moyangnya ilmu seni itu sejarah. Yang lain-lain, sebetulnya, mengabdikan ke sejarah. Jadi, estetika lahir dari sejarah. Karena melalui sejarahnya, kita bisa menafsirkan berulang-ulang tentang kegiatan berkesenian di masa lalu dengan perspektif yang berbeda. Mungkin dalam dua hari [Seminar] ini sudah muncul banyak nama yang dianggap kontemporer atau dianggap baru. Kita mendengar nama Jacques Ranciere, Derrida, dan sebagainya, yang baru. Mereka itu sebenarnya membahas orang-orang kuno, mereka membahas barang-barang kuno yang terlupakan. Ranciere, misalnya, membahas Plato dan Abad ke-19 di Prancis. Hanya cara penafsirannya saja, memang, agak beda sehingga semuanya menjadi baru. Badiou malah membahas Plato dan sebelum Plato.

Dengan kata lain, penulisan sejarah seni—sebetulnya, hanya sejarah seni rupa—kalau didasari oleh estetika atau ideologi tertentu, akan menghasilkan bukan hanya satu penulisan sejarah tapi juga sebuah estetika baru dari zaman itu. Itulah sebetulnya yang kita butuhkan bersama. Di sini saya akan sedikit saja mengambil salah satu contoh perjalanan sejarah estetika. Kalau saya boleh memberi judul baru atas tulisan saya, saya akan menyebutnya *Estetika Sublim*, yaitu tentang perkembangan Estetika Sublim sejak dimunculkan oleh Kant sampai masa sekarang. Dengan demikian diharapkan suatu saat kita bisa menulis “estetika rasa” tentang Indonesia. Saya melihat, ada benih-benih estetika sublim dari permulaan Kant sampai sekarang, yang menurut saya, itu terus bertahan, dengan artikulasi yang berbeda, dengan penelitian empirik yang berbeda.

Apa itu Estetika setulnya yang dimaksudkan oleh Kant? Sebelum Kant, tidak ada Estetika sebagaimana kita pahami dan jalani seperti sekarang ini. Memang, dulu Baumgarten sudah mulai membahasnya namun arahnya leibh ke psikologi. Perlu kita ketahui bahwa, istilah estetika muncul untuk pertama kalinya terkait dengan orang-orang “gila” zaman *Enlightment* [Pencerahan] yang ingin meneliti segala-galanya. Pengetahuan mau diteliti, kesadaran moral mau diteliti. Kant, antara lain, mau meneliti tentang asal-usul keputusan kita tentang rasa. Di situlah, sebetulnya, masalah estetika diuji 'ilmiah' dan tidaknya. Untuk memberi gambaran persoalan ini, saya ambil contoh tiga tahap yang mengawali keputusan estetis. Kalau saya omong “Saya melihat gunung Merapi mengeluarkan magma merah”, pernyataan saya itu obyektif, bisa dicek. Kalau kemudian saya bilang, “Wah, saya senang sekali dengan magma merah”, bagaimana pernyataan saya ini bisa kita nilai? Itu pernyataan subyektif, karena saya bicara tentang perasaan saya tentang fenomena empiris tertentu. Saya mengungkapkan rasa senang saya. Tetapi, ketika saya bilang “Magma merah itu indah”, pertanyaan saya ini – menurut Immanuel Kant – merupakan pernyataan estetis. “Magma merah itu indah”, ini obyektif atau subyektif? Menurut Kant, tidak subyektif dan tidak obyektif. Ini sifat dari wacana, *judgement* atau pernyataan estetis tentang rasa. Dari contoh ini saya ingin menunjukkan bagaimana Kant mengawali cara berdebat tentang rasa, mengawali meneliti pernyataan tentang rasa, dan dari sana Kant membuat berbagai teori. Poin saya adalah sederhana, omongan 'ilmiah' tentang estetis, itu pada akhirnya bisa mendorong orang untuk mengemukakan semacam ideologi estetis zamannya, ideologi estetis suatu zaman. Nanti kita akan lihat, ideologinya Kant itu apa. Saya pikir, estetika sebagai ideologi, memang ada. Kalau nanti gagasan Kant “dilabrak” oleh Duchamp, itu karena memang orang tidak setuju dengan idealogi di balik cara Kant menjelaskan tentang fenomena [estetis] itu.

Yang kedua, betulkah, kita tidak punya wacana seperti [tadi] itu? Jangan-jangan, kita punya perdebatan seperti itu. Mungkin tidak di seni rupa tapi di bidang lain. Kalau saya membaca bukunya Zoetmulder, *Manunggaling Kawula Gusti* yang berisi tentang pertemuan sastra lokal dengan sastra mistik dari luar, buku ini banyak berkaitan dengan pengalaman rohani tetapi bukan hanya subyektif seperti yang saya katakan tadi, melainkan sudah mendekati pernyataan-pernyataan yang menurut kategori Kant disebut estetis. Jadi perdebatan estetis itu ada dalam sejarah di Indonesia. Khasanah seperti ini kalau perlu bisa kita angkat sebagai titik pijak mengisi

kekosongan perdebatan estetis yang bersumber dari pengalaman kita. Dalam kaitannya dengan Kant, salah satunya yang sudah dibahas, adalah definisi tentang keindahan. Salah satu istilah yang dipakai untuk menunjuk nilai dari keindahan adalah adanya *disinterested pleasure*. Estetika itu sesuatu yang bikin kita mengalami *pleasure*, tanpa pamrih. Dalam contoh di atas, pamrih itu bisa ditemukan dalam pernyataan yang kedua, yaitu pernyataan subyektif. Akan tetapi, kalau pernyataan itu hanya objektif melulu, bagaimana bisa dikatakan memberikan rasa *pleasure*?

Bagi saya, yang lebih menarik dari temuan Kant, itu adalah analisisnya tentang sublim atau estetika sublim. Kant membedakan pengalaman sublim matematis dan sublim dinamis. Kalau kita berhadapan dengan sesuatu yang menakutkan, itu bukan hanya kita senang, *pleasure*, tetapi juga ada rasa ngeri-ngerinya. Jadi seperti ucapan politikus Sutan Batoegana yang suka bicara tentang ngeri-nger sedap. Sublim itu seperti ngeri-nger sedap. Untuk mengalami sedapnya orang harus mengalami ngerinya. Nah, rasa ngeri itu ada yang bersifat matematis dan ada yang dinamis. Kengerian matematis muncul karena kita tidak mampu mengukurnya dan kengerian dinamis karena kita tidak mampu menghadapi kekuatannya yang terlalu dahsyat.

Tanpa masuk lebih dalam pada perdebatan soal bulim, di sini saya hanya ingin menunjukkan bahwa jenis estetika semacam inilah yang kemudian menjadi salah satu pendorong atau landasan bagi estetika Romantik. (Saya bahas itu pada halaman 4 [makalah saya].) Pada zaman Kant, keindahan biasanya dikaitkan dengan hal-hal yang terkontrol. Tidak boleh liar begitu saja. Anda yang dari Seni Rupa mungkin bisa melihat contoh jenis seni semacam ini pada karya Jaques-Louis David, *Oath of the Horatii* (1784)], yaitu karya tentang tiga bersaudara yang sedang mengucapkan sumpahnya pada pemimpin mereka. Dalam karya itu kita menemukan suasana ketegangan yang serba terkendali. Suasana indah tapi tertahan. Kesenangan tidak boleh lepas tanpa kendali. Selain itu, peristiwa keindahan mengambil *setting* kekuasaan negara, persisnya di sini adalah hubungan orang-orang biasa dengan kekuasaan kerajaan. Saya membacara bahwa karya seperti ini merupakan salah satu model bagi paradigma keindahan Kantian, keindahan yang membangkitkan kesenangan tapi terkendali dan rasional atau, singkatnya, *disinterested pleasure*.

Paradigma keindahan di atas berbeda dengan paradigma keindahan dari Zaman Romantik yang bisa kita saksikan lewat karya-karya

—Delacroix. Itulah Estetika Romantik yang banyak bersandar pada Estetika Sublimnya Kant daripada sekadar *beautifulnya*.

Masalah estetika romantik itu perlu saya garisbawahi di sini karena, seperti sudah disinggung kemarin, tidak benar bahwa estetika ini hanya untuk eskapisme, untuk *klangen* [bahasa Jawa: kesenangan]. Sebaliknya kita justru menemukan bahwa ada tren di kalangan seniman romantik menggunakan seni sebagai pembentuk pemberontakan politik. Contoh yang paling jelas, yang paling saya sukai, *Liberty Leading the People* [lukisan karya Eugène Delacroix, 1830]. Dalam karya itu, yang mengangkat tangan itu kan bukan tentara, tapi orang biasa. Itu bisa berarti pemberontakan. Dengan kata lain, dalam bahasa sekarangnya, Estetika Romantik itu dipakai sebagai instrumen untuk mengimajinasikan realitas politik dalam artian *the political*, bukan *politics*, apa lagi politik parlemen. *The political* merujuk wilayah antogonisis antagonis yang belum terselesaikan.

Saya ingin menggarisbawahi bahwa, ternyata, Sublim yang hidup di Zaman Romantik sangat politis. Untuk kita, pembahasan tentang estetika sublim ini tentu saja kaitannya dengan apa yang disebut sebagai karya-karya seni Kolonial. Mari kita tinjau ulang. Selama ini, seni-seni Kolonial itu dicap sebagai eksotisme, eksotisasi. Siapa yang menciptakan bahasa eksotisme, ya? Padahal, kalau kita tinjau dari asal-usulnya, eksotis itu salah satu julukan, sebetulnya, dari apa yang terjadi dalam semacam praktik estetika sublim, atau praktik Estetika Romantik, yang mengambil bentuk hubungan antara para seniman Eropa dengan negara-negara terjajah.

Jadi, di situ ada sublim. Kalau Anda setuju dengan uraian tadi, berarti Anda harus menafsirkannya kurang lebih demikian. Ketika orang-orang di Indonesia atau juga orang-orang di Afrika Utara, dilukis oleh orang-orang Eropa, orang-orang ini menjadi objek sublim, bukan hanya objek eksotisme dalam artian yang diobyektifisir. Saya pikir, perdebatan poskolonial berada pada wilayah itu. Siapa memengaruhi siapa, tidak jelas; siapa yang kagum siapa, tidak tahu. Jadi karya-karya seperti *Penangkapan Diponegoro* dari Raden Saleh perlu ditafsir ulang dengan perspektif yang saya ajukan tadi. Dengan menggunakan estetika sublim, kita akan bisa melihat *angle*, bahasa baru, untuk melihat dunia yang sedang dihadirkan dalam karya-karya itu.

Selain Kant, dan Zamann Romantik, saya mengaitkan sejarah estetika sublim ini dengan Nietzsche. Kalau kita membaca bukunya *The Birth of*

the Tragedy, sangat jelas bahwa pemikiran Nietzsche mengembangkan Etika Sublimnya Kant. Hanya, Nietzsche menerapkan gagasan Kant itu dalam penelitiannya tentang tragedi-tragedi Yunani. Ini menarik, Nietzsche banyak mempersoalkan gagasan dalam bukunya Kant seperti teori tentang pengetahuan, teori tentang yang indah tetapi, sebaliknya Nietzsche justru banyak menggunakan gagasan Kant yang sublim. Gagasan tentang yang sublim dia pakai untuk meneliti seni tragedi Yunani sampai akhirnya mengajukan dua gagasan penting. Karya seni—bahkan kehidupan manusia pada umumnya—yang bisa mendorong gairah hidup harus merupakan kombinasi antara —menggunakan bahasa Kantian - yang *beautiful* dan sublim, atau - dalam bahasa Nietzsche - antara yang Apollonian dan Dionysian. Gagasannya ini membuat dia — bahkan sudah sejak akhir Abad ke-19— sangat kritis dan agak sinis dengan yang namanya “modern”. Jadi, di tengah-tengah orang sedang merayakan zaman modern dan rasionalitas, Nietzsche sudah memperingatkan bahwa untuk mendekati hidup kita harus lewat seni dan bukannya lewat akal. Saya ulangi sekali lagi, *bukan lewat akal tapi lewat seni*. Dengan demikian, akankah akal akan kita buang? Tidak. Sedikit mundur lagi, Kant ketika omong tentang Estetika, sebetulnya dia—ini catatan kaki, ya—mau membuat teori pengetahuan tentang alam. Ia ingin mencari pengetahuan tentang alam yang objektif itu seperti apa. Itu satu. Yang kedua, dia membuat teori tentang moral. Pengetahuan Moral macam apa yang pantas, yang betul-betul sejati dan benar. Keterbatasan dari dua jenis pengetahuan ini kemudian diberi lapisan yang namanya estetika. Saya kembali ke Nietzsche, yang omong bahwa seni bisa menjadi jalan untuk mendekati kehidupan, bukan berarti dia menegasikan ilmu pengetahuan. Tetapi, kalau ilmu pengetahuan tidak dilapisi dengan seni, jadinya adalah ideologi.

Sebagai informasi tambahan, sosok lainnya yang mengembangkan masalah ini adalah Deleuze. Estetika sublim bisa menjadi titik temu yang menarik antara moral, pengetahuan, dan seni yang mereka bisa saling menegasi.

Nietzsche dengan paradigma tentang seni sudah mulai memperingatkan zaman modern, jangan terlalu optimis dengan kemajuan dan sebagainya. Kalau tiba-tiba, orang seperti Marcel Duchamp memunculkan sesuatu yang tidak masuk akal, menurut saya, dia itu sedang menggoyahkan Estetikanya Kant dari arah yang lain daripada arahnya Nietzsche yang masih omong lewat wacana, sedangkan Duchamp lewat karyanya *Fountain*. Oleh karena itu, menurut saya,

sebetulnya pameran Duchamp itu peristiwa estetis ketimbang peristiwa artistik. Walaupun kita berusaha menafsirkan dengan 'jungkir-balik' tempat untuk kencing itu, kita tidak bisa menemukan letak indahnya. Kalau kita bisa menemukan, berarti itu berarti dibuat-buat, ya *tokh*? *Dibeautifikasi*, cuma *dibeautifikasi*, sudah jelas *nggak* begitu; itu, maksudnya itu tersesat arahnya. Padahal pameran Duchamp adalah peristiwa pemberontakan [terhadap]—memakai bahasanya Ranciere—rezim estetik dengan hal sepele seperti tempat kencing itu. Duchamp sedang mengangkat masalah instrumental dalam gagasannya tentang keindahan.

Menurut saya, sebetulnya, problem estetika modern selesai sudah. Kalau posmodern, mulainya dari sana kan? Tergantung kita, mulainya dari mana, dan dari apa. Saya ingin meneruskan tradisi Kant dan Nietzsche tentang aspek sublimnya. Sublim, menurut saya, merupakan warisan tradisi estetika yang masih bisa dipertahankan sampai sekarang. Hal ini mirip dengan sejarah marxisme. Menurut Laclau [Ernesto Laclau], hegemoni adalah satu-satunya konsep yang masih bisa dipertahankan dari tradisi Marxis lewat Gramsci, dan kemudian dari konsep itu Laclau membangun filsafat politiknya untuk kondisi jaman sekarang. Demikian juga saya mengusulkan untuk mengangkat estetika sublim pada konteks jaman sekarang. Masalah itulah yang saya bahas pada bagian terakhir dari paper saya.

Saya memilih Jaques Lacan yang menjelaskan estetika sublim secara imanen, maksudnya tidak cepat-cepat mengembalikan pengalaman sublim dengan Yang di Atas Sana atau Yang Ilahi. Bagaimana secara imanen kita menghadapi sesuatu yang dahsyat tapi tanpa kita cepat-cepat larikan ke Yang di Atas atau Yang Kuasa. Itulah tugas seniman, yang kalau tidak merespon itu dia akan mati kecuali kalau dia lari ke Yang Kuasa. Itulah yang dikemukakan Lacan, namun juga oleh Deleuze dan kawan-kawan. Jadi masalahnya adalah bagaimana kita menghadapi yang sublim itu secara imanen. Itulah salah satu pendorong Lacan untuk menafsirkan gagasan Freud secara agak berbeda.

Lacan menempatkan seni rupa agak istimewa. Menurutnya, pertama kali kita bisa menyebut 'Aku', itu hanya karena kita melihat bayangan kita: Aku itu siapa? Itu disebut fase cermin di mana saya melihat 'Aku' lewat bayangan. Dalam kehidupan sehari-hari, fase itu sudah kita klewati dan sekarang kita hidup di fase bahasa yang disebut simbolik. Akan tetapi dalam fase bahasa atau simbolik ini kita mengalami apa

yang namanya 'kosong', *lack*. Misalnya, demikian: Seandainya Anda semua yang dari perguruan tinggi ini menuruti atau mengikuti perintah dari Mendiknas dengan segala undang-undang, peraturan menteri dan sebagainya; apakah Anda langsung “masuk surga” atau mengalami kepuasan sehingga Anda langsung mengatakan “Oh, ini dia kepuasan hidup yang aku cari!”? *Eenggak* begitu, selalu ada yang kosong. Dunia simbolik atau dunia bahasa selalu menyisakan apa yang kosong, yang membuat kita cemas. Sekalipun kita memenuhi apa yang diminta oleh orangtua kita, pacar kita, ibu saya, anak saya dan sebagainya, pasti ada yang namanya *lack*, 'kosong'.

Nah, kekosongan ini, menurut Lacan, menandakan bahwa masa di mana kita merasa bersatu dengan liyan, atau zaman keemasan, zaman nikmat, itu sudah lewat. Zaman keemasan itu apa? Yaitu zaman ketika saya masih bersatu dengan ibu saya, dengan ibu kita masing-masing. Kalau kita mengalami kekosongan, mengalami *lack*, alienasi, lalu ingin kembali ke fase ke belakang, ke fase nikmat tadi, bagaimana caranya? Lacan berpendapat, kita selalu mempunyai apa yang disebut *reminder*, pengingat, selain juga *remainder*, sisa, jejak-jejak. Lacan menyebut fase oral, itu jejaknya pada payudara; juga ada fase anal, dan macam-macam lagi. Poin saya begini: Seni rupa itu tugasnya antara lain adalah mengeksplorasi *reminder* dan *remainder* ini supaya bisa dipakai untuk mengantar kita bersatu kembali dengan semacam liyan itu, yang kita anggap memenuhi diri saya. Itu wilayah *real*, nyata, sementara yang simbolik adalah yang kita alami sekarang. Kalau zaman ketika kita masih hanya melihat berdasarkan aku mengenal diri lewat *image*, itu namanya imajiner. Lewat yang *real*, nyata, itu adalah lewat apa yang tidak bisa direpresentasikan dengan kata-kata.

Lalu, apa itu sublim? Sublim adalah saat seseorang mencoba terus mengembangkan *reminder* walaupun dengannya kita mengalami rasa sakit. Inilah titik bertemunya gagasan antara Lacan dan Kant, yang menurut Freud, dalam bahasa kerennya dinamakan *beyond pleasure principle*, melampaui prinsip-prinsip kesenangan. Atau menurut Kant, melampaui prinsip-prinsip keindahan. Jadi, walaupun tidak indah, tapi karena akan mengantar saya ke pengalaman sublim, tetap akan kita kejar. Sakit, itulah sublim, yaitu—dalam bahasanya Lacan—mengalami kenikmatan lewat ketidaknikmatan.

Dalam seni rupa, Lacan menciptakan istilah *gaze*, tatapan atau pandangan. Secara khusus, *reminder* dalam seni rupa biasanya disebut *gaze*, tatapan. Kalau kita omong yang dinamakan estetis, itu pertama-

tama bukan pada obyeknya tetapi apakah saya merasa ditatap atau tidak. Kant ketika omong estetis, itu bukan subyektif atau bukan obyektif tetapi lebih daripada itu. Untuk semua ini saya tidak mungkin memasuki lebih jauh ke Lacan meskipun itu sangat menarik kita pakai untuk membahas masalah budaya zaman sekarang, yaitu *visual culture*. *Visual culture* ibarat orang berlomba-lomba untuk mengungkapkan *reminder* seseorang, suatu bangsa, kelompok sosial untuk dieksploitasi sebagai sejarah, dan itu sangat menarik, sebetulnya.

Saya coba memperkenalkan salah satu garis merah Estetika Sublim, yang mungkin bisa kita pertimbangkan jika kita mau menulis ulang sejarah seni kita. Orang seperti Derrida—dalam bukunya, *The Truth in Painting*—membahas [sejarah seni] itu. Juga, Lyotard dengan bukunya, *Discourse*, membahas itu. Kalau itu kita mempertimbangkan estetika sublim untuk membahas seni rupa kita, mungkin kita bisa sedikit menghindari—walaupun saya belajar semiotika—dari model bahasa linguistik ke model rupa. Maksud saya, kalau tidak hati-hati, semiotika memaksa *image* berlogika seperti kata. Memaksa rentetan *image* berlogika seperti kalimat. Ini yang banyak ditentang dalam seni rupa, termasuk oleh Lacan. Sebaliknya, kalau kita menggunakan gagasan Lacan kita akan menemukan bahwa ada kata-kata yang tidak berfungsi sebagai kata tapi mau berfungsi sebagai *image*. Bisa membayangkan tidak? *Kata-kata yang tidak berfungsi sebagai kata, tapi malah berfungsi sebagai image*. Inilah salah satu ciri dari *reminder* tadi. Misalnya, kita punya trauma merah, kata 'merah'. Merah itu bisa menjadi *reminder* seseorang kalau 'merah' itu punya kaitan dengan semacam pengalaman traumatis sehingga ketika kita menggunakan kata 'merah', itu tidak bisa dijelaskan secara gramatikal, tidak bisa dijelaskan secara leksikal, dan hal itu statusnya menjadi semacam *image*.

Ini inilah yang ingin saya garisbawahi: Kalau kita mau meningkatkan kualitas komunikasi kita tentang seni rupa dengan bertitik-tolak dari estetika, alangkah baiknya kalau kita memilih salah-satu estetika tertentu—terserah namanya—dan dalam hal ini saya memakai Estetika Sublim. Kalau kita bisa mengelaborasikannya, perspektif ini bisa dipakai sebagai cara untuk menafsirkan sejarah perkembangan seni rupa kita. Tidak lagi sekadar kita membuat Sejarah Seni Rupa Indonesia dalam periodenya, tetapi dengan sub-sub judul yang mungkin bisa menarik. Mungkin ada seratus *layers* di sini daripada tulisan tentang sejarah seni rupa yang kurang-lebih sama saja. Kita sepertinya butuh *frame* kategori estetik yang bisa dipakai, bukan

untuk melanglang buana ke sana-ke mari. Bukan. Kita butuh frame atau paradigma estetika yang bisa membuat kita kembali ke sejarah dan pengalaman kita sendiri. Mudah-mudahan apa yang saya tawarkan bisa menjadi salah satu opsi kita.

Moderator :

Baik, tadi kita telah diajak untuk menyentuh yang tidak tersentuh. Saya akan membuka sesi pertama tanya-jawab atau diskusi dengan tiga penanya. Kalau belum ada, ini artinya pak Nardi [St. Sunardi] boleh mengelaborasi lagi, dan kita masuk ke yang lebih dalam lagi. Atau, kita korbakan saja satu orang untuk bertanya, silakan, Asikin.

Asikin Hasan :

Tentang kaitan antara Filsafat Seni dan praktik seni yang satu sama lain saling membutuhkan, contoh yang pak Sunardi perlihatkan sangat menarik, yaitu dengan Duchamp dan karyanya. Saya juga sering mengutip karya itu. Tetapi dalam dunia seni rupa, *the death of author*—seperti kemarin diungkapkan oleh saudara Bambang Sugiharto—ternyata, tampaknya 'kematian pengarang' itu tidak berlaku. Apa yang dilakukan Duchamp pada karya-[*Fountain*]-nya itu menunjukkan bahwa sebenarnya seniman tidak mati. Melalui sekadar sebuah objek temuan yang dipasang di ruang tamu lalu diambil oleh panitia [pameran apa? tahun kapan?] untuk dipamerkan, tapi kemudian, karya yang aslinya [*Fountain*, 1917], sebetulnya, itu sudah hilang. Yang ada di Museum itu replikanya [*Fountain*, 1950]. Di situlah, seniman tidak mati. Dia masih terus ada, dan begitu diketahui itu adalah karyanya Duchamp, karya itu menjadi penting, tentu saja, juga dengan bantuan filsafat seni. Yang dilakukan Duchamp, sebenarnya, mempertanyakan apa yang kita maksudkan dengan seni. Objek [*readymade*] itu kemudian sampai sekarang menjadi dasar berpijak yang kokoh dan menjadi salah satu sumber yang tidak pernah habis-habisnya dalam melihat perkembangan seni rupa kontemporer kita.

St. Sunardi :

Saya ingin menggaris-bawahi. Seperti yang sudah saya katakan sebelumnya, hubungan antara praktik seni dan estetika adalah hal yang paling mendesak untuk kita omongkan. Kita harus jujur sekarang. Dua kegiatan ini, agaknya, sejauh ini belum terlalu interaktif hubungannya. [Di sini] Praktik kesenian adalah satu hal, sedangkan estetika—dalam artian Kant—adalah hal lain. Kuliah estetika itu satu hal, kuliah berkarya, itu hal lain. Saya tidak mengajak untuk meniru-niru

yang dialami di Barat, tetapi fenomena Duchamp, itu menunjukkan hubungan yang tidak bisa dipisahkan antara praktik seni dengan praktik estetika. Dengan kata lain—saya tidak bisa membayangkan zaman [Duchamp] itu ya—tapi jelas, seniman zaman itu, mungkin, kalau praktiknya tidak sesuai dengan paradigma estetika waktu itu kok tampaknya seperti orang keluar rumah tak bercelana, begitu; jadi, mungkin malu, ya. Itu catatan yang pertama.

Yang kedua: Duchamp muncul dalam konteks bahwa - sebetulnya sudah saya katakan tadi—ini adalah pemberontakan terhadap wacana estetika Kantian. Seni memang sudah berakhir dalam artian seni pada konsep Kantian. Itu sama halnya ketika Althusser omong anti-humanisme. Mungkin, Duchamp sebaiknya kita tafsirkan ke situ. Ke mana—ini dugaan saya—antara lain ke soal teleologis. Kant, yang bicara tentang sublim ketika orang-orang [sezamannya] berhadapan dengan hal-hal yang mengerikan, dia masih punya pandangan seperti itu untuk membuat dirinya menerima bahwa: Pasti semuanya itu diciptakan dengan ada maksudnya. Itu teleologis. Saya tidak tahu, sejauh mana Duchamp sedang memberontak terhadap aspek teleologis dari [konsep] seni Kantian itu. Tapi, dua hal yang ingin saya garisbawahi. Bahwa Duchamp menjadi sebesar itu karena adanya hubungan yang tak terpisahkan antara *praktik berkesenian* dengan *praktik estetika*. Sebabnya, kalau tidak, mau orang membuat komentar macam apa pun, itu tidak akan berpengaruh pada seniman, kan? Seperti dengan istilah *readymade* yang menjadi tema dari karya-karya seninya.

Rudi St. Dharma :

Saya senang dengan diskusi pada hari ini, melihat bahwa tema-tema yang diajukan panitia mengarah dengan kuat dan merasa perlu untuk menggarisbawahi masalah estetika dan filsafat seni. Melihat tema besar 'Masa depan Oposisi bagi perkembangan Seni Rupa kini', sebagai praktisi seni rupa saya memahami bahwa ilmu [seni] itu tidak *stagnant*, melainkan tiap unsurnya dapat multi-interpretasi dan menjadi kanon bagi konsensus pertumbuhan seni rupa. Dalam hal itu, apakah waktu [Sejarah] tidak mereduksi? Soal perjalanan dengan waktu—seperti pak Yasraf katakan—misalnya, dia membaca buku tentang semiotik tidak sampai 100% memahami tapi hanya 60%, lalu orang yang berikutnya hanya memahaminya 60%, dan orang berikutnya lagi 60%, di situ terjadi reduksi meskipun agak terselamatkan ketika muncul pengetahuan-pengetahuan baru.

Singkatnya, bagaimana kira-kira pencapaian kita dalam memahami filsafat dan estetika untuk secara oposisional dapat diorientasikan ke posisi kita sendiri? Dikatakan bahwa, seni rupa adalah ranah perebutan legitimasi di peta internasional yang dipengaruhi oleh faktor sosial-politik sehingga [kita] harus memiliki kekuatan dalam negosiasi politik itu. Sementara itu, para penentu kebijakan [pemerintah] tidak peduli maupun mendukung upaya tersebut. Kalau begitu, apakah pendidikan kita selama ini lebih dipengaruhi dari wilayah politik ketimbang dari wilayah estetika?

Kedua, sejauh apa peran para negosiator, dalam artian, legitimasi mereka bisa meluaskan pemahaman teoretis bagi praktik-praktik seni [rupa] yang sebelumnya hanya *anything goes* yang saya pahami sebagai pilihan yang terlalu banyak, luber. Kalau Pembicara tadi mengusulkan supaya kita menetapkan satu saja pilihan, itu menjadi absolut sebagai tawaran yang tampaknya tidak adil sementara logika pemahaman mengenai teori-teori berkembang pesat dan tidak pernah *stag[nant]*. Seperti pohon besar menumbuhkan pohon yang lain, pohon besar itu tidak hilang...

Nano Warsono :

Saya pikir, poin penting dalam diskusi selama dua hari ini adalah apa ditawarkan oleh pak St. Sunardi, yaitu peralihan dari [konsep] bahasa ke [konsep] visual bagi pemikiran seni rupa. Namun, pemikiran tersebut secara sedemikian cangguh telah berubah menjadi bahasa-bahasa yang menjauhkan praktik-praktik seni para seniman. Dalam kenyataannya, itulah masalah besar kita kenapa hubungan antara Filsafat Seni dengan praktik seni di Indonesia terkesan berjarak. Seniman tidak mau urusannya terlalu dicampuri oleh kurator atau penulis karena tidak ingin karya-karya mereka diinterpretasikan kelewat bias. Masalah itu bertambah dengan tawaran mengenai Estetika Sublim meskipun mungkin itu bisa menjadi pencerahan. Apakah model Estetika Sublim dari Kant sampai Lacan, itu benar-benar bisa merupakan cara untuk membongkar sejarah seni rupa kita, yang bagi saya memang tidak memberikan banyak pengetahuan, entah dengan membaca Claire Holt [*Art in Indonesian, continuous and change*] atau tulisan-tulisan tentang sejarah seni rupa modern kita. Saya ragu, bisakah memang kita menelisiknya dari kajian-kajian budaya (*cultural studies*) ketika kuasa *image* dan ingatan atau *reminder* tadi telah menjadi masalah besar saat ini?

Selanjutnya, adakah peristiwa-peristiwa dalam sejarah seni rupa kita yang menjadi penanda penting seperti halnya dengan Delacroix atau Marcel Duchamp. Apakah Raden Saleh atau GSRB, misalnya, bisa kita jadikan contoh bagi kajian khusus tentang perubahan pandangan estetik sebagaimana tawaran dari Pembicara, tadi?

Andryanto R. Kusmara :

Soal Estetika Sublim itu menarik, diteruskan dengan membahas Marcel Duchamp. Saya pernah sedikit mengelaborasi soal Duchamp dan karya-karyanya meskipun bukan dari sisi filsafat dan estetika. Sebetulnya, Duchamp mempelajari filsafat termasuk Yunani Klasik, kalau tidak salah, tentang filsafatnya Pyrrho de Ellis [Pyrrho dari Ellis]. (Pak Bambang, betul ada tokoh bernama itu?) Pyrrho itu filsuf Klasik, yang ajarannya—kalau tidak salah, kelak menjadi bibit bagi filsafat Eksistensialisme—ialah mempertanyakan soal realitas. Bahwa, kalau kita melihat kursi, ya, kursi sebagai bentuk atau fungsi. Duchamp, yang lama bekerja di perpustakaan, bisa mengorek banyak buku sehingga menemukan semacam *enlightment*—pencerahan—lah dari situ.

Ketika seni sedang mengalami kemacetan, dan dia membaca filsafat Klasik, dari situ munculah ide-ide untuk karya-karyanya yang spektakuler. Artinya apa? Bahwa, apa yang kita pahami tentang seni atau sejarah seni dari situasi Duchamp merupakan suatu *intellectual quest*. Ini juga yang menjadi problem ketika kita melihatnya dalam konteks sejarah seni rupa Indonesia, termasuk kaitannya dengan Estetika Sublim tadi. Sementara itu, pembahasan seni rupa kita di kita sendiri seringkali hanya seputar masalah rasa atau intuisi. Pertarungan intelektual di sini rada sembunyi-sembunyi karena anggapan bahwa seni adalah soal yang di 'dalam', soal dinamika dalaman. Masalahnya—saya hanya mencoba melihat situasi yang nyata berlangsung—bahwa, dalam konteks global kini kita berhadapan dengan panggung dunia yang tidak bisa ditawar-tawar lagi. Oleh itu, saya setuju pak Yasraf bahwa estetika juga berarti politik.

Jadi, bisakah Pembicara memberikan semacam peta jalan untuk kita bisa saling berdiskusi dengan para pelaku seni dari beragam kawasan dunia tentang pemikiran seni kita kini? Dalam hal ini, mau tidak mau, gagasan estetika Nusantara itu sudah harus dihapuskan untuk diskusi tersebut sebab kita akan lebih berdiskusi tentang situasi estetika seni dalam panggung global. Kalau di Barat cenderung muncul *intellectual quest* semacam itu, problem apa yang masih berlaku di sini?

St. Sunardi :

Untuk Rudi [St. Dharma], dan penanya ketiga, hal itu memberikan kesan bahwa saya memperkenalkan suatu model estetika yang tidak politis. Tapi, itu menarik, sepertinya bisa menjadi pengalaman sublim yang 'supra politis'.

Tanpa Estetika Sublim, tak ada orang yang namanya Zizek. Estetika Sublim, justru dipakai untuk membuat kita bisa masuk ke wilayah politik. Yang saya lihat, yang saya ketahui, dan sedikit saya jawab juga, misalnya ini: Dalam politik, betapa pentingnya faktor *pleasure* itu. Bukan hanya ideologi, *pleasure* itu faktor yang luar-biasa, atau persisnya itu *jouissance*, kenikmatan dalam sublim. Jadi perjuangan kita, sebetulnya, kalau dalam politik lewat seni itu ya harus sampai ke sana. Saya ulangi sekali lagi, ketika saya memperhitungkan aspek *pleasure* pada seni yang lewat Lacan itu tadi, bukan maksud saya sama-sekali saya mau mengajak—seperti yang Anda maksudkan itu—“tidak memasuki wilayah politik”; justru, *saya mengajak Anda masuk ke wilayah politik tapi dengan bahasa yang berbeda*. Yang pertama, dengan bahasa yang namanya konstitusi, bahasa undang-undang. Misalnya ini, perbedaan antara—itu saya katakan tadi—*political* dan *politics* itu sejajar dengan yang dibuat oleh baik Lacan maupun Zizek. *Politics* itu ya sebagaimana yang dijalankan sesuai dengan aturan. Tapi politik kita kan tidak bisa direduksi ke sana. Ada nilai yang namanya *political*, itu wilayah antagonisme yang belum punya nama dan belum dibuat aturannya. Itulah, sebetulnya, yang harus kita masuki. Seni bisa masuk ke sana, memasuki *political*, wilayah-wilayah yang belum dirambah.

Soal mengapa memilih satu, walaupun itu tidak ditanyakan tapi saya mau mengingatkan bahwa, Estetika Sublim itu menurut saya bukan hanya menarik untuk meneliti seni rupa tapi juga untuk mencipta, untuk penciptaan.

Kemudian, untuk saudara Warsono, keprihatinan Anda maupun kelompok-kelompok ini-itu, sebetulnya mirip dengan kelompok saya dan Hendrowiyanto, yang tanya soal apakah tidak ada tanda-tanda penting, momen-momen penting yang menandai sejarah seni rupa kita? Kan, kita yang menemukan? Sejarah itu kita yang menuliskannya? Dengan Hendrowiyanto, saya dan LAF (Langgeng Art Foundation) membuat lomba menulis esai panjang tentang seni rupa di Indonesia, tentang Sudjojono, itu sampai di mana? Itu semacam *assesment*. Dan ternyata—dari *paper* yang masuk—memang kita butuh sebuah *frame*,

sebuah ideologi estetik sang penulis ketika membaca Sudjojono. Sebabnya, kalau tidak, wah, kita cuma punya data yang banyak tapi tidak bisa mengartikulasikannya. Sebaliknya, kalau kita punya *frame*, yang anggaplah oke, mungkin data yang sederhana saja bisa bicara banyak. Jadi, saya mempunyai kesulitan yang sama. Bermimpi, tentang bagaimana kita melihat tikungan-tikungan yang menarik dalam Sejarah Seni Rupa Indonesia.

Pertanyaan yang ketiga, ini mirip dengan yang pertama, yaitu bagaimana kita berhubungan dengan dunia luar. Saya pernah menulis tentang seni Affandi. Kalau itu dibaca sekarang, [kesannya] saya mencoba meyakinkan bahwa bahasa estetik itu mungkin. Seluruh lukisan Affandi adalah bahasan bagi contoh estetik—bukan karena saya senang, dan bukan hanya karena saya memberi informasi apa pun tentang Affandi—tetapi kalau yang agak unik tentang seni rupa saya belum pernah melakukannya. Kalau dalam seni pertunjukkan, saya sudah mencoba. Sudah sering saya sebut penelitian saya tentang dalang atau karawitan. Itu apanya yang menarik? Banyak, dan itu bisa kita bandingkan dengan teman-teman dari luar negeri yang di suatu diskusi saya omong tentang gaya bahasa meledek, atau semacam estetika satire. Dalang, di banyak pertunjukkan [mereka] di Jawa, kalau tidak berbau satiris, itu tidak akan berhasil. Jokowi sangat satiris, cara omongnya, ya, kan? Gaya dia itu estetika, kan? Artinya, [dia] omong sesuatu, menilai sesuatu yang tidak semata-mata rasional tapi juga berkaitan dengan rasa, rasa yang satiris. Di pentas-pentas yang lain, mungkin ada sinisme dan sebagainya, tapi di pedalangan itu satir. Untuk di dunia seni rupa, saya tidak tahu, dan kita butuh penelitian tentang model-model seperti itu.

Saya setuju dengan tiga penanya dalam dua hal. Bahwa, pertama, seni itu politis dalam artian—itu tadi—bukan *politics* tapi *political*. Lalu yang kedua, kita harusnya sudah tidak sabar lagi untuk menelusuri sejarah seni rupa berdasarkan estetika tertentu, mungkin, untuk sementara kita memilih, misalnya, Estetika Sublim, sementara yang lainnya apa, dan nanti kita akan menemukan apa yang oke, sebetulnya.

Wayan Kun Adyana :

Saya bukan mau bertanya tapi mau konsul karena pak [St.] Sunardi adalah promotor awal untuk S3 saya. Saya sepakat, begitu historiografi tersusun, peta estetika akan mengemuka. Ini simpel untuk menjawab tentang peta jalan yang harus dilalui, dan kita akan

menjadi *historian* semua. Masalahnya, memang, pada titik kontemporer ini, pembicara Jim Supangkat kemarin dengan terang malah menafikkan bahwa, bahasa visual atau praktik seni pun sangat diakui tidak menjadi praktik seni ketika tidak menyentuh *political action* tetapi semata-mata mengungkap sejarah pribadi. Kebuntuan yang sama akan kita alami ketika menata historiografi kita tentang seni rupa kontemporer yang tidak semata-mata sebagai *social movement*, melainkan itu sejarah pribadi, sejarah sehari-hari, yang oleh saudara pembicara Yasraf [Amir Piliang] disebut narasi kecil. Jadi, bagaimana sebenarnya menitik sambungkan ini ketika peta jalan yang harus kita setuju adalah paradigma penulisan sejarah. Kalau paradigmanya adalah dalam politik makro, kita harus menyentuh persoalan polis—populi, sub warga—yang menyangkut pengiyaan peta historiografi ini. Sementara itu, seni rupa, mau tak mau, kita akui teralineasi dalam praktik meyakinkan polis itu. Bahwa, sejarah seni rupa, sebenarnya, ikut membangun tatanan negara atau yang politik makro itu.

Usul saya adalah, bagaimana merumuskan—tarulah, instrumen—yang biar sekecil apa pun lingkup perjuangan politik yang dilakukan oleh subyek seni atau seniman, ia merupakan bagian dari kerangka pertarungan politik makro. Sebagaimana kita membaca *art history*-nya Eropa, begitu kita membaca Impresionisme, kita akan mengetahui bagaimana dunia atau kehidupan sosial politik pada era itu. Jadi, seni turut membentuk, bahkan menjadi kanon utama gerakan sosial ketika profesi seni adalah eksklusif saat itu, sementara di Indonesia tidak. Di peta politik Indonesia, seni hanyalah ilustrasi, bukan testimoni, dan tidak menjadi artefak pembuktian bahwa, era itu adalah pergulatan politik atau pergerakan sosial seperti apa? Ini problem lintas disipliner juga, yaitu bagaimana meyakinkan kalangan praktisi politik, itu menjadi bagian dari praktik kesenian. Jadi, mau tidak mau, kita harus menggandengkan...

Taruhlah, ketika kita bicara tentang Pita Maha, peran Puri, peran pemerintah kolonial yang belakangan, atau peran pribadi para pelukis Barat di era itu, sebenarnya, dalam keadaan tanpa sungguh-sungguh menyadari untuk membentuknya selain karena maksud pribadi. *Pleasure* itu ada pada interaksi pribadi antarmereka, berupa kenikmatan seksual, keintiman, di dalam kondisi sosial-politik yang ketika itu penuh curiga. Jadi, kecurigaan dan kenikmatan pertemanan dalam lingkungan tersebut adalah narasi kecil, sebenarnya. Bagaimana narasi kecil tersebut, dari apa yang saya baca selama ini sekadar merupakan sub-sub bab, dan tidak sesuperior Persagi, misalnya, bisa

merupakan bagian dari sejarah seni rupa Indonesia. Persagi—entah ya atau tidak—itu level perjuangannya seakan turut menghidupkan pergerakan politik seperti Sumpah Pemuda atau perjuangan Soekarno dan kawan-kawan di tahun-tahun 30an. Untuk membuat polis menyepakati hal itu, mau tak mau, harus menjadi multidisipliner. Kita perlu berkongres, tampaknya.

St. Sunardi :

Ini menarik. Ada dua realitas yang digarisbawahi oleh Kun, yang agak luput dari perhatian kita. Dua jenis politik, politik makro dan politik 'sehari-hari'. Politik 'sehari-hari' itu, mungkin terutama yang menjadi perhatian seniman. Dalam dunia seni, politik itu partikular. Saya ingin menggaris bawahi. Ada orang yang namanya Lefebvre [Henri Lefebvre, filsuf dan sosiolog neo-marxis dari Prancis], yang omong soal ruang dan tergila-gila akan 'yang sehari-hari'. Bahwa, yang paling hebat itu adalah 'yang sehari-hari'. (Kalau mau, kita meneliti itu 'yang sehari-hari'.) Dan secara khusus dia bicara tentang kota, yaitu tentang 'yang sehari-hari di kota', dan bahkan, dia berani mengatakan bahwa, konsep besar—mungkin Estetika, mungkin Ilmu Pengetahuan—itu harus diadili di depan Mahkamah Agung yang namanya 'everyday life'.

Maksud saya, begini: Pada akhirnya, bahwa omong tentang seni atau apa pun, itu harus diukur pada kehidupan sehari-hari yaitu, bagaimana setiap orang menentukan strateginya mengambil ruang dan waktu yang sudah ditentukan oleh lembaga resmi. Saya ulangi, politik 'sehari-hari' itu *sebetulnya momen di mana kita semua menempatkan diri di tempat dan waktu yang sudah ditentukan oleh masyarakat, oleh politik*. Dengan kata lain, kalau kita mau jujur, sebetulnya waktu dan ruang kita sudah ditentukan semuanya. Dan sekarang, jelas itu [oleh] kapitalisme. Setelah naik taxi mau ke mall, dan lain sebagainya, itu kan politik ruang?

Politik sehari-hari yaitu, apakah kita melakukan perlawanan atau apa pun semacam itu, ini mungkin bagiannya seniman. Contohnya, ini deh, saya dengan Suwarno [Wisetrotomo] tahun kemarin membantu Pupuk DP [Daru Purnomo] untuk pamerannya. Sehari-harinya dia memang memilukan. (Boleh-tidak, ini diomongkan, mas Warno [Suwarno Wisetrotomo]. O, boleh, ya? Kan dia tuliskan itu juga, ya?) Hampir semua karyanya muncul karena pengalaman dia dibayang-bayangi, dengan berbagai efeknya, ketika dia mendengarkan bapak-ibunya sedang bercinta. Jadi, karya-karya dia ada untuk mengatasi

apa? Yaitu muncul karena punya pengalaman tentang yang sehari-hari itu. Itu bisa kita tarik ke belakang, “Kok, peristiwa itu bisa terjadi?” Begitu, kan? Apakah itu terkait dengan politik pendidikan seksual di Indonesia? Atau, politik perumahan, mungkin? Penyediaan perumahan dan sebagainya, dan sebagainya, untuk mengatasi... Kelihatannya itu kebetulan, dan sejarah itu semuanya adalah kebetulan.

Maksud saya, politik sehari-hari yang personal seperti itu mungkin harus mendapatkan perhatian, sama halnya juga dengan sejarah para seniman, kan? Makanya, saya kemarin bertanya, “Apakah ada wawancara dengan seniman-seniman kita?” Ada yang bilang, “Ada!” Itulah yang harus kita angkat. Dengan kata lain, kalau kita omong politik di kalangan seniman, bukan berarti kita membuat Persagi baru, atau membuat Partai Seniman Indonesia, bukan itu. Tapi, memang, itulah pengalaman partikular seseorang ketika menempatkan dirinya di dalam ruang dan waktu yang sudah ditentukan oleh lembaga.

Saya sering mengatakan bahwa, seniman yang sukses itu jaraknya terlalu tipis dengan para politisi. Kalau seorang seniman belum pernah punya keinginan menjadi politisi, belum seniman dia, menurut saya. Lho, betul itu. Sebaliknya, politisi yang tidak kepingin menjadi seniman, juga bukan politisi sungguhan. Cek, deh, ada *nggak* di sini seniman tulen? Terlalu dekat, [jarak] itu, mereka berada di wilayah yang antagonis dan butuh sebuah perumusan. Seokarno. Siapa lagi? Churchill, Napoleon? Oh, Jokowi, ya, metal dia. Terlalu dekat [jarak] itu. Hanya, yang satu pihak memilih yang partikular. Sebab, kalau seniman yang omongnya besar, ya, jadinya propaganda.

I Wayan Seriyoga Parta :

Saya senang sekali—karena merepresentasikan Indonesia bagian Timur—dapat terlibat di dalam diskusi yang sangat penting bagi pendidikan seni dan keilmuan seni. Saya mengikuti perkuliahan pak Nardi [St. Sunardi] sewaktu [saya] di Jogja, saya ingin ceritakan dulu pengalaman [saya] dan nanti saya *sharing* hubungan saya dengan seni dan dengan seniman.

Tadi Pembicara menyebutkan tentang interaksi dan sedikit menyinggung tentang Bali. Saya berani masuk ke soal itu karena saya berdiskusi dengan seorang penulis—senior perkuliahan saya—berkebangsaan Prancis. Dia mengatakan—analisis konteksnya cukup kuat, dan nalar saya bisa menerima—beberapa potret yang dibuat oleh seniman Barat di Bali dan kemudian terpresentasikan ke luar,

khususnya di Belanda, sebenarnya turut memberi kontribusi bagi konteks kondisi Eropa pasca dua Perang Dunia, yang tidak sesederhana kita bayangkan.

Konon, menurut senior saya itu, potret-potret tersebut kemudian juga berimplikasi politis pada persepsi orang Eropa terhadap *the other*, yang liyan. Saya sempat menonton film “Exposition Coloniale” tahun 1930an di Prancis yang belum lama ini ditayangkan..., miris saya melihat yang liyan itu. Kita bisa miris melihat persepsi Barat terhadap kita. Saya bertemu dengan beberapa seniman [Bali] dari mashab Pita Maha—seperti diteliti oleh saudara Kun—yang interaksi langsung di antara para seniman ini terjalin dengan sangat tertata. Padahal dari pengalaman senior saya tadi—umurnya kini sekitar 65 tahun—mengatakan bahwa, motif sangat jelas yang dulu mendorong karya-karya mereka, sederhananya, ada dua yaitu, heteroseksual dan homoseksual. Ketika saya mengunjungi Sanur, motif karya-karya tersebut tampak jelas hasil garapan dari yang liyan. Di Batuan, ada seniman tak dikenal, pak Rajif [?] namanya, yang karyanya—dari segi teknis merupakan *the second great*-nya Lempad—juga tidak lepas dari kaitan dua motif itu.

Cerita lain yang saya dapatkan dari penelitian saya tentang seorang pematung yang belum lama ini meninggal di usia 74 tahun. Sekitar tahun 1974 saat daerah Bali belum berlistrik, seorang Adam Malik tiba-tiba datang ke rumah sang seniman pada jam tujuh malam. Sang pematung berusaha menyalakan lampu petromaks namun karena gugupnya ia gagal, dan pertemuan itu berlangsung dalam gelap. Adam Malik datang ke sana untuk melihat karyanya. Saya lalu *search* di internet, dan menemukan tentang isu politik tahun-tahun itu soal apa yang disebut Mafia Berkeley, yang bila tidak salah, melahirkan undang-undang investasi yang pertama yang konon dipaksakan dan harus dibuat dalam waktu secepat-cepatnya. Mungkin sekitar satu atau dua minggu setelahnya, peristiwa kunjungan tersebut tampak berelasi dengan maraknya apresiasi terhadap karya-karya seniman Bali oleh kalangan pejabat negara dan diplomat luar negeri, seperti Henry Kissinger. Informasi ini saya dengar juga dari sejumlah seniman Bali lainnya. Memang, itu hanya cerita tapi dalam pikiran saya, bisa saja itu merupakan rangkaian dari suatu narasi yang saling berkaitan. Pengamatan sederhana saya, sejarah seni rupa Bali pun ternyata menampilkan persilangan-persilangan yang begitu kompleks dalam kreatifitasnya.

Poin dari cerita-cerita tersebut yakni, dari kejadian-kejadian yang sederhana seperti itu, ditambah dokumen-dokumen yang tampaknya sepele, ternyata merekam hal-hal penting yang bersinggungan langsung dengan berbagai masalah yang bisa diungkapkan sebagai persoalan besar.

St. Sunardi :

Terima-kasih untuk info dan *sharing*-nya dari Yoga. Yang ingin saya garisbawahi cuma satu, berkaitan dengan fotografi. Ini agak luput dari perdebatan estetika di kita. Terutama tentang perkembangan fotografi pada tahun-tahun awal kelahirannya. Tadi saya sudah omong, bagaimana Estetika Romantik menjadi bahasa, atau menjadi anak panah, untuk mendekati masyarakat dan budaya Kolonial. Mungkin perlu juga dipeertimbangkan, estetika fotografi apa yang berkembang pada zaman itu. Secara data, jika kita amati, kita memang bisa melihatnya secara politis, bahwa sebagian besar foto masa itu biasanya dipakai untuk dua hal, yaitu mengabadikan kegiatan ekonomi kolonial, dan untuk kenang-kenangan: “Ini foto di mana?” Lalu, pengaruh model fotografi yang semacam itu pada tradisi fotografi di kita, bagaimana itu awalnya? Mungkin, itu hal-hal menarik yang harus kita teliti. (Siapa, itu fotografer profesional pertama Indonesia yang dari Jogja?) (*Seorang peserta diskusi menjawab: Kassian Chepas.*) Itu mungkin tentang pergeseran dari fotografi apa, ya? Kita mau memotret soal gaya kolonial atau apa yang lainnya dari perspektif kita sendiri. Menurut saya, seni fotografi di situ bukan hanya untuk kepentingan perkembangan seni rupa, melainkan juga untuk perkembangan sejarah; sejarah perkebunan, sejarah pendidikan, dan lain sebagainya, dan itu akan menjadi hal yang luar-biasa. Yaitu, kritik fotografi bagi perspektif estetis.

Moderator :

Sebenarnya, dari tadi saya mau tanya. Boleh, ya? Sejak kemarin, kalau diilustrasikan, kita itu seakan menatap badai besar—seperti ombak besarnya Hokusai—dengan apa yang disebut *postmodern*, atau *beyond esthetics* dan sebagainya. Lalu kita memandang itu, sebenarnya, antara kagum dan cemas saat kita berada dalam keadaan *sublime* melihat situasi sekarang. Ada kondisi ketidakkuasaan untuk mengatasi situasi—dalam istilahnya Rudi St. Dharma, tadi—“pilihan yang terlalu banyak”. Kemudian, pak Sunardi menyebut bahwa, justru sublim itu—seperti tadi dalam paparan Yoga—bisa dielaborasi untuk ditetapkannya jarak pada saat—misalnya, soal fotografi tentang Bali—itu selalu dilihat sebagai *exoticism*, yang berarti penetapan jarak

terhadap yang liyan sehingga tercipta ketegangan. Dan sejak kemarin, pembicaraan kita selalu tentang relasi, pertemuan, sedangkan pak Nardi menganjurkan penjarakan melalui politik sublim itu. [Karena] Hal ini juga akan berdampak pada seniman yang bekerja menggunakan Estetika Sublim, sementara, pengamat seninya yang mendeskripsikan karya-karyanya menciptakan lagi situasi berjarak itu. Semua itu, tampaknya, berkaitan dengan apa yang diperbesar menjadi—seperti yang Kun tadi katakan—tentang apakah yang mikro politik juga harus menjadi makro politik?

St. Sunardi :

Oke, deh. Saya mulai dari pertanyaan yang kedua, tentang mikro politik menjadi makro politik. Sebetulnya, itu seperti yang diungkapkan oleh tiga pembicara, yang semuanya menyebut Foucault. Praktik politik Foucauldian, pada akhirnya, sebetulnya itu mikro politik, dan tidak harus setiap kali membuat pelembagaan kegiatan politik mikro ke makro. Menurut saya, itu. Bedanya, itu. Tapi, soal ketidakmampuan untuk menguasai pilihan estetik, tadi, itu begini: Kalau kita omong posmodernisme, sebetulnya, yang harus merumuskan itu seniman, bukan kritikus. [Bahwa,] Posmodernisme itu keadaan yang macam apa? Itu yang paling tepat merumuskannya adalah para seniman, sebetulnya. Tadi saya mengatakan bahwa, Nietzsche mengkritik modernisme, dan dia sangat bertumpu pada seni. Sekarang pun, seniman lah yang [harus] merespon, atau mengartikulasikan posmodernisme itu. Sebab, anehnya, jika hanya pengamat [kritikus], itu jadinya mengurangi bobot posmodernisme di tubuh seni kita sendiri. Itu yang banyak omong tentang itu adalah Jameson. Maka saya mau mengomentari pertanyaan Kun tentang adakah teori yang bisa digunakan untuk itu... Menurut saya, itu pertanyaan yang sangat modern, kan?

(Wayan Kun Adyana: Nggak juga. | St. Sunardi: Jadi, apa namanya? Kita kan disatukan begitu. | Wayan Kun Adyana: Nanti ideologis, jadinya...)

Maksud saya, bagaimana kita ikut mendorong posmodern yang berlangsung pada seni, dan bukan semata harus dikaitkan secara verbal. Misalnya, menurut saya, politik tidak perlu cepat-cepat melembagakan apa yang personal ke pelembagaan. Itu sesuai seperti yang dikatakan Laclau soal demokrasi radikal. Dalam artian, begini: Itu adalah politik 'sehari-hari' untuk membuktikan bahwa demokrasi itu pertama-pertama berarti sebagai pembuktian akan satu persamaan. Jadi, politik diartikan secara negatif. Tapi poinnya bahwa, politik

'sehari-hari' itu begitu cepat-cepat dijadikan politik—the politics—dalam arti, apa yang terlembagakan itu cepat-cepat menjadi otoritarian yang baru. Hal tersebut tadi, sebetulnya, kita butuhkan sekarang, misalnya, antara lain, yaitu *politic of distrust*. Jangan malah sebaliknya. Bagaimana *politic of distrust* itu? Di satu sisi, saya menjalankan tanggung-jawab kenegaraan tapi di sisi lain, sebetulnya, saya tidak memercayainya. Nama persisnya: politik sinisme. Sinisme itu strategi untuk mengambil jarak dengan sesuatu yang tidak mau kita lakukan tetapi harus kita melakukan. Orang sinis itu sebetulnya dari satu sisi adalah, orang yang tidak bisa tidak harus mau melakukan sesuatu atau mempertanyakan sesuatu tapi dari sisi lain, dia sebetulnya tidak mau. *Politic of distrust*, politik sinisme, itu mungkin politik pribadi pada level mikro.

Jim Supangkat :

Saya bukan ingin bertanya, tapi berdiskusi, mengajukan pendapat. Tapi sebelumnya, saya ingin menyampaikan bahwa, tadi ada dibicarakan tentang seniman dan politikus, ada pendapat lain. Pendapat lain itu dari Sudjojono. Waktu saya bertemu Sudjojono, dia omong bahwa yang dia maksud politik—dia omongnya [waktu itu] ke menteri [zaman 1950an]—dalam bahasa dia, “Saya kalau disuruh mau jadi menteri, besok itu bisa; tapi, kalau menteri *sama* politikus, meskipun lahir tujuh kali, tidak bisa jadi seniman. Maka, banggalah sebagai seniman.” Ini sebagai ilustrasi saja.

Saya sendiri agak kuatir juga untuk omong di sini karena takut tidak terarah, *ngawur*. Tapi rasanya, dalam hal ini, yang ini kita belum mendiskusikannya. Saya akan mencoba menguraikan apa yang sudah saya dapatkan. Pangkalnya adalah—seperti yang saudara Nardi [St. Sunardi] ungkapkan tadi—bagaimana mengaitkan *esthetic* dengan praksis dalam seni untuk kemudian menghubungkannya pada [situasi] kita. Saya kira, bukan hanya estetik, pada sekarang ini kita harus memobilisasi segala hal, termasuk sejarah, kritik, dan sebagainya, untuk mencoba menjelaskan hal itu. Satu sorotan, yang saya amati di masa sekarang, tentunya, adalah sikap kritis terhadap sejarah [seni]. Saya sendiri sangat *critical* terhadap sejarah, terlebih lagi terhadap sejarah [seni] Barat. Sudah mulai tahun '70an saya anti dengan sejarah Barat. Tapi lama-kelamaan, saya lihat, kita tidak bisa hanya mengikuti pandangan-pandangan yang beredar di masa-masa sekarang. Kalau kita bayangkan saja dalam masa yang terakhir, sesudah orang berdebat tentang *contemporary art* di sini itu begini-begitu, pada akhirnya, Terry Smith menuliskan tentang sejarah seni rupa

kontemporer—walaupun dia tidak menyebutkan begitu—dia punya misi yang lebih besar, dengan menyebutkan *World Currents* [Buku *Contemporary Art: World Currents* oleh Terry Smith, terbit tahun 2011]. Tetapi saya kira di buku itu, yang terbaik dari tulisannya Terry Smith adalah tentang sejarah seni rupa kontemporer di Eropa dan Amerika. Sangat jelas bahwa, dia tidak cuma menyebutkan yang *mid modern* tapi juga yang dari tahun '60an, [selain] masa Dada dan sebelum Dada, lalu tahun '60an, pemberontakan-pemberontakan, prinsip-prinsipnya, dan tentunya, dengan mudah mencerminkan sekali bagaimana *cultural criticism* itulah sebetulnya yang memberontak pada tahun '60an hingga memunculkan sesuatu yang baru. Bagian yang tidak menarik dari tulisannya Terry Smith adalah ketika dia mencoba melihat perkembangan seni rupa kontemporer di luar Eropa-Amerika, yang semuanya dimulai dari tahun 1990an. Itu pincang sekali.

Saya kira, apa yang sudah saya dapat, ini beberapa *draft* catatan—mohon untuk tidak dilihat sebagai serius sebab ini masih ide liar—dari apa yang saya dapatkan. [Di sesi pertama seminar ini] Kemarin saya bicara tentang fenomena sosial politik. Saya kira, ini saya perlu tegaskan. Yang saya bicarakan kemarin, itu—agak berbeda— bukan seperti saudara Sunardi yang bicara tentang bagaimana Estetika Sublim itu bisa kita gunakan, bahkan dalam kondisi sekarang. Yang saya maksudkan dengan fenomena sosial-politik, itu adalah bagian dari bagaimana melihat sejarah. Makanya, saya sebutkan, fenomena sosial-politik adalah pada awal ketika kita mengadaptasi *art making*. Pertimbangannya adalah, di masa itu, tentunya, bukan tidak dilihat sebagai fenomena budaya. Bukan—saya tidak menganulir—itu, saya menyebutkan bahwa itu harus dilihat juga sebagai fenomena sosial-politik. Soal fenomena sosial-budaya, itu saya masih ragu, dan saya tidak berani mengatakan apa pun bahwa, itu sama-sekali tidak ada. Bukunya, John Clark, *Modern Asian Art*, di situ sangat jelas, bagaimana Asia mengadaptasi [Barat] pelan-pelan, dan itu adalah akulturasi budaya. Di Jepang, memang terjadi bahwa kalangan *high class* (feodal)-nya mengambil *high art*. Itu sudah jelas, dan saya sama-sekali tidak berani untuk menyebutkan bahwa fenomena budaya itu sama sekali tidak ada. Cuma, dari apa yang saya lihat sekarang, memandang hal tadi sebagai fenomena budaya, itu melahirkan seluruh friksi. Pertentangan *the West and the rest*, pertentangan Barat-Timur, yang tidak selesai-selesai sampai sekarang.

Paling akhir, di teori seni mereka mencoba berbicara tentang *intercultural aesthetics*, yang berupaya menggabungkan antara tradisi

etnik dan modern, dan itu tidak juga ketemu. Buntutnya, [soal] etnik dan Barat juga. Saya kira, kontribusi kebingungan itu terjadi juga di dunia Barat sana. Itu juga gara-gara pertentangan antara antropolog, etnolog, dengan pemikir-pemikir di dunia Barat sejak zaman kolonial. Mereka memang sudah membuat demarkasi yaitu, kita ini di bagian etnik dan Timur, mereka di bagian Barat dan pemikiran. Saya kira, itu berputar-putar terus sampai sekarang. Maka saya mencoba melihat bahwa, ada motivasi politis ketika kita mengadaptasi *art making* itu. Menurut saya, secara logika saja, motivasi [politis] tersebut lebih mudah dipahami. Jadi, waktu awal itu diadaptasi—kita juga tidak bertanya-tanya ketika mengadaptasi konsep-konsep demokrasi, keadilan sosial, *welfare* untuk rakyat, kedaulatan rakyat, dan sebagainya—kita tidak mengatakan itu kebarat-baratan dan semacamnya. Jadi, saya mencoba menggeser itu. Bahwa ada dimensi sosial-politik, itu artinya bahwa adaptasi tersebut juga dilihat sebagai gejala sosial-politik. Hal itu lalu saya kaitkan, dan kebetulan pada Raden Saleh, itu cukup jelas. Karena terabaikan, maka tidak pernah diteliti, sebetulnya, kapan mulainya *art making* itu menyebar ke seluruh dunia. Tidak pernah ada penelitiannya sehingga itu jadi kabur untuk diperkirakan bahwa, di sana ada perkembangan Barat, di sini ada perkembangan tradisional. Meskipun demikian, saya lihat ada kecocokan di dalam hal itu. Ini adalah satu patokan. Saya sendiri belum lama sampai pada kesimpulan ini. Setelah bertahun-tahun memikirkannya tidak juga ketemu-ketemu, dan itu salah satu yang terakhir ini saya temukan.

Kemudian yang perlu kita perhatikan, tentunya berkaitan dengan mengamati sekali lagi fenomena sosial-politik itu. Di Indonesia, ada problem pada kita yang mungkin tidak sepenuhnya kita—bahkan mungkin juga para politikus—sadari, yaitu melihat Indonesia lahir dari sebuah pemikiran modern. Pangkal pemikiran modern, di Indonesia ini sebetulnya tidak ada. Kembali, kita melihat Indonesia lahir di dunia modern sebagai fenomena sosial-politik. Saya kira, secara bahasa, kita punya tanggung jawab menggunakan istilah itu dengan pengertian yang benar. Di situ sudah terlihat ada kaitan yang sangat dekat, yaitu dunia modern—kalau kita mau bicara tentang dunia modern, atau modernitas, atau segala macamnya—dengan eksistensi kita. Itu faktor yang perlu dengan agak susah payah kita jelaskan. Sebab, kalau kita mengaitkan Indonesia dengan Dunia Modern, bisa ramai kita diejek: “Kamu itu [masih] modernis, kamu itu [masih] ideologis” persis kata 'modern' di masa-masa sekarang, itu seperti kata-kata yang kotor. Saya kira, itu merupakan sebuah perjuangan bahwa, kita punya

• kepentingan sejarah [di sini], tetapi di [Barat] sana “O..., [itu] bukan [karena] faktor *postmodern*”, dan itulah repotnya, tetapi itu adalah bagian yang perlu kita pertimbangkan. Kenyataannya, pemikiran modern—ini kalau kita melihat sejarah—dari awal sudah terjadi ketegangan yang luar-biasa untuk sampai pada konsep mengenai republik yang artinya Indonesia. Sebab di dalamnya ada nasionalisme Jawa dan sebagainya, serta kekuatan-kekuatan lainnya. Itu adalah proses menjadi Indonesia di dalam pemikiran. Rasanya, secara pikiran kita harus meng-*consider*-kan itu. Dan jika akan menjelaskannya ke dunia luar, tentunya, cara yang paling umum di masa-masa terakhir ini yaitu, kembali ke sejarah. Seperti yang dilakukan oleh Terry Smith, dan banyak beberapa yang lainnya di Jepang, atau di Tiongkok, yang sudah mulai mencoba menyusun perkembangan seni mereka [sendiri]. Walaupun dengan susah payah, kita tentunya harus mempunyai kanon kita sendiri jika ingin berbicara tentang sejarah [seni] kita.

Namun soal kaitan sejarah itu, mau tidak mau, dengan terbentuknya dunia modern di Indonesia karena perkembangan pemikiran, menurut saya, kaitan itu tidak bisa dihindarkan. Melihatnya dalam perkembangan seni rupa Indonesia, kita sama-sama bercita-cita menulis Sejarah Seni Rupa Indonesia. Sejarahnya masih tercerai berai. Tapi, dituliskan atau tidak dituliskan, di antara kita ada kesepakatan mengenai perkembangan-perkembangan sejarah itu. [Dan] Yang paling akhir saya lihat adalah Raden Saleh. Baru saya lihat bahwa, sebetulnya, karya-karyanya mempunyai motivasi politik di masa awal Abad ke-19. Lalu pada awal Abad ke-20, kita lihat, Persagi itu ketegangannya sudah pada persoalan anti Kolonial. Jadi, pada Raden Saleh, itu menentang penjajahan; pada Persagi, itu dengan jelas diperlihatkan. Di situ ada persoalan diskriminasi tentang seniman-seniman Indonesia yang dianggap bukan pelukis, dan di dalam kondisi semacam itu ada konflik politiknya juga. Dan dari Persagi kita melihat perkembangan seni lukis di tahun 1945 sampai masa sesudah Perang Dunia dan sesudah Proklamasi antara 1945 sampai '49. Merupakan kenyataan, bahwa para seniman ikut hijrah ke Jogja dan kemudian menjadi bagian dari perang-perang Kemerdekaan antara masa-masa itu dan di masa Perjanjian Renville.

Jadi, sebetulnya, beberapa *spot* dari awal perkembangan seni rupa kita, kaitan antara masalah sosial-politik, sikap anti Kolonial dan sebagainya, itu kelihatan cukup nyata. Itu yang masih kita raba, gambaran itu tampak secara kabur, bahwa, persoalan sosial dalam perkembangan seni rupa Indonesia terus berulang. Antara lain, saya

katakan—sekali lagi, ini masih ide-ide liar, tapi mungkin memberikan inspirasi kepada yang lain bila menulis—kalau berbicara dalam kategori *painting the people*, menggambarkan masyarakat, menggambarkan rakyat, saya lihat dalam perkembangan seni rupa Indonesia, hal itu juga kontinyu. Belum lama ini, saya melihat sebuah pameran, sangat kontemporer, sangat radikal dalam medium, dengan penggunaan *drawing* yang sangat luar-biasa idiom-idiomnya. Tapi, begitu kita amati apa kontemporernya, diperhatikan satu-satu, saya lihat itu tidak ada perbedaannya dengan lukisan-lukisan tahun '50an dan '60an. [Masih] Gambar pasar burung, orang penjual jamu dan segala macamnya, yang kelihatannya *contemporary* tapi kita bisa melihat itu *painting the people*. Itu ada kaitannya. Ini pemikiran spekulatif saya melihat itu, soal bagaimana kaitan antara seniman dan masyarakat. Kalau saya lihat, dalam perkembangan di Barat, apa yang disebut moralitas pada mereka itu berkembang secara rasional dan ditetapkan. Masyarakat di sana sangat tidak bisa ditawar moralitasnya soal demokrasi, *human rights*, keadilan, yang pada mereka hal-hal itu sudah merupakan refleksi dari kepercayaan moral mereka sehingga kalau di sini demokrasi diberangus, misalnya, mereka akan berjuang. Itulah yang kita kenal, dan saya kira, juga mendasari semua perkembangan yang ada sekarang di dunia Barat, dan itu tidak sepenuhnya demikian di Indonesia. Kalau saya lihat, *painting the people* dan juga kajian saya mengenai istilah seni secara linguistik serta kaitan geneologisnya dengan *kagunan* [bahasa Jawa:] di situ saya melihat bahwa seniman-seniman Indonesia—sekali lagi, ini mungkin, dan masih spekulatif—moralnya di dalam membuat karya, seperti terlihat pada *kagunan* (ini istilah linguistik untuk seni dalam bahasa Indonesia), adalah moralitas yang terbuka. Saya lihat bahwa, bentrokan atau dorongan mereka berkarya itu betul-betul melulu untuk berbuat baik. Suatu dorongan moralitas yang tidak segera berkaitan dengan demokrasi, kebebasan, membela rakyat, dan sebagainya. Ada hubungan bahwa *painting the people* itu [soal] kasihan [mengasihani], entah itu *sustance blade* [?], entah itu melankoli. Jadi, memang seringkali terjadi bentrokan. Saya baru saja mengetahui ada sekelompok anak muda yang terkena HIV-AIDS, membuat program, membuat kumpulan, yang ketika mau mendapatkan bantuan dari luar [negeri], itu bentrok dalam pengertian itu. Misalnya, bantuan dari luar tidak membolehkan mereka membagikan alat suntik untuk orang-orang yang masih 'nyuntik'. “Gila! Itu namanya kamu *nyebarin* [menularkan]”, mereka; “Saya nggak tahu, saya ingin berbuat baik, daripada dia kena HIV, kita mau berhenti juga *nggak bisa*”. Jadi, ada dorongan moralitas yang liar, begitu, dan tidak membayangkan bahwa, ini karena [masalah] *human rights*, ini

karena [masalah] demokrasi, dan sebagainya. Soal moralitas, kemarin saya bahas sedikit, bahwa itu berkaitan sekali dengan persepsi tentang *Spirit*. Masyarakat kita relatif masih percaya Tuhan; di Eropa–Amerika atau di dunia Barat, sudah relatif tidak percaya, tapi kukuh memegang moralitas yang betul-betul sudah digariskan. Ini mungkin bentuk-bentuk perbedaan, yang mungkin kita bisa lihat di dalam perkembangan [seni rupa] itu.

Poin terakhir—yang juga saya diskusikan dengan saudara Bambang [Sugiharto] dan Yasraf [Amir Piliang] kemarin—bahwa sebetulnya, dalam pengamatan saya *postmodern* sekarang itu saya masih berpikiran Hegelian dalam artian *thesis–antithesis*, dan menurut pendapat saya, di dunia Barat pun masih begitu. Bahwa *postmodern* sekarang adalah *antithesis* dari modern, di mana modern masih terbawakan tanda-tandanya pada *antithesis*-nya. Sekarang—ini estimasi saya—yang menjadi problem, misalnya, benarkah kata-kata saya, waktu kita bicara tentang modern yang disebutkan sebelumnya oleh Yasraf bahwa, modern yang ada pada kita sebetulnya modern plural yang dimatikan oleh singular. Saya kira, itu sangat... salah satu dari itu betul, tapi dari kesaksian yang saya lihat, saya kira—juga ini adalah pertanyaan pada Yasraf—bahwa *modernism* tidak sungguh-sungguh dipahami di sini sehingga itu menjadi hal yang berbeda. Orang melakukan sesuatu, paham, dan kemudian melahirkan sesuatu yang plural, dan ini yang berbeda dengan Barat tapi tidak betul-betul dipahami. Saya kira, itu bukan cuma [di] Indonesia. Semua prinsip-prinsip modern cuma jadi slogan dan itu diterapkan sebagai asas. Bentuk itulah yang terjadi. Kekhawatiran saya, kalau *modernism* itu sebagai *thesis* masih tidak begitu dipahami, dan kemudian muncul *antithesis*, kita bisa membayangkan apa yang bisa dipahami dari sini. Saya kira, pada bagian *session* Yasraf, ada seniman yang bertanya “*Gimana tuh, [cara] kita menerapkan teori-teori yang sekarang untuk berkarya? Yang dulu aja kita bingung*”. Ini perlu kita amati secara kritis, artinya tidak kembali mengulang periode modern, yang kemudian akhirnya kembali menjadi slogan. Dan saya kira, teori-teori, mungkin kita bisa lihat—(Saya juga tidak begitu tahu tentang perkembangan kontemporer di [Barat] sana kecuali dari buku saja)—hubungan antara teori dan karya-karya itu mungkin sangat kuat, artinya karya-karya di sana mencerminkan perpindahan teori-teori, bahwa kemudian pun karya-karya seni rupa kontemporer itu mencerminkan teori-teori tersebut ketika semua itu [tiba] di Indonesia, khususnya, meskipun mungkin itu tidak hanya di Indonesia tetapi juga di luar dunia Barat. Karena teori-teori itu sulit dipahami maka seniman cenderung melihat

produknya atau dari karyanya untuk kemudian mengambilnya sebagai idiom. Moga-moga, estimasi saya tidak betul. Saya jadi cenderung pencemas dan pesimistis bahwa, kalau itu yang terjadi maka bisa kita bayangkan, karya [kita] itu tidak ada apa-apanya. Itu dipahami dengan melihat saja produknya untuk ditiru. Tapi, sangat jelas itu terjadi pada perkembangan modern. Ini kekhawatiran bahwa itu terulang lagi. Maka, dalam kondisi seperti ini, selain tentunya kita perlu membangun teori yang aplikatif, juga untuk menyeleksi bagaimana sebetulnya perkembangan yang ada di sana. Asumsi-asumsi kita mestinya berbeda [ketimbang Barat] karena kondisi dan dasar sejarahnya berbeda.

Itu beberapa *plot* saja, dan ini bukan patokan yang mau saya pakai atau apa. Ini semacam agenda yang menjadi persoalan kita bersama karena cita-cita bagaimana menghubungkan antara pemikiran dan praksis. Kita juga tidak perlu memperdebatkan perlu atau tidaknya ini. Tradisi yang terjadi yang kita masuki sekarang adalah dalam sebuah kancan seni rupa global, yang di dalam kondisi saat ini semestinya kita lebih aktif karena konstelasi dunia berubah. Kawasan Asia mulai muncul dibandingkan ketika dulu selalu disingkirkan. Saya kira, kita jangan keluar dari perbincangan itu. Cuma, menyangkut penjelasan dan sebagainya, kita perlu menghimpun—ini cita-cita—teori yang pada akhirnya berpengaruh pada praksis. Dalam artian, masih sering kita melihat karya-karya yang tidak ada isinya. Bagaimanapun, pasti ada manfaat dari hubungan antara pemikiran, teori penulisan, dan praksis. Pertama, tentunya, mengangkat karya-karya itu menjadi karya-karya yang punya makna—kalau saya percaya pada ringkasannya Danto—menyangkut *meaning* dan *embodiment*. Sederhananya, di sekitar itulah. Membuat karya itu menjadi lebih baik, tapi juga—bagian yang penting dan ini yang menjadi benang merah pemikiran saya sejak dulu—bagaimana di dunia internasional, di forum global, karya-karya Indonesia sungguh-sungguh bisa dibaca kekuatannya. Saya tetap curiga, sampai sekarang saya masih sering melihat bahwa pembacaan di dunia internasional atau di dunia global terhadap karya-karya kita adalah salah, banyak yang cenderung agak mengejek. Itulah, saya kira, salah satu yang harus diperbaiki.

St. Sunardi :

To the point saja saya. Terima-kasih pada tanggapannya saudara Jim [Supangkat]. Yang paling penting untuk kita pikirkan bersama, bagi saya, itu soal *art making*. Di Barat, itu sudah jelas jawabannya dan sejarahnya sudah terlalu jelas perkembangannya. Lahirnya estetika, dengan sendirinya melahirkan apa yang disebut *fine art*, itu sudah

terlalu jelas. Ilmu melahirkan kategori baru, sehabis itu ada lembaga, dan cocok untuk kelas (borjuis) sudah jelas. Pada kita, ini yang belum saya tahu jawabannya. Sudah kita pikirkan bersama, antara lain misalnya, supaya meneliti sejarah pendidikan seni di Indonesia yang saya pikir itu salah satu jantung masalah *art making* di Indonesia. Itu soal pergeseran dari sebelum adanya pendidikan formal seni, yaitu pada sanggar, meskipun bukan hanya itu.

JimSupangkat :

Yang kegiatannya itu menjadi dukungan.

St. Sunardi :

Ya, itu, mungkin ada *blind leap* atau lompatan buta. Itu, sebetulnya, yang paling serius kita pikirkan [adalah] soal *art making*. Yaitu, lembaga, kemudian *providing* gagasan, dan sebagainya. Bahkan, kalau kita keliru saja, kita tidak tahu di mana kelirunya itu sekarang, seandainya keliru. Kalau tidak keliru, kita juga tidak tahu di mana betulnya? Tahunnya tidak jelas, 1930 apa '40, dan itu problemnya. Kalau kebetulan, kebetulan yang bagus, itu sebetulnya, yang mana, itu yang harus kita rumuskan. Sekali lagi, setiap kali saya omong ini, ini manajemen luar kepala karena kita butuh eksplorasi itu di situ. Kita belum tahu betul itu.

Jim Supangkat :

Datanya, ada?

St. Sunardi :

Ya, datanya itu maksudnya di situ. Sejarah tari juga begitu. Tari itu katanya untuk olah rasa; ketika masuk pendidikan, rasa-nya tidak diolah, duitnya juga sedikit. Itu kalau omong pendidikan di [Jurusan] Seni Tari. Masing-masing punya problemnya. Sepertinya, *art making* itu harus kita angkat betul.

Tentang *Postmodern*, saya tidak sanggup omong. Terlalu besar soal estetikanya. Kalau [soal] sejarah, sejarah itu apa? Naratologi. Tidak usah omong ke sana-ke mari, sejarah itu problem naratologi, penceritaan. Sejarah itu, bagaimana pun adalah tentang masa lampau. *Sequence of events*. Sebetulnya, sekarang saya tinggal pilih, jenis naratologi mana yang sungguh dominan di kita dan telah menimbulkan *damage* apa pada benak kita? Dan itu harus kita terapkan dengan naratologi macam apa? [Persoalan] Itu sampai ke sana. Jadi, bukan soal informasi.

Soal politikus, pasti Sudjojono omong begitu. Kalau tidak omong begitu, dia tidak kelihatan besar, ya kan? Dia menganggap [diri] lebih besar daripada Soekarno, ya tidak? Begitu saja, terima-kasih.

Moderator :

Terima-kasih, saudara Pembicara; tidak perlu saya simpulkan karena begitu luas dan padat. Waktu kita sudah selesai, dan pak Nardi sendiri harus berbegas mengejar pesawat...





CONTESTAN NASIONAL 2014 KEBUDAYAAN, SENI & ESTETIKA





Lampiran

(Makalah)

Aneka Perspektif Atas Seni dan Pluralitas 'Bahasa'

Bambang Sugiharto

'Seni' adalah fenomena misterius. Dalam kerangka berpikir Barat pengertian 'seni' telah dikaji dari berbagai sudut pandang: dari perspektif Filsafat, Estetika, Teori Seni, ilmu-ilmu Empirik, dan dari pandangan para seniman sendiri. Dari sisi nalar spontan, orang sering beranggapan bahwa pandangan dari para seniman sebagai pelaku seni sendirilah yang paling menentukan. Dalam kenyataannya tidaklah sesederhana itu. Barangkali karena seniman umumnya terlalu dekat pada medan praksis sehingga hanya sedikit yang berpikir pada taraf paradigmatis. Juga tidak banyak seniman yang memiliki kemampuan teoretis-verbal untuk mengartikulasikan pandangannya ke dalam bentuk diskursus abstrak yang sistematis. Maka tidak heran bila akhirnya pandangan-pandangan substantif yang mendalam dan komprehensif tentang seni lahir lebih dari para filsuf, pemikir estetika, kritikus seni dan ilmuwan empiris, ketimbang dari para pelaku seni sendiri. Kenyataannya memang demikian.

Makalah ini hendak menyoroati interaksi antar berbagai perspektif itu dan mencoba melihat konsekuensinya terhadap masalah-masalah di dunia seni saat ini.

Filsafat, Ilmu Empirik, dan Estetika

Estetika atau '*Aesthetica*', sebenarnya hanyalah bagian kecil dari filsafat, bagian filsafat yang pada pemikiran Baumgarten (abad 18) sebenarnya berfokus pada masalah 'persepsi inderawi' atau 'pengetahuan inderawi', *cognitio sensitiva*; yang dalam bahasa Aristoteles, *aisthesis*, alias *sensuous perception*. Dalam kenyataannya '*aesthetica*' sejak Baumgarten sangatlah kuat dibentuk oleh pemikiran-pemikiran filsafat yang lebih luas, alih-alih oleh dunia praksis seni. Masalahnya berawal dari anggapan umum sejak Plato, bahwa jenis

pengetahuan yang dianggap sejati adalah pengetahuan intelektual tentang hal-hal yang umum dan abstrak saja, *noesis*, *epistème*, bukan pengetahuan inderawi tentang hal-hal partikular, apalagi sekedar tiruan palsu atau *mimema* seperti dalam seni. Baumgarten mengambil sikap agak berbeda: pengetahuan inderawi bisa sebanding nilainya - kalau tidak lebih tinggi- dengan pengetahuan intelektual, sebab pengetahuan inderawi adalah pengetahuan tentang realitas partikular konkrit, realitas individual beserta segala relasinya dengan hal-hal lain yang kompleks. ***Cognitio sensitiva*** adalah pengetahuan tentang kompleksitas realitas yang bersifat *sui generis*. Dan jenis pengetahuan inilah sebenarnya yang tampil dalam karya-karya seni. Maka dalam kerangka ini yang dimaksud Baumgarten dengan 'keindahan'- *pulchritudo*- adalah juga 'keseluruhan utuh dan sempurna dengan segala interkoneksinya yang kompleks itu', *perfectio*, *wholeness*, bukan keindahan dalam arti kecantikan atau kebagusan fisik. Itu sebabnya baginya *Aesthetica* adalah 'seni berpikir indah', ***ars pulchre cogitandi***: pemikiran yang sadar dan peka atas suatu obyek konkrit dalam keseluruhan kompleksitas relasinya.

Pada Immanuel Kant, konsep 'keindahan' jadi berbeda, meski ia diinspirasi oleh Baumgarten: 'keindahan' adalah bila suatu obyek dilepaskan dari nilai fungsionalnya, dipandang aspek formalnya saja secara ***disinterested*** sebagai sesuatu yang mengandung '*purposivness without purpose*'. Para seniman adalah mereka yang mampu menampilkan karya indah dan 'sublim', yang tidak terdapat dalam alam sendiri. Itu sebabnya Kant menyebut para seniman sebagai 'genius'. Sejak pandangan Kant ini estetika mulai cenderung bergeser ke Filsafat-Seni, bahkan ke arah filsafat seni yang 'formalistik' -yang di kemudian hari bergema kembali pada bermacam teori 'formalisme' (C.Greenberg, Clive Bell, dll).

Tendensi ke arah filsafat-seni semakin eksplisit kemudian pada pemikiran Hegel. Hegel berfilsafat bahwa seni adalah 'idea rasional' terselubung, yang kemudian berkembang makin eksplisit ke dalam 'agama', lantas menemukan jatidiri sesungguhnya sebagai 'idea' sejati dalam 'filsafat'. Dalam proses itu 'seni' mengalami proses **dematerialisasi**, dan akhirnya bahkan menghilang, ***the end of art***. Gagasan terakhir ini -*the end of art*- di kemudian hari menjadi isu sentral di akhir abad 20 melalui para teoritikus seni seperti A. Danto, V. Burgin dan J. Kosuth.

Nietzsche melanjutkan pemikiran tentang filsafat seni itu dengan memperlihatkan aspek lain: chaos dan order, aspek Dionysian dan Apollonian. Seni –khususnya drama tragedi- adalah cerminan pergulatan antara gairah liar Dyonisian dengan kebutuhan memberi bentuk Apollonian yang tertata dan rasional; antara kekacauan yang real dan ilusi yang kita butuhkan agar hidup tertanggungan.

Sejak itu antara estetika dan filsafat seni menjadi sulit dibedakan. Para filsuf selanjutnya memang cenderung ke arah filsafat-seni. Sejak Baumgarten, Hegel dan Nietzsche, 'keindahan'–dalam arti 'kebagusan fisik'- bukan lagi kata kunci atau pusat gravitasi dalam diskursus seni dan estetika. Kata kunci bergeser ke arah '**kebenaran**' (kebenaran eksistensial). Ini terutama menjadi eksplisit pada jalur Fenomenologi-Hermeneutik Heideggerian. Sejak Heidegger mencanangkan seni sebagai 'tampilnya kebenaran secara berefek' (the setting-itself-into-work-of truth), maka para filsuf macam Gadamer, Ricoeur, Ponty, Vattimo, Derrida, Deleuze hingga Badiou terus menerus mengaitkan seni dengan isu 'kebenaran' itu, kebenaran realitas yang selalu mengelak untuk dibekukan dan dipastikan; kebenaran yang kompleks, tumpang-tindih dan ambigu; kebenaran sang 'being' yang selalu tampil kembali secara baru dan mengejutkan melalui berbagai karya seni yang bermutu. Pemikiran dari tradisi fenomenologi-hermeneutik Jerman ini sekaligus membawa tendensi baru ke arah '**anti-essensialisme**', yang konsekuensinya bagi wacana seni adalah juga kian memudarnya kecenderungan mencari definisi tunggal tentang esensi seni.

Mengaburnya pengertian tentang seni lantas menjadi kian kuat ketika para filsuf Poststrukturalis Perancis macam Barthes, misalnya, mencanangkan 'matinya sang pengarang': setiap karya ketika terbuka bagi publik menjadi otonom dan dapat dimaknai/ ditafsir ke arah mana pun tanpa peduli maksud awal pengarang/ senimannya. Maka konsep Kantian bahwa seniman adalah 'genius', atau konsep modern bahwa seniman adalah paradigma utama kebebasan individu modern, dengan sendirinya tidak lagi merupakan fokus utama. Filsuf lain, Derrida, lewat jalur dekonstruksinya, bahkan lebih radikal. Ia memperlihatkan bahwa pada dasarnya 'makna' memang bukan sesuatu yang stabil, tunggal dan tertutup. 'Makna' akan selalu berkembangbiak berkaitan dengan teks-teks lain yang berubah-ubah sepanjang jaman. Dalam istilah Deleuze, makna akan selalu mengalami '**deteritorialisasi**'.

Filsafat, Ilmu Empirik, Visi Seniman, dan Teori Seni

'Teori Seni' sebagai bidang tersendiri di dunia seni, meskipun baru menjadi populer sejak paruh ke dua abad 20, sebenarnya rintisan awalnya sudah terdapat pada masa Renesans. yang dimaksud dengan 'Teori Seni' umumnya adalah wacana teoretis tentang 'seni' yang ruang lingkupnya lebih dekat ke praksis berbagai bidang seni spesifik, karenanya lebih teknis dan terbatas dibanding Filsafat (Seni) dan Estetika. Ada dua tendensi dalam 'Teori Seni': tendensi **normatif-evaluatif** (kapan dan mengapa suatu karya disebut 'seni'), yang sangat kuat dipengaruhi oleh Filsafat, dengan kata kunci: 'pemahaman' (*understanding, verstehen*); dan tendensi **deskriptif** ('seni' itu apa), yang sangat kuat dipengaruhi oleh ilmu-ilmu empirik, dengan kata kunci: 'penjelasan' (*explanation, erklären*). Namun uraian tentang bagaimana rinciannya filsafat maupun ilmu empirik berpengaruh pada teori seni bukanlah maksud tulisan ini. Cukuplah disebutkan bahwa teori seni yang muncul sejak Renesans seperti '*Della Pittura*' dari Alberti sangat diinspirasikan oleh filsafat Stoa dan retorika Cicero. '*De Amore*' dari M. Ficino, '*De Prospettiva Pingendi*' dari Pierro della Francesca, bahkan '*Trattato della Pittura*' dari Leonardo Da Vinci, atau '*Le Vite de Piu Eccelenti Pittori*' karya G.Vasari, misalnya, semua sangat dipengaruhi filsafat Plato dan Plotinus. Di era Romantik, gagasan Delacroix dan Baudelaire diinspirasi oleh pemikiran J.J. Rousseau dan Schleiermacher. Sedangkan di era modern, teori Clement Greenberg dan pemikiran Duchamp sangatlah dibayang-bayangi filsafat I.Kant, secara positif maupun negatif. Dan kita tahu, pemikiran Arthur Danto atau juga E.H.Gombrich adalah reaksi atas filsafat Hegel. Tapi yang lebih spektakuler adalah bagaimana filsafat Marx bergema kuat pada teori-teori Charles Fourier, Peter Bürger, Walter Benjamin, Adorno dan Marcuse. Klimaksnya, di penghujung abad ke-20, pada Poststrukturalisme dan Fenomenologi-hermeneutik, Filsafat bahkan menjadi tumpang tindih dengan Teori Seni itu sendiri (Barthes, Eco, Derrida, Heidegger, Gadamer, Ricoeur, Badiou, Lyotard, dsb.).

Dari wilayah ilmu-ilmu empirik kita melihat bagaimana sosiologi sangat kuat mempengaruhi teori seni pada Pierre Bourdieu dan G. Dickie. Historiografi sangat membentuk pemikiran Gombrich, Panofsky atau Wölflin. Psikologi berpengaruh pada teori-teori Max Black, Zizek, atau Danah Zohar. Neuroscience menyeret Ramachandran, K.Mandoki dan Semir Zeki untuk berteori pula tentang seni. Cognitive Science membentuk teori seni dari Mark Turner. Akhirnya perpaduan

multi/interdisipliner telah melahirkan pemikiran seni Susan Sontag, Kristeva, Cixous, R. Baidrotti, atau Winckelmann.

Tentu saja para pelaku alias seniman sendiri ikut menentukan Teori Seni, teori yang lebih bersifat '**performatif**', meskipun seringkali mereka hanya memberi inspirasi dasarnya dan para kritikuslah yang mengartikulasikannya menjadi wacana diskursif. Dalam senirupa segala mazhab yang bermunculan sejak Renesans, tapi terutama sejak awal abad duapuluh, menunjukkan hal itu: sejak Leonardo, Vasari (Renesans) sampai Cézanne dan Monet (impressionisme), van Gogh dan Gauguin (Postimpressionisme, Ekspresionisme), Picasso, Braque (Kubisme) hingga Allan Kaprow dan Beuys (Happenings), dst.

Beberapa Masalah Pokok

Bersama dengan aneka perubahan yang ditimbulkan oleh percaturan bermacam perspektif atas fenomena 'seni' di atas, terlihatlah beberapa popok masalah sebagai konsekuensinya. Salah satu faktor paling krusial adalah perkara 'makna' karya seni, yang kian bergeser-geser dan semakin ambigu. Dalam senirupa, sejak Yunani, Abad Pertengahan, hingga Renesans unsur pokok makna/nilai sebuah karya adalah **struktur sintaksisnya** (konfigurasi bentuk): pengelompokan bentuk berdasarkan lapisan-lapisan perspektifnya (Yunani-Romawi), konfigurasi datar (Abad Pertengahan), dan perspektif geometris-matematis (Renesans). Sejak Barok hingga Romantik, tekanan lebih pada **struktur semantik** (konfigurasi makna dan kesan), -meski sintaksis masih penting-: semantik yang memberi kesan agung, megah, energetik dan penuh passi (Barok), atau semantik yang memberi kesan pergumulan dramatis, tragis dan atmosferik (Romantik). Tapi di era Modern faktor utama adalah pergumulan dengan **medium**, forma dan bahkan dengan **pengertian 'senirupa'** itu sendiri. Senirupa memasuki lapisan yang lebih mendasar, sekaligus frekuensi perubahan dari satu mazhab ke mazhab lain semakin cepat, bahkan terkesan yang satu 'membatalkan' yang lain. Di era postavant-garde faktor penentunya menjadi '**idea**' itu sendiri beserta pewacanaan diskursifnya, sedangkan bentuk fisiknya bisa apa saja, seringkali apa pun yang 'mengejutkan' atau menawarkan sensasi baru. Karya seni memang menjadi sangat ambigu dan sulit dipahami. Pada titik inilah peran kurator menjadi sentral, sebab melalui merekalah karya-karya seni jadi bisa dipahami. Namun disini muncul tendensi baru: makna karya seni cenderung dilihat dalam **relasi-eksternalnya** ('efek-

hitorisnya', 'signifikansi sosialnya', 'daya dobrak sensuousnya' hingga 'kebenaran revolusioner' yang disingkapkannya, dsb.) atau justru kebalikannya, dilihat dalam kerangka internal **biografi-personal** senimannya yang teramat partikular, idiosinkratik, dan sulit ditembus (beberapa karya Beuys misalnya).

Selain persoalan 'makna', masalah lain adalah: dalam situasi saat ini semua perspektif atas seni—baik Filsafat, Estetika, Ilmu Empirik, Teori Seni, dan Visi Seniman—dalam kenyataannya sangatlah tumpang tindih, tak ada lagi garis pemisah yang tegas. Bahkan batas antara dunia seni dan kehidupan banal sehari-hari pun mengabur saling berkelindan. Situasi ini di satu pihak mudah menimbulkan kerancuan berpikir maupun praksis, di pihak lain barangkali merupakan peluang untuk melihat kembali relasionalitas antara seni dan kehidupan luas secara baru dan lebih realistis.

Yang menarik adalah munculnya paradoks yang khususnya menyangkut 'Estetika'. Di satu pihak dari sisi Filsafat, **makna** Estetika semakin menciut dan akhirnya bahkan disangkal: berawal dari masalah '*cognitio sensitiva*' dengan 'keindahan' sebagai keutuhan-kompleks (Baumgarten), bergeser ke 'keindahan' sebagai sikap '*disinterested*' dengan seni sebagai 'forma' belaka (Kant), lantas seni menjadi bentuk terselubung 'idea' saja dan bergerak ke arah 'berakhirnya seni' (Hegel dan seni kontemporer), yang segera disusul 'kematian seniman/pengarang (Barthes) dan berakhir pada anti-essensialisme, anti-teori, dan anti-estetika samasekali. Di pihak lain, dari sisi Ilmu Empirik, **istilah** Estetika justru berkembang: menjadi 'Neuroesthetics' (Ramachandran), 'Bioesthetics' (Zeki), 'Semio-Aesthetics' (Mandoki), Estetika kosmetik, Synaesthetics (Machone), Cultural Anaesthesia, sampai Multiple-Aesthetics. Paradoks ini sebetulnya mengandung keterkaitan logis: 'anti-estetika' sebetulnya hanyalah anti jenis estetika tertentu, yakni estetika modern Barat, dan ketika estetika modern itu kehilangan makna dan wibawa, maka logis saja bahwa aneka bentuk 'Estetika' dalam arti 'perceptual-skill' naik ke permukaan dan dilihat kini sebagai berakar pada berragam kultur dan 'form of life', alias Multiple-Aesthetics. Persis seperti "language game" memang selalu plural, demikian pula estetika dan seni. Pada titik ini pandangan Moris Weitz bahwa istilah 'seni' hanyalah pengelompokkan longgar berdasarkan 'family resemblance' belaka, menjadi menarik.

Di atas semuanya yang lebih menarik lagi adalah kenyataan bahwa kendati dunia wacana telah berjalan demikian gegap gempita dan kompleksnya, dalam kenyataan di pasar dan dunia seni, semua bentuk karya seni dari mazhab dan era mana pun tetap bernilai dan berjalan baik-baik saja, dengan segala misteri dan keajaibannya sendiri.

Kepustakaan

- Atkins, Robert, *Art Speak* (new York: Abeville Press, 1990).
- De Man, Paul, *Aesthetic Ideology* (Mineapolis: the Regents of the University of Minesota, 1996).
- Feagin, Susan, et al, *Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press, 1997).
- Foster, Hal, *The Anti-Aesthetic* (Port Townsend: Bay Press, 1983).
- Jones, Amelia, *A Companion to Contemporarry Art* (Oxford: Blackwell Publishing, 2006).
- Machone, Josephine, *(Syn)aesthetics: Redefining Visceral Performance* (New York: Palgrave Macmillan, 2009).
- Mandoki, Katya, *Everyday Aesthetics* (Burlington: Ashgate Publishing Company, 2007).
- Ramachandran, V.S., *The Tell-Tale Brain* (New York: W.W. Norton & Company, 2011).
- Sim,Stuart, *Beyond Aesthetics* (New York: Hrvester Wheatsheaf, 1992)
- Smith, Paul et al, *A Companion to Art Theory* (Oxford: Blackwell Publishing, 2002).
- Turner, Mark, *The Artful Mind* (New York: Oxford University press, 2006).
- Journal: *The British Journal of Aesthetics*, Vol 42, No 4, October 2002.

Common Ground Seni Rupa Dunia

Jim Supangkat

Setelah seni rupa kontemporer berkembang selama 30 tahun, muncul pemikiran yang mencoba melihat seni rupa kontemporer sebagai seni rupa global. Upaya ini mengingatkan kita pada perkembangan di masa lalu dimana seni rupa modern diidentikkan dengan seni rupa internasional. Konversi seni rupa kontemporer menjadi seni rupa global, seperti konversi seni rupa modern menjadi seni rupa internasional, punya konsekuensi. Persoalan yang muncul bukan lagi cuma persoalan perkembangan seni rupa. Predikat “global” dan predikat “internasional” pada kedua istilah ini tidak bisa menghindar dari pengertian bangsa-bangsa di dunia yang punya kebudayaan berbeda-beda.

Pada perkembangan di masa lalu terjadi kegagalan dalam membangun makna istilah “seni rupa internasional.” Alasan modernisasi telah membuat seluruh dunia menjadi dunia modern yang homogen ternyata terlalu spekulatif untuk menunjang istilah “*international art.*” Keyakinan yang diturunkan dari alasan ini bahwa ada **common ground** pada kondisi homogen ini pada kenyataannya tidak cukup tangguh ketika harus menghadapi kritik bertubi-tubi pada tahun 1980an. Karena itu keyakinan ini gugur dan secara umum tidak dipercayai lagi. Akankah keyakinan tentang seni rupa global menghadapi masalah yang sama?

Seni Rupa Global dan Globalisasi

Dalam mempersoalkan *global art* sejarawan seni rupa Hans Belting dengan segera membedakan *global art* dengan *international art.* Ia menunjuk kejadian yang sudah umum diketahui yaitu penetapan secara sepihak *historical understanding of art* yang berkembang di dunia Barat sebagai *common ground* seni rupa internasional. Masuk

akal bila *international art* ini berkembang hanya di Eropa dan Amerika Serikat. Melalui berbagai kritik pada 1980an terungkap di luar Eropa, Amerika *common ground* ini menunjukkan hegemoni—dominasi yang tidak disadari dan karena itu diterima secara suka rela.

Seni rupa global menurut Hans Belting tidak sama dengan seni rupa internasional karena membawa tanda-tanda globalisasi. Hans Belting menimbang *global art market* yang tumbuh sejak 2000 dan tercermin pada penyelenggaraan *art fair* yang tersebar di seluruh bagian dunia. Gejala ini merupakan bagian dari globalisasi di bidang ekonomi yang memang terlihat nyata. Karya seni rupa kontemporer tercatat mendominasi transaksi yang terjadi di *global art market* ini dan membuat seni rupa kontemporer menjadi gejala global. Karena itu menurut Hans Belting seni rupa kontemporer bisa dilihat sebagai seni rupa global.¹

Upaya menghubungkan *global art* dan globalisasi itu masuk akal dan memang membuat argumentasi tentang *global art* menjadi lebih kuat dibandingkan argumentasi *international art*. Globalisasi bukan kenyataan yang muncul tanpa tanda-tanda. Awal globalisasi bisa ditandai, yaitu terjadinya berbagai peristiwa di dunia antara 1989-1991 yang ternyata menimbulkan perubahan besar pada perkembangan dunia. Kejadian-kejadian ini membawa dunia ke kondisi baru yang memungkinkan globalisasi terjadi, mula-mula di bidang ekonomi.

Pada 1991 *World Economic Forum* (WEF) ke-20 di Davos, Swiss sudah meramalkan akan terjadinya globalisasi itu. Ramalan ini bertumpu pada kejadian-kejadian yang membawa dunia ke perubahan yang tadi sudah disebutkan. Tanda utamanya adalah berakhirnya Perang Dingin pada 1991 yang ditandai kesepakatan *zero option* pada perundingan panjang untuk mengakhiri persaingan senjata nuklir.

WEF 1991 mengkaji juga kejadian lain. Pada akhir dekade 1980 terjadi disintegrasi negara-negara Uni Soviet yang diramalkan WEF 1991 akan memunculkan demokratisasi dan perkembangan dunia bisnis di negara-negara sosial di Eropa Timur. Terjadi juga perubahan politik di Tiongkok dari penegakan komunisme secara radikal, ke pengembangan ekonomi yang menurut estimasi WEF 1991 akan membuat peran

¹ "Contemporary Art as Global Art – A Critical Estimate." Hans Belting. Dalam *The Global Art World*. Hans Belting & Andrea Buddensieg (eds). Hatje Cantz. ZKM. Karlsruhe. 2009. pp 38-73.

Asia menguat pada perekonomian dunia. Sementara itu di Eropa malah terjadi integrasi negara-negara maju (pembentukan Uni Eropa) yang diperkirakan WEF akan memprakarsai perdagangan global secara terbuka.

Ketika itu WEF 1991 sudah menghubungkan globalisasi dengan terbentuknya kehidupan global yang tercermin pada kegiatan kesenian dan budaya. Persoalan ini dibahas pada *World Arts Forum*—bagian dari WEF 1991—yang diselenggarakan di Venice, Italia. Pada *World Arts Forum* ini muncul analisis yang meramalkan homogenisasi di sektor sosial dan budaya sebagai akibat globalisasi. Analisis ini dikemukakan Peter Schwartz, presiden *Global Business Network* yang mengkaji hubungan diantara perkembangan jaringan komunikasi dengan perkembangan generasi muda di seluruh dunia.

Peter Schwartz mengemukakan bahwa dalam waktu satu dekade globalisasi akan membuat jaringan komunikasi meluas ke seluruh dunia. Jaringan komunikasi yang mendunia ini membentuk *global youth culture*. Selain karena terjalannya komunikasi dunia, *global youth culture* ini terbentuk karena berkembangnya kondisi damai dan rasa aman akibat hilangnya ancaman perang nuklir dan kerusakan lingkungan.

Kendati arus informasi masih mengalir dari dunia Barat ke seluruh dunia, *global youth culture* ini, menurut Peter Schwartz, tidak bisa lagi dikaji berdasarkan dikhotomi **Barat-Timur**, atau, **Utara-Selatan**. Akan terjadi penyusutan jumlah kaum muda di Utara-Barat bersama menurunnya pertambahan penduduk (di Eropa sudah mencapai 0% karena angka kematian dan angka kelahiran berada pada tingkat sama). Sementara itu, di Timur-Selatan pertumbuhan generasi muda akan mencapai 2 milyar pada 2000. Jumlah ini akan membuat generasi muda Timur-Selatan punya peran dalam mewarnai *global youth culture*. Schwartz melihat perkembangan *global youth culture* ini merupakan tantangan dunia. Kalau negara-negara di Selatan-Timur tidak bisa membangun kondisi yang selaras dengan perkembangan global dampak globalisasi akan memunculkan migrasi besar-besaran kaum muda dari Selatan-Timur ke Utara-Barat.

Sementara itu di WEF 1991, di Davos muncul analisis yang melihat tanda-tanda yang berlawanan dengan tanda-tanda homogenisasi itu. Padma Desai, ekonom terkemua dari Columbia University

mengemukakan, berakhirnya Perang Dingin akan membuat politik tidak lagi menjadi penanda diri sesuatu bangsa dalam forum dunia. Sama halnya dengan ekonomi di mana semua negara akan larut ke berbagai perjanjian internasional. Dalam kondisi seperti ini budaya akan menjadi pertahanan terakhir untuk menunjukkan perbedaan dan identitas lokal pada *international affairs*. Padma Desai meramalkan globalisasi akan membuat identitas budaya dan fundamentalisme agama akan tampil sebagai isu-isu global.

Pandangan tentang keragaman yang hampir senada dikemukakan penyair Vaclav Havel. Presiden Republik Federal Cekoslovakia dan Slovakia yang bisa dilihat mewakili Dunia Kedua (Blok Uni Soviet yang baru saja bubar) dan Dunia Ketiga (negara-negara Non-Blok). Vaclav Havel tidak hanya mempersoalkan keragaman. Ia memasalahkan bagaimana keragaman ini seharusnya menghadapi perkembangan dunia. Ia menyerukan agar politisi dan para pemikir di Selatan menggunakan **pikiran dan pemahaman sendiri** dalam menafsirkan “**apakah dunia**”. Vaclav Havel mengingatkan agar para politisi dan pemikir tidak mengandalkan representasi *scientific* tentang dunia atau interpretasi obyektif yang biasanya digunakan untuk mengidentifikasi dunia.²

Sekarang kita bisa melihat bahwa sebagian besar ramalan yang muncul di WEF 1991 memang menjadi kenyataan. Globalisasi terjadi sejak 1990 khususnya di bidang ekonomi. Ramalan Peter Schwartz juga tepat. Perkembangan media komunikasi telah memunculkan revolusi komunikasi dan membentuk jaringan sosial media yang bersifat global dan melahirkan *global youth culture* yang membawa tanda-tanda homogenisasi dunia. Dalam analisis keseragaman ini berpangkal pada **contemporaneity** (*being current and being at the same time*)— **kekinian** dan **kesezamanan**. Ramalan Schwartz yang tidak terjadi adalah kekhawatiran migrasi besar-besaran kaum muda dari Selatan-Timur ke Utara-Barat. Globalisasi ternyata bisa memajukan negara-negara Selatan-Timur dan memunculkan kota-kota metropolitan yang menjadi rumah bagi *global youth culture*.

² “Art, Culture and Global Business – Snapshots of World Economic Forum XX, Davos 1991”. Harry Hillman Chartrand. Journal of Arts Management, Law & Society. 22(1). Spring 1992. <http://www.compilerpress.ca/CulturalEconomics/Works,Art,Cult,Gove,Busi 1992.htm>

Kebenaran ramalan Peter Schwartz menampilkan sebuah kebetulan menakjubkan yaitu bertemunya istilah “*contemporary art*” dan “*contemporaneity*”. Sejak 2000 terlihat tanda-tanda menguatnya *global youth culture* pada perkembangan seni rupa kontemporer. Berbagai kesamaan pada karya-karya para perupa muda di berbagai bagian dunia mengukuhkan gejala *contemporaneity*. Karya-karya seni rupa kontemporer ini menarik minat generasi muda dan membuat pengunjung museum dan pameran dari generasi ini meningkat.

Kebetulan menakjubkan itu menguatkan analisis yang melihat seni rupa kontemporer akan memunculkan *platform* baru dan membuat seni rupa kontemporer bisa dilihat sebagai seni rupa global. Akan tetapi kemungkinan ini masih menyisakan pertanyaan, apakah *global youth culture* memang membawa tanda-tanda permanen untuk menjadi *global culture* yang bisa dilihat sebagai dasar *global art*, atau, merupakan gejala temporer khususnya bila dikaitkan dengan fenomena kekinian (*being current*) yang tentunya terus berubah.

Analisis tentang homogenisasi itu masih harus berhadapan juga dengan analisis lain, karena bukan cuma ramalan Peter Schwartz yang menjadi kenyataan. Ramalan Padma Desai menunjukkan pula kebenarannya. Fundamentalisme agama memang menjadi isu global dan mendesak dunia untuk lebih memahami misalnya, sejarah dan dunia Islam.

Belum terdengar isu yang mempersoalkan identitas budaya dalam *international affairs*. Namun bila *global culture* dipersoalkan dalam rangka mengidentifikasi *global art*, persoalan identitas budaya akan muncul ke permukaan seperti ramalan Padma Desai. Dilontarkan khususnya oleh negara-negara Asia yang kedudukannya menguat pada *global art world*.³ Hampir pasti identitas budaya yang diangkat pada persoalan identitas ini adalah budaya etnik. Inilah pemahaman yang paling umum. Bukan hanya di negara-negara Timur-Selatan (meminjam istilah Peter Schwartz). Di Utara-Barat masih dominan juga padangan yang melihat budaya etnik yang seharusnya diamati untuk mengidentifikasi praktek kesenian di Timur-Selatan. Tidak terkecuali

³ Pada 2006-2007 *Art market* di Tiongkok merupakan *art market* ketiga terbesar di dunia. Peringkat pertama diduduki Amerika Serikat dan Prancis, sementara Inggris berada pada posisi kedua. Pada saat yang sama – sebelum terjadinya krisis global pada 2008 – *art market* di Timur Tengah mulai mengukuhkan posisinya.

art making yang di sisi lain—dalam pemahaman yang ambigu—diakui bertumpu pada *art in Western sense*.

Merupakan kebalikan dari analisis optimistis yang melihat seni rupa kontemporer akan menjadi *global art*, upaya mengidentifikasi *global art* dengan mendiskusikan budaya-budaya etnik bisa dipastikan akan mengalami kemacetan. Di sini pencarian *common ground* menjadi kemustahilan. Gejala ini tercermin pada masalah dikhotomi Barat-Timur yang sampai kini tidak memunculkan kesimpulan jelas. Pemikiran paling mutakhir tentang masalah ini adalah upaya menyusun teori *inter-cultural aesthetics*. Upaya ini ternyata mengundang perdebatan yang menunjukkan sulitnya mencapai kesepakatan yang memacetkan diskusi.⁴

Menghadapi kedua analisis yang berada pada posisi berlawanan itu, pandangan Vaclav bisa dilihat mengisi ruang di antaranya. Seperti Padma Desai ia percaya bahwa keragaman akan memunculkan masalah identitas pada *international affairs*. Namun Vaclav Havel cenderung menganjurkan para pemikir di Selatan untuk membangun **persepsi sendiri tentang “dunia”** dan bukan **persepsi tentang diri sendiri** (mencari identitas budaya) dalam menghadapi *international affairs*.

Anjurannya agar upaya itu tidak terperangkap pada **representasi scientific** dan **interpretasi obyektif** sepenuhnya benar. Sampai sekarang kedua pendekatan ini merupakan pangkal hegemoni karena menguasai **mitos** tentang **kebenaran**. Dominasi ini membuat pemikiran di Selatan tidak punya keberanian membangun representasi realitas di lingkungannya dalam konteks perkembangan dunia karena tidak kurangnya penelitian dan pengkajian yang menyodorkan data. Kenyataan ini yang membuat semua pemahaman tentang “dunia” menjadi tidak pernah utuh, lengkap dan *correct* karena realitas di Selatan-Timur yang tidak diketahui tidak ikut dipertimbangkan.

Seni Rupa Kontemporer dan Sejarahnya

Kendati tidak eksplisit, pada pemikiran yang melihat seni rupa kontemporer adalah seni rupa global, ada kesadaran tentang perlunya

⁴ *Theories of Art Today*. Noël Carroll. (ed). The University of Wisconsin Press. Wisconsin. 2000. Perdebatan tercermin pada dua tulisan dalam buku ini. “Non-Western Art and Art's Definition” tulisan Stephen Davies. pp.199-216, dan, “But They Don't Have Our Concept of Art” tulisan Denis Dutton.pp.217-238.

dan dipraktekkan di seluruh dunia ternyata tidak sesungguhnya dipahami di luar dunia Barat karena sejarahnya tidak dikenal. Ini kenyataan menakjubkan. Bagaimana mungkin dalam kondisi seperti ini seni rupa yang disebut-sebut “seni rupa dunia” bisa berkembang—paling tidak sejak awal Abad ke-20— tanpa *common ground*. Ini pertanyaan yang menggantung. Pemutusan hubungan seni rupa kotemporer dengan sejarahnya membuat pertanyaan yang masih harus dijawab ini tidak akan pernah dijawab.

Pemutusan hubungan dengan sejarah itu akan menghadapi resiko lain, yaitu pencarian *common ground* yang dimulai dari kekosongan. Pencarian menjadi terbuka bagi kemungkinan apa pun. Menimbang pandangan Padma Desai, kekosongan ini sangat mungkin akan mengundang pemikiran yang mempersoalkan identitas budaya yang dikaitkan dengan kebudayaan-kebudayaan etnik. Seperti sudah saya kemukakan pendekatan ini tidak punya banyak peluang dalam pencarian *common ground* seni rupa dunia.

Dalam *contemporary art discourses* tanda yang bisa menunjukkan gejala putusnya hubungan seni rupa kontemporer dengan sejarahnya adalah pernyataan Arthur Danto, “*the end of art*” yang dikemukakan pada 1981.⁶ Pernyataan ini seringkali dipahami sebagai berakhirnya makna dan pemaknaan karya seni dengan tujuan-tujuan filosofis, karena makna dan pemaknaan karya seni tidak bisa dibatasi. Pemahaman ini tidak sepenuhnya benar.

Pada sebuah simposium di Milwaukee, Amerika Serikat pada 2006, filosof yang meninggal pada 2013 lalu itu mengemukakan (dalam sebuah paper presentasi) bahwa pemikirannya tentang *the end of art* sebenarnya sudah muncul pada 1960an dan lahir bersama pemikirannya tentang *art world*. Dengan mengemukakan latar belakang ini Danto menunjukkan bahwa pernyataan “*the end of art*” tidak bisa dilepaskan dari pergolakan masyarakat pada 1960an.

Ia mengemukakan, ketika itu ia melihat berbagai tanda-tanda perubahan di *art world*, bukan di dunia pemikiran seni. Ia mengamati khususnya kontroversi tentang karya Andy Warhol *The Brillo Box* (1964) yang merupakan tumpukan replika kotak sabun merk Brillo,

⁶ Dalam buku, *The Transfiguration of the Common Place*. Arthur C. Danto. Harvard University Press. 1981.

yang tidak bisa dibedakan dari kotak sabun Brillo yang sebenarnya. Pertanyaan yang meluas pada kontroversi ini adalah, “apakah ini karya seni?”

Pertanyaan itu yang memancing Danto dan ia membalik pertanyaan ini menjadi: “apa yang membuat sesuatu obyek bisa disebut karya seni.” Danto mengemukakan bahwa pertanyaan ini berkaitan dengan ontologi (*study of reality*) bukan dengan pemikiran seni. Ia seperti menghadapi sesuatu gejala pada realitas yang tidak punya konsep. Pangkalnya karena ia menolak semua konsep tentang realitas ini. Danto mencurigai teori-teori seni dan kebenarannya dalam mengukuhkan sesuatu karya bisa disebut karya seni—dianggapnya tidak memadai secara filosofis.

Karena itu dengan sikap sinis ia menyatakan bahwa karya *The Brillo Box* bisa saja disebut karya seni. Ia menyatakan juga bahwa karya dalam bentuk apa pun bisa dianggap karya seni asal ada teori yang mengukuhkannya. Sinisme ini yang mendasari pernyataannya “*the end of art*”. Di simposium di Milwaukee, Danto mengemukakan bahwa pernyataan *the end of art* harus dibaca bersama berbagai pernyataan lain seperti *the end of knowledge, the end of action, the end of history, dan, the end of religion*.⁷

Latar belakang pernyataan *the end of art* itu membangun gambaran tentang pemutusan hubungan seni rupa kontemporer dengan sejarahnya. Latar belakang ini menunjukkan bahwa *the end of art* bukan sesuatu pemikiran seni yang bisa dijadikan dasar kemunculan sesuatu *platform* baru. Pernyataan ini mencerminkan pemberontakan 1960an menentang semua konsep dominan dan bukan teori yang bisa dipertimbangkan sebagai *raison de'etre* pada sesuatu *art making* post-sejarah.

Perspektif Abad ke-19

Masih pada paper presentasinya di simposium di Milwaukee Arthur Danto menekankan kembali pemikirannya pada bukunya *Transfiguration of Commonplace* yang terbit pada 1981 dan

⁷ “Ontology, Criticism, and the Riddle of Art Versus Non-Art in The Transfiguration of the Commonplace”. Arthur C. Danto dalam *Contemporary Aesthetics - Online Journal of contemporary theory, research, and application, in aesthetics*. Volume 6. (2008). <http://www.contempaesthetics.org/pages/contact.html>

mengandung pernyataan *the end of art*. Danto mengemukakan pandangannya tentang *art making* dan pembacaannya yang bisa dilihat sebagai pemikiran seni. Ada dua hal peting, katanya, yaitu makna (*meaning*) dan pewujudannya (*embodiment*).

Pada simposium di Milwaukee yang berjarak 25 tahun dari terbitnya *Transfiguration of Commonplace* itu, Arthur Danto mengangkat pemikiran GWF Hegel, filosof Abad ke-19. Kendati menyatakan ia bukan penganut Hegel, Danto mengemukakan bahwa Hegel adalah pemikir cermat yang luar biasa dan karena itu pemikirannya masih relevan untuk dikaji pada perkembangan sekarang ini. Kendati tidak eksplisit Danto mencoba menjelaskan pemikirannya tentang *meaning* dan *embodiment* melalui pemikiran Hegel karena pada Abad ke-19 Hegel melontarkan pernyataan yang sama, "*the end of art*".

Danto menjelaskan, sesudah menyatakan *the end of art*, Hegel mengemukakan bahwa menghadapi karya seni bukan cuma perkara menikmati karya seni. Menghadapi karya seni adalah persoalan penggalian nilai yang melibatkan kesadaran intelektual dan pemikiran pada manusia. Untuk ini karya seni menyajikan **makna** dan **presentasi makna**. Dalam penggalian nilai-nilai melalui kesadaran hubungan kedua hal ini harus diamati apakah menunjukkan kesesuaian (*appropriateness*) atau ketidak-sesuaian (*inappropriateness*).⁸

Tanpa pernyataan di Milwaukee pada 2006 itu *the end of art* Danto dan *the end of art* Hegel akan berada pada posisi berlawanan. Pemikiran Hegel selalu disebutkan mendasari teori-teori seni rupa Abad ke-20 yang berujung pada modernisme. Perkembangan panjang dari Abad ke-19 sampai Abad ke-20 ini yang dianggap Danto telah berakhir melalui pernyataan *the end of art*. Namun sampai sekarang masih terjadi beda pendapat, apakah Danto dan Hegel berada pada posisi berlawanan atau pernyataan mereka "*the end of art*" punya kesamaan.

Saya mencoba memasuki beda pendapat itu dengan tujuan mencari posisi pemikiran Hegel pada perkembangan seni rupa di luar dunia Barat. Kajian ini ada hubungannya dengan pencarian *common ground* perkembangan seni rupa dunia dan *global art* sekarang ini. Pertanyaan yang menarik perhatian saya, "apakah *art after the end of art* pada pemikiran Hegel?" *Art after the end of art* ini lebih menyodorkan

⁸ Ibid.

kemungkinan daripada *art after the end of art* pada pemikiran Danto.⁹ Di sini saya berada pada posisi berseberangan dengan pemikiran yang memutuskan seni rupa kontemporer dengan sejarahnya.

Ada dua dasar pemikiran GWF Hegel (1770-1831) yang di kemudian hari memunculkan *philosophy of art* yang berkembang sampai sekarang. **Pertama**, dorongan meninggalkan pemikiran tentang keindahan (*beauty*) yang sentral pada *aesthetics*. **Kedua**, upaya membangun pemikiran dengan mengkaji sejarah seni rupa (*history of art*) sejak dikenalkan Giorgio Vasari pada Abad ke-16 sampai Abad ke-19 (masa kehidupan Hegel). Lingkup pemikiran ini adalah **seni, agama dan filsafat**. Tujuannya adalah mengkaji **evolusi** kesadaran manusia tentang **spirit** yang ada dalam diri manusia.

Seni dalam keyakinan Hegel adalah kendaraan spirit untuk menampilkan berbagai manifestasi yang berkaitan dengan agama dan pemikiran (filsafat). Spirit yang berada di ruang metafisis bersifat transendental (menunjukkan hubungan manusia dengan Tuhan) dan mencerminkan kebersamaan (kolektivitas) yang diikat—sampai Abad ke-19—oleh ketentuan-ketentuan agama.

Kendati mempersoalkan seni (*art per se*) yang berada di wilayah filsafat dalam mengkaji *history of art* Hegel berhadapan dengan arsitektur, patung, lukisan dan *prints*. Ungkapan-ungkapan seni ini dilihat sebagai *the special forms of art* karena terlihat (*visual*) dan bersifat material. Selain itu ungkapan-ungkapan seni ini sudah dikaji perkembangannya dari masa ke masa melalui pemikiran yang dikenal sebagai sejarah seni rupa (*history of art*). Di sini, pemikiran metafisik Hegel yang terkategori spekulatif dikukuhkan kajian yang bersifat rasional dan ilmiah. Pada Abad ke-19 sudah muncul kesadaran tentang unggulnya kebenaran yang dibuktikan secara material pada ilmu pengetahuan. Pada Abad ke-19 ini pula sejarah seni rupa dianggap ilmu pengetahuan.

Melalui kajian sejarah seni rupa itu Hegel menemukan evolusi kesadaran manusia tentang spirit. Ia membagi evolusi ini ke tiga tahap: **tahap simbolik, tahap klasik dan tahap romantik**. Pada tahap simbolik manusia meraba kehadiran spirit berdasarkan hubungan manusia

⁹ Dalam *After The End of Art – Contemporary Art and the Pale of History*.
Arthur C. Danto. Princeton University Press. 1997.

dengan alam (*a study of nature*). Pada tahap klasik, manusia membangun institusi untuk spirit dengan bantuan kepekaan seni—gereja-gereja megah yang dilengkapi patung dan lukisan sejak Abad ke-16. Pada tahap romantik manusia mengungkapkan keraguan melalui karya seni—naturalisme dan romantisme—kemampuan institusi spirit menjelaskan spirit.

Hegel menyatakan, sesudah tahap romantik, muncul kesadaran pada manusia bahwa spirit—dan seni sebagai kendaraannya—berada pada pikiran manusia. Pada kesimpulan ini Hegel menarik batas yang tegas di antara seni yang diyakini pada ketiga tahap perkembangan tadi, dengan, seni sesudah ketiga tahap perkembangan ini. Di sini Hegel menyatakan, *the end of art* dalam arti seni yang diyakini pada ketiga tahap perkembangan ini sudah berakhir.¹⁰

Seni sesudah tahap romantik itu adalah seni pada pemikiran Hegel yang berpengaruh sampai sekarang dan diakui Arthur Danto. Dalam pengamatan saya inilah *art after the end of art* pada pemikiran Hegel. Pemikiran ini patut kita tandai karena relevan untuk dipersoalkan pada gejala *art making* di luar dunia Barat.

Pemikiran Hegel yang mengkaji sejarah seni rupa untuk menemukan evolusi kesadaran tentang spirit merupakan bagian dari pemikirannya *phenomenology of spirit*. Saya berusaha tidak larut ke pemikiran ini dan ikut memikirkan bagaimana kesadaran tentang spirit muncul pada [umat] manusia karena dalam pengamatan saya pemikiran ini tidak bersifat universal. Saya melihat kesimpulan pada pengkajian ini tidak bisa dilepaskan dari realitas yang menjadi materi kajiannya. Realitas ini punya konteks yaitu perkembangan sosial di dunia Barat.

Kendati tahap-tahap perkembangan pada pemikiran Hegel terangkai secara linier tahap-tahap perkembangan ini tidak bisa dilepaskan dari perubahan sosial. Saya mengamati khususnya peralihan dari tahap klasik ke ke tahap romantik. Peralihan ini menunjukkan **reaksi** pada kekuasaan totaliter paling tidak sejak Abad ke-10 (disebut Abad Kegelapan). Kekuasaan ini sangat kukuh karena merupakan persekutuan gereja, raja, kaum feodal, tentara, dan, para tuan tanah.

¹⁰ "Hegel's Symbolic Stage: An Old Perspective on Contemporary Art." Laura T. Di Summa-Knoop dalam *Contemporary Aesthetics - Online Journal of contemporary theory, research, and application in aesthetics*. Volume 11. (2013).
<http://www.contempaesthetics.org/pages/contact.html>

Sejarah menunjukkan kekuasaan represif yang menistakan masyarakat bawah ini sangat keji. Pada Abad ke-19, masa kehidupan Hegel, muncul tanda-tanda menentang kekuasaan yang sudah berlangsung berabad-abad ini.

Kajian filosof Abad ke-19 William James (1842-1910) bisa dilihat sebagai tanda-tanda zaman pada masa peralihan dari tahap klasik ke tahap romantik itu. William James mengkaji kenyataan meluasnya mistisisme di kalangan bawah di Eropa pada Abad ke-19. Mistisime ini adalah pencarian hubungan langsung dengan Tuhan yang meninggalkan ketentuan-ketentuan institusi agama (*bid'ah*).

Pangkal mistisime itu adalah melankolia akibat depresi dalam menjalani kekudusan berdasarkan agama. Kemuraman karena menghadapi kemiskinan di masyarakat bawah menjadi lebih berat karena mencemaskan kematian yang dihantui ketakutan pada hukuman di neraka. Intuisi mencari keadilan dan dorongan membela hak-hak melalui agama tercegah rasa bersalah. Upaya menari sedikit kesenangan duniawi yang sebenarnya sangat susah didapatkan pada masa itu dibayangi rasa berdosa.

William James yang mewawancarai sejumlah besar penganut *bid'ah* itu menyebut mereka orang-orang terbuang yang mendapat tekanan dari mana-mana. Kemajuan penelitian di bidang ilmu kedokteran pada Abad-19 menyebut mistisime ini sebagai gejala patologis. Atheisme yang mencerminkan pemberontakan pada agama, yang muncul pada saat yang sama, melihat penganut *bid'ah* ini sebagai pembawa tanda-tanda kemerosotan moral yang tidak mewakili apa-apa. Friedrich Nietzsche dalam catatan William James, menyebut mereka manusia tanpa vitalitas.¹¹

Perkembangan masyarakat dan budaya seperti itu tidak bisa ditemukan di luar dunia Barat. Pembangunan institusi bagi spirit di luar dunia Barat—yang monumental—terjadi jauh lebih dulu (sebelum Abad ke 10) seperti misalnya piramida pada kebudayaan Mesir, dan, candi-candi Hindu Budha di India dan Indonesia. Dalam kajian Hegel pembangunan institusi spirit ini masuk tahap simbolik karena masih menggunakan

¹¹ *The Varieties of Religious Experiences*. William James. Diterbitkan pertama kali pada th 1902. Diterjemahkan ke Bahasa Indonesia oleh Gunawan Admiranto dengan judul. *Perjumpaan dengan Tuhan. Ragam Pengalaman Religius Manusia*. Mizan. Bandung. 2004.

alam sebagai acuan (hubungan mikro kosmos dan makro kosmos). Pembangunan institusi ini mencerminkan juga persekutuan para raja dengan institusi agama. Namun kondisi di mana persekutuan ini menekan dengan keji masyarakat bawah—seperti terjadi di dunia Barat—tidak bisa ditemukan pada perkembangan kebudayaan di luar dunia Barat.

Perbedaan perkembangan sosial budaya itu dengan sendirinya berdampak pada kesadaran tentang spirit. Menimbang perkembangan sosial budaya yang berbeda ini kesadaran tentang spirit di luar dunia Barat sangat mungkin tidak pernah beralih dari tahap simbolik bila dilihat dari kajian Hegel. Dalam pengamatan saya, gejala ini bisa ditemukan pada sepanjang perkembangan seni rupa Indonesia bahkan sampai sekarang.

Adaptasi Art Making Sebagai Fenomena Sosial Politik

Uraian perbedaan kesadaran tentang spirit di dunia Barat dan di luar dunia Barat yang saya kemukakan bukan alasan untuk menolak penerapan pemikiran Hegel di luar dunia Barat. Malah sebaliknya karena ada dimensi lain pada pemikiran ini. Pangkalnya bisa ditemukan pada dalil “seni untuk seni” (*art for art sake*) yang lebih banyak membangun citra negatif karena dilihat sebagai slogan seni yang membela esoterisme ketika dipertentangkan dengan “seni untuk masyarakat.”

Melihat sejarah kemunculannya dalil itu berasal dari pemikiran Hegel. “Seni untuk seni” ini menunjukkan lepasnya seni—sebagai kendaraan spirit—dari kekuasaan agama. Pada Abad ke-19 terjadi semacam pergolakan kekuatan di ruang metafisis di mana seni, spirit, agama dan **pemikiran filsafat** berada.¹² Seni dan spirit yang tadinya dikuasai agama bergerak ke pemikiran karena berkembangnya daya pikir manusia yang tercermin pada filsafat. Sesudah pergeseran ini terjadi Hegel menyatakan bahwa seni bersama spirit menjadi (adalah) bagian dari pikiran (*mind*). Di sini seni tidak lagi mempertanyakan kapasitasnya dalam melayani agama (seni untuk agama) tapi mempertanyakan kapasitasnya sendiri (inilah seni untuk seni).

Sekarang ini bukan masanya lagi untuk menilai apakah pemikiran itu membawa kebenaran atau tidak. Dalam kenyataan keyakinan ini telah

¹² Tidak semua pemikiran mencapai ruang metafisis.

menjadi dasar konvesi yang menghasilkan perkembangan pada *art making*. Perkembangan yang lahir dari konvensi ini—sebagai kenyataan—menunjukkan pemikiran Hegel ternyata telah menemukan **spektrum kepekaan seni** yang tadinya disangka cuma satu, yaitu merayakan spiritualitas agama.

Merupakan kenyataan, keyakinan seni pada pemikiran Hegel itu mendasari pula *art making* yang dipraktekkan di luar dunia Barat di seluruh dunia. Akan tetapi tidak ada pengkajian yang menghubungkan kenyataan yang tidak bisa disangkal ini dengan pemikiran Hegel. Sebabnya adalah pemikiran Hegel tidak bisa dilepaskan dari *historical understanding of art*. Dalam sejarah seni rupa (*history of art*) pemikiran Hegel malah mendasari perkembangan seni rupa Abad ke-20 yang berujung pada modernisme. Pada pergolakan yang memunculkan seni rupa kontemporer *historical understanding of art* ini dikecam sebagai pangkal hegemoni dan kritik paling tajam jatuh pada modernisme. Di sini terasa tidak masuk akal menghubungkan pemikiran Hegel dengan perkembangan seni rupa di luar Eropa, Amerika.

Saya mencoba menggunakan sudut pandangan lain. Kecaman pada kemunculan seni rupa kontemporer itu bukan persoalan baru. Kecaman ini berakar pada dikhotomi Barat-Timur yang sudah muncul pada awal Abad ke-20. Sudah sejak itu pertentangan bipolar ini—*the West and the rest*—melibatkan kebudayaan etnik (non-Barat). Kecenderungan ini diperkuat orientalisme, etnografi dan antropologi (pada zaman kolonial mengkaji hanya kebudayaan non-Barat, pada awalnya di daerah-daerah koloni). Maka persepsi tentang hegemoni (Barat) mengandung pengertian terdesaknya kebudayaan-kebudayaan etnik non-Barat. Pertentangan bipolar *the West and the rest* membuat kemungkinan mencari tanda-tanda kesamaan diantara konsep seni pada perkembangan di duni Barat dengan seni (sebagai fenomena) pada kebudayaan-kebudayaan etnik menjadi tertutup sama sekali.

Saya mencoba membuka kemungkinan yang tertutup itu dengan membandingkan seni yang dianggap Hegel berakhir, dengan, seni (sebagai fenomena) pada semua kebudayaan etnik di seluruh dunia. Di sini bisa dilihat kepekaan seni yang diyakini di dunia Barat sebelum Abad ke-19 mau pun kepekaan seni pada kebudayaan-kebudayaan etnik di seluruh dunia **bersifat tunggal** yaitu kepekaan seni yang melayani agama, kepercayaan atau keyakinan spiritual lain.

Pada mulanya kepekaan seni yang tunggal itu berkaitan dengan keindahan transendental (pelengkap pada hubungan dengan Tuhan). Namun merupakan gejala universal yang tidak bisa disangkal keindahan ini—khususnya dalam bentuk kecantikan (*beauty*)—disandang juga oleh para raja, pemimpin institusi agama, kaum feodal bahkan kaum kaya untuk menunjukkan bahwa mereka lebih dekat dengan para dewa dan Tuhan dibandingkan masyarakat kebanyakan. Pada pergeseran ini, dimana keindahan tidak bisa dipisahkan dari kecantikan yang membawa tanda-tanda sekular, kepekaan seni yang diandalkan masih kepekaan seni yang tunggal yang melayani agama. Semua sejarah menunjukkan bahwa kepekaan seni yang tunggal yang merayakan nilai-nilai bersama ini digunakan para penguasa untuk “menipu” masyarakat bawah yang religius. Di Barat mau pun di Timur.

Hegel membongkar ketunggalan kepekaan seni itu. Ia dengan sadar tidak tertarik pada keindahan, kecantikan, sensualitas yang digunakan untuk “menipu” masyarakat. Pada pembongkaran ini Hegel menemukan **spektrum kepekaan seni**.

Seperti sudah saya kemukakan penerobosan itu tidak bisa dilepaskan dari sikap kritis pada kekuasaan represif yang berlangsung selama berabad-abad di Eropa. Ini perkembangan sosial yang khas di dunia Barat. Karena kekhasan ini penerobosan seperti yang dilakukan Hegel terjadi hanya di dunia Barat dan tidak terjadi pada kebudayaan lain di dunia. Karena itu kepekaan seni pada kebudayaan etnik mana pun di dunia sampai sekarang masih kepekaan seni yang tunggal yang merayakan nilai-nilai bersama. Kepekaan ini tidak punya ruang bagi pikiran yang subversif.¹³

Karena terkait dengan perkembangan sosial ada dimensi politik pada penerobosan yang dilakukan Hegel itu. Georg Wilhelm Friedrich Hegel hidup ketika pergolakan sosial—pemberontakan, resisitensi, revolusi dan perlawanan masyarakat—melanda seluruh Eropa dan daerah-daerah koloninya. Hegel masuk Seminari Teologi di Tübingen, Württemberg pada 1788 dan mendapat gelar Master pada 1790, satu tahun setelah penjara Bastille yang ditakuti karena menyerupai neraka dihancurkan rakyat di Prancis. Pemikiran Hegel tidak bisa dilepaskan dari kondisi sosial ini dan mencerminkan proses perubahan *mind* set di

¹³ Tentang *folk art* sebagai gejala universal diperlukan pembahasan lain.

dunia Barat, khususnya di Eropa. Historisisme dan dialektika yang dikembangkan mempengaruhi pemikiran Karl Marx yang pada 1837 bergabung ke grup pemikir muda radikal yang menyebut diri *Young Hegelians*.¹⁴

Sebelum diakui sebagai filosof terkemuka, ketika masih bekerja sebagai pengajar tidak dibayar di Universitas Jena, Hegel lebih banyak menuliskan pikiran-pikirannya tentang politik. Pada 1798 ia mengemukakan pikiran tentang konstitusi Württemberg yang perlu menjalani reformasi fundamental —waktu itu belum menjadi bagian Jerman. Karena pandangan ini ia pernah disebut-sebut sebagai pendukung nasionalisme Prusia. Namun Hegel sebenarnya berpikir lebih luas. Ia terlibat pada pemikiran menyatukan Jerman dan pada 1802 ia mengemukakan pikirannya tentang konstitusi Jerman.

Pemikirannya tentang gejala-gejala metafisis seperti *philosophy of logic*, kebebasan dan kesadaran diri tidak bisa dilepaskan dari persoalan sosial-politik. Pada 1802 Hegel menulis tentang perlunya etika dalam kehidupan, dan, pada kuliah-kuliahnya di Universitas Jena antara 1803 dan 1804 ia mengenalkannya sebagai kesadaran sosial. Di sini Hegel merintis *phenomenology of mind* yang disebutnya berasal dari himpunan pengalaman menghadapi kehidupan sosial dan perkembangan politik.¹⁵

Pada 1806 lahir pemikirannya *phenomenology of spirit*—di sini terkait pemikirannya tentang seni. Pemikiran ini mendasari *philosophy of rights* yang muncul pada 1821. Dasar *philosophy of rights* adalah **spirit obyektif** yang berkaitan dengan ketentuan sosial, institusi sosial dan semua bentuk organisasi alami manusia. Pemikiran tentang hak dan kebebasan pada *philosophy of right*—kontribusi penting pada pemahaman demokrasi sekarang ini—tidak bisa dilepaskan dari moralitas. Hak dan kebebasan yang bersifat individual, dalam pemikiran Hegel harus bersifat mutual (menguntungkan juga bagi orang lain dan orang banyak). Gejala mutual ini baru muncul apabila individu-individu dalam hubungan sosial berada pada posisi setara.

¹⁴ "Introduction," Christa Davis Acampora. Dalam *The Philosophy of Art*. G.W.F. Hegel. Diterjemahkan William Hastie dari Bahasa Jerman ke Bahasa Inggris pada 1886.

Terbitan ulang. Heinrich Gustav Hotho (ed.) Barnes & Noble, New York. 2006. pp.vii-viii.

¹⁵ *Hegel's Philosophy of Mind*. Naskah-naskah asli Hegel yang diterjemahkan William Wallace pada 1830. Diterbitkan kembali Oxford University Press, Oxford. 1971.

Gejala ini tidak bisa ditemukan pada hubungan majikan – budak, dan, hubungan penjajah dan yang dijajah.¹⁶

Uraian di atas menunjukkan *art after the end of art* pada pemikiran Hegel tidak bisa sepenuhnya dilihat sebagai pemikiran seni dan melulu persoalan budaya. Ada pemikiran sosial politik yang terkait erat dengan pemikiran ini. Karena itu ketika pemikiran Hegel bersama *art making* meluas ke seluruh dunia, adaptasi yang terjadi bukan cuma fenomena budaya. Seperti adaptasi konsep demokrasi, kebebasan, *human rights*, dan keadilan sosial di seluruh dunia, adaptasi pemikiran seni ini harus dilihat juga sebagai fenomena sosial politik yang lebih mudah dipahami motivasinya. Dengan memperhitungkan fenomena sosial politik ini saya rasa tidak akan terjadi perdebatan berkepanjangan tentang motivasi, mengapa pemikiran seni ini diadaptasi di luar dunia Barat. Di sini saya melihat pemikiran Hegel—yang berpangkal pada pemikiran “seni untuk seni”—adalah *common ground* dan sekaligus *raison de’etre* seni rupa dunia, termasuk seni rupa global yang sekarang sedang dipersoalkan.

Sampai sekarang penyebaran *art making* ke seluruh dunia dilihat sebagai fenomena budaya yang sebenarnya sulit ditemukan motivasinya yang masuk akal—untuk apa mengadaptasi kebudayaan lain. Gejala ini tercermin pada hampir semua pemikiran yang mencoba menghubungkan seni sebagai gejala budaya dengan perkembangan dunia. Isu yang muncul dari pemikiran ini sudah berulang kali saya kemukakan yaitu pertentangan *the West and the rest*, tentang westernisasi dunia, hegemoni, pencarian identitas lokal yang terdesak, dan, dikhotomi Barat-Timur.

Karena tidak pernah ada pengkajian tentang penyebaran *art making* sebagai fenomena sosial politik, tidak pernah diketahui juga kenyataan yang bisa menunjukkan bagaimana adaptasi ini mula-mula terjadi pada Abad ke-19. Di tengah kekosongan ini, karya-karya pelukis Raden Saleh (1807/1811 – 1880) pada perkembangan seni rupa Indonesia, bisa dilihat sebagai tanda menyebarnya *art making* sebagai fenomena sosial politik ke seluruh dunia. Tanda-tanda pada karya pelukis Abad ke-19 ini tidak bisa dilihat sebagai fenomena budaya dalam pemahaman umum yang dominan, karena nyaris tidak memperlihatkan tanda-tanda akulturasi

¹⁶ “Hegel: Social and Political Thought”. David A. Duquette. St.Norbert College USA. *Internet Encyclopedia of Philosophy*. <http://www.iep.utm.edu/hegelsoc/>.

budaya. Pada karya-karya ini tanda-tanda sosial politik tampil lebih kuat dan jelas.

Gejala itu terlihat khususnya pada lukisan yang mengangkat peristiwa penangkapan Pangeran Diponegoro. Lukisan itu bukan catatan peristiwa karena dikerjakan pada 1857, 27 tahun sesudah peristiwanya terjadi (Pangeran Diponegoro ditangkap pada 1830). Lukisan ini mulai dikerjakan segera setelah Pangeran Diponegoro meninggal pada 1855 di penjara pembuangan di Makassar. Pembuatan lukisan ini sangat mungkin berkaitan dengan meluasnya isu di Eropa, bahkan kritik, tentang penangkapan Pangeran Diponegoro yang melibatkan muslihat yang tidak etis dan perlakuan buruk terhadapnya di penjara pembuangan. Sebuah artikel yang muncul di media massa Prancis menjelang Revolusi Februari 1848, mengecam cara-cara pemerintah kolonial Belanda memperlakukan Pangeran Diponegoro.¹⁷

Lukisan yang dihadiahkan pada Raja Willem III pada 1857 itu mengandung kritik tersembunyi. Kritik ini baru bisa dirasakan ketika lukisan Raden Saleh ini—dikembalikan kerajaan Belanda ke Indonesia pada 1978—dibandingkan dengan lukisan Nicolaas Pieneman yang dibuat pada 1835 untuk merayakan kekalahan Pangeran Diponegoro. Melalui berbagai tanda-tanda janggal pada perbandingan ini bisa ditemukan ungkapan tentang ketidak-adilan yang mengeritik politik kolonial.¹⁸ Kendati tidak eksplisit kritik ini menunjukkan Raden Saleh—yang hidup di kalangan penguasa pada masa kolonial— membenarkan secara ideologis pemberontakan masyarakat.

Sebagai pelukis Raden Saleh berangkat ke Belanda pada 1829 untuk melanjutkan pelajaran melukis. Ia seharusnya kembali pada 1934, namun Dewan Hindia menganggap ia sudah dipengaruhi berbagai pemikiran radikal dan karena itu berbahaya. Maka kepulangannya dibatalkan dan penundaan ini memberinya kesempatan untuk berkelana di Eropa.¹⁹

Raden Saleh meninggalkan Belanda menuju Jerman pada 1839.

¹⁷ *Takdir, Riwayat Pangeran Diponegoro (1785 – 1855)*. Peter Carey. Kompas, Jakarta. 2014. pp.401-423.

¹⁸ *Indonesian Modern Art and Beyond*. Jim Supangkat. Indonesian Fine Art Foundation. Jakarta. 1997. p.24.

¹⁹ *Di Negeri Penjajah – Orang Indonesia di Negeri Belanda 1600 – 1950*. Harry A.Poeze. KPG-KITLV, Jakarta 2008. pp.13 -16.

Tinggal sebentar di Duesseldorf kemudian pindah ke Frankfurt lalu ke Berlin pada 1840. Pada tahun yang sama ke Dresden di mana ia menetap 4 tahun. Di kota ini ia bergaul dengan kalangan seni dan bangsawan, di antaranya pujangga Ludwig Tieck, pemusik Frans Liszt, Ottilie menantu Goethe, penulis dongeng Denmark Hans Christian Andersen, dan, Ernst II dari Sachsen-Coburg dan Gotha. Di Dresden, di tengah lingkungan ini, Raden Saleh menyerap pemikiran-pemikiran baru yang sedang berkembang di Jerman dan waktu itu bukan pemikiran filosofis yang rumit tapi bahan perbincangan sehari-hari.

Pada 1844 Raden Saleh meninggalkan Dresden untuk kembali ke Den Haag dan kemudian menuju Prancis melalui Brussel. Ia tiba di Paris pada 1845. Di kota ini Raden Saleh bergaul dengan para pelukis romantis, khususnya Horace Vernet. Raden Saleh kembali ke Den Haag pada 1851 di mana ia diangkat menjadi pelukis kerajaan dan pada tahun yang sama pulang ke Pulau Jawa yang ditinggalkannya selama 22 tahun. Ketika ia sampai, pejabat pelabuhan melaporkan di antara barang yang dibawanya ditemukan buku berjudul “Revolusi 1848” (*Histoire de la Revolution de 1848* yang ditulis oleh Daniel Stern).²⁰

Uraian itu menunjukkan dengan cukup jelas mengapa karya-karya Raden Saleh membawa tanda-tanda adaptasi *art making* sebagai fenomena sosial politik. Kendati tidak bisa dibuktikan, sangat mungkin Raden Saleh menyadarinya sebagai *raison de'etre*. Melalui estimasi ini makna karya-karyanya menjadi lebih mudah dibaca—selama ini menjadi tanda tanya.

Tema-tema yang sering muncul pada lukisan-lukisannya yaitu pertarungan yang menyerupai perang antara para pemburu dengan binatang-binatang buruan, antara harimau dengan banteng, dan, pergulatan hidup-mati antara manusia dengan singa, bisa dibaca sebagai ungkapan **simbolik** tentang perseteruan diantara penjajah dan yang dijajah—tampil eksplisit pada Perang Diponegoro (1825-1830). Tidak secara langsung menampilkan *political statement*, lukisan-lukisan pertarungan ini mencerminkan sesuatu bayangan tentang beradunya **kekuatan-kekuatan alam** dalam pergolakan yang maha dahsyat. Kedua tanda ini membuat lukisan-lukisan romantis Raden Saleh berbeda dengan lukisan-lukisan romantis Eropa.

²⁰ Raden Saleh - *Awal Seni Lukis Modern Indonesia*. Werner Kraus dan Irina Vogelslaag. Goethe Institut Indonesien, Jakarta. 2012. pp.33-65.

Melintas Batas Filsafat dan Teori Seni: Antara Pluralitas dan Singularitas

Yasraf Amir Piliang

Empat dekade terakhir ditandai oleh klaim-klaim atas runtuhnya segala bentuk 'Narasi Besar' (*Grand Narrative*)—yaitu segala klaim akan sifat-sifat rasionalitas, homogenitas, sentralitas dan universalitas, khususnya dalam bidang seni. Semua klaim tersebut dituduh telah menggiring umat manusia ke dalam sebuah dunia yang serba seragam, berkesatuan dan monoton. Keruntuhan itu menandai terbukanya pintu gerbang kehidupan baru yang dibangun di atas prinsip 'narasi-narasi kecil' (*little narratives*), yaitu segala klaim akan sifat-sifat heterogenitas, fragmentasi, dan pluralitas dunia kehidupan.

Salah satu bentuk keruntuhan itu adalah keruntuhan "Teori Besar" (*Grand Theory*)—yaitu segala klaim akan sifat homogenitas, sentralitas universalitas teori-teori yang membangun dunia praktik dan ilmu pengetahuan, khususnya praktik dan ilmu pengetahuan tentang seni. Sebagaimana gerakan narasi-narasi kecil pada umumnya, di dalam dunia seni pada dekade-dekade terakhir ini berkembang gerakan merayakan 'teori-teori kecil' (*little theories*), dengan memperluas cakrawala praktik seni melalui persilangan dengan wacana-wacana pengetahuan lainnya, khususnya *cultural studies*.

Klaim-klaim perayaan atas 'Teori Besar' sangat sentral dalam wacana dan praktik seni Modern, di mana teori-teori besar tentang estetika—keindahan, fungsi, makna, formalitas, efisiensi, efektivitas, kreativitas, orisinalitas, otentisitas dan geniusitas—menjadi 'landasan universal' dari praktik seni, yang berlaku melintasi ruang-waktu dan keragaman budaya. Seni berjalan di atas sebuah 'Fondasi Besar', yang mengendalikan, membatasi dan mereduksi apa yang disebut sebagai praktik seni dan karya seni. Seni yang keluar dari 'bingkai teori universal' itu tidak diterima sebagai bagian dari wacana seni, dan berada pada posisi marginal atau pinggiran.

Gerakan-gerakan 'anti-fondasi' (*anti-foundational*) yang menandai dinamika kebudayaan sejak dua dekade terakhir, telah membuka arah baru perkembangan seni dan praktik seni, khususnya peran filsafat seni (*aesthetics*) dan teori-teori seni (*art theory*) di dalamnya. Seni kini tak lagi bekerja berdasarkan sebuah 'cetak biru', 'cerita besar' atau 'grand recit', yang mengendalikan, membatasi dan mereduksi praktik dan definisi seni; akan tetapi kini memperluas horizon dirinya sendiri, sehingga membentangkan sebuah cakrawala 'multiplisitas seni', yaitu cakrawala dunia kehidupan seni 'yang diperluas', baik dalam teori, praktik dan karya-karya seni.

Akhir Teori Besar

Perjalanan historis seni sebagai praksis tentu tak dapat dilepaskan dari perkembangan 'teori seni' dalam berbagai prinsip, paradigma, ajaran, konsep dan alirannya. Agak naif tampaknya bila seni hanya dilihat sebagai sebuah fenomena 'praktik murni' (*pure practice*) tanpa dikaitkan dengan dimensi-dimensi bersifat abstrak, *intangible*, atau transendental yang melampaui praktik seni. Sebaliknya, sama naifnya berpikir tentang 'teori murni' (*pure theory*) tanpa dikaitkan dengan realisasi, manifestasi, perwujudan atau objektifikasi melalui fenomena-fenomena materialisasi dari konsep-konsep. Bagaimanapun, baik 'teori' maupun 'praktik' adalah dua konsep yang sama-sama problematik.

Pertama, perdebatan tentang 'teori seni' sendiri, yang mengandung dua kata yang sama-sama problematis, yaitu 'teori' dan 'seni'. Masalah fundamental pada teori adalah pada sifat umum, melingkupi dan universalnya, sementara 'objek' yang diteorikan pada dasarnya bersifat khusus, setempat atau lokal. Karenanya, apa yang diterima sebagai 'teori' pada dasarnya "... bergantung tidak hanya pada sifat dari pokok masalah, tetapi juga pada pertanyaan-pertanyaan yang diajukan dan metode-metode yang digunakan dalam mencari jawaban.¹ Dalam hal 'teori seni' kita mempertanyakan jalinan kompleks praktik seni, material setempat, lingkungan lokal, kondisi geografis, relasi sosial-politik, nilai kultural bahkan keagamaan, anekaragam sumberdaya bahasa dan simbol, yang tak mudah dirajut ke dalam sebuah 'teori tunggal'.

Sebuah teori seni boleh jadi diciptakan berdasarkan cara kerja 'induktif', yang melaluinya kumpulan data, konsep, pengetahuan dihimpun dari rajutan pengalaman-pengalaman, yang melalui kekuatan 'bangun teori'—yang tak lain adalah kekuatan 'bangun

bahasa' (*linguistic construct*)—disusun secara sistematis dan logis menjadi sebuah 'pemahaman umum' dan 'melingkupi', yang kita sebut 'teori'. Sehingga, teori selalu bersifat general-universal, untuk menjelaskan objek, peristiwa atau pengalaman seni yang selalu partikular-singular. Di sinilah kita berhadapan dengan peroblematika 'jurang' yang selalu menganga dan sulit dijembatani, yaitu antara teori yang 'universal' dan seni yang 'singular'.

Berbagai praktik, peristiwa dan ekspresi seni dapat dipandang sebagai 'singularitas-singularitas' bersifat plural—dalam kekhasan, identitas, dan keunikan diri masing-masing—tetapi disatukan oleh konsep tunggal 'seni'. Artinya, kumpulan singularitas-singularitas itu sendiri adalah “singularitas”. Akan tetapi, “singularitas” sebagai sebuah himpunan tak menjadikan singularitas-singularitas yang dihimpun sebagai kesatuan atau totalitas. Ia hanya “menghubungkan” atau menyediakan ruang bagi semuanya, yang tetap tinggal dalam singularitasnya masing-masing—inilah yang disebut Nancy, 'singularitas-plural' (*plural singularity*). Kebersamaan singular-singular “... adalah singularitas “itu sendiri”. Ia “menghimpun” mereka semua sejauh ia meruangkan mereka; mereka semua “dihubungkan” sejauh mereka tidak disatukan (*unified*)”² Beginilah sesungguhnya cara 'teori' menghimpun praktik-praktik seni yang selalu bersifat plural.

Di pihak lain, bagaimana dengan 'praktik' itu sebagai sebuah konsep sentral seni, yang tanpanya tak ada seni, dan tidak pula ia berdiri sendiri secara otonom? Praktik, sebagaimana dikatakan Bourdieu, bukan repetisi tindakan dan aturan, bukan pula kreativitas terus-menerus, melainkan sebuah dialektika antara *habitus* dan medan (*field*), yang bersifat situasional. Dalam hal ini, seni tidak saja tak dapat dipisahkan dengan 'praktik', akan tetapi juga dengan 'medan seni', di mana konsep-konsep seni dipertarungkan. Praktik seni tidak dilandasi oleh 'kebebasan absolut' individu, tidak juga oleh 'aturan absolut' yang membatasi, tetapi oleh relasi dialektis keduanya di dalam medan seni. Praktik ditentukan oleh regularitas objektif dan dilandasi oleh semacam 'common-sense', yang memberinya batasan, tetapi sekaligus kreativitas.³

Dalam hal ini, relasi antara 'praktik seni' dan 'teori seni' bukan relasi satu arah, di mana praktik diatur atau dikendalikan oleh teori, atau dalam terminologi semiotika Saussurean, 'praktik bahasa' (*parole*) dikendalikan oleh aturan atau 'sistem bahasa' (*langue*).⁴ Praktik seni dan teori seni tak dapat diuji secara terpisah satu sama lainnya,

sebagaimana terlihat pada seni modern, di mana pemahaman tentang konsep seni modern tidak dapat dilepaskan dari bagaimana praktik seni diteorikan. Di sini, nilai teoritis seni tak hanya disaring dari prinsip-prinsip umum praktik, tetapi dari wacana-wacana terkait lainnya, seperti filsafat, teori sosial, atau ekonomi, yang membuka minat baru kritik terhadap praktik.⁵

Di zaman klasik, perbincangan tentang relasi antara praktik dan teori seni juga sangat sentral, meskipun dengan relasi cenderung satu arah. Sebagaimana dikatakan Burgin, konsep bahasa latin *tekhnē* atau bahasa Yunani *ars* keduanya menunjuk pada relasi di mana aturan (*rule*) 'mengendalikan' praktik. Bahwa seni dapat 'diajarkan' mengandung arti bahwa aturan-aturan di dalam seni dapat 'dipelajari', yang menjadi dasar dalam latihan dan praktik seni, serta menjadi 'konsensus' dalam komunitas seni.⁶ Dengan perkataan lain, di balik setiap 'praktik seni' (aktivitas, pikiran, tindakan, proses dan karya seni) bekerja apa yang secara umum disebut 'konsensus' (aturan, standard, *pakem*, kanon, kebiasaan, norma, teknik), yang menjadi panduan dalam setiap ekspresi seni.

Akan tetapi, sejak lebih dari dua dekade terakhir, pemahaman teori sebagai sebuah 'konsensus' mendapatkan tantangan dari para pemikir 'pos-teori', yang tujuan utamanya adalah untuk menentang segala bentuk konsensus, baik konsensus tentang teori itu sendiri dan bagaimana ia dimanifestasikan dalam praktik seni. Docherty menyebut kecenderungan ini 'setelah teori' (*after theory*), yaitu kecenderungan yang, "... tujuannya adalah bekerja pada batas-batas kritik dan menerima implikasi dari ketakmungkinan konsensus".⁷ Konsensus adalah gagasan tentang segala yang 'patut', 'pantas', atau 'tepat' (*proper*), yang diterima secara umum, dan yang dibedakan dengan yang 'tak-patut', 'tak-pantas', atau 'tak-tepat' (*improper*). 'Setelah teori' mempertanyakan batas-batas normalitas tersebut.

Modernisme sebagai sebuah gerakan seni dibangun oleh berbagai 'konsensus'—baik implisit atau eksplisit, langsung atau tak-langsung, sukarela atau dipaksakan—tentang apa yang disebut benar, patut, tepat, baik atau estetis, di atas klaim *scientific*, rasionalitas dan universalitas. Pada tingkat teori, kecenderungan ini menghasilkan apa yang disebut 'Teori Besar' (*Grand Theory*), yaitu cara-cara 'teorisasi' praktik-praktik seni dan kebudayaan, dengan cara menjadikan universal yang partikular, singular yang plural, seragam yang beragam atau umum yang spesifik. Adalah kecenderungan homogenisasi

permainan-bahasa yang heterogen di dalam sebuah bingkai besar 'sistem' atau 'teori total', yang menjadi sumber dari totalitarianisme dalam pemikiran—sebuah 'Grand Recit'.

'Strukturalisme'—termasuk semiotika struktural deSaussure—satu dari 'Teori Besar' utama dalam *cultural studies*, yang banyak mendapat kritik tajam dari para pendukung pos-strukturalisme—seperti Derrida, Deleuze, Kristeva. Mereka, sebaliknya, merayakan 'teori-teori kecil' (*little theories*), yang membawa *cultural studies* ke arah yang lebih merayakan agen ketimbang struktur, dinamika *parole* ketimbang *langue*, permainan penanda ketimbang petanda. Inilah gerakan 'setelah teori', yang menolak setiap bentuk ketunggalan, kesatuan, rasionalitas tunggal dan universalitas, demi mendukung multiplisitas wacana (-wacana), teori (-teori) atau kebenaran (-kebenaran), dengan merayakan sikap keterbukaan, inklusivitas dan dialogisme. Dengan menghargai heterogenitas permainan-bahasa berarti bahwa "... orang harus menerima multiplisitas 'mikro-narasi' (*micro-narrative*) yang menyebar sebagai cara memahami dunia dan sejarah".⁸

Perlawanan terhadap Teori Besar memiliki nafas yang sama dengan perlawanan terhadap Narasi Besar (*Grand Narrative*) 'Narasi' menunjuk pada 'urut-urutan peristiwa', baik nyata maupun fiktif, dan relasi, hubungan, oposisi atau repetisi di dalamnya.⁹ Narasi adalah konsep sentral dalam kehidupan, baik sebagai cara merepresentasikan, memahami, memaknai atau malah 'melakoni' dunia kehidupan, yang sesungguhnya kaya, beranekaragam, partikular dan plural.¹⁰ Narasi Besar, menurut Lyotard, mengabaikan sifat heterogenitas sebagai cara membangun legitimasi diri melalui 'meta-narrative' (*meta-narrative*), yaitu segala bentuk narasi yang dalam pengoperasian dan pembentukan legitimasi dirinya bersandar pada fondasi-fondasi besar dan universal, seperti Makna, Subjek, atau Rasionalitas,¹¹ yang berperan sebagai 'pusat-pusat' (*centres*) segala tujuan, tanda, makna, nilai, esensi dan eksistensi, sebagaimana dikatakan Derrida.¹²

'Narasi kecil' (*little narrative*) adalah istilah yang digunakan Lyotard untuk menjelaskan setiap permainan bahasa yang bersifat heterogen, yang dibangun melalui institusi yang plural, yang mengacu pada aturan-aturan main lokal, yang di dalamnya ada penghargaan akan perbedaan dan toleransi terhadap *incomensurability*¹³ 'Teori kecil'—sebagai cara kerja seni dan wacana seni masa kini—memiliki cara kerja yang sama dengan 'narasi kecil', yaitu pada cara kerja heterogenitas, multiplisitas, lokalitas, partikularitas, pluralitas,

inklusivitas dan inkomensurabilitas, yang di atas kekayaan dan keanekaragaman latarnya (*gounds*), menghasilkan multiplisitas bentuk, gaya dan ungkapan seni, dengan kebenarannya masing-masing.

Tamasya Filsafat dan Teori

Membicarakan dan mempraktikkan 'filsafat seni' dan 'teori seni' hari ini kita dibawa ke dalam sebuah tamasya pemikiran, dengan jalan berliku istilah-istilah yang harus dilewati, tikungan tajam metode yang mengahadang, jurang dan lembah konsep-konsep yang sangat dalam. Inilah sebuah 'perjalanan' atau 'tamasya', yang membawa kita pada terbukanya pintu gerbang ke arah dunia kemungkinan pemahaman dan pengetahuan tak berhingga dan tak terbayangkan sebelumnya, dengan latar belakang cakrawala multiplisitas konsep, tindak, tanda dan makna yang mencengangkan.

Dalam tamasya itu, kita menyaksikan sebuah 'panorama filsafat', yang tak lagi didominasi oleh pertanyaan-pertanyaan besar tentang 'apa itu ada', 'apa itu manusia' atau 'apa itu Tuhan'. Meskipun pertanyaan macam itu tetap saja belum tuntas terjawab, akan tetapi filsafat kini bergerak *down to earth* ke arah apa yang kita lakukan, pikirkan dan kerjakan dalam kehidupan sehari-hari: belanja di mall, mengantri sembako, nongkrong di cafe, berlibur di Caribia, menonton tv, mengirim *email*, main *online game*, atau hanyut dalam Facebook. Semuanya adalah objek atau 'bidang filsafat', karena filsafat hari ini menurut Deleuze dan Guattari adalah "... seni membentuk, menemukan dan membuat konsep".¹⁴ Objek filsafat hari ini adalah "... menciptakan konsep yang selalu baru ... (karenanya) ilmu pengetahuan, seni dan filosofi semuanya sama-sama kreatif".¹⁵

Apa yang disebut 'filsafat' itu kini "... ada di sekitar kita, kita melibatkan diri dengannya hampir setiap hari"¹⁶ Konsep-konsep filsafat itu lebih mudah kita temukan bukan di perpustakaan-perpustakaan besar, melainkan di dalam dunia 'budaya visual' sehari-hari, seperti film: *Matrix*, *Terminator*, *Blade Runner*, *Lord of the Ring*, *Avatar*. Ini tentunya juga berlaku pada filsafat seni, karena baik 'filsafat' maupun 'seni' itu sendiri kini nyaris tak berjarak dengan dunia kehidupan sehari-hari. Bila dalam pemahaman klasik, seni adalah 'representasi' realitas atau kehidupan, kini seni adalah bagian dari realitas dan kehidupan itu sendiri. Teori seni kini juga tak hanya didapat dari karya seni, tetapi dari kehidupan sehari-hari, dalam kondisi batas di antara keduanya kian lenyap.

Meskipun bersumber dari berbagai disiplin berbeda, seperti filsafat, reorika, teori sosial, kebudayaan, atau sains empirik, teori seni berdasarkan sifatnya secara klasik dibagi atas dua kelompok. Pertama, yang bersifat 'diskursif' (*discursive*), yaitu upaya pemahaman seni melalui bahasa, konsep dan gagasan; upaya penggalian dimensi-dimensi sosial, kultural, politis, etis bahkan spiritual; upaya menggali makna dan nilai-nilai budaya. Kedua, yang bersifat 'ilmiah' (*scientific*), yang dengan menggunakan metode-metode ilmiah, memberikan eksplanasi atau penjelasan ilmiah, berupa uraian tentang dimensi-dimensi material, fisik dan biologis, yang bebas dari nilai-nilai kultural.¹⁷ Pembagian ini, sekaligus menjelaskan batas-batas epistemologis dari disiplin-disiplin yang 'ilmiah' dan 'non-ilmiah', di mana seni lebih cenderung dimasukkan ke kelompok kedua.

Akan tetapi, cara kerja dari apa yang kini disebut *art theory* tak dapat lagi dilihat di atas kerangka pemisahan di atas, akibat 'persilangan' yang terjadi di antara berbagai disiplin. Pollock menggunakan konsep 'inisiatif trandisiplin' (*transdiscipline initiative*), untuk melukiskan cara kerja *art theory* sebagai 'pertemuan' (*encounter*), yaitu pelintasan dan interaksi di antara 'praktik-praktik' berbeda, misalnya: seni, politik, ekonomi, sejarah, kebudayaan, dan sains. Pertemuan ini mampu menghasilkan pengetahuan baru karena cara-cara melakukan dan berpikir yang berbeda-beda kini saling melintas, untuk menemukan pertanyaan bersama dalam praktik-praktik artikulasi berbeda, yang tujuannya adalah "... untuk menempatkan praktik-praktik berbeda ini dalam relasi produktif satu sama lain yang dimediasi oleh sirkulasi konsep-konsep".¹⁸

Istilah Teori (dengan T besar) adalah cara kerja teorisasi praktik yang dibangun melalui proses homogenisasi konsep, istilah dan makna di dalam sebuah 'disiplin'. 'Disiplin' (Latin *disciplinae*) menunjuk pada pengajaran, subjek ajar, bidang kajian; tapi juga cara mengajar, metode, sistem, yang melaluinya pengetahuan dihasilkan. Implisit di sini adalah, bahwa dalam Teori di sebuah Disiplin (dengan D besar), metode yang digunakan dan pengetahuan yang dihasilkan tidak saja tunggal, berkesatuan, dan homogen, tetapi juga terbebas dari pengaruh elemen-elemen di luar dirinya. Merayakan 'teori-teori kecil' melalui *art theory* berarti menolak cara kerja seperti itu, untuk membuka diri pada berbagai *encounter* atau persilangan. Apa yang disebut 'kajian' (*studies*) tumbuh untuk menentang ranah-ranah Disiplin akademik yang steril itu, melalui pertemuan khusus dengan

teori-teori seperti Marxis, feminis, dekonstruktionis, psikoanalisis dan wacana.

Apa yang berlangsung kini adalah sebuah 'putaran teori' (*the theoretical turn*), di mana Teori Besar digugat, mengalami kemerosotan atau menemukan titik balik sejarah, untuk diambilalih oleh 'teori-teori kecil' yang plural, heterogen dan bersifat *incommensurable*, dengan 'kebenaran' (-kebenaran) masing-masing. Karenanya, teori itu bersifat kreatif, yang secara radikal membentuk-ulang pemahaman tentang 'seni dan ilmu kemanusiaan' terkait apa yang dikaji (kandungan isi, topik, kelompok, pertanyaan) dan juga bagaimana ia dikaji (teori dan metode), di dalam sebuah rubrik yang dikenal sebagai *cultural studies*. Akan tetapi, ketika batas-batas di antara disiplin-disiplin melebur, melebur pula teori (-teori) dan konsep (-konsep) yang diproduksi di dalamnya. Sebagaimana dikatakan Pollock, bahwa:

“... kita dapat melangkah ke depan, dengan dan melampaui, melalui *pertemuan trans-disiplin dengan dan melalui konsep*. Konsep itu sendiri tumbuh di dalam proyek-proyek teoritis khusus. Semuanya kini bergerak ke luar—bepergian dari (*travel from*)—dari tempat asal mereka untuk menjadi perangkat dalam berpikir dalam domain analisis budaya lebih besar, sebuah domain yang mencoba menciptakan sebuah ruang pertemuan antara banyak praktik yang membangun seni dan humaniora: bidang-bidang pemikiran yang memutar otak tentang siapa kita dan apa yang kita lakukan, pikirkan, rasakan, katakan, pahami dan hidupi.¹⁹

Teori kini dilihat sebagai sebuah 'perjalanan' dalam menikmati panorama konsep-konsep yang saling-menyilang satu sama lainnya, akibat persilangan disiplin-disiplin dan konsep-konsep, dengan bertumbuhnya aneka cabang 'studi': studi sosial, studi budaya, studi jender, studi media, dan studi seni (*art studies*). Dalam panorama persilangan konsep-konsep yang heterogen, beranekaragam dan plural itu, tak ada sebuah klaim akan sebuah Teori yang bersifat universal, tunggal dan berkesatuan, melainkan sebuah 'pertemuan' atau 'persilangan' di antara teori-teori dalam keanekaragaman dan klaim kebenarannya masing-masing.

'Bepergian' (*traveling*) adalah istilah yang digunakan untuk menjelaskan cara kerja disiplin atau teori-teori seni masa kini dalam membangun cakrawala 'konsep' (-konsep), sebagaimana filsafat adalah

sebuah 'tamasya' dalam menelusuri panorama konsep-konsep, seperti diajarkan Deleuze. 'Konsep' (Latin: *conceptionis*) yang berarti hal terkandung, hal mengandung, hal meringkaskan dengan kata-kata, perumusan, paham, pendapat, rancangan, kini merupakan produk dari tamasya pikiran melampaui batas-batas disiplin, sebuah cara kerja 'intersubjektif' yang melampaui subjek tunggal-otonom *cogito ergo sum*. Konsep sendiri—misalnya konsep 'tanda'—'bepergian' dari satu disiplin ke disiplin lainnya, yang kian jauh bepergian kian kaya, luas dan beragam makna dan pengetahuan yang dihasilkannya—inilah cara kerja *art theory* hari ini.

Melampaui Batas-batas Teori

Para "pelancong teori" adalah mereka yang terbiasa bekerja melintasi batas disiplin, subjek dan konsep-konsep, untuk membuka kemungkinan baru dunia, konsep, pengetahuan dan teori. Mereka terbiasa dengan cara kerja interdisiplin dan intersubjektivitas, dengan melenyapkan batas-batas disiplin, konsep, teori dan subjek. Jacques Rancière, adalah salah satu "pelintas batas" ini, yang meleburkan konsep 'politik' dan 'estetik'. Bagi Rancière, setiap bentuk estetik bersifat politik, dan setiap bentuk politik bersifat estetik, meskipun tak berarti bahwa estetika dan politik itu sama. Inilah kecenderungan 'trans-referensi' (*transreferential*) dalam pemikiran tentang estetika dan politik.

Estetika—dan seni—adalah aktivitas 'melintas batas', mensubversi struktur dominan, mengaburkan segala kategori, melawan segala konsensus, mengacaukan sistem klasifikasi.²⁰ Kini, kita menyaksikan seni rupa suara, seni rupa konsep, seni musik tanpa suara, teater tanpa bicara, seni tari tanpa gerak, film tanpa cerita, patung hologram atau arsitektur digital. Sementara, politik adalah bentuk 'aktivitas disensus' (*dissensual activity*), yaitu aktivitas menggerakkan potensi-potensi 'inovatif' untuk 'mengganggu' bentuk-bentuk konsensus, relasi dominasi, hirarki, ketidaksetaraan dan ketidakadilan di dalamnya.²¹ Melalui cara 'bepergian' ini, Rancière meruntuhkan batas antara estetika dan politik, sehingga kita dapat berbicara tentang 'estetika politik' dan 'politik estetika', sebagai dua konsep berbeda tetapi diikat oleh cara kerja yang sama, yaitu disensus.²²

Jean Baudrillard adalah seorang 'pelancong teori' lain, yang telah ikut berperan sentral dalam membangun *art theory* hari ini, melalui berbagai konsep yang melintasi pemahaman-pemahaman konvensional tentang realitas, termasuk realitas seni: simulakra, simulasi,

hiper-realitas, obesitas, implosi. Pandangan Baudrillard tentang 'orde panampakan' (*appearance*) merupakan konsep sangat sentral dalam upaya memahami seni dalam bingkai abad informasi-digital dewasa ini, di mana konsep dasar dalam seni sebagai 'representasi' mendapatkan tantangan konseptual yang serius. Konsep seni sebagai simulasi—di mana seni bukan representasi realitas, tetapi duplikasi dirinya sendiri (*pure simulacrum*)—sesungguhnya telah mengubah total pandangan tentang apa yang hari ini disebut 'seni'.²³

Seni kini tak berbeda dengan dunia realitas sendiri yang telah 'melampaui' alam dan dirinya sendiri, yang di dalamnya konsep 'representasi' tak lagi bekerja. Sebagaimana dikatakan Baudrillard, "... sesuatu itu dikatakan simulasi, selama ia berlawanan dengan representasi".²⁴ Bila representasi masih menggantungkan diri pada sesuatu sebagai rujukan atau referensinya; simulasi, sebaliknya tidak merujuk pada sesuatu di luar dirinya, dan menjadikan dirinya sendiri sebagai referensi. Seni masa kini adalah "... penciptaan model-model yang nyata yang tanpa asal (*origin*) dan realitas ...".²⁵ Seni hidup di dalam sebuah ruang, yang di dalamnya batas-batas antara realitas dan fiksi, antara tanda dan referensi, antara seni dan realitas sudah melebur.

Kita tentunya tidak bisa melupakan Foucault, sebagai 'pelintas batas' lainnya, yang melihat konsep-konsep tentang subjektivitas, tubuh, kekuasaan dan wacana sebagai konsep-konsep sentral tak hanya sebagai metode untuk membicarakan tentang penjara, seksualitas, institusi pendidikan, rumah sakit, kegilaan, dan politik, tetapi juga tentang seni. Tak mengherankan, bila Bab Pertama dari bukunya tentang 'arkeologi pengetahuan' dalam *The Order of Things*, berisikan analisis terhadap lukisan Velasquez "Las Meninas" sebagai objek kajiannya, dengan memperlihatkan relasi kompleks di dalamnya antara tubuh, kekuasaan, subjektivitas, dan produksi 'kebenaran' (*truth*) yang hendak disampaikan (atau disembunyikan melalui enigma) oleh seorang pelukis di dalam sebuah rezim kebenaran.²⁶

Konsep Foucault tentang 'tubuh yang patuh' (*docile bodies*) telah membuka cakrawala luas tentang 'tubuh' tidak saja sebagai medan pertarungan kekuasaan, pengetahuan dan kebenaran, tetapi sebagai medium bagi pembebasan dan kebebasan dari kekuasaan totaliter, untuk membuka dunia kemungkinan baru dalam memahami dunia realitas dan makna seni. Konsep Foucault tentang pergeseran dari "tubuh sebagai target kekuasaan" menjadi "tubuh sebagai sumber

kekuasaan” itu sendiri, atau “kekuasaan *atas* tubuh” yang bergeser menjadi “kekuasaan *dari* tubuh” berupa '*micro-power*'²⁷ menjadi sebuah teori yang telah menginspirasi aneka bentuk ekspresi seni: '*body art*', '*body painting*', '*tattoo arts*', '*performance art*', atau '*object art*'.

Dalam tamasya teori dan filsafat abad informasi, tentunya kita tak mungkin melupakan '*filsafat citra*' yang telah mengubah total panorama kehidupan kita. Membicarakan tentang '*filsafat citra*'—dan bagaimana implikasinya terhadap dunia seni, telah membawa kita pada seorang '*pelancong besar*', yang tak mudah dikenal: Jean Luc Nancy. Konsep citra oleh Nancy ditarik dari *locus* dunia keseharian ke arah pemahaman komprehensif tentang dunia kehidupan. Bagi Nancy, citra adalah sebuah '*potret*', yang tak pernah menampilkan dunia seutuhnya, tetapi '*menyaring*' dan '*menyarikan*' dan juga '*mereduksinya*'. Citra adalah cara mengurangi (*subtract*), menyimpangkan (*distract*), membedakan, memisahkan atau mencabut dari realitas.²⁸

Semua fenomena yang ada hari ini—sosial, politik, ekonomi, pendidikan, media, agama—bekerja melalui cara kerja '*potret*' tersebut. Potret bukan realitas, tetapi cara menghadirkan realitas melalui penampakan luar. Karenanya, citra “... tak pernah menjadi sebuah realitas. Citra filem, misalnya, pertama-tama adalah sebuah cara kerja, relasi-relasi antara yang dikatakan dan ditampakkan, cara bermain-main dengan sebelum dan sesudah, sebab dan akibat”²⁹ Citra berada pada sebuah “kejauhan” dari realitas. Citra dan realitas yang dicitrakan tak mungkin hadir secara bersamaan dan di dalam satu bidang yang sama di hadapan kita. Selalu ada “perbedaan” yang memisahkan antara citra dan realitas, atau penanda dan petanda.³⁰

Seni masa kini nyaris tak dapat dipisahkan dari citra: seni hadir sebagai citra. Citra membangun cara kita menghuni dan memaknai dunia material dan simbolik. Penampakan sebuah produk yang sederhana, gaya dan fungsinya “... lebih dari sekadar '*brand image*': ia adalah tanda dari sebuah kesatuan spiritual yang menyatukan komunitas”.³¹ Akan tetapi, citra adalah juga sebuah “perangkap” (*lure*), di mana subjek disuguhkan dengan citra yang sesungguhnya bukan yang ia inginkan lihat, tetapi ia harus melihatnya.³² Dalam panorama citra masa kini, ada jurang antara lukisan yang ingin dilihat seseorang tentang dirinya dengan bagaimana ia dilukiskan melalui dunia citra—itulah seni masa kini.

Begitulah cara kerja *art theory* masa kini, yang mencoba secara terus-menerus membuka pintu gerbang ke arah cakrawala pemahaman yang

kian luas, dengan panorama teori (-teori) dan konsep (-konsep) yang kian kaya dan beragam, dalam multiplisitas praktik dan karya-karya seni, yang kian melebur dengan dunia keseharian. 'Teori-teori kecil' yang dibangun di dalam wacana (-wacana) *art theory* masa kini tidak membawa dunia seni ke arah sebuah 'Teorisasi Tunggal', akan tetapi pada multiplisitas teori-teori lain yang lebih kaya, ketika batas-batas disiplin kelilmuan kian terbuka dan saling melintas satu sama lainnya, yang membukakan pada kita panorama pemahaman yang seakan-akan tanpa batas-batas dan tapal batas []

- 1 Paul Smith dan Carolyn Wilde (eds) *A Companion to Art Theory*, Blackwell Publishing, Oxford, 2002, hlm.3
- 2 Jean Luc Nancy, *Being Singular Plural*, Stanford University Press, 2000, hlm.33
- 3 Lihat Pierre Bourdieu, *The Logic of Practice*, Polity Press, Cambridge, 1992
- 4 F. deSaussure, *Course in General Linguistics*, Duckworth, London, 1990, hlm.14-15
- 5 Paul Smith dan Carolyn Wilde (eds) *A Companion to Art Theory*, hlm.3
- 6 Victor Burgin, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, Macmillan Education, London, 1986, hlm.143
- 7 Thomas Docherty, *After Theory*, Edinburg University Press, Edinburg, 1996, hlm.1
- 8 Ibid., hlm.255
- 9 Gerald Genette, *Narrative Discourse: Essays in Method*, Cornell University Press, 1980, hlm.25-26
- 10 Roland Barthes, *Image, Music, Text*, Fontana Press, London, 1977, hlm.79-124
- 11 J.F. Lyotard, *The Postmodern Condition*, Manchester University Press, 1989, hlm. xxiii
- 12 Jacques Derrida, *Writing and Difference*, Routledge, London, 1990, hlm.280
- 13 Ibid., hlm.xxv
- 14 Gilles Deleuze dan Felix Guattari, *What is Philosophy?*, Verso, London, 1994, hlm.2
- 15 Ibid., hlm.5
- 16 Mark Rowlands, *The Philosopher at the End of the Universe*, Ebury Press, London, 2005, hlm.x
- 17 Paul Smith dan Carolyn Wilde (eds) *A Companion to Art Theory*, hlm.4
- 18 Griselda Pollock (ed), *Conceptual Odysseys: Passage to Cultural Analysis*, I. B. Tauris & Co Ltd., London, 2007, hlm.xiii
- 19 Ibid., hlm.xv
- 20 Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, Verso, London, 2009, hlm.21
- 21 Jacques Rancière, *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, Continuum, London, 2010, hlm.38
- 22 Ibid., hlm.141
- 23 Jean Baudrillard, *Simulations.*, Semiotext(e), New York, 1981, hlm. 83.
- 24 Ibid., hlm.11
- 25 Ibid., hlm.2.
- 26 Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, Tavistock/Routledge, London, 1989, hlm. 3-16
- 27 Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, Penguin Books, 1986, hlm.222
- 28 Jean Luc Nancy, *The Ground of the Image*, Fordham University Press, New York, 2005, hlm.5
- 29 Ibid., hlm.6
- 30 Ibid., hlm.2
- 31 Jacques Rancière, *The Future of the Image*, hlm.100
- 32 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Penguin Books, 1986, hlm.104.

Mencari Pokok-Pokok Persoalan Estetika Seni Rupa

St. Sunardi

“Pernah di Eropa ada kritikus begini terhadap saya. Dari atas kritiknya bagus memuji. Teg. Yang paling bawah, alangkah baiknya kalau pelukis Indonesia ini kalau dia dapat membatasi dia punya rangsang. Jadi saya merasa waktu itu, ya liar terlalu bebas. Yang saya cari malah itu, bebasnya dan liarnya itu. Kalau otomatisasi bebas itu menjurusnya ke liar. Liar ke negatif atau ke positif terserah, tapi bebas. Itu saya kejar yang saya mau genggam, malah itu suruh dilepas. Jadi sama dengan misalnya, saya punya tujuan, tujuannya itu ke sana, lantas kritikus bilang Pak Affandi jangan lupa mau ke sana. Saya tidak bisa nyalahkan, mungkin benar. Saya hormati dia punya pendirian, tapi saya nggak manut.”

Affandi¹

Pengakuan setengah keluhan Affandi ini pasti dialami banyak seniman. Seniman memiliki pendapatnya sendiri tentang apa yang dianggap indah atau bagus, kritikus kadang-kadang juga mempunyai pandangannya sendiri yang tidak jarang berbeda dengan pandangan seniman. Di antara seniman pun tidak jarang terjadi saling kritik. Terlepas dari benar dan tidaknya kritikan itu, dalam kritikan mereka baik secara implisit maupun eksplisit terkandung keindahan ideal yang dianut oleh para seniman. Penilaian Sudjojono tentang para seniman jamannya atau sebelumnya juga bisa kita golongkan dalam wacana ini. Hal yang sama juga bisa kita temukan dalam tulisan-tulisan Ki Hadjar Dewantara tentang seni. Di sana kita menemukan seni macam apa yang dia anggap indah. Selain bicara tentang karya-karya itu sendiri

¹ Wawancara Affandi dan Fadjar Sidik (1980), tidak diterbitkan.

(biasanya tentang tari dan musik), Ki Hadjar tidak lupa senantiasa mengaitkan karya-karya seni dalam kaitannya dengan pembentukan karakter atau kepribadian.

Wacana-wacana semacam inilah yang kita sebut wacana estetis (walaupun belum sistematis). Wacana estetis memang sering kali kontroversial. Wacana estetis biasanya berujung pada teori tentang seni suatu jaman dan dari teori semacam itu kemudian muncul kritik. Kontroversi muncul ketika orang – misalnya seniman – tidak terima dengan teori atau kritikan itu. Kontroversi ini – sejauh dikelola dengan baik – bisa berujung pada tumbanganya rejim estetis tertentu dan dimulainya rejim baru.

Kalau kita menilik perkembangan estetika (seni rupa) dan praktik berkesenian, kita menyaksikan bahwa estetika dan praktik berkesenian itu berjalan secara bersamaan. Ada hubungan timbal balik. Walaupun estetika pada awalnya tidak dimaksudkan untuk seni, estetika ini ternyata membantu para seniman untuk memikirkan yang mereka lakukan dan mendorong mereka untuk bereksplorasi. Fenomena menarik lainnya adalah bahwa ternyata banyak seniman yang melek estetika, entah karena mereka dari lingkup akademik, sekolahan, maupun belajar sendiri. Tapi saya mendapatkan kesan bahwa eksperimentasi para seniman itu sering kali dengan sadar mau bereksperimen dengan paradigma estetika tertentu. Di sini jangan diartikan secara searah: seniman berkarya seturut pandangan estetis jamannya. Kebalikannya juga terjadi: para ahli estetis berfikir dan meneliti berdasarkan praktik berkesenian.

I. SEKELUMIT TENTANG MUNCULNYA ESTETIKA

Estetika sebagaimana kita pakai sekarang ini sebenarnya diciptakan bukan untuk membahas masalah seni. Kant, orang yang memberikan bentuk estetika seperti sekarang ini, pada awalnya membahas estetika dalam konteks penelitian tentang pengetahuan, baik pengetahuan teoretis tentang alam maupun pengetahuan etis tentang moralitas. Estetika lahir sebagai cara untuk menjembatani kedua jenis pengetahuan itu.

Bagaimana kita bisa mempertanggungjawabkan ungkapan seperti “Magma merah itu indah”? Pernyataan saya tentang perasaan mengenai magma merah bersifat subjektif atau objektif? Pernyataan ini berlaku di mana-mana atau di tempat tertentu saja? Menurut Kant,

ini bentuk pernyataan estetis, pernyataan yang muncul dari rasa, dan tidak bersifat subjektif maupun tidak objektif. Keputusan estetis itu bisa didahului oleh dua keputusan yang objektif dan subjektif. Misalnya, “Gunung merapi mengeluarkan magma merah”. Ini pernyataan objektif. Kemudian saya bilang: “Aku suka magma merah”. Ini keputusan subjektif.² Pernyataan (persisnya keputusan) “Magma merah itu indah” merupakan pernyataan estetis yang tidak subjektif maupun tidak objektif.

Contoh itu pasti masih menimbulkan banyak pertanyaan dan mungkin juga kebingungan. Tapi dari contoh itu paling tidak kita bisa tahu ke mana kira-kira arah Kant ketika bicara tentang estetika. Persoalan inilah yang ditulis dalam buku Kant berjudul *Critique of Judgement*. Buku ini dibagi menjadi dua bagian, “*Critique of Aesthetic Judgement*” dan “*Critique of Teleological Judgement*”. Bagian pertama dibagi menjadi dua, “*Analytic of Aesthetic Judgement*” (ini pun masing dibagi menjadi “*Analytic of the Beautiful*” dan “*Analytic of the Sublime*”) dan “*Dialectic of Aesthetic Judgement*”. Berkaitan dengan pembahasan tentang estetika, bagian “*Critique of Aesthetic Judgement*” merupakan bagian yang paling relevan.

Untuk sedikit memberikan gambaran bagaimana Kant berargumentasi tentang estetika, kita bisa mengambil contoh pokok-pokok yang ia kemukakan berkaitan dengan indah yang ia ulas pada bagian “*Analytic of the Beautiful*”. Dalam tulisan ini saya sama sekali tidak berambisi mau menjelaskan soal gagasan keindahan menurut Kant melainkan hanya ingin menunjukkan kerumitan dan komprehensifnya ketika Kant melakukan analisa. Justru dari analisa semacam inilah Kant berhasil membuat rumusan-rumusan formulaik yang terus dipakai sampai sekarang.

Kant menganalisa indah dengan menggunakan empat momen (kualitas, kuantitas, relasi, dan modalitas). Hasilnya bisa kita lihat pada empat proposisi yang masing-masing merupakan hasil kesimpulan dari setiap momen³:

- (a) *Indah* (kualitas). “*Taste is the faculty of judging an object or a mode of representation by means of a delight or aversion apart from any interest. The object of such a delight is called beautiful.*”

² A. Zupancic “The Splendor of Creation: Kant, Nietzsche, Lacan”. Dlm. *Umbra* (1999), #1, 34.

³ Kutipan-kutipan ini didasarkan pada Immanuel Kant (2007), *Critique of Judgement*, Tr. J. Creed Meredith, Oxford University Press.

Di sini Kant menunjukkan bagaimana bisa mengambil keputusan atau penilaian soal rasa. Kemampuan itu ia sebut rasa (*taste*), objek itu ia sebut indah, dan sarananya ia sebut rasa senang. Dari sinilah kemudian Kant menyebut indah sebagai *disinterested pleasure*.

- (b) *Universal* (kuantitas). “*The beautiful is that which, apart from a concept, pleases universally.*” Keindahan itu bersifat universal. Maksudnya, siapa saja yang mengalami hal yang sama pasti akan mengatakan indah. Hanya saja, di sini Kant menyatakan bahwa universalitas itu tidak berdasarkan konsep melainkan rasa.
- (c) *Tujuan pada dirinya* (relasi). “*Beauty is the form of purposiveness in an object, so far as this is perceived in it apart from the representation of an end*”. Keindahan itu jangan diukur dari tujuan yang ditentukan dari luar dirinya melainkan pertama-tama hanya dari bentuknya saja.
- (d) *Niscaya* (modalitas). “*The beautiful is that which, apart from a concept, is cognized as object of a necessary delight.*” Walaupun tidak didasarkan pada konsep, keindahan muncul sebagai kenikmatan yang bersifat niscaya.

Beginilah Kant mencoba merumuskan keindahan. Indah itu apa saja yang menimbulkan rasa senang tanpa interest (*disinterested pleasure*), tidak diputuskan dengan konsep melainkan bersifat universal, dan mempunyai tujuan pada dirinya atau tidak bersifat instrumental. Selain melakukan analisa tentang indah, Kant juga menganalisa soal sublim. Secara umum dapat dikatakan bahwa pengalaman sublim adalah pengalaman kagum bercampur ngeri. Kant membedakan dua jenis sublim: matematis dan dinamis. Sublim matematis berkaitan dengan kedahsyatan yang tak terukur, sedangkan sublim dinamis berkaitan dengan kedahsyatan yang membuat kita merasa tidak mampu menghadapinya.

Dari sedikit melihat bagaimana Kant merumuskan indah dan sublim tersebut, kita barangkali sudah bisa melihat bagaimana Kant memberikan serangkat konsep dan cara berargumentasi tentang pengalaman yang kita rasakan. Wacana semacam inilah yang kemudian dengan satu dan lain cara bisa mempengaruhi praktik berkesenian. Pengaruh itu bisa beranekaragam: bisa membuat orang lebih kritis maupun, sebaliknya, bisa membuat orang justru merasa terkungkung.

II. ESTETIKA ROMANTIK: BUKAN HANYA BERNOSTALGIA

Estetika Kantian seperti digambarkan di atas ikut menentukan praktik kesenian jamannya yang lazim dikenal sebagai neo-klasik. Estetika ini ditandai dengan model keindahan yang terkendali. Akan tetapi estetika Kantian ini juga menjadi objek kajian dan penafsiran yang menghasilkan praktik kesenian yang terus-menerus berbeda dari model estetika neo-klasik. Bentuk penafsiran ulang itu antara lain tampak dalam estetika romantik. Estetika romantik ini perlu kita periksa antara lain karena estetika ini muncul dan berkembang bersamaan dengan minat para seniman Eropa pada dunia luar, yaitu dunia jajahan, dengan ini pula mereka merepresentasikan dunia luar lewat paradigma estetika romantik. Istilah “romantik” ini tentu saja tidak menunjuk pada satu gerakan atau kecenderungan estetis. Akan tetapi paling tidak kita bisa melihat sejumlah ciri-cirinya.

- (a) *Estetika romantik*. Estetika romantik dimulai dan berkembang di Prancis pada akhir abad delapan belas dan awal abad sembilan belas. Peran Prancis ini bahkan sering disejajarkan dengan Athena (pusat budaya dan seni Yunani Klasik) dan Italia (perannya dalam Renaisans). Fenomena ini tentu aneh, karena pada tahun-tahun ini pemikiran estetis di Prancis relatif kurang maju bila dibandingkan dengan di Jerman. Mungkin justru karena itulah praktik kesenian di Prancis mau merespon estetika Pencerahan Kantian yang cenderung rasional. Kalau dilihat dari perspektif estetika Kantian, estetika romantik ini boleh dikatakan ingin mengangkat aspek sublim dengan segala paradoksnya. Seperti disebut di atas, dalam sublim orang juga bisa mengalami kenikmatan melainkan tidak langsung, yaitu melalui rasa sakit. (Perlu dicatat di sini bahwa pada akhir abad delapan belas juga lahir buku E. Burke yang meneliti masalah sublim.) Estetika romantik juga tidak menjadikan seni sebagai bagian dari kekuasaan khususnya agama dan moral.
- (b) *Estetika romantik dan pemberontakan*. Sublim sebagaimana diuraikan di atas memberikan ruang bagi seniman untuk berkesenian sesuai dengan aspirasi politik mereka. Hal ini bisa kita lihat pada *The Raft of the Medusa* (1819) karya Théodore Géricault (1791-1824) yang menggambarkan tragedi memalukan atas tenggelamnya kapal Medusa. Karya itu melukiskan para penumpang yang sedang berada di perbatasan hidup dan mati sementara awak kapalnya sudah menyelamatkan diri mereka dengan skoci yang tersedia! Bandingkan situasi agonis karya ini

dengan *The Oath of Horatii*. Kalau bicara soal kesetiaan, estetika romantik bicara tentang kesetiaan moral pada sesama bukan pada negara dan agama. Guratan serupa juga tampak pada karya Géricault lainnya, *Madwoman with a Mania of Envy*, yang menggambarkan nasib orang kecil yang tampak menderita secara batin. Nada serupa juga banyak kita temukan dalam karya-karya Delacroix yang berani mengambil jalan berbeda secara politis. Misalnya, *Liberty leading the people*, yang merupakan vision Delacroix tentang nasionalisme kerakyatan. Jadi estetika romantik tidak sama dengan imajinasi eskapisme. Bahkan kebanyakan tema lukisan diambil dari tokoh atau peristiwa jamannya, bukan diambil dari – seperti neo-klasik – masa lalu. Nuansa eskapis berbau nostalgia justru kita temukan dalam estetika klasik! Terlepas dari itu semua, di sini yang perlu diperhatikan adalah bahwa estetika romantik itu menjadi medium untuk mengeksplorasi realitas politis yang keindahannya tidak bisa dinikmati begitu saja melainkan harus melalui rasa sakit. Aspek inilah yang di kemudian hari diteorisasi oleh Zizek antagonisme.

- (c) *Romantisme dan kolonial*. Estetika romantik juga menjadi bentuk artikulasi hubungan antara para seniman dengan daerah-daerah jajahan seisinya. Meskipun romantik bukan satu-satunya yang dipakai dalam menggambarkan daerah jajahan, romantik menjadi yang pertama dalam menggambarkan daerah jajahan. Kalau estetika romantik mengambil aspek sublim, aspek ini mereka temukan dalam pertemuan mereka dengan kehidupan daerah jajahan. Eksotisasi pun bisa ditafsirkan dari perspektif ini. Karya-karya Delacroix tentang Afrika Utara menunjukkan pengalaman sublim ketika berhadapan dengan Liyan. Dari karya-karya mereka kita juga bisa menafsirkan ulang apa sebenarnya makna dari eksotisasi – suatu label yang sering diberikan pada karya-karya semacam ini? Untuk sementara bisa dijawab bahwa eksotisasi merupakan efek dari *beau idéal* yang harus ditampilkan dalam suatu karya. Eksosisasi adalah sebuah nama untuk menunjuk jarak antara seniman dengan liyan dari budaya yang berbeda. Jarak ini penting untuk menciptakan sublim. Jejak Nusantara pun juga hadir dalam sejumlah seni romantik bukan hanya di kalangan seniman Belanda namun juga Prancis.
- (d) *Menjaga jarak*. Kenikmatan estetika romantik justru terletak pada berbagai bentuk ketegangan yang diciptakan lewat jarak. Jarak inilah yang kemudian memberikan ruang kuat untuk menciptakan

imaginasi seluas-luasnya. Jarak ini juga kadang-kadang bisa menciptakan kemustahilan. Suatu glorifikasi akan cinta yang muskil karena satu dan lain hal. Dalam estetika romantik di Eropa, konon imaginasi romantik ini banyak diadopsi dari puisi-puisi istana yang menceritakan cinta tak sampai. Asmara terpendam yang tak akan pernah kesampaian inilah yang menjadi jalan bagi seseorang untuk mencapai jiwa mistik; birahi menjadi jalan menuju yang ilahi. Hal serupa juga bisa kita lihat dalam seni rupa. Perlunya mengambil jarak tidak lain merupakan strategi menghadirkan apa yang sublim.

Romantisisme semacam ini tidak mengherankan kalau mengantar para seniman menuju realisme apa adanya. Dalam romantis masih terkesan ada jarak, beutifikasi objek, dalam realisme jarak ini mulai dihapus. Yang lebih penting, imaginasi estetis membuat orang semakin reflektif. Maksudnya, paradigma moral dan ilmiah (dalam hal ini secara politis dan sosial) bisa berubah. Oleh karena itu tidak mengherankan pemikir “romantik” seperti Rousseau dianggap yang ikut serta revolusi Prancis.

III. NIETZSCHE DAN ESTETIKA ROMANTIK

Nietzsche (1844-1900), yang hidup pada era di mana estetika Kant mulai diperbincangkan dan dipraktikkan, juga menjadi salah seorang pengagum Kant. Berkaitan dengan seni, Nietzsche mengaku diri sebagai filsuf yang juga seorang seniman. Memang, mungkin sedikit orang yang tahu bahwa Nietzsche adalah seorang komponis. Kalau dia pernah menjadi pengagum Richard Wagner dan kemudian mengritiknya, hal itu ia lakukan berdasarkan pengetahuan musiknya dan sekaligus berdasarkan pandangan filosofisnya tentang seni. Lagi, berkaitan dengan seni, dia barang kali seorang filsuf yang begitu percaya pada seni. Dia mempunyai iman pada seni dan percaya bahwa senilah yang bisa menyelamatkan hidup manusia! Sejak hidupnya Nietzsche sudah memperingatkan bahasa modernisme yang dijadikan orang-orang jamannya sebagai jalan untuk menjelaskan sejarah. Bahkan konsep kemajuan yang dibanggakan oleh orang-orang modern sudah dikritisi oleh Nietzsche. Kalau dia dianggap sebagai nabi posmodern, hal itu tidak salah. Dia sudah bernubuat justru sejak orang-orang sedang tergila-gila pada modernisme. Perlu dicatat di sini bahwa landasan yang dipakai Nietzsche untuk bernubuat adalah gagasannya tentang seni. Gagasan yang dimaksud adalah gagasan

yang ia kembangkan dari gagasan Kant terutama tentang sublim yang barang kali oleh Kant sendiri kurang disadari efeknya yang begitu dahsyat dalam menilai modernitas. Gagasan ini ia elaborasi dalam bukunya *The Birth of Tragedy*.

- (a) *Keindahan dan sublim dinamis*. Seperti sudah kita lihat di atas, Kant memperkenalkan gagasan tentang keindahan serta gagasan sublim, yaitu sublim matematis dan sublim dinamis. Sehubungan dengan gagasan tentang keindahan, Nietzsche (sebagaimana pemikir lainnya) mengkritisi masalah interest. Dia melihat kemustahilan orang melakukan penilaian estetis lepas dari berbagai interest. Sehubungan dengan gagasan tentang sublim, dia banyak tertarik pada gagasan sublim dinamis. Gagasan ini kemudian menjadi salah satu landasan moral maupun estetikanya. Singkat cerita, ketika Kant bicara tentang ilmu pengetahuan dan moral, dia justru menunjukkan keterbatasan keduanya.
- (b) *Apollonian dan Dionysian*. Berdasarkan bacaannya tentang Kant serta kajiannya tentang tragedi Yunani, Nietzsche memperkenalkan dua macam seni atau prinsip seni yaitu Apollonian dan Dionysian. Dia berpendapat bahwa kebudayaan Yunani itu lahir karena dua prinsip seni tersebut. Demikian juga kebudayaan Yunani runtuh ketika orang-orang Yunani mencabut prinsip dionysian. Corak apollonian (Apollo adalah dewa keindahan) tampak dalam kejernihan vision atau ilusi atau mimpi yang begitu jelas, sedangkan corak dionysian (Dionysus adalah dewa anggur) merupakan kekuatan memutus apa yang sudah terikat dan merombak apa yang sudah terbangun. Tugas seniman justru terletak pada kemampuannya untuk mensintesis dua hal yang tampaknya tidak mungkin ini. Gagasan Nietzsche ini menarik karena dia sesungguhnya merumuskan ulang prinsip keindahan dan sublim Kantian, sambil menunjukkannya dalam sejarah tragedi Yunani. Nietzsche melakukan apa yang dibuat oleh Winckelmann (bapak sejarawan seni) dan Kant sekaligus.
- (c) *Romantik? Karya Nietzsche The Birth of Tragedy* dalam arti tertentu memang bisa disebut romantik. Akan tetapi, romantik dia justru dipakai untuk memperbaiki dunia modern (jaman Nietzsche). Terlepas dari klasifikasi karya ini, gagasan Nietzsche menjadi fundasi para pemikir kontemporer seperti Deleuze ketika menafsirkan ulang estetika Kant.

IV. INTERMESSO: MARCEL DUCHAMP DAN PEMBERONTAKAN ATAS ESTETIKA

Pemberontakan atas estetika Kantian tak bisa disangkal tampak pada peristiwa Duchamp saat mengajukan objek yang tidak pantas dipamerkan menurut kategori Kantian. Objek-objek yang dimaksud adalah apa yang disebut *ready-mades*. Dalam sebuah rutinitas kegiatan berkesenian yang masih mengambil kerangka estetika Kantian, dengan cerdik (mungkin terlalu cerdik) Duchamp mengajukan objek pameran (*Fountain*) yang dari satu sisi ia anggap masih mengikuti prinsip-prinsip estetika Kantian namun dari sisi lain objeknya tidak lain sama sekali dari harapan orang kebanyakan. Singkat cerita, peristiwa yang diinisiasi oleh Duchamp itu lebih dekat dengan peristiwa estetis (persisisnya pemberontakan estetis) daripada peristiwa berkesenian. Dari sanalah semua orang terhenyak dibangunkan dari tidur dogmatisme Kantian.

V. POSMODERN: REFORMULASI SUBLIM

Seni bangkit kembali. Kalau dulu seni bangkit dengan optimisme besar bisa dipakai untuk mengeksplorasi hidup manusia dan alam sekitarnya, kini seni muncul justru untuk menunjukkan ketidakmampuan manusia untuk menghadirkan apa yang tidak bisa dihadirkan. Hal ini antara lain kita alami lewat budaya visual.

5.1. Lacan

Dalam pembahasan estetika seni rupa pada khususnya dan seni pada umumnya, gagasan Lacan bisa dipertimbangkan karena dengan caranya sendiri Lacan mencoba mengangkat masalah sublim dalam kaitannya dengan ketidaksadaran. Tentu Lacan bukan satu-satunya yang mengangkat masalah sublim. Lyotard dan Derrida juga membaca ulang *Critique of Judgement* untuk menafsirkan masalah sublim pada jaman (post)modern. Gagasan Lacan menjadi menarik terutama kalau kita kaitkan dengan perkembangan budaya sekarang yang didominasi dengan budaya visual dengan teknologi representasi yang begitu maju. Dalam budaya semacam inilah, menurut para penafsir Lacan, muncul kemungkinan-kemungkinan baru untuk hadir yang sebelumnya tidak dimungkinkan. Secara khusus, gagasan Lacan ini menarik untuk seni rupa justru karena sejak dari permulaan Lacan berteori tentang tahap cermin, yaitu tahap di mana seseorang mengenal dirinya sendiri lewat bayangan. Kemungkinan-kemungkinan baru di sini tentu saja dikaitkan dengan kemungkinan-kemungkinan untuk menghadirkan jejak-jejak ketidaksaran.

- (a) *Sublim dan real*. Sublim dalam Lacan dikaitkan dengan apa yang oleh Lacan disebut tatanan Real. Kalau diungkapkan dalam bahasa sederhana, manusia itu hidup dalam tiga dunia: dunia simbolik (dunia sebagaimana kita jalani bersama), dunia imajiner (dunia ingatan saat saya mengenal kedirianku secara imajiner), dan dunia real (dunia yang tidak bisa kita hadirkan). Walaupun pada kenyataannya kita itu menggunakan tanda-tanda dalam dunia simbolik, dua dunia lainnya selalu mempenetrasi dunia simbolik kita. Mengapa? Karena dalam dunia simbolik kita ada yang bolong atau mengalami *lack*. Maksudnya, walaupun kita memenuhi seluruh permintaan dalam dunia simbolik, kita tetap saja mengalami terasing. Walaupun seluruh hukum di dunia ini dipenuhi, belum tentu orang mengalami kepuasan hidup (*jouissance*). Lacan berpendapat bahwa *lack* itu muncul karena ada ketidaksadaran yang belum terpuaskan.
- (b) *Gaze*. Lalu bagaimana orang bisa memuaskan *lack* itu? Kita semua perlu mengidentifikasi sisa-sisa yang bisa mengingatkan (*rem(a)inder*) saat kita mengalami kepuhan tanpa kurang satu apapun. Sisa-sisa pengingat inilah yang disebut objek *a*. Dari perspektif psikoanalisis, sisa-sisa itu bisa berupa payudara, suara, dan sebagainya. Sisa-sisa pengingat itu juga bisa mengambil bentuk-bentuk budaya. Dalam seni rupa, Lacan menyebut sisa pengingat itu berupa *gaze*. Dari objek *a* atau secara khusus *gaze* inilah orang bisa bergerak untuk menuju Real. Gerak menuju real inilah yang oleh Lacan disebut peristiwa sublimasi. Sublimasi bisa menghasilkan seni, agama, dan pengetahuan – tergantung posisi subjek yang dipilih oleh seseorang. Dari cara berfikir Lacan ini kita melihat bahwa pengalaman akan sublim sangat ditentukan oleh pengalaman orang atau sekelompok orang tertentu.
- (c) *Sublim dan indah Kantian dan Lacanian*. Sublim Kantian sejajar dengan *jouissance* Lacanian dalam arti keduanya menggabungkan antara pengalaman kenikmatan dan kepedihan sekaligus. Kalau menggunakan bahasa Freud, pengalaman aka sublim atau *jouissance* itu melampaui prinsip kenikmatan (*beyond pleasure principle*). Maksudnya, walaupun pedih orang akan melakukannya. Apa hasilnya? Proses simbolisasi baru berdasarkan pengalaman orang bertemu dengan dunia real.

5.2. Estetika sublim dalam budaya visual

Konon sekarang ini budaya sedang berubah menjadi budaya visual.

Apa yang unik dari budaya visual? Ruang publik dipenetrasi oleh hal-hal yang bersifat personal. Sebaliknya, ruang-ruang yang selama ini dianggap sebagai ruang personal dianggap sebagai ruang publik. Dengan kata lain, pembatasan antara privat dan publik menjadi kabur. Dari perspektif psikoanalitis, situasi ini bisa disebut sebagai paska-oedipal dengan berbagai konsekuensinya.

- (a) *Estetikasi ruang publik.* Gagasan Lacan tentang sublimasi itu menarik kalau kita kaitkan dengan fakta bahwa ruang publik dan ruang privat yang sudah salih mempenetrasi, serta ruang publik dan ruang pribat yang dikonstruksi lewat teknologi dengan berbagai efeknya. Teknologi mampu mengubah status barang menjadi tanda sehingga barang yang selama ini kita pakai dalam dunia simbolik (dalam artian Lacanian) juga mempenetrasi wilayah imajiner dan real.
- (b) *Fetis dan perversi.* Melihat ruang publik sebagaimana digambarkan di atas, tidak mengherankan kalau kita sekarang ini memasuki tahap fetis tingkat lanjut. Fetis tidak hanya berkaitan dengan barang atau komoditi melainkan sudah meruang dan mewaktu. Situasi ini mempunyai dampak luar bisa bagi bidang-bidang kehidupan kita mulai dari pendidikan sampai dengan politik. Dalam dunia politik kita sudah saatnya memperhitungkan faktor emosi pada umumnya dan kenikmatan pada khususnya untuk membangun politik. Tidak mustahil rasa dendam paska kampanye pemilu lewat media massa akibatnya lebih dahsyat bila dibandingkan dengan rasa dendam yang muncul karena ancaman kelompok-kelompok radikal.
- (c) *Implikasi pada dunia seni rupa.* Tanggung jawab dunia seni rupa untuk meneliti dan bereksperimen lewat teknologi media belum selesai bahkan setiap saat rasanya baru mulai lagi. Dalam dunia politik sejauh ini sudah lazim dibicarakan kewargaan budaya, bahkan ada yang mulai bicara tentang kewargaan estetis. Bukan mau mengajak sok akademis, saya berpendapat bahwa seniman pun semakin dituntut untuk melakukan penelitian.

Biodata Pembicara & Moderator

Bambang Sugiharto

Prof. Dr. Bambang Sugiharto mendapatkan S2 dan S3 (*summa cum laude*) di bidang filsafat dari Università San Tomasso, Roma, Italia. Bidang keahlian: Perspektif postmodern atas persoalan-persoalan Estetika, Filsafat Ilmu, Budaya dan Agama. Ia menulis berbagai buku ihwal postmodernisme, seni kontemporer, kebudayaan dan problem agama diantaranya: editor buku "*Overlapping Territories: Asian Voices on Culture and Civilization*" (Cambridge Scholars Publishing, 2011); juga editor buku *Humanisme dan Humaniora* (Yogyakarta, Jalasutra, 2008) dan *Untuk Apa Seni?* (Bandung, Matahari, 2013). Artikel-artikelnya tersebar di jurnal internasional maupun media nasional. Pernah menjabat sebagai President of Asian Association of Christian Philosophers (2006-2008), dan Sekjen International Society for Universal Dialogue, New York (2005-2007). Mendapat Anugerah Budaya Kota Bandung 2013. Ia adalah fellow pada beberapa institusi filsafat, a.l.: di Tokyo, Copenhagen, Washington DC, dan Hongkong. Aktif sebagai Dewan Kurator di Selasar Sunaryo Art Space, Bandung. Saat ini ia mengajar di Universitas Katolik Parahyangan, Pascasarjana FSRD ITB, Unnes (Semarang) dan UIN Sunan Gunungjati (Bandung).



Jim Supangkat

Jim Supangkat (b.1948) is an art critic and chief curator of CP Foundation in Jakarta. He was the professor of Fine Art and Design, Bandung Institute of Technology for twenty years. As the leading curator in Indonesia, he initiated the Indonesia New Art Movement in 1970s regarded as the beginning of contemporary art discourse in Indonesia. He has been curating international contemporary art exhibitions in Indonesia including Contemporary Art of the Non-Aligned Countries (1995), CP Biennale I (2003) and CP Biennale II (2005), Contemporaneity: Contemporary Art in Indonesia at MOCA Shanghai (2010). He has written several books and numerous essays introducing contemporary art in Asia and Indonesia to the international art world. In 1997, he received the Prince Claus Award for this attempt.



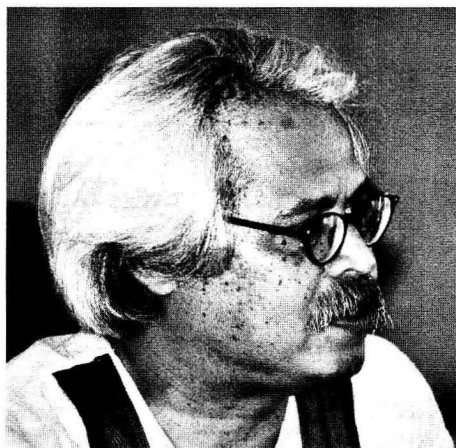
Yasraf Amir Piliang

Dr. Yasraf Amir Piliang, MA., dilahirkan di Maninjau, Sumatera Barat, 30 September 1956. Riwayat Pendidikan: Sarjana Jurusan Desain, Fakultas Seni Rupa dan Desain (FSRD), Institut Teknologi Bandung (1984); Memperoleh Master of Art (MA) dari Central Saint Martins College of Art & Design, London, dengan tesis "Decoding Postmodern Style" (1993); Memperoleh gelar Doktor di Program Pascasarjana Fakultas Seni Rupa dan Desain, Institut Teknologi Bandung, dengan disertasi "Layar dalam Multiplisitas Ruang-Waktu: Kajian Ontologi Desain melalui Pendekatan Filsafat Diferensi" (2007). Riwayat Pekerjaan: Staf Pengajar pada Program Magister Seni dan Desain, Program Pascasarjana ITB. Penulisan buku antara lain: *Multiplisitas dan Diferensi: "Redefinisi Desain, Teknologi, dan Humanitas, Penerbit Jalasutra" (2007); "Agama dan Imajinasi, Penerbit Mizan, Bandung" (2011); "Semiotika dan Hipersemiotika, Penerbit Matahari, Bandung" (2012). Artikel Jurnal antara lain: 'Cyber-space, Cyborg dan Cyber-feminism: Politik Teknologi dan Masa Depan Relasi Gender', *Jurnal Perempuan*, No.18, 2001; 'Posmodernisme dan Ekstasi Komunikasi', *Jurnal Komunikasi Mediator*, Volume 2, Nomor 2, 2001. 'Terkurung di antara Ruang-ruang Kegilaan: Ekstasi Kapitalisme, Posmodernisme dan Cyberspace, Jurnal Pemikiran Kebudayaan *Insight*, Edisi 1, 2001.*



St. Sunardi

Dr. Stanislaus Sunardi, lahir di Ambarawa, 10 September 1960. Riwayat pendidikan: S1 Sekolah Tinggi Filsafat Driyarkara Jakarta, Filsafat Sosial (1984-1988); S2 Pontifical Institute for Arabic and Islamic Studies, Roma, Bahasa Arab (1989-1992); S3 Pontifical Institute for Arabic and Islamic Studies, Roma Sastra Arab (1996-2001). Riwayat Pekerjaan: Ketua Program Magister Ilmu Religi dan Budaya Universitas Sanata Dharma (2000-2010); Dosen Tetap Universitas Sanata Dharma (1995-sekarang). Organisasi Profesi/Ilmiah antara lain: Komisariss Utama Penerbit dan Percetakan LKIS Pelangi Akasara (2003-sekarang); Anggota Masyarakat Karawitan Jawa (2004-sekarang); Penyantun Langgeng Art Foundation (LAF) (2010-sekarang. Karya Tulis Ilmiah antara lain: Ki Hadi Sugito Guru yang Tidak Menggurui, Penerbit ISI (2011); Vodka dan Birahi Nabi. Esai-esai Estetika dan Seni, Penerbit Jalasutra (2012); Suka Harjana Manusia Anomali Tanpa Kompromi, Penerbit USD dan ISI (2014).



Andryanto Rikirik Kusmara

Dr. Andryanto Rikirik Kusmara, S.Sn., M.Sn. Lahir 31 Agustus 1969 di Bandung, Jawa Barat, Indonesia. Pengajar tetap di Program Studi Seni Rupa (S1) dan Program Studi Magister Seni Rupa (S2), Fakultas Seni Rupa dan Desain, Institut Teknologi Bandung. Ketua Program Studi Magister Seni Rupa FSRD ITB. Riwayat Pendidikan: Lulus Studio Seni Patung, Dept. Seni Murni FSRD-ITB (1995); Lulus S-2 dari Program Magister Seni Rupa dan Desain FSRD-ITB. Thesis: "Seni Instalasi dalam Seni Rupa Kontemporer Indonesia" (1999); Doktor Ilmu Seni Rupa ITB (2011). Workshop Seni Instalasi dengan seniman Australia, Janis Somervill (1995). Publikasi/Karya Tulis Ilmiah/Seminar: Kusmara, A.R.: "Masalah Mediasi Nilai Dalam Seni dan Budaya" dalam proceeding Seminar Nasional Bali ACT: Art in Culture and Tradition, Kementerian Pariwisata dan Ekonomi Kreatif (2014); "Introduction" buku *The World and I: Heri Dono's Art Odyssey*, Penerbit PT. Mondekorindo Seni Internasional (2014); Riset Unggulan ITB 2014, "Kajian Medan Sosial Seni Rupa Bali Utara melalui pendekatan Manajemen Budaya dalam Rangka Assessment Cultural Dividen untuk mendukung Buleleng Art Festival 2014" (2014). Aktivitas Seni Rupa: Pameran Karya Patung Seniman Bandung, Galeri Padi Art Ground. Bandung (2005); Pameran Small Sculpture, Jogjakarta (2006); Pameran Small Sculpture II, Edwin Galleri Jakarta (2006). Pengelola Aktivitas Seni/Pameran antara lain: Co-curator Heri Dono's Retrospective Exhibition 1984-2014, Art:1 New Museum; Co-curator Pameran Maestro Seni Rupa Indonesia, Sadali: Karya, Pemikiran, Penafsiran; Anggota Dewan Juri Lomba Cipta. (2014).

Suwarno Wisetrotomo

Suwarno Wisetrotomo, dilahirkan di Kulon Progo, 29 April 1962. Riwayat Pendidikan Tinggi: Sarjana S-1: Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta, Fakultas Seni Rupa dan Disain, Jurusan Seni Murni, Masuk tahun 1982, Lulus tahun 1988; Pascasarjana S-2: Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, Program Pascasarjana, Program Studi Sejarah, Masuk tahun 1995, Lulus tahun 2001; Mahasiswa/Peserta Program Doktor (S3) Program Studi Kajian Budaya dan Media, Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, Mulai Tahun Akademik 2008/2009. Karya Ilmiah (seleksi): *Signs In Entang Wiharso's Work* (Edisi lebih lengkap dari Risalah sebelumnya), dalam *Crush Me: Double Sided*, untuk Pameran Tunggal karya-karya Entang Wiharso di Art Basel, Hongkong, 23-26 Mei 2013, Publisher: Galeri Canna, Jakarta 2013; "Sejumlah Tanda dalam Karya Entang Wiharso" (*Signs in Entang Wiharso's Work*), dalam *Katalog "Love Me Or Die"* Pameran Tunggal karya-karya Entang Wiharso, di Galeri Nasional Indonesia, Jakarta, Publisher: Galeri Canna, 2010; *Sepotong Tanda Peradaban – Karya-karya Seni Rupa Koleksi Bank Indonesia (A Piece Sign of Centuries)*, Penerbit: Bank Indonesia, Direktorat Logistik dan Pengamanan, 2010. Pengalaman Sebagai Kurator (seleksi): Pameran 100 Tahun S. Sudjojono, *Jiwa Ketok dan Kebangsaan (S. Sudjojono, Persagi, dan Kita)*, di Galeri Nasional Indonesia, Jakarta, 20 September-6 Oktober 2013; Pameran Seni Budaya 2013 (curator bersama Dr. Sunarto), dengan esai "Mereka yang Berada di Tepian Arus...", Taman Budaya Yogyakarta, 22-27 Agustus 2013; Pameran Seni Rupa karya-karya Dosen Seni Rupa se Indonesia, "Melihat/Dilihat", di Galeri Nasional Indonesia, Jakarta, 13-15 Juni 2013. Pengalaman Profesional Lainnya: Wakil Ketua/Anggota Dewan Kebudayaan Provinsi Daerah Istimewa Yogyakarta Periode 2009-2013; *Editorial Adviser* The Journal of Asian Arts & Aesthetics, The Asian Society of Arts & Airiti Press Inc. Taiwan, sejak 2008 – sekarang; *Pemimpin Redaksi* ARS – Jurnal Seni Rupa dan Disain, sejak 2006 – sekarang.

Irma Damajanti

Irma Damajanti, M.Sn., lahir di Bandung, 23 November 1970. Bekerja sebagai Dosen, Program Studi Seni Rupa, FSRD-ITB. Kelompok Keilmuan: Estetika dan Ilmu-Ilmu Seni. Pendidikan: Program Studi Desain Grafis, FSRD-ITB, lulus dengan predikat *Cum Laude* (1989-1994); Program Magister Seni Rupa, FSRD-ITB (1995-1999); Kandidat Doktor, Program Doktor Ilmu Seni Rupa dan Desain ITB (2010-sekarang). Kegiatan Penunjang Tridharma Perguruan Tinggi (seleksi): Anggota Tim Kurikulum 2013-2017 Program Studi Seni Rupa, FSRD ITB (2012); Anggota Tim Kurikulum 2013-2017 Program Magister Seni Rupa, FSRD ITB (2012); 7 Habits for Managers Licensed Facilitator - PT Dunamis INTERMASTER / Franklin Covey Organization Services (2014). Keterlibatan dalam Kegiatan Ilmiah/Seminar (seleksi): Panitia Seminar Internasional "7th Asian Art Museum Directors' Forum (AAMDF)", Hotel Borobudur Jakarta (2013); Pembicara dalam acara diskusi "Apa dan Mengapa Karya Trimatra Kita", Serambi Salihara, Jakarta. Judul Makalah "Kajian Aspek Kreativitas dalam Pameran Karya Trimatra Di Antara/In Between" (2014); Penanggap dalam "Seminar Seni Rupa Indonesia Kini: Mencandra Tanda-Tanda Masa", Galeri Nasional Indonesia, Jakarta (2014). Karya Tulis yang Pernah Diterbitkan (seleksi): Editor buku "Srihadi dan Seni Rupa Indonesia", penulis Jim Supangkat, Penerbit Art:1, Jakarta, 2012; "Creativepreneurship: Menciptakan Gagasan Kreatif Proyek Seni Rupa", dalam Proceeding Bali ACT (Art in Culture and Tradition), Direktorat Pengembangan Seni Rupa, Direktorat Jenderal Ekonomi Kreatif Berbasis dan Seni Budaya (2014); "Reading The Personal Aesthetic Codes of Heri Dono" dalam buku *The World and I: Heri Dono's Art Odyssey*, PT. Mondekorindo Seni Internasional (2014).

Rizki A. Zaelani

Lahir di Bandung 27 Desember 1965. Pendidikan Seni Rupa di Departemen Seni Rupa FSRD ITB (1986-92); Mengikuti pelatihan Curatorship bersama Asia Link - Australia, The Japan Foundation, Toshio Shimizu – Independent Curator (Tokyo), dan Fukuoka Asian Art Museum (FAAM). Terlibat dalam beberapa proyek pameran internasional, seperti: Asian Modernism (The Japan Foundation), The Birth of Modern Art in Asia (Fukuoka Art Museum); The 2nd Triennale of Contemporary Art Asia Pacific (Queensland Art Gallery, Brisbane – Australia); The First Fukuoka Triennale (FAAM); Asian Cubism (The Japan Foundation); Asia Realism (National Art Gallery Singapore – Museum of Contemporary Art – Korea). Menjadi kurator untuk beberapa penyelenggaraan Biennale dan pameran besar di Indonesia, misalnya: BAE Bandung Biennale; Jakarta Biennale; cp Biennale (2003, 2005); Art Summit Indonesia: International Art and Performing Art; MANIFESTO 2008; MANIFESTO: Percakapan Masa (2010); MANIFESTO: Keseharian (2014), SEA+ Triennale of Contemporary Art; TITIAN MASA: *The Collection of Indonesia National Gallery* (Balai Seni Lukis Negara, Kuala Lumpur – Malaysia); HARAPAN: *Facing Possibilities in Indonesian and Philippine Modernities* (National Art Gallery of The Philipinnes, Manila); PATHWAYS: *Works by Indonesia and Thai Artists* (National Art Gallery of Thailand, Bangkok). Menjadi kurator untuk penyelenggaraan pameran tunggal seniman penting Indonesia, diantaranya: Agus Suwage, FX Harsono, Nindityo Adipurnomo, Tisna Sanjaya, Teguh Ostenrik, Sudjana Kerton, G. Sidharta Soegijo, Ahmad Sadali, Yusra Martunus, Budi Kustarto, Edo Pillu, Farhan Siki, Dadan Setiawan, Guntur Timur, Yon Indra. Menulis untuk buku, diantaranya: OUTLET: Seni Rupa Kontemporer Yogyakarta (Yayasan Cemeti), Aspek-Aspek Seni Rupa Kontemporer (Yayasan Cemeti), Agus Suwage: Room of Mine (Yayasan Lontar), Agus Suwage: Still Crazy After All These Years.

Daftar Peserta

Yusuf Susilo Hartono | Willy Hangguman | Dhika Quarta Rosita | Bagus Indahono | Ramah Handoko | Mochamad Fauzie | Heru Setiawan | Teguh Margono | Asikin Hasan | Zaitun Y.A. Kherid | Suidat | Ari Setyo Nugroho | Diba Anggraini | Rudi St. Darma | Nandang Gumelar | Muhammad Zico Albaiquni | Danuh Tyas | Dwihandono Ahmad | Ganjar Gumelar | Mardohar B.B. Simanjuntak | Willy Himawan | Wibi Rizqi Triadi | Nano Warsono | Andreas Sudjud Dartanto | M. Rain Rasidi | Wiwik Sri Wulandari | Deni Junaedi | FX. Widyatmoko | P. Gogor Bangsa | Timoteus Anggawan Kusno | Yohanes Padmo Adi Nugroho | I Gede Arya Sucitra | I Wayan Seriyoga Parta | Wayan Kun Adyana | I Made Susanta | Indah Tjahjawulan | Afif Darmawan | Ibnu Fajar | Randi Indrawan | Tubagus Sukmana | Firdaus | Desy Novita Sari | Dharmawati | Margaretha Kurniawaty | RR Kartikasari Handayani | Yuni Puji Lestari | Winarni | Irwan Sahabuddin | Bayu Genia Khribie | Rezki Perdana | Rohman | Rahmat Taufik | Trisno Wilopo | Putut Widyarko | Suryana | Fuad Fauji | Mardhiyas Citra Handriyani | Dewilisa Finifera | Achmad Juhardi.

Relung Relung
Sunaryo
1977
49cm x 49cm
Ink On paper



Ucapan Terimakasih

**Galeri Nasional Indonesia
mengucapkan terima kasih kepada:**

Yth. Kacung Marijan
(Direktur Jenderal Kebudayaan, Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan)

Yth. Prof. Dr. Bambang Sugiharto
(Narasumber)

Yth. Jim Supangkat
(Narasumber)

Yth. Dr. St. Sunardi
(Narasumber)

Yth. Dr. Yasraf Amir Piliang MA
(Narasumber)

Yth. Dr. Andryanto Rikrik Kusmara, M. Sn.
(Moderator)

Yth. Suwarno Wisetrotomo
(Moderator)

Yth. Irma Damajanti, Msn.
(Moderator)

Yth. Rizki A. Zaelani
(Moderator)

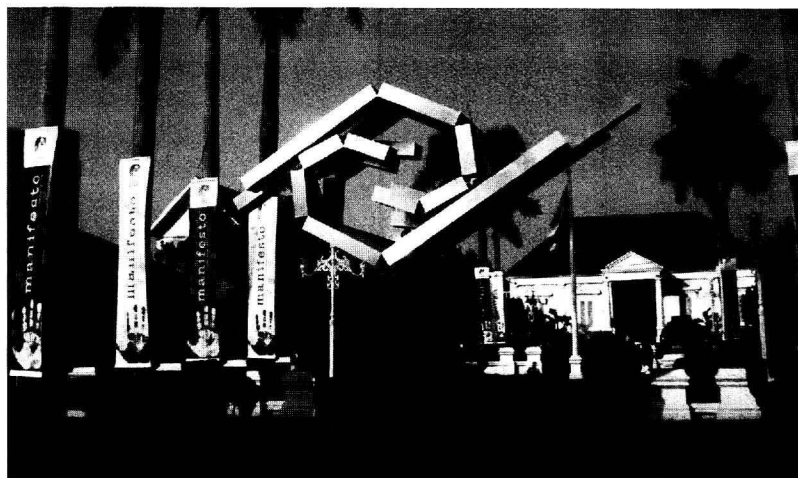
Yth. Asikin Hasan
(Kurator Galeri Nasional Indonesia)

Yth. Citra Smara Dewi
(Kurator Galeri Nasional Indonesia)

para peserta kegiatan Seminar Nasional Estetik dan Filsafat Seni #1 –
Galeri Nasional Indonesia yang telah berpartisipasi dengan antusias.

Serta berbagai pihak yang tidak bisa disebutkan satu persatu yang
telah bekerja sama dengan baik dalam mendukung dan
mensukseskan kegiatan ini.

GALERI NASIONAL INDONESIA



Galeri Nasional Indonesia merupakan sebuah lembaga museum khusus dan pusat kegiatan seni rupa modern dan kontemporer yang bernaung di bawah Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata Republik Indonesia. Lembaga ini diresmikan pada tanggal 8 Mei 1999, Menempati lahan seluas ± 17.600 M2 terdiri dari berbagai gedung dan fasilitas publik lainnya, seperti; Ruang Pameran Temporer, Pameran Permanen, Serbaguna, Perpustakaan, Auditorium, Audio-Visual, Storage, Laboratorium, Wisma Seniman, Gallery Café, Galeri Shop, dan lain-lain. Lokasi Galeri Nasional Indonesia cukup strategis berada di pusat Ibukota Republik Indonesia (Jakarta), berdekatan dengan Monumen Nasional, Museum Nasional, Perpustakaan Nasional, Istana Negara, Stasiun Kereta Gambir, Mesjid Istiqlal, Gereja Emmanuel. Tepatnya terletak di Jalan Merdeka Timur No.14, Jakarta Pusat, Jakarta 10110.

Di Galeri Nasional Indonesia ini tersimpan dan dipamerkan secara permanen karya senirupa yang merupakan ekspresi budaya modern dan kontemporer, seperti lukisan, sketsa, grafis, patung, dan fotografi, seni instalasi, dan lain-lain. Saat ini Galeri Nasional Indonesia memiliki sekitar 1700 koleksi karya seniman Indonesia dan mancanegara, antara lain: Raden Saleh, Hendra Gunawan, Affandi, S. Sudjojono, Basoeki Abdullah, Barli Sasmitawinata, Trubus, Popo Iskandar, Sudjana Kerton,



Dede Eri Supria, Ivan Sagito, Lucia Hartini, Iriantine Karnaya, Heri Dono, Nyoman Gunarsa, Made Wianta, Ida Bagus Made, I Ketut Soki, Wassily Kandinsky (Rusia), Hans Hartung (Jerman), Victor Vassarely (Hongaria), Sonia Delauney (Ukraina), Piere Soulages (Perancis), Zao Wou Ki (China). Selain itu terdapat karya-karya seniman dari Sudan, India, Peru, Cuba, Vietnam, Myanmar, Malaysia, dan lain-lain.

Peranan dan fungsi dari lembaga ini adalah untuk melaksanakan pengumpulan, pendokumentasian, registrasi, analisis, pemeliharaan, perawatan, pengamanan, penyajian, penyebarluasan informasi, dan bimbingan edukatif terhadap karya seni rupa. Ruang lingkup kegiatannya antara lain berupa pameran (permanen, temporary, traveling), seminar, diskusi, workshop, lomba, pertunjukan seni dan program edukasi lainnya. Berbagai aktivitasnya lembaga ini merupakan barometer untuk melihat mutu perkembangan seni rupa Indonesia mutakhir sekaligus menjadi fasilitator bagi para perupa Indonesia dalam hubungan internasional.





Galeri Nasional Indonesia secara khusus memiliki 3 (tiga) Ruang Pameran Temporer yang diperuntukkan bagi kegiatan pameran tunggal atau bersama-sama yang terpilih dan dilaksanakan dalam jangka waktu tertentu antara 7 hari sampai 1 bulan. Pameran ini dilaksanakan oleh Galeri Nasional Indonesia maupun bekerja sama dengan galeri privat, pusat kebudayaan asing, atau institusi terkait lainnya. Selama 1 tahun tak kurang dari 24 kali digelar pameran temporer. Terdapat Pameran penting yang pernah digelar di Galeri Nasional Indonesia antara lain: CP Open Biennale, Pameran Seni Rupa Nusantara, Asean New Media Arts Exhibition, OK Video, Jakarta Biennale, Pameran Besar Seni Rupa Indonesia: MANIFESTO, Indonesia Art Award Exhibition; Pameran Karya Anak2 Berprestasi; Pameran "The Jakarta International Photo Summit, dll. serta pameran lain yang menampilkan karya seniman Indonesia dan mancanegara.

Jam berkunjung Galeri Nasional Indonesia

Pameran Permanen: Selasa - Minggu, Pukul 10.00 -15.00 WIB

Pameran Temporer : Senin - Minggu, Pukul 10.00 - 19.00 WIB

Hari Libur Nasional : Tutup

Galeri Nasional Indonesia

Jl. Medan Merdeka Timur No.14, Jakarta 10110 - Indonesia

Telephone: (021) 34833954, 3813021 (Kepala), 34833955

Facsimile: (021) 3813021

E-mail: galnas@indosat.net.id

Website: <http://www.galeri-nasional.or.id>

Seni masa kini nyaris tak dapat dipisahkan dari citra: seni hadir sebagai citra. Citra membangun cara kita menghuni dan memaknai dunia material dan simbolik. Akan tetapi, citra adalah juga sebuah "perangkap" (*lure*), di mana subjek disuguhkan dengan citra yang sesungguhnya bukan yang ia inginkan lihat, tetapi ia harus melihatnya. Dalam panorma citra masa kini, ada jurang antara lukisan yang ingin dilihat seseorang tentang dirinya dengan bagaimana ia dilukiskan melalui dunia citra—itulah seni masa kini. Art theory masa kini mencoba secara terus-menerus membuka pintu gerbang ke arah cakrawala pemahaman yang kian luas, dengan panorama teori(-teori) dan konsep(-konsep) yang kian kaya dan beragam, dalam multiplisitas praktik dan karya-karya seni, yang kian melebur dengan dunia keseharian.

(Yasraf A. Piliang, "Melintas Batas Filsafat dan Teori Seni: Antara Pluralitas dan Singularitas".)

Dalam situasi saat ini semua perspektif atas seni —baik Filsafat, Estetika, Ilmu Empirik, Teori Seni, dan Visi Seniman— dalam kenyataannya sangatlah tumpang tindih, tak ada lagi garis pemisah yang tegas. Bahkan batas antara dunia seni dan kehidupan banal sehari-hari pun mengabur saling berkelindan. Situasi ini di satu pihak mudah menimbulkan kerancuan berpikir maupun praksis, di pihak lain barangkali merupakan peluang untuk melihat kembali relasionalitas antara seni dan kehidupan luas secara baru dan lebih realistis.

(Bambang Sugiharto, "Aneka Perspektif atas Seni dan Pluralitas 'Bahasa'")

Tanggung jawab dunia seni rupa untuk meneliti dan bereksperimen lewat teknologi media belum selesai bahkan setiap saat rasanya baru mulai lagi. Dalam dunia politik sejauh ini sudah lazim dibicarakan kewargaan budaya, bahkan ada yang mulai bicara tentang kewargaan estetis. Bukan mau mengajak sok akademis, saya berpendapat bahwa seniman pun semakin dituntut untuk melakukan penelitian.

(St. Sunardi, "Mencari Pokok-Pokok Persoalan Estetika Seni Rupa")

Gunung Tidar | Oesman Effendi | 1961 | Watercolour on Paper

ISBN 978-602-14830-3-9

Galeri Nasional Indonesia
 Jalan Medan Merdeka Timur No.14
 Jakarta Pusat 10110 - Indonesia
 Tel. +62 21 3483 3954, 3483 3955
 Fax. +62 21 3813 021
 e-mail: galnas@indosat.net.id
 www.galeri-nasional.or.id



Perpustakaan Di
 Jenderal Kebuc

701
 UGE
 p

