



PROSIDING
SEMINAR ESTETIK
GALERI NASIONAL INDONESIA #2 2015

LARUT

SENI, PENGALAMAN & PENGETAHUAN

Yogyakarta | Bandung | Denpasar
8 | 15 | 18 | SEPTEMBER | 2015

BAGIAN PERTAMA

Direktorat
Kendali dan
Pengembangan
Kebudayaan

371.36 TVB 5

**SEMINAR ESTETIK
GALERI NASIONAL INDONESIA #2 2015**

LARUT

SENI, PENGALAMAN & PENGETAHUAN

BAGIAN PERTAMA

Yogyakarta, 8 September 2015



GALERI
NASIONAL
INDONESIA



KEMENTERIAN
PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN

**DIREKTORAT JENDERAL KEBUDAYAAN
KEMENTERIAN PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN
GALERI NASIONAL INDONESIA**

Prosiding seminar ini dibuat berdasar kegiatan

**SEMINAR ESTETIK
GALERI NASIONAL INDONESIA #2 2015**

LARUT
SENI, PENGALAMAN & PENGETAHUAN

Bagian Pertama

Diselenggarakan di
Universitas Sanata Dharma Yogyakarta
8 September 2015

Diselenggarakan oleh:
Galeri Nasional Indonesia
Direktorat Jenderal Kebudayaan

Bekerja sama dengan:
Universitas Sanata Dharma, Yogyakarta
Institut Seni Indonesia, Yogyakarta

Pengarah:
Tubagus Sukmana

Penanggungjawab Kegiatan:
Firdaus

Ketua Pelaksana:
Rizki A. Zaelani

Koordinator:
Irwan Sahabuddin

Kesekretariatan:
Margaretha Kurniawaty
Winarni

Yuni Puji Lestari
Darmawati

Panitia Gabungan:
Universitas Sanata Dharma dan ISI Yogyakarta

Materi:
Fuad Fauji
Putut Widyarko

Publikasi:
Desy Novita Sari
Rohman
M. Syofri Ihromi

Perlengkapan:
Trisno Wilopo Sudono
Suryana
Rahmat Taufik

Dokumentasi:
Bayu Genia
Rezki Perdana

Narasumber:
Martin Suryajaya
Kurniawan Adi
Ugo Untoro

Moderator:
Suwarno Wisetrotomo
Umi Lestari

Transkripsi:
Padmo Adi
Georgius Benardi Darumukti

Editor:
Padmo Adi

Desain:
Sudi Harsono

Cetak:
PT Lima Enam Tujuh

ISBN 978-602-14830-5-3

© 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: galeri.nasional@kemdikbud.go.id
Website: galeri-nasional.or.id



Daftar Isi

Colophon	iv
Daftar Isi	v
Sambutan:	
- Panitia Lokal St. Sunardi	vi
- Sanata Dharma Yohanes Eka Priyatma	vii
- Galeri Nasional Indonesia Tubagus Andre Sukmana	ix
Selaku Pembuka Rizki A. Zaelani	1
Pengantar Bambang Sugiharto	5
Dorongan ke Arah Estetika Partisipatoris: Menggali Dimensi Baru Keterkaitan antara Seni Rupa, Pengalaman, dan Pengetahuan	9
Oleh: Martin Suryajaya Moderator: Suwarno Wisetrotomo	
Larut	21
Oleh: Ugo Untoro Moderator: Umi Lestari	
Seni Mengatakan	31
Oleh: Kurniawan Adi Saputro Moderator: Umi Lestari	
Lampiran Makalah-makalah Seminar	
- Dorongan ke Arah Estetika Partisipatoris: Menggali Dimensi Baru Keterkaitan antara Seni Rupa, Pengalaman dan Pengetahuan Martin Suryaja	42
- Seni Mengatakan Kurniawan Adi Saputro	56
Biodata	65
Ucapan Terima Kasih	71
Profil Singkat Galeri Nasional Indonesia	72

SAMBUTAN

Panitia Lokal

Terima kasih kepada gabungan dalang dan pemain teater. Saya mewakili panitia pelaksana seminar ini dan sebagai panitia pelaksana lokal. Untuk lebih jelasnya, akan disampaikan oleh pihak Galeri Nasional. Terima kasih kepada Pak Eko (Yohanes Eko Priyatmo) sebagai rektor (Universitas Sanata Dharma). Terima kasih kepada teman-teman dari Bandung yang bersedia hadir pada seminar bagian pertama ini. Terima kasih kepada Anda semua, yang, walaupun dengan kepadatan jadwal dan kemepetan undangan, tetap bersedia datang. Kami sebagai panitia lokal memang mendesain acara ini serileks mungkin. Kami juga memberi forum bagi teman-teman pembicara yang masih fresh, masih muda, mudah-mudahan ada kebaruan dalam seni rupa. Kepada teman-teman yang lebih senior, kami persilakan untuk mencoba mendengarkan. Semoga ini dapat memberikan sumbangan besar bagi seni rupa.

St. Sunardi

SAMBUTAN

Sanata Dharma

Saya sebenarnya juga ingin *nembang* Dandanggula (sama seperti Wahono, MC), tetapi suara saya tidak bagus, jadi nanti saya (*nembang*) di kamar mandi. Selamat datang dan selamat pagi kepada semua yang telah hadir. Saya sebenarnya ada jadwal mengajar pada pukul 10.00, berdosa rasanya kalau tidak mengajar, tetapi rasanya lebih berdosa apabila saya tidak datang ke seminar ini. Maka, kuliah saya mundurkan satu jam. Yang terhormat Bapak Pratik (Prof. A. Supratiknya) selaku direktur pasca(-sarjana Universitas Sanata Dharma), Pak Nardi (St. Sunardi, dosen IRB-USD), bapak-ibu pembicara, mahasiswa, dan peserta seminar, selamat pagi. Kami mengucapkan terima kasih atas kesempatan menjadikan Sanata Dharma menjadi tempat pergulatan seni dan estetika. Sejak awal Sanata Dharma menyadari sebuah pendidikan yang holistik. Driyarkara (Nicolaus Driyarkara, SJ.) pun telah mengatakan sebelumnya, “Pendidikan adalah humanisasi dan hominisasi.” Masalahnya saat ini kesenian begitu elitis, tersingkir dari kehidupan sehari-hari. Kesenian bukan menjadi keseharian hidup kita, bahkan di kampus pun tidak. Maka, kami mengusahakan tempat-tempat yang representatif supaya kesenian bisa menjadi bagian dari keseharian hidup kita. Kami percaya, ketika seni bisa menjadi bagian dari keseharian kehidupan kita, (seni) dapat memberikan warna dan harapan. Kita masih berjuang keras untuk itu. Dalam konteks yang lebih besar, saya sedih, bukan hanya Sanata Dharma, juga Yogyakarta pada umumnya sudah tidak *nyeni* lagi. Kita bisa melihat di area darat, di ruang publik, baliho mencemari jalan. Bahkan institusi pendidikan pun juga ikut-ikutan. Mungkin mereka bermaksud memberikan seni dari pengiklanan tersebut, tetapi yang saya lihat justru kekumuhan, kemiskinan, dan ketidakteraturan. Sehingga ketika kita melihat berbagai kota (lain) yang indah dengan patung yang menyentuh hati, di sini (di Yogyakarta ini) kita (me-)lihat kejenuhan kota. Bagaimana mungkin kita bisa menghasilkan kewarganegaraan yang unggul ketika lingkungan tidak mengarahkan kita untuk menikmati hal-hal yang menghibur dan menyentak? Maka, selaku pimpinan, saya menyambut baik acara ini. Cerdas dan humanis (semboyan Sanata Dharma), berarti

(bahwa) persoalan estetika menjadi persoalan keseharian, bukan pada saat-saat tertentu saja, bukan pada saat *Dies Natalis* saja. Persoalan kesenian bukan lagi menjadi persoalan orang kaya atau mereka yang memakai akses tertentu. Pendidikan bukan soal memberi informasi, tetapi memberi pengalaman yang bermakna, sehingga memberi lingkungan yang berkesan. Lebih jauh, bagaimana menjadikan Yogyakarta kota yang estetik. Kami berharap universitas ini dapat memberikan sumbangan. Saya, selaku rektor, berharap kami dapat diberi ilmu-ilmu baru, supaya mampu mewujudkan pendidikan yang humanis. Semoga persoalan estetika dan keindahan bisa berangkat dari apapun, dari kehidupan keseharian kami, dan tidak dimonopoli oleh orang-orang berduit yang memiliki kuasa. Ini sebuah *concern* bagaimana kita memahami lingkungan sekitar kita, mengenai estetika. Kami berusaha memberikan pendidikan yang tidak hanya memberikan informasi, tetapi juga memberikan estetika. Semoga acara ini dapat memberikan sesuatu bagi kami yang memiliki *concern* terhadap hal itu. Baik untuk mengisi ruang-ruang yang ada di dalam universitas ini dan untuk memberikan sumbangan bagi masyarakat Yogyakarta. Pembangunan jalan layang sudah menyita banyak ruang publik, bahkan, lebih jauh, mengotorinya dengan baliho-baliho, dan apa lagi sesaat lagi kita akan melihat banyak partai, yang seharusnya melindungi kepentingan publik, justru mencemarinya dengan kepentingan mereka. Semoga acara seperti ini dapat memberikan isi bagi ruang-ruang yang telah berusaha tersedia di sekitar kita, sehingga dapat memberikan manfaat estetis bagi kehidupan keseharian. Selamat berseminar. Semoga kita diterangkan. Semoga Tuhan memberkati usaha-usaha kita.

Yohanes Eka Priyatma,
Rektor Sanata Dharma.

SAMBUTAN

Galeri Nasional Indonesia

Assalaamualikum wr.wb.

Salam sejahtera untuk kita semua.

Penyelenggaraan Seminar Estetik Galeri Nasional yang ke-2, dengan tajuk “LARUT: Seni, Pengalaman, Pengetahuan”, ini merupakan program kegiatan berkesinambungan setelah penyelenggaraanya yang pertama pada tahun 2014 di kota Jakarta. Kegiatan ini kami selenggarakan sebagai bentuk dukungan Galeri Nasional Indonesia terhadap perkembangan seni rupa Indonesia yang kian hari semakin kompleks sehingga membutuhkan cara-cara penafsiran dan pemikiran yang terus berkembang. Kesempatan untuk membicarakan seni rupa dalam bingkai pemahaman estetika ini merupakan sebuah upaya yang tepat yang mendesak untuk terus dikembangkan.

Pada penyelenggaraan kegiatan yang tahun ini diselenggarakan secara marathon di kota Yogyakarta, Bandung, dan Denpasar, Galeri Nasional Indonesia merasa bangga dapat memperoleh dukungan dan kerjasama yang baik dari dunia akademik yang berperan penting dalam pengembangan pemikiran di bidang seni rupa. Kami secara antusias menerima dukungan dan kerja sama dari Insititut Seni Indonesia - Yogyakarta dan Universitas Sanata Dharma (Yogyakarta), Fakultas Seni Rupa dan Desain ITB dan Fakultas Filsafat dan Teologi Universitas Katolik Parahiyangan (Bandung), serta Fakultas Seni Rupa dan Desain, Institut Seni Indonesia Denpasar (Bali).

Kami mengucapkan terima kasih kepada para pembicara, moderator acara, serta para panitia yang dibentuk di masing-masing kota. Semoga kerja sama kita akan menghasilkan dampak kegiatan yang bermanfaat bagi setiap pihak yang membutuhkannya. Kepada para peserta kegiatan seminar yang kami undang secara khusus untuk memperkaya materi kegiatan ini, kami ucapkan selamat mengikuti.

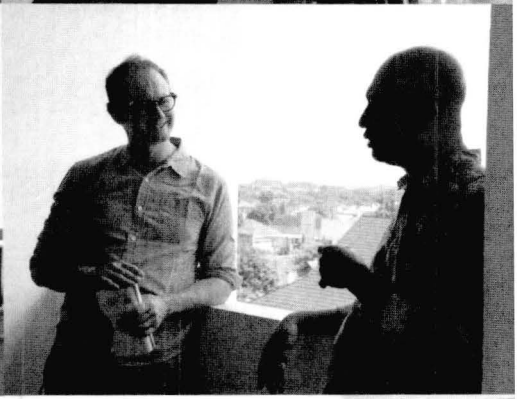
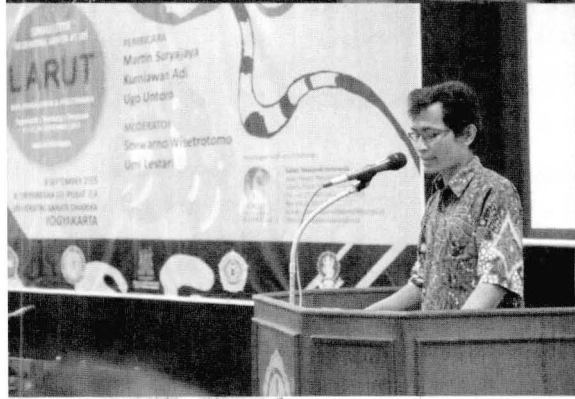
Terima kasih

Wassalaamualikum wr.wb

Jakarta, Desember 2015

Tubagus Andre Sukmana

Kepala Galeri Nasional Indonesia



SELAKU PEMBUKA:

Dari Oposisi menjadi Larut

Rizki A. Zaelani

Seminar Estetik Galeri Nasional Indonesia #1 (2014), yang telah diselenggarakan di Jakarta, mengambil tema 'Masa Depan Oposisi bagi Perkembangan Seni Rupa Indonesia'. Tema mengenai 'oposisi', yang tidak persis harus diartikan sebagai sikap politik, dinyatakan untuk menanggapi 'tikungan teoritik' dalam pemahaman tentang perkembangan mutakhir seni rupa yang mengiyakan 'apapun kemungkinan' nilai (*anything goes*). Bagi suatu bentuk perkembangan seni rupa yang tidak sepenuhnya memiliki kelengkapan tradisi pemikiran dan pewacanaan tentang kesadaran seni, sebagaimana terjadi di tempat kita di Indonesia, keadaan 'apapun menjadi bisa' dalam prakteknya sering kali bermakna jadi 'apapun tak menjadi apa-apa' (karena setiap kemungkinan menjadi mustahil bisa dianggap memiliki makna penting; justru akibat 'tekanan' keharusan bahwa setiap segala sesuatu pun *adalah* penting). Kondisi oposisional adalah situasi yang memungkinkan seseorang memiliki semacam jarak untuk membandingkan, untuk memilih atau membedakan setidaknya dua premis (keadaan); terlepas apakah ia ingin menggabungkannya menjadi sesuatu hal (pengertian) atau tetap membiarkannya sebagai kondisi-kondisi perbedaan. Tema Oposisi, yang paling penting, adalah pembahasan untuk tetap mengenal praktek seni rupa sebagai kesadaran yang mengandung implikasi teoritik 'yang membedakan'—setidaknya, berkaitan dengan kualitas pengalaman, hasil pengerjaan, bahkan tentang berbagai dampak pemahaman dan kesadaran yang hendak dicapai oleh maksud-maksud penciptaan sebuah karya seni rupa.

Tema 'Larut' pada penyelenggaraan kegiatan Seminar Galeri Nasional Indonesia #2 (2015) tidak harus dipahami sebagai jawaban bagi persoalan-persoalan yang dikemukakan pada penyelenggaraan kegiatan seminar yang pertama melainkan sebagai rangkaian pembicaraan terusan untuk mendekati berbagai kemungkinan landasan persoalan penting dalam proses penciptaan karya-karya seni rupa. Tema tentang kondisi 'larut' coba menjelang kembali kesadaran 'baru' mengenai seni sebagai sebuah hasil pengalaman seseorang (seniman) maupun sebagai manifestasi kerangka pengetahuan tentangnya. "Larut: Seni, Pengalaman,

Pengetahuan” memberikan keleluasaan —bagi para pemakalah maupun peserta kegiatan sebagai para penanggap—, untuk mendekati dan memahami kembali ihwal seni sebagai *persoalan* yang terbit dari kerangka pengalaman seseorang (seniman) maupun sebab perubahan paradigma teoritik seni yang mempengaruhi perkembangan seni rupa [Indonesia]. Tak bisa semua kerangka pemahaman teoritis yang telah dikenal hingga saat ini, memang, bisa disertakan dalam pembahasan kali ini, namun setidaknya 'larut' hendak mengikat tema pembicaraan apapun tentang seni pada akhirnya akan jadi pembahasan mengenai bentuk kesadaran atau pemahaman. Seni merupakan bagian penting bagi kesadaran manusia —sebagaimana dikatakan Isak Dinesen, seorang penyair—, yang memungkinkan “*kita memukan masa lalu dan mengingat masa depan*”.

Tema 'larut' menjelang kembali pembicaraan-pembicaraan penting demi mengenal dan menghadapi faktor-faktor terpenting dalam [pengalaman] seni, seperti: sensasi, persepsi, serta keindahan. Berlangsungnya perbedaan nuansa penyampaian yang dari para pemakalah dalam tiga kesempatan yang berbeda, di Yogyakarta, Bandung, serta Denpasar, pada dasarnya adalah sebuah kesempatan untuk mengenal penampang persoalan kajian estetika yang hidup dalam perkembangan majemuk seni rupa Indonesia kini. Kekayaan materi yang disampaikan para pemakalah ini menjadi konstruksi permasalahan yang signifikan dalam membangun kelangsungan tradisi seminar estetika Galeri Nasional Indonesia pada tahun-tahun selanjutnya. Tema 'larut', dalam sudut kajian para pemakalah, tak hanya jadi alat bedah untuk menemukan kembali konteks tradisi pemikiran estetika yang relevan *dalam* dan *bagi* perkembangan seni rupa kita tetapi juga menjadi alat perluasan untuk memahami dinamika perubahan aneka praktek seni rupa mutakhir saat ini dalam sudut pandang pemahaman perubahan sosial dan kultural Indonesia.

SEMINAR ESTETIK
GALERI NASIONAL INDONESIA #2 2015

LARUT

SENI, PENGALAMAN & PENGETAHUAN

Yogyakarta | Bandung | Denpasar
8 | 15 | 18 | 21 SEPTEMBER | 2015

BAGIAN PERTAMA

8 SEPTEMBER 2015
R. DRIYARKARA GD. PUSAT LT.4
UNIVERSITAS SANATA DHARMA
YOGYAKARTA

PEMBICARA
Martin Suryajaya
Kurniawan Adi
Ugo Untoro

MODERATOR
Soewarno Wisetrotomo
Umi Lestari

Keperangan lebih lanjut hubungi:



Galeri Nasional Indonesia
Jalan Prida Merdeka Timur No.74
Jakarta Pusat 10110 - Indonesia
Telp. +62 21 3483 3554, 3483 3955
Faks +62 21 3813 021
e-mail: galeri.nasional@galerinasional.org.id
<http://www.galeri.nasional.org.id>



Pengantar

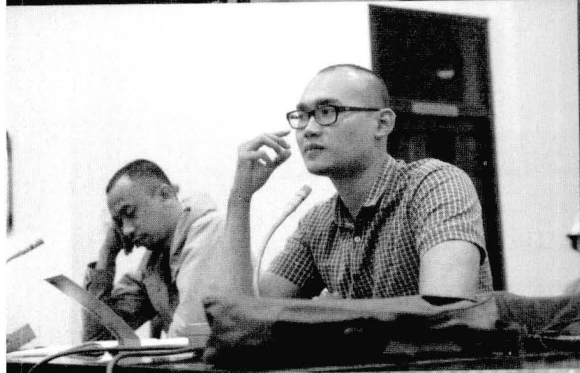
Bambang Sugiharto

Seminar Estetik yang digagas Galeri Nasional adalah serial panjang dalam rangka menemukan dan mengartikulasikan bentuk dan persoalan estetika macam apa yang ada di balik praksis seni rupa hingga kini di Indonesia. Bahwa senirupa di negeri ini berdenyut dengan baik, bahkan telah pula melahirkan seniman-seniman terkemuka bertaraf internasional, tentu tak diragukan. Masalahnya hanyalah bahwa pewacanaan yang substantif pada level nasional belum terbentuk. Yang ada adalah wacana sporadis yang umumnya menyangkut sejarah, gerakan, pameran atau penelitian atas seniman-seniman tertentu saja.

Bagaimana pun perkembangan seni tidak hanya ditentukan oleh karya seni, seniman, kritikus atau pasar. Sisi percaturan konseptual-filosofis perlu ditangkap, diartikulasikan dan bahkan ditradisikan dari generasi ke generasi. Serial seminar Estetika ini bermaksud untuk menangkap kompleksitas problematika seni rupa di Indonesia pada taraf konseptual filosofis itu. Itu sebabnya langkah kali ini sengaja melibatkan banyak pihak yang, kendati beberapa tidak secara langsung terlibat dalam konteks seni rupa secara spesifik, kami anggap menguasai bidang estetika secara filosofis. Namun agar situasi konkrit di lapangan pun dapat ditangkap, maka sekaligus dilibatkan pula para seniman praktisi dalam diskusi ini. Ini dimaksudkan agar keluasan konteks, kekayaan dimensi dan dinamika permasalahan, dapat tampil ke permukaan.

Topik diskusi kali ini adalah “Larut” dalam arti kajian atas interpenetrasi timbal balik antara seni, pengalaman dan pengetahuan. Hasilnya, seperti tampak dalam prosiding ini, banyak dimensi bermunculan ke permukaan, beberapa saling bertabrakan, kadang tidak langsung saling berkaitan. Itu tidak apa, sebab kita memang perlu menangkap dahulu sebanyak-banyaknya bermacam faset dari

interaksi antara wacana teoretis dan pengalaman praksis. Dari sana kelak diharap dapat terlihat inti persoalan estetika beserta segala dinamika perubahannya di negeri ini.



Dorongan ke Arah Estetika Partisipatoris: Menggali Dimensi Baru Keterkaitan antara Seni Rupa, Pengalaman, dan Pengetahuan

Oleh:
Martin Suryajaya

Moderator:
Suwarno Wisetrotomo

Suwarno Wisetrotomo (Moderator):

Terima kasih kepada *Pranata Adicara* yang telah memberikan waktu bagi saya. Mohon izin untuk menunaikan tugas.

Ketika masuk di ruangan ini, kita telah mendapati sejumlah kode yang menarik. Kita berada di ruang bernama Driyarkara. Kita disambut dengan tembang *Ngelmu Iku* oleh Mangkunegara IV. Lalu kita diberikan karya dari Mas Asep dengan musiknya, yang saya rasa merupakan kode-kode yang menarik. Dan, *backdrop* ini adalah gambar koleksi Galeri Nasional yang juga memberikan kode-kode tertentu. Mas Martin lahir di Semarang. Menyelesaikan studi di Sekolah Tinggi Filsafat Driyarkara. Memenangkan sayembara esai Sujoyono yang diadakan oleh Langgeng Art Foundation. Menunggu buku berikutnya, *Sejarah Estetika: Perdebatan Estetika Sejak Era Kuno Hingga Era Kontemporer*. Sekarang mengajar di UMN (Universitas Media Nusantara). Sekarang Mas Martin ini akan memberikan pemaparan mengenai seni sebagai pengetahuan.

Martin Suryajaya:

Saya akan presentasi singkat saja mengenai praktik seni kontemporer, yang kecenderungannya jelas partisipatoris. Kita akan lihat bahwa dengan itu kita akan melihat perubahan mengenai posisi estetika. Estetika dimengerti sebagai filsafat keindahan. Padahal untuk praktek seni kontemporer, yang sudah tidak membicarakan keindahan, terminologi “filsafat keindahan” tidak lagi pas. Pada abad XX, yang sudah tidak membahas mengenai duduk perkara keindahan, tentu tidak relevan membahas mengenai pengalaman estetis. Ada tiga hal yang dibicarakan dalam estetika:

1. nilai estetis karya seni: keindahan dan kesubliman, apa yang indah dan apa yang sublim,

2. pengalaman estetis: proses si seniman mengalami pengalaman tertentu di mana dia menciptakan karya seni,
3. evaluasi estetis: prinsip-prinsip di mana kita bisa memberikan keputusan tentang karya seni.

Walaupun, untuk praktek-praktek seni kontemporer, hal tersebut sudah tidak memadai lagi. Praktek seni anak muda mulai bicara seni yang hadir di masyarakat, sudah tidak lagi semata membicarakan keindahan, tetapi bagaimana seni itu menghadirkan kenyataan, bahkan mengubah kenyataan. Karya seni sebagai stimulus. Yang jadi muara seni adalah perubahan sosial. Akan tetapi, ini bukan seni yang adalah propaganda, tetapi seni yang mengajak masyarakat untuk terlibat. Partisipatoris dan emansipatoris.

Kita bisa melacak ke sejarah estetika sejak zaman Yunani klasik mengenai posisi seni yang partisipatoris. Pada zaman Yunani klasik, masalah keindahan tidak dapat dipisahkan dari fungsi sosial. Pemisahan bentuk dan isi itu mulai di zaman renesans dan mengeras pada masa romantik. Pembicaraan mengenai keindahan baru muncul pada abad XVII, terutama abad XVIII. Akan tetapi, jauh sebelumnya, pada zaman Yunani, tidak ada diskursus seni sebagai keindahan, dalam arti seni yang terpisah dengan isi, bahwa keindahan tidak pernah terlepas dari fungsi sosial. Pada masa romantik muncul gerakan estetisisme: seni untuk seni. Keindahan yang mengabaikan isi dari seni itu sendiri. Karya seni dinilai berdasarkan wahananya. Tradisi ini dikeraskan pada masa modernisme.

Tradisi ini banyak ditentang, misalnya gerakan antimodernisme, August Comte yang berkata bahwa seni tidak lebih dari estetika yang berada di tangan masyarakat, dan estetika soviet yang berpandangan bahwa kesenian ditempatkan di dalam koridor emansipasi yang kaku, yaitu penderitaan masyarakat, seni tidak bisa terlepas dari interpretasi masyarakat sekitarnya. Ini antimodernis vulgar.

Akan tetapi, ada kelompok yang mengambil jalan tengah, yaitu modernisme-dialektis. Yaitu sekelompok orang yang menganggap

bahwa isi dan keindahan merupakan hal yang tidak bisa dipisahkan. Apa yang mau dikatakan mempengaruhi bentuknya. Salah satu tokohnya adalah Georg Lukacs.

Objek seni tidak bisa dilepaskan dari perubahan teknologi. Seni kehilangan aura, sebab seni bisa direproduksi secara mekanik. Walter Benjamin tidak menyangkan hal itu. Walter Benjamin menyatakan bahwa hilangnya aura seni oleh gerusan teknologi mekanis bukan untuk ditangisi, tetapi justru dirayakan. Hal itu dilihat sebagai bahwa karya tak lebih sebagai hasil produksi dari tenaga kerja tertentu. Jadi, otonomi seniman sebagai pencipta lenyap. Terjadi demistifikasi seni. Yang penting kemudian adalah skill, berapa jumlah karya yang bisa dihasilkan dalam waktu tertentu. Makna kemudian bergeser: tidak lagi berkaitan dengan makna privat sang seniman, tetapi berkaitan dengan hasil kerja yang bisa direproduksi. Akar dari seni adalah sosial. Kemudian, hal ini diradikalkan. Apa yang menjadikan karya menjadi karya sei bukan lagi oleh karena si seniman, tetapi karena konsensus jejaring masyarakat yang membaptis karya menjadi karya seni. Maka, benda seni tidak lain adalah himpunan relasi sosial. Karena akar dari seni adalah himpunan dari relasi sosial, bentuk-isi kemudian tidak lagi bisa dipertentangkan, sebab bentuk-isi tidak lain adalah jaringan sosial. Jaringan sosial membentuk wacana tentang karya. Dengan begitu kita bisa melihat praktik seni di Indonesia: praktik seni tidak lain adalah himpunan sosial. Karya dikerjakan bersama masyarakat sekitar. Karya seni bisa menjadi proses penciptaan hubungan sosial. Tidak ada lagi distingsi antara benda seni sebagai artefak dengan hubungan sosial. Objek seni berubah: dari benda seni menjadi hubungan sosial. Subjek seni pun juga berubah. Seniman, yang pada masa romantik diadiluhung-kan, akhirnya menjadi fasilitator/organizer: membuka ruang bagi masyarakat untuk menjadi seniman, merealisasikan seni mereka sendiri. Subjek seni bergeser dari kreator yang penuh dengan aura mistiknya, menjadi organizer yang penuh dengan jiwa sosial. Yang ketiga, merupakan pergeseran pilihan media estetika. Bentuk artistik tidak dirancang formal, tetapi berdasar pada kebutuhan sosio-historis masyarakat, kebutuhan akan perubahan sosial. Perubahan ini menyebabkan kita mesti berbicara mengenai pengalaman estetis yang

terdemokratisasikan, yang mengajak semua orang untuk dapat membicarakan persoalan estetika itu. Pengetahuan estetika pun terdemokratisasikan: berupa pengetahuan sosial mengenai lingkungan, sosial, dan apapun yang ada di sekitarnya.

(Kemudian Martin Suryajaya menunjukkan beberapa *slide* foto contoh bentuk seni partisipatoris sebagaimana yang telah dia jelaskan tersebut di atas).

- Makan Enak Tanpa Bayar (Cemeti, 2003): karya dari Ruang Rupa. Karya seni lebih pada interaksi sosial yang terjadi pada peristiwa makan itu. Lebih mengutamakan relasi sosial dibanding bendanya itu sendiri.
- Jenis Rumput Beserta Namanya (Moelyono dan masyarakat sekitar): relasi sosial, melibatkan masyarakat setempat untuk mengumpulkan rumput-rumput di sekitar lingkungan mereka beserta namanya.
- Serum (Biennale Jakarta): membawa masyarakat sekitar untuk melihat kenyataan baru.
- Festival Musik Tanah Liat (Jatiwangi): warga dan bahkan tentara dilibatkan. Praktik seni tidak terkunci pada penciptaan artefak-artefak, tetapi penciptaan relasi.
- Gerobak Bioskop
- Intervensi di Kampung Semarang (Arif Hadinata, Hysteria 2015): menghadirkan gambaran yang semestinya akan terjadi di masyarakat.
- Gerimis Sepanjang Tahun (AkuMassa di Forum Menteng): mengorganisasi warga untuk mendokumentasikan kehidupan sehari-hari mereka.

Moderator:

Mas Martin (Suryajaya) secara provokatif menunjukkan pergeseran-pergeseran pemahaman estetika yang ada di sekitar kita. Empat puluh lima menit ke depan mari kita respon presentasi Mas Martin dengan percakapan, konfirmasi, atau apapun. Saya tidak ingin menyimpulkan. Yang belum dibahas adalah bagaimana tentang pelaku seni yang tetap mempertahankan estetika konvensional.

Kurniawan Adi Saputro, mengajar di ISI Jogja:

Saya minta penjelasan tentang kata “partisipatoris”. Ketika orang ikut dalam penciptaan karya, itu sebenarnya dia berperan dalam apa? Berpartisipasi dalam apa? Apakah pertunjukan, atau? Itu kebiasaan atau keluabiasaan? Karena itu berhubungan dengan klaim-klaim lebih besar: emansipasi, hubungan sosial, dll. Apakah setelah memukuli genting bersama masyarakat, si tentara berubah dalam berhubungan dengan masyarakat? Mungkin ada tanggapan mengenai kesementaraan, terutama berkaitan dengan seni sebagai peristiwa?

Alya Swastika, dari Biennale Jogja:

Saya ingin kembali menelusuri lagi gagasan pemikiran Martin. Bagaimana posisi model estetika partisipatoris ini dalam struktur seni? Bagaimana ketika muncul estetika partisipatoris itu, apakah ada perubahan pada struktur sosial? Ini suatu tren baru, bagaimana semua seniman menjadi bagian dari seni yang terorganisasi. Apakah kemudian seniman yang seperti ini lebih elit dari pada seniman konvensional? Apakah seni partisipatoris ini lebih elit dari seni untuk seni?

Albertus Harimurti, mahasiswa IRB - USD:

Apa saja sih yang relevan untuk dilakukan seni kontemporer itu sendiri? Berkaitan dengan pasar, bagaimana dengan kultur/ideologi bahagia yang ada di media sosial, facebook, twitter? Kemudian, seni yang bagaimana sih yang berpotensi menciptakan bentuk seni baru?

Martin Suryajaya:

Soal klarifikasi makna kata “partisipatoris”, memang ada problem sih, bahkan pemerintah pun ingin terlibat. Ada seni partisipatoris yang menempatkan masyarakat sebagai kreator. Ada seni partisipatoris, *street art* misalnya, yang menempatkan warga sebagai spektator. Belum tentu “melibatkan warga” itu serta-merta partisipatoris sebagai kreator. Bisa juga warga sebagai partisipan pasif, pemirsa. Untuk yang seni tanah liat, warga dilibatkan sebagai partisipan aktif. Harus mendefinisikan terlebih dahulu posisi warga.

Memang tentara, setelah memukul genting bersama warga, tidak serta-merta berubah, tetapi setidaknya ada “gangguan” terhadap hubungan sosial. Gangguan hubungan sosial itulah yang saya lihat sebagai ciri partisipatoris. Memang ada kesementaraan di dalam seni yang berbasis peristiwa, tetapi apa yang dilakukan tidaklah sementara. Masalah emansipasi, tidak bisa dibebankan kepada karya seninya, harus dijahit dengan kegiatan sosial lain, organisasi sosial, dll. (Kegiatan seni yang dilakukan) tidak sepenuhnya sementara seperti yang dilakukan di Cemeti. (Kegiatan seni) yang dilakukan di Jatiwangi kurang lebih permanen. Apa dampak estetika partisipatoris ini pada struktur sosial dipihat pada dampak relasi sosialnya: ada gagasan yang berbeda tentang kebudayaan. Perubahan gagasan ini yang bisa terjadi, misalnya di benak tentara yang diajak ikut. Pemahaman mereka tentang kebudayaan, seni, dll. berubah, tidak lagi termakan stereotipe Orde Baru, misalnya.

Apakah seniman partisipatoris lebih elit dibanding yang konvensional? Saya pikir seniman partisipatoris tidak akan menjadi elit, atau menjadi lebih elit dibandingkan dengan seniman konvensional. Akan tetapi, mereka akan memperluas pengertian seni. Kita tidak bisa mengaji seni partisipatoris semacam itu hanya menggunakan paradigma berpikir seni konvensional. Misal yang di forum Menteng, tidak bisa lagi kita menggunakan pemikiran pascamodern atau kekhasan wahana milik Lyotard. Kita butuh estetika baru yang lebih longgar, sehingga mencakup karya seni yang non-benda.

Apa yang bisa dilawan dari seni partisipatoris? Tidak bisa dipatok dari awal. Warga tidak bisa dari awal diminta untuk melawan kapitalisme, misalnya. Tendensi seni partisipatoris ini 'kanpost-avantgarde. Kalau kita lihat kecenderungan *post-avantgarde* di Soviet dulu, bagaimana seni bersama masyarakat melawan struktur atas-bawah. Pemerintah masuk ke dalam masyarakat untuk memaksa warga berkarya.

Bambang Sugiarto:

Pengalaman saya membuat saya menerima estetika partisipatoris. Tetapi itu membuat saya untuk melihat ulang. Bukankah dari zaman

dulu, seperti kesenian Toraja, sudah partisipatoris? Kok ini mendadak menjadi baru? *What is the big deal with this partisipatoris thing?* Kalau orang Barat bilang partisipatoris, itu tebal sekali. Itu beda bobotnya (dengan yang di Timur, Indonesia). Ada persoalan di situ. Dunia Barat melahirkan (seni partisipatoris) itu karena posisi individu, terutama seniman, sempat dianggap sebagai “SENIMAN”. Dalam konsep pemikiran Barat, justru pemikiran (seni partisipatoris) ini menarik, karena estetika modern mengangkat soal keberjarakan. Seni di era modern terus diproblematikasi. Seni yang *remoted*, berjarak, itu seperti kembali ke rumahnya. Indonesia merupakan suatu yang berbeda. Mbok-mbok jamu di Indonesia selalu mengakui Tuhan, (sementara) seorang Freud mengatakan, “Ya, Tuhan itu ada,” itu rasanya tebal sekali, dan rumit sekali. Yaelah... dari dulu juga kita partisipatoris, kita selalu berhubungan. Dunia Barat sudah melahirkan (seni partisipatoris) itu karena posisi individu, seniman sebagai jenius, berjarak, posisinya dalam melihat sesuatu, kemampuannya untuk mengubah persepsi kita akan realitas. Ratusan tahun itu terjadi. Sampai mereka melihat lagi “perlunya melihat individu dalam hubungannya dengan individu lain”. Kalau di Inonesia terbalik, kita selalu relasional, dan kita sedang menuju proses yang individu itu. Ada proses yang terbalik antara Barat dan Indonesia. Ini yang pertama.

Kedua, di dunia Barat, filsafat sudah memecah ke arah mana-mana ilmu pengetahuan. Filsafat selalu ada, karena ini menjaga reflektivitas yang eksklusif. Reflektivitas yang seperti ini selalu dibutuhkan. Aktivisme yang berlebihan itu selalu menghilangkan segi reflektivisme. Saya pikir, (seniman) yang menjaga proses eksklusivitas itu juga penting. Ketika seni menjadi sangat banal, justru menjadi tidak inspiratif. Seni yang tidak perpretensi sosial justru memberi dampak sosial yang lebih luas.

Alwi Atma, dari Pusdep - IRB - USD:

Saya setuju dengan komentar Pak Bambang. Jadi, sebenarnya seni partisipatoris ini, yang mendorong mereka ini, apa? 'Kan kayaknya ada banyak, ada sosial, politik.... Kok kayaknya ada kesan “perayaan”?

Yang kedua, saya lumayan tidak bisa membedakan seni yang tanah liat itu dengan ABRI masuk desa. Lalu, bagaimana menilai seni yang semacam ini?

Titarubi, perupa:

Alat kajian apa yang berguna untuk membaca/membedah seni partisipatoris ini? Bagaimana menilai dan memaknainya? Kesenian memiliki lembaga yang menahbiskan suatu karya menjadi karya seni, sebab karya itu harus bisa menjadi hal yang bisa dibaca dan dikaji. Karya-karya ini pun demikian. Ketika yang dilibatkan bukan lagi seniman, tidak akan terlihat seperti seni lagi. Kita tidak bisa bilang bahwa semua itu seni. Ketika lukisan hilang, ketika ditemukan, akan ketahuan ini apa. Tetapi, jika (karya) seperti ini, lalu bagaimana? Bagaimana ini ditemukan kembali? Mereka memisahkan “si seniman” dengan “para partisipan” di dalam sebuah karya, sebab “para partisipan” tidak pernah menjadi seniman walau sudah berpartisipasi membuat karya bersama si seniman. Yang terlibat di dalamnya tidak bernama, bukan seniman. Bukankah ini menjadi sangat otoriter ya? Justru tidak demokratis.

Nindityo, perupa dari Cemeti:

Pertanyaan ini tidak akan muncul ketika hubungan sosial yang diturunkan menjadi partisipatoris adalah medium. Seni *fetish* yang dipuja maupun seni partisipatoris, semuanya, adalah medium. Ketika kita menganalisa hanya melalui medium, (analisa kita) menjadi tidak berguna. Kita mesti lebih jauh bergerak ke belakang. Apa yang tidak terkatakan? Di balik saya mengorganisasi sesuatu, ada banyak pergumulan yang bisa di-*highlight* oleh kritik. Kritik itu penting, karena itu yang akan tetap mempertahankan seni pada permukaan. Dan, saya keberatan ketika seniman dianggap hanya semacam organizer.

Martin Suryajaya:

Tradisi relasional bukan merupakan gagasan yang kita impor dari Prancis, misalnya, tetapi justru berakar. Tradisi ini sudah ada sebelumnya. Yang justru ingin dihidupkan adalah tradisi lokal: gotong

royong, dan diintegrasikan dengan kehidupan sehari-hari. NicolasBoireau baru menulis tahun 2000-an ke sini, sedangkan Mulyono sudah sejak lama melakukan.

Kata Pak Bambang tadi, (bahwa) penting menjaga eksklusivitas reflektif supaya tidak banal. Saya sendiri cenderung mempertanyakan bagaimana karya menjadi banal atau tidak. Mengulang tanpa ide baru adalah banal. Ketika mengulang, tetapi ada kebaruan, itu bukan banal. Melibatkan rakyat, tetapi tidak menggunakan idiom-idiom yang menggambarkan seni kerakyatan *a la* Lekra, misalnya “rakyat tertindas”. Tadi yang saya tampilkan menampilkan kebaruan. Festival musik tanah liat memperlihatkan kebaruan, tidak hanya mengulang seni kerakyatan tahun 60-an.

Masalah yang mau dihadapi kecenderungan seni partisipatoris ini, kalau melihat konteksnya, seni partisipatoris di Barat muncul setelah masa konseptual, ketika publik seni mulai menyadari bahwa hasil seni bukan lagi menekankan pada bentuk, tetapi juga memancing pertimbangan lebih lanjut tentang kehidupan sehari-hari. Kalau di Indonesia sendiri, ada semacam upaya untuk mendialogkan kesenian dengan dunia sekitarnya (kemacetan, banjir, dll.), sehingga tidak jauh-jauh mencari di dunia abstrak (humanisme universal, kemanusiaan, dll.). (Jadi,) berakar pada situasi yang spesifik.

Pendekatannya kemudian tidak hanya berbasis pada keindahan formal yang sering kita pahami (dari era renaisans, romantik,) sampai abad modern, tetapi juga dari cabang-cabang ilmu yang lain: sejauh mana karya-karya seniman itu menjawab karya-karya yang ada di sekitar mereka, bagaimana karya itu hidup dan menghasilkan hubungan sosial yang baru. Karya itu disebut baik karena berhasil menciptakan kebaruan hubungan sosial, menjawab permasalahan yang diangkat. Penilaian bisa ditambah dengan hal yang mau diubah oleh karya itu, misalnya karya tentang kota, ya ditambah pendekatan studi perkotaan.

Sejauh yang saya lihat, praktik yang dilakukan, nama-nama warga yang berpartisipasi selalu disebutkan. Walaupun, ada juga yang menyebutkan sebagai “warga” secara kolektif. Ada upaya untuk menyertakan warga yang juga merupakan pencipta dari karya itu, dan juga senimannya. Tidak bisa disebut bahwa seniman itu menggurui atau membohongi warga, otoriter, karena terjadi pemberian fasilitas yang semua dilakukan akhirnya oleh masyarakat. Apa yang diangkat sesuai dengan apa yang diinginkan oleh masyarakat.

Soal seniman sebagai organizer... kalau mau dibilang seniman sebagai kreator, ya bisa, “orang yang berkreasi dengan warga”. Dia tidak berkreasi sendiri, tetapi hasil dari kolaborasi dengan masyarakat. Yang saya bahas adalah praktik seni partisipatoris, bukan praktik seni konvensional. Dengan tempat yang demikian, maka seniman akhirnya menjadi organizer.

BAGIAN PERTAMA

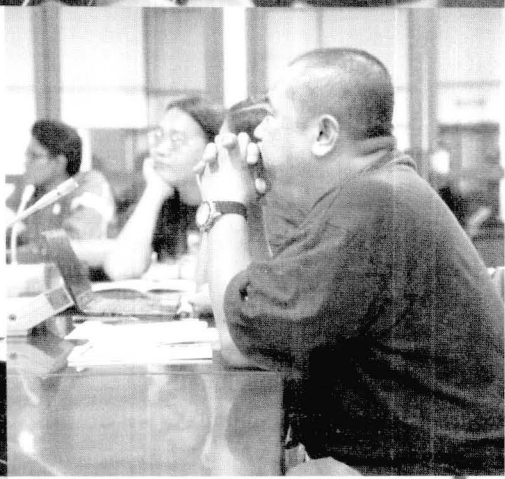
MODERATOR
Soewarno Wisetrotomo
Umi Lestari

Keterangan lebih lanjut hubungi:



Galeri Nasional
Jalan Medan M
Jakarta Pusat 1
Tel. +62 21 348
Fax. +62 21 381
e-mail: galeri.n
http://www.gale

8 SEPTEMBER 2015
R. DRIYARKARA GD. PUSAT LT.4
UNIVERSITAS SANATA DHARMA
YOGYAKARTA



Larut

Oleh:
Ugo Untoro

Moderator:
Umi Lestari

Umi Lestari (Moderator):

Ugo Untoro, seniman Jogja, pelukis, lahir di Purbalingga. Karyanya kini tengah dipamerkan di Galeri Gejayan, Gedung Perpustakaan Universitas Sanata Dharma lantai 1, Mrican, Yogyakarta. Mendapat penghargaan Philip Morris dua kali. Sempat berkuliah di ISI Jogja juga.

(Sebelum berbicara, Ugo menampilkan video rekaman proses kreatifnya yang berjudul “Larut”.)

Moderator:

Prosesnya *gimana*, Mas, bisa sampai seperti ini?

Ugo Untoro:

Awalnya saya ingin menjadi penulis, seperti penyair, paling *nggak* wartawanlah. Ketika profesi itu saya anggap bukan sebuah kematangan secara ekonomi, saya tertarik di situ. Ada sebuah daya *survive* atau apa, istilahnya *nggak* tahu. Tapi memang saya dari kecil *pinginnya* jadi penyair, atau cerpenis, atau wartawan sekalian, komikus juga. Kemudian, e, di antara adik-adik saya itu, *aku sing paling goblog sakjane* (Aku yang paling bodoh sebenarnya). Ketika habis lulus SMA, teman-teman sibuk cari mau kuliah di mana-di mana, saya malah bingung di rumah. Universitas ini itu *ana itung-itungane meneh* (Ada hitung-hitungannya lagi). Saya tidak akrab dengan bapak saya. Lalu, saya masuk ISI (Jogja). Akhirnya dengan sangat terpaksa, akhirnya saya jadi pelukis pun juga bisa. Toh di media lukisan bisa saya tambahi tulisan.

Pada waktu saya masuk, ISI angkatan Asri itu masih banyak. (Tahun) 1988 saya masuk dan itu masih banyak mahasiswa abadi di situ. Dosennya juga, saya dari SMP juga sudah dengar tentang mereka. Memang pada zaman tahun itu... (dia tidak menyelesaikan kata-

katanya). Mungkin menurut saya, Mas Nardi (St. Sunardi) kemarin 'kan *dak-tanya* (kutanya), mengapa memilih saya. *Aku ki tuwa ya durung, enom ya ra kanggo* (Aku ini tua juga belum, muda juga tidak terpakai). Ya mungkin di Jogja saya cuma satu-satunya orang di posisi tanggung tadi. Ya, paling *nggak* ada yang lebih tua dari saya, dan ada yang *isih neng ngisorku* (masih di bawahku). Dan, itu efeknya juga lebih ke karya atau pencapaian dan segala *macem*. Saya beruntung masih mendapatkan pelajaran dan pendidikan dari seorang seniman. Waktu itu saya bangga *banget* ketemu Pak Wardoyo *sepuh* (tua/senior).

Waktu itu trennya, '88 waktu itu, tren surealisme. Ada dekoratif, seni budaya. Setiap seminggu sekali saya suka *realis*. Minggu ini saya *nggarap* (mengerjakan) *realis*, minggu berikutnya saya tidak bisa lagi karena saya sudah habis dalam sebuah kanvas. Sehingga, minggu berikutnya sudah ganti tema, ganti warna. Sehingga, ketika (kelas) kritik karya, saya membawa karya kertas, cuma memakai kertas. *Durung tekan ngarep kana, lha wong aku lungguh mburi dhewe, aku wis digeguyu. "Jiamput! Murahe? Karyamu kok murahe?!"* (Belum sampai di depan sana, *lha* orang aku duduk di belakang sendiri, aku sudah ditertawakan. "Jiamput! Murah sekali? Karyamu kok murah sekali?!") Waktu itu sudah pakai cat dan lain-lain. Ketika waktu itu masih memakai metode corat-coret, saya sudah membebaskan diri dari media. Waktu itu kampus belum memberi arahan, "Kalau kamu gayanya gini, ini kamu harusnya *mbaca* buku ini *lho*, melihat karya ini *lho*." Waktu itu belum ada *kayak gitu*. Saya mendapat keberuntungan dididik mereka dengan terutama dari segi warna, komposisi garis, dan segala macam. Jadi, ketika kamu mau *nyeket* (menyeketsa) pasar burung, kamu harus merasakan pasar burung, merasakan bau *teleke manuk ki kaya ngapa* (Merasakan bau tahi burung itu seperti apa). Sekarang 'kan kalau *nyeket* pakai foto. *Lha iki piye, wong wis difoto kok diseket meneh iki?* (Lha ini bagaimana? Orang sudah difoto kok diseketsa lagi ini?) *Lha* waktu saya maju bawa kertas, belum dikritik, *wis digeguyu* (sudah ditertawakan), ya saya mundur. *Daktemplekke neng tembok* (Kutempelkan di dinding). Waktu itu saya mencoba menerangkan ruang kosong, tapi mereka belum bisa membaca. Sehingga, waktu TA, saya cuma dua kali pertemuan. Pembimbing saya waktu itu, Pak Wardoyo

sepuh, (berkata), “Wis, Go (Ugo Untoro), sakkarepmu. Sing penting pas ujian wani tanggung jawab ra?” (“Sudah, Go (Ugo Untoro), terserah kamu. Yang penting sewaktu ujian berani tanggung jawab tidak?”).

Seni bagi saya adalah totalitas kehidupan. Artinya: kita sebagai seniman atau sebagai perupa itu dalam keseharian itu juga barang kali ikut *nggabung* (bergabung) (dengan) mereka atau mendengar mereka (masyarakat dan warga sekitar). Menurut saya, totalitas kehidupan, atau seni, itu menyangkut rasa, menyangkut kecenderungan, menyangkut *apa sing daksenengi apa sih* (apa yang kusenangi apa sih). (Dalam masyarakat umum) ada pemecahan profesi, dan itu susah dimengerti, susah diklasifikasi. Ini saudara ngomong ini sebagai pejabat atau kepala keluarga? Menurut saya, seni berarti total(-itas) kehidupan saya, pilihan saya. Pasti saya punya *taste*, punya kecenderungan, punya minat. Itu tergambar dalam keseharian saya. *Nggak digayak-gayakke*, tapi otomatis metu *dhewe*. *Enggak nenteng* minuman terus *mlaku awan-awan ben dikira seniman*. *Iku gendheng!* (Tidak digaya-gayakan, tapi otomatis keluar sendiri. Tidak menenteng minuman terus berjalan siang-siang biar disangka seniman. Itu gila!). Ada kespontanan dalam menghadapi hidup sehari-hari dalam bermasyarakat. Dalam arti, cenderung mengesampingkan nilai-nilai kehidupan yang mapan. Yang saya maksud adalah... (kepada Umi Lestari) saya *deket* kamu 'kan lain, ketika ada sebuah... emmm... apa... emmm... ada semacam spontanitas yang lebih. Mungkin bahasanya “jujur”. Mungkin saya bergerak secara naluriah. Mungkin saya hadapi dengan spontan, (atau) mungkin saya hadapi dengan tidak spontan. Perlu perhitungan-perhitungan, bisa dibaca oleh orang, secara verbal gampang untuk orang umum. Tidak memberi ruang untuk berimajinasi, itu menurut saya tentang keamanan. Entah setinggi apapun imajinasi kita, itu tidak lepas dari pengalaman kita kemarin.

Spontanitas kita itu lebih ke... satu... itu dengan berani mengeluarkan nafsu atau naluriah, yang tidak memiliki perhitungan, yang lain dengan orang biasanya. Itu tema yang lain yang menjadi sub dari seni (yang) adalah totalitas kehidupan. (Karena,) tiap individu dilahirkan dengan tiap peristiwa yang berlainan, latar belakang yang berlainan.

Yang saya lihat, ketika karya memaksa orang untuk mengerti mereka, (karya itu) tidak memberi ruang untuk imajinasi bagi mereka (yang mengapresiasi karya tersebut). Kalau dikaitkan bahwa seni itu ekspresi, personal, yang dipakai untuk menabrak nilai atau norma... saya pikir norma itu yang harus saya terjang. Kita punya kekuatan sendiri-sendiri, watak karakter itu berbeda semua. *Nggak* mungkin karya *kok* sama. Tapi ini karya *kok* sama? *Street art* *kok* disuruh di kanvas?! Ketika kita berkarya, itu kita *nggak* usah berpikir tentang, “Itu maknanya apa *sih*?” Mengapa harus dimengerti *gitu lho*? Mengapa harus dimengerti orang banyak? Kalau kita bicara ekspresi individu, kita tidak bisa memuaskan semua orang! Kalau kita ikut-ikutan bikin mural, lalu melukis di kanvas, (tapi) *garise padha kabeh* (garisnya sama semua), (dan) objeknya anak-anak (semua), itu sudah tidak ada *soul*-nya. Cara kerja mereka itu mungkin bisa lewat teknologi, lewat informasi-informasi yang banyak. Saya menyayangkan, mengapa ekspresi-ekspresi, yang (adalah) wilayah kebebasan kita, yang walaupun garis kita jelek, ya itulah kita. *Nggak* harus *niru-niru* yang dari Barat *ta*? (Tidak harus meniru yang dari Barat, 'kan?).

Otak dan pikiran saya itu harus tepat benar-benar di kanvas. Padahal itu di kanvas sudah ada perjuangan sendiri. Sudah ada perjuangan sendiri untuk menaklukkan si media ini atau berkomunikasi dengan media ini. Itu saya lihat sekarang budaya seperti ini itu sudah mulai berkurang. Melukis tidak sama dengan membuat lukisan. Berkarya tidak sama dengan membuat karya. Ketika meriset itu, energinya sudah habis sewaktu meriset. Ketika dipindah ke atas kanvas, itu jadi laporan *thok* (itu jadi laporan saja), *nggak* ada *soul*-nya.

Moderator:

Saya membuka kesempatan bagi penanggap atau ada yang mau bertanya, silakan.

St. Sunardi:

Tadi Ugo (Untoro) cerita bahwa sejak kecil seseorang ada pengalaman yang menumpuk. Itu kamu jadikan sumber imajinasi dan inspirasi. Pertanyaan saya, jenis-jenis imajinasi macam apa yang sering keluar dalam diri Ugo ketika berkarya?

Ugo Untoro:

Woman and drug. *Woman* tidak selalu harus berbentuk fisik seorang wanita. Bagaimanapun juga wanita itu indah. *Woman* itu selain indah dan cantik, *woman* juga ada unsur pengembangan-pengembangan yang dinamis atau apa. Kriteria-kriteria yang indah itu yang bagaimana sih? Zaman dulu gemuk-gemuk, *ginuk-ginuk* (montok/subur). Zaman sekarang yang tipis-tipis saja. Perempuan bukan semata yang kita sewa. Keindahan itu 'kan macam-macam: ada yang *gulune didawakke*, ada yang *sikile ditekuk kayak* di China itu (Keindahan itu 'kan macam-macam: ada yang lehernya dipanjangkan, ada yang kakinya ditekuk seperti di China itu). Saya juga pernah mengakui bahwa saya juga semacam *labil man*. Terus terang saja saya tidak bisa meneliti. Sewaktu kuliah minggu per minggu itu gambarku *beda kabeh* (berbeda semua). *Drug* saya pikir ada dua sub: *drug* yang *bener-bener* dan *drug* dalam arti “kita kecanduan”. Kecanduan kerja, bikin apa - bikin apa.

St. Sunardi:

Saya teruskan ya? Tadi 'kan kamu *ngomong*, norma itu ingin diterjang. Norma apa yang paling kamu *nggak sukak*?

Ugo Untoro:

Basa-basi.

Bob Six:

Enak *nggak* jadi kamu? Saya bertanya pada dirimu, energi enak.

Ugo Untoro:

Saya pikir, kalau ada yang *ngomong*, “Seni kok susah ya?” saya *kok mangkel* (jengkel). Kalau kita sudah berkesenian, ya sudah itu. *Nggak* perlu dirisaukan. (Nurvianto “Antok” Bashori menjelaskan kembali pertanyaan Bob Six.)

Ugo Untoro:

Berarti hidupmu lagi *nggak* enak.

Zuhdi Sang, Pusdep IRB - USD:

Ada *statement* yang menarik, “Setelah selesai dengan satu lukisan, saya habis.” Ini *statement* yang luar biasa. Ini berkaitan dengan apa yang dikatakan Ugo (Untoro), bahwa riset itu ya setiap hari. Pertanyaan saya, kapan momen(-tum) di mana Ugo memutuskan untuk siap melukis? Kapan momen(-tum) Ugo siap menghabiskan dirimu?

Ugo Untoro:

Saya ora betah kerja suwi-suwi. Aku ra betah melukis nganti telung sasi (Saya tidak betah kerja berlama-lama. Aku tidak betah melukis sampai tiga bulan). Bagi saya, melukis cepat mungkin *strong*-nya sama dengan lukisan yang dikerjakan bertahun-tahun. Kalau saya menulis puisi, itu saya akan memilih bahasa yang paling sedikit, paling singkat.

(Saya akan memutuskan untuk siap melukis) ketika saya sudah merasa *full* dengan pengalaman, ilmu pengetahuan. Ketika kita melukis, ketika tiba-tiba kita *men-jejer-kan* (menyandingkan) warna ini dengan warna itu, itu menurut saya baru. Itu pengetahuan baru, dalam arti, ya mungkin saja *sih* kita membuat karya yang benar-benar baru. *Aku arep nglukis iki kok dadine ngene?* (Aku hendak melukis ini kok jadinya seperti ini?) Akhirnya ya *dak*-lihat, *dak*-lihat (kulihat), *dak*-cari-cari (kucari-cari) di mana. Paling *nggak* kebaruan itu ya kebaruan untuk diri saya sendiri. Pikiran kemarin ya untuk merombak atau memperbaiki.

Vissia Ita, dosen IRB - USD:

Tadi Anda bilang bahwa seni adalah ekspresi personal dan jujur. Karya seni tidak harus dimengerti orang banyak. Visi Anda dalam berkarya apa? Misinya apa?

Ugo Untoro:

Dalam proses untuk menuju berkarya, saya yakin itu ada prosesnya. Tetapi, ketika itu sudah masuk ke otak, terus ke tangan, dan kita menghendaki karya kita itu sama persis, karya kita itu sama dengan yang di otak kita itu, menurut saya itu keliru, Mbak. Ya, visi menurut saya di situ, ada perjuangan di dalam sebuah media.

Yuswantoro Adi, perupa:

Bayangkan secangkir kopi. Kopi terdiri dari kopi, air, (dan) gula. Pengetahuan, pengalaman, atau seninya yang jadi kopi, air, atau gula? Menurut saya, kopi itu pengetahuannya. Seni itu gulanya. Atau, jangan-jangan (seni) adalah air? Kalau seni itu air, ya berarti seni itu mati. Ugo punya kecerdasan, tetapi tidak mampu menjelaskannya dengan kata-kata. Kalau dengan gambar, bagus. Artikulasinya buruk. Untung tidak jadi sastrawan. Memasak dan membuat masakan itu sama.

Riset, saya setuju denganmu, dalam Bahasa Inggris adalah *research*, *re-search*, mencari kembali. Seniman seharusnya tidak perlu mencari kembali. Sesungguhnya, tanpa mencari-cari pun, seniman selalu melakukan riset. Riset penulis memang harus bisa dipahami pembaca, sementara riset pelukis tidak harus dipahami. Kali ini saya setuju. Penonton punya hak untuk berimajinasi dengan karya dan punya hak membeli.

Pertanyaan saya cuma dua. Apa sih yang membuat kamu percaya dengan pikiran itu? Ketika kamu meyakini pikiran itu, kamu jadi Ugo sekarang ini. Ketika pikiran itu salah, kamu jadi Ugo yang *kayak* apa?

Ugo Untoro:

Ketika karya lahir, paling tidak saya berpikir tentang diri saya sendiri. Saya berpikir untuk memperbaiki diri saya sendiri. Kalau diri saya sendiri belum selesai, saya tidak berhak untuk memberikan nasihat kepada orang lain.

Dari kecil dimulai dari lingkungan keluarga, itu sudah berupa kumpulan-kumpulan pengalaman. Ketika berkarya, (pengalaman) itu tidak akan bisa lepas. Ketika kita berkarya dengan ide yang sudah matang, katakan, sudah didesain begini... begini... begini... itu sah-sah saja. Pakai teknologi atau apa, saya tidak mempermasalahkannya. Pikiran ya? Kenapa saya percaya pikiran? Ya, pikiran atau pendapat atau apa *nggak* harus dimengerti orang banyak, 'kan? Katakan, saya ambil dari seniman luar saja, Picasso, Warhol, ketika mereka ditanya seorang

kurator atau apa, atau mereka menjawab dengan jelas dan gamblang seperti ini? Saya pikir *nggak* juga. Setiap seniman yang sudah total, dia sudah punya bahasa sendiri, yang tidak bisa ditangkap orang, ketika mereka berhasil membuat karya yang orisinal, disertai dengan bahasa yang individual. Dan, penjembutan semua itu adalah seorang kurator.

Albertus Harimurti:

Saya ingin mendengarkan lebih jauh cerita tentang Mas Ugo ketika asyik-asyiknya berkarya. Tolong ceritakan saat membuat karya apa sehingga Mas Ugo merasa intim dengan karya itu? Apakah ada memori tertentu dengan itu? Apa yang dirasakan?

Ugo Untoro:

Semuanya. Ketika saya memilih profesi sebagai seorang pelukis, hasilnya jelek atau bagus, saya tidak peduli. *Aku padha wae. Nggambar apik ya ra payu, apa meneh nggambar elek* (Aku sama saja. Menggambar bagus ya tidak laku, apa lagi menggambar jelek). Kenapa kesempatan macam itu tidak digunakan? Kita berkomunikasi dengan media. Keintiman kita itu di situ. Kita berkomunikasi dengan media. Kita tidak berhak menentukan "*karyaku iki rampung*" ("karyaku ini selesai"). Saya tidak berhak. Kadang karya itu sendiri yang *ngomong* kepada saya, "*Aku ki wis rampung, aja ditambahi apa-apa meneh. Aku ki wis rampung.*" ("Aku ini sudah selesai, jangan ditambahi apa-apa lagi. Aku ini sudah selesai.").

SEMINAR ESTETIK
GALERI NASIONAL INDONESIA #2 2015

LARUT

SENI, PENGALAMAN & PENGETAHUAN

Yogyakarta | Bandung | Denpasar
8 | 15 | 16 | SEPTEMBER | 2015

BAGIAN PERTAMA

PEMBICARA
Martin Suryajaya
Kurniawan Adi
Ugo Untoro

MODERATOR
Soewarno Wisetrotomo
Umi Lestari

Keterangan lebih lanjut hubungi:



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
email: galerinasional@kemdikbud.go.id
http://www.galeri-nasional.or.id

8 SEPTEMBER 2015
R. DRIYARKARA GD. PUSAT LT.4
UNIVERSITAS SANATA DHARMA
YOGYAKARTA



8 SEPTEMBER 2015
R. DRIYARKARA GD. PUSAT LT.4
UNIVERSITAS SANATA DHARMA
YOGYAKARTA



Seni Mengatakan

Oleh:
Kurniawan Adi Saputro

Moderator:
Umi Lestari

Umi Lestari (Moderator):

Kurniawan Adi Saputro, atau yang biasa disapa dengan sebutan “Inong”. Pengajar ISI. Makalahnya berjudul “Seni Mengatakan”.

Kurniawan Adi Saputro:

Saya ingin membuat catatan terlebih dahulu. Saya tidak memiliki pengalaman seni. Saya tidak mengerti seni. Pendidikan saya di komunikasi. Saya melihat seni dari sudut pandang komunikasi. Saya mengajukan pertanyaan sederhana, “Seni sudah banyak objeknya, banyak eksperimennya, banyak pelakunya, selama ribuan tahun. Saya sudah tidak masuk lagi ke dalam pameran-pameran, atau pemutaran film, karena sepertinya sudah ada semua. Seakan-akan semuanya sudah. Apakah masih ada hal yang belum terkatakan melalui seni?” Saya ingin membahas ini melalui contoh-contoh. (Contoh-contoh tersebut) sudah saya tonton dan pelajari cukup lama. Saya suka contoh-contoh ini. Saya akan memunjukkan tiga contoh. Ketiganya merupakan contoh seni yang berusaha menyampaikan kepada saya.

1. Film *Shoah*, tahun 1985, karya Cloude Lanzmann, dibuat tahun 70-an, 30 tahun setelah peristiwa holocaust. Film ini menceritakan soal holocaust. Holocaust merupakan peristiwa sejarah yang sangat gelap, di mana Yahudi dikumpulkan di suatu tempat dengan kereta dan dibantai. (Korbannya) hampir mencapai 6 juta. Pembantaian ini berbeda dengan pemusnahan-pemusnahan yang lain. Ini bukan perang. Ini operasi yang sangat teknologis. Orang dimatikan dengan perhitungan yang cermat sehingga cara pengangkutan sisanya pun mudah. (Pembantaian ini) didukung birokrasi yang rapi dan sistematis, didukung oleh partai pemenang pemilu. Pembantaian ini menjadi lubang gelap yang tidak bisa diterangi dengan cahaya nalar. Dalam keadaan seperti itu, puisi pun tidak bisa ditulis. Ini tantangan bagi seni, bagaimana seni dapat mengatakan sesuatu yang tidak bisa dikatakan. Film ini berisi wawancara-wawancara, tetapi ini bukan film dokumenter. Ini film fiksi-dokumenter. Film ini berupa fiksi dari realita.

Strateginya adalah dengan menjumpai masa kini sepenuhnya, menjumpai yang ada di masa kini sepenuhnya. Orang-orang itu diwawancarai begitu saja, tidak perlu mengeluarkan dokumen-dokumen, hanya mengeluarkan sisa-sisa ingatan. Dan, kadang tidak konsisten. Satu orang ke orang lain tidak sesuai, dan ini justru yang diinginkan oleh sutradara. Film ini memperagakan kembali. Dia mengajak orang-orang yang terlibat dalam peristiwa itu bukan untuk memperagakan, tetapi untuk menggambarkan masa lalu, untuk menceritakan ingatan itu. (Film ini) tidak seperti film Joshua Oppenheimer yang merekonstruksi kembali. Film ini bukan untuk mencari persisnya, tetapi untuk memperagakan bagaimana kenangan itu terus membayangi masa kini.

Strategi yang kedua adalah “mengunjungi”. Mereka diajak untuk mengunjungi tempat-tempat yang pernah dikunjungi. Mereka diajak untuk mengunjungi tempat-tempat di mana dulu peristiwa itu terjadi. Bukan untuk menunjukkan detail, tetapi untuk membangkitkan kenangan dan bagaimana itu dialami di masa kini. (Orang-orang yang mengalami itu) diminta untuk bercerita, diminta untuk memperagakan/menunjukkan pengalamannya di masa kini. Ini adalah contoh pertama bagaimana pembuat film mencoba mengatakan apa yang belum dikatakan.

2. Contoh kedua, hal yang tak terkatakan yang lain, yaitu penyadapan. Alat kita yang terhubung dengan internet, HP misalnya, akan dapat dilacak untuk mencari keberadaan kita. Penyadapan ini terjadi terus-menerus dalam jumlah yang sangat besar dan disimpan tanpa batas waktu. Yang disasar kemudian bukan hanya orang di luar Amerika, tetapi juga orang Amerika sendiri. Bagaimana cara si seniman menggambarkan situasi macam itu? Trevor (Paglen) membuat karya seni yang menunjukkan bagaimana mesin NSA bekerja, dengan cara menunjukkan jejak-jejaknya di setiap bagian mesin informasi itu. Seniman ini mengumpulkan bukti-bukti ini. Misalnya, foto tempat penahanan rahasia, data pesawat di bandara-bandara di seluruh dunia yang melakukan kegiatan penerbangan. Si seniman dengan alat-alat mempelajari bagaimana alat-alat niaga, dokumen-dokumen penerbangan, lintasan satelit. Pemotretan itu bukan semata-mata untuk merepresentasikan kenyataan di sana. Gambar tidak bersifat

representasional terhadap kenyataan saja, tetapi menunjukkan cara kerja. Gambar-gambar itu adalah jejak-jejak bagaimana mesin itu bekerja. Di akhir pamerannya, Trevor menjelaskan bahwa di masa depan gambar akan dihasilkan oleh mesin untuk mesin yang lain. Seniman bertugas membuat bahasa, model pengetahuan, yang laten, akan sesuatu yang terjadi. Sampai sejauh mana manusia bisa mengontrol atau justru dikontrol oleh mesin.

3. Perubahan iklim juga memiliki kans yang sama untuk menjadi hal yang tak terkatakan ini. Secara kognitif mungkin orang mengerti. Tetapi seni punya kesempatan untuk membahasakan sesuatu yang serumit dan seluas iklim. Gambar-gambar yang menyediakan model-model. Model-model yang diperlihatkan oleh institusi iklim ini sangat rumit, kurang bisa membahasakan apa yang terjadi pada diri kita sendiri. Soalnya, pengalaman ini merupakan pengalaman yang sangat individu. Apa yang terjadi pada setiap orang akan berbeda-beda dan merupakan hal personal yang tidak bisa tergambar oleh model-model yang disediakan di setiap harinya.

Moderator:

Seni mampu mengelaborasi kenyataan lebih jauh. Seni mampu menyediakan bahasa yang tidak bisa tersampaikan oleh keseharian.

Albertus Harimurti:

Tentang perubahan iklim. Sebenarnya ada *nggak sih* peluang untuk membuat perubahan iklim? Misalnya kita di sini 'kan memakai AC, AC menghasilkan CFC. Ada interdependensi masyarakat, (apa yang terjadi) di Indonesia mempengaruhi Chili, misalnya. Apakah dengan gerakan kesenian itu cukup? Apa mungkin *sih* gerakan kesenian itu bisa dipakai di sini?

Wahmuji, dari Pusdep IRB - USD:

Mas Kurniawan Adi 'kan berusaha melacak sesuatu yang tak terkatakan, dan masalah yang diangkat itu tadi bukannya sudah banyak dikatakan oleh bidang-bidang lain juga. Dari ketiga itu, *kok* saya tidak mendapatkan garis besar sesuatu yang tak terkatakan itu? Jangan-jangan ada garis besarnya? *Kok* harus seni?

Mas Kurniawan tadi mengatakan holocaust tadi tak terkatakan, menjadi anomali dalam kebudayaan Eropa. Film tadi menunjukkan anomali tadi. Bukankah anomali itu adalah bagian dari kebudayaan masyarakat? Bukankah setiap fenomena itu, seanomali apa pun, merupakan bagian sejarah? Apakah cara bercerita itu mampu membuat holocaust menjadi terkatakan dalam kebudayaan Eropa? Lalu, apakah rekonstruksi seperti film itu tadi justru membuatnya menjadi hilang?

Vissia Ita:

Mengenai holocaust, memang tidak hanya orang Jerman yang tidak bisa membahasakan, tetapi juga yang berada di sekitar rezim Nazi waktu itu. Yang dimaksud oleh Lanzmann itu apakah juga termasuk memorial-memorial Nazi?

Kurniawan Adi Saputro:

Kepada Mas Albert dan Mas Wahmuji, karena hampir sama. Saya tidak tahu seberapa berhasil dan saya juga tidak tahu ukuran keberhasilannya. Tujuan saya untuk mengenali yang tidak terkatakan itu dan mengenali upaya-upaya untuk mengatakan yang tidak terkatakan itu. Keberhasilan karya itu tidak hanya berangkat dari karya atau pembuatnya saja, tetapi bisa juga ada faktor-faktor lain. Jadi, saya tidak bisa menjawab sejauh apa berhasil. Tetapi bahwa seni patut dan berharga untuk dilakukan berkenaan dengan persoalan-persoalan ini, menurut saya, iya. Kata Lanzmann, kalau untuk mendiskusikannya, kita punya 40 tahun melakukan itu, kita sudah melakukannya. Lanzmann membuat film bukan untuk itu. Tetapi film bagi Lanzmann, menurut saya, punya kekuatan khusus dalam wujud seni, yaitu untuk menghadirkan. Film sebagai medium seni itu punya kemampuan untuk membagi kehadiran: yang hadir di sana hadir pula padaku. Ini khas fotografis. Dalam foto diam juga bisa, tetapi dengan film lebih kuat. Soal berhasil tidaknya, saya tidak tahu. Tetapi kritikus dan banyak penulis setuju tentang kekuatan film ini.

Pertanyaan soal perubahan iklim, satu titik dengan titik lain itu terhubung. Apakah selalu berhasil? Tidak juga. Apakah seni satu-satunya cara? Tidak juga. Tetapi, seni punya kekuatan untuk ini. Tetapi, kita punya bahasa untuk memodelkan apa yang kita alami ini. Kenapa

seni? Karena seni punya peluang khusus. Seni menimbulkan ketergerakan yang khas. Logika praksis kita: “O, yang ini!”

Holocaust tetap bagian peradaban. Ini pendapat saya sendiri. Menurut saya, kenangan yang paling kuat itu melalui badan. Kenangan itu tidak hanya kognitif, dipikir-pikirkan, tetapi memang sudah membadan. (Kenangan semacam) itu adalah kenangan yang kuat. Seni-seni yang berhubungan dengan kebadanan ini memiliki peluang yang kuat.

Zuhdi Sang:

Masih agak bingung ini saya.... Soal yang tidak dikatakan, yang tidak terkatakan, atau yang belum dikatakan, atau yang tersembunyi. Apa batasannya? Apakah yang tidak atau belum dikatakan oleh bidang lain? Atau sesuatu yang tak terkatakan kecuali oleh seni? Tetapi, saya bermasalah dengan poin-poin yang disodorkan Mas Kurniawan Adi. Bukan soal kebertubuhannya, tetapi soal besarnya: perubahan iklim, holocaust, dll. Yang tidak terkatakan tentang perubahan iklim adalah bahwa perubahan iklim itu hanyalah kata-kata atau wacana. Sehingga, ketika seni mengatakan yang tak terkatakan itu, seni kemudian justru mengatakan apa yang diinginkan oleh wacana besar itu. Jangan-jangan seperti itu.

Citra, dari Galeri Nasional:

Saya teringat dengan film *Senyap* yang kontroversial. Film *Senyap* berisi testimoni dari pelaku yang sampai sekarang masih hidup. Lalu, yang kedua, sejauh mana konotasi non-verbal menjadi kekuatan dari film-film tersebut?

St. Sunardi:

Saya melihat tiga tren seni.

1. Martin mengajak kita untuk melihat seni partisipatoris, seni untuk mengubah, sehingga seni mengubah dirinya sendiri dalam definisi.
2. Sedangkan Ugo (Untoro) itu seni untuk jujur. Yang pribadi yang laku.
3. Yang sekarang ini, Inong (Kurniawan Adi) menantang kita: seni itu untuk apa ketika berhadapan dengan yang tidak terkatakan? Seni itu menghadirkan, merasai yang tidak bisa dikatakan. Seni itu untuk apa ketika berhadapan dengan *the unsayable*? Istilah yang “tidak terkatakan” ini apakah witgensteinian?

Pertanyaan saya, di depan yang tidak terkatakan itu sebetulnya manusia itu butuh *ngapain*? Di luar jangkauan imajinasi dan pengetahuan yang ada itu paling tidak kita harus mengambil sikap apa? Tanggung jawab kita di depan *the unsayable* itu, di depan sejarah, di depan realitas teknologi, di tengah sekitar kita, sesuatu yang belum mampu diungkap oleh pengalaman. Pengalaman kita belum mampu mengungkap itu. Film *Shoah* misalnya, ke mana arahnya? Apa untuk mengajak kita merasakan apa yang tidak kita rasakan sekarang? Dulu, yang tak terkatakan itu tak harus dikatakan, cukup dirasakan dan dihadirkan. Apakah ke sana arahnya?

Kurniawan Adi Saputro:

Sejujurnya saya membuat istilah saya sendiri, lalu meminjam istilah filosof informasi, Luciano Floridi: kenyataan atau sesuatu yang nyata itu pasti mengandung dua hal sekaligus, sistem dan model. Contoh saya tadi itu, kita punya sistemnya, tetapi tidak punya model. Kalau seni menjadi model untuk itu, supaya terkatakan, salah satu yang terpenting, saya setuju, bahwa seni itu membuat orang merasakan kehadiran. Kalau itu orang lain, ya itu kehadiran orang lain. Kalau itu tragedi, ya itu. Tanpa itu, maka informasi atau pengetahuan itu tidak memiliki daya dorong. Daya dorong itu di sensibilitas itu. Apakah itu eksklusif seni? Tidak. Tetapi seni punya peluang di sana. Jadi, di hadapan yang tak terkatakan tanggung jawab seni apa? Kalau saya, memberikan perasaan, bukan memahami dalam pengertian pengetahuan.

Pertanyaan berikut, mengenai *Jagal* (dan *Senyap*) dan *Shoah*. Menurut saya, *Jagal* itu, meskipun sangat verbal, tetapi yang paling kuat bukan informasi verbal, tetapi justru drama-drama absurd yang bukan kata-kata itu. Menurut saya yang paling kuat justru non-verbal itu.

Muhidin Dahlan:

Seni dapat menciptakan gambar-gambar, angan-angan. Tanpa model, semua bergerak tanpa bisa dikendalikan. Yang saya senang dengan makalah ini adalah contoh nomor dua. Kalau meminjam kata Ugo (Untoro) tadi, seni bisa merobohkan, menerjang. Atau, kata Pak Rektor (Yohanes Eka Priyatma, Rektor USD), seni itu menyentak. Sanata Dharma sudah punya modal, contohnya Seni Indonesia

Berkabung, tinggal digeser, misalnya lokakarya penyadapan. Atau, kalau tidak mau lagi, jadikan seperti MK, yang berupa pertunjukan seni, seperti penyadapan Anggodo. Tinggal bagaimana Sanata Dharma memberikan legitimasi akademik, bahwa itu seni! Fasilitatornya adalah para penyelidik Polri. Saya kira isu itu menggelitik, terutama di Sanata Dharma, karena ada Seni Indonesia Berkabung.

Agus Ismoyo, perupa:

Untuk menyatakan yang tidak terkatakan itu sudah ada di budaya kita sejak dulu. *Tangible* dan *intangible*. Misalnya, hubungan manusia dengan alam, harmonisasi diri manusia dengan alam. Yang tidak terkatakan itu ada dalam ritual-ritual dengan alam tersebut. Permasalahan alam merupakan salah satu contoh isu yang cocok untuk menggunakan media seni sebagai model. Saya setuju dengan kata Mas Inong (Kurniawan Adi) tadi, rasa itu berkaitan dengan alam. Seni berandil pada peristiwa yang berkaitan dengan kehidupan. Apakah semacam ini, si penonton dan si pembuat itu? Apa dibutuhkan tidak semacam sinergi dengan ilmu lain? Karena, itu berkaitan dengan ilmu ketidaksadaran, apakah ada alat untuk melihat itu? Tidak hanya seni sebagai objeknya, tetapi masyarakat sebagai subjek juga dapat dilibatkan.

Kurniawan Adi Saputro:

Saya tertarik dengan motif batik tadi. Saya tidak punya jawaban umum terhadap contoh-contoh yang saya bawakan. Apakah dibutuhkan sinergi dengan ilmu lain? Ya, saya tidak punya contoh lain. Misalnya, film *Shoah* dibuat dengan bekerja sama dengan sejarawan dan memeriksa banyak dokumen, walau itu bukan film dokumenter atau sejarah. Dalam kasus kedua, soal penyadapan, si seniman bekerja sama dengan banyak ilmu lain. Ia bekerja sama dengan ahli astronomi untuk menggunakan lensa untuk memotret pada jarak 50 km, untuk mengintai pengintai. Ia bekerja sama dengan ahli-ahli hukum, untuk memastikan segala tindakannya tidak melanggar hukum. Ia juga bekerja sama dengan ahli geografi. Apakah selalu harus seperti itu? Tidak, tergantung apa yang mau dilakukan. Tetapi, dalam perkara perubahan iklim, iya. Seni sebetulnya punya kesempatan untuk menghubungkan ilmu-ilmu, karena setiap ilmu berbicara dengan bahasanya sendiri, setiap ilmu punya rumusnya sendiri-sendiri. Seni

bisa menjadi bahasa untuk sistem yang berbeda-beda ini. Saya belum tahu, tetapi barang kali diterima. Seni punya kemampuan tidak hanya parasit, tetapi lebih dari pada itu, seni barang kali bisa menghubungkan yang terpisah-pisah ini.

Moderator:

Terima kasih atas kesimpulan yang dibuat Pak Nardi (St. Sunardi), tentang seni partisipatoris, seni jujur, dan seni yang mengatakan yang tak terkatakan. Acara sesi ketiga saya tutup.



Lampiran

Makalah-makalah Seminar

Dorongan ke Arah Estetika Partisipatoris: Menggalai Dimensi Baru Keterkaitan antara Seni Rupa, Pengalaman dan Pengetahuan

Martin Suryajaya

Estetika sebagai disiplin filsafat seni telah mengalami banyak perubahan sepanjang abad ke-20. Sejak kemunculannya sebagai pendekatan berkat Alexander Baumgarten di abad ke-18 sampai dengan akhir abad ke-19, estetika cenderung dimaknai sebagai *filsafat keindahan* atau setidaknya filsafat seni yang berorientasi pada klarifikasi atas tetek-bengek keindahan. Masalah-masalah yang dibahas cenderung terbatas pada tiga hal ini:

- Nilai estetis karya seni (utamanya keindahan dan kesubliman)
- Pengalaman estetis (dalam menghasilkan dan mencerap keindahan)
- Evaluasi estetis (dalam mengapresiasi karya seni secara 'tanpa pamrih')

Dari bentangan masalah itu, terlihat bahwa model estetika tradisional cenderung menempatkan problem pengalaman dan pengetahuan dalam bingkai keindahan dan kesubliman. Pengalaman estetis menjadi ihwal yang sangat pribadi sifatnya. Tak jarang disangkut-pautkan dengan ilham suci yang diterima seniman. Sementara pengetahuan estetis yang menjadi pangkal evaluasi karya seni menjadi sesuatu yang sangat elitis, yakni hanya dimiliki oleh sekelompok orang tertentu yang standar seleranya telah terberadabkan. Cara pandang semacam ini dibuat jadi bermasalah sejak abad ke-20, yakni ketika praktik seni rupa tak lagi berkuat pada urusan keindahan dan kesubliman belaka, tetapi kian merambah masuk ke masalah-masalah hubungan sosial dan intervensi ke lingkungan sekitar.

Makalah ini akan berusaha mencatat peralihan praktik seni rupa yang semakin meninggalkan pakem estetika tradisional. Hal-hal yang dimunculkan oleh karya seni kontemporer bukan lagi ihwal keindahan semata, melainkan perubahan sensibilitas dalam memandang kenyataan (misalnya dalam seni rupa konseptual sejak 1960-an) dan penciptaan hubungan sosial yang baru (misalnya dalam *street art* dan berbagai praktik seni rupa komunitas). Muaranya adalah perubahan sosial. Bersamaan dengan itu, bergeserlah juga pengertian seniman sebagai *subjek seni* maupun karya seni sebagai *objek seni* ke arah yang lebih partisipatoris. Oleh karena karya seni sesungguhnya tak lain daripada sejumlah hubungan sosial, maka setiap orang yang bekerja melakukan perubahan hubungan sosial atau penciptaan hubungan sosial yang baru adalah seniman. Dengan begitu, praktik seni menjadi lebih bersifat partisipatoris. Pergeseran ini, tentu saja, menuntut suatu cara pandang estetika yang baru. Model estetika yang lebih sesuai dengan praktik seni rupa kontemporer inilah yang akan coba kita sarikan pada akhir makalah ini. Untuk itu, kita perlu membaca dengan lebih teliti perubahan praktik keseni-rupa kontemporer dan mengamati dampaknya pada pergeseran pengertian tentang objek dan subjek seni. Kita akan mengawalinya dengan memeriksa dilema yang kerap muncul manakala praktik seni dikaitkan dengan masalah perubahan sosial.

Dilema Seni Emansipatoris

Seni dan perubahan sosial adalah salah satu topik paling lawas yang pernah dibicarakan dalam sejarah teori-teori estetika. Tema itu bahkan sudah diperdebatkan pada zaman Yunani Klasik, sekitar 500 – 300 SM. Orang-orang pada masa itu lazimnya beranggapan bahwa karya seni yang baik adalah karya seni yang mengajarkan nilai-nilai moral yang baik. Jadi kesenian dipersepsi secara didaktis sebagai sarana untuk mewujudkan tatanan sosial yang lebih baik. Dalam kerangka didaktis semacam ini, keindahan tidak dapat dievaluasi terpisah dari kegunaan sosial. Suatu karya yang indah mesti juga berguna secara sosial. Di situ, perkara kesenian dan perkara perubahan sosial bukanlah dua hal yang terpisah. Dalam tradisi didaktis semacam inilah sejarah seni di Eropa berkembang sampai dengan masa Renaisans di abad ke-16.

Konsensus ini dibongkar sejak masa Romantik (abad ke-18 dan 19).

Pada masa itu, timbul sejumlah pendapat yang mau melepaskan aspek keindahan karya seni dari seluruh aspek kegunaannya. Karya seni yang baik adalah karya seni yang indah kalau dipersepsi secara 'tanpa pamrih' (*disinterested*). Pemikir estetika seperti Earl of Shaftesbury, Immanuel Kant, Théophile Gautier dan Oscar Wilde dipersatukan oleh kesamaan pendapatnya akan hal ini. Sejak saat itu muncullah dilema khas estetika Modern:

- Tegangan antara keindahan dan kegunaan
- Tegangan antara bentuk dan isi
- Tegangan antara otonomi dan keberpihakan

Beragam pemikiran estetika yang bermuara pada tradisi Modernis akan menekankan keindahan, bentuk dan otonomi seni di atas segalanya. Inilah yang tercermin dalam estetika formalis dan gerakan estetisisme (yang bersemboyan 'seni untuk seni'). Sementara pemikiran estetika yang berada di luar tradisi Modernis, yakni para penganut estetika realis, sisa-sisa penganut tradisi Klasik dan sebagian penganut estetika Marxis, akan lebih mementingkan kegunaan, isi dan keberpihakan seni. Demikianlah, sejak abad ke-18 tercipta suatu jurang antara seni dan perubahan sosial—sebagian mencoba menjembatani-nya, sebagian lain justru merayakannya.

Tradisi Modernis dalam estetika menekankan pentingnya evaluasi formal atas karya seni. Hal-hal yang tidak muncul dari 'kekhasan wahana' cabang seni terkait dianggap tak perlu disertakan dalam evaluasi estetis. Makna dan acuan mimetik, misalnya, dikesampingkan dari ranah evaluasi seni lukis (Clive Bell dan Clement Greenberg). Lirik dan moral, contoh lainnya, dikesampingkan dari ranah evaluasi seni musik (Eduard Hanslick). Ideologi, pesan dan konteks disingkirkan dari ranah evaluasi kesusastraan (René Wellek dan Austin Warren). Di berbagai cabang seni, aspek-aspek isi, kegunaan dan keberpihakan sang seniman dianggap sebagai elemen-elemen yang asing terhadap karya seni itu sendiri. Tradisi semacam ini biasanya dibarengi dengan 'kultus keindahan', yakni suatu keyakinan yang nyaris religius bahwa karya seni hanya berurusan dengan keindahan. Keyakinan inilah yang dirangkum dalam slogan estetis abad ke-19: seni untuk seni. Tradisi itu juga lazimnya disertai dengan kultus terhadap kemurnian seni dan seniman: karya seni dipandang sebagai hasil kontemplasi murni (tanpa

pamrih) dari seorang seniman jenius yang demikian sublim sampai tak bisa dikenali oleh masyarakat biasa. Di sini, ada pemisahan tegas antara 'benda seni' dan 'benda non-seni' serta antara 'seniman' dan 'orang biasa'—dengan sendirinya juga, antara pengalaman estetis dan non-estetis serta pengetahuan estetis dan non-estetis.

Sebaliknya, tradisi yang kritis terhadap Modernisme biasanya berangkat dari pengertian Klasik bahwa kesenian sudah selalu jalin-jemalin dengan perkara moral, politik dan seluruh pengaruh ekonomis atau sosio-kultural. Keinsyafan akan keterjalinan itu memungkinkan para pemikir yang kritis terhadap estetika Modernis untuk mengapresiasi aspek kegunaan, isi dan keberpihakan seni. Di sini, kita dapat memilah dua varian yang sama-sama kritis terhadap Modernisme. Yang pertama bisa kita sebut tradisi 'anti-Modernis', yakni para estetikawan yang lebih mementingkan aspek ekstrinsik ketimbang intrinsik dalam evaluasi karya seni. Pemikir seperti Auguste Comte menciutkan peran seni menjadi sekadar sarana untuk mendorong kemajuan moral masyarakat. Sementara birokrat seperti Andrei Zhdanov mewajibkan setiap karya seni untuk menghadirkan penderitaan rakyat pekerja dalam kapitalisme dan kegembiraannya dalam sosialisme serta bertumpu pada mimesis atau penyalinan yang sempurna atas kenyataan indrawi sekaligus idealisasi terhadapnya.

Namun, di samping itu, ada varian kritis kedua yang bisa kita sebut tradisi 'Modernisme dialektis'. Inilah yang mengemuka dalam pemikiran estetika Georg Lukacs, Walter Benjamin, Frederic Jameson dan Terry Eagleton. Pemikiran mereka dipersatukan oleh gagasan bahwa aspek intrinsik dan ekstrinsik dalam setiap karya seni sejatinya saling terhubung dan tak bisa dipisahkan. Bentuk artistik tertentu, seperti misalnya novel, merupakan konsekuensi dari perkembangan sejarah dan karenanya dikondisikan oleh isi artistik. Hubungan timbal-balik yang mempersatukan elemen intrinsik dan ekstrinsik karya seni inilah yang menyebabkan karya seni tetap bisa bermutu secara formal tetapi juga sekaligus mengandung daya emansipatoris.

Apa yang disampaikan sejauh ini masih terbatas pada perkara *evaluasi* karya seni, belum menyentuh aspek *produksi* karya seni. Tradisi 'Modernisme dialektis' yang berkembang hingga era 1960-an memang

berhasil menyelesaikan dilema klasik dalam perkara evaluasi karya seni. Kendati begitu, tradisi ini belum berhasil menyuguhkan suatu pendekatan praktik artistik yang memungkinkan penciptaan karya seni yang dapat dipertanggung-jawabkan secara estetis sekaligus mampu memberikan sumbangan bagi perubahan sosial. Upaya penyelesaian dilema seni pada aras produksi itulah yang berupaya dijawab oleh para pemikir estetika sesudah era 1960-an. Kita dapat memeriksa perkembangan upaya tersebut dengan mengamati pergeseran-pergeseran yang terjadi pada dua ranah sekaligus: pergeseran arti 'karya seni' dan pergeseran arti 'seniman'.

Pergeseran Objek Seni

Akibat kemajuan teknologi, bergeserlah makna 'karya seni'. Dalam esai klasiknya di tahun 1936, Walter Benjamin telah mencermati gejala lenyapnya 'aura' karya seni akibat kemungkinan untuk direproduksi secara mekanis sampai tak hingga. Lenyapnya aura berarti lenyapnya singularitas atau keunikan benda seni. Kemajuan teknologi kamera dan percetakan telah menjalankan desakralisasi atas benda seni. Sebelum adanya teknologi reproduksi citrawati, setiap benda seni seakan mengandung kesan misterius dan suci seperti pusaka yang dikeramatkan dalam kepercayaan religius dikarenakan fakta bahwa benda itu cuma ada satu dan karenanya unik. Kemajuan teknologi reproduksi membubarkan suasana keramat itu. Berlawanan dengan tafsiran yang lazimnya dijumpai di Indonesia, Benjamin tidak mengartikan hilangnya aura ini sebagai sesuatu yang buruk atau perlu disesali. Justru sebaliknya, ia merayakan itu karena dengan begitulah karya seni bisa diakses oleh masyarakat luas dan dari situ terjadi pensosialan atas pengalaman estetis. Demistifikasi benda seni ini justru memperlihatkan bahwa karya seni bukanlah hasil ritual artistik seorang seniman sublim yang sepenuhnya lain dari kerja 'masyarakat umum'. Dengan kemungkinannya untuk direproduksi secara mekanis, terbukti bahwa kerja seorang seniman bisa disetarakan dengan kerja orang biasa—keduanya sama-sama bertumpu pada keahlian (*skill*) yang bisa dipelajari dan sama sekali tak ada mistiknya.

Makna karya seni pun bergeser. Karya seni tak lain daripada pencurahan sejumlah tenaga-kerja yang ditubuhkan dalam objek tertentu. Karena itu, esensi karya seni tidak terletak dalam kesubliman

benda seni itu sendiri, melainkan dalam sistem pembagian kerja yang memungkinkan produksi benda tersebut. Akar sosial dari definisi karya seni ini ditekankan lebih lanjut oleh para teoretisi seni institusional seperti Arthur Danto dan George Dickie. Mereka berpandangan bahwa sebuah benda menjadi karya seni karena diakui demikian oleh konsensus di kalangan publik seni. Jaringan kolega seniman, kurator, pemilik galeri, kritikus, kolektor—singkatnya semua anggota 'dunia-seni' (*artworld*)—secara bersamaan memberikan pengesahan pada status seni sebuah benda. Dengan begitu, jadi kelihatan bahwa karya seni bukan lagi terjangkau pada bendanya, melainkan pada hubungan sosial yang mensituasikan benda tersebut dan membaptis benda itu jadi karya seni. Inilah yang menjelaskan mengapa urinoir yang dipamerkan Marcel Duchamp atau boks Brillo Warhol menjadi karya seni.

Dari kesadaran yang berkembang bahwa karya seni tak lagi bisa diartikan sebagai benda tetapi lebih terutama sebagai himpunan relasi sosial di balik benda, kemudian muncullah dorongan untuk membaca hubungan antara seni dan perubahan sosial secara baru. Konsepsi lama yang mereduksi pengertian karya seni pada aspek bendawinya telah menghasilkan dilema antara bentuk dan isi, antara aspek intrinsik dan ekstrinsik. Dengan terjadinya pergeseran ke konsepsi baru yang mengartikan karya seni tak lebih dari hubungan sosial yang meliputi sebuah benda, tak ada lagi dikotomi yang bisa dibangun antara aspek intrinsik dan ekstrinsik. Oleh karena karya seni adalah soal konsensus sosial tentang suatu benda, maka aspek intrinsik benda tersebut (seluruh aspek formal-komposisional) tidak lain daripada perwujudan aspek ekstrinsiknya (seluruh sistem pembagian kerja yang mendorong terbentuknya segala aspek formal-komposisional tersebut). Begitu disadari bahwa karya seni tak lebih daripada produk konsensus sosial, maka yang-intrinsik menjadi efek dari yang-ekstrinsik. Situasi ini mendorong terwujudnya hubungan yang baru antara seni dan perubahan sosial.

Dengan bertumpu pada kesadaran baru itu, kini karya seni tidak lagi dipertentangkan dengan perubahan sosial. Tak ada lagi pertentangan antara seni sebagai instrumen atau sarana perubahan sosial dan seni sebagai wilayah aktivitas yang otonom. Karena suatu benda hanya bisa menjadi karya seni sejauh ada hubungan sosial yang menempatkannya

pada posisi tersebut, dan hubungan sosial tak pernah steril dari ideologi dan kepentingan ekonomi-politik, maka otonomi seni adalah isapan jempol. Disadari atau tidak, diakui atau tidak, seni adalah bagian dari proses perubahan sosial. Di sini kriteria evaluasi atas mutu karya seni pun bergeser. Kita tak bisa lagi memakai kriteria evaluasi yang sepenuhnya formal untuk membaca karya seni, sebab begitu diakui bahwa karya seni adalah produk dari suatu proses pembentukan konsensus dalam masyarakat, maka persoalan keindahan estetik menjadi amat sekunder dan tergantung pada konsensus yang membentuk selera estetik dalam publik seni terkait. Kriteria utama yang kini lebih banyak mengedepan dalam evaluasi karya seni adalah sejauh mana karya tersebut dapat mendorong terciptanya hubungan-hubungan sosial yang baru, menciptakan kenyataan sosial baru. Karena karya seni pada hakikatnya adalah sebetulnya hubungan sosial, maka kriteria evaluasi paling *intrinsik* terhadapnya adalah sejauh mana karya tersebut mampu menghadirkan pengalaman yang paling intens akan hubungan sosial.

Di Barat, inilah kecenderungan yang mengemuka pasca-seni konseptual di era 1960-an. Sementara di Indonesia, kecenderungan ini mulai nampak sesudah Gerakan Seni Rupa Baru era 1970-an. Banyak karya seni konseptual, semisal karya-karya Barbara Kruger, yang mendorong pemirsanya untuk memikirkan segala apa yang diketengahkan oleh karya dan karenanya mendorong pemirsa itu untuk menginterogasi kembali keyakinannya selama ini sehingga berdampak pada terbentuknya hubungan sosial yang baru. *Street artist* seperti Banksy bekerja dengan cara yang serupa: menghadirkan persepsi baru tentang kenyataan di tengah-tengah ruang publik sehingga persepsi ini akan mendorong timbulnya hubungan sosial baru. Demikian pula dengan 'seni rupa komunitas' yang dipraktikkan oleh Moelyono di Tulungagung dan Arief Yudi di kecamatan Jatiwangi, yakni mengubah kenyataan sosial di sekitar melalui praktik seni partisipatoris yang melibatkan warga. Ditambah pula dengan praktik jurnalisme warga yang dikedepankan Forum Lenteng melalui akumassa. Bedanya adalah bila seni konseptual dan *street art* masih menempatkan pemirsa sebagai konsumen benda seni yang kemudian ditransformasi menjadi agen perubahan dalam masyarakat, seni rupa komunitas menempatkan pemirsa sejak mula sebagai pencipta 'karya

seni', yakni kenyataan sosial yang baru. Terlepas dari perbedaan corak aktif atau pasif, partisipatoris atau non-partisipatoris, praktik-praktik kesenian baru pasca-1960-an umumnya semakin mengalami pergeseran dari yang mulanya kontemplatif menjadi transformatif.

Pergeseran Subjek Seni

Perubahan arti objek seni juga terjadi bebarengan dengan pergeseran pengertian tentang subjek seni atau 'seniman'. Wawasan peninggalan zaman Romantik yang mengkultuskan seniman sebagai sosok pencipta yang sublim dan adiluhung sudah banyak ditinggalkan dalam praktik seni kontemporer. Pergeseran ini juga turut dimungkinkan oleh meningkatnya kesadaran tentang akar sosial dari setiap karya seni. Begitu karya seni dipandang sebagai produk pengakuan sosial dan karenanya dikondisikan oleh hubungan sosial tertentu, status seniman sebagai pencipta pun tergusur. Yang menciptakan karya seni bukanlah seniman, melainkan masyarakat atau publik seni secara bebarengan. Seniman hanya menghasilkan benda—tetapi publik kemudian membaptis benda itu jadi karya seni. Dengan begitu, tumbanglah konsepsi usang tentang seniman sebagai *creator*.

Dengan pergeseran itu, terjadilah suatu demokratisasi atas proses produksi artistik. Penciptaan karya seni bukan lagi hak privilese seniman, melainkan setiap anggota masyarakat. Dari sinilah timbul kesadaran bahwa setiap orang adalah seniman. Kesadaran ini mengemuka dengan mencolok antara lain dalam estetika partisipatoris Augusto Boal berkenaan dengan seni teater. Melalui analisis sejarah seni, Boal memperlihatkan bahwa sistem teater yang bertopang pada representasi ketokohan dalam sosok protagonis individual bukanlah sesuatu yang alamiah atau ada sejak mula. Sistem tersebut baru diciptakan oleh Thespis di abad ke-6 SM. Sebelumnya lakon teater tidak dipentaskan oleh aktor-aktor individual, melainkan dinarasikan dan dinyanyikan secara kolektif oleh paduan suara (*chorus*). Apabila kita mundur lebih jauh lagi ke awal praktik seni teater, menurut Boal, kita tak akan menjumpai perbedaan antara pemain dan pemirsa sama sekali. Sistem yang memisahkan seniman teater dari pemirsa, baik dalam sistem *choral* maupun protagonis, hanya dimungkinkan oleh suatu *pembagian kerja artistik antara seniman dan pemirsa*. Kenyataannya, bagi Boal, praktik seni teater

paling awal tidak mengenal pembagian kerja semacam itu. Apa yang disebut pertunjukan teater mulanya adalah pesta rakyat di mana semua orang menyanyi, bermain peran dan minum anggur bersama. Dengan demikian, Boal menunjukkan bahwa pada hakikatnya setiap orang adalah seniman karena distingsi antara seniman dan pemirsa, antara sang 'ahli seni' dan 'masyarakat awam', bukanlah suatu keniscayaan historis.

Berdasarkan kesadaran bahwa setiap orang adalah seniman, kemudian Boal mengembangkan praktik seni yang dikenal sebagai 'teater forum' di mana panggung menjadi tempat diskusi antara aktor dan pemirsa tentang cara-cara yang mesti ditempuh agar menghasilkan akhir cerita yang lebih baik. Di sana, tak ada distingsi tegas antara pemain teater dan pemirsa karena setiap pemirsa dapat menginterupsi pertunjukan dan memberikan saran ataupun terlibat memerankan tokoh dalam pertunjukan. Pada era 1990-an, Boal mempraktikkan pengembangan lanjutan dari praktik artistik semacam itu ke ranah pengambilan kebijakan politik—suatu 'teater legislatif'. Apabila teater forum mengubah pemirsa menjadi aktor, teater legislatif mengubah warga negara menjadi legislator. Ketika ia menjabat sebagai walikota Rio de Janeiro, ia menyiapkan panggung teater khusus tempat setiap warga dapat mengajukan usulan undang-undang dengan jalan mementaskan suatu pertunjukan teatrikal yang mengedepankan usulan tersebut. Ada belasan undang-undang yang berhasil disahkan Boal dari praktik teater legislatif ini, misalnya ketentuan bahwa tanggal 7 Desember akan diperingati sebagai Hari Solidaritas Rakyat Timor Leste.

Apabila setiap orang adalah seniman, lalu apa fungsi yang tersisa bagi seniman profesional? Perannya adalah sebagai *organizer*. Jika setiap orang adalah pencipta karya seni, dan setiap karya seni tidak lain adalah hubungan sosial, maka tugas seniman profesional hanyalah menjadi penghubung yang mengkoordinasikan massa, sebagai para pencipta karya seni, sehingga menciptakan sehipun hubungan sosial yang baru dan, dengan cara itu, kenyataan sosial yang baru. Gagasan semacam ini belakangan diteorikan dalam tajuk 'estetika relasional', antara lain oleh Nicolas Borriaud. Menurut paradigma estetika semacam ini, praktik kesenian sejatinya tertanam dalam ruang sosial sehari-hari dan tidak terkunci dalam ruang khusus seperti layaknya

yang dibayangkan oleh para penganut teori seni institusional sekalipun—ruang elit yang tercipta dari hubungan antara seniman, kurator, pemilik galeri dan kolektor. Berbeda dari ruang khusus semacam itu, ruang sosial sehari-hari berarti ranah interaksi sosial yang lazim terjadi di masyarakat, bisa ruang-ruang urban seperti venue hipster, perkampungan kumuh kaum miskin kota, atau bisa juga ruang-ruang komunitas di tingkat desa. Di ranah umum seperti itulah praktik kesenian kontemporer yang partisipatoris terjadi.

Intervensi seniman dalam mentransformasi ruang sosial dan segenap hubungan sosial di dalamnya tidak diwujudkan berdasarkan suatu aspirasi *avant-garde* yang berpretensi menjadi agen perubahan dan lalu menggurui massa agar mengubah relasi sosialnya. Pendekatan khas pejabat dan pemuka agama itu tak berlaku dalam estetika relasional sebab estetika ini berangkat dari asumsi bahwa semua orang adalah agen perubahan sosial sehingga kapasitas transformasi sosial bukanlah privilese seorang seniman tercerahkan yang 'turun ke bawah', melainkan kapasitas kolektif massa itu sendiri. Sang seniman terlibat dalam proses musyawarah bersama, memberikan saran dan ikut bekerja bersama mewujudkan agenda-agenda kolektif masyarakat setempat. Produknya bisa apa saja, mulai dari yang masih berkaitan dengan 'benda seni' (misalnya pameran seni di tingkat kampung seperti yang dilakukan kolektif Hysteria di kampung Bustaman, Semarang, dalam event 'Bok Cinta') sampai dengan bentuk kegiatan yang tak ada sangkut pautnya dengan 'benda seni' (misalnya gerakan ekonomi mandiri yang resisten terhadap hubungan sosial-produksi kapitalis). Ada/tidaknya 'benda seni' tak lagi menjadi tujuan dari praktik kesenian relasional sebab praktik ini dilandasi oleh kemawasan bahwa seni pada dasarnya adalah hubungan sosial dan karenanya tak bisa direduksi pada benda. Kalaupun praktik seni nir-benda semacam itu mau dipamerkan dalam event seni konvensional (seperti pameran tunggal atau biennale), maka yang dipamerkan lebih sering adalah *dokumentasi* dari proses kolektif itu.

Penutup: Menuju Estetika Partisipatoris

Dengan demikian, kita sudah saksikan bagaimana terobosan dalam produksi artistik telah berhasil menjawab dilema klasik seputar seni emansipatoris. Karya seni tak lagi bisa dipandang sebagai 'benda seni',

tetapi lebih terutama sebagai himpunan relasi sosial yang baru. Seniman tak lagi bisa dipandang sebagai 'pencipta', tetapi lebih cenderung sebagai seorang organisator yang bekerja di tengah masyarakat. Kedua jenis pergeseran ini, pada aras objek maupun subjek seni, memperlihatkan bagaimana dilema klasik antara bentuk dan isi, antara keindahan dan kegunaan, serta antara otonomi dan keberpihakan, diselesaikan dalam praktik. Dalam praktik produksi artistik semacam ini, bentuk merupakan *konsekuensi logis* dari isi. Bentuk artistik dipilih sejauh ada keperluan untuk menyatakan sesuatu dalam konteks sosio-historis yang spesifik. Pilihan mengapa kolektif seni di Jatiwangi memilih wahana tanah liat sebagai wahana utama proses artistiknya dijawab oleh latar sosio-historis khas Jatisura sebagai desa produsen genting dari tanah liat secara turun-temurun. Pilihan mengapa produk seni yang diwujudkan dari wahana tanah liat itu adalah alat musik juga dijawab oleh latar kebutuhan para pemuda desa yang gemar main musik. Jadi bentuk artistik tidak direka-reka berdasarkan inspirasi sublim sang seniman soliter, melainkan diwujudkan sebagai jawaban atas kebutuhan sosio-historis masyarakat setempat.

Berdasarkan pembacaan kita sejauh ini, dapat kita sarikan tiga aspek pergeseran penting dalam praktik seni rupa kontemporer:

- Pergeseran pengertian subjek seni: Dari seniman sebagai *creator* ke seniman sebagai *organizer*.
- Pergeseran pengertian objek seni: Dari karya seni sebagai *benda* ke karya seni sebagai *hubungan sosial*.
- Pergeseran pendekatan estetika: Dari pilihan bentuk artistik berdasarkan *pertimbangan formal-komposisional* ke pilihan bentuk artistik sebagai perwujudan dari *kebutuhan sosio-historis masyarakat*

Ketiga tonggak dalam praktik seni rupa kontemporer ini menerbitkan kebutuhan untuk melakukan pemaknaan baru atas estetika, khususnya berkenaan dengan dimensi pengalaman dan pengetahuan.

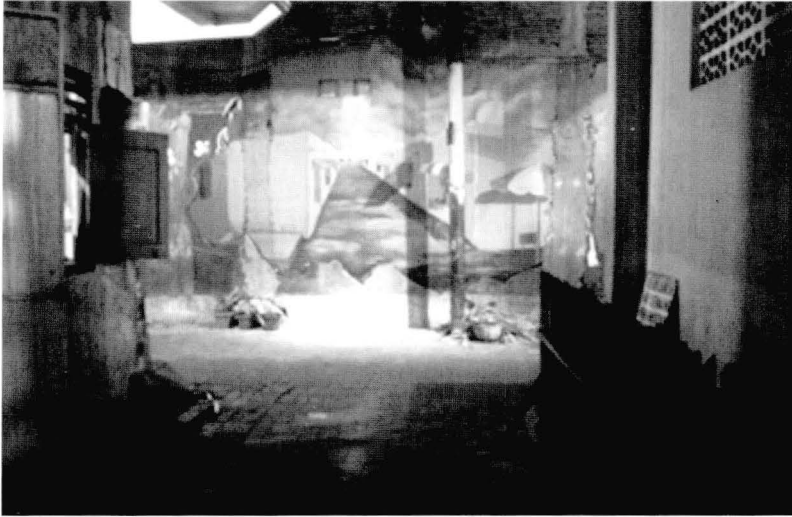
Ketiga pergeseran ini memiliki benang merah pada perkara *partisipasi*. Dengan sendirinya, hal itu menuntut suatu estetika yang juga partisipatoris. Pada pangkalnya, pengertian soal pengalaman estetis

dan pengetahuan estetis pun berubah. Oleh karena seniman tak lagi bekerja sebagai pencipta artifak seni, melainkan lebih terutama sebagai *organizer* hubungan sosial, maka pengalaman estetis pun terdemokratiskan—tak lagi terbatas pada pengalaman estetis dalam benak seniman dan segelintir pengunjung pameran, tetapi praktis menyentuh masyarakat luas yang ikut dilibatkan dalam praktik-praktik seni kontemporer. Demikian pula dengan pengetahuan estetis yang menjelma ke dalam evaluasi atas karya seni. Di situ tak lagi berlaku evaluasi teknis atas keindahan komposisional suatu karya, melainkan evaluasi atas pengaruhnya bagi kehidupan orang banyak. Pengetahuan estetis, dengan begitu, bukan lagi suatu ilmu khusus yang ditopang oleh postulat tentang 'indra seni' atau 'standar selera yang tercerahkan' (seperti terjadi pada praktik estetika sebelum abad ke-20), melainkan menjadi bagian dari wawasan umum masyarakat dalam mengupayakan perbaikan kenyataan sosial di sekelilingnya. Dimensi keterlibatan yang menandai pengetahuan dan pengalaman estetis inilah yang menjadi dasar dari estetika partisipatoris.

Daftar Pustaka

- Bell, Clive. 1914. *Art*. New York: Frederick A. Stokes Company.
- Benjamin, Walter. 2007. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". In Walter Benjamin. *Illuminations*, trans. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 217-251.
- Boal, Augusto. 2008. *Theatre of the Oppressed*, trans. Charles A. McBride, et.al. London: Pluto Press.
- Bourriaud, Nicolas. 2002. *Relational Aesthetics*, trans. Simon Pleasance, et.al. Dijon: Les Presses du Réel.
- Danto, Arthur C. 1964. "The Artworld". In *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19 (Oct. 15, 1964), 571-584.
- Greenberg, Clement. 1999b. "Modernist Painting". In Charles Harrison and Paul Wood, ed. *Art in Theory: 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell, 754-760.
- Lukacs, Georg. 1974. *Soul and Form*, trans. Anna Bostock. Cambridge, MA: The MIT Press.

Foto-foto



Gambar 1: Arif Hadinata - Simulasi Konsensus Sosiologis (BOK Cinta - Hysteria 2015)



Gambar 2: Festival Musik Tanah Liat - Jatiwangi (JAF 2012)



Gambar 3: Gerimis Sepanjang Tahun (Jurnalisme warga via akumassa Forlen 2015) Komunitas Ciranggon



Gambar 4: Gerobak Bioskop - ruangrupa 2014

Seni Mengatakan¹

Kurniawan Adi Saputro²

Saya mulai dengan pertanyaan dahulu. Kalau seni ingin mengatakan sesuatu, yang bukan dirinya sendiri, apa yang belum terkatakan? Pertanyaan ini seolah-olah membingkai persoalan seni menjadi soal isi (apa yang dikatakan) ketimbang bentuk (cara mengatakannya). Namun sebenarnya tidak. Dalam pandangan saya seni selalu soal bentuk karena ia pertama-tama harus berwujud, baru kemudian bermakna. Oleh karena itu, soal apa yang belum terkatakan oleh seni mencakup dua hal: (1.) soal mengenali apa saja persoalan yang belum berhasil dikatakan dan (2.) soal bentuk-bentuk yang belum berhasil ditemukan. Melalui contoh-contoh, esai ini akan membahas hal-hal yang belum terkatakan, sekaligus bentuk-bentuk baru yang ditemukan untuk menyampaikan masalah yang tak terkatakan. Bidang yang akan saya pakai sebagai contoh adalah media, yang menjadi minat saya.

Kenyataan yang tak terkatakan

Seni sudah sejak dulu mencoba menerobos dan menjenguk wilayah-wilayah yang belum terkatakan. Saya akan memakai tiga contoh kasus yang menurut hemat saya dapat menggambarkan percobaan seni untuk menjangkau hal yang belum terkatakan. Ketiga kasus ini unik karena ketiganya "baru" dalam sejarah. *Holocaust* baru karena pembantai sebesar ini dengan teknologi dan birokrasi modern belum pernah terjadi. Kedua, *dragnet*, atau penyadapan besar-besaran, tidak pernah terjadi seraksasa dan seintensif sekarang sebelum ada

¹Makalah disampaikan dalam "Seminar Estetik Galeri Nasional Indonesia #2 2015" di kampus Universitas Sanata Dharma, 8 September 2015.

²Pengajar Institut Seni Indonesia Yogyakarta.

teknologi komputer dan jejaring internet. Ketiga, perubahan iklim belum akibat pembakaran bahan bakar fosil belum pernah terjadi sejak bumi tercipta. Kita mulai dari kasus pertama, yaitu film dokumenter *Shoah* karya sutradara Claude Lanzmann (1985).

Holocaust

Shoah adalah film tentang Holocaust, pembantaian bangsa Yahudi di daratan Eropa oleh negara Jerman. Pembantaian kira-kira 1 juta orang ini bukan hanya dahsyat karena jumlah korban yang melampaui akal, namun juga karena cara pembantaian itu sendiri dilakukan dan oleh siapa. Mereka dibantai dengan cara yang tertib, memanfaatkan kemampuan birokrasi untuk mengatur logistik ribuan kereta api pembawa calon korban, serta teknologis, yakni menggunakan gas. Operasi ini melibatkan birokrasi pemerintahan dan partai pemenang pemilu. Ini bukan amuk massa, atau perang antar bangsa seperti dalam pembantaian-pembantaian lain, namun operasi penjagalan secara sistematis.

Bahwa ini terjadi pada tahun seribu sembilan ratus empat puluh dua, dilakukan dengan cara yang cermat dan canggih, melibatkan ratusan ribu orang sehat pikir, dan dilakukan oleh bangsa demokratis sering dikatakan seperti lubang hitam. Tidak ada cahaya penjelasan apa pun yang cukup untuk menerangi mengapa ini bisa terjadi dan dibiarkan. Pembantaian sebesar ini menunjukkan bahwa bukan hanya kejahatan itu bersemayam di dalam peradaban, tetapi bahwa peradaban itu sendiri telah gagal. Janji kemajuan peradaban politik, teknologi, serta nilai kemanusiaan adalah busa kata-kata.

Sedemikian gelap lubang yang diciptakan oleh Holocaust hingga sehabis ini puisi tidak mungkin lagi ditulis (kontra Adorno, 1973, melalui Koch, 1989). Maka percobaan Lanzmann adalah upaya untuk mengatakan sesuatu yang mustahil dikatakan dan dipahami. Bagaimana memakai gambar hidup untuk bercerita tentang lubang gelap peradaban?

Lanzmann membutuhkan waktu sebelas tahun untuk membuat *Shoah* (Felman, 2000). Hasilnya adalah film sepanjang sembilan setengah jam berisi kunjungan di tempat-tempat bekas pembantaian dan cerita yang

dirangkai dari kesaksian orang pertama, mencakup penyintas, pelaku, dan penonton. Tetapi Lanzmann menegaskan bahwa bukan ini film dokumenter, meski berisi orang-orang nyata bercerita tentang tragedi nyata di tempat nyata. Lanzmann tidak mau menggunakan bahan-bahan foto atau film rekaman kejadian itu, seperti cara para pembuat film masa itu. Sebagai ganti, Lanzmann menggunakan cerita, peragaan, dan kunjungan. Ketiga cara ini dipilih karena ketiganya bisa menyampaikan makna Holocaust yang tak tersampaikan oleh rekaman langsung saat itu di sana. Lanzmann berpendapat bahwa makna Holocaust tidak boleh selesai menjadi masa lalu (melalui LaCapra, 1998). Bisa diartikan di sini bahwa memilih menggunakan arsip lama untuk menyampaikan Holocaust sama dengan menempatkan Holocaust sebagai masa lalu yang sudah selesai dan "normal" (*ibid.*). Holocaust bukan hanya peristiwa di masa lalu, tetapi luka dan kenangan yang masih basah bagi banyak orang di masa kini. Oleh karena ini, Lanzmann memilih masa kini (saat film itu dibuat) dan sepenuhnya hanya menggunakan apa yang ada di masa kini. Ia memilih bekerja dengan sisa-sisa dan bekas-bekas: tempat, benda, orang, dan ingatan. "Orang bisa mendiskusikan Nazism selama empat puluh tahun. Orang tidak butuh film untuk itu" (Lanzmann, 1990, *LesNon-Lieux de la Memoire* dalam LaCapra, 1998).

Cerita. Meskipun tidak lengkap, Lanzmann memilih cerita orang-orang. Bukan sembarang orang yang tahu, ia memilih orang-orang yang mengalami sendiri Holocaust, baik sebagai pelaku, penyintas, atau penonton. Ketiga sudut pandang ini tidak harus bertemu dan selaras; ada kesenjangan dan ketidakjelasan yang tertinggal dan mengusik penonton. Sebagai misal, di dalam film ada adegan seorang masinis memberi tanda ujung jari memotong leher dari ujung ke ujung (Lanzmann, Larson, Rodowick, 1991). Tanda ini diberikan oleh masinis yang menjalankan kereta ternak berisi orang-orang Yahudi yang akan dibantai. Di bagian lain, seorang penyintas mengulangi kiamat itu dan mengatakan tidak tahu apa maknanya. Selanjutnya petani-petani Polandia yang menyaksikan kereta itu lewat juga bercerita bahwa mereka membuat kiamat itu tetapi orang-orang Yahudi di dalam kereta tidak mengerti. Apakah orang-orang Polandia memberi peringatan? Kenapa orang Yahudi tidak mengerti bahwa mereka akan mati sehingga perlu diberi peringatan?

Peragaan. Shoah berisi peragaan-peragaan yang tidak perlu mirip dengan kejadian asli, karena tujuannya bukanlah mengulang peristiwa masa lalu. Tujuan peragaan adalah membuat para pelaku mengenang kembali apa yang terjadi dan menunjukkannya kepada penonton. Abraham Bomba, pencukur rambut orang Yahudi yang akan dieksekusi di ruang gas kamp konsentrasi, memeragakan pekerjaannya di suatu tempat cukur di Israel yang khusus disewa untuk itu. Tukang cukur lain dan pelanggan di ruangan itu juga pemain bayaran semua. Namun keaslian dan ketepatan dengan masa lalu bukanlah tujuan Lanzmann. Lanzmann bertujuan, memancing, bahkan mendesak Bomba untuk memeragakan pengalamannya. Agar penonton mengalami dan merasakan luka-luka batin Bomba di masa kini.

Kunjungan. Salah satu dari tiga strategi penting Lanzmann adalah mengunjungi tempat-tempat kejadian. Shoah dibuka dengan kunjungan Simon Srebnik, seorang laki-laki yang di masa remajanya menjadi pesuruh dan penyanyi para serdadu SS dikamp konsentrasi. Setelah pembantaian berakhir, ia ditembak di kepala, tetapi ia selamat. Saat mengunjungi kembali daerah kamp konsentrasi ia menumpang perahu kecil yang didayung dengan tangan sambil menyanyikan lagu-lagu yang ia nyanyikan dulu. Adegan ini indah, tenang, sekaligus pedih ketika gambar jarak dekat memperlihatkan secara saksama Srebnik mengatupkan bibir untuk menahan perasaan.

Kembali ke pertanyaan yang saya ajukan di depan, membuat film tentang Holocaust adalah soal mencari bentuk, bukan isi saja. Lanzmann bertanya:

"I was asking myself: 'How to transmit these questions? How to transmit these feelings to the spectators, to the viewers of the film?' Between the mainrail roads and the gate of Auschwitz it is two kilometers. It's very difficult because you cannot make a 'traveling' shot of two kilometers. If you make apanoramic shot it's also very difficult; it's too long. If you take a zoom it's very complicated too. It was very difficult to do this. But these were all the ..., I don't want to say moral questions, but all the questions of content were immediately questions of technique and questions of form" (Lanzmann, Larson, Rodowick, 1991, hlm. 89-90).

Dragnet

Ini contoh kedua tentang hal yang tak terkatakan. Saya ambil contoh dari masa kini. Apa yang tak terkatakan di masa kini? Dunia sekarang menghasilkan informasi yang luar biasa besar dan terus-menerus. Segi-segi kehidupan yang dulu tidak terekam, sekarang meninggalkan jejak elektronik, mulai dari bergerak, membaca, mencari pasangan, mencari, membeli, dan masih banyak lagi. Semakin banyak hal dilakukan menggunakan komputer dan semakin dalam serta lengkap komputer ditanam dalam segala segi kehidupan. Penciptaan, perekaman, pengolahan, dan penggunaan informasi di segala bidang ini sesuatu yang nyata tetapi tidak terpikirkan karena kita tidak memiliki model untuk memikirkannya (Floridi, 2014). Tak disadari pula bahwa banjir informasi ini dipotong dan disedot tanpa ijin dan disimpan tanpa batas waktu. Di mana letak seni?

Trevor Paglen seorang seniman yang berupaya membahasakan penyadapan ini. Dalam kata-kata Paglen (2013):

“One of the over arching themes of my project has to do with trying to push vision, and trying to push perception as far as I can usually to the point where it starts to break down. And the reason for that is that I hope that by investigating some of these limit cases of vision, these limit-cases of perception that we kind of can create a vantage point that we can then use to look back on ourselves with different kind of eyes.”

Paglen mengungkap berbagai lembaga, prasarana, lambang-lambang, dan alat-alat rahasia yang dirahasiakan dari mata publik. Meskipun semua hal ini nyata kita tidak pernah melihat, apalagi menyadari mereka. Bagi Paglen, rahasia bukanlah apa yang tak terlihat tetapi pengelolaan kegiatan manusia dengan tujuan akhir ketidakterlihatan dan kekaburan. Kontradiksinya adalah bahwa pengelolaan kegiatan itu tetap sama saja dengan kegiatan lain, yaitu membutuhkan tempat, gedung, pegawai, kendaraan, tagihan uang, alat-alat, dan hal-hal material lain yang bisa dilihat. Oleh karena itu, kerja seniman di studio tidak akan berhasil membahasakan ini. Paglen menggunakan cara baru dan alat-alat baru untuk membahasakan penyadapan. Paglen menelusuri dokumen penerbangan, pengadilan, niaga, dan lintasan di angkasa. Foto di tangan Paglen bukan lagi berperan menggambarkan

apayang di luar sana (representatif), tetapi menjadi hasil atau bagian dari cara kerja sesuatu (operatif) (Paglen, 2013). Seni di sini berarti bukan lagi soal seberapa persis gambar berbanding dengan kenyataan, atau seberapa jauh gambar menyarankan cara mempersepsi dunia, tetapi menjadi alat mengungkap cara sesuatu bekerja. Gambar-gambar dihasilkan bukan dengan mengamati satu obyek, tetapi dengan menggelar ruang tempat simpul-simpul penyadapan dibangun, seperti membangun peta berisi hubungan-hubungan. Fotografer harus pergi mengikuti gerakan satelit, pesawat dan pesawat tanpa awak.

Salah satu contoh yang tepat mewakili persoalan keterlihatan dan kerahasiaan adalah foto pangkalan-pangkalan rahasia. Pangkalan ini biasanya melarang kehadiran orang dalam jarak puluhan kilometer. Paglen menggunakan teleskop yang biasa dipakai mengamati planet lain untuk berupaya melihat pangkalan ini. Beberapa pangkalan terlihat jelas, beberapa yang lain tinggal warna dan bayang-bayang karena pengaruh polusi dan suhu. Pangkalan rahasia adalah kasus yang menunjukkan batas-batas penglihatan kita tentang penyadapan. Dengan upaya yang keras dan alat khusus kita bisa melihatnya, namun tidak seberapa. Seni berupaya menciptakan gambaran agar hal-hal yang berada di batas cakrawala penglihatan manusia menjadi lebih dekat dan bisa kita masukkan dalam percakapan.

Tidak mengherankan Paglen membuat karya tentang ini. Ia salah satu juru kamera dari film *Citizenfour* (2014) yang dibuat Laura Poitras. Laura Poitras adalah orang yang dipilih oleh Edward Snowden untuk membocorkan rahasia NSA. Tanpa Edward Snowden, Laura Poitras, dan Trevor Paglen, dunia tidak tahu tentang penyadapan informasi. Seperti dikatakan oleh Luciano Floridi, seorang filosof informasi, sebelum Snowden, dunia penyadapan adalah sistem tanpa model (2014, hlm. 318).

Floridi (2014) menyatakan bahwa kenyataan di dunia mengandung dua segi, yaitu jejaring dari obyek-obyek fisik (sistem) dan kerangka pengetahuan (model). Biasanya masyarakat memiliki keduanya sekaligus, semisal lalu lintas kita terdiri dari jejaring lampu, kendaraan, jalan raya, polisi, dan seterusnya dan pengetahuan kita tentang lalu

lintas itu sendiri. Namun keduanya bisa terpisah menjadi model saja tanpa sistem (contoh: permainan virtual lalu lintas) atau sistem saja tanpa model (contoh: kenyataan laten lalu lintas penyesuaian informasi). Penyesuaian oleh negara dan perusahaan adalah suatu bentuk kenyataan laten. Jejaring alat dan prasarana untuk menyesuaikan bekerja sehari-hari dan membentuk kehidupan kita, tetapi kita tidak memiliki kerangka pengetahuan tentang ini, sampai ada orang yang mengungkapkannya. Paglen, juga Poitras, menunjukkan bahwa seni dapat terlibat dalam penciptaan model tentang kenyataan laten dengan memberikan gambaran, sensitivitas, dan cerita.

Perubahan Iklim

Saya berpendapat bahwa satu kasus lagi yang tergolong kenyataan laten adalah perubahan iklim. Benar bahwa kita memiliki pemodelan cuaca, pengukuran berkala di berbagai penjuru bumi, dan perkiraan tentang apa yang akan terjadi dan kapan. Dengan kata lain, ada sistem dan model untuk kenyataan perubahan iklim. Namun model yang ada sekarang tidak dipahami, sistem pengetahuan ilmiah tentang perubahan iklim tidak dipakai orang dalam hidup sehari-hari. Dan masalahnya bukanlah penyebaran pengetahuan dan pendidikan orang banyak. Sampai tahap tertentu orang sudah mengetahui kenyataan ini dan mendidik orang yang tidak percaya tidak banyak berguna. Masalahnya, mungkin, adalah kenyataan laten perubahan iklim terlalu luas dan terlalu rumit untuk satu model pengetahuan masyarakat awam.

Perubahan iklim adalah gejala yang amat luas mencakup seluruh bumi secara serentak. Mulai dari keasaman laut, curah hujan, hingga angin topan saling terhubung. Ini berbeda dengan kejadian-kejadian bencana biasa, ketika sebab kejadian ada didekatnya. Kedua, sebab dari perubahan iklim (akibat) terletak beberapa dasawarsa atau abad di masa lampau sehingga berbagai mekanisme di antaranya bisa mengaburkan pemahaman. Ketiga, pengamatan sehari-hari sangat tidak memadai untuk mengetahui iklim. Perubahan cuaca tidak sama dengan perubahan iklim, padahal cuacalah sumber pengetahuan (model) dan pengalaman utama banyak orang. Di sisi lain, kejadian-kejadian seperti kekeringan, gagal panen, air pasang, banjir, dan seterusnya dialami dan dipahami sebagai gejala yang terpisah-pisah

dan masyarakat mengalaminya terpisah-pisah secara geografis sehingga tidak memunculkan kesadaran bahwa ini gejala dari soal yang sama di tempat tinggal kita bersama.

Seni, saya memberi usul, dapat menciptakan ungkapan-ungkapan, gambar-gambar, dan angan-angan yang dapat menjadi model untuk kenyataan perubahan iklim yang sudah, sedang, dan akan terus terjadi hingga beberapa abad ke depan. Tanpa model, kenyataan laten bergerak dan berkembang terus tanpa bisa kita kendalikan.

Daftar Pustaka

- Adorno, Theodor W. 1973. *Negative Dialectics* (trans. E. B. Ashton). New York: Seabury Press.
- Felman, Shoshana. 2000. In an era of testimony: Claude Lanzmann's *Shoah*. *Yale French Studies* 97(2), 103–150.
- Floridi, Luciano. 2014. The latent nature of global information warfare. *Philosophy & Technology* 27, 317–319.
- Koch, Gertrud, Daniel, Jamie O., Hansen, Miriam. 1989. The aesthetic transformation of the image of the unimaginable: Notes on Claude Lanzmann's *Shoah*. *October* 48(Spring), 15–24.
- LaCapra, Dominick. 1998. Lanzmann's *Shoah*: Here there is no why. Dalam Dominick LaCapra, *History and Memory after Auschwitz*. 95–138.
- Lanzmann, Claude, Larson, Ruth, Rodowick, David. 1991. Seminar with Claude Lanzmann 11 April 1990. *Yale French Studies* 79, 82–99.
- Paglen, Trevor. 2013. Seeing the secret state: Six landscapes. Video ceramah di Chaos Computer Club pada tanggal 28 Desember 2013. Diakses dari https://media.ccc.de/browse/congress/2013/30C3_-_5604_-_en_-_saal_1_-_201312282300_-_seeing_the_secret_state_six_landscapes_-_trevor_paglen.html#video pada tanggal 14 Agustus 2015.



Biodata Pembicara & Moderator

Martin Suryajaya

Martin Suryajaya, Date of birth: March 11, 1986.

Education: Driyarkara School of Philosophy, Bachelor of Philosophy (2005-2009); Driyarkara School of Philosophy, Master Degree in Philosophy (2010-2012).

Books (Authored): *In Search of Marxism: Collected Essays 2010-2014*. Jakarta: Marjin Kiri. (forthcoming) (in Indonesian); *The Origins of Wealth: A History of Value Theory in Economics from Aristotle to Amartya Sen*. Yogyakarta: Resist Book. 2013 (in Indonesian); *Dialectical Materialism: A Study in Contemporary Philosophy*. Yogyakarta: Resist Book. 2012 (in Indonesian); *Alain Badiou and The Future of Marxism*. Yogyakarta: Resist Book. 2011 (in Indonesian); *Immanence and Transcendence: A Deleuzian Reconstruction on the Ontology of Immanence in Contemporary French Philosophy*. Jakarta: AksiSepihak. 2009 (in Indonesian).

Published Articles: "Antifoundationalism in Otto Neurath's Philosophy of Science". *Jurnal Filsafat Driyarkara*, No. 1: 50-81, 2011 (in Indonesian); "Disposition and Necessity as the Modality of Natural Law". *Diskursus* 12, 1: 1-31, 2013 (in Indonesian); "Physical Intentionality: An Argument for a Non-Reductive Physicalism". *Jurnal Indoprogres* 3: 25-54, 2014 (in Indonesian); "Historical Naturalism: An Analytical Reconstruction of

Friedrich Engels' Philosophy of Nature". In Dede Mulyanto, ed. *Behind Marx: The Thought of Friedrich Engels*, Jakarta: Marjin Kiri, 2015, 30-58 (in Indonesian).



Ugo Untoro

Ugo Untoro, lahir di Purbalingga, Jawa Tengah, 28 Juni 1970. Adalah pelukis, pematung, penulis, dan seniman Indonesia. Ia menempuh pendidikan di ISI Yogyakarta antara tahun 1988 dan 1996. Karya-karya seninya meliputi berbagai media dan telah dipamerkan dalam beberapa pameran, baik tunggal maupun kolektif, dalam dan luar negeri. PAMERAN TUNGGAL: Corat-Coret 1995, Bentara Budaya, Yogyakarta (1995); Cemeti Gallery, Yogyakarta (1996); The Bad of Ugo, Sika Gallery, Bali (1999); Menggugat . . . Sisipus Tertawa, Java Gallery, Jakarta (2000); Boneka dan Buku, Rakuti Gallery, Surabaya (2001); Embun, Embun Gallery, Yogyakarta (2001); Goro-Goro Ugo Untoro, Nadi Gallery, Jakarta (2002); Silent Texts, Edwin's Gallery, Jakarta (2004); Short Short Stories, Valentine Willie Fine Art, Kuala Lumpur (2006); My Lonely Riot, GaleriBiasa, Bali (2006); Short Short Stories, Art Forum, Singapore (2007); Poem of Blood, Taman Budaya Yogyakarta (2007); Poem of Blood, Galeri Nasional, Jakarta (2007). PENGHARGAAN: Philip Morris Indonesian Art Awards, Jakarta (1994); Philip Morris Award Indonesian Art Award, Jakarta. The Best 5 Finalists (1998); Philip Morris ASEAN Art Award in Hanoi, Vietnam (1998).



Kurniawan A. Saputro

Kurniawan A. Saputro, MA. Menyelesaikan pendidikan Sarjana Ilmu Politik Universitas Gadjah Mada (2002); MA Universitas Negeri Florida, Amerika Serikat (2009); dan PhD Universitas Sheffield Hallam, Inggris (2014). Memperoleh penghargaan *Outstanding Master's Thesis of the Year 2009* Divisi Komunikasi Antarbangsa dan Antarbudaya, Asosiasi Ilmu Komunikasi se-Amerika. Juga mendapatkan *Beasiswa Fulbright* untuk pendidikan master Biro Pendidikan dan Kebudayaan, Departemen Dalam Negeri Amerika Serikat. Daftar Terbitan Akademis dan Profesi Makalah Konferensi Internasional Yang Ditelaah Ahli Sebidang: Saputro, K. (in press) Information volunteers' strategies in crisis communication: The case of mt. Merapi eruption in Indonesia 2010. *IJDRBE*; Saputro, K. (2014) *The Disaster Publics*, Universiteit van Amsterdam, Amsterdam, 18-20 Juni 2014; Saputro, K. (2010) *The Responsible witnesses: A study of Indonesian audiences' reception of international human rights documentaries*, International Communication Association, Singapura, 22-26 Juni 2010; Saputro, K. (2010) The audiences of pain: The Indonesian audiences' response to human rights documentaries, *Interdisciplinary.net*, Sidney, 17-19 Februari 2010. Bab dalam Buku: Saputro, K. (2012). "The Audiences of pain: The Indonesian audiences' response to human rights documentaries". Dalam Angela Tumini dan Hans Sternudd (Ed). *How Does It Feel?: Making Sense of Pain*. Oxfordshire: Inter-Disciplinary Press, pp. 191-204; Saputro, K. (2011). *Istirap Çeken Ötekilerin Algılanması: Endonezyalı İzleyicilerin İnsan Hakları Belgesellerini Algılamaları Üzerine Bir Çalışma* (Resepsi terhadap liyan yang menderita: Kajian resepsi penonton Indonesia terhadap dokumenter hak asasi manusia). Dalam Zeynep Karahan Uslu dan Can Bilgili (Ed), *Kırılan Kalıplar 2: Kültürlerarası İletişim, Çokkültürlülük* (Bingkai Retak 2: Komunikasi Antarbudaya, Multi-budaya), Turki: Beta Yayincılık (Bahasa Turki).



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.

Umi Lestari

Penulis yang fokus pada Kajian Budaya dan tertarik pada sastra, seni rupa, dan film. Saat ini mengambil Program Magister Ilmu Religi dan Budaya, Universitas Sanata Dharma, Yogyakarta dan menjadi editor www.mediasastra.com. Pernah terlibat sebagai selektor film ARKIPEL – Jakarta International Documentary and Experimental Film Festival 2015 di Jakarta; peneliti muda dalam Konferensi ANCER di LASALLE College of The Arts di Singapura (November 2014); dan peneliti NEXT – Next Expert Training di Busan, Republik Korea Selatan (April-Mei 2014). **Film:** Juni 2015 - Sekarang: tim selektor ARKIPEL – Jakarta International Documentary and Experimental Film Festival 2015 Februari 2013 - Mei 2014: Project Officer Hibah KARYA. Dalam program ini, saya mengawasi pembuatan film yang dibuat berdasarkan arsip: *Genre Sub Genre* (Yosep Anggi Noen, 2013) dan *AMUK* (Ari Rusyadi, 2013). Maret 2011: aktor dalam film indie *Namaku OEN*, sutaradara Tunggal Banjarsari. Desember 2006: aktor utama film indie *Kemitbumen*, produksi Akademi Komunikasi Indonesia, Yogyakarta. **Penelitian:** 14-15 November 2014: peneliti muda, presentasi tentang kondisi Arsip Budaya di Indonesia pada konferensi ANCER “*New Voices, Current Perspective*”–LASALLE College of the Arts di Singapura. April - Juni 2014: peneliti dalam program NEXT – Next Expert Training di Busan, Republik Korea Selatan. Fokus pada Busan International Performing Arts Festival. Agustus - Desember 2013: Peneliti, mengkaji wacana tentang seniman perempuan di Indonesia. **Jurnalisme:** Januari 2011-sekarang: editor www.mediasastra.com, media untuk mengembangkan kritik sastra di Indonesia. Mei-Desember 2012: kontributor di www.latitudes.nu, situs berbahasa Inggris fokus pada kebudayaan di Asia Tenggara.

Ucapan Terimakasih

Galeri Nasional Indonesia mengucapkan terima kasih kepada:

Prof. Dr. Edi Sedyawati

Jim Supangkat

Dr. St Sunardi

Prof. Dr. I Bambang Sugiharto

Prof. Dr. Yasraf Amir Piliang, MA

Bpk. Yohanes Eka Priyatma, Rektor Universitas Sanata Dharma

Bpk. Prof. A. Supratiknya, Direktur Pasca-Sarjana
Universitas Sanata Dharma

Bpk. Gregorius Budi Subanar

Bpk. Martin Suryajaya

Bpk. Kurniawan Adi

Bpk. Ugo Untoro

Bpk. Suwarno Wisetrotomo

Ibu Umi Lestari

Para staf dan panitia Yogyakarta dari kampus Universitas
Sanata Dharma

Para staf dan panitia Yogyakarta dari kampus
Institut Seni Indonesia, Yogyakarta

Para peserta seminar: seniman, peneliti, penulis dan aktivis seni
dan kebudayaan dari Yogyakarta, Solo, maupun kota-kota lain,
yang tidak bisa disebutkan namanya satu persatu.

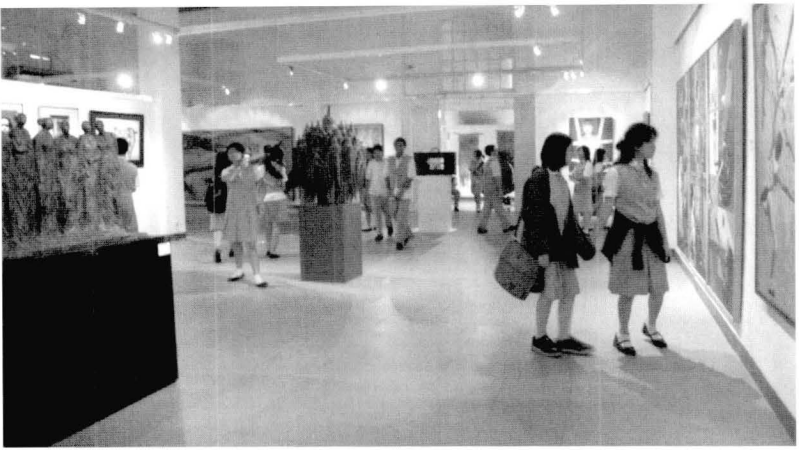
Profil Singkat

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 Api Gambir, Masjid Istiqlal, Gereja Emmanuel. Tepatnya terletak di Jalan Medan Merdeka Timur No.14, Jakarta Pusat 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 diperuntukan untuk 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 Anak-anak Berprestasi; Pameran “The Jakarta International Photo Summit, 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

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

Fax: (021) 3813021

Email: galeri.nasional@kemdikbud.go.id

Website: galeri-nasional.or.id

“Hal-hal yang dimunculkan oleh karya seni kontemporer bukan lagi ihwal keindahan semata, melainkan perubahan sensibilitas dalam memandang kenyataan (misalnya dalam seni rupa konseptual sejak 1960-an) dan penciptaan hubungan sosial yang baru. Muaranya adalah perubahan sosial. Bersamaan dengan itu, bergeserlah juga pengertian seniman sebagai subjek seni maupun karya seni sebagai objek seni ke arah yang lebih partisipatoris. Oleh karena karya seni sesungguhnya tak lain daripada sejumlah hubungan sosial, maka setiap orang yang bekerja melakukan perubahan hubungan sosial atau penciptaan hubungan sosial yang baru adalah seniman.”

(Martin Suryajaya, “Dorongan ke Arah Estetika Partisipatoris”)

“Kalau seni ingin mengatakan sesuatu, yang bukan dirinya sendiri, apa yang belum terkatakan? Pertanyaan ini seolah-olah membingkai persoalan seni menjadi soal isi (apa yang dikatakan) ketimbang bentuk (cara mengatakannya). Namun sebenarnya tidak. Dalam pandangan saya seni selalu soal bentuk karena ia pertama-tama harus berwujud, baru kemudian bermakna. Oleh karena itu, soal apa yang belum terkatakan oleh seni mencakup dua hal: (yaitu) soal mengenali apa saja persoalan yang belum berhasil dikatakan, dan soal bentuk-bentuk yang belum berhasil ditemukan.”

(Kurniawan Adi Saputro, “Seni Mengatakan”)

“Menurut saya, seni berarti total(-itas) kehidupan saya, pilihan saya. Pasti saya punya taste, punya kecenderungan, punya minat. Itu tergambar dalam keseharian saya. Ada kespontanan dalam menghadapi hidup sehari-hari dalam bermasyarakat. Dalam arti, cenderung mengesampingkan nilai-nilai kehidupan yang mapan. Mungkin bahasanya “jujur”. Mungkin saya bergerak secara naluriah. Mungkin saya hadapi dengan spontan, (atau) mungkin saya hadapi dengan tidak spontan. Perlu perhitungan-perhitungan, bisa dibaca oleh orang, secara verbal gampang untuk orang umum, tidak memberi ruang untuk berimajinasi. Itu menurut saya tentang keamanan. Entah setinggi apapun imajinasi kita, itu tidak lepas dari pengalaman kita kemarin.”

(Ugo Untoro, “Larut”)

ISBN 978-602-14830

Perpus
Jend

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
Email: galeri-nasional@kemdikbud.go.id
Website: galeri-nasional.or.id

