

The background is an abstract painting with vibrant colors and bold brushstrokes. The top half features a large, curved shape in shades of orange, red, and yellow, resembling a stylized sun or a large letter 'A'. Below this, there are dark, almost black, shapes that look like stylized figures or objects. The bottom half is dominated by a large, colorful, zig-zagging shape in shades of blue, red, and yellow, resembling a stylized 'M' or a large letter 'A'. The overall style is expressive and modern.

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

LARUT

SENI, PENGALAMAN & PENGETAHUAN

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

BAGIAN KEDUA

**Direktorat
Kendayaan**

371.36 TUB P

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

LARUT

SENI, PENGALAMAN & PENGETAHUAN

BAGIAN KEDUA

Bandung, 15 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 Kedua

Diselenggarakan di
Gd. Campus Center - Institut Teknologi Bandung
15 September 2015

Diselenggarakan oleh:
Galeri Nasional Indonesia
Direktorat Jenderal Kebudayaan

Bekerjasama dengan
Fakultas Seni Rupa dan Desain - Institut Teknologi Bandung
Fakultas Filsafat dan Teologi - Universitas Katolik Parahiyangan (Bandung)

Pengarah:
Tubagus Sukmana

Penanggungjawab Kegiatan:
Firdaus

Ketua Pelaksana:
Rizki A. Zaelani

Koordinator:
Irwan Sahabuddin

Kesekretariatan:
Margaretha Kurniawaty
Winarni
Yuni Puji Lestari
Darmawati
Panitia FSRD ITB (Bandung)

Materi:
Fuad Fauji
Putut Widyankarko

Publikasi:
Desy Novita Sari
Rohman
M. Syofri Ihromi

Perlengkapan:
Trisno Wilopo Sudono
Suryana
Rahmat Taufik

Dokumentasi:
Bayu Genia
Rezki Perdana

Narasumber:
Fabianus Sebastian Heatubun
Jim Supangkat
Benny Yohanes

Moderator
Aminudin TH Siregar
Nurdian Ichsan
Irma Damajanti

Transkripsi & Editor
Ugeng T. Moetidjo

Desain:
Sudi Harsono

Cetak:
PT Lima Enam Tujuh

ISBN 978-602-14830-6-0

© 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



سید علی حسینی

Daftar Isi

Colophon	ii
Daftar Isi	v
Sambutan:	
- Panitia Lokal	vii
- FSRD - ITB Dr. Yustiono	ix
- Galeri Nasional Indonesia Tubagus Andre Sukmana	xv
Selaku Pembuka Rizki A. Zaelani	1
Pengantar St. Sunardi	5
Perlunya Remitologisasi Seni Rupa	9
Oleh: Fabianus Sebastian Heatubun Moderator: Aminuddin TH Siregar	
Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia, Sebuah Analisis	39
Oleh: Jim Supangkat Moderator: Nurdin Ichsan	
Seni, Pengalaman, dan Pengetahuan	75
Oleh: Benny Yohanes Moderator: Irma Damajanti	
Lampiran Makalah-makalah Seminar	
- Perlunya Remitologisasi Seni Rupa Fabianus Sebastian Heatubun	100
- Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia Jim Supangkat	113
- Seni, Pengalaman & Pengetahuan Benny Yohanes	120
Biodata Pembicara & Moderator	133
Ucapan Terima Kasih	141
Profil Galeri Nasional Indonesia	142



SAMBUTAN

Panitia Lokal

As-salaam 'alaykum wr. wb
Salam sejahtera untuk kita semua
Selamat pagi Bapak, Ibu, Saudara/i sekalian
Terima kasih atas kehadirannya

Izinkan saya mengambil waktu anda semua untuk menyampaikan beberapa hal penting, mengawali acara kita hari ini.

PERTAMA, saya berbicara mewakili kawan-kawan panitia lokal Bandung, Galeri Nasional Indonesia, bekerja sama dengan (1) FSRD ITB & (2) Universitas Katolik Parahiyangan Bandung. Kami, Menyambut kehadiran anda semua rasa syukur. Jumlah peserta yg telah mendaftarkan informasi diri adalah 70 orang (+) peserta yg belum sempat mengembalikan surat kesediaan berpartisipasi.

PESERTA: Para Dosen, pengajar, guru, Mahasiswa pasca-sarjana dan program doktoral; para seniman, pengamat seni rupa, kurator, manajer seni rupa, esais, sastrawan.

LEMBAGA PENDIDIKAN:

1. Selain peserta dari Link FSRD ITB (Seni Rupa; Desain Kria)
2. Universitas Pendidikan Indonesia
3. Institut Seni Budaya Indonesia - Bandung
4. Telkom University
5. Universitas Kristen Maranatha
6. Universitas Widyatama
7. Universitas Pasundan
8. UNIKOM
9. Sekolah Tinggi Desain Indonesia

LEMBAGA: Taman Budaya Jabar, Selasar Seni Sunaryo, kawan-kawan peserta yang datang dari tempat di luar Bandung: Yogya, Denpasar (ISI), Palembang, Kuala Lumpur (Malaysia).

KEDUA. Saya berbicara atas nama Galeri Nasional Indonesia. Selaku penggagas acara seminar ini, yang hanya bisa terealisasikan atas kerja sama dengan lembaga pendidikan tinggi seni rupa.

Juga bisa berlangsung atas dorongan dari para tokoh dan senior kami: Ibu Edi Sedyawati, Bpk. Jim Supangkat, Bpk. St Sunardi, Bpk. Bambang Sugiharto, Bpk. Yasraf Amir Piliang.

Di tengah keberhasilan Seni Rupa Indonesia mengembangkan berbagai praktek seni kini secara luar biasa (yang nampak dalam pertumbuhan para seniman yang terus berkiprah hingga ke manca negara, pertumbuhan kurator dan manajer seni rupa, aktivitas kelembagaan seni rupa (museum, galeri, asosiasi seniman).

Kita, rupanya, masih membutuhkan lebih banyak lagi karya-karya hasil penulisan kritik, penelitian sejarah, dan pengembangan kajian seni rupa lainnya. Dengan kata lain, kita membutuhkan pengembangan teorisasi seni rupa untuk menopang kemajuan praktek seni rupa.

Jika diskusi dan perbincangan tentang kritik seni rupa dan sejarah seni rupa sudah dimulai dan dilakukan (meski hingga kini masih kurang), maka perbincangan tentang Estetika dan Kajian Estetik adalah hal yang langka, kalau bukan tidak pernah ada.

TUJUAN: selain menjadi kesempatan untuk bertukar pandangan dan pemikiran, kegiatan ini diharapkan mampu menghasilkan bahan bacaan dan sumber pengetahuan seni rupa yang tak hanya diperlukan di kota-kota besar di pulau Jawa dan Bali saja, tapi juga di seluruh kota besar di Indonesia. Proses diskusi yang akan dicatat ini akan menjadi prosiding seminar yang akan dicetak dan kemudian akan disebarluaskan.

Terima kasih atas bantuan bapak, ibu, saudara sekalian, pada hari ini, untuk membentuk dan menghasilkan prosiding yang akan bermanfaat bagi kita semua.

Galeri Nasional mengucapkan terima kasih atas kerja keras panitia lokal Bandung: Ibu Irma Damajanti, Bpk Willy Himawan, Ibu Kiki Rizki Soetrisna, Ibu Ardhana Riswarie, Sdr Zuswa, Ganjar, dan Danuh.

Terakhir. Kami sampaikan ucapan terima kasih dan rasa hormat kami kepada para pembicara dan moderator: Bpk Fabianus, bpk Jim Supangkat, Bpk Benny Yohanes, Ibu Irma Damajanti, Bpk. Aminudin TH Siregar, Bpk. Nurdian Ichsan. Tanpa kesediaan anda semua, acara penting pada hari ini tidak akan mungkin bisa berlangsung.

Terima kasih.

Wassalaam 'alaykum wr. wb.

SAMBUTAN

FSRD - ITB

Hadirin yang berbahagia, *assalammu'alaikum warohmatullahi wabarokatuh*. Pada pagi hari ini kami diminta untuk memberikan sambutan dan sekaligus membuka acara seminar “Larut: Seni, Pengalaman, dan Pengetahuan” yang diselenggarakan pada hari ini.

Pertama sekali, kami menyampaikan penghargaan yang tinggi kepada Galeri Nasional Indonesia yang telah menginisiasi suatu seminar estetika yang, barangkali, sebagaimana tadi disampaikan oleh saudara Rizki A. Zaelani, adalah yang pertama di Indonesia. Ini merupakan suatu langkah yang baik, oleh karena itu, saya ingin memberikan catatan tentang estetika, ruang lingkupnya dan signifikansinya dalam medan Seni Rupa Modern Indonesia, serta problem pokok yang ada pada bidang ini berikut kontribusi yang bisa diberikannya pada pengembangan atau perkembangan suatu seni rupa yang sehat, seni rupa yang baik.

“Seni, Pengalaman, dan Pengetahuan” merupakan hal yang inheren dalam estetika. Istilah estetika adalah hal yang baru, di Barat sekalipun, karena dalam kamus bahasa Inggris, kata itu baru pada tahun 1830 tertera. Di Jerman, kata estetika, asalnya dimulai oleh Alexander Gottlieb Baumgarten, itu pun baru abad ke-16 atau sekitar tahun 1735. Istilah estetika, yang dalam bahasa Inggrisnya juga merupakan turunan dari kata dalam bahasa Yunani Antik yaitu, *aisthetikos* yang artinya, 'penyerapan inderawi' atau segala hal yang diserap oleh indera. Tentunya, ketika panca indera kita menyerap objek-objek dunia, dan kemudian menjadikannya pengetahuan yang memberi kesadaran tentang kehadiran dunia, itu merupakan suatu hal yang dasar bagi pengetahuan. Dan pengetahuan apa pun, berpijak pada fenomena estetik. Karena ilmu pengetahuan atau *science* yang mensistemisasikan, itu kemudian membuat suatu pembuktian-pembuktian tentang fenomena alam, dan menghasilkan hukum-hukum yang, itu pun berpijak pada hal-hal yang sifatnya empiris, yang inderawi. Dan justru membatasi objeknya itu pada penyerapan inderawi tadi.

Kemudian, filsafat, yang kalau kita kategorikan sebagai pengetahuan yang berbeda dari *science*, dalam logika dan dalam berpikirnya, pun banyak

menggunakan fenomena inderawi meskipun dalam filsafat, ketika mempertanyakan hal-hal yang hakiki, itu sudah melampaui yang inderawi. Karena dalam filsafat, berpikir secara radikal itu seringkali berupa mencari hakikat dari segala sesuatu, termasuk, tidak hanya tentang kehidupan tetapi juga tentang kematian. Padahal, manusia yang berpikir, yang berbicara, itu belum mengalami kematian ketika bertanya tentang kematian. Artinya, filsafat berani melampaui yang hakiki. Tentu, di atas pengetahuan, ada pengetahuan yang lebih tinggi lagi; jadi, pengetahuan itu berjenjang-jejang.

Kembali kepada estetika, estetika sebagai fenomena inderawi adalah objek dari estetika. Estetika itu sendiri, dalam bahasa Inggrisnya, *aesthetics*—dengan 's'—merupakan disiplin Filsafat yang, kalau saya meminjam istilahnya Louis Amaud Reid, merupakan disiplin yang mengkaji makna dari istilah-istilah dan konsep-konsep tentang Seni dan Keindahan. Dan, itu baru berkembang atau ditemukan istilahnya pada abad ke-17 di Eropa meskipun disiplin Estetika sebagai cabang Filsafat sudah muncul dari semenjak masa Yunani Kuno. Plato, Aristoteles, ataupun yang sebelumnya, Sokrates, itu banyak berpikir tentang seni dan hakikat keindahan. Dan dalam perkembangannya lebih lanjut, estetika kemudian menjadi induk dari berbagai ilmu yang lain yang sifatnya lebih empiris. Baik itu ilmu sejarah seni, ilmu antropologi seni, sosiologi seni, kritik seni, kesemuanya mengacu pada Estetika karena Estetika merupakan suatu cabang Aksiologi yang bersama-sama dengan Etika mempelajari hal-hal yang normatif tentang yang indah dan yang tidak indah. Sementara, Etika adalah tentang baik dan buruk dari segi moralitas. Dan dalam proses penelitian ilmu empirik, bahan normatif ini tidak mereka miliki dan semuanya melakukan pinjaman ataupun pengambilan dari Estetika.

Sebagai contoh, kalau kita amati bagaimana sejarawan seni maupun ahli kritik seni menggunakan Estetika—saya ambil contoh—almarhum Sanento Yuliman. Beliau merupakan seorang pemikir yang berperan sangat besar dalam meletakkan dasar-dasar sejarah seni maupun kritik seni. Beliau memberikan jawaban, atau bertanya, atau berusaha menjawab apa yang dimaksud dengan Seni Rupa Modern, dan kapan itu lahir, beliau menyatakan dengan lugas bahwa, Seni Rupa Modern ini tidak berasal dari satupun seni tradisi di Indonesia. Seni Rupa Modern Indonesia ini muncul dari kontak antara budaya Indonesia dengan Barat melalui Belanda, tentunya, yang kemudian melahirkan seni rupa modern ini di Indonesia. Sebelumnya, seni modern itu lahir di Barat dan itu pun baru sekitar seperempat terakhir abad ke-19, ketika istilah seni pun masih baru.

Kata *art* dalam bahasa Inggris atau *kunst* dalam bahasa Jerman dan Belanda, itu baru muncul pada pertengahan abad ke-17. Karena seorang filosof Jerman yang mengamati adanya kesamaan dalam bidang-bidang seni lukis, seni patung, kemudian juga arsitektur, puisi, dan musik, bahwa, kesemuanya itu melakukan kegiatan untuk memproduksi bentuk-bentuk estetis. Itu baru pada abad ke-18.

Sebelumnya, kata seni dalam arti yang umum, itu mencakup bidang-bidang yang berbeda dari nilai estetis. Baik pada jaman Yunani Kuno maupun Abad Pertengahan. Jadi, yang penting dan yang ingin saya kemukakan dari pernyataan almarhum Sanento Yuliman adalah, titik tolak dari Seni Rupa Modern adalah Modernisme. Modernisme memiliki tiga pendirian pokok yaitu, pendirian tentang keseorangan, artinya individualisme—(kata lain dari individualisme, sebenarnya, adalah keseorangan)—pendirian tentang nilai-nilai otonomi seni, bahwa, seni itu otonom, dan universalisme. Semua itu merupakan kata lain dari modernisme, yang menjadi pijakan dari Seni Rupa Modern Indonesia, yang memang diambil, diimport, dari Barat pada waktu itu.

Dan, sepanjang sejarah seni rupa modern, kita bisa membaca berbagai tulisan, pikiran, pernyataan, manifesto-manifesto, yang umumnya, kalau kita deretkan, itu merupakan bagian dari teritori estetika yang muncul di Barat. Ketika Sudjojono menyatakan bahwa, *“Seni harus merdeka semerdeka-merekanya; dia tidak boleh menjadi budak dari partai ini dan partai itu atau menjadi subordinat dari grup moraliserede mensen”* maka dia menyatakan tentang prinsip otonomi seni yang disebut modernisme itu. Ketika Sudjojono mengatakan bahwa, *“Seni adalah jiwa kethok”*, almarhum Sanento pernah menulis di Harian Kompas, *“Estetika Jiwa Besar”*, itu yang membahas tentang konsep estetiknya Sudjojono, yang kalau diperhatikan, itu sumbernya berasal dari Tolstoy. Demikian juga, berbagai pernyataan dari Manifesto Kebudayaan, yang antara lainnya bahwa, seni adalah Humanisme Universal dan sebagainya, itu identik dengan modernisme. Surat Kepercayaan Gelanggang pun demikian. Dan kalau kita perhatikan, juga Lekra saat lahirnya di tahun 1950 membuat manifesto seni Realisme Sosialis, yang berpijak pada estetiknya Marx. Dan ketika nanti pada periode munculnya wacana tentang posmodernisme yang di tahun '90-an kita bicarakan, berbagai teori estetika yang berkaitan dengan posmodernisme, seperti teori plastis maupun teori estetika plastis dari Jameson, maupun teori skizofrenia—skizofrenia ini sejenis penyakit psikologis yang mengakibatkan penderitanya mengalami tingkat kesadaran yang cenderung tidak mampu membedakan antara

masa lalu, masa kini, dan masa depan. Jadi, posmodernisme atau pengalaman skizofrenia adalah kekinian yang terus-menerus. Berbagai cara untuk memproduksi karya estetik seperti itu bercirikan dari posmodernisme. Demikian pula, berbagai perilaku seperti apropriasi, itu bergantung dengan yang plastis; sementara, plastis itu adalah tiruan terhadap gaya-gaya seni yang lama yang sudah mati.

Hadirin yang terhormat, sekarang saya ingin menjelaskan, kapan Estetika itu tumbuh di Indonesia. Kalau kita perhatikan, para seniman, betapa pun mereka menggunakan sumber-sumber pengetahuan estetika dalam karier mereka, dan ketika digabungkan dengan berbagai teori dari para filosof, itu menghasilkan cabang disiplin Estetika yang disebut sebagai teori seni. Teori seni ini merupakan suatu bidang yang berisiran dengan estetika tetapi dibedakan pada masa sekarang ini. Jadi, memakai teori seni kontemporer atau modern, itu menghasilkan akumulasi pengetahuan yang luas. Dan Estetika di Fakultas Seni Rupa dan Desain ITB, seingat saya—atau bukan seingat saya, melainkan memang saya pelakunya—istilah itu baru digunakan pada awal 1990-an. Sebelumnya, Ahmad Sadali, atau Prof. Ahmad Sadali—saya dulu pernah menjadi asistennya—menggunakan istilah 'Risalah Seni' dalam kuliah-kuliahnya. Saya kira, saudara Jim Supangkat atau angkatan-angkatan sebelumnya pernah mendapat kuliah itu dari almarhum Ahmad Sadali. Ketika pada periode akhir '80-an kami berbincang dengan almarhum Sanento Yuliman tentang berbagai referensi mengenai Estetika dari Thomas Munro [Sejarawan seni dari Amerika Serikat (1897–1974)] dan dari berbagai tokoh lainnya, beliau mengatakan atau berpendapat bahwa, Estetika merupakan cabang yang baru, di Barat sekalipun. Perkembangannya yang lebih luas pada abad ke-20, terutama adalah, Estetika Empiris yang dikemukakan oleh Thomas Munro. Pada kita, akademi-akademi seni rupa di Indonesia, ini hendaknya mengembangkannya, dan itu belum terlalu terlambat. Sehingga pada tahun '90-an kami memindahkannya.

Seperti yang kita ketahui, almarhum Sanento Yuliman meninggal pada tahun 1997, kemudian semenjak itu, matakuliah 'Risalah Seni' saya yang pegang. Dan pada '90-an, nama matakuliah itu saya gantikan dengan istilah Estetika dan istilah itu kemudian dalam Konsorsium Seni—artinya gabungan dari perguruan-perguruan tinggi seni Indonesia—itu diadopsi, sehingga istilah estetika sekarang menjadi umum di perguruan-perguruan tinggi kita. Sekitar pertengahan '90-an kami mulai mendirikan Kelompok Bidang Keahlian Estetika Ilmu Seni. Karena di Fakultas Seni Rupa ITB ini ada dua kategori kegiatan seni yaitu, kelompok seniman yang merupakan

kelompok pelaku seni rupa; lalu, untuk yang bidang teori itu disebut Kelompok Bidang Keahlian Estetika dan Ilmu Seni. Dan sampai sekarang, bidang-bidang itu masih hadir dan memberikan berbagai pengembangan, antara lain, selain kuliah Estetika, juga sekarang mengembangkan kuliah Teori Seni di S2. Selain itu, juga cabang-cabang Estetika yang empiris dalam arti yang non filosofis seperti Sejarah Seni, Ilmu Sejarah Seni, kemudian juga Ilmu Antropologi Seni, Sosiologi Seni, Psikologi Seni, kesmuanya itu kami hadirkan sebagai matakuliah yang resmi, baik di tingkat S1 dan pengembangannya secara elektif di S2. Ini adalah perkembangan yang masih baru dan, saya pikir, inisiatif dari pihak Galeri Nasional Indonesia untuk melakukan suatu langkah awal merupakan hal yang baik dan juga bisa diikuti dengan langkah-langkah berikutnya dari perguruan tinggi, tentunya, dalam bentuk persamaan yang seimbang sehingga bidang-bidang ini berkembang. Karena, memang, Ilmu Sejarah Seni, Psikologi Seni maupun Sosiologi Seni, dan Manajemen Seni sekalipun, tidak mungkin berkembang tanpa berkembangnya Estetika. Karena Estetika yang memberikan suatu panduan tentang nilai indah dan tidak indah, tentang fungsi seni, tentang proses kreasi seni dan nilai-nilai keunggulan artistik, semuanya itu berasal dari Estetika. Ini merupakan gambaran yang umum, dan tentunya, dalam proses berikutnya, pembahasan tentang Estetika itu tentu melibatkan nama-nama atau tokoh-tokoh pemikir Estetika yang, memang harus kita akui, banyak yang dari Barat.

Dan, yang juga menjadi kata kunci dari fenomena praktik seni masa kini, paling-kurang, itu ada beberapa kata kunci yang mendominasi Seni Rupa Modern Indonesia. Pertama, adalah konsep-konsep, *recipe-recipe*, *assess-assess*, yang berpijak pada Modernisme sebagai Formalisme, Humanisme, Universalisme dan sebagainya, itu yang sangat dominan. Lalu ada teori estetika Marxisme, yang dalam konteks pengalaman dan pengetahuan, itu sangat instrumental, dalam arti, Marx menyatakan bahwa, seni adalah refleksi dari realitas dan sekaligus alat pengetahuan. Kedua, seni memiliki fungsi untuk mengubah dunia dan manusianya itu sendiri. Seni adalah suatu proses penyadaran pembebasan dan kemerdekaan, itu Marx sekali, dalam arti, karena Marx menyatakan hakikat realitas adalah suatu pertentangan kelas maka seni berfungsi untuk menunjukkan kepada rakyat, kepada masyarakat, bahwa mereka itu tertindas oleh sistem Kapitalisme yang tidak adil. Dan itu harus diubah ke dalam Revolusi Kebudayaan dan Revolusi Politik untuk menjadikan masyarakat tanpa kelas. Seperti yang terjadi di Uni Soviet dulu, itu adalah perwujudan, manifestasi, dari konsep revolusi sosial Marxisme dalam seni. Dan berbagai bentuk kritik sosial dalam seni itu banyak diilhami oleh

Marxisme. Ketika, pengetahuan yang benar, menurut Marx adalah, realitas itu merupakan pertentangan kelas, inilah yang harus disampaikan dalam seni. Dan itu membentuk kesadaran pengalaman dan juga menjadi pengetahuan pokok yang harus disebarluaskan. Setelah itu, juga konsep Estetika Posmodernisme, Islamisme, dan Nasionalisme. Ini hal-hal yang nampaknya perlu dibahas karena merupakan pokok-pokok persoalan yang aktual dalam kehidupan Seni Rupa Modern Indonesia.

Demikian, dan saya kira, ini hanya suatu ulasan yang sangat pendek dan, tidak mungkin dari waktu yang ada saya membahasnya secara panjang-lebar. Dan, sekali lagi, penghargaan atau apresiasi yang tinggi kepada Galeri Nasional Indonesia atas acara ini, dengan mengucap *basmallah*, *Bismillahirrohman-nirohim*, kami buka seminar “Larut: Seni, Pengalaman dan Pengetahuan” pada hari ini. Semoga memberi manfaat dan memberi banyak pengetahuan, pemahaman, juga solusi dari berbagai masalah yang dihadapi oleh medan Seni Rupa Modern Indonesia maupun seni rupa pada umumnya.

Wassalammu'alaikum warahmatullah hiwabarakatuh.

Dr. Yustiono
Fakultas Seni Rupa dan Desain
Institut Teknologi Bandung

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.

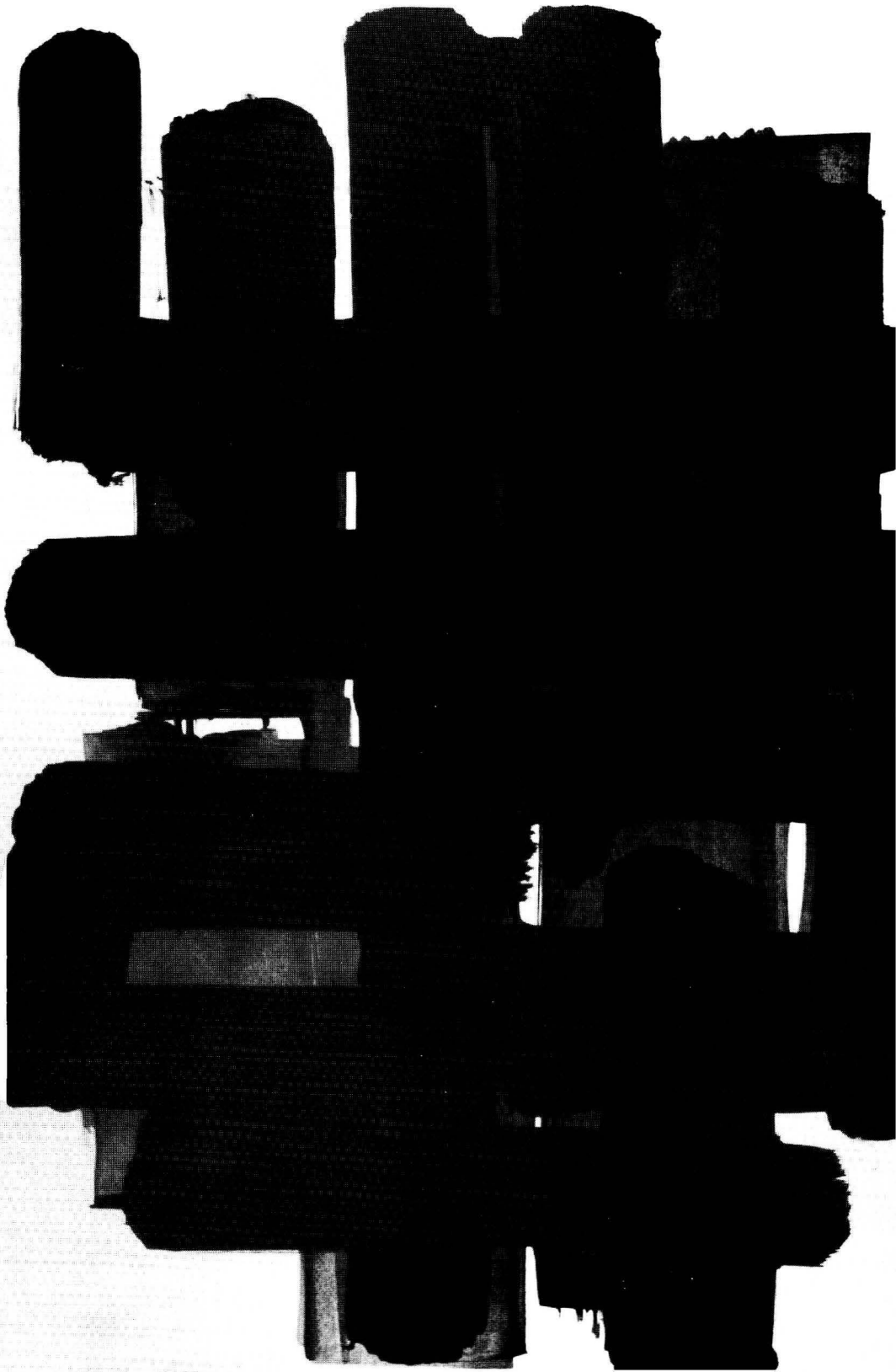
Terima kasih

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 estetik 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 estetik 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 estetik 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.



Pengantar

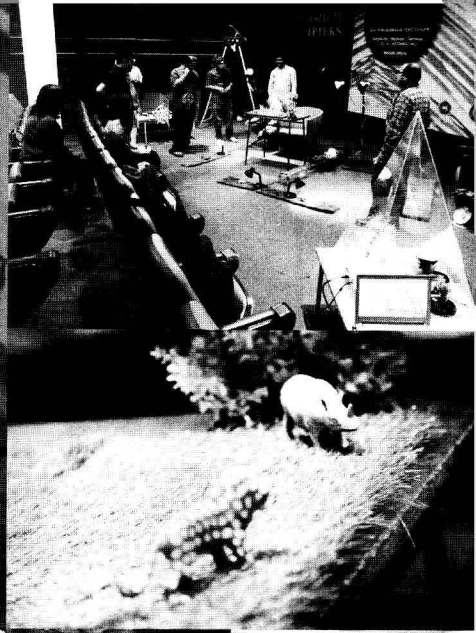
St. Sunardi

Seperti tampak pada judul dari prosiding ini, kegiatan seminar ini merupakan Seminar Estetik II yang diselenggarakan oleh Galeri Nasional Indonesia bekerjasama dengan sejumlah lembaga terkait. Seminar kali ini mengambil tema besar “Larut. Seni, Pengalaman, dan Pengetahuan”. Tema ini memang terkesan ambisius. Akan tetapi, menarik sekali bahwa tema semacam ini mendapat sambutan yang antusias baik oleh pemrasaran maupun oleh para peserta. Ini menandakan bahwa rupanya memang sudah saatnya pembicaraan kita tentang estetika sudah harus mulai berani menukik dan tidak hanya di permukaan terus menerus.

Seri seminar yang diselenggarakan di Bandung pada tanggal 15 September 2015 mengundang orang-orang yang kami anggap paling berkompenten untuk mengupas tema besar tersebut. Benny Yohanes lewat makalahnya berjudul “Seni, Pengalaman, dan Pengetahuan” meningkatkan kita akan *borderless-ness* yang memasuki berbagai bidang kehidupan kita seperti pengalaman, pengetahuan, dan sebagainya yang pada akhirnya akan mempengaruhi bagaimana diri kita “dibentuk”. Dalam konteks inilah Benny Yohanes melihat fenomena kreativitas estetik kolase, serialitas, dan semacamnya. Jim Supangkat lewat makalahnya “Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia. Sebuah Analisis” mencoba membahas topik seminar dengan menafsir ulang Gerakan Seni Rupa Baru. Dalam makalahnya berjudul “Perlunya Remitologisasi Seni Rupa”, Fabianus Heatubun mengajak kita semua untuk melihat ulang semacam kodrat seni (rupa) yang sepertinya sudah kehilangan semacam “kesakralannya” oleh karena itu dia menyarankan untuk melakukan “remitologisasi” seni. Dari ketiga pemantik diskusi ini, kami menemukan hal yang sangat berharga. Di samping gagasan *qua* gagasan dari para pematari, kami melihat keragaman respon para peserta yang menggambarkan keragaman kebutuhan kita semua.

Pada kesempatan ini saya sebagai salah satu panitia lokal (dari Yogyakarta) ingin mengapresiasi Bapak Andre Sukmana dengan timnya dari Galeri Nasional yang berani mengawali dan meneruskan program ini. Memang program semacam ini jauh dari gegap gempita yang biasanya disukai oleh orang kebanyakan jaman sekarang. Akan tetapi, kita tidak bisa membayangkan apa jadinya perkembangan seni rupa di Inonesia pada khususnya dan seni rupa pada khususnya kalau praktik berkesenian kita tidak dibarangi dengan refleksi, evaluasi, kritik dari sisi estetika!

INSTITUT TEKNOLOGI
15 SEPTEMBER 2015



AUDITORIUM
IPEKS

12 WISATA CESTER
LALU LAKSI BERSAMA #2 015

SEM. HIMPUNAN & PENCANTHARAN
Tegayuh | Tameng | Cempaka
15 SEPTEMBER 2015
WISATA KOTA

Pelatihan Heatshock Film
Gubernur Sumatera
Nurdin Lubis

PHOTOFIUM CAMBOD CENTER
INSTITUT TEKNOLOGI BANDUNG
15 SEPTEMBER 2015

Perlunya Remitologisasi Seni Rupa

Oleh:
Fabianus Sebastian Heatubun

Moderator:
Aminuddin TH Siregar

Aminuddin TH Siregar (Moderator):

Hadirin sekalian, agak santai saja suasananya karena kita akan mengarang persoalan yang cukup rumit. Apalagi berkenaan dengan estetika—tentu saja—kita akan membahas juga masalah filsafat. Terima-kasih untuk pak Tubagus Andre [Sukmana] dari Galeri Nasional dan pak Rizki A. Zaelani atas kesempatan yang diberikan kepada saya sebagai moderator untuk acara di sesi pertama ini.

Hadirin sekalian, berkenaan dengan persoalan estetika, sekilas tadi kita sudah mendengarkan dari pak Yustiono dalam menyambut acara seminar pada hari ini. Saya kira, kita semua sudah alami bagaimana persoalan estetika ini sempat dibahas dan menjadi satu komponen utama dalam medan seni rupa kita. Salah satu yang tadi disinggung oleh pak Yustiono adalah, bagaimana sejarah seni rupa kita juga mempersoalkan estetika. Saya akan kaitkan persoalan ini dengan tema besar seminar kita hari ini, “Larut: Seni, Pengalaman, dan juga, Pengetahuan”.

Hadirin sekalian, saya ingatkan bahwa, pada tahun 1946 terbit satu buku berjudul *Seni Lukis, Kesenian dan Seniman* oleh S. Sudjojono. Sebagai bapak seni lukis modern kita, dia memberi judul bukunya seperti itu. Saya penasaran, sebenarnya, apa makna—kenapa Sudjojono membedakan antara seni lukis, kesenian, dan seniman? Apakah seni lukis bukan seni atau bukan bagian dari kesenian? Ataukah, kesenian dimaksudkan dalam konteks yang berbeda?

Terkait dengan “Larut”, saya mendapati satu fakta bahwa, istilah kesenian, ketika satu kata dasar diberi awalan 'ke' dan akhiran 'an', sebenarnya, itu mengubah makna dari kata dasar itu. Yang dimaksud dengan kesenian—dan ini seringkali disalahpahami oleh kita—kita menganggapnya sebagai bentuk jamak dari seni, atau dalam bahasa

Inggrisnya, *art*, dan dengan tambahan 's', *arts*. Art tanpa 's', itu yang kita sebut dengan seni. Ini tradisi yang sudah kita yakini sepanjang sejarah. Tapi, yang dimaksud oleh Sudjojono dengan kesenian adalah, makna 'ke' dan 'an' yang dalam bahasa Indonesia, sebenarnya, adalah mengalami sifat-sifat. Nah, ini masalahnya, mengalami sifat-sifat 'ke' dan 'an'. Jadi, kesenian itu berarti mengalami sifat-sifat. Maka, menurut saya, cukup relevan dengan apa yang diinginkan oleh seminar ini yaitu, bagaimana sekarang persoalan seni dilihat sebagai suatu pengalaman-pengalaman, estetik dan sebagainya. Dan barangkali, ke depan, kita akan mulai membedakan istilah kesenian ini ketimbang dipakai hanya sebagai bentuk jamak dari istilah seni.

Hadirin sekalian, barangkali juga, timbul pertanyaan di kepala kita, kenapa hari ini di abad ini, setelah kita hiruk-pikuk mengalami gonjang-ganjing posmodernisme pada 1990-an, muncul sikap-sikap anti estetik dan semacamnya di medan seni kita; ketika dalam realitas sehari-sehari, estetika sudah mulai dijauhan-jauhkan dan sekadar persoalan yang dibahas di bangku-bangku kuliah dan di medan seni. Orang tidak lagi menggunakan istilah ini ketika realitas sudah semakin simulakrum, ketika kita sudah mengalami apa yang disebut dengan *post aesthetic*, *post auratic*, dan sebagainya. Apa pentingnya kita mendiskusikan kembali masalah estetika.

Hadirin sekalian, di tengah kita sudah hadir Romo Fabianus Sebastian Heatubun. Saya akan membacakan sedikit, biografi Romo Fabianus Bastian yang menjabat sebagai ketua kajian Humaniora di Unpar (Universitas Parahyangan), selain menjadi Wakil Rektor pada Keuskupan di Bogor. Maafkan saya soal silsilah organisasi keuskupan ini, Romo, saya *nggak* terlalu paham.

Tapi jelas, kalau kita mencermati arah wacana dari persoalan estetika, Romo kita ini aktif dalam mendiskusikan masalah estetika. Beliau terlibat dalam banyak aktifitas sosial, memberikan advokasi dalam pemulihan-pemulihan di situs paska bencana, seperti yang beliau lakukan di Nias. Beliau pun masih aktif mengajar dan sekaligus menjabat sebagai Dekan Fakultas Filsafat dan Hukum Universtas Parahyangan, Bandung.

Hadirin sekalian, kita sambut Romo Fabianus Bastian untuk tampil ke depan, dan beri *applaus* yang meriah.

Fabianus Sebastian Heatubun (Romo Fabie):

Teman-teman yang saya hormati, saya kagumi, selamat siang. Saya diminta untuk berbicara tentang yang berkaitan dengan seni rupa. Rupanya, posisi ini sebagai ban serep. Ada Romo—siapa, ya?—yang seharusnya berbicara di sini tapi tiba-tiba tidak datang entah apa alasannya. Saya tanya ke Bambang [Sugiharto], “Kenapa, Bang dia tidak jadi, dan saya yang harus maju?” Dia bilang, “Kayak-nya dia tidak siap berhubungan dengan seni”, yang dalam hal ini, itu membesarkan hati saya. Tapi, tetap saya sebagai ban serep. Tapi, ban serep biasanya lebih bagus daripada ban yang biasa dipakai karena ban serep jarang dipakai. Jadi, kesannya, ban itu baru, toh, yang kalau ada ban yang meletus baru akan digantikan. Nah, itulah posisi saya.

Sedangkan menyangkut konten, tadi ada Setiawan Sabana [Pegrafis dengan motif kaligrafis, lulusan FSRD ITB tahun], saya akan memberikan catatan kaki atas karya beliau secara keseluruhan, yang pendekatannya sangat spiritual. Boleh dikoreksi ini, saudara kurator [Menoleh ke Aminuddin TH. Siregar]. Maka saya, dengan mengamati karya beliau, tulisan kaligrafi apa saja pada karyanya, saya sepertinya mesti memberikan suatu penegasan. Kemudian, kalau tadi pak Tubagus [Andre] sebagai pengurus Galeri Nasional berandai mau menempatkan kembali posisi seni rupa di Republik ini, maka saya berpikir, ada yang harus diubah. Yaitu, kodrat atau hakikat dari seniman harus diubah. Ada istilah *phronesis* untuk seorang seniman, dan barangkali, itu yang perlu digeser, diubah karena, justru, bukannya berarti lebih *advance*, lebih maju, kesannya, malahan—rekan-rekan di sini mungkin dapat memahami—itu sebagai sesuatu yang *sideback*. Tapi, menurut saya, bukan *sideback* dalam artian satu kemunduran tapi—dalam istilah *posmodernisme*-nya—itu adalah *back to the future*.

Meminjam pemikiran dari Van Peursen, rekan-rekan tentu sudah akrab dengan *Strategi Kebudayaan* [Buku tentang filsafat budaya karangan C. A. van Peursen] bahwa, kalau sejarah kebudayaan itu linier, begitu, ada fase pertama yang disebut dengan fase mitis, mistik. Lalu, fase yang

kedua disebut dengan fase metafisis atau ontologis, dan fase yang ketiga adalah fungsional atau teknologis. Menurut Van Peursen, era sekarang ada dalam fase fungsional, atau—boleh saya katakan—pragmatik. Di dalam fase ini, segala sesuatu dilihat berdasarkan utilitaritas, demi manfaat, guna, tapi bukan *meaning*, bukan makna terdalamnya melainkan sejauh itu bermanfaat. Kalau saya umpamakan, metaforakan, berpikir fungsional itu misalnya, “Tuhan itu ada, *nggak*, sih?”—“Tuhan jangan didiskusikan”.— “Tuhan itu bermakna, *nggak*, sih?”—“Jangan diperkarakan”.—“Tapi, ada gunanya, *nggak*?”—“Kalau gunanya, nah, dia ada.” Jadi, adanya, itu karena memang fungsi, begitu. Ada manfaatnya. Gunanya.

Nah, metafor ini sama hubungannya dengan seni rupa. Sekarang boleh dibilang ada dalam fase yang saya sebut teknologis. Tadi, yang Anda katakan (*Menunjuk Moderator*) *post auratic*, tentu saja, itu Walter Benjamin, yang mengatakan, “*The death of art*”, itu karena memang seni sudah tidak ada auranya lagi, tidak mistis lagi, tidak mengandung misteri lagi, begitu. Dan itu dianggap sebagai kegagalan seni. Begitulah, pemikiran Benjamin, tetapi dalam era ini saya menganggap, rupanya, memang ada semacam kekeliruan bahwa seni dipahami secara pragmatik. Atau secara fungsional. Maka ia harus dikembalikan kepada, sebut saja istilahnya, *sui generis*; berarti karakter dasar, sifat dasar, atau menurut originnya, seni itu selalu bersifat *mytic*, selalu itu, bersifat—lebih kasarnya lagi—mistik, begitulah. Jadi, harus dikembalikan ke sana. Karena, memang, isi dari apa yang sifatnya artistik, itu sebagai *way of thinking* pun bersifat *mystic* atau *mytic*. Kalaupun, misalnya, mengambil fase yang kedua bahwa seni itu rasional, justru, itulah yang dikritik dalam *postmodernism*.

Nah, untuk—dalam tanda petik—'menyelamatkan' seni rupa atau seni pada umumnya, mari kita kembalikan lagi itu kepada fase yang pertama, yang linier, sebagaimana disebutkan dalam pemikiran Van Peursen. Kalau mengikuti pemikiran dari George Santayana, sama juga—ini pragmatik dari Amerika—bahwa, evolusi atau sejarah itu mengalirnya, berjalannya, adalah mau mengatakan, yang pertama itu adalah, agama. Agama dalam artian religiusitas, agama dalam artian spiritualitas, tanpa menunjuk— dalam artian—satu entitas agama

seperti yang kita pahami. Lalu, fase yang kedua disebut sebagai filsafat, filosofi. Berarti itu menyangkut memperkarakan 'ada'. Mulai bertanya tentang hakikat dari sesuatu. Nah, fase yang ketiga menurut George Santayana, seperti kita ketahui—dan ini adalah fase akhir kalau juga berfikir dialektik—adalah seni. Seni itu ada di akhir dari perkembangan peradaban atau evolusi peradaban—apa pun namanya—itu bermuaranya adalah pada seni. Jadi, seni itu memang sangat tinggi. Kalau itu proses, itu berarti akan memuncak ke mana? Bermuara ke mana?

Namun, yang perlu dicatat lagi adalah ketika Santayana mau menjelaskan mengapa ini berakhir di seni. Tapi dia punya pikiran bahwa, itu adalah lingkaran. Jadi, sebenarnya, kalau istilahnya kembali ke seni, itu sebenarnya memperkarakan apa-apa yang berhubungan dengan dunia spiritual, dunia mistik, atau wilayah *way of thinking* yang sifatnya *mytic*, bukan logis tapi simbolik. Dan itu berarti adalah wilayah seni. Berarti, itu kembali ke sana. Jadi, itu semacam lingkaran.

Dari situ maka saya akan mengatakan, kalau mau menyelamatkan seni rupa andaikan itu mati—ya, kita boleh tidak percaya bahwa seni itu mati—tapi dalam artian itu bahwa, seni rupa sekarang ini dimanjakan oleh negara, dan secara politik berarti ada dukungan. Tapi, apakah sekarang itu juga hanya 'hangat-hangat tahi ayam' atau 'suam-suam kuku', tidak ada greget, tidak ada kegemasan yang—itu potretnya yang paling tahu—tentu saja, beliau yang pakai topi koboi ini [*Menunjuk Jim Supangkat*]. Dalam arti, sesungguhnya, benarkah, ada gegap-gempitanya atau tidak, dialah itu centeng-nya, saudara Jim Supangkat. [*Jim Supangkat tertawa*].

Jadi, saya menganggap, seni itu kali ini mengalami apa yang disebut sebagai demistifikasi, atau desakralisasi, atau demitologisasi. Maka, seni harus diremitologisasi, dalam arti apa? Keinginan saya meremitologisasi, dalam artian, bukan tema-tema lukisan itu sebagai *output* dari proses kreatif yang menghasilkan karya-karya mitologi seperti, misalnya, gambar-gambar karya siapa? Raden Saleh, Basuki Abdullah, misalnya, *Nyai Roro Ngibul*. Bukan itu, bukan; itu mungkin saja, tapi bukan dalam arti temanya. Melainkan, bagaimana sang

seniman memahami dirinya dan masyarakat pun memahami sang seniman sebagai orang yang bukan orang biasa, bukan orang pada umumnya. Dia itu—saya beri catatan dalam makalah saya—adalah *begawan*, begitu. Entah istilah itu cocok atau tidak, saya tidak tahu. Jadi, *begawan* itu bukan sekadar orang biasa, awam, bukan; dia itu orang yang beda. Bahwa, dia mesti dihormati atau tidak dihormati, terserah; tapi, kalau menilik yang namanya seniman, dia itu *nggak* sembarangan, begitu. Kalau kita tempatkan sang seniman dalam posisi seperti itu maka sebagai *outcome* atau *output* dari proses kreatifnya, dia akan menciptakan hasil-hasil karya yang diapresiasi orang bahwa karya-karya ini datang bukan dari orang sembarangan. Ini datang dari *begawan*, yang mau corat-coret sembarang pun, mau gambar apa pun, terserah; mau seperti Tisna Sanjaya yang tidak jelas itu, *nggak* apa-apa, boleh saja. Karena saya selalu menyukai karya-karya Tisna Sanjaya yang, untuk renungan memang bagus, ya. “Wah, bagaimana karya-karyanya ini, ya, Bali bukan, modern bukan”. [Tertawa]

Moderator: Estetik, ya?

Romo Fabie:

[Tertawa] Betul. Tapi sekarang, sebagai contoh, Saudara Tisna adalah seorang *begawan*, maka dia pasti dihargai. Itu poinnya. Dalam hal ini, berarti ada kaitannya dengan tema yang harus kita bahas yaitu, yang berkaitan dengan istilah “Larut”, fusi, lebur. Artinya, hasil karya itu melulu sebagai hasil pemikiran yang rasional—sebut saja begitu—hasil dari pengetahuan karena kuliah mengenai seni di FSRD (Fakultas Seni Rupa dan Desain) ITB maka setelah dia menjadi sarjana, dia berkarya. Nah, boleh tidak, dia dihargai? Karena, memang, ada kecanggihannya dalam melukis, mungkin juga keunikan—saya tidak tahu—tentu, ada kriterianya untuk dianggap sebagai suatu seni yang tinggi.

Namun, pikir saya, kalau hanya berhenti di dalam pemikiran yang sifatnya intelektual, pengetahuan kognitif saja, itu tidak cukup. Tidak patut dikagumi, itu pikiran saya. Karena, seperti juga kita berbicara sekarang, si seniman ini berbicara dalam level apa. Hanya berdasarkan pengetahuan saja, atautkah dia berbicara dari kedalaman, misalnya, kita sebut saja bahwa itu intuisi, jadi, dia berbicara selalu yang sifatnya

intuitif. Intuitif ini berarti ada ketajaman rasa. Atau, dia berbicara ini adalah sesuatu yang di luar pengetahuan dan di luar pengalamannya. Nah, bukankah itu sesuatu yang luar-biasa? Tentu saja, kalau dalam bahasa agama, orang ini, sepertinya, hanya menjadi 'medium'—dalam tanda petik, ya. Apa yang dikatakannya, apa yang menjadi hasil karyanya, itu adalah—apa namanya—di-*insert*-kan, begitu. Bukannya dalam arti revelasi..., dia hanya medium yang menjadi atau wadah, yang kemudian dia akan ekspresikan dalam karya-karyanya. Kalau hasil-hasil karyanya berada dalam level seperti itu, saya sangat yakin bahwa, orang semacam itu akan dihormati, akan dihargai karena, memang, mengapresiasi seni sekarang ini bukan saja dalam tingkatan hanya bagus atau tidak bagus, punya *meaning* atau tidak punya *meaning*, atau ada pesan filosofisnya atau tidak, atau punya pesan kritik sosial atau tidak; ada narasinya atau tidak, mungkin, tetapi lebih daripada itu. Sesuatu yang sifatnya intuitif dan juga—tadi itu istilahnya adalah—*mytic*, begitu. Yang interpretasinya selalu baru. Berarti, orang yang melihat dari satu karya itu akan selalu mengalami interpretasi yang baru. Itu kalau benda itu atau karya itu mempunyai makna, yang diartikan bukan datang dari pengalaman.

Saya tidak tahu, bagaimana kalau mengambil contoh yaitu Wassily Kandinsky, saya tidak tahu. Sebab, dia menganggap dirinya mau diartikan sebagai seorang anti representasional, dan yang dia sampaikan ini adalah semacam revelasi dari—apa—entah itu yang suci, yang murni, yang misteri, dan ingin dia komunikasikan kepada orang lain. Ini bukanlah kemauan dia, bukan kehendak dia; ini bukan mimesis dari apa pun, tidak; dari pengetahuannya pun bukan. Dia melulu sekadar 'medium'. Pernyataan ini boleh dikritisi, “Ah, masa', sih, sevilgar itu?” Bahwa, dia tidak punya teknik, tidak belajar, kita bisa bertanya, “Warna[nya] dari mana? Bentuk[nya] dari mana?” Apakah itu tidak dari pengalaman? Atau bukan dari pengetahuan? Bisa juga diperkarakan seperti itu. Tapi, bahwa, itu mungkin saja, bagaimana seorang seniman yang ditempatkan secara begitu dan kemudian mempunyai hasil karya seperti itu, lalu orang mengapresiasinya sebagai—apa namanya—*kunfayakun* atau *exnihilo*, begitu, ya—tidak? Ada sesuatu yang, memang, ini tidak berdasarkan proses kreatif—karena keterampilan itu bukan seperti begitu—tapi ini dapat

dihasilkan. Tentu saja, teman-teman akan bertanya, bisakah orang sembarangan melukis? Kalau dia tidak ada pendidikannya yang formal, itu saya tidak bisa jawab. [Tertawa]. Bisa mengatakan ya; kalau begitu, seni hanyalah, barangkali—apa namanya—sekadar corat-coret yang tidak perlu dikritis? Saya *nggak* tahu, ya, kalau riilnya.

Jadi, saya berpikir begini: Bahwa, yang namanya pengalaman bagi seorang seniman, itu bukan datang dari pengalaman yang fenomenal, fenomenologis. Bukan pengalaman yang datang dari pengalaman sehari-hari, entah dia melihat kejadian apa pun dan kemudian merumuskannya atau mengristalkannya melalui karya seninya, bukan begitu. Tapi, pengalaman ini—*nggak* tahu apa bahasa Indonesianya—disebut *wahyuni*, begitu; ya, wahyu, bersifat *wahyuni*, ya. [Tertawa]. Yang *revelation*, kalau dijadikan dalam kenyataan, ini adalah sesuatu yang... ini, mengapa, kok, saya tiba-tiba bisa, mengapa saya tiba-tiba tahu. Itulah, *given*, terberikan, begitu. Demikian juga dengan pengetahuan. Kita tahu, ada gradasi dalam pengetahuan. Dan pengetahuan, tentu saja, kalau *nggak* tahu, boleh sebut, Henri Bergson, misalnya, atau Blaise Pascal yang saya sangat tahu. Tentu saja, ada pengetahuan yang sifatnya pengetahuan intuitif, pengetahuan yang melampaui pengetahuan-pengetahuan yang lain. Bahkan, pengetahuan yang rasional yang sekarang dapat kita ketahui, itu sudah tercemar, mengalami kontaminasi. Kalau pengetahuan kita sudah terkontaminasi, bagaimana saya akan berkarya? Tidak original lagi. Sehingga pengetahuan tadi, kalau datang yang paling kuat *origin*-nya, itu berarti pengetahuan intuitif. Tentu saja, pernyataan itu pro dan kontra.

Jadi, saya masih menempatkan atau menjunjung tinggi atau membela bahwa, ada jenis pengetahuan dan pengalaman yang tidak biasa. Di sini [dalam makalah ini] saya tulis juga John Dewey yang tadi saudara Moderator singgung sehubungan dengan pengalaman yang—apa istilahnya—sebagai seniman yaitu, bagaimana dia mengalami karya seninya atau penciptaannya. Saya agak mendiskreditkan pemikiran Dewey tadi, karena memang Deweyan itu pragmatik, dan saya menyebutnya horisontal, fungsional karena, bagi dia, pengalaman itu adalah pengalaman sehari-hari yang, kalau, misalnya, dia mencipta

pun, harus berdasarkan pengalaman sehari-hari supaya komunikatif dengan—entahlah—istilahnya pasar atau apresiator atau apa saja namanya, dan itulah yang dianggapnya paling benar. Sebab, memang, seni itu perkara merumuskan perasaan pengalaman sehari-hari orang. Contohnya, lagu-lagu dangdut, itu bagaimana berikhtiar merumuskan perasaan sehari-hari, yang memang membutuhkan jenis lagu seperti itu supaya ketika orang-orang merasakan pengalaman seperti itu, ada mediasinya. Kalau mendengarkan lagu itu maka itu merumuskan perasaan saya. Saya menjadi—apa namanya—dibela atau dipahami, begitu. Dan, kalau tidak, maka seni akan terasing; seni hanya entah milik galeri atau milik museum atau milik para kolektor yang tidak pernah bertemu dengan masyarakat. Dalam hal itu, memang, kita bisa mengatakan, “Oh, benar ini, John Dewey benar”. Tapi, kalau yang sekarang ini berjalan, sebenarnya, itu tadi, seni kita ini masih dalam level pragmatis, fungsional, dan horisontal. Yang kalau itu dibiarkan terus, tidak pernah berwibawa seniman itu. Jadi, harus dibuat supaya senimannya berwibawa. Berarti, pengalamannya harus bersifat vertikal. *Nggak* tahu juga, bagaimana supaya bisa menjadi *begawan*, supaya bisa punya pengalaman vertikal itu, si seniman harus bagaimana? Inilah yang ingin saya tawarkan.

Tapi, saya menganggapnya begini: kalau di Indonesia, di dalam tradisi Jawa itu percaya dengan apa yang disebut dengan *pecah rogo*, mati raga, *self denial*, bertapa ala Syeh Siti Jenar. Mereka mengolah fisiknya supaya mempunyai ketajaman pikiran dan perasaan. Berpantang, berpuasa dan segala macam. Nah, para seniman itu harusnya begitu, hidupnya penuh atau sangat *ascetic*, ya, *nggak?* [*Tertawa*]. Tidak mau makan sembarangan di mana gitu [*Tertawa*], apalagi makan banyak. Tapi, kemabukan itu penting [*Tertawa*] karena, itu adalah Dewa Dionisios yang disembah, ya *nggak?* [*Tertawa*]. Dewa Anggur. Dan, kalau dalam Nietzschean, kita tahu hidup kita itu *alternate reality*, esensi terdasar, insting dasar kita, sebenarnya, histeria toh, dan itu ada dalam estetika, dalam seni, sebetulnya. Dan siapa dewanya, tentu saja, Dewa Anggur. [*Tertawa*]. Lalu, yang kedua, merokok. Merokok, itu bahasa latinnya [*Mempraktikkan menghisap rokok*], namanya *spirare* [*Terkikik*]. *Spirare* itu artinya bernapas, sebenarnya. Merokok itu kan sering dianggap mencari inspirasi, begitu kan, ya [*Tertawa*], *inspirare*

jadi asapnya [*Tertawa bersama audiens*]. Maka, saya tidak setuju kalau pemerintah bilang [*Tertawa*], atau MUI (Majelis Ulama Indonesia) mengatakan rokok itu haram, saya tidak setuju karena itu menghina para seniman [*Tertawa bersama audiens*]. Rokok dan anggur adalah bagian hidup sehari-hari. Dan rokok menyan, tahu itu, kan, di dalam seni ritual, yang namanya dupa itu sangat penting. Apa itu dupa? Menyan. Karena, itu punya dimensi mensakralkan, selain secara odorik menciptakan atmosfer di dalam ruangan; ada sesuatu di sana. Nah, rokok itu kan, sebenarnya, mendupai tubuh kita [*Tertawa bersama audiens*], mensakralkan tubuh kita; jadi, perlu, rokok itu [*Audiens bertempik dan bertepuk-tangan*] untuk supaya lebih sakral. Dan kalau sakral, maka terus terang, mungkin cita-cita saya atau mimpi saya tadi berbarengan.....

Audiens:

Cok, Cok, Cok... [*Meneriakkan 'Ucok', nama panggilan moderator sambil melemparkan rokok, dan semuanya pun tertawa*]

Romo Fabie:

Ha-ha-ha... untuk merokok, hanya sayang, ini aturannya bukan karena seniman, tapi karena ada AC, dan dia [*Menunjuk salah satu tamu undangan sambil tertawa*] melarang.

Mencari argumentasi, saya mengesampingkan atau, sebut saja, mengoreksi pemikiran John Dewey yang terlalu horisontal begitu—nanti boleh dibaca sendiri makalah saya. Maka saya membela yang di awal tadi dengan poin begini: Kata “Larut” ini—terus terang saja, saya sedang naik sepeda, *ujug-ujug* [Jawa: mendadak] dapat SMS dari saudara Kiki [Rizki A. Zaelani] untuk harus menulis, tapi “Omong apa, *nggak* tahu, ya?”—karena saya sebagai ban serep tidak punya pikiran apa pun juga. Tapi kata kunci ini, “Larut”, wah, itu paling penting, itu harus diketahui oleh para seniman. Kata “Larut”, *fusi*, *fusion*, begitu, itu kan, melebur. Itu kata yang penting dalam artian, apa yang namanya *basic instinct* dari manusia, itu, ya, lebur. Lebur artinya, dua menjadi satu atau banyak menjadi satu. Dalam artian, insting dasar itu secara biologis dulu, secara seksual. Daya tarik pria kepada wanita, itu kan sebenarnya seksual, yang disublimasikan,

diatasnamakan dengan hebat-hebat sebagai itu cinta, begitu, kemudian dilembagakan, harus kawin, ada janurnya segala macam, itu kan hanya pelembagaannya, toh. Tapi, kalau membicarakan esensi dasarnya, itu apa? Ya, fusi, lebur. Bahwa, ketika *intercourse*, itu adalah benar-benar fusi. Tidak ada lagi aku-engkau pada suami-istri itu. Saya tidak bisa bercerita itu karena saya kan..... [Audiens tertawa].

Tapi, itu juga sebagai contoh mengapa seniman harus *askese* dalam hal itu. *Askese*, *ascetic*, *self denial*, bisa menekan kecenderungan yang paling besar dalam diri kita—itu apa? Itu menahan fusi [Sambil tertawa]. Apa ada hubungannya dengan fusi, saya tidak tahu; *fusion*, lebur, itu saja sarat biologis. Saya tidak tahu, dalam artian lebih ontologi, sepertinya, apapun juga, misalnya, mengapa *sih* orang beragama? Karena dia ingin fusi, ingin *Devine*; saya yang manusiawi ini ingin melebur menjadi *Devine*, menjadi Illahi, saya ingin menjadi Allah, saya ingin menjadi Tuhan. Saya merasa, keterbatasan saya ini, yang *fragile*, ini ingin ditransendensir menjadi *Devine*. Apa itu isinya? Fusi. Makanya, kalau misalnya kita pelajari Syeh Siti Jenar dan kawan-kawannya, Walisanga, ketika mengatakan, “*Manunggal ing kawulo lan Gusti*”, apa itu sebenarnya mau merumuskan betapa kecenderungan mendasar manusia itu, sebenarnya, ingin menjadi Allah. Apa itu moral, apa itu aturan-aturan keagamaan, sebenarnya, itu supaya dia menjadi *Devine*. Itu mau mengatakan, berarti kecenderungan besar kita ini tidak lain dan tidak bukan adalah supaya menjadi fusi dengan Sang Pencipta, misalnya, begitu. Nah, itu di dalam pemikiran Nikolaus Kosanus, tentu saja, yang saya sitir di situ, yang saya jadikan referensi yaitu tentang *Coincidentia Oppositorum*, artinya bahwa, kita memang berbeda, yang *Devine* dengan manusia itu berbeda. Tapi, untuk memahami yang transenden, keindahan, *ultimate beauty*—apa saja namanya—itu tidak bisa dipahami secara akal budi. Kita hanya bisa fusi.

Nah, tadi, apa yang dikatakan tentang bagaimana mengenai mencipta, memang, harus melalui lebur dengan karyanya. Saya sebagai pelukis yaitu, bagaimana saya fusi dengan karya saya. Atau, bagaimana karya saya ini juga merupakan fusi dari diri saya, atau masyarakat bisa fusi lewat karya saya. Dan itu tidak akan sulit karena berhubungan dengan—tarulah, kita ini sebagai orang Indonesia, Timur, orang Timur

pada umumnya, orang Jawa, Sunda, begitu—yang kecenderungannya, sifatnya itu *mytic*. Magis, begitu. Mistik itu dalam artian menyangkut yang sifatnya roh-roh, itu memang dunia kita. Jadi, ada alasan atau yang mendukung agar kita bisa mengatakan seniman harus menjadi seperti apa. Dan kalau mau menyelamatkan seni rupa, ya tidak lain tidak bukan ubahlah—apa namanya—eksistensi dari seorang seniman itu, dan juga esensinya. Esensi berarti menyangkut kodratnya. Ya, tadi itu, kembalikan mereka menjadi begawan. Begawan artinya seorang yang mempunyai pikir dan rasa di atas manusia-manusia yang lain. Kalau hanya berdasarkan rasio, berarti sama dengan orang kebanyakan, *nggak* hebat para seniman itu. Kalau ditempatkan sebagai yang istimewa, itu luar-biasa. Saya *nggak* tahu, apakah penampilan juga penting sebagai identitas. Rambut yang gondrong, pakaian hitam-hitam, berbadan agak bau, pakai sandal jepit. Artinya, ada performansi dari yang orang melihat seniman sebagai sosok macam begitu, yang berarti bahwa, dia begawan. Dia bukannya sakti tapi kalau dia omong, itu adalah '*sabdo pandito ratu*' [Jawa: 'ucapan raja adalah sabda'], artinya, pasti, wah, punya makna. Dia baru corat-coret sembarangan saja, apalagi lantas dibubuhi tanda-tangan, wah, itu akan menjadi karya yang besar. Itu bukan mimpi, tapi spiritnya seperti itu. Baik, sebagai pengantar, mungkin begitu saja. [Audiens bertepuk-tangan]

Moderator:

Terima-kasih, Romo, atas Misa Agungnya [Audiens tertawa]. Banyak hal yang telah disampaikan tadi, dan saya coba merumuskan sedikit supaya kita bisa punya celah untuk mendiskusikan masalah kesenimanan ini. Seperti judulnya, [*Perlunya Remitologisasi Seni Rupa*], Romo Fabie mengatakan dalam makalah itu “remitologisasi seni atau seniman”.

Hadirin sekalian, saya kira, tadi sudah dikatakan oleh Romo bahwa dalam berbagai konsep kebudayaan ada fase-fase di mana manusia di dalamnya mengalami fase-fase itu. Mengutip van Peursen, Romo menyebutkan fase mitis, fase pragmatis, dan fase teknologis. Juga mengutip Santayana, di mana terdapat fase spiritual, fase filsafat, dan fase seni. Romo juga menyinggung bagaimana pengalaman seni dalam konteks pemikiran Dewey, dan saya kira, akan banyak pertanyaan

mengenai hal itu. Kalau memang ada pengalaman seni, apakah ada pengalaman non seni? Kalau memang ada pengalaman estetik, apakah ada pengalaman non estetik? Apakah pengalaman non estetik atau pengalaman non seni berkaitan dengan hal spiritual? Sebenarnya, persoalan-persoalan tadi termasuk di dalam apa yang Romo katakan sebagai pengalaman di luar konteks pengalaman fenomenal melainkan lebih merupakan pengalaman yang wahyuni. Saya senang menggunakan istilah wahyuni. Saya pinjam, ya, Romo, akan saya pakai terus istilah pengalaman wahyuni ini. Pengalaman wahyuni sebagaimana tadi Romo usulkan adalah untuk memitiskan posisi seniman di medan atau di kehidupan sehari-hari. Romo juga meminjam satu istilah yang pernah ada dalam khasanah kebudayaan kita yaitu, begawan, atau keempuan, atau mpu-mpu. Mpu-mpu adalah mereka yang tidak hanya bertukang atau bertugas membuat keris-keris para raja, tapi menempa besi itu dengan satu kesaktian khusus sehingga benda itu sepenuhnya memiliki cahaya kharismatik, yang mungkin, dalam pengamatan Walter Benjamin disebut sebagai aura.

Tawaran Romo untuk melihat kembali seniman dalam posisi seperti itu, barangkali juga, pada akhirnya, akan membedakan posisi seniman dengan pekerja-pekerja yang lainnya dalam konteks masyarakat sosial pada umumnya.

Hadirin sekalian, juga penting disimak—saya kira, kita bisa bertanya lebih jauh— mengapa pada saat-saat seperti ini beliau mengajak kita mengembara kembali ke alam-alam mitis. Mengajak kita ke satu persemayaman yang sudah ditinggalkan dalam seni rupa kita sejak lama. Dulu, Sudjojono mengatakan, “*Jangan percaya dengan tradisi, sudah bau oncom dan tenung dan.... kita jauhkan hal-hal yang sifatnya mengganggu kemajuan-kemajuan seni kita*”. Tapi, itu tidak berarti bahwa Sudjojono percaya pada rasionalitas; dia juga masih menghargai apa-apa yang sangat Hegelian, misalnya, seni adalah “*Jiwa khetok*” [Jawa: 'jiwa tampak']. Sebenarnya, istilah ini diambil dari Ki Hajar Dewantara melalui Theosophie, “jiwa” atau dalam bahasanya Pujangga Baru, “sukma”. Seni adalah sukma yang bergetar.

Apakah itu aura yang dimaksudkan oleh Romo, ataukah itu adalah

bagian dari kewahyuan persoalan kita. Itu yang menjadi paradoks dalam perkembangan seni rupa modern kita. Di satu sisi, masih percaya pada yang wahyuni, dan di sisi lainnya, percaya pada pengalaman yang dibangun dari pengetahuan. Tidak aneh, kalau kemudian Basuki Abdullah pun, yang lulusan Rijk Academie, itu harus melukis Nyi Roro Kidul, dan [dia] percaya dan bersamadi untuk melukiskannya. Termasuk Suromo. Bahkan, yang namanya Sudjojono, itu melukis Nyi Roro Kidul. Tapi, *alhamdulillah*, Romo, seniman-seniman muda sekarang sudah menjauhi hal-hal yang kita sebut bid'ah semacam ini. [Audiens tertawa]

Insyallah, iman kita tidak apa-apa? Dan, ini adalah tipis Romo dengan keimanan kita tatkala kita diajak kembali ke masalah itu. Terakhir, hadirin sekalian, Romo juga menyinggung beberapa hal dalam tradisi Sejarah Seni Rupa Barat, dan contoh-contoh yang beliau berikan, dengan mengutip sejumlah filosof menjelaskan berbagai praktik seni di dalam sejarah perkembangan seni rupa, misalnya, tadi, dalam konteks kesyamanan—syaman—seniman sebagai syaman, seniman sebagai suatu yang berbau-bau klenik seperti Hendrawan Riyanto yang percaya pada puncak rasionalitas, itu, barangkali, adalah irasionalitas itu sendiri.

Romo juga menyinggung soal estetikanya Tisna [Sanjaya] sebagai berbau-bau klenik namun dalam versi yang moderat. Betul, sebenarnya, itu pun di Sejarah Seni Rupa Barat dilakukan oleh Joseph Beuys yang sudah mempertunjukkan kehebatan cenayangan. Seni adalah kesyamanan, itu sudah *embedded* dalam dirinya dan ini bukan lagi masalah objek tetapi memindahkan aura objek ke aura tempat. Kenapa ini bisa terjadi? Tadi, Romo sudah singgung sebagai apakah ini berkaitan dengan masalah aura.

Hadirin sekalian, saya menjadi makin bingung sekarang. Tapi, yang jelas, begini masalahnya: ketika Duchamp menaruh tempat kencing [*Urinoir*] sebagai seni, pertanyaan kita adalah, apakah tempat kencing itu menawarkan pengalaman estetik ataukah pengalaman non estetik? Kalau menawarkan pengalaman estetik, berarti itu memberikan pengalaman seni. Kalau menawarkan pengalaman seni, logikanya, itu

adalah seni. Kalau dia memberikan pengalaman Ace Hardware yakni, membeli tempat kencing, itu hal lain. Itu non estetik, satu. Kedua, tadi Romo menyinggung bahwa Walter Benjamin mengatakan, aura adalah cahaya kharismatik yang mengelilingi benda seni sehingga pada Abad Pertengahan orang bersimpuh ketika karya ini dibawa dari studio menuju gereja, dan orang menganggap lukisan itu yang dibawa oleh sang seniman, adalah representasi atau personifikasi dari Yesus. Itulah aura, kata Benjamin. Tapi, teknologi menyebabkan aura itu menjadi hilang. Digerus oleh reproduksi mekanik. Tempat kencing adalah bagian dari reproduksi mekanik itu. Pertanyaannya, aura itu dari mana dan berpindah ke mana?

Nah, semua hal ini supaya nanti kalau kita adalah seniman, bisa lebih dapat mengunyah persoalan estetik ini, Romo. Sebab, nanti ujung-ujungnya, semua itu, auranya itu ada di seniman.

Hadirin sekalian, saya kira, Romo sudah menyinggung, sebenarnya, yang pindah dari aura Walter Benjamin ke auranya 'tempat kencing' [*Urinoir* karya Duchamp] itu tadi adalah pindahnya aura objek ke aura seniman. Kata Benjamin, “Kalau gue bilang itu seni, itu adalah seni”. Itu perpindahan aura dari objek ke seniman itu sendiri.

Romo Fabie: *Sabdo pandito ratu.*

Moderator:

Sabdo pandito ratu, itu, maksud saya, tadi adalah dalam sejarah seni rupa kita. Dan, dari situ, Beuys dipindah agak menggeser, dari objek dipindahkan ke tempat. Lokasi-lokasi. Makanya, Tisna [*Sanjaya*] itu pameran di got [parit, ed.], di comberan, di tempat-tempat yang tidak senonoh tapi tetap kita meng-*consider*-nya sebagai suatu aktifitas seni maka dia sudah memindahkan aura itu. Jadi, kita sudah punya tiga aura, Romo.

Hadirin sekalian, mudah-mudahan, itu cukup merangkum persoalan kita pada hari ini, dan saya kira, intinya adalah, penting untuk memitoskan kembali hikayat—bukan Heru Hikayat—tentang sang seniman. Yang sudah dibunuh berkali-kali, sudah dihantam, sudah dinafikan, sudah ditelantarkan, sudah dikempit mati oleh masyarakat

dan sebagainya, kata Sanento [Yuliman]. Tapi, seniman tetap bekerja untuk perbaikan masyarakat. Apakah dengan demikian, kita kembali pada Romantisme, dalam hal tentang kewahyuanian ini. Apakah seniman hanyalah profesi biasa seperti kata Trisno Sumardjo; cuma bedanya, kalau “Ente [Betawi: Anda.] *kagak* nyuruh di lukisan itu merahnya kurang merah, birunya kurang biru, anda pasti akan kecewa”. Karena seniman tak hendak menuruti perintah anda. Dia tetap punya otonomi yang sangat-sangat kukuh. Banyak pilihan, hadirin sekalian, dan kita akan mulai diskusi ini dengan tiga orang terlebih dulu. Tolong tidak langsung bertanya pada Romo, dan tidak harus memberikan opini panjang-lebar seperti saya sekarang. [*Audiens tertawa*]

Diyanto, perupa:

Terima-kasih, bung Ucok. Ajakan Romo, tadi ini, memang, ajakan yang, buat saya pribadi dan juga teman-teman, adalah ajakan yang berat. Karena, jujur saja, di kepala saya pun, yang paling dekat ialah ajakan dari Joseph Beuys, tentang setiap orang, sesungguhnya, adalah seniman. Sementara, ajakan Romo, justru, jauh di seberang. Hal penting yang barangkali tadi tidak sempat dielaborasi dengan baik, yaitu soal pengalaman estetik. Ini mudah-mudahan menjadi bagian yang juga sinambung pada pernyataan soal Joseph Beuys tadi. Yaitu, apa sebetulnya yang membedakan seniman dengan masyarakat biasa. Kalau pembeda utamanya adalah pada pengalaman estetik, tentu, ada yang diandaikan di situ. Artinya, kita memahami pengalaman estetik sebagai pengalaman yang bersyarat. Pengalaman yang di dalamnya menuntut juga pengandaian adanya objek utama. Saya kira, bagian ini seringkali dilampaui. Tadi, Romo bicara tentang pentingnya peleburan yang, katakanlah, secara implisit merupakan teori dari Gadamer perihal pentingnya peleburan subjek dengan objek. Sementara, jika kita tengok kembali keutamaan akan pengalaman estetik, pemahamannya akan berbeda-beda. Kalau pengalaman estetik begitu bersyarat, penuh dengan pengandaian, artinya, di depannya ada soal objek utama. Tawaran ini menjadi terasa berat karena kita hidup di saat persoalan sekarang bukan lagi soal pragmatis, melainkan sudah dalam pusaran industrialisasi seni dan budaya, yang kesemuanya itu berada dalam satu sistem dan struktur dominan.

Tantangan terbesarnya adalah, bagaimana seniman berhadapan dengan kekuatan atau dominasi sistem itu. Di sini, soal kesadaran, justru, menjadi demikian pentingnya. Mudah-mudahan, nanti Romo bisa menjelaskan lebih panjang-lebar karena, saya pikir, banyak seniman berhadapan dengan soal metode, terkait dengan urgensi soal kesadaran.

Moderator: Oke, Romo, langsung dijawab saja.

Romo Fabie:

Saya akan langsung ke bagian yang terakhir dikatakan. Justru, seniman, kalau mau dikatakan sebagai orang yang mempunyai pikir dan rasa di atas manusia-manusia biasa, berarti dia berada di kalangan yang beda, dan seharusnya dia tidak akan terbawa arus. Kalau sekarang segala sesuatu dijadikan industri, dijadikan komoditi, saya yang sehari-harinya bekerja mengajar di Universitas Parahyangan, menyadari bahwa, kecenderungan universitas untuk dijadikan industri, menjadi komoditi, itu mengerikan. “Yang penting dapat untung, yang penting dapat mahasiswanya, yang penting meraup keuntungan”. Bayangkan, kalau standar atau parameter, paradigma yang seperti itu sekarang jatuh juga kepada seni. Kan mengerikan, menurut saya, ya, tidak? Justru, jangan begitu. Jadi, saya katakan, itu godaan. Godaan kita atau para seniman ketika berhadapan dengan roh jaman sekarang yang—dalam tanda petik—terlalu 'materialis-tik-hedonistik', superfisial lah, begitu. Kita ini seperti mempunyai *vocation*—apa istilahnya—*prophetic*, ya. Kita harus mengingatkan kepada mereka, atau mungkin, kalau ada seniman mengarah ke sana ['materialistik-hedonistik'], harus ada yang mengingatkan, “Eh, kamu sesat, lho”, begitu. [*Tertawa*].

Sebab, memang, hubungannya besar. Saudara Kiki [Rizki A. Zaelani] memberikan ilustrasi yang berkaitan dengan itu, bahwa, begitu berhadapan dengan globalisme dan semacamnya, kita ini justru harus yang paling depan—garda depan—yang paling bisa mengatakan “Jangan”, atau kitalah yang mampu mengatasi. Mungkin, ada teman-teman di sini yang beragama Buddha lebih tahu bagaimana kita harus menjadi—apa namanya—bunga *ngangkleng* [Sunda: teratai]. Teratai.

Mengambang. Jadi, dia memang selalu di atas, hanyut, boleh mengikuti jaman, roh jaman, tetapi dia selalu mentransendensir. Nah, itu, dia hanyut tetapi tidak tenggelam. Seniman itu di situ. Kalau ikut arus, wah bahaya, sebab, lalu kita akan berpegang pada siapa lagi. Kalau Plato mengatakan, raja atau presiden itu harus filosof, saya akan mengatakan sebaliknya, “Bukan raja tapi itu harus seniman”. [Audiens tertawa].

Moderator:

Oke, menghadapi godaan dari kolektor yang terkutuk [Audiens tertawa], nanti soal uang bagaimana, Romo? Bagaimana seniman harus hidup? [Romo tertawa]. Tinggal di gua? Baik, silakan, saudara Agung [Hujatnikajenong].

Agung Hujatnikajenong, Staf Pengajar FSRD-ITB:

Terima-kasih, Ucok, terima-kasih, Romo, atas penjelasannya dan tawaran tentang remitologisasi seni yang, saya pikir, sangat khas. Dalam diskusi-diskusi mengenai estetika, seniman itu berpusat pada proses penciptaan, dan dia dilihat sebagai subjek pusat. Tadi, sudah tersirat dalam pernyataan Diyanto tentang bagaimana posisi masyarakat dalam hal ini. Remitologi-sasi yang Romo tawarkan sangat berpusat pada seniman, pada proses penciptaan dan juga pada objek. Menurut saya, ini punya dampak bahwa, mungkinkah remitologisasi ini berlaku juga dalam tataran yang lain, Misalnya, pada wilayah institusi mediasi seni kepada masyarakat, dan menjadikan hierarki tidak berlaku terlalu dominan, ketika seniman adalah pusat dan masyarakat hanya bisa mengganggu-nganggu dan mengamini apa pun yang dia katakan, apa pun yang dia presentasikan di galeri atau di ruang publik. Seringkali, kalau sudah semuanya berpusat pada seniman, seniman tidak punya lagi lawan atau kritik karena segalanya berpusat padanya dan apa pun yang dia katakan adalah benar. Saya ingin tahu lebih banyak pandangan Romo tentang hal ini, terima-kasih.

Romo Fabie:

Itu merupakan diskusi panjang-lebar tentang seni untuk seni, lalu seni untuk masyarakat seperti pada orang-orang Lekra. Yaitu, seni harus menjadi alat bagi penyadaran konstitusi atau, bahkan, menjadi alat

tunggangnya cita-cita politik. Itu harus lewat seni, sehingga tidak heran mengapa Rendra baca puisi saja sampai dilarang, itu karena ada ketakutan. Kalau mengikuti pemikiran dari John Dewey, saya sendiri membacanya sebagai, memang benar, Dewey itu. Itu ekstremnya karena dia, saya kira, yang paling cukup *example* dalam menggali kaitannya dengan kata pengalaman di dalam seni. Bahwa, sang seniman ketika dia melukis atau mencipta harus membayangkan bagaimana masyarakat mengalami karya seninya. Jadi, si seniman—dalam tanda petik—'seperasaan', sejalan atau *in the same line* dengan *way of thinking*-nya masyarakat yang mengapresiasi seni. Kalau seniman mengikuti itu, itu berarti pemikiran Dewey yang dia inginkan. Kita sama sejajar, begitu kan. Bahkan, akan mengatakan ini berharga kalau sesuai dengan masyarakat. Inilah, yang boleh saya bilang, mengakarnya problema yang teman-teman di sini pasti paling tahu. Bahwa, kita diganggu atau dihantui pasar sehingga karya cipta kita itu sungguh-sungguh memang buatan pasar. Itu yang terjadi sekarang. Entah mau dibilang keunikan atau apa segala macamnya, itu semua ditentukan oleh pasar. Bagi saya, itu mengerikan. Berarti, kita jatuh pada—dalam tanda petik—'komoditi', atau semacam itu. Tidak ada wibawanya seniman itu.

Kalau gaya seni yang *mytic* tadi itu, siapa yang menentukan? Ya, memang, itu masalahnya. Bahwa, seni yang bagus atau karya seni yang bagus yang sekarang perlu diapresiasi, yang sedang *kiwari* [Sunda: *tren*], memang *sih*, kurator yang menentukan; dan itu berarti, yang *mytic* itu, yang wahyuni tadi, yang seperti itulah yang bagus. Pikir saya, sepertinya, ketika kurator menentukan ini adalah yang *high taste*, arti *taste* di situ adalah sekadar menyambut selera. Menurut saya, masyarakat Indonesia, justru, paling gampang mengapresiasi terhadap seni-seni yang tidak sesuai dengan *world view* dari masyarakat. Saya tidak tahu seni yang bergaya *voodoo* di Afrika yang juga *mytic*, saya tidak bisa menyebutnya. Sebentar, ada satu pelukis, Gauguin, dia senang dengan yang berbau *mytic* tapi karya-karya dia disukai oleh dunia. Artinya, justru, yang berkarakter *mytic*, yang tidak logis, justru paling disukai karena memang itu sesuai dengan *way of thinking* kita, sesuai dengan *basic instinct* manusia yaitu, berpikir *mytic* dan puitik. Dan itu memang wilayah seni.

Kalau berpikir fungsional, berpikir pragmatis, untung-rugi, itu bukan wilayah dari seni. Kebetulan, teman saya di Fakultas Filsafat [Universitas Parahyangan], Bambang Sugiharto—tapi saya juga tidak suka dia, ya—[Audiens tertawa] dia itu juga mengalami disorientasi [Audiens tertawa] karena, misalnya, racun dari— posmodernisme, “Coba, Bang, bagaimana itu soalnya?”—“Saya sendiri tidak paham”, begitu, ya, *nggak?* [Tertawa]. Jadi, memang, kita butuh paradigma, kita butuh pakem, kita butuh kiblat, dan kiblat itu harus sesuai dengan *frame of reference* kita, kultur kita, *way of thinking* kita, dan menurut saya, gaya Indonesia itu adalah berpikir *mytic* dan puitik.

Yedi, Staf pengajar FSRD ITB:

Terima-kasih, saya ucapkan. Romo, ada yang ingin saya tanyakan. Yang pertama, Romo ingin mengajak bahwa, seniman harus dikembalikan posisinya sebagai sosok yang berada di langit, dalam artian memiliki nilai-nilai etis yang tinggi. Saya setuju, karena setiap hasil karya yang dikerjakan oleh seniman tidak datang tiba-tiba, melainkan suatu sintesa dari antitesa, baik itu merupakan kritik sosial... sebagai jawaban dari tantangan jamannya. Namun, kalau kita simak, Dewey pun hasil dari produk pemikiran sebelumnya yaitu dari Rene Descartes dengan pemikirannya, *Cogito ergo sum*. Pemikiran Descartes itu sendiri idenya diambil itu dari pemikiran Al-Ghazali yang hidup pada lima ratus tahun setelah Hijrah, di mana dikatakan bahwa keyakinan itu merupakan—maaf—keraguan itu merupakan puncak dari keyakinan. Jadi, masyarakat yang meragukan tentang sesuatu, boleh jadi nanti akan ketemu dalam suatu keyakinan yang hakiki. Tentu saja, keyakinan yang didasarkan oleh *given*, oleh yang wahyuni tadi, bukan pemikiran yang bebas antah-berantah.

Tadi Romo mengulas tentang pemikiran Santayana, bahwa, agama itu merupakan satu etape pertama, dan yang terakhir adalah seni. Digambarkan tentang para sufi, termasuk di dalamnya adalah Syeh Siti Jenar. Dan, kalau kita merambah pemikiran para sufi, pendahulunya adalah semisal Al Hallaj, yang mengatakan adanya Wahdatul Wujud atau kesatuan antara Engkau dan aku, antara dua pihak di dalam proses *takhalli* dan *tajalli*. Jadi, seniman itu, memang, idealnya memiliki landasan-landasan etis dan filosofis sehingga dirinya bukan

merupakan produk masyarakat kebanyakan, tetapi menjadi obor bagi masyarakat. Di sisi lain, dengan fenomena kemajuan sains dan teknologi, tak bisa kita pungkiri bahwa seniman berkiblat pada pasar karena, pemikiran mereka sudah terkontaminasi kebutuhan pasar.

Nah, kiranya, bagaimana cara mengkomunikasikan karya-karya seperti yang dikerjakan oleh saudara Tisna [Sanjaya]. Sebenarnya, inti dasarnya itu adalah mengembalikan nilai-nilai etis, nilai mitologis, supaya masyarakat sadar bahwa, setiap apa yang dilakukan oleh leluhur memiliki landasan filosofis yang kuat. Saya mohon penjelasan lebih jauh dalam kaitannya dengan seniman yang dilematis menghadapi, di satu sisi, tarikan pasar yang demikian kuat, dan di sisi lain, dia memiliki nilai estetis atau nilai etis yang juga kuat. Supaya, dengan demikian, nantinya masyarakat mendapatkan nilai dan seniman memperoleh apresiasi.

Romo Fabie:

Teman-teman sekalian mengetahui ya pendapat Neo Plotinos dengan istilahnya, “*Ens unum bonum verum curriculum*” (Latin: Menjadi salah satu kurikulum yang baik dan benar) bahwa, yang ada itu ialah, satu, yaitu kebaikan, keindahan dan kebenaran. Jadi, fusi dari seluruhnya itu menunjuk pada esensi yang ada, menjadi *being*. *Being* berarti, bahasa ontoteologisnya adalah Allah, Tuhan, Yang Mutlak. Berarti, memang, esensi dari *beauty*, keindahan, dengan sendirinya bersifat transenden, bersifat illahi, sebagaimana tadi sudah menyinggung tentang Al-Hallaj atau Al-Gadzali. Memang, perkara *al-jamal—beauty—Allah* itu dikatakan *al-jamal*. Allah itu adalah keindahan, berarti kan menyangkut...

Moderator: Istilahnya, *al-jamil*, yang paling indah.

Romo Fabie:

Oh, *al-Jamil*, oke. Itu mau menuju ke esensi terdasar dari keilahian. Jadi, atribut dari yang Illahi itu antara lain adalah keindahan. Nah, itu kan tempat kerjanya estetikus, seniman, walaupun tidak harus indah dalam arti dekoratif atau lipstick; bukan itu saja, lebih daripada itu, selama itu dimengerti. Namun kodratnya, lihatlah, kalau mencari

jembatan antara seniman dengan masyarakat, saya akan bertanya, masyarakat Indonesia itu karakternya seperti apa? Dan, saya akan mengatakan religius, ya *nggak*? Entah dia muslim, entah dia katolik, apa pun agamanya, saya yakin mereka religius. Dan, religiusitas berarti landasan utama untuk mengapresiasi sesuatu. Yaitu, tadi, yang ingat bahwa, karya seni adalah revelasi dari *Devine*, begitu. Memang, tidak bisa dimutlakan bahwa, kalau kita berbicara estetika tanpa berbicara mengenai etika; juga, tidak bisa berbicara hanya mengenai *logic*, logika, atau kebenaran, itu selalu fusi ketiga-tiganya. Sehingga, di dalam karya seni itu bahkan—begini, orang Italia dengan spontannya mengatakan—benar berarti omong *truth*, *logic*, dan itu adalah *bello*, indah. Jadi, pertanyaan Saudara tadi itu bagus sekali, dan saya akan mengatakan, “*Ce bello ee*”. *Ce bello* itu berarti indah karena, justru, mau menyatakan benar. Yang kamu katakan itu benar dan itu, “Wah, indah, ya”. Berarti, sebenarnya, ketiga hal tadi tidak bisa dipisahkan, termasuk yang etis, etika.

Hanya, jangan punya tujuan dengan, “Saya membuat karya seni ini supaya mereka punya moral baik,” menurut saya bukan, berarti itu sudah ditunggangi. Biarkan, atau mungkin mengikuti pemikiran Plato, begini: Bahwa, orang bisa mengapresiasi keindahan kalau moralnya sudah baik karena, dia adalah *alternate good*. Jadi, kalau dia tidak mempunyai moral baik tidak bisa mengapresiasi keindahan. Karena, dalam keindahan itu ada kebaikan. Dan, sebaliknya, dia bisa mencipta karya itu kalau dia sendiri punya moral baik. Nah, ini landasan klasik, barangkali boleh tidak dipercaya, sebab Plato itu anti seni, sebetulnya. Tapi, di dalam anti seninya itu dia mau mengatakan, “Karena syaratnya berat”, itu satu. Kedua, dia mengkritisi jaman itu, atau ada juga yang bilang—dia bukan mengkritisi— dia iri seniman pada populer dia tidak populer [*Audiens tertawa*]. Makanya, dia mengatakan seni itu apalah tapi, justru, dalam kritik-kritiknya—kalau kita analisis, teksnya Plato itu bagus sekali—bahwa, sebenarnya, ada syarat-syarat yang tidak gampang yang harus dimiliki oleh seorang seniman.

Moderator: Ya, itu menjelaskan kenapa koruptor tidak ada yang menjadi kolektor [*Audiens tertawa*]. Mereka *nggak* ngerti seni. Itu masalah moral, ya, Romo?

Romo Fabie: Masalah moral.

Moderator:

Jadi, bersabarlah, para seniman, koruptor tidak ada yang jadi kolektor, pak Jim [*Melirik Jim Supangkat*]. Oh, sebaliknya. [*Audiens tertawa*]. Hadirin sekalian, kita masih ada 20 menit, atau 12 menit lah, untuk satu-dua pertanyaan lagi, tapi mohon langsung saja bertanya. Silakan, satu [*Menunjuk ke arah audiens*]; bisa saya tanya, *nggak*, pertanyaannya kira-kira penting, tidak? [*Audiens tertawa*]

Romo Fabie: Indah, bukan penting [*Tertawa*].

Moderator: Estetik. Oke, silakan. Sehabis ini, Heru [*Hikayat*], dan, oh, ya, Titarubi.

Ismed, Staf Pengajar Universitas Maranatha:

Pasti penting, soalnya, yang bertanya keren dan yang ditanya lebih keren. Saya mengenal Romo sebagai demonolog, sebagai pawang iblis [*Audiens tertawa*] satu-satunya yang saya kenal di Indonesia. Dulu, kita pernah memiliki perspektif yang memengaruhi peradaban. Pertama, dengan perspektif etika, berabad-abad kita tidak bisa menjawab fenomena, misteri, dan peristiwa. Kemudian, setengah abad kita dipengaruhi oleh modernisme dengan perspektif logika, itu pun belum bisa memecahkan. Konon, estetika bisa—memiliki peluang—menjawab misteri-misteri ini. Jadi, mohon penjelasan dari Romo bahwa, perspektif estetika memiliki peluang untuk menjawab misteri-misteri atau teka-teki dalam peradaban dunia, terima-kasih.

Romo Fabie:

Baik. Ya, memang, tapi bukan berarti tema ini ada hubungannya dengan saya sebagai demonolog; hanya ada kalau kita hubung-hubungkan dengan tema fusi, lebur, ya. Itu erat hubungannya *sih* dengan demonolog itu. Pertama, dua kata yang ini berhubungan dengan estetika yaitu, apa arti kata simbol (*symbol*)? Dalam bahasa Yunaninya yaitu—*sun ballein*, yang artinya, memadukan dua keping. Sesuatu yang tidak jelas, dipadukan, dan ketika berpadu, itu berarti menjadi ada maknanya. Itulah simbol. Dan itulah seni, sebetulnya,

sebab seni kan mengolah simbol dan selalu simbolik, toh. Artinya, bahasa yang ingin diungkapkan secara—apa namanya—*beyond* dari yang tampak itu ada pesan, ada *message* tersendiri. Kebalikannya, apa itu *diabolos*? Tadi, itu kan simbol (*symbol*), simbolos (*sumbolos*), simbolon (*sumbolon*) [Audiens tertawa]. *Diabolos* berarti membelah, memecah-belah, memilah, *diaballein*. Jadi, siapa yang sudah memecah-belah, ya, dia setan, dia *jurig* [Sunda: setan]. Dalam arti itu, memang, ada hubungannya. Dan, apa itu kesurupan? Kesurupan itu sesuatu yang di luar, roh jahat, itu masuk ke dalam diri kita. Ingin fusi, si *jurig* [Sunda: setan] itu ingin fusi dengan diri kita. Pertanyaannya, saudara Ise, apakah karya-karya saudara itu dari *Divinity* atau dari *Satanic* [Audiens tertawa]. Ha-ha-ha, itu kan pertanyaan, ya, jangan-jangan, memang dia menyampaikan sesuatu, dan dia adalah **cenayang**, medium. Untuk istilah *wahyuni* tadi, ya, itu masuk dalam dirinya dan kemudian mencipta. Itu memang pertanyaan, walaupun saya tidak melihat karena kelihatannya saleh juga, ya, orang ini. Bungkusannya [Tampilannya—ed.] *nggak* saleh tapi jeroannya saleh lah, begitu, ya. [Audiens tertawa].

Apakah di situ estetika mendapat peluang? Ini, estetika itu bukan berpikir *either-or*, bukan atau-atau tapi *both-end*. Nah *both-end* itu berarti apa? Fusi. Kalau seniman masih berpikir *either-or*, berarti dia tidak mungkin bisa mencipta. Jadi, tidak inklusif. Nah, spirit itu harus ada dalam diri seorang seniman sehingga ada kejujuran. Saya ambil contoh, seorang ikonolog dari Rumania yang saya tahu. Kalau dia akan melukis ikon—ikon berarti gambar-gambar suci untuk orang Katholik, Koptik atau Orthodox—dia harus berpantang, berpuasa. Dia tidak boleh iri temannya bisa melukis bagus seperti itu, lantas berpikir, “Mengapa saya tidak?”, itu harus dihilangkan dulu. Sehingga dia sungguh-sungguh *pure*, bahwa, saya sekarang melukis tanpa motivasi iri hati atau nafsu dan segala macamnya, dan gambar ini sekarang menjadi suci.

Nah, itu artinya apa? Estetika bisa melampaui dikotomi atau hal-hal yang kontradiktif. Sehingga—saya *sih* percaya—itu... *Beauty save the world*, tentu saja, meskipun, mungkin, itu berbau teka-teki tapi saya percaya, jaman ini yang diperlukan apa? Ketika, taruhlah, sosial-politik

kita karut-marut kacaunya seperti begini; nah, itu butuh begawan, butuh rsi, butuh apa tadi? kata yang bagus sekali itu, ya, *mpu*, seorang *mpu*. Dan, berarti, estetikalah yang mampu menyelamatkan—ini dalam arti membicarakan fase-fase yang tadi.

Estetika ini, memang, saya percaya. Saya pernah mengatakan, saya mengajar di S2 Fakultas Filsafat, itu Theological Esthetic, Estetika Teologis. Saya punya klaim bahwa, estetika harus teologis, dan bukannya filosofis. Sebab, kalau estetika masih filosofis, berarti masih dalam tataran yang sifatnya rasional, yang bisa terkontaminasi dan berdasarkan logika. Karena, yang namanya hasil seni, itu harus datang dari *pure heart*. Dari hati. Bahkan, logika hati, kalau dalam bahasanya Blaise Pascal. Seperti itu. Jadi, “Wah, pokoknya, estetika itu segala-galanya”. Yang dia berbau-bau menyelamatkan, begitu.

Titarubi, Perupa:

Menurut saya, kata-kata mengikuti pasar, itu adalah mitos. Itu dibuat seperti harus kita yakini. Kalimat itu terus-menerus diulang. Sebetulnya, pasar itu sendiri kan dikonstruksi, diciptakan. Jadi, kata-kata orang bahwa, misalnya, si A mengikuti pasar B, itu tidak ada alat atau metodologi yang membuktikan bahwa itu betul. Dan, sesuatu yang tidak bisa dibuktikan dianggap sama dengan mitos. Itu juga yang saya ingin tanyakan, yakni untuk apa, sebetulnya, harus remitologisasi. Kenapa kita harus kembali ke situ? Ketika hal-hal itu sudah jadi mitos, itu sudah tidak bisa dipertanyakan lagi. Sementara, seluruh hal itu kan hasil pertanyaan, bahkan, agama sekalipun. Seluruh pengetahuan, termasuk agama dan keimanan di dalamnya adalah hasil dari renungan pertanyaan-pertanyaan. Jadi, itu sesuatu yang tidak bisa dipertanyakan, tidak bisa diterima sebagai produk manusia. Karena, sudah menjadi kodrat manusia untuk mempertanyakan segala sesuatu sehingga dari situ kemudian melahirkan penciptaan-penciptaan; apakah itu baru atau tidak, itu juga bukan hal penting, bahkan, dalam hal estetika itu sendiri.

Jadi, bahwa seniman harus punya kewibawaan dan sebagainya, itu bukan harus dibuat oleh senimannya sendiri, melainkan, itu akan muncul dengan sendirinya ketika dia bersungguh-sungguh. Itu tidak

bisa kita ciptakan, dalam arti bahwa, saya seniman dan saya ingin berwibawa. Ada banyak hal yang memengaruhi kita untuk dianggap berwibawa atau tidak, dan ukurannya bukan pada pekerjaannya yang menjadikan saya berwibawa. Ada banyak faktor lainnya, lingkungan masyarakat kita, institusi kita, dan sisi-sisi kita sebagai bagian dari sesama manusia lainnya. Pekerjaan-pekerjaan lainnya jika dikerjakan dengan sungguh-sungguh, mungkin akan memunculkan kewibawaan dengan sendirinya. Dengan begitu, produk seni atau produk estetika adalah sama nilainya dengan karya-karya lainnya yang dianggap bukan kesenian. Misalnya, tulisan dalam ilmu-ilmu pengetahuan sebagaimana Romo contohkan, atau juga para *scientist* [ilmuwan] yang bekerja dengan segala anggapan rasional. Tetapi kita tahu bahwa, ketika suatu pekerjaan dijalankan dengan perhitungan sangat rasional pun, tetap ada hal-hal yang tak rasional yang muncul di situ, dan kemudian, malahan membuat kita menjadi lebih berkembang karena kita terus mempertanyakan hal-hal yang mistik tadi.

Romo Fabie:

Terminologi mengikuti pasar, hal itu sendiri adalah mitos; dan saya kira, itu penting dan berarti. Sedangkan, remitologisasi itu berarti, ya, kembali lagi ke pasar [*Moderator tertawa*], ha-ha-ha. Karena, pasar itu sendiri adalah mitos, *statement* itu sendiri, kalau ada dalam linguistik, kita bisa bolak-balik itu. Cuma, mungkin definisi mitosnya itu yang saya perlu koreksi. Mitos itu bukan berarti tidak dapat dipahami, tidak dapat dimengerti, bukan. Mitos, pertama, kalau *mytic* itu sendiri ialah *way of thinking*, cara berpikir, cara berpikir yang tidak logis, tidak diskursif, tidak *logic* sebab-akibat, bukan. Ketika ada mitologi-mitologi, itu kan berarti ikhtiar, ada yang tidak bisa dirumuskan dengan bahasa diskursif maka mesti muncul bahasa yang lain. Entah dongeng-dongeng, apa sajalah namanya; justru, seni itu adalah bahasa yang paling bagus untuk merumuskan tadi yang tadi dikatakan, entah apa pun namanya. Sehingga soal tadi, saudara Ucok, bukan berarti para seniman yang melukis—apa—Nyai Roro Kidul itu dia percaya, bukan. Tapi, tentu saja, dia mau mengikhtiarkan bahwa, ada dunia yang lain, lho, selain dunia yang banal seperti ini, dan itu perlu ada mediumnya, yaitu Nyi Roro Kidul itu. Dia hanya berikhtiar, ada *something beyond*, ada yang transenden; dunia ini bukan cuma seikat kebutuhan sehari-

hari yang dipenuhi dari Mall, bukan begitu. Ada sesuatu yang *meaning full*. Berikhtiar, barangkali, mengambil itu tapi bukan berarti tidak dapat diterangkan dari yang Nyi Roro Kidul itu.

Saya mengapresiasi pernyataan saudara Titarubi tadi. Tapi bahwa, justru, ini kesempatan, ketika banyak hal apa pun tidak mampu dirumuskan: persoalan sosial-politik dan kehidupan kita sehari-hari, kultural, itu seniman lah yang bertugas merumuskannya. Kalau sekarang, barangkali, kita hanya menjadi seniman *ketengan*, ya, masalah itu, memang, jadi seperti biasa-biasa saja, apalagi, cuma mengikuti pasar. Jadi, jabatan seniman, yaitu, tadi, *mpu*, begawan, “Ooh, itu sesuatu yang lain lho, yang *nggak* sembarangan”. Kasarnya, yang tadi saya katakan, dan sepertinya, *nggak* ada sekolahnya, itu, melainkan harus tapa, bahkan. Mungkin, dalam kehidupan sehari-harinya, saya bayangkan ada pertemuan para seniman yang, “Sedang melakukan apa?”—“Oh, sedang meditasi”. Nah, kan begitu, ya. Diumumkan ke mana-mana, meditasi, pengosongan diri, ada latihan-latihan gaya meditasi apa lah itu.

Seorang dari audiens: Kontemplasi.

Romo Fabie:

Kontemplasi. Persis, istilah kontemplasi ada dalam tradisi Katolik, dengan para biarawati dan para biarawannya disebut sebagai kelompok kontemplatif. Mereka hidupnya sangat asketik. Dan, kenapa disebut kontemplatif karena hari-hari mereka hanya *contemplare*. Apa itu *contemplare*: memandangi, pasif. Jadi, bukannya berpikir, mengolah pikir yang Cartesian, ya, tetapi membiarkan—*day by day*—diri melihat alam semesta; bahwa, Allah merevelasi lewat alamNya, lewat karya atau *the God is mouthing*, itu *contemplare*, memandangi. Terjemahannya, kontemplasi artinya memandangi. Memandangi itu apa? Seni. Yang ini, sekali lagi, Bambang Sugiharto tidak percaya [Audiens tertawa]. Ya, dia tidak percaya bahwa, yang namanya seni adalah kontemplasi. Yang dia bilang sekarang, itulah, entah fusi atau apalah tapi itu bukan kontemplasi bentuk. Sebab, tidak bisa, harus ada *form*, substansi. Segala sesuatu itu begitu. Misalkan dihilangkan *form*-nya, bisakah menangkap substansi? Tidak mungkin.

Moderator:

Ya, kita *applause* lah untuk Romo kita. Hadirin sekalian, tidak banyak yang bisa saya resumekan. Beberapa penjelasan dari Romo sudah menjernih-kan pertanyaan-pertanyaan yang cukup berkabut di kepala kita. Kita harus menghargai keyakinan Romo pada sosok seniman, dan bagaimana seniman harus meyakini seni itu sendiri. Hadirin sekalian, sebagai ilustrasi terakhir, dunia seniman dan kesenian ini mirip seperti peristiwa Isra Mi'raj [*Audiens tertawa*] dengan mahakarya *performance art* dari Allah langsung yang kalau dilogikakan, itu, sebenarnya, tidak ada logikanya sama-sekali. Bayangkan, Jibril saja sampai di langit ketujuh harus bilang ke Muhammad, “Sampai di sini saja, ya, mengantarnya, karena kalau *gua* nembus langit berikutnya badan *gua* hangus”. Kata Muhammad, “Kan, *elo*, bareng *gua* dari tadi...”. Ternyata, menurut Martin Steffens [Pemikir Prancis kontemporer], logika ialah apa yang bisa menjelaskan tanda-tanda. Hadirin sekalian, kata Zainuddin MZ, untuk menutup masalah Isra Mi'raj, dia mengatakan, “Peristiwa Isra Mi'raj bukanlah peristiwa akal atau dapat diterima oleh akal. Tapi harus diterima oleh iman”. [*Audiens tertawa dan bertepuk-tangan*]. Apakah itu iman? Iman adalah kembali kepada diri kalian masing-masing. Selamat siang, hadirin sekalian, terima-kasih atas diskusi yang tabah hari ini. Wassalam mualaikum.



Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia, Sebuah Analisis

Oleh:
Jim Supangkat

Moderator:
Nurdin Ichsan

Nurdin Ichsan (Moderator):

Selamat siang kepada para hadirin, saya ucapkan terima-kasih karena setelah istirahat makan siang, ternyata, masih bisa mengikuti seminar di sesi ke dua. Saya selaku moderator sesi kedua ini akan menyertai pak Jim Supangkat. Sebelumnya, saya akan memperkenalkan pak Jim, dan saya kira, sebagian besar hadirin sudah mengenalnya.

Jim Supangkat, lahir tahun 1948, adalah alumni Fakultas Seni Rupa ITB dan dikenal sebagai tokoh Gerakan Seni Rupa Baru. Beliau bisa disebut sebagai pelopor kurator independen. Setelah malang-melintang mengkurasi pameran sejak tahun 1980-an, beliau juga aktif menulis kritik seni rupa di Majalah Tempo, menulis beberapa buku, dan di tahun 1997 menerima hadiah Prince Clause Award.

Dalam konteks seminar “Larut: Seni, Pengalaman dan Pengetahuan, kalau saya simak TOR-nya, pak Jim Supangkat memilih poin yang kedua yaitu, “Pengalaman”. Jadi, pak Jim mengajukan semacam pandangan tentang estetika dengan melihat fenomenanya pada, dalam hal ini, GSRB (Gerakan Seni Rupa Baru). Dalam konteks itu, pak Jim akan menganalisis fenomena seni rupa sebagai salah seorang pelakunya juga. Saya kira, sesi ini akan cukup menarik karena kita tahu, bagaimana GSRB dengan manifesto “Lima Jurus Gebrakan”-nya itu telah menjadi suatu peristiwa seni rupa yang penting. Ia menjadi topik pembahasan sejarah dan bermacam pendekatan teoretis seni rupa, dan saya harapkan, nanti pak Jim bisa membahasnya juga sebagai pelaku, mengenai sudut pandang estetika Gerakan Seni Rupa Baru. Demikian pengantar dari saya. Saya persilakan pak Jim untuk ke depan. [*Audiens bertepuk-tangan*]

Saya sudah membaca sekilas makalah pak Jim yang memaparkan Gerakan Seni Rupa Baru yang sering dikaitkan dengan tema sosial-

politik. Pak Jim secara cukup gamblang menjelaskan bahwa, sebenarnya, GSRB tidak berkait belaka dengan aspek sosial-politik, yang oleh pak Jim di bagian akhir tulisannya menyatakan tentang GSRB bahwa, “Janganlah mencari-cari konteks lokal, dan jangan juga menyembunyikan konteks global”. Selanjutnya, saya persilakan pak Jim untuk memulai.

Jim Supangkat:

Terima-kasih, Moderator. Para hadirin yang saya muliakan, sebelum saya memasuki materi presentasi saya, saya akan memberikan konteksnya dulu. Dalam memberi konteks ini, saya akan menyambung presentasi dari Romo Fabi. Artinya, saya menguatkan pandangannya dan setuju, sependapat, dan sesikap, bahwa, diperlukan pandangan seperti yang disebutkan oleh Romo Fabie.

Namun saya, tentunya, tidak akan bergerak lebih mendetil; saya melihat itu sebagai cadangan pengetahuan untuk kita memilih sikap. Sikap yang, seperti tadi dikemukakan Romo Fabi—dalam pandangan saya—berkaitan sekali dengan pertama, yang penting, merupakan pilihan ketika kita memasuki perkembangan seni rupa kontemporer. Seperti kita tahu, perkembangan seni rupa kontemporer merupakan sebuah perubahan besar dalam perkembangan seni rupa dunia. Dan di situlah kita mendapatkan kesempatan untuk melihatnya. Satu hal yang mungkin agak berbeda dengan pandangan Romo Fabi yaitu, kenapa pilihan itu harus kita tetapkan? Saya melihat bahwa, itu pertanyaan fungsional pada masyarakat kita. Pertanyaan yang sepenuhnya fungsional yang, tentunya, tidak seperti Romo Fabi katakan tadi, “Apakah Tuhan ada gunanya?” Itu susah dijawab. Tapi, di masyarakat kita, kita bertanya, “Apakah seni yang seperti kita praktikkan, ada gunanya?”

Itu pertanyaan besar. Pengalaman saya, ketika saya membantu ibu Edy [Sedyawati] di Direktorat Jenderal Kebudayaan—sewaktu Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan masih disatukan (ada Dirjen Dikti (Direktorat Pendidikan Tinggi), ada Dirjen Bud (Direktorat Kebudayaan)—anggaran untuk Dirjen Kebudayaan, praktis nol, betul-

betul nol, dibandingkan dengan anggaran untuk Dikti. Ini, saya bicara dengan orang-orang di Dirjen Dikti, angka untuk Dirjen itu, bertahun-tahun. Dan kalau saya melihat begitu, sebetulnya, kita tidak bisa menyalahkan pemerintah karena pemerintah secara otomatis selalu berpikir sosial. Artinya, pemerintah, setelah melihat kecenderungan pada masyarakat, melihat kesenian yang kita praktikkan itu tidak ada gunanya. Kalau kesenian tradisional, itu kan masih punya publik, ya? Masih jelas publiknya. Kesenian [Seni rupa] kita ini gunanya *nggak* jelas. Sama sekali tidak ada.

Di masa [1980-an–1990-an] ketika para pejabat masih membuka pameran, itu selalu dengan introduksi, “Saya, sebetulnya, tidak mengerti pameran ini, tapi membukanya”. Itu klise, semua pejabat omongnya begitu. Jadi, sebetulnya, pemerintah itu—kita bisa refleksi—melihat bahwa kesenian yang kita praktikkan di antara kita itu masih kabur gunanya. Praktik ini dilakukan di beberapa—tiga atau empat—kota metropolitan. Praktik kesenian—seni rupa—itu sudah di mana-mana ada. Tapi, terus terang, kalau kita melihat Pameran [Seni Rupa] Nusantara—itu, yang dari daerah-daerah, “Aah, cuma macam begini saja.” Bahwa, diskusi yang serius mengenai seni rupa, itu hanya ada di beberapa kota. Sama seperti di jaman kolonial, tidak ada perubahan; sama halnya dengan masyarakat elitnya. Dari sana, tentunya, orang jadi bertanya seni rupa, itu apa gunanya?

Waktu pertama kali Galeri Nasional dibuat, itu anggaran yang diberikan, minta ampun kecilnya, padahal itu lembaga negara. Tanya Andre [Tubagus Andre]. Itu, untuk bayar satpam saja *nggak* bisa, *boro-boro* untuk merawat lukisan. Sekali lagi, saya katakan, pemerintah menunjukkan sikap itu karena, otomatis, anggaran itu harus ada gunanya dan sekarang kita tidak punya pejabat yang cukup—bukan sekadar negarawan—mempunyai visi melihat gunanya kesenian semacam ini di masa depan.

Kembali ke sikap yang dikemukakan oleh Romo Fabie, buat saya, itu praktis saja. Untuk sementara, kita harus mengukuhkan, harus bersama-sama mengukuhkan. Waktu pertama saya baca *paper* Romo

Fabi, “Wah, ini pasti diserang semua orang” [*Romo Fabie tertawa*]. Sebab, istilah 'harus' di jaman sekarang itu omongan kotor. “Harus itu,” waduh, orang sudah sangat takut kalau omong itu. Keberanian luar-biasa itu bicara 'harus', sebab bikin diserang. Tapi, saya kira, itu menyangkut sikap, dan sikap itu bisa perorangan sendirilah. Saya mengambil sikap itu.

Menyangkut apa yang dikemukakan Romo Fabi, dalam praktiknya saya ketemukan. Artinya, lagi-lagi, mengambil contohnya pak Bambang [*Sugiharto*—selagi pak Bambang-nya *nggak* ada [*Tertawa, diikuti Romo Fabie dan audiens*]. Pada suatu kali, saya pernah mengobrol dengan pak Bambang tentang seorang seniman. Dia terkejut ketika melihat kesimpulan yang dibuat oleh si seniman. Agak dramatis dia mengatakan itu, dan tidak menyangka, “Saya saja *nggak* kepikiran, Bung [*Jim Supangkat*]”. Saya pikir dalam hati, “Mau ke mana dia melihatnya”; dia mau mengatakan “Saya saja yang pintar, tidak kepikiran; ini kok bisa, ya, seperti itu, kelihatannya”. Saya jawab dengan sederhana, “Karena si seniman tidak berpikir rasional, Bung. Dia bukan filosof”.—“Oh, iya”. Dia tiba-tiba membuat kesimpulan yang mengejutkan. Seorang Bambang Sugiharto mengaku tak kepikiran soal itu.

Pengalaman saya dalam mengkurasi, saat bersama seniman mulai menyusun sebuah pameran, saya tahu betul si seniman berpikir, “Pak Jim, kontribusi Anda ialah memberi kami masalah-masalah filosofis supaya karya saya ada 'isi'nya.” Untuk urusan karya visualnya, bahasanya, dia tidak berani omongkan. Saya mulai mengkurasi dan segala macamnya tentang karya seniman ini, lalu saya masuk ke dalam persoalan bahasanya. Itu, saya tahu betul, si seniman kesal karena saya berusaha memasukkan ide-ide saya. Di situ, saya mempersoalkan bahasanya sesudah, tentunya, membicarakan tentang pemikiran dan latar belakang seniman dan karya-karyanya. Terjadi persengketaan. Kadang-kadang, karena mogok, kesal, atau apa, si seniman marah. Problem tentang bahasa itu diselesaikan ketika itu juga, dan muncullah kesimpulan yang filosofis itu. Saya kaget, dia kaget. “Kok bisa, ya?”—“Iya, saya juga bingung; kok, bisa, ya.” Itu kenyataan.

Ya, soal bentuknya, saya melihat, tidak terlalu sulit untuk menyimpulkan itu. Kita bisa kembali ke istilah-istilah yang pengertiannya sudah umum, yang muncul sudah pada abad ke-17, tentang perbedaan antara *sensibility* dan *sensitivity*. *Sensitivity*, itu sebetulnya reaksi kepekaan pada seseorang, misalnya, ketika dia melihat sebuah realitas yang, katakanlah, menyedihkan, ada suatu reaksi terhadap itu dan kemudian membangkitkan sebuah *attitude*, itu *sensitivity* dari dia yang melihat. Timbul keterharuan, menjadi realitas yang mengharukan. *Sensibility*, relatif lebih canggih daripada yang pertama. Sebenarnya, itu adalah kepekaan yang juga dekat dengan *sensitivity* yaitu, melihat realitas yang mengharukan dan muncul keharuan. Tetapi, *sensibility* mempunyai kelebihan bisa memunculkan sebuah kesimpulan dengan sangat cepat pada saat itu juga. Karena itu, *sensibility* seringkali digunakan untuk pengembangan bahasa.

Seorang seniman, ketika timbul suatu perasaan yang ingin dia ungkapkan, dia harus menggunakan bahasa, bahasa apa saja. Bahasa visual, bahasa verbal, bahasa puisi atau apa pun. Lalu timbul reaksi cepat hingga dia menyelesaikan bahasa itu. Ini susah dianalisis tapi di situlah terbentuknya bahasa. Tetapi, bicara tentang *sensibility*, kita bicara tentang karyanya, bukan tentang *message*-nya. Dan, di situ penuh dengan keajaiban tentang bagaimana seorang seniman bisa menyusun bahasa aksi-reaksi dengan cepat dan menghasilkan suatu karya. *Sensibility* dan *sensitivity* ini pada abad ke-17 berkaitan sekali dengan upaya manusia yang mempertanyakan apa itu persepsi? Keduanya juga sangat berkaitan dengan apa yang disebut sebagai moralitas yang sentimental, yang bukan moralitas yang filosofis. Moralitas yang filosofis—kita tahu lah, Romo Fabie tahu—itu canggihnya luar-biasa; etika moral itu begitu rumitnya. Moralitas yang sentimental adalah sesuatu yang memang terjadi pada keseharian, keharuan yang kemudian memancing orang untuk bertindak sesuatu.

Kita bisa kembali ke kesenian dengan kaitan itu, dan saya kira, sudah banyak yang mengetahui bahwa, ketika saya mencoba melihat genealogi istilah seni, di situ kita bisa melihat bahwa, makna dari istilah seni yang dipahami di masyarakat, itu berkaitan dengan *sensitivity* dan

sensibility yang terkait dengan moralitas, yang disebutkan di situ sebagai akal budi, dan itu memiliki kaitannya dengan istilah seni. Kalau anda perhatikan, dalam Kamus Umum Bahasa Indonesia, di situ ada uraian yang luar-biasa panjang tentang istilah rasa. Lebih canggih daripada istilah seni. Sudah menjadi pengetahuan umum bahwa, rasa itu sangat berkaitan dengan intuisi dan itu salah satu motor dalam menghasilkan sebuah karya seni. Saya kira, persoalan itu bisa disederhanakan; kalau kita mau lebih canggih lagi, dari situ kita bisa menoleh ke ungkapannya, ke presentasinya Romo Fabie. Tetapi, di dalam keseharian, kita bisa mulai dari hal yang sederhana itu. Apa yang saya kemukakan itu berkaitan sekali dengan konteks perkembangan seni rupa kita. Walaupun belum ada visi sejarah seni rupa yang mencoba menggariskan benang merahnya, kita bisa mengamati, dari awal abad ke-20 sampai sekarang, kecenderungan untuk mengangkat masyarakat sebagai *subject matter* adalah kecenderungan yang dominan. Ini yang akan saya bahas dalam makalah mengenai Seni Rupa Baru.

Gerakan Seni Rupa Baru—*in between*—itu ada mengingatkan tentang kecenderungan tersebut, sehingga boleh dibilang setuju-tidak setuju di dalam perkembangan seni rupa kita. Mengangkat masyarakat sebagai *subject matter* itu tidak harus sosial-politik, mengangkatnya sebagai *subject matter* itu bisa disebutkan sebagai benang merah yang sampai sekarang kecenderungan itu ada. Kurang-lebih, kalau kita menoleh ke sejarah, itu bisa diperkirakan sebagai konteks. Dan, saya kira, itu menguatkan—paling-tidak saya—untuk mengambil sikap itu, selebihnya yang lain, tentunya, boleh saja. Kecenderungan untuk tidak melihat sejarah, banyak sekali, dan tidak bisa saya salahkan. *No reward...* kalian boleh saja mengambil sikap begitu. Tapi, kalau mau mengobrolkan itu dengan saya, terbatas. Saya malas berbicara untuk hal-hal begitu. Dan itu, saya kira, latar-belakang yang ingin saya kemukakan.

Saya kemudian mempersoalkan Gerakan Seni Rupa Baru sebagai sebuah analisis. Ini memang konflik yang cukup lama karena saya terlibat, dan agak segan saya, ketika mulai '90-an saya memper-

kenalkan seni rupa kontemporer Indonesia di luar negeri, salah satu kesalahan saya adalah, tidak menjelaskan Gerakan Seni Rupa Baru karena sungkan dan saya terlibat. Dan, itu sebetulnya sangat bodoh sebab hal itu akan bisa sangat menjelaskan. Bertahun-tahun saya biarkan dan, ternyata, berbagai seminar yang dibikin tentang itu tidak menjelaskan apa-apa sehingga, akhirnya, saya pikir, sudahlah, saya jelaskan. Dalam kiprah saya, sebenarnya, saya sudah cukup lama mempunyai pikiran ini tetapi baru belakangan ini saya tegaskan dalam sebuah tulisan. Saya akan membacakannya saja.

[Membacakan makalah seminar]

(Belakangan, ramai pembicaraan tentang Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia yang muncul kontroversial pada 1975 dan bubar pada 1979. Sekarang ini sedang berlangsung beberapa penelitian tentang gerakan ini. Beberapa penulisan tesis dan pengumpulan data untuk pameran peresmian Galeri Nasional Singapura pada November 2015 mendatang. Pada pameran pembukaannya, Galeri Nasional tersebut akan menyajikan dokumentasi Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia pada sebuah ruang khusus.)

Tahun lalu atau dua tahun lalu, ya? Diskusi tentang Gerakan Seni Rupa Baru—lupalah saya—itu mungkin dua tahun yang lalu. Saya ingatnya di makalah ini, tahun lalu [*Coba merevisi makalah*]. (Tahun lalu diselenggarakan dua seminar tentang Gerakan Seni Rupa Baru; satu di Fakultas Seni Rupa ITB dengan mendatangkan eksponen-eksponennya)—

Ramai sekali, semua memberikan pendapat dan, menurut saya, tidak bermutu pendapat-pendapatnya, dan pengalaman-pengalaman mereka tidak keru-keruan. Sampai-sampai, Hardi menceritakan, “Wah, sewaktu saya datang ke rumah Jim Supangkat, dia pakai piyama dan saya pakai sarung,” itu apa hubungannya? Yang diceritakan itu *nggak* keru-keruan. Itu yang terjadi di seminar yang di Bandung. Yang begitu, terjadi juga di seminar yang di Jogjakarta—dihadiri oleh Patrick Flores, beberapa sejarawan seni rupa di Asia Tenggara, juga sejarawan seni rupa dari Australia. Seminar itu aneh. Walaupun diadakan di

lingkungan Universitas Gajah Mada tetapi itu bukan proyek dari universitas tersebut, dan ternyata, itu disponsori oleh Harsono [FX Harsono, salah satu eksponen GSRB].

Dari penelitian yang saya sebutkan tadi, yang merupakan kelanjutan seminar, penelitian sudah dikumpulkan, dan saya dibujuk, “Jim, kamu lah yang menulis hasil penelitian”—“Ah, malas. Penelitian sudah dikumpulkan tapi penulisannya belum terjadi”. Saya kira, mereka bingung; mungkin, sesudah ini, baru mereka mulai menulis. Nah, dari dua seminar itu, yang tegas kita bisa lihat muncul sebagai kesimpulan yang paling banyak dianut adalah, Gerakan Seni Rupa Baru menunjukkan munculnya karya-karya yang menampilkan tema-tema sosial-politik, itulah kesimpulannya yang paling utama.

Buat saya, itu bukan mempertanyakan tentang sejarah. Kontroversi Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia yang terjadi sudah 30 tahun yang lalu, seharusnya dilihat dengan mempertanyakan sejarah. Saya ambil contoh begini: Di sejarah, biasanya dalam pengamatan sejarah—saya kira, semua tahu—ada kecenderungan orang untuk mencari kontradiksi; kontradiksi itu adalah pertentangan paham di dalam perkembangan yang linier. Itulah, sejarah seni rupa yang, konon, sudah kuno, dan memang kuno, atau, kemudian melihat gerakan itu sebagai—di dalam sejarah seni rupa, gerakan adalah sesuatu yang lebih besar daripada sekadar kontradiksi—paham dalam sebuah perkembangan linier.

Kesimpulan seminar di Bandung dan Jogja ketika menyatakan bahwa Gerakan Seni Rupa Baru menunjukkan tampilnya karya-karya yang mengangkat masalah sosial-politik, saya pikir, analisa ini agak terlalu jauh sebab—seperti yang tadi saya katakan—kecenderungan mengangkat masyarakat sebagai tema atau sebagai *subject matter* sudah ada sejak awal abad ke-20, dan sampai sekarang itu tidak pernah hilang, terus-menerus muncul. Maka, menyebutkan Gerakan Seni Rupa Baru karena munculnya tema-tema sosial-politik, itu sama saja dengan menyebutkan Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia tidak ada apa-apanya. Kontradiksi saja bukan, apalagi gerakan. Dan itu, saya kira,

kesimpulan yang tidak tepat, hanya berputar-putar di situ dan tidak ke mana-mana.

Kemudian saya mencoba membuat bandingan atas kajian sejarah seni rupa itu bahwa, kaitan Gerakan Seni Rupa Baru dengan kajian sejarah tidak hanya dengan sejarah lokal. Pada tahun 2012, salah satu fakultas di Universitas Nanyang, Singapura, menyelenggarakan sebuah pameran yang dikaji oleh T.K. Sabapathy dan dikurasi oleh T.K. Sabapathy sendiri, yang memberikan judul pameran itu “Intersecting Histories: The Contemporary Turns in Southeast Asian Art”. Jadi, sejarah di situ sudah berkaitan dengan Asia Tenggara. Dalam kajian itu, kita bisa melihat terjadinya atau munculnya kesamaan antara yang di Indonesia, Malaysia dan Filipina. Di Malaysia, terjadi pemberontakan yang diprakarsai oleh Redza Piyadasa dan Sulaiman Esa yang ujungnya merupakan sebuah proyek pameran yang disebut dengan “Toward of Mystical Reality”. Ini sebuah pemberontakan. Di Filipina, itu munculnya karya-karya kolaboratif Kaisahan Group di Manila, tahun 1976.

Pemberontakan Redza Piyadasa tahun 1974, Gerakan Seni Rupa Baru tahun 1975, dan Kaisahan Group, Manila, pada tahun 1976, ini dilihat sebagai tanda-tanda pemberontakan. Nah, catatan yang perlu saya gariskan, di tahun 1970-an itu sama-sekali belum ada komunikasi antara seniman di tiga negara ini. Mereka saling tidak kenal. Saya cuma pernah dengar-dengar saja, ada seniman sinting di Malaysia yang kencing di ruang pameran. Itu saja yang saya dengar. Padahal, sebetulnya, tidak begitu. Karya-karya Redza Piyadasa tidak sebegitu kurang-ajarnya; entah siapa itu yang membikin-bikin info itu. Bersamaan waktunya tapi tidak saling kenal. Baru belakangan saya kenal Redza Piyadasa [Perupa, kritikus, dan sejarawan seni rupa modern Malaysia, kelahiran 1939]. Saya tidak kenal orang-orang Kaisahan Group, saya tidak kenal Ben Cabrera [Benedicto Reyes Cabrera, perupa Filipina, kelahiran 1942], dan baru kenal dia di tahun 1990 sesudah ketemu di Australia dan di Jepang, dan di sanalah kami baru saling kenal tetangga. Kalau tidak dirayakan oleh Australia dan Jepang, sampai kapan pun kami tidak bakal saling kenal. Tapi di tahun

'70-an itu sama-sekali tidak ada hubungan, tidak ada komunikasi, namun aktifitas kami muncul di saat yang kurang-lebih sama pada tahun-tahun 1974, '75, '76. Tentunya, menjadi pertanyaan besar, kenapa bisa ada kesamaan begitu. Kesamaan itu bukan sesuatu yang luar-biasa, karena perkembangan seni rupa dunia berkembang paralel di seluruh dunia maka otomatis saja Gerakan Seni Rupa Baru, Malaysia, dan Filipina sama-sama melihat Eropa–Amerika, dan terjadilah pemberontakan. Saya kira, “Intersecting Histories” ini mempunyai agenda yang cukup bagus, yang sekarang sudah mulai ramai bahwa, *contemporary art* muncul di Asia Tenggara, minimal, bukan ikut-ikutan sesudah terjadinya globalisasi pada tahun 19...—itulah, saya lupa; sesudah Perang Dingin baru mulai globalisasi itu terjadi, kan?—sehingga *contemporary art* seolah-olah baru mulai ketika itu. “Intersecting Histories” itu menunjukkan bahwa, tanda-tanda awal kemunculan seni rupa kontemporer yang sudah ada pada tahun '70-an, paralel dengan perkembangan di Eropa–Amerika, khususnya, perkembangan tanda-tanda pada *late modern*. Terry Smith berpendapat bahwa, *contemporary art* mulai pada *late modern*; bukan *contemporary* tapi pemberontakan yang besar-besaran yang berkaitan dengan globalisasi. Tahun '70-an, untuk kaitannya dengan seni rupa, hal itu sudah mulai tercermin pada *Conceptual Art*, *Minimalism*, dan *Pop Art*. Ini yang kemudian membuat pengaruh di Asia Tenggara dan memunculkan kesamaan. Dan “Intersecting Histories” mau menyebutkan bahwa munculnya seni rupa kontemporer itu paralel dengan perkembangan di Eropa dan Amerika, sebagai satu agenda.

Dalam “Intersecting Histories” dan, saya kira, juga pada diskusi dan seminar di Bandung dan Jogjakarta, ada kecenderungan untuk mengabaikan analisis ini. Banyak sejarawan seni rupa di Asia Tenggara dan di dunia non Barat punya keengganan untuk mencocok-cocokkan diri dengan perkembangan di dunia Barat. “Ini heroik sekali, kenapa kita mesti mencocok-cocokkan dengan Pop Art, dengan Ekspresionisme, Abstrak Ekspresionisme. Dalam soal itu, itu bagus-bagus saja tapi kemudian kelewatan. Biasanya, sesuatu yang kelewatan itu bisa menyesatkan, tidak mencoba membuat bandingan dengan perkembangan di Eropa–Amerika; bisa membuat analisis

tentang kemunculan seni rupa kontemporer di luar dunia Barat, secara khusus di Asia Tenggara, menjadi pincang dan membingungkan. Agak berlebihan, kan, Gerakan Seni Rupa Baru yang tidak melihat apa-apa, tiba-tiba memunculkan ide seni macam begitu, sangat tidak masuk akal, dan kebetulan mirip dengan yang di Amerika. Itu *sih* dicari-cari, sebab, tidak mungkin tidak ada pengaruhnya. Ini yang kemudian menjadikan pandangan tersebut pincang. Kebingungan itulah yang saya anggap mendasar di dalam melihat munculnya seni rupa kontemporer di Indonesia sampai sekarang.

Sekarang, kalau kita lihat—saya ambil satu pokok—“*Intersecting Histories*” menunjukkan kesamaan seniman muda di Filipina, Malaysia, dan Indonesia. Kalau kita kaitkan dengan—atau dilihat dari—perkembangan seni rupa Indonesia, kesamaan itu tidak masuk akal. Kalau dibicarakan di tahun '70-an orang bingung, tetapi sekarang pun orang masih bingung melihatnya karena arus utama perkembangan seni rupa di Indonesia adalah perkembangan yang sangat anti Barat. Karena itu, perkembangan seni rupa Indonesia dari awal abad ke-20 sampai 1980-an berada di luar perkembangan seni rupa dunia.

Pada perkembangan itu, kalau kita bicara soal modernisme, universalisme dan sebagainya yang di sini, itu maksudnya apa; bicara tentang *conceptual*, maksudnya apa, semuanya berada di luar perkembangan seni rupa dunia; jadi, bagaimana bisa, tiba-tiba ada kemiripan antara yang di Indonesia dengan di Filipina dan di Malaysia. Itu tidak masuk akal untuk seluruh arus utama. Itu baru bisa dipahami ketika pengkajiannya mempedulikan sebuah perkembangan yang terpinggirkan. Perkembangan itu adalah perkembangan seni rupa Bandung, yang di situ kita bisa melihat bahwa di Bandung, seniman-senimannya bisa mempunyai paham bahwa seni rupa dunia berkembang paralel di seluruh dunia. Karena itu, masuk akal saja kalau, misalnya, terjadi perkembangan seperti di Malaysia dan Filipina. Itu perkembangan untuk bisa memahami, sebab tanpa melihat perkembangan itu, mustahil membayangkan munculnya seni rupa kontemporer di Indonesia.

Perkembangan seni rupa Bandung ini percaya pada modernisme, pada universalisme, dan percaya bahwa seni rupa modern itu tidak terbagi ke dalam batas-batas negara. Di Bandung, mereka punya pendapat, seni rupa Indonesia itu—mana ada? Yang ada, seni rupa dunia yang tidak terpecah-pecah. Seni rupa Indonesia itu tidak ada. Anda bisa bayangkan, di perkembangan arus-utama yang anti Barat, yang nasionalistis, dirajamalah itu orang-orang yang bicara begitu. Dari tahun 1950-an sampai pertengahan '60-an, yang disebut-sebut dengan kubu Bandung itu diserang habis-habisan, disebut sebagai 'Laboratorium Barat', kebarat-baratan, tidak nasionalis dan sebagainya, karena itu, terpinggirkan, dan inilah, sebetulnya, perkembangan yang disebut sebagai kubu Bandung. Nah, yang menyerangnya ialah kubu Jogja—banyak orang suka menyebut seni rupa Bandung itu ITB, Jogja itu ASRI; saya tidak memilahnya begitu—yang menyebut perupa Bandung kebarat-baratan. Kubu Jogja itu sebetulnya *mainstream* sebab perkembangan arus-utama seni rupa waktu itu berpusat di Jogja. Begitulah, antara kubu Jogja (ASRI) dan kubu Bandung (ITB) bukanlah dua sekolah yang bersaing secara berimbang tapi yang satu arus utama dan satunya lagi terpinggirkan.

Apabila dilihat secara mendetil, di sana kita bisa mengamati, kenapa Gerakan Seni Rupa Baru bisa sama dengan gerakan seni rupa di Filipina dan Malaysia, adalah karena terjadinya pemberontakan di kubu Bandung. Itu pemberontakan yang mendasar. Kalau kita melihat Gerakan Seni Rupa Baru, istilah 'seni rupa baru' itu sebetulnya sebuah konsep untuk menentang konsep *art making* dan konsep *fine art* yang digariskan Hegel dan yang menjadi keyakinan seniman-seniman Bandung. Predikat, atau kata 'Indonesia' pada Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia, itu merupakan penyangkalan atas Universalisme yang menganggap bahwa, seni rupa itu tidak mempunyai batas-batas negara; itulah reaksi Gerakan Seni Rupa Baru yang cuma bisa dipahami sebagai pemberontakan di kubu Bandung.

Saya kira, di Bandung terjadi perdebatan dalam melihat karya-karya yang kemudian menjadi karya-karya Gerakan Seni Rupa Baru. Di situ, ada geometrismenya Anyoel Subroto, ada komik [karya] Pandu

Sudewo, di samping karya-karya instalasi. Di masa-masa itu terjadi perdebatan mengenai keindahan, [dan] perdebatan ini bisa dikaitkan dengan *conceptual art*; bahwa, anti keindahan dari para seniman yang memberontak ini dianalisis oleh para dosen mereka sebagai tidak masuk akal ini keindahan-nya. Saya kira, Wawan [Setiawan Sabana—?] ketika itu membuat penelitian khusus dengan mewawancarai semua mahasiswa untuk menunjukkan bahwa, keindahan itu apa, dan bahwa, anti keindahan di situ salah. Kalau kita melihat dalam *conceptual art*, pandangan-pandangan Joseph Kosuth yang mengkaji karya-karya Marshall [44.28] di sana kita bisa melihat, ditegaskan sekali bahwa, estetika yang batasannya kemudian sudah mengalami mutasi dan disebutkan sebagai *study of beauty*, itu tidak bisa lagi untuk melihat karya-karya konseptual seperti karya-karya [44.45] sebab karya [44.48] dan karya-karya konseptual kembali ke batasan estetika ketika mengadaptasi kata *aisthetikos* [Yunani]. *Aisthetikos* itu sendiri berarti kepekaan; dan yang saya sebut tadi kepekaan adalah berbicara tentang *sensibility* atau *sensitivity*. Kata *aisthetikos* itu berasal dari kata '*aistheta*' dan '*aisthestai*' dalam bahasa Yunani (45.16) yang berarti (45.18). Itu tidak berkaitan dengan soal tentang keindahan yang muncul sebagai hal yang eksplisit. Masalah ini menjadi pembicaraan juga di Bandung ketika terjadi pemberontakan seniman muda.

Yang juga menjadi perdebatan adalah, karya-karya yang memberontak ini disebutkan sebagai karya-karya eksperimental. Akan tetapi, Gerakan Seni Rupa Baru tidak dibentuk oleh hanya seniman-seniman muda yang memberontak di kubu Bandung. Gerakan ini dibangun dan dibentuk bersama seniman muda yang berontak di kubu Jogja. Jadi, gerakan ini menentang kubu Bandung dan juga kubu Jogja. Asal mulanya kenapa itu bisa terjadi, kita semua tahu, pada tahun 1974 seniman-seniman muda Jogja memprakarsai sebuah pernyataan yang disebut Pernyataan Desember Hitam, ditandatangani pada 31 Desember 1974—catatan kaki pada tulisan saya, ini hilang—dikeluarkan pada tahun 1974. Pembicaraannya, sebetulnya, tentang kemacetan kebudayaan, dan yang ikut menyusun Desember Hitam ini ialah filosof, D. A. Peransi; karena itu, susunan pernyataan tersebut menjadi kompleks.

Kemacetan kebudayaan ini penting, nanti saya uraikan; cuma, motivasi tentang membuat pernyataan ini adalah menentang pemberian penghargaan karya terbaik pada Bienale Jakarta yang pertama—Pameran Besar Seni Lukis Indonesia 1974—yang diberikan kepada beberapa pelukis terkemuka dari Jogja dan dari Bandung. Dan, itu yang diprotes keras oleh seniman-seniman muda Jogja. Yang dicaci-maki oleh seniman muda Jogja tidak semuanya penerima penghargaan; khususnya, penerima penghargaan yang dari kubu Jogja dimaki-maki sangat kasar. Penghargaan itu dibagikan di Teater Tertutup (Taman Ismail Marzuki), dan pada saat dibagikan, seniman-seniman muda itu berteriak-teriak dari deretan atas bangku-bangku. Makanya, seniman-seniman senior kubu Jogja sakit hati sekali dengan kata-kata kasar dan kotor luar-biasa. Itu menunjukkan adanya konflik di dalam kubu Jogja, pada seniman-seniman Jogja. Nah, inilah dasar Gerakan Seni Rupa Baru.

Cuma, Dewan Kesenian Jakarta yang menyelenggarakan Pameran Besar Seni Lukis Indonesia 1974 itu, tentunya, tidak terima Pernyataan Desember Hitam dan agak gamang melihat pernyataan yang bagus itu—otomatis karena ada filosofinya yang memang cukup bagus menuliskannya—berbicara tentang kemacetan kebudayaan. Maka, Dewan Kesenian Jakarta—istilah saya, di sini—'meminjam tangan' DR. Sudjoko untuk membuat tanggapan terhadap pernyataan Desember Hitam. DR. Sudjoko itu sejarawan seni rupa dari kubu Bandung yang waktu itu dikenal sebagai kolumnis budaya yang terkemuka.

Di situlah terjadi kecelakaannya. DR. Sudjoko menuliskan tanggapan, antara lain, dengan membuat pertimbangan mengenai penjurian dan alasan-alasannya. Cuma, DR. Sudjoko ketika itu menyerang seniman muda karena dia dibisiki, Pernyataan Desember Hitam itu dibikin oleh para seniman muda. Tapi dari pernyataan yang Sudjoko buat, dalam analisis saya, dia secara otomatis sama-sekali tidak tahu dan tidak paham konflik antara seniman senior kubu Jogja dengan seniman mudanya. Yang dia lihat soal seniman muda itu adalah seniman-seniman muda di kubu Bandung. Karena itu, dalam statemennya menganalisa seniman muda itu Sudjoko menyebutkan bahwa, karya-

karya seniman muda di Indonesia— maksudnya, Jogja dan Bandung meskipun, sebetulnya, antara kedua kubu tidak saling konteks, buat dia, sama rata saja bahwa, itu seniman muda— bersifat eksperimental yang belum ada apa-apanya. Itu statemen Sudjoko. Nah, itu bikin seniman muda Bandung dan Jogja—sebetulnya, seniman muda Jogja tidak mengerti statemen itu maksudnya apa—selain bahwa, “Seniman muda Bandung itu bajingan, maki-maki kita, ayo kita berontak”. Dari situlah, seniman muda Bandung dan Jogja bergabung untuk memberontak dalam Gerakan Seni Rupa Baru. Mula-mula pertemuan kami di Jogja, kemudian di Bandung, dan mulailah merencanakan pameran Seni Rupa Baru. Nah—ini juga bagian sejarah—Dewan Kesenian Jakarta tidak jelas apa maunya dengan membuat pernyataan tanggapan. Maka, kami ajukan sikap bahwa kami tidak terima atas tanggapan DKJ dan melakukan pemberontakan untuk menentang itu, lalu diberi kesempatan berpameran di TIM. Entahlah, mereka orang-orang yang sangat oportunist, tapi itulah sejarah, dan pameran itu terjadi, dan di situlah kemudian, pemberontakan Gerakan Seni Rupa Baru muncul.

Saya kira, sangat penting untuk menganalisa pemberontakan di kubu Jogja, dan kita bisa lihat dengan segera—seperti yang tadi saya kemukakan—bahwa, arus-utama perkembangan seni rupa Indonesia adalah perkembangan yang berada di luar perkembangan dunia. Maka, pemberontakan di kubu Jogja itu bisa dilihat sebagai *local content* dalam perkembangan seni rupa kontemporer Indonesia. *Local content* itu tidak ada hubungannya dengan perkembangan seni rupa dunia, dan inilah yang membingungkan semua pengamat asing. Jadi, kalau mereka bertanya pada seniman pemberontak dari kubu Jogja, “Pemberontakan kontemporer kalian, itu apa dasarnya?”—“Kami anti dekorativisme”. Orang Barat itu lalu bertanya, “Dekorativisme, itu (maksudnya) apa?”—“Pokoknya, yang anti Borobudur”.—“Memangnya, kenapa dengan Borobudur?”—“Karena, itu adalah kepribadian.....”. Tambahan lagi, si seniman itu omong, menjawab bahwa, “Semua pemberontakan itu tidak ada hubungannya dengan peristiwa seni di dunia”, itu malahan makin bikin bingung karena, ternyata, itu tidak ada kaitannya.

Jadi, yang bisa kita lihat itu cuma merupakan *local content*. Kenapa saya sebutkan *local content*? Bagian yang penting tentang *local content*—tadi sudah saya introduksikan—ini menunjukkan, sebetulnya, benang merah perkembangan seni rupa Indonesia. Dari berbagai slogan yang dibuat oleh kawan-kawan seniman muda Jogja itu kita bisa melihat bahwa, pemberontakan di kubu Jogja merupakan kritik keras terhadap terjadinya depolitisasi seni rupa Indonesia karena mereka berada di arus-utama. Menurut sikap mereka, depolitisasi akan mempengaruhi seluruh perkembangan seni rupa Indonesia. Jadi para seniman muda ini, kalau ditanya—kenapa mereka sampai sebegitu kerasnya, intinya, pada permukaan sejarah itu, mereka menentang terjadinya depolitisasi. Itu kalau kita lihat sesudah 1965.

Sebelum 1965, seniman kubu Jogja dekat sekali dengan organisasi-organisasi kiri. Hampir semua mereka itu kiri. Boleh dibilang, tidak ada seniman Jogja yang tidak kiri. Kecuali cuma pak Dharta (G. Sidharta, pematung), yang kemudian tersingkir ke Bandung. Begitu usai peristiwa 1965, muncul pemerintahan militeristik yang sangat anti Komunis. Anggota Partai Komunis dikejar-kejar. Para seniman pun ketakutan. Dan tiba-tiba bersih, tidak ada lagi politik. Terjadi depolitisasi. Sesudah itu pemerintah bicaranya atau programnya ialah mencari identitas nasional, nasionalisme, arus heroik segala macam, yang menyenangkan-nyenangkan pemerintahan militeristik. Pemerintahan militer itu ultranasionalis sehingga kalau berbicara tentang Indonesia, sikap menunjukkan kepribadian bangsa itu sangat disukai militer. Pada ketika itulah, seniman kubu Jogja dan kubu Bandung bergabung.

Nah, alasan kubu Bandung bergabung, itu kenapa? Kubu ini dari awal 1950 sampai 1970-an, itu dari dulunya apolitik. Tidak pernah bicara politik. Di titik itulah, mereka mendapat hadiah dan penghargaan itu. Itu, satu. Sedangkan konteks pemberontakan dari kubu Jogja, penting untuk dilihat sebagai konteks munculnya seni rupa kontemporer di Indonesia dalam kaitannya dengan perkembangan seni rupa Indonesia. Ini yang saya maksudkan dengan *local content*; sementara, yang berkaitan dengan *global content* adalah seni rupa yang

terpinggirkan, yang dari Bandung, itu. Dari sini, kita bisa memahami, bagaimana seni rupa kontemporer muncul di Indonesia. Dengan analisis yang demikian, kita tidak ragu untuk menunjukkan, inilah munculnya seni rupa kontemporer di Indonesia ketika terjadi berbagai pemberontakan besar di dunia.

Tetapi, pemberontakan seni rupa di Indonesia tidak hanya ikut-ikutan *Conceptual Art* atau *Pop Art*, atau *Minimalism Art*, melainkan mempunyai konteksnya sendiri walaupun berkaitan. Di samping itu, ia memiliki *global content*, dan ini yang—tadi saya sebutkan—menarik untuk diperhatikan bahwa, *local content* pada kemunculan seni rupa kontemporer di Indonesia tidak perlu dicari-cari. Saya tidak tahu, bagaimana itu terjadinya di Malaysia, apakah sesulit itu; tapi Redza Piyadasa bicara juga tentang *local content*, sementara, saya kira, di Filipina itu tidak terlalu begitu. Yang di Malaysia jelas bicara tentang perbedaan *Chinese artist* dengan *Malaysian artist* dan semacamnya, yang sangat berkonten *mystical realism* yang mau menunjukkan keaslian Malaysia. Jadi, saya kira, itu ada *local content*-nya. Tapi, itu memerlukan analisis.

Di Indonesia, *local content* itu sangat gamblang karena perkembangannya tidak berkaitan dengan perkembangan seni rupa dunia. Begitu gamblangnya sehingga *local content* di kita tidak perlu dicari-cari. Pada kemunculan seni rupa kontemporer kita ini juga terdapat *global content*, yang muncul di wilayah yang pinggiran. Itu pikiran saya. Kalau analisis pada perkembangan seni rupa dunia mencoba mengabaikan kajian yang menghubungkan antara *Conceptual Art* dengan perkembangan seni rupa kontemporer di Asia Tenggara, itu akan menyesatkan. Di situ, saya beranggapan bahwa, *global content* dalam kemunculan seni rupa kontemporer di Indonesia, sebaiknya, tidak disembunyikan sebab akan makin membingungkan. Di situ, saya kira, kita bisa melihat, bagaimana kemunculan seni rupa kontemporer di Indonesia merupakan sebuah gejala yang cukup mudah dibaca. Dengan *angle* yang benar, semua yang dibutuhkan ada di sana, adaptasinya ada, dan bagaimana *local content* menunjukkan benang merah perkembangan seni rupa Indonesia.

Saya kira, itulah uraian saya tentang Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia. Tapi, bagian pentingnya ialah konteks yang saya uraikan sebelumnya bahwa, di dalam perkembangan seni rupa kontemporer, kita menghadapi perubahan sangat besar dalam pengkajian teori, dalam gerakan masyarakat, di dalam artian, menentang dominasi dan semacamnya. Masalahnya adalah, bagaimana kita menjawab itu semua. Kalau kita lihat, munculnya *contemporary art* di Eropa–Amerika, itu kita tidak terhindar dari berbicara tentang Frankfurt School yang sudah membuat gerakan anti Rasionalisme pada awal abad ke-20. Saya kira, seharusnya kita cukup kritis lah, tentang bahwa, kita pun di Indonesia anti rasional, harus menentang Rasionalisme untuk masuk ke *contemporary art*, itu kan kesasar, namanya. Di Barat sana, Rasionalisme itu sudah menjadi dominasi yang mengerikan melalui ilmu-ilmu pengetahuan yang membuat kesimpulan-kesimpulan yang harus diikuti oleh masyarakatnya. Sedangkan, kita di Indonesia, mau rasionalismenya di mana? Apakah ilmuwan-ilmuwan kita pernah dihargai? Masyarakat kita lebih percaya pada dukun daripada ilmuwan. Jangankan para ilmuwan itu berkuasa, mereka malahan dipinggirkan. Bagaimana kita akan anti mereka? Itu sikap yang tidak ada gunanya. Sudah para ilmuwan itu bernasib sial, kita juga menggebuki mereka. Kalau mau menghantam, ya dukun itu yang mestinya dihantam sebab mereka itulah yang dominan. Maka, kalau kita cuma mengambil apa yang ada dalam perkembangan kontemporer, seringkali itu seperti tidak masuk akal. Kalau tidak, kita akan terus berapi-api bicara tentang teori-teori kontemporer yang tidak ada kenyataannya di Indonesia.

Kenyataannya, pada Gerakan Seni Rupa Baru, itu sederhana yakni, depolitisasi. Sesudah itu, baru kita lihat bahwa—ini yang terakhir saya simpulkan—kesimpulan yang dibuat oleh seminar-seminar itu, juga saya kira di “*Intersecting Histories*” dan banyak kajian-kajian di luar negeri adalah, terlalu menekankan pada *local content*, dan ini menjadi susah untuk dikaitkan. Di Indonesia kita bisa lihat bahwa, hanya mengkaji *local content* adalah mustahil untuk bisa mengamati itu sebagai perkembangan seni rupa kontemporer, dan karena itu harus ditinjau sisi yang lain juga agar bisa dipahami. Dengan begitu,

kemunculan Seni Rupa Kontemporer Indonesia bisa dipahami, dan saya kira, ini juga bisa menjadi model untuk melihat perkembangan seni rupa kontemporer secara umum, tidak hanya di Asia Tenggara tetapi juga di negara-negara non Barat lainnya.

Bahwa, pemberontakan besar seni rupa yang terjadi di Eropa–Amerika tidak secara keseluruhan bisa diamati kenyataannya di luar dunia Barat. Dan, jika kita hanya memperhitungkan itu—saya sering mengatakan, dulu, jaman seni rupa modern, kita bikin karya-karya yang kemodern-modernan; sekarang, jaman seni rupa kontemporer, kita bikin karya yang kontemporer-kontemporeran, namun tidak pernah selesai untuk mencoba memandangi diri sendiri sebagai perkembangan. *Despite*, ya, statemen ini, dan saya kira, ini tidak populer di masa-masa sekarang, peduli amat. Sekian, terima-kasih.

Moderator:

Karena saya lihat waktu tidak sampai 30 menit, saya langsung persilakan saja ke hadirin yang ingin bertanya atau berkomentar.

Heru Hikayat, Kurator Seni Rupa:

Terima-kasih, saudara Jim Supangkat, presentasi anda menyangkut Gerakan Seni Rupa Baru (GSRB) membuat saya ingin mendapatkan lebih banyak cerita dari anda. Begini, pada seminar tentang GSRB di ITB beberapa waktu lalu, saya hadir saat Hardi menyebut-nyebut soal piyamanya Jim Supangkat, dan saat itu saya ikut tertawa sambil—apa maksudnya ini? Saya menangkap itu—terlepas dari Jim mengatakan bahwa itu sama-sekali tidak ada hubungannya—Hardi sedang menekankan perbedaan 'kelas'. Dia 'kelas sarungan', dan Jim yang berpiyama, itu borjuislah. Presentasi Jim sekarang pun sedang menunjukkan bahwa Bandung dan Jogja itu berbeda. Pertanyaan saya, pertama, kalau perbedaan itu ialah Jogja merupakan arus-utama dan Bandung itu pinggiran, diskusi-diskusi seperti apa yang berlangsung di Bandung saat itu. Apakah Jim dan teman-teman yang di Bandung fokus pada poin tentang betapa universalisme itu tidak masuk akal? Yang kedua, jika memang begitu berbeda, apa yang membuat seniman-seniman di Bandung dengan seniman-seniman di Jogja,

tersambungkan. Jim tadi menyebutkan—terlepas dari bagaimana memverifikasinya—bahwa, teman-teman seniman di Jogja adalah anak-anak dari generasi yang dikalahkan dalam tragedi 1965, dan dengan begitu, mereka punya motif, kan? Jika benar begitu, lantas, apa motif mereka yang di Bandung? Begitulah, dua pertanyaan saya, terima-kasih.

Jim Supangkat:

Itu pertanyaan yang rumit. Saya tadi menyebutkan Sudjoko yang memaki-maki, begitu. Tapi, itulah manusia. Sudjoko itu tidak seperti yang saya gambarkan tadi. Jadi, di Bandung pada masa-masa itu ada Sudjoko dan Sanento yang melawan arus, istilahnya, anti universalisme. Itu bukan kata-kata dari saya, saya dipengaruhi mereka, biang keladinya mereka. Sebetulnya, itu yang mereka tidak percaya, soal perdebatan itu. Tahu pak Apin [Mochtar Apin, pelukis 'mashab' Bandung], kan? Waktu itu Apin lebih kasar lagi: “To [Maksudnya, nama panggil: Sanento Yuliman], kau cari identitas Indonesia? Kau tahu, nih, ini identitas itu ada di sini, nih”, sambil dia menunjuk ke itu [selangkang]. Itu perdebatan yang sangat kasar. Paham itu juga kan tidak jelas, ya, dalam perdebatan. Tapi bahwa, di Bandung, ada pandangan-pandangan yang semacam itu, buat saya juga itu tidak masuk akal, di situ mereka bicara bahwa Sejarah Seni Rupa Indonesia itu tidak penting. Saya sudah beberapa kali ceritakan, Sejarah Seni Rupa Indonesia tidak diajarkan pada masa [perkuliahan] saya. Bisa dibayangkan, bagaimana itu seniman-seniman mahasiswa pada ujian akhir; yang jahil di kita itu Srihadi [Srihadi Soedarsono, pelukis, dan dosen Seni Rupa ITB], setiap ujian dia tanya tentang Indonesia, “Anda tahu tidak siapa Sudjojono?”—“Kurang paham, Pak”. Lebih parah lagi, “Anda tahu tidak pelukis Affandi?”—“Tidak tahu saya”. Jadi, seni rupa Indonesia itu diabaikan. Para dosen [Fakultas Seni Rupa ITB] ketika itu menganggap bahwa, mereka adalah bagian dari perkembangan seni rupa dunia. Nah, “Kita, kan, belajar sejarah seni rupa Barat dengan tokoh-tokohnya, dan nama-nama yang itu buat saya tidak masuk akal, Pak”.—“Kamu itu, kapan sampainya masuk dalam sejarah”. Itu buat saya tidak masuk akal, ada kesadaran bahwa itu dimarjinalkan. Saya tidak bisa bayangkan bahwa, seniman top, entah itu pak Sadali, entah

itu pak Pirous, pak Srihadi, kapan mereka akan masuk ke dalam sejarah seni rupa dunia. *It doesn't make sense*. Hal semacam itu tidak masuk akal, begitu.

Hal-hal semacam itu kemudian mulai menjadikan sikap anti universal, sikap anti modernisme, dan sikap *critical* terhadap konsep *fine art* yang sangat memilah itu dengan *craft* (kerajinan) dan segala macamnya. Nah, pak Djoko [Sudjoko] adalah pihak yang membela *craft*. Jadi, semua itu campur aduklah. Sikap itu kemudian mulai dibicarakan. Tapi, tidak hanya itu, dan kemudian, seniman-seniman di manapun juga pastilah sama, seperti halnya kita melihat buku, melihat majalah, melihat apa, begitu, timbul kecenderungan-kecenderungan baru, dan di masa-masa itu munculah art..... (01.07.06) yang dipengaruhi oleh *late modern*, dan muncul seniman-seniman yang membuat karya-karya geometrik (misalnya, Reni Hoegeng, Dan Hisman, dan lain-lain). Anyoel Subroto juga membuat karya geometrik, Pandu Sudewo membuat komik. Memang terjadi perdebatan; cuma, di Bandung, perdebatan itu masih..... (01.07.25). Nah, ada orang-orang seperti pak But [Mochtar, pematung modern, mahaguru Seni Rupa ITB] yang membela anak-anak muda [seniman], yang memanas-manasi. Saya kira, kalau tidak dikipas-kipasi, tak bakal ada juga itu. Saya jadi berani melawan karena ada *backing*. Itu yang terjadi pada diskusi di Bandung. Sudah ada pemberontakan, dan statemen pak Djoko [Sudjoko] bahwa karya-karya seniman muda itu eksperimental sudah menjadi perdebatan di antara mereka, “Wah, karya-karya eksperimental ini tidak ada apa-apanya”, tapi pak [Mochtar] Apin menolak, “Tidak. Karya seni itu selamanya eksperimental”. Begitulah, mereka berdebat sendiri dengan topik-topik semacam itu di Bandung.

Pertanyaannya tidak kedengeran.....

Jim Supangkat:

Itu belakangan; setelah kompromi tahun '79, juga setelah kita memastikan itu sebagai gerakan.

Kalau saya runut masalah tentang seniman Jogja dan Bandung, sebetulnya, ada cerita yang langka dibahas tapi, saya kira, penting. Di

tahun 1974 itu mahasiswa membuat Pasar Seni [ITB] yang kedua, dan di situ saya dan Wagiono [Sunarto] mengoordinasikan pertemuan mahasiswa seni rupa se-Indonesia. Di situlah, sebetulnya, saya bertemu Hardi, Bonyong [Munni Ardi], Siti Adiati, dan mulailah terjadi komunikasi dan saya merasakan kegelisahan mereka.

Di sini kemudian menjadi agak rumit pembicaraan kami. Di masa-masa itu, kaum eksponen [komeksponen] Gerakan Seni Rupa Baru sedang membuat karya-karya abstrak. Ini awal pemberontakan mereka. Karya-karya abstrak mereka merupakan sikap memberontak mereka terhadap guru-guru realisme mereka dan, itu dipengaruhi oleh Fadjar Sidik [pelukis abstrak, dosen ASRI]. Ini analisis, saya kira, harus dikaji lagi. Melalui Fadjar Sidik, mereka mencoba mem-Bandung, dan karena itu, teman-teman seniman muda ini dianggap pengkhianat di kubu Jogja. Tidak ada dosa yang lebih besar ketimbang jika teman-teman Jogja berpihak pada Bandung. Itu konflik awalnya. Lalu mereka mencoba ke Bandung, dan di sini mereka bukan ketemu dengan dosen-dosen tetapi bertemu dengan saya. Saya memaki-maki para dosen [kubu Jogja (?)] itu dan mereka ikut memaki-maki. Kurang-lebihnya, begitu. Ditelitilah itu. Tapi, itu kenyataan.

Sewaktu pameran Gerakan Seni Rupa Baru yang pertama, tiba-tiba muncul instalasi pada semua karya mereka. Nah, di situ, sebetulnya, terjadi *switching* saya bahwa, ini adalah pemberontakan estetika—katakanlah begitu—dan pada mereka, itu sebetulnya konteks tapi ketika dimanifestasikan, yang muncul adalah karya sebagai karya. Itu yang membingungkan. Jadi, karya-karya itu tidak terlalu representatif, sebetulnya. Sesudah kita lihat kenapa, mereka bicara anti seni dekoratif, anti PDK [Departemen Pendidikan dan Kebudayaan], anti Widayat [pelukis gaya dekoratif, dosen ASRI] dan sebagainya, baru kita bisa melihat bahwa, intinya adalah anti depolitisasi ketika depolitisasi itu bisa dikaitkan dengan tanda-tanda kemacetan budaya. Anda bisa bayangkan saja seperti di Rusia, ketika semua kesenian di sana dikuasai oleh satu ideologi, kebudayaan mati. Sangat bermakna, pemberontakan teman-teman Jogja ini. Itu intinya. Tapi itu membutuhkan analisis. Kalau cuma memaki-maki Borobudur seperti,

misalnya, mereka bicara soal 'kepribadian apa'[(*)Analogi untuk PIPA (Kepribadian Apa), Kelompok Seni Rupa pada 1970-an di Jogja, yang kerap dibandingkan dengan Gerakan Seni Rupa Baru.] Saya tanya mereka, “Maksud kalian itu apa, dengan 'kepribadian apa' dan segala macamnya, begini-begitu?” Mereka tidak bisa menjawab. Mereka ragu mau memakai kebudayaan apa maka itu diganti dengan PIPA. “PIPA itu apa maksudnya?” Mereka perlihatkan gambar pipa, aduh kampungan sekali itu, “Ini 'pipa' itu-ini” tapi itu kan juga tidak jelas. Tapi, dari analisis dan pembacaan-pembacaan, saya kira, yang penting itu adalah depolitisasi. Jadi, Heru [Hikayat], di sana diperlukan banyak kajian terhadap faktor-faktor kebetulan yang tidak bisa dipahami. Kadang-kadang, kalau mau bicara yang rasional, di sana banyak faktor kebetulan, dan saya kira, itulah sejarah. Moga-moga terjawab.

Diyanto, Perupa:

Terima-kasih, saudara Jim [Supangkat]. Ada dua hal yang ingin saya ajukan. Hari ini saya dapat peneguhan mengenai GSRB bahwa, pemberontakan dari gerakan itu dasar utamanya adalah depolitisasi. Di awal tadi saudara Jim memaparkan bagaimana pemberontakan itu bermula, atau stimulannya terutama memperkarakan kembali pemahaman mengenai estetika. Tadi disebutkan itu terpusat pada pemahaman akan *aisthetikos* dan *aisthethai*. Dalam konteks kontemporer, sebetulnya, ada satu istilah lain dari Yunani yang sudah ada lebih lama yaitu, *aisthenomai*, yang kurang-lebih memiliki pengertian, “Saya menyadari sesuatu”. Dalam hal ini, ihwal kesadaran merupakan sesuatu yang penting. Istilah yang kedua ini yang saya lihat mungkin ditengok oleh GSRB, bukan yang merujuk pada *aisthetikos* tetapi pada *aisthenomai*. Barangkali, pelan-pelan ini yang harus ditengok ulang karena, saya kira, yang kontemporer lebih mengarah pada konteks *aisthenomai*, sebab keindahan di sini hanya aspek yang mungkin boleh ada, boleh tidak. Artinya, aspek kesadaran itulah yang, sebetulnya, menjadi bagian pendorong persoalan seperti nanti kita temukan pada 'seni penyadaran' dan semacamnya. Itu, satu.

Kedua, saya tidak tahu, apakah saudara Jim [Supangkat] sendiri sengaja tidak menilik soal rentang waktu. Satu setengah dekade selisih

waktunya kalau kita hubungkan GSRB pada Pop Art, saya kira, tidak tertutup kemungkinan menyerap satu pengetahuan yang kita terima bersama sebagai salah satu kategori seni modern yang berlaku meluas. Sementara, lantaran dilandasi masalah pemberontakan tadi, tentu saja, pengetahuan itu lantas dinafikan. Satu setengah dekade bukan waktu yang panjang bagi suatu pengaruh untuk tertanam sebagai satu pengetahuan. Saya kira, ini hanya refleksi balik.

Yang menarik di Indonesia, sekalipun seni lukis abstrak berkembang di tahun '70-an, dalam konteks kebangkitan militer dan depolitisasi, saya kira, hal itu memang tidak sepenuhnya disadari bahwa, Amerika melakukan *counter* terhadap Perang Dingin dengan menggunakan Abstrak Ekspresionisme. Di situ, yang unik itu justru soal *local content* tadi. Bayang-bayang bahwa pemberontakan selalu merujuk pada institusi terkait, agak mencitukan kembali spirit pemberontakan tersebut. Saya kira itu, saudara Jim [Supangkat], terima-kasih.

Jim Supangkat:

Pertama, saya harus meluruskan, apa yang anda katakan tentang estetika, pada saya waktu itu masih sangat kabur, jauh dari merenungkan istilah estetika. Cuma, kaitannya adalah, kita melihat jaman bahwa, pada *late modern*—kita tahu—yang berkembang itu *conceptual art*, *pop art*, yang sudah lebih dulu di awal 1960-an tapi baru meramai di tahun-tahun sekitar akhir '60-an. Sesudah 1964, [Arthur] Danto bicara tentang '*The below box*' bahwa, benarlah, menyerap itu bukan pengetahuan. Menyerap itu agak semacam meresapi tanda-tanda akan *spirit*, begitu. Jadi, belum ada buku-buku khusus yang komprehensif mengenai *Pop Art* waktu itu. Maka, mengadaptasi pengetahuan itu tidak ada, yang ada hanya meraba-raba. *Conceptual art* saya sudah dengar, tapi apa itu, belum jelas, dan baru jelas beberapa tahun kemudian saat Sanento [Yuliman] menemukan buku berjudul *Conceptual Art*, dan itu yang saya kutip di sini walaupun kutipannya hilang.

Tentang *aisthenomai*, persis seperti anda katakan, itu diangkat oleh Ursula Meyer, pengarang buku *Conceptual Art* yang diterbitkan pada

1972. Itu masa-masa ketika kami mencari tapi di situlah yang mau saya tekankan bahwa, seperti di Malaysia dan juga Filipina dan Indonesia—ini analisis, ya—tanda-tanda pemberontakan itu ditangkap sebagai perubahan, dan di dalam perubahan itu tidak hanya itu telah mengubah perkembangan seni rupanya tetapi diselipkan pula persoalan lokal, itu yang penting. Bahwa, perubahan itu kita cuma ikut-ikut saja dari Klasik ke Modern, lalu ikut-ikutan ke Kontemporer, di situlah semua gejala yang terjadi di tiga negara tersebut punya unsur memasukkan aspek lokal. Kalau itu dikaitkan dengan *pop art* dan sebagainya, apalagi dengan *minimalism*, itu saya tidak tahu. Kurator-kurator dan sejarawan di Barat benci dan sebal terhadap *minimalism*, entah kenapa. Kata mereka—tempo hari saya mengobrol dengan Tony Godfrey [Kritikus kontemporer, penulis buku *Conceptual Art*, 1998], “[*Minimalism*] itu tidak ada apa-apanya”. Tapi, “Kenapa kamu sangat membenci *Minimalism*?”—“Kamu tahu Donald..... (78.57)? Donald itu membunuh istrinya!”. Lantas, apa hubungannya, itu? Sebegitu membencinya, yang tersisa tinggal *pop art* dan *conceptual art* serta yang berkaitan dengan bagaimana seni rupa mengangkat benda-benda *readymades*.

Di situlah kaitannya, saya kira, kalau kita kembali ke *conceptual art*, padahal di masa-masa kami [GSRB] *conceptual art* sangat sulit dimengerti. Ketika saya ditanya oleh Tony Godfrey, “Waktu itu, kamu pernah dengar *conceptual art* tidak?”—“Dengar”.—“Mengerti, tidak?”—“Tidak mengerti”. Jadi, apa persisnya, itu tidak jelas. Cuma, dalam analisis sekarang kita lihat bahwa *conceptual art* itu peluang untuk membuat kita berpikir secara keseluruhan, antara lain dengan mempertanyakan lagi apa itu *art*. Seperti yang tadi dikemukakan oleh Romo [Fabi], di sana ada peluang, apakah kita mau melihat bentuk-bentuk karyanya dan kemudian mengadaptasi bahasanya, entah itu *readymades*, komik, dan sebagainya, atau kita berpikir secara lebih mendasar tentang apa sebetulnya seni? Sebab di Barat sana mereka juga membersihkan paham-paham dalam sejarah seni rupa mereka, dibikin nol, yang di situ saya tidak bisa ikut-ikutan membuat nihil seperti mereka karena kita memang tidak mengerti apa itu yang harus dibikin nol? Kita memulainya dari sesuatu yang mengisi kebingungan

yaitu, dengan yang lokal. Saya kira, itulah kaitannya. Perlu saya tekankan bahwa, apa yang saya kemukakan di sini waktu itu bukan kesadaran dari Gerakan Seni Rupa Baru.

Saya setuju pada Diyanto bahwa, jarak waktu sepuluh tahun saat itu belum ada buku yang komprehensif tentang Pop Art. Saat saya memegang bukunya Lucy Lippard tentang *Pop Art [Pop Art (World of Art), 1985.]*, buku itu hanya bersifat insinuasif (*insinuation*), sama-sekali tidak akademis, berupa paham-paham yang radikal. Saya kira, seperti itu jugalah yang diserap di Malaysia dan di Filipina, dan itu bukan sebagai suatu pengetahuan. Ini yang bisa kita lihat bahwa, perubahan dunia terjadi pada masa-masa itu, dan saya kira, “*Intersecting Histories*” ingin menunjukkan itu. *Contemporary turn* terjadi merata di seluruh dunia. Kita melihat bahwa pada tahun '68 terjadi pemberontakan kaum muda Paris oleh mahasiswa Prancis, Daniel Cohn-Bendit, yang menyebar ke seluruh dunia, dan itu yang memunculkan Malari tahun 1974, saat di seluruh dunia para mahasiswa memberontak, dan itulah tanda-tanda perubahan dunia.

Di masa-masa itu, saya kira, harus dikaitkan dengan gagalnya Amerika pada perang Vietnam, munculnya kaum Hippies, dan itu tanda perubahan dunia. Itu aspek yang membuat kita juga tidak bisa lepas bahwa, saya menekankan perlunya kita mencoba mencari, memaknai apa pengertian seni, dan itu tidak berarti bahwa kita mengabaikan perkembangan seni rupa dunia. Pendapat saya adalah, ketika kita bicara tentang perkembangan seni rupa dunia, dua aspek itu ada: aspek lokal dan aspek global. Saya bukan tradisional yang kembali ke seni-seni di masa lalu. Dua aspek itu selalu ada. Cuma, saya kira, yang lokal itu perlu, jangan diabaikan; jangan tiba-tiba cuma global, yang beberapa tadi sudah saya uraikan. Semoga terjawab, ya, Diyanto.

Tisna Sanjaya, Staf Pengajar FSRD ITB:

Saya sangat terinspirasi Gerakan Seni Rupa Baru ketika semasa saya mahasiswa di tahun 1979 dan baru melek kesenian saya sudah tergerak oleh aktivitas berkarya maupun statemen-statement GSRB yang lagi hangat-hangatnya waktu itu. Bagi saya, itu adalah satu

gerakan seni dan budaya yang bisa mempersatukan dua kota, dua perguruan tinggi, dan para aktivisnya di situ. Dalam hal agama, yang bisa seperti itu adalah Nahdlatul Ulama (NU) di Jogja dan Muhammadiyah di Bandung. Tadi saya sudah mendengar inspirasinya dari Jim Supangkat, tapi yang disayangkan ialah—karena tidak bisa dipelajari—analisis dari saudara Jim sekarang ternyata seperti itu. Semestinya bukan dibekukan, tetapi ada institusi tempat kita bisa melakukan pembacaan dari awal hingga kini tentang bagaimana metode dan pemikiran dari para perupa aktivis GSRB seperti Jim Supangkat, Hardi, atau Harsono. Ini yang hilang dari negeri ini sehingga, ironis sekali, saat saudara Jim menyatakan Gerakan Seni Rupa Baru di sini tidak punya kaitan dengan persoalan-persoalan perubahan dunia. Hal yang demikian akan seperti itu terus jika kita tidak lagi mengupayakan momentum-momentum seperti itu. Bukan sekadar dikait-kaitkan tetapi dipelajari sebab seni itu bisa dipelajari, bisa dijadikan studi banding, bisa disandingkan dengan berbagai gerakan di dunia. Tadi saya mengobrol dengan saudara Jim di luar, bahwa “Kita harus bikin gerakan lagi, nih, dari situasi yang karut-marut sekarang”.

Saya tertarik dengan pembahasan dua pembicara tadi yaitu, Romo Fabie dan Jim [Supangkat], yang tampaknya ada konspirasi antara mereka. Jim dan kawan-kawan melakukan gerakan perubahan seni atau budaya yang pada waktu itu serba 'auratik', serba 'baris-berbaris'—istilahnya dalam bahasa Sunda itu wibawa—gerakan itu banyak berpengaruh ke akademi-akademi seni rupa. Semasa saya kuliah di Seni Rupa [ITB], dosen saya ibu Rita Widagdo [berkata], “Tisna, kamu berkarya harus yang ada wibawanya; jangan macam pakai baju pembantu”. Jadi, posisi seniman itu semestinya begitu. Konteks jaman di masa Gerakan Seni Rupa Baru itu menggedorkan sebuah—meskipun dengan strategi yang intuitif—energi perlawanan terhadap serba formalisme.

Perubahan yang terjadi di era Reformasi sekarang karut-marut lagi. Tiba-tiba, seorang yang kurus-kering, tidak berwibawa secara fisik dibandingkan dengan Prabowo, bisa menjadi Presiden yang tidak

'auratik' menurut rezim Fasisme. Apalagi, dia cuma seorang tukang meubel, yang sama-sekali tak bisa baris-berbaris. Hal itu yang tadi digugat Romo [Fabie] dengan mengatakan bahwa, di dalam hal ini, seniman harus menjadi *bengal* begawan, di dalam jiwanya, di dalam raga kurus itu. Seperti itu, terima-kasih.

Zico, Perupa:

Assalamualaikum, selamat siang. Berkaitan dengan apa yang tadi saudara Jim sebutkan soal *conceptual art*, saya teringat karya-karya pada pameran “Pasaraya Dunia Fantasi” [di Galeri Cipta II, Taman Ismail Marzuki-Jakarta, 1987]. Saya memang tidak melihatnya langsung, hanya membaca dari katalognya dan saya merasa penasaran. Konsep pameran itu menentang elitisme—kalau saya tak salah—dituliskan dalam katalognya bahwa, *conceptual art* yang diajukan oleh Sanento [Yuliman], rumusannya itu menggunakan kata T yaitu, Waktu [Time]. Apakah gagasan atau rancangan *conceptual art* sebagaimana dipikirkan Gerakan Seni Rupa Baru memiliki aspek *local content* atau, sebenarnya, adalah adaptasi atas... *The Total Work of Art*, yang membutuhkan pertemuan antara objek, waktu, dan akhirnya, aura sang seniman yang menggeser posisi objek seninya. Saya kira, tentang konten global seperti disebutkan itu pasti memunculkan pula aspek konten lokal. Dalam tulisan di katalog, waktu itu memang disebutkan bahwa itu dari pasar. Tetapi, apakah aspek konten lokal pada saat itu, sebenarnya, mengenai realisme keseharian, ataukah punya dasar filosofis yang ditarik dari nilai-nilai tradisional. Ini hanya pengandaian saya saja bahwa, *conceptual art* di Indonesia pun punya alam berpijaknya sendiri. Begitulah, terima-kasih banyak.

Moderator:

Saudara Jim Supangkat tadi sempat mengatakan tentang pemberontakan estetika, yang saya pikir, jika kita membaca kembali manifesto Gerakan Seni Rupa Baru, di situ jelas disebutkan penentangan terhadap *fine art* yaitu seni grafis, seni lukis, dan semacamnya yang dianggap mapan dan berasal dari paham nilai-nilai kaum Liberalis. Saya simak tadi, menurut Jim Supangkat, peristiwa gerakan itu paralel dengan perkembangan global dan itu tidak perlu

disembunyikan. Kalau saya amati, memang ada perubahan antara praktik estetika yang sebelumnya auratik—seperti tadi dinyatakan oleh Zico dan Tisna [Sanjaya]—arahnya menuju sesuatu yang baru, yang cenderung berbeda dengan sebelumnya. Mungkin, saudara Jim Supangkat bisa menjelaskan, perubahan itu sebenarnya muncul karena apa, dan bagaimana itu kemudian menjadi satu kesadaran bersama pada seniman-seniman Gerakan Seni Rupa Baru.

Jim Supangkat:

Pertama, saya menjawab Tisna lebih dulu. Saya kira, itu keterangan yang penting saya kemukakan bahwa, kecenderungan menampilkan tema sosial-politik, itu bagian dari Angkatan '80 semisal pada Tisna Sanjaya, Heri Dono, atau Moelyono. Saat diskusi tentang GSRB yang samar itu di Bandung, salah satu di antara pembicaranya yakni, Moelyono, omong—dia kebetulan ikut pada pameran Seni Rupa Baru di tahun 1979 sebagai anak kecil lah—bahwa, perupa Angkatan '80 merupakan bagian dari perupa dengan tema-tema sosial-politik. Kalau orang bertanya itu kenapa, itu bukan karena Gerakan Seni Rupa Baru. Tapi, terima-kasih, Tisna tadi bilang, “Di sekitar awal 1980-an sudah ada isu tentang Gerakan Seni Rupa Baru. Masa'80-an itu kita bisa lihat eskalasi politik represif Orde Baru—sementara pada 1970-an represi itu belum kelihatan—pada kebebasan pers, toleransi untuk beda pendapat, itu semua memuncak karena Soeharto sudah terlalu lama berkuasa. Dan itu yang memunculkan para perupa semacam Arahmayani, Tisna Sanjaya, juga seniman-seniman di Jogja, seperti Moelyono.

Jadi, ada konteks yang kemudian membuat Angkatan '80-an—waktu saya membuat Biennale Jakarta IX, yang saya tampilkan itu Angkatan '80—yang kemudian muncul di perkembangan seni rupa kontemporer dunia pada tahun '90-an, seperti Heri Dono. Perlu saya tekankan, untuk pengkaji-pengkaji Gerakan Seni Rupa Baru agar jangan samar dengan Angkatan '70. Kalau diamati, karya-karya 'seni rupa baru' semacam dari Tisna [Sanjaya], tidak ada itu yang mengangkat-angkat tema sosial. Hardi sekalipun tidak. Cuma, pada tahun 1979, ketika terbit buku Gerakan Seni Rupa Baru, di dalamnya ada artikel Hardi

yang mempersoalkan masalah sosial-politik. Karenanya, tulisan itu sangat berharga—walaupun saya sebal terhadap Hardi— dan itu harus disebutkan. Itu tulisan penting. Dan kalau ditelusuri, di tulisan itu ada satu kata, kontemporer, yang digunakan Hardi di buku itu. Jadi, saya kira, itulah hubungannya. Tetapi, tema sosial-politik adalah bagian dari Angkatan '80, sedangkan Angkatan '70, sebetulnya, hanya mengkritik terjadinya depolitisasi. Itu jawaban untuk Tisna.

Berkaitan dengan pertanyaan Zico dan Sansan, bagi saya, yang perlu ditekankan, di jaman itu, *conceptual art*, sebetulnya, tidak dipahami. Jujur saja ini saya katakan. Suatu kali, saya ditanya Tony Godfrey. Kebetulan, dia mencoba—barangkali dibiayai Singapura—mau menulis tentang perkembangan seni rupa kontemporer di Asia Tenggara. Kalau yang lain-lain banyak melihat teori-teori yang berkaitan dengan dominasi, hegemoni, dan pemberontakan masyarakat dan semacamnya, Tony mungkin mau melihat dari seninya. Karena itu, dia cenderung melihat *conceptual art*-nya. Kebetulan, dia penulis buku *Conceptual Art*, sehingga dia menguasai dan mencoba menelusuri itu. Dia keliling Asia Tenggara menanyakan pada kami-kami yang Angkatan '70-an, seberapa jauh mengerti tentang *conceptual art*. Saya bilang, saya tidak begitu paham soal masa itu. Sama juga terhadap *pop art*, di jaman itu saya tidak terlalu mengerti. Masih kaburlah.

Cuma, kenyataannya di tahun 1976 Gerakan Seni Rupa Baru membuat pameran konsep di Balai Budaya dengan tajuk Pameran Konsep Seni Rupa Baru. Wujud pameran itu sendiri yakni, seluruh dinding ruang pameran Balai Budaya yang disewa itu ditutupi kertas, dan siapa saja seniman boleh melakukan corat-coret di situ. Kita lihat di buku Gerakan seni Rupa Baru ada gambarnya Priyanto. Itu sebetulnya penghidupan kembali dari gambar yang dibikin pada waktu itu. Di waktu itu terjadi diskusi anti seniman dan anti apa segala macam, dan gambar-gambar itu menunjukkan kritik terhadap hal-hal tersebut. Di situlah, terjadi pergeseran pengertian akan konsep. Di Barat, *conceptual art* agak filosofis lah. Di Indonesia, pengertian akan konsep itu lain. Di Fakultas Seni Rupa ITB, istilah itu sangat populer sebab saat

Ujian Akhir mahasiswa harus membuat konsep. Kalau konsepnya *nggak* beres, dia *nggak* lulus. Jadi, mengenai konsep, bolehlah kita punya perbedaan pengertian. Nah, Pameran Konsep Seni Rupa Baru pengertiannya adalah yang berbeda itu sebab pada waktu itu sama-sekali tidak ada yang paham soal konsep. Cuma, kalau ditinjau dalam analisis yang sekarang, ternyata, *conceptual art* dibandingkan dengan semua kecenderungan yang terjadi pada *late modern* dan, menurut saya, hal itu sebetulnya yang paling membuka kemungkinan bagi perkembangan di luar dunia Barat untuk melakukan pengisian *content local*. Sedangkan tentang Pop Art... tidak ada isunya sama-sekali. Jadi, itu agak punya kontekslah, begitu, untuk memunculkan pemikiran, dan itu yang, saya kira, tercermin pada Pameran Konsep Seni Rupa Baru pada 1976, yang ketika itu bukan hanya anggota eksponen GSRB tetapi siapa saja seniman boleh ikut sehingga banyak mahasiswa dan lain-lainnya ikut corat-coret di pameran itu. Mereka senang bikin graffiti di situ waktu itu. Tapi kenyataannya, sebegitu anehnya pameran itu sehingga tidak ada media yang meliput. Dan ketika para pesertanya ditanya pameran ini apa maksudnya, juga tidak ada yang tahu. Ya, senang-senang saja bikin yang macam begitu, dan itu sangat asing di masa itu.

Pertanyaan moderator mengenai —saya pikir, itu agak pribadi jadinya, ya...

Moderator:

Saya hanya ingin tahu situasinya pada saat itu—tadi pak Jim menyebutkan semacam adanya impuls—walaupun di belakang semua itu ada Sudjoko dan Sanento [Yuliman], saya ingin lebih mendapatkan penjelasan...

Jim Supangkat:

Itu agak pengalaman pribadi, jadinya. Yang saya tahu pasti, dalam prinsip estetika, di masa-masa itu ada kecenderungan anti narasi. Di Fakultas Seni Rupa ITB itu sangat kuat untuk tidak boleh naratif, dalam artian, jangan menjadi sastrawi. Maunya esensi. Dalam seni rupa, rupa itu punya esensinya sendiri. Dalam sastra sendiri, sangat dikenal untuk

tidak membuat karya-karya yang literer. Saya agak berontak terhadap hal itu, dalam artian, mengenai karya—ini hal pribadi, ya, ketika saya mengobrol dengan Sanento, dia menyemangati saja. Saya tidak tahu, entah dia jujur atau tidak, buat saya, karya yang tidak ada narasinya itu tidak ada nilai apa-apanya. Anggapan seperti itu ada. Ini catatan saja, sebelum saya kuliah di Fakultas Seni Rupa ITB saya sudah cukup mengenal—ayah saya kolektor, jadi, saya tahu—seniman-seniman seperti Affandi, Sudjojono dan lain sebagainya. Sewaktu saya di ITB, bingung juga saya, para seniman tadi tidak pernah disebut-sebut, dalam artian, menurut dosen-dosen, memangnya, siapa mereka itu. Mereka selalu disebutkan secara tidak eksplisit. “Ah, mereka bukan seniman”, cuma, itu tidak berani diucapkan keras-keras.

Mungkin, saya terpengaruh oleh kecenderungan itu bahwa, yang namanya seni arus-utama, bagi saya, sama-sekali tidak masuk akal membuat karya yang tidak ada narasinya, tidak ada isinya, sehingga saya berpikir, apa gunanya itu karya? Itu menunjukkan kesadaran bahwa, *formalism* itu menentang. Cuma, saya kemudian tidak mendapat jawaban yang cukup kuat tentang modernisme itu apa. Ini buat saya juga *critical*. Terus terang saja, ini komponen dari saya, yang juga sering berdiskusi dengan Pandu [Sadewo], Sanento [Yuliman], dan sebagainya, dalam artian, saya tidak pernah mendapat jawaban yang jelas, *modernism* itu apa? Kecuali, universalisme yakni, bahwa segalanya di dunia itu sama, terbatas. Universalisme ini adalah premis fundamental dari *modernism* yang berpikir pada tingkatan abstrak, *platonian realism*, dalam artian, punya pengertian 'universal-universal' itu, dan buat mereka sebatas itu saja. Artinya, kalau belakangan saya lihat mereka bisa menjelaskan dengan sejelas-jelasnya apa itu modernisme, mungkin saya jadi modernis. Tapi, ini pemaparannya tidak jelas, dan dilawan oleh logika saya yang bodoh, rasanya, masuk akal lah pikiran saya.

Jadi, ada pemberontakan yang semacam itu. Saya kira, di pihak Jogja ada kecenderungan yang sama bila kita bicara tentang estetika. Di kalangan seniman mudanya, mereka itu bersama dengan Fadjar Sidik, di masa-masa ketika mereka kuliah di ASRI Jogja itu tidak maju-maju

berkembangnya, tiba-tiba mereka mau menolrh ke ITB yang sudah menuju *Abstractionism*. Jadi, harus ada perubahan lah. Di masa-masa sebelum pemberontakan Gerakan Seni Rupa Baru, ada gerakan mahasiswa yang cuma kepingin bikin marah dosen-dosen mereka dengan, misalnya, membuat lukisan dengan memakai penggaris. Bisa-bisa mereka itu dihantami batu. Mereka sengaja pakai penggaris. Jiwa *kethok* ['Jiwa tampak', warisan konsep seni S. Sudjojono] itu kan percaya pada ini—rasa—kan. Tiba-tiba, para mahasiswa itu melukis pakai penggaris. Mereka di kubu Jogja jadi ramai bertikai karena itu. Entah, apa ada pemberontakan estetik dalam hal itu, di Jogja polanya memang lain. Pada kami yang di kubu Bandung—tapi pola persisnya apa, saya juga tidak tahu—juga bukan hanya pengaruh dari Sanento [Yuliman] dan Sudjoko. Tetapi, pada praktiknya, sikap itu ada dan, saya kira, yang kemudian muncul ke permukaan adalah sikap anti keindahan.

Jadi, saya, jelas anti keindahan. Prinsip saya, keindahan itu cuma karikatur lah. Maka, saya memang sengaja bikin karya yang tidak indah; bikin karya yang 'rusak' saja, yang model begitu [Misalnya, *Ken Dedes*, patung karya Jim Supangkat pada GSRB]. Dipahami sekarang, sebetulnya, karya itu adalah *ready-mades*, dan bukan lagi *the study of beauty*. Waktu mereka bicara bahwa estetik adalah keindahan—itu soal tentang *aisthetikos* tadi—walaupun di masa itu saya belum tahu, tapi ada prinsip yang penting yakni isi; yang penting ialah *message*, bukan penampilan seni yang formal. Formalisme mengundang kemarahan. Ini cuma bagus-bagusan saja, bentuk bulat-bulat begitu, apa maknanya itu.

Kita lihat pada tahun 1979 di Amerika terjadi pemberontakan masyarakat, ketika mereka melihat abstraktisme [lukisan abstrak] yang menggambar bulatan-bulatan itu mereka marah, “Bagaimana kalian ini, museum dibayar dengan uang pajak kita, tapi yang kalian pameran cuma bulatan-bulatan yang kita tidak mengerti apa gunanya”. Saya kira, pada tulisan-tulisan saya di buku Gerakan Seni Rupa Baru ada hal itu dan juga ada *critical vision* atas jamannya ketika—ini efek sinisme yang tidak terlalu prinsip, cuma ikut-ikutan

saja—kalau melihat bahwa yang di Barat itu bagus. Itulah *image*-nya. Itu saya tuliskan dalam buku Gerakan Seni Rupa Baru bahwa, asalkan karyanya sudah seperti karya orang luar negeri, itu bermutu. Buat saya, itu norak sekali. Sinisme seperti itu, saya kira, yang berpengaruh terhadap prinsip-prinsip saya untuk mencari bentuk yang lain. Kurang-lebih, begitulah, semoga terjawab.

Moderator:

Karena waktu sudah habis, saya akan mencoba memberi kata penutup. Saya kira, menarik, Jim Supangkat sudah membahas Gerakan Seni Rupa Baru. Sebenarnya, saya masih melihat ada beberapa hal yang tersisa. Salah satunya, bagaimana kajian-kajian mengenai Gerakan Seni Rupa Baru menyimpulkan bahwa, gerakan tersebut merupakan sebuah titik di mana perubahan atas praktik-praktik estetik terjadi. Termasuk, berbagai kecenderungan lanjutan yang muncul, di antaranya, praktik-praktik seni seperti *artist initiative* yang tidak cuma oleh seorang seniman saja melainkan kolaboratif, sebagaimana sekarang sudah menjamak. Saya amati bahwa, GSRB menentang elitisme dan institusi, terutama, pada konteks seni rupa di Bandung. Saya teringat pada satu tulisan Sanento [Yuliman] yang membahas Gerakan Seni Rupa Baru bahwa, kritik terhadap elitisme dan esoterikisme pada pemahaman tentang seni di masa itu hanya dipahami oleh sedikit kalangan. Sanento menyebut, semestinya institusi pendidikan seni bukan hanya mengonsumsi estetika tapi juga bisa memproduksi estetika. Artinya, menurut saya, sangat diperlukan kajian-kajian yang lain mengenai estetika, kajian-kajian yang lain atas seni rupa. Dalam beberapa hal, saya merasakan bahwa, sampai sekarang pun kajian semacam itu masih langka. Beberapa masalah yang dulu didiskusikan di Gerakan Seni Rupa Baru, sekarang masih tersisa yaitu walaupun praktik seni rupa sekarang sedang marak-maraknya tetapi praktik kajian masih sangat kurang. Cukup demikian dari saya. Terima-kasih.



Seni, Pengalaman, dan Pengetahuan

Oleh:
Benny Yohanes

Moderator:
Irma Damajanti

Irma Damajanti (Moderator):

Melihat TOR yang diberikan untuk seminar hari ini, [akan] dibahas dua persoalan estetika melalui dua cara; yang pertama, dengan mengemukakan tema perkembangan pemikiran tertentu; kemudian yang kedua, melalui sudut pandang pembahasan atas karya-karya. Kalau kita ikuti pembicaraan tadi pagi, Romo Fabi mencoba menjumpunya berdasarkan cara pertama yaitu, mengemukakan tema perkembangan pemikiran tertentu; sementara, Jim Supangkat menjemput tema kedua yaitu, memperlihatkan atau mengambil sudut pandang estetik melalui kajian terhadap Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia.

Saya rasa, kalau kita lihat selintas, pemikiran saudara Ben Jon [Benny Yohanes, Pembicara] cenderung mendekati tema pertama, di mana ia akan mencoba menawarkan pemikiran tertentu di bidang kajian estetika; sedangkan Romo Fabi melihat dari sudut pandang estetika secara lebih umum, sementara Jim Supangkat menyempit pada persoalan bagaimana hal-hal itu dipraktikkan dalam konteks seni rupa kontemporer di Indonesia berdasarkan jejak-jejak yang ditinggalkan oleh Gerakan Seni Rupa Baru.

Dalam beberapa waktu ke depan kita akan ikuti uraian dari Ben Jon yang kelihatannya akan mencoba melihat bagaimana perkembangan estetika dalam era kontemporer, yang dalam tulisannya disebut sebagai 'Abad Kolase', ditandai dengan intertekstualitas, interdisiplin, dan bagaimana kemudian terjadi berbagai fragmentasi. Untuk mempersingkat waktu, saya persilakan kepada saudara Ben Jon untuk menyampaikan pemikirannya.

Benny Yohanes (Ben Jon):

Terima-kasih. Berbicara di sesi terakhir, sebetulnya, ada untung dan ruginya. Untungnya karena para peserta sudah di tingkat kelelahan kognitif, dan itu bagus karena tidak akan muncul pertanyaan-pertanyaan kritis sehingga situasi ini akan saya manfaatkan dengan baik untuk menjaga reputasi saya sebagai pembicara. Ini mikrofon juga sudah turun-naik suaranya, menandakan bahwa aliran tenaga auratik sudah melemah; artinya, kita bisa bicara lebih bebas, tidak ada lagi kerangkeng besar yang bersifat transsendental; apalagi, matahari sudah mulai redup, dan itu tanda-tanda kekuatan satanik akan mulai tumbuh.

Baiklah, tadi saya menyimak juga pembicaraan dari Jim Supangkat yang sangat fasih memberikan analisis tentang apa itu Gerakan Senirupa Baru di tahun '70-an. Yang kemudian menjadi pertanyaan, kenapa setelah itu dunia seni rupa tidak melahirkan lagi pemberontakan. Apakah ini karena generasi perupa sudah tersegmentasi sedemikian rupa sehingga mereka rata-rata merasa *at home* di dalam sangkar fragmentalnya dan kemudian tidak ada lagi energi kolektif yang bisa diubah menjadi energi kognitif. Itu mungkin perlu seminar lanjutan; mungkin, pak Tubagus [Andre Sukmana, Direktur Galeri Nasional] terinspirasi, nanti.

Baik. Sebetulnya, saya ingin ikut membicarakan wilayah estetika tapi, barangkali, dari manifestasi persoalan-persoalan kekinian. Misalnya, pertama, kalau kita bicara soal pengalaman, sekarang ini kita berada di dalam zona pengalaman yang *borderless*, tidak ada batas lagi; mungkin, secara fisik kita masih terbatas, tetapi secara kognitif kita bisa meloncat kian-kemari melampaui batasan-batasan kultural atau ideologis atau politis yang kita punyai; itu pun masih ditambah oleh situasi kehidupan kekinian kita yang diwarnai oleh heterogenitas media. Jadi, kalau kita bertanya, siapa yang sungguh-sungguh menjadi subjek dalam kehidupan kita, apakah kesadaran kita atau agresi media, jangan-jangan, kita itu hanya bagian dari sebuah tentakel media. Kenapa di benak saya, misalnya, tiba-tiba lebih hapal persoalan tentang isu selebritas daripada menyimak tentang *conceptual art*,

misalnya. Nah, ini membikin kita menjadi ragu pada basis dari identitas maupun basis dari eksistensi kita sendiri.

Jadi, kalau kita mau jujur, wajah kita sekarang ini adalah mengalami bentuk kubikal. Kita menjadi persona-persona kubikal yang digambarkan secara piktorial oleh Picasso, sekarang, justru, kita alami secara eksistensial. Jadi, mungkin, kepala kita di Jerman, kaki kita di Singapura, tangan-tangan kita di Jakarta, tapi hati kita di Cigondewah (Bandung). Ini, kubik-kubik dari kesadaran diri ini memicu sebuah identitas kolase dalam diri kita sendiri. Karena itu, kemudian hal-hal yang bersifat esensial, baik yang menyangkut perkara etik, estetika maupun epistemik lantas menjadi relatif, tidak saja secara pengalaman tapi juga secara kultural. Kita sendiri kemudian meragukan, apakah sisi terbaik kita itu ada di hati kita, kepala kita, tangan-tangan kita atau di kaki kita. Karena itu, ruang yang kita alami sekarang adalah ruang yang lebih berupa heteroglosia(*) tanda-tanda; tanda-tanda yang bergerak kian-kemari dan membutuhkan banyak kamus untuk membacanya. Untuk menghadapi heteroglosia tanda-tanda itu dibutuhkan heterogenitas kecerdasan; jadi, bukan bentuk-bentuk kecerdasan tunggal yang spesifik tapi, kita juga harus memproduksi bentuk-bentuk kecerdasan yang heterogen.

Dari sini lalu muncul pertanyaan, apa itu kreatifitas—termasuk kreatifitas estetik. Kalau tanda-tanda itu kemudian muncul dalam bentuk yang begitu heterogen maka kita hanya bisa memainkan pilihan kreatifitas estetik itu dengan cara hidup di tengah labilitas semiotisasi. Jadi, kita tidak tahu, apakah karya seni kita itu akan menjadi refleksi kedirian kita atau justru merupakan semacam subversi media yang memengaruhi kita tanpa kita sadari, atau mungkin, ada semacam regulasi kognitif buat kita melakukan pilihan-pilihan seperti itu tanpa kita sadari. Inilah yang disebut labilitas semiotisasi ketika kita sendiri, sebetulnya, tidak sungguh-sungguh merasa yakin kalau kita berkarya itu merupakan bagian dari diri saya yang sesungguhnya telah memproduksi kreatifitas estetik ini.

Di sisi lain, ada juga gejala yang saya sebut sebagai kharismatisasi

pengetahuan seni. Kharismatisasi ini biasanya memang dilembagakan atau diawetkan di dalam praktik-praktik pendidikan seni yang formal. Saya sendiri sebagai pengajar ikut menjadi bagian dari orang yang mengerjakan dosa-dosa kharismatisasi ini. Jadi, umumnya, kita mengajarkan pikiran-pikiran yang dipujikan dari sejumlah orang hebat, dan itu yang biasanya kita ekspose, kemudian kita sakralisasi: ada pendapat Plato, Aristoteles, dan lainnya.

Kharismatisasi pengetahuan seni ini juga dapat dibaca sebagai bagian dari risiko sebuah *institution lie society*, masyarakat yang memang sudah terlembagakan, dan kemudian tanpa kita sadari kita hidup dalam sebuah regulasi kognitif. Tadi saudara Jim [Supangkat] menggambarkan bagaimana kisah ia memasuki pendidikan tinggi seni; ada hal-hal yang didiskriminasi, ada hal-hal yang disakralisasi, dan kemudian itu diberikan kepada mahasiswa sebagai konten yang harus diregulasi di dalam kesadarannya. Ini bentuk-bentuk legitimasi pengetahuan yang, seringkali, tanpa kita sadari menciptakan semacam habitus; jadi, semacam regulasi pengetahuan yang menstrukturkan posisi diri kita sendiri. Maka, kalau kita berposisi sebagai mahasiswa atau sebagai anak, masih berlaku hukum karma jika kita, misalnya, memberontak kepada pendapat dosen, melangkahi kesempatan yang harusnya didapatkan dulu oleh orangtua. Misalnya, tadi Zico dengan sangat pullaet mempersilakan Tisna [Sanjaya, sebagai orangtuanya] untuk lebih dulu dan itu bagian dari regulasi kognitif. Nah, habituasi media ini sebetulnya memola bentuk-bentuk artikulasi estetik.

Kalau kita diminta untuk menafsirkan konten sebuah karya seni, cara kita menginterpretasi itu sudah lebih dulu diwakili oleh figur-figur yang dianggap lebih kompeten di bidang itu, dan kita kemudian harus mengikuti jalur interpretasi tersebut sebagai sebuah cara yang standar untuk bisa memahami karya seni. Regulasi skematik seperti inilah yang kemudian memicu melemahnya kompetensi publik untuk mengartikulasikan kecerdasannya sendiri. Saya kira, memang, ada dosa yang dikerjakan oleh institusi-institusi pendidikan tinggi ketika orientasinya ialah melakukan kharismatisasi terhadap pengetahuan seni.

Sementara itu, di dalam situasi budaya kontemporer, hal-hal yang bersangkutan dengan identitas, sekarang sudah lebih banyak direpresentasi melalui citra visual. Kekuatan gambar mengalahkan kekuatan literal, dan pengalaman anak-anak muda kita kini lebih banyak berkecimpung di wilayah tanda-tanda visual. Tanda visual adalah tanda yang sebetulnya bisa saling dipertukarkan. Misalnya, kalau kita nonton MTV dan melihat penayangan lagu-lagu, kelihatannya setiap lagu berbeda tetapi wilayah hipnotismenya sama, dibuat dengan ramuan yang sama. Yaitu, bagaimana membuat orang bergerak secara ritmik dan mengalami suatu sensasi musikal, hingga kemudian merasa ada pengalaman yang penuh, yang menjadi bagian baru dari pengalamannya. Itu sebabnya kenapa MTV memajang slogan “The New Nation”, artinya, mereka bisa melakukan hipnose kolektif untuk mengarahkan kesadaran orang dengan bentuk-bentuk hipnose yang sama. Ini mungkin bentuk ritual baru yang wilayah sakramentalnya tidak dalam bentuk upah transendental masuk surga, tapi mengalami satu identitas baru sebagai warga global atau warga dari Youth Culture Global.

Identitas budaya visual ini, sebetulnya, membawa kita ke sebuah kesadaran bahwa realitas, sesungguhnya, bukan realitas yang sudah *fix* melainkan yang dibuat terus-menerus. Realitas ini adalah realitas yang terus-menerus menuju sifat menjadi. Dia bukan sekadar tumbuh melainkan membuat banyak versi-versi. Lihat saja, misalnya, tayangan-tayangan di televisi, tayangan-tayangan sinetron. Mereka menjelaskan bagaimana realitas itu dibikin menjadi banyak versi meskipun temanya tentang kontras orang kaya-orang miskin masih tetap merupakan tema sentral. Tapi formulasinya dibuat seolah-olah ini merupakan persoalan-persoalan baru yang urgen. Padahal, persoalannya itu-itu saja: Kalau kamu durhaka pada orangtua pasti kena karma; kalau kamu jujur maka kamu akan dapat hadiah dari kejujuranmu. Hanya, di situ karakternya dibuat beda-beda, setingnya dibuat beda-beda, sehingga kita menganggap persoalan-persoalan seperti itu belum selesai-selesai juga. Sehingga kita alpa untuk memahami persoalan-persoalan lainnya yang lebih substansial.

Yang mau saya bicarakan dalam konteks kreasi pada situasi budaya kontemporer ini adalah, estetika itu harus kita pikirkan sekarang sebagai sebuah praktik mutasi. Estetika tidak bisa diambil dari posisi filosofis yang mengandaikan adanya transendensi terhadap realitas. Estetika tidak bisa diklaim dari teorem-teorem Klasik yang, sebetulnya, tidak berpijak kepada realitas aktual sebagaimana kita alami. Jadi, estetika hanya bisa diproduksi dalam praktik, dan praktik itu menunjuk kepada bagaimana realitas kekinian kita dibuat lewat mutasi yang terus-menerus. Mutasi estetik terus-menerus itu kemudian dapat menjadi sesuatu yang kontras dengan situasi habitus kita. Misalnya, [pada 1950-an–1960-an, merujuk Jim Supangkat] pelaku seni rupa Jogja itu punya ideologi yang kiri, sedangkan di Bandung ideologinya cenderung apolitis karena mengarah kepada seni rupa formal. Di dalam ideologi habitus ada permanensi terhadap pendapat-pendapat atau terhadap klaim-klaim tertentu. Ini bertentangan dengan kekinian kita, di mana segala sesuatu muncul dalam bentuk mutasi. Sehingga, kalau kita mau mengalami realitas kekinian, hampir tidak mungkin kita melakukan fiksasi; yang bisa kita lakukan adalah melakukan fluidisasi, kita mencair terus-menerus.

Romo Fabi tadi sudah menunaikan tugasnya dengan sangat heroik. Menegaskan ada[nya] satu pilihan posisi untuk menyelamatkan seni rupa dengan obat estetika transendental, di mana perilaku-perilaku seni memang harus kembali ke kualifikasi sebagai begawan, sebagai empu. Itu artinya melakukan fiksasi dalam bentuk kedalaman, dalam bentuk wawasan, dalam bentuk sabda-sabda. Tetapi, anak muda yang hidup di dalam kekinian, barangkali, tidak bisa hidup dalam fiksasi seperti itu; mereka hidup dengan begitu banyak godaan yang juga dinikmati. Godaan untuk mengalami sensasi-sensasi teknologi, untuk mengalami hal-hal yang baru secara terus-menerus menunjukkan statusnya dalam konsep *updating* yang, sebetulnya, menunjuk kepada situasi kolase tadi. Kalau kita menanyakan soal identitas kepada anak-anak muda ini, mungkin, itu bukan pertanyaan yang substansial untuk mereka karena mereka berada pada fluidisasi, pada arus yang terus mencair, dan situasi cair itulah yang dinikmati.

Kalau realitas kekinian kita itu lebih merupakan sensasi pengalaman, maka ada satu peluang, di mana kalau kita berpikir tentang kreasi estetik, peluangnya adalah melakukan banyak komutasi, melakukan banyak perjalanan pulang-pergi antara wilayah disiplin kita sendiri dengan disiplin-disiplin lain yang, barangkali, masih berkorelasi dengan ekspresi estetik kita. Ini sangat berbeda dengan paradigma spesialisasi. Dalam paradigma spesialisasi, orang yang belajar seni rupa harus masuk ke jalur yang benar, jalur seni rupa, dan kemudian seolah membekukan pengalaman-pengalaman lain yang sebetulnya masih berkorelasi dengan pengalaman-pengalaman seni yang fundamental juga.

Syarat untuk mengalami fluidisasi adalah melakukan komutasi, perjalanan pulang-pergi. Kalau anda belajar seni rupa, barangkali juga, harus rajin menonton *blue film* sebab mungkin saja itu merupakan bagian dari manifestasi estetik yang masih tersembunyi. Maksudnya, bukan untuk mempermudah energi libidinal kita tetapi di dalam kreasi semacam *blue film*, ada bentuk-bentuk manifestasi tubuh yang barangkali disakralisasi dalam bentuk lain. Jadi, dia merupakan pusat mitos kenikmatan, pusat dari *eros*. Kemudian, dari sana kita juga dapat menangkap bagaimana pengalaman manusia ketika dia berada di wilayah yang sangat *fragile*. Jadi, apakah ketika bersetubuh, kita itu binatang atau masih manusia. Dua realitas ini adalah dua realitas komutatif yang harus kita jalani, bukan kita memproteksi dari wilayah-wilayah itu. Ini provokasi bagi mereka yang pandai untuk menjadi kolektor. Tapi, yang saya ingin gambarkan adalah, sekarang ini medan-medan pengetahuan dapat saling menembus. Misalnya, *video art* tidak hanya digunakan oleh perupa aktor *performance art* tapi juga biduan memerlukan itu, iklan memerlukan itu. Inilah situasi pengetahuan kita yaitu, disiplin-disiplin yang dapat saling menembus satu sama lain. Dan kalau kita mau setia pada realitas kekinian kita, kita harus memiliki kecerdasan melakukan penembusan itu, bentuk-bentuk penetrasi yang variatif. Karena itu, saya mengajukan konsep yang disebut seni tembus. Seni tembus itu intinya adalah status estetik dan status epistemik seni ini lebih bersifat inklusif. Dia lebih longgar, lebih adoptif dan juga menghilangkan hierarki soal seni tinggi dan seni rendah. Kalau kemudian ada keinginan kita untuk menjadi begawan,

kebegawanan kita itu harus menyiarkan warta-warta tadi, warta-warta yang berkaitan. Saya harus menjadi orang yang inklusif, yang lebih longgar, yang lebih adoptif dan lebih tidak hierarkis.

Dalam konsep seni tembus, yang harus kita jawab tantangannya adalah, melakukan moderasi terhadap kecenderungan spesialisasi disiplin. Spesialisasi disiplin ini masih menjadi karakter yang kuat di fakultas-fakultas seni kita. Jadi, pengalaman-pengalaman mahasiswa di fakultas-fakultas seni itu menjadi pengalaman-pengalaman yang memang terfragmentasi. Yang kita perlukan di dalam menerapkan konsep seni tembus adalah metoda interogasi. Kalau sebelumnya estetika dipikirkan sebagai metoda afimarsi, estetika seni yang adiluhung, seperti dibentuknya, harus menyampaikan hal-hal yang fundamental, memberikan kekuatan-kekuatan yang bersifat transendental dan sebagainya. Itu afirmasi-afirmasi.

Dalam konsep seni tembus, yang harus bisa kita terapkan adalah metoda interogasi. Metoda interogasi, artinya, selalu mempertanyakan kembali definisi-definisi yang paling konklusif dari seni kita sendiri. Apakah seni rupa itu seni plastis? Atau, apakah dia seni performatif? Apakah dia bentuk dari sosiologi subversif? Atau, dia merupakan interkoneksi dari semua itu. Ini adalah pertanyaan-pertanyaan yang mengajak kita melakukan mutasi-mutasi, mutasi-mutasi konseptual. Mutasi-mutasi konseptual ini kemudian akan membikin pengalaman-pengalaman kita terhadap ruang menjadi pengalaman-pengalaman yang terpluralisasi. Ruang menjadi sesuatu wilayah kemajemukan. Misalnya, tadi saya diberi tas, di dalamnya ada buku yang dicetak oleh Galeri Nasional, kumpulan dari karya-karya *masterpiece* seni lukis Indonesia. Dengan membuat buku itu, manakala kita membacanya, ruang yang dibuka oleh buku itu adalah ruang transendental tadi, ruang para begawan, sehingga kemudian itu membentuk satu ruang tunggal, koridor tunggal. Kalau saya mau mendapatkan legitimasi atas profesi saya sendiri maka, setidaknya, pencapaian estetik saya harus menyerupai karya-karya yang dibaptis menjadi karya *masterpiece* ini.

Seharusnya, kalau Galeri Nasional ingin membuat agar pengalaman ruang adalah pengalaman yang terprulalisasi maka harus juga dibikin buku yang sama, misalnya, karya-karya yang tidak *masterpiece* dari pelukis Indonesia. Ketika dua buku itu disandingkan akan muncul banyak kontroversi, pro dan kontra, dan justru pada wilayah pro dan kontra itulah, pengalaman ruang yang baru bisa kita alami. Atau, misalnya, suatu saat Galeri Nasional tidak dijadikan ruang untuk pameran seni rupa saja, tapi bikin pasaraya tukang loak sebab barang-barang loakan itu kan karya-karya instalasi publik. Lalu, para seniman yang diminta untuk membaca realitas itu, memahami ini adalah cara memasuki ruang plural tadi. Bagaimana ruang-ruang yang sudah tersakralisasi mengancam balik eksistensi kita. Dan ketika kita merasa terancam, bahasa kita tumbuh.

Menurut saya, mengalami suatu pemberontakan estetik, sebetulnya, mengalami ke sesuatu wilayah yang tidak bisa didefinisikan. Kalau Jim Supangkat terlalu fasih menganalisis suatu gejala, jangan-jangan kefasihan itu dimanfaatkan oleh pasar untuk melegitimasi satu-dua orang, lalu legitimasi itu jadi konstruksi ideal untuk menjadi sejarah skriptural seni. Sejarah seni yang tertulis itu ialah seperti yang sudah dikonstruksi. Dengan kata lain, kita juga harus melakukan interogasi balik pada diri kita, kalau kita melegitimasi satu-dua seniman, kita itu, sebetulnya, bagian dari kekuatan siapa? Dengan cara ini tulisan kita lalu menjadi bukan tulisan yang regulatif tetapi tulisan yang interogatif. Ini penerjemahan dari metoda interogasi tadi.

Saya kira, saya sudah cukup efektif untuk membikin forum ini terdiam. Karena, ini memang wilayah-wilayah yang mungkin belum ada bahasanya. Dan, ini bisa mempercepat alasan seminar ini segera masuk ke acara penutupan.

Ada dua hal lagi yang ingin saya bicarakan. Pertama, kalau kita menggunakan konsep seni tembus dengan metoda interogasi yang mensyaratkan adanya komutasi lintas atau inter-disiplin pada seniman, maka yang kemudian berubah itu adalah paradigmanya. Jadi, dalam paradigma yang *mainstream*, paradigma spesialisasi, keahlian itu masih

dianggap sebagai penguasaan disiplin tunggal. Kalau disiplin tunggal itu kita kuasai maka bisa diasumsikan kita bisa menghasilkan karya yang auratik atau menjadi seniman yang auratik. Kalau spesialisasi dipenuhi, ada penunggalan pada pemilihan medium, atau pada disiplin keilmuannya maka kita bisa mengklaim dia akan menjadi seniman yang auratik. Ini adalah tiang utama dari filsafat modernisme yang mendoktrinkan bahwa seniman itu hadir untuk menyampaikan originalitas; kreasi adalah originalitas, dan *masterpiece* atau karya-karya puncak kemudian bisa menjadi bentuk mitologisasi karya mereka. Itu sebabnya, modernisme sangat antroposentris karena manusia seniman menjadi tolok ukur tunggal bagi kreatifitasnya. Kalau dia kemudian—seperti dibayangkan oleh Romo Fabie tadi—mampu mencapai kualifikasi sebagai begawan, dia bisa membuktikan sudah mencapai tingkat *masterpiece* tadi.

Dengan demikian, dalam paradigma spesialisasi, syarat sebuah karya besar, itu, pertama, dia harus bersifat tunggal dan hanya diciptakan oleh seniman yang auratik dan di dalam medium yang terspesialisasi. Dalam paradigma seperti ini, saya melihat itu agak kontras dengan kecenderungan-kecenderungan masyarakat kekinian kita. Salah satu cerminannya adalah perilaku masyarakat kita terhadap *social-media*. Di dalam praktik penggunaan *social-media*, yang dilakukan adalah proses penggantian, penjajaran, pengkinian, dan proses menyatakan diri sebagai serialitas. Dengan metoda *update status*, yang namanya identitas itu diwujudkan lewat penjajaran, pengkinian, penggantian, dan sekaligus juga di dalam kolase serialitas. Sebetulnya, hal yang demikian bisa menjadi inspirasi untuk kerja keseniman; artinya bahwa, ruang kolase yang dinikmati tadi adalah ruang yang sebetulnya menampung proses untuk melintasi banyak perjalanan. Dan dalam konteks pencarian estetika melintasi banyak perjalanan, itu artinya melintasi pergaulan yang lintas disiplin. Jadi, dalam paradigma serialitas, estetika itu harus dipikirkan sebagai sebuah kerja mutasi. Kalau seseorang bekerja dalam disiplin seni abstrak, misalnya, dia harus menginterogasi diri kembali: Apakah ini seni yang paling fundamental? Lalu, katakan saja, dari estetika abstrak itu dia bisa meloncat ke realisme, dari realisme dia memutasikan estetikanya ke

bentuk estetika *pop art*, dan dari *pop art* dia melakukan mutasi lagi ke bentuk-bentuk *Mooi Indie*. Perjalanan melintas-lintas ini adalah perjalanan interogatif itu.

Dan yang bisa dilakukan dalam konteks kreatifitas melalui paradigma serialitas yaitu, harus banyak melakukan 'kawin-siri'. Artinya, 'kawin-siri' pada medium-medium yang plural tadi. Ini adalah bentuk perkawinan kognitif. Jadi, Romo Fabie pun, saya kira, bisa berpartisipasi karena perkawinan kognitif itu tidak memiliki risiko kehamilan biologis. Kehamilannya adalah kehamilan kontemplatif tadi. Kalaupun ada akad, ada manifesto, manifesto itu harus bersifat multi akad. Karena praktik 'kawin-siri' media itu orientasinya bukan untuk menyatakan satu solusi estetik, tapi untuk menyatakan bahwa kreatifitas selalu berada di dalam wilayah poligami artistik. Dan untuk menjadi seorang pelaku poligami artistik, tugas seniman harus menjadi penembus dari epistemi-epistemi yang defensif. Dia harus menanggalkan mitos tentang originalitas, dan masuk ke wilayah serialitas, lalu memasuki wilayah-wilayah yang *undefinable*.

Saya kira, pertarungan estetisk yang sesungguhnya adalah ketika seniman sampai pada satu situasi manakala kerja estetikanya tidak bisa dia definisikan sendiri. Memasuki wilayah-wilayah yang *undefinable* inilah yang, saya kira, justru menjadi akar baru untuk memunculkan wacana-wacana seni yang baru. Kalau di dalam tradisi religius, misalnya, anda tidak paham tentang sesuatu, tidak paham tentang Tuhan, anda harus diam. Dan dengan serta-merta itu kemudian memperbesar iman. Tapi, dalam konteks estetika serialitas tadi, ketika anda diam, anda harus menyembelih bahasa. Nah, itulah ritual baru itu.

Untuk sementara, itu dulu, barangkali ini wilayah yang memang membuat kita—saya sendiri bertanya—apakah ini betul-betul bahasa yang tepat untuk menyampaikan ini. Kita sampai pada sesuatu yang tidak bisa didefinisikan ketika kita masuk ke wilayah-wilayah yang tidak bisa diukur oleh wilayah wahyuni atau akal tadi. Maka, saya kira, ini seminar yang lebih sehat, sebab manakala kita keluar dari seminar, lalu

yang muncul adalah sejumlah konklusi, saya kira, itu seminar para kyai. Sekian. Terima-kasih.

Moderator:

Terima-kasih, saudara Ben Jon. Saya coba simpulkan secara ringkas karena saya merasa lebih baik waktunya dimanfaatkan untuk berdiskusi. Saya rasa, yang disoroti oleh Ben Jon adalah persoalan fenomena seni saat ini di mana kita hidup dalam budaya visual yang serba instan, dan segala sesuatunya seperti rantai yang tidak pernah putus, selalu cair atau *fluid* sehingga kita perlu mempertanyakan lagi persoalan kharismatisasi pengetahuan seni. Tadi Ben Jon mengatakan bahwa, sebagai orang-orang yang bergerak di lingkungan pendidikan tinggi seni, kita punya dosa, ketika kita juga melakukan praktik-praktik kharismatisasi pengetahuan seni, baik disadari maupun tidak. Lalu, yang tadi coba ditawarkan, sebetulnya, dalam konteks seminar estetik ini adalah, konsep seni tembus—maaf kalau saya salah. Dengan metoda interogatif, di situ coba dipertentangkan antara originalitas sebagai salah satu tujuan yang diusung modernisme, kemudian beralih ke sesuatu yang lebih serialitas. Yaitu, untuk melihat fenomena sekarang terkait dengan perilaku terhadap *social-media*, terutama, yang membuka ruang kolase lintas-disiplin di mana batas-batas antar pengetahuan sangat cair.

Baik, kalau saya mencoba taat jadwal, seharusnya kita menyelesaikan acara ini pada pukul lima sore. Tapi, tadi kita agak terlambat memulai di sesi sebelumnya sehingga sekarang saya coba memberi tawaran selama kurang-lebih duapuluh menit untuk sampai ke pukul lima. Lalu, kita lihat dulu kemungkinannya; kalau audiens tidak berkeberatan untuk memperpanjang dan mendalami diskusi maka kita akan turuti.

Saya akan buka kesempatan pertama selama duapuluh menit ke depan untuk tiga orang pengaju. Mohon disebutkan namanya supaya kita bisa catatkan dengan baik. Silakan. Di belakang ada satu; di sebelah kiri ada Heru Hikayat; Diyanto, Tisna [Sanjaya] saya *pending* dulu, nanti kalau ada waktu bisa kita mulai. Dari belakang terlebih dulu, saudara Acep Iwan Saidi.

Acep Iwan Saidi, Sastrawan:

Terima-kasih, saudara Irma. Barusan, saya di belakang aktif mengetik tapi saya juga mendengarkan apa yang disampaikan oleh saudara Ben Jon. Saya belum mencoba “Larut” dalam persoalan kita hari ini karena akselerasi kerja dengan intensitas yang tinggi. Reaktifitas kita dan seterusnya itu memang membelenggu kita akhir-akhir ini; saya coba mempraktikkan itu, mencoba membagi kognisi saya ke berbagai wilayah. Lalu muncul pertanyaan ini karena pernyataan yang menarik dari saudara Ben Jon tentang estetika itu akan selesai atau akan—dalam tanda petik—'menjadi estetik' ketika senimannya tidak mampu mendefinisikannya.

Tetapi, pada saat yang sama, saya menangkap paradoks bahwa, dalam tiga-puluh atau empat-puluh menit ini, Ben Jon sedang mendefinisikannya. Saya kira, ini problem kita. Ketika seni coba dirumuskan terus-menerus dan tidak pernah selesai, saya ingin bertanya, apakah ini juga merupakan satu kekalahan kognisi kita atas sisi-sisi seni oleh berbagai paham yang mendominasinya. Itu masih berlanjut sampai sekarang sehingga kita merasa perlu untuk terus-menerus merumuskan estetika, merumuskan seni. Belum adakah pembongkaran atas persoalan ini? Membaca sejarah seni rupa di ITB, saya menemukan, bagaimana para guru seni rupanya mengajarkan modernisme yang, meskipun sudah dibahas oleh Jim [Supangkat], tetapi modernisme itu tetap tidak jelas juga. Dalam praktiknya, ternyata, para guru itu berkarya tanpa menjadi modernis sebagaimana saya bayangkan pada modernisme di Barat. Artinya, ada *gap* antara yang diteoretisasikan seniman dengan praktik berkaryanya. Saya ingin tanggapan dari Ben Jon dalam soal ini. Yaitu, bagaimana kreatifitas itu dikendalikan, dirumuskan, dimitologisasi, diilmiahkan. Masalah tersebut begitu paradoksnya, sampai-sampai bagaimana metafor telah dikognitifkan yang, sebetulnya, merupakan satu pengalaman pra reflektif yang coba dikategorisasi, coba dirumuskan dalam pengetahuan. Saya kira itu. Terima-kasih.

Ben Jon:

Baik. Terima-kasih, saudara Acep Iwan Saidi. Memang, sudah menjadi

problem filosofis yang fundamental, bagaimana caranya kita bisa terbebas dari bahasa. Sebelumnya, bahasa itu dianggap representasi realitas tapi setelah Jacques Derrida mengatakan, tulisan itu bisa membatalkan logos maka kita tahu bahwa, bahasa kehilangan klaimnya sebagai representasi realitas. Jadi, kalau kita menggunakan bahasa, memang selalu ada risiko karena bahasa itu terkonfigurasi dalam satu struktur kognitif. Tetapi di sisi lain, klaim akan bahasa, itu memang menjadi wakil kita untuk bisa memahami realitas. Padahal, antara bahasa dan realitas, itu dua wilayah ontologis yang sama sekali berbeda.

Problem kita adalah, bagaimana menyuarakan kembali pengalaman-pengalaman metaforik seni, yang kadang-kadang, ada element esoteriknya meskipun yang esoterik itu tidak selalu berasal dari kekuatan yang *Devine*. Yang Satanic seringkali lebih subur untuk mengeksplorasi penemuan-penemuan estetika baru. Misalnya, di wilayah seni pertunjukan, Antonin Artaud, dari terpesona kepada pertunjukan teater Bali kemudian merasa terilhami untuk menggunakan wilayah-wilayah kekuatan Dyonisian untuk memanggil kembali vitalitas purbawi. Itulah, yang menurut Artaud merupakan eksplosif paling natural dari teater. Kaitannya, yaitu bagaimana seni harus terus-menerus dirumuskan, dan memang itu yang harus dilakukan. Karena, kalau kita lakukan permanensi atau stagnasi, seni itu menjadi ideologi. Dan kalau menjadi ideologi, seni kehilangan kekuatan internal pertumbuhannya.

Sama dengan kemunculan Dadaisme. Ketika muncul sebagai gejala, orang memang kehilangan kemampuan untuk mendefinisikan apa itu Dada. Ada begitu banyak definisi yang, kadang-kadang, malah terlalu kekanakan. Di dalam situasi ketika bahasa tidak mengalami pembekuan, pencarian terus berlangsung. Tetapi ketika Dadaisme dimanifestasikan, artinya dipermanensi dalam bahasa, dia kehilangan keliruan internalnya, lalu kehilangan daya tarik kognitifnya. Begitu juga dengan Surealisme. Di masa-masa awalnya, ia merupakan pembebasan, misalnya, dari realisme yang terlalu dangkal. Tapi kemudian, ketika credo Surealisme diadopsi oleh kekuatan borjuis, sifat elitis

manifesto itu kemudian muncul kembali dan kekuatan pembebasannya menjadi hilang. Ini memang paradoks yang harus kita hadapi.

Maka, pertanyaannya, seberapa jauh kita bisa bertahan untuk terus-menerus mengalami fluidisasi epistemik. Sebab, ancaman terbesarnya adalah, kita tergoda untuk melakukan permanensi, dan itu yang seringkali bisa dijual ke pasar. Kalau sesuatu ide kemudian jadi slogan, jadi semboyan, itu kemudian bisa direkayasa ulang. Memang, pertanyaannya adalah, sejauh mana bahasa yang kita konstruksi itu merupakan bahasa yang akan mengantarkan kita ke pengalaman fluidisasi yang terus-menerus, untuk melawan kecenderungan fiksasi teoretiknya. Saya kira, itu saja dulu, saudara Acep.

Heru Hikayat, Kurator:

Terima-kasih. Pertanyaan saya, tentang relevansi soal aku yang mencipta lalu diteguhkan kembali adalah, bagaimana caranya, seorang seniman memenuhi kualifikasi untuk menjadi begawan. Sepengamatan saya, tadi Romo Fabi secara lugas saja memberikan satu cara yaitu, asketisme. Tapi, sekarang kan jaman sosmed [*social-media*]; ada unggahan di Facebook, Path, dan sebagainya; seberapa berpengaruhnya, perilaku mengunggah seperti itu pada disiplin asketik? Sementara itu, tadi sudah diungkapkan oleh Ben Jon, “Aku yang mencipta.” Pertanyaannya, aku yang mana? Maka, apa pentingnya mengalami seni secara langsung, apa pentingnya menonton pameran, apa pentingnya menonton teater, atau mendengarkan pembacaan puisi. Masih pentingkah semua itu? Terima-kasih.

Ben Jon:

Terima-kasih. Tadi pagi Romo Fabi menyinggung soal bahwa, esensi kreasi itu adalah *courage to create*. Itu—kalau tidak salah—diungkapkan oleh Albert Camus. Tapi, tantangan kita sekarang adalah, bukan pada *to create* melainkan *courage to communicated*. Jadi, keberanian kita untuk mengkomunikasikan seni di dalam ruang-ruang yang sudah menjadi plural. Ruang kontemporer kita ini adalah ruang

yang plural dan ruang yang menampung kesempatan untuk lebih banyak mengalami bentuk-bentuk artikulasi publik.

Jadi, kalau misalnya kita menggunakan konsep estetika mutasi tadi, lalu dihubungkan dengan pertanyaan untuk apa saya datang ke galeri melihat sebuah karya seni, pertanyaannya adalah, ketika sebuah lukisan digantungkan di galeri, sebelumnya mungkin dia ada di studio pelukisnya, maka ruang itu sudah beralih. Ketika berada di studio, itu adalah ruang sebagai penanda kreatifitas; tetapi, ketika masuk ke galeri, itu menjadi ruang sebagai penanda transaksi. Dua wilayah ini bekerja dengan dua logika yang berbeda. Ketika seniman mencipta, dia tidak punya logika apa pun untuk memberi harga pada lukisannya. Tetapi ketika lukisannya dipajang di sebuah galeri, ada logika transaksional yang bekerja, “Kira-kira, lukisan ini harganya satu miliar”. Jadi, sewaktu lukisan Joko Pekik diberi harga satu miliar, sebetulnya, itu momen untuk membentuk pemberontakan wacana. Siapa yang bertanggung jawab, misalnya, kenapa ada rasionalisasi atau kalkulasi bahwa lukisan Joko Pekik *Berburu Celeng* itu berharga satu miliar. Ini yang kemudian memunculkan satu heterogenitas komunikasi. Joko Pekik sendiri, saya kira terkejut, kenapa tiba-tiba muncul harga 1 M untuk lukisannya; tapi karena dia sedang butuh uang maka dia masuk ke wilayah bahasa transaksi.

Sementara itu, wacana untuk menjabarkan bahwa lukisan tersebut memang harganya senilai itu, kita tidak punya sejarah untuk melegitimasi—tiba-tiba saja itu muncul. Kalau saja Joko Pekik berani menolak harga lukisannya yang satu miliar itu maka penolakan itu justru akan menjadi bentuk vitalisasi terhadap nilai komunikasi, terhadap karya seni, yaitu mengalahkan intervensi bahasa transaksional tadi.

Kalau kemudian kita memasuki wilayah-wilayah komunikasi, yang terjadi, sebetulnya ialah, sejauh mana apresiator berubah menjadi apresiator yang vital; artinya, dia punya keberanian untuk mengartikulasikan persepsi dirinya tentang karya seni itu, dan kemudian bisa melawan regulasi kognitif yang sudah tercetak di dalam

brostur-brosur pameran. Nah, itu kan perjuangan. Dan, itu intinya adalah *courage, courage to communicated*. Jadi, kalau seorang pengunjung pameran bisa melakukan desakralisasi terhadap konsep *curatorship* yang sudah memberikan legitimasi tertentu pada nilai lukisan maka si pengunjung itu menciptakan ruang plural bagi dirinya. Dia tidak terkooptasi oleh ruang transaksional tapi dia membikin satu ruang baru yaitu, kesadaran kritis tentang harga-harga, misalnya. Inilah yang, saya kira, penting untuk menjawab pertanyaan Heru [Hikayat] tadi. Kalau kita datang ke sebuah medan seni, apakah pertunjukan atau pameran seni lukis, yang harus kita mampukan di dalam diri kita adalah *courage to communicated*; berkomunikasi itu artinya membuka ruang yang tadinya massif statis atau definitif menjadi ruang plural kembali. Artinya, kita sendiri melakukan semacam mutasi kognitif dari, misalnya, regulasi yang sudah digambarkan di dalam brostur-brosur pameran dengan konsep perlawanan kognitif yang kita bangun, karena kita memiliki akses untuk mengartikulasikan pengalaman estetik kita sendiri. Saya kira, itu penting, bertahan untuk membuat ruang itu tetap menjadi ruang plural.

Di dalam teater, misalnya, agak sulit ketika pada tahun '80-an Rendra menguasai panggung sebagai sebuah konsep panggung kritis. Seluruh penonton Rendra adalah penonton yang memang masuk di dalam regulasi kognitif Rendra. Bahwa, kalau anda menjadi bagian dari roots yang digambarkan di panggung itu maka anda sendiri akan punya citra sebagai hero sosial; tapi kalau anda menampik itu maka anda menjadi orang yang tidak memiliki artikulasi. Padahal, kalau anda meragukan, misalnya, nilai pertunjukan Rendra, itu artinya anda membuka ruang plural untuk memanasifestasikan artikulasi dan kompetensi estetik anda sendiri. Nah, ini seringkali tidak terjadi di dalam wacana-wacana seni yang sudah mengalami ideologisasi atau fenomena-fenomena seni yang sudah mengalami sakralisasi, atau bahkan, mitologisasi. Jadi, di dalam konteks ini, saya kurang setuju pada pendekatan Romo Fabie mengenai konsep remitologisasi karena hal itu akan membikin ruang komunikasi menjadi ruang homogen oleh adanya konsep hierarki tadi: Yang omong, nih, begawan, lalu semua yang dialirkan dari artikulasi begawan itu harus homogen. Dengan cara itu, kemudian kita tidak

memiliki basis ruang untuk melakukan pluralisasi. Dan kalau tidak ada ruang untuk pluralisasi, juga tidak ada mutasi kognitif sebagai peluang kita untuk mempertahankan posisi kita sendiri. Saya kira, itu.

Diyanto, Perupa:

Saya kira, kita sudah hampir setengah abad berada dalam situasi, di mana seni sudah dalam wilayah institusional. Itu artinya, seni sudah sebagai institusi di mana setiap pelakunya berhadapan dengan medan sosial, berhadapan dengan berbagai kepentingan yang bisa sangat berpengaruh. Maksud saya, dalam kasus seperti ini, apakah originalitas itu bisa kita anggap berharga? Kalau itu dipandang tetap berharga, apakah lantas kerja besar seniman ialah berusaha meraih kedaulatan individualnya.

Dalam praktiknya, seniman berhadapan dengan begitu banyak situasi yang menuntutnya melakukan kompromi. Tentu saja, ini mengandaikan bahwa seni yang bersifat institusional itu juga bekerja dengan begitu canggih. Apakah metoda interogasi menjadi penting untuk selalu digunakan kembali sebab sang 'aku' di situ juga selalu membunuh dirinya sendiri, dalam arti meragukan pencapaian yang sudah pernah dilakukannya. Pertanyaan sederhana saya: Apakah originalitas menjadi tidak penting, apakah peperangan terbesarnya dari konteks proses kreatif yaitu, meraih kembali kedaulatan individu atau kembali membongkar praktik seni yang, justru, mendorong posisi kita makin berada dalam wilayah dehumanisasi?

Ben Jon:

Begini, yang saya tolak dalam pembicaraan saya adalah konsep originalitas yang ditawarkan oleh filsafat modernisme. Bahwa, originalitas itu dilahirkan oleh satu seniman yang auratik yang menghasilkan karya tunggal dan karya tunggal itu hasil dari vertikalisasi pengalaman. Itu bermula dari pengalaman yang paling dasar sampai ke tingkat yang paling sublim, lalu di tingkat sublimasi itulah ada klaim bahwa, ini adalah karya *masterpiece*. Yang diklaim sebagai *masterpiece* dianggap merupakan puncak pencapaian dari kerja keseniman di dalam medium yang terspesialisasi. Kita masih

bisa mengalami bentuk baru dari originalitas itu tetapi yang sekarang harus ditempatkan dalam paradigma serialitas.

Modernisme itu akar epistemiknya ialah pemikiran Cartesian yang—cara berpikirnya—menghubungkan satu basis pengalaman yaitu, sumbu horisontal, dan basis vertikalnya adalah pengetahuan. Makin panjang pengalaman, akan makin luas pengetahuan. Tetapi, kedalaman pengetahuan atau resultannya, itu harus diverifikasi oleh proses rasionalisasi. Jadi, hal-hal yang tidak esensial, yang tidak substansial, harus dibuang sehingga yang muncul sebagai resultan dari dua sumbu tadi—sumbu pengalaman dan pengetahuan—adalah kebenaran yang paling sah, yang adalah kebenaran yang konklusif. Saya menawarkan, kita harus mengganti menggunakan paradigma serialitas, mengganti epistemik Cartesian, dengan yang saya sebut implosi, implosi non Cartesian. Konsep implosi artinya, kita merendam diri kita sama seperti pengertian “Larut” itu tapi dalam arti bahwa, kita mengalami semacam gelombang yang terus-menerus, misalnya, gelombang dari *disorder* menuju *order* lalu kembali lagi *disorder*. Ini berbeda dengan garis yang ditunjukkan oleh epistemik Cartesian, yang bergerak dari *disorder* menuju *order*, dari *chaos* menuju *cosmos*, dari ketidaktahuan menuju kebenaran.

Di dalam paradigma implosi, kita, justru, harus berani merendam diri kita ke dalam gelombang yang, barangkali, tidak berhenti, antara *disorder* ke *order* tetapi *order* itu akan menjadi *disorder* kembali. Di dalam mekanisme inilah mutasi terjadi. Sehingga, kalau kita berkarya dengan pendekatan metoda interogasi tadi maka perjumpaan kita dalam momen-momen pengalaman *disorder* dan *order* lalu kembali ke *disorder* itu selalu ada *multilayer of consequences*. Ada lapisan-lapisan yang majemuk dari kesadaran kita, yang terus-menerus bekerja di dalam gelombang itu. Dan, yang kemudian dihasilkan di dalam perjalanan estetik tadi, memang, bukan solusi. Yang kita alami adalah, impulsifitas yang terus-menerus, dorongan hati yang terus-menerus, *passion* yang terus-menerus.

Memang, kemudian ada juga benturannya: kalau begitu, siapa yang

akan mendefinisikan seni kita? Itu problemnya, kalau kita terus-menerus mengalami mutasi karena di dalam setiap mutasi, intinya adalah pembatalan. Diyanto tadi menyebutnya konsep bunuh diri, konsep bunuh diri epistemik. Jadi, setelah kita mencapai satu kesimpulan konklusif, itu kita batalkan kembali. Ada semacam problem internal, bagaimana kemudian orang harus mendefinisikan kita.

Saya kira, ini memang harus dijawab oleh tradisi baru dalam kegiatan *curatorship*. Jadi, kegiatan kuratorial itu intinya adalah mengkurasi, itu artinya menyembuhkan; artinya, menulis itu adalah bagian dari terapi, bukan transaksi. Kalau tradisi kurator itu kembali ke esensi fundamentalnya, bahwa, menulis itu bagian dari terapi maka si kurator ini juga bisa mengalami proses impulsifitas itu, dan kemudian menunjukkan bahwa ini adalah pergerakan yang terus-menerus, dan dalam setiap momen pertemuan itu lalu muncul lapisan-lapisan kesadaran yang tidak tunggal. Ini yang menciptakan *commutative vision*, penglihatan yang komutatif. Ini berbeda dengan tradisi Cartesian yang hanya menghasilkan *linear vision*, satu penglihatan linier saja. Di dalam metoda interogatif, antara yang artistik dengan yang lunatik bisa saling bertemu. Dan itu merupakan perjalanan yang selalu saling mengimbuhi, bukan sebagai sebuah oposisi biner, tetap ini sebuah gelombang di mana kita mengalami terus-menerus ruang ekspresi yang terpluralisasi.

Sebetulnya, seminar kita ini kekurangan satu pembicara lagi. Kita undang, misalnya, ke ruangan ini satu penghuni RSJ (Rumah-sakit Jiwa), lalu seminar ini menjadi ruang yang sangat plural. Karena, kemudian kita tiba-tiba harus membaca kembali seluruh klaim keteraturan berkata-kata yang kita miliki lalu mulai mencoba-coba mau mencari arti apa yang diucapkan oleh penghuni RSJ ini, orang-orang yang berbeda logosnya. Karena kegilaan itu manifestasi logos juga, hanya, belum mendapatkan afimarsi publik, itu sebabnya mereka diasingkan. Jadi, praktik perumah-sakit-jiwaan seseorang, menurut Foucault, adalah konsep tentang bagaimana sebuah praktik diskursif memangkas satu kreasi diskursif yang berbeda, yang kemudian dilegitimasi sebagai kegilaan. Saya kira, itu.

Moderator:

Dengan berat hati, karena saya lihat waktu sudah pukul lima lewat sepuluh, kita sudah lewat dari kesepakatan tentang waktu penyelenggaraan seminar pada hari ini. Saya mohon maaf sebelumnya kepada beberapa peserta yang tadi sudah mengacungkan tangan, kesempatannya tidak bisa dilakukan kali ini. Tapi, mungkin, setelah ini, di luar ruang seminar, anda semua masih bisa berdiskusi dengan saudara Ben Jon.

Rasanya, juga bukan kapasitas saya untuk menyimpulkan apa yang sudah jadi pembahasan pada hari ini; tapi yang menarik, dari apa yang disampaikan Ben Jon dan diskusi yang muncul dari tiga penanya tadi adalah, persoalan yang awalnya juga sempat diungkapkan oleh Benjon menanggapi pernyataan atau uraian Jim Supangkat, bahwa, setelah Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia, kita tidak lagi melihat adanya pemberontakan dan energi kolektif yang mendorong pada energi kognitif. Padahal, ruang untuk itu, sebetulnya, ada, sebagaimana tadi sudah dijelaskan; ada ruang kreasi, ada ruang transaksi, yang kalau kita mau kritis bisa menjadi titik tolak kita untuk melakukan metoda interogatif sehingga pemikiran-pemikiran tentang seni tidak menjadi sesuatu yang ideologis, sesuatu yang fiks, melainkan terus mengalir dan terus memperluas dirinya tanpa maksud untuk melakukan oposisi biner.

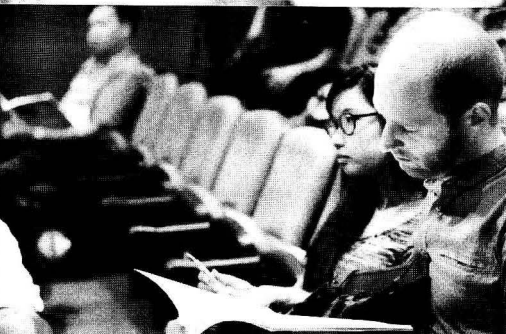
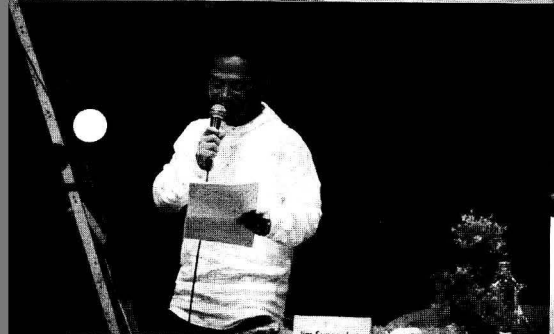
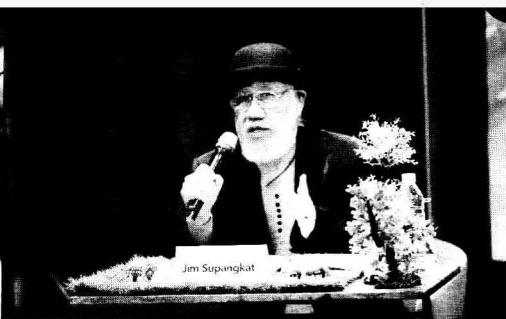
Saya rasa, kemungkinan-kemungkinan itu, bila digali lebih lanjut akan makin mengayakan sehingga, pada akhirnya, seni itu punya semacam—dalam tanda petik—bahasa saya, 'takdir'-nya untuk terus menerus mempertanyakan dirinya dalam berbagai wacana.

Diskusi kita pada hari ini sangat menarik; para pembicara telah menyampaikan pemikirannya masing-masing, dan langkah berikutnya, mungkin nanti tim dari Galeri Nasional akan merumuskan kesemuanya itu dalam bentuk *proceeding* yang, saya dengar, akan disusun setelah acara ini berakhir.

Baiklah, terima-kasih kepada Ben Jon, kita berikan *applause* dan ucapan terima-kasih.

Ben Jon:

Ya, terakhir. Jadi, begini, yang saya bicarakan tadi sepenuhnya belum saya mengerti. Ini merupakan bagian dari proses mutasi kognitif, sebagai sebuah eksperimentasi saja, apakah *toxic* yang saya sampaikan itu bisa diubah menjadi vitamin, itu problemnya. Masalahnya, kita punya bahasa yang terbatas untuk mengalami perubahan dari *toxic* menjadi vitamin. Dan itu, saya kira, pekerjaan rumah kita selanjutnya. Jangan terlalu cepat menyimpulkan. Terima-kasih, sekian, *wassalamualaikum*.



Lampiran

Makalah-makalah Seminar

Perlunya Remitologisasi Seni Rupa

Fabianus Sebastian Heatubun

*“...artist have a greater opportunity: to conquer the lie!
In battle with the lie,
art has always been victorious,
always wins out, visibly, incontrovertibly for all!
The lie can stand against much in the world
but not against art”¹*

Status Quaestionis

Tema yang diusung panitia tentang “Larut dalam memahami seni, pengalaman dan pengetahuan” itu merupakan masalah yang penting dan mendesak untuk dibahas, didalami serta dipahami. Tersirat ada perkara yang mesti dibedah mengenai hakekat seni rupa yang semestinya dipahami bersama. Ada degradasi pemahaman. Mulai dari hakekat sang seniman (pelukis), proses kreatifnya, dan hakekat dari produk sebagai hasil penciptaannya. Siapa sebenarnya sang pelukis itu? Pertanyaan seperti itu harus dijawab oleh sang seniman itu sendiri dan masyarakatnya.

¹ Lihat Solzhenitzyn, *Art for Man's Sake: Noble Lecture, The Globe, Taiwan, 1974*, p. 72.

Memperkarakan seni rupa masa kini dengan sendirinya memperkarakan identitas sang seniman. Serentak juga mempertanyakan masyarakat sebagai apresiator; bagaimana atau apa anggapan masyarakat akan martabat sang senirupawan; ditempatkan dalam strata sosial apa? Terhormatkah? Atau dianggap sebagai orang-orang yang gagal hidup wajar dan normal sebagai warga masyarakat pada umumnya? Apakah keseniman sebagai sebuah profesi kerja sejajar dengan artis selebritis populer pada umumnya yang asal berpenampilan menarik tanpa peduli dengan kematangan intelektualitasnya? Apakah senirupawan/wati itu hanyalah seorang tukang; seniman lukis, hanya sebagai tukang lukis? Sejenis profesi kerja yang sejajar dengan kuli bangunan; yang membedakannya hanya dari sisi ringan dan berat kerjanya saja? Apakah justru pensejajaran itu sebaiknya dengan para sarjana, ilmuwan atau saintis lainnya? Sehingga senirupawan/wati sekategori dengan para ilmuwan termasuk martabatnya? Yang membedakan setidaknya disiplin keilmuannya saja. Sehingga pada saat akan menempatkan gradasi posisinya itu beranilah kita katakan bahwa karena estetika sebagai “way of thinking” dan juga “rule of creation” sang senirupawan/wati itu pada kenyataannya menyangkut multi-disiplin serta interdisiplin keilmuan. Bila demikian betapa status kesenirupawanan itu tidak sembarangan. Sang pelukis semestinya ada di atas kesarjanaan yang lain. Sang seniman dengan sendirinya memiliki pikir dan rasa serta budi ada di atas profesi hidup manusia biasa. Seperti sudah diketahui banyak orang bahwa estetika itu selalu bersentuhan langsung dengan filsafat, sosial kultural, psikologi, semiotika, sejarah bahkan politik. Suatu perangkat keilmuan yang mesti dilalap dan digauli oleh sang seniman.

Problema estetika pada masa kini bukan hanya pada problem konsep filosofisnya saja tetapi juga ada pada problema masyarakat yang mengalami krisis apresiasi. Ada degradasi nilai hidup yang puas dengan kedangkalan, kesementaraan, sensibilitas minimal, asalan dan alakadar-nya, simplistis dan nihilistik. Kultur dan teknologi telah menggiring orang pada mental 'remote control' yang lemah refleksi dan gaya hidup 'gadgetting' yang puas dengan 'cangkang' dan kemasan. Hidup yang memutus hubungan dengan wilayah makna yang transendental. Dalam kondisi seperti itu kesenian tidak mendapat tempat istimewa. Kultur serta teknologi yang telah

mengurung manusia dalam 'cyberspace' atau dunia maya telah menjadi labirin yang tak berdaya untuk keluar dari kungkungannya. Dalam waktu yang sama hilangnya batas antara ilusi dan realitas sejati termasuk 'kenyenan' dengan hidup sehari-hari. Pada waktu itulah, seperti yang diujarkan oleh Walter Benjamin, seni sudah kehilangan 'auranya', kehilangan dimensi misterinya dan hilang keunikannya. Masyarakat telah dan sedang mendemistifikasi seni dan mendesakralisasi pemujaan pada para seniman. Seniman dianggap tidak ada dan tidak perlu lagi. Seniman telah kehilangan identitas karena tidak diperlukan perannya dalam masyarakat. Seniman telah mati, kematiannya bukan karena dibunuh namun ia sendiri melakukan bunuh diri. Seperti yang diserukan oleh Victor Vasarely sang seniman *Op art* (*Optic art*) bahwa dia sendiri merindukan agar mendepersonalisasi kenyanian sang seniman.² Seni tidak perlu bertumpu pada seniman dan keunikan karyanya. Biarkan menjadi milik masyarakat dan dapat disakasikan dan dirasakan sebagai milik setiap orang tanpa harus mengacu pada senimannya. Itu adalah kenyataan.

Mengembalikan Hakekat dan Identitas Seni Rupa

Sebutir biji benih itu harus mati dan hancur agar menjadi tunas dan pohon yang besar. Kematian hanyalah transitus pada kebangkitan dan kehidupan yang lebih segar. Itulah 'eternal now' sebagaimana diyakini oleh Nietzsche. Sebuah lingkaran kehidupan yang kekal. Kembali ke fitrah dan ke sejatinya diri kesenirupawanan adalah ikhtiar '*renaissance*', keberanian untuk lahir kembali. Mungkin suatu pertobatan. Mungin juga suatu kesadaran baru yang berani menerobos krisis. Mulai memaknai diri dan karyanya sesuai dengan hakekat serta martabat 'kenyeniannya' yakni seni itu menunjuk pada budi yang luhur, agung dan mulia..Nama lain dari kata sakral dan misteri.

Ikhtiar untuk lahir kembali itu yakni remitologisasi dan/atau deifikasi 'kenyenan' (*arthood*). Seni rupa adalah kreatifitas untuk merealisasikan yang tak terbatas (*infini*) ke dalam medium yang terbatas (*finit*); upaya menghadirkan yang transenden dalam medium yang imanen; karya yang mengkonkritkan realitas universal dalam medium yang partikular. Keindahan, kebenaran dan kebaikan sebagai suatu

² Lihat Christopher Lasch, *The Minimal Self; Psychic Survival in Troubled Times*, Pan Books, London, 1984, hal. 137-144.

atribut transendental dalam pemahaman Plotinos, diejawantahkan dalam sebuah karya seni yang hadir dalam ruang dan waktu tertentu; serta konkrit dalam konteks kultural yang mensyaratkan bahasa yang dapat dipahami oleh apresiator. Memang pada saat seperti itu seniman mudah tergelincir karena tergoda dan jatuh pada tuntutan apresiator (=pasar). Seniman menjadi sibuk mematut-matut karya dan diri sekedar menyesuaikan selera dan bahasa apresiator. Selain membutuhkan kejujuran sang seniman dalam proses kreatifnya juga dihadapkan pada perlunya keberanian. “The courage to create” menurut Rollo May³. Melawan arus, melawan godaan pasar dan mengatasi roh jaman yang menghanyutkan dan menyesatkan adalah kearifan yang perlu dimiliki seorang seniman.

Memiliki identitas yang menyimpan keunikan, kecemerlangan, popularitas, produktifitas dengan sejumlah '*capolavoro*', karya besar adalah impian setiap seniman. Namun itu hanyalah akibat dari suatu sebab. Melahirkan karya-karya baru yang spektakuler; mendalam, kekal, visioner dan substansial lalu selalu dibahas di berbagai media bahkan digantung pada sebuah museum, itupun selalu menjadi kerinduan para seniman. Sumur inspirasi yang selalu penuh dan tak pernah terkuras habis adalah harapan. Disisi lain, ketika tidak mampu melahirkan kembali satu karyapun itu adalah hantu yang paling menakutkan. Mencari bentuk, gaya dan identitas itu sifatnya terberi dan alamiah. Talenta, kegigihan dan ketekunan serta tantangan seringkali menyempurnakannya. Hanya konsistensi dan kelanggengan dalam karakter dan identitas yang selalu menjadi ancaman yang takterelakkan. Seni rupa 'kiwari' secara metaforis bagaikan Daud yang mungil, muda tampak ranum dan ringkih yang berhadapan dengan Goliath yang gagah perkasa, mahir berperang, menggenggam pedang yang tajam dan besar mengancam bahkan menerjang penuh nafsu, menggilas habis tanpa ampun. Goliath bisa berarti raksasa globalisme, teknologi perupaian dari seni fotografi hingga seni grafis yang telah memuaskan selera pasar serentak menantang seni murni. Keberanian untuk tetap mencipta (*the courage to create*) adalah akal Daud untuk tetap berani berhadapan dengan Sang Raksasa Goliath yang bisa jadi tidak jelas sosoknya.

³ Rollo May, *The Courage to Create*, Bantam Book, New York, 1975.

Coincidentia Oppositorum

Seorang seniman hendaknya menjadi begawan bagi jamannya. Ia yang memiliki ketajaman rasa dan pikir dan ketajaman intuisinya. Intuisi itu bersifat spiritual. Intuisi berperan justru ketika tubuh bersih dari emosi, hasrat dan nafsu. Suatu tingkatan yang biasa kita menyebutnya tubuh yang suci. Intuisi sebagai pengetahuan langsung dan dari dalam itu bukan datang dari diri sendiri, bukan datang dari pengalaman ataupun dari banyaknya pengetahuan erudit kognitif, pengetahuan intuitif itu datang dari jiwa. Intuisi itu bersifat original dan alamiah. Karenanya intuisi itu merupakan kemampuan yang bersifat alamiah, sehingga secara somatik sering disebut “gut feeling” (perasaan usus, nyali?). Suatu metafor yang hendak menunjukkan pengetahuan yang bukan berasal dari otak atau pikiran. Seorang seniman mempersepsi realitasnya harusnya secara intuitif. Seniman harus mampu ketika orang-orang tak mampu memahami realitas sesungguhnya serta menunjukkan arah ketika masyarakatnya mengalami disorientasi. Dia yang memiliki kesanggupan untuk mengatakan dan membahasakan dengan medium bahasa seninya tatkala bahasa diskursus tidak mampu menalarinya. Seorang seniman selayaknya memiliki 'pengetahuan' yang melampaui pancaindra atau melampaui pengetahuan yang berdasar pada kategorisasi epistemologik dan rasional. Pengetahuan yang sudah mampu mengatasi dualitas 'oposisi biner' antara *eros-pathos*; dirinya-karyanya, 'frame of reference' seniman dan 'frame of reference' apresiator.

Seniman seharusnya memiliki 'gnosis', jenis pengetahuan yang bersifat esoterik. Suatu pengetahuan yang datang dari pengalaman mistis dan dari upaya ketekunan dalam pantang, puasa, matiraga, penyangkalan atau penghampaan diri agar diisi oleh daya kekuatan transenden. Suatu kearifan yang datang dari peleburan pengetahuan atau ingatan (*memoria*) dengan pengalaman. Namun bukan pengalaman yang sekedar datang dari persepsi indrawi tetapi dari sensibilitas hati. Dengan kata lain pengetahuan budi (*knowledge of the heart*) berdasarkan logika hati (*logic of heart*) dalam terminologi Blaise Pascal, yang mana *intellectus* itu sendiri tidak berdaya untuk memahaminya. *Gnosis* itu semacam *prajna-paramita*, suatu kebijaksanaan yang diperoleh dari sisi yang nun jauh di sebrang sana. Pengalaman estetik menjadi sejajar dengan pengalaman religius atau

pengalaman spiritual bagi dirinya dan juga bagi pengamat karyanya. Pengetahuan *gnosis* itu ideal bagi seniman yang berkarakter bagawan. Ketika peradaban tersesat pada pemujaan pada yang serba rasional, terstandarisasi, presisi dan verifikatif telah mereduksi dimensi transenden dan misteri dan gagal mencapai tingkat yang paling esensial. Pengetahuan yang bersifat *gnosis* ini membutuhkan bahasa ungkap yang dapat 'dimengerti' oleh apresiatornya. Tidak masalah, karena bahasa seni *sui generis* dengan bahasa mitik representatif dan poetik. Eksperiensi dan ekspresi *gnosis* sebagai paduan antara pengetahuan dan pengalaman itu membutuhkan kekuatan imajinatif. Mengikuti pendapat Nelson Goodman, bahasa seni itu bersifat simbolik, alegoris, denotatif dan representatif.

Coincidentia oppositorum adalah terminologi Nicolaus Cusanus⁴ filsuf abad ke 15. Cusanus hendak menjelaskan bahwa ada gap besar antara dunia yang ilahi dan manusiawi. Gap yang tak terjembatani dan tak tersebrangi. Pemahaman rasional manusiawi tidak pernah mampu mencapai pemahaman yang utuh. Wilayah yang misteri, mulia dan noumenal baru dapat 'dipahami' bila manusia mentransendensir rasionalitasnya dengan cara melarutkan diri ke dalam pengalaman metafisik dan atau mistiknya. Dalam pengalaman mistik itu seseorang akan berada pada kondisi dekategorisasi. Segalanya menjadi lebur dan relatif. Tidak ada lagi kategori lama-sebentar, luas-sempit, dekat-jauh, banyak-sedikit, cerdas-dungu, salah-benar, objektif-subjektif, dan termasuk dikotomi ilahi-manusiawi. Segalanya larut. Caranya dengan meditasi dan kontemplasi melarutkan seluruh pancaindra, pikiran, kehendak dan nafsu yang ada dalam diri manusia. Pada saat itu seluruh pancaindra melebur, mengental dan memusat pada apa yang dikontemplasikan secara mendalam.

Seorang seniman pada hakekatnya orang yang hendaknya secara berkala berada dalam kondisi *coincidentia oppositorum*; saat pengalaman dan pengetahuannya larut menyatu. Pada kondisi seperti itulah menjadi proses gestasi dalam 'rahim' yang kelak melahirkan segala karyanya. Dari 'rahim' seperti itulah lahir originalitas,

⁴ Lihat misalnya dalam Nancy Hodson, *Becoming God, The Doctrine of Theosis in Nicholas of Cusa*, The Catholic University of America Press, Washington, DC., 2007.

otentisitas, kebaruan dan keunikan. Pada kondisi seperti itulah sang seniman terlepas dari kungkungan dan tuntutan 'pasar', bahkan belenggu otoritas atas kebebasan mencipta-annya. Terbebas dari paradigma yang menentukan mutu, bayang-bayang selera 'kitsch', termasuk selera kritikus dan kurator. Bahkan bayang-bayang dikotomi global-lokal, Timur-Barat, pinggiran-pusat.

Dalam proses kreatif mengekspresikan pengalaman fusi atau pengalaman 'larut' itu tidak berarti tidak berhadapan dengan berbagai godaan untuk melacurkan diri dan mengkhianati diri sendiri dan jatuh pada *kitsch*; karya cipta yang ketengan (*art de pacotille*), 'barang rongsokan'. Dalam terminologi Milan Kundera⁵ istilah yang menunjuk pada karya seni yang tak bermutu dan 'murahan'. Hal itu terjadi karena tergoda asal mengikuti selera apresiator yang rendah, pasaran dan tak berselera seni yang bermutu. Selera *kitsch*. *Aesthetic judgment* keseharian yang banal yang hanya berhenti pada ungkapan “waw”, “cantik sekali”, “bagus ya..”. Hanya berhenti di depan pintu dan tidak berhasrat masuk ke dalam ruang yang lebih dalam yang menyimpan misteri atau makna kehidupan yang sangat berharga. Seni memang bersifat 'elusif', sulit dipahami dan membutuhkan waktu untuk kontemplasi. Dalam kondisi seperti itu kejujuran sebagai keutamaan dan nilai hidup seorang senirupawan yang berkarakter begawan sangat dipertaruhkan.

Melampaui Seni yang Pragmatis

Bila mengikuti pemikiran John Dewey, sesepuh pragmatisme itu, tentu saja apresiator yang disebut juga 'konsumer' menjadi pusat daripada sang seniman sebagai produser. Karya seni harus datang dari dan mengacu pada pengalaman sehari-hari konsumer. Pengalaman sang seniman harus sepadan dengan pengalaman konsumer pada saat mengalami pengalaman estetis. Seni sejati terletak pada pengalaman mencipta dan pengalaman bertemu dengan objek seni. Titik tumpu tidak pada benda seni. Seni itu menyatukan 'doing' dan 'undergoing' (mencipta dan melaksanakan); seniman mengejawantahkan dalam dirinya perilaku konsumer sementara dia mencipta. Makna dari karya

⁵ Tentang istilah *kitsch* ini bisa dilihat pada tulisan Milan Kundera, *Art of the Novel*, (ed. Bahasa Indonesia), Jalasutra, Yogyakarta, 2002, hal. 191-192.

seni bersifat *inheren* dan 'built-in' pada gilirananya makna mengalir dari objek seni tersebut terlepas dari maksud dan tujuan sang seniman. Karya seni harus dipisahkan dengan senimannya. Ada kutipan Dewey yang menarik tentang kata-kata Matisse, "When painting is finished, it is like a new born child. The artist himself must have time to understand it."⁶ Seni tidak berdimensi teleologis. Seniman dan pirsawan sama-sama harus menafsirkan, memahami dan memaknai sebuah karya seni. Bahkan untuk mengenal dan memahami si bayi itu kita harus selalu bersama sama terus dengan nya agar mengenal lebih jauh tentang dirinya. Dalam hal ini ada peristiwa fusi, larutnya sang seniman dan masyarakat penikmat atau pengamat bahkan perlu larut dengan karya seni tersebut. Larut secara horisontal.

Terminologi 'pengalaman' yang digunakan Dewey dalam *Art as Experience* lebih sebagai *erlebnis* (Jerman: pengalaman). Pengalaman adalah hidup itu sendiri, pengalaman hidup nyata; konteks mengalami dan menghidupi sesuatu. Ada fusi atau larutnya diferensiasi dan objektifikasi benda-benda di sekitar bukan lagi suatu yang bersifat objektif lagi tapi sudah menjadi bagian integral dengan dirinya. Ada 'intense rupture' antara objek dan subjek. Seperti sebuah dompet dalam saku belakang celana atau gelas kopi yang setiap hari dipakai atau bantal yang setiap hari ditiduri. Karenanya pengetahuan dalam konteks ini lebih bersifat pengalaman personal dan pra-reflektif. Berlainan dengan istilah *Erfahrung* (Jerman)⁷ yang artinya juga 'pengalaman', dalam pemahaman Kantian objek ada di luar sana, subjek harus pergi (*fahre*). Ada aktifitas dinamis antara pengetahuan dan ingatan; di dalamnya terjadi *cognitive judgement* dan bersifat reflektif namun tetap proses pengalaman itu merupakan fusi antara objek dan subjek. Dalam hal ini dapat menjawab dikotomi estetika yang selalu dianggap bersifat subjektif. Pengalaman itu pada hakekatnya bersifat objektif. Malah dapat dikatakan bahwa dikotomi *subjective evidence* dan *objective evidence* oleh pengalaman seni dapat disandingkan.

⁶ Lihat John Dewey, *Art as Experience*, A Perigee Book, New York, 1980, hal. 106.

⁷ Penjelasan tentang terminologi 'pengalaman' dapat dilihat dalam Martin Jay, *Song of Experience; Modern American and European Variations on Universal Theme*, University of California Press, California, 2005.

Ketegangan antara dua kutub *theoria* dan *praxis* dapat terjadi dalam wacana positivistik dan rasional. Tapi estetika dapat mengawinkannya menjadi fusi atau larut menjadi satu. *Theoria* (pengetahuan teoritis) dan *phronesis* (pengetahuan praktis) pada hekatatnya sama. Tidak berarti *phronesis* itu datang dari dan ditentukan oleh *theoria* atau sebaliknya. Tidak berarti *theoria* itu bersifat notional dan ideational *an sich*. Arti awal kata *theoria* itu bersal dari kata 'to *theion*' (yang ilahi) atau 'to *theia*' (hal-hal yang suci) dan '*orao*' (artinya saya melihat); persisnya lagi saya melakukan kontemplasi pada yang ilahi. Kadang juga berarti menonton theatre. Jadi dalam hal ini teori itu berkarakter estetis, suatu aktifitas yang menyangkut penyandraan, proses pemahaman melalui pengindraan. Pada saat menjadi sebuah putusan (*judgment*) maka sudah dengan sendirinya datang dari 'pengalaman'. Hal ini persis sama dengan *phronesis* sebagai cara mengetahui atau memahami sesuatu yang kemudian menjadi pengetahuan atau kebijaksanaan. Di dalamnya ada kemampuan pribadi untuk memilah apa yang berharga atau bernilai untuk dilakukan karena telah terbukti dalam pengalamannya. Pepatah 'learning by doing' dapat memberi sedikit penjelasan konteks ini.

Aristoteles dalam *Nicomachean Ethics*⁸ menjelaskan tentang keseimbangan antara teori dan praktek atau kebijaksanaan teoritis dan praktis. Kebijakan teoritis melakukan abstraksi dari tindakan dan sebaliknya. Kebijakan praktis itu semacam pengetahuan dan kapasitas memandu tindakan bagi dirinya sendiri atau bagi orang lain. *Phronesis* menjadi payung dari kapasitas kognitif yang mengkoordinasi putusan, pemahaman dan wawasan (*insight*) untuk menghasilkan tindakan yang bersifat afektif. Ada fusi atau larutnya kognisi dan afeksi. *Phronesis* membantu praktisi untuk mengoreksi dan memberi pertimbangan untuk melakukan tindakan yang sebenarnya, sebaiknya dan seharusnya. *Phronesis* dapat membantu menguraikan kondisi yang semrawut dan tidak juntrung dan bagaimana bertindak dalam kondisi seperti itu. *Phronesis* itu adalah daya yang melakukan apa yang hanya dapat dikatakan. *Phronesis* itu dapat menjembatani gap antara *episteme* (pengetahuan) dan *mentis* (pengertian). Seorang *Phronimos*

⁸. Lihat Ted Sadler, Heidegger and Aristotle; The question of Being yang membahas tentang *Nicomachean Ethics*, (buku 6 1140, b25), Athlone, London, 1996, hal. 142-145.

berarti siapapun yang memiliki kebijakan praktis, dia memiliki kemampuan menangkap apa itu hakekat kebaikan, kebenaran dan keindahan. Wacana *phronesis* ini dengan sendirinya erat hubungannya antara etik dan estetik. Seorang seniman sebagai *Phronimos* akan mengekspresikan karyanya dengan pertimbangan etik. Kemahiran dalam pertimbangan moralnya terekpresikan dalam proses kreatifitasnya.

Motto yang terkenal dalam skolastisisme adalah *Nihil est in intellectu quod non fuerit in sensu*; artinya tidak ada dalam pengetahuan yang tidak berasal dari pengalaman. Pengetahuan dan pengalaman itu dianggap dua realitas yang berbeda. Pengalaman menentukan pengetahuan. Pengalaman yang merupakan pengindraan aktif pada objek, situasi atau kondisi tertentu selalu mendahului pengetahuan. Tidak ada pengetahuan tanpa pengalaman. Pengetahuan dan pengertian datangnya dari pengalaman. Istilah estetika jelas berhubungan langsung dengan pengalaman pengindraan. Sensibilitas estetis dengan pengalaman itu *sui generis*. Membalikan arah ke 'pengalaman' berarti menempatkan estetika sebagai paradigma untuk menggeledah makna terdalam dari kebaikan (etis) dan kebenaran (logis, epistemologis). Dalam konteks ini sudah selayaknya memperkarakan apakah pengetahuan dan pengalaman itu tidak bisa serentak berperan atau tidak saling mendahului atau saling menyarankan. Pengalaman dan pengetahuan harus larut menjadi satu, tidak lagi berjarak apalagi bertentangan.

Ut unum sint; agar semuanya bersatu adalah impian ketika perbedaan dan pertentangan selalu menyengsarakan. Tujuan hidup adalah *eudaimonia*; mencari kebahagiaan. Maka diyakini dalam fusi antara pengetahuan dan pengalaman menjadi dasar untuk memperoleh kebahagiaan. Dua yang menjadi satu lalu berkembang menjadi banyak adalah pemikiran ala "alkhemis"; fusi antara sulfur dan merkuri dapat mengubah manjadikan materi yang baru. Lelaki dan perempuan; suami dengan istri fusi kemudian melahirkan keturunan yang tak terbatas. Pengetahuan dan pengalaman bukan suatu yang sama tetapi suatu yang berbeda meski tidak bertentangan dengan prinsip 'dyad' atau 'duaan'. Saling melengkapi, saling mensyaratkan. Dalam alkhemia fusi atau larut itu pada dasarnya meleleh atau luluh. Yang satu tidak

menghilangkan yang lain. Bermetamorphosa namun isinya tetap sama walaupun bentuknya berubah. Lebih tepat bila kita sebut *anamorphosa*; menjelma kembali. Sang seniman yang memiliki pengetahuan dan pengalaman sudah dengan sendirinya senada dengan cara berfikir seorang alkhemis yang rindu untuk menunjukkan bagaimana hasilnya bila ada fusi antara pengetahuan dengan pengalaman. Fusi antara divinitas dengan humanitas dirinya, saat yang spiritual itu mengejawantah dalam tubuhnya dan dalam kehidupan sehari-harinya; yang luhur melebur dengan yang banal. Fusi antara dirinya dengan karyanya; fusi antara diri, karya dan apresiatornya. Seni rupa akan menjadi seperti apa? Akankah cat, warna, kanvas sebagai benda-benda biasa menjadi jendela terbuka pada keabadian?

Secara psikologis dan utilitaristik Aristotelean melihat tujuan dari seni itu perkara bagaimana keindahan dan makna terpancarkan dan terekspresikan dalam karya seni. Seni sebagai keutamaan praktis yang ada hubungannya dengan dunia etika moral. Dapat mentransformasi diri sang pengamat dan lebih lagi sang senimannya. *Mimesis* sebagai credo estetikanya, bukan sekedar meniru realitas yang ada namun harus bersifat ekspresif dan penuh makna. Perannya adalah menyempurnakan realitas yang tidak utuh, tidak seimbang bahkan rusak. Karya seni menjadi ekspresi realitas yang seharusnya dan yang bukan. Terciptanya kenikmatan estetis atau indrawi bukanlah tujuan akhir, karena tujuan utamanya adalah kepuasan intelektual dan batiniah. Kenikmatan pancaindra hanyalah pintu masuk. Pengalaman katharsis seni diperoleh dari pengalaman *eleos* dan *phobos*; menciptakan rasa iba dan rasa takut yang menggugah jiwa dan raga. Partisipasi lahir batin hingga mengalami pangalaman fusi dengan karya seni menjadi prasyarat. Dalam hal ini karya seni berdaya untuk menyejukkan, mengentengkan permasalahan dan membebaskan batin dari ketertindasan. Begitu pula dalam pemahaman Jungian, bawah sadar itu *locus*-nya 'shadow', bayangan; ketika *persona* sudah tercemar, tidak fitri lagi, rusak, kacau dan carut marut, 'shadow' memberikan isyaratnya. Seni ada pada wilayah bawah sadar. Kekacauan yang disadari sebagai kewajaran, namun bawah sadar selalu melawannya. Seperti pendapat Deleuze tentang *khaos* yang telah dijadikan *khaosmosis*. Seni akan memberontak. Seni berperan

dalam menciptakan pengalaman transformatif bagi sang seniman, dan pengamat atau penikmatnya. Itu merupakan tujuan dan peran seni rupa; mengantar, membimbing para apresiator ke wilayah pengalaman fusi dengan realitas yang ideal, yang seharusnya dan yang sejati. Seni dapat menjadi rontgent yang menembus apa yang tersembunyi. Kemudian seni menunjukkan jalan keluar untuk mengatasinya. Seni tahu apa yang harus dilakukan ketika manusia hidup dalam kubangan *khaosmosis*.

Akhir Kata

Seni dan keindahan pada hakekatnya adalah sumber dan muara makna, arti dan hakekat hidup. Seni menjadi media untuk rekonsiliasi dengan alam dan juga dengan diri manusia itu sendiri yang sudah rusak. Entahlah, pernyataan Dostoevsky (+1881) dalam *The Ideot*-nya, kelak kemudian hari menyebut bahwa “The beauty will save the world”. Suatu adagium penuh teka-teki, namun tampak jejak langkahnya untuk diduga kebenarannya. Pada dasarnya seni dan keindahan itu bukan hanya sekedar memperhalus jiwa manusia sehingga lebih spiritual, seolah hanya akan lebih tinggi sedikit dari binatang, tapi paling tidak menurut Solzhenitzyn telah mengangkat martabat manusia, melepaskannya diri dari penindasan, mempersatukan sebagai mahluk dunia; barat dan timur, sekat-sekat golongan, agama dan ideologi. Seni dan keindahan telah mentransendensir brutalitas, kebusukan, kedurjanaaan dan kedustaan.

Dalam hal inilah sang seniman harus berkarakter sebagai begawan. Dia harus siap dengan kepentasannya untuk larut bersama dengan yang misteri, yang suci atau yang transenden. *Coincidentia oppositorum* adalah cara yang harus dipilih oleh sang seniman untuk memiliki pengetahuan dan pengalaman yang tidak berasal dari dunia persepsi ini yang sudah terkontaminasi kepalsuan. Martabat seniman yang luhur dengan sendirinya akan menciptakan karya ciptanya yang luhur dan menggiring pengamat atau 'penikmat' mengapresiasi sesuai hakekatnya. Seni dan keindahan itu atribut ilahi dan karenanya menyimpan daya ilahi yang suci.

Daftar Pustaka:

- Dewey, John, *Art as Experience*, A Perigee Book, New York, 1980.
- Hodson, Nancy, *Becoming God, The Doctrine of Theosis in Nicholas of Cusa*, The Catholic University of America Press, Washington, DC., 2007.
- Jay, Martin, *Song of Experience; Modern American and European Variations on Universal Theme*, University of California Press, California, 2005.
- Kundera, Milan, *Art of the Novel*, (ed. Bahasa Indonesia), Jalasutra, Yogyakarta, 2002
- Lasch, Christopher, *The Minimal Self; Psychic Survival in Troubled Times*, Pan Books, London, 1984.
- May, Rollo, *The Courage to Create*, Bantam Book, New York, 1975.
- Sadler, Ted, *Heidegger and Aristotle; The Question of Being*, Athlone, London, 1996.
- Solzhenitzyn, *Art for Man's Sake: Noble Lecture*, The Globe, Taiwan, 1974.

Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia

Sebuah Analisis

Jim Supangkat

Belakangan meramai pembicaraan tentang Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia yang muncul kontroversial pada 1975 dan bubar pada 1979. Sekarang ini sedang berlangsung beberapa penelitian tentang gerakan ini, beberapa penulisan thesis, dan, pengumpulan data untuk pameran peresmian Galeri Nasional Singapura November 2015 mendatang. Pada pameran ini Galeri Nasional Singapura akan menyajikan dokumentasi Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia pada sebuah ruang khusus.

Tahun lalu diselenggarakan dua seminar. Satu di Bandung, di Fakultas Seni Rupa dan Disain ITB yang dihadiri eksponen Gerakan Seni Rupa Baru. Satu lagi diselenggarakan di lingkungan UGM, Yogyakarta walau bukan proyek UGM. Seminar dihadiri beberapa sejarawan seni rupa Asia Tenggara dan Australia. Salah satu penelitian yang saya sebut tadi merupakan kelanjutan seminar ini.

Masuk-akalnya pembahasan kontroversi Gerakan Seni Rupa Baru yang terjadi 30 tahun lalu itu dikaitkan dengan sejarah seni rupa. Namun bukan pertanyaan sejarah yang mengemuka pada kedua seminar itu tapi pertanyaan mendasar yang awam, apa sebenarnya Gerakan Seni Rupa Baru? Jawaban yang kemudian muncul terperangkap pada

identifikasi dan menyempit: Gerakan Seni Rupa Baru memperlihatkan gejala mengangkat masalah sosial-politik.

Kajian sejarah seni rupa lazimnya mencari kontradiksi pada kemunculan sesuatu kecenderungan baru. Sementara itu gerakan pada kajian sejarah seni rupa umumnya diamati secara khusus karena menandai persoalan yang lebih luas daripada kontradiksi. Pada sejarah seni rupa modern, kontradiksi dicatat sebagai pertentangan paham pada perkembangan linier. Nah, pada sejarah seni rupa Indonesia ungkapan dengan tema sosial-politik sudah muncul pada 1940an dan sesudah itu menerus, tidak pernah hilang sampai sekarang. Karena itu membaca Gerakan Seni Rupa Baru hanya sebagai gejala mengangkat masalah sosial-politik sama saja dengan mengatakan gerakan ini tidak ada apa-apanya. Gejala kontradiksi saja bukan, apalagi tanda-tanda gerakan.

Kaitan Gerakan Seni Rupa Baru dengan sejarah seni rupa tidak cuma sejarah seni rupa lokal. Pada 2012 *School of Art, Design and Media*, Universitas Teknologi Nanyang, Singapura menyelenggarakan pameran yang memasukkan persoalan Gerakan Seni Rupa Baru. Pameran bertajuk *Intersecting Histories – Contemporary Turns in Southeast Asian Art* ini bertumpu pada kajian sejarawan seni rupa T.K. Sabapathy yang sekaligus menjadi kurator pameran ini. Kendati tidak dikemukakan eksplisit pameran ini ingin menunjukkan bahwa seni rupa kontemporer di Asia Tenggara tidak muncul tiba-tiba sebagai akibat globalisasi yang terjadi sejak 1989 setelah Perang Dingin berakhir. Tanda-tandanya sudah muncul pada 1970an, paralel dengan tanda-tanda awal seni rupa kontemporer di Eropa dan Amerika Serikat.

Gejala itu ditegaskan *Intersecting Histories* melalui kemunculan gerakan-gerakan seni rupa di Malaysia, Indonesia dan Filipina pada 1970an. Di Malaysia ditandai pemberontakan dua seniman yaitu Redza Piyadasa dan Sulaiman Esa melalui proyek seni rupa bertajuk *Towards Mystical Reality* di Kuala Lumpur pada 1974.

Tandanya di Indonesia, Pameran GSRBI pada 1975 di Jakarta. Sementara di Filipina tercermin pada karya-karya kolaboratif *Kaisahan Group* di Manila pada 1976.

Kendati bersamaan waktunya dan menunjukkan kesamaan, gerakan-gerakan itu muncul sendiri-sendiri. Pada 1970an sama sekali belum ada komunikasi di antara seniman ketiga negara. Namun gejala ini bukan kebetulan yang menakjubkan. Kenyataan ini menunjukkan realitas seni rupa dunia yang berkembang parallel di berbagai bagian dunia. Gerakan di Malaysia, Indonesia dan Filipina ini bisa didekatkan dengan kemunculan *conceptual art*, minimalisme dan Pop Art pada 1960an dan 1970an di Eropa dan Amerika pada era *late modern*. Sejarawan seni rupa Terry Smith dalam buku *Contemporary Art – World Currents* melihat era *late modern* itu membawa tanda-tanda awal perkembangan seni rupa kontemporer di Eropa dan Amerika Serikat.

Namun kajian seperti itu justru dihindari *Intersecting Histories*. Terkesan kuat juga pada seminar Gerakan Seni Rupa Baru di Yogyakarta yang dihadiri sejarawan seni rupa Asia Tenggara dan Australia.. Pada perkembangan sekarang ini ada keengganan di kalangan sejarawan seni rupa di dunia non-Barat untuk mencocok-cocokkan diri dengan tanda-tanda perkembangan di dunia Barat, termasuk kemunculan seni rupa kontemporer. Kecenderungan yang dikembangkan adalah menggali tanda-tanda lokal.

Sikap itu membuat kajian tentang kemunculan seni rupa kontemporer di dunia non-barat menjadi pincang dan bisa membingungkan. Misalnya, bagaimana menjelaskan kesamaan di tiga negara Asia Tenggara pada perkembangan 1970an sementara tidak ada komunikasi di antara seniman ketiga negara? Bisakah melihat kesamaan ini melalui perkembangan sosial atau perkembangan politik? Adakah perkembangan sosial-politik atau perkembangan budaya yang bersifat regional untuk meringkai gejala kesamaan pada *late modern* ini ?

Pada perkembangan seni rupa Indonesia kesamaan di tiga negara Asia Tenggara itu sulit dibayangkan bisa terjadi pada 1970an karena arus utama (*mainstream*) perkembangan seni rupa Indonesia—dari awal Abad ke-20 sampai 1980an—didominasi sikap anti-Barat. Sikap ini membuat perkembangan dan wacana seni rupa Indonesia tidak bersentuhan dengan seni rupa dunia. Pada wacana ini praktek dan perkembangan seni rupa di setiap negara diyakini berbeda.

Kemunculan Gerakan Seni Rupa Baru yang paralel dengan gerakan seni rupa di dua negara Asia Tenggara lain baru bisa dibayangkan terjadi di Indonesia bila pengkajiannya menilik sebuah perkembangan yang terpinggirkan, yaitu perkembangan seni rupa di Bandung. Seniman-seniman di kota ini percaya praktek seni rupa (*art making*) di Indonesia adalah bagian dari seni rupa dunia yang berkembang paralel dengan *art making* di berbagai bagian dunia. Di bawah pengaruh modernisme dengan universalisme sebagai premis fundamentalnya, para seniman Bandung percaya bahwa *art making* bersifat universal dan tidak mengenal batas-batas negara. Karena itu “seni rupa Indonesia” (yang khas Indonesia) bagi mereka, tidak ada.

Sikap itu tentunya melawan arus di Indonesia dan sejak 1950an sampai pertengahan 1960an seniman-seniman Bandung itu harus menghadapi serangan seniman-seniman berpengaruh pada perkembangan arus utama. Bisa diduga mereka dikecam kebarat-baratan dan bukan nasionalis. Muncul kemudian pertentangan. Pada wacana seni rupa Indonesia, seniman-seniman Bandung yang bersentuhan dengan seni rupa dunia disebut-sebut seniman Kubu Bandung. Karena *mainstream* perkembangan seni rupa Indonesia berpusat di Yogyakarta, seniman-seniman yang menyerang mereka dikenal sebagai seniman Kubu Yogya.

Gerakan Seni Rupa Baru memperlihatkan gejala pemberontakan di Kubu Bandung. Istilah “seni rupa baru” (*new art*) menandakan penentangan konsep *art making* dan “*fine art*” yang diyakini—dan mendasari—karya-karya seniman Kubu Bandung. Sementara itu predikat “Indonesia” pada tajuk “Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia” bertujuan menyangkal universalisme yang membuat Kubu Bandung tidak percaya. “seni rupa Indonesia” ada.

Di Kubu Bandung, karya-karya Gerakan Seni Rupa Baru memancing perdebatan tentang “keindahan” yang muncul juga pada kontroversi *conceptual art*. Dalam buku *Conceptual Art* (1972) Ursula Meyer melihat *aesthetics* (“*a study of beauty*”) yang pengertiannya sudah mengalami mutasi, tidak bisa digunakan untuk memahami *conceptual art* yang kembali ke pengertian *aesthetics* paling fundamental, ketika istilah ini diangkat dari kata “*aesthetikos*” (kepekaan) yang berasal dari kata “*aisthanesthai*” (*to perceive*).

Tidak akan sulit untuk mencari kesamaan pemberontakan di Kubu Bandung itu dengan pemberontakan di Filipina dan Malaysia, baik pemikiran maupun karya-karyanya. Dengan membandingkan kesamaan ini dengan tanda-tanda perkembangan *late modern* di Eropa, Amerika Serikat tidak akan terlalu sulit juga untuk melihat gerakan seni rupa di Malaysia, Indonesia dan Filipina sebagai tanda-tanda awal seni rupa kontemporer di Asia Tenggara.

Namun Gerakan Seni Rupa baru dibentuk seniman muda Bandung di balik pemberontakan itu bersama seniman muda Yogyakarta yang memberontak di Kubu Yogya. Bergabungnya seniman-seniman muda dari dua kubu berbeda ini berpangkal pada kontroversi *Pernyataan Desember Hitam* pada 1974 yang diprakarsai seniman muda Yogyakarta.

Kendati mempersoalkan kemacetan budaya (filosof D. A. Peransi ikut menyusun pernyataan itu) tujuan *Pernyataan Desember Hitam* adalah mengecam pemberian penghargaan karya terbaik pada *Pameran Besar Seni Lukis Indonesia 1974 (Biennale Jakarta I)* di TIM kepada beberapa seniman terkemuka Indonesia. Sebagian dari Kubu Yogya, sebagian lagi dari Kubu Bandung. Namun kecaman seniman muda Yogyakarta ditujukan khususnya pada penerima penghargaan dari Kubu Yogya.

Sebagai reaksi balik, Dewan Kesenian Jakarta yang menyelenggarakan *Biennale Jakarta*, “meminjam tangan” Dr. Soedjoko, sejarawan seni rupa dari Kubu Bandung, untuk menanggapi *Pernyataan Desember Hitam*. Waktu itu Soedjoko dikenal sebagai penulis kolom budaya terkemuka. Reaksi balik Dewan Kesenian Jakarta ini, seperti *Pernyataan Desember Hitam*, meluas juga di media massa. Pada pernyataan yang merupakan reaksi balik itu bisa ditemukan tanggapan Soedjoko yang ditujukan pada seniman muda yang memang memprakarsai protes “*Desember Hitam*”. Soedjoko terkesan tidak menyadari hubungan *Pernyataan Desember Hitam* dengan pemberontakan seniman muda di Kubu Yogya.

Tanggapannya terkesan akademis dan menggunakan pemberontakan di Kubu Bandung sebagai referensi. Ia menilai, karya-karya (semua) seniman muda bersifat eksperimental dalam arti “belum ada

mutunya.” Tidak bisa dihindari pengertian “seniman muda' pada penilaian Soedjoko dimaknai seniman muda sebagai seniman muda Yogyakarta maupun seniman muda Bandung. Reaksi balik Dewan Kesenian Jakarta ini yang membuat seniman muda di dua kubu berbeda bergabung untuk merencanakan pemberontakan Gerakan Seni Rupa Baru.

Pemberontakan seniman muda di Kubu Yogya bisa diartikan sebagai pemberontakan di arus utama perkembangan seni rupa Indonesia yang berada di luar lingkaran seni rupa dunia. Karena itu pemberontakan ini bisa dilihat sebagai persoalan lokal yang tidak ada kaitannya dengan seni rupa dunia dan mungkin tidak mudah dipahami di luar Indonesia tanpa penjelasan. Namun inilah *local content* Gerakan Seni Rupa Baru yang sekaligus bisa dilihat sebagai konteks kemunculan seni rupa kontemporer di Indonesia.

Dari berbagai slogan yang tidak selalu muncul sebagai pernyataan jelas—misalnya anti-Borobudur, anti-dekoratif, dan “keperibadian apa?”—bisa ditemukan, pemberontakan di Kubu Yogya pada dasarnya mengeritik terjadinya *depolitisasi* pada perkembangan seni rupa Indonesia. Gejala ini muncul pada 1965 sebagai akibat pergolakan politik yang memunculkan pemerintahan Orde Baru yang militeristis dan anti-komunis. Terjadi perubahan besar di Kubu Yogya yang tadinya dekat dengan organisasi-organisasi kiri.

Perubahannya, seniman di Kubu Yogya menjadi takut berpolitik. Sebagai gantinya mereka mengusung tema-tema heroik dan nasionalistis yang disukai pemerintahan militeristis. Perubahan ini mempengaruhi arus utama perkembangan seni rupa Indonesia dan wacana seni rupa Indonesia—karya-karya Kubu Bandung sudah sejak kemunculannya pada 1950 memperlihatkan gejala a-politik, pada 1970an Bandung mengusung abstrakisme. Tanda-tanda depolitisasi ini tercermin pada *Pameran Besar Seni Lukis Indonesia 1974*.

Kritik itu relevan dikaitkan dengan tanda-tanda kemacetan budaya yang dilontarkan pada *Pernyataan Desember Hitam*. Kritik dan pernyataan ini tidak bisa dilepaskan dari dampak sosial pergolakan politik pada 1965 yang memang membawa berbagai perubahan besar

di Indonesia. Karena itu kritik yang berkaitan dengan masalah sosial-budaya ini tidak bisa disederhanakan menjadi “gejala mengangkat masalah sosial politik.” Pada kenyataannya karya-karya Gerakan Seni Rupa Baru dari 1975 sampai 1979 memang tidak menampilkan tema sosial politik. Gejala mengangkat tema sosial politik ini baru muncul pada dekade 1980 setelah Gerakan Seni Rupa Baru bubar pada 1979. Konteksnya adalah eskalasi politik represif Orde Baru pada dekade 1980 yang ditandai hilangnya kebebasan khususnya kebebasan pers, dan toleransi perbedaan pendapat.

Semua catatan itu menunjukkan Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia layak dilihat sebagai gerakan karena berkaitan dengan persoalan yang cukup kompleks. Gerakan ini menandai pemberontakan pada perkembangan seni rupa Indonesia yang melawan dua kubu yang bertentangan pada perkembangan ini. Karena itu Gerakan Seni Rupa Baru sebagai tanda awal seni rupa kontemporer Indonesia punya *local content* yang tidak perlu dicari-cari dan *global content* yang tidak ada gunanya disembunyikan.

Seni, Pengalaman & Pengetahuan

Benny Yohanes

1. Pengalaman : Zona yang *borderless*

Kita tengah berada dalam zona pengetahuan yang *borderless*. Batas pengalaman, batas budaya, batas rasio, juga batas ketidakwarasan, tidak lagi tegas, saling berkelindan. Kita tidak lagi menemukan sebuah pagi, yang elok dan halus; sebuah pagi yang murni puitik dan intens; sebuah dunia personal yang kita dekati dengan hati bersijingkat. Dunia, sebagai realitas multi-teks, sudah melahap kehadiran persona. Dunia sebagai presentasi heterogenitas media, menyajikan kembali wajah kubikal persona-persona itu dalam identitasnya yang majemuk. Manusia kini, adalah manusia yang menanggung konglomerasi, interupsi dan komutasi identitas. Manusia meninggalkan mitos ketunggalan identitasnya sebab itulah cara yang kompetitif untuk merespon zona pengetahuan yang *borderless* itu. Lagi pula, ketunggalan hanyalah sebuah fiksi identitas. Esensi, secara eksistensial dan estetik, bersifat relatif secara kultural.

Nilai kehadiran telah berubah secara substansial. Sebelumnya, ketika pikiran masih dirawat oleh pengalaman domestik yang terbatas, kehadiran tampak memiliki fokus. Kini, keinginan untuk mempertahankan domestikasi pengalaman hanya memperlihatkan sisi defensif kehadiran kita. Untuk menjadi lengkap, atau untuk memperoleh rasa kehadiran yang lengkap, fokus domestik menjadi gugur; gugur sebagai bingkai referensial bagi ingatan.

Pengetahuan, pengalaman, ingatan dan imajinasi, kini telah menjadi teks. Teks itu adalah medan interaksi, laut kesadaran yang terus berkecambah. Teks itu tumbuh dan terbuka, meniadakan fokus tunggal, menciptakan labirin ingatan yang kenyal.

Ingatan telah menjadi jaringan. Jaringan itulah yang mengembalikan semua bentuk material empirik yang bergelombang bersama itu, menjadi heteroglosia tanda-tanda. Dalam karnaval tanda-tanda, kategori waktu menjadi labil. Status pengetahuan dari masa lalu, masa kini, dan yang akan menjadi depan, hadir serentak tanpa distansi. Pengalaman menjadi sebuah implosi.

Sejarah ruang, sejarah waktu, sejarah ingatan dan sejarah kehadiran, menjadi epistemologi migratif yang berada secara simultan. Dalam gelanggang epistemik yang *borderless* itu, jalan layang bebas hambatan bercuatan. Itulah realisasi dari heterogenitas kecerdasan, untuk membuka akses majemuk bagi kreativitas semiotisasi.

Menciptakan karya adalah proses membaurkan ingatan. Jika ingatan adalah jaringan, maka teks adalah jejak kesadaran yang tidak memperlihatkan asal-usulnya. Dimanakah asal-usul dari semesta yang *borderless*?! Elemen elemen teks yang kita pungut untuk menjahit karya, adalah teks yang tengah melacak, juga menginterogasi asal-usulnya sendiri. Melacak dan menginterogasi bukan untuk menjemput yang awal, yang asli, atau yang murni. Melacak dan menginterogasi asal-usul adalah tindakan permainan epistemik, sebuah *epistemological games*.

Permainan epistemik adalah keleluasaan untuk menanggalkan konteks referensial tunggal dari sebuah peristiwa, atau mencoret batas dari sebuah pengertian yang sudah mengalami fiksasi. Permainan epistemik adalah kesungguhan untuk melakukan *defiksasi* tanda, logika dan makna, melalui konglomerasi, interupsi dan komutasi atas pengalaman.

2. Gejala Kharismatisasi Pengetahuan Seni

Sebagai bagian dari *institutionalized society*, manusia yang terintegrasi dalam suatu sistem sivilitas, telah dikondisikan oleh suatu habitus. Habitus adalah struktur kognitif yang telah memainkan peran penaklukan simbolik antara individu dengan skema realitas sosial. Skema realitas sosial hanya

akan dipahami jika manusia menggunakan bentuk-bentuk legitimasi skematik yang diberikan oleh jaringan relasi kognitif yang telah tersedia. Jaringan relasi kognitif inilah yang telah mencabut hak-hak natural individual. Realitas yang dipahaminya adalah realitas yang telah diskemakan berdasarkan habitusnya. Skematisasi realitas inilah yang telah mengkondisikan pemosisian karya seni menjadi satu paket dengan jalur korespondensi yang harus dituruti oleh publik.

Berdasarkan legitimasi skematik, publik akan merasa civilized jika menonton teater di gedung teater, melihat pameran di museum atau galeri, belajar seni di sekolah resmi, membeli buku bermutu di toko buku representatif dan karya seni yang baik itu adalah yang harga atau tanda masuknya mahal. Praktek-praktik korespondensi nilai di luar legitimasi skematik itu, kemudian diberi makna pejoratif sebagai peristiwa dan nilai-nilai yang tidak adiluhung.

Seni yang telah terintegrasi dalam habitus, telah lebih dulu memberikan legitimasi artistiknya. Dan legitimasi artistik ini pula yang telah mendevitalisasi peran kompetensi artistik yang mungkin dijalankan oleh publik seni. Habituaasi media merupakan bentuk penguasaan kognitif, dan yang telah memola artikulasi estetik seni, sebagai soliditas nilai yang permanen. Untuk dapat menyentuh soliditas nilai ini, publik diminta memenuhi modal budaya atau modal intelektual dalam standar tertentu, untuk dapat memasuki lingkaran skematik apresiasi.

Karena habituasi media telah menentukan disposisi estetis seni, maka standar penguasaan kognitif yang dituntut dari publik kemudian direproduksi lewat institusi pendidikan seni. Pengajaran sejarah dan konsep-konsep seni kemudian hanya menggunakan satu tolok ukur, yaitu berdasarkan prinsip 'ideologi karismatik'. 'Ideologi karismatik' inilah yang telah mendorong pemujaan terhadap segelintir 'orang-orang hebat', pentahaan konsep-konsep seni paling filosofis, yang diklaim sebagai suatu content permanen bagi sebuah perjalanan sejarah seni.

Seni modern-yang terlembagakan sebenarnya telah menyingkirkan fungsi publik seni, dari korespondensi yang natural. Ruang korespondensi bagi publik hanya merupakan skema kognitif yang telah lebih dulu dirumuskan lewat pembenaran 'ideologi karismatik' tertentu. Dan publik juga harus

masuk dalam skema civilized public melalui jalur dan akses dari 'ideologi karismatik' tersebut. Fungsi ini hanya akan efektif jika publik dapat memenuhi syarat modal budaya atau modal intelektual, yang dituntut oleh habitus seninya.

Sesungguhnya, dalam legitimasi skematik yang dikondisikan habitus, seni dan publik juga telah sama-sama disingkirkan dari realitas naturalnya. Seni hanya menjadi struktur mikro dari ideologi pasar, atau subordinan dari sistem komodifikasi nilai. Sedangkan publik hanya merupakan instrumen konsumtif dari sistem hegemoni kognitif yang dioperasikan oleh 'ideologi karismatik.' Yang kemudian menjadi tolok ukur dari peristiwa komunikasi seni hanyalah sensasi spektakel dari sebuah doxa.

Doxa adalah sejenis regulasi kognitif yang telah terinternalisasi dalam diri individu, yang sebelumnya telah terikat dan menjadi stabil dalam tradisi kebudayaan, yang kemudian berhasil mengoperasikan kekuasaan yang sepenuhnya ternaturalisasi dan tidak dipertanyakan kembali; sebuah otomatisme ideologi pengaturan, yang secara halus telah memainkan bentuk-bentuk kekerasan simbolik, namun justru diafirmasi secara sosial. Bentuk afirmasi sosial inilah yang telah memberi legitimasi pada peran dominatif pendidik seni, institusi pendidikan seni, kritikus, kurator, atau agen-agen sosial seni lainnya, yang telah turut memapankan sebuah posisi hegemonik habitus.

Komunikasi seni yang berbasis pada pendekatan doxology atau ideologi pengaturan kognitif yang mereproduksi 'kata-kata pujian' untuk segelintir 'orang-orang hebat', memapankan nilai-nilai seni yang dimistifikasi, selalu merupakan komunikasi yang terhabituisasi. 'Ideologi karismatik' yang mensakralisasi peran historis 'orang-orang hebat', kemudian berperan menjadi ideologi skriptural seni. Sejarah tertulis, yang merupakan bentuk penaklukan terhadap keragaman artikulasi publik, selalu merupakan versi sejarah yang paling *legitimate*.

3. Identitas Budaya Kontemporer

Kita sedang berada pada fase transformasi global menuju abad 21. Abad 21 adalah abad kolase, dibangun oleh akselerasi gambar dan multiplisitas citra. Kita sedang berada dalam era yang bertabur pilihan. Ponsel dan akses internet turut menggalakkan akuntabilitas dan transparansi

informasi. Pengetahuan dogmatik, mitos budaya dan ideologi kebangsaan, akan bersusah-payah menjaga narasi defensifnya, berhadapan dengan masyarakat melek informasi yang cerdas. Data yang melimpah, secara kritis dapat digunakan untuk '...menentang otoritas,... memprotes tradisi, dan...mengecek kredibilitas.' (Schmidt&Cohen, 2013).

Kita dapat menandai empat kondisi dunia kontemporer yang mengkontekstualisasikan pengalaman seni dan menyebabkan keharusan perubahan dalam memahami status pengetahuan. Pertama, berbagai identitas pribadi dan komunal telah dibangun melalui representasi berbagai budaya visual. Kedua, meningkatnya interaksi sehari-hari dengan media yang baru, khususnya teknologi visual, telah menjadi bagian utama dari pengalaman manusia kontemporer. Ketiga, batas-batas disiplin seni yang dapat saling ditembus, menunjukkan pentingnya pengetahuan interdisipliner dari kompleksitas budaya visual, dan kemahiran interdisiplin ini telah menjadi isu signifikan dalam budaya hibrid kontemporer. Keempat, pentingnya proses interpretasi kritis dalam pemahaman terhadap kompleksitas budaya visual, yang telah mengembangkan berbagai formasi teori dalam studi seni visual, secara luas.

Diferensiasi, akselerasi dan intervensi budaya visual telah mengubah pengertian budaya dan identitas budaya. Budaya adalah kolase dari banyak bit (potongan) budaya yang dipilih, diadopsi, dan diterjemahkan secara berkelanjutan (Clifford, 1988). Jauh dari menjadi suatu kesatuan yang utuh, setiap identitas tertentu adalah kombinasi dari orang lain, yang dapat menghasilkan keserbamungkinan dan sejumlah keganjilan eklektik; seperti paras Sukabumi berambut blonda, harajuku style di Depok, wabah K-Pop di televisi nasional, musik metal dari Rancaekek, Kelompok Punk Pasir Koja, tas hermes dan jeans ketat di komunitas Hijaber dan klinik pemekaran payudara di Padalarang.

Kolase hibrid ini bisa menjadi praktik kontemporerisasi identitas lebih jauh, meliputi perubahan usia, jenis kelamin dan seksualitas, kelas sosial ekonomi, lokasi geografis, bahasa, etnis, ras, agama, dan status politik. Kita mengubah, membangun dan merekonstruksi diri kita sendiri melalui bermacam instrumen budaya visual, yang dilekatkan menjadi bagian dari praktik hidup. Identitas kontemporer adalah pengetahuan terfragmentasi dari semua kombinasi yang dapat dihadirkan secara visual.

Sebagai akibat dari berkembangnya pengaruh global budaya visual dalam pembentukan identitas dan pengalaman hidup, medan estetik seni memiliki makna global yang baru. Melalui pengalaman hidup yang majemuk secara visual, dengan meningkatnya jangkauan, ketersediaan, dan kecepatan kreasi dan produksi bentuk-bentuk visual, pelaku seni seyogyanya telah memahami bahwa realitas budaya dalam semangat abad visual ini, adalah realitas dalam keadaan terus-menerus menjadi (*a continual state of becoming*), dan pemahaman atas realitas budaya yang *continual* itu, harus diajarkan secara *continual* juga. Budaya kontemporer adalah perubahan formasi identitas, yang terbentuk melalui temporalitas, akselerasi dan dinamisasi selera. Kreasi adalah mutasi estetik yang terus menerus.

Seperti dinyatakan Freedman (2004), bentuk-bentuk budaya visual telah saling tergabung dengan teknologi visual. Seniman kontemporer tidak lagi mengkhususkan diri dalam lukisan di atas kanvas atau menatah patung marmer semata. Pelukis melakukan *performance art*, aktor membuat *video rock*. Seniman *video-art* mendaur-ulang klip film; pembuat film menggunakan komputer grafis. Sedangkan bahasa sinematografis dapat disesuaikan untuk tujuan penjualan produk atau persuasi iklan.

Budaya visual juga telah saling berkomutasi dengan disiplin seni yang biasanya tidak dikategorikan sebagai visual, seperti tari dan teater. Seniman pertunjukan banyak menggunakan jenis pencahayaan dan efek suara dan *multi-media* yang terkomputerisasi, untuk menciptakan atmosfer dan efek dramatis yang lebih presisi dan canggih. Seni pertunjukan kini telah merupakan bagian dari budaya visual. Bahkan pertunjukan musik telah menjadi lebih visual melalui penggunaan *video-art* dan menggabungkan teknologi cahaya yang canggih selama konser berlangsung. Gejala komutasi antar disiplin seni ini, menunjukkan situasi kekinian kita, yaitu arena *multi-koneksi* pengetahuan yang dapat saling menembus (*permeable*).

4. Konsep Seni Tembus

Budaya visual adalah jalan pengalaman yang menghubungkan orang melalui banyak dan beragam mediator. Keragaman bentuk-bentuk seni dapat saling dimediasikan. Konsep dan benda seni yang sebelumnya

dianggap cukup stabil berada dalam koridor alirannya, dapat juga dilakukan penembusan oleh media lainnya.

Budaya visual postmodern telah memungkinkan keterhubungan antar disiplin seni, yang menggerus batasan pengetahuan tradisional seni yang diajarkan di sekolah konvensional. Kondisi kontemporer yang memungkinkan keterhubungan antar disiplin seni, tampaknya menjadi alasan kuat untuk tidak lagi mempertentangkan perbedaan kategoris antara seni "tinggi" dan seni "rendah". Dunia epistemik dan estetis seni menjadi lebih inklusif, adoptif, dan melonggarkan batas-batas antar disiplin.

Kita sekarang hidup dalam situasi yang mencakup tantangan penting untuk memoderasi spesialisasi ekstrim. Moderasi spesialisasi disiplin tersebut bahkan dibuat oleh para profesional sains dan teknokrat, yang secara khusus menyadari bahwa pemecahan masalah dunia yang paling serius dan penting, menuntut penguasaan pengetahuan secara interdisipliner dan lintas disiplin.

Pembelajaran seni di masa depan akan lebih berkaitan dengan mengembangkan berbagai pengetahuan dari berbagai disiplin, membuka hubungan interdisipliner, dan mengintensifkan hubungan interpersonal, yang tidak terpaku pada batas-batas disiplin profesional tunggal. (Solso, 1997) Menghubungkan antar konten secara interdisipliner atau lintas disiplin dalam kurikulum pendidikan seni, akan membantu pelaku untuk memahami pentingnya kekuatan budaya visual dan bentuk-bentuk mutasi estetis di dunia kekinian kita.

Dari sudut pandang budaya hibrid kontemporer, status pengetahuan seni adalah praktik membuat banyak koneksi yang mungkin, karena koneksi konseptual dan praktikal akan menghasilkan pembelajaran melalui media yang terpluralisasi. Yang diperlukan dalam pendidikan seni melalui media yang terpluralisasi, bukan lagi sistem spesialisasi, tetapi modus translasi interdisipliner.

Dalam sistem translasi interdisipliner, berbagai pertanyaan spekulatif seni dapat diinklusi, sebagai metode interogatif untuk memperluas cakrawala teoritikal dan praktikal seni. Apakah sastra itu ekspresi literal, episteme

grafikal, puitika arsitektural; atau persilangan eklektik dari multi-koneksi itu? Apakah seni rupa itu plastis, performatif, atau sosiologi subversif? Apakah teater itu realitas pixel, fotografi ruang, semiotika kinestetik, atau antropologi visual? Wacana seni semestinya mampu menjadi wilayah-wilayah interogasi lintas disiplin; menumbuhkan percakapan translatif dan komutatif, secara continual bergerak dari fiksasi teoritik menuju fluidisasi epistemik. Inilah landasan ontologis untuk konsep seni tembus.

5. Dari Orijinalitas menuju Serialitas

Dalam paradigma spesialisasi, keahlian, sebagai prestasi auratik seniman, diartikan sebagai legitimasi atas kemampuan dan penguasaan seni. Keahlian seni di sini dinyatakan sebagai disiplin tunggal. Doktrin spesialisasi adalah derivasi dari filsafat modernisme. Dalam modernisme, originalitas menjadi mitos kreasi. Master-piece adalah bukti dari mitologisasi berkarya. Hadirnya karya besar ditandai sebagai puncak piramidal dari sejarah kreasi. Dan karya besar itu hanya dapat dilegimitasi, jika konsep dan wujud karya, terfiksasi dalam pelembagaan dan konvensionalisasi medianya. Asumsi dasar modernisme, bahwa karya besar, yang tunggal, yang mengusung originalitas gagasan, hanya bisa dilahirkan melalui seniman auratik dan medium yang terspesialisasi.

Dalam pengalaman kekinian kita, sosial media, yang kini berfungsi sebagai wilayah ekstensif identitas, menggejalakan suatu rangkaian praktik penggantian, penajaran, pengkinian dan serialitas tanda diri. Di dalamnya terkandung juga motif menjadi populer, melalui penyuguhan versi-versi identitas secara continual. Yang mengemuka dari popularisasi sosial media ini, bukan hanya aspek konektivitas, tapi juga cara baru dalam menyuguhkan keberadaan. Keberadaan, yang dipacu oleh modus updating status ini adalah suatu kolase pengalaman yang dinikmati.

Dalam abad visual kini, yaitu ruang kolase yang tumbuh dari akselerasi, koneksi dan multiplisitas media, spesialisasi dan ketunggalan karya, justru menjadi isyarat stagnasi. Ruang kolase adalah ruang yang menampung serialitas. Serialitas adalah medan inklusi, yang memungkinkan penciptaan versi-versi kreasi melalui multi-koneksi pengetahuan. Di dalam serialitas, tidak ada klaim terhadap originalitas, sebab tidak lagi memadai sebagai jawaban terhadap medan inklusi yang kian terbuka.

Serialitas adalah wilayah yang menyerap, menyebarkan dan memuaikan sejumlah versi. Kreasi tidak dibangun berdasarkan media akar, tetapi dari media yang saling melintas. Kreasi adalah wujud re-translasi, komutasi dan juktaposisi atas medium yang terpluralisasi. Kreasi serialitas menunjukkan praktik penggantian, mutasi dan sekaligus pembatalan, sebagai modus untuk tumbuh secara continual.

Dalam kreasi serialitas, praktik kawin-siri media justru menjadi modus baru akad seni. Lahirnya kreasi sebagai wujud re-translasi media, sebagai komutasi dari re-koneksi media, dan sebagai kenyataan dari juktaposisi pengalaman; menjadi rangkaian mutasi estetik dan sekaligus pembatalan estetik, adalah identitas-identitas karya yang tidak mungkin diintegrasikan. Yang digali dari serialitas adalah perubahan dan pengkinian, juga migrasi dan replikasi atas media. Dalam paradigma serialitas, kreativitas tidak menjadi bentuk solusi estetik. Kreativitas adalah manifestasi dari poligami artistik.

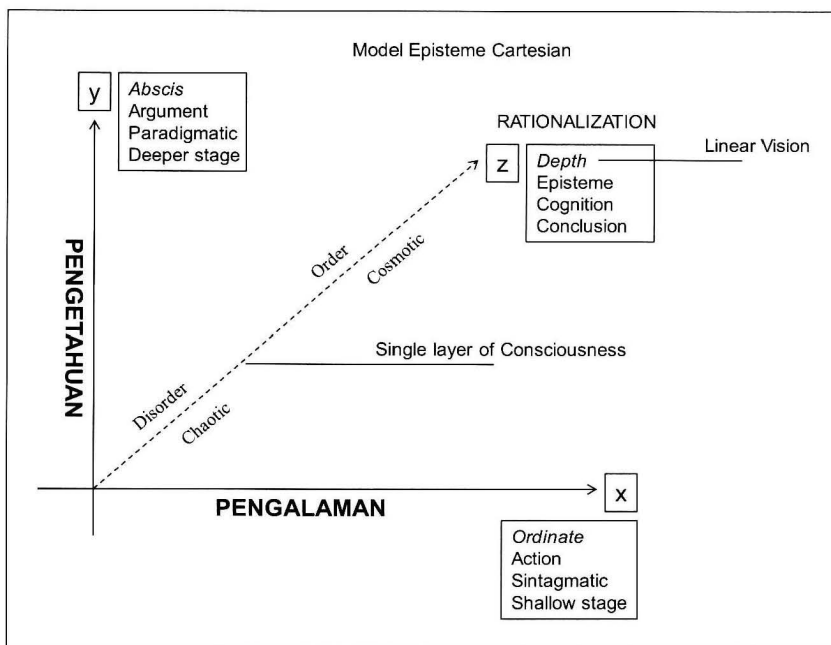
Dalam paradigma orijinalitas, manifesto seni adalah kontemplasi sublim dari suatu vertikalisasi pengalaman estetik, untuk menunjukkan piramida epistemiknya. Dalam paradigma serialitas, manifesto seni adalah cara untuk menghadirkan spectre epistemik. Dalam setiap pernyataan ideologis seni, selalu menyertakan elemen hantu; suatu elemen spektral, yang tidak terpegang, yang tidak kohesif, yang menunda keajegan nalarnya; yang menggoda untuk mengubah fiksasi nalar menjadi pembatalan atas suatu invensi artistik. Ketika sebuah invensi artistik dihadapkan secara interogatif dengan spectre epistemiknya, maka terbukalah medan bagi praktik serialitas. Dalam situasi interogatif ini, yang artistik dan yang lunatik sama-sama mengemuka sebagai dua poros pengetahuan yang dapat saling menembus. Melalui penembusan antara yang rasional dan yang spektral itu, kreasi seni dapat menumbuhkan modus translasi interdisiplin.

6. Estetika Lateral: Monumen Rhizomatik

Monumentalitas adalah pembenaran atas mitos originalitas. Mitos originalitas menanamkan kepercayaan bahwa kreativitas puncak ditandai oleh lahirnya satu invensi artistik. Konsep puncak kreativitas ini didukung oleh konsep Nalar Cartesian (Cartesian Mind). Sistem koordinat Cartesian adalah cara memperlihatkan objek dalam ruang. Nilai sebuah objek

(resultant z) akan bergantung pada perubahan antara 'ordinate'(sumbu horizontal x) atau sumbu pengalaman dengan 'abscissa'(sumbu vertikal y) atau sumbu pengetahuan. Jika nilai pada sumbu x (action) berubah, maka implikasi rasional akan terjadi pada sumbu y (argument). Hubungan antara 'action' dan 'argument' akan menentukan nilai 'depth' pada sumbu z (truth). (Benedetto 2010: 52).

Episteme Cartesian adalah cara untuk memproduksi satu versi kesimpulan rasional sebagai indikator dari hasil perubahan linear dari khaos menjadi kosmos, dari *disorder* menjadi *order*, dari permukaan ke kedalaman, dari keraguan menjadi konklusi. Perubahan linear tadi merupakan hasil dari proses rasionalisasi. Model episteme Cartesian dapat diperlihatkan melalui skema di bawah ini:

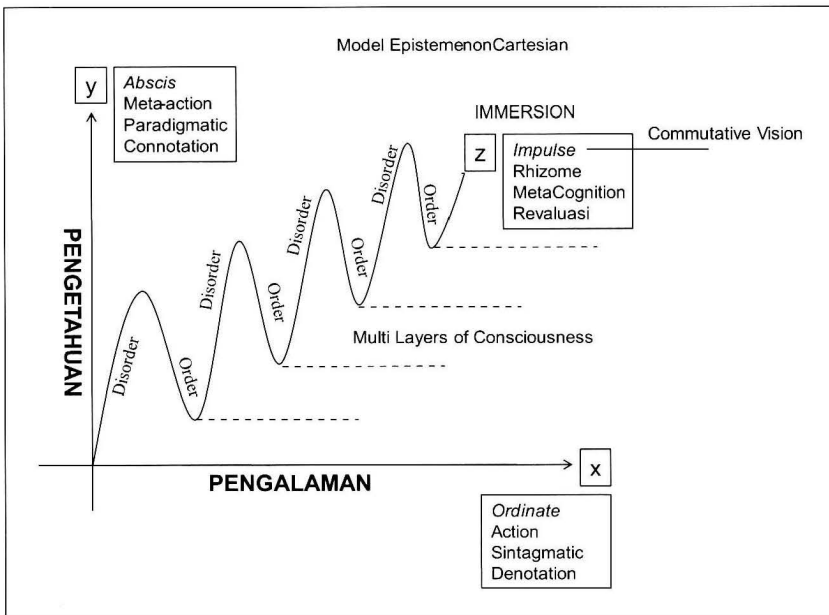


(Benny Yohanes, 2013)

Dalam ruang kolase pengalaman, dimana yang artistik (nalar cartesian) dan yang lunatik (*implosi noncartesian*) dapat saling menembus, invensi estetik bukanlah temuan yang dihasilkan dari disiplin tunggal rasio. Temuan estetik adalah tenunan jamak dari proses poligami artistik;

sebuah perkawinan silang multi-akad, dimana media mengalami re-translasi, untuk menghadirkan serialitas.

Dalam ruang kolase pengalaman, produksi pengetahuan tidak difiksasi melalui jalur pendakian dari *disorder* menjadi *order*, atau dari wilayah *chaotic* menuju wilayah *cosmotic*. Ekspresi estetis juga tidak dibangun oleh satu lapis kesadaran kognitif, tetapi melibatkan lapisan kesadaran majemuk. Dan modus untuk memperlihatkan kedalaman atau segi-segi konklusif pikiran tidak menjadi tujuan final dari proses penciptaan. Proses penciptaan dalam model episteme nonCartesian, dapat dilihat dalam skema di bawah ini:



(Benny Yohanes, 2013)

Dalam realitas nonCartesian, kesadaran selalu terdiri dari lapisan majemuk, yang secara bertingkat melakukan revaluasi terus menerus terhadap fiksasi konklusif pikiran. Revaluasi ini tidak berakhir untuk menghasilkan satu fiksasi 'episteme', tetapi semacam pencabangan acak dari pertumbuhan pikiran yang tidak linear. Dengan kata lain, revaluasi menghasilkan 'rhizome'. Kedalaman, sebagai resultan dari pengalaman dan pengetahuan, tidak dihasilkan dari suatu proses rasionalisasi.

Kedalaman adalah upaya merendam kesadaran (*immersion*) dengan basis dorongan hati (*impulse*) dalam peralihan terus menerus antara gelombang *disorder* dengan *order*. Inilah bentuk dari '*commutative vision*', sebuah migrasi penglihatan yang pulang-pergi antara ruang denotasi pengalaman dan ruang konotasi pengetahuan seni. Inilah proses estetika lateral, yang menampung serialitas pengalaman dan realitas rhizomatik pengetahuan seni.

Serialitas pengalaman menampung hadirnya versi-versi translasi interdisiplin; suatu medan kreasi yang menunjukkan penggantian, mutasi dan pembatalan, menjadi rentang komutasi epistemik, dan tumbuh sebagai juktaposisi episteme majemuk. Juktaposisi ini selalu membatalkan integrasi pengetahuan, justru untuk dapat menghadirkan tumbuhnya versi-versi epistemik. Dan pada rentang aneka versi epistemik itulah, serialitas muncul sebagai lateralitas kreasi. Lateralitas kreasi inilah kemudian yang bisa menunjukkan arti sesungguhnya dari monumentalitas. Monumentalitas adalah kreasi pencabangan; sebuah monumen rhizomatik. Dalam abad kolase, ketika paradigma orijinalitas tidak lagi mencukupi sebagai panglima kreativitas, maka monumen pengetahuan yang diklaimnya hanya memperlihatkan simplifikasi epistemik. Monumen rhizomatik sebagai pertumbuhan estetika latera hanya mungkin dialami melalui sebuah lateralitas pengalaman.

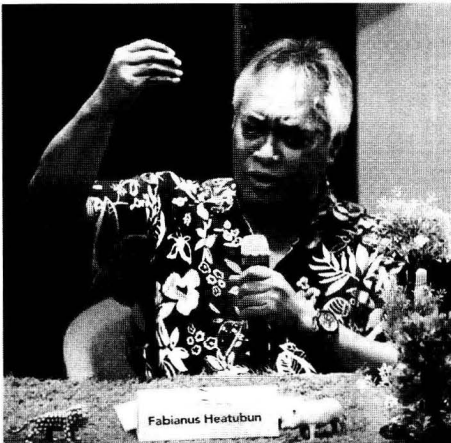
Abad kolase adalah realitas dalam keadaan terus-menerus menjadi (a continual state of becoming), yang selalu ditandai oleh perubahan formasi identitas dalam temporalitas, akselerasi dan dinamisasi selera. Inilah dunia lateralitas. Karya seni dapat mengambil peran responsif dan memberi inspirasi kongkrit di abad visual ini, dengan cara menjadikan studi seni sebagai strategi dinamis untuk menciptakan versi-versi kreasi, bukan sebagai solusi estetik, tetapi sebagai poligami artistik. Studi seni adalah komutasi multi-akad pada perkawinan media secara lintas-disiplin. Tetapi pelaku seni tentu saja bukan seorang poligamer. Seniman adalah penerobos pengetahuan. Untuk mampu menjadi penerobos, penembus episteme defensif, doktrin orijinalitas mesti ditanggalkan, dan serialitas ditumbuhkan. Monumen rhizomatik hanya dapat mengisi substansi epistemiknya dalam rangkaian pendakian lateral. []



Biodata Pembicara & Moderator

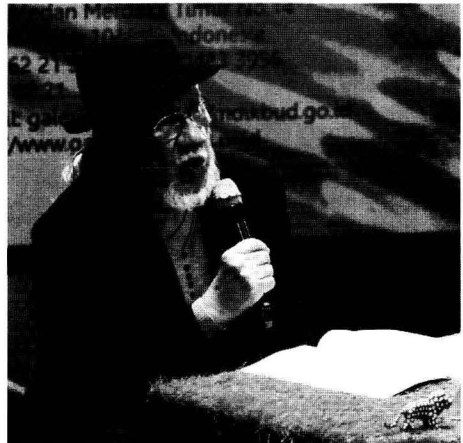
Fabianus Sebastian Heatubun

R.D. Fabianus Sebastian Heatubun, SLL. Lahir di Bogor, 20 Januari 1957. Pendidikan terakhir: Sacra Liturgia Licentiatu dari San Anselmo Roma Italia (1995). Pekerjaan yang ditekuninya: Imam (Pastor Diocesan) Keuskupan Bogor sejak 1988 sampai sekarang; Prefek Studiorum Seminari Petrus Paulus Keuskupan Bogor sejak 1995 sampai sekarang; Dosen Liturgi (Simnologi dan Ritual), Filsafat Seni di Fakultas Filsafat Unpar Bandung dan Estetika Teologis (*Theological Aesthetics*) di Magister Ilmu Teologi Unpar, sejak 2000 sampai sekarang; Kepala Lembaga Pengembangan Humaniora Unpar sejak 2008 sampai sekarang.



Jim Supangkat

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



Benny Yohanes

Dr. Benny Yohanes, MHum. Nama panggung BenJon, lahir di Bandung, 15 Februari 1962. Menempuh program doktor Kajian Budaya Universitas Padjadjaran Bandung, angkatan I tahun 2010, selesai tahun 2013, yudisium Cum Laude. Dosen di Jurusan Teater di STSI Bandung, sejak tahun 1987 hingga sekarang, pernah mengajar di Fakultas Filsafat UNPAR Bandung, 1989-1998 dan Fakultas Desain Universitas PETRA Surabaya, tahun 2003-2005. Pengajar Mata kuliah 'Performance Art' dan 'Management Practice & Leadership' pada School of Business and Management (SBM) ITB, sejak tahun 2004 sampai sekarang.

Mendapat Penghargaan Pertama Lomba Penulisan Kritik Teater Tingkat Nasional, Direktorat Kesenian, 1996. Mendapat Penghargaan Pertama Lomba Penulisan Kritik Teater Tingkat Nasional, Dewan Kesenian Jakarta, 2005. Beberapa karya dramanya telah meraih penghargaan a.l. *Metropolitan*, Penghargaan Kedua dalam kompetisi naskah drama radio diselenggarakan oleh Kantor Berita 68H tahun 2002; *Makan Hakan*, Penghargaan Pertama dalam kompetisi naskah drama oleh Goethe Institut-Friedrich Nauffman Stiftung. Esai-esainya, selain telah dipublikir di beragam media cetak, juga terangkum dalam buku *Teater untuk Dilakoni*, *Ideologi Teater Modern Kita*, *Mencipta Teater* dan *Teater Indonesia*.

Sebagai sutradara telah memanggungkan beragam naskah baik karya sendiri maupun karya pengarang lain, sejak tahun 1983 diantaranya:

Caligula karya Albert Camus 1983, *Pelacur Terhormat* karya Jean Paul Sartre, *Pakaian dan Kepalsuan* karya Averchenko 1987, *Kisah Perjuangan Suku Naga* karya Rendra, *Amat Berontak* karya Saini KM 1988, *Momok* karya BenJon, *Yang Berwajib* karya BenJon 1989, *Ibunda Elektronika* karya BenJon 1990, *Architruc* karya Robert Pinget 1991.



Aminudin TH Siregar

Aminudin Tua Hamonangan Siregar, Jakarta, July 29, 1973. Academic Qualifications: Bachelor of Arts, major in Art/Printmaking, *Farmer (art practice)*, Bandung Institute of Technology (1993- 1997); Master of Arts, major in Art Studies, *Discourse Analysis of Indonesian Modern Art (thesis)*, Bandung Institute of Technology (2004-2006). Professional Activities: Selection Committee Spot Art, Southeast Asian Art Annual Exhibition, Singapore Selection Committee, Young Artist Award, Art|Jog, Jogjakarta (2013-2014); Selection Committee for *Anugerah Adhikarya Rupa 2014*, The Ministry of Tourism and Creative Economy), Jakarta (2014); Adjunct Curator for National Gallery of Singapore, Singapore (2014-2015). Solo Exhibition: *Counting Crows*, Klinkhammer Und Metzner Gallery, Dusseldorf-Germany (2003); *Assalamu'alaikum, I'm Fine!*, Klinkhammer Und Metzner Gallery, Dusseldorf-Germany (2004); *Ich Kann Keine Kunst Mehr Sehen*, Gallery Klinkhammer, Dusseldorf-Germany (2006). Group Exhibition (selected): *Traditionelle und Zeitgenössische Kunst aus Java*, Berlin-Germany (2001); *Reading Frida Kahlo*, Nadi Gallery, Jakarta (2003); *Mencari Saya dalam Sejarah Seni Rupa Saya*, *Selasar Sunaryo Art Space*, Bandung (2012). Curatorial Projects (selected): *ArtJog'11*, Taman Budaya Jogjakarta, Jogjakarta; *For Whom the Bells Toll*, Edwin Gallery, Jakarta (2011); *If The World Change*, co. curator for Singapore Biennale 2013, Singapore Art Museum, Singapore; *Seeing Painting: Conversations Before the End of History*, Sangkring Art Space, Jogjakarta; *Crossing Conversations*, Gelora Bung Karno, Jakarta (2013); *Archiving Apin: Works and Documents from the Mochtar Apin Collection*, NUS Museum Singapore. Curated with Ahmad Mashadi (2013); *Kita dan Dia: S. Sudjojono dalam Arsip*, Galeri Soemardja-ITB, Bandung; *Metafora Luka, Realisme dan Fotografi: Harris Purnomo*, Galeri Soemardja-ITB, Bandung; *Melihat Indonesia*, Ciputra World Art Center, Jakarta (2014). Awards: Young Artists from Department of Education and Culture of West Java (1997); Nominated in selection of 100 Artists by *The Indonesia Fine Art Foundation*, Jakarta and Minister of Tourism, Art and Culture (1998); Indonesia Art Award: Top Ten Painters by *The Indonesia Fine Art Foundation*, Jakarta; Department of Education and Culture West Java(1999); Indonesian Artist by Embassy of Republic Indonesia for Germany (2000).

Nurdian Ichsan

Nurdian Ichsan, lahir di Bandung 19 Juni 1971. Pendidikan: Studio Seni Keramik, Departemen Seni Murni, FSRD ITB, Bandung (program sarjana) (1993-1997); Departemen Seni Rupa, FSRD ITB, Bandung (program magister) (1999-2002); Artistic Expression program, Department of Design and Arts, Kurashiki University of Science and the Arts (program doktor) (2012-2014). Pengalaman Kuratorial: Asisten Kurator, Galeri Soemardja, Bandung (2001-2002); Kurator, “*Passing on Distance*”, NAF Gallery, Nagoya, Japan (2005); Kurator, “*Popscape; Everyday in Indonesia*”, Bulwagang Fernando Amorsolo, Cultural Center of Philippines, Manila, Philippines (2007). Workshop, kolaborasi dan presentasi: “*Earth Object*”, Workshop dan pameran oleh John Teschendorff, Galeri Soemardja, Bandung (2000); Jatiwangi Artist In Residency Festival 2010, Jatiwangi Art Factory, Jatiwangi, Majalengka (2010); Talk by Artist, Academic Program, 7th Gyeonggi International Ceramic Biennale, Korea (2013). Residensi: Tajimi Ceramics and Design Institute (ISOKEN), Tajimi, Gifu Prefecture, Jepang, hibah dari TSOOC (2002); The Shigaraki Ceramic Cultural Park, Koka, Shiga Prefecture, Jepang, hibah dari The Japan Foundation (2008). Pameran Tunggal: “(di)stance”, Sigiarts Gallery, Jakarta, Indonesia; “*Nowhere Man*”, Hall The Japan Foundation Jakarta, Indonesia (2009); “*Sur/face*”, CCCSCD Gallery Space, Okayama, Jepang (2015). Pameran Bersama: “*Jejak Tanah dan Api*”, 3000 years terracota exhibition, Museum National, Jakarta (2001); “*All of These Made of Clay; 20 Tears of the Artist in Residencies Program*”, The Shigaraki Ceramic Cultural Park, Jepang; “*The Figure/Sculpture in Ceramics*”, Nassauische Sparkasse Ceramics Talent Award 2013, Keramikmuseum Westerwald, Jerman (2013); “*Ceramic Exhibition*”, KAKE Museum of Art, Kurashiki, Jepang (2014). Penghargaan: Finalis, Indonesian Art Award 2010, Indonesian Art Foundation; Finalis, International Competition of Contemporary Ceramic Art 2011, International Museum of Ceramics in Faenza, Italia; Finalis, Nassauische Sparkasse Ceramics Talent Award 2013, Keramikmuseum Westerwald, Jerman.

Irma Damajanti

Irma Damajanti lahir di Bandung, 23 November 1970. Lulusan Jurusan Desain Grafis FSRD ITB (1994, predikat *Cum Laude*), Program Magister Seni Murni ITB (1999), dan saat ini sedang menyelesaikan studi doktoral di Program Doktor Ilmu Seni Rupa dan Desain ITB dengan disertasi berjudul *Kreativitas Artistik Heri Dono: Interpretasi dalam Dimensi Sosial-Budaya*. Selama menempuh studi tingkat sarjana pernah meraih prestasi Mahasiswa Berprestasi FSRD ITB dan *Runner Up* Mahasiswa Berprestasi Tingkat ITB (1993). Sejak 1995 mengajar di Program Studi Seni Rupa ITB, antara lain untuk mata kuliah Estetika, Psikologi Seni, Metodologi Penciptaan Seni dan Semiotika, baik untuk jenjang Sarjana dan Magister. Di luar kegiatan mengajar, aktif dalam berbagai kegiatan di antaranya mengikuti pelatihan *Theoretical Museology* di Reinwardt Academy, Amstelveen – Belanda (1997), menjadi anggota Tim Internasionalisasi Perguruan Tinggi Seni di Indonesia, Direktorat Jendral DIKTI (2008), dan menjadi Trainer *7 Habits of Highly Effective People Signature* berlisensi dari Franklin Covey Organization Service (2012). Karya tulis yang sudah terbit antara lain “Psikoanalisa Freud”, dalam buku *Membedah Hasrat* (Editor Alfathri Adlin, Jalasutra, 2006), buku *Psikologi Seni* (Penerbit Kiblat, 2006), “Reading The Personal Aesthetic Codes of Heri Dono” dalam buku *The World and I: Heri Dono's Art Odyssey* (PT. Mondekorindo Seni International supported by Art1 New Museum, Jakarta, 2014), “Konservasi Preventif Karya Seni Lukis bagi Mahasiswa Seni” dalam *ITB Journal of Visual Art and Design*, Vol. 1, No. 3 (2007), “The Search for Identity in The Contemporary Artworks of Heri Dono” dalam *Journal of Art and Design Studies*, Vol. 36, 2015 (ISSN 2224-6061 (Paper) ISSN 2225-059X (Online)), editor buku *Srihadi dan Seni Rupa Indonesia* (Penulis Jim Supangkat, Art:1 Jakarta, 2012).



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. Yustiono, FSRD Institut Teknologi Bandung
Ibu Ira Adriati, Ketua KK Estetika & Ilmu Seni - FSRD ITB

Bpk. Fabianus Sebastian Heatubun

Bpk. Benny Yohanes

Bpk. Aminudin TH Siregar

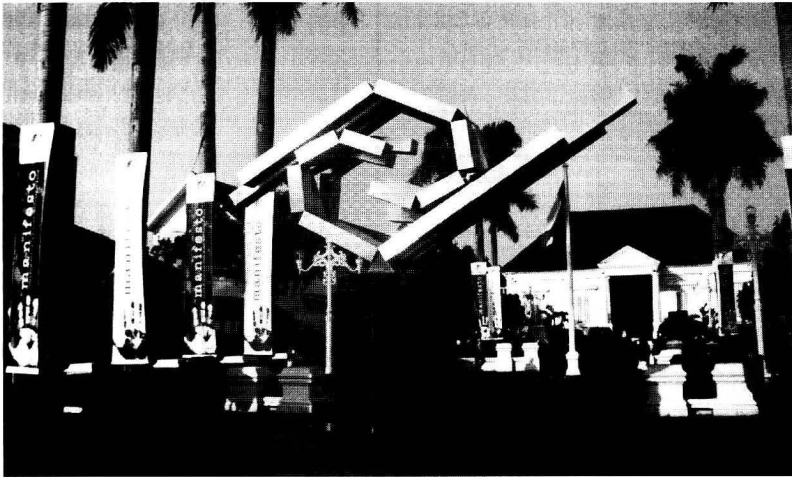
Bpk. Nurdian Ichsan

Ibu Irma Damajanti

Para staf dan panitia Bandung
dari Fakultas Seni Rupa dan Desain ITB,
para peserta seminar: seniman, peneliti, penulis
dan aktivis seni dan kebudayaan
serta berbagai wakil dari perguruan tinggi seni rupa
di kota Bandung 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

Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia layak dilihat sebagai gerakan karena berkaitan dengan persoalan yang cukup kompleks. Gerakan ini menandai pemberontakan pada perkembangan seni rupa Indonesia yang melawan dua kubu yang bertentangan (Bandung dan Yogyakarta). Karena itu Gerakan Seni Rupa Baru sebagai tanda awal seni rupa kontemporer Indonesia punya local content yang tidak perlu dicari-cari dan global content yang tidak ada gunanya disembunyikan.

(Jim Supangkat, "Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia")

Dalam setiap pernyataan ideologis seni, selalu menyertakan elemen hantu; suatu elemen spektral, yang tidak terpegang, yang tidak kohesif, yang menunda keajegan nalarnya; yang menggoda untuk mengubah fiksasi nalar menjadi pembatalan atas suatu invensi artistik. Ketika sebuah invensi artistik dihadapkan secara interogatif dengan spectre epistemiknya, maka terbukalah medan bagi praktik serialitas. Dalam situasi interogatif ini, yang artistik dan yang lunatik sama-sama mengemuka sebagai dua poros pengetahuan yang dapat saling menembus.

(Benny Yohanes, "Seni, Pengalaman, & Pengetahuan")

Sebutir biji benih itu harus mati dan hancur agar menjadi tunas dan pohon yang besar. Kematian hanyalah transitus pada kebangkitan dan kehidupan yang lebih segar. Itulah 'eternal now' sebagaimana diyakini Nietzsche. Sebuah lingkaran kehidupan yang kekal. Kembali ke fitrah dan ke sejatinya diri kesenirupawanan adalah ikhtiar 'renaissance', keberanian untuk lahir kembali. Mungkin suatu pertobatan. Mungin juga suatu kesadaran baru yang berani menerobos krisis. Mulai memaknai diri dan karyanya sesuai dengan hakekat serta martabat 'kenyeniannya', yakni seni itu menunjuk pada budi yang luhur, agung dan mulia. Nama lain dari kata sakral dan misteri.

(Fabianus Sebastian Heatubun, "Perlunya Remitologi Seni Rupa")

ISBN 978-602-14830-

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



**GALERI
NASIONAL**
INDONESIA



**KEMENTERIAN
PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN**

Perpustakaan
Jenderal
3