

Pemikiran Jacques Rancière untuk Seni Emansipatif Indonesia

Hendro Wiyanto

hendrowiyantobudiman@gmail.com
Sekolah Tinggi Filsafat Driyarkara

Abstrak

Menurut Rancière, estetika terkait dengan rezim-rezim pemikiran. Karya seni tidak bisa dilepaskan dari ranah pemikiran. Estetika yang meniscayakan relasi antara estetika dan politik disebutnya sebagai estetika primer. Dalam rezim estetis yang berlangsung selama dua abad belakangan ini, seni telah mengalami perkembangan luar biasa dalam hal wacana, praktik maupun pemahaman perihal seni itu sendiri. Bagi Rancière, bukan otonomi seni yang membebaskannya dari norma dan hierarki, melainkan kondisi kesetaraan yang memungkinkan seni menjadi otonom, dan karena itu seni menjadi politis. Otonomi estetis pada seni bukan berarti tanpa makna politis. Sebaliknya otonomi memperoleh maknanya melalui relasinya dengan heteronomi yang membayangkan harapan akan perubahan kehidupan. Estetika kesetaraan memungkinkan kita melihat adanya relasi setara antara seni dan kehidupan. Paper ini memberikan ilustrasi karya-karya yang memiliki otonomi sekaligus menunjukkan gejala heteronomi, seperti pada karya-karya Kazimir Malevich, Tisna Sanjaya, Djoko Pekik, dan FX Harsono.

Pendahuluan

Pokok-pokok pikiran Jacques Rancière dalam filsafat dan etika politik sudah kerap kali diperbincangkan di kalangan para pemikir di Indonesia. Diskursus Rancière mengenai demokrasi dan emansipasi bergaung dalam berbagai percakapan. Pemikirannya bahkan sudah mendarat lebih dulu di Indonesia sebelum menarik perhatian seorang mahasiswa yang tengah studi filsafat di Perancis pada awal 2000-an. Romo Setyo Wibowo, nama mahasiswa itu mengaku mulai membaca Rancière justru setelah kembali ke Indonesia.¹

1 “Selama studi di Paris, dari 1999-2007, tak sekali pun saya mendengar nama Rancière [...] Dari GM saya belajar mengenal filsuf kontemporer Jacques Rancière... Sepulang ke Indonesia, tahun 2008, saya mulai membaca Rancière”. Lihat pada A. Setyo Wibowo, “Menjaga Gairah Emansipasi: GM Membaca Politik dan Seni Jacques Rancière”, dalam Ayu Utami dan Alpha Hambally (editor), *Membaca Goenawan Mohamad* (Jakarta: Komunitas Utan Kayu, 2022), hlm. 374).

Tahun lalu, untuk seminar “Membaca Goenawan Mohamad” (2022) ia telah menulis berpuluh-puluh halaman terkait gagasan filsuf kontemporer ini mengenai demokrasi dan emansipasi. Saya berupaya membaca dan mencatat kembali apa yang pernah saya tulis mengenai estetika dan politik Rancière sesudah membaca teks panjang dan sangat rinci itu. Kutipan-kutipan dalam esai ini sebagian bersumber dari naskah tesis di STF Driyarkara (2017) yang diampu oleh Romo Setyo Wibowo.

Makalah ini memilih tema otonomi dan heteronomi karya seni yang tentunya tak terlepas dari pandangan Rancière mengenai estetika dan politik. Namun harus segera ditambahkan bahwa Rancière tidak pernah menganggap dirinya sebagai sejarawan atau kritikus seni dengan bekal pengetahuan khusus mengenai karya-karya seni. Jika ia menggunakan istilah estetika, ia memaksudkannya bukan sebagai disiplin pengetahuan tertentu yang membahas mengenai keindahan atau keartistikan karya seni. Seperti arti istilah itu sendiri dalam bahasa Yunani, estetika adalah *aîsthêsis* (persepsi, sensasi), *aîsthêtikós* (perseptif, sensitif, berhubungan dengan persepsi inderawi) dan *aîsthánomai* (saya mempersepsi, merasai, menyimak). Pengertian estetika melekat pada suatu tindakan penginderaan, melibatkan sensibilitas indera-indera atau rasa-merasa kita dan bagi Rancière praktik-praktik estetis membentuk rezim-rezim pemikiran atau tahu-menahu.

Estetika dan Politik

Pandangan Rancière mengenai relasi antara estetika dan politik memang menarik dan berguna untuk menjernihkan duduk perkara dua tema itu yang sering dipahami sebagai dua kutub saling bertolak belakang oleh para pengamat maupun seniman di Indonesia. Menganut pandangan estetis tertentu — menurut pandangan antagonis itu — sama artinya dengan tidak berpolitik atau absen dari politik. Sebaliknya, memasukkan unsur-unsur politik dalam suatu produk estetis karya seni adalah pemaksaan yang selalu berisiko menghancurkan bangunan estetis atau keindahan karya itu sendiri. Bagi kalangan pemuja estetisme yang alergi terhadap politik, ihwal politik mesti dijaui. Sebaliknya, mereka yang tidak percaya bahwa estetika saja “berguna” bagi emansipasi, politik bahkan perlu ditempatkan sebagai “panglima”.

Antagonisme estetika dan politik semacam itu tentu kita tahu sebagian adalah warisan masa lalu dalam sejarah kesenian kita sendiri. Pengkutuban antara ranah-ranah estetika dan politik mengandaikan seolah sudah selalu hadir partisi atau batas-batas yang tegas dan terberi antara kedua praktik itu. Sejarawan politik John Roosa misalnya menunjukkan—dalam khazanah sastra di Indonesia pada suatu masa—ketika sejenis estetisme humanis tampil dan berjaya, “walaupun kelihatannya karya-karya ini cukup menunjukkan simpati terhadap korban, namun sebenarnya justru merupakan afirmasi terhadap peristiwa kekerasan itu. Para penulis “mencitrakan diri mereka sendiri sebagai kaum humanis yang berupaya untuk mengekspos peristiwa kekerasan itu di dalam cerita-cerita mereka, namun pada saat yang sama, mereka meletakkan “tragedi” dari peristiwa itu bukan pada korbannya, namun pada para pelaku kekerasan”.²

Dengan kata lain, suatu bentuk estetis yang terkesan simpatik melalui caranya sendiri bisa menjadi politis dengan “menyembunyikan pesan-pesan subliminal dan memanipulasi persepsi pembaca mengenai peristiwa kekerasan terhadap kaum komunis 1965 - 1966”.³ Maka jika karya seni dipandang semata-mata sebagai produk estetis (atau “keindahan”) dan apa yang berada di luar entitas estetis adalah politik (atau “kekerasan”), maka partisi itu tidak saja telah membelah secara hitam putih, melainkan juga melahirkan “tragedi” berikutnya bagi pemahaman keduanya. Untuk meminjam istilah John Roosa lagi, kecenderungan itu berpotensi menyembunyikan apa yang “subliminal” perihal hubungan antara keduanya.

Relasi Estetika dan Politik

Dalam tulisan ini, tema otonomi dan heteronomi dalam diskursus filosofis Rancière akan digunakan untuk membahas relasi antara estetika dan politik. Seperti halnya hubungan antara estetika dan politik, relasi antara otonomi dan heteronomi tidak bersifat antagonis maupun dikotomis.

Pandangan Rancière perihal otonomi dan heteronomi karya seni—sejauh bacaan saya memadai—berada dalam lingkup pemikirannya mengenai relasi antara estetika dan politik. Demikian pula tema mengenai emansipasi muncul dalam relasi-relasi di dalam ranah itu. Jika estetika adalah rezim-rezim pemikiran, maka politik sebagai tatanan (*police order, la police*) dimaknai Rancière secara berbeda se-

bagai “yang politis” (*the political, le politique*). Politik sebagai “yang politis” adalah subjektivasi politis yang memungkinkan hadirnya subyek-subyek politik untuk melakukan interupsi pada kehidupan yang ditata menurut distribusi atas yang inderawi.

Politik menyoal pembagian atau pendistribusian dalam berbagai ihwal yang dapat disebut estetis, yakni segala sesuatu yang terkait dengan yang inderawi. Politik selalu berurusan dengan pendistribusian sekaligus pembatasan atas yang inderawi (*distribution of the sensible, partition of the sensible, Le Partage du sensible*). Distribusi yang inderawi ini bagi Rancière mengaitkan persepsi inderawi (yakni estetis) dengan syarat-syarat yang memungkinkan serta konsekuensi yang muncul dari praktik mempersepsi itu sendiri (yakni politik). Maka berbicara tentang politik tidak pernah lepas dari pengalaman inderawi kita.

Estetika—sebagai rezim pemikiran—yang persis berada di jantung politik ini disebut oleh Rancière sebagai estetika primer. Estetika primer ini melandasi praktik-praktik artistik atau seni yang menampilkan bentuk-bentuk kasat mata, penguasaan atas ruang-ruang tertentu dan apa yang terlahir dari praktik-praktik itu melalui sudut pandang umum di masyarakat. Menurut Rancière, praktik artistik adalah cara-cara kita (atau seniman) bekerja dan mencipta sesuatu (*ways of doing and making*) di ranah sensibel.⁴ Melalui estetika primer atau rasa-merasa yang tak terpisahkan dari politik tahu-menahu inilah, praktik artistik melakukan intervensi pada cara-cara pendistribusian dan pembatasan umum atas yang sensibel. Dalam bahasa yang lebih populer, selalu ada yang bersifat subversif pada suatu praktik artistik atau karya seni. Keindahan “menyelinap” di belakang yang berguna [...] menimbulkan rasa intens”, meniadakan perbedaan ontologis antara seni rupa ‘tinggi’ dan yang di luarnya.⁵ Maka melalui estetika primer inilah menurut Rancière tampak hubungan antara otonomi dan heteronomi dalam karya-karya seni.

Politik dapat kita bayangkan seperti patung polisi yang ditempatkan di pojok jalan yang tugas utamanya mengawasi tata tertib berlalu lintas di jalan raya. Tatapan, gestur dan seragam yang dikenakan patung tampil persis mewakili sosok yang kita kenal sebagai polisi. Meski tetap kaget setiap kali kita mergokinya lagi, semua pengguna jalan akhirnya mahfum bahwa patung polisi bukanlah polisi yang

2 Herlambang, Wijaya (2013). *Kekerasan Budaya Pasca 1965: Bagaimana Orde Baru Melegitimasi Anti-Komunisme Melalui Sastra dan Film*. Jakarta: Margin Kiri. h. 119.
3 John Roosa dalam Wijaya Herlambang, h.119.

4 Rancière, Jacques (2004 [2000]). *The Politics of Aesthetic*. New York, London: Continuum. h. 13.
5 Mohamad, Goenawan (2021). *Rupa, Kata, Obyek dan yang Grotesk: Esai-Esai Seni Rupa dan Filsafat Seni (1961-2021)*. Jakarta: Penerbit Gang Kabel dan Komunitas Salihara. h. 53-55.

sebenarnya. Patung polisi mewakili hadirnya tatanan atau 'polisi' karena itu mereka tetap akan waspada. Bahkan ketika situasi di jalanan sepi di malam hari pun, patung polisi akan tetap mengawasi kita semua. Para pengguna jalan yang tidak mungkin diseragamkan identitas dan perilaku berkendarnya ibarat realitas yang sensibel dan campur aduk. Pada suatu saat, akan selalu ada suatu peristiwa 'yang politis' dan orisinal yang melampaui tatanan dengan menganggap bahwa kehadiran patung polisi itu tidak diperlukan. Di dalam praktik artistik, ranah yang sensibel ini memiliki otonomi akan tetapi otonomi itu hanya akan tampak atau hadir ketika berhubungan kembali dengan realitas yang selalu heteronom.

Estetika Baumgarten, Kant dan Hegel

Pada abad 18, Baumgarten mulai menggunakan istilah "estetika" dengan menyebutnya sebagai "sains mengenai pengetahuan (yang) inderawi" (*scientia cognitionis sensitivae*).

Obyek yang dikajinya adalah puisi. Puisi adalah wacana inderawi yang dianggap paripurna, puitis berarti kumpulan kaidah puisi, dan puitis-filosofis adalah sains mengenai yang puitis.

Ia membedakan antara logika dan estetika. Logika terkait dengan ketepatan pikiran, daya analisis untuk memeriksa pengetahuan, adapun estetika mengkaji kesempurnaan persepsi atau yang inderawi. Meski objek estetis dianggap berada pada tahap kognisi yang lebih rendah dibandingkan dengan obyek logis, namun bagi Baumgarten wacana tentang puisi ini otonom dan memiliki kaidah-kaidahnya sendiri. Pendeknya, pengetahuan mengenai yang inderawi adalah sesuatu yang dapat kita pahami (inteligibel).

Ketika Kant meminjam istilah "estetika" ini dari Baumgarten, ia menolak gagasan mengenai wacana yang rancu (*confused*) yang bersumber dari obyek inderawi seperti puisi. Bagi Kant, estetika adalah sejenis putusan (*judgment*) ketimbang suatu wilayah obyek, sesuatu yang bersifat subjektif dan ajektif. Penghayatan atau penilaian atas obyek karya seni kemudian disebutnya putusan estetis atau putusan selera (*judgment of taste*). Dalam pandangan Kant, manusia memang memiliki tiga moda kesadaran: pengetahuan, kehendak dan perasaan. Ranah pengetahuan dan kehendak adalah perihwal status pengalaman dan proposisi-proposisi apriorinya, sedangkan ranah ketiga atau perasaan mengenai kesatuan antara Alam dan kebebasan. Ranah perasaan merupakan tempat bagi proposisi yang statusnya tidak kunjung jelas, yang disebut oleh Kant sebagai putusan estetis (perihal yang indah dan sublim) dan putusan teleologis.

Meski demikian, menurut Kant putusan estetis ini sah sebagai pengalaman intersubjektif, bebas dari skeptisisme dan relativisme. Putusan ini bersifat subjektif namun bisa mencapai taraf universal, dan disebut Kant sebagai universalitas subyektif. Putusan mengenai yang indah yang tidak sekadar yang menyenangkan, misalnya "mawar itu indah", di mata Kant adalah universal.⁶ Kant sesungguhnya membuka jalan bagi apa yang sering disebut sebagai universalitas keindahan yang otonom.

Adalah Hegel yang kemudian mendorong problem subyek putusan estetis-nya Kant ke arah perkembangan objektif, yakni memproblematisasi objek-obyek estetis itu sendiri. Pandangan Hegel mengatasi problem dikotomis subjek-objek dalam filsafat Kant dengan kesatuan absolut antara "bentuk" dan "isi" di dalam karya seni. Kesatuan absolut ini menggambarkan pengembaraan Ide ke dalam bentuk-bentuk partikular. Pembagian di dalam seni ditentukan oleh relasi-relasi Ide dengan bentuk-bentuk partikular itu.

Hegel membagi perkembangan seni menjadi tiga tahap, yaitu tahap simbolik, klasik dan romantik. Pada tahap simbolik Ide memperoleh wujud eksternal melalui material *sensuous*. Di dalam seni simbolis, Ide menjadi beban makna bagi bentuk seperti kekuatan abstrak yang dimiliki seekor singa. Pada tahap ini, Ide belum menjadi sesuatu dan belum berbentuk, sedangkan objek-objek alam sudah memiliki bentuk yang pasti. Pada tahap klasik, Ide menjadi lebih konkret dalam arti spiritual. Spiritualitas Ide ditentukan secara individual dan menjadi bentuk manusiawi. Seni membawa yang spiritual di hadapan kita dengan cara yang *sensuous*, menjadi antropomorfisme atau wujud manusia yang dapat diindera. Ide menjadi partikular sekaligus manusiawi. Memang ada kesatuan antara Ide dengan wujudnya, namun kesatuan ini adalah implisit. Contoh karya seni pada klasik adalah gambaran mengenai dewa-dewa dalam wujud manusia sebagai obyek intuisi dan imajinasi inderawi yang naif.

Dalam tahap romantik, keinderawian imajinasi ini memperoleh kedalaman spiritual. Karya seni bukan lagi realisasi dari eksistensi yang inderawi melainkan kedalaman-batin dari kesadaran diri (inwardness of self-consciousness). Dalam seni romantik, keterpisahan dan ketidakcocokan antara Ide dan bentuk diatasi sepenuhnya oleh Ide yang sudah tampil sempurna pada dirinya sendiri.⁷

6 Kant, Immanuel (1969). *The Critique of Judgment*. translated with Analytical Indexes by James Creed Meredith. London: Oxford University Press. h. 41-46.

7 Hegel, G.W.F. (1975). *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, Vol. 1. translated by T.M. Knox. London: Oxford University Press. h. 1-2; 75-81.

Keabsolutan seni pada Hegel terletak pada ranah teori. Gagasan mengenai keindahan dari problem subyek Kantian bergeser kepada karya seni itu sendiri, yakni sebagai objek refleksi filsafat. Hegel melihat bahwa kesadaran tidak terpisah dari objeknya karena keduanya adalah “penampakan dari yang absolut yang merupakan realitas yang paling riil.” Sejarah kesadaran menurut Hegel mulai dengan bentuk yang paling sederhana, yakni kepastian inderawi, persepsi, kesadaran diri, akal budi hingga tiba pada pengetahuan absolut sebagai tujuan akhir.⁸ Hegel lalu menajamkan apa yang selama ini diistilahkan dengan yang estetis sebagai seni murni (*fine art*). Dan sejak terbitnya buku Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art* (1835) istilah estetika lebih diartikan sebagai filsafat seni daripada kajian mengenai keindahan.

Demikianlah, estetika modern pasca-Baumgarten memperoleh sebutan estetika filosofis (*philosophical aesthetics*) yang mencakup tiga pokok bahasan. Pertama, estetika membicarakan praktik dan obyek-obyek seni, soal kreasi dan apresiasi. Yang kedua tentang ciri-ciri estetis (keindahan, keanggunan, keselarasan), dan ketiga adalah sikap dan pengalaman estetik.⁹

Politik Estetika Rancière

Estetika Rancière agaknya memang berada dalam ranah yang telah berkembang semakin filosofis. Akan tetapi, bagi Rancière tonggak-tonggak pemikiran estetika pada Baumgarten maupun Kant bagi belum jelas. Alih-alih menganggap bahwa estetika hanya menyandang status teori yang tidak jelas (*confused*, seperti pada Baumgarten), atau sebagai pemikiran (*thought*) mengenai seni (*non-thought*) yang hadir di luar seni itu sendiri (seperti pada Kant), Rancière memandang estetika tidak sebagai bentuk pengetahuan yang lebih rendah, tapi sebagai *the thought of that which does not think*, pemikiran atas suatu obyek yang tidak berpikir.¹⁰

Estetika juga bukanlah sejenis sains atau disiplin yang berhubungan langsung dengan pembahasan dan penciptaan karya-karya seni. Estetika adalah sebuah moda pikiran yang berkembang berkenaan

dengan kehadiran benda-benda atau objek-obyek artistik yang disebut karya seni di sepanjang sejarah. Estetika Rancière mau menunjukkan bahwa kehadiran benda-benda seni itu terkait dengan rezim-rezim pemikiran. Lebih tepatnya, estetika adalah rezim-rezim historis yang khas dalam pemikiran mengenai seni atau produk estetis, dan sebaliknya, karya-karya seni memang tak bisa dilepaskan dari ranah pemikiran. Patung polisi di pojok jalan yang selalu mengagetkan karena sangat mirip polisi itu bukanlah obyek yang berpikir. Akan tetapi kehadiran patung polisi itu pasti hanya bisa lahir dari suatu rezim pemikiran atau tatanan tertentu. Kita memikirkan sesuatu melalui kehadiran patung polisi yang tidak berpikir.

Problem di dalam ranah inderawi ini memperoleh tempat khas di dalam filsafat Rancière untuk menggambarkan relasi antara estetis dan politik. Kata kunci yang digunakannya untuk menggambarkan relasi ini adalah distribusi atau pembatasan atas yang inderawi (*the distribution of the sensible, partition of the sensible, Le Partage du sensible*). Distribusi yang sensibel bagi Rancière adalah “suatu sistem fakta-fakta swanyata (*self-evident*) mengenai persepsi inderawi yang sekaligus menyingkapkan eksistensi sesuatu yang selama ini dianggap sudah lazim serta batas-batas yang menentukan masing-masing bagian serta berbagai posisi di dalamnya”.¹¹

Pembagian dan pembatasan di dalam ranah yang sensibel ini menentukan bagian-bagian mana yang dianggap sebagai yang sama, yang dapat dibagi-bagi dan mana yang bukan merupakan bagian. Membagi-bagi adalah menghitung dan membatasi. Pembagian akan ditetapkan berdasarkan ruang, waktu dan jenis-jenis pekerjaan. Pendistribusian itu akan menentukan cara bagaimana dan siapa saja yang dapat mengambil bagian atau peran tertentu di dalam masyarakat. Suatu jenis pekerjaan juga dianggap dapat menentukan kemampuan sekaligus ketidakmampuan seseorang. Jenis-jenis pekerjaan khusus menentukan mana yang kasat mata dan yang tidak, dan bahasa apa yang lazim digunakan di dalam pekerjaan itu. Distribusi atas yang sensibel dengan demikian membentuk partisi-partisi di dalam kehidupan masyarakat. Di antara mereka ada kelompok yang dianggap bukan sebagai bagian (*without a share, les sans-part*).

Dalam bahasa Rancière:

“Kelompok manusia tanpa kemampuan untuk melakukan identifikasi dengan komunitas, kaum yang menyandang nama yang salah yang ditentukan oleh mereka yang karena posisi atau kemampuannya memiliki efek alamiah

8 Hardiman, F. Budi (2007). “Melampaui dengan Menghancurkan—G.W.F. Hegel tentang Pengembaraan Kesadaran”, dalam *Filsafat Fragmentaris*. Yogyakarta: Kanisius. h. 68-69.

9 Levinson, Jerrold (2003). *Philosophical Aesthetics: An Overview. The Oxford Handbook of Aesthetics*. edited by Jerrold Levinson. New York: Oxford University Press. h. 3-4.

10 Rancière, Jacques (2009). *The Aesthetics Unconscious*. first published in French as *L' inconscient esthétique*, translated by Debra Keates and James Swenson. Cambridge: Polity Press. h. 6.

11 Rancière (2004), 12.

untuk menggolongkan mereka sebagai kelompok yang tidak memiliki eksistensi dan “tidak memiliki bagian di dalam apapun”.¹²

Rancière merujuk pada Aritoteles yang mengatakan, bahwa warga negara di dalam polis adalah seseorang yang memiliki peran untuk menentukan atau ditentukan. Tetapi distribusi soal peran itu sudah ditentukan lebih dulu sebelum melibatkan warga negara. Melalui distribusi itulah ditentukan siapa saja yang harus berperan di dalam suatu komunitas. Warga negara dalam pengertian Aristoteles tidak termasuk para buruh, tukang (artisan), budak, kaum perempuan dan anak-anak. Para artisan atau tukang di mata Platon tak bisa melakukan pekerjaan yang sama dengan kelompok masyarakat yang lain karena mereka tidak memiliki waktu untuk mencurahkan diri selain hanya pada pekerjaan mereka sendiri.¹³

Distribusi yang inderawi inilah yang kemudian disebut Rancière sebagai (problem) yang “estetik” pada inti yang politik. Rancière menganalogikan istilah estetika ini dengan sistem-sistem kategori apriori dalam pengertian Kant. Forma atau kategori apriori mengenai Ruang dan Waktu, misalnya sudah menentukan sesuatu yang hadir di dalam pengalaman inderawi kita. Rancière memaknai politik estetikanya sebagai pengalaman penginderaan, yang menentukan antara apa yang kasat mata dan yang tidak, apa yang bisa dikatakan mengenai hal-hal itu, siapa saja yang dianggap mempunyai kemampuan untuk berbicara, berbagai kemungkinan ruang dan waktu yang diciptakan melalui pendistribusian yang inderawi itu.¹⁴ Distribusi yang inderawi merelasikan estetika dan politik. Estetika yang meniscayakan relasi antara estetika dan politik disebutnya sebagai estetika primer.

Estetika primer sebagai “politik distribusi” ditunjukkan Rancière melalui gagasan Platon. Platon melarang para penyair tampil di atas panggung karena penyair dianggap mustahil bisa mengerjakan dua hal sekaligus. Panggung adalah lokus aktivitas publik, sekaligus ruang pameran bagi kebebasan dan keliruan fantasi. Bagi Platon, panggung semacam itu akan mengganggu partisi atau sekat-sekat identitas, aktivitas dan ruang di dalam masyarakat yang sudah tertata dengan jelas.

Hal yang sama berlaku bagi tulisan. Dalam pandangan Platon, teks atau tulisan yang diciptakan oleh pengarang secara diam-diam mengembara

tanpa tujuan. Ketika kita mencerna sebuah tulisan, kita sesungguhnya tidak tahu siapa sosok yang tengah berbicara (dan siapa yang membisu) melalui aksara-aksara itu. Di mata Platon, tulisan yang mengembara setelah lepas dari pengarangnya menghancurkan semua fondasi makna yang sah pada sirkulasi kata-kata atau ujaran. Tulisan merancukan hubungan antara efek-efek bahasa dan posisi-posisi tubuh pewicara di dalam suatu ruang bersama yang dimungkinkan oleh ujaran. Dua jenis seni yang paling mempengaruhi indera kita melalui penggunaan bahasa bagi Platon adalah panggung (teater) dan tulisan. Keduanya menurut Rancière telah menciptakan struktur pada rejim kesenian secara umum.

Bagi Rancière, bentuk-bentuk seni yang pada mulanya mengalami bias Platonik menjelma sebagai rezim tertentu dalam politik. Yakni rezim yang didasari oleh ketidakpastian identitas, delegitimasi posisi dalam wicara, dan deregulasi partisi mengenai ruang dan waktu. Inilah yang disebutnya sebagai rezim estetika pada politik. Rezim estetika pada politik ini identik dengan rezim demokrasi, rezim yang didasarkan pada persekutuan para artisan, hukum-hukum tertulis yang tak boleh dilanggar, dan teater atau panggung sebagai institusi. Bentuk-bentuk pendistribusian yang inderawi ala Platon ini memperlihatkan bagaimana suatu karya seni “terlibat dalam politik”.¹⁵

Rancière mau menjernihkan wacana estetika. Upaya ini tak bisa dipisahkan dari analisisnya mengenai politik seni dan pengalaman estetika yang tidak mereduksi seni pada sekadar epifenomena atau yang hanya permukaan dari yang politis. Menurut Oliver Davis, konsep mengenai makna politis pada karya seni yang non-reduktif dapat disebut sebagai proyek ambisius Rancière yang masih akan terus berlangsung. Karena itu proyek Rancière menjadi penting untuk “menegakkan kembali syarat-syarat penalaran suatu perdebatan” mengenai seni dan estetika.¹⁶

Tiga Rezim Seni

Dalam pandangan Rancière, perkembangan seni ditandai oleh tiga rejim utama. Pertama, rejim etis. Rezim etis ini tidak mengidentifikasi seni sebagai yang seni, tetapi citra pada seni itu sendiri. Seni pada rejim etis menekankan asal-usul dan kebenaran isi. Citra yang dihasilkan seni pada rejim ini mempunyai maksud, tujuan, kegunaan dan efek yang jelas. Seni pada rejim etis menghadirkan gambaran mengenai yang ilahi, menunjukkan apa

12 Davis, Oliver (2010). *Jacques Rancière*. Cambridge (UK), Malden (USA): Polity Press. h. 80.

13 Rancière (2004), 12-13.

14 Rancière (2004), 13.

15 Rancière (2004), 13-14.

16 Davis (2010), 127.

yang benar dan yang terlarang. Polemik Platonik apakah sebuah kesenian sejati (*true arts*), misalnya sebuah lukisan yang meniru modelnya secara persis merupakan sebuah pengetahuan, termasuk di dalam rezim ini. Pendek kata, bagi Rancière, rezim etis adalah soal tahu-menahu bagaimana hadirnya sebuah citra mempengaruhi dan menentukan yang etis. Yang etis pada rezim ini mencegah “seni” menjadi individualisasi seni itu sendiri.¹⁷

Yang kedua adalah rezim puisi atau representasi. Pada rezim ini seni tidak cukup diidentifikasi sebagai praktik mimesis, melainkan sebagai *poiesis/mimesis*. Prinsip mimesis tidak lagi dilihat sebagai prinsip normatif yang menyatakan bahwa seni mesti meniru modelnya (secara persis), melainkan pertama-tama adalah prinsip pragmatik. Imitasi atau tiruan dilepaskan dari modelnya, menjadi entitas khas. Seni dibebaskan dari kekuasaan dan kebenaran citranya. Aristoteles, misalnya memandang praktik mimesis ini sebagai substansi puisi, sebagai penciptaan plot, sebagai struktur ketimbang sebagai masalah citra belaka.

Mimesis adalah soal partisi, mengenai apa yang dapat direpresentasikan dan yang tidak. Seni dapat dibedakan menurut genre, *subject-matter*, dibandingkan dengan praktik seni yang lain, dan seterusnya.¹⁸ Dengan kata lain, rezim representasi mengubah yang normatif pada prinsip-prinsip mimesis menjadi seni atau substansi puitik, dari asas inklusif menjadi syarat-syarat eksklusif (sebagai) seni. Dalam konteks rezim ini pulalah, kata Rancière, muncul *fine arts* di Abad Klasik. Sebagai rezim representasi seni tak berbeda dengan praktik politik dan sosial lainnya. Di dalam seni itu sendiri berlaku tatanan hierarkis, perbedaan antara seni tinggi dan seni rendah, seni murni (*fine art*) dan seni untuk fungsi praktis kehidupan sehari-hari (*applied art*).

Rancière mengajukan rezim ketiga yang disebutnya sebagai rezim estetik. Rezim ini bertentangan dengan rezim representasi. Seni tidak lagi diidentifikasi melalui pembagian atas cara-cara bagaimana karya seni dikerjakan dan diciptakan (*ways of doing and making*) yang membedakannya dengan kerja-kerja yang lain dan memisahkan kaidah-kaidahnya dari pekerjaan sosial.

Karya seni ditentukan oleh cara meng-adanya yang sensibel dan khas. Suatu karya seni pada rezim ini bisa saja identik dengan sesuatu yang tidak diproduksi sebagai seni, pengetahuan beralih menjadi non-pengetahuan, *logos* identik dengan *pathos*.¹⁹

Pada rezim estetik ini kita melihat barang-barang jadi yang biasa dipajang di toko menjadi karya seni di ruang pameran, suara-suara di alam adalah seni bunyi, karya patung bukanlah hasil cetakan tapi model atau selubungnya. Dalam rezim estetik, seni dengan “S” muncul, akan tetapi begitu ia teridentifikasi sebagai Seni, ia segera menghilang. Maka tidak ada seni dalam arti yang sesungguhnya karena seni tak bisa dipisahkan dari ragam aktivitas lainnya di masyarakat. Rancière menyebutnya ‘rezim ketidakbedaan seni’.

Rezim estetik adalah nama lain bagi modernitas. Bagi Rancière, rezim ini menegaskan singularitas seni yang absolut dan pada saat yang sama singularitas seni dimungkinkan dengan menghancurkan kriteria pragmatiknya. Seni menjadi otonom karena bentuknya, seperti bentuk-bentuk kehidupan yang membentuk kehidupan itu sendiri. Rancière mengutip karya Schiller, *Letters on the Aesthetic Education of Mankind*. Di situ Schiller menulis mengenai “kondisi estetik” (*aesthetic state*), suatu pengalaman inderawi tertentu mengenai bentuk otonom yang mengindikasikan penentangan pada yang pragmatik. Kondisi estetik ini adalah contoh murni mengenai penanggungan, momen ketika bentuk dialami sebagai bentuk itu sendiri. Dalam konteks pandangan Schiller, itulah momen formasi dan edukasi bagi perkembangan kemanusiaan kita yang spesifik.²⁰

Modernitas biasanya dipahami sebagai retakan antara yang lama dan yang baru, yang representatif dan yang non-representatif atau anti-representatif. Lukisan modern, misalnya menampilkan representasi non-figuratif. Transisi ini seolah-olah adalah takdir anti-mimetik dalam modernitas artistik. Akan tetapi bagi Rancière lompatan keluar dari tradisi mimesis sama sekali bukanlah penolakan sepenuhnya terhadap representasi figuratif. Di dalam lompatan itu bahkan hadir realisme. Akan tetapi realisme tidak berarti kemiripan, melainkan penghancuran atas struktur yang selama ini membuatnya berfungsi. Modernitas artistik bukan sekadar “the tradition of the new”, ketika yang baru benar-benar dikosongkan dari tradisi dan identik dengan segala macam obyek, barang dan mesin-mesin yang tidak pernah kita kenal.

17 Rancière (2004), 20-21.

18 Rancière (2004), 21-22.

19 Rancière (2004), 23.

20 Rancière (2004), 24.



■ Gambar 1 – Patung Juno Ludovici, abad ke 1 Masehi (Wikimedia Commons).

Rezim estetik mulai dengan menafsir ulang apa yang menjadikan seni adalah seni. Rezim ini pertama-tama adalah rezim baru yang justru berhubungan secara ekspresif dengan masa silam, dengan sisi-sisi “non-artistik” karya seni pada peradaban masa silam.²¹ Di dalam rezim estetik, patung marmer Juno Ludovisi dari zaman Romawi tampak berwajah ganda. Setyo Wibowo mengutip Charles Ramond tentang patung ini: “Apa yang *sensible* (yang kita akses dengan panca indera) tidak lagi sepenuhnya *sensible* [...] Juno Ludovisi menampakkan dirinya sepenuhnya indifferen. Wajahnya sepenuhnya *sensible*, tapi ia tidak mempengaruhi apa pun orang yang melihatnya. Ia malah tampak ‘reflektif’. Ia tidak *sensible*, tidak *intelligible*, dan sekaligus keduanya”.²² Dengan kata lain, pada orang yang menyaksikan patung itu tidak lagi ada perbedaan antara rasa-merasa dan tahu-menahu, yang *sensuous* dan yang *sensible*.

Hegel menunjukkan contoh *subject matter* pada ragam realisme seni lukis Belanda. Realisme ini bukanlah deskripsi mengenai ruang yang dilukis secara realis. Yang lebih penting bagi Hegel adalah kebebasan gagasan yang tampil melalui refleksi cahaya gelap-terang pada lukisan itu. Seperti penyair Holderlin yang menemu-ciptakan kembali tragedi-tragedi Yunani, bukan sekadar merujuk dan menirukannya.

21 Rancière (2004), 25.

22 Wibowo, A Setyo (2022). *Menjaga Gairah Emansipasi: GM Membaca Politik dan Seni Jacques Rancière*. h. 443. dalam Utami, Ayu dan Hambally, Alpha (ed.) (2022). *Mem-baca Goenawan Mohamad*. Jakarta: Komunitas Utan Kayu.

Di dalam rezim estetika inilah muncul “revolusi estetika” (*La Révolution esthétique*). Revolusi estetika menurut Rancière adalah perkembangan yang berlangsung sesudah rezim representasi. Revolusi estetika memang terjadi pada rezim ketiga, yakni rezim estetik seni yang berawal pada permulaan abad 19 yang lalu. Bagi Rancière, inilah “revolusi senyap” yang melancarkan transformasi pada tatanan hubungan-hubungan antara yang kasat mata (*visible*) dan yang tidak terlihat (*invisible*), yang dapat dipersepsi dan yang tidak dapat dipersepsi, pengetahuan dan tindakan, keaktifan dan kepasifan. Ketika batasan-batasan antara yang *sensible* dan *intelligible* runtuh, maka “seorang seniman jenius tak tahu mengapa ia bisa menghasilkan karya, ia juga tak paham mengapa ia bisa membuat sesuatu yang orang lain tak bisa melakukannya. “Genius” lebih mirip cara kerja alam. Di depan jenius seni, sering kali kita merasakan bahwa orang seperti Picasso hanyalah “saksi” atas karya-karyanya daripada “pen-cipta karya tersebut.” Bagi Rancière, tidak ada lagi perbedaan antara penonton pasif dan aktor aktif, karena baginya penonton itu aktif.²³

Tampilnya revolusi estetika yang senyap dalam tatanan yang inderawi ini memang tidak membawa kematian bagi rezim representasi. Tapi yang jelas, kemunculan revolusi estetika ini menunjukkan adanya kontradiksi antara berbagai unsur pada rezim estetik seni dan rezim representatif, dan kontradiksi itu ternyata berujung pada jalan buntu.²⁴ Revolusi estetika pada rezim estetik ini bisa kita lihat pada pandangan Rancière mengenai relasi timbal-balik antara otonomi dan heteronomi karya-karya seni.

Otonomi dan heteronomi

Teoritikus seni, Thierry de Duve pernah menulis:

*Putusan estetik tidak memiliki pendasaran teoritis, dengan kata lain tidak ada basis teori bagi pernyataan penuh perasaan (sentimental) yang membuat Anda menyebut seni apa yang Anda bilang seni. Dengan mempertimbangkan dan merenungkan hal itu, kini Anda pun adalah seorang teoritis seni, kalau bukan seorang estetikus. Karena dengan mempertimbangkan ruang kosong antara rasa-merasa (perasaan) dan tahu-menahu (pengetahuan), Anda sampai pada kesimpulan bahwa perasaan (feelings) tidak pernah memiliki landasan pada pengetahuan dan sebaliknya pengetahuan tidak bisa dilandasi perasaan. Meski liminal, inilah proposisi teoritis.*²⁵

23 Wibowo, 424, 443.

24 Rancière (2004), 82.

25 Duve, Thierry de (1996). *Kant after Duchamp*. London: The MIT Press, h.50.

Itulah yang disebut de Duve sebagai proposisi liminal yang pertama. Proposisi liminal kedua pada seni adalah menempatkan seni sebagai tidak otonom dan sekaligus tidak heteronom. Seni tidak otonom karena teori seni tidak didasarkan atas seni itu sendiri. Teori seni mesti mencari landasannya di tempat yang lain, pada suatu teori yang sifatnya eksternal bagi dunia seni. Sebaliknya seni tidak dapat menemukan dasarnya di dalam teori karena teori adalah eksternal bagi seni, dan dalam hal inilah seni tidak heteronom.

Demikian pula, teori bukanlah landasan yang baik bagi kritik seni. Teori mengimplikasikan suatu pengetahuan yang kebenarannya dapat diuji, karena itu dianggap saintifik, akan tetapi teori sebagai landasan kritik seni tidak memiliki nilai prediktif. Karena teori seni tidak didasarkan pada seni, maka tidak mungkin pula menunjukkan contoh (karya seni) yang dapat memverifikasi teori itu, dan lebih tidak mungkin lagi mengantisipasinya. Pernyataan bahwa “di sini ada sejumlah karya seni” tidak menunjukkan suatu teori, tetapi lebih merupakan soal perasaan. Pernyataan itu adalah sesuatu yang singular, tidak dapat diulang, dan lebih merupakan pengalaman estetik.²⁶

Problem otonomi dan heteronomi di dalam seni dibahas oleh Rancière untuk menjelaskan revolusi estetika dan bagaimana memahami kerumitan seni di dalam rezim estetika seni. Dalam rezim estetika yang berlangsung selama dua abad belakangan ini seni telah mengalami perkembangan luar biasa dalam hal wacana, praktik maupun pemahaman perihal seni itu sendiri. Transformasi ini pertama-tama dilihat oleh Rancière di ranah seni verbal. Di bidang susastra, misalnya konvensi-konvensi mengenai puitika representasional telah berubah menjadi (karya) sastra dalam artian yang absolut — “*art in absolute sense*”.. Artinya, suatu karya sastra tidak akan dinilai berdasarkan muatan atau isi yang direpresentasikannya, tetapi berdasarkan “estetika” susastra atau seni itu sendiri (“*art in absolute sense*”).²⁷ Perkembangan di ranah susastra inilah yang digunakan Rancière sebagai landasan untuk mengamati berbagai bentuk kesenian yang lain.²⁸

Rancière mengawali pembahasannya mengenai otonomi dan heteronomi dengan mengutip kembali pernyataan Schiller. Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759 –1805) adalah seorang filsuf, penyair dan dramawan yang hidup di masa perkembangan filsafat idealisme Jerman. Pada bagian ke-15 karyanya yang terkenal, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen (On the Aesthetic Education*

of Man, 1794), Schiller mengatakan bahwa “Manusia hanya sepenuhnya menjadi manusia ketika bermain”. Paradoks permainan ini bagi Schiller mampu “menopang struktur seni tentang yang indah (*the art of the beautiful*) dan seni kehidupan (*the art of living*) yang lebih rumit”. Kata penghubung “dan” inilah yang bagi Rancière menjadi kunci untuk memecahkan problem kontradiksi yang selalu muncul antara otonomi dan heteronomi dalam seni selama ini.

Schiller mengatakan, bahwa ada sebuah pengalaman inderawi yang khas yang mengandung janji suatu dunia baru (bernama) Seni dan kehidupan baru bagi individu maupun masyarakat. Pengalaman inderawi itu disebutnya estetika. Inilah yang pada bagian di muka disebut “kondisi estetis ini sebagai contoh murni mengenai penanggungan, momen ketika bentuk dialami sebagai bentuk itu sendiri”.

Bagi Rancière omongan Schiller tidak sekadar “ilusi estetika”, misalnya ketika dihadapkan dengan anggapan mengenai estetika yang terstruktur melalui dominasi kelas. Ada pandangan yang menganggap bahwa masyarakat adalah karya seni — dengan kata lain, bisa “ditata” sepenuhnya — dan dengan demikian tidak memisahkan antara “seni kehidupan” (*art of living*) dan “permainan” (*play*). Itulah gagasan totalitarian mengenai seni. Pandangan lain bersifat liberal yang cenderung melakukan estetisasi kehidupan melalui hiburan komersial. Meski terdengar karikatural, tapi kedua pandangan itu dianggap Rancière lebih pas untuk memahami pandangan Schiller mengenai keindahan di dalam seni dan kehidupan itu sendiri sebagai seni. Kata Rancière, kedua cara pandang itu bisa digunakan untuk memberi bingkai pada distribusi bentuk-bentuk pengalaman kita yang memang majemuk.²⁹

Schiller mengatakan, bahwa pengalaman estetika melahirkan dua hal. Pertama, pengalaman itu mampu melahirkan bentuk seni yang indah atau seni mengenai yang indah (*the art of the beautiful*) dan kedua, seni kehidupan (*the art of living*). Semua perdebatan mengenai politik estetika (“*politics of aesthetics*”) — dalam istilah Rancière estetika primer di dalam rezim seni — akan selalu berputar pada kata sambung “dan” pada pernyataan Schiller di atas.

Kata “dan” inilah yang seolah-olah telah mendasari otonomi seni. Pengalaman estetika dianggap berhasil guna karena kata “dan” yang berhasil memisahkan antara “yang indah” dan “yang hidup”. Secara naif, otonomi ini diartikan sebagai upaya seni untuk menarik diri dari kecenderungan politisasi. Da-

26 Duve, 51.

27 Mohamad, 278.

28 Davis, 126.

29 Rancière, Jacques (2013). *The Aesthetic Revolution and Its Outcomes*. dalam *Dissensus on Politics and Aesthetics*. UK, USA: Bloomsbury Academic. h. 115.

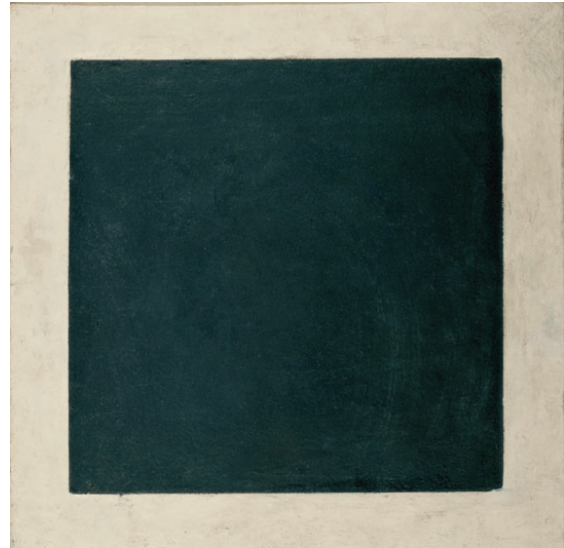
lam arti itu, menyadari seni sebagai sesuatu yang otonom berarti melenyapkan ketergantungannya dari suatu dominasi. Tapi menurut Rancière, bukan itu sebenarnya yang dimaksudkan oleh Schiller dengan kata “dan” itu. Yang sejatinya dimaksud oleh Schiller adalah keduanya, yakni dorongan manusia untuk bermain – *Spieltrieb* – akan mencipta ulang atau merekonstruksi bentuk seni dan bentuk kehidupan.

Dalam kata-kata Rancière:

*“Schiller mengatakan bahwa pengalaman estetik akan melahirkan bentuk seni yang indah **dan** seni kehidupan. Seluruh pertanyaan mengenai ‘politik estetika’ – dengan kata lain rezim estetik seni – berujung pada kata hubung ini. Pengalaman estetik efektif karena adanya pengalaman akan kata **dan** itu. Kata itu mendasari otonomi seni ketika mengaitkan hal itu dengan harapan akan ‘perubahan kehidupan’. Masalahnya mudah jika kita hanya mengatakan secara naif bahwa keindahan seni memudar karena politisasi, atau dengan sadar menyatakan bahwa otonomi seni menyamarkan ketergantungannya pada dominasi. Akan tetapi masalahnya bukan itu; Schiller mengatakan bahwa ‘dorongan bermain– ‘*Spieltrieb*’– akan merekonstruksi bentuk seni dan bentuk kehidupan. (Cetak tebal oleh penulis).³⁰*

Dari sinilah Rancière bertolak untuk membahas problem otonomi dan heteronomi. Bagi Rancière, bukan otonomi seni itu yang membebaskannya dari berbagai norma dan hierarki, melainkan kondisi kesetaraan yang diandaikan melalui perkembangan rezim seni memungkinkan seni menjadi otonom, dan sekaligus karena itu menjadi politis. Itulah jantung “yang politis” pada yang estetik.

Contoh sederhana yang dikemukakan Rancière misalnya adalah lukisan *Black Square* (1915) karya Kazimir Malevich (1878-1935), seniman garda depan Rusia pada awal abad 20. Lukisan abstrak yang hanya berwujud bidang persegi hitam di atas kanvas hitam itu menjadi politis karena membatalkan dua lapis politik yang melekat pada logika rezim representasi. Pertama logika representasi telah memisahkan praktik tiruan artistik dari keterlibatannya dengan realitas sosial politik. Yang kedua, organisasi hierarkisnya – yakni lebih mengutamakan ujaran-ujaran dari senimannya ketimbang citra yang dilukiskan–membentuk sebuah analogi dengan suatu tatanan.



■ Gambar 2 - Kazimir Malevich, “Black Square”, 1915, cat minyak pada kain linen, 79,5 × 79,5 cm (Wikimedia Commons).

Dengan kata lain, memproblematisasi distribusi atas yang sensibel pada rezim estetik seni adalah menyadari kembali relasi antara otonomi dan heteronomi, antara bentuk-bentuk seni dan kehidupan. Otonomi estetik pada bentuk seni tidak serta-merta berarti tanpa makna politis. Sebaliknya otonomi memperoleh maknanya melalui relasinya dengan heteronomi yang membayangkan—dalam kata-kata Schiller—harapan akan “perubahan kehidupan”. Lukisan *Black Square* memiliki otonomi sebagai sebuah lukisan. Pada saat yang sama kehadirannya menunjukkan gejala heteronomi, yakni tempatnya di dalam sejarah seni yang melahirkan “kesetaraan *subject matter*”. Dengan contoh yang berbeda, Sanento Yuliman misalnya pernah pula menyebut munculnya kecenderungan “demokratisasi pokok lukisan” pada seni lukis modern di Indonesia.

Rancière mengemukakan contoh mengenai keintrinsifan (*intransitivity*) dalam seni modern. Di bidang susastra, keintrinsifan bermakna bahwa para penulis modern lebih berurusan dengan bahasa, alih-alih bertugas menyampaikan suatu cerita. Pekerjaan utama seorang pelukis, seperti ujar Maurice Denis, adalah mendistribusikan bidang-bidang warna saja ketimbang melukis kuda perang atau sosok perempuan telanjang. Tapi melalui keintrinsifan, apa yang disebut pembebasan atas *subject-matter* di dalam seni terutama mensyaratkan ditegakkannya rezim kesetaraan. Inilah yang dimaksud dengan “representasi” (di dalam rezim estetik). Representasi pertama-tama bukanlah soal kemiripan dengan apa yang direpresentasikan, melainkan hubungan yang niscaya antara *subject-matter* dengan bentuk ekspresinya. Representasi yang sekadar dimaknai sebagai kemiripan melahirkan hierarki *genre* di dalam puisi atau lukisan seperti pada rezim etis.

30 Rancière (2013), 116.

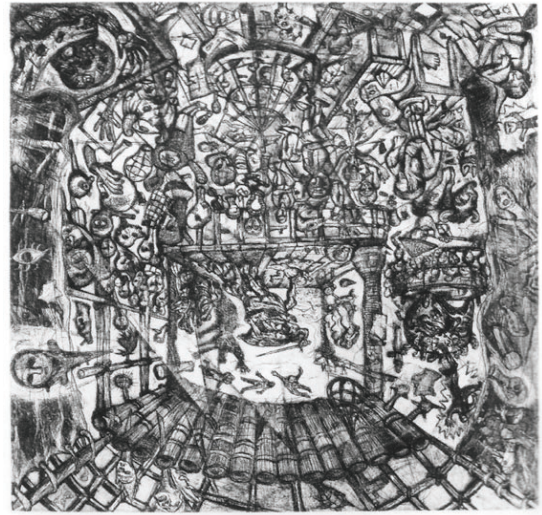
Estetika Kesetaraan

Ada banyak hal tabu di dalam kehidupan masyarakat yang membuat penginderaan kita terhalang oleh berbagai partisi di mana-mana, baik atas nama yang etis atau kesahihan representasi. Begitu pula dalam karya-karya seni yang menganggap bahwa estetika atau suatu ungkapan estetis memiliki batasan-batasannya sendiri. Pada titik ini praktik-praktik penginderaan merepresentasikan atau bahkan mereproduksi sebuah rezim pemikiran tertentu.

Dalam rezim estetis seni ada estetika primer yang memungkinkan hadirnya kesetaraan *aistheton*. Estetika primer “membelah dari dalam rezim-rezim tatanan yang ada, entah itu rezim etis atau rezim representative”.³¹ Kesetaraan *aistheton* ini dapat disejajarkan dengan subjektivasi politis yang dilancarkan atas nama kesetaraan akal budi yang dimiliki oleh tiap orang. Dengan cara itu penginderaan mengalami pembebasan dari partisi yang selama ini diwarisinya dari rezim-rezim tertentu, dan dengan begitu maka estetika sebagai laku pencerapan menjadi “estetika kesetaraan”. Estetika kesetaraan memungkinkan kita melihat adanya relasi setara antara seni dan kehidupan, antara otonomi bentuk seni dan heteronomi atau kemajemukan yang tidak sepenuhnya merupakan unsur eksternal atau di luar seni.

Perupa Tisna Sanjaya pernah mengungkapkan relasi antara otonomi keseniman, bentuk seni dan heteronomi yang mengandaikan hadirnya “peristiwa” di luar seni dalam karyanya: “Paket kesenianku saat ini tentang pengujian kembali masalah-masalah sosial, moral, agama, politik, estetika. Bisa jadi karyaku adalah cerminan keberadaanku kini...respon, kepedulian atau mungkin ketidakpedulian.” Peter Burger mengatakan, jika tuntutan dari kaum *avant-garde* mengenai pelenyapan batas antara kehidupan (atau: “heteronomi”) dan seni menjelma kenyataan, seni tentunya akan berakhir. Tapi jika pemisahan itu kita terima seperti adanya, seni pun (atau: “otonomi”) akan mengalami nasib yang sama: tamat. Berger lalu mengajukan apa yang disebutnya sebagai “kontinuitas dialektis” terhadap modernisme bentuk-bentuk seperti itu. Katanya, kita tak perlu membikin tabu terhadap representasi, tetapi di saat yang sama jangan mempercayai substansialitasnya. Yang partikular tidak berarti situasi individual, melainkan pengalaman sosial yang dibiaskan lewat subjek. Itu berarti re-semantisasi seni, kata Burger, yakni menautkan sikap penerimaan pada praktik kehidupan dengan sensitivitas seniman untuk melahirkan bentuk yang

spesifik, tanpa mengarahkannya pada yang formal apriori di dalam seni.³²



■ Gambar 3 - Tisna Sanjaya, “teater”, 1993, etsa pada kertas hahnemuhle, 75 x 75 cm. (Arsip katalog pameran).



■ Gambar 4 - Tisna Sanjaya, “Potret Diri”, 2008, etsa dan media campuran, 180 x 120 cm (foto oleh penulis).

Contoh lain perihal otonomi dan heteronomi dalam praktik kesenian di Indonesia sudah sering diajukan. Seorang pelukis yang selama bertahun-tahun hidup dalam suasana represif sebuah rezim politik menampilkan karya-karyanya setelah kekuasaan itu runtuh. Ia menggambarkan kekejaman dan kekuasaan rezim tak ubahnya seekor babi hutan liar atau celeng yang menguasai dan merusak seluruh kawasan hutan. Sosok penguasa yang ototiter baginya ibarat “Raja Celeng”. Karya-karyanya yang secara simbolis menggambarkan kekuasaan abso-

31 Wibowo, 426-7.

32 Bürger, Peter (1994). *The Decline of Modernism*. dalam *The Polity Reader in Cultural Theory*. Cambridge: Polity Press. h. 148.

lut dan kekayaan yang berlimpah-ruah di tangan sang Celeng, penangkapan dan perburuan Raja Celeng sampai akhirnya kematian sang Celeng tak memungkinkan lagi “celengnya ditangkap hanya sebatas gambar.”³³



■ Gambar 5 - Djokopekik, “Keretaku Tak Berhenti Lama”, 1989, cat minyak di atas kanvas, 150 x 150 cm, (foto oleh Nihil Pakuril).

Ketika celeng tidak berhenti sebatas citra, maka akan tiba saatnya untuk mendengarkan kepluk, suara-suara dari dunia yang heteronom. Celeng-celeng itu telah lepas dari bidang kanvasnya, karena “hutannya merambah dunia luas.” Bagi sang seniman, perubahan yang digambarkan di atas kanvasnya tidak bisa dilihat dengan akal belaka. Perubahan karena jatuhnya sebuah rezim perlu dirasakan melalui “rasa berkesenian”. Melalui “rasa berkesenian” itulah penonton karyanya akan dibawa masuk ke dalam pengalaman, yakni “kendati dan justru karena penderitaan, manusia sesungguhnya selalu mempunyai optimisme dan harapan”. Segala macam kalkulasi politik dan rasio ekonomi tak bisa sepenuhnya meraba optimisme itu. Tapi rasa kesenian tak mungkin membatasi kebebasan sang seniman. Lukisan-lukisan itu bahkan adalah “kreasi yang mengajak orang merenungkan pembebasan di masa depan.”³⁴

33 Sindhunata (2000). *Tak Enteni Keplokmu: Tanpa Bunga dan Telegram Duka*. Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama. h. 21.

34 Sindhunata (2000), 30.



■ Gambar 6 - Djokopekik, “Dia Anakku”, 1989, 86 X 132 cm, cat minyak pada kanvas.

Di satu sisi ada “rasa berkesenian” yang menunjukkan bahwa apa yang dilukis di atas kanvas itu adalah sejenis kebebasan atau otonomi yang dipunyai seniman. Akan tetapi rasa berkesenian itu tak bisa membatasi kebebasan si seniman untuk menghadirkan apa saja yang ingin digambarkannya, sesuai dengan kepekaan artistik, imajinasi dan pengalaman hidupnya dalam ketertindasan. Rasa berkesenian itu bisa dirasakan berbeda dari pertimbangan politik atau kalkulasi ekonomi yang krisis-krisisnya akhirnya membawa pada keruntuhan sebuah rezim kekuasaan. Di sisi lain, rasa berkesenian yang melahirkan simbol-simbol tajam mengenai riwayat kekuasaan itu tentunya tidak muncul begitu saja karena berhubungan dengan situasi krisis dalam kehidupan. Representasi dari rasa berkesenian itu tetap menunjuk pada pengalaman akan kemajemukan peristiwa di luarnya. Hal itu bisa menunjukkan “kontinuitas dialektis” antara otonomi (bentuk seni) dan heteronomi (kehidupan) di dalam karya seni.

Seniman itu bernama Djokopekik. Djokopekik adalah seorang seniman yang pernah menjalani penahanan tanpa proses pengadilan selama beberapa tahun karena tuduhan afiliasinya dengan organisasi kebudayaan Lekra selama rezim Orde Baru. Di kalangan para seniman, eks-tapol (tahanan politik) ini bahkan dianggap tidak pantas menyertakan karya-karyanya di dalam Pameran Kebudayaan Indonesia di Amerika Serikat (KIAS; 1993-1994) karena dianggap “tidak bersih lingkungan”. Ia tidak menyembunyikan realitas otonomnya sebagai “tidak bersih” dan lukisan yang berisi gambaran mengenai rakyat atau *wong cilik* yang “jelek” dan banal” bukanlah demi estetika, tapi demi pembebasan.³⁵

Lukisan-lukisan Djokopekik, tulis kritikus seni rupa Sanento Yuliman menggambarkan tukang becak, pedagang kecil, petani kecil, buruh tani, perempuan

35 Sindhunata (2022). *Mutiara Hati Rakyat dalam Lukisan Djokopekik*. Majalah Basis, No. 07-08, Tahun ke-71. h. 9.

kuli, pengamen. Yakni mereka yang tidak memiliki peluang untuk memperbaiki nasib. Objek-objek yang ditampilkannya (kerbau tua, stasiun bekas, sampah terompet) mengandung simbolisasi tentang sesuatu yang tidak berguna, yang ditolak dan dibuang.³⁶ Sosok-sosok itu tentunya mengingatkan kita akan “bagian yang bukan bagian” atau kaum *sans-part* dalam gagasan politik Rancière.

Contoh lain adalah karya seorang seniman Indonesia yang selama bertahun-tahun berkomitmen pada seninya sendiri untuk melakukan pembelaan terhadap bagian masyarakat yang tertindas. Seniman itu bernama FX Harsono. Bagi si seniman karya seni adalah wahana untuk melakukan perubahan kehidupan masyarakat ke arah yang lebih baik, bersama-sama bidang kehidupan yang lain. Ketika rezim penindas roboh, terjadilah perubahan besar di dalam masyarakat.



■ Gambar 7 – FX Harsono, “Menulis dalam Hujan”, 2011, video satu kanal (foto arsip seniman).

Robohnya sebuah rezim ternyata membuka kenyataan lain, peristiwa itu disertai dengan berbagai tindak kekerasan, pemerkosaan dan penjarahan terhadap golongan minoritas. Sang seniman yang menjadi bagian dari kaum minoritas itu merasakan hidupnya terancam. Ternyata kelompok terpinggirkan yang pernah dibelanya, yang selama ini diidealkannya sebagai korban penindasan bisa berbalik melakukan penindasan pada pihak yang lain. Situasi pembalikan ini melahirkan karya-karya baru yang menengok kembali sejarah individual, keluarga, hibriditas kebudayaan dan keminoritasannya selama ini. Situasi yang baru ini melahirkan karya-karya baru, antara lain suatu memori masa silam ketika ia masih mampu menuliskan namanya sendiri dalam aksara Mandarin yang harus dilupakan dan dihapuskan karena peraturan sebuah rezim. Penuh-lisan nama merupakan suatu wilayah otonomi seniman, tapi karya itu hadir kembali dengan semua kait-kelindannya dengan ingatan, sejarah masa lalu, kekuasaan politik yang represif, tradisi kaum

minoritas yang tak dihitung (*part-of-no-part, sans-part*), kepekaan pada bentuk aksara tertentu. Yang otonom tidak bisa diceraikan dari yang heteronom, dan hadir kembali melalui ingatan perihai sejarah kehidupan yang berseluk-beluk. Sang seniman pernah menyatakan hal ini: “Untuk menjauhkan dari bayang-bayang politik, saya mencoba membuat filter dengan melihat manusia dan kehidupannya. Bagaimana manusia mempertahankan hidupnya, bagaimana manusia melihat dan berjuang untuk masa depannya.” Bayang-bayang politik yang dimaksudkannya tentunya adalah suatu tatatan politik (*la police*), sedangkan frasa-frasa “manusia dan kehidupan” dan “berjuang untuk masa depannya” menunjukkan persinggungan seniman dengan Politik (*la politique*) atau suatu laku pembebasan dari “yang politis” (*le politique*).

Rancière mencontohkan kelindan antara otonomi dan heteronomi ini melalui sejumlah praktik artistik, yang tidak terbatas dilakukan oleh para seniman. Misalnya saja, para pekerja militan pada pertengahan abad 19—yang arsip-arsip mereka dikaji oleh Rancière—ternyata juga gemar membaca dan bahkan melahirkan karya sastra “tinggi”. Mereka tidak terbatas melakukan aktivitas yang berhubungan hanya dengan militansi pekerjaan dan hiburan populer. Dengan demikian mereka mampu keluar dari dominasi lingkaran pekerjaan yang selama ini membatasi mereka. Karya sastra tinggi nyatanya tidak mesti lahir dari pena seorang sastrawan yang dianggap memiliki otonomi di bidang sastra. Beratnya pekerjaan fisik yang mendominasi kehidupan para pekerja tidak mencegah mereka untuk terlibat di dunia lain, dunia “bermain” atau “estetika” yang mampu merekonstruksi atau memberi bentuk baru kehidupan mereka sendiri. Di dalam konteks pengalaman di Indonesia, kita tahu para pekerja migran Indonesia, khususnya tenaga kerja wanita juga menulis sejumlah puisi dan novel yang menggambarkan berbagai tema, termasuk suka duka pengalaman mereka selama bekerja di tempat yang jauh dari kampung halaman mereka.

Pokok-pokok di atas bagi Rancière bisa diringkas menjadi tiga hal. Pertama, gagasan otonomi pada rezim estetik seni bukanlah otonomi mengenai karya seni, tapi sebuah moda pengalaman. Kedua, pengalaman estetik adalah pengalaman mengenai kemajemukan bagi subjek yang mengalaminya, dan kemajemukan itu adalah juga keterlepasan dari otonomi tertentu. Ketiga, objek pengalaman itu adalah “estetik”, sejauh pengalaman itu bukan seni atau setidaknya tidak hanya seni. Kata Rancière, itulah tiga relasi yang bisa kita maknai melalui gagasan Schiller sebagai “peristiwa orisinal” estetika.³⁷

36 Yuliman, Sanento (1993). *Seni Djoko Pekik, Pameran Tunggal Lukisan Djoko Pekik*. Galeri Seni Rupa, Taman Budaya Jawa Tengah, Surakarta (12-19 Desember 1993), *katalog pameran*.

37 Rancière (2013), 116-7.

Istilah lain dari “peristiwa orisinal” estetika tentunya adalah “estetika primer”. Di dalam rezim estetik, otonomi karya seni tidak lebih penting ketimbang heteronominya. Pengalaman estetik tidak terbatas hanya pada seni, tetapi soal pengalaman subyek di dalam dunia sensibel yang tidak dibatasi oleh partisi oleh tatanan. Di dalam ranah sensibel, karya-karya seni tidak mempunyai perbedaan signifikan dengan karya-karya yang dianggap bukan seni, seperti pada rezim representasi. Karya-karya seni pun terbebas dari hierarki subyek-subyeknya. Bagi Ranciere, kesetaraan estetis memang berarti “hancurnya hirarki subyek (dalam arti tema seni), dan hirarki jenis (seni). Akan tetapi “kesetaraan ini tidak persis sama dengan kesetaraannya para pejuang politik.”³⁸

Penutup

Pada seni, kata Herbert Marcuse, pengalaman dan persepsi kita diintensifkan sampai suatu titik sehingga realitas yang sesungguhnya menampilkan diri. Intensifikasi persepsi mengubah tatanan: menyuarakan yang tak terucapkan, menampilkan yang invisibel, dan meluapkan yang tak tertanggungkan. Ada janji pembebasan seni yang direbut dengan susah payah dari realitas yang mapan. Pada janji ini terletak keindahan dan kualitas bentuk estetis. Akan tetapi pemenuhan janji ini tidak berada di ranah seni itu sendiri, karena *happy ending* adalah *liyan* bagi seni.³⁹

Melalui estetika kesetaraan, heteronomi bukanlah *liyan* bagi otonomi seni. Otonomi dan heteronomi adalah wajah ganda yang hadir secara bersamaan sebagai kontinuitas dialektis. Kelindan inilah yang membedakan seni dari bentuk-bentuk seni yang lain yang dikuasai oleh rezim pemikiran sebelumnya, yakni rezim etis dan rezim representasi. Dunia sensibel yang dihadirkan oleh karya seni bukanlah realitas itu sendiri. Pada rezim estetik seni yang berlangsung sejak modernitas dua abad yang lalu, dunia sensibel adalah realitas sekaligus mediasi untuk mengalami berbagai pengalaman estetik yang tidak lagi dibatasi oleh berbagai partisi sebagaimana dalam rezim etis dan rezim representasi. Akses terhadap dunia sensibel yang kini terbuka lebar semakin tidak memungkinkan otonomi seni terkukung di dalam dunianya seni itu sendiri tanpa berhubungan dengan heteronomi. Tapi apakah ranah sensibel di masa kini sungguh-sungguh realitas yang terbebas dari partisi, dominasi atau hegemoni selera tertentu? Para seniman justru perlu mempertimbangkan dunia yang heteronom ini untuk tidak begitu saja terlebur di dalamnya, melainkan untuk menafsirkan ulang bentuk-bentuk otonomi estetisnya untuk menemukan sikap kritis baru dalam kancah heteronomi, untuk bersua dengan “aistheton yang berbeda”.⁴⁰ Otonomi seni bukanlah hasil pemberian intensi karya itu, tetapi adalah gestur-nya terhadap realitas yang heteronom.⁴¹ ***

38 Wibowo, 423.

39 Marcuse, Herbert (1977). *The Aesthetic Dimension-Toward a Critique of Marxist Aesthetics*. London and Basingstoke: The Macmillan Press Ltd. h. 45.

40 Wibowo, 429.

41 Adorno, Theodor (1977). *Commitment*. dalam *Aesthetics and Politics*. translation editor: Ronald Taylor. London. h. 190.

Daftar Pustaka

- Adorno, Theodor (1977). *Commitment*. dalam *Aesthetics and Politics*. translation editor: Ronald Taylor. London.
- Bürger, Peter (1994). *The Decline of Modernism*. dalam *The Polity Reader in Cultural Theory*. Cambridge: Polity Press.
- Davis, Oliver (2010). *Jacques Rancière*. Cambridge (UK), Malden (USA): Polity Press.
- Duve, Thierry de (1996). *Kant after Duchamp*. London: The MIT Press.
- Hardiman, F. Budi (2007). *Filsafat Fragmentaris*. Yogyakarta: Kanisius.
- Hegel, G.W.F, (1975). *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, Vol. 1. translated by T.M. Knox. London: Oxford University Press.
- Herlambang, Wijaya (2013). *Kekerasan Budaya Pasca 1965: Bagaimana Orde Baru Melegitimasi Anti-Komunisme Melalui Sastra dan Film*. Jakarta: Margin Kiri.
- Kant, Immanuel (1969). *The Critique of Judgment*. translated with Analytical Indexes by James Creed Meredith. London: Oxford University Press.
- Levinson, Jerrold (2003). *Philosophical Aesthetics: An Overview*. *The Oxford Handbook of Aesthetics*. edited by Jerrold Levinson. New York: Oxford University Press. h. 3-4.
- Marcuse, Herbert (1977). *The Aesthetic Dimension-Toward a Critique of Marxist Aesthetics*. London and Basingstoke: The Macmillan Press Ltd.
- Mohamad, Goenawan (2021). *Rupa, Kata, Obyek dan yang Grotesk: Esai-Esai Seni Rupa dan Filsafat Seni (1961-2021)*. Jakarta: Penerbit Gang Kabel dan Komunitas Salihara. h. 53-55.
- Rancière, Jacques (2004 [2000]). *The Politics of Aesthetic*. New York, London: Continuum.
- Rancière, Jacques (2009). *The Aesthetics Unconscious*. first published in French as *L' inconscient esthétique*, translated by Debra Keates and James Swenson. Cambridge: Polity Press.
- Ranciere, Jacques (2013). *The Aesthetic Revolution and Its Outcomes*. dalam *Dissensus on Politics and Aesthetics*. UK, USA: Bloomsbury Academic.
- Sindhunata (2000). *Tak Enteni Keplokmu: Tanpa Bunga dan Telegram Duka*. Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama. h. 21.
- Sindhunata (2022). *Mutiara Hati Rakyat dalam Lukisan Djokopekik*. *Majalah Basis*, No. 07-08, Tahun ke-71.
- Utami, Ayu dan Hambally, Alpha (ed.) (2022). *Membaca Goenawan Mohamad*. Jakarta: Komunitas Utan Kayu.
- Yuliman, Sanento (1993). *Seni Djoko Pekik, Pameran Tunggal Lukisan Djoko Pekik*. Galeri Seni Rupa, Taman Budaya Jawa Tengah, Surakarta (12-19 Desember 1993), katalog pameran.