

Vol. 04, No. 01, Tahun 2021

Jurnal

DEKON

STRUKSI

Jurnal Filsafat



Enigma Seni Rupa
Indonesia



Analisis Bernaldas atas Pandangan Nietzsche tentang Pembentukan Nilai Baik dan Jahat	1
Y. Adi Wiyanto	
Dekonstruksi Derrida terhadap Humanisme Barat	23
Chris Ruhupatty	
Berkunjung ke Dunia Khayal Goenawan Mohamad	33
Syakieb Sungkar	
Mau Membuat Apa Seni Rupa Indonesia?	45
Yuswantoro Adi	
Seniman dulu dan kini	49
Ugo Untoro	
Estetika Mala: Sebuah Percobaan	51
Wahyudin	
Surrealisme Dalam Seni Lukis Indonesia	68
Anna Sungkar	
Futurisme Seni Rupa sebagai Wajah Estetika Humanis Masa Depan	81
Desy Nurcahyanti	
Estetika Nusantara dalam Ragam Hias Ornamen Logam Perhiasan	91
Dhyani Widiyanti	
Abnormal Baru	96
Nawa Tunggal	
Ketika Demokrasi Membutuhkan Inklusi	100
Sylvester Kanisius Laku	

Jurnal Dekonstruksi kali ini banyak membicarakan tentang Senirupa. Pandemi telah memberikan pukulan yang keras bagi dunia seni karena pembatasan orang berkumpul telah membuat banyak galeri menutup diri sehingga perhelatan seni berkurang dengan drastis. Namun dalam situasi seperti itu masih ada institusi yang terus menghidupkan senirupa, seperti pameran Artjog di Yogyakarta dan pameran tunggal dalam rangka ulang tahun Goenawan Mohamad yang ke 80 di Salihara dan Galeri Nadi, Jakarta. Walaupun pengunjung harus mengikuti protokol kesehatan yang ketat, namun hal itu tidak mengurangi semangat di dua perhelatan tersebut.

Paper pertama pada jurnal ini ditulis oleh Adi Wiyanto yang membahas dua jenis manusia menurut Nietzsche, yaitu manusia tuan dan manusia budak. Dalam tafsir Bornedal, dengan melakukan hiperkateksis (penimbunan energi) di luar dirinya, manusia budak memandang dunia sebagai ancaman dan penuh bahaya. Manusia budak mereaksi apa saja di luar dirinya sehingga ia tidak memiliki rasa bahagia. Ia harus menipu diri untuk mendapatkan kebahagiaan, yakni membandingkan dirinya dengan orang lain untuk kemudian melihat apakah kebahagiaan yang mereka rasakan sudah sesuai dengan kebahagiaan yang orang lain rasakan. Selanjutnya, manusia budak melepaskan dirinya untuk dikuasai oleh apa saja di luar dirinya. Karena ketiadaan diri inilah, manusia budak menjadi manusia yang lemah. Sebaliknya, manusia tuan akan melakukan dekateksis terhadap apa saja di luar dirinya. Manusia tuan tidak menganggap segala sesuatu di luar dirinya sebagai ancaman ataupun bahaya. Selain itu, manusia tuan juga tidak melihat dunia luar dengan penuh rasa curiga, iri, dan *ressentiment* (rasa benci dan dendam). Dunia bagi manusia tuan itu menarik dan merupakan cerminan kebahagiaan dari dalam dirinya.

Pada awalnya Humanisme Barat masih dalam pengaruh teologi Kristiani. Tuhan sebagai pusat dari seluruh keberadaan manusia, berpartisipasi langsung dalam setiap peristiwa yang terjadi pada hidup manusia. Selanjutnya, dalam pemikiran Kant, Tuhan tidak lagi aktif berpartisipasi dalam kehidupan manusia. Kemudian Feuerbach mencoret Tuhan dalam pembicaraan tentang manusia. Menurut Derrida, Hegel-Husserl-Heidegger dan Sartre berusaha untuk meloloskan diri dari jerat metafisika dalam pembicaraan tentang manusia, tetapi ternyata mereka pun masih berada di dalam cakrawala yang sama dengan Humanisme Barat. Jika ditanyakan kepada Derrida: "Siapaakah manusia?", jawabnya adalah "Semua teks yang mengucapkan dan menuliskan tentang manusia." Kiranya Chris Ruhupatty sebagai penulis paper ini akan memperjelas jawaban Derrida. Mari kita membacanya sampai habis.

Ketika menginjak usia 80 tahun, Goenawan Mohamad membuat 50 lukisan cat minyak dan 200 sketsa untuk dipamerkan secara besar-besaran. Melihat karya rupa Goenawan, kita diajak memasuki dunia fiksi yang mempunyai aturan-aturan dan logikanya sendiri, yang berbeda dengan realitas. Dengan itu kita menikmati suasana dan kombinasi warna yang khas, yang bersesuaian dengan kepribadian pelukisnya. Tidak semua subyek dalam karya-karya yang dipamerkan digambarkan seutuhnya, dan tidak harus dimengerti sepenuhnya. Semua yang menggoda dan mengundang pertanyaan dalam lukisan biarlah menjadi enigma. Dalam kebenaran kita tak dapat mendedahkan semua teka-teki. Sebuah lukisan membutuhkan sedikit misteri, beberapa ketidak-jelasan, beberapa fantasi. Ketika kita selalu membuat maksud menjadi sangat jelas, maka kita akan menjadi orang yang membosankan, demikian yang dirasakan Syakieb Sungkar ketika mengunjungi pameran Goenawan Mohamad.

Kesulitan yang terjadi dalam suatu era sesungguhnya menjadi bahan pemicu untuk menghasilkan karya-karya kreatif. Karya seni rupa hampir selalu menjadi ikon yang menandai sebuah perubahan besar. Namun para seniman Indonesia akhir-akhir ini terlalu sibuk di gelanggangnya sendiri, memperdebatkan terma-terma yang kurang penting. Padahal karya yang baik itu sudah ada ukuran-ukurannya yang mengacu secara akademik di lembaga pendidikan seni. Ketimbang menunggu pasar bergairah lagi atau berkhayal "booming" senirupa terulang, Yuswantoro Adi lebih memilih berbuat dan bergegas.

Sebagai perupa seni kontemporer terkemuka, Ugo Untoro merasakan sejak tahun 2000 senirupa Indonesia sangat bergairah. Orang tua tidak lagi melarang anak-anaknya untuk masuk sekolah seni. Para perupa sekarang ini sangat menguasai teknologi yang serba digital. Seniman tidak lagi duduk bersila, merokok sepanjang hari untuk menunggu inspirasi, namun seniman sekarang adalah individu yang dinamis, tidak gagap untuk bicara di depan mikrofon, dan mampu menggaet pasar dengan sukses. Dalam renungannya, Ugo mempertanyakan masihkah seniman sekarang mempunyai empati yang tulus pada masyarakatnya seperti seniman zaman dahulu.

Sejak abad 16 para seniman dunia telah menjadikan bencana sebagai sumber inspirasi dalam berkarya, seperti Pieter Bruegel, Edvard Munch dan Theodore Gericault. Hal yang sama terjadi dengan para seniman Indonesia, seperti Raden Saleh yang melukiskan bencana banjir di Jawa Tengah. Sampai para perupa kontemporer yang mengabadikan gempa di Yogyakarta, semburan lumpur Lapindo, dan tragedi 1965 dalam karya-karyanya. Demikian pula ketika bencana Covid terjadi, para seniman tetap berkarya dan berpameran. Sementara ikhtiar itu disambut baik oleh antusiasme para pengunjung pameran. Wahyudin menguraikan itu semua dalam Estetika Mala. Mala adalah bencana, dapatkah suatu bencana membangun estetikanya sendiri?

Surrealisme yang berkembang pada tahun 1920an di Eropa, mulai mendapatkan gemanya 40 tahun kemudian di Indonesia. Sejak tahun 1963 mulai didapatkan karya-karya surealistik yang terus muncul sampai sekarang. Anna Sungkar melakukan studi terhadap koleksi lukisan Galeri Nasional Indonesia yang ada dalam katalog Handbook of Collections Galeri Nasional Indonesia. Tahun 80-an surrealisme demikian trend sehingga kita banyak melihat karya-karya yang bernafaskan Salvador Dali. Terlihat bahwa konten dari lukisan surrealisme terpengaruh oleh situasi politik dari dekade ke dekade.

Menurut Desy Nurcahyanti, dialektika dalam membaca kecenderungan visualitas seni rupa masa depan sedang berlangsung. Namun, seni rupa menjadi minoritas di antara topik prediksi perubahan dunia pada abad 22. Kebutuhan untuk mempertahankan senirupa sebagai wujud bendawi yang fisik dan touchable, terus digaungkan. Senirupa harus tetap pada koridornya, yaitu aktivitasnya berjalan dengan memanfaatkan kemajuan zaman, dan tetap mengutamakan manusia sebagai kreator. Dengan itu daya magis dan daya pikat seni rupa tetap terjaga.

Tradisi tidak lagi identik dengan masa lalu, melainkan selalu direkonstruksi oleh penafsir, citra yang ditimbulkan tidak lebih dari konstruksi masyarakat. Dalam mendesign ornamen logam perhiasan, Dhyani Widiyanti Hendranto menciptakan karya perhiasan yang lebih egaliter dan terbuka aksesnya. Sehingga batas-batas antara Barat – Timur, Urban – Pinggiran, tradisi – modern, serta fungsional – non-fungsional, tidak lagi penting dalam kriya kontemporer.

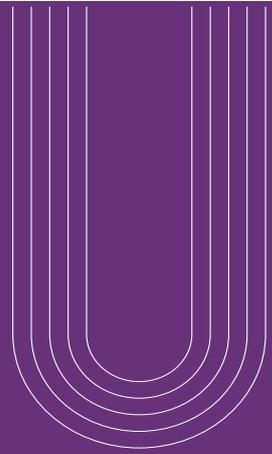
Ornamen logam kontemporer memiliki ekspresi estetik yang khas dan menunjukkan suatu simbol tertentu, sebagai sebuah medium yang mengekspresikan identitas ke-Nusantara-an.

Karya seni yang mendorong kegilaan pada batas-batasnya, akan memungkinkan orang untuk mencapai kesembuhan dari kegilaan. Karya seni seperti itu adalah karya yang tanpa akhir, yang dibuat tidak berkesudahan, terus-menerus, memungkinkan perulangan atau repetisi tinggi atas bentuk, dan perulangan atas situasi ketidakterdugaan. Karya repetitif seperti yang dibuat Dwi Putra Mulyono Jati - yaitu membuat gambar anak ayam secara repetitif tanpa akhir, mengundang tanya apakah itu sebuah karya seni atau kegilaan? Namun Nawa Tunggal melihat karya seperti itu merupakan bagian dari seni rupa kontemporer. Menurutnya, kebaruan dalam karya seni kontemporer sering mendapat stigma abnormal. Dapatkah kita menyebut kegilaan Dwi Putra itu sebagai suatu Abnormal Baru?

Demokrasi adalah salah satu syarat agar masyarakat dapat terarah kepada keadilan dan kesejahteraan. Dalam konteks ini, sebuah masyarakat dapat disebut adil jika syarat-syarat demokrasi, yaitu keterlibatan dan realisasi diri warga negara terpenuhi dan terwujud dengan baik. Sylvester Kanisius Laku membicarakan tesis Iris Marion Young yang mengatakan, melalui inklusi demokrasi, terutama melalui apa yang dia sebut demokrasi komunikatif, ketidakadilan dan ketidaksetaraan sosial-politik dapat teratasi. Sayangnya, meski demokrasi membuka seluas-luasnya keterlibatan masyarakat untuk ikut dalam proses pengambilan keputusan, hambatan-hambatan substansial maupun prosedural sering ditemui, yang mengakibatkan hasil demokrasi tidak sepenuhnya dapat mewujudkan keinginan semua pihak.

Selamat menikmati jurnal Dekonstruksi edisi ini, mohon maaf jika banyak terdapat kekurangan dalam penyajiannya.

Syakieb Sungkar



DEKONSTRUKSI

Sebuah jurnal berkala yang terbit per-3 bulan. Berisi tulisan-tulisan mengenai filsafat dan kebudayaan.

Diterbitkan oleh Gerakan Indonesia Kita

Pemimpin Redaksi

Syakieb A. Sungkar

Dewan Redaksi

Y. Adi Wiyanto, Abdul Rahman, Aldrich Anthonio, Wahyu Raharjo, Andriyan Permono, Chris Ruhupatty, Fauzan, Naomi, Puji F. Susanti, Stephanus, Tetty Sihombing.

Bendahara

Aldrich Anthonio

Artistik

Niko Bimantara

Alamat Redaksi

Jl. Tebet Timur Dalam Raya No.77,
Jakarta Selatan

No. ISSN : 2797-233X (Media Online)

No. ISSN : 2774-6828 (Media Cetak)

No. DOI : 10.54154

ISSN 2797-233X



9

772797

233008

Analisis Bornedal atas Pandangan Nietzsche tentang Pembentukan Nilai Baik dan Jahat

Y. Adi Wiyanto

Abstrak

Nietzsche berpandangan bahwa pembentukan nilai baik dan nilai jahat dapat ditelusuri dari perbedaan kelas sosial di peradaban kuno, khususnya Yunani, yaitu antara kelas atas (kaum tuan) dan kelas bawah bawah (kaum budak). Dari perbedaan kelas tersebut, Nietzsche mendefinisikan nilai baik sebagai semua ciri dan sifat dalam kaum tuan, sedangkan nilai buruk adalah semua ciri dan sifat dalam kaum budak. Adapun nilai jahat adalah hasil pembalikan nilai baik dalam kaum tuan yang dilakukan oleh kaum budak. Pembalikan nilai ini dapat terjadi karena *ressentiment*. *Ressentiment* ini juga menghasilkan nilai baik bagi kaum budak. Bornedal menganalisis bahwa proyek filsafat Nietzsche dalam pembentukan nilai baik dan nilai jahat tersebut terlalu menyederhanakan proses mental, dorongan, dan penilaian. Menurut Bornedal, oposisi antara baik dan jahat tidak pernah stabil, definisi baik dan jahat saling melengkapi, serta baik dan jahat merupakan oposisi relatif yang terkait dengan pembentukan makna baik dan jahat itu sendiri. Selain itu, baik dan jahat juga saling terkait dan tidak dapat dipisahkan.

Kata Kunci

Moral, baik, buruk, jahat, *ressentiment*, moral tuan, moral budak.

Abstract

Nietzsche demonstrates that the formation of good and evil value can be traced from the distinction in social class in ancient civilizations, especially Greece, namely between the upper class (the master) and the underclass (the slave). From this distinction, Nietzsche defines good value as all traits belonging to the master. Bad value is otherwise all traits belonging to the slave. The evil value emerges from the good value inversion in the master carried out by the slave. The inverted value takes place as an act of *ressentiment*. The slave lodges this *ressentiment* to mould own good value. Bornedal analyses that Nietzsche's notion on good and evil opposition simplifies inner-mental processes, drives and valuations.

The opposition between good and evil is unstable and never that solid. In good and evil opposition, the two positions are complementary. They are mutually dependent on each other for their definition. The good and evil are hence such relative opposition pertaining to the formation of good and evil meaning on themselves. In addition, good and evil are also interrelated and cannot be separated.

Keywords

Moral, good, bad, evil, *ressentiment*, master morality, slave morality.

Pendahuluan

Proyek penelitian Peter Bornedal adalah tentang mental karena di sinilah filsuf imoral pewarta kematian Tuhan, Friedrich Nietzsche, melakukan semacam “lompatan” nilai. Dalam konteks munculnya nilai jahat, misalnya, Nietzsche menggunakan “budak” untuk membalik nilai baik menjadi nilai jahat. Secara keseluruhan, proyek penelitian Bornedal beririsan dengan psikologi ataupun psikoanalisis.

Ia mengawali proyek penelitiannya dengan bertitik tolak dari aspek permukaan dan kedalaman. Dari aspek permukaan dan kedalaman itu, Bornedal kemudian mengupas dimensi mental-psikologis dalam dialektika wanita dan lelaki. Dalam dialektika ini, Bornedal menemukan dan memaparkan fakultas mental, antara lain, yaitu kesadaran-ketaksadaran, insting, dan represi.

Bornedal kemudian beranjak ke dimensi mental daya atau energi yang disebut dengan kateksis. Dalam konfigurasi moral tuan dan moral budak, kateksis akan berubah seturut tipe subyek, yakni menjadi hiperkateksis atau dekateksis.

Setelah itu, Bornedal mengupas dimensi mental pelupaan dan ingatan yang memengaruhi subyek berhadapan dengan keadilan dan hukum.

Terkait dengan pelupaan dan ingatan itu, Bornedal selanjutnya berbicara tentang pembentukan rasa bersalah. Di sini, Bornedal memaparkan dimensi mental agresi yang termanifestasikan dalam protosadisme dan protomasokhisme. Dari analisis mental dalam moral tuan dan moral budak tersebut, Bornedal kemudian memberikan pandangan tentang baik dan jahat.

Permukaan dan Kedalaman

Bornedal menitikberatkan penelitiannya pada analisis tentang konfigurasi moral tuan dan moral budak. Dengan konfigurasi, Bornedal bermaksud menjelaskan perbedaan formasi jiwa (*psyche*) dari dua tipe moral itu. Moral budak menggambarkan formasi mental, sedangkan moral tuan menggambarkan formasi yang lain. Fokus penelitian Bornedal adalah pada dimensi mental ini.

Bornedal menggunakan istilah *konfigurasi asertif* untuk menjelaskan tipe moral tuan dan *konfigurasi agresif* untuk tipe moral budak.¹ Dengan konfigurasi, Bornedal ingin menunjukkan perbedaan formasi jiwa (*psyche*).² Moral budak merujuk kepada formasi mental, sedangkan moral tuan merujuk kepada formasi yang lain.³

Moral tuan, menurut Bornedal,⁴ dicirikan dengan permukaan. Disebut permukaan karena sang tuan tidak akan menyentuh inti dalam dirinya. Ketika tidak menyentuh inti dalam dirinya, ia menyentuh ketaksadarannya. Ia senantiasa di permukaan untuk merespons hakikat dirinya. Dengan kata lain, dalam bertindak, manusia tuan bertindak begitu saja tanpa memikirkan tindakan yang ia lakukan karena tindakan tersebut merupakan wujud pengejawantahan moral tuan yang melekat dalam dirinya. Sebagai contoh, ketika berkendara, manusia tuan secara otomatis (tanpa disadari) menghentikan laju kendaraannya ketika lampu lalu lintas menyala merah dan baru akan menjalankan kendaraannya ketika lampu lalu lintas menyala hijau.

Bornedal⁵ mengatakan bahwa apa yang dilakukan Nietzsche dengan menjelaskan asal usul baik dan buruk secara etimologis merupakan salah satu ciri dari permukaan. Menurut Nietzsche, yang disebut baik adalah apa saja yang *tampak* atau *terlihat* baik. Di peradaban Yunani kuno, penilaian antara yang disebut baik dan buruk sudah muncul dalam masyarakat berdasarkan perbedaan kelas sosial masyarakat waktu itu, yaitu antara kelas atas (kaum tuan, ningrat, bangsawan, penguasa, aristokrat)

dan kelas bawah (kaum budak, rakyat jelata, masyarakat biasa). Dalam *On the Genealogy of Morals* (GM) I §4, Nietzsche mengatakan:

—Petunjuk yang *tepat* diberikan kepadaku dengan sebuah pertanyaan: secara etimologis, apa arti ‘baik’ dalam bermacam-macam bahasa? Aku menemukan bahwa pembentukan kata ‘baik’ berasal dari *transformasi konsep yang sama*—bahwa di masyarakat mana pun ‘ningrat’, ‘aristokrat’ adalah konsep dasar bagaimana kata ‘baik’ yang menggambarkan ciri, sifat, dan karakter kelas ‘aristokrat’, ‘ningrat’, ‘atas’, ‘terhormat’ berkembang: ini paralel dengan perkembangan ciri, sifat, dan karakter kelas ‘biasa’, ‘kawanannya’, ‘rendah’ yang akhirnya membentuk konsep ‘buruk’....⁶

Nietzsche mengatakan bahwa mereka yang termasuk kelas atas, antara lain, adalah para prajurit, orang yang memiliki pengaruh dan kekuasaan, atau yang bekerja bersama mengatur masyarakat dari aspek sosial, politik, dan hukum. Status sebagai masyarakat kelas atas mereka didapatkan dari kelahiran, perkawinan, ataupun keberhasilan dalam bidang militer atau perdagangan.⁷

Masyarakat kelas atas atau kaum tuan ini memiliki ciri-ciri, sifat, dan karakter seperti baik, bijaksana, kaya, berani, kuat, berkuasa, dan bahagia.⁸ Mereka bertindak secara spontan dan tindakan mereka muncul dari inisiatif pribadi. Mereka sendiri yang menciptakan sekaligus menggerakkan suatu tindakan. Maka, tindakan kaum tuan bersifat aktif, bukan reaktif. Jika kaum tuan ingin memburu lawan atau musuh, tindakan mereka semata-mata untuk mengafirmasi diri. Kaum tuan menginginkan musuh yang setara karena jika melawan musuh yang tidak setara, apalagi kaum lemah, hal itu hanya merendahkan derajat mereka sendiri.⁹

Kepada sesama kaum tuan, kaum tuan menunjukkan pemikiran yang matang, penguasaan diri, kesetiaan, kebanggaan, dan rasa pertemanan. Namun, terhadap orang lain, orang asing, mereka akan kembali menjadi “monster pemangsa”.¹⁰ Ini bukan berarti kaum tuan membenci orang asing. Kaum tuan bertindak seperti itu karena kodrat mereka memang seperti itu.¹¹ Kaum tuan merasa tidak bersalah dan paling superior.

Mereka kemudian menciptakan nilai baik.¹²

Yang “baik” merujuk kepada diri mereka sendiri, yaitu kaum tuan, yang kuat, yang berkedudukan tinggi dan berpikir tinggi, dan yang bertindak baik. Mereka adalah kelas atas yang berbeda dengan mereka yang disebut kelas bawah, yang berpikiran rendah, dan rakyat biasa. Adalah *pathos of distance* yang membuat mereka mampu menciptakan nilai-nilai seperti itu: mereka tidak peduli apa itu kegunaan! (GM I §2).¹³

Nietzsche melihat bahwa kata-kata yang bermakna “positif” lahir dari penggambaran ciri, sifat, dan karakter kaum tuan itu. Nietzsche¹⁴ memberi contoh kata *esthlos* yang berarti ‘mulia’, ‘ningrat’ dan kata *agathos* yang berarti ‘baik’, ‘bagus’. Kemudian muncul *kaloï kagathoi* yang berarti ‘kaum baik’, ‘kaum ningrat’, ‘kaum tuan’.¹⁵ *Kaloï kagathoi* adalah kaum yang sehat, kuat, dan tahan banting. Mereka mengasah kekuatan dengan bertualang, berburu, berperang, dan berkompetisi dalam olah fisik dan ketangkasan atau atletik.¹⁶

Menurut Boredal,¹⁷ asal usul yang baik ini tidak muncul dari konotasi etis-psikologis, demikian juga dengan yang disebut buruk. Nietzsche mengatakan bahwa yang buruk merujuk kepada masyarakat biasa, kawanan, kelas bawah. Masyarakat kelas bawah atau kaum budak memiliki ciri-ciri, sifat, dan karakter seperti buruk, jelek, lemah, pengecut, dan miskin. Untuk menyebut mereka, Nietzsche menggunakan kata *kakos* yang berarti ‘buruk’, ‘jelek’ dan *deilos* yang berarti ‘pengecut’, ‘tak berguna’. Lalu muncul kata *demos* yang berarti ‘rakyat banyak’, ‘kawanan’, dan *hoi polloi* yang berarti ‘kaum orang kebanyakan’.¹⁸ Adapun kata Jerman, *schlecht* (buruk) yang secara etimologis berasal dari kata *schlicht* (sederhana) juga mengacu kepada masyarakat biasa.

Contoh paling jelas adalah kata Jerman “*schlecht*” (buruk): yang identik dengan kata “*schlicht*” (datar, sederhana)—bandingkan dengan “*schlechtweg*”, “*schlechterdings*” (secara sederhana atau menurun)—yang merujuk kepada kaum rendah, masyarakat biasa, dan tanpa melihat ke samping, mereka adalah lawan kaum tuan (GM I §4).¹⁹

Nietzsche kemudian menggunakan pembedaan antara kaum tuan dan kaum budak tersebut untuk mendefinisikan nilai baik dan nilai buruk. Semua ciri, sifat, dan karakter yang melekat pada kaum tuan disebut sebagai nilai baik.²⁰ Namun, moral tuan, menurut Nietzsche, tidak merujuk ciri, sifat, dan karakter yang disebut nilai baik itu. Ciri, sifat, dan karakter yang disebut nilai baik itu sudah melekat pada mereka yang memiliki moral tuan.

Moral tuan lebih menunjukkan identitas diri dan afirmasi diri.²¹ Artinya, mereka disebut tuan bukan karena raja atau penguasa, melainkan karena “ke-tuan-an” mereka. Seseorang disebut berani, kuat, dan jujur karena dia memang berani, kuat, dan jujur. Maka, orang miskin juga dapat disebut tuan karena memiliki moral tuan dalam dirinya, sedangkan orang kaya tidak dapat disebut tuan jika tidak memiliki moral tuan dalam dirinya.²²

Adapun semua ciri, sifat, dan karakter yang melekat pada kaum budak disebut sebagai nilai buruk.²³ Siapa pun yang bukan termasuk kaum tuan alias “yang lain” dianggap buruk. Kaum tuan menyadari bahwa ada kelompok lain yang miskin, lemah, rendah, atau budak. Namun, keberadaan mereka tidak begitu memengaruhi kaum tuan. Ketika kaum tuan mengatakan bahwa diri mereka adalah yang baik, kaum tuan kemudian menunjuk kaum budak sebagai yang buruk. Namun, menurut Nietzsche, nilai baik dalam kaum tuan tidak muncul dari dominasi mereka terhadap kaum budak. Kaum tuan pada dirinya sendiri baik adanya. Jika ada kelompok lain yang dianggap buruk, kaum tuan memandang mereka biasa saja tanpa preferensi apa pun. Dengan kata lain, kaum tuan menganggap yang buruk hanya sebagai kesan atau tambahan (*afterthought*).²⁴

Boredal²⁵ mengatakan bahwa nilai baik dan buruk itu terbentuk karena menerima semacam “roh”. Sebagai suatu nilai, kata baik dan buruk itu kemudian tidak lagi di permukaan, tetapi masuk ke dalam esensi tersembunyi. Yang disebut baik lalu mengacu kepada semua tindakan tepa salira, tenggang rasa, tidak mementingkan diri sendiri. Dalam terminologi “kehendak baik” Kant, itulah yang disebut “baik pada dirinya sendiri” dan bukan “baik sebagai yang tampak”.

Kaum budak pada akhirnya memberontak terhadap kaum tuan.²⁶ Dengan pemberontakan itu, kaum budak melakukan pembalikan nilai.²⁷ Nilai-nilai tuan yang disebut baik, seperti kuat, bijaksana, jujur, dan setia, dibalik dan didevaluasi menjadi nilai jahat. Adapun nilai-nilai budak, seperti lemah, pengecut, dan pasif, direpresi dan disublimasi menjadi nilai baik, seperti rendah hati, sabar, dan belas kasih. Nietzsche menyebut nilai-nilai hasil pembalikan ini sebagai moral budak.²⁸ Kebalikan dari pembalikan nilai moral budak ialah pembalikan nilai moral tuan: moral tuan bekerja dan

bergerak secara spontan, dia mencari lawan hanya untuk mengatakan “ya” kepada dirinya sendiri disertai rasa syukur dan gembira—pandangan negatif, seperti “rendah”, “biasa”, “buruk”, hanyalah semacam kesan, gambaran kontras dan buram yang terkait dengan pandangan positif yang terus dipenuhi melalui kehidupan dan gairah: “kami ningrat”, “kami orang baik”, “kami cantik”, “kami bahagia”! Jika pembalikan moral tuan melukai kehidupan dan berdosa terhadapnya, itu terjadi secara relatif di kalangan yang *tidak* cukup dikenal, yaitu di kalangan yang dengan teguh membela pengetahuan mereka: di beberapa kasus, pembalikan nilai tuan kadang salah memahami kalangan pencemooh, yaitu masyarakat biasa, kaum bawah; (GM I §10).

Nietzsche mengatakan bahwa di peradaban Yunani kuno, yang disebut kaum budak merujuk kepada masyarakat kelas bawah. Mereka, antara lain, adalah tukang sepatu, pandai besi, tukang batu, petani, dan pendayung kapal. Di peradaban Yunani dan Romawi, mereka adalah para pedagang asongan, nelayan, gelandangan, kaum perempuan, dan budak. Singkatnya, mereka adalah kaum miskin dan tertindas.²⁹

Maka, menurut Nietzsche, tidak mengherankan jika kaum budak merasa tidak puas dengan status mereka dan dampak sosial, politik, eksistensial, bahkan psikologis dari status yang mereka sandang itu. Mereka tidak puas, tetapi tidak memiliki sarana untuk memperbaiki nasib mereka. Karena tidak mampu mewujudkan rasa ketidakpuasan itu, mereka lantas menginternalisasikannya. Ketidakpuasan dan ketidakmampuan itu akhirnya memancarkan “asap kemarahan” yang bisa muncul begitu kuat, bahkan menyenangkan sehingga membuahkan kreativitas yang mengerikan.³⁰

Nietzsche mengatakan bahwa kaum budak awalnya menyerukan jalan damai berupa resolusi politik atau aksi militer karena jumlah mereka lebih banyak jika dibandingkan dengan jumlah kaum tuan. Namun, kaum budak menyadari bahwa pemberontakan dengan kekuatan fisik, seperti militer, hanya akan mendatangkan petaka karena kaum budak tidak memiliki kekuatan alias lemah. Maka, pemberontakan yang dapat mereka lakukan ialah dengan cara moral-psikologis.³¹ Pembalikan moral tuan menjadi moral budak ini, menurut Nietzsche, merupakan “kemenangan” moral. Kaum budak membalik nilai-nilai kaum tuan menjadi nilai-nilai kaum budak, kemudian menyambut dan menerima nilai-nilai hasil pembalikan itu, karena dalam pandangan mereka, mereka akan menerima imbalan berupa harapan, keselamatan, dan penebusan.³²

Nietzsche memberi contoh bahwa yang dilakukan bangsa Yahudi dengan merevaluasi nilai-nilai dalam wujud balas dendam spiritual terhadap musuh dan penakluk mereka disebut sebagai pemberontakan moral budak. Peralihan dari Yunani kuno ke Yudeo-Kristiani merupakan buah pemberontakan moral budak.³³ Pada akhirnya, “pemberontakan budak” membawa mereka ke panggung kemenangan sejarah dan politik.³⁴

Menurut Nietzsche, kaum budak dapat mengubah bentuk perlawanan fisik mereka terhadap kaum tuan menjadi ganjaran berupa harapan, keselamatan, dan penebusan karena campur tangan kaum imam. Kaum imam inilah yang memimpin pemberontakan moral budak, bukan para budak. Para imam ingin menuntut balas terhadap sesama kaum tuan karena sebagai sesama kaum tuan, para imam tidak dapat menduduki posisi kaum tuan lainnya, misalnya sebagai raja atau pemimpin perang. Para imam akhirnya mengubah nilai baik yang mereka sandang untuk kepentingan mereka dan kaum budak.³⁵

Sebagai pemimpin spiritual, kaum imam memikat kaum budak dengan iming-iming janji surga sebagai sulih atas penderitaan dan penindasan yang mereka alami. Dengan bekal pengajaran religiometafisik berupa imortalitas personal melalui penebusan ilahi, kaum imam memperoleh buah kesetiaan moral dan dukungan dari kaum tertindas, kaum budak, kaum lemah. Kelemahan itu mereka ubah menjadi rasa benci, dendam, yang tumbuh dan berkembang secara spiritual.³⁶

Rasa benci, iri, dan dendam itu oleh Nietzsche disebut sebagai *ressentiment*. *Ressentiment* inilah yang mendorong kaum budak mampu melakukan pembalikan nilai-nilai. Nietzsche menyebut *ressentiment* sebagai gigitan dan sengatan perasaan getir, dendam kesumat yang selalu tinggal tetap dan bergaung dalam relung jiwa. Namun, kaum budak tidak mampu mengolah *ressentiment* itu karena mereka lemah alias tidak memiliki kekuatan sehingga *ressentiment* itu akhirnya direpresi dan disublimasi.³⁷ “Pemberontakan moral budak dimulai ketika *ressentiment* menjadi kreatif dan melahirkan nilai-nilai: *ressentiment* yang dipenuhi dendam imajiner sebagai respons atas tindakan yang ditolak...” (GM I §10).³⁸

Dalam *Human, All Too Human* (HAH), Nietzsche mendasarkan *ressentiment* pada relasi kekuasaan antara kaum tuan dan kaum budak. Kaum tuan memiliki kekuasaan untuk menyerang balik dari sudut pandang agresivitas. Namun, dari sudut pandang kehendak baik, kaum tuan juga memiliki kekuasaan untuk memberi kembali. Dengan kata lain, kaum tuan, menurut Nietzsche, mampu melakukan pembalasan. Mereka penuh kuasa sehingga memiliki kebebasan untuk meluapkan agresivitas dan mengekspresikan hasrat mereka.³⁹

Sebaliknya, kaum budak, Nietzsche mengatakan, tidak mampu membalas dan melawan karena mereka pada dasarnya lemah. Segala macam pembalasan hanya dapat disembunyikan, dipendam, diinternalisasikan, dan disublimasikan menjadi sesuatu yang bersifat spiritual dan psikologis sebagai ganti atas pembalasan yang tidak mampu mereka lakukan itu. Kaum budak, pada akhirnya, kalah, terpenjara, tertindas, dan dipermalukan oleh kaum tuan. Nietzsche secara jelas membedakan asal usul nilai moral berdasarkan relasi kekuasaan di antara dua kelas sosial yang berbeda itu.⁴⁰

Yang disebut baik dan jahat memiliki dua hal penting dalam era prasejarah: pertama, roh suku dan ras penguasa. Dia yang memiliki kuasa untuk melakukan pembalasan, baik dibalas baik, jahat dibalas jahat, dan yang sungguh-sungguh berlatih pembalasan—artinya, penuh syukur dan dendam—disebut baik; mereka yang lemah dan tidak mampu membalas disebut buruk. Sebagai orang yang baik, dia tergabung dalam yang “baik”, sebuah komunitas yang mempunyai rasa memiliki satu sama lain karena semua individu di dalamnya disatukan oleh kemampuan membalas. Sebagai orang yang buruk, dia tergabung dalam yang “buruk”, kawan yang tertindas, orang-orang lemah yang tidak mempunyai rasa memiliki satu sama lain, seperti butiran pasir. Yang baik dan buruk untuk waktu yang lama sama dengan ningrat dan jelata, tuan dan budak. Di sisi lain, orang tidak menganggap musuh sebagai yang jahat: dia mampu membalas... (HAH I §45).⁴¹

Nietzsche kemudian menunjukkan bahwa masyarakat Yunani dapat menjadi musuh satu dengan yang lain, tetapi dapat saling menghormati di antara mereka karena rasa hormat itu didasarkan pada kemampuan membalas yang mereka miliki.⁴² Nietzsche memberikan contoh Perang Troya. Dalam keseluruhan cerita di *Iliad* dan *Odyssey/Ulysses* karya Homeros, baik orang Yunani maupun orang Troya dianggap sebagai orang baik. Prajurit bahkan Homeros sendiri mendapat penghormatan dan pujian. Pada dasarnya, rasa hormat diberikan di antara mereka yang memiliki

kelas sama dan ini yang membentuk moral tuan. Kaum budak tidak dihormati oleh kaum tuan karena mereka tidak mampu membalas yang jahat ataupun yang baik. Maka, terkait penilaian moral tentang yang baik dan jahat dari sudut kaum tertindas ini, Nietzsche mengatakan:⁴³

Kemudian dalam roh yang ditindas, yang lemah (dari sudut pandang ini), setiap *orang* lain, entah kaum ningrat atau kaum jelata, dianggap sebagai yang bengis, kejam, licik, dan siap mereaksi. (Di kasus ini) Jahat adalah pernyataan/ungkapan/kata yang mencirikan manusia, ya, untuk makhluk hidup yang eksistensinya diandaikan, seperti tuhan, misalnya: manusia, ketuhanan dianggap sama dengan iblis, jahat. Tanda-tanda kebaikan, kebajikan, dan simpati dianggap sebagai tipu muslihat, awal determinasi yang menakutkan, singkatnya, sebagai kejahatan yang berbudi halus. Ketika seseorang memegang disposisi seperti itu, sebuah komunitas sulit terbentuk, atau paling tidak bentuk paling kasar dari komunitas; maka, di mana pun yang baik dan jahat ini memerintah, kehancuran individu, suku, dan ras mereka sudah dekat (HAH I §45).⁴⁴

Dalam *On the Genealogy of Morals*, Nietzsche mendasarkan *ressentiment* pada perbedaan kelas sosial masyarakat, terutama pada perbedaan kekuatan antara kaum tuan dan kaum budak. Pada dasarnya kaum budak tidak memiliki kekuatan. Ketiadaan kekuatan inilah yang membuat *ressentiment* mampu bertindak sebagai panglima atas rasa iri dan dendam dalam pemberontakan moral yang dilakukan kaum budak.⁴⁵

Di sisi lain, perlu diingat bahwa afek mencemooh, menghina, sebagai kelas atas—dengan maksud *menyalahkan* kalangan pencemooh—akan jatuh dalam kepalsuan karena kebencian yang ditekan, balas dendam kaum lemah, akan melukai lawan—dalam pikiran, tentu saja... (GM I §10).⁴⁶

Menurut Nietzsche, moralitas budak dimulai dengan hakikat *ressentiment* yang menyangkal perbuatan dan menggantinya dengan balas dendam imajiner ini. Jika moral tuan mengafirmasi hidup dengan mengatakan “ya”, moral budak mengatakan “tidak” terhadap segala sesuatu di luar dirinya, apa saja yang berbeda dengan dirinya, apa saja yang bukan dirinya.

Penidakan ini bukanlah perbuatan yang kreatif. Hakikat *ressentiment* adalah kebutuhan yang mengarah ke luar daripada ke dalam. Moral budak membutuhkan musuh dari luar dirinya. Mereka perlu bertindak reaktif supaya eksis.⁴⁷

Sementara moral tuan mengatakan “ya” kepada kehidupan, moral budak mengatakan “tidak” kepada apa saja di “luar” dirinya, apa pun yang “berbeda” dengan dirinya, dan yang tidak terkait dengan “dirinya”. Tindakan moral budak yang mengatakan “tidak” ini kreatif. Pembalikan nilai—yang secara *esensial* mengarah ke luar daripada ke dalam diri seseorang—adalah hakikat *ressentiment*: supaya eksis, moral budak selalu membutuhkan lawan dan dunia di luar dirinya; dia secara psikologis memerlukan stimulus dari luar agar bisa bertindak, —tindakan moral budak pada dasarnya reaktif... (GM I §10).⁴⁸

Bornedal⁴⁹ mengatakan bahwa kaum imam berperan membawa nilai baik masuk ke dalam esensi tersembunyi yang mengakibatkan nilai jahat muncul. Tindakan manusia akhirnya dapat ditimbang dan diukur berdasarkan tolok ukur kedalaman tersembunyi itu. Namun, manusia di permukaan yang belum menerima “roh” memiliki kapasitas untuk tidak bertindak baik ataupun jahat karena tidak ada tolok ukur untuk menimbang dan mengukur tindakan tersebut.

Menurut Bornedal,⁵⁰ ada dua asumsi suatu tindakan disebut jahat. Pertama, tindakan tersebut didorong oleh kehendak jahat. Kedua, ada kebebasan. Artinya, sebelum suatu tindakan dilakukan, ada pelaku yang akan melakukan tindakan itu. Pelaku memiliki kesadaran dan tanggung jawab. Dalam diri pelaku tertanam nilai-nilai dari kedalaman tersembunyi itu. Pelaku kemudian secara sadar melakukan tindakan tersebut dan bertanggung jawab atas tindakan yang ia perbuat. Dalam contoh berkendara, manusia budak akan menggunakan kesadarannya untuk menimbang dan mengukur agar dapat menerabas lampu merah. Ia sebisa mungkin menerabas lampu merah “dengan selamat” tanpa merugikan pengemudi lain. Jika ternyata terjadi tabrakan, ia sendiri yang bertanggung jawab atas tindakannya tersebut.

Di tanah tempat eksistensi manusia yang berbahaya, kaum imam, manusia pertama menjadi binatang yang menarik, bahwa hanya di sinilah roh tertinggi manusia mendapatkan kedalamannya dan menjadi jahat (GM I §6).⁵¹

Bornedal mengatakan bahwa dengan kedalaman tersembunyi ini, pembalikan nilai itu menjadi: *baik* = *tuan* = *kuat* = *indah* = *bahagia* = dicintai Tuhan. Dari yang semestinya berarti kuat, tuan, yakni oleh pelaku yang melakukan

tindakan itu. Manusia sejati, yang polos, menurut Bornedal,⁵² senantiasa menghidupi ketaksadarannya. Ia tidak pernah menyadari kesadarannya. Namun, dengan pembalikan nilai itu, manusia yang polos itu akhirnya menyadari dirinya, menyadari kepolosannya. Nilai kepolosannya itu lalu dipadankan dengan “tidak melukai”. Yang disebut baik adalah yang secara sadar tidak melukai.

Bornedal⁵³ menyatakan bahwa manusia tuan berada di permukaan karena selalu melatih kehendaknya dan sengaja untuk berpaling dari dirinya. Permukaan bagi manusia tuan hanya “menyentuh” inti yang kosong. Kalaupun jatuh ke kedalaman kosong dirinya sendiri, ia segera akan mengabaikannya dengan melupakan sentimen dan emosi dalam dirinya lalu kembali ke permukaan. Bagi manusia tuan, yang disebut permukaan adalah hakikat utama, primer, dan bukan sekunder yang biasa didapat dari meditasi ataupun refleksi. Sebagai hakikat utama, permukaan bersifat instingtif. Manusia tuan tidak perlu menggunakan daya yang berlebihan dalam bertindak. Daya yang berlebihan hanya menunjukkan bahwa insting dalam dirinya sedang bermasalah.

Wanita dan Laki-laki

Dalam pandangan Bornedal,⁵⁴ konfigurasi manusia tuan dan manusia budak juga dapat dilihat dari dialektika antara kaum wanita dan kaum lelaki. Lelaki tampak begitu kaku dan pemaksa sehingga dikategorikan budak, sedangkan wanita tampak lebih tenang dan instingtif sehingga dikategorikan tuan. Mengutip Pengantar dalam *Beyond Good and Evil*, Bornedal⁵⁵ menyebut lelaki digambarkan sebagai seorang filsuf dogmatis (metafisika), sementara wanita (kebenaran) digambarkan sebagai idealisasi dari si lelaki.

Andaikan kebenaran adalah seorang wanita—mengapa tidak? Apakah tidak ada alasan untuk mencurigai bahwa semua filsuf, sejauh mereka dogmatis, tidak terlalu memahami wanita? Bahwa keseriusan mereka untuk mendapatkan kebenaran dan sikap kaku mereka sejauh ini tidak layak untuk mendapatkan seorang wanita? Yang pasti adalah wanita tidak akan membiarkan dirinya dipikat—biarkan semua dogmatisme sayu dan layu. Jika mereka memang masih berdiri! (BGE Preface).⁵⁶

Dalam penafsiran Bornedal,⁵⁷ para filsuf yang mencari kebenaran dianalogikan sebagai lelaki kaku yang mendekati wanita. Wanita adalah pemilik kebenaran, tetapi hanya dalam kapasitas bahwa *wanita memiliki apa yang lelaki tidak miliki*, yaitu lingga. Lelaki yang digambarkan telah memberikan lingga kebenaran kepada wanita, dalam prosesnya kehilangan “lingga” miliknya. Namun, wanita sebenarnya tidak memiliki lingga yang oleh lelaki dianggap sebagai kebenaran yang tidak dimiliki oleh lelaki. Wanita hanya bertindak seolah-olah memilikinya.

Wanita, menyadari perasaan lelaki kepadanya, membantu mewujudkan idealisasi lelaki terhadap wanita dengan cara mempercantik diri, berjalan lemah gemulai, menari, berbicara lemah lembut: dengan cara yang sama, wanita akan berperilaku sopan, diam, dan berjarak—menyadari secara instingtif bahwa dengan cara ini, idealisasi lelaki akan tumbuh. (—dengan insting wanita yang pelik, kesopanan merupakan kemunafikan yang disadari: wanita meyakini bahwa kesopanan naif adalah yang paling memikat dan mendorong lelaki untuk mengagung-agungkan wanita. Maka dari itu, wanita itu naif—dari kepelikan insting mereka, yang membisikkan mereka tentang perlunya bersikap polos. Suatu kesengajaan untuk tetap-menutup-satu-mata-untuk-orang-lain—Kapan pun ketersembunyian itu memberikan dampak yang semakin kuat karena tidak disadari, ia akan semakin menjadi tidak disadari (*Nachlaß* 1887, *Kritische Studienausgabe*/KSA 12, 8[1]).⁵⁸

Menurut Bornedal,⁵⁹ aforisme tersebut menggambarkan bahwa wanita tidak memiliki kebenaran. Kebenaran hanyalah atribut tambahan bagi idealisasi dan pengagung-agungan wanita. Wanita mengetahui (tanpa disadari) bahwa lelaki meyakini bahwa wanita memiliki apa yang lelaki tidak miliki. Selain itu, wanita juga mengetahui (tanpa disadari) bahwa jika dalam kesopanan dan kelembahlembutannya, wanita menyamakan apa yang diyakini lelaki bahwa wanita memiliki apa yang lelaki tidak miliki, maka wanita akan membakukan kepentingan abadinya dan menjadi obyek eksklusif bagi idealisasi lelaki.

Dalam dialektika ini, lelaki tampak lebih bodoh ketimbang wanita karena lelaki menginginkan apa yang tidak dimiliki wanita. Wanita hanya memiliki kepura-puraan. Kekaburan yang diperankan wanita ini, menurut Bornedal,⁶⁰ menjadi utuh karena tetap-menutup-satu-mata-untuk-orang-lain dengan suatu nilai yang disebut kelembahlembutan, selain juga karena wanita mengetahui perlunya kepolosan. Wanita kemudian tidak lagi berpura-pura setelah mengetahui bahwa

ketakberpura-puraan mengandaikan kesadaran. Kesadaran yang dimaksud adalah subyek menyadari bahwa wanita tidak berpura-pura karena subyek mengetahui bahwa yang disebut kebenaran tidak ada. Wanita akan menutup mata atas kurangnya kebenaran, kurangnya isi dan esensi. Lelaki tidak hanya akan mengagung-agungkan wanita. Wanita pun akan mengagung-agungkan dirinya sendiri.

Dalam penafsiran Bornedal,⁶¹ wanita meyakini bahwa dia adalah sosok ideal sebagaimana yang dipikirkan lelaki. Namun, wanita sama-sama bersalah karena menipu diri sendiri seperti lelaki. Dalam merepresi kepura-puraannya, wanita secara aktif kehilangan kesadaran akan kepura-puraannya itu. Di sini, wanita juga secara aktif melupakan kepura-puraannya. Oleh karena itu, yang direpresi oleh wanita bukanlah kebenaran, melainkan kurangnya kebenaran. Jika menipu diri yang dilakukan lelaki mengurangi “ada” dirinya, maka menipu diri yang direpresi oleh wanita tidak mengurangi “ada” dirinya. Sebaliknya, wanita menipu diri sendiri karena insting peliknya. Aksi tipu diri yang dilakukan wanita membuat dirinya lebih kuat ketimbang lelaki. Wanita menjadi superior, sedangkan lelaki inferior. Wanita dengan demikian menjadi manusia tuan, sedangkan lelaki menjadi manusia budak.

Menurut Bornedal, selain superior, wanita juga lebih aktif dibandingkan dengan lelaki. Wanita menggoda lelaki supaya si lelaki menggoda wanita, bahkan wanita membantu idealisasi lelaki dengan cara mempercantik diri, berjalan lemah gemulai, menari-nari, berbicara lemah lembut, dan lain sebagainya. Wanita kemudian akan menjaga jarak dengan lelaki karena wanita mengetahui bahwa semakin wanita menjauh, semakin tinggi keinginan lelaki untuk mengejanya. Wanita dengan demikian menempatkan dirinya sebagai obyek imajiner: kebenaran.

Di hadapan kebenaran ini, wanita bersikap apa adanya, polos, karena ia memercayainya. Kepolosan ini paradoks karena merupakan ketaksadaran akan ketaksadaran.⁶³ Dalam jurang ketaksadaran ini, manusia bukanlah siapa pun dan apa pun, *nothing*. *Nothing* ini senantiasa tertambat dalam diri manusia. Manusia tuan akan secara aktif melupakan *nothing* ini.

Dengan kata lain, yang disebut pelupaan adalah melupakan *nothing*. Pelupaan dengan demikian suatu respons⁶⁴ terhadap ketiadaan esensi dari subyek, suatu inti yang kosong.⁶⁵

Bornedal⁶⁶ mengatakan bahwa pelupaan membantu manusia tuan melupakan *nothing*, yaitu segala kaos yang berkecamuk dan mengontaminasi dirinya. Kontaminasi ini tidak hanya datang dari dalam, tetapi juga dari luar diri. Pertama-tama, manusia tuan akan melupakan kontaminasi yang muncul dari luar, seperti balas dendam yang dilakukan manusia budak. Manusia tuan kemudian berusaha melupakan kontaminasi yang muncul dari dalam. Dalam jurang ketaksadaran seorang individu, yang ada hanyalah kaos. Segala dorongan, kontradiksi, penilaian, dan inkonsistensi bergerak tunggang langgang tak keruan. “Dalam satu individu terdapat kesemrawutan segala macam penilaian, dan kesemrawutan ini juga mengakibatkan kesemrawutan dorongan” (*The Will to Power*/WP §259).

Kateksis

Manusia tuan mengerahkan daya ketaksadarannya untuk menjinakkan segala kesemrawutan bak suara centang perenang itu dengan cara menyelaraskan semuanya menjadi suatu harmoni. Dengan kata lain, Bornedal⁶⁷ mengatakan bahwa manusia tuan melakukan hiperkateksis⁶⁸ di dalam dirinya. Manusia tuan hidup dalam daya itu. Daya itu selalu bergerak lurus dari dalam ke luar dan mendorong dirinya di luar. Daya semacam ini bersifat aktif dan merespons inti kosong dalam diri. Dengan daya semacam itu, manusia tuan selalu mencari dirinya dalam segala sesuatu di dalam dirinya.

Adapun manusia budak akan melakukan hiperkateksis apa saja di luar dirinya. Daya manusia budak bergerak memutar dari luar ke dalam, lalu kembali ke luar seperti semula. Artinya, manusia budak akan mengeluarkan segala dayanya untuk mereaksi apa saja yang mengenai dirinya. Manusia budak hidup dalam daya reaktif ini. Ia selalu mencari dirinya dalam segala sesuatu di luar dirinya. Karena hanya mencari di luar dirinya, manusia budak kehilangan dirinya. Kalaupun manusia budak memilikinya, apa saja yang mereka miliki itu pun hanya cerminan dari apa saja yang di luar sana.⁶⁹

Hiperkateksis berasal dari kata *kateksis* yang berarti ‘penimbunan energi psikis yang dipusatkan pada suatu pikiran, ingatan, atau perbuatan’. *Hiperkateksis* dengan demikian dapat diartikan sebagai penimbunan energi secara berlebihan pada suatu pikiran, ingatan, atau perbuatan. Sebaliknya, *dekateksis* berarti ‘pelepasan energi pada suatu pikiran, ingatan, atau perbuatan’

(K. Bertens, *Psikoanalisis Sigmund Freud*, Jakarta: Gramedia Pustaka Utama, 2016, 260).

Helena Ragg-Kirby dalam Sigmund Freud, *An Outline of Psychoanalysis*, (trans. Helena Ragg-Kirby), London: Penguin Books, 2003, xxiv, mengatakan bahwa *kateksis* yang berasal dari kata Jerman *Besetzung* (nomina) dan *besetzen* (verba) memiliki arti ‘penanaman energi pada suatu perbuatan. Penulis mengikuti definisi keduanya, tetapi dalam beberapa kesempatan penulis menggunakan *daya* sebagai ganti atas *energi*.

Bornedal⁷⁰ mengatakan bahwa dengan melakukan hiperkateksis di luar dirinya, manusia budak memandang dunia sebagai ancaman dan penuh bahaya. Manusia budak mereaksi apa saja di luar dirinya sehingga dirinya tidak memiliki rasa bahagia. Ia harus menipu diri untuk mendapatkan kebahagiaan, yakni membandingkan dirinya dengan orang lain untuk kemudian melihat apakah kebahagiaan yang mereka rasakan sudah sesuai dengan kebahagiaan yang orang lain rasakan. Dengan kata lain, manusia budak melakukan dekateksis diri, yakni melepaskan dirinya untuk dikuasai oleh apa saja di luar dirinya. Karena ketiadaan diri inilah, manusia budak menjadi manusia yang lemah.

Sebaliknya, manusia tuan akan melakukan dekateksis terhadap apa saja di luar dirinya. Manusia tuan tidak menganggap segala sesuatu di luar dirinya sebagai ancaman ataupun bahaya. Selain itu, manusia tuan juga tidak melihat dunia luar dengan penuh rasa curiga, iri, dan *ressentiment*. Dunia bagi manusia tuan itu menarik dan merupakan cerminan kebahagiaan dari dalam dirinya.⁷¹

Menurut Bornedal,⁷² berkat hiperkateksis diri, manusia tuan penuh dengan energi. Energi yang melimpah itu bak air mancur yang memerlukan saluran agar air bisa mengalir. Maka, tindakan spontan manusia tuan yang muncul merupakan luapan dari energi itu. Inilah tindakan murni dan inspiratif dari manusia tuan yang tumbuh dari dalam dirinya. Ketika manusia tuan dihina, ia akan menerimanya. Namun, manusia tuan segera melupakannya tanpa rasa apa pun, bahkan benci sekalipun. Dengan hiperkateksis diri, sentimen negatif, seperti penghinaan, dendam, dan kebencian, tidak akan bertahan lama dalam diri

manusia tuan. “Kemampuan untuk menghadapi musuh, musibah, bahkan perlakuan buruk, secara serius tetapi tanpa berlama-lama,

itulah ciri orang kuat, penuh energi berlebih untuk memben-tuk, mencetak, melakukan pemulihan, dan melupakan” (GM I §10). Kemarahan, kebencian, ataupun penghinaan bagi manusia tuan ibarat awan di langit biru yang segera sirna tak berbekas setelah terparap sinar matahari.⁷³

Adapun manusia budak dengan dekteksis diri menciptakan ruang dalam dirinya untuk diisi oleh nilai-nilai atau suara-suara palsu yang berasal bukan dari dirinya. Dekateksis diri ini ibarat sebuah lubang yang memikat untuk segera diisi. Manusia budak tidak akan mempermasalahkan siapa yang meneriakkan suara-suara dan perintah-perintah itu ke telinganya. Ia juga tidak peduli dengan isi perintah-perintah itu karena bagi manusia budak, ia siap mematuhi semuanya itu.⁷⁴

Bornedal⁷⁵ mengatakan bahwa manusia budak membangun di dalam dirinya sebuah “ruang bawah tanah”, yakni ruang kosong dan rahasia tempat dia bisa “membudidayakan semua jenis tanaman beracun”. Dengan kata lain, manusia budak menciptakan sosok diri yang palsu, lalu menarik dirinya ke ruang kosong dan rahasia itu untuk mencerna, memperkirakan, dan merefleksikan akibat dari tindakan-tindakan yang belum dilakukan.

Jika manusia tuan percaya dan terbuka pada diri sendiri [...], manusia *ressentiment* tidak hanya tidak tulus, naif, jujur, dan terbuka kepada diri sendiri. Jiwa mereka pun *sedeng*; jiwa mereka suka bersembunyi di tempat gelap, rahasia, dan pintu belakang, atau di mana saja yang bisa dianggap sebagai dunia *mereka*, rasa aman *mereka*, rasa nyaman *mereka*; mereka tahu untuk tenang, tidak lupa, menunggu, meremehkan diri sendiri, merendahkan diri sendiri. Manusia *ressentiment* pada akhirnya bisa lebih hati-hati ketimbang manusia tuan. Mereka juga memaknai kehati-hatian secara berbeda: yaitu sebagai syarat utama eksistensi manusia (GM I §10).⁷⁶

Bornedal,⁷⁷ dengan mengutip Nietzsche, mengatakan bahwa manusia hari ini adalah binatang sakit. Ia lebih menyukai kedalaman ketimbang permukaan, kesadaran diri ketimbang ketaksadaran, rasa bersalah ketimbang kepolosan, iri ketimbang bangga, tidak bahagia ketimbang bahagia. Ia telah membalik nilai baik menjadi jahat, yang buruk menjadi baik. Namun, semua pembalikan itu menghasilkan manusia-manusia yang lebih pandai, teliti, pintar, dan licik. Itulah mengapa mereka adalah pemenang dalam sejarah peradaban manusia.⁷⁸

Pelupaan dan Ingatan

Bornedal⁷⁹ mengatakan bahwa konfigurasi manusia tuan dan manusia budak dapat dijelaskan dari dialektika pelupaan dan ingatan. Bagaimana ini dijelaskan? Nietzsche, sebagaimana dikutip Bornedal,⁸⁰ mengatakan bahwa manusia dicirikan oleh yang disebut pelupaan. Dengan pelupaan ini, manusia tidak mampu menepati janjinya. Pelupaan dengan demikian, menurut Bornedal,⁸¹ bermakna negatif. Namun, bagi Nietzsche, pelupaan bermakna positif karena manusia tuan menggunakan pelupaan untuk merespons ingatan. Ibarat sebuah ruangan yang berisi bermacam-macam ingatan yang tidak berguna, pelupaan akan membuang segala ingatan itu sehingga meninggalkan ruang kosong untuk diisi dengan yang baru.

Jika pelupaan merupakan dimensi mental yang mencirikan kekuatan manusia tuan, ingatan adalah dimensi mental yang mencirikan kelemahan manusia budak. Namun, Bornedal⁸² menafsirkan bahwa Nietzsche kemudian melakukan pembalikan mental. Ingatan menjadi ciri manusia yang kuat, tuan, sedangkan pelupaan menjadi ciri manusia yang lemah, budak. Ingatan kemudian menjadi syarat bagi pelupaan. Manusia yang lemah tidak mampu mengingat. Untuk dapat mengingat, ia perlu mengalami apa yang disebut dengan penderitaan dan penyiksaan.

Manusia yang bebas, berkehendak kuat, dan berhak membuat janji—di dalam dirinya terdapat kesadaran yang menggetarkan seluruh otot yang akhirnya menjadi daging; itulah kesadaran akan kekuatan dan kebebasan yang membuat dirinya menjadi manusia utuh. Individu yang telah bebas ini, yang berhak membuat janji, yang berkuasa atas kehendak bebasnya, dan yang berdaulat [...] melihat orang lain dengan rasa hormat dan benci, sebagaimana ia menghormati kawannya yang kuat, yang enggan, lambat, dan ragu-ragu memercayai—kepercayaan adalah ciri mereka sehingga ucapannya dapat dipercaya dan mereka cukup kuat memegang ucapannya dalam menghadapi segala peristiwa, [...] ia dapat menyepak para pembual yang tidak punya hak untuk membuat janji, dan mencambuk pembohong yang melanggar kata-katanya sesaat setelah ia mengucapkan kata-kata itu (GM II §2).⁸³ Dengan demikian, menurut Bornedal,⁸⁴ Nietzsche melakukan apa yang disebut dengan kiasma, yaitu mengubah dua posisi lalu menempatkannya secara

menyilang seperti huruf X. Dalam silangan pertama (\), di posisi pertama, pelupaan merupakan ciri manusia tuan, sedangkan posisi kedua merupakan ciri medioker (pembual) manusia budak. Dalam silangan kedua (/), di posisi pertama, ingatan merupakan ciri manusia budak, sedangkan posisi kedua merupakan ciri integritas (dapat dipercaya) dari manusia tuan. Manusia tuan berhak dan mampu membuat atau menepati janji, sedangkan kaum budak tidak memiliki hak itu sehingga tidak mampu membuat atau menepati janji.

Meskipun pelupaan merupakan ciri manusia tuan, kata Bornedal,⁸⁵ tidak berarti manusia tuan menghapus apa saja yang ada dalam ingatannya. Manusia tuan masih menyisakan sedikit tabula rasa kesadaran sehingga jiwanya tidak sepenuhnya kosong. Ia tentu saja akan mengingat kehendak kuasa dalam dirinya. Manusia tuan bisa saja lupa akan yang lain, tetapi ia tidak melupakan kehendak kuasanya. Ketika berbicara tentang ingatan manusia tuan, menurut Bornedal, Nietzsche tengah berbicara tentang ingatan akan kehendak, yang di dalamnya melibatkan hasrat akan sesuatu yang sebelumnya telah dikehendaki.

Binatang pelupa, yang baginya pelupaan merupakan perwujudan kuasa, semacam kesehatan yang prima, sekarang melahirkan fakultas berlawanan, yang disebut ingatan, yang dengannya pelupaan dibatalkan dalam situasi tertentu—yaitu dalam situasi ketika janji dibuat. Proses ini melibatkan tidak melulu kepasifan ketidakmampuan-menghilangkan segala kesan dalam jiwanya, [...] tetapi suatu kehendak aktif untuk tidak menyingkirkan yang lain, suatu kehendak untuk melanjutkan sesuatu yang sebelumnya sudah dikehendaki, suatu ingatan akan kehendak (GM II §1).⁸⁶

Dalam pandangan Bornedal,⁸⁷ pelupaan disebut aktif jika ia menciptakan ruang untuk sesuatu. Artinya, pelupaan menyediakan tempat bagi yang lain untuk diingat dengan cara membersihkan jiwa dan membuang apa saja yang tidak berguna. Meskipun sudah dibersihkan, jiwa masih meninggalkan sesuatu. Ketika suatu janji diucapkan, sesuatu yang tertinggal itu disebut *kata*. Manusia tuan akan selalu ingat kata-kata dalam janji itu. Dalam jurang terdalam dirinya, yang pada dasarnya *nothing* alias hanya centang perenang opini, nilai-nilai, dorongan, dan lain sebagainya, manusia tuan menanamkan dalam dirinya suatu tanggung jawab, kemampuan bertanggung jawab, dan sifat dapat dipertanggungjawabkan dengan cara memaksa dirinya mengingat kata,⁸⁸ tanda, sebagai keutamaan dirinya. Adapun manusia budak hanya mengingat emosi-emosi masa lalu yang berhubungan dengan penderitaan. Di hadapan aturan atau hukum, manusia tuan akan menanamkan aturan itu dalam bentuk kata, penanda, sedangkan manusia budak mengingatnya hanya sebagai jejak-jejak penderitaan atau hukuman yang diakibatkan oleh ketidaktaatan atau perbuatan melawan hukum itu.

Manusia budak menjadi manusia tercela karena ia tak berhukum. Tak berhukum di sini, menurut Bornedal, dalam arti manusia budak tidak menamakan hukum dalam dirinya sendiri. Karena tak berhukum, manusia budak tidak berhak untuk membuat janji.

Dalam hidup bermasyarakat, manusia tuan juga akan menanamkan hukum dalam masyarakat tersebut. Ia pertama-tama akan menanamkan hukum itu dalam dirinya, lalu menanamkannya dalam masyarakat. Hukum dengan demikian bukanlah reaksi dari manusia budak ataupun reaksi atas rasa iri, benci, dan *ressentiment* terhadap yang kuat.⁸⁹ “Dari sudut pandang sejarah, hukum merepresentasikan [...] perjuangan melawan perasaan reaktif. Di mana pun keadilan dijalankan dan ditegakkan, seseorang akan mencari kuasa yang lebih kuat untuk membasmi *ressentiment* di antara kaum lemah. [...] Tindakan paling tegas yang di dalamnya kuasa tertinggi muncul dan berhasil melawan kebencian dan dendam [...] adalah penegakan hukum” (GM II §11).⁹⁰

Salah satu tafsir dari aforisme tersebut, dalam pengamatan Bornedal,⁹¹ menyatakan bahwa manusia tuan cenderung anarkistis (memberontak), sedangkan manusia budak konformistis (patuh). Namun, dalam penafsiran Bornedal, manusia tuan membuat aturan atau hukum untuk memberangus anarkisme manusia budak dengan menegakkan keadilan. Salah satu fakultas mental yang penting dalam konfigurasi asertif adalah kemampuan untuk bertindak secara adil. Berbuat adil merupakan respons manusia tuan terhadap kaos. Adapun manusia budak tidak dapat mereaksi kaos dalam dirinya karena dia sendiri adalah kaos. Ucapan dan opini manusia budak hanyalah celoteh berisi kebencian dan dendam. Karena manusia budak tidak dapat melupakan jejak-jejak ingatannya, ia membenamkan diri ke dalam hal-hal yang bersifat materi. Manusia budak tidak mampu keluar dari dirinya sehingga tidak mampu melihat dengan tatapan tajam dan terukur. Muncul dari jurang yang kosong, menurut Bornedal,⁹² keadilan kemudian menjadi standar yang berlaku universal untuk mengukur tindakan manusia. Manusia tuan menerapkan standar universal itu sebanyak mungkin dalam dirinya sendiri.

Rasa Bersalah

Bornedal,⁹³ dengan mengutip Nietzsche, mengatakan bahwa manusia disituasikan dalam pelupaan. Ketika pada suatu titik, manusia lupa dan dihindangi rasa bersalah, ia pun menerima hukuman. Pada zaman prasejarah, rasa bersalah ini tidak memiliki daya rusak seperti yang dipahami kemudian, dan hukuman hanyalah perwujudan dari kekejaman atau kekerasan. Mereka harus belajar mengingat dan bertanggung jawab.

Manusia tidak mampu memegang janji. Ketika kemudian ia mampu memegang janjinya, hal itu terjadi bukan karena pada mulanya manusia menyadari ada nilai, misalnya nilai kewajiban sebagai hukum universal, yang harus mereka taati untuk memegang janji itu. Manusia mampu memegang janjinya karena ditempa, digembleng, bahkan dihukum agar ingat akan janjinya. Hukuman tersebut bahkan bisa dalam wujud tindakan fisik yang kejam, yaitu penyiksaan.⁹⁴

Jika apa saja yang ada dalam ingatan harus dibakar, hanya ingatan tentang sesuatu yang tidak pernah berhenti menyakitilah yang tidak akan terbakar. [...] Manusia tidak dapat lepas dari darah, penyiksaan, dan pengorbanan ketika ingin mengingat sesuatu (GM II §3).⁹⁵

Dengan perlakuan fisik yang kejam, manusia dilatih untuk mengingat janjinya dan belajar tanggung jawab. Pada zaman ini, hukuman fisik itu tidak menimbulkan luka mental yang permanen karena mereka belum memiliki kesadaran tentang apa itu rasa bersalah. Baru setelah memasuki zaman sejarah, ketika nilai-nilai diciptakan dan kesadaran akan rasa bersalah muncul, hukuman atas rasa bersalah itu menjadi begitu menyakitkan. Di hadapan nilai agama, misalnya, manusia merasa bersalah dan berdosa di hadapan Tuhan.⁹⁶

Rasa bersalah, menurut Nietzsche,⁹⁷ berasal dari kata dalam bahasa Jerman, *Schuld*, yang berarti 'rasa bersalah' dan 'utang'. *Schuld* diturunkan dari kata *Schuldung* yang berarti 'merasa berutang' atau 'merasa bersalah'. Oleh karena itu, merasa bersalah juga berarti merasa berutang. Dengan kata lain, orang yang berutang (debitur) akan merasa bersalah jika ia tidak dapat membayar utang kepada pengutang (kreditor). Jika debitur tidak dapat membayar utang, kreditor berhak memberikan hukuman kepada debitur. Debitur pun merelakan dirinya dihukum karena ia merasa bersalah karena gagal membayar utang. Menurut Bornedal,⁹⁸ kata *Schuld* ini kemudian mengalami transformasi moral psikologis, dari *Schuld* sebagai utang (*debt*) ke *Schuld* sebagai rasa bersalah (*guilt*) ataupun dari hubungan rasa bersalah dan utang (*guilt—debt*) menjadi hubungan rasa bersalah dan agresi diri (*guilt—self-aggression*).

Transformasi ini menghasilkan individu yang lemah dan terpenjara. Ketika kondisi masyarakat semakin berkembang dan menekan, manusia menjadi terpenjara dan lemah karena ia tidak mampu menghadapinya. Ia kemudian menginternalisasikan rasa bersalah dan agresi diri sebagai akibat dari ketidakmampuannya itu.

Bornedal⁹⁹ mengatakan bahwa rasa bersalah dari hubungan debitor dan kreditor yang eksternal itu ditarik ke internal (mental) diri yang bersalah, yaitu yang berutang itu sendiri. Sebagai debitor, ia harus membayar utang kepada kreditor yang adalah dirinya sendiri. Jika sebagai debitor tidak mampu membayar utangnya, sang kreditor yang adalah dia sendiri berhak menghukum atau menyerang debitor yang adalah dia sendiri juga. Di sinilah transformasi moral psikologis itu terjadi. Setelah diinternalisasikan, rasa bersalah berubah menjadi agresi diri, dan hukumannya bukan lagi dalam wujud fisik, melainkan spiritual.

Ketika hubungan antara kreditor dan debitor yang eksternal itu ditransformasikan secara moral dan internal, menurut Bornedal,¹⁰⁰ Nietzsche tengah menunjukkan konflik internal psikologis, yaitu antara kreditor yang agresif menghukum/menyerang debitor dan debitor yang menerima hukuman itu. Ketika hubungan itu diinternalisasikan, debitor memiliki utang kepada kreditor yang tidak akan pernah dapat dibayar. Debitur akhirnya merasa bersalah, dan kreditor berhak menghukum/menyerang debitor. Bagi kreditor, hukuman/serangan/agresi ini bersifat aktif dan primer yang disebut dengan sadisme. Namun, bagi debitor, hukuman/serangan/agresi yang aktif dan primer itu berbalik menjadi pasif dan sekunder yang disebut dengan masokhisme.

Bornedal¹⁰¹ mengatakan bahwa ketimbang menikmati melukai orang lain atau melihat orang lain terluka (protosadisme), manusia lebih menikmati melukai diri sendiri ataupun melihat diri sendiri terluka (protomasokhisme). Dua proses inilah yang, menurut Bornedal, membedakan antara manusia tuan dan manusia budak. Ketika indra diarahkan ke luar, ia membuat dirinya dipenuhi oleh apa pun di luar. Sebagai subyek, dia menjadi manusia utuh (*individuum*) dan tidak terbagi (*dividuum*). Inilah yang disebut sebagai manusia tuan. Sebaliknya, ketika indra diarahkan ke dalam, ia membawa masuk apa pun yang di luar ke dalam dirinya. Lalu ia akan menilai apa pun yang masuk

itu. Ia pun menjadi terbelah. Sebagai subyek, dia menjadi manusia yang terbelah dan tidak utuh. Inilah yang disebut dengan manusia budak.

Semua insting yang tidak dapat dilepaskan ke luar tetapi justru berbalik ke dalam: inilah yang aku sebut dengan internalisasi. Inilah yang kemudian manusia menyebutnya sebagai “jiwa”. Dunia dalam dirinya, yang tipis seolah-olah seperti dua selaput yang direntangkan, memperluas dan memperpanjang dirinya, memperoleh kedalaman, keluasan, dan ketinggian, sama seperti ketika dia melepaskan apa saja yang ada dalam dirinya ke luar dirinya. [...] Insting permusuhan, kekerasan, kebahagiaan ketika menghukum, menyerang, membalas, merusak—semuanya berbalik menyerang dirinya sendiri: itulah asal usul kesadaran yang buruk (GM II §16).¹⁰²

Mengutip aforisme tersebut, Bornedal¹⁰³ mengatakan bahwa agresi primer yang berbalik dan mengarah ke diri sendiri dapat terjadi karena proses peradaban. Ketika manusia hidup dalam suatu lingkungan, komunitas, atau masyarakat, insting yang ada dalam dirinya menjadi terpenjara karena lingkungan tidak membolehkan agresi diarahkan ke luar dirinya. Alih-alih menggunakan instingnya untuk menyerang musuh, ia justru menggunakan instingnya untuk menyerang diri sendiri.

Isi kesadaran. — Isi kesadaran kita adalah apa saja yang selama masa kanak-kanak mengatur kita tanpa sebab dari orang yang kita hormati atau takuti. Inilah kesadaran memerintah (“Aku harus begini, tidak begitu”) yang tidak bertanya: mengapa aku harus? — Dalam setiap tindakan yang dilakukan dengan “karena” dan bukan “mengapa”, manusia bertindak tanpa kesadaran. — Keyakinan terhadap yang berkuasa adalah sumber dari kesadaran: oleh karena itu, kesadaran bukanlah suara Tuhan dalam hati manusia, melainkan suara manusia dalam manusia (HAH II/2, 52).¹⁰⁴ Yang disebut kesadaran dengan demikian berisi suara manusia dalam diri manusia, dan bukan suara Tuhan. Suara manusia itu bisa berupa aturan, larangan, perintah, kebiasaan, norma, dan hukum yang sudah diterima manusia sejak dia lahir.¹⁰⁵

Penutup

Dalam *Beyond Good and Evil* §227, Nietzsche bertanya, “Bukankah dewa-dewa sejauh ini ... sudah menjadi iblis yang suci dan telah dibaptis lagi?” Nietzsche ingin menunjukkan bahwa dalam tindakan dan nilai yang disebut imoral dan jahat adalah hal yang diperlukan agar suatu tindakan dan nilai yang disebut moral dan baik itu mungkin.¹⁰⁶

Apakah dengan demikian tindakan dan nilai seperti itu merupakan dua hal yang berbeda? Bahwa pada dasarnya keduanya bertentangan satu sama lain? Apakah setiap bagiannya memiliki ciri pada dirinya sendiri, terlepas untuk apa dan siapa yang menggunakannya? Apakah beberapa nilai dan tindakan perlu dihargai, sedangkan yang lain ditentang? Jawaban Nietzsche adalah bahwa “di antara tindakan baik dan jahat tidak ada perbedaan spesies, kecuali pada derajatnya. Tindakan baik adalah tindakan jahat yang disublimasi; tindakan jahat adalah tindakan baik yang divulgariasi dan dibijs” (HAH I §107).¹⁰⁷

Dalam *Thus Spoke Zarathustra* I §8, Nietzsche menggambarkan kesatuan antara baik dan jahat dalam metafora pohon: “Manusia seperti halnya pepohonan. Semakin mereka menginginkan ketinggian dan cahaya, semakin kuat akar mereka menghunjam ke bumi, ke bawah, ke dalam kegelapan, jauh ke dalam—kejahatan.” Dari metafora itu, Nietzsche menyatakan bahwa nilai baik dan jahat sama-sama menjadi bagian dalam kehidupan, dan nilai jahat tidak dapat dihilangkan. Selain itu, Nietzsche juga menyatakan bahwa nilai jahat tidak hanya tidak dapat dihilangkan, tetapi juga diperlukan dalam mendapatkan nilai baik. Bahkan, Nietzsche mengatakan bahwa hasrat akan nilai jahat adalah hasrat yang memberikan hasil terbaik, terbesar, dan paling dikagumi.¹⁰⁸

Dalam *Twilight of the Idols* VII §1, Nietzsche mengatakan, “Permintaanmu kepada para filsuf sudah jelas bahwa mereka mesti berpijak *melampaui* baik dan jahat dan meninggalkan ilusi penilaian moral *di bawah* kaki mereka. Permintaan ini muncul dari pemahaman yang aku rumuskan: bahwa *tidak ada fakta-fakta moral*.” Pernyataan Nietzsche tersebut mengimplikasikan bahwa jika tidak ada fakta moral, maka juga tidak ada nilai baik dan buruk.¹⁰⁹ Nietzsche kemudian mengatakan, “*Tujuanku*: menunjukkan bahwa homogenitas absolut semua peristiwa dan penerapan nilai moral itu perspektif; menunjukkan bahwa apa saja yang disebut moral pada dasarnya identik dengan apa saja yang disebut imoral” (WP §272). Nietzsche hendak mengatakan bahwa perbedaan antara baik dan jahat menjadi sumir karena baik bagi yang satu bisa jadi jahat bagi yang lain, pun demikian sebaliknya.¹¹⁰ Kesumiran itu tampak jelas ketika Nietzsche mengatakan bahwa kaum tuan di satu sisi adalah kaum barbar dan kejam sehingga dianggap sebagai musuh yang berbahaya.

Di sisi lain, mereka juga “penuh pertimbangan, mampu menguasai diri, tenang, loyal, percaya diri, dan bersahabat” (GMI §11). Di antara sesama kaum tuan, tumbuh rasa saling menghormati. Kalaupun terjadi perselisihan yang menimbulkan korban atau luka, hal itu bukan masalah karena level mereka sama. Namun, apabila nilai yang dianut kaum tuan ini diberlakukan universal sebagai nilai hidup bersama, Nietzsche mengatakan bahwa nilai itu hanya akan mengakibatkan “perpecahan dan akhirnya membusuk” (BGE §259).¹¹¹

Nietzsche juga mengatakan bahwa dalam moral tuan, nilai baik dan jahat pada dasarnya saling terkait dan tidak bertentangan. “Rasa cinta dan benci, rasa syukur dan dendam, ketenangan dan kemarahan, afirmasi dan reaksi menjadi satu. Seseorang tahu apa itu baik dan apa itu jahat; seseorang menjadi jahat karena dia tidak tahu bagaimana menjadi baik” (WP §351).¹¹²

Meskipun demikian, Nietzsche tidak bermaksud mendorong seseorang untuk bertindak jahat. Nietzsche hanya ingin menunjukkan bahwa kehendak kaum tuan dapat menghasilkan suatu nilai jahat dalam situasi tertentu. Nietzsche mengatakan, “Hampir semua yang kita sebut ‘kebudayaan tinggi’ mendasarkan spiritualitas mereka pada *kekejaman*... ‘Binatang buas’ itu belum sepenuhnya ‘mati’; dia hidup dan terus tumbuh, ia senantiasa menjadi—ilahi” (BGE §229). Kekejaman kaum tuan itu muncul dari kehendak yang tidak perlu dihilangkan, tetapi diterima untuk kemudian disublimasi. Jika tidak mampu melakukan sublimasi, kaum tuan juga bisa menjadi kaum budak.¹¹³

Menurut Bornedal,¹¹⁴ Nietzsche melakukan penyederhanaan dalam usahanya mencari pendasaran tentang yang disebut baik dan jahat. Dari penyelidikan yang ia lakukan, Bornedal menengarai bahwa upaya Nietzsche menggunakan aspek sejarah, sosiologi, antropologi, filologi, dan psikologi untuk kemudian merelasikan semuanya menjadi apa yang disebut baik dan jahat hanyalah penyederhanaan proses mental, dorongan, dan penilaian. Padahal, proses mental, dorongan, dan penilaian tersebut, menurut Bornedal, terlalu kompleks untuk dipahami.

Meskipun demikian, Bornedal¹¹⁵ mengatakan bahwa perbedaan antara yang baik dan jahat tidak pernah kokoh dan selalu merupakan suatu oposisi yang tidak stabil. Ketidakstabilan itu tidak lebih dari sebuah perbedaan tingkatan dari yang sama (*different degrees of the same*). Artinya, yang disebut baik dan jahat bisa bertukar makna dan nilai satu dengan yang lain. Selain itu, antara yang baik dan jahat juga dapat saling membalik makna dan nilai di antara keduanya.¹¹⁶ Dalam pandangan Bornedal,¹¹⁷ definisi baik dan jahat saling melengkapi satu dengan yang lain.

Bornedal mengatakan bahwa secara antropologis yang disebut jahat tidak dapat dihilangkan. Namun, dari aspek pragmatik-linguistik, Bornedal menyatakan bahwa penghilangan makna dapat terjadi jika sistem nilai dihilangkan. Artinya, definisi baik tidak akan terpenuhi jika tidak ada pengetahuan sebelumnya atas apa yang disebut dengan jahat. Begitu juga definisi jahat tidak akan terpenuhi jika tidak ada pengetahuan sebelumnya tentang apa yang disebut baik. Sebagai suatu nilai, baik dan jahat “duduk berdampingan”.

Selain itu, Bornedal¹¹⁸ juga menyatakan bahwa baik dan jahat merupakan oposisi relatif yang terkait dengan proses pembentukan (asal usul) makna baik dan jahat itu sendiri. Baik dan jahat saling terkait dan tidak dapat dipisahkan. Yang disebut baik bisa berasal dari pelabelan ulang secara eufemistis dari sesuatu yang disebut jahat. Artinya, di dalam satu klaster semantik terdapat sesuatu yang disebut baik, tetapi klaster itu kemudian terbelah menjadi dua. Di klaster semantik kedua ini terdapat makna baru, yaitu jahat, yang berlawanan dengan makna di klaster pertama. Alhasil, yang disebut baik dan jahat bisa jadi memiliki asal usul yang sama. Yang disebut “kehendak baik” bisa jadi merupakan hasil sublimasi dari apa yang disebut “kekejaman”.

Dalam kehendak baik ada hasrat perbaikan untuk dimiliki. [...] Segera setelah perbaikan muncul, tingkatan sebelumnya tidak lagi menjadi suatu tingkatan, tetapi lebih sebagai sebuah oposisi. Lebih mudah memikirkan oposisi ketimbang gradasi. [...] ketika dorongan yang kompleks menciptakan nama, dan dianggap sebagai suatu kesatuan, nama itu mulai bertindak sewenang-wenang terhadap semua pemikir, yang sekarang sedang mencari definisi {(*Nachlaß* 1881, KSA 9, 11 (115))}.¹¹⁹ Ketika sebuah dorongan menjadi intelektual, ia kemudian memunculkan sebuah nama baru, stimulus baru, dan nilai baru. Dorongan ini akan sering diperlawankan dengan dorongan sebelumnya sebagai kontradiksi—Banyak dorongan, misalnya dorongan seksual, merupakan hasil dari perbaikan intelektual {(*Nachlaß* 1881, KSA 9, 11 (124))}.¹²⁰

Bornedal¹²¹ memberikan contoh bahwa pada Abad Pertengahan, seseorang yang berbuat jahat akan dihukum secara fisik, misalnya disiksa, dirajam, dipenggal, dibakar, diseret, dan digantung. Adapun pada zaman modern, seseorang yang berbuat jahat akan “dihilangkan” alias dipenjara selama beberapa lama, entah satu hari, satu minggu, satu bulan, satu tahun, sepuluh tahun, bahkan ada yang sampai menemui ajalnya alias dihukum seumur hidup. Rezim zaman modern seolah-olah menunjukkan bahwa mereka berbeda atau berlawanan/beroposisi dengan rezim lama.

Namun, menurut Bornedal, apa yang dilakukan oleh rezim zaman modern sama dengan rezim lama. Bedanya hanya mengubah bentuk “kekejaman” (hukuman), dari yang awalnya menghukum secara fisik menjadi menghukum secara psikis. Tegangan antara yang baik dan jahat ini, menurut Bornedal,¹²² juga dapat dilihat dari para penganut agama.

Bagi orang beragama, perbedaan antara baik dan jahat itu ibarat jurang yang paling dalam. Dengan kata lain, nilai-nilai yang terkandung dalam kebaikan berbeda dengan nilai-nilai dalam kejahatan. Singkatnya, mereka sama sekali berbeda. Tidak dapat dimungkiri bahwa orang beragama mengejar yang baik. Sebisa mungkin dia akan menolak yang jahat. Namun, dalam upaya menjadi yang baik itu, ia melihat yang disebut jahat terserak di mana-mana, dan itu di dalam diri manusia. Secara paradoks, Bornedal mengatakan, orang beragama dan baik itu dikuasai oleh kebencian. Ia membenci dosa dan membenci orang yang berdosa. Bahkan, ia membenci yang jahat dalam dirinya sendiri, kemudian ingin lepas dari dunia yang jahat ini dengan melakukan balas dendam. ■

1. Bornedal menggunakan *servile configuration* untuk menyebut tipe moral budak. *Collins Cobuild English Dictionary for Advanced Learners*, Glasgow: HarperCollins Publishers, 2001, 1416, dan lexico.com/definition/servile mendefinisikan *servile* (adjektiva)—jika diterjemahkan ke dalam bahasa Indonesia—sebagai kurang lebih ‘berkenaan dengan budak’. Arti ini, dari aspek ekonomi kata, menurut penulis, tidak efisien. Untuk itu, penulis menerjemahkan *servile* menjadi *agresif* yang berarti ‘bersifat atau bernafsu menyerang’ (<https://kbbi.kemdikbud.go.id/entri/agresif>) sebagai kebalikan dari *asertif* yang berarti ‘tegas’ (<http://tesaurus.kemdikbud.go.id/tematis/lema/agresif>). Dua kata tersebut, menurut penulis, cukup mewakili ciri masing-masing tipe. Dalam beberapa kesempatan, penulis tetap menggunakan *manusia tuan* dan *manusia budak* sebagai substitusi *konfigurasi asertif* dan *konfigurasi agresif* karena Nietzsche sendiri menyebutnya demikian: moral tuan dan dan moral budak (Lih. *Beyond Good and Evil/BGE* §260). Ketika Nietzsche mengatakan bahwa dalam satu subyek terdapat moral tuan dan moral budak, hal tersebut, menurut Bornedal, hanya menggambarkan aspek eksternal dan tidak menunjukkan aspek internal subyek (*in-itself*). Alhasil, dimensi psikologis, seperti dorongan dan energi, tidak muncul. Itulah mengapa Bornedal lebih memilih menggunakan istilah *konfigurasi* (Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, Berlin: De Gruyter, 2010, 360).

2. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 358.

3. Bornedal tidak menyebutkan formasi apa yang dimaksud untuk konfigurasi moral tuan. Menurut penulis, moral tuan dan moral budak akan selalu jalan beriringan karena mereka satu kesatuan dan tidak dapat dipisahkan. Mereka hanya berbagi peran berlawanan. Nietzsche dalam *Beyond Good and Evil* §260 menyebutkan secara eksplisit bahwa dalam satu jiwa terdapat moral tuan dan moral budak. Bornedal sendiri juga mengutip *Beyond Good and Evil* §260 untuk menunjukkan kesatuan ini (Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 360).

4. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 361-362.

5. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 363-364.

6. Friedrich Nietzsche, *On the Genealogy of Morality*, (trans. and ed.) Maudemarie Clark and Alan J. Swensen, Indiana: Hackett Publishing Company, Inc. 1998, 12.

7. Mark Anderson dalam *Plato and Nietzsche, Their Philosophical Art*, London: Bloomsbury, 2014, 143. Analisis A. Setyo Wibowo dalam kuliah *Gaya Filsafat Nietzsche dan Genealogi Moral* di Program Pascasarjana STF Driyarkara, 12 September 2019, membantu penulis dalam membaca Anderson.

8. David B. Allison, *Reading the New Nietzsche*, The Birth of Tragedy, The Gay Science, Thus Spoke Zarathustra, and On the Genealogy of Morals, Maryland: Rawman & Littlefield Publisher, Inc, 2001, 202. Bdk. John Richardson, *Nietzsche's System*, New York: Oxford University Press, 1996, 53-57.
9. Mark Anderson, *Plato and Nietzsche, Their Philosophical Art*, 144. Bdk. David Owen, *Nietzsche's Genealogy of Morality*, Stocksfield: Acumen, 2007, 77.
10. Lih. *On the Genealogy of Morals* I §11.
11. Mark Anderson dalam *Plato and Nietzsche, Their Philosophical Art*, 144, mengatakan, "It is not that they hate the stranger; they are indifferent to him, simply fail to take stock of him in their accounting of those features of the world that matter. They act as they do also because they are naturally powerful and strong, and power and strength exist in and through their expression and discharge. In other words, these men are not 'free' to restrain or check their outflow of force, for they themselves just are an outflowing of force."
12. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 363-364.
13. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 364.
14. Lih. *On the Genealogy of Morals* I §5.
15. David B. Allison, *Reading the New Nietzsche*, The Birth of Tragedy, The Gay Science, Thus Spoke Zarathustra, and On the Genealogy of Morals, 202.
16. Mark Anderson dalam *Plato and Nietzsche, Their Philosophical Art*, 144, mengatakan, "The kaloi kagathoi are eminently healthy, vigorous, and robust, and they recognize the fact, even celebrate themselves for it; thus they avoid, and in some cases even ritually avoid, situations in which, and contact with people by whom, their wellbeing might be undermined and they themselves corrupted. Overflowing with vitality as they are, these master types thrive on adventure, war, athletic competition, and the hunt—any activity in which they might give vent to their power and their delight in power."
17. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 364.
18. David B. Allison dalam *Reading the New Nietzsche*, The Birth of Tragedy, The Gay Science, Thus Spoke Zarathustra, and On the Genealogy of Morals, 202, mengatakan, "By opposition, and still from the perspective of the ruling class, the subordinate class, far greater in number and far weaker in virtue, were called the hoi polloi, 'the undistinguished multitude,' the many, the demos, the wonder-loving herd." (Lih. GM I §5).
19. Friedrich Nietzsche, *On the Genealogy of Morals* (trans. Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale), New York: Vintage Books, 1989, 28.
20. David B. Allison, *Reading the New Nietzsche*, The Birth of Tragedy, The Gay Science, Thus Spoke Zarathustra, and On the Genealogy of Morals, 203.
21. Mark Anderson dalam *Plato and Nietzsche, Their Philosophical Art*, 143.
22. Mark Anderson dalam *Plato and Nietzsche, Their Philosophical Art*, 143, mengatakan, "Good, the more central of the two, has less a specific content or meaning than a twofold function: self-identification and self-affirmation. Rather than pick out and esteem or recommend any particular quality, habit, or trait, 'good' simply indicates 'I' or 'we' while simultaneously expressing admiration and respect for the subject or subjects who think, speak, or write it. In short, the word is something like a term of endearment or praise that noble men apply to themselves. These nobles may well ground their self-regard in their possession of this or that property or set of properties, yet it is not the properties that give value to the men but rather the other way round."
23. David B. Allison, *Reading the New Nietzsche*, The Birth of Tragedy, The Gay Science, Thus Spoke Zarathustra, and On the Genealogy of Morals, 203.
24. Mark Anderson, *Plato and Nietzsche, Their Philosophical Art*, 143-144.
25. Peter Bornedal dalam *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 364, mengatakan, "Gradually, however, the words themselves acquire something tantamount to as 'soul'. As values, they will be inverted: they will no longer refer to appearances, but to hidden essences. 'Good' will in later developments refer to the unselfish and non-egoistic action; a reference that culminates in Kant's dictum of the 'good will' that is good 'in-itself'—no longer 'good' as appearance."
26. Mark Anderson dalam *Plato and Nietzsche, Their Philosophical Art*, 146, mengatakan bahwa kaum budak dapat melakukan pemberontakan ini karena mereka memiliki kehendak bebas (*free will*). Lih. GM I §10, §11.
27. Tracy B. Strong dalam *Friedrich Nietzsche and the Politics of Transfiguration*, Expanded Edition, London: University of California Press, 1988, 242, mengatakan bahwa pembalikan nilai juga dapat dipahami dari ciri pernyataan masing-masing. Moral tuan akan mengatakan, "Aku baik, maka kamu buruk", sedangkan moral budak akan mengatakan, "Kamu menindas aku sehingga kamu jahat, maka aku baik." Tampak ada hubungan kausalitas antara moral tuan

dan moral budak yang ditandai dengan kata penghubung “maka”. Bagian kedua dari pernyataan moral tuan berkonotasi “negatif”. Namun, pernyataan moral tuan ini tidak mengandung perbandingan karena kesadaran tuan dalam dirinya tidak bergantung pada pembandingan dari luar. Nietzsche mengatakan, “Nilai buruk dari asal-usul moral tuan ... adalah sebuah hasil dari sebuah tindakan, sebuah efek samping, sebuah bayangan kontras...” (GM I §11, GM II §785). Premis pernyataan ini positif dan afirmatif. Itulah mengapa Nietzsche mengatakan bahwa tidak ada kemunduran yang lahir dari tanah kaum tuan karena tidak ada benih busuk yang tumbuh di dalamnya. Adapun pernyataan moral budak menunjukkan efek negasi dari negasi, artinya menyangkal sesuatu dari luar dan menerima diri yang menolak penderitaan yang mereka terima. Moral budak selalu menerima penderitaan dalam hidup. Apabila mereka menolak penderitaan, artinya mereka hanya menegaskan penderitaan itu sendiri. Strong mengatakan, “*The moral sense of self and the identity of the slave become in effect a negation of a negation, and consist of denying something that effects one from without, and then asserting one’s identity as the opposite of that by which one is afflicted*” (Strong, *ibid.*)

28. David B. Allison, *Reading the New Nietzsche, The Birth of Tragedy, The Gay Science, Thus Spoke Zarathustra, and On the Genealogy of Morals*, 204-205. Bdk. Mark Anderson, *Plato and Nietzsche, Their Philosophical Art*, 145. Lih. *On the Genealogy of Morals* I §11.
29. Mark Anderson, *Plato and Nietzsche, Their Philosophical Art*, 145. Lih. *On the Genealogy of Morals* I §4.
30. Mark Anderson dalam *Plato and Nietzsche, Their Philosophical Art*, 145, mengatakan, “*It takes no great leap of imagination to picture these men as having been discontented with their status and the social, political, existential, and even the psychological consequences of that status. Discontented, but with no means to improve their lot. Having no productive outlet for their dissatisfaction, they internalized it, and the roiling blend of their unhappiness and impotence emitted fumes of rage, which in some men were so potent, so heady, so in toxicating that the men in their frenzy became for one horrible moment creative.*” Anderson menambahkan bahwa kaum budak akan meluapkan omongan rendahan mereka dengan mengatakan, “Aku tidak bahagia. Aku sengsara. Aku menderita. Mengapa? Harus ada orang yang disalahkan. Lihat, orang itu lebih baik dari aku. Dia tampak begitu ceria dan tersenyum bahagia. Oh, ini semua tidak adil. Hidupku tidak setara dengan dia. Oh, dia yang harus disalahkan atas keadaanku. Dia yang telah melakukan ini semua kepadaku. Dia yang melukaiku. Dia kejam, bengis, keji—dia jahat” (Anderson, *ibid.*)
31. David B. Allison, *Reading the New Nietzsche, The Birth of Tragedy, The Gay Science, Thus Spoke Zarathustra, and On the Genealogy of Morals*, 204, mengatakan, “*At first, the opposition and revolt would appear to call for a political, if not military, means of resolution, since the lower classes traditionally outnumber the aristocratic class. But Nietzsche argues that, since the lower classes are initially powerless, the revolt must, at least at the start, be one of a psychological-moral variety (i.e., a substitute for real action).*”
32. David B. Allison, *Reading the New Nietzsche, The Birth of Tragedy, The Gay Science, Thus Spoke Zarathustra, and On the Genealogy of Morals*, 204.
33. David B. Allison, *Reading the New Nietzsche, The Birth of Tragedy, The Gay Science, Thus Spoke Zarathustra, and On the Genealogy of Morals*, 204.
34. David B. Allison dalam *Reading the New Nietzsche, The Birth of Tragedy, The Gay Science, Thus Spoke Zarathustra, and On the Genealogy of Morals*, 205, mengatakan, “*In time, the classical world of Greece and Rome passes over to the medieval world of feudal, aristocratic regimes, which in turn—given the Christian doctrine of the equality of all souls before God—becomes transformed through the revolutions and liberation movements, beginning in the eighteenth century, into modern, democratic societies. Ultimately, the ‘slave revolt’ succeeds, historically and politically. Yet the values we have inherited in the process of this two-thousand-year revolt remain strikingly problematic for Nietzsche.*”
35. Maudemarie Clark dalam Friedrich Nietzsche, *On the Genealogy of Morality*, (trans. and ed.) Maudemarie Clark and Alan J. Swensen, Indiana: Hackett Publishing Company, Inc. 1998, xxix-xxx.
36. David B. Allison, *Reading the New Nietzsche, The Birth of Tragedy, The Gay Science, Thus Spoke Zarathustra, and On the Genealogy of Morals*, 204-205. Bdk. Daniel Conway, *Nietzsche’s On the Genealogy of Morals, A Reader’s Guide*, Cornwall: Continuum, 2008, 41.
37. David B. Allison, *Reading the New Nietzsche, The Birth of Tragedy, The Gay Science, Thus Spoke Zarathustra, and On the Genealogy of Morals*, 205.
38. Friedrich Nietzsche, *On the Genealogy of Morality*, (trans. and ed.) Maudemarie Clark and Alan J. Swensen, Indiana: Hackett Publishing Company, Inc. 1998, 19.
39. David B. Allison, *Reading the New Nietzsche, The Birth of Tragedy, The Gay Science, Thus Spoke Zarathustra, and On the Genealogy of Morals*, 205.
40. David B. Allison, *Reading the New Nietzsche, The Birth of Tragedy, The Gay Science, Thus Spoke Zarathustra, and On the Genealogy of Morals*, 206.

41. David B. Allison, *Reading the New Nietzsche*, The Birth of Tragedy, The Gay Science, Thus Spoke Zarathustra, and On the Genealogy of Morals, 206.
42. Bdk. Mark Anderson, *Plato and Nietzsche, Their Philosophical Art*, 143.
43. David B. Allison, *Reading the New Nietzsche*, The Birth of Tragedy, The Gay Science, Thus Spoke Zarathustra, and On the Genealogy of Morals, 207.
44. David B. Allison, *Reading the New Nietzsche*, The Birth of Tragedy, The Gay Science, Thus Spoke Zarathustra, and On the Genealogy of Morals, 207.
45. David B. Allison, *Reading the New Nietzsche*, The Birth of Tragedy, The Gay Science, Thus Spoke Zarathustra, and On the Genealogy of Morals, 207.
46. Friedrich Nietzsche, *On the Genealogy of Morality*, (trans. and ed.) Maudemarie Clark and Alan J. Swensen, 19.
47. Tracy B. Strong dalam *Friedrich Nietzsche and the Politics of Transfiguration*, 245-246.
48. Friedrich Nietzsche, *On the Genealogy of Morality*, (trans. and ed.) Maudemarie Clark and Alan J. Swensen, 19.
49. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 364.
50. Peter Bornedal dalam *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 364-365, mengatakan, “*In both of these assumptions, it is taken for granted that in every action there is a doer before there is a deed, that is, a conscious and responsible agent. Qua this doer, depth has been applied to the individual; it is the supposed doer that is responsible for the action of the individual.*”
51. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 365.
52. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 365.
53. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 365-366.
54. Peter Bornedal dalam *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 366, mengatakan, “*In his writings, Nietzsche overwhelmingly describes the ‘noble’ as he. We have so far been so lax as to follow Nietzsche’s precedent; but it is now the place to emphasize that insofar as the ‘noble’ emerges as a figure and an economy, the ‘noble’ is typically feminine.*”
55. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 366.
56. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 366.
57. Peter Bornedal dalam *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 366-367, mengatakan bahwa hubungan antara maskulinitas dan feminitas dalam pemikiran Nietzsche bersifat patriarkal, sedangkan dalam psikoanalisis Freud, hubungan tersebut bersifat patriarkal. Dalam psikoanalisis, Bornedal menyatakan, “*man has what a woman lacks, a penis, which gives rise not only to the notorious ‘penis-envy’ in women, but equally notoriously also to her sense of inferiority, and her incapacity to engage in grand projects. She has no fear of losing what she has already lost—has no ‘castration-anxiety’—and has therefore no more motivation to engage in projects much more beyond the concerns of the household*” (Bornedal, *op. cit.*, 367).
58. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 367.
59. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 368.
60. Peter Bornedal dalam *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 368, mengatakan, “*In this quotation, the opaqueness of the woman becomes total when she die-Augen-über-sich-geschlossen-halten—by virtue of her delicacy and because she knows the utility of innocence. Now she does not even dissimulate any longer, granted that dissimulation presupposes a conscious operation in which the subject knows that she is dissimulating (implying that the subject would know the truth of her operation, namely that there is no truth). Instead, the woman closes her eyes to her lack of truth, lack of ‘content’ or ‘essence.’ Not only does man overestimate woman, she overestimates herself as well.*”
61. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 368-369.
62. Peter Bornedal dalam *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 370, mengatakan bahwa selain menjadi obyek imajiner, wanita juga menjadi contoh model metafisika *par excellence*. Namun, metafisika Nietzsche ini berbeda dengan metafisika Aristoteles tentang motor imobil, yakni penggerak yang dirinya sendiri tidak bergerak. Jika motor imobil dianggap sebagai obyek dari segala hasrat, keinginan, dan cinta, wanita dalam pemikiran Nietzsche bukanlah obyek, melainkan hanya sebagai proyeksi. Bornedal menyatakan, “*At the culmination of this logic, she would have become a purely imaginary object of desire. From her emptiness and lack, she ‘refashions’ in the imaginary herself as Truth. She performs what we call, a ‘good reaction’ to her empty core. Women becomes the model-example of a metaphysical operation par excellence, operating in a fashion not fundamentally different from Aristotle’s ‘unmoved mover’; the Aristotelian god that moves only as a final cause, i.e., only as an object of desire and ‘love’—except that in Nietzsche, in contrast to Aristotle, the object is fundamentally absent; or, is merely a projection*” (Bornedal, *ibid.*)

63. Peter Bornedal dalam *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 372, membandingkan ketaksadaran dalam pemikiran Nietzsche dengan Freud. Freud mengatakan bahwa ketidaksadaran (*Id*) akan diatasi oleh kesadaran ego (*I*). Sementara ketidaksadaran dalam pemikiran Nietzsche, Bornedal menyatakan, “*If Freud prescribed, Wo Es war soll Ich werden, Nietzsche response could have been the brief, forget it/Id!*” (Bornedal, *ibid.*)
64. Penulis menerjemahkan kata *reaction* menjadi *responsif* untuk membedakannya dengan *reaktif*. Kata *responsif* dan *reaktif* sama-sama merupakan tanggapan atau aksi atas suatu opini atau peristiwa (<https://kbbi.kemdikbud.go.id/respnsif> dan <https://kbbi.kemdikbud.go.id/reaktif>) Yang membedakan keduanya adalah bahwa *responsif* memerlukan pertimbangan atau refleksi sehingga berkonotasi positif ([lexico.com/definition/responsive](https://www.lexico.com/definition/responsive)). Adapun *reaktif* merupakan tanggapan spontan tanpa pertimbangan ([lexico.com/definition/reactive](https://www.lexico.com/definition/reactive)). Kata *reaksi* atau *reaktif* ini, menurut penulis, lebih tepat digunakan untuk merujuk moral budak.
65. Peter Bornedal dalam *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 372, mengatakan, “*The master, the noble, however, actively forgets this lack, and acts out a power, which fundamentally he/she does not have. Active forgetfulness is to forget nothing (i.e., that one is nothing). [...] Active forgetfulness is therefore what we describe as a good reaction to the essential absence in the subject; as such, it ‘touches’ an empty core.*”
66. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 372.
67. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 373.
68. *Hiperkateksis* berasal dari kata *kateksis* yang berarti ‘penimbunan energi psikis yang dipusatkan pada suatu pikiran, ingatan, atau perbuatan’. *Hiperkateksis* dengan demikian dapat diartikan sebagai penimbunan energi secara berlebihan pada suatu pikiran, ingatan, atau perbuatan. Sebaliknya, *dekateksis* berarti ‘pelepasan energi pada suatu pikiran, ingatan, atau perbuatan’ (K. Bertens, *Psikoanalisis Sigmund Freud*, Jakarta: Gramedia Pustaka Utama, 2016, 260). Helena Ragg-Kirby dalam Sigmund Freud, *An Outline of Psychoanalysis*, (trans. Helena Ragg-Kirby), London: Penguin Books, 2003, xxiv, mengatakan bahwa *kateksis* yang berasal dari kata Jerman *Besetzung* (nomina) dan *besetzen* (verba) memiliki arti ‘penanaman energi pada suatu perbuatan. Penulis mengikuti definisi keduanya, tetapi dalam beberapa kesempatan penulis menggunakan *daya* sebagai ganti atas *energi*.
69. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 373. Bornedal mengutip HAH 105, KSA 3, hlm. 92 untuk menegaskan tipe manusia budak: “*For all their apparent egoism, most people do nothing for their ego but only for the phantom of their ego that has been formed in the heads of those around them and communicated back to them—as a result of which everybody lives in a mist of impersonal, semi personal opinions and arbitrary, and, as it were, poetic evaluations, each one always in the head of the other, and that head in turn in other heads: a wonderful world of phantasms, that yet manages to appear so sober!*”
70. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 375-376.
71. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 375.
72. Peter Bornedal dalam *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 376, mengatakan, “*Since the nobles hyper-cathect their inside, they become fountains of energy; energy that needs an outlet. The spontaneous deed—the deed that cannot but be acted out—springs from this overflow. This deed is pure activity; it springs unhindered from the inside to the outside; it is inspirational in the purest sense—without having been mediated through a divine will, as in Romanticism.*”
73. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 377.
74. Peter Bornedal dalam *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 377, mengatakan bahwa manusia budak dalam konfigurasi agresif ini mengalami apa yang disebut dengan ego yang terbelah. Ia menyatakan, “*In his characterizations of the servile configuration, Nietzsche is describing an ego-split. In the figures of noble and slave, we have, respectively, a first-case scenario in which there is harmony between the ego and its instinctual reservoir—a noble and ‘full’ subject, and a second-case scenario, where ego deepens, producing a cavity within the subject that finally splits away from the subject, implying that the resulting ‘vacuous’ and ‘confused’ subject is obedient to whatever is filled into this new extension of itself.*”
75. Peter Bornedal dalam *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 377, mengatakan, “*Thus, it is accurate to say that the slave creates within himself a crypt; a hollow and secret space where he can cultivate all kinds of poisonous plants. A further consequence of the creation of this crypt self is that the slave can now withdraw himself to this hollow and secret space in order to ruminate, calculate, reflect on consequences of potential actions not yet carried out.*”
76. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 378.
77. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 379.

78. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 379.
79. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 380.
80. Peter Bornedal dalam *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 380, mengutip penggalan GM II §1 untuk menjelaskan tentang pelupaan: “*Forgetfulness is no mere vis inertia as the superficial imagine; it is rather an active and, in the strictest sense, positive capacity for repression. It is responsible for the fact that what we see and experience enters our consciousness as little, while we are digesting it, as does the thousand-fold process related to physical—so called ‘incorporation’. To close the doors and windows of consciousness for a while; to remain undisturbed by the noise and struggle of our underworld of utility organs working with and against one another; a little quietness, a little tabula rasa of the consciousness, to make room for new things, [...] that is the purpose of active forgetfulness, which is like a doorkeeper; a preserver of psychic order; repose, and etiquette. So it becomes immediately obvious that there would be no happiness, no cheerfulness, no hope, no pride, no present, without forgetfulness.*”
81. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 380.
82. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 383-384.
83. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 383-384.
84. Peter Bornedal dalam *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 384-385, melihat ada tiga hal mengapa Nietzsche melakukan pembalikan itu: “*First, one might simply dismiss Nietzsche’s analysis, and pronounce Nietzsche guilty in yet another of his famous of infamous self-contradiction; case closed; the easiest solution, and also—if one dare say so—the most superficial. Secondly, one might argue that there is a significant distinction between the (forgetful) noble and the (memorizing) sovereign {and correspondingly, between the (memorizing) slave and the (forgetful) windbag}. Nietzsche has in other words two master positions and two slave positions. [...] Thirdly, one might argue that there are different kinds of forgetfulness, as well as different kinds of memory, or that forgetfulness and memory are differently applied in different contexts.*”
85. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 385.
86. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 385.
87. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 386.
88. Bornedal menyatakan bahwa dirinya memakai tafsiran Deleuze untuk menyebut “mengingat kata” dan “mengingat jejak” (Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 386).
89. Peter Bornedal dalam *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 386, mengatakan, “*The sovereign starts by imposing Law on himself and ends by imposing Law on society. Law is thus not a reaction of the slave, it is not revenge or resentment directed against the activity of the strong individual.*”
90. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 386.
91. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 386-387.
92. Peter Bornedal dalam *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 387, mengatakan, “*Emerging from the human abyss of nothingness, justice becomes a universal standard measuring human action. The master applies this universal standard as much to himself as to fellow human beings.*”
93. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 389.
94. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 389-391.
95. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 389-391.
96. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 391.
97. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 391-392.
98. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 391.
99. Peter Bornedal dalam *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 393, mengatakan, “*The ‘sense of guilt’ is re-directed from the external to the internal. From recognizing that one is indebted to a trading partner, the new ‘sense of guilt’ deepens, and is finally turned around and directed into the debtor’s own self. All of sudden, one is indebted to an agency within oneself; an agency that still has the right to ‘inflict every kind of indignity and torture upon the body,’ or more adequately, after the transition, the soul. Guilt/debt is internalized as aggression turned inwards. Transformed into this new psychological-moral concept, ‘being guilty’ is now self-aggression, and the penalty for ‘being guilty’ is no longer physical punishment, but spiritual self-punishment. The original ‘enjoyable’ and ‘happy’ cruelty is turned into forlorn and unhappy shame.*”
100. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 393.
101. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 394.
102. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 396.

103. Peter Bornedal dalam *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 396-397, mengatakan bahwa Freud memiliki pandangan yang sama dengan Nietzsche. Menurut Freud, agresi berbalik ke dalam diri manusia karena peradaban/kebudayaan melarang manusia melepaskan agresi ke luar dirinya. Ketika diinternalisasikan, agresi super-ego ini kemudian berbalik menyerang ego. Dengan “bantuan” super-ego inilah, masyarakat dapat melakukan pengawasan lebih efisien. Masyarakat tidak perlu bersusah payah mengawasi anggotanya karena dalam diri anggotanya sudah ada “pengawas” yang mengawasi diri sendiri. Bornedal mengutip Freud demikian: “*What means does civilization [Kultur] employ in order to inhibit the aggressiveness which opposes it, to make it harmless, to get rid of it. [...] What happens in the [individual] to render his desire for aggression innocuous? Something very remarkable, [...] his aggressiveness is introjected, internalized [Verinnerlicht]; it is, in point of fact, sent back to where it came from – that is, it is directed towards his own ego. There it is taken over by a portion of the ego, which sets itself over against the rest of the ego as super-ego, and which now, in the form of ‘conscience’ is ready to put into action against the ego the same harsh aggressiveness that the ego would have liked to satisfy upon extraneous individuals, the tension between the harsh super-ego and the ego that is subjected to it, is called by us the sense of guilt [Schuldbewußtsein], it expresses itself as need for punishment. Civilization, therefore, obtains mastery over the individual’s dangerous desire for aggression weakening and disarming it and by setting up an agency within him to watch over it*” (Bornedal, *op. cit.*, 397).
104. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 399.
105. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 399.
106. Bdk. *On the Genealogy of Morals* II §3.
107. Alexander Nehamas, *Nietzsche Life as Literature*, Massachusetts: Harvard University Press, 1985, 207. Bdk. GM I §10.
108. Alexander Nehamas, *Nietzsche Life as Literature*, 1985, 210. Lih. GS §371, GM I §7 dan §8.
109. Alexander Nehamas, *Nietzsche Life as Literature*, 1985, 211.
110. Alexander Nehamas dalam *Nietzsche Life as Literature*, 1985, 211, mengatakan, “*It does not simply include evil among the necessary aspects of the world. It does not simply claim that in order to possess any good qualities one must possess evil qualities as well. It actually denies that the distinction between good and evil can be made at all, and suggests that the very same quality that is considered evil from one perspective may at least as accurately be characterized as good from another.*”
111. Alexander Nehamas, *Nietzsche Life as Literature*, 216.
112. Alexander Nehamas, *Nietzsche Life as Literature*, 216.
113. Alexander Nehamas dalam *Nietzsche Life as Literature*, 218, dengan mengutip BGE §230, mengatakan, “*The physical cruelty of the nobles results from a drive that should not be eliminated in itself; on the contrary, the drive is to be maintained and its expression refined into that sublime inclination of the seeker after knowledge who insists on profundity, multiplicity, and thoroughness, with a will which is a kind of cruelty of the intellectual conscience and taste. All courageous thinkers will recognize this in themselves [...] They will say: ‘There is something cruel in the inclination of my spirit;’ let the virtuous and kindly try to talk them out of that! Indeed, it would sound nicer if we were said, whispered, reputed to be distinguished not by cruelty but by ‘extravagant honesty,’ we free, very free spirits—and perhaps that will actually be our posthumous reputation.*”
114. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 400.
115. Bdk. Ted Sadler, *Truth and Redemption, Critique of the Postmodernist Nietzsche*, London: The Athlone Press, 1995, 73.
116. Peter Bornedal dalam *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 400, menyatakan, “*First, we must always remember that to Nietzsche, the distinction between good and evil is never as solid as we tend to think. It is, as all oppositions, a vibrating opposition.*”
117. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 400-401, mengatakan, “*In the good/evil position, the two positions are complementary. There may be anthropological reasons why it is impossible in the human being to eradicate ‘evil,’ but there also pragmatic-linguistic reasons. In the attempt to eradicate one of the positions, one destroys the entire value-system. That is, ‘good’ does not exist without a pre-knowledge of what is ‘evil,’ and vice versa, ‘evil’ does not exist without a pre-knowledge of the ‘good.’*”

118. Peter Bornedal dalam *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 401, mengatakan, “*Thus, our good/evil distinction is an unstable and relative opposition, which in touch with the original process it signifies, consists of interrelated and co-dependent positions. The so-called ‘good’ may turn out to be a mere euphemistic re-labelling of something originally ‘evil.’ What has happened is that at one point a ‘semantic cluster’ is labelled good, and instantly it splits away from the greater cluster it was once a part of. As an identifiable split-off formation (‘identifiable’ thanks to the label ‘good’), the new semantic cluster, which is never more than a different degree of the same, now sees the old cluster as its opposite, as evil (“it is easier to think opposition, than gradation”). As such, the opposition ‘good’ versus ‘evil’ may well be of the same origin, and the good will of the self-righteous may easily be merely a refined and sublimated derivation of something that originally was, perhaps still is, annexed to original cruelty.*”
119. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 401.
120. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 401.
121. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 401-402.
122. Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*, 402.

Daftar Pustaka

- Allison, David B. *Reading the New Nietzsche, The Birth of Tragedy, The Gay Science, Thus Spoke Zarathustra, and On the Genealogy of Morals*. Maryland: Rawman & Littlefield Publisher, Inc. 2001.
- Anderson, Mark. *Plato and Nietzsche, Their Philosophical Art*. London: Bloomsbury. 2014.
- Bertens, K. *Psikoanalisis Sigmund Freud*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama. 2016.
- Bornedal, Peter. *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*. Berlin: De Gruyter. 2010.
- Conway, Daniel. *Nietzsche’s On the Genealogy of Morals, A Reader’s Guide*. Cornwall: Continuum. 2008.
- Freud, Sigmund. *An Outline of Psychoanalysis*. (trans. Helena Ragg-Kirby). London: Penguin Books. 2003
- HarperCollins Publisher. *Collins Cobuild English Dictionary for Advanced Learners*. Glasgow: HarperCollins Publisher. 2001.
- Nehamas, Alexander. *Nietzsche Life as Literature*. Massachusetts: Harvard University Press. 1985.
- Nietzsche, Friedrich. *Beyond Good and Evil, Prelude to a Philosophy of the Future*. (trans.) Judith Norman. Cambridge: Cambridge University Press. 2002.
- _____. *Beyond Good and Evil, Prelude to a Philosophy of the Future*. (trans.) R. J. Hollingdale. London: Penguin Classics. 2014.
- _____. *Human, All Too Human I, The Complete Works of Friedrich Nietzsche 3*, (trans.) Gary Handwerk. California: Stanford University Press. 1995.
- _____. *Human, All Too Human II, The Complete Works of Friedrich Nietzsche 4*, Unpublished Fragments from the Period of *Human, All Too Human II* (Spring 1878-Fall 1879). (trans.) Gary Handwerk. California: Stanford University Press. 2013.
- _____. *Human, All too Human, A Book for Free Spirits*. (trans.) R. J. Hollingdale. Cambridge: Cambridge University Press. 1996.
- _____. *On the Genealogy of Morals*. (trans.) Carol Diethe. Cambridge: Cambridge University Press. 2006.
- _____. *On the Genealogy of Morality*. (trans. and ed.) Maudemarie Clark and Alan J. Swensen. Indiana: Hackett Publishing Company, Inc. 1998.
- _____. *On the Genealogy of Morals*. (trans.) Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale. New York: Vintage Books. 1989.
- _____. *The Will to Power* (trans.) Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale. New York: Vintage Books. 1968.
- _____. *Thus Spoke Zarathustra, A Book for All and None*. (trans.) Adrian Del Caro. Cambridge: Cambridge University Press. 2006.
- _____. *The Will to Power, Selection from Notebooks 1880s*. (trans.) R. Kevin Hill and Michael A. Scarpitti). London: Penguin Books. 2017.

- Owen, David. *Nietzsche's Genealogy of Morality*. Stocksfield: Acumen. 2007.
- Richardson, John. *Nietzsche's System*. New York: Oxford University Press. 1996.
- Sadler, Ted. *Nietzsche: Truth and Redemption, Critique of the Postmodernism Nietzsche*. London: The Athlone Press. 1995.
- Strong, Tracy B. *Friedrich Nietzsche and the Politics of Transfiguration, Expanded Edition*. London: University of California Press. 1988.
- Badan Pengembangan dan Pembinaan Bahasa. KBBI Daring. <https://kbbi.kemdikbud.go.id/reaktif>. Jakarta: Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia. 2016. Diakses pada tanggal 15 Mei 2021.
- _____. KBBI Daring. <https://kbbi.kemdikbud.go.id/responsif>. Jakarta: Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia. 2016. Diakses pada tanggal 15 Mei 2021.
- _____. Tesaurus Tematis Bahasa Indonesia. <http://tesaurus.kemdikbud.go.id/tematis/lema/agresif>. Jakarta: Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia. 2021. Diakses pada tanggal 15 Mei 2021.
- Oxford University Press. Lexico.com. lexico.com/definition/reactive. Oxford: Oxford University Press. 2021. Diakses pada tanggal 15 Mei 2021.
- _____. Lexico.com. lexico.com/definition/responsive. Oxford: Oxford University Press. 2021. Diakses pada tanggal 15 Mei 2021.
- _____. Lexico.com. lexico.com/definition/servile. Oxford: Oxford University Press. 2021. Diakses pada tanggal 15 Mei 2021.

Dekonstruksi Derrida terhadap Humanisme Barat

Chris Ruhupatty

Abstract

This essay will present an analysis regarding how Jacques Derrida (1930-2004) deconstructed the Western's proposition about the properness of man under humanism. Through this essay, we also could find that deconstruction doesn't mean an act of reconstruction/restructuration of a proposition so we could have a better structure proposition compared to the previous one, or it doesn't mean an act of destruction/demolition of a proposition in order to change it to the new one. In fact, deconstruction is actually only an act of disclosure to a metaphysics of presence in the history of Western philosophy to indicate that the Western's tend to inaugurate a text to become a being that is present. Thus deconstruction in this essay will only disclose the veil of metaphysics of presence in the discourse about human under humanism without intending to reconstruct or destruct it.

Keywords: deconstruction, humanism, *The Ends of Man*, metaphysics of presence, *telos*.

Abstrak

Tulisan ini menyajikan sebuah uraian tentang bagaimana Jacques Derrida (1930-2004) melakukan dekonstruksi terhadap proposisi filsafat Barat tentang hakikat manusia di bawah wacana humanisme. Melalui tulisan ini, kita juga dapat menemukan bahwa dekonstruksi tidak bermakna sebuah tindakan untuk merekonstruksi/memperbaiki struktur sebuah proposisi agar mendapatkan sebuah proposisi yang lebih baik dibandingkan sebelumnya, atau juga tidak bermakna sebuah tindakan untuk menghancurkan/merobohkan sebuah proposisi dengan tujuan untuk menggantikannya dengan sebuah proposisi yang baru. Faktanya, dekonstruksi sebenarnya hanya sebuah tindakan penyingkapan metafisika kehadiran di dalam sejarah filsafat Barat untuk menunjukkan bahwa filsafat Barat cenderung untuk menobatkan teks menjadi sebuah Kehadiran. Dengan demikian, dekonstruksi di dalam tulisan ini hanya akan menyingkapkan selubung metafisika kehadiran di dalam diskursus tentang manusia di bawah wacana humanisme tanpa bermaksud untuk memperbaiki atau menghancurkannya.

Kata-kata Kunci: dekonstruksi, humanisme Barat, *The Ends of Man*, metafisika kehadiran, *telos*.

Pendahuluan

Pertanyaan tentang "Siapakah manusia?" telah berusaha untuk ditemukan jawabannya sepanjang sejarah filsafat Barat di bawah wacana humanisme (selanjutnya dituliskan: humanisme Barat). Topik ini dibahas secara khusus oleh Derrida pada sebuah kolokium bertajuk "Philosophy and Anthropology" di New York, Oktober 1968. Makalah yang dibawakan oleh Derrida terbit setelahnya dengan judul *The Ends of Man* dalam *Margins of Philosophy/MP* (1972). Secara garis besar, *The Ends of Man* (TEM) berisikan dekonstruksi Derrida terhadap humanisme menurut pemikiran Prancis pasca-Perang Dunia II. Setelah selesai dengan humanisme Prancis, Derrida kemudian beralih kepada pemikiran tiga filsuf Jerman yang menjadi sumber inspirasi para pemikir Prancis dalam membangun humanismenya, yaitu GWF Hegel (1770-1831), Edmund Husserl (1859-1938), dan Martin Heidegger (1889-1976). Maka, secara keseluruhan TEM memiliki empat topik utama yang dibagi ke dalam lima subbahasan, yaitu (1) "Pengantar" yang tidak diberi judul oleh Derrida (MP, hlm. 111-114); (2) "Humanisme atau Metafisika" (MP, hlm. 114-117), berisikan dekonstruksi Derrida terhadap humanisme Prancis; (3) "Apa yang bisa dikatakan sebagai 'manusia'" (MP, hlm. 117-119), berisikan uraian singkat Derrida mengenai pemikiran Hegel-Husserl-Heidegger; (4) "Mendekatnya tujuan akhir manusia (MP, hlm. 119-123), di mana Derrida melakukan dekonstruksi terhadap Fenomenologi menurut Hegel dan Husserl; (5) Membaca kita (MP, hlm 123-136), berisikan dua topik: dekonstruksi Derrida terhadap pemikiran Heidegger dan penutup yang tidak diberikan subjudul oleh Derrida.

Artikel ini akan menjelaskan TEM dalam tiga subbahasan, yaitu (1) Humanisme Barat. Subbahasan ini memberikan sketsa sejarah perkembangan humanisme Barat untuk menjadi pengantar sebelum masuk pada uraian TEM. (2) Batas Akhir Pemikiran tentang Manusia.

Subbahasan ini berisikan uraian TEM dengan fokus pada empat pemikiran yang menjadi topik utama. (3) Kesimpulan. Subbahasan ini memberikan penjelasan tentang “dekonstruksi sebagai sebuah penyingkapan terhadap selubung metafisika kehadiran” sekaligus menjelaskan mengapa Derrida tidak menawarkan sebuah proposisi untuk menjawab pertanyaan “Siapakah manusia?”. Maka, jelas bahwa TEM tidak hanya menunjukkan posisi argumentasi Derrida terhadap humanisme Barat, tetapi juga memberikan penekanan terhadap pemikirannya yang khas, yaitu dekonstruksi, yang membedakannya dengan pemikiran Prancis pasca-Perang Dunia II dan pemikiran Hegel-Husserl-Heidegger.

Humanisme Barat

Humanisme Barat secara resmi lahir sebagai sebuah diskursus tentang pencarian hakikat manusia pada permulaan era renaissance atau tepatnya abad ke-15 di Italia. Di awal kelahirannya, humanisme adalah sebuah kurikulum tentang manusia dengan nama *studia humanitatis* yang diampu oleh seorang *umanista* (humanis). *Umanista* sendiri merupakan sebutan bagi mereka yang mendalami studi literatur atau kesusastraan kuno yang berasal dari Yunani dan Romawi di era pra-Kristen. Dengan perkataan lain, studi tentang manusia ini adalah sebuah studi nonteologi¹ meskipun corak teologi Kristiani masih melekat pada humanisme awal. Humanisme Barat sendiri baru benar-benar keluar dari pengaruh teologi Kristiani pada perkembangannya kemudian di abad ke-18.

Artikel ini akan menyajikan sketsa humanisme awal yang masih bercorak teologi Kristiani atau yang akan disebut sebagai “humanisme-teosentris” melalui dua tokohnya, yaitu Lorenzo Valla (1407-1447) dan Giovanni Pico Della Mirandola (1463-1494). Adapun humanisme sekular atau yang akan disebut sebagai “humanisme-antroposentris” akan disajikan melalui pemikiran dua tokoh yang cukup penting dalam memahami “keterpisahan” ini, yaitu Immanuel Kant (1724-1804) dan Ludwig Feuerbach (1804-1872).

1. Humanisme-teosentris

Lorenzo Valla dalam usahanya untuk menemukan hakikat manusia menghubungkan keberadaan manusia dengan keberadaan Tuhan secara total. Dalam hal ini Valla telah menempatkan Tuhan sebagai pusat atau tepatnya Pengatur-Tunggal dari seluruh keberadaan manusia. Maka, dalam pemikiran Valla, manusia dalam seluruh keberadaannya bertumpu secara total kepada Tuhan yang berpartisipasi langsung dalam setiap peristiwa yang terjadi

dalam hidup manusia, baik di masa lalu, saat ini, maupun masa depan. Bahkan, Tuhan juga turut campur dalam hal-hal yang lebih spesifik, seperti penentuan bentuk dan warna.²

Valla menyebut Tuhan sebagai *De vero bono* (Kebaikan Sejati) yang memiliki sekurang-kurangnya dua peran, yaitu sebagai kausalitas dan tujuan akhir dari seluruh keberadaan manusia.³ Sebagai konsekuensi dari campur-tangan Tuhan secara total dalam kehidupan manusia, sesungguhnya, Valla telah meniadakan peran manusia untuk bertindak atas nama dirinya sendiri atau yang biasa disebut sebagai kehendak bebas. Alhasil, hakikat manusia dalam pemikiran Valla niscaya bercirikan teosentris dengan menunjukkan bahwa kehidupan manusia akan mencapai kepenuhannya atau kelayakannya (*proper*) hanya di dalam genggam tangan Tuhan yang tidak lain adalah Sang Kebaikan Sejati bagi manusia.

Di waktu yang hampir bersamaan dengan Valla, seorang humanis bernama Pico Mirandola yang melalui karyanya berjudul *Oration on the Dignity* (1496, terbit secara anumerta) merumuskan sebuah kajian tentang hakikat manusia yang berakar pada dogma Kristen tentang penciptaan dan kejatuhan manusia ke dalam dosa. Secara garis besar, Pico menyatakan bahwa hakikat manusia—yang disebutnya sebagai “martabat” (*dignity*)—adalah citra atau gambar Sang Pencipta yang diberikan saat Tuhan menciptakan manusia. Namun, manusia telah menjauh dari martabatnya sejak ia jatuh ke dalam dosa.⁴ Berangkat dari doktrin penciptaan dan kejatuhan manusia menurut teologi Kristiani, Pico menghubungkan pengembangan diri manusia atau kelayakan manusia (*proper of man*) sebagai upaya untuk memulihkan martabatnya sebagai citra Allah yang kedudukannya lebih tinggi dibandingkan dengan ciptaan lainnya dan sedikit lebih rendah dari malaikat.⁵ Dengan demikian, Pico sebenarnya sedang menjelaskan bahwa manusia telah kehilangan martabatnya karena dosa dan jalan untuk memulihkan martabatnya itu adalah dengan kembali kepada Tuhan yang secara lugas ia sebutkan melalui pengembangan rasio dalam studi teologi dan filsafat.⁶ Namun, keputusan untuk mengambil jalan pemulihan tersebut tetap berada di tangan manusia sehingga Pico masih

memberikan ruang bagi kehendak bebas manusia. Inilah yang membedakan antara pemikiran Valla dan Pico. Jika di dalam pemikiran Valla kita tidak dapat menemukan jawaban tentang adanya “kejahatan manusia,” maka persoalan tersebut telah selesai di tangan Pico dalam konsep “kehendak bebas”. Meskipun begitu, keduanya sepakat bahwa hakikat manusia ada di dalam hubungan antara manusia dan Tuhan. Maka, jelas bahwa pemikiran Pico tentang hakikat manusia tetap bercirikan teosentris.

2. Humanisme antroposentris

Pembicaraan tentang Tuhan telah mengalami sebuah pembaruan secara radikal di dalam pemikiran Kant jika dibandingkan dengan wacana humanisme-teosentris. Apabila Tuhan dalam wacana humanisme-teosentris dipahami sebagai Pribadi, di dalam wacana Kant kita tidak lagi menemukan Tuhan sebagai Pribadi, tetapi sebagai sebuah *Idea* yang tidak dapat dipahami tapi justru sangat dibutuhkan agar manusia dapat memahami realitas sebagai sebuah kesatuan yang utuh.⁷ Kant menyebutkan “Tuhan” bersama dengan “dunia” dan “jiwa” sebagai ide-ide regulatif (*regulative ideas*) yang menata kesadaran sehingga memungkinkan manusia untuk mendapatkan validitas yang obyektif terhadap seluruh realitas empiris.⁸ Dengan perkataan lain, realitas pada dirinya sendiri tidak dapat dipahami oleh manusia, tetapi dengan adanya ide-ide regulatif (Tuhan, dunia, dan jiwa) di dalam kesadaran manusia, manusia dapat melakukan konstruksi atau menata realitas sehingga dapat dikenali oleh logika.

Dengan demikian, jelas bahwa di dalam pemikiran Kant, Tuhan tidak lagi aktif berpartisipasi dalam kehidupan manusia. Untuk menjelaskannya, Kant menggunakan istilah *Deistic* yang berarti “Tuhan yang pasif” atau “Tuhan yang tidak mencampuri kehidupan manusia.”⁹ Ilustrasi yang sering digunakan untuk memahami konsep *Deistic* menurut pemikiran Kant adalah ilustrasi “tukang arloji”. Seorang tukang arloji telah menyelesaikan tugasnya setelah arloji yang dibuatnya bergerak sesuai dengan mekanisme yang ditentukan. Sama halnya dengan Tuhan. Tuhan telah menyelesaikan tugas-Nya sebagai Pencipta dan menyerahkan segala sesuatu berlangsung menurut hukum-hukum alam yang telah ditentukan.

Wacana Kant tentang Tuhan memiliki kemiripan dengan wacana René Descartes (1596-1650). Tuhan di dalam pemikiran Descartes berperan sangat penting dalam hal memberikan kemungkinan bagi manusia untuk memahami realitas secara obyektif. Dengan perkataan lain, jika seandainya Tuhan tidak mengendalikan pikiran manusia,

maka manusia tidak dapat memiliki kebenaran yang obyektif.¹⁰ Maka, dapat dikatakan bahwa wacana Descartes tentang “aku yang berpikir”¹¹ tidak mungkin terwujud tanpa campur tangan Tuhan. Namun, yang membedakan Descartes dan Kant dalam pembicaraan tentang “Tuhan” adalah dalam wacana Descartes, Tuhan masih dinyatakan sebagai Pribadi, sedangkan dalam Kant, Tuhan dianggap sebagai sebuah *Idea*.

Klimaks dari pembicaraan tentang Tuhan dalam pemikiran Kant adalah ketika ia menggeser Tuhan sebagai pusat dari seluruh keberadaan manusia dan menggantikannya dengan manusia itu sendiri.¹² Dengan menjadikan manusia sebagai pusat dan tujuan akhir bagi hidupnya, pemikiran Kant tentang manusia bercirikan antroposentris di mana hakikat manusia tidak ditemukan di luar dirinya, tetapi di dalam dirinya sendiri.

Wacana humanisme-antroposentris menjadi semakin matang di tangan Feuerbach dengan benar-benar mencoret Tuhan dalam pembicaraan tentang manusia. Wacana tersebut ia tuangkan melalui karyanya berjudul *Das Wesen des Christentums (The Essence of Christianity)* yang terbit pada 1841. Feuerbach beralasan bahwa ketika kita menjadikan Tuhan sebagai pusat dan tujuan akhir dari kehidupan manusia, yang terjadi adalah kita sedang merampas otentisitas dari sifat dan kualitas manusia itu sendiri. Hal tersebut mendorong dirinya untuk mengembangkan sebuah humanisme yang menjadikan sifat dan kualitas manusia itu sendiri sebagai dasar dari penemuan tentang hakikat atau kelayakan manusia (*proper of man*).¹³ Humanisme dalam pemikiran Feuerbach menjadi paripurna ketika ia mencoret Tuhan dengan menyatakan bahwa Tuhan tidak lain merupakan hasil proyeksi manusia belaka. Dengan tegas dan terinci Feuerbach menyebutkan kualitas-kualitas yang dimiliki Tuhan dan mengatakannya sebagai sebuah antitesis dari kualitas-kualitas yang dimiliki oleh manusia. Dengan kata lain, apa-apa yang dimiliki oleh Tuhan adalah keinginan atau cita-cita manusia yang tidak kesampaian. Sebagai contoh, Tuhan tidak-terbatas merupakan antitesis dari manusia yang terbatas; Tuhan yang sempurna merupakan antitesis dari manusia yang tidak sempurna; Tuhan yang abadi merupakan antitesis dari manusia yang fana; Tuhan yang Mahakuasa merupakan antitesis

dari manusia yang lemah; Tuhan yang kudus merupakan antitesis dari manusia yang berdosa. Pendek kata, Tuhan adalah sisi positif dari seluruh sifat dan kualitas manusia, sedangkan manusia dengan segala keberadaannya adalah sisi negatif dari keberadaan Tuhan.¹⁴ Maka, Tuhan di mata Feuerbach adalah ciptaan manusia dan ia juga telah menyatakan manusia sebagai Tuhan “sang pencipta”.¹⁵ Alhasil, Feuerbach tidak hanya mengukuhkan wacana humanisme-antroposentris, tetapi juga membuka selubung antroposentris pada wacana humanisme-teosentris.

Feuerbach bukan yang pertama kali menyatakan Tuhan sebagai ciptaan manusia.¹⁶ Jauh sebelumnya, tepatnya di abad ke-5 SM, seorang filsuf Yunani bernama Xenophanes (570-478 SM) menyatakan bahwa Tuhan adalah citra-manusia. Gagasan ini kontras dengan prinsip dasar humanisme-teosentris yang telah menyatakan manusia sebagai citra-Allah atau ciptaan Tuhan. Maka, jelas bahwa humanisme-antroposentris berusaha untuk menemukan hakikat manusia atau mengembangkan sifat dan kualitas manusia yang sejati di dalam diri manusia itu sendiri tanpa campur tangan Tuhan.

Dengan demikian, dapat disimpulkan bahwa humanisme menurut sejarah filsafat Barat merupakan sebuah wacana untuk menemukan hakikat manusia yang ditempuh melalui dua jalan, yaitu (1) menemukan hakikat manusia dalam hubungan antara manusia dan Tuhan di mana Tuhan dijadikan sebagai pusat dan tujuan akhir keberadaan manusia (teosentris) dan (2) menemukan hakikat manusia di dalam dirinya sendiri tanpa melibatkan Tuhan sehingga manusia dinyatakan sebagai pusat dan tujuan akhir dari seluruh keberadaannya (antroposentris).

Humanisme menurut sejarah filsafat Barat turut mewarnai peta peradaban dunia secara khusus dalam hal merumuskan hak asasi manusia (HAM). Perkembangan pemikiran filsafat Prancis pasca-Perang Dunia II juga tidak luput dari diskursus tentang manusia dan hakikatnya sebagai manusia. Bagaimana Prancis merumuskan humanismenya dan posisi argumentasi Derrida terhadapnya? Pertanyaan ini akan dijawab dalam subbahasan selanjutnya.

Batas Akhir Pemikiran tentang Manusia

“Batas akhir pemikiran tentang manusia” merupakan terjemahan dari *The Ends of Man* yang sudah diadaptasi sesuai pembacaan penulis. Sebagaimana telah disampaikan sebelumnya, topik utama TEM adalah dekonstruksi Derrida terhadap humanisme menurut pemikiran Prancis di era

pasca-Perang Dunia II dan pemikiran-pemikiran yang turut membentuknya. Humanisme Prancis yang dimaksud di sini tentu saja “eksistensialisme” dan pemikiran-pemikiran yang membentuknya, yaitu pemikiran tiga filsuf asal Jerman: Hegel-Husserl-Heidegger. Topik-topik tersebut akan disarikan dalam tiga uraian berikut ini: (1) Humanisme Prancis: eksistensialisme sebagai humanisme, (2) Hegel-Husserl-Heidegger, dan (3) Kesimpulan.

1. Humanisme Prancis: eksistensialisme sebagai humanisme

Eksistensialisme berkembang pesat di Prancis sebagai sebuah humanisme dengan mengungkap keunikan manusia sebagai individu ketimbang manusia sebagai sebuah entitas umum (universal) yang ditemukan pada proposisi humanisme Barat.¹⁷ Salah satu tokoh penting eksistensialisme yang menjadi fokus dalam uraian Derrida adalah Jean-Paul Sartre (1905-1980). Sartre memperkenalkan eksistensialisme sebagai sebuah humanisme melalui karya-karyanya, baik novel maupun esai, di antaranya *Nausea* (1938), *Being and Nothingness* (1943), dan *Existentialism is a Humanism* (1946).

Sartre melandasi humanismenya dengan menerjemahkan *Dasein* menurut pemikiran Heidegger sebagai “realitas-manusia.”¹⁸ Dengan begitu, Sartre telah menjadikan *Dasein* sebagai manusia atau subyek sebagaimana manusia yang dibicarakan dalam wacana humanisme Barat. Padahal, Heidegger sendiri telah membedakan *Dasein* dan manusia dalam humanisme Barat untuk menunjukkan bahwa *Dasein* tidak dapat didefinisikan oleh apa pun juga.¹⁹ Meskipun “realitas-manusia” dalam pemikiran Sartre memiliki kebebasan secara penuh untuk mendefinisikan dirinya sendiri,²⁰ tetap saja “realitas-manusia” adalah manusia atau subyek yang menyatu dengan definisinya atau hakikatnya sebagai manusia. Maka, di mata Derrida, Sartre dianggap tidak memahami prinsip dasar dari humanisme Barat, yaitu menemukan hakikat manusia yang membawa pada penyatuan antara manusia dan hakikatnya. Sartre juga dianggap tidak memahami prinsip dasar dari pemikiran Heidegger yang berusaha untuk membawa pembicaraan tentang manusia keluar dari

pencarian hakikatnya yang membawa pada adanya jarak antara manusia dan hakikatnya (*Being*).²¹ Dengan demikian, jelas bahwa di mata Derrida, humanisme menurut pemikiran Sartre memiliki prinsip yang sama dengan humanisme Barat dan humanisme menurut doktrin Kristiani, yaitu menjadikan penyatuan antara manusia dan hakikatnya (*Being*) sebagai tujuan akhir dari seluruh keberadaan manusia.²² Walaupun “hakikat” (*Being*) dalam pemikiran Sartre dinyatakan sebagai sebuah Ketiadaan (*nothingness*),²³ prinsip dasarnya tetap sama, yaitu penyatuan antara manusia dan hakikatnya (*Being*). Alhasil, Sartre telah jatuh ke dalam jerat metafisika kehadiran yang sama dengan humanisme Barat dengan ciri menjadikan hakikat manusia sebagai sebuah entitas (*Being*) yang hadir di luar teks. Seolah-olah hakikat manusia telah hadir sebelum manusia konkret sehingga keberadaan manusia konkret terisap untuk menjadi sama dengan hakikatnya. Jerat metafisika inilah yang berusaha dihindari oleh Heidegger. Karena itu, Heidegger menegaskan bahwa: “semua humanisme adalah metafisika.”²⁴

Dengan demikian, humanisme Prancis atau yang dikenal sebagai eksistensialisme merupakan hasil dari kekeliruan para pemikir Prancis, khususnya Sartre, dalam hal membaca karya-karya Heidegger dengan menggunakan sudut pandang humanisme. Bahkan, kekeliruan tersebut tidak hanya terhadap karya-karya Heidegger, tetapi juga pada karya-karya Hegel dan Husserl. Setidaknya hal itu tampak pada penggunaan istilah “*Being-for-itself*” dan “fenomenologi” (lihat *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*). Karena itu, setelah selesai melakukan dekonstruksi terhadap humanisme Prancis, Derrida beralih pada pemikiran Hegel-Husserl-Heidegger untuk menjelaskan kekeliruan yang dilakukan oleh para pemikir Prancis tersebut. Pemikiran Hegel-Husserl-Heidegger bukanlah sebuah humanisme dalam arti melakukan penghancuran terhadap proposisi humanisme Barat demi menggantikannya dengan sebuah humanisme baru seperti yang dilakukan oleh Sartre. Justru Hegel-Husserl-Heidegger ingin membawa pembicaraan tentang manusia keluar dari jerat untuk mencari hakikat manusia yang membawa kepada penyatuan antara manusia dan hakikatnya (*Being*). Maka, yang dilakukan oleh ketiganya adalah memperbaiki proposisi humanisme. Hasil dari perbaikan tersebut adalah pemikiran dari masing-masing filsuf tersebut. Dengan perkataan lain, ketiganya memperbaiki atau melakukan rekonstruksi terhadap proposisi humanisme Barat tanpa menggantikannya dengan sebuah proposisi baru dengan tanda bahwa masing-masing tidak menjadikan pemikirannya sebagai sebuah humanisme. Maka, jelas bahwa pemikiran Hegel-Husserl-Heidegger sebenarnya masih berada pada cakrawala humanisme,

tetapi ketiganya tidak menyebutkannya secara terbuka.²⁵ Perbedaan sikap antara Hegel-Husserl-Heidegger dan Sartre inilah yang hendak dijelaskan oleh Derrida melalui TEM.

2. Hegel-Husserl-Heidegger

Pemikiran ketiga filsuf asal Jerman ini berangkat dari kritik atas humanisme Barat tanpa menjadikan pemikiran masing-masing sebagai sebuah humanisme baru untuk menggantikan yang lama. Sebut saja Hegel yang secara gamblang memisahkan topik pembahasan tentang antropologi dan fenomenologi roh dalam uraiannya yang berjudul *Mind Subjective*,²⁶ atau Husserl yang dengan tegas memberikan perbedaan antara “manusia” yang dimaksudkan dalam pemikirannya berbeda dan “manusia” yang ditemukan dalam proposisi humanisme Barat. Jika “manusia” dalam humanisme Barat selalu dikaitkan dengan masyarakat, budaya, bahasa, dan kesadaran atau jiwa (*psyche*), maka “manusia” yang dimaksudkan oleh Husserl adalah manusia yang dikaitkan dengan sebuah kesadaran tanpa jiwa (Jerman: *seelenlos*) atau dengan kata lain sebuah kesadaran tanpa manusia.²⁷

Adapun Heidegger merasa perlu untuk menerbitkan *Letter on Humanism* (1947) sebagai klarifikasi bahwa karyanya berjudul *Sein und Zeit* (1927) bukanlah sebuah humanisme karena yang menjadi topik utama dari seluruh uraiannya adalah “penghancuran secara positif” (Jerman: *Destruktion*) terhadap metafisika atau ontologi filsafat Barat.²⁸ Namun, uraian Derrida tidak berhenti pada pembuktian bahwa pemikiran Hegel-Husserl-Heidegger bukanlah sebuah humanisme demi menjelaskan kekeliruan yang dilakukan oleh para pemikir Prancis. Ia justru melanjutkan uraiannya untuk membuktikan bahwa ketiganya telah melakukan rekonstruksi atau *relève* terhadap proposisi humanisme Barat. Dengan perkataan lain, Derrida membuktikan bahwa secara tertulis masing-masing filsuf menyatakan bahwa pemikiran mereka bukanlah sebuah humanisme, melainkan sesungguhnya ketiganya masih membicarakan tentang manusia. Manusia seperti apakah yang akan kita temukan dalam pemikiran Hegel-Husserl-Heidegger?²⁹

Hegel

Derrida membuktikan bahwa Hegel mendasari pemikirannya tentang fenomenologi roh dengan melakukan *relève* atau *aufhebung* terhadap proposisi humanisme Barat, atau istilah lain, fenomenologi roh menurut pemikiran Hegel adalah sintesis dari proposisi humanisme Barat. Karena humanisme dalam pemikiran Hegel dinyatakan sebagai natur dari jiwa-manusia (*being-in-itself*) yang masih tertidur atau tertutup pada dunia di luar dirinya, jiwa-manusia dapat diumpamakan seperti “benih” atau “bahan mentah” dari sifat atau kualitas manusia.³⁰ Adapun fenomenologi merujuk kepada natur dari kesadaran yang dikenal sebagai ego atau subyek yang tidak ditemukan pada jiwa-manusia yang disebutkan sebelumnya.³¹ Maka, jelas bahwa fenomenologi atau kesadaran merupakan sebuah sintesis atau hasil dari *relève* yang dilakukan oleh Hegel terhadap proposisi humanisme Barat. Dengan lain perkataan, Hegel hendak mengungkapkan bahwa kesadaran yang dibicarakan oleh humanisme adalah kesadaran-akan-diri atau kesadaran yang masih tertutup terhadap dunia di luar manusia. Hegel melakukan perbaikan atau *relève* terhadap kesadaran dalam wacana humanisme Barat dengan mengusung sebuah konsep tentang fenomenologi atau kesadaran di mana dunia dan diri dapat ditemukan di dalamnya. Alhasil, di mata Derrida, fenomenologi roh menurut pemikiran Hegel tetaplah sebuah wacana yang menjelaskan struktur atau hakikat dari kesadaran manusia.³²

Fenomenologi roh menurut pemikiran Hegel, lanjut Derrida, juga mengungkapkan penyatuan antara akhir manusia (jiwa yang tertutup) di satu sisi dan pencapaian manusia (fenomenologi) di sisi lainnya. “Akhir manusia” menandakan keterbatasan dari jiwa-manusia, sedangkan “pencapaian manusia” menandakan ketidak-terbatasannya, yaitu fenomenologi. Namun, di mata Derrida, pemikiran Hegel ini masih berada dalam jerat metafisika kehadiran karena Hegel telah menyatakan fenomenologi sebagai sebuah kehadiran yang lebih konkret daripada manusia itu sendiri. Itulah kenapa dalam pemikiran Hegel, penyatuan antara fenomenologi (entitas atau *Being* di luar manusia) dan manusia disebut sebagai kami (*we*).³³

Dengan demikian, pemikiran Hegel masih berada pada cakrawala metafisika kehadiran yang sama dengan humanisme Barat yang sekurang-kurangnya ditandai dengan dua ciri yang sama, yaitu (1) mengusung ide tentang penyatuan antara manusia dan *Being* sebagai tujuan akhir sekaligus pencapaian manusia dan (2) menyatakan fenomenologi sebagai entitas (*Being*) yang lebih konkret daripada manusia yang ada dihadapan kita. Pendek kata,

fenomenologi dan humanisme Barat memiliki struktur yang sama, yaitu sama-sama menatap manusia dalam kerangka tujuan akhir (*telos*). Di dalam kerangka yang bersifat teleologis inilah, makna (*eidos*) atau hakikat manusia ditemukan. Namun, pertanyaannya adalah apakah hakikat manusia lebih konkret dari manusia itu sendiri?

Husserl

Sebagaimana telah dijelaskan di atas bahwa struktur fenomenologi menurut pemikiran Hegel dibangun dalam kerangka pemikiran yang bersifat teleologi. Ternyata, ciri yang sama juga dapat ditemukan pada struktur fenomenologi menurut pemikiran Husserl. Bahkan, dalam pandangan Derrida, kerangka teleologi dari fenomenologi semakin kentara di tangan Husserl. Derrida menemukan kesamaan fungsi antara kerangka teleologi di dalam pemikiran Husserl dan ide-ide regulatif dalam pemikiran Kant atau rasio dalam pemikiran Descartes. Maka, jelas bahwa manusia yang dibicarakan oleh Husserl adalah manusia yang sama dengan yang dibicarakan oleh Kant, Descartes, dan humanisme Barat, yaitu manusia yang dikenal sebagai hewan-rasional (*animal rationale*). Namun, faktor pembeda antara Husserl dan yang lainnya adalah Husserl tidak menggunakan istilah “rasio” melainkan “sejarah” karena “rasio” dalam pemikiran Husserl—juga Hegel—adalah “sejarah.” Kesadaran dalam pemikiran Husserl tidak ditemukan pada rasio manusia yang menyadari dirinya sendiri, tetapi pada intensionalitas atau kesadaran di dalam dunia.³⁴

Dengan demikian, di mata Derrida, hakikat manusia dalam kerangka teleologi Husserl ditemukan dalam penyatuan antara “akhir manusia” atau kematian di satu sisi dan “sejarah” atau rasio-teleologis yang melintasi seluruh sejarah peradaban manusia di sisi lainnya. Alhasil, Husserl telah masuk pada jerat metafisika kehadiran yang sama dengan humanisme Barat dengan menyatakan “sejarah” yang melintasi peradaban manusia (abadi) sebagai entitas (*Being*) yang lebih konkret dari manusia itu sendiri. Dalam hal ini, lanjut Derrida, sebenarnya Husserl sedang melakukan *relève* terhadap proposisi humanisme Barat. Jika humanisme Barat menyatakan bahwa kesadaran manusia ditemukan di dalam rasio yang

menyadari dirinya sendiri, maka bagi Husserl, kesadaran manusia ditemukan di dalam penyatuannya dengan sejarah (intensionalitas).³⁵ Pendek kata, fenomenologi menurut pemikiran Husserl masih membicarakan manusia dalam cakrawala metafisika kehadiran yang sama dengan humanisme Barat.

Heidegger

Derrida mengakui kejelian Heidegger dalam melihat jerat metafisika kehadiran dalam pembicaraan tentang manusia dibandingkan dengan dua filsuf sebelumnya, khususnya dalam hal melihat “penyatuan antara manusia dan hakikatnya (*Being*)” sebagai wujud dari seluruh bangunan metafisika. Oleh sebab itu, kita tidak akan menemukan ide “penyatuan” tersebut dalam pemikiran Heidegger. Sebagai gantinya, kita akan menemukan apa yang disebut oleh Derrida sebagai “tarikan magnetik” atau “kedekatan” antara manusia dan hakikatnya (*Being*). Alhasil, di mata Derrida, *Dasein* menurut pemikiran Heidegger tidak dapat dengan begitu saja disebut sebagai manusia metafisis sebagaimana manusia dalam humanisme Barat.³⁶ Namun, pertanyaannya adalah “kedekatan” seperti apakah yang dimaksud oleh Derrida?

Di mata Derrida, Heidegger paham betul bahwa pengetahuan kita tentang “hakikat” (*Being*) atau “adalah” (*is*) masih samar-samar. Kenyataan inilah yang coba diungkapkan oleh Heidegger melalui *Being and Time* dengan mengatakan, “Pertanyaan, sebagai bentuk dari sebuah pencarian pastilah membutuhkan panduan dari apa yang berusaha untuk dicari. Karena itu, pengertian mengenai Hakikat pastilah selalu sudah tersedia bagi kita melalui cara seperti itu. Sebagaimana yang telah kita nyatakan bahwa *kita selalu sudah* [cetak miring oleh Derrida] terjalin di dalam sebuah pengertian mengenai Hakikat. Melalui ini semua muncullah pertanyaan eksplisit mengenai pengertian Hakikat dan kecenderungan yang membawa kepada konsepnya. Kita tidak *mengetahui* apa itu ‘Hakikat.’ Namun, sesudah kita bertanya, ‘Apa itu ‘Hakikat?’’ *kita* [cetak miring oleh Derrida] berada di sebuah pengertian mengenai ‘adalah’ tanpa mampu untuk menentukan secara konseptual apa itu ‘adalah.’ Kita bahkan tidak mengetahui cakrawala di mana kita seharusnya memahami dan menjabarkan pengartiannya. *Maka, pengertian kita yang samar-samar tentang Hakikat merupakan sebuah fakta yang tak terelakkan.*”³⁷ Cetak miring oleh Derrida dalam kutipan ini hendak menunjukkan bahwa pengertian kita mengenai Hakikat (*Being*) niscaya dibatasi oleh sekurang-kurangnya dua hal, yaitu (1) Struktur pertanyaan atau pencarian yang merupakan panduan kepada halnya dan (2)

Dibatasi oleh contoh Hakikat (*Being*) yang dapat ditangkap oleh indra atau dapat dikenali oleh logika.³⁸ Maka, jelas bahwa pengertian kita terhadap hakikat manusia sebenarnya masih samar-samar. Karena pengertian tersebut dibatasi oleh apa yang dapat ditemui oleh indra dan dikenali logika saja, pengertian kita niscaya tidak mencakup hal-hal yang tidak dapat ditemui oleh indra dan dikenali oleh logika. Berangkat dari kenyataan tersebut, Heidegger mengajak kita untuk mempertanyakan kebenaran Hakikat (*Being*)³⁹ dan melakukan “penghancuran secara positif” (*destruktion*) terhadap semua klaim atas penemuan hakikat realitas menurut sejarah filsafat Barat. Alhasil, kita tidak akan menemukan konsep “penyatuan” antara hal-nya dan hakikat-nya atau dalam konteks ini adalah penyatuan antara manusia dan hakikatnya karena ide “penyatuan” tersebut adalah sebuah kemustahilan. Paling banter hanyalah sebuah “kedekatan” atau “tarikan-magnetis” antara manusia dan apa yang disebutkan sebagai hakikatnya.

Hanya saja, di mata Derrida, meskipun “kedekatan” ini telah dirancang untuk meloloskan diri dari jerat metafisika kehadiran, tetap saja Heidegger masih berada di dalam jerat yang sama. Ditandai sejak Heidegger mengubah “kedekatan” yang mulanya bersifat *ontic* (faktual) menjadi ontologis. Sejak itulah Heidegger telah membawa pemikirannya tentang *Dasein* ke arah pembicaraan tentang hakikat manusia, yaitu kedekatan dengan Hakikat (*Being*) sehingga seolah-olah “Kedekatan” merupakan entitas (*Being*) yang hadir di luar teks dan lebih konkret dari manusia. Pendek kata, pemikiran Heidegger masih merupakan pemikiran tentang manusia sebagaimana humanisme Barat. Namun, Heidegger telah melakukan perbaikan (*relève*) terhadap proposisi humanisme Barat dengan menunda penyatuan antara manusia dan hakikatnya. Artinya, manusia atau *Dasein* masih memiliki kebebasan untuk menentukan jati dirinya tanpa harus dibatasi oleh hakikatnya yang masih samar-samar itu. Untuk itulah, Heidegger juga dikenal sebagai salah satu pendiri eksistensialisme.

Oleh karena itu, lanjut Derrida, kita tidak perlu memikirkan “kedekatan” antara manusia dan hakikatnya karena pemikiran tentang Hakikat dengan sendirinya telah dibatasi oleh kefanaan tubuh manusia atau kematian. Namun, pemikiran

tentang Hakikat seolah-olah hendak menjelaskan makna di balik kematian dalam permainan tujuan-akhir (*telos*) sehingga seolah-olah kehidupan manusia memiliki makna meskipun kematian tidak dapat dihindari dan tidak dapat dipahami. Dengan perkataan lain, kematian manusia merupakan awal dari pemikiran tentang Hakikat dan secara bersamaan, kematian merupakan akhir dari pemikiran tentang Hakikat.⁴⁰ Maka, jelas bahwa bukan hanya pengertian kita tentang Hakikat yang samar-samar, melainkan landasan dari pencarian Hakikat itu sendiri, yaitu kematian, juga merupakan realitas yang samar atau tidak dapat dipahami.

Derrida menutup seluruh uraiannya dengan memberikan kesimpulan bahwa seluruh bentuk humanisme terkondisikan bersifat metafisika. Hegel-Husserl-Heidegger dan Sartre berusaha untuk meloloskan diri dari jerat metafisika dalam pembicaraan tentang manusia, tetapi ternyata mereka pun masih berada di dalam cakrawala yang sama dengan humanisme Barat. Hegel-Husserl-Heidegger melakukan *relève* terhadap proposisi humanisme Barat dan masing-masing menghasilkan sebuah pemikiran filosofis yang pada akhirnya tetap mengusung sebuah esensi atau hakikat sebagai entitas (*Being*) yang hadir di luar teks dan kehadirannya lebih konkret dari manusia itu sendiri. Adapun Sartre telah menghancurkan proposisi humanisme Barat dan menggantikannya dengan eksistensialisme sebagai sebuah humanisme baru. Namun, Sartre masih berada dalam jerat metafisika yang sama dengan humanisme Barat karena tetap mengusung ide penyatuan antara manusia dan Hakikat-nya (*Being*).

Meskipun "Hakikat" dalam pemikiran Sartre dinyatakan sebagai Ketiadaan, tetap saja Ketiadaan tersebut telah dinyatakan sebagai sebuah kehadiran (*Being*) di luar teks yang bahkan lebih konkret dari manusia itu sendiri. Derrida sendiri tidak menolak setiap proposisi tentang manusia dan hakikatnya atau dengan istilah lain ia tidak anti terhadap humanisme. Ia hanya menyingkapkan selubung metafisika dalam pembicaraan tentang manusia tanpa berusaha untuk memperbaiki (*relève*) atau menghancurkan proposisi humanisme. Untuk itu, ia memilih untuk merengkuh seluruh proposisi tentang manusia dan hakikatnya tanpa menjadikan salah satunya sebagai sebuah Hakikat atau tujuan akhir dari seluruh keberadaan manusia karena di matanya, Hakikat manusia adalah sebuah permainan dari tujuan-akhir (*telos*) yang membuat seolah-olah keberadaan manusia memiliki makna. Selain itu, penemuan Hakikat manusia sekurang-kurangnya memiliki dua efek-samping, yaitu (1) dapat membatasi realisasi seluruh sifat dan kualitas manusia dan (2) akan mengalihkan pandangan manusia dari

kematian dengan membuat seolah-olah kehidupan dan kematian itu sendiri memiliki makna karena adanya Hakikat yang dinyatakan sebagai tujuan-akhir sekaligus pencapaian tertinggi manusia.⁴¹

3. Kesimpulan

Telah jelas bahwa dekonstruksi Derrida terhadap proposisi humanisme Barat menunjukkan ciri khas dari pemikirannya yang berbeda dengan fenomenologi dan eksistensialisme. Dekonstruksi tidak merekonstruksi atau memperbaiki (*relève*) sebuah proposisi, apalagi menghancurkannya secara total demi membangun sebuah proposisi baru, tetapi sebuah penyingkapan terhadap jerat metafisika kehadiran dengan ciri menjadikan Hakikat sebagai sebuah kehadiran layaknya sebuah entitas (*Being*). Adapun bagi Derrida, tidak ada suatu apa pun yang hadir di luar teks (*il n'y a pas de hors-texte*)⁴² sehingga dalam konteks pembicaraan tentang manusia, humanisme telah menobatkan hakikat manusia yang awalnya adalah teks semata menjadi sebuah kehadiran di luar teks, bahkan dinyatakan sebagai kehadiran yang lebih konkret dari manusia itu sendiri. Pendek kata, di mata Derrida, Hakikat manusia tidak lain adalah sebuah teks tentang manusia. Karena teks memiliki kemampuan untuk dibaca dan dituliskan ulang secara lain (*iterability*),⁴³ Derrida merengkuh semua bentuk humanisme dan selalu menantikan bahkan mendorong kemunculan teks yang-lain (oto-dekonstruksi). Dengan demikian, jika ditanyakan kepada Derrida: "Siapakah manusia?", jawabnya adalah "Semua teks yang mengucapkan dan menuliskan tentang manusia."

Penutup

Pertanyaan tentang "Siapakah manusia?" merupakan sebuah pertanyaan yang berusaha untuk ditemukan jawabannya sepanjang sejarah peradaban manusia itu sendiri. Namun, Derrida dengan dekonstruksinya tetap merawat ambiguitas dalam menjawab pertanyaan tersebut. Di satu sisi ia menolak jawaban final atas pertanyaan itu dengan alasan bahwa pencarian atas Hakikat manusia terkondisikan bersifat metafisika dan membatasi realisasi dari manusia itu sendiri. Di sisi lainnya, ia merengkuh semua jawaban atas pertanyaan tersebut karena manusia pada dirinya

sendiri tetaplah sebuah realitas yang tidak dapat dipahami secara utuh selain melalui teks dalam bentuk ucapan atau tulisan. Dan teks itu sendiri tidak mampu untuk menjelaskan realitas secara utuh karena memiliki potensi untuk menghancurkan dirinya sendiri—bukan penghancuran yang berasal dari luar—untuk mendorong kemunculan teks yang-lain (oto-dekonstruksi).

yang tidak akan pernah terungkapkan (*noumena*) dan filsafat adalah jalan untuk menegaskan *status quo* tersebut. Dengan demikian, dalam konteks manusia, kita hanya dapat mengucapkan atau menuliskan tentang “Siapakah manusia” tanpa mencapai pemahaman yang penuh tentang manusia itu sendiri. ■

Dengan demikian, Derrida kembali menekankan bahwa realitas pada dirinya sendiri tetaplah sebuah misteri

1. Andre Copson, “What is Humanism?” dalam *The Wiley Blackwell Handbook of Humanism*, editor Andrew Copson dan A.C. Grayling (West Sussex: John Wiley & Sons, Ltd., 2015), hlm. 1.
2. John Monsofani, “The Theology of Lorenzo Valla” dalam *Humanism and Early Modern Philosophy*, editor Jill Kraye dan M.W.F. Stone (London dan New York: Routledge, 2000), hlm. 2.
3. *Ibid.*, hlm. 7.
4. Bandingkan dengan Russell Kirk, “Introduction”, dalam *Oration on the Dignity of man*, Penerj. A. Robert Caponigri (Chicago: Henry Regnery Company, 1956), hlm. xiii-xiv.
5. Giovanni Pico Della Mirandola, *Oration on the Dignity of Man*, Penerj. A Robert Caponigri (Chicago: Henry Regnery Company, 1956), hlm. 4.
6. *Ibid.*, hlm. 8-9.
7. Lihat “Ideal”, (2009), *A Kant Dictionary*. Editor Howard Caygill (Maden: Blackwell Publishing), hlm. 129-130.
8. Lihat “Constitutive Principles”, *A Kant Dictionary*, Editor Howard Caygill (Maden: Blackwell Publishing), hlm. 238-239.
9. Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*, Penerj. Paul Guyer dan Allen W. Wood (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), hlm. 608.
10. Lihat “God”. (2015). *Historical Dictionary of Descartes and Cartesian Philosophy*. Editor Roger Ariew, Dennis Des Chene, Douglas M. Jesseph, Tad M. Schmaltz, dan Theo Verbeek (Lanham: Rowman & Littlefield), hlm. 162-163.
11. René Descartes, *Discourse on the Method of Rightly Conducting the Reason*, Penerj. Elizabeth S. Haldane dan G.R.T. Ross dalam *Dover Philosophical Classics* (New York: Dover Publications, Inc., 2003), hlm. 23.
12. Immanuel Kant, *Critique of Practical Reason*, hlm. 306.
13. Bandingkan dengan Rachel V. Kohout Lawrence, “Foreword”, dalam *The Essence of Christianity* (Walnut: MSAC Philosophy Group, 2008), tanpa halaman.
14. Ludwig Feuerbach, *The Essence of Christianity*, Penerj. Rachel V. Kohout Lawrence (Walnut: MSAC Philosophy Group, 2008), hal. 1.
15. Bandingkan dengan Ludwig Feuerbach, *The Essence of Christianity*, hal. 1.
16. Bandingkan dengan Andrew Copson, *What is Humanism*, hal. 25.
17. Bandingkan dengan “Existentialism”, (1999), *The Cambridge Dictionary of Philosophy: Second Edition*. Editor Robert Audi (Cambridge: Cambridge University Press), hlm. 296.
18. Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, Penerj. Alan Bass (Sussex: The Harvester Press Limited, 1982), hlm.115.
20. Bandingkan dengan “Dasein” (1999), *The Blackwell Philosopher Dictionaries: A Heidegger Dictionary*, Editor Michael Inwood (Oxford: Blackwell Publishers Ltd), hlm, 42-44.
21. Bandingkan dengan Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*, Penerj. Hazel Barnes (New York: Philosophical Library, 1956), hlm. 17.
22. Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, hlm.115-6.
23. Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, hlm.116.
24. Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*, hlm. 16.
25. Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, hlm.116.26. Lihat Georg Wilhelm Friedrich Hegel, “Section I. Mind Subjective” dalam *The Encyclopedia of the Philosophical Sciences Volume 3: Hegel's Philosophy of Mind*, Penerj. W. Wallace dan A.Y. Miller Revisi oleh Michael Inwood (Oxford: Clendon Press, 2012).
27. Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, hlm.117-8.
28. Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, hlm.118.

29. Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, hlm.118-9.
30. Bandingkan dengan Georg Wilhelm Friedrich Hegel, "Section I. Mind Subjective" dalam *The Encyclopedia of the Philosophical Sciences Volume 3: Hegel's Philosophy of Mind*, Penerj. W. Wallace dan A.Y. Miller Revisi oleh Michael Inwood (Oxford: Clendon Press, 2012).
31. Bandingkan dengan Glenn Alexander Magee dalam "[P]henomenology (die Phänomenologie)" (2010). *The Hegel Dictionary*, hlm. 167-8.
32. Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, hlm.120-1.
33. Lihat juga catatan kaki no. 15 yang menjelaskan tentang "kami" (we) pada uraian Derrida dalam Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, hlm.121-2.
34. Transcendental (transzendental). (2021). *The Husserl Dictionary*. Editor Dermot Moran dan Joseph Cohen (London: Continuum International Publishing Group), hal. 327-8.
35. Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, hal.122-3.
36. Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, hal.123-4.
37. Derrida mengutip Martin Heidegger, *Being and Time*, Penerj. John Macquarrie dan Edward Robinson (New York: Harper and Row, 1963), hlm. 25 dengan memberikan cetak miring. Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, hlm.124.
38. Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, hlm.125-6.
39. Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, hlm.126-133.
40. Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, hlm.133-4.
42. Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, hlm.134-6.
42. Jacques Derrida, *Of Grammatology*, Penerj. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997), hal. 158.
43. Jacques Derrida, *Structure Event Context* dalam *Limited Inc.*, Penerj. Samuel Weber (Evanston: Northwestern University Press, 1988), hal. 7.

Daftar Pustaka

- Ariew, Roger; Chene, Dennis Des; Jesseph, Douglas M.; Schmaltz, Tad M.; Verbeek, Theo. 2015.*Historical Dictionary of Descartes and Cartesian Philosophy*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Audi, Robert. 1999. *The Cambridge Dictionary of Philosophy: Second Edition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Caygill, Howard. 2009. *A Kant Dictionary*. Maden: Blackwell Publishing.
- Copson, Andre. 2015. "What is Humanism?" dalam *The Wiley Blackwell Handbook of Humanism*. West Sussex: John Wiley & Sons, Ltd.
- Derrida, Jacques. 1982. *Margins of Philosophy*. Sussex: The Harvester Press Limited.
- _____, Jacques. 1997. *Of Grammatology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- _____, Jacques. 1988. "Structure Event Context" dalam *Limited Inc*. Evanston: Northwestern University Press.
- Descartes, René. 2003. "Discourse on the Method of Rightly Conducting the Reason." dalam *Dover Philosophical Classics*. New York: Dover Publications, Inc.
- Feuerbach, Ludwig. 2008. *The Essence of Christianity*. Walnut: MSAC Philosophy Group.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 2012. "Philosophy of Mind" dalam *The Encyclopedia of the Philosophical Sciences Volume 3: Hegel's Philosophy of Mind*. Oxford: Clendon Press.
- Inwood, Michael. 1999. *The Blackwell Philosopher Dictionaries: A Heidegger Dictionary*. Oxford:Blackwell Publishers Ltd.
- Kant, Immanuel. 1998. *Critique of Pure Reason*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kirk, Russell. 1956. "Introduction" dalam *Oration on the Dignity of Man*. Chicago: Henry Regnery Company.
- Lawrence, Rachel V. Kohout. 2008. "Foreword" dalam *The Essence of Christianity*. Walnut: MSAC Philosophy Group.
- Mirandola, Giovanni Pico Della. 1956. *Oration on the Dignity of Man*. Chicago: Henry Regnery Company.
- Monsofani, John. 2000. "The Theology of Lorenzo Valla" dalam *Humanism and Early Modern Philosophy*. London dan New York: Routledge.
- Moran, Dermot dan Joseph Cohen. 2021. *The Husserl Dictionary*. London: Continuum International Publishing Group.
- Sartre, Jean-Paul.1956. *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*. New York: Philosophical Library.

Berkunjung ke Dunia Khayal Goenawan Mohamad

Syakieb Sungkar

*Batu-batu di trotoar ini
memang tak akan bisa jadi roti,
cahaya salju di kejauhan itu
juga tak akan jadi firman*

*Tapi misalkan kita di Sarajevo:
Di dekat museum itu kita akan takzim
membersihkan diri: "Biarkan aku mati
Dalam warna kirmizi".*

*Lalu aku pergi
kau pergi, berangkat, tak memucat
seperti awal pagi
di warna kirmizi!*



Gambar 1 - Goenawan Mohamad, "Moon Over Bourbon Street", 2018.

Seseorang berkepala tikus dan bertubuh manusia sedang berdiri di bawah sinar bulan tosca dengan langit myrtle gelap. Kepala tikus itu berwarna putih dengan sedikit nuansa merah muda, membuat kontras dengan topi burnt sienna yang dipakainya dan jubah yang besar hitam. Apa yang dipikirkan oleh si "manusia-tikus" itu, membuat kita ingin tahu. Sedang apa ia sebenarnya? Beruntung saya mendapatkan *clue* dari judul lukisan itu, "Moon Over Bourbon Street". Sebuah lagu Sting yang diterbitkan tahun 1985. Cerita tentang orang yang berjalan di bawah cahaya bulan.

*Now I can never show my face at noon
And you'll only see me walking by the light of the moon
The brim of my hat hides the eye of a beast*

Mengapa ia menyembunyikan wajahnya dengan topi dan tidak ingin menunjukkannya di siang hari, lirik lagu itu pun sebuah misteri. Barangkali si "manusia-tikus" mempunyai persoalan dengan cinta seorang gadis.

*She walks everyday through the streets of New Orleans
She's innocent and young from a family of means
I have stood many times outside her window at night
To struggle with my instinct in the pale moonlight
How could I be this way when I pray to God above
I must love what I destroy and destroy the thing I love*

Lukisan itu mungkin sebuah tafsir atas lagu Sting yang menurut perkiraan saya sudah didengarnya berulang-ulang melalui Youtube. Apa yang menggerakkan orang untuk melukis atau membuat puisi? sebuah peristiwa? bacaan? lagu? jatuh cinta? kesedihan? kenangan? kegembiraan? ternyata ada banyak jawabnya. Bagaimana kalau mendengar lagu Sting yang syahdu dan pelukis masuk ke dalam suasana dan ingin menuangkannya ke dalam lukisan?

Saya merasa lukisan itu sudah mendapatkan suasana yang diinginkannya. Sepotong kesepian dari manusia yang tidak sanggup bertemu orang yang dicintainya, dan hanya memandangnya melalui jendela. Pemilihan kombinasi warna toska pada rembulan dan myrtle pada langit terasa mempesona. Dan mengapa Goenawan Mohamad memilih manusia-tikus yang berdiri di bawah rembulan, biarlah menjadi misteri untuk para pemirsa.

Subyek tidak perlu digambarkan seutuhnya, tidak harus dimengerti sepenuhnya. Semua yang menggoda dan mengundang pertanyaan dalam lukisan biarlah menjadi enigma. Dalam kebenaran kita tak dapat mendedahkan semua teka-teki. Paul Cezanne mengatakan, “apa yang saya coba sampaikan kepadamu adalah misteri, yang terjalin dalam keberadaan kita di dunia, sebuah sumber sensasi yang tidak pernah habis.” Francis Bacon pun demikian, “tugas seniman adalah memperbanyak misteri”.² “Sebuah lukisan membutuhkan sedikit misteri, beberapa ketidakjelasan, beberapa fantasi. Ketika kita selalu membuat maksud menjadi sangat jelas, maka kita akan menjadi orang yang membosankan,” demikian kata Edgar Degas.³ Perihal enigma ini, Goenawan pernah menekankannya ketika membahas teori estetika Adorno,

Adorno: “Semua karya seni – dan keseluruhan seni – bersifat enigmatik; sejak zaman kuno ini yang dirasa mengganggu teori kesenian....” Sifat enigmatik ini selalu diusahakan untuk dipecahkan, tapi tiap usaha menjelas-jelaskan sebuah karya seni pada akhirnya sama dengan usaha mendominasi. Tiap jawaban yang menghentikan pertanyaan-pertanyaan akan berarti menghabisi apa yang “nonidentikal”, yang berbeda, tak bisa dirumuskan. Memutuskan bahwa sang “makna” bisa (telah) ditemukan adalah ketakaburan yang berasal dari zaman Pencerahan. Pemberian makna secara final itu palsu. Enigma karya seni berkelindan dengan kebenaran yang dibawa karya itu.⁴

Manusia berkepala binatang merupakan topik kesukaan Goenawan Mohamad sejak awal. Kita dapat melihat dalam karyanya yang lain, “Di Masa Pandemi” (2021). Seekor burung dengan paruh hitam mengkilap, memakai jas hijau lumut dan dasi merah. Background yang gelap dengan sentuhan garis horison memberikan suasana murung pada burung yang rapi.

Kalau kita melihat karya ini secara langsung, dengan pencahayaan yang baik, akan terasa efek kejut kepada pemirsa. Saya kurang percaya dengan foto dari sebuah lukisan, saya menyarankan untuk melihat karya ini *on the spot*, datang saja ke Salihara atau galeri Nadi, tempat pameran “Di Muka Jendela: Enigma” itu sedang berlangsung.

Foto tidak bisa menangkap seluruh nuansa yang ada dalam karya. Ada perasaan yang berbeda ketika kita berjumpa dengan karya seni, ketimbang sekedar melihat *image*-nya dalam buku atau kumpulan foto pada smartphone. Cara melukis “manusia-binatang” ini juga terasa lebih berkembang dari 2 tahun sebelumnya, ketika ia melukis “Si Rangka” (2019) dan dipamerkan di Museum Dan Tanah Liat, Yogyakarta.⁵



Si Rangka (2019)



Di Masa Pandemi (2021)

Gambar 2 – Perbandingan Manusia-Burung 2019 dan 2021.

Kiranya kita dapat menduga dari mana ide manusia-burung ini berasal, tak jauh dari karya seniman yang ia kagumi, Max Ernst (1891 – 1976). Bagi Max Ernst, penggunaan elemen-elemen yang tidak berhubungan satu sama lain merupakan gagasan sentral dari karya-karyanya. Ernst terinspirasi dari kumpulan benda-benda terbuang yang teronggok di tempat sampah: tangan boneka yang terlepas, gulungan selotip bekas, rumbai benang wool, roda gigi – semua itu membentuk kolase dalam satu frame - yang di kemudian hari diwujudkannya dalam karya “Fruit of Long Experience” (1919).⁶ Ernst menggunakan istilah “industri” dan “anatomi”, di mana industri mengacu pada bagian-bagian

mekanik yang dikumpulkan menjadi suatu kolase, dan anatomi dimaknai sebagai pembedahan atas organ-organ.

Ketika penggabungan kembali (industri) atas “anatomi” menggunakan metode *écriture automatique*, di mana Andre Breton menyebutnya sebagai penyusunan atau “penulisan otomatis elemen-elemen yang tercetus melalui pemikiran alam bawah sadar”, maka akan dihasilkan sebuah kenafan sepele (*lighthearted naivety*), susunan yang salah tempat, seperti manusia berkepala burung itu.⁷



Gambar 3 – Max Ernst, “Birds; also: Birds, Fish-Snake and Scarecrow”, 1921.

Penggunaan warna burnt umber dan abu-abu hitam pada latar “Di Masa Pandemi”, myrtle gelap pada "Moon Over the Bourbon Street", menunjukkan pada kepribadian Goenawan yang tidak *cheerful*. Preferensinya pada yang muram, murung, solitude, tercermin pada puisi dan warna busana yang dikenakannya sehari-hari, cenderung polos, beige, gelap. Akan menjadi pemberitaan nasional kalau Goenawan tiba-tiba datang ke Salihara dengan memakai baju bercorak kembang warna-warni.

Warna kirmizi (merah menyala) yang disebutkan dua kali dalam puisi “Misalkan Kita di Sarajevo” seperti yang ditulis pada awal makalah ini, adalah sebuah khayalan, suatu imajinasi yang dipergunakan demi menghidupkan bunyi puisi, tidak diterapkan dalam hidup sehari-hari pelukis ini. Saya rasa di Indonesia cuma pelukis Zaini yang intens menggunakan warna-warna seperti itu.



Gambar 4 – Zaini, “Perdu”, 1975.

Di situlah uniknya karya-karya Goenawan yang membuatnya berbeda dibandingkan seniman lain di zaman ini, ada keselarasan antara pemilihan warna, suasana yang diciptakan, dengan kesukaan dan kepribadian pelukisnya. Karena warna yang sesuai dengan kepribadian akan memberikan dopamine, suasana yang menciptakan rasa bahagia.⁸ Kemudian muncul pertanyaan mengapa tiba-tiba ada kotak ukiran pada bagian kanan si manusia-tikus ini. Jawabnya adalah pada komposisi. Goenawan bukanlah jenis pelukis yang sudah memikirkan komposisi sedari awal.

Meskipun sebelum melukis ia sudah memiliki gagasan akan membuat apa, tetapi ia tidak memberikan rancangan detail bagaimana komposisi masing-masing elemen dari karyanya kelak. Kita bisa membandingkan bagaimana S. Sudjojono secara ekstrem telah memikirkan hal yang sekecil-kecilnya sebelum ia menghadapi kanvas. Kita dapat melihat bagaimana sketsa dan hasil lukisan tidak banyak berbeda.

Sketsa



Lukisan



Gambar 5 – S. Sudjojono, “Danau Ketenangan” (1980).

Bagi Goenawan ia memulai melukis dari bagian agak ke bawah atau samping kiri, bukan dari tengah. Soal kekosongan nantinya urusan belakangan, bisa diisi dengan sesuatu, yang cocok dengan tema, atau bertentangan, sebuah jukstaposisi, bahkan yang tidak ada hubungan sama sekali. Mungkin juga suatu teks. Karena pada akhirnya ia akan menghadapi kanvas yang kosong pada bagian atas yang biasanya ia isi dengan awan, atau di bagian kanan yang kemudian diisi dengan ornamen ukir-ukiran seperti karya "Moon Over the Bourbon Street" tadi. Saya rasa itulah kelemahan lukisan Goenawan, tidak memikirkan komposisi sedari awal. Semuanya diserahkan pada improvisasi di lapangan. Melukis menurutnya penuh dengan ketakterdugaan, apa yang kita rancang seringkali meleset. Ia selalu menghadapi dialektika dalam kanvas: “Agaknya membuat gambar/lukisan adalah mencoba menyambut yang tak terduga-duga dalam fenomena.” Namun persoalan komposisi ini jarang terjadi pada karya drawingnya. Terlihat karya “L’Accordeoniste”, sangat apik.

Sebuah karya yang bersumberkan lagu dan puisi Edith Piaf.¹⁰ Akordion itu terasa hidup, ia bergerak. Demikian pula dengan “Erotika”. Hal yang sama terjadi pada drawing ikan AXP: tulisan AXP itu membuat komposisi menjadi pas. Tak perlu dikatakan, teori akademis bersandar pada “Della Pittura” dari Leon Battista Alberti (1404-1472), karena di sanalah kita pertama kali membaca bahwa tujuan melukis dimaksudkan untuk menceritakan kembali sejarah dan mitos yang ditemukan dalam tulisan-tulisan Alkitab atau dongeng klasik. Namun orang di masa itu juga percaya pada Simonides (556-468 SM) yang mengatakan bahwa lukisan harus dilihat sebagai “puisi sunyi” dan puisi sebagai “gambar yang berbicara.” Leonardo da Vinci (1452-1519) tidak mau kalah, ia berusaha mengangkat lukisan di atas puisi, mengolok-oloknya dan menyebut puisi sebagai “lukisan untuk orang buta.”



Gambar 6 – Goenawan Mohamad, “L’Accordeoniste” (2021).

Walau para akademisi ketika itu menjadikan pemikiran da Vinci sebagai doktrin, namun mereka mencari potongan-potongan lain dari masa lalu dan menemukan sebuah esai, *Ars Poetica* (Seni Puisi) yang ditulis oleh penyair Latin, Horace (65 – 8 SM), yang menghasilkan frasa *ut pictura poesis* (lukisan juga puisi). Mereka juga mengadopsi *Poetics* dari Aristoteles (384-322 SM), di mana, pada bagian tentang “obyek imitasi”, Aristoteles mengatakan bahwa penyair, seperti pelukis,

meniru-niru tindakan atau perilaku manusia dan membuatnya lebih baik atau lebih buruk dari rata-rata. Sebuah pernyataan yang diartikan bahwa tubuh manusia dalam tindakannya mencerminkan gambaran tentang jiwa manusia, suatu pemikiran yang diterima dengan sangat baik di seluruh Eropa pada abad 16. Itulah kiranya yang membedakan antara puisi, drawing dan lukisan. Bahwa lukisan itu setahap lebih tinggi dari drawing.¹¹



Gambar 7 – Goenawan Mohamad, “Erotika”.

Karena potongan-potongan pendapat itu dikumpulkan dan disuling selama bertahun-tahun, mereka dibakukan menjadi sebuah teori yang diformalkan pada Drawing Academy oleh Ludovico Dolce (1508-1568). Formalisasi paradigma *ut pictura poesis* ini menghasilkan lima prinsip yang menjadi pegangan akademi selama hampir 300 tahun. Yaitu prinsip instruksi dan kesenangan, imitasi, rekaan, kepantasan, dan ekspresi. Prinsip instruksi dan kesenangan didasarkan pada permintaan kelas borjuasi Eropa yang mendambakan lukisan sebagai bagian hedonisme dari masyarakat kelas tinggi ketika itu. Prinsip itu kemudian ditinggalkan seiring dengan kejatuhan aristokrasi itu sendiri.

Prinsip imitasi maksudnya, melukis harus mirip, tidak mesti dengan menggunakan model manusia hidup, meniru patung klasik juga boleh. Prinsip rekaan lebih dititikberatkan pada komposisi, ketika cerita-cerita klasik diterjemahkan ke dalam lukisan. Ada pengaturan bagaimana seharusnya kita melukis manusia, binatang dan pemandangan. Prinsip kepantasan maksudnya lukisan harus pas, gesture harus sesuai, dan tidak boleh berlebihan. Prinsip ekspresi masih terkait dengan prinsip sebelumnya, bahwa selain gesture maka ekspresi wajah harus mencerminkan apa yang diinginkan pelukis.



Gambar 8 – Goenawan Mohamad, “Sang Aktor” (2021).

Walaupun ukuran-ukuran Ludovico Dolce terasa usang untuk senirupa modern (bagaimana menilai karya Basquiat dan Dubuffet dengan kriteria seperti itu?), tetapi lebih ‘lumayan’ ketimbang tidak punya pegangan sama sekali. Lukisan “Sang Aktor” adalah lukisan yang memenuhi prinsip ke-dua, ke-empat dan ke-lima dari Ludovico Dolce, yaitu kemiripan, gesture dan ekspresi. Slamet Rahardjo yang sedang berdiri dengan wajah terkesima dan posisi tangan yang bersedekap, bagus sekali. Ada background jajaran genjang berwarna oker yang menyaranakan sebuah panggung. Namun komposisi perlu diperbaiki yaitu ditambahkan kembang agar sedikit berwarna. Bayangan yang jatuh menyamping lebih menonjolkan kesan ruang pada lukisan. Anatomi juga pas. Saya kira lukisan ini tidak meniru dari foto mana pun, lebih banyak diambil dari imajinasi.

Lukisan “Sang Aktor” menunjukkan Goenawan pandai melukis, walau baru ditekuninya beberapa tahun terakhir. Pencapaian yang sama saya dapati pada karya “Sitor” dan “Djoko Pekik”. Tidak semua wajah mengacu pada seseorang yang ada di dunia ini. Banyak karya yang betul-betul dari dunia antah-berantah, seperti pada karya “Orang Tak Bertanah Air”, “Patung Kayu”, dan “Kuda Sembra-ni Den Kisot”. Saya kira hal ini hanya sekedar alih media dari khayalan pada drawing ke lukisan, bukan sebuah transformasi yang berbeda seperti yang digambarkan Ludovico Dolce di atas.



Gambar 9 – Goenawan Mohamad, “Perempuan dan Tanah”, 2019.

Atau barangkali saya salah, bahwa orang dan makhluk antah-berantah itu muncul dari apa yang ia baca selama ini. Dari sana muncul imajinasi seperti “Orang Tak Bertanah Air” itu sebetulnya adalah sebuah fiksi yang didasarkan pada realitas bahwa banyak imigran dari Afrika yang ingin menetap di Eropa namun ditolak. Karena Eropa sekarang sudah penuh dengan imigran hitam yang pengangguran, suka protes dan bikin kacau. Penolakan itu tidak membuat imigran kembali ke kampungnya tetapi tetap tinggal di Eropa dengan status *stateless*. Demikian pula dengan “Kuda Sembrani Den Kisot” adalah ‘realisasi’ dari fiksi bahwa cerita Don Qixote menciptakan suatu realitas, yaitu sebuah lukisan. Dengan itu maka kita akan mendapatkan suatu pencerahan atas gagasan alternatif dari *mythos* yang Paul Ricoeur katakan sebagai busur operasi, gerakan kompleks yang berasal dari kultur yang dipahami sebagai *symbolic order*, yang kemudian masuk ke dalam bentuk baku dalam karya seperti *Don Qixote*. Dan kemudian dikenalkan kembali ke dalam medan kultural dari kesadaran pembaca yang cara beradanya di dunia telah diubah oleh bacaan-bacaannya.

Sebuah fiksi pada akhirnya menjadi realitas.¹³ Hal sama terjadi pada “Perempuan dan Tanah”, seorang perempuan sendirian pada tanah datar tanpa pohon. Ada bukit merah di belakangnya, dan sebuah garis putih tegak yang kita tidak tahu apa maksudnya. Terasa suasana kosong di sana. Absurd. Namun seperti yang ditulis Bambang Bujono pada majalah Tempo, “Pada gambar-gambar dan lukisan Goenawan Mohamad, misalnya, terutama pada figur manusia, kadang kita melihat anatomi yang terasa janggal.”¹⁴ Perempuan ini tanpa lengan, sehingga lebih mirip vas kembang ketimbang sosok tubuh. Bagaimanapun, sebagaimana Ricoeur, dunia fiksi mempunyai aturan-aturannya sendiri, dan logikanya sendiri, yang berbeda dengan realitas. Kita hanya menikmati suasana dan kombinasi warna merah, kuning, putih dan burnt sienna, disertai background abu-abu yang dibuat gelap - sebagaimana kebiasaan Goenawan.



Gambar 10 – Goenawan Mohamad, “Black Lives Matter”, 2020.

“Black Lives Matter” merupakan salah satu karya terbaik dalam pameran ini. Yesus yang kurus terbaring dengan cawan di belakang kepalanya. Karya ini tak terlepas dari kekagumannya ketika ia berkunjung ke Museum Seni Rupa di Basel. Di sana ia menjumpai karya Hans Holbein, “The Body of the Dead Christ in the Tomb” (1521-1522).¹⁵

Yesus yang terkurung pada laci sempit dalam karya Holbein mendapat ruang yang lebih lega pada karya Goenawan. Tetapi hal itu tidak menghilangkan suasana wingit pada lukisan. Badan yang kurus dengan wajah yang celong tergambar dengan baik. Tubuh itu terhampar pada altar. Memandangi lukisan ini tiba-tiba saya teringat penggalan dari sepotong puisi,

ke paras pertama. Ada angin dan api lampu.

Wajah itu pun hanya putih, seakan puru,

dan mungkin Maut

tak akan tahu mengapa ruang

dan dinding bergeming, mengapa

lorong ini tak melepaskan dosa,

mengapa yang padam

tak ditinggalkan.¹⁶

1. Goenawan Mohamad (1998). *Misalkan Kita di Sarajevo*. Jakarta: Kalam, h. 15.
2. Yim, Gino (3 Maret 2019). *Art and the Artist*. medium.com
3. The Art Story (2021). *Edgar Degas*.
4. Goenawan Mohamad (2021). *Rupa, Kata, Obyek, dan yang Grotesk*. Jakarta: Gang Kabel, h. 554.
5. Goenawan Mohamad (2019). *Binatang*. Yogyakarta: Museum Dan Tanah Liat, h. 85.
6. Bischoff, Ulrich. *Max Ernst*. Koln: Taschen, h. 14
7. Bischoff, 73
8. Rosenbloom, Tova (2006). *Color Preferences of High and Low Sensation Seekers*. Creativity Research Journal. Vol. 18, No. 2. Lawrence Erlbaum Associates, h. 234.
9. Goenawan Mohamad (2021). *Di Muka Jendela: 80 Tahun Goenawan Mohamad*. Jakarta: Salihara, h. 96.
10. Di Muka Jendela, 94
11. Young, Dennis (2002). *Painting and Its Paradigm*. Dalhousie University Art Gallery, h. 4.
12. Young, 5
13. Ricoeur, Paul (1984). *Time and Narrative*, vol. 1. transl. Kathleen McLaughlin dan David Pellauer. Chicago: The University of Chicago Press, h. 57.
14. Bambang Bujono. *Yang Bukan Pelukis, Ambil Bagian: Pameran Gambar dan Lukisan GM*. Tempo, 9-15 Agustus 2021. h. 50.
15. Rupa, 473
16. Diambil dari potongan sajak "Mezbah". Goenawan Mohamad (2011). *70 Puisi*. Jakarta: Tempo & PT Grafiti, h. 117.

Daftar Pustaka

- [1] Bambang Bujono. *Yang Bukan Pelukis, Ambil Bagian: Pameran Gambar dan Lukisan GM*. Tempo, 9-15 Agustus 2021.
- [2] Bischoff, Ulrich. *Max Ernst*. Koln: Taschen.
- [3] Goenawan Mohamad (1998). *Misalkan Kita di Sarajevo*. Jakarta: Kalam.
- [4] Goenawan Mohamad (2011). *70 Puisi*. Jakarta: Tempo & PT Grafiti.
- [5] Goenawan Mohamad (2019). *Binatang*. Yogyakarta: Museum Dan Tanah Liat.
- [6] Goenawan Mohamad (2021). *Di Muka Jendela: 80 Tahun Goenawan Mohamad*. Jakarta: Salihara.
- [7] Goenawan Mohamad (2021). *Rupa, Kata, Obyek, dan yang Grotesk*. Jakarta: Gang Kabel.
- [8] Ricoeur, Paul (1984). *Time and Narrative*, vol. 1. transl. Kathleen McLaughlin dan David Pellauer. Chicago: The University of Chicago Press.
- [9] Rosenbloom, Tova (2006). *Color Preferences of High and Low Sensation Seekers*. Creativity Research Journal. Vol. 18, No. 2. Lawrence Erlbaum Associates.
- [10] The Art Story (2021). *Edgar Degas*.
- [11] Yim, Gino (3 Maret 2019). *Art and the Artist*. medium.com
- [12] Young, Dennis (2002). *Painting and Its Paradigm*. Dalhousie University Art Gallery.

Mau Membuat Apa Seni Rupa Indonesia?

Yuswanto Adi



Yuswanto Adi, "Design Uang Baru 2020".

Yang sering kita dengar adalah, "Mau dibawa ke mana Seni Rupa Indonesia? Sesungguhnya saya kurang sependapat dengan ungkapan klise itu. Setidaknya punya dua alasan. Pertama, berdasarkan logika bahasa, frasa tersebut di atas menempatkan Seni Rupa Indonesia (SRI) sebagai obyek. Bersifat pasif, karena ia diam dan menunggu untuk dibawa ke tempat lain, entah oleh siapa.

Kedua, secara pemaknaan ia membingungkan, seolah menunjukkan dua letak yang berbeda. Letak SRI saat ini dan posisi baru nanti setelah ia dibawa atau dipindahkan. Bahkan memungkinkan timbul pertanyaan baru, di mana tepatnya letak itu sekarang dan mana alamat pasti tujuannya kelak. Sebetulnya ketika mencantumkan nama Indonesia, maka dengan sendirinya ia telah tegas menunjuk lokasi dan koordinat tertentu. Namun sayangnya kita tidak boleh gegabah mengartikannya secara harfiah saja. Ini jelas bukan tentang lokasi semata.

Harus dipahami bahwa kalimat klise tersebut di atas sejatinya ingin menyoal value alias nilai.

Nilai yang diangankan tentu wajib berada pada tataran bagus. Bernilai tinggi, baik, penting, diperhatikan, dibutuhkan, dicintai sekaligus bermanfaat. Dikatakan angan, karena dalam kenyataannya posisi Seni Rupa Indonesia masih belum dianggap penting oleh kebanyakan orang Indonesia. Ia boleh jadi bernilai tinggi (dalam satuan harga dan atau estetika) namun hanya berlaku bagi pembutuhnya, pencintanya, bukan untuk seluruh masyarakat pada umumnya.

Dalam teori apa pun, selalu mengatakan kesenian itu bermanfaat, asalkan kita memperhatikannya. Jika tidak? Untuk sekadar menemukan bagusnya saja tak kesampaian. Pendek kata,

persoalan SRI hanya bergulir di dalam gelanggannya sendiri; ekosistem, artworld, medan seni, stake holder atau apalah istilahnya. Ia belum seksi. Belum semenarik itu untuk diperhatikan oleh yang di luar.

Faktor di luar kebudayaan --tepatnya kesenian, persisnya seni rupa-- yang dianggap memiliki kekuatan sangat besar untuk memberi nilai dan menambah nilai adalah Pemerintah. Rezim pemerintahan hari ini sebetulnya cukup punya perhatian, setidaknya lebih baik dibandingkan sebelumnya dan sebelum-sebelumnya lagi. Meski harus diakui masih belum maksimal. Ada political will yang lumayan menjanjikan. Paling tidak ada beberapa program yang memberi harapan. Telah dikucurkan sejumlah dana untuk pemberdayaan. Telah terlaksana aneka kegiatan menyertai kemauan baik Pemerintah terhadap kebudayaan.

Selain pemerintah masih banyak pihak lain yang harus ditarik perhatiannya. Saya tidak ingin memperinci hal demikian di sini. Karena akan membawa tulisan ini jadi sebuah daftar panjang. Juga sesungguhnya telah banyak usaha dikerjakan oleh SRI dengan mengajak kerjasama pihak lain demi menaikkan nilainya. Bahwa hari ini nilai yang diharapkan tak kunjung muncul, kita boleh mencoba memakluminya dengan menyadari bahwa proses inkubasi kesenian itu bukan sebentar. Perlu waktu. Ibarat bunga, ia belum sempurna menguncup, mendadak berhenti tumbuh oleh hadirnya kambing hitam paling sempurna saat ini: epidemi Covid 19.

Sembari menunggu ia reda atau kita telah siap hidup berdampingan dengan virus terkutuk ini. Meminjam pidato Kenegaraan Presiden Jokowi; Jadikan "api" ini untuk "men-erangi" langkah kita membawa Seni Rupa Indonesia mendapati nilai terbaiknya.

Saya menawarkan usulan berupa penggantian kosa kata hafalan di muka dengan yang baru, "Mau membuat apa Seni Rupa Indonesia?" Saya memilih kata "membuat" daripada "melakukan". Walau secara maknawi mirip. Kita tahu perupa sangat terampil membuat sesuatu dan bukannya itu bermutu sekaligus bernilai. Sementara, melakukan adalah mengerjakan laku yang berbentuk kelakuan. Dan kita tahu betapa perupa biasanya punya kelakuan unik tertentu.

Dengan kata lain, "membuat" inheren dengan keseniman/kesenirupaannya.

Artinya tanpa disebutkan pun ia telah menyatu di dalamnya. Sehingga bukan kelakuan yang dibutuhkan sekarang, melainkan perbuatan.

Pengertian "membuat" untuk perupa adalah menghasilkan buatan berupa karya seni rupa. Membuat apa saja yang penting bernilai tinggi. Sebenarnya tanpa disuruh, setiap perupa telah mengamalkannya. Pun sebenarnya setiap elemen di ekosistem, baik itu kurator, galeri, kolektor, lembaga pendidikan dan lain-lain hingga media massa telah berbuat hal yang sama bernilainya.

Masalah terbesar adalah masing-masing berbuat dengan skala serta prioritas kepentingan yang berbeda. Memang tak terelakkan, setiap stake holder, pemangku kepentingan, punya interest yang berbeda. Bahkan sesama galeri misalnya, tak sama ukuran nilainya. Keniscayaan ini disebabkan oleh unsur subyektivitas yang selalu melekat dalam kesenirupaannya. Juga prespektif yang cenderung acak.

Ketimbang sibuk menyamakan perbedaan, dan kita tahu berbeda itu materi utama kesenian, akan lebih berfaedah menyatukan persamaan yang memang sudah tersedia. Pertama, Seni Rupa itu visual. Menikmatinya menggunakan mata. Mata adalah panca indera yang paling penting. Bukan bermaksud menomorduakan panca indera yang lain. Mengingat serta menimbang betapa pentingnya mata, maka seharusnya dapat dipergunakan sebagai sarana ampuh untuk mengajak pihak lain melihat seni rupa itu penting. Ini satu nilai yang tak terlalu sulit untuk kita peroleh. Tentang bagaimana teknik dan caranya boleh kita bicarakan lebih lanjut di waktu selanjutnya.

Kedua, ada versi Bahasa Inggris yang menyebut seni rupa sebagai Fine Art. Fine itu bisa diartikan sebagai murni dan baik. Dengan kemurnian dan kebaikannya, seni akan memudahkan kita menjangkau nilai berikutnya.

Ketiga, dalam sebuah percakapan dengan Jim Supangkat beberapa tahun yang lalu, beliau sempat mengatakan bahwa karya seni rupa hampir selalu menjadi ikon yang menandai sebuah perubahan besar. Revolusi.

- Seperti Renaisans yang merupakan perubahan sosial besar-besaran di Eropa pada abad 15 - 16. Renaisans disebut juga Abad Pembaharuan, peralihan dari Abad Pertengahan. Kita barangkali tak mampu mengingat seluruhnya, ingatan kita hanya tertuju pada Leonardo da Vinci dan Michelangelo yang lewat karya seni rupanya yang ikonik telah menandai zaman Renaisans itu.

- Demikian halnya Bauhaus yang bukan hanya sebuah sekolah seni di Jerman, melainkan suatu pandangan baru tentang bentuk yang mengikuti fungsi. Selain seni dan disain, hal-ikhwal menyangkut teknik, arsitektur, produksi massal dan hal seterusnya, ikut berevolusi. Dan sekali lagi senirupa jadi ikonnya.

- Salvador Dali juga mendapat giliran, ia menjadi ikon untuk surealisme. Ia berjalan bareng dengan Sigmund Freud dan psikoanalisisnya, sebagaimana sastra di zaman itu juga menemukan cara penulisan baru.

- Pop Culture menghasilkan seni rupa Pop Art dan sebaliknya dengan Andy Warhol dan Roy Lichtenstein yang menjadi ikonnya.

- Selanjutnya Postmodernisme yang memberikan pemikiran dan interpretasi skeptis terhadap budaya, sastra, seni, filsafat, sejarah, ekonomi, arsitektur, dan fiksi – telah memunculkan banyak perupa serta karya rupa yang terinspirasi posmo.

- Peristiwa di Tiananmen Square sesungguhnya peristiwa politik. Namun hal itu menjadi penanda waktu bagi Tiongkok untuk sedikit mengendurkan komunismenya dengan mulai memberi kesempatan munculnya ekonomi liberal/kapital. Dari sana kita mengenal karya-karya Fang Lijun, Yue Mingjun dan Ai Wei Wei yang terinspirasi oleh peristiwa berdarah 1989 itu.

Peristiwa - peristiwa di atas itu telah menunjukkan kepada kita bahwa suatu zaman atau fenomena seyogyanya menjadi inspirasi untuk berkarya bagi para seniman pada eranya. Perubahan dan kesulitan yang terjadi pada suatu masa harusnya dapat memicu insan seni rupa untuk membuat sesuatu demi mengejar suatu nilai yang maksimal. Dalam mencapai nilai itu, kita tidak sendiri, karena seniman berjumlah banyak.

Para seniman adalah suatu jemaah yang sering berkumpul, saling dekat, mengenal dan berkelompok untuk satu tujuan yang sama. Meminjam orasi Bung Karno di hadapan para pemuda, "Wahai pemuda-pemudi Indonesia, jika ada yang bertanya padamu, berapa jumlahmu? Katakan, Satu, kami hanya satu!"

Pengulangan kata "satu" itu penting. Karena tubuh seni rupa saat ini masih tercerai berai. Ada dua masalah besar, yakni perbedaan skala kepentingan yang sudah saya sebutkan di muka dan tidak atau belum adanya konstruksi yang menyatukan. Masih saja ada yang mengeluh soal pusat dan pinggiran. Kontemporer atau bukan. Arus utama atau bukan. Dikotomi pasar dan wacana serta hal menyebarkan lainnya. Padahal tanpa harus bikin konsensus terlebih dahulu, tidak perlu memaksakan diri menyelenggarakan rapat besar yang mengharuskan setiap kelompok ada wakilnya. Asal masing-masing berbuat terbaik, cepat atau lambat kata "satu" itu akan terbentuk secara alamiah. Belajarlah dari sejarah Sumpah Pemuda hingga Proklamasi Kemerdekaan. Perhatikan betapa founding fathers itu berusaha sekuat tenaga menjadi terbaik demi satu Indonesia yang sebelumnya tidak ada.

Kalau ada yang bertanya, terbaik itu apa ukurannya. Dalam wilayah Seni Rupa, tentang itu ada ukurannya: sebuah karya dapat diberikan nilai secara akademik di lembaga pendidikan seni. Himpunan subjektivitas layak dianggap sebagai obyektivitas ketika jumlahnya mencukupi. Namun tetap saja kita akan berdebat panjang lagi. Daripada buang umur, saya lebih memilih menirukan bunyi iklan di televisi, "Soal rasa, lidah nggak bisa bohong".

Setelah berbuat terbaik. Ibarat ujian, dapat nilai, punya rasa percaya diri. Memiliki posisi tawar yang setara. Saatnya menjadi aktif. Tak lagi pasif menunggu dibawa. Kita akan mampu membawa diri. Bahkan mampu mengajak yang lain. Seni rupa itu sangat menarik dilihat dari mana saja. Terlibat, melibat dan atau dilibatkan dengan berbagai disiplin dan otonom lainnya. Sejarah menunjukkan seni rupa mampu memimpin, sekurang-kurangnya menjadi inspirasi bagi sebuah pergerakan yang besar.

Sebagaimana saya sebut di muka, gerak maju bersama sudah sering kita lakukan. Namun dalam banyak kesempatan acap kali hanya sebagai alat bantu dan pelengkap belaka. Contoh, ketika berjalan bersama sektor pariwisata: seni rupa, kesenian bahkan kebudayaan jarang jadi aktor utama. Selalu sebagian peran pembantu yang belum tentu terbaik. ■

Jangan-jangan selama ini seni rupa merasa rendah diri?

Atau baru akan bergerak setelah asosiasi terbentuk?

Akan merasa percaya diri ketika Dewan Pakar, Pusat Studi (antar disiplin ilmu) atau perkumpulan hebat lainnya menguatkan seni rupa?

Menunggu pasar bergairah lagi?

Berkhayal "booming" terulang?

Terakhir, jika kita mengiyakan rentetan pertanyaan itu, maka tulisan ini sama sekali tidak ada gunanya. Hanya menuntunmu kembali ke alinea awal. Bahkan lebih parah, "Tidak tahu mau dibawa ke mana Seni Rupa Indonesia kini"

Selamat tidur kembali, kawan...

Maaf, saya harus bergegas!

Yogyakarta, 4 September 2021

Yuswantoro Adi

Pelukis yang Menulis Seni Rupa

Seniman dulu dan kini

Ugo Untoro

Ugo Untoro adalah seniman kontemporer Indonesia terkemuka. Lahir 28 Juni 1970 di Purbalingga. Menempuh pendidikan di ISI Yogyakarta (1988-1996). Telah berpameran tunggal di banyak kota: Yogyakarta, Bali, Jakarta, Surabaya, Kuala Lumpur, dan Singapura. Pamerannya di Galeri Nasional tahun 2007 terpilih menjadi pameran senirupa terbaik versi Majalah Tempo. Pernah mendapat penghargaan Phillip Morris tahun 1994 dan 1998. Proyek seni “Homage to the Blackboards” yang digelarnya pada tahun 2020 terpilih menjadi senirupa pilihan Tempo 2020. Ia juga pernah menulis buku, “Poem of Blood”. Seniman ini mencintai dan memelihara kuda sebagai teman hidupnya sehari-hari.



Ugo Untoro, “Ephos”, 2014.

Sepertinya waktu makin cepat saja, padahal jarum jam masih taat pada tiap detiknya. Indonesia telah berumur 76 tahun, sayapun telah masuk 51.

Waktu juga belum lagi lama ketika para orang tua melarang, khawatir kalau anaknya belajar seni, menekuninya apalagi menjadikan seni sebagai profesi. Menjadi seniman pun jarang sekali menjadi cita-cita, kebanyakan berhenti menjadi hobi yang terputus ketika memasuki dunia kerja, berumah tangga dll. Walau tokoh-tokoh seperti Basoeki Abdullah, Affandi, Trubus, Dullah, Sudjojono, masih melekat pada ingatan dengan penuh kekaguman.

Kalau sekarang profesi seniman, perupa, menjadi salah satu pilihan yang menggiurkan, tentu ini sebuah perubahan yang cukup revolusioner. Sekaligus sudah seharusnya kalau kita punya potensi yang sangat besar, dari sumber daya, jumlah penduduknya dan pasar yang luas, baik fisik maupun non fisik.

Perubahan yang cepat ini pastilah lahir dari bermacam sebab, peristiwa, tuntutan atau kebutuhan, baik dari dalam atau luar. Beberapa peristiwa seni sangat kita ingat dan belum juga habis dibicarakan, digali sampai didebatkan, diragukan, diakui dan dilenyapkan. Mulai dari yang sangat diingat, yaitu adanya era Mooi Indie yang kemudian dinafikan oleh Sudjojono dengan era kesanggaran, termasuk sanggar-sanggar berideologi sosialis. Sanggar-sanggar sosialis itu kemudian dihabisi pada tragedi 65. Lalu muncul gerakan seni rupa baru (GSRB) pada tahun 1975 yang masih bergaung hingga tahun 1998. GSRB secara lebih luas telah memulai perubahan paradigma seni dari segi bahasa visual, warna, penggunaan simbol, media alternatif hingga ideologi.

Era 1998 juga ikut mempopulerkan apa yang kita kenal sebagai seni kontemporer, yang menjadi bagian dari isu besar postmodern. Post Modernisme mempertanyakan dan menolak arah modernitas yang cenderung mengeksploitasi manusia dan alam. Membantah yang mainstream dan menghormati lokalitas. Karena dunia, bumi dan isinya adalah kue yang harus dipotong-potong untuk dirumuskan apa saja unsur pembentukannya.

Dengan itu para perupa, seniman, mulai melihat diri dan sekitarnya. Mendengarkan dongeng, mitos, lagu rakyat, menghargai sesajen, ritual masyarakat yang hampir hilang, kepedulian lingkungan dan membongkar norma-norma yang lahir atas nama kekuasaan. Sejak tahun 2000-an, dunia seni rupa, juga bentuk seni lainnya, menjadi bergairah seperti kuda yang

menemukan padang rumput baru, hiruk, sibuk dan memunculkan lebih banyak lagi idiom, tema, pesan dan juga sistem. Di era itu mulai terbentuk galeri-galeri baru, kurator-kurator muda, yang diikuti dengan daya jangkau publikasi serta pasar yang lebih mudah dan cepat.

Situasi masyarakat menjadi salah satu topik, isu dan obyek yang sangat banyak diangkat dengan berbagai macam bentuk dan bahasa rupa. Karya seni dan senimannya seolah harus memberikan daya guna, pesan, perhatian dan pembelaan atas masyarakat yang tak disertakan dalam ajang kekuasaan. Mengangkat kekayaan kampung halaman dan kearifan lokal yang unik namun selama ini diperlakukan sama rata. Para perupa sekarang ini sangat menguasai teknologi yang serba digital, cepat, dengan banyak informasi yang bisa ditampung, berkompetisi secara lembut juga secara jelas terang. Hal itu dilakukan secara personal maupun melalui komunitas.

Kondisi seperti ini bagi yang mampu membacanya tentu punya efek besar yang tidak terhindarkan. Efek baiknya, wilayah seni kita makin terbentang, cepat "jadi", mudah dikenal, dapat dipamerkan dan dipasarkan dengan lebih luas. Seniman tidak lagi duduk bersila, merokok sepanjang hari untuk menunggu inspirasi, dan menunggu rejeki tiba. Seniman sekarang adalah individu atau komunitas yang dinamis, tidak gagap untuk bicara di depan mikrofon, dan mampu menggaet pasar dengan sukses.

Pertanyaannya adalah, dengan kesibukan yang demikian padatnya, masihkah empati pada masyarakat luas tetap terjaga dengan tulus dan dalam. Dengan materi yang berlimpah, masihkah mampu melihat perubahan-perubahan yang halus di dalam dan di luar dirinya? Tentu kita tidak adil kalau membandingkannya dengan kesenyapan perupa zaman rambut panjang, kumal, miskin dan bermuka keras. Tetapi timbul juga pertanyaan, masihkah ada kegembiraan dan kebahagiaan saat para seniman berkarya? ■

Estetika Mala: Sebuah Percobaan

Wahyudin

Abstrak

Sejak abad 16 para seniman dunia telah menjadikan bencana sebagai sumber inspirasi dalam berkarya, seperti Pieter Bruegel, Edvard Munch dan Theodore Gericault. Hal yang sama terjadi dengan para seniman Indonesia, seperti Raden Saleh yang melukiskan bencana banjir di Jawa Tengah. Sampai para perupa kontemporer yang mengabadikan gempa di Yogyakarta, semburan lumpur Lapindo, dan tragedi 1965 dalam karya-karyanya. Demikian pula ketika bencana Covid terjadi, para seniman tetap berkarya dan berpameran. Sementara ikhtiar itu disambut baik oleh antusiasme para pengunjung pameran.

Keywords: Estetika, Seni Rupa, Pemirsa, Mala, Lindu Yogyakarta, Lumpur Lapindo, Pulau Buru, Tragedi 65, Maut Hitam, Flu Spanyol, Banjir Jawa, Corona-19.

1. Pendahuluan

Tulisan ini adalah sebuah percobaan untuk berbicara tentang mala yang terupakan dalam karya seni rupa: lukisan, gambar, obyek, dan pertunjukan. Mala itu berupa bencana alam, penyakit menular, dan petaka politik. Sebagai sebuah percobaan, saya harus buru-buru mengaku, tulisan ini masih kurang tenaga membangun struktur tematik yang kuat, miskin riset arsip baru, dan kurang jangkauan dari metodologi inovatif. Atas pengakuan itu, tulisan ini ditulis tidak untuk mengevaluasi dan menganalisis, tapi untuk mengkhidmati kebijaksanaan kritikus budaya Susan Sontag pada tahun 1965. Menurutnya, “karya seni adalah sejenis pertunjukan atau rekaman atau kesaksian yang membangkitkan permenungan dinamis.” Dengan itu, baiklah dipahami lebih dini, estetika mala merujuk karya seni rupa yang berisi penggambaran, pernyataan, pemikiran dan permenungan tentang mala yang memungkinkan pemirsa menemukan saluran kepekaan hidup. Hidup yang bukan untuk “menunda kekalahan sebelum akhirnya menyerah” di muka kecemasan, keputusan, ketidakpastian, dan kematian.

II. Citra Tafakur: Maut Hitam, Flu Spanyol, Banjir Jawa

Hari ini, Minggu, 12 September 2021, ketika saya merampungkan tulisan ini, World Health Organization melaporkan: 222.406.582 orang di seluruh dunia terserang Covid-19. 4.592.934 di antaranya tak tertolong dan berkalang tanah. Di Indonesia, 4.167.511 orang terpapar virus misterius itu sejak mewabah pada awal 2020. Ada yang menggembirakan, ada yang menyedihkan, tatkala mengetahui kenyataan itu dari Kementerian Kesehatan Republik Indonesia. Yang menggembirakan, 3.918.753 orang berhasil sembuh. Yang menyedihkan, 138.889 orang hilang nyawa. Tapi masalahnya dengan Covid-19 hari-hari ini bukanlah “bergembira untuk kesembuhan” atau “bersedih atas kematian” yang tak jarang mengombang-ambing kita di antara optimisme tragis dan pesimisme melankolis — melainkan bersikap penuh-seluruh menghadapi virus itu sebagai keadaan darurat yang menuntut penanganan cepat dan cermat supaya kita selamat dari maut.

Konkretnya, kita membutuhkan obat. Pasalnya, kita tahu, menjalankan protokol kesehatan 5M (memakai masker, mencuci tangan dengan sabun dan air mengalir, menjaga jarak, menjauhi kerumunan, dan membatasi mobilisasi dan interaksi) dan melaksanakan vaksin Covid-19, tak lebih dari perlindungan sementara dari serangan virus itu. Celaknya, penawarnya belum lagi ada plus sikap pandang enteng kita yang *nauzubillah*, membuat serangan Covid-19 makin menggila dengan varian-varian baru yang lebih ganas dan mematikan. Korban pun tambah banyak di mana-mana, tak terkecuali di Republik Indonesia.

Oleh karena itu, ada yang membayangkan dunia saat ini bisa serupa yang digambarkan Pieter Bruegel dalam “The Triumph of Death”

(1562-1563). Saya tak ingin mempercayainya dan berharap apa yang terupakan dalam lukisan cat minyak berukuran 117 x 162 sentimeter itu tak menjadi kenyataan kini dan nanti. Bagaimana tidak, sungguh mengerikan menyaksikan manusia mati mengenaskan — ditikam, digantung, dan dipancung—dalam perang brutal melawan jerangkong atau tengkorak hidup yang haus nyawa di suatu daerah yang membara dan mengarang oleh api yang membubungkan asap hitam tebal ke langit putih-kelabu.

Horor dalam lukisan yang kini tersimpan di Museo del Prado, Madrid, Spanyol, itu: penyiksaan dan pembunuhan manusia oleh jerangkong — memang bukan rekaman kenyataan, melainkan citra yang merujuk kepada peristiwa memilukan di tahun 1351, ketika wabah besar pes meremukkan Eropa. Wabah itu dikenal sebagai “Black Death” — karena salah satu gejalanya yang paling menyolok adalah kulit penderita menghitam akibat pendarahan subdermal — yang membunuh sepertiga penduduk



Gambar 1 – Pieter Bruegel the Elder, “The Triumph of Death”, 1562.

Wabah itu, sebagaimana Covid-19, tak hanya menyerang Eropa, tapi juga menyerbu Timur Tengah dan Asia dengan korban yang jauh lebih banyak. Di Tiongkok, misalnya, sebuah catatan menyebutkan, 25 juta orang tewas terkena wabah itu. Namun demikian, kenyataan memperlihatkan: manusia berhasil mengatasi serangan jerangkong dengan doa dan sains — juga imajinasi. “Tapi wabah adalah perang tanpa perbatasan,” kata penyair Goenawan Mohamad. Manusia belum sepenuhnya menang dan jerangkong tak benar-benar kalah. Wabah dan mala masih terus mengancam manusia—bahkan

senantiasa siap menyerang kapan saja dan di mana saja. Buktinya, pada 1918-1919, wabah influenza — masyhur dengan sebutan “Spanish Flu” — menyerang dunia. Sebuah media sejarah menyebutkan, 500 juta penduduk dunia terserang wabah itu. Sekitar 20 juta hingga 50 juta penderitanya terbunuh. Nahasnya, seperti di dunia hari-hari ini, tidak ada obat atau vaksin yang mujarab untuk mengatasi flu itu. Dunia pun *lockdown*. Sekolah, kantor, pabrik, dan ruang publik

lainnya tutup. Penduduk — sebagaimana penduduk dunia saat ini — harus memakai masker dan menjaga jarak. Sebegitu paniknya, sejumlah pabrik di Inggris mengubah aturan “Dilarang Merokok” mereka — terutama lantaran yakin bahwa merokok dapat menghambat penyebaran virus itu. Selain itu, makan bubur dipercaya dapat memberi warga kekebalan tubuh. Tapi, sebagaimana kemunculannya, virus itu pun menghilang tanpa terduga. Yang pasti bukan karena merokok atau makan bubur. Dunia kembali normal dan warganya yang selamat melanjutkan hidup seperti sedia kala seolah virus itu tak pernah ada. Salah seorang yang selamat dari wabah itu adalah perupa Edvard Munch. Saat itu berumur 56 tahun — dia terpaksa

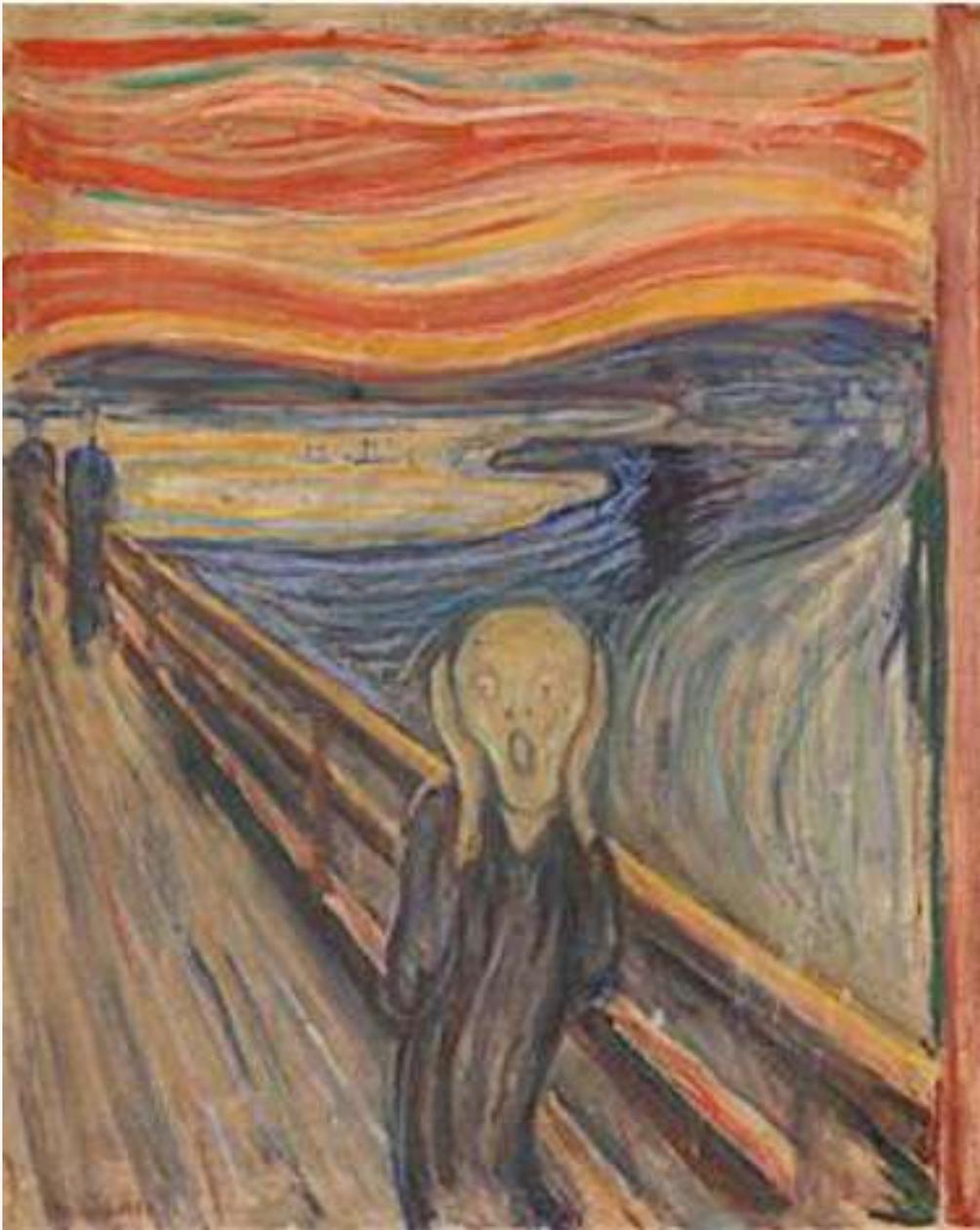
mengisolasi diri di sebuah kamar tanpa hiasan dan macam-macam perabotan, kecuali dipan kecil dan kursi kayu tunggal. Sebagaimana terlihat dalam lukisannya “Self-Portrait after Spanish Influenza” (1919, cat minyak di kanvas, 150,5 x 130 sentimeter), yang kini tersimpan di National Gallery, Oslo, Norwegia — duduk di kursi kayu itu, serupa kakek-kakek nelangsa, dengan tubuh ringkih berbungkus piyama dalam jaket hitam panjang sekaki dan memegang selimut di lutut, dia menolehkan muka cekung kurang darah seolah minta perhatian dan pengharapan kepada siapa saja akan kesendirian, kesepian, dan penderitaan korban Flu Spanyol.



Gambar 2 - Edvard Munch, “Self-Portrait after Spanish Influenza”, 1919.

“Self-Portrait after Spanish Influenza” memang tak semasyhur lukisannya yang lain berbahan cat minyak, pastel, karton, dan tempera: “The Scream” (1893), yang juga tersimpan di National Gallery, Oslo, Norwegia. Tapi, pada hemat saya, “Self-Portrait after Spanish Influenza” melampaui “The Scream” dalam kedudukannya sebagai dokumen insan yang memungkinkan pemirsa tafakur akan mala raksasa via penyintas yang tahu betul bahwa hidup bukan untuk — pinjam selarik sajak Chairil Anwar — menunda kekalahan sebelumnya akhirnya menyerah. Sementara itu,

perlu dikatakan di sini, “The Scream”, berukuran 91 x 73,5 sentimeter, menjadi salah satu lukisan terkondang di dunia karena prestisennya sebagai objek intelektual yang memampukan penatap bercermin tentang kecemasan, ketakutan, dan keputusan manusia dalam menghadapi bencana alam besar macam meletusnya gunung Krakatau pada 27 Agustus 1883 yang menewaskan lebih dari 36.000 orang.



Gambar 3 - Edvard Munch, “The Scream”, 1893.

Cermin itu, saya kira, dapat dipakai dengan sama baiknya untuk lukisan “Banjir di Jawa Tengah” (1863-1876) karya Raden Saleh. Yang perlu digarisbawahi di sini tentang lukisan yang tak jelas rimbanya itu adalah pokok perupaannya tak merujuk ke kasus sebenarnya dalam peristiwa banjir besar di Banyumas, Jawa Tengah, pada 1862. Alih-alih, ia mengapropriasi pokok perupaannya lukisan adiknya Theodore Gericault, “The Raft of the Medusa” (1818-1819, cat minyak di kanvas, 419 x 716 sentimeter) yang kini tersimpan di Louvre, Paris, Prancis. Lukisan itu menggambarkan 15 prajurit penyintas dari 365 tentara ekspedisi Prancis ke Senegal

yang kapalnya karam menabrak gugusan karang sebelum mencapai tujuan pada 2 Juli 1816. Peristiwa tersebut dianggap sebagai tragedi internasional dan memalukan Pemerintah Prancis sebagai salah satu penguasa dunia saat itu. Namun demikian, lukisan itu diakui kehebatannya sebagai bukan hanya hasil “reportase” atau “observasi” mendalam seorang pelukis atas peristiwa kelam militer Prancis, melainkan juga sebagai—pinjam istilah pengarang Inggris Julian Barnes—“seni imajinatif” yang berhasil “mengubah malapetaka menjadi seni” (lukis).



Gambar 4 – Raden Saleh, “Banjir di Jawa Tengah”, 1863-1876.

Oleh karena itu, lukisan seperti “Banjir di Jawa Tengah” dan “The Triumph of Death”, boleh dibilang merupakan pernyataan Theodore Gericault, juga Raden Saleh dan Pieter Bruegel, untuk menimbulkan momen estetis yang, pinjam kata-kata Julian Barnes, “menyodorkan fokus yang lebih tajam dan tampilan yang lebih menjangkau.” Pada titik itu, The “Triumph of Death”, “Banjir di Jawa Tengah”, dan “The Raft of the Medusa” mengingatkan saya pada perkataan Susan Sontag ini: “Satu kengerian beroleh tempatnya dalam subjek yang kompleks — figur-figur dalam lanskap — yang memperlihatkan kecakapan mata dan tangan sang seniman.”

Kengerian, ketakutan, dan kekejaman yang tampak di lukisan-lukisan tersebut menimbulkan rasa duka luar biasa kepada korban wabah dan mala yang tergubah di atas kanvas sebagai apa yang disebut filsuf Prancis Jacques Ranciere “the intolerable image” — “citra tak tertahankan” yang merujuk kepada “realitas nyata yang Anda tak ingin melihat atau memahaminya, karena Anda bertanggungjawab atasnya.” Itulah yang membedakan The “Triumph of Death”, “Banjir di Jawa Tengah”, dan “The Raft of the Medusa” dengan “Self-Portrait after Spanish Influenza”.



Gambar 5 – Theodore Gericault, “The Raft of the Medusa”, 1818-1819.

Memandang potret diri Edvard Munch itu saya merasakan semacam daya tarik interpersonal yang memampukan saya bersimpati bukan hanya kepada seorang tua kesepian, melainkan juga kepada korban wabah dan mala yang berjuang melawan kematian dalam kesunyian masing-masing. Dengan begitu, “Self-Portrait after Spanish Influenza” menjelma—seturut Jacques Ranciere—

“the pensive image” atau “citra tafakur” yang menunjukkan kita “realitas tersembunyi” mala dan wabah yang sebelumnya tak kita tahu bagaimana merenungkannya. Maka izinkan saya membicarakan di sini sejumlah karya seni rupa Indonesia yang memampukan saya merenungkan “realitas tersembunyi” gempa bumi Yogyakarta 2006.



Gambar 6 – Gempa di Yogyakarta, 27 Mei 2006 (sumber: Elshinta.com).

III. Santir Rupa Lindonesia

Sudah menjadi pengetahuan umum bahwa lindu atawa gempa berkekuatan 5,9 skala Richter telah memukul roboh ribuan rumah dan mencabut nyawa ribuan orang di sebagian Yogyakarta dan wilayah Jawa Tengah pada 27 Mei 2006. Lindu yang menohok dari Laut Selatan itu seakan memaklumatkan bahwa negeri ini bukan lagi negeri gemah ripa loh jinawi (tenteram dan makmur serta sangat subur tanahnya), melainkan negeri bencana yang memeram malapetaka. Malang tak boleh ditolak, mujur tak boleh diraih. Alih-alih memetik hikmah bahwa bencana merupakan sebuah kesempatan untuk (munculnya) sebuah kebajikan, seperti kata filsuf Roma Lucius Annaeus Seneca—yang justru berlangsung adalah perseteruan berkepanjangan antara Pemerintah dan warga korban gempa. Apa boleh buat, menanti bukanlah laku yang menyenangkan,

apalagi di antara puing-puing dan reruntuhan rumah serta gundukan tanah yang mengubur raga sanak saudara mereka. Sementara badan semakin ringkih di tenda-tenda pengungsian yang layu diterpa angin, hujan, terik, dingin, siang dan malam. Itulah situasi genting yang memaksa lebih dari 1.000 warga korban gempa Yogyakarta turun ke jalan pada 19 Juli 2006. Bukan untuk mengeluelukan kedatangan Wakil Presiden Muhammad Jusuf Kalla di Kota Gudeg ini, melainkan untuk menagih janji Pemerintah tentang bantuan jatah hidup dan dana rekonstruksi pascagempa. “Kulo tiang alit, nagih janji duit, ampun dipersulit, ojo pelit. Lambemu wis janji, dab!!!—Saya rakyat kecil, menuntut janji duit, jangan dipersulit, jangan pelit. Mulutmu sudah berjanji, kawan!!!”—seru mereka.



Gambar 7 – Korban gempa Bantul unjuk rasa (sumber: Liputan 6).

Seruan itu terpampang di sebuah spanduk besar yang mereka usung ketika berdemonstrasi di depan Gedung Agung, Yogyakarta, waktu itu. Bisa dirasakan emosi yang bergemuruh di dada mereka sehingga berani melontarkan kalimat pedas setengah mengumpat, campuran kata-kata halus dan kasar dalam bahasa Jawa itu. Sekiranya Presiden Susilo Bambang Yudhoyono—yang notabene orang Jawa—membacanya, tentulah beliau akan merasakan emosi yang mendidih di balik seruan itu. Malangnya, demonstrasi itu belum juga menggugah Pemerintah. Maka, 11 hari kemudian, atau pada 30 Juli 2006, para korban gempa itu turun lagi ke jalan. Pada hari itu, setiap orang yang melintas di depan Gedung DPRD Provinsi Yogyakarta, di Jalan Malioboro yang termasyhur itu, sangat mungkin melihat kerumunan orang di bawah spanduk putih bertuliskan “Aksi Tanda Tangan dan Cap Jempol Darah”

— yang dibentangkan sebagai aksi protes kepada Pemerintah Pusat yang tak kunjung memenuhi janji. Janji tentang bantuan jatah hidup, akhirnya, memang dipenuhi oleh pemerintah. Tapi, belum dengan janji dana rekonstruksi. Terpaksa, untuk kesekian kalinya, mereka turun ke jalan. Selama dua hari itu, 28-29 Agustus 2006, mereka mendatangi Kantor Gubernur DI Yogyakarta untuk menagih dana itu secepatnya dicairkan dan dibagi rata. Dalam keprihatinan semacam itulah Bentara Budaya Yogyakarta mengundang 30 perupa Yogyakarta berpartisipasi dalam pameran seni rupa Lindu, 16-26 September 2006. Bisa dimengerti jika pusparagam karya dalam pameran ini memuat santir rupa atau refleksi visual tentang lindu dan centang-perenang permasalahan yang ditimbulkannya.



Gambar 8 - Pameran seni rupa Lindu, Yogyakarta, 16-26 September 2006.

Saya ingat, misalnya, lukisan Nasirun, “Jaman Wis Akhir, Bumine Goyang” (2006) yang mengisyaratkan permenungan berdasarkan khazanah mitologi Jawa bahwa lindu adalah pertanda berakhirnya zaman tatkala bumi berguncang sekeras-kerasnya seperti seekor naga yang murka. Sulasno menggambarkannya dalam lukisan kaca sebagai “Murkanya Naga Untabago” (2006). Boleh percaya boleh tidak. Yang pasti lindu itu telah menggoreskan luka teramat pedih, seperti yang terurat dalam patung Adi, “Gunawan Luka” (2006), atau paling tidak melantunkan apa yang disebut dalam lukisan Wara Anindyah

sebagai “Tembang Duka di Ujung Taji” (2006). Tentu saja, tembang itu adalah tembang yang menyayat hati para korban bencana di “Lindonesia Raya” ini—untuk memakai judul patung Agapetus A Kristiandana. Saya kira judul itu sangat kontekstual untuk disematkan kepada negeri ini—yang hingga sekarang pun belum sepenuhnya bebas dari bencana.

Tak mengherankan jika dalam patung kecil Pande Ketut Taman menganalogikannya sebagai hidup di atas “Benang Merah”

(2006), yang memperlihatkan seorang laki-laki tengah meniti bentangan berwarna merah dengan hati cemas. Hidup di atas “benang merah” tak ubahnya hidup di atas “garis petaka”. Karena itu kita pantas cemas. Tapi, tak kurang dari itu, seperti yang diisyaratkan oleh F Sigit Santosa dalam lukisan “Eling lan Waspadha” (2006), kita perlu waspada dan mawas diri atas perilaku kita kepada alam selama ini.

Pasalnya, lindu dan bencana lainnya yang bertubi-tubi melanda negeri ini bukan karena kehendak alam semata, tetapi juga akibat ulah tangan-tangan manusia serakah bernama “oknum” pengusaha, pejabat pemerintah, dan aparat negara—yang tahu betul bagaimana “menggaut laba dengan siku” alias selalu hendak mencari untung banyak, tidak peduli apakah orang lain akan menderita karena perbuatannya itu. Lebih mengesankan lagi, di antara duka nestapa itu, muncul “manusia bertopeng” seolah-olah utusan gaib yang mendatangkan keselamatan. Alih-alih, memanfaatkan kesempatan menyedot bantuan dan dana—yang seharusnya disalurkan kepada para korban—untuk mempertebal kantong sendiri seperti yang digambarkan oleh Dyan Anggraini dalam lukisan “Recovery” (2006). Rupanya bencana memunculkan pula peluang bagi orang-orang berhati iblis untuk mendirikan kebahagiaan di atas penderitaan orang lain.

Paling tidak membikin mereka berkesempatan piknik ke “desa wisata gempa”—seperti yang dilukiskan oleh Yuswanto Adi dalam lukisan “Pilih Sendiri Peranmu” (2006), yang justru melahirkan apa yang digambarkan Hari Budiono sebagai “Lindhu Hatiku” (2006), atau semacam perasaan miris di hati orang-orang yang berkehendak meringankan beban penderitaan para korban lindu agar tak berlarat-larat dalam susah-sedih sebagaimana diguratkan Putu Sutawijaya dalam patung “Tidak Sendiri di Puncak Retak” (2006). Begitulah. Melalui pameran itu perupa-perupa tersebut telah memilih sendiri peran mereka sebagai pengusung santir rupa tentang

gempa yang pernah memaksa mereka menjelaga dan memikirkan kembali arti kepedulian dan solidaritas hidup di atas garis petaka Lindonesia.

Sampai di sini saya ingin mengartikulasikan Lindu dengan “Nature’s Testimony”: pameran tunggal Suraji di Galeri Langgeng, Magelang, Jawa Tengah, 15-30 Maret 2007 — yang menampilkan 16 lukisan bermedia campuran di kanvas bertitimgangsa 2005-2007. Selain itu, perupa lulusan ISI Yogyakarta itu menggelar sepotong objek instalasi dwi-matra “Semua Bengkok” (2006-2007) berbahan papan dan paku — dan tiga karya objek-instalasi tri-matra “Terpotong-potong” (2007), “Dipaksa Harus Tumbuh” (2007), dan “1 untuk 2,3,4, 5 ... “ (2007) berbahan batu bata merah, tanah, besi cor, bambu, dan balok-balok kayu dari sisa-sisa reruntuhan rumah korban gempa Yogyakarta.

Oleh karena itu, tak berlebihan dikatakan, “Nature’s Testimony” adalah sebetuk kebajikan yang muncul dari gempa itu — bencana alam yang memaksanya memikirkan kembali keberadaannya sebagai perupa; bahwa karya seni rupa bukan sekadar ekspresi atau aksi kreatif personal, melainkan juga dokumen visual tentang keadaan dan alam pikiran suatu masyarakat. Maka bisa dimengerti jika dalam pameran ini Suraji mengikutsertakan lima lukisannya yang lecet, luka, dan sobek — yang selamat dari amuk gempa. Kelima lukisan itu adalah “Komoditi Ekspor” (2005), “Preswasembada” (2005), “Makan Terus” (2005), “Masih Abu-Abu” (2005), dan “Dendam” (2005), yang memperlihatkan kemampuan terbaiknya dalam permenungan akan kondisi sosial-politik Indonesia.



Gambar 9 – Suraji, “Berebut Balok Kayu”, 2008.

Tak kurang dari itu, Suraji menempatkan pameran ini sebagai panggung terbuka para korban gempa di Imogiri, Jetis, dan Pundong, Bantul, Yogyakarta, untuk menuturkan kesaksian mereka, alih-alih kesaksiannya, tentang perilaku ahmak sebagian aparat sipil yang kemaruk akan harta-benda meski itu bukan hak mereka, melainkan hak para korban gempa di wilayah tersebut sebagaimana tergarat di dinding sebelah timur Galeri Langgeng. “Dana rekonstruksi lima belas yuto kuwi, mung oleh kiro-kiro sangang yuto ji, sing liyane mlebu kantong Pak RT, Pak Dukuh, wong-wong kelurahan, sing jelas sampe kecamatan — Dana rekonstruksi 15 juta itu hanya dapat kira-kira 9 juta, sisanya masuk kantong Pak RT, Pak Dukuh, orang-orang kelurahan, dan pasti sampai kecamatan.” Tak kurang dari itu, Suraji menempatkan pameran ini sebagai panggung terbuka para korban gempa di Imogiri,

Jetis, dan Pundong, Bantul, Yogyakarta, untuk menuturkan kesaksian mereka, alih-alih kesaksiannya, tentang perilaku ahmak sebagian aparat sipil yang kemaruk akan harta-benda meski itu bukan hak mereka, melainkan hak para korban gempa di wilayah tersebut sebagaimana tergarat di dinding sebelah timur Galeri Langgeng. “Dana rekonstruksi lima belas yuto kuwi, mung oleh kiro-kiro sangang yuto ji, sing liyane mlebu kantong Pak RT, Pak Dukuh, wong-wong kelurahan, sing jelas sampe kecamatan — Dana rekonstruksi 15 juta itu hanya dapat kira-kira 9 juta, sisanya masuk kantong Pak RT, Pak Dukuh, orang-orang kelurahan, dan pasti sampai kecamatan.”

Dengan itu, kesaksian Suraji bukanlah kesaksian seorang narsis yang iseng sendiri dalam kesusahpayahan, melainkan kesaksian seorang korban gempa yang ingin berbagi permenungan dalam eksposisi seni rupa. Itu sebabnya Suraji tak meradang dan menerjang, tapi santai dan kocak sebagai salah seorang “saksi utama” dalam pameran ini. Apalagi, Suraji menyadari, dia bukanlah gajah yang mampu mengusung seluruh isi hutan di punggungnya seperti yang divisualisasikannya dalam lukisan “Andai Mungkin” (2006-2007). Kesadaran itulah, saya kira, yang membikin Suraji tak berlarat-larat dalam duka-lara pascagempa yang telah memaksanya menjelaga dalam sunyi dan sepi.

IV. Acting-out: Lumpur Lapindo

Tak semua penyintas bencana bisa sesantai dan sekocak Suraji—tentu saja—terutama jika kita mengingat bencana akibat ulah tangan manusia jemawa dan serakah ini: lumpur Lapindo. Dua hari setelah gempa mengguncang Yogyakarta—29 Mei 2006—terjadi semburan lumpur panas di Sumur Banjar Panji 1, sumur eksplorasi gas milik PT Lapindo Brantas. Sumur pengeboran itu berada di Desa Reno Kenongo, Kecamatan Porong, Kabupaten Sidoarjo, Jawa Timur. Selanjutnya, tak kurang dari dua belas desa di tiga kecamatan terendam lumpur yang keluar dari perut bumi sekitar 100.000 meter kubik per hari itu. Di dalamnya terdapat perumahan, bangunan pabrik, perkantoran, dan gedung sekolah. Kerusakan akibat lumpur juga menimpa jalan bebas hambatan Surabaya - Gempol, jaringan pipa Perusahaan Daerah Air Minum dan gas Pertamina, rel kereta api lintas Timur Surabaya-Malang dan Surabaya-Banyuwangi, serta jaringan listrik saluran udara tegangan ekstra tinggi dan telepon.

Apa kata dunia? Bencana itu urung jua diringkus-rampung hingga kini, bahkan semakin menjadi-jadi: lebih parah dari yang diperkirakan sebelumnya oleh banyak orang, tak terkecuali ahli lingkungan hidup. Majalah Tempo, edisi 3-9 Mei 2010, misalnya, melaporkan: “Sejak semburan pertama muncul di area sumur eksplorasi minyak dan gas Banjar Panji 1, milik Lapindo Brantas Inc., Porong, Sidoarjo, Jawa Timur, pada 29 Mei 2006, sekarang sudah muncul lebih dari 170 titik yang mengeluarkan gas. Jumlahnya akan terus bertambah.” Kita tidak tahu bagaimana nasib dan masa depan Sidoarjo dalam situasi dan kondisi kehidupan yang teramat mencemaskan dan mengengaskan itu kelak.

Tapi saya tahu pasti bahwa bencana itu telah menginspirasi Isa Ansory menciptakan lukisan *Toy Pig On The Mud 1-2* dan *Little Bear On The Chocolate*, keduanya bertitimpangsa 2009, yang diperlihatkan dalam pameran tunggalnya *What a Doll!* di Galeri Canna, Jakarta, 23 April-9 Mei 2010. Selain pelukis Kota Batu itu, ada Dadang Christanto dengan pameran *Seeing Java—Sangkring Art Space*, Yogyakarta, 31 Desember 2011-4 Februari 2012—yang berkehendak menempatkannya sebagai “cara perhubungan”—yaitu sarana intelektualnya menyampaikan pikiran, perasaan, dan tanggapannya atas Jawa lewat karya seni rupa. Untuk itu dia mementaskan seni rupa pertunjukan (*performance art*) perihal manusia Jawa dalam pergulatan eksistensial melawan lupa yang melibatkan lebih kurang 50 orang dengan latar belakang usia dan jenis kelamin yang berbeda. Laki-laki dan perempuan, anak-anak, remaja, dan dewasa. Yang termuda berusia sekira 8 tahun, yang tertua berumur sekira 40-an tahun.

Apa yang berlangsung dalam seni rupa pertunjukan berjudul *Survivor* itu adalah semacam acting-out penduduk Porong-Sidoarjo yang terkena bencana lumpur Lapindo. Acting-out itu berlangsung selama satu setengah jam di lantai satu Sangkring Art Space yang menjelma medan lumpur yang mengelucak badan dan ngelantutkan jiwa. Sebab, bencana itu tak urung jua menyemburkan pedih-perih di dada hingga habis kata-kata di lidah, kecuali terus bergerak dalam diam seraya tafakur bahwa mereka tidak sendirian sebagai korban kelalaian dan kesemena-menaan segelintir orang berduit dan berkuasa di negeri ini. Dalam tafakur itu, mereka mengajak kita mengenang Munir yang tewas diracun, mahasiswa-mahasiswa Trisakti yang bersimbah darah peluru aparat militer, aktivis-aktivis Reformasi yang hilang diculik kaki-tangan penguasa Orde Baru, dan orang-orang biasa yang hidupnya disengsarakan oleh stigma pemberontakan Gerakan 30 September 1965.



Gambar 10 – Dadang Christanto, “Survivor”, Porong, Sidoarjo, 29 Mei – 1 September 2014 (sumber: Tempo.co).

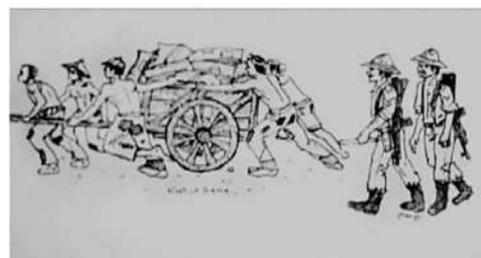
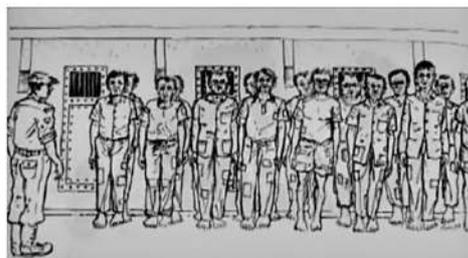
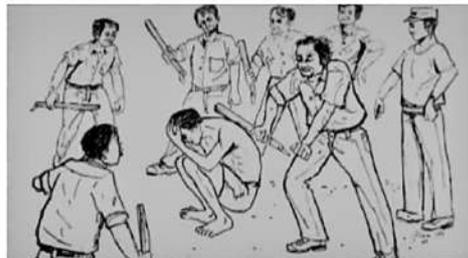
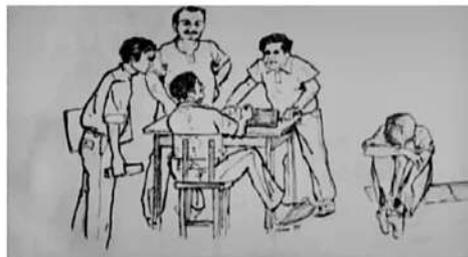
Dengan “cara perhubungan” seperti itu, penerima penghargaan dari Australian Art Council (2004) dan The Pollock-Krasner Foundation, New York (1997) ini ingin menegaskan apa yang pernah disuratkan oleh sastrawan Ceko yang tinggal dan berkarya di Paris, Milan Kundera: “perjuangan manusia melawan kekuasaan adalah perjuangan ingatan melawan lupa.” Bisa dimengerti jika seni rupa pertunjukan itu—setelah sebelumnya dipentaskan di Jakarta dan Australia—dianggapnya relevan dan kontekstual untuk dipentaskan kembali di Yogyakarta melalui pameran ini. Saya kira, para pemirsa pun akan memafhuminya, seni rupa pertunjukan itu adalah sebuah karya Dadang Christanto yang belum-sudah, terutama selama bencana lumpur Lapindo masih menyemburkan kebatilan bagi kehidupan penduduk Porong-Sidoarjo. Terbukti, pada 29 Mei 2014, dua tahun setelah Seeing Java, Dadang memanggungkan ulang Survivor langsung di lokasi bencana lumpur Lapindo—

tepatnya di titik 21 tanggul, Desa Siring, Porong-Sidoarjo. Tapi, berbeda dengan di Sangkring Art Space, pelakornya adalah 110 patung manusia berbahan semen dan fiber. Patung-patung setinggi sekitar 2 meter itu berbaris telanjang dengan tangan menengadah di atasnya macam-macam perabotan rumah tangga, peralatan sekolah, mainan anak-anak, dll. Dengan itu Dadang ingin menyatakan duka lara warga Porong-Sidoarjo—pun simpatinya kepada mereka—yang tercecer-berai dan kehilangan tanah, rumah, dan sejarah akibat semburan lumpur Lapindo. Hari-hari ini — 7 tahun setelah dipajang — tinggi 110 patung itu tinggal sebatas leher. Dan itu berarti berita buruk yang lain lagi: sejak 15 tahun lalu, ternyata, lumpur Lapindo belum berhenti menyembur dari perut bumi Porong - Sidoarjo.

V. Tragedi 65: Kesaksian via Sketsa

Seperti halnya bencana lumpur Lapindo — ada satu tragedi politik di republik ini yang masih menyemburkan luka dan duka di lidah dan hati penyintasnya sepanjang 56 tahun belakangan, tapi terus pula dibungkam oleh segala penguasa dan aparaturnya—yaitu tragedi 65. Tapi itu justru yang memanggil sejumlah perupa Indonesia untuk bersaksi, setidaknya bersaksi atas saksi, sebagai ikhtiar kreatif menciptakan narasi tandingan—bahkan melawan dengan karya seni rupa. Di antaranya, Adianus Gumelar Demokrasno. Siapakah Adianus Gumelar Demokrasno? Sekiranya saya tak menonton pameran sketsa bertajuk *Dari Kalong Sampai Pulau Buru di Kedai Kebun Forum, Jalan Tirtodipuran 3, Yogyakarta*, maka bisa dipastikan nama itu tak lebih dari sederetan konsonan dan vokal atau serangkaian kata milik salah seorang penduduk negeri ini yang tak begitu penting diacuhkan.

Alih-alih, pameran yang berlangsung sejak 30 Januari sampai 6 Februari 2006 itu memberi saya pengetahuan bahwa nama tersebut adalah salah satu bagian dari identitas seorang seniman kelahiran Subang, Jawa Barat, 29 Desember 1943, lulusan Akademi Seni Rupa Yogyakarta dan anggota Sanggar Bumi Tarung, yang pernah menjadi tahanan politik (tapol) di Pulau Buru pada 1968-1979. Tapi, lebih dari itu, pameran tersebut mengalunkan kembali apa yang disebut Milan Kundera sebagai “perjuangan ingatan melawan lupa”. Perjuangan ini, memang, sudah dilakukan sebelumnya oleh sejumlah mantan tapol Pulau Buru, antara lain Pramoedya Ananta Toer dalam “*Nyanyi Sunyi Seorang Bisu*” (Hasta Mitra, 1995) dan Hersri Setiawan dalam “*Memoar Pulau Buru*” (Indonesia Tera, 2004).



Gambar 11 – Sketsa-sketsa Adianus Gumelar Demokrasno (sumber: Kontras Publication).

Tapi, berbeda dari mereka, sebagai pelukis Gumelar melakukannya dengan bahasa rupa — yaitu sketsa-sketsa realis di atas kertas. Pilihan itu, boleh dibilang, strategis, menarik, dan mengesankan, setidaknya untuk sejumlah pertimbangan. Pertama, sketsa-sketsa itu bisa diperlakukan sebagai diari gambar — yang merekam dengan dingin kehidupan sehari-harinya sebagai tapol di Pulau Buru. Sebab itu, menarik lantaran, sepengetahuan saya, inilah kali pertama kisah tapol diceritakan dalam gambar-gambar yang tak berpretensi meringkus-rampung sejarah kelam itu dalam secarik kertas.

Kedua, ada yang mengatakan, gambar-gambar selalu merupakan cara paling pasti untuk menyampaikan sesuatu. Pada Gumelar, sesuatu itu bisa berarti banyak hal, peristiwa atau kejadian yang menggelucak badan dan mengoyak jiwa, dari penangkapan dirinya di suatu malam, pada 1968, ‘diamankan’ ke tahanan Kalong di Gunungshari sampai pemenjaraan kemerdekaan hidupnya di Pulau Buru selama 11 tahun. Pastilah semua itu bukan sesuatu yang menyenangkan—dan sebab itu tak pantas dilupakan begitu saja. Bagaimana mungkin membuang ingatan atas perlakuan brutal penguasa Orde Baru yang telah membunuh berjuta-juta orang yang dituduh secara semena-mena memiliki hubungan dengan PKI? Pastilah ketakungkinan itu yang telah mendorong Gumelar merekamnya di kertas.

Ketiga, menimbang kedudukannya sebagai rekaman visual atas semua tindakan barbar rezim Orde Baru pasca G30S, maka sketsa-sketsa ini menjadi penting untuk diapresiasi dan dipahami sebagai dokumen kemanusiaan tentang nasib para tapol di Pulau Buru. Nasib yang menimpa para tapol di Pulau Buru, seperti yang dilukiskan Gumelar dalam sketsa-sketsa ini, sungguh sangat mengesankan. Setiap hari mereka hidup bagaikan budak belian, yang nyawanya berada dalam genggaman tuan penguasa yang lalim. Sebagai contoh, dalam salah satu sketsanya, Gumelar melukiskan seorang tapol tengah digiring dalam todongan pistol seorang serdadu tonwal (peleton pengawas di Pulau Buru—yang dijuluki oleh para tapol sebagai “alat hijau”).

Tampak dari depan, mulut tapol itu menggigit seekor ikan dan kedua tangannya terikat ke belakang menjempit pancing, sementara di latar belakangnya dua orang tapol lain menyaksikan kejadian itu dengan sedih. Apa salah si tapol? Ternyata, “memancing ikan untuk menambal gizi merupakan pelanggaran,” tandas Gumelar. Dan hukuman atas pelanggaran itu sangat berat, tidak hanya siksaan fisik, tetapi juga nyawa bisa melayang.

Saya teringat kejadian serupa yang diceritakan Pramodya Ananta Toer dalam sebuah wawancara dengan André Vitcheck dan Rossie Indira—yang kemudian diterbitkan dalam buku “Saya Terbakar Amarah Sendirian” (2006: 37). Pram bercerita: “Salah seorang rekan tahanan di Buru memelihara ikan di tebat. Dia sering sekali kehilangan ikan-ikannya, dan akhirnya dia mencoba mengintip siapa yang mencuri, dan ternyata militer yang mencuri. Sewaktu mereka tahu bahwa rekan saya ini mengintip mereka dalam menjalankan aksi pencurian ikannya, mereka menembaknya langsung di tempat. Dia mati seketika.” Nahas seperti itu dapat menimpa para tapol di Pulau Buru setiap saat, sehingga mereka tak dapat berkutik sedetik pun dan selalu berada dalam bayang-bayang teror ganas dan menyeramkan — bahkan dalam bilik kesunyian masing-masing ketika mereka tidur.

Tapi, seperti kata sepotong amsal: “Dalam kesunyian dan penderitaan seseorang dapat menjadi manusia sejati” — para tapol di Pulau Buru, sebagaimana digambarkan oleh Gumelar dalam sketsa-sketsa ini, tak patah arang untuk bersusah sungguh menegakkan kembali hak asasi mereka sebagai manusia yang merdeka, sekalipun itu harus dibayar dengan nyawa. Gumelar mengisahkan ikhtiar itu dalam sebuah sketsa yang menggambarkan para tapol yang menempuh bahaya demi mendapatkan sekadar berita dari sesobek koran bekas. Di sejumlah sketsa lain kita diperlihatkan bagaimana para tapol berupaya dengan gigih menjalin silaturahmi dengan penduduk asli, yang telah diindoktrinasi oleh serdadu-serdadu tonwal, bahwa para tapol itu adalah segolongan kriminal besar yang harus dijauhi, dihindari dan dimusuhi, bahkan pantas dibunuh. Dengan ikhtiar dan keridaan menerima segala pedih dan perih itu, menjadi dapat dimengerti jika para tapol lebih suka menyebut diri mereka sebagai penyintas (yang berhasil bertahan hidup dari siksa penjara yang biadab) ketimbang korban. Gumelar adalah salah seorang penyintas itu. Dan sketsa-sketsanya adalah cermin perlawanan ingatan atas amnesia sejarah kelam dan berdarah itu—yang sampai sekarang masih bersarang di otak bangsa yang bebal ini.

VI. Me-“rupa”-kan Covid-19

Apatah nasib. Covid-19 adalah horor bagi warga dunia saat ini. Ia ganas, haus nyawa, pintar bertukar rupa dengan lekas, dan bekerja dengan cepat dan tak terduga. Itu semua masih menggentarkan dan menggemetarkan warga dunia. Kita menjadi serupa Edvard Munch pada pandemi Flu Spanyol.

Tapi, kita berharap dan berikhtiar, seperti halnya Munch, kita selamat dari Covid-19. Tantangannya sungguh berat sebelum obat didapat. Itu sebabnya, hidup di masa pandemi Covid-19 membutuhkan bukan hanya akal sehat dan jiwa tenang, melainkan juga imajinasi dan kreativitas tak tepermanai agar kita bisa menyiasati kenyataan yang memaksa kita terpenjara dalam kesunyian masing-masing lebih dari setahun belakangan.



Gambar 12 – Heri Dono, “Battle of Invisible Enemies”, 2020.

Di situlah pentingnya seni rupa (wan). Heri Dono, misalnya, lewat pameran tunggal “Kala Kali Incognito” di Tirtodipuran Link, Yogyakarta, 6 November 2020-3 Januari 2021, memungkinkan saya menginsafi “realitas tersembunyi” Covid-19 dengan tersenyum sembari merenung. Oleh karena itu, saya tak bisa tak bersetuju dengan pernyataannya ini: “Kala Kali Incognito bercerita bahwa di dalam situasi yang tidak menentu ini sang waktu bisa kapan saja menghentikan nafas dari tiap manusia, siapapun orangnya. Sang waktu atau Kala dan sang Kali secara bersama-sama mengeksekusi kematian di dalam situasi wabah atau pagebluk yang kita sebut sebagai pandemi COVID-19.” Pada hemat saya, pernyataan itu adalah semacam peringatan kepada kita untuk waspada di tengah wabah Covid-19, karena virus itu secara tak terkira bisa memangsa kita hingga tak bernyawa. Itu penting, tentu saja. Tapi yang lebih penting lagi adalah ikhtiar kita mengatasi teror Covid-19 yang kita ciptakan sendiri dengan jemawa untuk mengingkari keberadaan virus itu dalam kehidupan sehari-hari saat ini. Saya menemukan ikhtiar itu

dalam pameran tunggal Galih Reza Suseno, “The Wanderlust”, di Tirtodipuran Link, 15 Februari-10 April 2021. Di sini, Galih mengusung lukisan-lukisan yang menggambarkan mimpi dan refleksinya akan wabah Covid-19 dan gundah gulana yang menyertainya, seperti “Welfare of All Creatures” (180 x 300 sentimeter), “Menemukan Akal Sehat” (180 x 300 sentimeter), dan “Equilibrium” (170 x 240 sentimeter). Yang menarik, semua lukisan itu tampak menyenangkan, dengan warna-warna cerah-ceria, alih-alih menyeramkan. Bahkan rupa Covid-19 tergambar dalam lukisan “Perayaan Kemanusiaan Tanpa Manusia” (180 x 240 sentimeter) dan “Mencari Pendar Niskala” (160 x 200 sentimeter), dan obyek-instalasi “The Symptom” (tiga buah, 220 x 220 x 150 sentimeter) seperti gulali, rambutan, dan brokoli, yang manis, segar, dan menggiurkan. Dengan begitu, “The Wanderlust” bukan hanya menjanjikan penikmatan dan

petualangan manasuka pemirsa ke lanskap-lanskap surealistik penuh benda-benda ganjil, makhluk-makhluk renik menggelitik kuduk, dan binatang-binatang garib, melainkan juga pernyataan bahwa Covid-19 dan mikro organisme lainnya pun memiliki keanggunan dan keindahannya sendiri.

Sangat mungkin itu sebabnya yang memikat 7.241 pemirsa, khususnya pemirsa muda-remaja generasi TikTok, untuk menonton “The Wanderlust”. Apalagi di lantai dua Tirtodipuran Link ada pameran “Lucid Fragments” Roby Dwi Antono, yang tak kalah menggodanya, terutama bagi para pemeluk teguh surealisme pop dan pemuja berat estetika Yoshitomo Nara dan Mark Ryden.



Gambar 13 - Galih Reza Suseno, “Equilibrium”, 2020.

Penutup

VII. Kepemirsaaan di Masa Corona

Sabtu siang, 21 Agustus 2021, dua hari sebelum masa Pemberlakuan Pembatasan Kegiatan Masyarakat Level 4 Jilid 2 berakhir, saya “memberanikan diri” bertandang ke Tirtodipuran Link, Yogyakarta, untuk menonton pameran Vestige. Menghimpun 15 karya, 14 lukisan dan 1 gambar-relief, dari 11 perupa Indonesia lintas generasi yang tinggal dan berkarya di Yogyakarta [Agus TBR, Entang Wiharso, Galih Reza Suseno, Galam Zulkifli, Heri Dono, Jumaldi Alfi, Nano Warsono, dan Ugo Untoro], Bali [Ida Bagus Putu Purwa dan Kemalezedine], dan Jakarta [Ronald Manulang], Vestige berkehendak menjadi panggung kesaksian tentang daya cipta di masa wabah Covid-19.

Atas kehendak itu saya pun perlu bersaksi bahwa pandemi virus Corona yang misterius dan ganas itu, ternyata, tak mematikan daya cipta perupa di negeri ini, terutama perupa peserta Vestige. Kata memberanikan diri sengaja saya beri tanda petik. Pasalnya, ruang publik adalah arena berbahaya penuh ranjau maut di masa wabah Covid-19. Bertandang—apalagi berkerumun—di ruang publik macam galeri seni rupa dianggap sebagai tindakan bunuh diri. Virus Corona yang tak kasat mata itu menjadikan kita sebagai teroris siap mati dengan bom tersembunyi di badan.

Pengelola Tirtodipuran Link tahu pasal itu. Untuk mencegah bom itu meledak, sebagaimana aturan pemerintah, protokol kesehatan 3M (memakai masker, mencuci tangan dengan sabun dan air mengalir, dan menjaga jarak) plus reservasi daring dan membayar tiket masuk diberlakukan secara saksama di pameran tersebut. Itu sebabnya saya tak kurang-kurangnya takjub dengan 100-125 pemirsa yang bertandang setiap hari, pada 29 Juli-29 Agustus, ke pameran tersebut di antara pukul 12.00-16.00 WIB. Kepada mereka, terutama yang muda-remaja, saya harus mengakui bahwa menonton pameran seni rupa pada masa pandemi Covid-19 adalah sebuah tindakan radikal untuk menyasiasi—kalau bukan mengatasi—keterasingan dan ketertawanan di rumah sendiri. Apalagi rumah sendiri pun telah menjadi penjara yang sama berbahayanya dengan ruang publik—yang tak menjauhkan kita dari ancaman dan serangan virus Corona.

Tak kurang dari itu—sebagaimana selalu demikian—saya beroleh pencerahan, bahkan lebih benderang lagi saat ini, akan hakikat menjadi pemirsa seni rupa. Betapa tak. Bayangkan pameran seni rupa tanpa pemirsa. Hanya galeri sepi lagi sunyi dengan satu-dua karya yang iseng sendiri. Itu sebabnya pemirsa jadi mulia di dunia seni rupa Indonesia yang mendura hari-hari ini. Kehadirannya dalam pergelaran seni rupa berharga bukan sebagai pemeriah belaka, melainkan penyempurna utama yang terlibat giat menentukan takdir kerja seni rupa.

Dari mereka nasib baik berupa fulus, status, dan selebritas terbayang menjelang di kantong perupa, perancang pameran, pemilik galeri, dan pengelola bursa seni rupa. Tak syak lagi, ada berkah: laba, berbunga-bunga bangga, dan cerita tak terkira, yang dihela pemirsa ke dalam perhelatan seni rupa. Tapi, harus saya katakan, bayangan mengesankan itu bisa jadi muram hari-hari ini ketika Covid-19 kembali ganas menyerang dan mencabut nyawa lebih banyak orang di negeri ini. Kecemasan dan ketakutan menekan dan mendesak kesadaran kita, tak terkecuali penguasa Yogyakarta, untuk waspada menjaga nyawa. Lonjakan kasus Covid-19 di Yogyakarta—dengan korban lebih dari 500 orang setiap hari pada pekan ketiga Juni 2021—membikin Gubernur Sri Sultan Hamengkubuwono X gentar, alih-alih geram kepada warganya yang tak mematuhi protokol kesehatan 5M. Tak ingin bermain-main dengan maut yang mengintip, dia berencana memberlakukan karantina wilayah di Yogyakarta. Untung saja rencana itu tak terlaksana. Jika sebaliknya, bisa dipastikan menggelar atau menonton pameran seni rupa akan menjadi tindakan subversif yang tak akan ditenggang oleh pemerintah dan aparat berwenangnya—bahkan oleh kita sendiri: pemirsa seni rupa. ■

Surrealisme Dalam Seni Lukis Indonesia

Anna Sungkar

Abstrak

Surrealisme yang berkembang pada tahun 1920an di Eropa, mulai mendapatkan gemanya 40 tahun kemudian di Indonesia. Sejak tahun 1963 mulai didapatkan karya-karya surealistik yang terus muncul sampai sekarang. Studi ini didasarkan pada penelitian sebagian koleksi lukisan Galeri Nasional Indonesia yang ada dalam katalog *Handbook of Collections Galeri Nasional Indonesia*. Terlihat bahwa konten dari lukisan surealisme terpengaruh oleh situasi politik dari dekade ke dekade.

Kata Kunci

Surrealisme, Psikoanalisa, Sigmund Freud, Salvador Dali, Orde Lama, Orde Baru, Depolitisasi, Spiritual, Hiperrealisme.

I. Pendahuluan

Paper ini bertemakan tentang nafas surealisme dalam seni lukis Indonesia. Surrealisme berkembang di Eropa mulai tahun 1924. Aliran itu didasarkan pada penemuan psikoanalisis yang digagas oleh Sigmund Freud (1856 – 1939). Bahwa menurut Freud di dalam jiwa manusia ada gunung es yang tidak terlihat yang disebut sebagai alam bawah sadar. Kesadaran merupakan puncak gunung es dan hanya sebagian kecil saja dari jiwa manusia, sisanya yang terbesar adalah alam bawah sadar. Mimpi-mimpi kita muncul dari alam bawah sadar yang terlempar keluar dari represi. Perasaan-perasaan yang direpresi membentuk ketidaksadaran. Mereka mencari pemuasan substitutif dalam mimpi-mimpi atau dengan menciptakan gejala-gejala neurotis¹. Karenanya dari mimpi kita menemukan dunia yang berbeda dengan realitas, dunia yang seringkali kacau dan salah tempat. Namun dunia itu kemudian dieksplorasi oleh para pelukis surealis seperti Salvador Dali (1904 – 1989).

Ketika itu ilmu psikoanalisis tentang mimpi dan halusinasi yang dikembangkan Sigmund Freud, menyarankan penggunaan asosiasi kata dan analisa tentang mimpi sebagai metode penciptaan artistik. Andre Breton memberi nama surealisme terhadap seni yang muncul dari analisis mimpi. Dengan surealisme kita dapat membebaskan diri dari pikiran

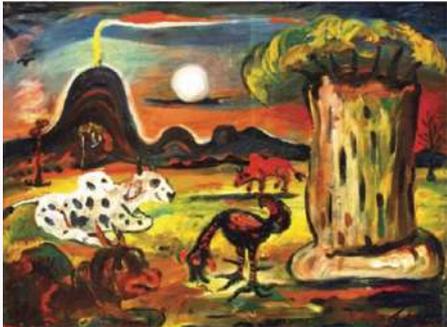
yang terkontrol, dan bebas dari asumsi-asumsi dan prasangka moral serta estetika. Surrealisme meninggalkan kepatuhan kepada realitas dalam penggambaran obyek.²

Galeri Nasional Indonesia (Galnas) mempunyai banyak karya-karya yang menyiratkan suatu gambaran surealistis atas keadaan yang dipaparkan dalam lukisan. Karenanya tulisan ini berfokus pada nafas surealisme dalam karya-karya yang dikoleksi Galnas. Ada 19 karya yang dipilih, dengan tahun pembuatan yang bervariasi, antara tahun 1963 sampai tahun 2011. Sudah tentu surealisme yang muncul pada karya-karya yang dipilih berbeda dengan surealisme yang ada di Eropa. Adanya nafas mistisisme, kejawaan dan keindonesiaan menjadikan suatu ciri yang unik atas karya-karya koleksi Galnas tersebut.³

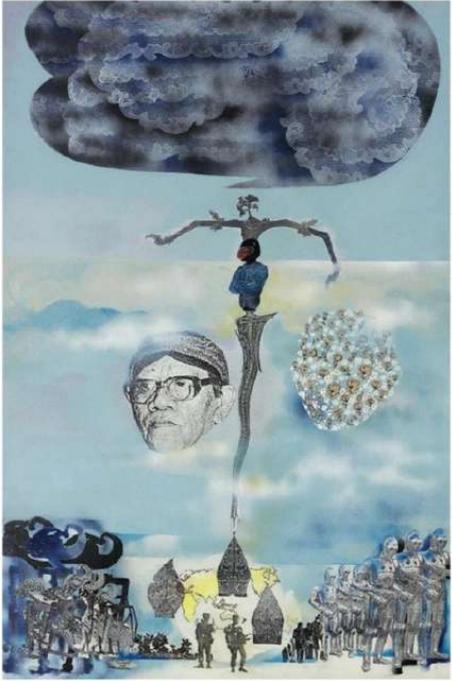
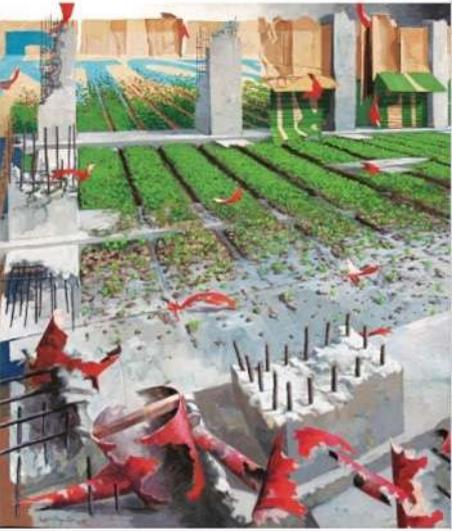
Dalam karya-karya surealis, bentuk fisik yang real dan koherensi warna, seringkali dilupakan. Lukisan surealis biasanya enigmatik, merupakan bagian alam bawah sadar, dan menjadi teka-teki, bahkan bagi pelukisnya itu sendiri.⁴ Kiranya yang menonjol dalam surealisme adalah permainan simbol yang diambil dari alam bawah sadar. Dali menggunakan simbol-simbol yang berulang dan kadang-kadang simbol-simbol tersebut dibuat multi tafsir.⁵ Hal yang sama terjadi dalam karya pelukis Indonesia sejak tahun 1960-an. Penggunaan metafor anjing, sapi, hitam dan putih sebagai simbol atas kondisi sosial politik tahun 1960-an, barangkali muncul dari mimpi yang diciptakan oleh alam bawah sadar senimannya.

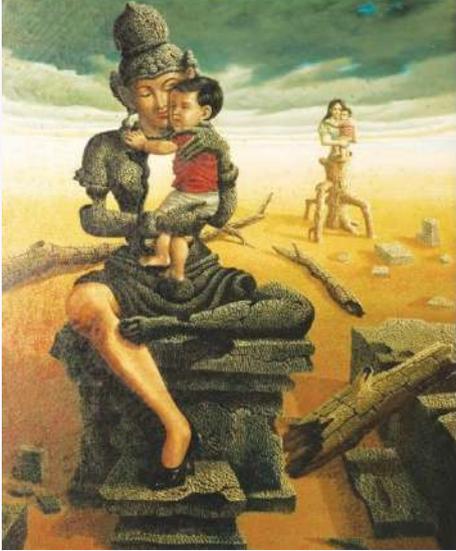
II. Data Karya

Dalam katalog *Handbook of Collections Galeri Nasional Indonesia* yang disusun Agus Burhan, ada 87 karya lukis dan karya dua dimensi (fotografi dan sketsa), 19 di antaranya bernafaskan surealisme. Jumlah yang cukup besar (22%), hal ini dapat dibandingkan dengan karya abstrak dalam koleksi tersebut yang berjumlah 25 (29%). Sisanya adalah karya realis (figuratif dan dekoratif). Adapun 19 karya surealistik tersebut dapat diuraikan pada tabel berikut:

No	Nama Seniman	Keterangan Karya	Foto Karya
1	Agus Djaja	<i>Dunia Anjing</i> 45 X 70 cm 1965 oil on canvas	
2	Sudiardjo	<i>Dunia Sapi</i> 95 X 125 cm tanpa tahun oil on canvas	
3	Bagong Kussudiardjo	<i>Salib</i> 100 X 140 cm 1974 oil on canvas	

4	Amang Rahman Jubair	<p><i>Nenek</i></p> <p><i>70 X 90 cm</i> <i>1976</i> <i>oil on canvas</i></p>	
5	Danarto	<p><i>Si Hitam dan Si Putih</i></p> <p><i>100 X 75 cm</i> <i>1963</i> <i>oil on canvas</i></p>	
6	Priyanto Sunarto	<p><i>Peta Bumi Indonesia Baru</i></p> <p><i>53 X 82 cm</i> <i>1977</i> <i>cetak digital</i></p>	
7	Semsar Siahaan	<p><i>Untitled II</i></p> <p><i>200 X 130 cm</i> <i>1994</i> <i>oil on canvas</i></p>	

<p>8</p>	<p>Suatmadji</p>	<p><i>Memori Ki Narto Sabdo</i></p> <p>82 X 122 cm 1983 – 1985 mixed media</p>	
<p>9</p>	<p>Dede Eri Supria</p>	<p><i>Yang Berusaha Tumbuh</i></p> <p>140 X 140 cm 1992 oil on canvas</p>	
<p>10</p>	<p>I Gusti Nengah Nurata</p>	<p><i>Pencarian Kedamaian</i></p> <p>97 X 153 cm 1989 oil on canvas</p>	

11	Effendi	<p><i>Kasih Ibu Sepanjang Masa</i></p> <p>80 X 100 cm 1989 oil on canvas</p>	
12	Sutjipto Adi	<p><i>Kelahiran</i></p> <p>140 X 200 cm 1985 oil on canvas</p>	
13	Ivan Sagita	<p><i>Meraba Diri</i></p> <p>72 X 90 cm 1988 oil on canvas</p>	

<p>14</p>	<p>Lucia Hartini</p>	<p><i>Keterbatasan</i></p> <p><i>130 X 160 cm</i> <i>1984</i> <i>oil on canvas</i></p>	
<p>15</p>	<p>Boyke Aditya Krishna Samudra</p>	<p><i>Dialog</i></p> <p><i>110 X 130 cm</i> <i>1991</i> <i>oil on canvas</i></p>	
<p>16</p>	<p>I Nyoman Erawan</p>	<p><i>Fathoming Cosmos</i></p> <p><i>210 X 280 cm 2011</i> <i>acrylic on canvas</i></p>	
<p>17</p>	<p>Tisna Sanjaya</p>	<p><i>Teater 5 Agustus</i></p> <p><i>42 X 52</i> <i>1993-1994</i> <i>etsa-akuatint</i></p>	

18	Oscar Matuloh	<p><i>Soulscape Road</i></p> <p><i>112 X 168 cm 2008</i></p> <p><i>Print OC pada aluminium dibont</i></p>	
19	Hening Purnamawati	<p><i>The Flare Up of Reformation</i></p> <p><i>150 X 200 cm 1998</i></p> <p><i>oil on canvas</i></p>	

III. Tahun 1960-an

Karya-karya yang dipilih akan mencerminkan perkembangan surealisme dalam setiap dekade. Karya seperti “Dunia Anjing” yang dibuat Agus Djaja tahun 1965, dan karya “Si Hitam dan Si Putih” yang dibuat Danarto pada tahun 1963, merepresentasikan situasi politik yang terjadi di tahun 1960-an. Namun karena tekanan dari kaum kiri yang sedang jaya ketika itu, menyebabkan seniman tidak menuangkannya secara gamblang dalam lukisan. Situasi dibuat surealistis, di mana sekumpulan anjing yang banyak sekali sedang berkelahi satu sama lain.

Hal yang sebenarnya tidak ada di dunia nyata. Pemilihan warna merah juga menyimbolkan makna tertentu dalam peta kekuasaan ketika itu. Hal yang sama terjadi dengan karya Danarto, ia menggambarkan situasi yang diametral antara si Hitam dengan si Putih yang mencerminkan adanya dua kubu di zaman Orde Lama.

IV. Tahun 1970-an

Di tahun 1970-an, karya-karya yang surealistik tidak lagi merepresentasikan situasi politik yang hiruk pikuk seperti periode sebelumnya. Para seniman lebih mewujudkan suasana kontemplatif dan spiritual, sebagai cerminan atas situasi depolitisasi ketika itu.⁶ Kita dapat melihat pada karya “Salib” (1974) dari Bagong Kussudiardjo, dan “Nenek” (1976) dari Amang Rahman Jubair. Ada juga karya menarik dari Priyanto Sunarto yang melukiskan kepulauan Indonesia dengan posisi yang terbolak-balik dalam karya “Peta Bumi Indonesia Baru” (1977), hal ini dapat dibaca sebagai Indonesia yang sedang berubah wujud di mana ukuran-ukuran yang lama sudah berubah.



Bagong Kussudiardjo, “Salib”, oil on canvas, 1974.

Bagong Kussudiardjo (1928 – 2004) adalah seorang penari, koreografer dan pelukis. Pada tahun 1945 ia bergabung dengan PTPI (Poesat Tenaga Pelukis Rakyat) yang didirikan oleh Djajengasmoro. Dan setahun kemudian ia bergabung dengan Sanggar Pelukis Rakyat. Karya lukisnya bergaya ekspresionis dengan sapuan kasar dan banyak lelehan dari cat yang basah. Pemilihan warna yang dipakai Bagong

cenderung warna yang soft, kombinasi antara kuning oker, orange, hijau dan hitam. Dalam karya-karya Bagong, kita tidak melihat struktur anatomi yang “benar” karena semua figur-figurnya terdistorsi. Demikian pula pada bagian wajah, Bagong biasanya memberikan wajah yang kosong saja. Mungkin hal itu disebabkan oleh skill melukisnya yang tidak memadai seperti keahlian merias figur dan wajah ala Basoeki Abdullah, misalnya.

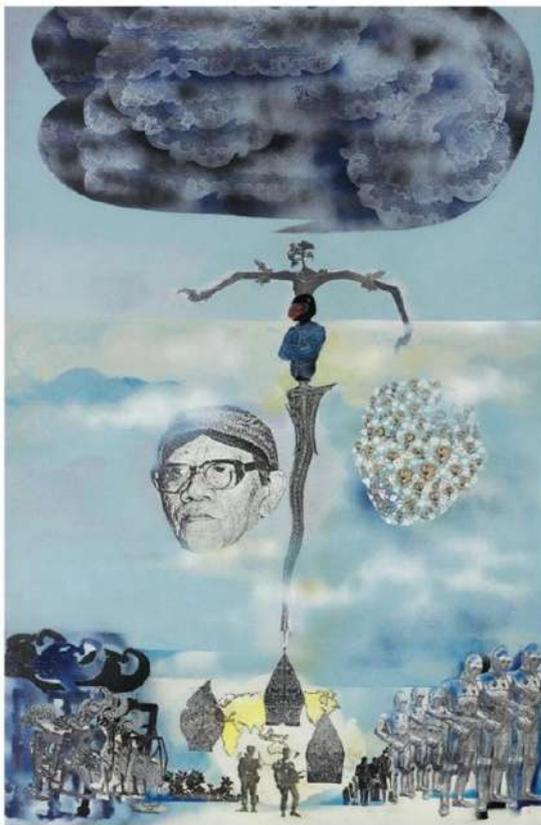
Namun dari kekurangannya itu kita dapat menikmati impresi yang muncul dari balik obyek yang ingin disampaikan. Pada lukisan “Salib”, kita melihat figur Yesus yang tidak indah, namun ia terdistorsi dan tersembunyi dibalik bercak warna coklat-orange yang diciptakannya. Hal yang menonjol dari lukisan adalah tangan dan torso Yesus yang dibuat dengan goresan hitam yang tegas, sehingga Yesus itu nampak seperti kelelawar. Posisi Yesus yang miring telah menciptakan suasana yang surealistis. Dan pemilihan gestur seperti itu telah mendukung dalam pencapaian efek spiritual di dalam lukisan.

Dalam melihat karya “Salib” ini melalui analisis visual, kita dapat menemukan karakteristik Bagong Kussudiardjo sebagai pembuatnya, dengan beberapa ciri seperti munculnya tema spriritual Kristus, sesuai dengan agama yang dianut Bagong. Dengan teknik distorsi dalam menggambar obyek, sebagaimana karya-karya Bagong umumnya, figur-figur hanya digambarkan sebagai *biting* hitam tanpa akurasi anatomi. Karya ini juga memperlihatkan adanya teknik ciprat dan lelehan sehingga gayanya terlihat ekspresionis.

V. Tahun 1980-an

Tahun 1980-an, para seniman memasuki bentuk baru yaitu mendalami cara melukis akurat dengan warna-warna yang kontras dan bergaya hiperrealisme. Pengaruh Salvador Dali

sangat terasa pada karya Suatmadji, “Memori Ki Narto Sabdo” (1983-1985), Effendi, “Kasih Ibu Sepanjang Masa” (1989), Sutjipto Adi, “Kelahiran” (1985), Ivan Sagita, “Meraba Diri” (1988), Lucia Hartini, “Keterbatasan” (1984), dan I Gusti Nengah Nurata, “Pencarian Kedamaian” (1989). Bentuk-bentuk subyek dalam lukisan Dali yang bolong-bolong pada bagian tubuh terlihat pada karya Effendi dan Ivan Sagita. Demikian pula obyek-obyek terpiuh (deformasi) kita dapat pada karya Suatmadji dan Sutjipto Adi. Pada tahun 80-an, tidak terlihat jejak politis dalam karya-karya surealistik ini, hal ini mencerminkan situasi politik yang tidak lagi terfragmentasi. Sehingga seniman lebih mencurahkan pada percobaan bentuk-bentuk baru. Dan surealisme menjadi pilihan acuan yang populer ketika itu.



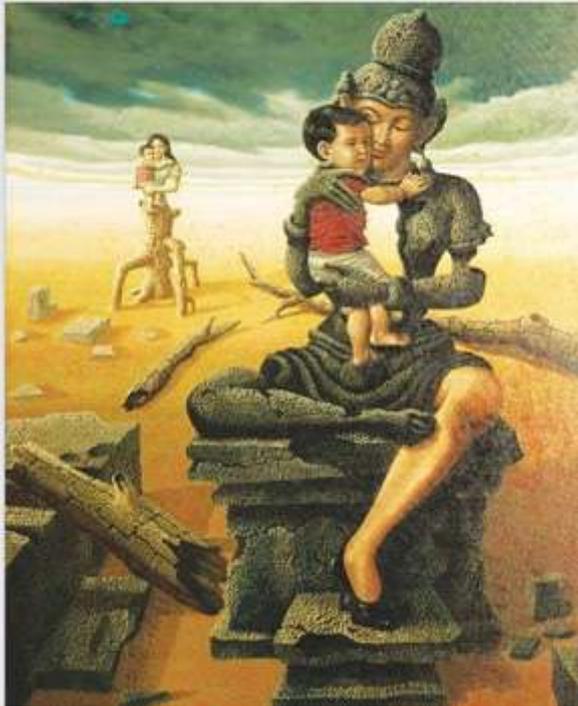
Suatmadji, “Memori Ki Narto Sabdo”,
mixed media (1983 – 1985).



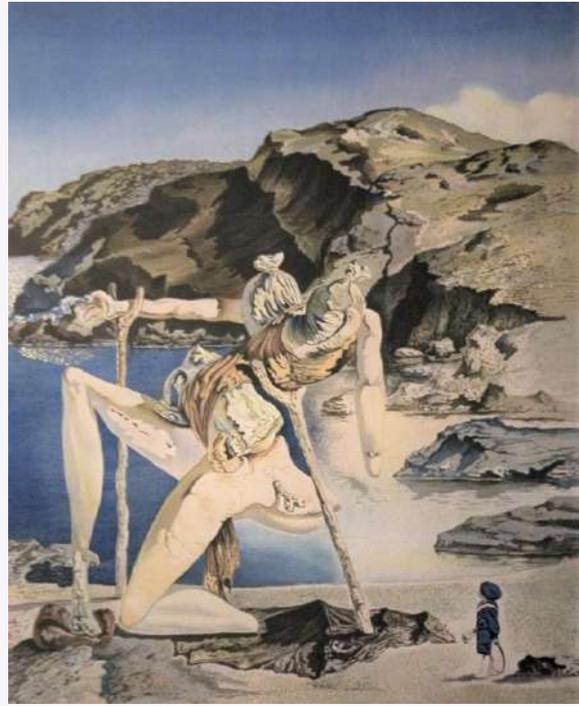
Salvador Dali, “Apparatus and Hand”, oil on panel
(1927). Dopagne, Jacques (1987).⁷

Dapat dibandingkan karya Suatmadji dengan karya Dali yang dibuat tahun 1927. Terlihat adanya pengaruh komposisi, pemilihan warna, dan peletakkan subject figure seperti pada karya “*Apparatus and Hand*” (1927). Demikian pula dengan karya Effendi, “Kasih Ibu Sepanjang Masa” kita bisa melihat asosiasinya dengan karya Dali,

“*The Spectre of Sex Appeal*” (1932).⁸ Adanya figur anak kecil pada kedua karya tersebut, pemilihan judul dan tema yang memper satu sama lain, makin memperlihatkan adanya pengaruh Dali pada karya Effendi.



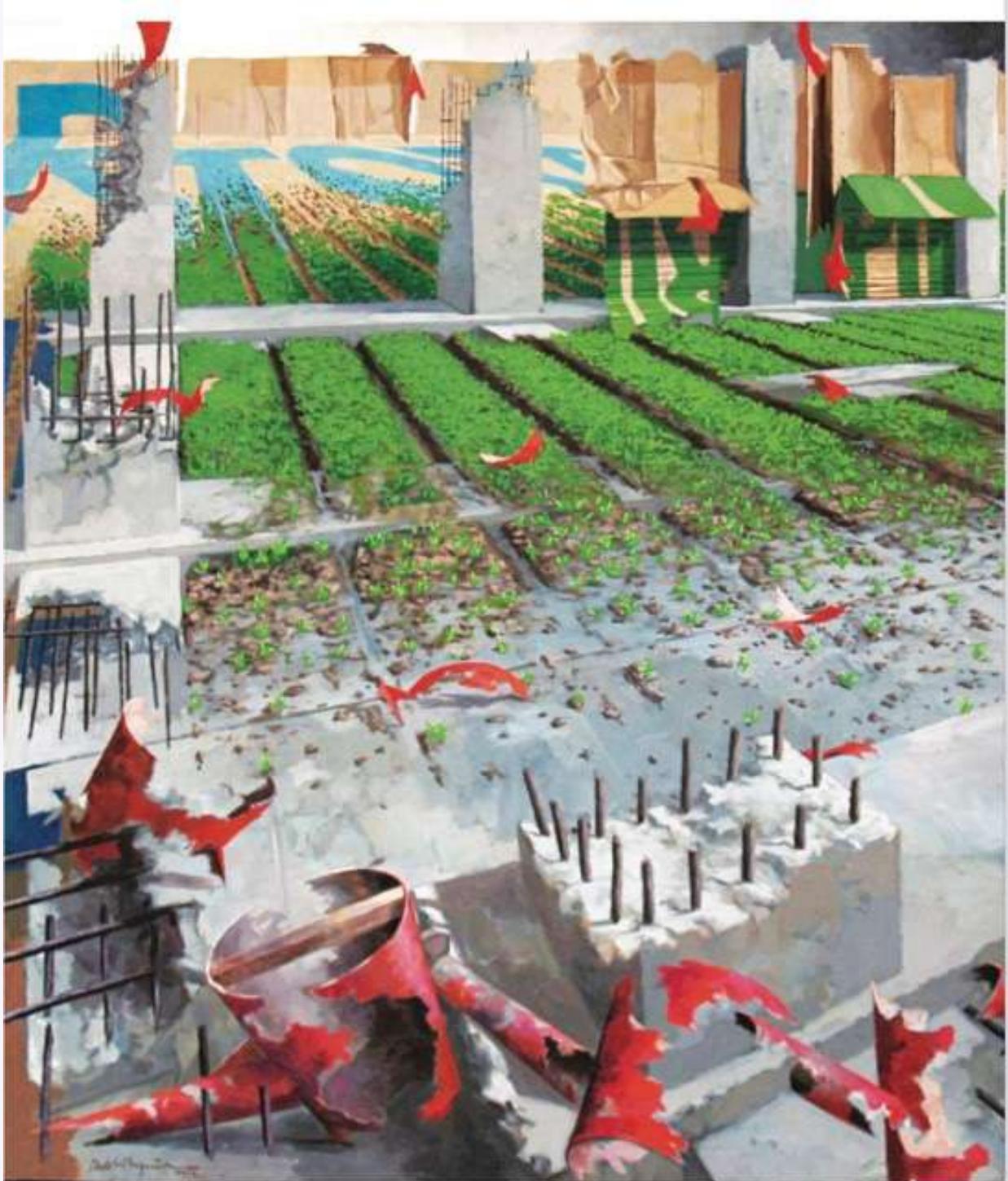
Effendi, “Kasih Ibu Sepanjang Masa”,
oil on canvas (1989).



Salvador Dali, “*The Spectre of Sex Appeal*”,
oil on canvas (1932).

VI. Tahun 1990-an

Tahun 1990-an, ditandai dengan karya Dede Eri Supria, “Yang Berusaha Tumbuh” (1992), sebuah karya yang merupakan impian seniman atas pembangunan yang terlalu masif ketika itu. Ada kebun terhampar dalam tumpukan beton, merupakan sebuah protes atas pembangunan yang tidak mempedulikan lingkungan.



Dede Eri Supria, “Yang Berusaha Tumbuh”, oil on canvas, 1992.

Dede Eri Supria (29 Januari 1956 -) merupakan seorang pelukis beraliran realisme sosial. Di mana pada karya-karyanya ia melakukan kritik sosial terhadap kejadian-kejadian yang ada dalam masyarakat. Karir melukisnya dimulai ketika ia terlibat dalam Gerakan Seni Rupa Baru (GSRB) di tahun 1975. Dalam pameran GSRB dipamerkan karyanya yang berjudul "Urbanisasi". Terlihat si pelukis sedang berdiri di emperan rumah di pinggir kali yang kotor, dan pada bagian kanan tampak rumah-rumah darurat yang dibuat dari potongan bambu yang ringkih. Jelas bahwa rumah-rumah tersebut menempati sebagian dari badan kali. Kali itu penuh sampah, yang berasal dari rumah-rumah darurat tersebut maupun sampah dari tempat lain yang terbawa oleh aliran sungai. Lukisan itu dibuat dengan teknik realisme foto, sehingga kita dapat merasakan bentuk rumah-rumah darurat itu beserta kalinya dengan sangat detail. Adapun maksud dari Dede melukis seperti itu sudah pasti merupakan sindiran kepada pemerintah kota yang tidak mengurus kehidupan kaum pinggiran di daerah kumuh. Penduduk yang terisisih itu sebetulnya kaum pendatang dari luar Jakarta, yang mencari nafkah di sektor informal.

Karya-karyanya pada tahun 1990-an berkutat pada ketimpangan ekonomi, rakyat kecil, pembangunan yang mengabaikan lingkungan dan ditujukan untuk kepentingan masyarakat golongan atas dari pemerintahan Orde Baru.⁹ Ia banyak mendapat input tentang ketidakadilan sosial ketika ia bekerja di Tempo sebagai pembuat cover majalah. Cara berkaryanya menggunakan teknik photoshop dengan melakukan superimpose atas beberapa obyek. Itulah sebabnya karya-karyanya menjadi sangat akurat di dalam penggambaran obyeknya. Pada karya ini kita melihat superimpose antara tiga obyek, yaitu fondasi beton, robekan karton dan hamparan tanaman. Kita melihat juga pengaruh Richard Estes, seorang pelukis fotorealis Amerika, yang memberikan warna-warna cerah pada karya-karyanya. Beton dan karton merupakan salah satu ciri yang menandakan karya-karya Dede di tahun 1990-an.

Lukisan Hening Purnamawati menjadikan penanda dalam penutupan rezim Orde Baru pada karyanya "*The Flare Up of Reformation*" (1998). Di bagian tengah lukisan Hening, kita akan melihat sebuah jembatan yang pada ujungnya ada mahkota raksasa berwarna emas, sedangkan ujung jembatan yang lain adalah gambaran sebuah istana. *Subject figure* yang tersebar dalam lukisan merupakan simbol-simbol yang diserahkan kepada pemirsa untuk memahami maksudnya, yang terasa adalah situasi *chaos* terjadi pada seluruh bagian lukisan yang merepresentasikan suasana reformasi tahun 1998. Dalam karya itu kita melihat kembali ada nafas Dali dalam karyanya,

sesuatu yang menjadi ciri-ciri karya lukis surealis sejak tahun 80-an. Kita dapat membandingkan karya Dali, "*Dionysus Spitting the Complete*" (1958)¹⁰ dengan karya Hening ini.

VII. Tahun 2000-an

Tahun 2000-an, ditandai dengan karya foto Oscar Matullah yang nampaknya sedang bermain-main dalam mengenang peristiwa Tsunami Aceh. Kita melihat ada kapal yang berdiri di jalan raya dalam karya "*Soulscape Road*" (2008). Suatu situasi yang real namun terasa surealistik. Demikian pula pada karya Nyoman Erawan, "*Fathoming Cosmos*" (2011), manusia yang digambarkan Erawan dengan suasana yang mengelilinginya, terasa surealistik.

VIII. Kesimpulan

Kita melihat bentuk-bentuk surealistik dalam karya lukis Indonesia berlangsung dari dekade ke dekade. Di setiap dekade selalu ada seniman-seniman yang menggunakan surealisme sebagai bentuk pengucapan yang cocok dengan pemikiran yang mereka ingin ungkapkan. Konten dari karya-karya di setiap dekade berubah-ubah sesuai dengan situasi pada zamannya. Pada tahun 60-an terlihat adanya situasi yang diametral dalam politik kebudayaan Indonesia dengan memperlihatkan adanya yang kiri dan yang kanan. Namun di tahun 70-an situasinya berubah, pesan politik dihindari. Tahun 80-an surealisme demikian trend sehingga kita banyak melihat karya-karya yang bernafaskan Salvador Dali. Selanjutnya di tahun 90-an sudah mulai muncul protes pada karya-karya dalam dekade itu. Hal itu disebabkan masifnya pembangunan yang banyak mengorbankan rakyat kecil. Tahun 2000-an setelah mengalami reformasi dan keterbukaan politik, seniman lebih banyak melakukan eksperimen untuk menciptakan karya-karya surealistik. Nampak pengaruh teknologi dan efek bermain-main dalam karya Oscar Matullah dan Nyoman Erawan. Tidak terlihat jejak pesan politik pada karya mereka, barangkali karena tidak ada lagi rezim yang perlu ditumbangkan di zaman yang demokratis ini. ■

1. Bertens, Kees (1980). *Memperkenalkan Psikoanalisa*. PT. Gramedia, Jakarta, h. xix.
2. Read, Herbert (1991). *A Concise History of Modern Painting*. Thames and Hudson, New York, h. 130-2.
3. Burhan, M. Agus dkk. (2019). *Handbook of Collections Galeri Nasional Indonesia*, cetakan kedua, Galeri Nasional Indonesia, Jakarta.
4. Klingsohr-Leroy, Cathrin (2006). *Surrealism*. Taschen, Koln, h. 38.
5. Ades, Dawn (1990). *Dali*. Thames and Hudson, London, h. 85.
6. Jenkins, David (1984). *Suharto and His Generals, Indonesian Military Politics 1975-1983*. Equinox Publishing, Singapore, h. 80.
7. Dopagne, Jacques (1987). *Dali*. Spadem, Paris, h. 6.
8. Dopagne, 62
9. Dermawan T., Agus (1999). Dede Eri Supria, *Elegi Kota Besar*. Yayasan Seni Rupa AiA, Jakarta, h. 60.
10. Dopagne, 82

Referensi

1. Ades, Dawn (1990). *Dali*. Thames and Hudson, London.
2. Dermawan T., Agus (1999). *Dede Eri Supria, Elegi Kota Besar*. Yayasan Seni Rupa AiA, Jakarta.
3. Dopagne, Jacques (1987). *Dali*. Spadem, Paris.
4. Jenkins, David (1984). *Suharto and His Generals, Indonesian Military Politics 1975-1983*. Equinox Publishing, Singapore.
5. Klingsohr-Leroy, Cathrin (2006). *Surrealism*. Taschen, Koln.
6. Read, Herbert (1991). *A Concise History of Modern Painting*. Thames and Hudson, New York.

Futurisme Seni Rupa sebagai Wajah Estetika Humanis Masa Depan

Desy Nurcahyanti

Abstrak

Dialektika untuk membaca kecenderungan visualitas seni rupa masa depan sedang berlangsung. Namun, seni rupa menjadi minoritas di antara topik prediksi perubahan dunia pada abad 22 yang telah masuk ke tataran telekomunikasi 5G itu. Permintaan untuk tetap mempertahankan rupa secara hakiki sebagai wujud bendawi yang ada, yaitu yang fisik dan *touchable*, terus digaungkan. Jalan terbaik adalah mendudukan seni rupa sesuai fungsi, sehingga semua perspektif tetap pada koridornya. Selanjutnya, aktivitas seni rupa tetap berjalan dengan memanfaatkan kemajuan zaman, yang tetap mengutamakan manusia sebagai kreator. Ada pihak yang bertugas mengawasi, memantau, menganalisis, dan memberi solusi ketika wujud rupa pada seni berubah dangkal, sehingga totalitas daya magis dan daya pikat seni rupa tetap terjaga.

Keywords: estetika, estetika humanis, futurisme, seni rupa, masa depan

1. Futurisme Artistik

Kegelisahan dan antusiasme menyambut masa depan menyatu bagaikan keping uang logam. Euforia, fantasi, dan imajinasi tentang kondisi masa depan berikut bukti-bukti ilmiah disajikan pada ruang presentasi akademik dan arena diskusi prestisius oleh berbagai pakar penuh wacana. Para perupa berusaha menerjemahkan tuntutan zaman sambil karyanya dimanfaatkan sebagai media penyampai pesan dan kritik. Caranya dengan mengolah teknik baru, kolaborasi, eksplorasi, dan inovasi. Mereka konsisten dengan pesan dan masalah yang menunggu untuk divisualisasikan.¹ Mayoritas seniman mengangkat tema teknologi dan isu lingkungan beserta simulasi perubahannya.

Isu lingkungan merupakan salah satu sumber inspirasi dalam penciptaan karya. Di mana seni akan mengeksplorasi banyak hal. Pembatasan bahan bakar fosil masih ditunggu pelaksanaannya, apakah hal itu hanya sekedar wacana atau sudah masuk ke ranah kebijakan.

Masyarakat tengah menanti sebuah perubahan besar berupa tindakan nyata yang diperkuat dengan peraturan mengikat. Demikian pula dengan tenaga nuklir yang memiliki resiko masif diharapkan akan berkurang pemanfaatannya. Sebagai gantinya, energi surya akan menjadi sumber utama penghasil listrik yang terjangkau, selain angin, air, dan biogas.²

Sumber inspirasi lain adalah narasi besar yang diungkap ilmuwan bahwa tahun 2050 adalah era *artificial intelligence*. Di mana teknologi teleportasi, *digital brain*, *cyber system*, dan *space trip* adalah hal yang wajar dalam waktu 50 tahun lagi. Sebagian sedang dalam proses pembuatan, eksperimen, uji kelayakan, dan fiksasi untuk *prototype*-nya.

Pada wacana megah tentang masa depan itu, di mana seni rupa berada? Bagaimana kondisi seni rupa di masa depan? Apakah yang *visual* akan berubah menjadi *virtual* pada seni rupa?³

Kata yang tepat untuk bayangan tentang seni rupa masa depan adalah futurisme. Aliran futurisme yang muncul satu abad silam masih relevan dengan kondisi saat ini, terutama pada kata kunci optimis dan dinamis.⁴ Intervensi sistem digital telah menjadi pembeda futurisme abad lalu dengan sekarang. Di masa lalu futurisme dibidani teknologi yang ada, tetapi belum mengandalkan *binary digit* untuk pengembangannya.

Kita menyadari bahwa rupa sebagai ragam seni telah bertahan selama ribuan tahun. Lukisan darah dan getah tumbuhan yang menempel pada dinding gua zaman batu, diidentifikasi sebagai konsep mural pertama kali. Hal itu kemudian direkonstruksi melalui tema dan isi yang mengikuti zaman dengan cara berpindah pada kanvas, dinding-dinding bangunan gereja, dan material solid lain. Walau teknologi mampu mengubah

sistem dan material, tetapi konsep rupa tetap konsisten sebagai panduan definitif. Karena proses seni rupa memerlukan keterlibatan emosi dan olah motorik manusia.

Futurisme pada abad 22 telah diprediksi dan diinterpretasi secara visual sinematik melalui berbagai film fiksi ilmiah.⁵ Dalam sinematik, manusia akan mengandalkan kemampuan digital dalam kehidupannya, mulai dari jenis kendaraan yang digunakan, tempat tinggal, cara berinteraksi, bahkan kondisi reproduksi yang telah dikombinasikan dengan rekayasa genetika. Bayi bisa diproduksi tanpa rahim dengan tabung khusus yang diatur suhunya serta kondisi lain mendekati asli.

Seni rupa ketika itu akan bertugas sebagai rehumanisasi dalam sistem pendidikan. Manusia harus hidup berdampingan dengan manusia setengah robot, sebut saja *manbot*. Ketika ada anggota tubuh yang rusak disebabkan penyakit atau kecelakaan, maka akan diganti dengan sistem robotik dan *cyborg*. Robot dengan bentuk dan gerak mirip manusia, saat ini telah ada, salah satunya dikembangkan secara animatronik oleh tim kreatif Tokyo Disney Land. Namun di masa depan robot dan *cyborg* tidak belajar seni rupa. Mereka hanya bertugas menjadi asisten untuk membantu merekam data visual hasil kreasi manusia.

Kecenderungan manusia dan *manbot* hidup dengan kecepatan dan kepraktisan dapat mematikan kognisi makhluk hidup yang unggul pada rasa. Sebagai ilustrasi, kolaborasi robot dan *3D printing* akan menggantikan para tukang bangunan. Arsitek bertugas sebagai operator dan pengawas para robot serta mesin. Ketika itu seni rupa diajarkan dan dipelajari sebagai pengendali rasa kemanusiaan, dengan cara memaknai keindahan secara berulang. Sehingga fungsi seni bertambah satu yaitu rehumanisasi, bertugas mengembalikan serta menjaga jiwa artistik manusia.

II. Humanisme Seni Rupa

Paradigma berpikir bahwa hal terpenting pada seni adalah proses, harus dipertahankan. Ketika proses visualisasi yang melibatkan unsur kemanusiaan dan pesannya sampai pada penikmat, maka seni 'ada' saat itu juga, terlepas dari ide, teknik, dan material yang akan digunakan. Hal itu terjadi pada gerakan Fluxus. Gerakan ini menolak anggapan serta pengkotakan bahwa seni bersifat mahal dan elit, yang hanya bisa dinikmati oleh para kolektor, komunitas akademisi seni, galeri ternama, balai lelang, dan museum bergengsi.

Yang mana seni menjadi barang komoditas. Egaliterisasi adalah tujuan para Fluxus, yaitu menyejajarkan seni istana, seni rakyat, seni bawah, dan seni adilihung, serta mendamaikan antara seni dan bukan seni. Cara berpikir seperti ini diperlukan untuk imunitas seni rupa, sehingga di masa depan seni akan berwujud lebih sublim.

Fluxus lahir pada tahun 1963 melalui manifesto yang ditulis oleh George Maciunas, dan berakhir ketika sang pencetus meninggal pada 1978. Ketika Maciunas meninggal, sesuai permintaannya sebelum ia mati, jasadnya diiringi dengan *happening art* fenomenal yang diselenggarakan oleh para anggotanya. *Happening Art* itu berjudul *Fluxfuneral*. Konsep pemakaman dengan *happening art* juga diadopsi oleh Sal Murgiyanto pada pemakaman istrinya di Komplek Pemakaman Seniman Girisapto di Imogiri, tahun 2014 silam. Sal membuat tarian yang ditarikan oleh penari senior Martinus Miroto berjudul *Wiwoho Girisapto*, yang mengandung makna sebagai tarian reka upacara untuk membagi duka.

Yoko Ono adalah salah satu anggota Fluxus yang paling populer. Ia satu-satunya Fluxus perempuan dan sampai kini masih setia merawat konsep berkesenian egaliter. Karya-karyanya fenomenal, provokatif, dan humanis, termasuk andilnya dalam pembuatan lirik lagu *Imagine* dengan mendiang John Lennon yang abadi hingga kini. Konsep Fluxus menginspirasi, karena memposisikan dan memaknai seni sebagai hal yang dapat dinikmati semua kalangan tanpa terdegradasi menjadi *kitsch*,⁶ seperti yang dikatakan Adorno.⁷ Kelemahan gerakan Fluxus, jika ditinjau pada ruang pembelajaran seni rupa dasar, adalah kekhawatiran akan terjadinya seni yang tanpa makna. Karena esensi kemanusiaan dalam konsep berkarya, menjadi penting dalam menghadapi setiap wujud perubahan dan beragam bentuk tawaran teknologi. Esensi kemanusiaan akan membingungkan pada awalnya, tetapi proses dan pesan yang *kaffah* akan memperlihatkan sosok karya seni rupa sejati.

III. *Virtual Art* sebagai Alternatif Ideologi Seni

Prediksi bahwa seni rupa di masa depan bersifat virtual, saat ini tergambar pada V R (*virtual reality*).

Perkembangan alat ini diramalkan oleh para ahli teknologi akan terhubung secara *on line* sehingga menjadi model komunikasi baru, dan bentuk V R akan semakin *compact* seperti kacamata biasa yang *fashionable*, kemudian berangsur-angsur menipis dan berubah menjadi hologram dalam arti sebenarnya. Kehadiran tubuh pada suatu waktu secara fisik tidak diperlukan. Pada tempat yang terlihat dengan V R, si pemakai dicitrakan menjadi hologram dengan skala 1:1. Proses pembelajaran dan berkarya disimulasikan dengan metode V R di masa depan. Para mahasiswa seni rupa dan calon seniman belajar membuat karya dengan simulator.

Kesan *artificial* muncul jika virtual menjadi panduan dalam produksi karya seni rupa. Prinsip mimesis pada seni adalah tiruan alam. Jika tiruan dibuat berdasarkan turunan dari tiruan, maka makna dan pesan yang diceritakan akan seperti dongeng legenda, ada tetapi tidak nyata. Istilah simulakra masuk dalam wilayah *virtual reality*, karena berisi simulasi realitas semu. Di masa depan, wujud virtual berpeluang digunakan sebagai dampak dari kemajuan, teknologi, dan digitalisasi yang bergerak maju. Seni virtual yang akan muncul di masa depan menjadi ideologi.⁸ Orang yang setuju dengan keyakinan seni virtual akan mengikuti serta mengamininya. Selanjutnya, segala bentuk ibadah karya akan mengarah pada virtualitas. Namun seni rupa tetap ada, jika manusia tetap mengawak keberadaannya dalam arena estetik.

Pada ruang edukasi, virtual adalah fasilitas yang baik dan menyenangkan. Namun, menghindarkan manusia dari rasa sakit, lelah fisik, dan tegang secara alami menjadi berbahaya. Seorang seniman, guru, murid dan mahasiswa di masa depan seharusnya akan tetap mengalami kesalahan dalam menggoreskan cat akrilik pada kanvas, merasakan sedihnya hasil pembakaran keramik yang meledak hancur karena suhu tungku yang tidak terpantau, terasa sakitnya tergores pisau cukil, dan tangan akan tebal mengapal karena puluhan jam sehari memegang tатаh pahat.

IV. Memahami dan Menikmati Pesan dalam Karya Seni

Seni rupa adalah bentuk seni paling primitif, asal pembahasan seni berawal. Kemudian ia berlanjut pada ragam seni seperti musik, pertunjukan, dan berkembang menjadi teater sampai dengan fotografi. Secara keseluruhan proses mencerna karya seni memiliki konsep yang sama, hanya variasi entitas dan penekannya saja pada topik yang spesifik. Mencari esensi dan isi seni sejati untuk diformulasikan ulang daya resistensi serta adaptasinya untuk format masa depan akan membayangkan kesulitan.⁹

Namun kesulitan memahami kode para perupa akan turun seketika jika disampaikan secara baik, karena tidak ada yang sedang dihakimi dan terhakimi. Terjadinya konstruksi pemahaman yang sulit oleh awam atas karya seni telah terbangun karena pengalaman sebelumnya. Mungkin hal itu terjadi karena ilmu tentang menghayati dan berpikir berubah menjadi parade hafalan teoritis. Kesulitan akan hilang, ketika ia mengerti dengan alur diskusi.

Seni rupa seharusnya ditempatkan sebagai pencerahan, untuk menggiring keasadaran manusia menjadi lebih kuat berjalan membumi di antara sains yang logis dan ilmu humaniora yang perasa. Betapa beruntungnya orang-orang yang berbakat seni, mereka akan lebih mudah memahami estetika. Pemahaman tentang seni sering berujung pada 'apa' dan 'mengapa' yang tanpa akhir, sebaiknya hal itu dibiarkan saja apa adanya. Karena pertanyaan adalah indikator kognisi manusia yang sedang mencerna karya seni secara sehat.

Memahami karya seni hanya bisa tercapai dengan kejujuran, tidak ada tawaran alternatif. Akan muncul relativitas dalam menikmati karya seni, yang mana nantinya dapat membebaskan jiwa manusia tanpa batasan.¹⁰ Intim dengan karya seni dapat tercapai apabila diri kita menanggalkan atribut keilmuan, membawa tempayan kosong untuk menampung pemahaman baru sesuai kebutuhan. Bertemu kembali dengan estetika seni rupa seperti *déjà vu*, mirip detak jantung yang segar setelah berenang. Tiba-tiba fantasi liar bertanya dengan percaya diri, siapa saya yang dulu sebelum dilahirkan kembali? Teori siklus setidaknya masih berlaku, ada konsep pengulangan dan pola, sehingga terdapat kemungkinan ruh manusia dilahirkan kembali, reinkarnasi dan pergumulan imajinasi. Dengan itu seni memfasilitasi jiwa manusia untuk tetap waras, segala di dalam batin, pikiran, dan alam bawah sadar dapat dikelola dalam dimensi yang tanpa imitasi. Prediksi dunia manusia serta gambaran implisit tentang seni rupa di masa depan menjadi salah satu isu dalam buku Yuval Noah Harari berjudul *Homo Deus*.¹¹ Uraian Harari tidak membahas khusus ikhwal seni rupa, namun terpapar jelas kegelisahan dari gejala estetik serta visual yang telah terjadi serta akan terwujud jika beberapa syarat yang ia sebutkan terpenuhi.

Jabarannya jelas tentang tingkah manusia yang mulai melupakan eksistensi hubungan sosial dan dimensi kemanusiaan.

Keintiman seni rupa dan humanisme merupakan salah satu esensi rasa dalam pokok bahasan Kaum Literati.¹² Di antaranya, seni rupa yang secara berulang dan elegan memperlumuskan ambiguitas manusia, dimensi humanitas, dan tantangan humaniora. Dan pada akhirnya, saripati revolusi humanis menjadi bekal umat manusia. Homo Deus, Harry Potter, dan Supernova memiliki persamaan dalam membahas manusia. Manusia memang akan selalu mempesona. Perbedaannya terletak pada genre. Beruntung jika pembaca sampai terbawa pada tataran kontemplasi. Namun jika yang terjadi adalah hal sebaliknya, ia akan mengalami ilusi fantasmagoria, yakni bercampurnya gambar, citra, figur-figur yang menipu penglihatan. Sehingga ia sulit membedakan antara gambar nyata atau tiruan, hal itu merupakan pertanda ketersesatan karena alpa memahami tanda.¹³ Semuanya bergantung pada level kesadaran kognisi serta tujuan kebutuhan kelak untuk apa. Karena pemahaman yang dibangun saat ini tujuan utamanya adalah masa depan, yang menyangkut persoalan peluang, proyeksi, dan kemungkinan, bukan kepastian. Masa depan diilustrasikan sedemikian rupa demi keperluan persiapan danantisipasi, untuk meminimalkan efek dan kemungkinan terburuk. Tidak ada yang pasti kecuali rumus matematika, fisika, dan kimia, sedangkan rumus seni adalah nisbi.

V. Seni Rupa, Estetika, dan Rumah

Pemaknaan kembali tentang seni rupa seperti perjalanan menemukan rumah, karena seni pada dasarnya adalah sinonim keindahan hidup. Sejarah mencatat wabah, kelaparan, dan perang fisik menjadi penyebab musnahnya umat manusia, yang diakhiri dengan masalah baru terkait data, kecepatan, dan *cyber war* saat ini. Perang mengalami mutasi genetik, semula satu lawan satu tetapi kini satu lawan sejuta atau sejuta lawan satu tanpa darah, ketika kalah yang mati adalah integritas dan identitas. Tegas. Energi terkuras untuk memahami diskripsi demi diskripsi dari humanisme dan estetika.¹⁴ Bagaimana jika sebenarnya masa depan manusia adalah seni rupa, dan seni rupa adalah rumah? Ada yang akan berteriak, tidak sesederhana itu! Terlalu manis! Seni rupa hanya persoalan matra dan materi. Rumah berkonotasi dengan kata nyaman, pulang, berkumpul, rutinitas, muara, istirahat, dan ibu. Setiap rumah memiliki aroma atau bau. Masing-masing manusia memiliki memori sensorik dan sekumpulan indikator *homy*.

Ke mana pun dan di manapun kaki manusia menjejak bumi, dengan ringan mata memejam, hidung mengendus, menganalisis sudut mana pada bagian ruang saat itu yang pantas disebut rumah. Dan intuisi memandu untuk membuat keputusan.

Visualisasi itu kejam. Tuna netra dan bentuk ke-tuna-an yang lain bisa jadi sebagai cara untuk menyelamatkan manusia dari melihat wujud, mengucap, mendengar, dan berlaku secara tidak berfaedah. Kemudian ukuran faedah siapa yang digunakan? Kebutaan adalah bentuk kesempurnaan yang diciptakan. Manusia “sempurna” secara fisik, tetapi tidak secara “rasa”. Tanpa penglihatan, indra yang lain bekerja sangat maksimal, seperti lidah (perasa), telinga (audio), hidung (penciuman), dan kulit jari-jemari tangan (peraba). Cara manusia untuk menjadi digdaya adalah fokus pada satu hal, mematikan fasilitas yang lain, meditasi. Konon para pertapa telah membuktikannya. Spesialis lebih mahal dan bertahan lama dibandingkan multitalenta. Proses reduksi ekstrim membawa manusia pada kemampuan harfiah, hanya diakui eksistensinya untuk satu keahlian. Konsep paradoks berlaku di sini, untuk menemukan rumah, manusia harus tersesat dan berjalan limbung kian kemari. Benarkah dari tanah manusia dibuat? Tubuh manusia dan tanah berbeda seperti komposisi partikel air dan minyak. Yang jelas sudah terjadi, ketika bangkai binatang dan mayat manusia tertanam di dalam tanah, akan membusuk dan terurai dengan cepat, menyatu dan menyuburkan, kembali menjadi humus, bentuk awal, kembali ke rumah.

VI. Bergerak dalam Diam dan Matinya Komunikasi sebagai Ancaman Seni Rupa

Seni rupa adalah pergerakan, oleh sebab itu masa depan tetap memerlukan konsep keindahan yang manusiawi. Hal tersebut adalah pencapaian seni rupa untuk menetralsir berbagai macam bentuk kiamat versi nyata maupun fiksi. Uraian paradoks kematian manusia disebabkan oleh obesitas yang berasal dari McDonald, berlawanan dengan musnahnya sebagian umat manusia karena kelaparan yang berasal dari musim kering yang panjang dan wabah dalam “Homo Deus”.

Hal itu juga tergambar jelas dalam adegan film kartun besutan kolaboratif Disney dan Pixar di tahun 2008, *Wall-E*. Tidak terbayang setelah 10 tahun berlalu, isi dan pesan moral dari film tersebut masih relevan dengan kondisi sekarang. Bumi suatu saat nanti kosong ditinggalkan manusia dan makhluk hidup lainnya karena tumpukan sampah, sehingga tidak layak dijadikan sebagai rumah. Robot-robot akan menghuni bumi dan bertugas menghancurkan serta mengurai sampah-sampah, yang tumpukannya setinggi gedung pencakar langit. Manusia diungsikan ke dalam sebuah kapal ruang angkasa raksasa bernama Axiom. Fasilitas super canggih, dikendalikan dalam satu ruang *control panel* dengan ribuan tombol kendali. Cuaca diatur sedemikian rupa sehingga manusia tetap bisa merasakan hujan, panas, salju, dan musim semi, meskipun tidak alami. Perbedaannya, di sana tidak ada tombol kendali untuk musibah buatan, sehingga manusia lupa akan rasa sakit dan sedih. Aktifitas hanya seputar gerakan jari untuk memencet tombol makan, mandi, bahkan berganti baju pun otomatis dilakukan oleh sistem.¹⁵

Kemudian cerita mendadak dramatis, ketika salah satu robot pembersih sampah bernama *Wall-E* menemukan tunas tanaman. Salah satu misi program dari robot pembersih sampah adalah membersihkan bumi dari sisa-sisa sampah beracun sampai terdeteksi kembali tanda kehidupan. Awalnya tumbuhan tersebut tidak terdeteksi sebagai benda berbahaya tipe apa pun, berdasarkan hasil olah data memori komputer robot *Wall-E*. Ironis memang, sebuah misi untuk menemukan kehidupan tidak dibekali data tentang ciri benda hidup. Setelah gambar tanaman dikirim ke pusat pangkalan data, kemudian hasil menyebutkan bahwa benda berwarna hijau dan aneh tersebut bernama tunas tanaman. Pusat sensor memori *Wall-E* memberi sinyal bahwa bumi sudah sehat kembali karena ada tanaman yang dapat tumbuh. Cerita berlanjut ke kompleksnya konspirasi.

Ternyata isu besar dirancang untuk mengelabui seluruh penduduk bumi bahwa planet ke tiga dalam sistem tata surya ini sakit, hanya karena sebuah perusahaan besar tidak mau merugi disebabkan terlanjur menanamkan modal fantastis untuk membangun Axiom. Puncak film ini adalah munculnya lagi rasa kemanusiaan, disebabkan oleh gangguan sirkuit data pengatur kursi terbang, rusak. Saat itu manusia terpaksa bergerak untuk memenuhi kebutuhannya, dan mereka baru menyadari bahwa ada manusia lain yang tinggal di sekitar mereka. Mirip dengan peristiwa pemadaman aliran listrik, seketika manusia mulai menyadari manfaat benda yang keseharian tidak dipedulikan keberadaannya. Pesan moral yang kuat untuk mencintai dan menjaga bumi sebagai tempat tinggal manusia dapat terwakili dengan visual segar.

Tampaknya memang usia pra remaja harus melihatnya, karena visual itu adalah gambaran masa depan mereka yang mungkin terjadi.¹⁶

Fenomena bergerak dalam diam sungguh-sungguh terjadi saat ini dan kemungkinan besar terus berlanjut. Ilustrasi dalam film *Wall-E* tersebut lambat laun mewujudkan. Aplikasi layanan transportasi dan belanja *on-line* merubah komunikasi dan cara pandang manusia tentang “bergerak”. Dunia berada dalam genggamannya. Benda kecil dengan rangkaian kabel optik mampu mengatur emosi sedemikian rupa dengan cara menyebarkan *hoax*. Ekstasi jenis baru itu bernama *handphone* android dengan segerombolan virus aplikasinya. Manusia berubah menjadi zombi, dan terciptalah generasi menunduk. Ucapan bela sungkawa yang dahulu mengharuskan manusia mampu hadir dalam suasana duka dan kenyataan bahwa tidak akan bertemu selamanya dengan jenazah. Sehingga mengharuskan diri kita bergerak datang secara fisik dan menatap wajah jasad langsung, adalah ritual yang harus dilakukan. Sekarang, orang tua di Indonesia meninggal, anak menetap di Rusia, cukup dengan *tele-conference* untuk melihat prosesi pemakaman dan seluruh rangkaian berjalan lancar tanpa kendala. Selesai. Absurd? Kontradiksi? Paradoks? Singkatnya, teknologi memudahkan hidup manusia, sekaligus merubah tatanan, nilai, etika, dan wujud moral. Ada tuntutan untuk menyesuaikan dengan perubahan. Tidak ada alasan untuk bertahan sebagai klasik, kecuali untuk indikator orisinalitas dan tradisi. Seni diperlukan untuk mengasah kepekaan dan menghidupkan rasa kemanusiaan yang mati akibat kemajuan teknologi.

VII. Asumsi Pembentuk Seni Rupa dari Sudut Pandang Sejarah dalam Kebudayaan

Kesejarahan menyapu perkembangan dan kontribusi teori seni rupa, terutama dalam menggambarkan prestasi yang mengalir untuk kontribusi teori kebudayaan. Ia memberikan definisi yang kaya, konsep-konsep yang interogatif dan eksplanatif. Sejarah menempatkan sebuah pemahaman dalam sebuah posisi penting meskipun di dalamnya terdapat banyak komplikasi, ketidakjelasan, dan inkonsistensi, dalam percampuran teoritik.

Hiperrasionalitas teori seni dapat membuat harapan dan tujuan keliru, jika rasionalitas berupaya untuk mengubah pengalaman estetik sebagai alternatif. Tujuan utama dari teori seni rupa adalah untuk menyatu dengan makna peradaban dan tidak diterjemahkan menjadi liyan. Hal ini dapat dipergunakan untuk mengkoreksi semua definisi teori seni rupa yang ada. Di samping, kita harus terus berpegang pada sisi fakta, bahwa imaji seni adalah tentang pengalaman yang menyenangkan, tantangan, sejarah, konflik, cinta, kebahagiaan, persahabatan, dan segala hal yang berguna.

Antara teori seni dan kebudayaan secara umum, keduanya terkadang berusaha untuk membentuk pemahaman rasional atas dimensi non rasional kehidupan sosial. Pada abad 19 para antropologis telah ‘menemukan’ model kehidupan yang ‘biadab’ dan usaha-usaha untuk menemukan rasionalitas serta estetika keserasian dalam hidup ini. Generasi pendobrak etnografi zaman masyarakat pra literatur menemukan kekuatan pragmatik dan simbolik pada ritual primitif, mitos, pola kekerabatan, perilaku suku-suku asli, dan aktivitas harian. Hal tersebut adalah ‘kebudayaan’ dari sudut kepekaan antropologis. Akhir abad 19, antropologi memiliki konsep pemikiran untuk menetapkan kebudayaan sebagai sistematika dari konstruksi realitas yang diakui masyarakat umum secara luas. Sebagai konsekuensi hidup dalam sebuah kelompok masyarakat dengan kesepakatan dan konvensi bersama.

Kekacauan asumsi konvensional tentang seni rupa merupakan hasil konsensus lama. Sebagai contoh, *Pop Art* yang ‘sengaja’ menginvasi masyarakat Amerika Serikat dengan serangkaian anomali visual yang terkadang meninggalkan pertanyaan-pertanyaan.¹⁷ Pengertian sah disiapkan untuk membentuk kategorisasi agar dapat diterima dalam seni rupa. Pengertian itu menjadi perangkat efektif untuk mengacaukan asumsi khusus. Penolakan dari kalangan elit yang mengatakan seni pada budaya populer sebagai ekspresi kekacauan yang tidak bermakna, justru dibiarkan dan digiring sebagai bias kelas. Penilaian bobot seni untuk *Pop Art* dibangun ke dalam kosakata atau teori elitis untuk menaikkan kelas budayanya. Hal itu telah menjadi jalur pintas eklektik untuk mendapatkan pengakuan egalitarian (prinsip kesetaraan) dan legitimasi dari budaya kelas pekerja.

Dapat dibandingkan dengan perjuangan Richard Hoggart dan Raymond William pada tahun 1950 untuk memperkenalkan studi budaya musik klasik atau fiksi populer.

Agar dapat mewakili representasi generasi pertama dari para akademisi ‘Oxbridge’, yang memiliki latar belakang kelas dan simpatisan dari kaum elitis terpelajar. Pada perkembangan selanjutnya di Amerika Serikat, penelitian komunikasi massa telah memvalidasi kekuatan budaya olah raga, musik, tayangan televisi *prime-time* (program khusus), film Hollywood, dan ekspresi non-elitis lainnya yang terjadi pada masyarakat industri maju. Bernard Berelson (1949)¹⁸ menemukan bahwa pengertian dari “Yang Hilang dari Surat Kabar Harian” termasuk di dalamnya pemikiran irasional secara mendasar, sebagai faktor-faktor tidak terkabarkan. Surat kabar harian New York pada tahun 1947 tidak hanya menyasar para pembaca berhaluan kiri tanpa informasi politik dan publik tetapi juga meninggalkan mereka tanpa hal bermakna ketika membaca saat sarapan atau di kereta komuter. Hal tersebut memberi lubang besar menganga di keseharian hidup mereka. Dari peristiwa tersebut, Barat memang telah menemukan jalan untuk menjadi irasional dalam beberapa kasus ekspresi kultural dominan.¹⁹

Di abad 20, perkembangan media baru serta teknologi telekomunikasi telah memungkinkan umat manusia untuk berkomunikasi tanpa batas. Hal itu kemudian meningkatkan kepekaan sensorik manusia. Dengan kondisi-kondisi tersebut, konteks seni rupa dalam kesejarahan kebudayaan menjadi lebih jelas. Terlihat dengan keberadaan seni rupa budaya populer yang ditayangkan pada balai-balai lelang dan galeri ternama. Karya seni seperti itu berakhir menjadi sebuah kekuatan kebudayaan global yang meresap kuat, mengganggu, mendominasi, kontradiktif, dan menarik.

Estetika seni berevolusi ke dalam kisah-kisah musik ringan menghentak, yakni jenis musik yang liriknya mudah ditebak dengan struktur susunan melodi yang stabil, emosi-emosi yang dibangun sejak awal dari drama film dan televisi.²⁰ Kesepakatan dan formula yang disepakati bersama oleh semua orang; dalam hal ini estetika populer memainkan peranan menjadi sebuah peristiwa yang tidak bisa dihindari dan mengambil posisi serius dalam tiap aspek kehidupan manusia saat ini. Budaya populer sebagaimana halnya seni yang lain akan bersaing dengan kebudayaan gabungan lainnya –

seni adi luhung, seni klasik, seni tradisional dan kesenian rakyat. Pengalaman keseharian langsung bersentuhan dengan segala sesuatu yang dihasilkan dari kreativitas kelas tinggi para maestro. Hasil dari bentuk aktivitas keseharian saat ini tidak murni lagi disebut sebagai budaya manusia, inilah yang terjadi, sebuah bentuk kehidupan yang tidak tradisional secara budaya dan tidak pula disebut modern. Mungkin seni yang menggabungkan aspirasi kaum elit, aliran seni rakyat, budaya massa, yang esensi internalnya mengarah pada pemahaman poskolonial sekaligus posmodern.

VIII. Penutup

Mayoritas masyarakat, terutama di Indonesia belum memberi ruang layak untuk ekosistem seni, yang lebih akrab disebut dengan istilah seni rupa, baik itu untuk menyebut seni musik, pertunjukan, dan seni lain terkait. Ada beberapa kata yang muncul jika kita meminta masyarakat secara spontan menyebutkan hal yang terdekat ketika mendengar istilah “seni rupa”, yakni gambar, lukis, anti teori, anomali, anti kemapanan, liar, dan masa depan suram. Pola pendidikan seni di Indonesia memberi ruang “istimewa” pada seni. Label kegiatan ekstrakurikuler melekat pada (pendidikan) seni sejak dini, sehingga ketika terjadi peminatan pada perguruan tinggi hanya muncul ilmu alam dan sosial atau humaniora. Ada di mana seni? Konsep seni disepakati sebagai ilmu sosial, sedangkan secara global seni merupakan bagian dari induk pengetahuan yakni filsafat. Sehingga kategorisasi bidang seni sejajar dengan sosial dan alam. Gelar *BA (Bachelor of Arts)* serta *MA (Master of Arts)* dipergunakan untuk lulusan dari semua kelompok keilmuan humaniora dan seni seperti hukum, komunikasi, filsafat, manajemen, ekonomi, bahkan olah raga. Salah satu alasan seni di Indonesia kurang berkembang dan menjadi arus bawah karena dianggap sebagai ekstrakurikuler, hiburan komersil, dan daya tarik wisata. Pola pikir yang terbentuk berikutnya adalah menjadi seniman merupakan profesi yang tidak menjanjikan dan kurang prestisius.

Konsep Barat menempatkan seni sebagai dasar untuk mempelajari ilmu alam dan humaniora pantas dicontoh. Pola tersebut mendorong kreativitas di tataran lebih tinggi, kemudian dikolaborasikan dengan teknologi yang menghasilkan inovasi dengan nilai kebermanfaatannya tak terbatas. Seni menstimulasi secara aktif untuk lebih peka terhadap permasalahan sosial dan memberi solusi elegan melalui sains. Ketika seni rupa dijadikan minoritas, maka seorang calon mahasiswa pun tidak punya percaya

diri untuk menjawab pertanyaan, “Kuliah jurusan apa?”. Orang tua akan gelisah dan khawatir atas pilihan “seni” anaknya. Terlebih jika putri mereka mendapat pinangan dari laki-laki dengan profesi seniman, meluncur santun pertanyaan “Makan apa anak saya nanti?”. Ekspektasi sempit masyarakat merupakan dampak dari pembatasan seni, tanpa mereka sadar bahwa sebenarnya seni-lah yang mampu mencairkan kebuntuan permasalahan keseharian sampai dengan carut marut demokrasi dan birokrasi. Seni sebagai diplomasi atau jembatan terbukti mampu berperan menjaga hubungan dan kerukunan antar bangsa. Karya seni suatu bangsa adalah identitas dan wajah peradaban yang nyata. Kesetaraan seni dengan bidang ilmu lain belum menjadi perbincangan arus utama, dibandingkan dengan *science* dan humaniora, keberadaan seni hanya sebagai oposisi.

Dunia yang menyatu menghilangkan identitas pada seni. Globalisasi didefinisikan ulang dengan kata “seragam”, jelas mengancam habitat seni yang personal dan intim. Identitas berhenti pada ritual administratif. Menurut pendapat Webster²¹ tentang globalisasi, bahwa segala sesuatu akan menuju pada kesatuan. Selera tidak ditentukan berdasarkan latar belakang kesukaan saat ini. Batas menjadi samar kecuali untuk kepentingan politik. Munculnya globalisasi menstimulasi rumusan istilah-istilah baru untuk bentuk ‘peradaban’, seperti *postmodernism*, *post-industrial*, *information society*, *network society*, *digital culture*, *industrial 4.0*. Bahkan Jepang telah mempersiapkan negaranya untuk menyambut *5.0 Society*,²² berpikir melampaui kekinian, dan *late capitalism*. Istilah *business* versi Webster sudah tidak relevan.

Peradaban disepakati sebagai *unity* dengan tetap mempertahankan *local wisdom* sebagai identitas dan asal-usul (sejarah). Sehingga istilah peradaban manusia pada pidato Mufti Syaikh Ahmad Baddrudin Hassoun,²³ seorang ulama besar Syiria, untuk saat ini dapat digunakan berdasarkan relevansinya pada kebudayaan besar dunia, kesatuan, dan globalisasi. Paradigma Ken Wilber (1982, 2008)²⁴ pada level tujuh tentang *integral (egalitarian)* dan pendapat Pierre Teilhard de Chardin (2004)²⁵ semakin terbukti, bahwa manusia akan menemukan dunia ini semakin lama menjadi satu menuju ke level berikutnya *holistic (synergy)* dan tertinggi *holonic (methaphysic)*.

Yang didorong kemajuan teknologi saat ini dengan cara berpikir Barat (globalisasi) yang dominan sampai memasuki tahap (media) visual.

Masa depan umat manusia tidak hanya dipengaruhi perubahan pola pikir akibat kecanggihan teknologi, tetapi juga berdasarkan kemampuan masyarakat dalam mengolah serta menyalurkan emosi berikut imajinasinya melalui seni, khususnya seni rupa. Permasalahan manusia jika dilihat dari perspektif siklus, berpeluang besar terjadi kembali, dengan properti dan alur cerita berbeda, tetapi konsep yang sama. Saat ini yang samar mulai mewujud, hanya soal menunggu musibah terjadi karena legalisasi pengkerdilan seni rupa, yang berkolaborasi memutus mata rantainya. Alih bentuk dalam seni rupa adalah keniscayaan, tetapi bukan alih fungsi yang merusak isi serta makna.

Atas dasar hasil kajian pemegang kebijakan untuk mengangkat harkat dan martabat seni (rupa) yang diterjemahkan sebagai “kreatif” kemudian dikawinkan dengan ekonomi untuk masa depan cerah. Ini bukan solusi, setidaknya mampu menghidupi (siapa?).

Akhir dari pembahasan dan perdebatan panjang ini dikembalikan pada hakikat bahwa seni rupa merupakan media yang merespon fenomena dan ekspresi. Keberadaannya dibatasi dimensi idealisme filosofis sang seniman yakni ideologi estetik dan artistik. Sebuah pertanyaan besar muncul, “Apa sebenarnya fungsi seni (rupa) di masa depan?”. Jawaban serius harus segera ditemukan. Pernyataan sikap harus segera diberitakan, sebelum terlontar pertanyaan baru, “*Quo vadis* seni rupa?”. ■

1. Futurisme artistik menjadi gerakan efektif untuk meningkatkan ekspresi yang relevan dengan perkembangan zaman. Dan memiliki relasi dengan estetika dan bidang ilmu lain terkait. Topik tersebut diuraikan pada tulisan Stefano Mastandrea dan Maria A. Umiltà dalam lingkup neuroscience pada artikel “*Futurist Art: Motion and Aesthetics as a Function of Title*” (2016), 10, 1-8.
2. Paparan tentang kondisi bumi di masa depan diungkapkan secara ilmiah oleh David Brin; 2011, *Earth: The Visionary Mastepiece from the Award-Winning*, London, Hachette Digital.
3. Pertanyaan tentang *virtual art* ini sekaligus merupakan jawaban atas kondisi yang terjadi karena pandemi di tahun 2020. *Virtual art* mengakomodasi ekspresi seni dan imajinasi agar tetap bersosialisasi meski terisolasi secara fisik (Chunikin, 2020: 1-2).
4. Kutipan dari tulisan Rosa Trillo Clough dalam *Futurism: The Story of a Modern Art Movement*, 2011, USA, Literary Licensing LLC.
5. Alward, Peter (2018). *Interpretations, Intentions, and Responsibility*. Estetika: The Central European Journal of Aesthetics 2, DOI: <http://doi.org/10.33134/eeja.174>, h. 135-154.
6. Istilah dalam seni untuk menyebut karya yang tidak berbobot atau kurang berisi. Pemaparan lengkapnya oleh Karsten Harries dalam *Meaning of Modern Art*, 1968, USA, Northwestern University Studies in Phenomenology & Existential Philosophy.
7. Dikutip dari tulisan Theodor W. Adorno tentang kitsch, 2013, *Aesthetic Theory*, London, New Delhi, New York, Sydney, Bloomsbury.
8. Referensi tulisan dari buku Oliver Grau, 2003, *Virtual Art: From Illusion to Immersion*, Cambridge, Massachusetts, London, England, The MIT Press.
9. Gardner, Sebastian (2014). Method and Methaphysics in the Philosophy of Art. *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics* 2, DOI: <http://doi.org/10.33134/eeja.125>, h. 230-253.
10. Young, James (2009). Relativism, Standard, and Aesthetic Judgements. *International Journal of Philosophical Studies* 17, DOI: <https://doi.org/10.1080/09672550902794439>, h. 221-231.
11. Buku kontroversial karangan Yuval Noah Harari ini membuat prediksi tentang kondisi dunia dan manusia di masa depan dari perspektif kondisi saat ini.
12. Istilah lain untuk menyebut kaum intelektual. Mereka memiliki peran untuk meluruskan suatu pandangan dan terkadang menjadi oposisi (melawan arus).
13. Bercampurnya gambar, citra, figur-figur yang menipu penglihatan, sampai sulit membedakan antara gambar nyata atau tiruan oleh Yasraf Amir Pilliang dalam *Hipersemiotika: Tafsir Cultural Studies Atas Matinya Makna*, 2003, Yogyakarta, Jalasutra.
14. Marín, Irene Martínez (2020). Non-standard Emotions and Aesthetic Understanding. *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics* 2, DOI: <http://doi.org/10.33134/eeja.211>, h. 135-149.
15. Nelson, Svend (2020). ‘Moving into Silence - Musings on a Simple Thing that is Hard to Do’. <https://quietness.me/moving-into-silence/>
16. O’Connor, 2019. Film telah menjadi referensi non fiksi tentang kemungkinan-kemungkinan yang terjadi di masa depan.
17. Holt, David K. (1995). *Postmodernism: Anomaly in Art-Critical Theory*. *The Journal of Aesthetic Education* 29, DOI: <https://doi.org/10.2307/3333520>, h. 85-93.
18. Berelson, Bernard (1949). Events as an Influence upon Public Opinion. *Journalism & Mass Communication Quarterly* 26, DOI: <https://doi.org/10.1177%2F107769904902600202>, h. 145-8

19. Dikutip dari tulisan Michael Real, bab 8 yang membahas tentang “Teori kebudayaan dalam budaya populer dan tontonan media” dalam kumpulan tulisan *Culture in The Communication Age* oleh James Lull, 2001, London, New York, Canada, Routledge. Situasi dalam uraian Real sebagai analogi kondisi seni rupa dalam kebudayaan dan invasi media.
20. Zaidel, Dahlia W., Nadal, Marcos, Flexas, Albert, & Munar, Enric (2013). *An evolutionary approach to art and aesthetic experience*. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 7, DOI: <https://doi.org/10.1037/a0028797>, h. 100-9.
21. Merriam-Webster. ‘Globalization’. 2020. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/globalization>
22. *What's Japan's New "Society 5.0"? #1 Commercial (with English Subtitles) - One Minute Japan News*. <https://www.youtube.com/watch?v=yF38rc-0EnI>. Perdana Menteri Jepang Shinzo Abe pada tahun 2018 yang lalu mempublikasikan iklan tentang kesiapan negara Jepang menyongsong format *5.0 Society*. Dalam iklan tersebut divisualkan bahwa teknologi digital yang otomatis dan cerdas (IoT dan AI) menjangkau semua aspek kehidupan. Perubahan konsumsi teknologi untuk mendukung aktivitas keseharian versi iklan tersebut adalah tetap memposisikan wilayah geografis, kultural, dan kemanusiaan secara normatif meskipun teknologi mengambil alih beberapa tugas manusia. Misalnya pada iklan tersebut tergambar meski tinggal di desa terpencil akses pengiriman barang tidak terhambat. Jasa pengiriman manual menggunakan tenaga manusia diganti dengan *drone* (pesawat nirawak) menjadi *drone delivery*. *AI Consumer Electronics* membantu melayani kebutuhan manusia termasuk saran dan pembuatan menu untuk sarapan serta bekal sehat, dengan memperhitungkan jumlah kalori gizi yang diperlukan dengan sistem *screening* pada suara serta panas tubuh. Kesehatan pada penduduk usia lanjut mudah dipantau setiap hari dengan konsultasi via *teleconference* dengan dokter pribadi atau *Telemedicine*. Pertanian dijalankan dengan *Smart Agriculture*, menggantikan petani dengan mesin untuk pengolahan lahan, penanaman, sistem panen, dan pengemasan siap jual, petani diposisikan sebagai operator mesin-mesin tersebut. Sistem pembayaran dengan menggunakan sistem *barcode* (non tunai) yang terkoneksi dengan *smartphone*, disebut *Accounting Cloud*; saat ini sudah hadir dalam bentuk *e-wallet*. Layanan transportasi menggunakan sistem nirawak (tanpa sopir) disebut *Automated Unmanned Bus*. Iklan *5.0 Society* dari Jepang tersebut sebagai bukti bahwa teknologi harus dikelola dan direncanakan secara akurat, sehingga tidak mendistraksi *local value*. Jepang adalah salah satu negara terbaik yang berhasil menerapkannya sejauh ini.
23. European Parliament. ‘Grand Mufti of Syria: a single civilization unites us all’. 2008. <https://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+IM-PRESS+20080111IPR18241+0+DOC+XML+V0//EN>
24. Dikutip dari Ken Wilber, 1982, *The holographics paradigm and others paradoxes*. USA: Shambala; dan Ken Wilber et. al., 2008, *Integral life practise: A 21st-century blueprint for physical health, emotional balance, mental clarity, and spiritual awakening*, USA, Integral Books.
25. Dikutip dari Pierre Teilhard de Chardin, 2004, *The future of man*, New York, London, Toronto, Sydney, Auckland, Image Books Doubleday.

Daftar Pustaka

- Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*, London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury, 2013.
- Alward, Peter. Interpretations, Intentions, and Responsibility. *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics* 2, (2018). DOI: <http://doi.org/10.33134/eeja.174>
- Berelson, Bernard. Events as an Influence upon Public Opinion. *Journalism & Mass Communication Quarterly* 26, (1949). DOI: <https://doi.org/10.1177%2F107769904902600202>
- Brin, David. *Earth: The Visionary Master Piece from the Award-Winning*. London: Hachette Digital, 2011.
- Chardin, Pierre Teilhard de. *The Future of Man*. New York, London, Toronto, Sydney, Auckland: Image Books Doubleday, 2004.
- Chunikin, Kirill. Visual art experience during the coronavirus pandemic. *Social Anthropology* 28 (2), (2020): 1-2. DOI: <https://doi.org/10.1111/1469-8676.12802>
- Clough, Rosa Trillo. *Futurism: The Story of a Modern Art Movement*. USA: Literary Licensing LLC, 2011.
- European Parliament. ‘Grand Mufti of Syria: a single civilization unites us all’. 2008. <https://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+IM-PRESS+20080111IPR18241+0+DOC+XML+V0//EN>

- Gardner, Sebastian. Method and Methaphysics in the Philosophy of Art. *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics* 2, (2014). DOI: <http://doi.org/10.33134/eeja.125>
- Grau, Oliver. *Virtual Art: From Illusion to Immersion*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 2003.
- Harari, Yuval Noah. *Homo Deus: A Brief History of Tomorrow*. USA: Harper Coollins, 2018.
- Harries, Karsten. *Meaning of Modern Art*. USA: Nortwestern University Studies in Phenomenology & Existensial Philosophy, 1968.
- Holt, David K. Postmodernism: Anomaly in Art-Critical Theory. *The Journal of Aesthetic Education* 29, (1995). DOI: <https://doi.org/10.2307/3333520>
- Lull, James. *Culture in The Communication Age*. London, New York, Canada: Routledge, 2001.
- Marín, Irene Martínez. (2020). Non-standard Emotions and Aesthetic Understanding. *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics* 2, (2020). DOI: <http://doi.org/10.33134/eeja.211>
- Mastandrea, S., & Umiltà, M. A. (2016). Futurist Art: Motion and Aesthetics as a Function of Title. *Frontiers in Human Neuroscience* 10, (2016). doi:10.3389/fnhum.2016.00201
- Merriam-Webster. 'Globalization'. 2020. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/globalization>
- Murgiyanto, Sal. 'Arts and Beyond: Meluaskan Batas Pandang Pertunjukan'. Paper presented at the Konferensi Nasional Pengkajian Seni Arts and Beyond, Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, Indonesia, 5 September 2015.
- Nelson, Svend. 'Moving into Silence – Musings on a Simple Thing that is Hard to Do'. 2020. <https://quietness.me/moving-into-silence/>
- O'Connor, Coilin.'The Future is Now (And It Ain't Pretty): What Sci-Fi Forecast for the 2020s'. 2019. <https://www.rferl.org/a/the-future-is-now-what-science-fiction-forecast-for-the-2020s/30349961.html>
- One Minute Japan News. 'What's Japan's New "Society 5.0"?''. 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=yF38rc-0EnI>.
- Pilliang, Yasraf Amir. *Hipерsemiotika: Tafsir Cultural Studies Atas Matinya Makna*. Yogyakarta: Jalasutra, 2003.
- Wilber, Ken. *The Holographics Paradigm and Others Paradoxes*. USA: Shambala, 1982.
- Wilber, Ken, Patten, Terry, Leonard, Adam, & Morelli, Marco. *Integral Life Practise: A 21st-Century Blueprint for Physical Health, Emotional Balance, Mental Clarity, and Spiritual Awakening*. USA: Integral Books, 2008.
- Young, James. Relativism, Standard, and Aesthetic Judgements. *International Journal of Philosophical Studies* 17,

Estetika Nusantara dalam Ragam Hias Ornamen Logam Perhiasan

Dhyani Widiyanti

Abstrak

Penelitian ini merupakan kajian filosofis mengenai estetika Nusantara pada ragam ornamen logam perhiasan. Melalui motif-motif berupa ikan mas, bunga jeumpa, dan sedap malam, dapat diperoleh kesimpulan bahwa istilah “tradisi” tidak lagi identik dengan masa lalu, melainkan selalu direkonstruksi oleh penafsir. Citra yang ditimbulkan dari perhiasan logam tidak lebih dari konstruksi masyarakat. Untuk itu diciptakan karya perhiasan yang lebih egaliter dan terbuka aksesnya. Sehingga batas-batas antara Barat – Timur, Urban – Pinggiran, tradisi – modern, serta fungsional – non-fungsional, tidak lagi penting dalam kriya kontemporer. Ornamen logam kontemporer memiliki ekspresi estetika yang khas dan menunjukkan suatu simbol tertentu, sebagai sebuah medium yang mengekspresikan identitas ke-Nusantara-an.

Keywords: estetika Nusantara, ragam hias ornamen logam, kriya kontemporer.

1. Pendahuluan

Dalam istilah Yunani Kuno, seni diartikan sebagai *tékhnē* yang hubungannya lebih dekat pada keterampilan tangan atau kerajinan (*craftmanship*). Berbeda dengan di masa modern, seni dan kerajinan seolah dibedakan. Seni dianggap sebagai sesuatu yang tidak punya fungsi dalam dirinya sendiri. Immanuel Kant menyebut seni dalam istilah “*disinterestedness*”, sementara kerajinan, karena aspek fungsionalitasnya, dipandang sebagai bukan seni atau dalam terminologi lain sering disebut juga sebagai “seni rendah”.

Kerajinan biasa disebut juga dengan istilah kriya. Kriya memang pada mulanya difungsikan untuk memenuhi kebutuhan praktis sehingga cenderung dibedakan dengan seni yang memenuhi fungsi estetis semata. Meski demikian, pada perkembangannya, kriya ternyata fleksibel dan dapat ditempatkan di wilayah baik seni maupun desain. Atas dasar itu, muncul istilah kriya desain atau desain kriya dan kriya seni atau seni kriya. Ragam istilah tersebut mengacu tidak hanya luaran karya yang lebih banyak difungsikan untuk

terapan atau kepentingan estetis semata, melainkan juga terkait intensi si pembuatnya. Kriya seni lebih mengarah pada penerimaan kriya sebagai proses kreatif dan ungkapan ekspresi estetika dalam bentuk yang khas dari kriyawan (Hastanto, 2000: 2). Lebih jelasnya lagi, kriya seni dipahami sebagai istilah untuk menyebut produk kriya yang pembuatannya lepas dari segi fungsi dan lebih ditujukan bagi prestasi kesenimanannya. Istilah kriya seni dapat dikatakan sebagai buah dari perkembangan mutakhir dalam pengetahuan sehingga sekat-sekat antara konsep “kriya” dan konsep “seni” menjadi tidak perlu dipisahkan secara ketat. Kemutakhiran itulah yang membuat istilah kriya seni adalah sama halnya dengan kriya masa kini atau kriya kontemporer.

Salah satu perwujudan kriya kontemporer ini bisa dilihat contohnya dalam perkembangan ornamen dalam perhiasan. Perhiasan merupakan objek penghias tubuh manusia yang dikenal sejak zaman dulu. Ratu Mesir legendaris seperti Nefertiti dan Cleopatra, menggunakan berbagai macam perhiasan dari ujung rambut hingga ujung kaki. Perhiasan tersebut digunakan terutama pada hari-hari khusus, agar mempesona dan memancarkan keagungan seorang Ratu.

Demikian halnya dengan di Indonesia. Perhiasan digunakan khususnya untuk para Raja, Ratu, keluarga, dan keturunan bangsawan lainnya, yang berfungsi tidak hanya sekadar penghias dan pelengkap penampilan tubuh, melainkan juga memiliki makna simbolik tertentu. Misalnya, perhiasan yang digunakan keluarga kerajaan atau bangsawan biasanya dibuat dengan bahan-bahan terbaik, motif yang khusus, dan bahkan para pengrajinnya sampai harus melakukan ritual khusus seperti berpuasa dan bersemadi sebelum mulai merancang perhiasan.

Keluarga kerajaan atau bangsawan menunjukkan kekuasaan dan tingginya status mereka melalui gemerlap perhiasan yang dikenakan. Hal tersebut diperkuat dengan digunakannya motif atau desain tertentu yang khas, yang hanya dapat digunakan oleh para aristokrat dan tidak bisa digunakan oleh orang-orang di luarnya.

Pada tataran berikutnya, bahan yang digunakan untuk perhiasan tidak lagi harus menggunakan *precious material* seperti emas atau perak, melainkan bisa juga dengan *non-precious material* seperti kerang, gelas, kaca, keramik, hingga karet, plastik, dan kain. Pionir pengguna *non-precious material* tersebut adalah Rene Lalique (1860 – 1945), seniman *Art Nouveau* asal Prancis yang dikenal juga sebagai seniman *stained glass* dan pembuat botol parfum. Lalique kemudian membuat perhiasan dengan material yang jarang di masanya, yaitu kerang dan kaca, di tengah masyarakat yang masih sangat tergila-gila dengan emas, platina, dan berlian sebagai bahan utama perhiasan.

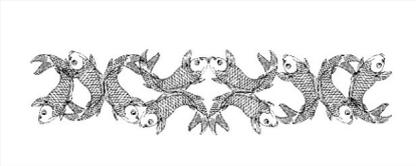
Artikel ini ditulis untuk menunjukkan penggunaan estetika Nusantara dalam ragam hias ornamen logam perhiasan sebagai perwujudan karya kontemporer. Secara filosofis, hal ini dapat dilihat sebagai usaha

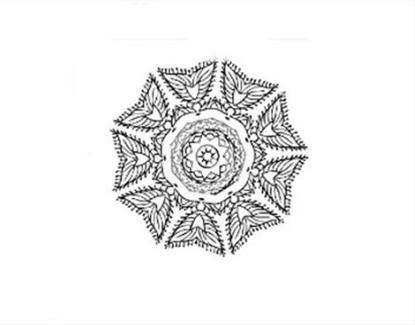
melenturkan batas antara “Barat” – “Timur”, “Urban” – “Pinggiran” dan tradisi – modern melalui karya seni.

II. Pembahasan

Estetika Nusantara dapat diartikan secara sederhana sebagai ekspresi keindahan yang muncul dari masyarakat yang ada di wilayah Nusantara. Penulis di sini memilih menggunakan istilah “Nusantara” dan bukan “Indonesia” karena batasannya lebih pada aspek kultural ketimbang geopolitik. Sehingga klaim yang digunakan untuk menyebut suatu motif atau desain sebagai motif atau desain Nusantara, bukan atas dasar pertimbangan politis – administratif, melainkan karena “disepakati” dari aspek budaya.

Untuk lebih jelasnya, berikut ini adalah ragam motif atau desain yang penulis gunakan sebagai ornamen logam perhiasan dengan berangkat dari ekspresi estetis khas Nusantara.

Motif atau Desain	Keterangan	Konsep Kekayaan
	<p>Judul : Blumen Bistro II Bahan : Kuningan lapis emas Jenis : Kalung</p>	<p>Bentuk ragam hias ini adalah bagian dari roncean akar lotus yang digambarkan seperti daun yang berbentuk pilin. Gerakan sulur ini saling bergantian ke arah kiri dan ke arah kanan dengan ujung daun yang selalu mengikal terbalik dari gerakan arah keseluruhannya.</p>
	<p>Judul : Be Connected Bahan : Perak murni Jenis : Gelang</p>	<p>Motif ikan mas merupakan bentuk menarik karena bisa dibuat memiliki variasi beraneka ragam. Hal tersebut karena motif ikan mudah digubah, dibentuk,</p>

		<p>ditata ulang atau divariasikan dengan motif yang lain. Simbol ikan berenang beriringan bisa diartikan keharmonisan sebuah pasangan dalam berumah tangga.</p>
	<p>Judul : Delacour Bahan : Perak murni Jenis : Anting</p>	<p>Motif bunga berkuncup merupakan stilasi dari motif bunga sedap malam. Motif ini terdiri dari beberapa buah daun yang disusun seperti kelopak bunga yang akan mekar. Kelopak yg kelihatan mengarah keatas memberi kesan akan adanya pertumbuhan atau perkembangan. Atas dasar fungsionalitas, maka dibuat posisi terbalik agar dapat digunakan sebagai anting.</p>
	<p>Judul : House of Prayer Bahan : Tembaga Jenis : Bros</p>	<p>Ragam hias sulur gelung bunga jeumpa digabungkan sedemikian rupa menjadi bentuk khusus dengan konsep pemikiran dari ajaran kosmogoni Hindu mengenai penciptaan alam semesta.</p>

Motif dan bahan di atas tidak hanya berfungsi sebagai hiasan atau pemanis saja, melainkan juga menunjukkan identitas ke-Nusantara-an. Meski demikian, gagasan estetika Nusantara yang dihadirkan tidak dijiplak begitu saja, melainkan di-deformasi sedemikian rupa sehingga menghadirkan nuansa yang lebih kontemporer. Dalam anggapan penulis, tidak ada istilah “tradisi” pada dirinya sendiri jika pembacaan tersebut dilakukan di masa sekarang. Seperti halnya filsuf hermeneutika, Hans Georg-Gadamer (1900 – 2002) mengatakan bahwa penafsiran terhadap teks selalu dikaitkan dengan situasi dan kondisi penafsir. Usaha mencari keotentikan dengan menyelidiki asal-usul teks tidak akan membuahkan hasil dan malah berujung pada persoalan intertekstualitas (menafsir dengan menggunakan teks yang kemudian harus ditafsir juga).

Selain itu, penggunaan *non-precious material* sebagai bahan bagi perhiasan di atas juga menunjukkan sikap egaliter dalam penggunaan perhiasan. Perhiasan merupakan asesoris tubuh yang bisa digunakan siapa saja tanpa harus membeli emas, perak, ataupun berlian. Hal ini sekaligus merupakan sikap kritis terhadap kecenderungan masyarakat yang masih melihat penggunaan perhiasan dengan *precious material* sebagai sesuatu yang bergengsi sebagai dalam status sosial.

Atas dasar itu, masyarakat tertentu berbondong-bondong menggunakan perhiasan dengan setidaknya bernuansa *precious material* agar terpandang di mata orang lain atau kelompoknya. Melalui karya di atas, penulis hendak menunjukkan bahwa kita bisa tetap nampak bergengsi dan estetis meski tidak menggunakan *precious material*. Kenyataannya, apakah itu *precious material* ataupun *non-precious material*, semuanya bukan tergantung dari aspek intrinsik dari bahannya, melainkan semata-mata konstruksi masyarakat saja.

Pada titik ini, penulis tidak melihat konsep Nusantara sebagai masa lalu, tetapi masa kini dengan segala problematikanya, sebagaimana disebut oleh Basuki Resobowo dalam *Dua Seni Rupa* (2001) yang ditulis oleh Sanento Yuliman berikut ini, “Untuk memberi bukti corak keindonesiaan cukup apabila hasil kesenian itu dapat menyesuaikan diri dengan masalah-masalah psikologi dan sosial dari tempat kelahirannya dan pada masanya.”

Terakhir, melalui karya ornamen logam perhiasan dengan ekspresi estetika Nusantara ini, ada usaha untuk meruntuhkan batas-batas antara “Barat” – “Timur”, “Urban” – “Pinggiran”, tradisi – modern, serta fungsional – non-fungsional.

Karya ornamen logam perhiasan tersebut sengaja dibuat dengan menggabungkan berbagai unsur serta nuansa, dan aksesibel untuk digabungkan oleh siapa saja dalam berbagai situasi dan kondisi. Dalam pandangan penulis, aspek seni harus non-fungsional dan kriya harus fungsional dalam hal ini tidak lagi dipermasalahkan. Meski bercirikan kriya kontemporer dalam arti punya ekspresi estetis yang khas dari kriyawati, sekaligus mempunyai fungsi terapan lain yang membuat karya tersebut dapat disebut kriya dalam arti yang konvensional yaitu dapat digunakan, menunjukkan suatu simbol tertentu, dan sebagai sebuah medium dalam mengekspresikan identitas tertentu, dalam hal ini ke-Nusantara-an.

III. Kesimpulan

Berdasarkan pembahasan di atas, melalui karya ornamen logam perhiasan yang melibatkan motif-motif terkait ikan mas, bunga jeumpa, dan sedap malam, dapat diperoleh kesimpulan sebagai berikut:

1. Penulis melihat istilah “tradisi” tidak lagi identik dengan masa lalu, melainkan selalu direkonstruksi kembali dari posisi penafsir atau dalam hal ini kriyawati. Hal demikian sejalan dengan hermeneutika Gadamer yang menganggap tafsiran yang terlalu tekstual tidak akan berhasil dan hanya akan masuk pada persoalan intertekstual. Penulis memandang karya kontemporer harus sekaligus mengacu pada masa lalu, tetapi tidak terjebak di dalamnya.
2. Sebagian karya tersebut menggunakan bahan *non-precious material* untuk menunjukkan bahwa perhiasan kontemporer tidak lagi mengacu *precious material* yang mengandung nilai intrinsik, melainkan menyadari bahwa citra yang ditimbulkan dari perhiasan tidak lebih dari konstruksi masyarakat sehingga yang diusahakan kemudian adalah karya perhiasan yang lebih egaliter dan terbuka aksesnya bagi siapapun sehingga tidak terbatas pada mereka yang punya kemampuan membeli

logam mulia. Hal ini merupakan bagian dari tafsir konsep “Nusantara” sebagai fenomena apapun yang terjadi di Nusantara secara psikologi dan sosial.

3. Melalui karya ornamen logam perhiasan ini, batas-batas antara “Barat” – “Timur”, “Urban” – “Pinggiran”, tradisi – modern, serta fungsional – non-fungsional tidak lagi penting dalam

arti karya kriya kontemporer memiliki ekspresi estetik yang khas dari kriyawati, sekaligus mempunyai fungsi terapan lain yang membuat karya tersebut dapat disebut kriya dalam arti yang konvensional yaitu dapat digunakan, menunjukkan suatu simbol tertentu, dan sebagai sebuah medium dalam mengekspresikan identitas tertentu, dalam hal ini ke-Nusantara-an. ■

Sumber Bacaan

Arifin, Z. (2016). Kriya dan Desain Menuju Perkembangan Kekriyaan Indonesia. *Jurnal DISPROTEK*, 7(2), 1–12.

Asmujo. (2000). Dilema Pendidikan Kriya. Dalam B. Anas (Ed.), *Refleksi Seni Rupa Indonesia: Dulu, Kini dan Esok*. Jakarta: Balai Pustaka.

Fireza, D., & Nadia, A. (2020). Kajian Semiotika Ornamen Dan Ragam Hias Austronesia Pada Arsitektur Tradisional Nusantara. *PURBAWIDYA: Jurnal Penelitian Dan Pengembangan Arkeologi*, 9(2), 183–198. <https://doi.org/10.24164/pw.v9i2.338>

Hamat, M. R., & Mohd Yuszaidy Mohd, Y. (2020). Motif Alam Flora dalam Seni Ukiran Logam Halus Kelantan. *Jurnal Melayu*, 19(1), 35–53.

Hartanti, G., & Nediari, A. (2016). Inspirasi Material Logam Pada Elemen Interior Ruang Publik untuk Mendukung Pelestarian Budaya Bangsa. *Aksen*, 2(1), 22–38.

Martono. (2015). Nilai-Nilai Tradisi Sebagai Inspirasi Pengembangan Desain Kriya Kontemporer. *Imaji*, 8(1), 22–32.

René Lalique - A Giant Among Giants. Diakses 8 Agustus 2021, dari situs RLalique.com: <https://r-lalique.com/rene-lalique-biography>

Rispul. (2012). Seni Kriya Antara Teknik dan Ekspresi. *CORAK Jurnal Seni Kriya*, 1(1), 91–100.

Abnormal Baru

Nawa Tunggal

Abstrak

Karya seni yang mendorong kegilaan pada batas-batasnya, akan memungkinkan orang untuk mencapai kesembuhan dari kegilaan. Karya seni seperti itu adalah karya yang tanpa akhir, yang dibuat tidak berkesudahan, terus-menerus, memungkinkan perulangan atau repetisi tinggi atas bentuk, dan perulangan atas situasi ketidakterdugaan. Jika tidak memberi anugerah kesembuhan, maka usaha itu setidaknya memberi sumbangan terhadap keanekaragaman karya seni. Persoalan Foucault bukan pada persoalan penyembuhan kegilaan, namun ia ingin mengembalikan sikap hormat terhadap kegilaan, atau hormat terhadap sesama manusia dengan anugerah kegilaannya.

Keywords: Michel Foucault, The Madhouse, karya seni, kegilaan, abnormal, seni kontemporer.

I. Pendahuluan

Ada persinggungan kecil antara kegilaan dan karya seni yang termaktub di dalam buku lama, “Kegilaan dan Peradaban”, karya filsuf asal Perancis, Michel Foucault. Persinggungan ini menawarkan kemungkinan dari sesuatu yang belum banyak disentuh menjadi bagian selebrasi seni rupa kontemporer yang kadang kala absurd, tetapi memiliki kebenaran mendalam. Foucault menyinggung kegilaan dan karya seni pada bagian akhir bukunya. Pada bagian awal, Foucault membedah riwayat peradaban klasik untuk penanganan kegilaan di abad 16 hingga 18 di Eropa. Persoalan kegilaan dan karya seni di bagian kesimpulan buku itu, bahkan menukik langsung pada persoalan karya

seni rupa lukisan “The Madhouse”, yang dibuat pelukis asal Spanyol, Francisco Goya (1746 – 1828).¹

Dari laman francisco-de-goya.com, lukisan The Madhouse atau dikenal juga sebagai *La Casa de Locos* atau *El Manicomio*, dibuat Goya antara 1812 – 1819. Latar peristiwanya dari sebuah lembaga penanganan gangguan mental di Saragosa, Spanyol. Goya mengunjungi asilum itu untuk perawatan diri atas kemungkinan terjadinya gangguan mental pada dirinya. Diketahui pada 1792, Goya mengidap sipilis, dan juga ensefalitis atau radang otak, yang kemudian berpengaruh pada kesehatan mentalnya. Hal ini kemudian berpengaruh pada perubahan gaya melukisnya kelak.

Pada bab Kesimpulan buku Foucault tersebut, ada satu kalimat yang teramat panjang,

“Goya, pelukis The Madhouse, harus mengalami lebih dahulu bagaimana rasanya menyerahkan daging di dalam kehampaan telanjang di antara tembok-tembok yang nyata, sesuatu yang berkaitan dengan sebuah kesedihan kontemporer: perada kertas-kertas emas simbolis yang memahkotai raja-raja gila tertempel di tubuh-tubuh yang terlihat mengemis-ngemis, tubuh-tubuh yang penuh dengan bekas rantai dan cambukan, yang bertentangan dengan ketidakwarasan wajah-wajah tersebut, dan didera oleh kemiskinan lebih sedikit dibanding dengan didera oleh kebenaran manusia-wi yang terpancar dari semua daging yang suci.”



Gambar 1 - Francisco Goya, "The Madhouse", 1812-1819.

II. Batas kegilaan

Foucault mengurai lebih panjang lagi tentang kekaryaannya lain, tidak hanya Goya. Hingga di bagian akhir, Foucault seperti menggedor kesadaran kita, bahwa "... di mana sebuah karya seni hadir, maka kegilaan tidak pernah ada." Elaborasi menuju bagian kalimat itu cukup gamblang disebutkan. Foucault mengisyaratkan karya seni memungkinkan untuk mendorong kegilaan pada batas-batasnya. Sampai di sini mungkin terbit pertanyaan, mungkinkah mendorong kegilaan yang ada batas-batasnya itu sebagai peralihan atau keberubahan yang selanjutnya bisa kita beri makna sebagai kesembuhan atas suatu kegilaan? Foucault tidak sedang berbincang soal kesembuhan atas suatu kegilaan. Foucault sekadar ingin memberi penghormatan terhadap kegilaan yang selama ini dipinggirkan dari suatu peradaban manusia.

Rasa penghormatan itu mungkin bisa menuai sesuatu yang bermanfaat bagi masyarakatnya. Sesuatu itu mungkin sebagai karya seni, meski tidak menutup kemungkinan aspek kekaryaannya lain yang bisa ditempuh siapa saja yang mengalami kegilaan. "Tidak ada kegilaan kecuali sebagai kesekejapan terakhir karya seni – karya yang tanpa akhir mendorong kegilaan pada batas-batasnya; di mana sebuah karya seni hadir, maka kegilaan tidak pernah ada." Demikian kalimat utuhnya.



Gambar 2 - Karya Repetitif Dwi Putra Mulyono Jati - yang membuat gambar anak ayam secara repetitif sebanyak 30 panel.

Ungkapan “mendorong kegilaan pada batas-batasnya” seperti menyingkap secercah cahaya harapan baik yang serta-merta bisa kita tangkap sebagai makna sebuah kesembuhan atas kegilaan. Akan tetapi, Foucault menandakan untaian kata sebelumnya, “karya yang tanpa akhir”. Karya yang tanpa akhir inilah yang kemudian mendorong kegilaan pada batas-batasnya.

Seperti apakah karya yang tanpa akhir tersebut? Ini mungkin bisa dipahami sebagai suatu karya yang dibuat tidak berkesudahan, karya yang dibuat secara terus-menerus, karya yang memungkinkan perulangan atau repetisi tinggi atas bentuk, dan mungkin juga perulangan atas situasi atau kondisi ketidakterdugaan.

III. Karya yang tanpa akhir

Inilah poin penting Foucault. Karya yang tanpa akhir bisa ditarik sebagai pemahaman panjang melalui proses penciptaan karya seni hingga akhirnya mendorong kegilaan pada batas-batasnya. Setelah mencapai titik batas, sangat memungkinkan untuk keluar batas. Mungkin bisa terjadi pemaknaan kesembuhan dari kegilaan. Akan tetapi, sekali lagi, Foucault tidak memerangkap diri pada perihal kesembuhan atas kegilaan. Ia mendorong kegilaan pada batas-batasnya melalui usaha-usaha yang berkaitan dengan karya seni.

Secara pragmatis, uraian Foucault bisa dimengerti sebagai aktivitas karya seni jika tidak memberi anugerah kesembuhan, setidaknya memberi sumbangan keanekaragaman karya seni. Persoalan Foucault bukan pada persoalan penyembuhan kegilaan, bukan juga persoalan peradaban untuk mengembalikan situasi kegilaan kepada situasi ketidakegilaan. Foucault ingin mengembalikan kepada sikap rasa hormat terhadap kegilaan, atau terhadap sesama manusia dengan anugerah kegilaannya.

IV. Seni dan Kegilaan berjalan seiring

Ungkapan lanjut yang menarik, “Meskipun demikian kegilaan berjalan seiring dengan karya seni, karena ia menahbiskan waktu sesuai dengan kebenarannya sendiri.” Foucault ingin meyakinkan bahwa antara kegilaan dan karya seni itu sesuatu yang berbeda, tetapi berjalan seiring. Sebelum itu, Foucault pernah mempertajam perbedaan antara kegilaan dan karya seni. “... Di sana terdapat suatu wilayah di mana kegilaan menantang karya seni, mereduksinya secara ironis, sebuah dunia halusinasi patologis yang terbuat dari bentangan ikonografis; bahwa bahasa yang gila bukanlah bahasa seni.” Kalimat ini dilanjutkan Foucault dengan begitu tegas, “Sebaliknya, kegilaan dirampok dari kebenarannya yang kecil sebagai kegilaan, jika disebut sebagai karya seni.” Foucault mempertajam batasan antara kegilaan dan karya seni. Ia mengingatkan bagi yang tidak mengalami kegilaan; kegilaan yang dipahami sebagai gangguan kerja organ otak dan memengaruhi perilaku yang tidak lazim, agar tidak menyerah kepada kegilaan. “Sejumlah penulis, pelukis, dan musisi yang telah ‘menyerah’ kepada kegilaan semakin bertambah jumlahnya, namun marilah kita tidak membuat kekeliruan di sini;

antara kegilaan dan karya seni tidak ada kesesuaian, tidak ada perubahan yang konstan, dan tidak ada komunikasi bahasa; oposisi mereka jauh lebih berbahaya dari sebelumnya; dan kompetisi mereka saat ini tidak akan pernah berakhir; kegilaan mereka adalah permainan hidup dan mati.”

Di antara kegilaan dan karya seni itu seperti dua lonjor besi menjadi rel bagi kereta api. Fungsi kedua rel membuat keduanya tidak akan pernah bertemu. Akan tetapi, dua rel itu selalu seiring untuk mengantar kereta api dengan muatannya ke tempat tujuan yang diinginkan. Kegilaan dan karya seni berjalan seiring seperti rel kereta api. Keduanya bisa mengantar sesuatu menuju tujuan yang kita inginkan.

V. Penutup – Karya seni kontemporer bagian dari kegilaan?

Bekal kegilaan dan karya seni itu, salah satu tujuannya adalah ke ranah seni rupa kontemporer. Kebaruan dalam karya seni kontemporer sering mendapat stigma abnormal. Karya repetitif, sebagai contoh – karya Dwi Putra Mulyono Jati - yang membuat gambar anak ayam secara repetitif tanpa akhir dengan diwakili oleh 30 kanvas berukuran masing-masing 40 X 40 cm² (gambar 2), apakah itu sebuah karya seni atau kegilaan? Dapatkah kita menyebut kegilaan Dwi Putra itu sebagai suatu Abnormal Baru? Sebagai tinjauan tentang kegilaan yang mendapatkan stigma abnormal untuk melihat sisi kebaruan yang memungkinkan. Penulis melihat kegilaan dan aktivitas karya seni tanpa akhir – seperti yang dimaksud Foucault - justru merupakan lokomotif yang meluncur di atas rel ranah seni rupa kontemporer. ■

1. Foucault, Michel. *Kegilaan dan Peradaban*. terj. Yudi Santoso. Yogyakarta: Ikon Teralitera. 2002.

Ketika Demokrasi Membutuhkan Inklusi

Sylvester Kanisius Laku.

Abstrak

Democracy is a political tool that aims to reach agreement and produce fair decisions for everyone. However, it seems that not all democratic processes and decision-making involve individuals or groups who are socially in a weak, powerless, and marginalized position. These groups, such as women, the elderly, minority groups, and the poor, find themselves in a disadvantageous situation, while political decisions made through a democratic process also impact and affect them directly. Based on this thought, Iris Marion Young, a modern feminist political thinker, seeks to dismantle the various democratic symptoms that obstruct the achievement of justice for all. One of the main problems Young identified is the attempt by those in power to ignore or override the role of communities that are not in power, thereby preventing them from taking full part in democratic processes and decision-making. Therefore, Young proposes the need to intrude on inclusion in the democratic process, through communication models which she calls communicative democracy.

Keywords: Demokrasi, keadilan, imanensi, transendensi, inklusi, eksklusi, dominasi, penindasan, komunikasi, sapaan, retorika, narasi.

1. Pendahuluan

Demokrasi telah bergumul dengan problem partisipasi sejak zaman *polis* Yunani hingga saat ini. Siapa yang seharusnya menjadi *demos* dan bagaimana *demos* itu menjalankan fungsinya agar kepentingan warga negara yang lain terwakili adalah problem khas demokrasi yang masih ditemui dan diperkarakan hingga dewasa ini.¹ Sekalipun demokrasi diyakini sebagai model terbaik karena menyertakan warga negara dalam proses pengambilan keputusan dan dianggap dapat mengatasi ketidakadilan, itu tidak berarti, baik teori maupun praksisnya, sudah jelas dengan sendirinya, sehingga bebas dari cacat dan kritik. Salah seorang pemikir politik yang berupaya membongkar sisi lemah demokrasi adalah Iris

Marion Young. Kerisauan utamanya adalah bagaimana mestinya demokrasi diwujudkan agar baik proses maupun hasil keputusannya dapat sungguh-sungguh memenuhi keadilan yang menjangkau kelompok-kelompok yang secara sosial-politik terkucilkan, jika tidak mau disebut tertindas. Tesis Young bahwa melalui inklusi demokrasi, terutama melalui apa yang dia sebut demokrasi komunikatif, ketidakadilan dan ketidaksetaraan sosial-politik dapat teratasi.

Makalah ini tidak bermaksud memperkarakan dan memperdebatkan tesis Young di atas, tetapi mencoba menalar lebih jauh dan dalam, problem fundamental tersebut sambil menawarkan kemungkinan pemahaman baru yang lebih luas dan solutif. Pertanyaan yang coba dikemukakan dalam makalah ini adalah bagaimana inklusi dimungkinkan sementara karakter khas politik demokrasi adalah partisan dan itu berarti menciptakan eksklusifitas?

II. Belunggu Imanensi

Refleksi politik Young berakar pada pengalamannya sebagai seorang feminis. Karena itu, makalah ini akan saya mulai dengan menelusuri dan memaparkan secara ringkas pemikiran feminismenya. Pemikiran ini sangat penting karena menjadi akar dari refleksi filosofisnya yang berupaya membongkar praktik-praktik sosial-politik yang menyumbat keran demokrasi sehingga mengakibatkan ketidakadilan.

Young menyaksikan bahwa dalam kultur masyarakat modern saat ini, masih hidup dan berkembang pemahaman dan kepercayaan bahwa struktur sosial dan kultur adalah institusi obyektif penentu identitas eksistensial manusia. Identitas tersebut dalam bentuk pembatasan-pembatasan dalam aspek-aspek kehidupan yang biasa dihayati

dan dijalani.² Pembatasan-pembatasan tersebut dianggap sebagai pilihan rasional yang perlu untuk melindungi mereka yang lemah (perempuan) dari berbagai hal yang kasar, keras, bahkan mungkin brutal. Sebagaimana diungkapkannya, “Berbagai bentuk pembatasan mendefinisikan pilihan yang tersedia untuk individu atau mendefinisikan kualitas untuk mengejar beberapa pilihan penting yang dibutuhkan sebagai aset dasar.... dan preferensi tertentu menciptakan batasan yang mendefinisikan apa yang kita sebut kelompok sosial berdasarkan jenis kelamin, kelas, ras, usia, dan sebagainya.”³ Identitas yang ditemukan pada beberapa kelompok sosial berasal dari pembatasan semacam itu yang disisipkan ke dalam kesadaran atau diindoktrinasi secara struktural.

Menurut Young pada banyak budaya dan masyarakat, kelompok masyarakat yang tidak berdaya (secara spesifik perempuan) masih dianggap sebagai ‘yang lain’, yang tidak sama bahkan tidak memiliki korelasi esensial dengan kelompok dominan (laki-laki).⁴ Kelompok rentan, seperti yang dihadapi kaum perempuan, dipandang semata-mata sebagai obyek yang selalu terikat dan melekat dengan imanensinya, dengan interioritas yang dibentuk atau dikonseptualisasikan oleh kelompok dominan (patriark).⁵ Ciri dan karakter seperti tidak berdaya, lemah, lembut, halus, dan lain sebagainya, selalu dipersepsikan pada kelompok-kelompok lemah sebagai ciri pokok yang melekat pada identitas mereka dan persepsi semacam ini diwariskan secara struktural. Immanensi paradigmatis semacam ini, menurut Young, adalah sebuah kekeliruan ideologis karena merendahkan posisi mereka dan membuat mereka terasing dari dunia dan lingkungan di sekitarnya.

Identitas kelompok sosial sebagai produk pemikiran kelompok dominan selalu berada dalam situasi paradoks antara kebebasan untuk mewujudkan subyektifitas mereka dan mentransendensikan seluruh potensi yang dimiliki ke dunia aktual serentak tunduk pada keharusan sosio-kultural yang mengikat dan membelenggu. Young menilai bahwa tegangan antara imanensi dan transendensi semacam ini memasung potensi yang dimiliki untuk berkembang.⁶ Sebagaimana dikatakannya, “Dalam masyarakat semacam itu banyak perempuan memilih untuk tinggal di dalam imanensinya dan menjalaninya sebagai yang sungguh-sungguh real.”⁷ Itulah bentuk transendensi ambigu, yang menempatkan kelompok-kelompok seperti kaum perempuan pada situasi antara.⁸ Alih-alih mengarahkan seluruh kemampuan tubuh keluar dari dirinya dan secara bebas terbuka terhadap lingkungan di sekitarnya, individu cenderung menghindari transendentalisasi diri secara aktual dan sungguh-sungguh. Dalam arti individu memilih untuk berdiam dalam imanensinya.

Dalam situasi seperti ini individu sering mengalami dirinya sebagai beban, dimana ada tuntutan menggunakan seluruh bagian dirinya untuk beraktivitas, sementara pada saat yang sama ada keharusan untuk menekan dan menyembunyikannya. Di sini imanensi membelenggu transendensi karena kecemasan dan keragu-raguan menggunakan kemampuannya keluar batas dirinya.

Berhadapan dengan situasi ini, Young menekankan pentingnya memahami diri sebagai tubuh yang hidup yang berbeda dari mesin atau obyek. Meminjam Husserl, Young menjelaskan bahwa ‘tubuh yang hidup’ adalah tubuh yang dijalani atau dihidupi, untuk membedakan dengan tubuh yang bersifat *fisikal* semata.⁹ Tubuh yang hidup adalah tubuh yang dirasakan dan dialami dengan seluruh inderawi yang dimiliki. Husserl menegaskan bahwa tubuh yang hidup adalah tubuh-dalam-kehidupan. Totalitas tubuh pada akhirnya adalah kemampuan untuk bergerak dan mengaktualisasikan seluruh potensi yang dimiliki individu. Tubuh yang hidup secara spesifik hidup dalam konteks tertentu, menjalani relasi tertentu, mendengar bahasa tertentu, memiliki makanan dan tempat tinggal yang tersedia, atau tidak, sebagai akibat dari proses sosial budaya tertentu yang membuat persyaratan khusus pada dirinya untuk mengakses mereka.¹⁰ Karena itu, semua hubungan material konkret tubuh yang berada dengan lingkungan fisik dan sosialnya merupakan sebuah faktisitas.¹¹

Refleksi tentang belenggu imanensi yang menghambat aktualisasi dan realisasi potensi dan kemampuan diri secara total sebagai dampak tekanan sosial-struktural yang mensituasikan dan mengkondisikan sekelompok masyarakat inilah yang mengarahkan pemikiran Young tentang pentingnya perjuangan politik bagi kaum lemah, tidak berdaya, marginal secara sosial, struktural, dan politik. Ini dimaksudkan agar kelompok-kelompok yang selama ini tersisih dapat mencapai keadilan yang sungguh-sungguh sesuai dengan kekhasan dan partikularitas yang menandai masing-masing.

III. Tendesi yang Menghambat Partisipasi

Belenggu imanensi sebagaimana dijelaskan di atas merupakan dampak dari relasi struktural yang tidak adil yang dialami bukan saja oleh kaum perempuan, melainkan juga oleh banyak kelompok sosial lain yang mengalami perlakuan serupa. Young berpandangan bahwa paradigma struktural yang menempatkan kelompok-kelompok rentan seperti kaum perempuan, kaum miskin, kaum disabilitas, kaum lansia, kelompok minoritas, dan sebagainya, dalam konteks politik demokrasi, menghambat individu maupun kelompok untuk merealisasikan potensi-potensi yang dimiliki. Kelompok-kelompok ini selalu menjadi obyek politik, tetapi keterlibatan mereka terbatas atau dibatasi. Saya mencatat setidaknya-tidaknya terdapat empat kecenderungan praktik demokrasi yang menghambat partisipasi dan menciptakan ketidakadilan di antaranya *eksklusi*, dominasi dan penindasan (*oppression*), ketidaksetaraan struktural, dan politik persamaan.

Ekklusi - Young mengemukakan bahwa di dunia nyata beberapa orang atau kelompok memiliki kemampuan yang sangat besar untuk menggunakan proses demokrasi bagi kepentingan dan tujuan mereka sendiri sementara yang lainnya dikecualikan atau dimarginalisasi.¹² Bahkan, “Diskusi kebijakan demokratis tidak terjadi di bawah kondisi bebas dari paksaan dan tekanan, dan bebas dari pengaruh yang mendistorsi kekuasaan yang tidak setara dan kontrol yang melampaui sumber daya.”¹³ Situasi dan kondisi semacam ini merupakan kecenderungan yang sangat kuat yang terlihat ketika demokrasi dipraktikkan dalam berbagai bentuk dan wujudnya.

Kenyataan semacam inilah yang disebut sebagai *eksklusi* atau pengecualian.¹⁴ Praktik *Ekklusi* tak terelakkan setidaknya-tidaknya karena dua hal, pertama adanya kompetisi atau persaingan antara partai atau kandidat.¹⁵ Persaingan semacam ini adalah keniscayaan karena demokrasi sendiri adalah upaya untuk menawarkan preferensi serta merebut pengaruh dan simpati yang dilakukan partai-partai politik dan para kandidat.¹⁶ Pandangan yang sama dikemukakan Judith Bara dan Albert Weale yang mengibaratkan persaingan dalam demokrasi seperti pasar ekonomi dalam kondisi tertentu di mana persaingan dapat menghadirkan hasil yang bermanfaat bagi konsumen¹⁷ atau kesan yang lebih kuat seperti diperlihatkan Kaare Strom yang menegaskan bahwa demokrasi hanya mungkin berlangsung dan berkembang dalam sistem kompetisi antar partai politik dan antara para kandidat.¹⁸ Alasan kedua adalah ketidaksetaraan ekonomi, sosial, maupun kultural yang menyebabkan ketidakseimbangan

dan ketimpangan. Young mengemukakan, “Bahaya kemiskinan, atau eksploitasi dalam dunia, atau kekerasan dalam rumah tangga, atau prasangka rasial sering menghambat partisipasi politik beberapa warga negara yang secara formal memiliki hak yang sama, pada saat yang sama secara relatif mereka memberdayakan yang lainnya.”¹⁹ Akibatnya terjadi pengecualian atau pengabaian terhadap suara dan pengaruh kelompok-kelompok sosial tertentu sambil memperbesar pengaruh kelompok yang lainnya.

Cara kerja politik demokrasi menurut Young dapat dibedakan ke dalam dua bentuk, yaitu *eksklusi* eksternal dan internal. *Ekklusi* eksternal adalah cara-cara dimana individu atau kelompok yang seharusnya terlibat, secara sengaja atau tidak sengaja, dikecualikan atau diabaikan dari forum diskusi atau pengambilan keputusan. Berbeda dengan *eksklusi* eksternal, yang dimaksudkan dengan *eksklusi* internal adalah cara dan mekanisme untuk mengecualikan dan meniadakan peran kelompok lain, bahkan ketika mereka memiliki akses ke dalam proses dan prosedur musyawarah dan pengambilan keputusan.²⁰ Young mengemukakan, “Saya menyebut situasi semacam ini *eksklusi* internal, karena mereka menggunakan cara-cara untuk mengurangi kesempatan yang efektif bagi orang-orang untuk mempengaruhi pemikiran orang lain bahkan ketika mereka memiliki akses ke dalam forum atau prosedur pengambilan keputusan.”²¹ Bahkan ketika mendapatkan akses ke dalam ruang diskusi atau musyawarah publik, warga yang dieksklusi terkadang menemukan bahwa mereka diabaikan atau direndahkan atau diremehkan, dan tidak mendapatkan penghargaan yang layak atas persepsi atau pengalaman mereka. Karena alasan itulah Young menyebut *eksklusi* sebagai salah satu sumber ketidakadilan, apalagi didukung sebuah egoitas; dorongan untuk kepentingan diri pribadi demi memaksimalkan tujuan diri sendiri, dan bukannya demi kebutuhan untuk mendengarkan atau menanggapi tuntutan-tuntutan pihak lain.²²

Dominasi dan Oppresi - Praktik dominasi dan penindasan (*oppression*) dilakukan oleh sekelompok orang berkuasa terhadap yang tidak memiliki kekuasaan. Ini adalah dampak dari distribusi kekuasaan yang tidak seimbang, yang terpusat pada segelintir orang atau sekelompok orang. Young mendefinisikan penindasan (*oppression*) sebagai,

“proses kelembagaan yang secara sistematis mencegah beberapa orang untuk belajar dan menggunakan keterampilan atau kemampuan yang layak dan berkembang dalam pengaturan yang diakui secara sosial, atau proses sosial yang dilembagakan yang menghambat kemampuan orang untuk berperan dan berkomunikasi dengan orang lain atau untuk mengekspresikan perasaan dan perspektif mereka tentang kehidupan sosial dalam konteks di mana orang lain dapat mendengarkan.”²³ Dari pengertian ini dapat dijelaskan bahwa dominasi adalah sebuah upaya terstruktur untuk menguasai orang lain dengan menggunakan kekuasaan atau kekuatan dengan tujuan menghambat kebebasan, tuntutan akan kesetaraan, dan keberpihakan.

Philip Pettit mengidentikkan penindasan dengan ketiadaan kebebasan karena ketidakmampuan seseorang untuk menentukan atau menguasai dirinya sendiri.²⁴ Pettit menganalogikan dominasi dengan hubungan antara tuan dan budak. Hubungan seperti itu berarti, pada batas tertentu, pihak yang mendominasi dapat mencampuri secara sewenang-wenang pilihan-pilihan pihak yang didominasi.²⁵ Sally Haslanger menggunakan istilah dominasi dan penindasan untuk menggambarkan cara dimana sekelompok orang secara sistematis dan tidak adil mengalami perlakuan yang merugikan dalam sebuah struktur sosial partikular.²⁶ Gagasan tentang penindasan menurutnya mensyaratkan adanya seorang atau beberapa agen yang menyalahgunakan kekuasaan mereka untuk membahayakan orang lain.²⁷

Ian Saphiro setuju bahwa dominasi selalu terkait dengan kekuasaan. Menurutnya, “Dominasi memang sering diakibatkan oleh maldistribusi sumber daya, tetapi tidak semua ketidaksetaraan distributif melahirkan dominasi.²⁸ Jelas juga dominasi melibatkan hubungan kekuasaan, tetapi tidak setiap pelaksanaan kekuasaan adalah dominasi. Memang, kekuasaan sering dibutuhkan untuk memerangi dominasi. Orang sering tahu dominasi ketika mereka melihat atau mengalaminya, tetapi sulit untuk mendefinisikannya sebagian karena ide kemiripan keluarga (*family resemblance idea*), seperti yang telah saya catat.²⁹ Dalam praktik, penindasan menjelma dalam lima bentuk atau wajah, eksploitasi yang terjadi melalui upaya penggunaan atau pengisapan suatu kelompok sosial demi keuntungan kelompok lainnya.³⁰ Marginalisasi dimana sekelompok orang secara terstruktur dan sistematis diisolasi atau disingkirkan dari kehidupan sosial dan tidak dapat berpartisipasi menentukan nasib mereka yang menyebabkan mereka sangat rentan kehilangan hak-hak mereka dan bahkan bisa mengarah kepada pembinasaan.³¹ Ketidakberdayaan (*powerlessness*) dalam pengertian mereka yang tidak memiliki otoritas atau kekuasaan,

termasuk mereka yang memiliki kekuasaan dan tidak dapat menggunakannya atau dalam bahasa yang berbeda ketidakberdayaan tersebut disituasikan atau dikondisikan sedemikian sehingga orang yang tidak berdaya hanya dapat menerima dan mengikuti perintah tanpa pernah memiliki hak untuk menggunakan kekuatan mereka.³² Wajah penindasan berikut adalah imperialisme kultur sebagai akibat dari universalisasi pengalaman dan kultur dominan yang kemudian dikembangkan atau diperluas sebagai norma.³³ Dan terakhir adalah kekerasan (*violence*) yang dilakukan kelompok tertentu terhadap kelompok lain dalam masyarakat dengan motif dan tujuan semata-mata untuk merusak, menghina, meneror, atau menghancurkan mereka.³⁴

Ketidaksetaraan Struktural - Dalam pandangan Young, di dalam struktur terkandung sumber daya normatif, institusi, dan material yang berpotensi membentuk atau memproduksi aturan dan kondisi-kondisi yang memberdayakan atau membatasi orang-orang yang terlibat di dalamnya. Menurut Young, “Seseorang menderita ketidakadilan tidak mengacu pada sejarah hidupnya yang khusus, tetapi lebih pada posisinya yang rentan.... Posisi ini merupakan posisi sosial-struktural.”³⁵ Pendapat ini menunjukkan bahwa seseorang atau sekelompok orang dapat saja mengalami ketidakadilan, bukan karena pilihan atau tindakan mereka, tetapi karena posisi dimana mereka berada.

Ketidaksetaraan kelompok sosial yang terstruktur berarti bahwa orang-orang yang dikategorikan dalam posisi tersubordinasi umumnya menghadapi hambatan yang lebih besar dalam mencapai keinginan dan kepentingan mereka, atau memiliki rentang peluang yang lebih sempit yang ditawarkan kepada mereka untuk mengembangkan kapasitas dan menjalankan otonomi atas kondisi yang menyertai mereka.³⁶ Ketimpangan struktural seperti itu dianggap sebagai ketidakadilan berbasis kelompok, karena hal tersebut melanggar prinsip kesetaraan kesempatan yang substantif. Atau sebagaimana diutarakan Young, ketidakadilan dianggap bersifat struktural ketika ada perlakuan diskriminatif terhadap kelompok-kelompok sosial rentan seperti kaum perempuan, etnis minoritas, disabilitas, atau kaum lesbian dan homoseksual.³⁷

Di dalam struktur, seseorang tidak dapat menentukan pilihan atas dasar keinginannya pribadi karena hal tersebut ditentukan oleh serangkaian aturan dan ketetapan lembaga-lembaga yang berkuasa. Kerentanan semacam ini sangat mungkin dialami atau menerpa masyarakat yang dikategorikan sebagai tidak berdaya, miskin, terpinggirkan, tidak beruntung, dan lain sebagainya. Young menyebut situasi dan kondisi ketidakadilan semacam ini sebagai kesalahan moral karena ada sekelompok orang yang diuntungkan dan sekelompok yang lain dirugikan melalui kebijakan-kebijakan yang tidak memihak.³⁸ Penilaian Young ini senada dengan Catherine Lu yang mengkategorikan bentuk ketidakadilan semacam itu sebagai kesalahan moral yang berbeda dari tindakan represif yang dilakukan secara individual atau kebijakan represif suatu negara.³⁹ Penulis juga sepakat berdasarkan penilaian bahwa ketidakadilan dalam bentuknya yang paling dasar sekalipun adalah sebuah pelanggaran moral karena mengabaikan hak-hak dasar orang lain untuk mengembangkan diri, untuk memenuhi kebutuhan-kebutuhan hidup, dan untuk menentukan nasib hidupnya sendiri.

Politik Persamaan - Young menolak pengandaian tentang perbedaan sebagai sesuatu yang harus dicegah dan ditolak, melainkan sebagai kenyataan yang harus diakui dan diterima. Politik persamaan menegaskan tentang perlunya mengesampingkan perbedaan demi prinsip persamaan dan kesatuan sosial. Sebagaimana dikatakan Young, "Prinsip perlakuan yang sama awalnya muncul sebagai jaminan formal atas perlakuan inklusif yang adil. Namun, interpretasi mekanis atas keadilan pada akhirnya juga menekan dan menyangkal perbedaan."⁴⁰ Dan lanjut Young, "Politik perbedaan menyiratkan untuk mengesampingkan prinsip perlakuan yang sama dengan prinsip bahwa perbedaan kelompok harus diakui dalam kebijakan publik dan dalam kebijakan maupun prosedur lembaga ekonomi, untuk mengurangi penindasan aktual atau potensial."⁴¹ Dari pernyataan di atas terlihat dengan jelas keyakinan Young mempersoalkan politik persamaan yang dianggapnya menjadi hambatan serius terwujudnya keadilan.

Dari pernyataan Young di atas kita dapat memahami bahwa politik persamaan mengandung dilematis di mana prinsip perlakuan yang sama sebagai jaminan formal atas perlakuan inklusif yang adil justru menciptakan ketidakadilan karena implikasinya terhadap perbedaan yang melandasi eksistensi sebuah masyarakat. Bagaimanapun, interpretasi lebih jauh terhadap keadilan berhadapan secara dengan kenyataan bahwa kelompok-kelompok yang berbeda dan beragam harus diakui dan diakomodasi dalam berbagai kebijakan publik dan prosedur sosial, ekonomi, dan politik untuk

mengeliminasi penindasan, baik yang aktual maupun potensial. Pandangan semacam ini tidak dapat dielakkan dalam konsepsi politik kontemporer mengingat bahwa kadang-kadang mengakui hak-hak dan kekhususan-kekhususan tertentu dari kelompok-kelompok yang berbeda merupakan cara untuk mempromosikan partisipasi dalam politik demokrasi.

Adam James Tebble menilai pemahaman Young sangat penting untuk semakin memahami eksistensi dan kehadiran dari jenis-jenis kelompok sosial yang berbeda yang didasarkan atas ras, agama, etnisitas, usia, dan seksualitas dimana dapat terjadi bahwa perbedaan-perbedaan tersebut saling bersinggungan satu dengan yang lainnya dan menghasilkan identitas kelompok terdiferensiasi yang majemuk.⁴² Ackelsberg memiliki penilaian serupa bahwa konfrontasi antara politik keadilan dan perbedaan diperlukan karena ada jenis-jenis perbedaan yang tidak dapat diasimilasikan atau dimasuki. Salah satunya adalah kehidupan masyarakat perkotaan yang paradigmatik dan problematis.⁴³

Dengan alasan yang sama Günter H. Lenz & Antje Dallmann menilai bahwa politik perbedaan yang digagas Young merupakan sebuah visi publik heterogen sebagai sebuah ideal masyarakat yang menekankan keterbukaan terhadap perbedaan dan keberlainan yang tidak terasimilasi ke dalam sebuah komunitas homogen.⁴⁴ Karena itu, upaya Young untuk memfokuskan kembali perhatian, baik akademis maupun populer, pada perbedaan kelompok yang dihasilkan dari kekuasaan struktural, termasuk dalam konteks pembagian kerja, dan lain-lain, harus terus-menerus direfleksikan dan diwacanakan.

IV. Wacana Inklusi Demokrasi

Sebelum menjawab persoalan terkait syarat inklusi Young, pertama-tama akan diuraikan hakikat inklusi demokrasi menurut Young, yang mengarah kepada pemahaman baru terkait inklusi. Sesuai dengan kajian dan analisis terhadap pemikiran dan gagasan Young tersebut, dapat dikemukakan dan dideskripsikan setidaknya-tidaknya tiga aspek penting terkait dengan substansi atau hakikat inklusi, yaitu

partisipasi dan legitimasi, prinsip non-dominasi, dan pemberdayaan. Ketiga aspek ini akan diuraikan satu per satu di bawah ini.

Pertama terkait dengan Partisipasi dan Legitimasi Demokrasi. Refleksi Young terhadap situasi politik di atas mengarahkannya menggagas inklusi demokrasi dengan premis dasar, “keputusan demokratis secara normatif sah atau obyektif hanya jika semua yang terpengaruhi atau terdampak oleh keputusan terlibat dalam proses diskusi dan pengambilan keputusan.”⁴⁵ Gagasan ini memperlihatkan dua norma penting yang mengabsahkan demokrasi, yaitu partisipasi dan legitimasi demokrasi. Secara ontologis, keterlibatan dalam demokrasi menyiratkan bahwa semua orang berada dalam satu waktu di satu tempat untuk bersama-sama mendiskusikan problem kolektif mereka. Di dalam prosedur pengambilan keputusan, dimana keterlibatan menjadi kriteria dan ukuran penting, otonomi menjadi pertimbangan sehingga masyarakat dapat menentukan nasib sendiri (*self-determination*) dan mengembangkan diri mereka sendiri (*self-development*).

Menurut Young, politik inklusi berperan penting dalam sebuah tatanan demokrasi terutama ketika negara dan pemerintahan memiliki sejarah mengecualikan atau mengabaikan beberapa kelompok, dan berupaya mengasimilasi mereka ke dalam satu budaya dominan.⁴⁶ Alasan kedua dan lebih umum adalah untuk mewujudkan nilai demokrasi, yaitu mempromosikan keadilan.⁴⁷ Bagaimanapun, hanya warga negara, baik individu maupun kolektif, yang sungguh-sungguh memahami apa yang menjadi kepentingan dan kebutuhan mereka. Setiap warga negara harus memiliki hak dan kesempatan yang efektif untuk mengejar kepentingannya yang sah melalui proses politik. Dengan demikian, menurut Young mengakui semua anggota masyarakat dalam kekhususan mereka dan memberi mereka kesempatan untuk mengejar kepentingan mereka yang sah adalah alasan yang baik menganjurkan perhatian khusus pada inklusi bagi unit-unit sosial yang kurang beruntung atau terpinggirkan.⁴⁸

Bayangkan apa yang dikemukakan Michael Walzer ini, “Sekelompok birokrat berunding dengan sangat serius selama berjam-jam dan kemudian melakukan apa yang mereka simpulkan adalah hal yang benar untuk dilakukan — tanpa memperhitungkan preferensi mayoritas rakyat yang tercatat atau kepentingan koalisi kelompok apa pun yang saat ini membentuk mayoritas.”⁴⁹ Ini adalah kekeliruan teoretis, dan kekeliruan ini perlu direformasi dengan menganjurkan sebuah keterlibatan bagi semua orang yang terdampak keputusan tersebut. Kerisauan Walzer beralasan karena baginya itu bukanlah sebuah cara yang tepat sebuah pemerintahan demokratis.

Mendukung Young, Martinez-Bascunan mengemukakan bahwa inklusi mengandung dua makna, yaitu partisipasi dan transformasi. Sebagai partisipasi yang tujuan utamanya adalah memberikan kesempatan yang sama kepada semua partisipan untuk mengembangkan kapasitas dalam mengekspresikan pengalaman dan membentuk fakultas imajinasi dan kognisi. Sementara transformasi mengacu kepada kemungkinan mentransformasi debat publik, karena ia bertujuan menyertakan suara pihak lain yang ditempatkan dalam posisi rendah atau marginal.⁵⁰

Karena alasan itulah, John Anderson dan Birte Siim menilai bahwa visi inklusi Young memiliki konsep dasar yang unik dan berbeda terutama karena penekanan pada pentingnya pemahaman terhadap ketidaksetaraan sosial dan perlunya melibatkan berbagai perspektif sosial yang berbeda dalam politik.⁵¹ Ini memperlihatkan bahwa melalui pendekatan inklusi terjadi pengakuan timbal balik antara para partisipan dalam upaya bersama merumuskan dan menemukan solusi terkait masalah kolektif mereka. Pengakuan sangat penting karena hal tersebut mengandaikan ada pemahaman diantara peserta terhadap ‘yang lain’. Jika tanpa pemahaman diantara para partisipan, maka sebuah deliberasi sebetulnya sudah menemukan jalan buntu sejak awal.

Kedua adalah Prinsip Non-Dominasi sebagai nilai penting inklusi. Di atas sudah dijelaskan bagaimana dominasi dan penindasan menjadi salah satu penyakit kronis demokrasi. Yang berkuasa memiliki kewenangan untuk mengatur dan merumuskan kebijakan-kebijakan yang diperlukan bagi masyarakat, sementara yang tidak berkuasa wajib mengikuti dan menaatinya. Inklusi dalam pandangan Young dapat membantu mengatasi dominasi dan mempromosikan kebijakan yang lebih adil. Meski diketahui bahwa tidak ada yang abadi dalam politik, tapi usaha keras menuntut kesetaraan dan keadilan dalam demokrasi seringkali membuahkan hasil. Salah satunya melalui promosi dan sosialisasi persuasif dan kontinu tentang pentingnya memandang dan menghargai setiap suara individu sebagai sesuatu yang bernilai sehingga layak diperjuangkan.

Prinsip non-dominasi berarti kesempatan dan kebebasan bagi warga negara untuk menentukan diri sendiri (determinasi diri) dan ini bersesuaian

dengan gagasan tentang “bersama-sama dalam perbedaan”.⁵² Prinsip non-dominasi menyiratkan hubungan antar individu yang memungkinkan terciptanya sebuah kolektivitas dan solidaritas. Mereka yang mengalami dominasi kerap mengeluhkan ketidakadilan dan dengan demikian menuntut perlakuan yang sama dan setara, sehingga prinsip ini diharapkan dapat mempromosikan keadilan. Untuk mencapai keadilan, sebuah masyarakat harus dibebaskan dari dominasi. Jika demikian halnya, menjadi penting prinsip non-dominasi diterapkan dalam praktek politik karena prinsip tersebut merupakan nilai politik yang utama. Ini dapat diwujudkan melalui relasi antar individu maupun kelompok dalam deliberasi. Interaksi yang didasari prinsip non-dominasi mengisyaratkan hubungan tanpa paksaan dan penindasan. Prinsip non-dominasi mengandaikan bahwa setiap individu menjadi subyek dari kepentingan dan keinginannya sendiri. Setiap individu adalah makhluk bebas yang memiliki hak dan kehendak untuk menyatakan keinginan dan mengutarakan pendapatnya pribadi.

Gagasan non-dominasi sejalan dengan prinsip kebebasan Philip Pettit, yaitu *pertama*, bebas bertindak dan menentukan diri berdasarkan kesempatan yang tersedia. bebas mengekspresikan kemampuan untuk mengidentifikasi sesuatu yang pantas dilakukan, dan bebas mengekspresikan status sosial yang memungkinkan mereka menentukan diri mereka sendiri sesuai dengan ciri-ciri dan identitas yang melekat pada diri mereka.⁵³ Prinsip non-dominasi menyiratkan bahwa kelompok yang berkuasa tidak berada dalam posisi mengintervensi atau mempengaruhi yang lainnya (*non-interference*), sebaliknya memungkinkan setiap individu atau kelompok untuk menentukan diri sendiri dan mengembangkan diri sesuai dengan keinginan dan kemampuan yang dimiliki.

Prinsip inklusi berikutnya adalah Pemberdayaan Sosial Kolektif. Young menuntut pemberdayaan dalam pengertian memberi ruang dan kesempatan bagi warga untuk menentukan nasib mereka sendiri (*self determination*) dan mengembangkan diri (*self-development*).⁵⁴ Young menilai bahwa pemberdayaan merupakan gagasan yang tepat dan rasional untuk mengatasi eksklusivitas karena bertitik tolak dari perspektif komunitarian yang bersifat publik, melampaui otonomi yang lebih bersifat pribadiah atau individualistik.⁵⁵ Melalui pemberdayaan, Young meyakini keadilan bagi semua orang akan terwujud.⁵⁶ Ide dasarnya bahwa agar demokrasi benar-benar bermakna bagi semua masyarakat, terutama bagi mereka yang dikucilkan atau yang tidak beruntung, maka ia harus mulai dengan memberdayakan masyarakat biasa. Pemberdayaan yang dimaksudkan lebih bersifat kolektif yang bertujuan mendorong partisipasi

demokratis, refleksi diri yang kritis, dan tindakan-tindakan kolektif.⁵⁷ Dengan demikian, pemberdayaan didefinisikan atau dimaknai sebagai proses dimana individu, orang-orang yang secara relatif tidak memiliki kekuasaan terlibat dalam dialog dengan yang lainnya dan dengan demikian terbuka untuk memahami sumber daya sosial dari ketidakberdayaan mereka dan melihat kemungkinan untuk bersama-sama bertindak mengubah lingkungan sosial mereka.⁵⁸ Dari definisi ini kita dapat melihat pentingnya usaha bersama untuk mencapai tujuan. Tindakan kolektif hanya akan efektif bila individu-individu bergerak bersama mengatasi problem kolektif mereka dan mengusahakan kebebasan dan kesetaraan. Untuk mencapai hal tersebut dibutuhkan sebuah kesadaran kolektif. Kemampuan semacam itu diperlukan agar orang-orang tidak terjebak dalam gagasan naturalistik yang membatasi potensi individu untuk berkembang dan mewujudkan diri. Sebagaimana yang terjadi dalam kehidupan banyak kaum perempuan atau orang-orang yang tidak berdaya yang menerima keputusan dan kebijakan otoritas tanpa kritis.

Konsepsi pemberdayaan juga dikemukakan Majorie Mayo untuk menggambarkan peningkatan kapasitas masyarakat yang mampu mengatur diri sendiri dan menolong diri sendiri dalam menghadapi peningkatan kebutuhan sosial tetapi yang mengalami penurunan dalam hal kesejahteraan publik.⁵⁹ Sejalan dengan itu, untuk mencapai pemberdayaan yang efektif, McClenaghan mengusulkan perlunya membangun kemitraan strategis antara seluruh komponen masyarakat, badan pemerintah, otoritas hukum dan para wakil dan anggota organisasi lainnya.⁶⁰

Pada akhirnya pemberdayaan diperlukan untuk penguatan kapasitas peserta dan menjamin proses dan keputusan demokrasi yang lebih adil. Penguatan dilakukan melalui koordinasi dan kerja sama yang efektif di antara unit-unit sosial dan kultur yang tersebar dan bahkan menjelma dalam banyak institusi atau organisasi yang mewakili kepentingan masyarakat yang terkucilkan. Dengan cara ini, fokus pengambilan keputusan dan pembuatan kebijakan dapat bergeser dari klaim kepentingan pribadi atau kelompok yang saling bersaing, yang seringkali merugikan kaum marginal, menjadi dialog yang lebih berbasis data dan fakta.

V. Wacana Komunikasi Inklusif

Untuk mewujudkan partisipasi dan mencapai keadilan yang diinginkan di mana ada pengakuan terhadap partikularitas dan perbedaan, Young mengusulkan sebuah model komunikasi yang lebih inklusif, atau yang disebutnya demokrasi komunikatif.⁶¹ Komunikasi demokratis menurut Young adalah upaya rasional melalui kebiasaan sehari-hari untuk mencapai kesepahaman dan saling pengertian yang dapat mengarah kepada keadilan. Model komunikasi yang dimaksudkan adalah sapaan (*greetings*), retorika (*rhetoric*), dan narasi (*narrative / storytelling*).

Apa yang dimaksudkan Young dengan sapaan (*greetings*) adalah gerak-isyarat (*gesture*) yang umumnya dilakukan oleh orang-orang ketika bertemu dalam sebuah pertemuan publik, yang dalam konteks politik mengandung pesan tertentu yang sering terabaikan.⁶² Sapaan dalam bentuk gerak-isyarat atau yang umumnya disebut bahasa tubuh (*body language*), seperti mengucapkan “hai” atau “apa kabar?”, tersenyum, berjabat tangan, *cipika-cipiki*, atau memberikan pelukan sering tidak menjadi pertimbangan penting dan bahkan dianggap sebagai sebuah bentuk komunikasi biasa.

Sapaan sesungguhnya mengandung pengakuan subyek kepada subyek dan dengan sendirinya upaya saling mengekspresikan informasi atau pengalaman diantara mereka.⁶³ Hubungan antar pribadi adalah sesuatu yang pertama-tama mesti dibangun dan hal tersebut dilakukan pertama-tama melalui tegur sapa diantara masing-masing pribadi. Dengan cara itu, akan terbentuk kedekatan dan simpati. Model sapaan dengan sendirinya mendorong orang-orang untuk keluar dari dirinya dan berjumpa dengan yang lain dalam keberadaan mereka yang hakiki. Ketika seseorang menyapa yang lain, bahkan yang asing sekalipun, hal tersebut mengirim pesan pengakuan akan keberadaan mereka. Menyapa tidak saja berarti mengakui keberadaan yang lain, tetapi juga membuka diri untuk menerima yang lainnya. Meminjam Levinas, itu berarti seseorang yang menyapa tersandera dan terarah pada kehadiran yang lain.

Yang lain merupakan subyek yang menggugah perhatian dan dan mengundang individu lain untuk membangun komunikasi dengannya. Tindakan komunikasi semacam ini oleh Young disebut sebagai momen etis. Dikatakannya, komunikasi tidak akan pernah terjadi jika seseorang tidak pernah bergerak keluar dari dirinya, bertanggung jawab terhadap yang lain dan menyatakan dirinya tanpa iming-iming jawaban atau penerimaan.⁶⁴ Ini menunjukkan bahwa relasi komunikasi terjadi hanya ketika individu

memiliki itikad untuk keluar dari subyektifitasnya, bahkan pada tingkat tertentu menyangkal subyektifitasnya untuk menyambut dan menerima yang lain. Tentu saja sapaan tidak selalu mengandung pesan positif. Dalam pertemuan politik antara kelompok-kelompok yang berseteru, sapaan dapat mengandung pesan perlawanan atau permusuhan. Gerak-isyarat yang ditunjukkan pada saat saling menyapa akan memberikan gambaran yang lugas kepada para pihak atau publik tentang sikap dan pendirian masing-masing. Gerak-isyarat ini akan mempengaruhi proses dan hasil diskusi dan deliberasi. Bagaimanapun, sikap yang berbeda yang ditunjukkan oleh para pihak ketika saling menyapa menjadi kunci berhasil atau tidaknya pertemuan yang diadakan. Inilah yang terjadi dalam pertemuan antara Presiden Tiongkok Xi Jinping dan Perdana Menteri Jepang di sela-sela pertemuan ke-22 Kerja Sama Ekonomi Asia-Pasifik (APEC) pada 2014 silam dimana gerak-isyarat berjabat tangan antara kedua pemimpin tersebut dijuluki sebagai "jabat tangan paling canggung di dunia".⁶⁵ Pada saat itu, keduanya melakukan jabat tangan tanpa ekspresi sebagai bentuk pernyataan ketidaksukaan. Ini terjadi menyusul serangkaian perselisihan antara kedua negara terkait sejarah dan sengketa pulau *Diaoyu* atau *Senkaku*.

Meski atmosfernya tidak selalu positif, sapaan tetap diyakini menjadi peluang untuk membangun relasi yang baik diantara peserta diskusi. Young sendiri mengakui bahwa gerak isyarat menyapa akan membantu menciptakan relasi yang setara dan respek timbal balik di antara pihak-pihak yang terlibat diskusi atau deliberasi, dengan demikian terbangun kepercayaan dan koneksi diantara mereka.⁶⁶ Young menyadari bahwa pihak-pihak yang terlibat hanya mungkin memasuki ruang diskusi atau deliberasi dengan terlebih dahulu saling menyapa diantara mereka. Meski terkesan sedikit ritualistik, menyapa setidaknya-tidaknya membawa masing-masing pihak ke dalam suasana dan situasi kebatinan yang lebih positif. Bahkan Young menganjurkan untuk melakukannya dalam suasana dan situasi interaksi yang jauh dari kesan politis.

Dalam analisis semiotik, Enfield menyebutkan bahwa tuturan dan gerak isyarat yang digunakan setidaknya-tidaknya terkait erat dengan tiga faktor,

diantaranya (1) ruang dan waktu di mana keduanya dihasilkan, 2) ekspresi yang eksplisit diperlihatkan pada saat keduanya diproduksi, 3) tatapan mata untuk mengarahkan perhatian pendengar atau lawan bicara.⁶⁷ Ketiga hal di atas, ruang-waktu, ekspresi, dan tatapan mata memiliki peran penting dalam politik karena sangat menentukan tingkat keberhasilan sebuah diskusi atau deliberasi. Dalam setiap sapaan, tanpa disadari selalu terkandung makna yang terhubung dengan situasi sosial kehidupan manusia. Dalam banyak masyarakat tanda atau isyarat dianggap sebagai elemen publik dari proses kognitif dan menjadi bukti kuat terkait niat komunikasi yang disampaikan orang lain.⁶⁸ Penggunaan kata-kata sapaan dan gerak-isyarat hanyalah sebagian dari sumber daya yang diperlukan untuk mengenali niat komunikasi dan informasi orang lain. Dalam hal ini, diperlukan intuisi yang mana menurut Young merupakan faktor penting dalam komunikasi.

Ringkasnya, makna etis dalam tindakan menyapa adalah menyapalah tanpa berharap orang atau pihak lain melakukan hal yang sama. Transformasi sikap atau cara pandang pihak lain terjadi sebagai konsekuensi dari tindakan menyapa tersebut. Menyapa, karenanya, adalah tujuan pada dirinya sendiri. Prinsip etis menyapa dapat dirumuskan menjadi sebuah aksioma, “menyapalah orang lain sedemikian karena memang demikianlah seharusnya anda lakukan”. Inilah yang disebut “menyapa tanpa pamrih”. Dapat dibayangkan ketika tindakan komunikasi semacam ini dilakukan oleh semua individu, maka subyektifitasnya akan meluruh dan tercipta ruang interaksi yang saling menyilang antar individu. Inilah model komunikasi yang disebut Young demokrasi komunikatif. Setidak-tidaknya dengan saling bertegur-sapa, setiap orang akan merasa diterima atau diakui kehadirannya oleh yang lainnya. Tindakan semacam ini akan memberi kesempatan dan peluang bagi terciptanya konsensus yang *acceptable* (dapat diterima), meski barangkali tidak dapat memenuhi keinginan dan harapan semuanya.

Model komunikasi demokratis kedua adalah retorika. Menurut Young retorika adalah cara menyampaikan sesuatu secara meyakinkan sehingga dapat mempengaruhi emosi, menyentuh hati, dan menggugah imajinasi.⁶⁹ Definisi Young di atas mencakup dua hal, yaitu cara atau pendekatan dan tujuan retorika. Terutama, bagaimana retorika seharusnya dipraktekkan dan apakah cara tersebut dapat mempengaruhi pendengar atau orang lain. Ia meyakini retorika merupakan cara komunikasi politik yang dapat membentuk keterhubungan dan menciptakan keterlibatan dengan yang lainnya.⁷⁰ Konsep retorika mengasumsikan perbedaan antara ‘apa’ (*what*) yang dikatakan sebuah wacana, apa konten, atau pesan substantifnya, dan ‘bagaimana’ (*how*) mengatakannya.⁷¹ Secara umum, ada beragam cara untuk

menyampaikan pesan atau substansi yang dikemas dengan gaya dan teknik retorika tertentu.

Definisi Young di atas serupa dengan definisi Martin, yang melihat retorika sebagai kemampuan atau teknik wacana persuasif yang dipakai atau digunakan oleh seorang orator (*rhetor*).⁷² Demikian halnya juga definisi dari Kuypers dan King yang menilai retorika sebagai penggunaan strategi komunikasi, baik lisan atau tertulis, untuk mencapai tujuan yang diharapkan.⁷³ Yang pertama, melibatkan strategi, atau sifatnya disengaja, dengan menggunakan pilihan kata-kata atau bahasa yang tepat, dan yang kedua melibatkan pengetahuan tentang tujuan yang ingin dicapai melalui bahasa yang digunakan.

Dalam pandangan Young, teknik meyakinkan pihak lain adalah tujuan yang harus dicapai dari sebuah retorika. Ini terlihat dari penekanannya pada aspek *ilokusi* dan *perlokusi* dari sebuah retorika, dan bukan pada *lokusinya*. Aspek *perlokusi* inilah yang kemudian diasosiasikan dengan retorika,⁷⁴ yaitu bagaimana menggunakan retorika secara persuasif untuk menimbulkan efek impulsif bagi para pendengar atau pihak lain. Karena terkait dengan inklusi dalam demokrasi, retorika adalah upaya meyakinkan pihak lain untuk bersama-sama membongkar *eksklusi* dan mengembangkan *inklusi*. Menggunakan retorika berarti menggunakan keterampilan atau kemampuan persuasi, yaitu instruksi dalam teknik komunikasi untuk mencapai persuasi. Atau dalam terminologi yang lain retorika bertujuan mencapai sebuah etos, yaitu interpretasi pendengar terhadap kualitas yang dimiliki oleh seorang pembicara saat menyampaikan pesannya.⁷⁵

Retorika yang baik menurut Young setidaknya-tidaknya memenuhi kriteria tertentu diantaranya pertama, atmosfir emosi pada saat berceramah atau berpidato menyampaikan pendapat atau usulan. Apakah ada ketakutan, harapan, kemarahan, kegembiraan, dan ekspresi bergairah lainnya yang muncul di seluruh aktivitas ceramah atau pidato tersebut. Kedua, penggunaan bahasa figuratif seperti metafor, kiasan, permainan kata, juga gerak tubuh figuratif seperti tersenyum, menunjuk, mengepalkan tangan, menggenggam atau mengangguk kepala, dan sebagainya. Atau ungkapan figuratif lainnya seperti puisi, lagu, teater, dan lain sebagainya. Ketiga, Penggunaan media visual dan simbol yang menggugah hasrat

atau menginspirasi pendengar. Dan keempat, kemampuan memperhatikan dan mengenali kekhususan yang menjadi ciri khas atau karakter para pendengar dan memahami berbagai asumsi, sejarah, dan berbagai idiom khusus yang menjadi ciri khas mereka.⁷⁶

Young melihat retorika memiliki peran yang sangat positif dalam politik setidaknya-tidaknya karena beberapa alasan, pertama, retorika dapat membantu memasukkan masalah dalam agenda deliberasi.⁷⁷ Penggunaan retorika di banyak kesempatan berhasil mengarahkan peserta membahas isu-isu krusial dan penting dan pendapat-pendapat yang dikemukakan oleh para pihak ditanggapi dengan serius. *Kedua*, retorika dapat menunjukkan tuntutan dan argumen yang cocok dengan sebuah publik khusus dalam situasi khusus.⁷⁸ Retorika bermanfaat membantu pembicara menyampaikan tuntutan dan argumentasi yang dapat menjangkau kepentingan semua pihak. Walaupun hal tersebut terkait dengan kepentingan tertentu, setidaknya-tidaknya dengan argumentasi yang tepat dan rasional kepentingan tersebut dapat diterima atau dipahami oleh pihak lain. Terakhir retorika mendorong para pihak untuk bergerak dari penalaran ke penilaian.⁷⁹ Tidak semua tuntutan dan argumen politik bersesuaian dan dapat diterima oleh pihak-pihak yang terlibat dalam deliberasi. Tetapi biasanya terdapat beberapa argumen yang mungkin bersesuaian dengan rasionalitas mereka. Ketika hal itu terjadi, retorika diharapkan dapat menyediakan sumber daya yang diperlukan untuk membantu masing-masing pihak mempertimbangkan tuntutan atau argumen bersama dan kolektif.

Menurut Young, seorang retorikawan yang baik adalah yang berusaha meyakinkan dan mempengaruhi para pendengar dengan mengarahkan usulan dan argumentasi menuju kepentingan yang bersifat kolektif dan plural, mengajak mereka untuk bersama-sama membuat pertimbangan dan mengubah argumentasi atau cara pandang mereka, sekaligus menyemangati mereka untuk menilai, dan tidak menuntut mereka semata-mata untuk tahu.⁸⁰ Karenanya, penggunaan retorika membantu proses dari rasionalitas ke aksi yang melibatkan pertimbangan politik semacam itu.

Model komunikasi ketiga adalah narasi atau yang disebut juga *storytelling*. Narasi dibangun berdasarkan peristiwa yang dialami seseorang atau sekelompok orang. Melalui narasi seseorang mengungkapkan atau menyingkapkan pengalaman dirinya atau kelompoknya kepada publik dan mencoba menggugah rasionalitas dan emosi publik sehingga memahami dan menerima pengalaman tersebut sebagai pengalaman bersama. Dalam konteks dan situasi dimana argumen-argumen yang dikemukakan terkesan tidak banyak membantu, narasi atau *storytelling* diharapkan dapat mempengaruhi dan

menggugah emosi dan simpati pihak lain. Young berpendapat bahwa dalam situasi semacam itu argumen-argumen sendiri tidak banyak dipakai untuk mengutarakan suara publik bagi mereka yang dikecualikan dari wacana tersebut.⁸¹ Baginya narasi menyediakan fungsi penting dalam komunikasi demokratis, untuk menumbuhkan pemahaman di antara para anggota komunitas yang memiliki pengalaman dan asumsi yang berbeda-beda mengenai apa yang penting.⁸² Sama dengan Hannah Arendt, Young juga menekankan bahwa narasi penting dalam menciptakan makna, karena mereka mengabstraksikan pengalaman atau peristiwa. Bagi Arendt narasi adalah strategi mentransformasi pengalaman dan kisah pribadi ke dalam pemaknaan publik.⁸³ Atau menurut penuturan Disch bahwa Arendt menggunakan term *storytelling* untuk menggambarkan pemahaman kritis yang bersumber dari pengalaman.⁸⁴ Demikian halnya Young menekankan pentingnya narasi atau *storytelling* dalam deliberasi demokratis.

Kisah-kisah yang sering dinarasikan berdasarkan pengalaman pribadi, seringkali berhasil mengikis dan merobohkan tembok ketidakpedulian dan acuh tak acuh publik, demikian menurut Polletta.⁸⁵ Sebagaimana kita juga saksikan, narasi berhasil membangkitkan simpati dari pihak lain, juga pihak yang berkuasa, dan terkadang mampu memobilisasi aksi melawan kekuasaan dan kesewenang-wenangan sosial. Kadang kisah-kisah yang diproduksi jauh lebih kuat dan berenergi yang mendorong aksi bersama memperjuangkan keadilan dan melawan ketidakadilan dari pada propaganda politik penguasa atau pihak dominan lainnya. Bahkan kadang cerita-cerita yang beredar di dalam komunitas sudah dipromosikan sedemikian rupa untuk mendukung gerakan dan aksi publik.

Young mengatakan bahwa seringkali kesaksian seperti itu bersumber dari kisah satu orang yang berdiri atau berbicara mengatasnamakan seluruh anggota kelompok kepada dunia luas, dan menuntut perhatian publik terhadap kelompok mereka. Tidak ada cara yang lebih kuat yang dapat mengisahkan pengalaman penderitaan, penindasan, penganiayaan dan mengundang banyak simpati publik dari pada narasi atau bercerita. Ini telah dibuktikan di banyak tempat dan dalam banyak kesempatan forum politik dimana bercerita berpotensi dan berpeluang mendapatkan lebih banyak dukungan

dukungan dari pada dua model komunikasi inklusi lainnya.

Tentu saja Young tidak memaksudkan narasi atau *storytelling* dalam politik sama dengan kisah atau cerita-cerita pada umum lainnya. Seperti diutarakannya bahwa narasi politik berbeda dari bentuk narasi lain berdasarkan maksud dan konteks audiensnya.⁸⁶ Tujuan narasi politik adalah menarik perhatian pihak lain atau penguasa dengan maksud mendapatkan dukungan serta berusaha mengubah pandangan atau pendirian mereka terkait kebijakan atau peristiwa sosial politik yang dilakukan pihak tertentu yang merugikan dan dianggap tidak adil. Apa yang unik dari penggunaan narasi Young adalah bahwa melaluinya warga negara dapat membangun relasi inklusif yang bertujuan memecahkan dan menyelesaikan problem kolektif atau konflik di antara mereka.

Dengan bercerita seseorang membangun komunikasi intensif melalui apa yang Arendt sebut "kunjungan imajinatif" ke relung hati dan pikiran para pendengar.⁸⁷ Demikian pun sebaliknya para pendengar dapat mengimajinasikan peristiwa berdasarkan pengalaman tersebut. Seperti dikatakan Jackson, para pendengar mencoba mengakomodasi pandangan yang sangat berbeda, dimana mereka melihat diri sendiri dari tempat yang lain, dari sudut pandang yang berbeda dan menumbuhkan pluralisme di mana perbedaan tidak direduksi menjadi identitas budaya atau pengetahuan, tetapi dilihat dari segi kehidupan. mengalami bahwa, dengan imajinasi, siapa pun di mana pun dapat menemukan cara memahami kemanusiaannya sendiri.⁸⁸ Dengan demikian, narasi tidak saja mengaktifkan peristiwa yang dialami pencerita atau komunitas, tetapi sekaligus mengaktifkan imajinasi para pendengar tentang peristiwa tersebut dan memaknainya seturut pemahaman dan sudut pandang mereka sendiri. Sebagaimana yang juga Bullard sebutkan bahwa narasi adalah sebuah tindakan penyingkapan sejarah masa lalu yang tersembunyi.⁸⁹ Tentu saja, tujuan bercerita adalah mengaktualkan peristiwa dan menghadirkan perspektif lain yang dapat mengimbangi pemikiran otoritas mengenai sebuah peristiwa. Bercerita dengan demikian menghadirkan perspektif yang berbeda dengan maksud memberikan pemahaman yang lebih mendalam dan menyeluruh tentang sebuah peristiwa tertentu. Dalam narasi itu sendiri terjadi hubungan interaktif antara pencerita yang mengundang partisipasi pendengar dan pendengar yang menanggapi. Bercerita dengan sendirinya memperkuat struktur sosial dan dialog yang membentuk solidaritas dan toleransi terhadap perbedaan. Interaksi antara pencerita dan pendengar ini sangat penting untuk membawa kesadaran setiap orang ke dalam perasaannya langsung dan serentak menegaskan ikatan sosial diantara mereka yang terungkap dari narasi tersebut.

Secara lebih rinci dapat diuraikan keuntungan narasi dalam politik menurut Young.⁹⁰ *Pertama*, narasi membantu orang-orang, yang dirugikan karena penderitaan dan penindasan, yang tidak memiliki bahasa atau argumentasi rasional untuk mengartikulasikan, menceritakan pengalaman ketertindasan tersebut dengan cara mereka. *Kedua*, narasi dapat membantu publik atau komunitas sosial tertentu mengungkapkan pengalaman-pengalaman tersituasi dan mengafirmasi afinitas kolektif masing-masing individu. Bercerita akan membantu masing-masing pihak yang bertemu mengenali atau mengidentifikasi latar sosial, kultural, politik, bahkan ideologi dan problem-problem yang identik dan bahkan kolektif yang dihadapi bersama.⁹¹

Ketiga, narasi dapat membantu menjernihkan stereotip dan meluruskan pra-asumsi. Narasi menjadi media bagi orang-orang atau mereka yang berasal dari komunitas partikular untuk menegaskan tentang pengalaman tersituasi, entah karena kebutuhan-kebutuhan partikular mereka atau karena batasan-batasan sosial-politik yang mendefinisikan mereka ke dalam kategori tertentu.⁹² *Keempat*, narasi dapat mengungkapkan sumber nilai, prioritas, atau makna kultural. Salah satu problem sosial nyata yang seringkali terjadi adalah konflik nilai yang bersumber dari pemaknaan dan penghayatan nilai partikular di ranah publik. *Terakhir*, narasi membantu menentukan pengetahuan yang dapat memperkaya pemikiran.⁹³ Kesamaan pengalaman akan memperkuat ikatan sosial diantara mereka, tetapi sebaliknya perbedaan pengalaman akan memperkaya makna dan cara pandang terhadap peristiwa yang menjadi sumber pengalaman tersebut

Narasi dalam perspektif Young menjadi kekuatan karena ketika tindakan tersebut dilakukan, seseorang dapat mengubah sudut pandang orang lain, sehingga dapat menjadi sumber "kekuatan" bersama.⁹⁴ Dengan demikian dapat diartikan bahwa bahwa narasi memiliki kekuatan yang mampu menyelamatkan, memiliki dimensi transformatif yang kuat dan dapat diandalkan. Kekuatan transformatif narasi memungkinkan para pihak yang terlibat dalam proses demokrasi sepakat untuk mendorong aksi bersama melawan dominasi dan menentang ketidakadilan.

VI. Penutup

Demokrasi adalah salah satu syarat agar sebuah masyarakat dapat terarah kepada keadilan dan kesejahteraan. Dalam konteks ini, sebuah masyarakat dapat disebut adil hanya jika syarat-syarat demokrasi, yaitu keterlibatan dan realisasi diri otentik warga negara terpenuhi dan terwujud dengan baik. Sayangnya, meski demokrasi membuka seluas-luasnya keterlibatan masyarakat untuk ikut dalam proses dan pengambilan keputusan, hambatan-hambatan substansial maupun prosedural sering ditemui yang mengakibatkan hasil demokrasi tidak sepenuhnya dapat mewujudkan keinginan dan kebutuhan semua pihak.

Hambatan yang ditemui atau dijumpai dalam praktik demokrasi, terutama yang dialami oleh kelompok-kelompok sosial rentan seperti, kaum perempuan, masyarakat miskin, kelompok disabilitas, kaum lansia, dan lain sebagainya

disebabkan karena posisi struktural yang tidak menguntungkan sehingga mereka sering terisihkan atau terisolasi. Pembinaan tentu saja terutama pada transformasi paradigma struktural yang memungkinkan hadirnya persepsi dan interpretasi yang lebih terbuka dan obyektif kelompok berkuasa atau dominan, bisa dilakukan melalui sebuah gerakan politik.

Tindakan politik yang memungkinkan transformasi menurut Iris Marion Young adalah komunikasi sehari-hari berupa bertegur sapa, beretorika, dan berceritera. Ketiga aspek ini sangat menentukan tingkat keberhasilan dalam proses diskusi dan deliberasi publik. Tentu saja ini mengandaikan semua yang terlibat dapat menerima dan memahami perbedaan dan kekhasan masing-masing demi terwujudnya demokrasi yang lebih berkeadilan. ■

1. Robert Dahl, *Demokrasi dan Para Pengkritiknya*, Terj. Rahman A. Zainudin (Jakarta : Yayasan Obor Indonesia, 1992), 6-8.
2. Iris Marion Young, *on Female Body Experience* (Oxford: Oxford University Press, 2005), 21.
3. Young, *on Female Body Experience*, 21.
4. Young, *on Female Body Experience*, 21.
5. Young, *on Female Body Experience*, 47-55.
6. Young, *on Female Body Experience*, 31.
7. Young, *on Female Body Experience*, 31.
8. Young, *on Female Body Experience*, 35-36.
9. Young, *on Female Body Experience*, 35-36.
10. Young, *on Female Body Experience*, 16.
11. Young, *on Female Body Experience*, 16.
12. Iris Marion Young, *Inclusion and Democracy* (Oxford: Oxford University Press, 2000), 17.
13. Young, *Inclusion and Democracy*, 17.
14. Young, *Inclusion and Democracy*, 53-57.
15. Young *Inclusion and Democracy*, 19.
16. Young, *Inclusion and Democracy*, 19.
17. Judith Bara & Albert Weale, "Introduction", *Democracy Politics and Party Competition*, ed. Judith Bara & Albert Weale (New York : Routledge, 2006), 1-20.
18. Kaare Storm, Democracy as Political Competiton, *The American Behavioral Scientist (1986-1994)* 35, no. 4/5 (Mar-Jun 1992), 377, <https://www.proquest.com/docview/194861482>
19. Young, *Inclusion and Democracy*, 34.
20. Young, *Inclusion and Democracy*, 53.
21. Young, *Inclusion and Democracy*, 55.
22. Iris Marion Young, *Justice and The Politics of Difference* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990), 118-119.
23. Young, *Justice*, 38.
24. Philip Pettit, *Republicanism; A Theory of Freedom and Government* (Oxford : Oxford University Press. 2002), 22.
25. Pettit, *Republicanism*, 22.
26. Sally Haslanger, *Resisting Reality; Social Construction and Social Critique*, Oxford : Oxford University Press, 2012), 312.

27. Haslanger, *Resisting Reality*, 312.
28. Saphiro, *Politics Against Domination*, 20.
29. Saphiro, *Politics Against Domination*, 20.
30. Young, *Justice*, 49.
31. Young, *Justice* , 53.
32. Young, *Justice* , 56.
33. Young, *Justice* , 59.
34. Young, *Justice* , 61.
35. Iris Marion Young, *Responsibility For Justice* (Oxford: Oxford University Press, 2011), 45.
36. Iris Marion Young, “Structural Injustice and The Politics of Difference”, in *Contemporary Debates on Political Philosophy*, ed. Thomas Christiano & John Christman (Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell, 2009), 363.
37. Young, *Structural Injustice*, 363.
38. Young, *Responsibility For Justice*, 45.
39. Paige E. Digeser, “Motivation and reconciliation in Catherine Lu’s conception of global justice”, *Ethics & Global Politics*, 11, 2018, 6–12, <https://doi.org/10.1080/16544951.2018.1507385>
40. Young, *Justice and the Politics of Difference*, 11.
41. Young, *Justice and the Politics of Difference*, 11.
42. Tebble, Adam James. “What Is the Politics of Difference?”, *Political Theory* 30, no. 2, (2002): 259-281, <https://www.jstor.org/stable/3072578?seq=1&cid=pdf-reference#references>
43. Martha Ackelsberg, “Reflections on Iris Marion Young's Justice and the Politics of Difference”, *Politics and Gender* 4, no. 2, (June 2008), 327, <https://www.researchgate.net/publication/248650384>.
44. Günter H. Lenz & Antje Dallmann, “Justice, Governance, Cosmopolitanism, and the Politics of Difference. Reconfigurations in a Transnational World Introduction”, in *Justice, Governance, Cosmopolitanism, and the Politics of Difference : Reconfigurations in a Transnational World* (Berlin: Faculty of Arts II, Department of English and American Studies, 2007), 9-11.
45. Young, *Inclusion and Democracy*, 23.
46. Iris Marion Young, “Situated Knowledge and Democratic Discussions”, in *The Politics of Inclusion and Empowerment – Gender, Class and Citizenship*, eds. John Andersen dan Birte Siim (Basingstoke : Palgrav Macmillan, 2004), 19.
47. Young, “Situated Knowledge”, 20
48. Young, “Situated Knowledge”, 20
49. Michael Walzer, *Politics and Passion*, (New Heaven & London : Yale University Press, 2004), 107
50. Walzer, *Politics and Passion*.
51. Walzer, *Politics and Passion*, 4.
52. Young, *on Female Body Experience*, 139-159.
53. Pettit, *Republicanism*, 4.
54. Young, *Inclusion and Democracy*, 31-33.
55. Young, *Justice*, 251.
56. Young, *Justice*, 248-256.
57. Iris Marion Young, *Intersecting Voices: Dilemmas of Gender, Political Philosophy, and Policy*, Princeton: Princeton University Press, 1997), 91.
58. Young, *Intersecting Voices*, 91.
59. Marjorie Mayo, (2004), “Exclusion, Inclusion and Empowerment: Community Empowerment? Reflecting on the Lessons of Strategies to Promote Empowerment”, in *The Politics of Inclusion and Empowerment; Gender, Class and Citizenship*, eds. John Andersen and Birte Siim, (Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2004), 140.
60. Pauline McClenaghan, “Redefining Citizenship: Community, Civil Society and Adult Learning” in *The Politics of Inclusion and Empowerment; Gender, Class and Citizenship*, eds. John Andersen and Birte Siim, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004), 170-171
61. McClenaghan, “Redefining Citizenship”, 63.
62. Young, *Inclusion and Democracy*, 57.
63. Young, *Inclusion and Democracy*, 57.
64. Young, *Inclusion and Democracy*, 57.
65. <https://dunia.rmol.id/read/2014/11/11/179337/Inilah-Jabat-Tangan-Paling-Canggih-di-Dunia>.

66. Young, *Inclusion and Democracy*, 57, 58.
67. N. J. Enfield, *The Anatomy of Meaning: Speech, Gesture, and Composite Utterances*, (Cambridge : Cambridge University Press, 2009), 6.
68. C. S. Peirce, *Philosophical writings of Peirce*, (New York: Dover Publications, Peirce 1955), 127-269.
69. Young, *Inclusion and Democracy*, 63.
70. Young, *Inclusion and Democracy*, 64.
71. Young, *Inclusion and Democracy*, 65.
72. James Martins, *Politics and Rhetoric: A Critical Introduction* (Oxfordshire : Routledge Taylor and Francis, 2014), 2.
73. Jim A. Kuypers & Andrew King, "What is Rhetoric?", in *Rhetorical Criticism: Perspectives in Action*, in eds. Jim A. Kuypers, (Lanham : Lexington Books, 2009), p. 4.
74. Meminjam wacana komunikasi yang dikembangkan Habermas, Young menjelaskan bahwa lokusi adalah maknanya tersurat dari sebuah konten. Ilokusi adalah makna yang diperoleh dari sebuah kekuatan performatif dimana sebuah konten dinyatakan. Perlokusi adalah efek atau dampak yang dihasilkan bagi para pendengar. *Ibid*, 65-66.
75. Kuypers and King, "What is Rhetoric?", 47.
76. Kuypers and King, "What is Rhetoric?", 47.
77. Young, *Inclusion and Democracy*, 66.
78. Young, *Inclusion and Democracy*, 67
79. Young, *Inclusion and Democracy*, 69.
80. Young, *Inclusion and Democracy*, 70.
81. Young, *Inclusion and Democracy*, 71.
82. Young, *Inclusion and Democracy*.
83. Michael Jackson, *The Politics of Storytelling: Violence, Transgression, and Intersubjectivity*, (Copenhagen : Museum Tusulanum Press, 2002), 14-15.
84. Lisa J. Disch, "More Truth Than Fact; Storytelling As Critical Understanding in The Writings of Hannah Arendt", *Journal Political Theory* 21, 4 (November 1993), 665-694. <https://journals.sagepub.com/home/ptx>.
85. Francesca Polletta, *It Was Like A Fever: Storytelling In Protest and Politics*, (Chicago & London : The University of Chicago Press, 2006), 3.
86. Young, *Inclusion and Democracy*, 72.
87. Jackson, *The Politics of Storytelling*, 136.
88. Jackson, *The Politics of Storytelling*, 105.
89. Rebecca Bulard, *The Politics of Disclosure 1674-1725* (London : Pickering and Chatto, 2009), 3 – 6.
90. Young, *Inclusion and Democracy*, 72-77.
91. Young, *Inclusion and Democracy*, 73.
92. Young, *Inclusion and Democracy*, 74.
93. Young, *Inclusion and Democracy*, 76.
94. Benhabib, Seyla, *Hannah Arendt and the Redemptive Power of Narrative*, *Journal Social Research* 57, 1, (1990), pp. 167-196, <http://www.jstor.org/stable/40970582> .

Sumber Pustaka:

Ackelsberg, Martha. "Reflections on Iris Marion Young's Justice and the Politics of Difference", *Politics and Gender* 4, no. 2, (June 2008), <https://www.researchgate.net/publication/248650384>.

Bara, Judith & Albert Weale, "Introduction", *Democracy Politics and Party Competition*, edited by Judith Bara & Albert Weale. New York: Routledge, 2006.

Benhabib, Seyla. *Hannah Arendt and the Redemptive Power of Narrative*, *Journal Social Research* 57, 1, (1990). 167-196. <http://www.jstor.org/stable/40970582>.

- Bulard, Rebecca. *The Politics of Disclosure 1674-1725*. London : Pickering and Chatto, 2009.
- Dahl, Robert. *Demokrasi dan Para Pengkritiknya*, Terjemahan oleh Rahman A. Zainudin. Jakarta : Yayasan Obor Indonesia, 1992. Digeser, Paige E. "Motivation and reconciliation in Catherine Lu's conception of global justice", *Ethics & Global Politics*, 11, 2018, 6–12, <https://doi.org/10.1080/16544951.2018.1507385>
- Disch, Lisa J. "More Truth Than Fact; Storytelling As Critical Understanding in The Writings of Hannah Arendt", *Journal Political Theory* 21, 4 (November 1993), 665-694. <https://journals.sagepub.com/home/ptx>.
- Enfield, N.J. *The Anatomy of Meaning: Speech, Gesture, and Composite Utterances*. Cambridge : Cambridge University Press, 2009.
- Haslanger, Sally. *Resisting Reality: Social Construction and Social Critique*. Oxford : Oxford University Press, 2012. <https://dunia.rmol.id/read/2014/11/11/179337/Inilah-Jabat-Tangan-Paling-Canggih-di-Dunia>.
- Jackson, Michael. *The Politics of Storytelling: Violence, Transgression, and Intersubjectivity*. Copenhagen : Museum Tusulanum Press, 2002.
- Kuypers, Jim A. & Andrew King. "What is Rhetoric?", in *Rhetorical Criticism: Perspectives in Action*, edited by Jim A. Kuypers. Lanham : Lexington Books, 2009.
- Lenz, Günter H. & Antje Dallmann. "Justice, Governance, Cosmopolitanism, and the Politics of Difference. Reconfigurations in a Transnational World Introduction", in *Justice, Governance, Cosmopolitanism, and the Politics of Difference : Reconfigurations in a Transnational World*. Berlin: Faculty of Arts II, Department of English and American Studies, 2007.
- Mayo, Marjorie. "Exclusion, Inclusion and Empowerment: Community Empowerment? Reflecting on the Lessons of Strategies to Promote Empowerment", in *The Politics of Inclusion and Empowerment; Gender, Class and Citizenship*, edited by John Andersen and Birte Siim. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2004.
- Martins, James. *Politics and Rhetoric: A Critical Introduction*. Oxfordshire : Routledge Taylor and Francis, 2014.
- McClenaghan, Pauline. "Redefining Citizenship: Community, Civil Society and Adult Learning" in *The Politics of Inclusion and Empowerment; Gender, Class and Citizenship*, edited by John Andersen and Birte Siim, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004.
- Pettit, Philip. *Republicanism; A Theory of Freedom and Government*. Oxford : Oxford University Press. 2002.
- Peirce, C. S. *Philosophical writings of Peirce*. New York: Dover Publications, Peirce 1955.
- Polletta, Francesca. *It Was Like A Fever: Storytelling In Protest and Politics*. Chicago & London : The University of Chicago Press, 2006.
- Storm, Kaare, Democracy as Political Competition, *The American Behavioral Scientist (1986-1994)* 35, no. 4/5 (Mar-Jun 1992), 377, <https://www.proquest.com/docview/194861482>
- Walzer, Michael. *Politics and Passion*. New Heaven & London : Yale University Press, 2004.
- Young, Iris Marion. *Justice and The Politics of Difference*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990. _____ *Intersecting Voices: Dilemmas of Gender, Political Philosophy, and Policy*, Princeton: Princeton University Press, 1997.

_____ “Situated Knowledge and Democratic Discussions”, in *The Politics of Inclusion and Empowerment – Gender, Class and Citizenship*, edited by John Andersen dan Birte Siim. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2004.

_____ *On Female Body Experience*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

_____ *Inclusion and Democracy*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

_____ *Responsibility For Justice*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

_____ “Structural Injustice and The Politics of Difference”, in *Contemporary Debates on Political Philosophy*, edited by Thomas Christiano & John Christman. Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell, 2009.

Biodata

Y. Adi Wiyanto

adalah pelaku filsafat, mahasiswa Pascasarjana STF Driyarkara. Email: adiandes@yahoo.com

Anna Sungkar

adalah seorang kurator, pengamat masalah sosial dan budaya, menyelesaikan studi S-3 di ISI Surakarta.

Email: anna_sungkar@yahoo.co.id

Chris Ruhupatty

lahir di Bogor, 8 September 1982. Saat ini berprofesi sebagai guru Pendidikan Agama Kristen di sebuah sekolah swasta di kota Bogor dan telah selesai menempuh studi filsafat di Program Magister STF Driyarkara, Jakarta.

Email: cruhupatty@gmail.com

Desy Nurcahyanti

adalah staf pengajar Program Studi Seni Rupa Murni Fakultas Seni Rupa dan Desain Universitas Sebelas Maret, Surakarta. Email: desynurcahyanti@staff.uns.ac.id

Dhyani Widiyanti

Dhyani Widiyanti Hendranto adalah Mahasiswa Program Doktor Jurusan Kajian Seni dan Budaya Universitas Katolik Sanata Dharma Yogyakarta. Email: dhyaniarts@gmail.com

Nawa Tunggal

adalah jurnalis di harian Kompas yang bertanggung jawab pada rubrik seni rupa. Ia adalah lulusan Fisipol Universitas Gadjah Mada dan memelopori kegiatan Komunitas Art Brut Indonesia. Email: nawatunggal9@gmail.com

Syakieb Sungkar

adalah pengamat seni dan lulusan STF Driyarkara. Email: syakieb.sungkar@yahoo.com

Sylvester Kanisius Laku, SS., M.Pd.

adalah Dosen Fakultas Filsafat Universitas Katolik Parahyangan, Bandung. Kandidat Doktor Filsafat di Sekolah Tinggi Filsafat Driyarkara, Jakarta. Email: sylvesterkanisius@gmail.com

Ugo Untoro

adalah seniman kontemporer Indonesia terkemuka. Lahir 28 Juni 1970 di Purbalingga. Menempuh pendidikan di ISI Yogyakarta (1988-1996). Telah berpameran tunggal di banyak kota: Yogyakarta, Bali, Jakarta, Surabaya, Kuala Lumpur, dan Singapura. Pamerannya di Galeri Nasional tahun 2007 terpilih menjadi pameran senirupa terbaik versi Majalah Tempo. Pernah mendapat penghargaan Phillip Morris tahun 1994 dan 1998. Proyek seni "Homage to the Blackboards" yang digelarnya pada tahun 2020 terpilih menjadi senirupa pilihan Tempo 2020. Ia juga pernah menulis buku, "Poem of Blood". Seniman ini mencintai dan memelihara kuda sebagai teman hidupnya sehari-hari.

Wahyudin

adalah seorang penulis dan kurator seni rupa. Buku seni rupanya yang sudah terbit adalah "Bergerak dari Pinggir" (2018), "Omong Kosong di Rumah Seni Cemeti" (2019), dan "Bertandang ke Galeri" (2020). Ketiganya diterbitkan oleh Penerbit BASABASI, Yogyakarta. Email: wahyudinsebre@gmail.com

Yuswanto Adi

adalah seniman kontemporer Indonesia yang telah mendapatkan banyak penghargaan. Lahir pada 11 November 1966, di Semarang, Jawa Tengah. Pada tahun 1997, Adi menyelesaikan pendidikan seninya di Institut Seni Indonesia, Yogyakarta. Adi juga telah mengadakan pameran tunggal, antara lain: "Uang dan Bocah Kita" di Bentara Budaya Yogyakarta (1998), Proyek Seni Rupa "Bermain dan Belajar" di Lontar Gallery Jakarta dan Bentara Budaya Yogyakarta (2002), "Beranak Pinak" di Sangkring Art Space, Yogyakarta (2013). Karya Adi yang dalam berbagai pameran dikenal memiliki ciri yang mengangkat tema kritik sosial. Ia telah mendapat berbagai penghargaan, antara lain: "Karya Sketsa terbaik" dari ISI Yogyakarta (1987), "Karya Seni Lukis Cat Minyak terbaik" dari ISI Yogyakarta (1987), "Lima Besar Lomba Lukis YSRI-PMIAA" (1997), dan "Grand Prize Winner Philip Morris ASEAN Art Award 1997" di Manila, Filipina (1997). Email: yuswanto.adi@yahoo.com

Alamat Redaksi
Jl. Tebet Timur Dalam Raya No.77,
Jakarta Selatan