

Memaknai Ulang Korporealitas dan Ruang Pengecualian dari Pameran *Sejengkal Kurang Sedepa* Nandang Gumelar Wahyudi

Mardohar Batu Bornok Simanjuntak

mardohars@gmail.com

Universitas Katolik Parahyangan

Abstrak

Tulisan ini bertujuan untuk memaknai ulang konsep korporealitas dan spasialitas vakum yang dihadirkan dalam pameran *Sejengkal Kurang Sedepa* karya Nandang Gumelar Wahyudi, yang dikenal dengan nama Nandanggawe. Pameran ini menghadirkan narasi kompleks yang memadukan elemen-elemen simbolik, mistik, serta kritik sosial yang tertuang dalam karya seni rupa dua dan tiga dimensi. Masalah utama yang diidentifikasi dalam tulisan ini adalah bagaimana Nandanggawe mendialogkan kuasa ruang dan tubuh politisnya. Metode analisis yang dipergunakan adalah intertekstualitas tanggapan-tanggapan karya-karya Nandanggawe yang ditampilkan dalam pameran, serta pendekatan teoretis Agamben tentang ruang pengecualian. Pembahasan menunjukkan bahwa Nandanggawe mampu menghadirkan ruang dialog yang menginterjeksi sublimasi kekuasaan, saat tubuh dan ruang menjadi medium yang berperan sebagai instrumen aktivisme subtil. Simbol-simbol tribal dan artefak hibrida dipergunakan Nandanggawe untuk menggarisbawahi interaksi kompleks tersebut. Dengan dialog paratekstual yang disuguhkannya, Nandanggawe mengundang pengamat untuk memikirkan kembali batas-batas samar dimensi politis dan estetis.

Keywords: korporealitas, ruang pengecualian, perlawanan seni kontemporer, simbolisme mistis-magis

Pendahuluan

Nandanggawe atau Nandang Gumelar Wahyudi dapat dibaca sebagai dua persona. Yang pertama adalah sebagai seorang seniman yang mengadvokasi upaya pewacanaan artistik yang berasal dari lapisan masyarakat bawah. Yang kedua adalah sebagai warga negara yang berprofesi sebagai dosen yang bertempat tinggal di kota Bandung. Persona kesenimanan Nandanggawe mengeksplorasi berbagai metode untuk merumuskan strategi

perlawanan yang paling efektif, sejak masa studinya di Yogyakarta hingga saat ini. Persona warga negara adalah seorang ayah dua anak yang bekerja sebagai tenaga pengajar di Institut Seni Budaya Indonesia (ISBI) Bandung, juga hingga sekarang.



■ Gambar 1 – Ruang Pamer Nandanggawe.

Kedua persona tersebut dilibatkan langsung oleh Nandanggawe dalam pameran *Sejengkal Kurang Sedepa* yang berlangsung di Galeri Orbital Dago dari tanggal 30 Mei sampai dengan 23 Juni 2024, Bandung, dengan peran (*role-play*) yang berbeda-beda. Yang pertama sebagai seniman, dan yang kedua sebagai pengamat sekaligus kritikus yang secara konsisten menelusuri batas-batas ekspresif sang seniman. Di antara kedua persona ini terdapat celah yang berpotensi menjadi kebuntuan dialogis. Menariknya, dalam pameran ini, Nandanggawe seolah menuntut persona seniman untuk aktif membuka ruang dengan persona pengamat dan demikian sebaliknya, dan gesekan-gesekan argumen justru mengukuhkan intensitas konstruksi dialog mereka. Melalui proses argumentasi yang intens inilah, gerak dialektik dipantikkan.

Tulisan ini adalah sebuah refleksi kritis atas sebuah pertanyaan mendasar tentang seberapa jauh

Nandangawe sanggup mendialogkan kegelisahan (*Angst*) sosial dengan tuntutan artistik dan estetisnya dan aspek-aspek perifer lainnya. Materi reflektif berasal dari tulisan Rifki Effendi, Wildan F. Akbar, Jajang Supriyadi, Arip Senjaya, dan Herry Dim. Untuk tanggapan yang diajukan Asmujo J. Irianto dan Agung Hujatnikajenong, keduanya berasal dari catatan yang saya ambil dari wicara seniman di minggu terakhir pameran. Selanjutnya, pemikiran Giorgio Agamben tentang ruang pengecualian dipergunakan untuk mengerucutkan pesan dari fenomena karya Nandangawe dalam pameran tunggal tersebut.



■ Gambar 2 – Karya Instalasi Nandangawe.

Memaknai Gelagat Mistis Periteks Nandangawe

Dari rekam jejak karyanya (Wahyudi:2024), Nandangawe terbiasa dengan permainan teks-teks narasi mistik yang dapat dibacalainkan (*differance*) secara peritekstual menjadi mantra-mantra magis. Mistisisme bukan persoalan perdukunan, dengan bacaan di hadapan segelas air untuk menyelesaikan sebuah masalah. Pendekatan para mistikus adalah saat misteri menjadi energi untuk mengonstruksi sebuah narasi misi. Catatan Rifki Effendi (Effendi:2024) dan tanggapan Wildan F. Akbar (Akbar:2024) persis menyasar permainan periteks ini. Nandangawe bukan praktisi nekromansi, mereka yang bisa menghidupkan kembali yang

mati. Karyanya justru berurusan dengan dunia hidup yang nyata dan sunyata. Artefak-artefak hibrida yang ia gulirkan adalah sebuah telusuran tentang apa yang masih hidup dari yang sebelumnya dikatakan mati.



■ Gambar 3 – Karya Grafis Nandangawe.

Alur naratif multifaset Nandangawe dibangun dari upayanya untuk keluar dari penjara verbal dan bergerak menuju konstruksi epitekstual (lihat Genette:1997). Nandangawe berusaha untuk keluar dari ampu kosa-pakem yang cukup kuat dalam disposisi kultural tertentu. Elemen simbolik yang diangkat Nandangawe berasal dari artikulasinya sendiri, sebuah cara bertutur dengan cerdas yang menyiasati wilayah abu-abu tentang makna tengkorak hewan, isi perut, dan berbagai elemen khas morbid lainnya. Singkapan dan pukauan estetis-magis sering berada dalam ranah yang ambigu. Namun demikian, Nandangawe dalam gelaran tunggalnya hadir dengan struktur yang tertib dan rapi. Jika pendekatan karikatural dalam karya-karya di sini menggambarkan nuansa perdukunan, maka peran “dukun” yang dihadirkan Nandangawe sangatlah sistematis dan terstruktur.



■ Gambar 4 – Karya Instalasi Dinding Nandangawe.

Walaupun demikian, narasi tribalistik yang muncul dalam karya-karya Nandangawe tidak dapat diabaikan. Setidaknya, terdapat disposisi kultural yang sangat tegas dalam pameran tersebut. Penggunaan elemen seperti rambut dan tengkorak hewan telah lama menjadi bagian dari representasi artefaktual dalam tribalisme. Mengabaikan hal ini sama halnya dengan mengabaikan kehadiran pasir sebagai komponen utama pantai atau padang pasir. Mengingat kekuatan representasi ikonik ini, Nandangawe tidak dapat sepenuhnya mengesampingkan kemungkinan bahwa karya-karyanya pertama dan terutama dibaca lewat pendekatan mistis atau religius.

Namun bila digali lebih jauh, argumentasi simbolik yang diajukan oleh sang seniman masih dapat diterima dalam konteks sublimasi artistiknya. Karya ini mungkin tidak dimaksudkan sebagai ruang pemujaan atau ibadah, walaupun ritual teatral yang dihadirkan dalam pembukaan pameran tetap menunjukkan keterkaitan dengan aspek tersebut. Premis yang diangkat Nandangawe di sini adalah bahwa ia menciptakan sebuah “perpustakaan” atau “laboratorium budaya.” Narasi mistik tribalistik masih disemat kuat dalam karyanya, meskipun unsur liturgisnya tidak lagi hadir. Menurut Nandangawe, yang diperlukan adalah pendekatan kritis dan analitis terhadap karya, bukan penerimaan pasif. Proses pemeriksaan semacam ini merupakan tindakan aktif untuk mempertanyakan dan menantang gagasan yang ada, saat artefak-artefak budaya perlu dibaca dan dianalisis secara tekstual.

Epitekstualitas Aktivisme Nandangawe

Dalam setiap ekspresi artistiknya, Nandangawe menunjukkan intensitas penguasaan ruang yang tinggi, yang dapat diibaratkan sebagai “banjir bandang”. Pada pameran *Sejengkal Kurang Sedepa* dan sejumlah pameran sebelumnya, pengunjung selalu diberikan berbagai kesempatan untuk terlibat secara visual dan berinteraksi dengan karya-karyanya. Pendekatan Nandangawe dalam berkarya dapat diibaratkan sebagai sebuah kamus yang isinya meluap bahkan sebelum fungsi leksikalnya bekerja.

Jajang Supriyadi mengidentifikasi Nandangawe sebagai seorang seniman yang menghadirkan berbagai bentuk kiasan atau majas *siloka* dalam karyanya (Supriyadi:2024). Dalam tradisi budaya Sunda, konteks selalu memengaruhi teks, dan sering kali pra-teks (informasi sebelum teks) muncul secara bersamaan dalam teks yang dihasilkan. Menurut Jajang, Nandangawe menciptakan karya-karya dengan lapisan-lapisan kiasan yang kompleks dengan tebal metafor “sedepa”. Kompleksitas

konteks ini membuat pengamat tidak lagi terfokus pada aspek pra-teks yang sifatnya trivial.

Dalam ruang pameran yang bertebal metafor “sejengkal” ini, Arip Senjaya sampai pada kesimpulan bahwa sistem tanda yang sampai ke tempat ini adalah kejaran cerap sinestetik yang berlomba sampai pada indra (Senjaya:2024). Sebagai ilustrasi, saat saya melihat Stasiun Tugu sambil mengecap pecel lele dan menghirup aroma kopi pada saat yang bersamaan, saya mengalami sinestesia, berbagai kesan indrawi sekaligus menghampiri saya. Di dalam gelaran tersebut, Nandangawe dalam catatan Arip adalah penyair visual dengan sistem tanda yang tanpa henti menggedor keinderaan pengamatnya. Luapan ini, entah *siloka* menurut Jajang atau tanda bagi Arip, sangat sulit untuk dilepaskan dari bingkai misinya.

Ledakan energi yang meluap-luap tidak mungkin tanpa adanya sumber daya yang besar. Sebagai analogi, untuk memicu tragedi tsunami pada tahun 2004, dua lempeng besar kerak bumi harus bertabrakan dengan kekuatan yang sangat dahsyat. Begitu pula, untuk mengakibatkan kepunahan dinosaurus sekitar 66 juta tahun yang lalu, asteroid dengan diameter 14 kilometer harus menabrak bumi dengan kecepatan sekitar 25 kilometer per detik. Demikian pula, untuk mampu menghasilkan karya-karya yang berlimpah dan sarat pesan selama bertahun-tahun, Nandangawe harus memiliki visi yang kuat dan jelas. Dari pameran ini, terbaca dengan jelas bahwa visi tersebut berakar pada misi altruistiknya untuk terus menggugat kekuasaan.

Nandangawe bukanlah sosok baru dalam ranah aktivisme semacam ini. Ia mengekspresikan pemikirannya melalui karya tanpa pengeras suara, meskipun di awal perjalanan seninya, suaranya cukup lantang. Goresan warna yang tebal dan kaya dalam karyanya menggantikan tindakan fisik seperti kepalan tangan di jalan. Selain itu, Nandangawe tidak menggunakan spanduk sebagai alat protes, melainkan menghadirkan citra-citra visual yang tajam dan menantang kenyamanan publik. Mengabaikan unsur aktivisme dalam karya Nandangawe sama artinya dengan menyamakan mobil balap sebagai kendaraan operasional sehari-hari. Nandangawe adalah seorang aktivis yang konsisten dengan agenda emansipatorisnya dari awal. Masalahnya, titik pewacanaan lantang seperti ini sering berbenturan dengan tuntutan pasar dengan segala infrastrukturnya.

Opsi Komodifikasi Selektif Nandangawe

Wacana dan kepuasan visual, atau bahkan ekstase visual, jarang berjalan beriringan. Ketika wacana

mengesampingkan kepuasan visual, karya seni dapat terlihat agresif dan menakutkan. Sebaliknya, jika kepuasan visual mendominasi tanpa kehadiran wacana, maka karya seni tidak akan memiliki kedalaman intelektual yang mampu menggugah sebuah apresiasi kritis. Idealnya, seorang seniman harus mampu menemukan keseimbangan dialogis antara keduanya. Tantangan ini tidak hanya dihadapi oleh seniman secara umum, tetapi juga oleh Nandangawe, untuk mencari titik temu yang tidak hanya membuat karyanya sekadar menjadi objek ulasan kritikus di media atau berakhir sebagai produk dekorasi komersial, seperti yang sering terlihat di Jalan Braga atau di toko cenderamata.

Menurut Asmujo J. Irianto, Nandangawe telah menunjukkan kesiapan untuk berkompromi dengan pasar, meskipun perubahan ini masih belum sepenuhnya terjadi. Bagi Asmujo, perkembangan terbaru dari Nandangawe mencerminkan kesediaannya untuk beralih dari peran aktivis gerilya ke pemain di arena yang tertib, rapi, dan lukratif. Namun, Nandangawe memberikan sanggahan terhadap opini tersebut. Ia menyatakan bahwa misi yang diembannya tetap sama. Tidak ada perbedaan mendasar antara proses berkaryanya dulu dan sekarang, kecuali metode perlawanan artistiknya yang memang lebih subtil. Di berbagai forum, Asmujo secara konsisten menyatakan bahwa sebuah karya seni mencapai validitasnya ketika mendapat penerimaan dari berbagai pihak. Dalam pandangan Asmujo, sebuah karya dianggap berhasil apabila seniman puas dengan karyanya, kurator memberikan persetujuan, kritikus mengapresiasi, kolektor menyatakan ketertarikan, dan pengunjung mengekspresikan kekagumannya (lihat Thornton:2008). Selain itu, karya tersebut juga harus diterima di balai lelang, yang siap membawanya ke jenjang pasar lapis berikutnya. Asmujo menggambarkan kondisi ideal ini sebagai sebuah titik asimtotik—selalu didekati tetapi jarang sepenuhnya tercapai. Untuk memenuhi standar yang ditetapkan Asmujo, seorang seniman mungkin hanya memiliki dua pilihan: alih profesi atau melangkah dengan *leap of faith* ala Soren Kierkegaard – terus bertahan di dunia seni apapun reaksi dari para *stakeholder*-nya.

Agung Hujatnikajenong menawarkan alternatif lain dengan konsep *bricolage*, yaitu proses membangun sesuatu dari berbagai elemen yang tersedia. Dalam pandangan Agung, Nandangawe dapat dianggap sebagai seorang *bricoleur*, seorang perancang atau pembangun. Pasar seni kontemporer secara jelas menunjukkan minat terhadap seni *do-it-yourself* (DIY) seperti yang ditawarkan Nandangawe, serupa dengan model bisnis yang diadopsi oleh banyak toko di pusat perbelanjaan. Dengan

demikian, Nandangawe tidak perlu tunduk pada kondisi yang kaku atau stagnan dalam struktur seni rupa yang mapan. Ia masih relevan dengan dengan segmen pasar yang sedang tumbuh ini.

Sebaliknya, yang perlu diperhatikan oleh sang seniman, dalam perspektif negosiasi ala Agung, adalah bagaimana mengoptimalkan potensinya dalam ceruk pasar yang sedang berkembang. Pendekatan Agung sedikit berbeda dari pandangan Asmujo yang cenderung menggeneralisasi keniscayaan infrastruktur seni. Di sini, Asmujo menawarkan dimensi yang lebih konvergen, sedangkan Agung lebih menekankan divergensi dalam melihat peluang dan pertumbuhan pasar seni rupa. Menciptakan ceruk (*niche*) semacam ini berarti menerima kenyataan bahwa medan seni dapat diperlakukan sebagai sesuatu yang artifisial yang dikendalikan dalam kondisi tertentu.

Simulakra Korporeal Nandangawe

Bagi Herry Dim, lepas dari realitas artifisial (*simulacrum*) ala Georges Bataille atau Jean Baudrillard, suguhan Nandangawe adalah sesuatu yang sangat personal (Dim:2024). Nandangawe hanya memindahkan reka realitas artifisial dari tubuhnya sendiri. Simulakrum sang Nandangawe adalah dari dan untuk dirinya sendiri (lihat Baudrillard:1994). Tindakan meminjamkan kebertubuhan sang seniman ke ruang pamer adalah upaya untuk membersihkan pergolakan yang terjadi dalam dirinya terutama tentang bagaimana yang bertubuh (korporeal) menjadi ajang tarung berbagai kepentingan, khususnya dalam diskursus politik. Rifki memang bisa melihat karung-karung yang digantung sang seniman sebagai reka bangun rumah atau lumbung tradisional Sunda. Tapi karung-karung itu juga bisa dilihat sebagai wujud korban “petrus” di sebuah era yang sarat dengan persoalan hak azasi manusia.

Singkatnya, dengan mengangkat sisi simulakral dari karya Nandangawe, Herry mengingatkan bahwa sisi mistis atau aktivis Nandangawe mungkin hanya satu dari sekian faset atau wajah yang berhak untuk diklaim oleh pengamat manapun. Lebih dari itu, poin kedua yang diajukan Herry adalah karya korporeal sang seniman akan terus berubah meski yang ditampilkan selalu sama. Ini dilakukan Nandangawe, bagi Herry, karena sang seniman mencoba memecah kebekuan atau benang kusut seni pasca tradisi yang tidak pernah mencapai kata sepakat.

Herry tidak memandang Nandangawe sebagai seniman yang sekadar mengangkat tradisi tribalisme dalam bentuk yang serupa dengan

yang ditawarkan oleh toko-toko cenderamata. Misi utama Nandangawe, menurut Herry, adalah kemampuannya untuk tetap berpijak pada nilai-nilai tradisional sembari menangani isu-isu sosial yang paling aktual dan mendesak. Herry sendiri akrab dengan pendekatan artistik dan sosial semacam ini, mengingat disposisinya sebagai seorang seniman yang fokus pada isu-isu serupa. Kritik yang disampaikan oleh Herry menyoroti pentingnya seniman untuk tidak terjebak dalam perdebatan mengenai seberapa “nusantara” sebuah karya seni, dan untuk lebih menitikberatkan pada gugatan substansi yang dihadapkannya.

Interjeksi Korporealitas Nandangawe terhadap Ruang Pengecualian

Saya melihat eksplorasi yang ditubutekskan lewat kedua persona Nandangawe adalah persoalan berdialog dengan ruang. Keunikan sang seniman adalah kemampuannya untuk menghilangkan bidang gambar atau bidang lukis; entah kanvas entah kertas entah apapun itu. Kerja keras Nandangawe membuahkan kompetensinya untuk lepas dari matra bidang gambar atau lukis, sehingga setiap karyanya adalah sebuah pernyataan tegas bahwa seniman bukan sekadar asisten dari bidang gambarnya atau bidang lukisnya. Dengan bebas Nandangawe masuk dan keluar bidang gambarnya atau lukisnya, matra kreativitasnya, dan keleluasaan itulah yang segera menyapa pengamatnya. Bidang yang menjadi ruang gambar dan lukis bukan lagi alat pasung seniman. Berkarya menjadi persoalan meruang yang tidak lagi dijerat kata harus.

Dengan berhenti menjadi buruh visual, Nandangawe menawarkan dialog sesungguhnya dalam karya-karyanya. Di beberapa karya dialog itu begitu sengit (sehingga mungkin bagi sebagai orang sulit dikoleksi), di karya-karya lain dialog itu begitu mengalir dan selaras, meski di dalamnya terjadi perdebatan. Dialog hanya mungkin bila ada ruang untuk berdialog. Secara khusus saya melihat Nandangawe membaca kehadiran ruang kosong sebagai wujud eksistensi kekuasaan, sehingga batas-batas dialog dapat ditarik dari dinamika antara ruang isi dengan ruang kosong, tidak terkecuali yang dipamerkan di *Sejengkal Kurang Sedepa*. Wujud yang menjadi amorf di tangan Nandangawe justru untuk memberi garis tebal pada interaksinya dengan kehadiran kekuasaan sebagai lawan bicaranya.

Rumah seorang Nandangawe adalah saat dialog ini terus berlangsung, betapapun halus dan lembut percakapannya dan sekalipun sengit dan tajam isinya. Inilah kepulangan yang selalu ia miliki dan sudah selalu ia sajikan. Inilah rumah yang akan dibawanya hingga hakikat dialogisnya selesai di dunia ragawi ini. Seorang Nandangawe sudah dan akan selalu pulang. Ke manapun tubuh karyanya pergi, di situlah rumahnya kembali. Dengan demikian, bagi Nandangawe semua upaya konstruktif yang ia lakukan adalah langkah membuat rumah untuk semua orang, karena di mana ada upaya untuk berdialog sebagai manusia bebas dengan kekuasaan, di situlah ia semestinya tinggal dan menghidupi kekaryannya.

Prinsip ini dapat dibaca lewat pemahaman “ruang pengecualian” (*state of exception*) dari Giorgio Agamben yang mengacu pada situasi di mana hukum biasa ditangguhkan oleh kekuasaan sehingga menciptakan ruang pengecualian yang memungkinkan kekerasan atau represi terhadap individu. Agamben membahas konsep ini dalam bukunya *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life* (1995). Bagi Agamben, *camp* (seperti kamp konsentrasi atau kamp pengungsian) adalah contoh utama dari ruang pengecualian yang melucuti (*bare life*) hidup seseorang, tanpa perlindungan hukum atau hak-hak politik. Ini mencerminkan cara kekuasaan menciptakan ruang-ruang di mana kontrol terhadap tubuh manusia menjadi mutlak, dan di mana perbedaan antara kehidupan biologis dan kehidupan politis menjadi kabur.

Agamben berpendapat bahwa kekuasaan memiliki kemampuan untuk menciptakan ruang di mana norma-norma hukum biasa tidak berlaku, tetapi sebaliknya otoritas bersifat mutlak. Ruang tersebut tidak hanya fisik, tetapi juga metaforis, di mana tubuh manusia dikendalikan atau dikecualikan dari kehidupan politik yang lebih luas. Kekuasaan beroperasi tidak hanya melalui hukum, tetapi juga melalui manipulasi ruang pengecualian dan tubuh yang dikecualikan. Dengan kata lain, paratekstualitas pameran *Sejengkal Kurang Sedepa* ini dapat dilihat dari upaya interjektif Nandangawe untuk melawan hegemoni ruang; dimensi spasialitas vakum yang ditujukan untuk meminggirkan yang lain dalam limbo atau disposisi subliminal lainnya.

Referensi

- Agamben, G. (1995). *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford University Press.
- Akbar, W. F. (2024). *Remanensi Nilai Instrinsik Simbol-Simbol pada Karya Nandanggaawe*.
- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and Simulation* (S. F. Glaser, Trans.). University of Michigan Press.
- Dim, H. (2024). *Catatan Heri Dim: Simulacrum Benda-benda Nandanggaawe*.
- Effendi, R. G. (2024). *Sejengkal Kurang Sedepa: Pameran Tunggal Nandanggaawe*. e-Katalog. Orbital Gallery.
- Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (J. E. Lewin, Trans.). Cambridge University Press.
- Gumelar Wahyudi, N. (2024). *Curriculum Vitae of Nandang Gumelar Wahyudi* (Nandanggaawe).
- Senjaya, A. (2024). *Bertukar Tangkap dengan Nandanggaawe: Memasuki Paradoks Seni Kontemporer*.
- Supriyadi, J. (2024). *Menjejaki yang Sedepa, Mengurai yang Sejengkal. Catatan Dari Pameran Seni Rupa "Sejengkal Kurang Sedepa" Nandanggaawe*.
- Thornton, S. (2008). *Seven days in the art world*. W. W. Norton & Company.