

Vol. 05, No. 01, Tahun 2022

Januari - Maret

Jurnal

DEKON

STRUKSI

Jurnal Filsafat

www.jurnaldekonstruksi.id



Revitalisasi Humanisme dan Kritik Gadamer atas Metodologi	1
Hendrik Boli Tobi	
<hr/>	
“Menemukan” Kembali Bali	15
Wicaksono Adi	
<hr/>	
Aku Dalam Puisi Sebuah catatan untuk sajak-sajak Toeti Heraty	34
Goenawan Mohamad	
<hr/>	
Di Seberang Puisi Emosi – Surat untuk Zen Hae	38
Nirwan Dewanto	
<hr/>	
Dari Nuktah Menuju Nobel Sastra: Menyimak Najib Mahfuz Berkisah	49
Novriantoni Kaharudin	
<hr/>	
Sebuah Pengantar kepada Dekonstruksi	56
Chris Ruhupatty	
<hr/>	
Pramoedya Ananta Toer di Bawah Cahaya	64
Claude Levi-Strauss: Analisis Struktural Roman Arok-Dedes	
Wahyudin	
<hr/>	
Karya Instalasi dari Masa ke Masa	70
Anna Sungkar	
<hr/>	
Pameran Tunggal Syakieb Sungkar: Retro Expressionism, Painting Reenactment	83
Asmudjo J Irianto	
<hr/>	
Melihat Wanita dengan Perut Berlemak	95
I Gede Made Surya Darma	
<hr/>	
Studi Kemiskinan di Negara Berkembang	101
Syakieb Sungkar	

Salah satu tujuan jurnal ini dibentuk adalah mengenalkan filsafat untuk khalayak yang lebih luas, sehingga filsafat menjadi populer - bukan sekedar menjadi bahan pembicaraan orang-orang ‘pandai’ yang suka mendiskusikan urusan yang jelimet. Karenanya jurnal ini mencoba mengeksplorasi hal-hal yang aplikatif: agama (vol. 2), keindonesiaan (vol. 3), dan seni rupa (vol. 4). Di volume ke 5 ini, Dekonstruksi banyak membicarakan masalah sastra, setidaknya ada empat artikel yang membicarakan masalah puisi dan novel.

Pada artikel pertama, **Hendrik Boli Tobi** membahas tentang Gadamer yang mengkritik klaim metodologi sebagai satu-satunya jalan mencapai kebenaran dan kemudian dijelaskan bagaimana Gadamer menghidupkan kembali tradisi pemikiran humanisme. Memang benar penggunaan metode berperan dalam mempercepat pengembangan pengetahuan manusia tentang alam. Kemajuan yang telah dicapai oleh ilmu-ilmu alam mendorong sejumlah ilmuwan untuk mengaplikasikan metode ilmu alam untuk mengamati, menganalisis, dan memprediksi masyarakat. Bagi mereka, penelitian masyarakat tak jauh berbeda dengan penelitian tentang benda-benda. Pandangan semacam itulah yang mendasari lahirnya positivisme yang pengaruhnya masih berlangsung sampai saat ini. Dalam bukunya *Truth and Method* (1960), Gadamer menentang kubu kaum positivis yang mengunggulkan metodologi ilmu-ilmu alam untuk digunakan sebagai metode memahami masyarakat.

Setelah Puputan Bali, Pemerintah kolonial Belanda melakukan depolitisasi dengan mengalihkan benih-benih gagasan nasionalistik ke ranah pengawetan kebudayaan. Hal itu berpengaruh pada karya-karya generasi ketiga seniman Bali yang menempuh pendidikan di ISI Yogyakarta. Menurut **Wicaksono Adi**, sebagian dari para perupa itu kembali pada semesta figural makhluk-makhluk mitologis dan dunia perwayangan, dan sebagian lagi menggarap elemen-elemen visual ideoreligius dengan teknik seni modern. Apakah nantinya mereka akan kembali ke haribaan eksotisme dunia mitologis atau lebih ke pusaran dunia material sebagai bagian dari manifestasi kebudayaan modern? Boleh jadi mereka akan terus berada dalam garis tegangan antara modernitas dan tradisionalitas berikut menifestasi aktual yang juga terus berubah.

Puisi hidup dengan hal-hal yang tak akan kekal, tak esensial, hanya aksidental. Tiap kali, yang fana, yang rentan, yang kebetulan dan tak disangka-sangka justru membuat kita (dan puisi) jadi hidup, antara asyik dan murung, dan kita seakan-akan tergugah, berseru. Sifat puisi yang seperti itulah yang membuat Plato mengatakan bahwa ada “perseteruan purba antara puisi dan filsafat”.

Demikian yang ditulis **Goenawan Mohamad** ketika membahas sajak-sajak Toeti Heraty. Selain sebagai penyair dan kolektor seni, almarhumah Toeti Heraty juga seorang filsuf, disertasinya kemudian dibukukan menjadi *Aku Dalam Budaya* (1984).

Frasa-frasa Chairil Anwar seperti “hidup hanya menunda kekalahan”, “nasib adalah kesunyian masing-masing”, dan “antara kita maut datang tidak membelah”—merupakan potongan filsafat yang menyaru ke dalam puisi, yang gemanya muncul lagi dalam sajak-sajak Sitor Situmorang dan Goenawan Mohamad. Namun sudah jelas bahwa filsafat atau intelektualisme sang penyair sudah sejak awal menentang “kesusastraan yang programatis”, yaitu yang “mendasarkan diri pada sesuatu dogma atau doktrin yang sudah diterima oleh suatu kaum sebagai kebenaran mutlak.” Menurut

Nirwan Dewanto, puisi “Manusia Pertama di Angkasa Luar” dari Subagio Sastrowardoyo berhasil karena kekandasannya dalam berfilsafat dan laku hanyut ke dalam sentimentalitas. Ia berhenti menjadi representasi dari penerbangan luar angkasa maupun dari intelektualisme penyairnya sendiri. Ia sepenuhnya menjadi permainan belaka, *verbal art form*.

Najib Mahfuz adalah orang yang lihai bermain lelucon atau anekdot. Plot kisahnya bahkan tidak selalu progresif, tapi terkadang juga regresif dan mundur ke belakang, terutama dalam bentuk gumaman dan suara batin tokoh-tokohnya. Salah satu ciri khas dari karya-karya Mahfuz adalah kerencaman alias kedetilan, kerumitan, dan kompleksitas watak tokoh-tokohnya. Trilogi Kairo adalah novel tiga jilid yang berjumlah sekitar 1500 halaman, yang merupakan potret dari kehidupan masyarakat Mesir dalam tiga zaman: masyarakat tradisional, masa peralihan dan kehidupan masyarakat modern. Menurut

Novriantoni Kaharudin, orang yang membaca novel Mahfuz secara tuntas akan dibawa untuk mengarungi seluk-beluk peri kehidupan masyarakat Mesir yang tidak selalu mudah ditembus.

Dekonstruksi adalah sebuah penyingkapan tentang realitas dari teks. Teks, sebagaimana dikatakan oleh tradisi filsafat Barat, adalah sebuah representasi dari dunia. Sebab itu, kita dapat memahami dunia secara utuh melalui teks. Jacques Derrida (1930-2004) pencetus dekonstruksi tidak setuju dengan gagasan itu. Baginya, kata atau teks tidak dapat menjelaskan

dunia secara utuh. Teks perlu untuk didekonstruksi dalam usahanya untuk menjelaskan dunia. Dalam kerangka inilah, Derrida hendak menunjukkan kepada kita bahwa “dekonstruksi” itu sendiri tidak dapat dijelaskan menggunakan kata atau teks. Kalau begitu akan dijelaskan melalui apa? Silahkan membaca tulisan **Chris Ruhupatty** untuk mengetahui jawabannya.

Menurut **Wahyudin**, sebuah roman sejarah pada dasarnya adalah mitos dan legenda yang memakai baju modern. Roman sejarah tidak hanya menarik dari segi teknik bertuturnya, tapi juga isi dan pesannya yang menantang untuk dibedah dengan pisau analisis struktural seperti yang dikembangkan oleh Claude Levi-Strauss. Arok-Dedes mengisahkan peristiwa kudeta pertama dalam sejarah Nusantara. Pramoedya merajut struktur narasi atau relasi penceritaannya berdasarkan kecenderungan ideologi yang dianutnya. Tokoh-tokoh yang terlibat dalam pertikaian berlangsung menurut oposisi biner. Misalnya, oposisi Tunggal Ametung yang sudra-satria dengan kaum brahmana dimediasi oleh Ken Arok yang sudra-satria-brahmana. Perspektif itu tampaknya sejalan dengan pandangan Levi-Strauss tentang mitos. Menurutnya, setiap mitos merupakan suatu upaya mengingat kembali hal-hal yang telah lewat. Lebih dari itu, keberadaan mitos dalam suatu masyarakat adalah dalam rangka mengatasi atau memecahkan berbagai kontradiksi empiris yang tidak terpahami atau terpecahkan oleh nalar manusia.

Karya Instalasi yang dimulai ketika pada tahun 1917 Marcel Duchamp meletakkan Urinoir pada sebuah pameran di New York, terus menjadi trend sampai saat ini. Karya Duchamp yang diberi judul “*Fountain*” itu menjadi cikal bakal pengembangan instalasi yang menjadi besar pada tahun 60an. **Anna Sungkar** menulis, bahwa adanya kesalahpahaman terhadap seni instalasi yang umurnya sudah seabad itu seolah-olah suatu penemuan baru dalam seni rupa, membuat segelintir komunitas seni di Indonesia belum merasa kontemporer kalau tidak membuat atau mengoleksi karya instalasi. Kemudian muncul pertanyaan, mengapa karya instalasi tidak pernah menjadi hit dalam *art market*.

Dalam estetika otonom modernis, seni lukis menduduki peranan utama, apa yang disebut seni rupa modern tak lain adalah seni lukis. Kendati setelah itu, seni lukis berkali-kali dinyatakan “mati”—karena kehadiran fotografi, seni instalasi, *heppening art*, *performance art*, dan *new media art*—namun seni lukis membuktikan dirinya dapat terus hidup dan berkembang. Ketika membahas lukisan-lukisan Syakieb Sungkar, **Asmudjo J. Irianto** mengatakan,

pada dasarnya seni lukis menjadi bagian penting dalam praktik seni rupa kontemporer global, demikian pula yang tampak dalam seni rupa kontemporer Indonesia. Seni lukis tetap menjadi primadona.

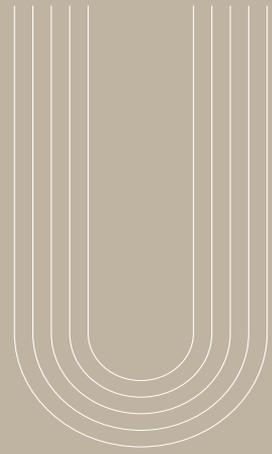
Melukis dengan menonjolkan bagian yang berlemak adalah suatu penghormatan untuk tubuh. Seluruh bagian tubuh memiliki sisi menariknya, karena kecantikan itu adalah bahasa universal yang tidak bisa hanya dinilai dengan ukuran bentuk. Semua unsur tubuh memiliki kelebihan dan daya tarik masing-masing. Dalam pengamatan

I Gede Made Surya Darma, terlihat Syakieb tidak peduli dengan market. Ia menjadi kontemporer dengan gayanya sendiri: lingkungan dan peristiwa dalam kehidupannya sehari-hari dituangkannya dalam kanvas, dengan kejujuran dan gaya jenaka.

Cara hidup sebagian orang di bawah kondisi miskin, didefinisikan oleh Oscar Lewis sebagai kebudayaan kemiskinan. Kebudayaan ini dapat ditelaah di wilayah *slum* (daerah kumuh) perkotaan maupun di pedesaan, yang merupakan adaptasi sekaligus reaksi kaum miskin terhadap kedudukan marginal mereka di dalam masyarakat yang berstrata kelas, sangat individualistis, dan berciri kapitalisme. **Syakieb Sungkar** menguraikan upaya penanggulangan kemiskinan di negara berkembang dapat dilakukan dengan berbagai macam cara. Beberapa upaya dari negara diuraikan di sini, seperti memberikan solusi makro dengan meningkatkan pertumbuhan ekonomi nasional dan pemberian kemudahan akses kredit perbankan.

Sebelum menutup pengantar ini, dewan redaksi ingin mengucapkan syukur dan terima kasih karena berkat dukungan para pembaca, penulis dan supporter, jurnal ini dapat memasuki tahun kedua dengan lancar. Selamat menikmati jurnal volume 5 ini.

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

Revitalisasi Humanisme dan Kritik Gadamer atas Metodologi

Hendrik Boli Tobi

Abstrak

Setelah memperkaya pengetahuan di bidang filologi, Gadamer pada akhirnya mengembangkan kajian hermeneutika yang berujung pada terbitnya buku *Truth and Method*. Ketika itu gagasan positivisme dan perkembangan ilmu baru, yaitu sosiologi, perlahan-lahan mendominasi khazanah ilmu-ilmu humaniora. Dominasi itu akhirnya direspons dan dilawan oleh sejumlah filsuf yang menganggap bahwa positivisme mengabaikan dimensi manusia yang begitu kompleks dan berbeda sama sekali dengan obyek penelitian ilmu-ilmu alam. Gadamer mengkritik keyakinan bahwa hanya melalui metodologi ilmu-ilmu alam, manusia dapat mencapai kebenaran. Gadamer menawarkan diskursus humanisme di tengah kepungan dominasi metodologi untuk mengembangkan humaniora. Gadamer mengangkat empat konsep penting dari tradisi humanisme, yaitu *Bildung*, *sensus communis*, pertimbangan, dan selera.

Kata Kunci

metodologi, humanisme, humaniora, positivisme, *Altertumswissenschaft*, *Methodenstreit*, *Verstehen*, Erklären, *Naturwissenschaften*, *Geisteswissenschaften*, *Bildung*, *sensus communis*, pertimbangan, selera.

1. Pendahuluan

Ada dua topik utama yang dibahas dalam tulisan ini, yaitu pertama, kritik Gadamer atas dominasi metodologi sebagai jalan utama mencapai kebenaran. Kedua, upaya Gadamer merevitalisasi humanisme yang dipinggirkan dari panggung filsafat dan ilmu pengetahuan. Sebelum masuk ke dalam pembahasan dua topik tersebut, kita perlu lebih dulu mengetahui perkembangan pemikiran Gadamer. Gadamer adalah seorang filsuf yang berumur panjang (lebih dari 100 tahun) dan menjalani kehidupan yang ditandai dengan semangat zaman atas kemajuan teknologi tetapi sekaligus dibayangi oleh peristiwa-peristiwa kelam yang menyebabkan jutaan orang menjadi korban akibat Perang Dunia I dan II.

2. Perjalanan Hidup

Hans-Georg Gadamer lahir di Marburg, Jerman, pada 11 Februari 1900. Ayah Gadamer bernama Johannes Gadamer, seorang profesor kimia yang terobsesi dengan keunggulan ilmu pengetahuan alam yang telah membawa berbagai kemajuan teknologi. Johannes Gadamer menginginkan anaknya untuk belajar ilmu-ilmu alam sejak dini supaya bisa menjadi seorang ahli ilmu alam seperti dirinya. Johannes Gadamer mengirim Gadamer untuk belajar di Heilig-Geist-Gymnasium, suatu sekolah yang memprioritaskan ilmu-ilmu alam dan membatasi pengajaran ilmu-ilmu sosial dan humaniora¹, dengan harapan Gadamer bisa mengembangkan pengetahuannya dan kelak menjadi ahli di bidang ilmu-ilmu alam. Di sekolah itu Gadamer menempa kebiasaan untuk berpikir secara ilmiah mengikuti metode-metode yang ketat dari ilmu-ilmu alam.

Namun, ternyata perjalanan intelektual Gadamer mengalami titik balik yang membawanya untuk mendalami dan mencintai bidang pengetahuan kemanusiaan. Saat liburan sekolah, Gadamer yang sedang berada di perpustakaan milik ayahnya tertarik untuk membaca sebuah buku karya Immanuel Kant yang berjudul *Kritik der reinen Vernunft*. Setelah membaca buku itu, Gadamer seakan dibius oleh pemikiran Kant sehingga memutuskan untuk menekuni pengetahuan baru di luar ilmu-ilmu alam yang didapatkan dari ayah dan sekolahnya.

Ketika menginjak bangku kuliah, Gadamer mulai serius menekuni pengetahuan di luar ilmu-ilmu alam, seperti sastra, musik, psikologi, sejarah, seni, dan filsafat. Dari sinilah perjalanan intelektual sebagai seorang calon filsuf dimulai. Gadamer menjalani perjalanan intelektual dengan mempelajari pemikiran Kant dan Neo-Kantian. Setelah itu dia perlahan meninggalkan Neo-Kantian menjadi seorang fenomenolog di bawah asuhan Martin Heidegger.

Pengaruh Heidegger memang sangat besar, tetapi Gadamer akhirnya mengembangkan pemikirannya sendiri. Dalam upaya melepaskan diri dari pengaruh Heidegger, Gadamer tertarik belajar filologi dan secara tekun mengembangkan kemampuan berbahasa Yunani untuk memahami tulisan-tulisan dari masa Yunani klasik, khususnya teks-teks dari Plato dan Aristoteles. Setelah memperkaya pengetahuannya di bidang filologi, Gadamer akhirnya mengembangkan kajian hermeneutikanya yang berujung pada terbitnya *Truth and Method* (TM). Gadamer menulis TM pada usia 60 tahun. Bisa disebut sangat terlambat bagi filsuf menulis karya besarnya di usia senja. Memang Gadamer menulis karya terbaiknya di usia senja, tetapi ternyata Gadamer terus produktif menulis berbagai esai dan artikel serta melakukan debat dengan sejumlah tokoh setelah TM diterbitkan.

Gadamer meninggal dunia pada 13 Maret 2002 dalam usia 102 tahun. Dilihat dari perjalanan hidupnya, Gadamer awalnya dibentuk oleh ayahnya untuk menggeluti ilmu-ilmu alam yang diyakini oleh ayahnya adalah ilmu yang terdepan di antara pengetahuan-pengetahuan lain. Akan tetapi, momen perubahan terjadi ketika Gadamer muda membaca karya Kant. Dari karya Kant tersebut, Gadamer menyadari bahwa pengetahuan manusia tidak hanya berpusat pada ilmu pengetahuan alam. Momen tersebut bisa disebut sebagai salah faktor pendorong bagi Gadamer untuk mengkritik dominasi metodologi dari ilmu-ilmu alam yang ingin ditiru atau diadopsi sepenuhnya oleh bidang-bidang pengetahuan lain.

Gadamer juga menemukan bahwa penggunaan metodologi ternyata juga digunakan oleh kalangan filolog. Saat Gadamer mulai menekuni filologi, khususnya pendalaman mengenai teks-teks dari masa Yunani kuno (*Alphilologie*), dunia filologi saat itu didominasi oleh apa yang disebut dengan *Altertumswissenschaft* atau ilmu tentang masa Yunani klasik. Para filolog menggunakan pendekatan ilmu untuk memahami pemikiran Yunani. Werner Jaeger (seorang tokoh penting dalam filologi) adalah representasi dari tendensi *Altertumswissenschaft*. Dalam pembahasan mengenai Aristoteles, Jaeger ingin membangun suatu interpretasi yang asli.

Gadamer tidak ingin membaca teks-teks Yunani klasik dalam kerangka *Altertumswissenschaft*. Gadamer berpandangan bahwa penulis-penulis di zaman Yunani klasik mempunyai konteks tersendiri ketika menuliskan karya-karya mereka, dan konteks tersebut belum tentu sama dengan konteks kekinian pada saat sang penafsir hidup. Gadamer menyatakan bahwa jika kita hanya menerjemahkan dan

mengulang kembali teks Yunani klasik, kita tidak akan menemukan diri kita di dalam teks tersebut. Itulah yang menjadi kelemahan dari aliran Jaeger dari filologi klasik.²

Studi atas filologi bisa disebut faktor kedua yang mendorong Gadamer untuk menuliskan pemikiran kritis atas metodologi yang juga merambah di bidang-bidang pengetahuan yang lain. Dari latar belakang kehidupan dan perkembangan pemikiran Gadamer tersebut, kita bisa melihat pengaruhnya pada perkembangan pemikiran Gadamer yang berpuncak pada *TM* di tahun 1960. Berikut ini adalah paparan atas kritik Gadamer terhadap klaim metodologi sebagai satu-satunya jalan mencapai kebenaran dan bagaimana Gadamer menghidupkan kembali tradisi pemikiran humanisme.

3. Kritik Gadamer atas Dominasi Penggunaan Metodologi dalam Perkembangan Humaniora

3.1. Pengaruh Positivisme dalam Perkembangan Ilmu-ilmu Sosial

Pada tahun 1963 Descartes menghasilkan karya *Discours de la Méthode* atau dalam edisi bahasa Inggris *The Discourse on Method*. Tulisan Descartes tersebut merupakan tonggak terpenting bagi perkembangan ilmu pengetahuan dan filsafat modern (Descartes menjadi penanda mulainya filsafat modern). Sejak Descartes, metode kemudian menjadi pilihan utama dalam pengembangan pengetahuan manusia, khususnya banyak digunakan di bidang pengetahuan alam. Perkembangan pesat pengetahuan alam akhirnya menjadikan pengetahuan tentang alam menjadi suatu ilmu, yaitu suatu pengetahuan yang disusun berdasarkan hukum-hukum tertentu. Peranan metodologi yang mempercepat pengembangan pengetahuan manusia tentang alam.

Kemajuan yang telah dicapai oleh ilmu-ilmu alam mendorong sejumlah ilmuwan untuk mengaplikasikan metode ilmu alam untuk mengamati, menganalisis, dan memprediksi masyarakat. Bagi mereka, penelitian masyarakat tak jauh berbeda dengan penelitian tentang benda-benda. Pandangan semacam itulah yang mendasari lahirnya positivisme yang pengaruhnya masih berlangsung sampai saat ini.

Charles Montesquieu (1689-1755) adalah seorang filsuf yang menganjurkan kemungkinan mengembangkan ilmu tentang masyarakat yang menyerupai hukum utama Newton. Dalam *The Spirit of the Laws* (1748), sebagaimana disebutkan oleh Jonathan Turner, Montesquieu mengatakan bahwa masyarakat harus dipertimbangkan sebagai suatu “benda” dan dinamika masyarakat bisa ditemukan melalui observasi dan analisis yang sistematis.³

Saint Simon (1760-1825) adalah orang yang pertama kali menggunakan istilah ilmu “positif” untuk ilmu tentang manusia dan masyarakat yang didasarkan pada observasi empiris.⁴ Dengan menggunakan analogi organisme, Simon melihat masyarakat sebagai suatu jenis organisme yang hukum perkembangan dan organisasinya bisa ditemukan dan patologi masyarakat dapat diperlakukan seperti organisme biologis. Simon, sebagaimana disebutkan oleh Turner, juga membuat postulat hukum sejarah perkembangan manusia dari basis teologis menuju ke basis positivis.⁵

August Comte (1798-1857) adalah rekan kerja dan asisten Saint Simon. Comte mengembangkan suatu pengetahuan baru yang disebutnya sebagai fisika sosial. Kemudian pada tahun 1839, Comte mengubah fisika sosial menjadi sosiologi. Comte berupaya membangun sosiologi dengan mengikuti metode ilmu-ilmu alam.

Dengan berbasis pada metode ilmu alam, Comte berharap sosiologi sebagai ilmu yang baru lahir bisa maju dan terdepan di antara ilmu-ilmu yang bukan ilmu alam. Comte kemudian merumuskan evolusi manusia dalam tiga tahap, yaitu tahap teologi, tahap metafisika, dan tahap tertinggi, yaitu ilmu positif dengan sosiologi sebagai puncak.

Setelah Comte, sosiologi dikembangkan oleh Emile Durkheim (1858-1917). Mirip dengan pandangan Comte, Durkheim berpandangan bahwa sosiologi harus berorientasi kepada penelitian empiris. Dengan orientasi itu, sosiologi bisa mendapat “tempat” di antara filsafat dan ilmu-ilmu lainnya⁶. Bagi Durkheim, Comte dan Herbert Spencer lebih cenderung ke arah pemikiran filsafat dalam mengembangkan sosiologi.

Durkheim menyatakan bahwa pokok bahasan sosiologi adalah studi atas fakta sosial. Fakta sosial itu berupa struktur sosial, norma budaya, dan nilai yang berada di luar dan memaksa aktor. Fakta sosial harus dipelajari secara empiris, yaitu melalui observasi dan eksperimen⁷. Fakta sosial, karena berada di luar pikiran, dengan sendirinya berbeda dengan psikologi (yang lebih melihat pada dorongan internal dari individu)⁸.

John Stuart Mill, seorang filsuf naturalis dari Inggris, juga punya pandangan yang mirip dengan Comte dan Durkheim. Mill, sebagaimana disebutkan oleh Gadamer, mengatakan bahwa metode induktif adalah dasar dari semua ilmu eksperimental, termasuk ilmu humaniora. Ilmu humaniora juga mencari kesamaan, keteraturan, dan konformitas terhadap hukum yang memungkinkan untuk memprediksi fenomena dan proses sosial.⁹

Gagasan positivisme dan perkembangan ilmu baru, yaitu sosiologi, perlahan-lahan mendominasi khazanah ilmu-ilmu humaniora. Dominasi itu akhirnya direspons dan dilawan oleh sejumlah filsuf yang menganggap bahwa positivisme mengabaikan dimensi manusia yang begitu kompleks yang berbeda sama sekali dengan obyek penelitian ilmu-ilmu alam.

3.2. *Methodenstreit* (Perdebatan tentang Metode)

Positivisme memang telah memengaruhi dan mendominasi perkembangan ilmu-ilmu kemanusiaan, tetapi mulai muncul gugatan atas dominasi positivisme. Di Jerman pada abad ke-19 terjadi *Methodenstreit* atau perdebatan tentang metode yang mempunyai dua tujuan, yaitu pertama, melawan dominasi positivisme dan kedua, mencari fondasi bagi pengembangan metode ilmu-ilmu di luar ilmu alam. Menurut Lydia Patton, salah satu faktor yang mendorong terjadinya *Methodenstreit* di Jerman adalah pembaruan sistem universitas di Jerman (Prusia), yang dimulai di Universitas Berlin pada tahun 1810¹⁰. Wilhelm von Humboldt, Fichte, dan Schleiermacher memandang universitas sebagai wahana untuk mengembangkan ide partikular dari *Wissenschaft* (ilmu). Karya-karya Comte dan Mill juga mulai diterjemahkan dan didiskusikan¹¹.

Berikut adalah sejumlah perdebatan mengenai metodologi bagi perkembangan ilmu-ilmu kemanusiaan. Di bidang kajian sejarah, sejarawan Johann Gustav Droysen (1808-1884) mengkritik pandangan sejarawan positivis dari Inggris, Henry Thomas Buckle (1821-1862). Buckle mempunyai pandangan sejarah manusia yang deterministik karena bagi Buckle, perilaku manusia sama seperti gerak planet dan obyek alam lainnya.

Droysen mengkritik Buckle dengan mengajukan independensi metode ilmu sejarah. Droysen menyebutkan metode sejarah adalah *Verstehen* (untuk memahami)¹².

Debat metodologi juga terjadi antara Wilhelm Windelband dan Heinrich Rickert dari mazhab Baden¹³ dan Wilhelm Dilthey. Sebenarnya Windelband dan Rickert di satu pihak dan Dilthey di pihak lain mempunyai sikap yang sama berhadapan dengan aliran positivisme. Kedua belah pihak sama-sama menganggap bahwa humaniora tidak harus menggunakan metode ilmu alam seperti yang diinginkan oleh kaum positivis. Namun, kedua belah pihak punya pandangan yang berbeda mengenai metode apa yang paling sesuai untuk ilmu-ilmu non-ilmu alam¹⁴.

Methodenstreit juga terjadi di ilmu ekonomi. Yang terlibat dalam *Methodenstreit* adalah Carl Menger, tokoh utama mazhab ekonomi Austria, yang berhadapan dengan Gustav Schmoller, salah satu tokoh dari mazhab sejarah ekonomi Jerman. Pada tahun 1883, Menger menerbitkan buku yang berjudul *Problems of Economics and Sociology*. Buku itu di-review oleh Schmoller dan kemudian ditanggapi balik oleh Menger.

Perdebatan di antara kedua belah pihak tidak lepas dari pandangan yang berbeda dari kedua mazhab ekonomi tersebut. Mazhab sejarah ekonomi Jerman terdiri dari Wilhelm Roscher, Karl Knies, Bruno Hildebrand, dan Schmoller. Mazhab ini berpandangan bahwa ekonomi adalah bagian dari studi yang lebih luas dan integral tentang masyarakat. Bagi mereka, upaya untuk menemukan “hukum-hukum umum” tentang ekonomi adalah suatu hal yang keliru dan harus ditolak¹⁵.

Mazhab ekonomi Austria berpandangan bahwa asumsi satu-satunya yang menggerakkan ekonomi adalah keserakahan atau kepentingan diri. Mereka mendasarkan diri pada pemikiran ekonomi dari Adam Smith dan David Ricardo. Keserakahan atau kepentingan diri itulah yang menjadi dasar hukum ekonomi. Menger berpendapat bahwa tujuan ilmu ekonomi adalah mendirikan hukum-hukum ekonomi yang eksak seperti hukum-hukum umum yang berlaku di fisika¹⁶.

Roscher dan rekan-rekan mengkritik hukum umum ekonomi yang didasari oleh asumsi keserakahan. Kebenaran hukum ekonomi semacam itu tidak bisa berlaku universal karena masyarakat berubah. Roscher dan kawan-kawan mengusulkan agar mazhab ekonomi Austria mengubah metode deduksinya menjadi metode induksi karena penelitian ekonomi harus didasarkan pada data empiris dan analisis yang hati-hati¹⁷.

3.3. Kritik Gadamer atas Pembakuan Metodologi Humaniora

Gadamer punya sikap sendiri terhadap perdebatan metodologi. Gadamer menentang kubu kaum positivis yang mengunggulkan metodologi ilmu-ilmu alam untuk digunakan sebagai metode memahami masyarakat. Namun, Gadamer juga bersikap kritis terhadap kubu yang mempromosikan kekhususan metodologi ilmu-ilmu kemanusiaan seperti yang diusung oleh Helmholtz, Windelband, dan Dilthey. Bagi Gadamer, kedua kubu, meski saling berdebat, tetap percaya pada kekuatan metodologi sebagai jalan mencapai kebenaran.

Sebelum terbitnya TM, Gadamer telah lama mempunyai sikap kritis terhadap penggunaan metode dalam memahami teks-teks. Ketika Gadamer masuk ke dalam dunia filologi, Gadamer berhadapan dengan kecenderungan umum yang dipakai oleh banyak filolog, yaitu tendensi *Altertumswissenschaft* atau upaya memahami teks-teks dari masa Yunani klasik dengan kerangka ilmu. Gadamer tidak ingin mengikuti kecenderungan tendensi *Altertumswissenschaft* karena bagi Gadamer *Altertumswissenschaft* mengabaikan konteks para penulis teks di masa Yunani klasik.

Kritik Gadamer terhadap dominasi penggunaan metodologi sebagai jalan mencari kebenaran memuncak pada TM. Pada TM, Gadamer mengkritik para filsuf, sejarawan, ilmuwan, dan ahli hermeneutika yang meyakini bahwa hanya melalui metodologi (baik yang pro pada metodologi ilmu-ilmu alam maupun yang pro pada metodologi yang khusus untuk ilmu-ilmu kemanusiaan), manusia dapat mencapai kebenaran.

Berikut adalah uraian kritik Gadamer terhadap beberapa intelektual yang percaya pada metodologi sebagai jalan yang tepat untuk mencari kebenaran. Kritik pertama dilancarkan oleh Gadamer terhadap sejarawan seperti Ranke dan Droysen yang berupaya untuk mempromosikan metodologi dalam pengembangan sejarah. Selanjutnya adalah kritik Gadamer terhadap Dilthey yang ingin menjadikan hermeneutika sebagai pengetahuan yang didasarkan pada metodologi yang khas.

3.4. Kritik Gadamer atas Metode Sejarah dari Ranke dan Droysen

Gadamer mempunyai minat terhadap sejarah. Minat tersebut dituangkan Gadamer dalam salah satu bab dari buku TM. Dalam bab mengenai sejarah, Gadamer melihat bahwa para sejarawan terkemuka juga tidak luput dari upaya untuk mencari dan menjunjung tinggi metodologi dalam pembahasan sejarah. Ada beberapa tokoh sejarawan yang dibahas. Tulisan ini akan menyorot kritik Gadamer atas dua sejarawan penting, yaitu Leopold von Ranke dan Johann Gustav Droysen.

Gadamer memasukkan Ranke dan Droysen ke dalam mazhab historis. Kemunculan mazhab historis tidak lepas dari perdebatan antara kubu yang mengandalkan pada filsafat sejarah untuk mengembangkan historiografi dan kubu yang menolak skema filsafat sejarah. Menurut Gadamer, pandangan sejarah dari mazhab historis tidak bisa lepas dari pengaruh pemikiran Herder yang mempunyai sikap kritis terhadap kaum pencerahan yang menekankan akal budi sebagai jalan manusia mencapai kemajuan di bidang ilmu pengetahuan.

Herder mengingatkan bahwa memahami hubungan masa lalu dengan masa kini tidak bisa diandalkan pada filsafat sejarah yang berwatak teleologis. Herder melihat hubungan dialektis dalam berbagai peristiwa di masa lalu yang bisa menjadi contoh dan tidak bisa diulang. Herder menyatakan bahwa berpikir historis berarti mengakui bahwa masing-masing periode sejarah mempunyai kebenarannya sendiri¹⁸.

Mazhab historis menolak adanya unsur apriori dalam sejarah. Unsur apriori itu bisa berupa ide, ada (*being*), atau kebebasan yang oleh beberapa sejarawan dianggap sebagai penentu jalannya sejarah yang universal¹⁹. Bagi mereka, sejarah bukanlah suatu perjalanan yang utuh tetapi lebih pada fragmen-fragmen historis. Karena itu, sejarah harus dipelajari melalui penelitian sejarah, bukan filsafat. Dengan penelitian sejarah, kita bisa memahami sejarah dengan lebih baik²⁰.

Ranke dan Droysen sama-sama menginginkan adanya penelitian sejarah dengan menggunakan metodologi, tetapi Ranke lebih condong menginginkan penelitian sejarah menggunakan metodologi seperti metodologi ilmu-ilmu alam, sedangkan Droysen lebih menekankan pada kekhasan metodologi humaniora yang berbeda dengan metodologi ilmu-ilmu alam.

Ranke, yang lahir di Jerman pada tahun 1795, adalah seorang sejarawan yang diakui sebagai salah satu sejarawan besar yang memengaruhi perkembangan studi sejarah (historiografi) sebagai suatu disiplin ilmu yang ketat seperti ilmu-ilmu lainnya. Ranke belajar sejarah di Universitas Berlin. Ketika itu di Universitas Berlin ada pertentangan di antara dua kubu yang berupaya untuk mencari pemahaman sejarah yang paling memadai. Kubu pertama adalah Hegel dan pengikutnya yang menekankan filsafat sejarah sebagai jalan yang tepat untuk memahami sejarah. Kubu kedua adalah Friedrich Schleiermacher dan Carl von Savigny yang bersandar pada filologi untuk menjelaskan sejarah. Ranke memihak kubu Schleiermacher dan Savigny, dan Ranke menjalin persahabatan dengan Schleiermacher²¹.

Ranke berusaha menegakkan historiografi yang obyektif untuk melawan kecenderungan historiografi di masa sebelumnya yang lebih terpengaruh dengan filsafat sejarah yang spekulatif. Ranke ingin membuat penelitian sejarah yang baru dengan didasarkan pada landasan metodologis yang ketat²². Menurut Ranke, sejarah mengandung unsur kebebasan. Banyak peristiwa sejarah ditentukan oleh pikiran-pikiran orisinal yang membuat sekaligus mengubah perjalanan sejarah. Ranke memang menekankan soal kebebasan dalam sejarah tetapi juga menyatakan bahwa kebebasan itu terkait dengan kekuasaan. Tak mungkin kebebasan bisa ada sepenuhnya tanpa ada kekuasaan. Sebaliknya kekuasaan juga mengandung kebebasan. Menurut Ranke, tak ada kontradiksi soal kebebasan yang dibatasi atau dengan kata lain di samping kebebasan ada keniscayaan²³.

Untuk mendukung klaimnya, Ranke menekankan sejarah sebagai "*growing sum*"²⁴ dengan merujuk pada kemajuan yang dicapai oleh peradaban Barat. Maksudnya adalah peradaban Barat bisa maju karena kontinuitas kemajuan historis yang dimulai dari peradaban Yunani, Romawi, sampai zaman Kristen yang pada akhirnya membentuk peradaban Barat yang maju. Ranke berupaya untuk menyusun metodologi ilmu sejarah yang didasarkan pada penelitian sejarah sekaligus menolak unsur apriori (*ide, ada*). Salah satu lawan terbesar Ranke dalam pengembangan ilmu sejarah adalah pemikiran filsafat sejarah dari Hegel.

Namun, upaya Ranke membedakan diri dan mengkritik pandangan sejarah dari Hegel di mata Gadamer tidaklah memadai.

Penekanan Ranke pada pikiran-pikiran orisinal dalam sejarah sangat mirip dengan pandangan Hegel mengenai individu-individu historis yang memengaruhi jalannya sejarah²⁵. Pemikiran Ranke tentang *growing sum* dalam sejarah seperti kemajuan dari peradaban Barat mirip dengan penjelasan Hegel mengenai perjalanan roh sejarah yang berpuncak pada negara Prusia sebagai wujud dari roh historis yang tertinggi. Kritik utama Gadamer adalah upaya Ranke yang mengunggulkan peradaban Barat sebenarnya terkait dengan aspek filosofis sehingga penolakan terhadap filsafat sejarah oleh Ranke terasa janggal²⁶.

Tokoh kedua dari mazhab historis adalah Droysen, sejarawan besar dari Jerman. Dia menulis biografi Alexander Agung dan masa keemasan Hellenisme. Menurut Droysen, ilmu-ilmu alam memang telah mencapai kemajuannya, tetapi ilmu sejarah harus mengembangkan metodenya sendiri. Droysen mengusulkan agar ilmu sejarah tidak mengadopsi pandangan positivisme karena positivisme ingin menyubordinasi ilmu sejarah ke dalam ilmu-ilmu alam²⁷.

Droysen menyadari kelemahan dari pendekatan historis yang empiris dari Ranke sehingga Droysen tidak menolak asumsi filosofis dalam ilmu sejarah. Droysen menggunakan konsep kekuatan-kekuatan moral sebagai unsur penting dalam sejarah. Droysen juga memperbaiki konsep individu historis dari Ranke dengan menyatakan bahwa individu bisa disebut mempunyai peran dalam sejarah jika individu tersebut menaikkan kekuatannya²⁸. Lebih lanjut Droysen menyatakan bahwa individu yang bermoral tinggi tersebut haruslah berjalan bersama dengan individu yang lain untuk mencapai tujuan bersama.

Droysen, sebagaimana disebutkan oleh Gadamer, menyatakan bahwa kita tidak bisa melihat tujuan akhir dari sejarah. Yang bisa kita lihat adalah tujuan dari gerakan kita dalam peristiwa-peristiwa sejarah. Tujuan akhir sejarah itu hanya bisa dicapai melalui aktivitas langsung tanpa henti dari manusia, bukan karena kekuatan dari pengetahuan historis²⁹.

Formula Droysen tentang sejarah adalah memahami sejarah melalui penelitian. Moto Droysen adalah “penelitian, tidak ada yang lain kecuali penelitian”. Itulah metode sejarah dari Droysen sekaligus menunjukkan perbedaan dengan penggunaan eksperimen dalam ilmu alam³⁰.

Menurut Gadamer, Droysen mempunyai kesulitan dalam memberikan penjelasan yang memadai mengenai metode penelitian historis jika dibandingkan dengan metode eksperimen di ilmu-ilmu alam. Gadamer juga mempersoalkan bagaimana faktor kekuatan moral bisa diketahui melalui metode penelitian historis³¹.

3.5. Kritik Gadamer atas Metodologi Hermeneutika Dilthey

Wilhelm Dilthey (1833-1911) pada awalnya belajar teologi di Universitas Heidelberg, kemudian melanjutkan kuliah filsafat di Universitas Berlin. Dilthey mendapat banyak pengaruh dari Schleiermacher di bidang hermeneutik dan pandangan sejarah dari Droysen. Dilthey mengembangkan perbedaan metode proses mengetahui dari Droysen. Menurut Dilthey, obyek studilah yang membuat perbedaan antara *Naturwissenschaften* (ilmu-ilmu alam) dan ilmu humaniora yang disebutnya *Geisteswissenschaften*. Obyek studi dari *Naturwissenschaften* adalah benda-benda alam, sedangkan obyek studi *Geisteswissenschaften* adalah segi batin manusia.

Menurut Bakker, pandangan Dilthey mengenai *Geist* dipengaruhi oleh John Stuart Mill. Mill menyebut ilmu-ilmu yang bukan ilmu alam sebagai *moral science*, yang dalam bahasa Jerman adalah *Geist*. Metode yang digunakan oleh Mill dalam *moral science* adalah metode individualisme. Bagi Mill, memahami masyarakat harus dimulai dari observasi atas individu yang selalu memaksimalkan manfaat bagi dirinya sendiri (utilitarianisme). Dilthey mengagumi pandangan Mill, tetapi Dilthey menolak gagasan individual yang utilitarian dari Mill. Dilthey melihat individu sebagai manusia yang seutuhnya³².

Dalam karyanya yang berjudul *Introduction to the Human Sciences*³³, Dilthey, sebagaimana disebutkan oleh Grondin, menyatakan bahwa dia ingin memberikan legitimasi epistemologi dari humaniora sebagai suatu ilmu pengetahuan. Tujuan Dilthey adalah membuat humaniora sebagai ilmu-ilmu pengetahuan yang otonom dan melindungi humaniora dari perambahan ilmu-ilmu alam dengan metodenya, melepaskan diri dari subordinasi ilmu-ilmu alam³⁴.

Dengan demikian, humaniora berdiri sejajar dengan ilmu-ilmu alam. Menurut Dilthey, sebagaimana disebutkan oleh Grondin, metodologi humaniora harus didasarkan pada penelitian psikologi karena humaniora itu berkaitan dengan fakta-fakta kesadaran yang harus dibuat koherensinya dan divalidasi oleh struktur apriori dalam kesadaran manusia. Proses itulah yang disebut dengan *Verstehen* (memahami). Dilthey, sebagaimana disebutkan oleh Grondin, dalam karyanya yang berjudul *Ideas Concerning Descriptive and Analytic Psychology* menawarkan fondasi psikologi untuk pengembangan humaniora³⁵.

Dilthey mengajukan *Verstehen* sebagai metode *Geisteswissenschaften* untuk membedakan diri dengan *Erklären* (menjelaskan) yang merupakan metode ilmu-ilmu alam. Kalau *Erklären* dipakai untuk memahami obyek di alam, melalui *Verstehen*, Dilthey berupaya memahami pemikiran orang lain. Dilthey mempunyai cara yang berbeda dengan Schleiermacher dalam memahami pikiran orang. Bagi Schleiermacher, memahami pemikiran orang dengan membayangkan diri kita sebagai orang lain, sedangkan Dilthey memahami batin manusia melalui interpretasi³⁶.

Pemikiran Dilthey mengalami perkembangan terkait dengan munculnya Husserl dengan pemikiran fenomenologisnya. Dilthey kemudian mengaitkan psikologinya dengan gagasan keterarahan manusia untuk mencari makna bagi hidupnya. Penyelidikan historis adalah penyelidikan mencari makna. Namun, Dilthey punya pandangan yang berbeda dengan Husserl soal makna. Husserl mencari makna melalui investigasi logika murni, sedangkan Dilthey lebih kepada suatu bentuk ekspresi kehidupan³⁷.

Dilthey mempunyai sikap yang sama dengan Ranke dan Droysen soal kritik atas pemikiran filsafat sejarah dari Hegel. Namun, ternyata, menurut Gadamer, Dilthey tidak berbeda jauh dengan Ranke dan Droysen pada akhirnya tidak bisa membuat demarkasi yang ketat dengan pemikiran Hegel. Sejumlah pokok pikiran Dilthey mempunyai kemiripan dengan Hegel meski Dilthey berupaya sekeras mungkin untuk membedakan diri dari Hegel. Menurut Gadamer, di masa tuanya, Dilthey mempunyai skema penafsiran yang dipahami sebagai roh³⁸, padahal unsur roh adalah inti dari filsafat sejarahnya Hegel.

Gadamer juga melihat bahwa kendati Dilthey berupaya untuk melawan relativisme sejarah, Dilthey percaya pada obyektivisme sejarah, tetapi dalam berbagai argumen yang diajukannya, ternyata pandangan Dilthey juga tidak bebas dari relativisme³⁹. Gadamer juga menganggap bahwa prosedur induksi yang digunakan oleh Dilthey

(dipinjam dari metode ilmu-ilmu alam) tidak tepat untuk memahami pengalaman historis. Seorang peneliti sejarah tidak mudah mengambil kesimpulan umum dari pengalaman-pengalaman historis yang khusus seperti yang diyakini oleh Dilthey⁴⁰.

4. Revitalisasi Humanisme

Gadamer melihat bahwa ada yang hilang dalam pembicaraan tentang perkembangan ilmu pengetahuan, yaitu gagasan humanisme yang sebenarnya mempunyai akar historis yang panjang dalam peradaban Barat. Pihak-pihak yang terlibat dalam perdebatan metodologi mengabaikan peran humanisme bagi perkembangan pengetahuan modern. Pada bagian awal TM, Gadamer menawarkan diskursus humanisme di tengah kepongungan dominasi metodologi untuk mengembangkan humaniora. Bagi Gadamer, metodologi tidak cukup untuk memahami dimensi kehidupan manusia yang begitu kompleks.

Gadamer mengangkat empat konsep penting dari tradisi humanisme, yaitu *Bildung*, *sensus communis*, pertimbangan, dan selera. Keempat konsep ini lebih banyak digunakan di bidang etika dan estetika. Keempat konsep itu populer di abad ke-19 dan banyak dibahas oleh para filsuf moral, ahli retorika, penggiat seni, dan teolog dari Inggris dan Jerman.

4.1. *Bildung*

Konsep *Bildung* dalam kepustakaan intelektual Jerman telah mendapat banyak perhatian dari kalangan filsuf, seniman, sastrawan, dan sejarawan. Tokoh yang mengawali pembicaraan mengenai konsep *Bildung* adalah Johann Gottfried Herder (1744-1803), seorang filsuf, teolog, penyair sekaligus kritikus sastra dari Jerman. Herder menekuni studi bahasa Jerman, dan dia melihat bahwa bahasa selama ini hanya dipahami sebagai alat untuk mengekspresikan pengetahuan. Herder menyatakan bahwa bahasa berfungsi untuk membentuk kesadaran diri (*Selbstbewusstsein*). Herder memaknai bahasa sebagai konstruksi yang dalam bahasa Jerman disebut dengan *Bildung*. *Bildung* adalah tujuan sesungguhnya dari bahasa⁴¹.

Pandangan Herder tentang *Bildung* telah memberikan sumbangan penting di berbagai bidang. Konsep *Bildung* digunakan oleh sebagian filologi klasik untuk menafsirkan teks-teks dari masa Yunani klasik. Di bidang seni, konsep *Bildung* digunakan sebagian penyair untuk mencari identitas diri dan identitas kolektif. Di bidang pendidikan, *Bildung* dipakai sebagai landasan untuk mendidik anak-anak muda Jerman. Konsep *Bildung* juga digunakan di bidang politik oleh Humboldt, Fichte, dan Hegel yang memakai konsep *Bildung* untuk menganalisis politik Jerman⁴².

Menurut Sullivan, Gadamer mulai mengenal konsep *Bildung* dari The Stefan George Circle yang adalah suatu kelompok seniman muda yang dipimpin oleh Stefan George, seorang penyair terkenal di Jerman. Gadamer menggemari seni dan diajak untuk bergabung dalam The Stefan George Circle⁴³. Gadamer kemudian mengembangkan konsep *Bildung* dalam TM sebagai salah satu konsep humanisme melawan pengaruh metodologi. Gadamer menyatakan bahwa dia beruntung pada masanya konsep *Bildung* masih banyak dipakai dan telah mewarnai pengembangan berbagai bidang pengetahuan di Jerman. Pada awalnya konsep *Bildung* lebih diartikan sebagai bentuk fisik manusia, bentuk susunan alam seperti gunung (*Gebirgsbildung*). Berkas Herder, istilah *Bildung* menjadi lebih kaya. *Bildung* lebih sering digunakan untuk merujuk pada kebudayaan⁴⁴.

Pandangan Herder mengenai *Bildung* kemudian dikembangkan oleh Kant dan Hegel. Kant memang tidak menggunakan istilah *Bildung*, tetapi Kant mengartikan kebudayaan sebagai suatu tindakan bebas manusia untuk mengembangkan dirinya. Hegel menggunakan istilah *Sichbilden* (mendidik diri sendiri) dan *Bildung*, yang berarti suatu karakter pemikiran yang lebih tinggi dan dengan totalitas intelektual dan moral. *Bildung* mengingatkan pada tradisi mistik dari zaman klasik ketika manusia membawa citra Tuhan dalam dirinya⁴⁵.

Hegel kemudian merumuskan *Bildung* dalam kaitan dengan perkembangan kehidupan manusia. Manusia dicirikan dengan terputusnya dirinya secara langsung dengan kondisi alamiah. Dalam keterputusan itulah *Bildung* menjadi faktor penting. Di titik ini terjadi peningkatan dari yang partikular ke universal. Dalam tahap itu manusia menunda atau membatasi hasrat sekaligus memperoleh kebebasan terhadap hasrat tersebut⁴⁶.

Lebih lanjut Hegel menyatakan bahwa ciri khas dari *Bildung* adalah membiarkan diri terbuka terhadap yang lain, terbuka terhadap sudut pandang yang universal. Namun, bukan berarti bahwa seseorang tunduk sepenuhnya kepada yang

lain. Sudut pandang yang lain merupakan suatu kemungkinan bagi pengembangan seseorang⁴⁷.

Helmholz juga mempunyai pandangan mengenai *Bildung*. Helmholz berpandangan bahwa unsur memori (yang harus dimiliki oleh sejarawan dan kritikus sastra) merupakan *Bildung* yang membantu pengembangan pengetahuan manusia, khususnya humaniora.

Gadamer terkesan dengan pandangan Hegel mengenai *Bildung*. Gadamer menyetujui penekanan Hegel soal kesediaan seseorang untuk membuka diri terhadap orang lain, terhadap pandangan yang universal. Namun, Gadamer keberatan dengan pandangan Hegel yang menyatakan bahwa pengembangan diri manusia secara penuh hanya bisa melalui proses penalaran filosofis⁴⁸. Bagi Gadamer, ada banyak faktor yang memungkinkan proses *Bildung* bisa tercapai.

Keberatan Gadamer terhadap Helmholz ialah Helmholz membatasi *Bildung* pada psikologi, yaitu bagaimana manusia bisa menjaga dan mengembangkan memorinya. Bagi Gadamer, kapasitas memori (mengingat, melupakan, mengingat kembali) tidak sekadar suatu bentuk kecerdasan tertentu, tetapi lebih berkaitan dengan proses pengembangan manusia itu sendiri.

4.2. Sensus Communis

Gadamer memulai pembahasan mengenai *sensus communis* dari pandangan Giambattista Vico (1668-1744), seorang filsuf, ahli retorika, dan ahli hukum dari Italia. Dalam karyanya yang berjudul *De nostri temporis studiorum ratione*, Vico mempromosikan sistem pendidikan Jesuit yang sangat bernuansa humanis. Vico mempertahankan humanisme dari pengaruh Jansenisme dan pemikiran Descartes⁴⁹.

Bagi Vico, humanisme adalah sistem pengetahuan baru yang didasarkan pada kebenaran dari masa klasik. Vico menganggap *sensus communis* itu seperti *eloquentia* (berbicara dengan baik) seperti yang sering digunakan oleh para ahli retorika. *Eloquentia* mempunyai dua makna. Makna pertama adalah seni berbicara, sementara makna kedua adalah berkata tentang sesuatu yang benar⁵⁰.

Salah satu tokoh di zaman Yunani klasik yang dirujuk oleh Vico sebagai inspirasi membuat cara filsafat yang baru adalah Sokrates. Vico melihat cara sinikal Sokrates menghadapi para filsuf di zamannya (khususnya para Sofis) yang lebih mengutamakan penguasaan teori-teori. Vico mengkritik kaum Stoa yang percaya pada rasio sebagai penentu segalanya (*regula veri*). Vico lebih setuju pada para pemikir klasik yang menyatakan bahwa ketidaktahuan adalah pengetahuan yang lebih baik⁵¹.

Penekanan Vico pada *sensus communis* mengandung tradisi humanis yang kuat. Pada abad ke-17 ada debat di Prancis mengenai *querelle des anciens et des modernes*, khususnya di bidang seni dan kesusastraan. Perdebatannya mengenai apa hubungan antara seni-sastra modern dan praktik-praktik yang bijaksana dari zaman Yunani klasik. Perdebatan itu memengaruhi Vico ketika dia membicarakan bagaimana peran praktik dari masa Yunani klasik terhadap perkembangan pengetahuan modern di Eropa pada abad ke-18. Vico tidak menyangkal kemajuan yang dicapai oleh pengetahuan modern, tetapi Vico menunjukkan keterbatasan dari pengetahuan modern⁵².

Vico membuat analogi perbedaan *sensus communis* dengan pengetahuan modern itu seperti Aristoteles membedakan pengetahuan teoretis dengan *phronesis*. *Phronesis* adalah jenis pengetahuan yang berbeda. *Phronesis* berkaitan dengan pengetahuan praktis yang mengarah ke situasi konkret⁵³. *Sensus communis* seperti *phronesis* adalah suatu pengetahuan yang berbeda, tidak lebih rendah daripada pengetahuan modern yang berbasis pada metodologi.

Vico mengartikan *sensus communis* sebagai perasaan seseorang tentang yang benar dan ada kebaikan umum yang ditemukan pada semua manusia. Vico tidak memaksudkan *sensus communis* sebagai suatu atribut yang abstrak, tetapi lebih sebagai atribut nyata yang mengikat manusia pada komunitasnya, baik kelompok, masyarakat, bangsa, maupun seluruh umat manusia⁵⁴.

Menurut Gadamer, pandangan Vico sebenarnya menghidupkan kembali cara berfilsafat dari Sokrates yang kritis terhadap para Sofis yang sangat mengandalkan kekuatan teori. Lebih lanjut, Gadamer menyatakan pembelaan Vico atas *sensus communis* merupakan suatu terobosan pada zamannya karena saat itu humaniora yang berbasis pada metodologi sangat mendominasi perkembangan humaniora⁵⁵.

Tokoh berikutnya yang dirujuk oleh Gadamer adalah Anthony Ashley Cooper, the Third Earl of Shaftesbury (1671-1713), seorang filsuf dan politisi dari Inggris.

Shaftesbury menulis esai berjudul *Sensus Communis: An Essay on the Freedom of Wit and Humour*⁵⁶. Dia memahami akal sehat sebagai perasaan tentang kebaikan bersama (*common good*). Shaftesbury melihat ada kesamaan antara *common good* dan *koinonoemosune*, istilah yang dipopulerkan oleh Marcus Aurelius (kaisar Romawi kuno)⁵⁷.

Melalui *sensus communis*, Shaftesbury mengajak orang untuk mencintai komunitas dan masyarakat. Shaftesbury juga mengajak orang untuk saling membantu dan melaksanakan kewajiban masing-masing demi tercapainya kebaikan bersama⁵⁸. Shaftesbury menyatakan bahwa basis dari nilai kepedulian bukan hanya moralitas, melainkan juga pada metafisika estetika. Nantinya pandangan Shaftesbury ini dipakai oleh Francis Hutcheson dan David Hume yang kemudian akan dikembangkan dalam etika Kantian⁵⁹.

Menurut Gadamer, pemikiran *sensus communis* dan akal sehat dari Shaftesbury mirip dengan konsep *le bon sens* yang dipopulerkan oleh Henri Bergson. Sebenarnya istilah *le bon sens* berarti perasaan, tetapi oleh Bergson, *le bon sens* dikaitkan dengan lingkungan sosial (*milieu social*) sehingga *le bon sens* berarti kepedulian seseorang terhadap komunitasnya. Bergson mengkritik ilmu pengetahuan modern yang mengabaikan dimensi sosial manusia. Bagi Bergson, *le bon sens* adalah suatu pengetahuan praktis yang berguna bagi hidup manusia dan menghindarkan manusia dari sikap dogmatis terhadap sesuatu, termasuk kemajuan ilmu pengetahuan modern⁶⁰.

Tokoh berikutnya adalah Friedrich Christoph Oetinger (1702-1782), seorang pendeta dan teolog Lutheran dari Jerman. Oetinger mengembangkan pandangan *sensus communis* dari Shaftesbury. Oetinger memaknai *sensus communis* sebagai "hati". Cara kerja hati tidak membutuhkan suatu konsep teoretis. Konsep teoretis bagi Oetinger tidaklah cukup sebagai pengetahuan tentang hidup. Oetinger mengambil contoh sikap orangtua terhadap anak-anaknya didasari oleh hati⁶¹. Oetinger menyatakan bahwa perkembangan kehidupan dari yang sederhana berkembang menjadi kompleks bukan karena eksperimen dan kalkulasi, melainkan karena faktor jiwa manusia. Itulah inti dari konsep *sensus communis*⁶².

4.3. Pertimbangan (*Judgment*)

Unsur ketiga dari pemikiran humanisme adalah konsep pertimbangan (*judgment*). Gadamer melihat bahwa perkembangan konsep *sensus communis* di Jerman pada abad ke-18 berkaitan erat dengan perkembangan konsep pertimbangan. Istilah *gesunder Menschenverstand* (pemikiran yang sehat) sering kali juga disebut dengan *Gemeiner Verstand* (pemahaman umum), yang dalam kenyataannya ditentukan oleh adanya unsur pertimbangan⁶³. Karena kedua konsep itu mempunyai hubungan yang erat, dalam pembahasan mengenai pertimbangan, sering kali Gadamer mengaitkannya dengan pemikiran mengenai *sensus communis*.

Kata *pertimbangan* yang diperkenalkan pada abad ke-18 berasal dari kata *judicium* (*judgment*) yang dipandang sebagai suatu nilai intelektual dasar. Para filsuf moral abad ke-18 dari Inggris menekankan bahwa moral dan pertimbangan estetis tidak tunduk pada nalar. Pendapat senada muncul dari Johannes Nikolaus Tetens (1736-1807), seorang filsuf, psikolog, dan ahli matematika dari Jerman, yang memandang *sensus communis* sebagai suatu pertimbangan tanpa refleksi⁶⁴.

Dari pandangan para filsuf moral di atas terlihat bahwa pertimbangan itu tidak bisa diajarkan atau dipelajari karena tidak ada penjelasan bagaimana seseorang mengambil suatu pertimbangan tertentu. Pertimbangan juga tidak bisa dipelajari secara abstrak. Pertimbangan harus diterapkan secara konkret dalam kehidupan sehari-hari. Mungkin karena itulah, para filsuf pencerahan dari Jerman menganggap konsep pertimbangan sebagai suatu kemampuan pemikiran yang rendah⁶⁵.

Vico dan Shaftesbury juga memberikan sumbangan yang penting bagi pengembangan konsep pertimbangan dalam kaitan dengan *sensus communis*. Bagi Vico dan Shaftesbury, *sensus communis* bukanlah suatu kemampuan intelektual yang digunakan oleh manusia, melainkan lebih pada upaya manusia untuk membuat sejumlah pertimbangan yang menentukan tindakan manusia.

Para filsuf moral abad ke-18 mempunyai pandangan yang menghormati keunikan atau sensitivitas individual dari suatu pertimbangan. Mereka menolak meletakkan pertimbangan yang partikular di bawah yang universal. Salah satu tokoh yang mewakili pandangan semacam ini adalah Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), seorang filsuf Jerman. Menurut Baumgarten, konsep pertimbangan mengakui adanya sensitivitas individual dan suatu tindakan yang unik. Pertimbangan seseorang tidak diperoleh dari suatu nilai yang universal tetapi lebih pada persetujuan seseorang atas hal-hal yang berbeda⁶⁶.

Kant mempunyai pandangan yang berbeda dan berseberangan dengan para filsuf moral yang memberi tempat pada keunikan dan partikularitas dari suatu pertimbangan. Kant ingin menegakkan universalitas moral sehingga tidak ada tempat bagi *sensus communis* dalam filsafat moralnya. Kant mengajukan konsep apriori sebagai landasan filsafat moralnya. Kant tidak setuju jika moral didasarkan pada sensitivitas individual atau pertimbangan partikular. Bagi Kant, setiap orang mempunyai unsur apriori dalam diri masing-masing dan unsur apriori itulah yang mendasari tindakan moral setiap orang sehingga filsafat moral bersifat universal. Dalam *Methodology of Pure Practical Reason*, Kant merumuskan langkah metodis dari moralitas manusia. Kant merumuskan sejumlah prinsip atau kategori sebagai pertimbangan manusia. Kategori moral itu bersifat imperatif dan menjadi tuntunan praktis bagi manusia dalam hidupnya.

Gadamer mengkritik pemikiran Kant yang menolak dan meniadakan *sensus communis* sebagai bahan pertimbangan manusia. Kant menghilangkan individualitas manusia yang mempunyai perasaan moral tersendiri dan mempunyai kebebasan pertimbangan moral. Gadamer juga mengkritik upaya Kant menyusun pertimbangan moral dengan cara metodologis. Pada kenyataannya seseorang bisa membuat pertimbangan tanpa harus mengikuti langkah metodologi dari kategori-kategori moral yang disusun oleh Kant.

4.4. Selera (*Taste*)

*“Mengetahui bagaimana cara memilih. Banyak hal dalam kehidupan bergantung pada pengetahuan kita untuk memilih. Anda butuh selera yang baik dan penilaian yang jujur. Inteligensia dan penerapan tidaklah mencukupi. Tidak ada yang sempurna tanpa sikap arif dan kemampuan menyeleksi. Dua hal terlibat: memilih dan memilih yang terbaik. Pengetahuan kita untuk memilih salah satu adalah anugerah terindah.”*⁶⁷ (Baltasar Gracian).

Konsep humanis keempat yang dikembangkan oleh Gadamer adalah *taste* (selera). Ketika membahas konsep selera, Gadamer merujuk pada pandangan Baltasar Gracian (1601-1658), seorang pastor Jesuit asal Spanyol, penulis prosa zaman Baroque, dan filsuf yang pemikirannya tentang selera berbeda dengan pandangan Kant tentang selera. Menurut Gadamer, konsep selera pada awalnya lebih berkaitan dengan aspek moral ketimbang estetika. Selera memberikan sikap kritis terhadap dogmatisme ilmu pengetahuan (*the school*). Baru belakangan, selera lebih banyak digunakan atau terbatas dipakai di bidang estetika⁶⁸.

Menurut Gracian, selera adalah sebuah titik awal dari pemisahan manusia dari kebinatangan yang ditandai dengan kemampuan manusia untuk membuat pilihan. Selera adalah “spiritualisasi dari kebinatangan” dalam arti manusia berkembang tidak hanya pada unsur pikiran, tetapi juga soal *gusto* atau selera. *Gusto* adalah pijakan dari kebudayaan sosial yang dikembangkan oleh Gracian. Manusia yang ideal, menurut Gracian, adalah manusia berbudaya yang memperoleh kebebasannya karena bisa melihat perbedaan dan mampu membuat pilihan-pilihan (*Hombre en su punto*).⁶⁹

Terinspirasi oleh pemikiran Gracian, Gadamer mengembangkan konsep selera. Pertama, selera sebagai suatu moda pengetahuan⁷⁰. Selera adalah sebuah kemampuan intelektual yang dimiliki oleh manusia untuk membuat pilihan-pilihan dalam hidup. Melalui selera, seseorang dapat melakukan diferensiasi terhadap berbagai hal dalam hidup. Dengan melakukan diferensiasi, seseorang akan bisa memilih mana yang baik atau mana yang buruk.

Kedua, selera beroperasi dalam komunitas. Selera memang dimiliki oleh setiap orang, tetapi bukan berarti bahwa selera itu hanya bersifat individual. Menurut Gadamer, selera merupakan fenomena sosial. Seseorang bisa menyukai sesuatu meskipun sebenarnya itu bertentangan dengan selera pribadi. Dalam kehidupan sosial, menurut Gadamer, berlaku *de gustibus non est disputandum*, yaitu selera seseorang bisa berbeda dengan selera orang lain, tetapi perbedaan selera jangan menjadikan sebab perselisihan antar-orang di dalam suatu komunitas⁷¹.

Ketiga, Gadamer menyatakan bahwa selera lebih berkaitan dengan soal rasa dibandingkan dengan rasio. Dalam realitas, seseorang bisa saja tidak punya alasan tertentu untuk menyukai dan memilih sesuatu, tetapi orang tersebut meyakini dengan pasti terhadap selera yang dipilihnya⁷².

Keempat, selera mempunyai unsur kebebasan. Dengan menyatakan selera sebagai fenomena sosial, bukan berarti selera individu harus tunduk sepenuhnya kepada selera komunitas.

Menurut Gadamer, dalam selera ada unsur kebebasan. Seorang individu bisa mempertahankan kebebasannya untuk setuju atau tidak setuju dengan selera komunitas. Selera seseorang tidak bergantung atau tidak tunduk kepada aturan-aturan yang berlaku di komunitasnya⁷³.

Pandangan soal selera dari Gracian ternyata tidak lama berkembang karena muncul pandangan Kant yang sangat berbeda tentang selera. Dalam penelitiannya tentang dasar-dasar selera, Kant menemukan suatu fakta bahwa ada unsur apriori dalam diri manusia. Unsur apriori itu bersifat universal, tetapi berbeda dari universalitas yang empiris dari selera sebagaimana diyakini oleh para pemikir sebelumnya⁷⁴. Selera tidak bergantung pada selera individu yang satu dengan selera individu yang lain. Selera muncul karena ada perasaan senang dalam diri semua manusia.

Menurut Gadamer, pengaruh pemikiran Kant begitu dominan terhadap perkembangan ilmu-ilmu sosial. Fenomena tersebut telah mengabaikan sumbangan penting dari pemikiran Gracian soal selera. Kant telah mengabaikan relasi yang dinamis antara individu dan komunitas seperti yang dipertahankan dalam pemikiran tentang selera dari Gracian. Kant berupaya meletakkan selera sebagai bagian dari penggunaan akal budi teoretis dan akal budi praktis.

Menurut Gadamer, ada paradoks ketika para pendukung keunikan metodologi humaniora mendasarkan pada pemikiran Kant. Kant berupaya untuk membuat suatu pandangan moralistik yang transenden dan universal yang mengatasi partikularitas dan tradisi yang khas dari perkembangan konsep selera. Ketika pemikiran Kant digunakan, penekanan pada metode yang unik dari humaniora, di mata Gadamer, menjadi kehilangan pembenarannya⁷⁵.

5. Penutup

Metodologi adalah diskursus paling panas dalam pengembangan ilmu pengetahuan, dari abad ke-18 sampai zaman Gadamer mulai berkarya. Gadamer juga membahas pengaruh metodologi di bagian awal TM. Metode mulai diperkenalkan oleh Descartes sebagai hasil meditasi Descartes dalam menghasilkan fondasi pengetahuan yang tidak tergoyahkan. Menurut Gadamer,

metodologi mendapat momentumnya sejak Kant menuliskan karyanya di bidang filsafat moral.

Momentum berikutnya bagi dominasi metodologi adalah kebutuhan universitas, khususnya di Jerman, untuk membuka fakultas-fakultas ilmu pengetahuan yang baru dan semakin kompleks. Metodologi menjadi suatu basis pengembangan ilmu pengetahuan di universitas-universitas di Jerman.

Gadamer mengambil sikap kritis terhadap pengaruh dan dominasi metodologi dalam pengembangan ilmu pengetahuan. Gadamer juga mengkritik klaim kebenaran yang diusung oleh para pembela metodologi sebagai satu-satunya upaya mencapai kebenaran.

Gadamer melihat bahwa diskursus metodologi telah mengabaikan dan meminggirkan humanisme yang sebenarnya telah memberikan sumbangan yang sangat penting bagi pengembangan ilmu pengetahuan dan dalam tindakan manusia sehari-hari. Gadamer kemudian menghidupkan kembali diskursus humanisme sebagai suatu sumber pengetahuan. Berangkat dari refleksi kritis terhadap diskursus metodologi dan upaya menghidupkan kembali tradisi humanisme, Gadamer menyusun pemikirannya mengenai pengembangan pengetahuan manusia sekaligus menawarkan cara berpikir dan berfilsafat yang baru. ■

1. Martinho G. da Silva Gusmao, *Hans-Georg Gadamer: Penggagas Filsafat Hermeneutik Modern yang Mengagungkan Tradisi*, Yogyakarta: Kanisius, 2013, hlm. 2-3.
2. Lihat Silverman, Hugh J (ed), *Continental Philosophy IV: Gadamer and Hermeneutics*, New York: Routledge, 1991, hlm. 16-17.
3. Jonathan H. Turner, "The Origins of Positivism: The Contributions of Auguste Comte and Herbert Spencer" dalam George Ritzer and Barry Smart (eds), *Handbook of Social Theory*, London: Sage Publication, 2001, hlm. 30.
4. Turner, "The Origins of Positivism: The Contributions of Auguste Comte and Herbert Spencer" dalam George Ritzer and Barry Smart (eds), *Handbook of Social Theory*, hlm. 31.
5. Turner, "The Origins of Positivism: The Contributions of Auguste Comte and Herbert Spencer" dalam George Ritzer and Barry Smart (eds), *Handbook of Social Theory*, hlm. 31.
6. George Ritzer, *Sociological Theory*, New York: McGraw Hill, 2009, hlm. 77.
7. Ritzer, *Sociological Theory*, hlm. 77.
8. Ritzer, *Sociological Theory*, hlm. 78.
9. Diambil dari Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, London: Continuum, 2004, hlm. 3.
10. Lydia Patton, "Methodology of the Sciences" dalam Michael Forster and Kristin Gjesdal (ed), *The Oxford Handbook of German Philosophy in the Nineteenth Century*, Oxford: Oxford University Press, 2015, hlm. 595.
11. Lydia Patton, "Methodology of the Sciences" dalam Michael Forster and Kristin Gjesdal (ed), *The Oxford Handbook of German Philosophy in the Nineteenth Century*, hlm. 595.
12. Lydia Patton, "Methodology of the Sciences" dalam Michael Forster and Kristin Gjesdal (ed), *The Oxford Handbook of German Philosophy in the Nineteenth Century*, hlm. 602-603.
13. Ada dua mazhab yang mendominasi pemikiran Neo-Kantian, yaitu mazhab Baden yang berpusat di Universitas Heidelberg dan Freiburg di wilayah Baden, Jerman barat daya, dan mazhab Marburg dari Universitas Marburg. Tokoh dari mazhab Baden ialah Windelband, Rickert, dan Lask, sementara tokoh dari mazhab Marburg ialah Cohen, Natorp, dan Cassirer.
14. Lihat Gadamer, *Truth and Method*, hlm. XXVI.
15. Kyung-Man Kim, "Max Weber's Axiological Critique of the Methodology of the Human Sciences: The Methodenstreit and Ideal Types" dalam *Korean Journal of Sociology*, Vol. 42, No. 4, Juni 2008, hlm. 101.
16. Kyung-Man Kim, "Max Weber's Axiological Critique of the Methodology of the Human Sciences: The Methodenstreit and Ideal Types" dalam *Korean Journal of Sociology* Vol. 42, No. 4, Juni 2008, hlm. 102.
17. Kyung-Man Kim, "Max Weber's Axiological Critique of the Methodology of the Human Sciences: The Methodenstreit and Ideal Types" dalam *Korean Journal of Sociology*, Vol. 42, No. 4, Juni 2008, hlm. 101.
18. Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 198.
19. Ranke dan Droysen menolak pandangan Hegel mengenai konsep kesatuan dunia historis melalui konsep ide. Lihat Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 206-207.

20. Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 199.
21. Katherina Kinzel, "Method and Meaning: Ranke and Droysen on the Historian's Disciplinary Ethos" dalam *History and Theory* Vol. 59, No. 1, Maret 2020, hlm. 22-41.
22. Katherina Kinzel, "Method and Meaning: Ranke and Droysen on the Historian's Disciplinary Ethos" dalam *History and Theory* Vol. 59, No. 1, Maret 2020, hlm. 22-41.
23. Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 203.
24. Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 204.
25. Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 201.
26. Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 206.
27. Jean Grondin, *Introduction to Philosophical Hermeneutics* trans. Joel Weinsheimer, New Haven: Yale University Press, 1994, hlm. 80.
28. Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 210.
29. Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 211.
30. Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 212.
31. Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 212
32. J.I. (Hans) Bakker, "Wilhelm Dilthey: Classical Sociological Theorist" dalam *Quartely Journal of Ideology*, 10 Mei 1998, hlm. 47-48.
33. Pada awalnya judul tulisannya adalah *Critique of Historical Reason*. Perubahan judul mungkin karena Dilthey ingin menegaskan kekhasan dan kekuatan metodologi humaniora yang berbeda dengan metodologi ilmu-ilmu alam.
34. Jean Grondin, *Introduction to Philosophical Hermeneutics* trans. Joel Weinsheimer, New Haven: Yale University Press, 1994, hlm. 84.
35. Jean Grondin, *Introduction to Philosophical Hermeneutics* trans. Joel Weinsheimer, New Haven: Yale University Press, 1994, hlm. 85.
36. Richard E. Palmer, *Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer*, Illinois: Northwestern University Press, 1969, hlm. 104.
37. Jean Grondin, *Introduction to Philosophical Hermeneutics* trans. Joel Weinsheimer, hlm. 219-220.
38. Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 222.
39. Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 230.
40. Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 234.
41. Robert R. Sullivan, *Political Hermeneutics: The Early Thinking of Hans-Georg Gadamer*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1989, hlm. 20-21.
42. Robert R. Sullivan, *Political Hermeneutics: The Early Thinking of Hans-Georg Gadamer*, hlm. 24.
43. Robert R. Sullivan, *Political Hermeneutics: The Early Thinking of Hans-Georg Gadamer*, hlm. 29-30.
44. Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 9.
45. Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 9-10.
46. Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 11
47. Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 15-16.
48. Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 13.
49. Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 17.
50. Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 17.
51. Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 18.
52. Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 18.
53. Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 19.
54. Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 19.
55. Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 21
56. Esai ini ditulis pada tahun 1709.
57. Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 22.
58. Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 22.
59. Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 22.
60. Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 23.
61. Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 24-25.
62. Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 25.
63. Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 27

64. Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 27.
65. Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 28.
66. Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 28.
67. “Know how to choose [*buena elección*]. Most things in life depend on it. You need good taste and an upright judgment [*el buen gusto y el rectísimo dictamen*]; intelligence [*estudio*] and application [*ingenio*] are not enough. There is no perfection without discernment and selection. Two talents are involved: choosing and choosing the best [*poder escoger, y lo mejor*]. [...] Knowing how to choose is one of heaven’s greatest gifts [*y así este es uno de los dones máximos de arriba*]. Banyak hal di kehidupan bergantung pada pengetahuan kita untuk memilih. Anda butuh selera yang baik dan penilaian yang jujur. Inteligensia dan penerapan tidak mencukupi. Tidak ada yang sempurna tanpa sikap arif dan kemampuan menyeleksi. Dua hal terlibat: memilih dan memilih yang terbaik. Pengetahuan kita untuk memilih salah satu adalah anugerah terindah. Kutipan diambil Endre Szécsényi, “Gustus Spiritualis: Remarks on the Emergence of Modern Aesthetics” dalam *Eстетika: The Central European Journal of Aesthetics*, Vol. LI/VII, No. 1, 2014, hlm. 62-85.
68. Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 31.
69. Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 31.
70. Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 32.
71. Dalam hal ini Gadamer menyetujui pandangan Kant yang menyatakan bahwa perbedaan selera tidaklah dijadikan bahan perselisihan. Lihat Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 32
72. Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 32-33.
73. Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 33.
74. Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 37.
75. Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 36.

Daftar Pustaka

- Buku:

- Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method*, Second Revised Edition, Translation revised by Joel Weinsheimer and Donald G. Mar, London: Continuum Publishing Group, 2004.
- Grondin, Jean. *Introduction to Philosophical Hermeneutic*, translated by Joel Weinsheimer. New Haven: Yale University Press. 1994.
- Gusmao, Martinho G. da Silva. *Hans-Georg Gadamer: Penggagas Filsafat Hermeneutik Modern yang Mengagungkan Tradisi*. Yogyakarta: Kanisius. 2013.
- Palmer, Richard E. *Hermeneutics: Intepretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer*. Illinois: Northwestern University Press. 1969.
- Patton, Lydia, “Methodology of the Sciences” dalam Michael Forster and Kristin Gjesdal (ed). *The Oxford Handbook of German Philosophy in the Nineteenth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Ritzer, George. *Sociological Theory*. New York: McGraw Hill. 2009.
- Silverman, Hugh J (ed). *Continental Philosophy IV: Gadamer and Hermeneutics*. New York: Routledge, 1991.
- Sullivan, Robert R. *Political Hermeneutics: The Early Thinking of Hans-Georg Gadamer*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press. 1989.
- Turner, Jonathan H. “The Origins of Positivism: The Contributions of Auguste Comte and Herbert Spencer” dalam George Ritzer and Barry Smart (eds). *Handbook of Social Theory*. London: Sage Publication. 2001.

- Artikel:

- Bakker, J.I. (Hans). “Wilhelm Dilthey: Classical Sociological Theorist” dalam *Quarterly Journal of Ideology*, 10 Mei 1998.
- Kim, Kyung-Man. “Max Weber’s Axiological Critique of the Methodology of the Human Sciences: The Methodenstreit and Ideal Types” dalam *Korean Journal of Sociology* Vol. 42. No. 4. Juni 2008.
- Kinzel, Katherina. “Method and Meaning: Ranke and Droysen on the Historian’s Disciplinary Ethos” dalam *History and Theory* Vol. 59, No. 1, Maret 2020.
- Szécsényi, Endre. “Gustus Spiritualis: Remarks on the Emergence of Modern Aesthetics” dalam *Eстетika: The Central European Journal of Aesthetics* Vol. LI/VII. No. 1. 2014.

“Menemukan” Kembali Bali

Wicaksono Adi

Abstrak

Setelah Puputan Bali, Pemerintah kolonial Belanda membuat kebijakan *Beliseering*, sebagai strategi mempertahankan kuasa politik melalui program pelestarian budaya. *Beliseering* adalah suatu proyek depolitisasi Bali dengan membendung segala pengaruh agama non-Hindu sekaligus mengalihkan benih-benih gagasan nasionalistik ke ranah pengawetan kebudayaan. Hal itu berpengaruh pada karya-karya generasi ketiga seniman Bali yang menempuh pendidikan di akademi, khususnya di ISI Yogyakarta. Sebagian dari para perupa kembali pada semesta figural makhluk-makhluk mitologis dan dunia perwayangan, dan sebagian lagi menggarap elemen-elemen visual ideoreligius dengan teknik seni modern. Artinya, seniman Bali, termasuk para pelukisnya, cenderung lebih dekat pada cara pandang kuasi-representasional ketimbang murni representasional. Apakah nantinya mereka akan kembali ke haribaan eksotisme dunia mitologis atau lebih ke puseran dunia material sebagai bagian dari manifestasi kebudayaan modern? Boleh jadi juga mereka akan terus berada dalam garis tegangan antara modernitas dan tradisionalitas berikut manifestasi aktual yang juga terus berubah.

Kata Kunci

Beliseering, Pita Maha, harmoni, sorga, Young Artist, nasionalisme-romantik, abstrak, kuasi-representasional, individu, mitologi, kosmik, simbolik, spirit, material.

I. Pendahuluan – proyek *Beliseering*

Setelah perang Puputan Badung pada tahun 1906 dan Puputan Klungkung tahun 1908, pemerintah kolonial Belanda membuat kebijakan *Beliseering*, yaitu upaya “pem-Balian kembali Bali” sebagai strategi mempertahankan kuasa politik melalui program pelestarian budaya. Seorang orientalis bernama de Flieghaar mengusulkan kepada pemerintah agar kebijakan tersebut dijalankan secara luas di bidang pendidikan untuk menginternalisasi pemuliaan budaya agar masyarakat Bali

berhikmat lebih dalam pada budaya tradisionalnya dan menolak unsur-unsur kebudayaan maupun politik yang datang dari luar, khususnya dari Jawa (Ardika et al 2015: 495).

Bali tidak boleh seperti Jawa yang telah rusak karena “politik”. Sebagai “sorga” Bali harus dijaga dari pengaruh-pengaruh buruk, terutama gagasan dan benih-benih gerakan nasionalisme, penyebaran agama Islam dan Kristen serta segala hal berbau Barat dengan cara mempertahankan bentuknya setradisional mungkin (Nordholt 2002: 180). Kebijakan *Beliseering* tak dapat dilepaskan dari upaya penghapusan memori buruk penaklukan Bali yang berdarah-darah, terutama pada perang Puputan sekaligus bentuk penebusan rasa malu pemerintah kolonial atas kekejaman yang telah dilakukan dalam perang tersebut (Picard 2006: 26). Selain itu, melalui politik kebudayaan, pihak Belanda juga ingin mendapat keuntungan ekonomi sekaligus dukungan yang lebih luas terhadap sistem pemerintahan kolonialnya. Untuk mencapai hal itu Belanda telah mengintegrasikan kekuasaan feodal Puri-puri ke dalam sistem pemerintahan yang tersentralisasi. Hampir tidak ada proses politik di dalam Puri yang lepas dari campur tangan pemerintah kolonial.

Tentu, sebagian golongan terpelajar, khususnya yang memiliki visi nasionalisme, tidak setuju dengan kebijakan *Beliseering*. Tapi hal itu tidak menghalangi pelaksanaan program-program pelestarian budaya di sekolah-sekolah maupun penyebaran gagasan tersebut di masyarakat dan kalangan fungsionaris kekuasaan feodal. Segala hal yang berkaitan dengan akar budaya Bali direvitalisasi. Bahasa Bali digalakkan di semua lini dengan penguatan dan kontrol ketat atas kode-kode status formalnya dalam hukum adat. Muncul gelombang besar masyarakat yang semakin giat mempraktikkan seni tari, seni musik, seni ukir, seni bangunan, pembacaan sastra (lontar) dan lain-lain. Buku-buku tentang sastra dan budaya Bali

diproduksi sebagai bahan ajar di sekolah-sekolah. Pemerintah kolonial juga mendorong pembangunan rumah serta bangunan yang mengacu pada arsitektur tradisional dengan bahan-bahan khas Bali seperti batu-bata, batu cadas dan granit serta atap alang-alang.

Sedangkan dalam bidang seni rupa digiatkan kembali produksi lukisan tradisional yang bertema dunia mitologis dan khazanah perwayangan (Ardika et al 2015: 495). Pendirian Museum Bali di Denpasar pada 1925 juga dipicu oleh kekhawatiran musnahnya benda-benda budaya yang sangat berharga. Pada tahun 1932 didirikan Persatuan Museum Bali yang bertugas menangani koleksi museum dan menghidupkan kembali ungkapan-ungkapan budaya Bali. Bidang ini ditangani pelukis Rudolf Bonnet (Adnyana 2015: 29). Para pejabat dan petinggi pemerintah kolonial kemudian banyak memesan karya-karya seni Bali yang eksotik sebagai produk budaya asli dari dunia Timur yang “asing” dan diselubungi aura “mistis” sebagai perwujudan “sorga” oriental yang sebenar-benarnya.

Dengan kata lain, kebijakan *Beliseering* adalah suatu proyek depolitisasi Bali dengan membendung segala pengaruh agama non-Hindu sekaligus mengalihkan benih-benih gagasan nasionalistik ke ranah (pengawetan) kebudayaan. Pada awal dekade 1930-an, pemerintah kolonial bahkan mengeluarkan memorandum yang menandakan bahwa rakyat Bali memiliki pembawaan yang sangat kuat pada agama dan kebudayaan berikut bentuk-bentuk ekspresi eksotiknya yang sangat subur seperti ritual dan festival yang terintegrasi dengan praktik-praktik artistik secara organik. Tendensi pada religi dan seni-budaya jauh lebih kuat ketimbang gairah “politik”. Pandangan itu sejalan dengan asumsi umum di kalangan orientalis asing yang meneliti Bali. Mereka rata-rata meyakini bahwa “budaya” dan “politik” adalah dua kategori yang sama-sama eksklusif sehingga harus ditarik garis pemisah yang tegas: rakyat yang “berbudaya” niscaya tidak akan menjadi “politik”. Jika kegiatan kebudayaan terus diperkuat maka segala tendensi politik pun akan melemah dengan sendirinya. Pandangan semacam itulah yang mendasari pembuatan kebijakan kolonial di Bali sejak tahun 1920-an hingga runtuhnya kekuasaan Belanda pada tahun 1942 (Robinson 2006: 34).

II. Konsep Harmoni

Selain de Flieghaar, ilmuwan dan sekaligus pejabat kolonial seperti F.A. Liefrink dan V.E. Korn dapat dikatakan sebagai peletak dasar kajian “ilmiah”, khususnya kajian filologis dan etnografis tentang Bali. Kajian serupa juga dilakukan oleh van der Tuuk, R. Goris maupun ilmuwan Barat non-Belanda

seperti Margaret Mead, Gregory Bateson, Colin McPhee, Katherine Merson, Miguel Covarrubias dan lain-lain, yang mempelajari aspek-aspek religius, struktur politik tradisional, hukum adat maupun dimensi-dimensi kultural lainnya. Dan sebagaimana lazimnya pengetahuan oriental, kajian-kajian tentang Bali juga bertumpu pada visi esensialistik. Salah satu dimensi esensial yang mereka tekankan terkait kebudayaan dan organisasi sosial di Bali adalah “keseimbangan” dan “harmoni”. Segala tanda ketegangan atau bahkan gejala disharmoni seperti “kegilaan” penari yang kesurupan atau fenomena “kalap” dipahami sebagai mekanisme integratif dari suatu masyarakat “tradisional” yang berpijak pada “harmoni”.

Gregory Bateson menekankan bahwa masyarakat Bali adalah masyarakat yang “mantap”, yakni suatu masyarakat yang mampu menciptakan kondisi “alamiah” di mana segala tendensi dan ungkapan emosional yang dapat memicu perubahan mendalam senantiasa dijalankan dalam kerangka keseimbangan sehingga tidak mengarah pada gerakan atau intensi sosio-kultural yang “progresif” (Nordholt 2002: 185). Artinya, segala perubahan hanya dapat dilakukan dalam kerangka “harmoni” yang telah disediakan oleh pola-pola sosio-kultural dan struktur politik yang sudah mapan. Kemapanan itu juga telah terbakukan dalam tata etis dan kosmologis penyangga sistem pengetahuannya secara umum. Juga pembakuan pada bentuk-bentuk ekspresif yang mendasari ungkapan dinamis pada seni pertunjukannya dan narasi mitologis serta khazanah perwayangan pada seni lukisnya.

Tema-tema semacam itulah yang menjadi garda utama citra eksotik tentang Bali (Robinson 2006: 9). Konsep “harmoni” itu sangat sesuai dengan visi oriental dalam pengembangan bisnis pariwisata. Pada tahun 1902 seorang anggota parlemen Belanda, H. van Kol datang ke Bali dan setelah itu menulis buku *Uit Onze Kolonien* yang diterbitkan di Leiden. Dalam buku setebal 826 halaman tersebut, 123 halaman lebih berisi gambaran eksotik tentang Bali (Gde Pitana 1999: 10). Pada awal abad XX itu pemerintah juga telah mendirikan *Officieel Toeristenbureau voor Nederlandsch-Indië* yang bertugas mengelola dan mengembangkan bisnis pariwisata. Lembaga ini kemudian membentuk badan usaha bernama

Vereeniging Toeristen Verkeer (VTV) yang giat bekerja sama dengan maskapai pelayaran seperti *Koninklijke Paketvaart Maatschappij* (KPM) dan *Rotterdam Lloyd* untuk mempromosikan pariwisata Bali kepada orang-orang Eropa di Hindia Belanda maupun masyarakat di negara-negara Barat. VTV juga menerbitkan berbagai brosur, buku panduan wisata dan reklame di berbagai media massa yang menggambarkan Bali sebagai pulau jelmaan “surga” tropis yang sesungguhnya. Selain sebagai lembaga pengembangan pariwisata milik pemerintah, VTV juga berfungsi sebagai *tour operator* dan *travel agent*. Pada tahun 1914, perusahaan pelayaran KPM menerbitkan brosur yang dilengkapi foto-foto yang menggambarkan Bali sebagai *Garden of Eden*.

Tentu, selain promosi resmi semacam itu, ketertarikan orang Barat terhadap Bali juga akibat laporan-laporan para pelancong partikelir maupun kaum orientalis yang menggambarkan keindahan *idyllic* pulau tersebut: keunikan ritual religi yang terintegrasi dalam kehidupan sehari-hari masyarakat tradisionalnya yang kuyup oleh kesenian. Itulah taman eden yang diselubungi aura mistis dalam guyuran dongeng mitologis di mana setiap orang hidup dalam “harmoni”. Bali adalah perwujudan alam dan kehidupan yang aman-nyaman-damai tanpa konflik dan marabahaya tapi di dalamnya terkandung segala sensasi artistik dan mistis yang nyaris tak terpermanai. Ditambah pula gairah erotik yang menyelubungi seujur tubuh perempuan dalam kepolosan dan sensualitas etnikanya sebagaimana digambarkan oleh para pelancong awal seperti psikiater dan fotografer berkebangsaan Jerman, dokter Gregor Krause. Pelancong ini datang ke Bali lalu mengabadikan kaum perempuannya yang bertelanjang dada dan alam serta kehidupan agraris masyarakatnya dalam karya-karya foto yang kemudian diterbitkan menjadi buku *Bali, Volk-Land-Tänze-Feste-Tempel* (1920). Selain gambaran eksotik kaum perempuan, buku itu juga memuat gambaran sosok-sosok rakyat petani yang sekaligus seniman tiada tara, pesona ajaib kehijauan alam berikut gelombang teras-teras persawahan, gemerlap seni tari dan gamelan, upacara-upacara religius yang nyaris menjadi seni pertunjukan kolosal, candi-candi dan Pura yang menyembul di segala sudut.

III. Seni Visual

Tema-tema semacam itulah yang dominan dalam seni visual dan narasi literer tentang Bali, termasuk dalam karya-karya seniman Barat yang datang dan menetap di Bali sebelum Perang Dunia II (Couteau 2003: 112). Kaum orientalis dan para pelancong yang datang ke Bali sangat menggemari barang-barang etnik dan produk seni visual maupun

kerajinan tangannya. Di antara karya seni yang paling digemari adalah lukisan tradisional yang menjadi bagian ideoreligius budaya agraris Hindu-Budha. Seni lukis tradisional ini sudah ada di Bali sejak abad X pada era kerajaan-kerajaan Bali kuno sebelum ditaklukkan Majapahit. Yaitu seni visual berupa ilustrasi naratif yang didominasi tema perwayangan. Tema dan bentuk-bentuk ikonografi perwayangan itu juga mengandung gambaran struktur kosmologis Hindu dalam hirarki status dewa-dewa yang berada di dunia atas dan makhluk hidup lainnya di dunia bawah. Dewa-dewa menempati semesta suci dan kaum raksasa dan binatang sebagai penghuni dasar hirarki menempati wilayah paling rendah dalam struktur ruang di Pura atau Puri maupun di rumah hunian. Pemilihan warna dalam lukisan dan pahatan juga berdasarkan pada fungsi simbolis yang terkait dengan letak figur yang bersangkutan di atas *pengider-ider* alias peta mata angin kosmis Bali. Adapun “seniman” sebagai manipulator lambang dan fungsi agama, selain harus ditasbihkan melalui upacara pembaiatan tersendiri, inspirasinya tidak dikaitkan dengan bakat individual, tetapi atas nama *takçu* yang dipersepsikan sebagai berkah warisan kekuatan “*niskala*” (gaib) yang pada umumnya dimohonkan melalui perantaraan kuil-kuil yang khusus membuka komunikasi dengan leluhur (Couteau 2003: 106).

Konsumen seni visual religius tradisional tersebut pada umumnya adalah kaum bangsawan dan masyarakat umum untuk keperluan religius di Pura. Dan pada perkembangan selanjutnya, karya-karya visual ber-*genre* perwayangan itu diproduksi sebagai barang-barang artistik profan di berbagai desa oleh para pelukis semi-profesional, yakni para petani yang mengembangkan kemampuan melukis melalui pengajaran secara turun-temurun. Salah satu desa yang kemudian berkembang menjadi produsen utama lukisan tersebut adalah desa Kamasan di kabupaten Klungkung. Semula kabupaten Klungkung adalah pusat kekuasaan utama sejak Bali ditaklukkan Majapahit yang kemudian mendirikan kerajaan vasal di bawah raja-raja yang berasal dari Jawa Timur, khususnya dari Kediri. Kerajaan-kerajaan di sekitar Klungkung ini merupakan pengikat seluruh otoritas politik lokal yang sebelumnya terpecah-pecah dalam persaingan kuasa Puri-puri.

Lukisan Kamasan adalah turunan dari lukisan sakral yang menjadi bagian perwujudan ideoreligius masa-masa sebelumnya dengan variasi tema serta teknik penggarapan ikonografi yang dipengaruhi seni dari Majapahit. Lukisan ini sudah berkembang di Bali sejak abad XV dan mencapai masa keemasannya pada masa pemerintahan Dalem Waturenggong pada abad XVI yang kemudian menyebarluaskan gaya tersebut ke seluruh wilayah Bali. Sebagai pusat kekuasaan, kerajaan Klungkung juga membuat bangunan monumental, yaitu gedung Kerta Gosa sebagai gedung pengadilan dan rapat umum dengan langit-langit yang dihiasi mural perwayangan. Penyebaran lukisan Kamasan ke berbagai wilayah Bali telah melahirkan berbagai varian detail tapi tidak keluar sama sekali dari pakem utamanya. Yaitu tema naratif mitologis yang menggambarkan hirarki makhluk hidup dalam semesta kosmis perwayangan Hindu. Kanvas lukisan Kamasan dibuat khusus dengan proses tertentu lalu digerus atau dihaluskan dengan kulit kerang sehingga sepintas tampak mirip pori-pori kain sutra yang lembut, juga bahan kertas yang dibuat dari bubur kayu. Sedangkan pewarnaannya menggunakan bahan alami seperti gincu, batu gamping, tulang babi yang dihancurkan, tanduk rusa, jelaga dan lain-lain.



Gambar 1 – Lukisan Kamasan.

Setelah itu muncul tema-tema kehidupan sosial sehari-hari dengan bahan-bahan baru seperti gincu dan tinta Cina, prada, serta ancur sebagai perekat warna. Pada akhir abad XVIII muncul karya-karya seniman generasi baru yang merepresentasikan figur-figur orang biasa dan bahkan wajah orang asing seperti pada karya-karya Ketut Gde. Sedangkan di wilayah Buleleng, muncul gaya Naga Sepaha. Gaya ini merujuk pada nama desa di daerah Singaraja, Bali Utara. Di desa tersebut para pelukis membuat lukisan secara terbalik di atas bidang kaca dengan varian bentuk tokoh-tokoh raksasa dengan proporsi yang lebih besar ketimbang lukisan perwayangan pada umumnya. Dan pada abad XIX di wilayah Gianyar seperti Ubud dan Batuan muncul lukisan-lukisan perwayangan yang dibuat dalam warna tunggal (*monochrome*) hitam-putih maupun warna *sephia*.

Secara umum, lukisan tradisional *genre* perwayangan itu dibuat dalam struktur ruang horizontal dan hirarkis (vertikal) maupun simetris, tanpa perspektif dan volume sebagaimana visi optik representasional seni modern. Semesta ikoniknya tersusun dalam logika keruangan yang serempak dan terkait dengan dimensi waktu siklis sebagai manifestasi pemahaman dan pemaknaan mitis maupun teologis melalui narasi non-antropomorfik atau kuasi antropomorfik. Setelah itu muncul figur-figur manusia dalam bentuk tunggal atau petikan adegan kehidupan sosial yang profan dan sekuler meski masih membawa cara pandang mitologis yang secara perlahan memasukkan logika keruangan modern. Pada akhir abad XIX, Linguis van der Tuuk memesan beberapa gambar melalui informannya. Gambar tersebut memperlihatkan kemunculan awal strukturasi ruang yang menggantikan penempatan unsur ikonik secara sejajar dan vertikal. Dan pada awal abad XX para pematung Buleleng sudah menempatkan unsur tematik baru – misalnya orang bersepeda – dalam ukiran relief Pura. Hal itu menandakan masuknya unsur-unsur baru pada tatanan seni rupa Bali.

Pada awal abad XX arus kapitalisme siap melanda kebudayaan Bali. Setelah perang Puputan, budayanya langsung dikonsumsi, pertama-tama oleh tuan-tuan kolonial, lalu oleh para pengusaha pariwisata (Couteau 2003: 107). Gelombang komodifikasi benda-benda seni di Bali berlangsung lebih luas dibandingkan pulau-pulau

lain: pesona “sorgawi” Timur termanifestasikan secara unik dalam sekujur tubuh budaya lokal berserta aktivitas artistik masyarakat dan bukan hanya pesona lanskap alamnya. Bahkan dapat dikatakan bahwa bentuk dan seluruh isi pulau itu adalah sebuah seni yang “*genuine*”, suatu semesta yang dapat didistilasi sebagai “sorga” yang murni dan belum tercemari unsur-unsur dari luar.

IV. Pita Maha dan Young Artist

Memasuki tahun 1920-an terjadi “intervensi” seniman Barat yang kemudian memberikan corak tersendiri pada perkembangan seni lukisnya. Perkembangan itu lazimnya disebut sebagai gerakan *Pita Maha*. Tentu, intervensi itu lahir dari ilusi tentang “sorga” tropik sebagai kelanjutan visi oriental yang muncul pada abad-abad sebelumnya. Juga pengaruh Gauguin yang pergi dari Prancis untuk bermukim dan berkarya di Tahiti. Kedatangan para pelukis Barat ke Bali itu membawa mimpi eskatologis ke daerah taklukannya. Mereka datang sebagai penakluk sekaligus pencipta impian, entah sebagai petualang, hartawan, cendekiawan dan seniman (Couteau 2003: 108). Walter Spies (1895-1942) dan Rudolf Bonnet (1895-1978) adalah dua seniman yang menetap di Ubud di bawah perlindungan Puri, pendiri dan sekaligus aktor paling berpengaruh dalam gerakan *Pita Maha*. Mereka memperkenalkan pendekatan modern dalam visi “ekspresivistik” maupun “representasional” berikut teknik gradasi gelap-terang dan pembuatan anatomi dalam struktur volume berikut konstruksi optikal keruangan penyangga semesta visualnya. Dari proses “bimbingan” di kelompok itu lahir puluhan seniman generasi baru yang menjadi tonggak-tonggak penting seni rupa Bali.

Seniman-seniman yang mewakili aliran-aliran dalam gerakan pembaruan *Pita Maha* antara lain adalah pematung tersohor Ida Bagus Nyana sebagai figur utama dalam seni ukir halus yang menggarap patung kayu dengan tema-tema mitologis maupun profan; I Cokot yang kemudian menjadi tokoh utama seni ukir ekspresionis; I Gusti Nyoman Lempad sebagai tokoh besar lukisan tradisional yang kemudian menyempurnakan ekspresi individualnya melalui teknik hitam putih dengan garis yang lebih bebas; Anak Agung Gde Sobrat yang berangkat dari gaya wayang lalu mengadopsi pendekatan kuasi anatomis Barat; Ida Bagus Nadera sebagai perintis lukisan potret diri. Selain itu ada Ida Bagus Kembeng, Ida Bagus Made “Poleng”, Wayan Leper, I Dewa Putu Bedil dan Gusti Kobot. Juga I Ngendon dari desa Batuan yang banyak melahirkan pelukis-pelukis tradisional dengan tema magis dan dunia bawah sadar. I Ngendon adalah seniman dengan latar pendidikan modern. Ia berangkat dari gaya wayang lalu membuat lukisan pemandangan dan lukisan potret. Sedangkan gerakan *Pita Maha* di daerah Sanur melahirkan Ida Bagus Nyoman Rai dan Ketut Deblog yang mengembangkan gaya naif. Besarnya pengaruh gerakan ini dapat ditandai dengan munculnya karya-karya turunan dan bahkan jiplakan Spies dan Bonnet di berbagai tempat di Bali.



Gambar 2 – Lukisan I Gusti Nyoman Lempad

Setelah kemerdekaan muncul seniman-seniman penerus *Pita Maha* dengan tendensi individual di sana-sini dan pada akhir tahun 1950-an muncul perkumpulan *Young Artist* yang diinisiasi pelukis kelahiran Belanda, Arie Smit. Sebagaimana Spies dan Bonnet, Smit melakukan intervensi dengan “membina” anak-anak di desa tempat tinggalnya di Ubud. Kurang lebih terdapat 40 anak berusia 9-14 tahun yang belajar di perkumpulan tersebut. Mereka diajari melukis dengan warna-warna cerah dalam perspektif dan logika keruangan yang cenderung datar. Juga menggunakan tekstur tebal dalam menggambar alam dan suasana kehidupan pedesaan. Pada saat yang sama di desa Batuan muncul gaya “miniatur” dengan penghalusan teknik zaman *Pita Maha*.

Di situ terlibat pelukis Wayan Rajin, Ketut Murtika, Made Tubuh dan Dewa Putu Kantor. Dan di desa Pengosekan muncul komunitas seni yang dipimpin Dewa Nyoman Batuan yang menggarap gambar flora dan fauna dalam tatapan *close up* dengan warna-warna yang lebih cerah (Couteau 2003: 117). Sedangkan pada karya-karya pelukis eksponen *Pita Maha* yang masih aktif muncul tendensi “realisme” seperti karya-karya Anak Agung Gde Sobrat, Ida Bagus Made Nadera yang mempengaruhi pelukis-pelukis lain seperti Dewa Putu Bedil dan Made Sukada.



Gambar 3 – Lukisan I Wayan Bendi.

Selain itu juga muncul tendensi “realisme sosial” pada karya-karya Wayan Bendi yang menampilkan kontradiksi, dan bahkan semacam satir tentang dunia agraris tradisional yang hadir bersama anasir-anasir modern akibat ekspansi pariwisata. Sesekali orang Barat digambar sebagai orang asing yang terpesona pada dunia “lain” dan pada saat lainnya ditampilkan sebagai bagian intrinsik kehidupan masyarakat Bali itu sendiri. Selain itu juga muncul gaya simbolik-fantastik pada karya-karya Dewa Nyoman Batuan

dan Ketut Budiana yang bereksperimen dengan tema-tema religius dalam pendekatan individual sebagai bentuk rekonseptualisasi dan pemaknaan ulang atas praktik keagamaan dalam masyarakat.

Jika pada masa kolonial agama dipandang sebagai bagian dari konstruksi eksotik dan magis dunia Timur, pada karya-karya Ketut Budiana, hal itu ditampilkan dalam perspektif yang lebih sekuler.

Sementara pelukis Dewa Putu Mokoh sebagai penerus semangat *Pita Maha* mengembangkan pendekatan yang lebih sederhana dan bahkan polos dengan warna-warna cerah tapi justru dapat menonjolkan suasana magis dan bahkan nyaris puitis, serta Nyoman Roda yang tampil dalam gaya yang benar-benar naïf.

V. Persagi versus Beliseering

Ketika di Jawa, khususnya di Yogyakarta dan Jakarta, muncul Persagi dan seniman-seniman lain yang menautkan praksis seni dengan politik secara langsung untuk menolak eksotisme seni *Mooi Indië* sebagai bagian dari tumbuhnya semangat nasionalisme, di Bali nyaris tidak muncul tendensi politis dalam seni rupa dan dunia keseniannya secara umum. Dapat dikatakan bahwa kebijakan *Beliseering* memainkan peran yang sangat besar untuk mengikat para seniman pada khazanah tradisinya secara lebih dalam. Jarak antara praksis seni dengan realitas politik pun semakin jauh. Hal itu juga sejalan dengan kuatnya lembaga-lembaga keagamaan sebagai penjaga pandangan dunia mitis dan teologis di mana manusia menjadi bagian dari alam secara integral berikut hirarki kuasa feodal yang dipertahankan dalam bentuk yang jinak oleh pemerintah kolonial. Dan pasca proklamasi kemerdekaan, kekuatan kuasa feodal tersebut tetap bertahan di tengah kemapanan praktik keagamaan yang merasuk ke dalam struktur sosial agrarisnya.

Artinya, pandangan dunia yang menekankan “harmoni” benar-benar merasuk dalam masyarakat Bali. Jika pada masa kolonial, kaum orientalis dan kolonialis memandang Bali dari jarak tertentu untuk menciptakan imajinasi “sorgawi” dengan menjauhkan kebudayaan dari anasir-anasir politik, orang Bali justru mempraktikkan hal itu sebagai bagian dari penguatan identitas “baru” sebagai bangsa yang “merdeka”. Dan ketika Presiden Sukarno menggalakkan pencarian identitas kebudayaan nasional melalui kebudayaan-kebudayaan lokal dan akar tradisi pada dekade 1950, Bali menjadi contoh utama peneguhan identitas tersebut. Bali juga dijadikan *window display* di hadapan dunia internasional baik sebagai daya tarik pariwisata maupun penampilannya dalam misi-misi kesenian ke luar negeri. Pem-Balian-kembali-Bali beroleh konteks baru, yakni “politik identitas” yang dimainkan sang Presiden. Perlu dicatat bahwa “politik identitas” tersebut tak dapat dilepaskan dari tendensi nasionalisme-romantik sang Presiden yang kebetulan juga mengalir darah Bali pada dirinya.

Pada dekade 1960, muncul lembaga pendidikan seni rupa seperti Sekolah Seni Rupa Indonesia (SSRI) dan Jurusan Seni Rupa di Universitas Udayana, dengan guru-guru yang sebagian berasal dari luar Bali yang membawa pendekatan “realis-naturalis”. Dapat dikatakan bahwa gaya “realis-naturalis” ini memang telah menimbulkan revolusi sistem bentuk, tapi bukan revolusi tematik. Tema-tema yang digarap pelukis dari lembaga pendidikan itu merupakan kelanjutan sanjungan eksotika Bali: tarian, wajah atau tubuh perempuan, pemandangan alam dan persawahan, sabung ayam, upacara, dan sebagainya. Tema-tema itu sama persis dengan era *Pita Maha*. Sama sekali tidak muncul tendensi “realisme seosial” sebagaimana terjadi pada Sudjojono dan sebagian pelukis Persagi maupun pada pelukis “kerakyatan” di Jawa.

Jakarta dan Yogyakarta begitu jauh dari Ubud. Oleh karenanya juga tidak ada suara-suara yang mempertanyakan gejala eksotisasi Bali oleh kaum seniman pada masa itu. Jadi, realisme Bali adalah sejenis gerakan “*Mooi Indië*” lokal, yang semarak puluhan tahun setelah versi nasional aslinya (Couteau 2003: 122). Meski dimensi analitis yang terdapat dalam pendekatan “realis-naturalis” dapat dipandang sebagai bagian dari proses “modernisasi” dalam seni, tapi “modernisasi” di sini diterima dalam aspek teknis-instrumentalnya dan bukan pada dimensi-dimensi substansialnya, yakni pembentukan cara pandang terhadap dunia maupun pemaknaan atas seni itu sendiri. Kemodernan dipahami dalam aspek materialnya dan bukan pada kerangka paradigmatiknyanya. Ikatan yang kuat pada ideoreligius tidak memungkinkan terjadinya “sekularisasi” pada kebudayaan Bali.

VI. Internalisasi Visi Orientalis

Dengan kata lain, pada kasus Bali, visi oriental yang dikonstruksi oleh kaum orientalis dan pemerintah kolonial, pada tahap selanjutnya justru diinternasiasi dan dijalankan oleh masyarakat Bali sendiri. Semula Bali adalah “objek” sekaligus *locus* ideal bagi penciptaan dan penemuan “sorga” tropik orang-orang Barat dengan mendistilasi segala elemen eksotiknya sekaligus memurnikan kebudayaan dari kotoran politik, tapi pada gilirannya sang “objek” menyerap dengan saksama konstruksi tersebut dan bahkan dapat

mereproduksinya secara lebih “natural”. Artinya, dalam banyak segi Bali adalah arena terbaik untuk menerapkan kuasa yang menyatu dengan konstruksi pengetahuan oriental *par excellence*.

Jika pendidikan di Jawa sebagai bagian dari penerapan visi “modern” dalam politik etis pemerintah kolonial kemudian menimbulkan resistensi dan bahkan perlawanan terhadap kuasa kolonial itu sendiri, praktik kuasa dan pengetahuan oriental-kolonial melalui “politik kebudayaan” *Baliseering* justru telah merasukkan secara lebih dalam masyarakat Bali ke tubuh kebudayaannya sendiri.

Boleh jadi itu adalah paradoks yang lazim pada masyarakat pascakolonial di manapun: proses internalisasi kuasa yang hablur dengan pengetahuan secara kultural pada akhirnya akan memperkuat sistem pengetahuan masyarakat yang dijadikan sasaran hegemoni maupun dominasi. Dengan kuasa dan pengetahuan yang telah mengalami “naturalisasi” itu sang “objek” dapat menemukan dirinya sebagai “subjek”. Semula sang “objek” diarahkan untuk membentuk dirinya sesuai angan-angan oriental sang pemandang hingga kemudian justru dapat menemukan dirinya sendiri sebagai satuan kultural (yang utuh) dalam tata sosial yang dilingkupi semesta simbolik-religius dalam pandangan dunia yang “harmonis”. Dengan menikmati posisinya sebagai “objek”, maka pada tahap selanjutnya akan terbuka kemungkinan untuk menemukan dirinya sebagai “subjek”, dan dari posisi “subjek” semacam itu dapat disusun semacam “identitas asli” yang berbeda dengan “identitas-identitas” lain di luarnya. Dan dengan “identitas” yang diyakini “asli” itu sang “subjek” beroleh bahan untuk memproyeksikan dirinya sebagai masyarakat yang hidup di alam “modern” sekaligus terikat kuat pada himpunan akar “kultural” lama.

Jadi, di sini orientalisme justru telah menjadi wahana penemuan diri. Yaitu penemuan diri yang dimulai dari hegemoni kuasa dan pengetahuan untuk menciptakan dunia “eksotik” yang sesuai dengan tendensi kultural tempat beroperasinya kuasa dan pengetahuan tersebut dan dari perspektif semacam itulah sebagian besar masyarakat dan seniman Bali kemudian memproyeksikan diri mereka dalam konteks ke-Indonesiaan.

VII. Generasi Baru

Pada dekade 1990-an, ketika menyaksikan karya-karya seniman muda Bali, sebagian orang pasti akan bertanya: kenapa karya-karya mereka cenderung bercorak nonrepresentasional dan bahkan mengarah pada abstrak-ekspresionistik? Apakah itu karena pengaruh

abstrak-ekspresionisme Barat? Jika demikian, bagaimana pengaruh tersebut masuk? Apakah ada perbedaan mendasar antara cara pandang kaum abstrak-ekspresionis Barat dengan seniman-seniman muda Bali itu?

Pada dasawarsa 1990-an itu, kebetulan saya menjadi mahasiswa di Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta jurusan Seni Lukis. Di kelas itu terdapat empat mahasiswa yang berasal dari Bali. Saya harus mengakui bahwa mereka rata-rata memiliki *skill* atau keterampilan teknis yang lebih baik dibanding mahasiswa lain. Kemampuan mereka dalam mata pelajaran menggambar bentuk dan melukis secara realistik pun cukup bagus. Tapi setelah memasuki tahun-tahun terakhir masa kuliahnya, mereka cenderung melukis dengan corak semi-representasional, abstrak dan bahkan ada yang melukis abstrak-ekspresionistik. Kenapa bisa demikian?

VIII. Modernisme – Nyoman Tusan dan Nyoman Gunarsa

Dapat dikatakan bahwa seniman Bali yang masuk ke ISI Yogyakarta pada tahun 1990-an itu merupakan generasi ketiga orang-orang Bali yang belajar di akademi modern di Jawa. Generasi pertama adalah seniman-seniman yang belajar di akademi seni pada tahun 1950-an dan 1960-an, di antaranya Nyoman Tusan yang belajar di ITB dan Nyoman Gunarsa maupun Wayan Sika yang masuk ISI Yogyakarta. Ketika Nyoman Tusan masuk ITB pada tahun 1954, para mahasiswa di akademi seni tersebut mendapat pengaruh dari para pengajarnya yang rata-rata lulusan pendidikan Barat seperti Ries Mulder yang memperkenalkan pendekatan non-representasional dalam tradisi modernis.



Gambar 4 – Nyoman Tusan, “Cili-cili”.

Pendekatan yang diperkenalkan Ries Mulder itu berakar pada kubisme sehingga tidak dapat dikatakan sebagai “abstrakisme” murni atau formalisme sebagaimana yang berlangsung di Barat. Pada tahun 1954, seniman didikan ITB tersebut menggelar pameran di Balai Budaya Jakarta. Sebagian menampilkan karya-karya bertendensi abstrak dan sebagian lainnya mengolah unsur citraan dekoratif. Menanggapi pameran tersebut, kritikus Trisno Sumardjo dan penyair Sitor Situmorang melancarkan kritik pedas dan menuduh seniman-seniman ITB itu sebagai pengabdikan laboratorium Barat dan tidak membumi serta terlalu giat merangkai atau menyerap bahan-bahan impor belaka. Dan setelah pameran tersebut, nyaris tidak tampak kiprah yang menonjol dari seniman-seniman Bandung ini karena dunia seni rupa Indonesia didominasi seniman kerakyatan, terutama yang bergabung dalam Lembaga Kebudayaan Rakyat (Lekra). Baru pada akhir dekade 1960 dan awal dekade 1970-an setelah Lekra hancur, mereka muncul kembali ke permukaan.

Dapat dipastikan bahwa Nyoman Tusan yang masuk ke ITB pada dekade 1950 itu juga mendapat pengaruh pendekatan “modernis” tersebut. Sebagai orang yang memiliki akar seni tradisi yang kuat, Tusan kemudian mengambil teknik melukis modern untuk mengolah khazanah visual tradisionalnya.

Teknik modern digunakan untuk menggambar figur-figur dan objek-objek simbolik religius tradisional seperti sosok dewi padi sebagai perwujudan Wisnu dan bentuk-bentuk simbolik lainnya dalam substansi bentuk yang paling sederhana untuk disusun menjadi citraan-citraan objek-objek, wajah dan figur yang mensugestikan komposisi geometrik dan organisasi bidang semi-abstrak. Artinya, pendekatan “modernis” bertemu secara luwes dengan simbolisme tradisi.

Sedangkan Nyoman Gunarsa yang belajar di ISI Yogyakarta pada tahun 1960-an, berada dalam situasi peralihan antara tendensi seni kerakyatan dan maraknya pencarian identitas ke-Indonesiaan melalui khazanah seni tradisi pula. Jika di Bandung, akademi seni merupakan bagian dari sekolah modern warisan pemerintah kolonial, di Yogyakarta pendidikan di ASRI berakar pada sanggar-sanggar atau perkumpulan seni sebagai perkembangan dari sistem pendidikan tradisional. Kaum seniman kerakyatan yang rata-rata membawa cita-cita “realisme heroik” itu sebagian besar juga menjadi pengajar di ASRI. Tapi setelah runtuhnya Lekra, seni kerakyatan tersebut nyaris hilang dari kancah rupa Indonesia yang disusul dengan munculnya kembali seni abstrak pada awal tahun 1970-an. Gejala ini tak hanya muncul di Bandung dan Jakarta, tapi juga di Yogyakarta yang semula menjadi basis seni kerakyatan. Dan perlu ditegaskan bahwa tendensi “abstrak” yang muncul pada masa itu tidak semata-mata bertumpu pada formalisme di mana pencarian artistik didorong oleh kehendak untuk mengintrapolasi wahana visual secara radikal sebagaimana yang berlangsung pada abstrakisme Barat.

Abstrakisme yang muncul pada akhir dekade 1960 dan awal 1970-an itu tidak mengarah pada *avant-garde* murni sebagai realisasi paham “seni untuk seni” atau “eksplorasi” bentuk” demi “eksplorasi” itu sendiri, melainkan suatu upaya pengutamaan dimensi-dimensi emotif dan ekspresif dalam menatap realitas. Pada karya-karya seniman abstrak seperti Ahmad Sadali dan Fajar Sidik misalnya, dimensi representasional tidak lenyap sama sekali. Yang muncul adalah proses “abstraksi” dari realitas dan objek-objek. Sebagai seniman ekspresivis, mereka cenderung menggunakan pendekatan modern untuk menciptakan cara pandang tertentu terhadap realitas guna mengulik dimensi-dimensi non-representasionalnya. Abstraksi dan “lirisisme”

tidak muncul karena penolakan terhadap realitas material maupun arus materialisme sebagaimana yang terjadi pada masa awal perkembangan gerakan *avant-garde* “pemurnian” di Barat, melainkan sebagai upaya untuk menciptakan alternatif dari “realisme”.

IX. Seni Ekspresivis

Sebagaimana telah disebutkan bahwa sebelum timbulnya tendensi abstrakisme itu, pada dekade 1950 hingga 1960 di Yogyakarta sudah muncul gerakan kembali ke akar tradisi sebagai upaya pencarian “identitas” Indonesia melalui eksplorasi motif-motif visual dari khazanah budaya asal. Hal itu terjadi pada pelukis yang juga sekaligus pengajar di ASRI Yogyakarta seperti Kusnadi, Abas Alibasjah dan Widajat yang menggarap motif-motif dekora-magis sebagai cerminan “identitas” ke-Indonesiaan. Seniman-seniman Lekra yang getol menjalankan doktrin “realisme sosialis” seniman seperti Amrus Natalsya dan Batara Lubis juga banyak menggarap motif-motif tribal dari seni tradisi.

Mereka mengolah motif-motif visual tersebut dalam komposisi dekoratif dan rekomposisi bentuk-bentuk simbolik yang semi-representasional.

Jadi, di tengah maraknya seni kerakyatan dalam tradisi realis, ternyata juga hidup seni ekspresivis. Dan setelah gaya realis itu tersingkir, maka tendensi ekspresivislah yang menjadi lebih dominan. Tapi harus ditekankan bahwa tradisi realis tidak benar-benar menghilang, terutama di ASRI Yogyakarta. Para pengajar di akademi tersebut tetap memberikan teknik realisme sebagai mata pelajaran utama. Yakni teknik menggambar representasional dengan melepaskan dimensi politisnya. Realisme tidak lagi dipraktikkan sebagai wahana untuk menegakkan cita-cita “realisme sosial”, melainkan “realisme” sebagai teknik menggambar “realistik”. Belakangan, teknik “realistik” itu beroleh perspektif baru berupa tendensi surealistik pada sebagian generasi pelukis lulusan ASRI dekade 1980-an.



Gambar 5 – Nyoman Gunarsa, “Bala Dewa”, 1989.

Nyoman Gunarsa yang masuk ke ASRI pada dekade 1960-an itu juga mendapat pengaruh pendekatan ekspresivis modern dan semangat pencarian “identitas” ke-Indonesiaan melalui eksplorasi motif-motif visual tradisi sebagai cara pandang alternatif terhadap realitas sosial yang dibawa oleh realisme. Dan sebagai seniman yang memiliki ikatan kuat dengan seni tradisi, realitas yang tampak pada Gunarsa bukanlah kenyataan material atau kenyataan sosial, melainkan semesta simbolik yang bersumber pada khazanah imajiner ideoreligius tanah asalnya, terutama semesta simbolik dan khazanah perwayangan.

Dalam pidato pengukuhan sebagai doktor *honoris causa* di Institut Seni Indonesia Yogyakarta, Gunarsa memaparkan semesta simbolik-imajiner yang ia peroleh di tanah kelahirannya di Klungkung sebagai sumber utama praksis artistiknya. Secara eksplisit, Gunarsa menegaskan: “Tanah Klungkung, yang secara historis menjadi lokus kejayaan peradaban Bali abad ke-15, dengan berbagai artefak seni yang diwariskan hingga kini, menjadi mata air yang menghidupi jalan seni manusia Bali. Saya pribadi lahir dari jalan air kesenian Bali itu. Memori visual saya dipenuhi dengan imaji artefak seni dan budaya Kertagosa, yang membiakkan simpati dan rasa hormat pada akar tradisi. Secara bentuk dan konseptual seni lukis wayang Kamasan adalah artefak-artefak seni yang memengaruhi kesadaran estetika saya. Saya mengagumi kenyataan bahwa tetua Bali telah menerjemahkan dunia dewa-dewi, mitologi agung dewata, kisah besar kepahlawanan Mahabrata dan Ramayana, menjadi narasi visual yang luar biasa indah.”

“Tradisi melukis secara stilistik itu berkembang dalam berbagai gaya di beberapa daerah Bali, diantaranya: gaya Buleleng yang sangat ekspresif, gaya Kerambitan yang cenderung naif, dan gaya Ubud yang naturalistik. Apa yang saya lakukan kemudian didasarkan atas modal tradisi ini, yakni mengeksplorasi Wayang Kamasan sebagai subjek penciptaan seni, untuk dipetik esensi dan karakternya yang khusus, lalu direpresentasi dengan karakter yang bersifat lokal-universal. Lukisan yang saya ciptakan berangkat dari simpul akar tradisi dan juga pencerapan ilmu seni akademik yang saya gali dan pelajari di kampus. Bobotnya kurang lebih sama seperti kekaguman saya atas tarian Bali yang ritmis dinamis, dengan keunikan warna-warni properti tarian dan sesaji. Saya menikmati perjalanan bolak-balik antara tradisi dan modernitas” (Gunarsa 2012: 6).

X. Semesta Simbolik

Dengan kata lain, realitas yang tampil, pertama-tama adalah realitas simbolik di mana realitas material maupun sosial adalah bagian dari realitas simbolik tersebut. Berangkat dari cara pandang semacam itu, Gunarsa kemudian menggarap

bentuk-bentuk ideoreligius Hindu dan figur penari atau drama piktorial dunia perwayangan Bali. Ia menggambar gerak bebas nyaris mirip dengan seniman abstrak-ekspresionis Amerika yang membuat goresan cepat dan tarikan garis spontan dengan menggunakan warna-warna dasar dalam nuansa gelap lalu menyapukan garis lentur untuk mempertegas bentuk-bentuk figuratif penari dan sosok-sosok mitologis atau fragmen adegan yang diambil dari dunia perwayangan. Di antara bentuk-bentuk figuratifnya ia membuat latar belakang bernuansa pastel sembari membubuhkan noktah acak pada bagian-bagian tertentu. Di situ, seni ekspresivis atau ekspresionisme dapat dimaknai sebagai teknik menggambar secara bebas sehingga tak lagi terkungkung pada disiplin realisme dalam arti penciptaan atau reproduksi kenyataan material secara kaku.

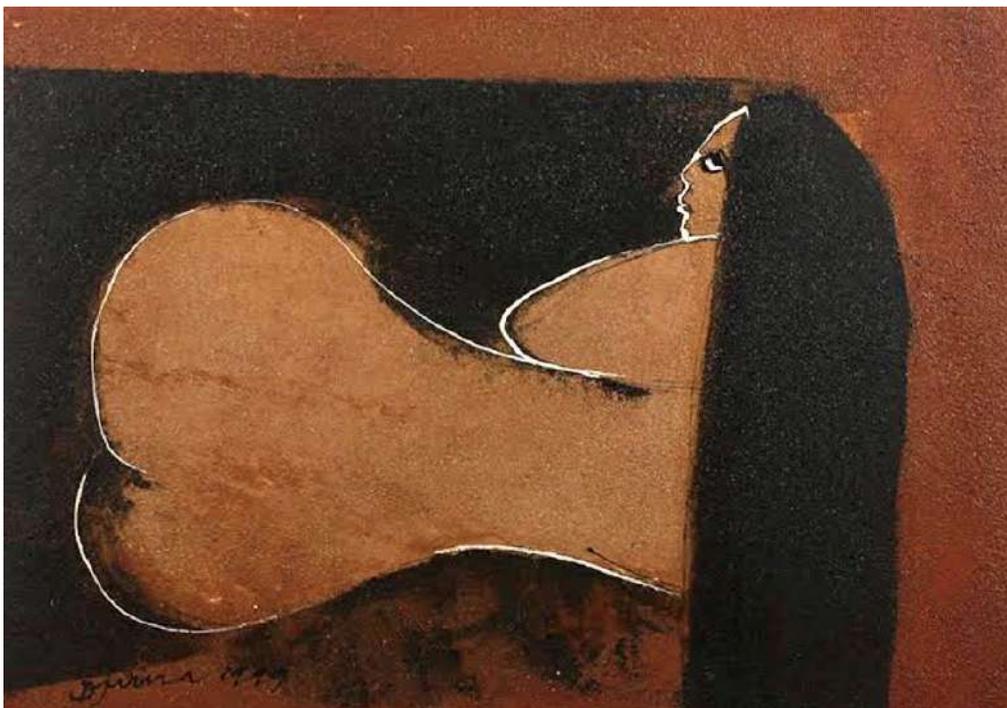
Hal itu juga terjadi pada Wayan Sika yang mengambil jalur lain untuk menggarap bentuk-bentuk simbolik, yakni dengan mengosongkan wujud-wujud figuratif semesta simboliknya sehingga bentuk-bentuk itu menjadi esensi bentuk minimalnya. Bahkan terkadang bentuk-bentuk itu tampak sebagai kerangka dan warna dasarnya sehingga nyaris menjadi “abstraksi” murni. Lalu pelukis Pande Gede Supada yang mengambil bentuk-bentuk simbolik untuk dikombinasikan atau dirangkum bersama elemen figuratif maupun abstraksi alam dan makhluk-makhluk mitologis. Sementara Made Wianta justru membuang acuan bentuk simbolik dan menggantinya dengan unsur-unsur rupa yang mengarah pada ekstraksi bentuk-bentuk modernis dalam berbagai konteks. Ia mengadopsi pendekatan senirupa modern yang formalistik, lalu melukis citraan-citraan visual kaligrafis, lalu drama piktorial yang mengesankan citraan surealistik berikut goresan dan coretan spontan tanpa pola, komposisi bidang satu atau dua warna, dari putih ke putih, hitam di atas hitam dan sejenisnya. Juga abstraksi garis-garis dan titik-titik ritmis yang menimbulkan semacam ilusi atau sugesti optik dalam bidang kanvas ukuran besar. Garis-garis dan titik-titik ritmis itu kemudian samar-samar membentuk simetri tertentu yang menimbulkan imaji geometris pada bidang dua dimensional. Wianta juga membuat seni instalasi dan seni gerak dalam skala besar. Seniman ini bergerak dalam spektrum yang lebih luas. Karya-karyanya semula memang tampak muni modernis, tapi di baliknya terdapat imaji yang

mengarah pada pola-pola tertentu dalam struktur dasar piktorial yang menampakkan esensi dari tatapan kosmosentris khazanah simbolik ideoreligius tradisional Bali. Ketika bentuk-bentuk material dan visual semesta simbolik tradisi itu lenyap, yang muncul adalah esensi terdalam dari bentuk-bentuk tersebut.

Pendekatan ekspresivis yang berakar pada semesta simbolik itu terus muncul pada karya-karya generasi kedua seniman-seniman Bali yang belajar di akademi modern seperti Nyoman Erawan, Nyoman Nuarta, Made Djirna dan lain-lain. Nyoman Erawan yang menggarap “abstraksi” bentuk-bentuk simbolik tanpa figur dalam drama piktorial modernis dengan mengutamakan komposisi elemen-elemen dasarnya secara lebih dinamik berikut ornamen etnis yang biasa digunakan dalam berbagai prosesi religius. Ia banyak mengelaborasi tema *pralaya* atau proses kehancuran dunia material atau kenyataan dunia melalui kombinasi elemen-elemen etnik yang dimujudkan dalam media dua dimensi maupun tiga dimensi: kayu, kain, arang, lelehan warna dan sebagainya. Ia juga mewujudkan proses kehancuran itu dalam seni performa (*performance art*). Dan dalam kehidupan sehari-hari, seniman ini tak hanya menciptakan realitas visual sebagai fenomena artistik, tapi juga terlibat secara langsung dengan praktik ritual religius dalam masyarakatnya.

Jika dibaca secara wantah dan terlepas dari acuan akar semesta simbolik Bali, semesta visual ciptaan Erawan dapat dimaknai sebagai alegori tentang pembusukan dan kehancuran kebudayaan material modern.

Pembusukan dan kehancuran itu tidak semata-mata ditampilkan sebagai jejak atau sisa terakhir kebudayaan material tersebut, tapi ditampilkan sebagai suatu proses. Karya-karya instalasi maupun *performance*-nya merupakan gambaran proses kehancuran semesta material yang kemudian siap beralih rupa menjadi nirbentuk atau nirwujud. Semesta material adalah dunia nyata di mana segala eksistensi menemukan dasar pijakannya sehingga ia benar-benar nyata, tapi kemudian semesta itu akan lapuk dan menguap lalu punah dengan sendirinya dan dari situ justru terbuka kemungkinan untuk melakukan transformasi menuju realitas yang lebih tinggi. Boleh jadi juga semacam “reinkarnasi” semesta material yang selalu akan lenyap (*moksa*) menuju dimensi-dimensi nonmaterial yang baru. Siklus kehancuran dan kebangkitan kembali itu ditampilkan secara dramatik melalui elemen-elemen visual yang diambil dari semesta simbolik ideoreligius Bali. Tapi elemen-elemen itu tidak lagi terikat dengan semesta pemakaian asalnya karena telah disusun ulang dalam drama piktorial yang sepenuhnya modernis. Akibatnya, karya-karya Erawan juga dapat dimaknai dalam konteks kerapuhan dan kesementaraan semesta material dalam peradaban modern tapi juga sekaligus suatu penampilan baru dari prosesi tradisional Bali yang bertumpu semesta kosmosentris.



Gambar 6 – Made Djirna, “Nude”, 1999.

Berbeda dengan Nyoman Erawan, Nyoman Nuarta justru menghambur ke semesta material seni modernis untuk menggarap semesta simbolik tradisional sehingga karya-karyanya lebih tampak sebagai “naturalisme” dengan teknik pengolahan bahan atau material seni modern. Sedangkan Made Djirna bergerak antara kenyataan dunia berikut semesta materialnya dengan semesta simbolik untuk menerobos batas-batas di antara dua wilayah tersebut. Karya-karya Djirna dapat dikatakan bernada meditatif-kontemplatif dan pada umumnya dibangun secara abstrak di seputar puitika bentuk-bentuk berwarna krem, terakota atau coklat tanah dan kelabu. Adapun bentuk figurinya tampil sebagai sintesis esensial dari perenungan pribadi yang bernuansa *oniris* (impian). Acuan simboliknya menjadi minimal dan jika muncul biasanya digunakan untuk keseimbangan atau pencerahan komposisi (Couteau 2003: 129). Nuansa kontempatif di situ adalah bagian dari upaya membangun kesimbangan antara manifestasi semesta material dengan substansi nonmaterial melalui pemurnian bentuk-bentuk simbolik tradisional.

XI. Dua Dunia: Material dan Simbolik

Secara umum, seniman-seniman Bali yang belajar seni modern di akademi telah mendapat perspektif baru dalam menatap hubungan antara dua dunia, yakni dunia material sebagai kenyataan yang terus berubah dengan semesta simbolik tradisional yang dibayangkan lebih permanen. Mereka rata-rata mengambil esensi bentuk-bentuk simbolik tersebut untuk dipadukan dengan teknik seni modernis atau mentransformasikan semesta simbolik tersebut dalam konstelasi kenyataan material dunia modern. Di situ samar-samar juga muncul personalisasi dalam derajat tertentu. Yakni personalisasi yang tidak sepenuhnya mengarah pada proses individuasi karena mereka berpijak pada pandangan kosmosentrik. Manusia-manusia sebagai figur personal adalah bagian saja dari semesta ideoreligius. Manusia bukan sebagai individu otonom melainkan elemen semesta yang lebih besar dalam konteks hubungan daya-daya ekstra eksistensial.

Hal itu muncul pada karya-karya generasi ketiga seniman Bali yang menempuh pendidikan di akademi, khususnya di ISI Yogyakarta. Sebagian kembali pada semesta figural makhluk-makhluk mitologis dan dunia perwayangan sebagaimana yang dilakukan Nyoman Gunarsa, sebagian menggarap elemen-elemen visual ideoreligius dengan teknik seni modern. Pelukis

Gusti Alit Cakra menggarap elemen-elemen abstrak secara sederhana; Nyoman Sukari yang menggarap abstraksi dalam gerak dinamik, Made Sukadana yang semula melukis bidang-bidang yang murni abstrak kemudian beralih pada drama mitologis atau dramatika imajiner berupa komposisi figur-figur makhluk mistis dan figur-figur yang diambil dari khazanah perwayangan; Putu Sutawijaya yang menggarap figur-figur yang menyatu di haribaan kosmos dalam gestur dinamis; Made Mahendra Mangku yang menggarap bidang-bidang piktorial abstrak; Made Sumadiyasa yang sepenuhnya menghambur dalam pusran dinamik garis dan warna di atas kanvas skala gigantik. Hal itu juga terjadi pada Toris Mahendra, Pande Ketut Taman, Wayan Duatmika, Nyoman Triarta, Agung Mangu Putra, Ketut Susena, Wayan Selem, Sujana Suklu dan lain-lain, dengan pendekatan personal yang berbeda-beda.



Gambar 7 – Pande Ketut Taman, “My Family”, 2000.

Pada karya-karya mereka juga muncul sosok manusia dalam bentuk terpiuhkan atau fragmen-fragmen tubuh yang dijukstaposisi dengan bagian-bagian tubuh lainnya. Sosok-sosok itu biasanya tidak tampil sebagai figur mandiri tapi cenderung menyatu dengan bidang atau ruang kosmik yang disusun secara dinamik dan mengesankan gerak mengalir tanpa henti. Atau sosok dan wajah barong serta motif poleng berikut lelehan di sana-sini. Pada karya-karya seniman tertentu seperti Sujana Suklu, muncul pendekatan yang lebih intuitif berupa kontras bidang-bidang dan figur-figur dalam logika semi-realis; karya-karya Pande Ketut Taman dengan objek atau bentuk benda-benda yang tidak sepenuhnya realis yang disusun dalam dramatik piktorial semi-naratif dengan memasukkan nuansa “politis” dalam kadar tertentu.

Jadi, sosok-sosok manusia atau benda-benda dalam karya mereka rata-rata berada di ruang ambang, di antara dunia material dan wilayah imajiner yang samar-samar tenggelam oleh dinamisasi objek dan bidang. Sang manusia tidak tampil sebagai sebenar-benarnya individu melainkan bagian dari

pusaran bidang dan semesta bentuk yang mengabur. Manusia tidak tampil sebagai individu atau makhluk yang semata-mata profan dan berdiri sendiri, tapi menjadi bagian dari dunia non-material. Manusia berada di batas antara semesta simbolik dan kenyataan material: Sebagian tubuhnya berada di dunia imajiner dan sebagian lainnya berada di kancah sosial sehari-hari. Dari situ kemudian mulai muncul figurasi sebagai peralihan antara semi-abstraksi menuju kesan-kesan realis.

XII. Kuasi Representational

Tentu, hal itu berkaitan dengan cara pandang terhadap dunia material maupun semesta simbolik-imajiner dalam tatapan kosmis, atau status manusia kosmis yang mulai dilihat sebagai makhluk antropomorfis. Bagaimanapun, ketika memasuki akademi seni, mereka mengenal lebih jauh pembedaan jenis seni rupa representasional

dengan seni rupa nonrepresentasional. Seni rupa representasional biasanya dianggap muncul dari dorongan-dorongan artistik visual yang hendak menampilkan suatu dunia tertentu sebagaimana dunia itu menampakkan diri secara fenomenologis. Cara pandang tersebut meyakini bahwa karya seni pada dasarnya adalah sebuah dunia yang tercipta dari upaya mengolah kemungkinan-kemungkinan melalui sistem tanda yang dikenali (sebagai bahasa) untuk kemudian menampilkan kemungkinan-kemungkinan tersebut dalam bentuk baru dan menaunkannya kembali dengan berbagai acuan yang melingkupinya, sehingga dalam beberapa hal ia dapat dikatakan sebagai proses transformasi dari dunia nyata menjadi dunia rekaan. Seni rupa representasional adalah suatu ciptaan visual yang lahir dari segala kemungkinan yang berkaitan dengan dunia material yang nampak, yakni dunia yang berada di luar diri si seniman, semacam penampilan dunia eksterior sehingga rekonstruksi imajiner terhadap dunia tersebut tidak dapat dilepaskan dari bagaimana proses terbentuknya kenyataan material yang ditampilkan. Meski suatu karya lukisan representasional dikatakan sebagai bagian paling personal dan merupakan ekspresi subjektif si seniman, tapi pada akhirnya ia tak sepenuhnya dapat melepaskan diri dari konstelasi dunia material tersebut.

Dalam kebudayaan tradisional Bali dan dalam budaya-budaya tradisional di Indonesia pada umumnya, seni visual naturalistik dan seni rupa realistik yang benar-benar memang tidak dominan. Pada seni visual wayang (di Jawa dan Bali) misalnya atau seni kerajinan tradisional yang lain, jarang muncul penggambaran dengan perspektif maupun volume serta pencahayaan optikal yang sebenar-benarnya. Begitu pula dalam seni teater, tari dan seni musik. Dalam sejarah teater modern Indonesia muncul tokoh dari Bali, yakni dramawan Putu Wijaya yang menciptakan teater dengan struktur dramaturgi yang cenderung mengutamakan kilasan-kilasan visual acak, spontan dan tak terduga dan bukan teater dengan struktur dramaturgi maupun karakterisasi tokoh cerita sebagaimana lazimnya teater realis modern. Sebagian karya Putu Wijaya bahkan dapat dikatakan tidak memiliki struktur. Di situ teater tidak bertumpu pada cerita dan tokoh-tokoh manusia sebagai individu tetapi manusia sebagai bagian dari komposisi ruang dan citraan-visual berikut akting para aktornya yang tidak sepenuhnya merujuk pada realisme teater modern.

Artinya, seniman Bali, termasuk para pelukisnya, cenderung lebih dekat pada cara pandang kuasi-representasional ketimbang murni representasional. Tapi perlu segera ditambahkan bahwa prosedur kuasi-representasional di sini tidak persis sama dengan pengalaman seniman abstrak atau abstrak-ekspresionisme Eropa dan Amerika.

Kaum abstrak dan abstrak-ekspresionis Barat cenderung bertolak dari daya-daya interior yang mengandalkan spontanitas murni dan arus ketidaksadaran individual, sementara para seniman nonrepresentasional Bali lebih banyak mengolah “abstraksi-abstraksi”. Para seniman abstrak (modern) di Barat sepenuhnya bertolak pada individualisme sebagai pusat penciptaan, yakni tendensi-tendensi proses kreatif yang sepenuhnya antroposentris sebagai yang sejalan dengan semangat modern pasca Renaisans dengan tujuan menemukan manusia sebagai individu otonom.

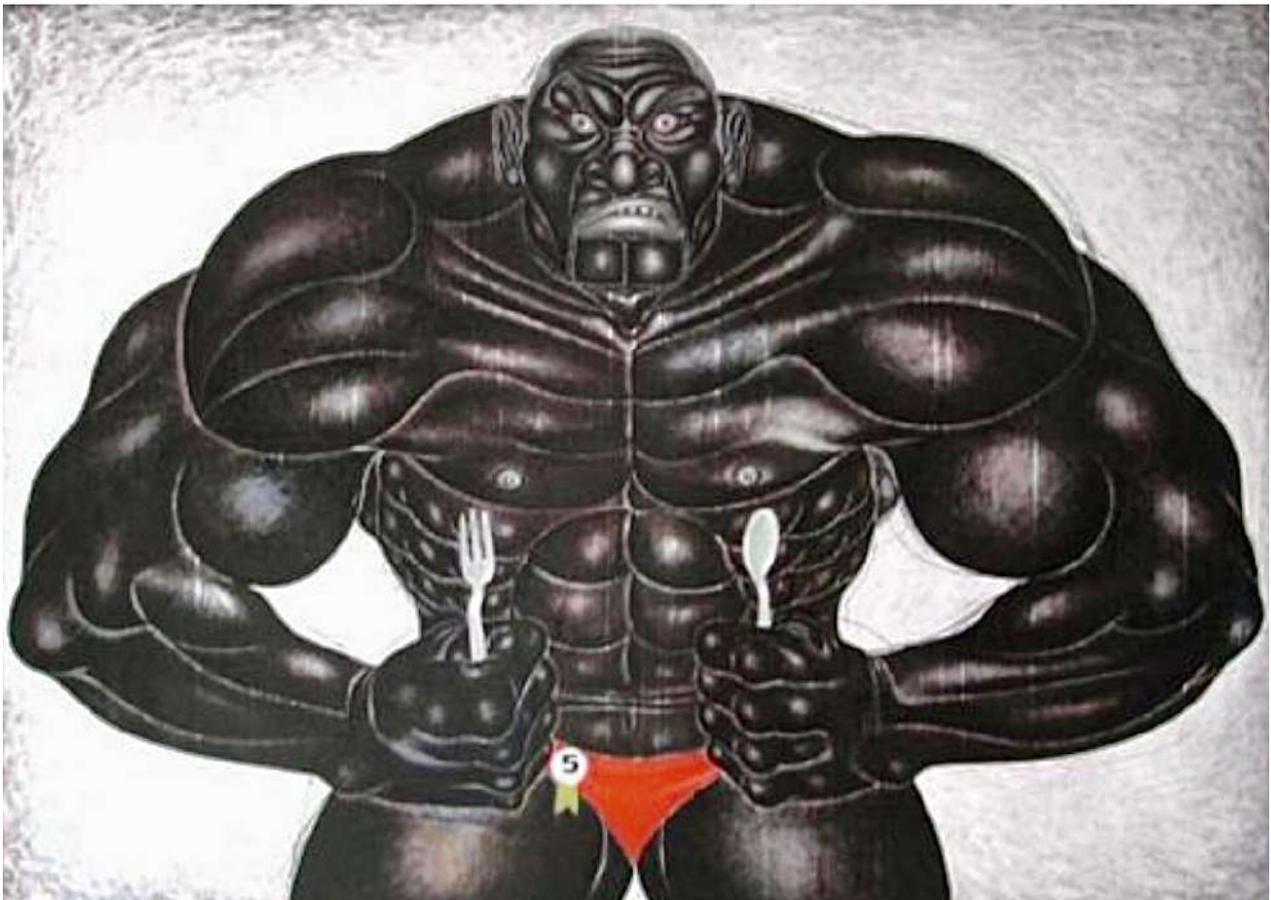
Sedangkan dalam kebudayaan Bali, manusia atau antropos itu justru menemukan kepenuhan dirinya ketika menjadi bagian dari realitas kosmis. Pemain utama dalam berbagai upacara keagamaan di Bali adalah figur-figur simbolik dan sosok-sosok mitologis dan bukannya individu yang profan. Di situ manusia sebagai individu bahkan terkadang lenyap di balik panggung di bawah bayang-bayang bentuk-bentuk abstrak yang sosoknya tidak pernah benar-benar nyata dan tidak digambarkan secara realistik tapi kehadirannya begitu dekat.

Dengan kata lain, seni kuasi-representasional yang diciptakan oleh seniman Bali tidak mengarah pada seni abstrak yang benar-benar tetapi cenderung sebagai “abstraksi” dari bentuk dan daya-daya eksterior yang dilihat dalam kerangka non-material sehingga nyaris tidak ada dikotomi antara bentuk dan substansinya. Antara tubuh dan gerak, ruang dan benda-benda, spirit dan alam menjadi satu. Oleh karena itu, seniman Bali lebih suka menggarap irama dan gerak ruang ketimbang wujud geometrisnya. Mereka lebih bergairah melukis spirit dan gerak yang mengalir dari tarian ketimbang tubuh penari. Mereka juga lebih suka mengulik daya-daya ekspresif yang mengarah pada *trance* saat melukis ketimbang membuat model-model analitik dan realistik dalam menampilkan dunia dan kehidupan. Di situ spontanitas menjadi lebih hidup. Sabetan-sabetan kuas disamakan dengan gerak dari ruang dan tubuh yang tak terbatas. Mereka tidak sedang merepresentasikan ruang dan tubuh tapi menciptakan gerak dan irama dari ruang dan tubuh. Saking asyiknya dengan hal itu mereka kadang mengalami kesulitan mengambil jarak dari dunia yang dilukisnya.

XIII. Penutup - Menemukan Individu

Tapi ketika belajar lebih jauh seni modern di akademi, akhirnya mereka mulai mengenal pendekatan baru yang menempatkan manusia sebagai individu dan bukan bagian dari kolektivitas masyarakat maupun bayang-bayang semesta simbolik maupun kebesaran realitas kosmis. Dan sejak maraknya seni rupa kontemporer, mereka mengenal referensi visual yang bermacam-macam pula. Sementara ledakan pasar seni rupa dengan selera yang berubah-ubah pun telah memaksa mereka untuk mencoba berbagai pendekatan baru. Sebagian seniman Bali kemudian mulai berani mencoba pendekatan representasional, bahkan juga muncul karya yang realistis dengan teknik yang sangat prima. Salah satu seniman muda Bali yang mengambil jarak dengan dunia mitologis adalah Nyoman Masriadi.

Seniman ini banyak mengolah sumber-sumber dari realitas virtual *video game*, komik dan semesta visual budaya massa dengan nuansa parodi kritikal terhadap berbagai fenomena budaya kapitalisme. Tapi, figur-figurnya digambar di bidang dua dimensi dalam komposisi sejajar tanpa perspektif dan kesan kedalaman. Semua hadir secara serempak. Artinya, Nyoman Masriadi tidak menciptakan komposisi figural dalam logika realisme, tapi menyusun sosok-sosok dari semesta simbolik-imaginer baru tersebut dalam logika semi-representasional sebagaimana drama piktorial yang lazim terdapat pada lukisan perwayangan.



Gambar 8 – Nyoman Masriadi, “Badanku Kurang Besar”, 2001.

Setelah itu muncul seniman-seniman generasi berikutnya seperti Gde Arya Sucitra, I Wayan Agus Eka Cahyadi, I Made Arya Palaguna, I Nyoman Adiana, I Gusti Ngurah Udiantara, I Nyoman Triarta, I Wayan Gede Budayana, Ngurah Surya Wijaya, I Nyoman Darya, Pande Ketut Taman, I Wayan Upadana, Komang Sindu Putra, Nyoman Sukari, Ngurang Tri Marutama, I Putu Padma Sumardiana, Alit Wijaya Suta, I Wayan Sandika, dan lain-lain. Mereka rata-rata masih getol mengeksplorasi elemen-elemen visual dari khazanah tradisi dan memadukannya dengan elemen-elemen visual seni modern sebagai bagian penemuan manusia sebagai individu dalam nuansa semesta material di dunia profan. Di tengah haribaan alam dan dunia imajiner-mitologis itu muncul manusia-manusia sebagai sosok individu empirik.

Pada tahun 2008, seniman-seniman generasi baru yang tergabung dalam Sanggar Dewata ini menggelar pameran bertajuk *Reinventing Bali* di Sangkring Art Space Yogyakarta. Melihat karya-karya mereka, saya mengartikan semboyan “penemuan kembali Bali” adalah semacam proses penemuan individu atau menemukan manusia sebagai makhluk profan yang memiliki sisi-sisi otonom pada dirinya. Tentu, proses penemuan itu tak terjadi dalam sekali pukul. Bagaimanapun, seniman Bali rata-rata adalah makhluk yang lahir dari semesta simbolik tradisi yang kuat sehingga boleh jadi upaya penemuan diri itu akan melahirkan berbagai proses lanjutan yang lebih pelik. Sebagaimana Nyoman Gunarsa dan generasinya, pada seniman generasi ketiga termuda ini tampak bahwa wilayah ambang antara semesta simbolik tradisi dengan dunia material berikut dorongan untuk penemuan individu itu tidak dipandang sebagai beban melainkan justru menjadi berkah.

Buktinya tak banyak seniman Bali yang memandang semesta simbolik tradisinya secara kritis. Tak muncul gugatan radikal terhadap dunia lama di kampung halaman, melainkan tendensi untuk melihat khazanah tradisinya tidak lagi sebagai “sorga” yang benar-benar eksotik. Di sana-sini mereka bahkan berani melakukan desakralisasi terhadap eksotisme tersebut. Pada karya-karya seniman generasi ketiga itu saya menemukan Bali dalam dua wajah: yang sakral dan yang profan, yang eksotik-imajiner dan yang modern-material.

Apakah nantinya mereka akan kembali ke haribaan eksotisme dunia mitologis atau menghambur lebih jauh ke pusaran dunia material sebagai bagian dari manifestasi kebudayaan modern? Atau justru akan menemukan model-model estetika baru yang terus bergerak di antara dua kutub tersebut. Boleh jadi mereka akan terus keluar masuk antara dunia mitologis dan dunia material untuk merespons perkembangan mutakhir kebudayaan modern yang kadang justru mengancam keberadaan manusia sebagai individu yang otonom itu sendiri. Boleh jadi juga mereka akan terus berada dalam garis tegangan antara modernitas dan tradisionalitas berikut manifestasi aktual yang juga terus berubah. ■

Kepustakaan

Adnyana, I Wayan. *Pita Maha, Gerakan Sosial Seni Lukis Bali 1930-an*. Disertasi di Institut Seni Indonesia, Yogyakarta 2015.

Ardika, I Wayan, I Gde Parimarta, AA Bagus Wiryawan. *Sejarah Bali, dari Prasejarah hingga Modern*. Denpasar: Udayana University Press, 2015.

Bandem, I Made. *Sanggar Dewata, Millenium Art Exhibition*. Dalam katalogus Sanggar Dewata, *Millenium Art Exhibition*, 1999.

Bagus, I Gusti Ngurah. *Mengkritisi Peradaban Hegemonik*. Denpasar: Kajian Budaya Universitas Udayana Books, 2004.

Bohrer, Frederick N. 2003. *Orientalism and Visual Culture*. Cambridge ; Cambridge University Press.

Breckenridge, Carol A., Peter van der Veer. *Orientalism and Postcolonial Predicament: Perspective on South Asia*. University of Pennsylvania Press, 1993.

Coteau, Jean. *Wacana Seni Rupa Bali Modern*. Dalam *Paradigma dan Pasar, Aspek-Aspek Seni Visual Indonesia*. Yogyakarta: Yayasan Seni Cemeti, 2003.

Djelantik, A.A. M. *Balinese Painting*. Singapore, Oxford University Press, 1990.

Eiseman, Fred B. Jr. *Bali: Sekala & Niskala, vol. I. Essays on Religion, Ritual, and Art*. Singapore: Periplus Editions, 1990.

Forge, A. *Balinese Traditional Painting*. Sydney: Australian Museum, 1978.

Gunarsa, Nyoman. *Antara Kertagosa dan Yogyakarta. Pencerahan Estetika Multukultural*. Pidato Pengukuhan Doktor *Honoris Causa*. Yogyakarta: Institut Seni Indonesia, 2012.

Hall, Stuart (ed.). *Modernity and its Future*. New York: Polity, 1992.

Holt, Claire. *Art in Indonesia: Continuities and Change*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1967.

Krause, G. *Bali, Volk-Land-Tänze-Feste-Tempel*. Folkwang Verlag, Hagen, 1920.

Mantra, Ida Bagus. *Landasan Kebudayaan Bali*. Denpasar: Dharma Sastra, 1996.

Nordholt, Henk Schulte. *Kriminalitas, Modernitas dan Identitas dalam Sejarah Indonesia*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2002.

Picard, Michel. *Bali, Pariwisata Budaya dan Budaya Pariwisata*. Jakarta: Kepustakaan Populer Gramedia, 2006.

Pitana, I Gde. *Pelangi Pariwisata Bali, Kajian Aspek Sosial Budaya Kepariwisata Bali di Penghujung Abad*. Denpasar: Bali Post, 1999.

Protschky, Susie. *Cultivated Taste: Colonial Art, Nature and Landscape in the Netherlands Indies*. A Doctoral Dissertation, School of History University of New South Wales Sydney, Australia, 2007.

Robinson, Geoffery. *Sisi Gelap Pulau Dewata, Sejarah Kekerasan Politik*. Yogyakarta: LKiS, 2006.

Reinventing Bali. Katalogus Pameran. Yogyakarta: Sanggar Dewata, Sangkring Art Space, 2008.

- Ruwatan, Ritus Seni Rupa Nyoman Erawan*. Katalagus Pameran, Denpasar, 1998.
- Sabapathy, T.K. *Nyoman Masriadi: Reconfiguring the Body*. Singapore: Gajah Gallery, 2011.
- Vickers, A. *Bali: A Paradise Created*. Harmondsworth: Penguin, 1989.
- Yuliman, Sanento. *Seni Lukis Indonesia Baru: Sebuah Pengantar*. Dewan Kesenian Jakarta, 1976.
- Wright, Astri. *Soul, Spirit and Mountain: Preoccupations of contemporary Indonesian Painters*. Kuala Lumpur: Oxford University Press, 1994.
- Spanjaard, Helena. *The controversy between the Academies of Bandung and Yogyakarta*. Dalam J Clark (ed). *Modernity in Asian Art*. Sydney: Wild Peony, 1993.
- Protschky, Susie. *Images of The Tropics. Environment and visual cunlture in colonial Indonesia*. Leiden: KITLV Press, 2011.
- Holt, Claire. *Melacak Jejak Perkembangan Seni di Indonesia*. Jakarta: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2000.
- Greenberg, Clement. *Art and Culture*. Beacon Press, 1961.
----- *Modernist Painting*. Art Yearbook, 1960.
- Gablik, Suzi. *Has Modernism Failed? Individualism: Art for Art's Sake, or Art for Society's Sake?* London and New York: Thames and Hudson, 1984.
- Forge, A. *Balinese Traditional Painting*. Sydney: Australian Museum, 1978.
- Eiseman, Fred B. Jr. *Bali: Sekala & Niskala, vol. I, Essays on Religion, Ritual, and Art*. Singapore: Periplus Editions, 1990.

Aku Dalam Puisi

Sebuah catatan untuk sajak-sajak Toeti Heraty

Goenawan Mohamad

I

Hal ihwal yang melintas, yang berubah dan aus, yang tak luar biasa, yang dilewatkan ide-ide besar — itulah yang memikat dalam sajak-sajak Toeti Heraty.

Seperti ini: sebuah losmen bersahaja, di Kampung Bali, tempat seorang perempuan setengah baya menunggu kekasih gelapnya di “kamar yang tiga ribu perak” yang “pengap”,

*dengan kipas angin yang macet selalu
kamar mandi yang agak berlumut, tapi air jernih
gayung plastik kuning, alas ranjang berwarna biru
tembok tidak begitu bersih, berdebu
ada coretan spidol “Romeo dan Julia”
di bawahnya “Cicik dan Iman”, gambar jantung
ditembus dua panah terpadu*

Atau ini, peristiwa sesaat di New York: seorang manusia di awal musim dingin, dengan sehimpun kembang dalam perdagangan yang bersahaja:

*...Desember belum dingin tapi
penjual kembang di pojok Lexington Avenue bergumam
jengkel menggosok-gosok telapak tangan sebelum
memilih-milih mawar, tiga kuning tiga merah jambu: “semua
untuk lima dolar saja”*

Atau bulan di ujung sajak “Nelayan Tunggal”:

*pantai telah bersih, nelayan hendak pulang
segera, tak ada yang tertinggal lagi
o ya bulan, dengan gerak ramah (hampir tertinggal
mengelepar) dipungut*

Ucapan “o ya” menunjukkan sebuah momen yang tak terulang: bulan itu tak merebut perhatian, apalagi memonopolinya; ia nyaris terabaikan ketika yang terbentang, yang ditatap dan ditangkap adalah sebuah

tamasya yang luas, sebuah pesisir tempat nelayan datang dan pergi. Di lanskap itu bulan cuma kehadiran yang nyaris dipinggirkan — dan hanya dipungut kembali setelah sebuah sesal ringan, “o ya”.

Dalam sebuah sajak “Sebuah Kota” kita dengar

*suara anak merayu minta baju-baju untuk boneka
yang sudah putus
tangannya kiri...*

Hal-hal yang tak dahsyat: suara bocah, baju boneka yang rusak, gumam penjual kembang di sebuah sudut jalan di New York, bulan yang nyaris luput dari fokus... Masing-masing sebuah kehadiran yang tak akan kekal, tak esensial, hanya aksidental.

Puisi hidup dengan hal-hal seperti itu. Tiap kali, yang fana, yang rentan, yang kebetulan dan tak disangka-sangka justru membuat kita (dan puisi) jadi hidup, antara asyik dan murung, dan kita seakan-akan tergugah, berseru, seperti dalam sajak “Selesai”:

*dunia ini nyata, suatu penemuan! dunia ini nyata,
suatu keheranan!*

“Penemuan” dan “keheranan”, seperti ditulis dalam sajak ini — dengan kata lain: saat-saat *surprises* — telah menjelmakan di dekat kita benda-benda banal yang berubah jadi “benda-benda mesra”:

*bola usang dan beruang tercinta
sepatu merah yang telah lepas-lepas
kulitnya*

II

Sifat puisi yang seperti itulah — terkesima pada bola usang, sepatu merah yang telah lepas kulitnya, kipas angin yang macet — yang membuat Plato mengatakan bahwa ada “perseteruan purba antara puisi dan filsafat”, seperti tertulis dalam kitab *Republik*.

Filsafat, dalam perspektif Platonis, dibangun para pemikir dan pembuat argumen yang kompeten dan ulung. Ia hadir dengan definisi yang mantap dan tetap. Ia tak terbuai perubahan dan proses kehidupan benda-benda yang kongkrit. Fokusnya bukan hal-hal yang sepele dan sementara yang, menurut pandangan Platonis, hanya tiruan yang lemah dari dunia Ide.

Dalam perspektif Platonis, seorang filosof menjangkau dan menguatarakan hal-hal yang kekal, misalnya ide “Keadilan” dan “Keindahan.” Ia bekerja dengan dan dalam konsep-konsep, bukan cerapan pancaindera. Bahkan jika kita memakai kesimpulan Deleuze, filsafat memproduksi konsep. Ia bisa dengan yakin mengklaim membawa Kebenaran, karena ia adalah penangkap Ide, bukan “cuma” imajinasi dan benda-benda yang fana.

Berbeda dengan puisi, filsafat dilahirkan Subyek (dengan “S” kapital) yang membentuk diri dengan nalar yang kukuh. Dalam pandangan Platonis, nalar ini — terkadang disebut “intelekt” — tak tercampur anasir tubuh. Bagi pandangan ini, tubuh justru menghambat pencarian kebenaran. Mata, telinga, kulit, hidung membukakan dunia kepada kita, tapi dunia yang membingungkan, tak ajeg, dan selalu hanya bisa ditangkap sepihak. Maka penyair, bagi Plato, hanya bisa memproduksi tiruan dari tiruan, imitasi yang cacat.

Dari sinilah agaknya dasar “perseteruan yang purba” itu — sehingga sebagaimana digambarkan dalam ide Plato tentang republik Kalipolis, filosof berkuasa sebagai raja dan para penyair diusir. Sebab penyair “menyiderai nalar”.

Paparan Plato berlebihan, tapi ada dasar epistemologinya. Dalam menangkap dan menafsirkan dunia, sang filosof, atau Subyek-filsafat (subyek dengan “S” kapital) berbeda, atau katakanlah bertentangan, dengan sang penyair yang bertindak sebagai subyek-puisi. Jika kita memakai kategorisasi Van Peursen, yang dipakai Toeti Heraty dalam telaah filsafatnya *Aku Dalam Budaya*, Subyek-filsafat lebih dekat dengan “Aku ontologis”: “aku” yang mengambil jarak terhadap dunia yang mengitarinya. Lebih jauh dari yang diuraikan Peursen, “aku” atau Subyek itu, dan dengan mengambil jarak dari dunia sekitarnya, bisa menganalisisnya.

Dalam arti tertentu, menguasainya, dan menjadikannya hanya obyek.

Sementara sang subyek-dalam-puisi lebih dekat dengan apa yang disebut Peursen “Aku mitik”: “aku” yang lebur ke dalam dunia, dengan alam, dalam sebuah partisipasi. Adorno akan menyebutnya “perilaku mimetis”, *mimetisches Verhalten*, yang selalu kita dapatkan dalam proses pengalaman estetik dan proses penciptaan seni dan puisi. Dalam teori estetik Adorno, mimesis adalah hubungan akrab bahkan sejiwa antara aku dan dunia. Tak ada pihak yang ditetapkan sebagai subyek atau sebagai obyek.

Dalam *Minima Moralia* Adorno mengasosiasikan mimesis itu dengan bentuk purwa dari cinta, *der Urform von Liebe*: manunggal, hubungan tanpa hierarki dan dominasi. Sang penyair, dengan penuh empati, “masuk” ke dalam alam yang dilukiskannya: “aku” seakan-akan meresap bertaut dengan dunia. Seperti baris-baris dalam sajak Chairil Anwar ini:

*Kelam dan angin lalu mempersiang diriku,
Menggigir juga ruang di mana dia kuingin.*

Malam tambah merasuk, rimba jadi semati tugu

Dalam keadaan itu — dalam sebuah peristiwa puitik — “aku” mereduksi kehadirannya sendiri, menyurutkan perannya sebagai subyek, dan membiarkan dunia lebih hadir atau obyek lebih berperan.

Seperti yang kita dapatkan dalam sajak Subagio Sastrowardjo:

*Tugasku hanya menterjemah
gerak daun yang tergantung
di ranting yang letih*

“Aku” tak menguasai gerak daun. Daun yang rapuh itu, “yang tergantung di ranting yang letih”, dibiarkan bicara, dan “aku” hanya menerjemahkannya.

III

Jika demikian, ada “aku” yang tak dikenal Peursen. Konsep “aku mitik” bagaimana pun tetap meletakkan “aku” — manusia dan kesadarannya — sebagai dasar yang tunggal, koheren, utuh, stabil. Dan saya kira di situlah kelemahan uraian Peursen apabila ia berhadapan dengan bahasa puisi.

Dalam *Polylogue*, yang terbit di tahun 1977, Julia Kristeva mengemukakan pengertian *le sujet en procès*, “subyek-dalam-proses”. Dengan itu ia menunjukkan dan membahas dinamika yang berlangsung selama pemberian makna dalam bahasa, atau selama seseorang mencipta dan menerima puisi.

Dalam puisi, subyek tak pernah statis, selalu menerobos batas. Subyek tak pernah selesai. Sebuah sajak Chairil Anwar:

*Itu Tubuh
mengucur darah
mengucur darah
rubuh
patah
mendampar tanya: aku salah?
kulihat Tubuh mengucur darah
aku berkaca dalam darah
terbayang terang di mata masa
bertukar rupa ini segera
mengatup luka
aku bersuka
Itu Tubuh
mengucur darah
mengucur darah*

Sajak tentang penyaliban Isa Almasih ini mencatat gerak ketika “aku” berubah dari momen yang satu ke momen yang lain: dari “aku” yang menyaksikan tubuh yang mengucurkan darah, ke tubuh yang “rubuh” dan “patah”, dari “aku” yang melihat diri di dalam darah korban itu dan merenung tentang dosa, ke saat luka “mengatup”, dan mendadak “aku bersuka”.

Subyek-dalam-proses, seperti tampak dalam sajak “Isa”, adalah subyek yang melepaskan diri otoritas dan posisi definitif. Kristeva menyebut adanya *une chora sémiotique*, di mana berlangsung pembaruan terus menerus dalam proses memaknai. Adapun kata “*chora*” berasal dari bahasa Yunani *χορός*, yang berarti “tari”.

Sebagaimana si penari menjelajah arus gerak yang tak terhingga, *chora sémiotique* mengandung potensi yang tak terhingga pula dalam menciptakan makna.

Dalam filsafatnya tentang bahasa, Kristeva memperkenalkan beda antara aspek “simbolik” dan aspek “semiotik”. Dalam puisi, yang “semiotik” nampak dalam ritme dan nada, menjalar dari anasir tubuh, sebelum lahir kata yang berarti. Sebaliknya yang “simbolik” menampakkan diri dalam makna yang mengikuti gramatika dan struktur kalimat.

Daya puitik yang lemah dalam sebuah karya, tapi dengan makna yang gamblang, menunjukkan dominasi aspek “simbolik” — seperti *Calon Arang: Kisah Perempuan Korban Patriarki* (terbit tahun 2012), yang lebih mirip sebuah risalah. Tak ada ritme, tak ada bunyi frase yang mengandung nada, baik yang murung atau sebaliknya. Yang ada: bangunan argumen, statemen, dan kalimat-kalimat yang serebral. Aspek “semiotik” teks ini tersisih. ``

Saya kutip dari buku yang disebut “kisah” dan “prosa liris” ini:

*Apakah Anda tahu apa artinya menjadi janda
apakah tahu artinya menjadi perempuan tua
coba saja, bila ditanyakan
siapa yang becus menjawabnya. Teksbook ilmiah
tadinya hanya menyebutkan siklus hidup pria saja
hanya mengkaji satu paradigma*

Di sini nampak — sepanjang urutan logis kalimatnya bisa diikuti — bahwa proses pemberian makna merupakan produk “aku ontologis” dalam pengertian Van Peursen. Dengan kata lain, “aku” yang mengambil jarak, “aku” yang melihat dari atas, “aku” yang berposisi sebagai subyek yang mengendalikan makna dan hal ihwal dari awal sampai akhir.

Tentu saja makna yang terkendali kehilangan kemungkinan gerak dan arah bahasa yang tak terduga-duga.

Maka dengan arahan “aku” sang pengarang, kita sudah menduga apa yang akan diungkapkan sajak “Manifesto” — apalagi isinya sudah sering kita temukan dalam statemen feminis:

*Aku tuntutan kalian
ke pengadilan, tanpa pihak yang menghakimi
siapa tahu, suap-menyuap telah meluas menjulang
sampai ke Hakim Tertinggi
siapa jamin, ia tak berpihak sejak semula
karena dunia, pula semesta, pria yang punya*

Salah satu kekuatan puisi adalah pemaknaan yang terus menerus, yang terbuka untuk yang tak terduga-duga, pengembaraan “subyek-dalam-proses”. Sajak “Manifesto” kehilangan kekuatan itu — meskipun tak berarti kehilangan gunanya. ■

Jakarta, 14 Oktober 2021.

DI SEBERANG PUISI EMOSI

— Surat untuk Zen Hae

Nirwan Dewanto

Membaca kembali esai bung tentang Subagio Sastrowardoyo “Puisi dan Intelektualisme”¹ (yang versi Inggrisnya muncul sebagai pengantar dalam *And Death Grows Intimate*², sajak-sajak Subagio dalam terjemahan John McGlynn, yang terbit tahun lalu), saya tergerak menyampaikan lintas-lintasan pikiran berikut ini.

Benarkah puisi Subagio Sastrowardoyo ialah jawaban terhadap “puisi emosi” yang diuar-uarkan Asrul Sani di tahun 1948? Barangkali ya, tapi hanya dari satu jurusan yang sempit belaka. Yaitu bahwa Subagio, dengan kumpulan sajaknya *Simphoni*³ (1957, terbit kembali 1971), telah menulis “puisi sebagai pengentalan pandangan yang filsafat”. Frase dalam tanda kutip ini adalah kata-kata si penyair sendiri dalam epilog buku puisi itu, yang bung kutip dan jadikan pokok pikiran dalam risalah bung.

Para pembuat puisi emosi adalah mereka yang memutlakkan emosi dan mengutamakan keindahan, demikian jika kita bisa menyarikan kata-kata Asrul Sani yang melambung tinggi itu, mereka yang berkiprah selaku pembuat bunga kata maupun binatang jalang namun sungguh tak mampu mengimbangi bakat maupun kebebasan mereka dengan *Weltanschauung*. (Kata Jerman yang digunakan Asrul ini bisa kita ganti dengan “filsafat” yang dimaksud Subagio.) Si penulis Surat Kepercayaan Gelanggang tidak memberikan contoh apa itu puisi emosi. Ia hanya menunjuk apa yang dihasilkan generasi Pudjangga Baru maupun generasinya sendiri. Tapi puisi yang mana, sangat tidak jelas. Apakah puisi Chairil Anwar termasuk puisi emosi? Juga sangat tidak terang.

Membaca kembali esai Asrul Sani “*Deadlock Pada Puisi Emosi Semata-Mata*”⁴, saya merasa bahwa ia hanya sedang berkeluh kesah belaka. Tulisan itu belum sampai pada taraf kredo, manifesto, atau kritik sastra. Ia hanya sedang berkeberatan kepada pengaruh kepenyairan Chairil yang merajalela pada generasinya. “Hanya aku-ini-binatang-jalang yang disangkakan kekuatan,” katanya. Itulah si aku, penyair, yang menggagap “penglihatan sebentar” sebagai “substansi”. Kita mesti sampai kepada “puisi gigantis”, kata Asrul, kita “menghendaki rumah dan bukan kamar”.

Tentu bisa saja “puisi sebagai pengentalan pandangan yang filsafat” ialah jawaban terhadap “puisi emosi”. Jika demikian halnya, sejumlah sajak Chairil harus dimasukkan ke jenis yang dirindukan Subagio itu. Kita ingat frasa-frasa Chairil seperti “hidup hanya menunda kekalahan”, “nasib adalah kesunyian masing-masing”, dan “antara kita maut datang tidak membelah”—bukankah ini potongan filsafat yang menyaru ke dalam puisi (yang gemanya muncul lagi dalam sajak-sajak Sitor Situmorang dan Goenawan Mohamad, misalnya)?

Di titik ini, sambil mengikuti jalan pikiran bung, saya bisa mengatakan bahwa “puisi sebagai pengentalan pandangan yang filsafat” ialah intelektualisme, dan “puisi emosi” ialah lirisisme. Adapun “intelektualisme” di sini adalah istilah Subagio yang diuarkannya belakangan, di tahun 1969: yaitu bahwa intelektualisme adalah lawan bagi bakat alam⁵.

Dan intelektualisme tidak sama dengan didaktisisme. Di sini Subagio, masih di “Catatan tentang Simphoni”, mengecam Sutan Takdir Alisjahbana yang mencari-cari “penyelesaian kepada persoalan yang dikemukakan dalam cerita.” Tanpa penyelesaian itu, sastra akan menjadi “defaistik”, yaitu kualitas yang membuat sastra tidak bisa ikut terlibat dalam modernisasi sosial (demikianlah yang bisa kita simpulkan setelah membaca pemikiran Takdir)⁶. Istilah Takdir untuk mencandera roman *Belenggu* Armijn Pane itu tentu bisa juga dinisbatkan kepada sajak-sajak Subagio Sastrowardoyo.

Lawan sentimentalitas, dalam kata-kata Subagio, adalah pergulatan untuk merebut kilatan-kilatan kesadaran “sebelum tenggelam lagi dalam ketaksadaran yang dungu”. Intelektualisme yang dimaksud di sini (jangan lupa bahwa istilah itu baru diciptakan si penyair 12 tahun setelah “Catatan tentang Simphoni”) bukanlah filsafat sebagai “sistem yang ketat”, namun “suara

kebenaran yang berintikan penyadaran sendiri, bukan tiruan pemikiran dari dogma atau doktrin.”

Tanpa filsafat, tanpa intelektualisme, sastra akan terjatuh kepada sentimentalitas, yang “sengaja hendak memaksakan diri melalui fungsi jiwa kita yang paling lemah.” Sentimentalitas jugalah yang melekat kepada sastra didaktis di jalan Sutan Takdir Alisjahbana.

Menggabungkan pendapat-pendapat Subagio Sastrowardoyo dan Asrul Sani, kita bisa mengatakan bahwa pribadi-penyair yang tanpa filsafat, tanpa intelektualisme, akan menghasilkan “puisi emosi semata-mata.”

Dan jika kita menyingkirkan “sentimen generasi” (sesuatu yang dibawakan Asrul dalam risalahnya), maka kita bisa memasukkan sejumlah sajak Pudjangga Baru ke dalam “puisi sebagai pengentalan pandangan yang filsafat”, misalnya sajak bebas yang panjang sekali oleh Sanusi Pane “Syiwa Nataraja”. Dan tentu juga sajak-sajak Amir Hamzah, yang menyajikan “teologi kritis”, meski ia “hanya” menulis puisi lirik dalam bentuk kuatrin yang tertib.

Jika saya bisa menyoroti pandangan Subagio dalam epilog *Simphoni* tersebut, maka saya akan mengatakan bahwa puisi sebagai “pengentalan pandangan yang filsafat” adalah puisi yang tak mengandung sentimentalitas dan anasir yang didaktis.

Sejumlah sajak Rivai Apin (yang mengikuti jalan Chairil Anwar) tentu bisa termaktub ke dalam jenis “puisi sebagai pengentalan pandangan yang filsafat” itu—katakan saja puisi sebagai buah intelektualisme—meskipun buat saya ini adalah intelektualisme yang tidak berhasil. Ada pengaruh T.S. Eliot dan estetika “tanah gersang” di situ? Sangat mungkin. Jika pun itu ada, saya kira Apin gagal memahami “nalar jukstaposisi” dalam puisi modern, misalnya saja sajak-sajak Eliot, yang juga mempengaruhi sajak-sajak Chairil Anwar terutama pada tiga tahun terakhir hidupnya.

Sesungguhnya saya ingin mengatakan bahwa intelektualisme dalam puisi Indonesia, atau “puisi sebagai pengentalan pandangan yang filsafat”, tidak bermula dengan puisi Subagio Sastrowardoyo. Itu bahkan sudah muncul di zaman Pudjangga Baru, ketika penyair seperti Amir Hamzah betul-betul menimbang bentuk puisinya, bentuk yang bukan hanya wadah belaka bagi isi yang ekstrapuitis, misalnya pengalaman religius.

Memang puisi Subagio terasa intelektual—lagi-lagi jika dilihat dari jurusan yang sempit belaka. Yaitu jika dibandingkan dengan sajak-sajak dari generasinya

(W.S. Rendra, Kirjomulyo, Ramadhan K.H., Toto Sudarto Bahtiar, misalnya) yang, menurut Farida Soemargono, “memuji keindahan alam, cinta sentimental, dan patriotisme.” Namun di sini kita patut berhati-hati. Masalahnya bukanlah bahwa para penyair itu tidak berfilsafat (meski itu hanya “falsafah” dalam konotasi bahasa daerah); sangat mungkin bahwa filsafat mereka berbalur dengan sentimentalitas, hal yang disengiti Subagio.

Namun saya harus mengatakan bahwa “puisi sebagai pengentalan pandangan yang filsafat” tidak dengan sendirinya menjadi bukan puisi lirik. Sebab filsafat bisa saja menjadi sekadar obyek sebagaimana pemandangan alam atau kisah asmara. Dan kita tahu bahwa nilai sebuah sajak tidak ditentukan oleh obyeknya (atau temanya), tetapi oleh tanggapan terhadapnya. Oleh kehadirannya sebagai *verbal art form*.

Dengan kata lain, sajak yang berisi filsafat bisa sama buruknya—atau sama baiknya—dengan sajak yang bertema pemandangan alam. “Senja di Pelabuhan Kecil” Chairil Anwar dan “Berdiri Aku” Amir Hamzah ialah sajak-sajak pemandangan alam yang, dari segi tertentu, bisa juga dianggap sajak-sajak yang falsafi. “Tidak ada yang mencari cinta” dan “mencecap hidup bertentu tuju” adalah ungkapan falsafi, nyaris diskursif, yang begitu menonjol di latar yang tersedia dalam sajak, bukan?

Tapi lagi-lagi di sini kita harus bersikap awas apakah gerangan “pengentalan pandangan yang filsafat” yang dimaksudkan Subagio. Yang pasti, ini bukanlah filsafat dalam lelucon diskursifnya. Jika puisi menyajikan ide sebagai ide belaka, atau tidak mampu melunakkan watak diskursifnya, maka ia adalah puisi yang gagal, “puisi emosi” paling tidak. Hanya ada satu jalan belaka, yaitu bahwa ide atau sesuatu yang mirip ide di dalam puisi harus mati dan menjadi metafor; jika tidak, maka semenjanalah si puisi.

Subagio Sastrowardoyo tentu tahu bahwa seorang penyair seperti dirinya pasti tidak boleh menjadi semacam Nicolaus Driyarkara atau Ki Ageng Suryomentaram berbulu penyair.

Dalam kredonya “Catatan tentang Simphoni”, Subagio hanya tipis-tipis belaka menulis tentang aspek “kekriyaan” dalam sajak-sajaknya. Tidak tampak sikapnya terhadap kata dan bahasa,

jika kita bandingkan, misalnya, dengan kredo Chairil Anwar atau Sutardji Calzoum Bachri.

Jika ia menyebut bahwa puisi ialah “suara dari bawah-sadar”, tidaklah ia menghubungkan kepenyairannya secara tersurat atau tersirat dengan, misalnya, penulisan otomatis, arus kesadaran, surrealisme, atau bentuk-bentuk modernisme yang lain di paruh pertama abad ke-20. Dalam hal ini, temperamen kepenyairan Subagio Sastrowardoyo lebih “klasik” daripada “modernis”.

Puisi sebagai “pengentalan pandangan yang filsafat” tentu akan sangat bertentangan dengan puisi sebagai “suara dari bawah-sadar” (yang pertama bisa mengambil bentuk “puisi Platonis”, jika kita bisa meminjam dari Goenawan Mohamad⁸; yang kedua boleh jadi sejenis surrealisme)—kecuali apabila masing-masing dipahami setara sebagai visi alternatif terhadap ideologi, yaitu pandangan positif untuk mengelola masyarakat menuju kemajuan.

Puisi modern menjadi anti-heroik karena ia melawan heroisme dari ideologi tadi, dan di sini ideologi harus dipahami bukan hanya sebagai “kanan” atau “kiri” dari seluruh proses modernisasi sosial, tetapi juga malihan nilai-nilai dari masa kemarin, misalnya saja jawanisme dan islamisme, katakan saja “politik aliran” yang bisa dengan baik bersenyawa dengan nasionalisme, fasisme, marxisme, dan seterusnya.

Maka sajak-sajak “yang filsafat” Subagio Sastrowardoyo dalam *Simphoni* (misalnya “Bulan Ruwah” dan “Afrika Selatan”) bisa kita pandang sebagai kelanjutan dari “sajak-sajak ide” Chairil Anwar (misalnya “Di Mesjid” dan “Isa”).

Saya gunakan istilah “puisi ide” secara sangat ironis untuk meledek sastra bertendens atau sastra didaktik. Dalam kasus Chairil dan Subagio, “puisi ide” ialah puisi yang sengaja melawan *fixed idea*, bagian dari ideologi yang sudah saya sebut tadi. Asrul Sani (yang mengangankan “puisi gigantis”) dan Rivai Apin belum sanggup melahirkan “puisi ide” yang demikian.

Adapun “puisi ide” telah dimungkinkan dalam modernisme artistik di Indonesia sejak masa Pendudukan Jepang: visi alternatif yang menjelmakan diri dalam bentuk, terutama, sajak bebas, *free verse*. Saya berpendapat bahwa Subagio meneruskan “teknik” patahan baris dan repetisi yang dikerjakan Chairil, sebab dengan itulah suara bawah sadar yang sekaligus “filsafat” itu dimungkinkan.

(W.S. Rendra di dekade 1950-an juga menggunakan “teknik” Chairil itu untuk tujuan yang berbeda, misalnya dalam sajaknya “Gerilya”.)

Juga, bagi saya, Subagio sebenarnya melanjutkan puisi liris, paling tidak pada satu aspeknya yang penting, yaitu pengejaran si subyek liris akan nyanyi sunyi. “Tetapi, kesepian ini, kesepian ini datang berulang”—begitulah penutup sajak “Adam dan Firdaus”⁹. Dan dua dasawarsa kemudian, dalam sajak “Kayon”¹⁰, si pohon purba sengaja “diam tak bicara” karena ia sudah paham akan makna dunia.

Dan bacalah sajaknya yang mungkin paling terkenal di antara kaum sastrawan, “Manusia Pertama di Angkasa Luar”¹¹: apatah itu kalau bukan pengejaran akan nyanyi sunyi juga—“Bunda, jangan membiarkan aku sendiri”? Bagaimana mungkin si aku menyatakan kritik kepada “ilmu yang penuh janji” jika ia hanya kosmonot jadi-jadian yang bahkan sama sekali tidak bicara tentang pesawatnya dan misi penerbangannya sendiri?

Kembali saya ingin mengatakan bahwa puisi Subagio Sastrowardoyo (dalam beberapa kumpulan sajak, hingga yang terakhir, *Dan Kematian Makin Akrab*, yang terbit 1995) ialah puisi lirik yang telah diperluas. Dan perluasan ini setara dengan apa yang disebut *lyrical ballad* dalam khazanah berbahasa Inggris. Sajak-sajak Sutan Takdir Alisjahbana dan Muhammad Yamin yang didaktis itu bisa disebut juga puisi lirik, bukan?

Yang baharu dalam puisi Subagio adalah bahwa si aku dalam sajak bukan lagi penyair atau *alter ego*-nya, tetapi sang lain yang mungkin belum pernah ada dalam puisi Indonesia sebelumnya: si mati di alam kubur; Adam di firdaus; si manusia pertama di angkasa luar; Monginsidi di hadapan regu tembak; si kulit hitam di Afrika Selatan.

Namun saya segera menambahkan di sini bahwa yang “baharu” itu pun bersifat nisbi saja. Sebab sudah ada pula si aku sebagai sang lain, misalnya saja yang terdapat pada “Cerita Buat Dien Tamaela” Chairil Anwar dan “Mantera” Asrul Sani.

Hadirnya si aku dalam puisi Subagio Sastrowardoyo inilah yang memungkinkan terjadinya tegangan antara yang liris dan yang “diskursif”. Yang liris ialah upaya untuk menangkap momen puitik, “misteri”, segala yang melampaui pengertian dan komunikasi; adapun yang “diskursif” ialah upaya untuk melawan *fixed idea*, upaya yang bagaimanapun masih membutuhkan pengertian.

Tetapi perlawanan kepada kompleks *fixed idea* ini pada akhirnya bisa menjadi pengabaian terhadap latar utama. Dunia luar angkasa dan kota New York, misalnya, harus menjadi keremang-remangan yang menyerahkan diri kepada temperamen liris si penutur. Tidak penting lagi lukisan benda-benda di situ, karena yang utama ialah “suara negatif” si aku. Tidakkah ini sebetuk sentimentalitas (yang ditolak Subagio dalam kredonya) juga, meski sentimentalitas di taraf yang lebih tinggi?

Itulah sebabnya saya cenderung mengatakan bahwa Subagio melanjutkan puisi lirik Indonesia, “suara negatif” dalam sajak-sajak bebas yang telah dimulai Chairil Anwar, Asrul Sani, dan Rivai Apin.

Saya tekankan penggunaan “sajak bebas” di sini, sebab hampir-hampir Subagio tidak menggarap bentuk yang ketat seperti kuatrin¹², bentuk yang sangat digandrungi oleh Amir Hamzah, Chairil Anwar, Sitor Situmorang, Goenawan Mohamad, atau Sapardi Djoko Damono.

Subagio Sastrowardoyo memang tampak lebih diskursif daripada Chairil Anwar dalam satu hal: yaitu bahwa ia, terutama semenjak *Daerah Perbatasan*, menghilangkan *non sequitur* yang kuat terkandung oleh sajak-sajak Chairil. Subagio mungkin jengah dengan frase-frase mengambang dalam puisi Chairil (mungkin itulah tetanda yang dianggapnya tidak “mengarah kepada keinsafan dan kesadaran”), maka ia kembali kepada kekuatan kalimat, yaitu kalimat yang “prosais” dan “diskursif” dalam paparan bung. (Ke jalur ini kurang-lebih, kita bisa memasukkan juga Toeti Heraty.)

Buat saya, *Simphoni* melanjutkan modernisme artistik Angkatan 45 seraya menjinakkan—melunakkan—sifat garda depannya. “Suara negatif” Subagio Sastrowardoyo terdengar (atau terbaca) sangat lantang karena, saya duga, ia hendak mengimbangi sastra didaktis yang tumbuh lagi sejak awal 1950-an baik dari sebelah kiri (realisme sosialis), kanan (sastra keagamaan), atau tengah (sastra yang memuja kedaerahan).

Namun sudah jelas bahwa filsafat atau intelektualisme sang penyair sudah sejak awal menentang “kesusastraan yang programatis”, yaitu yang “mendasarkan diri pada sesuatu dogma atau doktrin yang sudah diterima oleh suatu kaum sebagai kebenaran mutlak.” Itulah misalnya sastra yang “berpedoman pada ajaran komunisme” atau “yang berpatokan pada ajaran agama.” Tanpa filsafat, kata Subagio, tidak ada “kepenuhan pribadi manusia” seorang penyair, maka hasilnya adalah “epigonisme belaka dan kesusastraan yang *second-rate*.”

(Sesungguhnya, di masa yang kemudian, misalnya dalam kumpulan *Daerah Perbatasan*, Subagio juga menggarap sajak-sajak yang “kurang intelektual”, yang mengolah segi-segi fantastis, seperti “Dan Kematian Makin Akrab” dan “Parasu Rama”. Tapi, bagi saya, ini juga bagian dari kecenderungan si penyair kepada “yang klasik”, bagian dari kejengahannya kepada avantgardisme Chairil Anwar yang, di mata Subagio, “tetap mempesona sastrawan-sastrawan puber.”)

Sambil mengutip pernyataan Subagio bahwa puisi dengan sengaja meninggalkan ciri-ciri ekspresinya yang puitis, bung mengatakan bahwa puisi “gerak pikiran”—puisi sebagai meditasi eksistensial dalam kasus Wysława Szymborska, misalnya—ialah situasi khas lanskap puisi internasional abad ke-20. Bahwa, dengan itu pula, puisi menjadi semakin berwatak prosais, dan semakin meninggalkan puisi murni.

Tentang intelektualisme demikian, terutama dalam kaitannya dengan “lanskap puisi dunia”, saya ingin memberi catatan, yang sudah tentu berkait dengan aspirasi kesastraan saya. (Tak lupa saya tegaskan bahwa wawasan saya sangat dibatasi oleh bahasa Inggris, atau terjemahan Inggris.)

Salah satu ciri penting puisi modern abad ke-20 ialah alusi dan kutipan. Gerak pikiran, atau intelektualisme (di sini lagi-lagi saya mengutip istilah Subagio), ialah semacam mekanisme dalam menyusun pelbagai alusi dan kutipan tersebut. Adapun puisi yang terhasilkan tidak dengan sendirinya memperlihatkan filsafat, atau boleh jadi tidak memberikan gagasan falsafi sama sekali. Ini adalah sebuah *escape from personality*, sebagaimana yang dimaksud T.S. Eliot. Puisi yang “kering”, antipoda terhadap tradisi Romantik yang “basah”.

Beberapa sajak Chairil Anwar dan Rivai Apin memperlihatkan pengaruh “tanah gersang” Eliot, biarpun serba-sedikit. Jelaslah Chairil lebih mahir ketimbang Apin dalam memasuki nalar jukstaposisi dan montase. (Kita tahu bahwa di beberapa khazanah puisi nasional, pengaruh Eliot itu sudah “dibasahkan” dengan cara yang bermacam-macam, misalnya saja oleh Octavio Paz, Tamura Ryuichi, Jabra Ibrahim Jabra, dan tentu saja Chairil Anwar.)

Namun, tradisi Romantik (yaitu tradisi “sosok pribadi dalam sajak”, saya kutip lagi Subagio) tidak mati di raga puisi modern. Tradisi itu disusupi oleh semacam *escape from personality* juga. Kita bisa melihatnya pada, misalnya, sajak-sajak Wallace Stevens dan John Ashbery, di mana kita menjumpai “kematian sang pengarang”. Di sini pun kita melihat intelektualisme bukan sebagai tema atau isi, namun sebagai sarana untuk mempertajam reka-bentuk persajakan.

Penyair-penyair seperti Stevens dan Ashbery terpengaruh oleh surrealisme, yang juga bersifat anti-romantik. Dalam banyak seginya, surrealisme adalah juga puisi murni, kelanjutan dari simbolisme (terutama Mallarmé dan Valéry), yang membersihkan puisi dari beban pengertian. Intelektualisme para penyair surrealis tidak tampak dalam puisi mereka: inilah intelektualisme yang mencari sumber-sumber di luar kultur borjuasi demi kelahiran puisi yang “primitif”. (Bahkan René Char yang pejuang bersenjata itu tetap menulis puisi murni, bukan “puisi perjuangan”.)

Untuk sementara ini saya berpendapat bahwa istilah “puisi murni” tidak terdengar di khazanah puisi Indonesia, meskipun prinsipnya terkatakan dan teramalkan—“mengorek kata hingga ke intinya” (Chairil Anwar) dan “kata-kata bukanlah alat mengantarkan pengertian” (Sutardji Calzoum Bachri), misalnya. Saya juga berpendapat bahwa sejumlah sajak Sapardi Djoko Damono dan Goenawan Mohamad adalah sejenis puisi murni, di mana bangunan verbal mengosongkan isinya untuk menjadi semacam lukisan atau musik. Di sini berlaku juga intelektualisme, yaitu pemikiran yang melandasi penjadian puisi. Kredo mereka, esai sastra mereka.

Wysława Szymborska (yang bung sebut) dan penyair-penyair Polandia seperti Czesław Miłosz, Tadeusz Różewicz dan Zbigniew Herbert menghindari puisi murni—Miłosz bahkan menyatakan itu dengan terang—karena, saya kira, mereka bereaksi terhadap “sastra programatis” yang merajajela di Blok Soviet. Mereka hendak merebut komunikasi dari cengkeraman realisme sosialis. Tetapi karya-karya mereka bukanlah filsafat berbuku puisi, dan saya akan menyebut itu sebagai semacam

anti-filsafat, yaitu “penelanjangan” filsafat demi pencapaian ironi dan humor gelap yang sejauh-jauhnya, kualitas yang tidak bisa dicapai oleh surrealisme, ekspresionisme, maupun irrealisme yang lain.

Tentu saja masih terdapat intelektualisme yang lain lagi, terutama jika itu kita lihat sebagai antipoda terhadap tradisi romantik. Ini adalah intelektualisme yang sasaran utamanya adalah menegakkan “arsitektur” puisi itu sendiri. Kita baca, misalnya, anti-puisi Nicanor Parra atau anti-lirik João Cabral de Melo Neto.

Saya juga ingin mengatakan bahwa puisi “gerak pikiran” tidaklah selalu dekat dengan bentuk yang prosaik. Banyak penyair menulis puisi-prosa, *prose poems* (yang tidaklah tepat diterjemahkan sebagai prosa liris), justru untuk untuk membuat puisi murni dari sudut yang berbeda, untuk mengelabui persepsi puitik kita: puisi yang memprosa justru untuk menonjolkan jukstaposisi dan *non sequitur*, untuk maksimumkan tegangan antara yang spasial dan temporal, dan dengan begitu jadilah ia “anti-diskursif”. Misalnya saja puisi-prosa Francis Ponge, Juan José Arreola, Zbigniew Herbert. (Jangan-jangan pula puisi-prosa saya termasuk ke dalam golongan ini.)

Intelektualisme yang dimaksudkan Subagio Sastrowardoyo ialah yang mencari “sosok pribadi penyair dalam sajak”, prinsip yang sekarang tampaknya masih berlaku dominan dalam amalan sastra Indonesia. Intelektualisme yang berbeda dari apa-apa yang saya singgung barusan dalam kaitannya dengan khazanah puisi di seberang sana.

Esai bung sudah menggugah saya untuk menelusuri hubungan antara puisi dan intelektualisme di sebalik dan di seberang kisan yang sudah dilukiskan mas Bagio (begitulah memang saya memanggilnya, “mas”—padahal yang lebih tepat adalah “om” atau “pakhde”—selama pergaulan kami sepanjang 1988-1995, sesama orang Jawa Timur, yang bukan hanya jengah dengan sopan-santun Mataraman, tapi juga sering bicara *saru*, seakan-akan kami adalah remaja selama-lamanya).

Demikianlah uar-uaran saya, bung. Terima kasih.

—Jakarta, 29 Maret 2021

POSTSCRIPTUM —Membaca kembali esai-esai dan sajak-sajak Subagio Sastrowardoyo bersama dengan risalah bung, saya sampai kepada *second thought* berikut ini.

“Intelektualisme”¹³ adalah kata yang boleh jadi membingungkan bagi mereka yang tidak dekat-dekat mengikuti khazanah kritik sastra dan pemikiran sastra Indonesia. Ia bisa menimbulkan makna yang tidak diniatkan oleh Subagio Sastrowardoyo sendiri. Seorang kawan, misalnya, berpendapat bahwa konsep tersebut bisa memiskinkan kreativitas sastra menjadi sarana untuk mengutamakan pesan, isi sastra, seraya menyelepekan bentuk sastra. Pun saya harus mengatakan bahwa “intelektualisme” tidak dipakai di lapangan kesenian kita pada umumnya. Di lapangan seni rupa, misalnya, dipakai “konseptualisme”, yang artinya berbeda sama sekali.

Membaca kembali esai Subagio yang diterbitkan pertama kali pada 52 tahun yang lalu itu, saya tidak dapat menempatkan “intelektualisme” terlalu tinggi. Itu kata hanya bermakna jika dihadap-hadapkan dengan “bakat alam”.

Sangat mudah dipahami oleh siapa saja: bakat alam ialah semacam modal dasar untuk menjadi seniman. Dalam seni rupa, misalnya, itu adalah—saya mengutip Subagio—“taraf kepandaian mencampur warna dan menggambar tokoh-tokoh.” Si penyair agak berliku-liku menggambarkan apa itu bakat alam dalam sastra, namun dengan mencontohkan para penyair yang muncul di majalah *Kisah*, Subagio menyatakan bahwa para penyair bakat alam hanya mampu “mempersenyawakan diri kepada gaya dan semangat ekspresi persajakan yang sedang menguasai zamannya.”

Jika kita boleh menghubungkan simpulan Subagio ini dengan kredonya “Catatan tentang *Simphoni*”, maka kita bisa menyimpulkan bahwa para penyair bakat alam kurang-lebih adalah “sastrawan-sastrawan puber” yang terjatuh ke dalam pengaruh Chairil Anwar. Mereka yang belum bisa lolos dari cengkeraman sentimentalitas, dari “suasana murung yang acapkali dibuat-buat.”

Dengan mengingat kembali pendapat Asrul Sani, kita dapat mengatakan bahwa puisi emosi adalah puisi yang dibuat oleh para penyair bakat alam. Puisi yang di satu pihak adalah puisi yang terpenjara oleh “persajakan yang sedang menguasai zamannya”, dan di pihak lain adalah puisi yang belum lolos dari cengkeraman sentimentalitas.

Maka tidaklah tepat bahwa “puisi Indonesia modern hingga setelah Perang Dunia Kedua adalah puisi emosi semata-mata.” Di sini saya hendak mengatakan bahwa puisi emosi hadir baik sebelum maupun setelah *Simphoni* terbit di tahun 1957. Amir Hamzah dan Chairil Anwar sudah pasti tak menghasilkan puisi emosi. Bagi saya, di tahun 1948 itu Asrul Sani belum sanggup melihat dengan jernih lanskap puisi modern yang terbentang di hadapannya.

Jika bakat alam ialah ketidakdewasaan, maka intelektualisme ialah tak lain daripada kematangan dan kedewasaan. Intelektualisme tercapai manakala “pengalaman hidup telah mencapai kesimpulan-kesimpulan renungan yang berinti filsafat.” Dan ini tidak lain daripada *sophistication*, atau kearifan, dalam istilah Subagio sendiri. (Tentulah di sini filsafat bukanlah “sistem yang ketat”, apa lagi “tiruan pemikiran dari dogma atau doktrin”, demikian kita teringat lagi kepada credo Subagio, epilognya dalam *Simphoni* itu.)

Saya sudah mengatakan bahwa credo Subagio tersebut sangat tipis belaka mengatakan sikapnya terhadap kata dan bahasa, apalagi terhadap bentuk persajakannya. Itu adalah upaya berfilsafat, yaitu bahwa menulis puisi adalah—di sini saya mengutip kredonya yang lain, “Mengapa Saya Menulis Sajak”, yang termuat dalam buku puisinya *Keroncong Motinggo* (1975)¹⁴—lelaki “menggantungkan diri serta percaya kepada bayangan batin yang menjelma dengan jernih ke dalam diri kita” atau menggali ke “akar-akar kehidupan.”

Dengan demikian, intelektualisme adalah situasi yang berlaku bukan hanya bagi sejumlah sastrawan generasi *Horison* yang dicandera Subagio, tapi juga bagi dirinya sendiri, bahkan merentang hingga sepanjang sastra Indonesia modern sejak mula penjadiannya.

Kita dapat mengatakan bahwa intelektualisme, atau pengalaman hidup yang telah mencapai “pengentalan pandangan yang filsafat”, ialah sama dengan “kepenuhan pribadi manusia”, yang tidak lain daripada kematangan dalam kepenyairan. Tidaklah ajaib jika di kemudian hari Subagio Sastrowardoyo menguarkannya prinsip “sosok pribadi dalam sajak”,

yaitu bahwa puisi adalah bayangan diri sang penyair. Sedangkan kita, pembaca, termasuk kritikus yang bernama Subagio Sastrowardoyo, membaca puisi untuk “membangkitkan pribadi penyair”¹⁵ di dalamnya.

Tetapi sebelum berbicara tentang betapa tak memadainya konsep “sosok pribadi dalam sajak”, saya mau mengatakan bahwa intelektualisme bukanlah melulu lawan bagi bakat alam. Sesungguhnya yang pertama adalah perkembangan yang semestinya dari yang kedua. Sebab, semua sastrawan adalah pembawa bakat alam.

Intelektualisme terjadi manakala seorang penyair menyadari bahwa bakat alam tidaklah cukup, yaitu ketika ia harus menemukan suaranya sendiri di tengah tradisi sastra yang melingkupinya. Dengan segenap upayanya mengatasi—perkenankan saya meminjam dari Harold Bloom—*anxiety of influence*, ia menggeluti khazanah bacaan (dan pemikiran) yang bisa melandasi persajakannya demi posisinya yang khas dalam jejaring penerimaan sastra. Dengan demikian, intelektualisme bukanlah untuk menjadi intelektual secara harfiah, tetapi bagian belaka dari latihan si penyair untuk mencapai bentuk yang terbaik bagi suaranya sendiri. Bila mengabaikan intelektualisme, si pembawa bakat alam akan terbenam ke dalam masa remaja yang kekal abadi.

Intelektualisme berlaku manakala seorang penyair menyiapkan landasan bagi proses kreatifnya, termasuk membuat credo dan menyatakan tanggapan tertulis tentang situasi kesastraan di ranah yang dekat maupun yang jauh. Tetapi cukup sampai di sini saja kiranya. Ia tidak perlu melimpahkan intelektualisme ke dalam puisinya. Dengan kata lain, intelektualisme berakhir ketika karya seni mulai. Adakah yang intelektualistis di dalam, misalnya, sinema Wong Kar-wai dan Abbas Kiarostami, puisi João Cabral de Melo Neto dan Vasko Popa, seni rupa Xu Bing dan Paul Klee? Tidak ada.

Di sini saya mau mengatakan bahwa intelektualisme yang mengalir jauh hingga ke dalam karya sastra bisa menghasilkan, misalnya, sastra didaktis (sesuatu yang disengiti Subagio Sastrowardoyo sendiri) atau puisi emosi.

Intelektualisme tidak harus menghasilkan “puisi sebagai pengentalan pandangan yang filsafat”. Intelektualisme bahkan bisa menghasilkan puisi suasana atau puisi murni. Para penyair kita yang terbaik sejak Pudjangga Baru hingga hari ini pada dasarnya berwatak intelektual, namun puisi mereka sangat mungkin hasil dari lelucon *escape from personality* (di sini saya meminjam dari T.S. Eliot), bukan pelaksanaan prinsip “sosok pribadi dalam sajak”.

Intelektualisme hanyalah persiapan menuju kreasi.

Bagi saya, prinsip “sosok pribadi dalam sajak” hanya bisa berlaku sebaik-baiknya bila kita hendak menulis biografi literer, atau bila kita mau mengerjakan wawancara dengan seorang penyair tentang proses kreatifnya. Di dalam dua ranah itu, kita mesti berlaku ibarat para arkelog dan rekonstruktor yang menyusun kembali sebuah candi dari batu-batu pembentuknya yang tergeletak berserakan, terkubur, terpiuh dan bahkan hancur oleh terkaman waktu.

Dalam kritik sastra, prinsip “sosok pribadi dalam sajak” bisa berubah menjadi semacam keajaiban total. Ini dicontohkan oleh Subagio Sastrowardoyo sendiri dalam kumpulan kritik puisinya *Sosok Pribadi Dalam Sajak*¹⁶. Dalam “Orientasi Budaya Chairil Anwar”, misalnya, ia, dengan hanya melakukan parafrase atas sejumlah sajak Chairil (terutama yang berbentuk sajak bebas), memaksakan simpulan bahwa si penyair “mendasarkan pemakaian gatranya pada pola berpikir yang sudah tersedia di Barat tetapi yang tidak terangkum di dalam alam cita dan pikiran Indonesia.”

Dengan prinsip “sosok pribadi dalam sajak”, Subagio tak kuasa melihat segi bentuk persajakan Chairil, sumbangannya yang terbesar bagi bahasa dan sastra Indonesia (tentu di sini termasuk pengaruh puisi bebasnya kepada persajakan Subagio sendiri). Bagaimana mungkin sang kritikus bahkan tak mampu melihat bahasa Chairil sebagai sesuatu yang sangat berakar “di alam cita dan pikiran Indonesia”? Tapi saya kira itulah pula risiko dari cara pandang “puisi sebagai pengentalan pandangan yang filsafat”.

Kritik puisi Subagio Sastrowardoyo buat saya adalah semacam “fundamentalisme isi”. Jika saya mengatakan tadi bahwa intelektualisme berakhir ketika karya seni mulai, maka saya juga berpendapat bahwa kritikus juga harus memhatikan hasratnya untuk mencari sosok penyair ketika mengerjakan kritik sastra. Atau ia hanya menghasilkan semacam biografi literer yang semenjana.

Di sini pula kita harus menyadari bahwa intelektualisme yang membawa “puisi sebagai pengentalan pandangan yang filsafat” dan “sosok pribadi dalam sajak”

memang bisa berubah menjadi sejenis oksimoron yang tidak lucu.

Oleh karena itu, saya mengajukan pandangan alternatif, yaitu “sosok pribadi di luar sajak”. Intelektualisme betul-betul mesti berakhir ketika puisi mulai. Prinsip ini berlaku bagi seorang penyair atau kritikus dalam amalan masing-masing.

Dalam kredonya, atau dalam kritik puisinya, Subagio berkali-kali menekankan, baik secara tersirat atau tersurat, kematangan seorang penyair, misalnya bahwa ia harus sanggup “mengatasi perhatian pada diri sendiri” dan “melibatkan dirinya dengan peri kehidupan yang lebih luas dengan menyangkut pengalaman manusia yang beragam-ragam.”¹⁷ Tetapi dengan “moralisme” yang demikian, ternyata ia tetap mendengarkan suara bawah sadarnya: ia tidak menjadi guru, penasihat, atau juru penerang. Ia tetap memperdengarkan suara negatifnya melalui, misalnya, nafsu birahi, maut dan kesakitan, dan pelbagai ketakselarasan. Sajak-sajaknya ialah subversi bagi moralitas umum.

Jadi, kematangan itu hanya berarti satu hal, yaitu kematangan dalam mengolah bentuk persajakan, termasuk bentuk yang bisa mengosongkan intelektualisme atau pandangan filsafat dari tubuh puisi. Berfilsafat demi puisi adalah justru untuk berlaku anti-didaktik. Cara untuk mengakhiri filsafat itu sendiri.

Dalam “Puisi dan Intelektualisme”, bung percaya kepada persambungan antara credo Subagio Sastrowardoyo “puisi sebagai pengentalan pandangan yang filsafat”—dan intelektualisme sang penyair pada umumnya—dengan nilai sajak-sajaknya. Bahkan bung mengatakan bahwa puisi Subagio yang “cenderung diskursif-prosais” atau puisi dengan “desakan intelektualisme”¹⁸ demikian adalah jawaban terhadap “warna dominan puisi Indonesia yang cenderung bersitahan pada lirisisme.”

Seperti sudah saya katakan di atas, intelektualisme sudah berlaku sepanjang sejarah puisi modern Indonesia, bahkan jauh sebelum para penulis *Horison* menulis. (Bahkan “kalimat-kalimat diskursif” pun sudah terdapat bahkan pada sajak-sajak Pudjangga Baru. Jika kita abaikan perihal ini, berarti kita sangat terikat kepada prinsip “sosok pribadi salam sajak”.)

Jika saja intelektualisme Subagio berlaku lurus-mulus, ia hanya akan menghasilkan—saya meminjam dari

Goenawan Mohamad—puisi Platonis, puisi “sang guru penunjuk jalan, seorang dewasa yang sadar akan kearifan, dan pandai mengendalikan diri.”¹⁹ Namun, ternyata “puisi sebagai pengentalan pandangan yang filsafat” menghasilkan “orang gila di Republik Plato” yang kali ini adalah penyair Subagio Sastrowardoyo, penyair yang pasti akan ditolak oleh Plato sang filosof yang, seperti Sutan Takdir Alisjahbana, hendak menegakkan disiplin untuk membangun negeri dan memajukan masyarakat.

Dengan demikian, prinsip “sosok pribadi dalam sajak” berubah menjadi sebuah *escape from personality* tanpa disadari si penyair sendiri. Barangkali tidak ada cara yang lebih baik dalam memahami perihal itu daripada membaca berulang-ulang “Manusia Pertama di Angkasa Luar”.

Sepintas lalu, sajak itu adalah sajak yang mudah. Seakan ia langsung berbicara langsung kepada kita, dengan frase-frase yang prosais. Misalnya saja, tiga baris pertama dapat kita rangkai sebagai berikut (saya menghilangkan patahan baris dan huruf kapital di setiap awal baris), “beritakan kepada dunia bahwa aku telah sampai kepada tepi, dari mana aku tak mungkin kembali”.

Namun karena wataknya yang seolah-olah begitu mudah dipahami, sajak itu jadi sangat menyesatkan. Misalnya saja, ia membuat kita mudah membuat parafrase daripadanya, “sains telah membawa kemajuan hidup manusia pada tingkatnya yang paling tinggi, tetapi ia tidak bisa mengisi kekosongan batin manusia”, di sini saya mengutip kalimat bung. Kata-kata bung yang sangat diskursif dan melambung itu sungguh sejalan dengan pernyataan Subagio bahwa ciri sofistikasi (katakanlah, intelektualisme), antara lain, adalah “kalimat-kalimat diskursif” yang berkesan “meninggalkan dengan sengaja” ekspresi puitis.

Sangat boleh jadi pula parafrase tersebut terjadi karena kita terhenyak oleh bagian dari sajak yang berbunyi “berilah aku satu kata puisi daripada seribu rumus ilmu yang penuh janji” (di sini saya melenyapkan lagi patahan baris untuk, sekali lagi, menunjukkan bahwa frase-frase Subagio memang terasa prosais) seraya mempercayai prinsip “sosok

pribadi dalam sajak”, yaitu sosok sang penyair yang mengatakan di satu tempat²⁰ bahwa puisi ialah “pengentalan pandangan yang filsafat”, dan menguar di tempat lain bahwa filsafat ialah pengalaman kemanusiaan yang belum lagi terbagi-bagi dan terpisah-pisahkan oleh berbagai spesialisasi yang bernama ilmu²¹.

Tetapi saya mengatakan di sini bahwa lelaki membuat parafrase tidak akan ada batasnya dan, karena itu, akan mubazir, apa lagi jika itu adalah upaya kita untuk membangkitkan sosok pribadi dalam sajak.

Kita bisa juga membuat parafrase yang lain, yang lebih dalam atau lebih dangkal. Misalnya saja, bahwa si aku, yaitu si kosmonot atau astronot adalah subyek yang terkurung dalam keharu-haruan, sentimentalitas, yang berat (“aku teringat kepada bunga mawar dari Elisa yang terselip dalam surat yang membisikkan cintanya kepadaku”; “masihkah langit mendung di bumi seperti waktu kutinggalkan kemarin dulu”), dan itulah sentimentalitas yang dalam credo Subagio “sengaja hendak memaksakan diri berbicara melalui fungsi jiwa kita yang paling lemah serta kabur penangkapan arahnya.” Ternyata si aku masih masih “menyekatkan perhatian pada diri sendiri” dan hanya “menghasilkan sedu sedan dan keluh kesah”²². Ia bukan “kepenuhan pribadi manusia” yang diangankan si penyair bagi dirinya sendiri.

Yang pasti, si manusia pertama di angkasa luar tidak pernah berbicara tentang pesawatnya maupun misi penerbangannya sendiri. Katakan saja bahwa ia adalah kosmonot jadi-jadian, yang tidak pernah ada dalam sejarah penerbangan luar angkasa yang mana pun. Bagaimana mungkin seorang penerbang (tepatnya, penerbang besar) berkata aku “tak mungkin kembali” dan berkeluh kesah “bunda, jangan membiarkan aku sendiri”? Lebih daripada itu, mengapa ia “tak berberita” kepada kita dan hanya berpuisi, berpuisi dengan leluasa pula? Demikianlah, segala yang mungkin menjadi segala yang mustahil.

Di titik ini kita memang harus menganggap sajak itu sebagai fantasi murni belaka, seperti halnya, dalam jenis yang lain, *Pangeran Kecil* Antoine de Saint-Exupéry.

Fantasi murni: dunia yang kita hadapi dalam “Manusia Pertama di Angkasa Luar” adalah dunia yang otonom, dunia yang bebas dari hukum alam, dari hukum sebab-akibat. Jika demikian halnya, frase “beri aku satu kata puisi daripada seribu rumus ilmu yang penuh janji” hanyalah ungkapan fantastik belaka. Hanya metafor, bukan ungkapan diskursif, bukan pernyataan filsafat, bukan kritik kepada ilmu. (Baiklah, ilmu alam sesungguhnya tidak pernah menjanjikan apa-apa, ia hanya menjelaskan hukum alam. Hanya ideologi yang bisa berjanji, memberi janji kebahagiaan, karena ia tumbuh oleh dan untuk empati dan *affective fallacy*.)

Demikianlah, frase Subagio itu serupa statusnya dengan, misalnya, “hidup hanya menunda kekalahan” (Chairil Anwar), “merentang ketakpedulian tuju” (Sitor Situmorang), dan “mengekalkan yang esok mungkin tak ada” (Goenawan Mohamad).

Filsafat? Bukan. Hanya runtuh filsafat. Hanya semu filsafat. *Pasemon* atas filsafat²³. (Dengan kata dasar *semu*, *pasemon* adalah *pa-semu-an*, adalah sindiran, lambang, kiasan, ibarat, isyarat, tanda-tanda²⁴, atau alusi, *allusion*.) Psikologi? Perihal jiwa yang terlempar dari kehangatan umat manusia ke keluasan tak bertepi? Juga bukan. Hanya runtuh psikologi. *Pasemon* atas psikologi belaka. Segala yang diskursif membatalkan dirinya sebab ia hadir hanya untuk memperkuat *pasemon* itu.

Menganggap “Manusia Pertama di Angkasa Luar” sebagai kritik terhadap ilmu pengetahuan yang (konon) menggerogoti filsafat itu hanya memiskinkan si sajak sebagai sejenis realisme atau, katakanlah, sejenis representasionalisme.

Jika si penyair berfilsafat di situ, maka ia telah gagal. Sebab ungkapan falsafahnya tidak beroleh alas logika, alas *logos*: segenap ungkapannya mengosongkan diri dari isi diskursif, dan berubah menjadi metafor belaka.

Jika si penyair dalam kredonya bersikap sengit kepada sentimentalitas, justru ia menciptakan si aku yang sungguh sentimental, dan sajaknya pun menjadi sangat sentimental. Tapi “beruntunglah” kita, sebab ternyata sentimentalitas ini pun mengandung ironi. Ia adalah *pasemon* atas sentimentalitas.

“Manusia Pertama di Angkasa Luar” adalah dusta yang menghamparkan dirinya sebagai dusta, berbeda dengan ideologi yang menjajakan dusta sebagai kebenaran.

Semua yang dikehendaki dan disengiti Subagio Sastrowardoyo dalam kredonya (dan juga kritik sastranya) terjadi serentak dalam sajaknya: filsafat dan sentimentalitas, kematangan dan sifat keremaja-remajaan, sofistikasi dan kementahan. Jadi, di mana sang sosok pribadi di dalamnya? Tidak ada. Atau kita hanya mendapatkan aneka sosok yang bertentangan, yang mencederai, satu sama lain. Maka, hanya fantasi murni yang bisa mengatakan semua itu sebagai sosok pribadi sang penyair.

Tapi dengan kekandasan berfilosofis dan laku hanyut ke dalam sentimentalitas itulah, si sajak menjadi sangat berhasil. Ia berhenti menjadi representasi dari penerbangan luar angkasa maupun dari intelektualisme penyairnya sendiri. Ia sepenuhnya menjadi permainan belaka, *verbal art form*, yang akan semakin kaya bila kita berhasil memperhubungkan unsur-unsurnya ke dalam sebuah bangun puitik, di mana segala yang falsafi, intelektual dan diskursif telah berakhir. Interpretasi bukanlah parafrase, bukanlah upaya menyedot isi dari bentuknya, melainkan “kedalaman” kita terperosok ke dalam siasat verbal itu.

Dengan begitu pula, upaya saya untuk memrosakan frase-frase yang terlihat prosais telah gagal. Tidak sebuah baris pun yang bisa digandeng-luluhkan dengan baris sebelum atau sesudahnya. Celah antar-baris, antar-frasa, bahkan antar-kata, terisi oleh sunyi, kebisuan, atau situasi aleatoris yang memperkuat bangun sajak. Dengan begitu juga, bentuk sajak tidak lain daripada pasemon atas bentuk prosa.

Di sini saya tidak sedang mengikuti “antihumanisme” Kritik Baru dan Strukturalisme. Saya hanya hendak mengatakan bahwa kenikmatan tertinggi dalam membaca puisi ialah melibatkan diri dengannya dalam permainan tangkap dan lari dengan kata, bahasa, dan makna. Dengan membaca seperti itu, saya telah menonjolkan puisi sebagai pembunuh penyairnya sendiri. Dengan menulis *postscriptum* ini, saya telah berupaya membatalkan “sosok pribadi dalam sajak”. ■

—15 November 2021

Catatan Belakang

1. Termuat kemudian dalam kumpulan esai Zen Hae, *Sembilan Lima Empat* (Yogyakarta: Penerbit JBS, 2021).
2. Subagio Sastrowardoyo, *And Death Grows Intimate*, translation by John McGlynn (Jakarta: Lontar Foundation, 2020).
3. Subagio Sastrowardoyo, *Simphoni*, cetakan kedua (Jakarta: Pustaka Jaya, 1971), dengan epilog “Catatan tentang Simphoni”. Esai yang berbentuk surat kepada H.B. Jassin ini pernah terbit di majalah *Mimbar Indonesia*, November 1957.
4. “Deadlock pada Puisi Emosi Semata-Mata” terbit pertama kali di majalah *Siasat*, 1948, dan dimuat kembali dalam kumpulan esai Asrul Sani *Surat-Surat Kepercayaan*, suntingan Ajip Rosidi (Jakarta: Pustaka Jaya, 1997).
5. Subagio Sastrowardoyo, “Bakat Alam dan Intelektualisme”, dalam kumpulan esainya *Bakat Alam dan Intelektualisme* (Jakarta: Pustaka Jaya, 1972). Esai tersebut terbit pertama di harian *Angkatan Bersenjata*, November 1969.
6. Baca kumpulan tulisan Sutan Takdir Alisjahbana, *Perjuangan dan Tanggung Jawab dalam Kesusasteraan* (Jakarta: Pustaka Jaya, 1977).
7. Farida Soemargono, “*Sastrawan Malioboro*” (1945-1960): *Dunia Jawa dalam Kesusasteraan Indonesia* (Mataram: Lengge, 2004). Terjemahan dari “*Le Groupe de Yogya*” (1945-1960): *les voies javanaises d’une littérature indonésienne* (Paris: Cahier d’Archipel, 1979).
8. Goenawan Mohamad, “Saini dan Puisi Platonis”, dalam *Setelah Revolusi Tak Ada Lagi* (Jakarta: Alfabeta, 2001). Ulasan ini terbit pertama kali di majalah *Budaja Djaja*, 1968.
9. “Adam di Firdaus”, *Simphoni*.
10. “Kayon”, *Keroncong Motinggo* (Jakarta: Pustaka Jaya, 1975).
11. “Manusia Pertama di Angkasa Luar”, *Daerah Perbatasan* (Jakarta: Balai Pustaka, 1980). Buku puisi ini terbit pertama kali di tahun 1970.
12. Sajak-sajak “Dewa Telah Mati” dan “Lahir Sajak” dalam *Simphoni* memang secara harfiah berbentuk kuartrin. Namun, di samping rima-luar yang longgar, tidak ada rima-dalam pada sajak-sajak tersebut. Pun si penyair mengabaikan sama sekali jumlah kata dalam larik-lariknya. Jadi, dua kuartrin tersebut memang lebih dekat kepada sajak bebas. Sementara itu, dalam *Daerah Perbatasan*, ada satu sajak saja yang berbentuk kuartrin, yaitu “Kata”.
13. Tentang “intelektualisme” dan “bakat alam”, tentu saja saya tetap mengacu kepada “Bakat Alam dan Intelektualisme”.
14. Esai “Mengapa Saya Menulis Sajak”, epilog pada *Keroncong Motinggo*.
15. Pengantar Subagio Sastrowardoyo dalam kumpulan kritik puisinya *Sosok Pribadi dalam Sajak* (Jakarta: Pustaka Jaya, 1980).
16. “Orientasi Budaya Chairil Anwar” dalam *Sosok Pribadi dalam Sajak*.
17. Baca pengantar Subagio untuk kumpulan sajak terpilihnya *Dan Kematian Makin Akrab* (Jakarta: Grasindo, 1995). Ini adalah buku puisinya yang terakhir semasa si penyair hidup.

18. Frase persisnya dalam risalah Zen Hae, “Ia berusaha sekuat mungkin mendesakkan intelektualisme ke dalam langgam puisi lirik yang telah membesarkannya selama ini.” Baca lagi, “Puisi dan Intelektualisme”.
19. Masih di “Saini dan Puisi Platonis”.
20. Tentu masih di “Catatan tentang *Simphoni*”.
21. Baca esai Subagio Sastrowardoyo “Kaitan Filsafat dengan Kesusastraan” yang dimuat dalam kumpulan esainya *Sekilas Soal Sastra dan Budaya* (Jakarta: Balai Pustaka, 1992).
22. Pengantar pada *Dan Kematian Makin Akrab*.
23. Goenawan Mohamad telah mempergunakan *pasemon*, sebuah kata Jawa, (saya kira untuk pertama kalinya) dalam khazanah sastra Indonesia. Baca esainya “Kesusastraan, Pasemon” (1992) yang dimuat kembali dalam kumpulan esainya *Di Sekitar Sajak* (Jakarta: Tempo & Grafiti Pers, 2011).
24. Baca S. Prawiroatmodjo, *Bausastra Jawa-Indonesia*, edisi kedua, jilid kedua (Jakarta: Gunung Agung, 1981) dan Sutrisno Sastro Utomo, *Kamus Lengkap Jawa-Indonesia* (Yogyakarta: Penerbit Kanisius, 2009), pada lema *semu*.

Dari Nuktah Menuju Nobel Sastra: Menyimak Najib Mahfuz Berkisah

Novriantoni Kaharudin

Abstrak

Najib Mahfuz adalah orang yang lihai bermain lelucon atau anekdot. Plot kisahnya bahkan tidak selalu progresif, tapi terkadang juga regresif dan mundur ke belakang, terutama dalam bentuk gumaman dan suara batin tokoh-tokohnya. Salah satu ciri khas dari karya-karya Mahfuz adalah kerencaman alias kedetilan, kerumitan, dan kompleksitas watak tokoh-tokohnya. Trilogi Kairo adalah novel tiga jilid yang berjumlah sekitar 1500 halaman, yang merupakan potret dari kehidupan masyarakat Mesir dalam tiga zaman: masyarakat tradisional, masa peralihan dan kehidupan masyarakat modern. Orang yang membaca novel Mahfuz secara tuntas akan dibawa untuk mengarungi seluk-beluk peri kehidupan masyarakat Mesir yang tidak selalu mudah ditembus.

Keywords: Nuktah, novel, suara batin, realisme, citra perempuan, subtil.

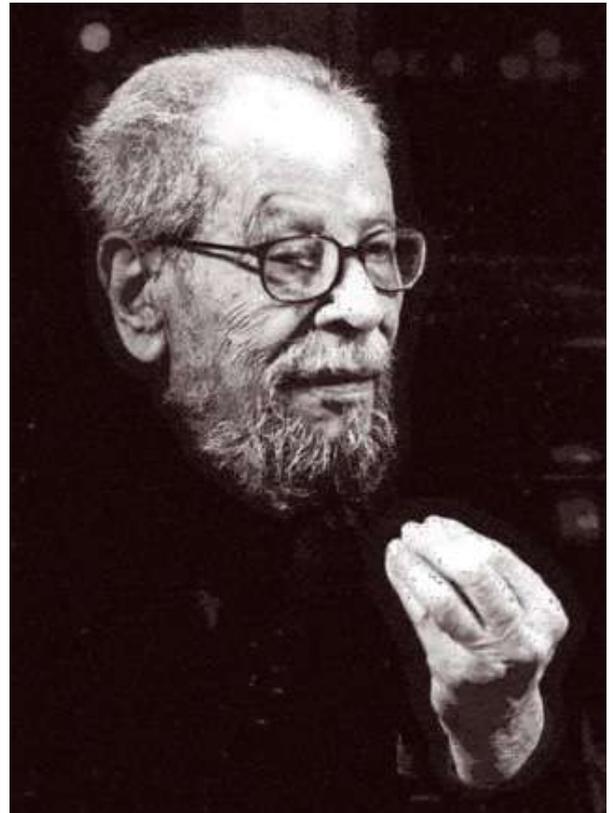
“You can’t understand Egypt without Mahfouz—without his characters, with whom every reader, Arab or not, can identify.” —Tahar Ben Jelloun

“[His work] has to do with the plight of humanity as a whole. He has presented it from the local angle, but it’s not really local at all. It’s a kind of microcosm of the whole world, a little image of the fate of man.” —Fatma Moussa

I. Pendahuluan

Saya bukanlah orang yang cukup betah berlama-lama mendengarkan orang berkisah. Apalagi jika pengisah kurang pandai mengolah apa yang dikisahnya. Karena itulah, saya tidak terlalu kuat membaca novel. Jumlah novel yang sempat saya khatamkan membacanya mungkin bisa dihitung jari-jari. Tapi Ketika ditantang seorang kawan Malaysia untuk menerjemahkan novel Najib Mahfuz dari bahasa Arab ke bahasa Melayu—tepatnya bahasa Melayu saya yang sudah keindonesia-indonesiaan, bukan murni Melayu Malaysia—saya tak dapat berpaling.

Saya tidak hanya tahan menerjemahkan kata demi kata dari novel *Bainal Qashrain* (sebuah nama tempat, tapi boleh juga diterjemahkan menjadi Dua Mahligai) sepanjang 584 halaman itu selama enam bulan, tapi juga sangat bergairah.



Najib Mahfuz.

Selama menjalani masa-masa pandemi, saya menerjemahkan bagian pertama dari trilogi peraih Nobel Sastra 1988 asal Mesir itu, sejak Maret sampai akhir Agustus 2021. Selama enam bulan itu pulalah saya sanggup dan betah membaca, menelaah, mengalihbahasakan lika-liku dan

detil-detil kisah yang didedahkan Mahfuz di dalam karya agungnya tentang kehidupan sosial politik kebudayaan masyarakat Mesir itu. Apa rahasianya? Selain karena sudah berkomitmen untuk menyelesaikannya tepat waktu kepada kawan yang memberikan amanah, saya juga tidak merasa jemu bahkan selalu penasaran mengikuti kelanjutan kisah-kisahnyanya dari bab ke bab. Selama masa penerjemahan, saya memang nyaris tak punya waktu untuk membaca hal-hal terkait Mahfuz dan hanya berfokus untuk penerjemahan agar tepat waktu. Setelah selesai menerjemahkan, barulah saya membaca berbagai buku yang mengulas sastra agung ini, baik biografi mau ulasan dan kritikan atas karya-karyanya.

Dari situlah saya baru menemukan bahwa Mahfuz mempunyai bakat alamiah dalam berkisah. Bakat itu dia tempa dari tongkrongannya di berbagai kafe di kota Kairo. Ada satu babak dari buku kritikus sastra bernama Raja al-Naqqasy yang mengisahkan bahwa Mahfuz adalah orang yang paling lihai bermain nuktah. Nuktah secara kebahasaan berarti lelucon atau anekdot. Orang Mesir pada umumnya sangat menggandrungi dan menikmati nuktah. Kultur nuktah ini mirip dengan kultur humor di kalangan warga Nahdlatul Ulama di Indonesia. Orang melakukan jual beli nuktah dari satu tongkrongan ke tongkrongan lainnya. Seseorang yang pandai dan lihai menuturkan nuktah biasanya akan menjadi bintang dalam sebuah forum. Dan menurut Naqqasy, Mahfuz bukan hanya pandai dan lihai dalam menuturkan nuktah, bahkan mampu mengalahkan kawan-kawan satu tongkrongannya dalam berbalas nuktah. Mahfuz misalnya mampu membalas satu nuktah dengan dua puluh nuktah secara beruntun dan tanpa henti, sehingga lawannya dalam berbalas nuktah akan menyerah kalah.

II. Dari Nuktah Menuju Novel Sastra

Dari apa yang dikisahkan Raja al-Naqqasy di atas, saya baru mengerti kenapa saya mampu bertahan sampai tamat menerjemahkan novel yang sangat tebal itu. Saban kali selesai menerjemahkan satu bab seraya tersejau membayangkan kandungan kisahnya, saya terpicu dan terpacu untuk melanjutkan ke bab selanjutnya demi menyimak kisah lanjutannya. Novel Mahfuz yang saya terjemahkan ini memang merupakan satu kesatuan kisah secara keseluruhan, tapi tiap-tiap bab mengandung kisah tersendiri yang terpisah sekaligus tersambung dengan kisah sebelum dan sesudahnya. Plot kisahnya bahkan tidak selalu progresif, tapi terkadang juga regresif dan mundur ke belakang, terutama dalam bentuk gumaman dan suara batin tokoh-tokohnya.

Inilah bagian yang tersulit dalam proses penerjemahan karena menurut Al-Mustaqeem Mahmod Radhi, kawan Malaysia yang mengamanatkan saya untuk menerjemahkan novel ini, salah satu ciri khas dari karya-karya Mahfuz adalah kerencaman alias kedetilan, kerumitan, dan kompleksitas watak tokoh-tokohnya. Situasi psikologis dan suara batin tokoh-tokohnya seringkali masuk dan menyela ke dalam batang tubuh kisah. Bila kita—terutama penerjemah—tidak cermat dan teliti dalam memperhatikan dan membedakan apa yang benar-benar dikatakan sang tokoh dan apa yang hanya terpendam dalam sanubarinya dan tak sempat atau tidak jadi dia ungkapkan ke dalam dialog, maka kisahnya akan menjadi rancu. Itulah salah satu tantangan terberat dalam menerjemahkan karya Mahfuz sejauh yang saya alami.

Tapi Mahfuz memang bukan penulis amatiran. Umumnya penulis Arab sangat senang berpanjang-panjang dan berbelit-belit dalam menuturkan sesuatu. Dalam istilah Arab, inilah yang disebut gaya *ithnab*. Mahfuz sedikit banyak masih mengidap persoalan itu dalam kadar yang dapat dimaklumi, terutama ketika menyuarakan suara batin para tokohnya. Tapi secara umum, beberapa pengulangan yang berupa monolog suara batin tokoh-tokohnya masih dapat dinikmati karena keahlian Mahfuz dalam meramu dan membumbuinya dengan kejadian-kejadian unik yang kadang tak terbayangkan oleh kita.

Namun harus diakui pula, bukan hanya bakat alami yang membuat Mahfuz mampu berkisah sedemikian panjang dan mengesankan. Trilogi Kairo adalah novel tiga jilid yang berjumlah sekitar 1500 halaman. Selain *Bainal Qashrain* (Dua Mahligai) yang menjadi bagian pertamanya, masih ada *Qashrus Syauq* (masih nama tempat, tapi dapat diterjemahkan secara literal sebagai Istana Kerinduan) dan *al-Sukkariyah* (nama tempat yang dapat diterjemahkan sebagai Jalan al-Sukkariyah). Ketiga jilid novel ini merupakan potret dari kehidupan masyarakat Mesir dalam tiga zaman: masyarakat tradisional, masa peralihan dan kehidupan masyarakat modern. Kemampuan Mahfuz dalam memotret semangat zaman dan menyampaikan suara batin tiap-tiap zaman dan mbingkai kisah-kisahnyanya tidaklah semata-mata karena ditempa bakat alami.

Menurut brosur yang dikeluarkan American University in Cairo (2011), Mahfuz adalah seorang pembaca karya-karya sastra agung dunia semacam karya-karya Shakespeare, Conrad, Melville, Flaubert, Stendhal, Tolstoy, Proust, O'Neill, Shaw, Ibsen, dan Stindberg, baik dalam bahasa Inggris maupun bahasa Perancis.

Dari bacaannya yang luas sejak menjadi mahasiswa filsafat di Universitas Raja Fuad-1 (cikal bakal Universitas Kairo saat ini), kita tahu bahwa dia telah menjelajahi berbagai khazanah sastra dunia. Dari wawasan dunia global itulah dia kemungkinan mampu keluar dari kecenderungan novel Arab sebelumnya yang cenderung mengandung tendensi pemikiran dan keinginan untuk mengubah dunia. Lepas dari kungkungan zamannya, Mahfuz justru menjejalkan novelnya dari kisah kehidupan dan pergumulan hidup sehari-hari masyarakat Mesir yang bergelut dengan zamannya. Dia sendiri mengakui bahwa novel-novelnya memang beraliran waqiiyyah alias realisme dalam artian berkisah tentang orang-orang, tempat-tempat, peristiwa-peristiwa, persepsi-persepsi, impian-impian, dan kekecewaan-kekecewaan yang dialami tokoh-tokohnya. Pembacaan secara menyeluruh terhadap karya-karya Mahfuz akan memberikan kita kesan dan pesan yang utuh tentang apa yang ingin disampaikan penulisnya. Namun kesan dan pesan itu tidaklah dia khotbahkan, paksakan dan atau menangkan di dalam batang tubuh kisahnya. Pesannya sangat halus dan tersamar dan hanya dapat kita tangkap jika kita membaca keseluruhan isinya.

Sebagai contoh, salah satu ulasan yang apik dan menyeluruh tentang novel Mahfuz, terutama trilogi Kairo, adalah apa yang dikerjakan Fauziah al-Asymawi. Fauziah menelaah gambaran tentang perempuan dari zaman ke zaman di dalam novel-novel Mahfuz. Dalam buku bahasa Arab yang diangkat dari disertasinya yang diterjemahkan dari bahasa Perancis itu, al-Mar'ah fi Adabi Najib Mahfuz (Perempuan dalam Sastra Naguib Mahfuz, terbit tahun 1985, tiga tahun sebelum Mahfuz menerima Nobel Sastra), Fauziah berhasil memberikan memotret gambaran tentang citra perempuan dalam berbagai babak sejarah masyarakat Mesir. Menurut Fauziah, tokoh perempuan adalah bagian sentral dan terpenting dari sastra Mahfuz dan boleh dikatakan bahwa Mahfuz benar-benar menjadikan perempuan sebagai cermin untuk memantulkan gambaran tentang perkembangan adat istiadat dan kebudayaan masyarakat Mesir pada zamannya. Gambaran tentang perempuan itu terlihat dari sosok-sosok seperti Amina, Khadija, Aisha, dan anak cucu mereka dalam tiga generasi dan bagaimana mereka menyikapi berbagai perkembangan sosial politik kebudayaan dan tantangan-tantangan pada zamannya.

Orang yang membaca novel Mahfuz secara tuntas akan dibawa untuk mengarungi seluk-beluk peri kehidupan masyarakat Mesir yang tidak selalu mudah ditembus oleh orang yang hanya bergaul sepintas lalu dengan mereka. Ketika masih kuliah di Mesir, saya tidak terlalu paham betapa pentingnya jendela dan loteng dalam hubungan laki-laki dan perempuan dalam masyarakat Mesir. Tapi setelah membaca Mahfuz, saya jadi senyum-senyum sendiri karena beberapa fragmen dalam kisah yang ditampilkan Mahfuz itu pernah saya saksikan tanpa memahami maknanya secara mendalam. Karena detil-detil subtil yang memberikan kita pemahaman tentang suara lahir maupun batin masyarakat Mesir itu, tak heran kalau panitia Nobel Sastra dalam pernyataan resmi mereka menjuluki Mahfuz sebagai juru bicara prosa Arab yang tidak terkalahkan. Melalui karya-karyanya, baik novel atau pun cerita pendek, (Mahfuz) telah mencapai standar kesempurnaan internasional sebagai sintesis dari tradisi Arab klasik, inspirasi Eropa dan keterampilan pribadi. Lebih jauh, panitia Nobel menekankan alasan pemilihan Mahfuz sebagai pemenang Nobel Sastra tahun 1988 sebagai berikut:

*Dear Mr. Mahfouz,
Your rich and complex work invites us to reconsider the fundamental things in life. Themes like the nature of time and love, society and norms, knowledge and faith recur in a variety of situations and are presented in thought-provoking, evocative, and clearly daring ways. And the poetic quality of your prose can be felt across the language barrier. In the prize citation you are credited with the forming of an Arabian narrative art that applies to all mankind. On behalf of the Swedish Academy, I congratulate you on your eminent literary accomplishments. And now, may I ask you, Miss Om Kalsoum Naguib Mahfouz, and you, Miss Fatma Naguib Mahfouz, to step forward to receive from the hands of His Majesty the King, on behalf of your father Naguib Mahfouz, the Nobel Prize in Literature 1988.*

(<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1988/ceremony-speech/>)

III. Memahami Masyarakat Mesir Lewat Tokoh-Tokoh Mahfuz

Dalam sebuah opini di New York Times, novelis Maroko bernama Tahar Ben Jelloun mengatakan bahwa Mahfouz benar-benar jendela untuk mengenal seluk beluk masyarakat Mesir. "You can't understand Egypt without Mr. Mahfouz —without his characters, with whom every reader, Arab or not, can identify," tegasnya. Jelloun bahkan mengatakan bahwa sampai saat ini, karya-karya Mahfuz telah membantu pembaca Barat untuk memahami dunia Arab. Bahkan lebih penting dari itu, Mahfuz telah pula ikut membantu dunia Arab untuk lebih memahami diri mereka sendiri (but perhaps even more important, he helped the Arab world understand itself).

Apa yang ditegaskan Jelloun di atas benar-benar saya rasakan ketika sedang menerjemahkan bagian pertama trilogi Mahfuz ini. Saya sempat kuliah di Mesir selama empat tahun dari tahun 1997 sampai 2001 dan sempat bergaul secara terbatas dan sepintas dengan orang-orang Mesir. Tapi saya tidak benar-benar tahu jeroan masyarakat Mesir secara mendalam. Harus saya akui, melalui karya Mahfuz yang kini sedang saya gandrungi, kita diajak untuk masuk ke dalam pekarangan bahkan kamar tidur orang Mesir, akal pikiran, kompleksitas perasaan, dan bahkan suara batin mereka. Melalui tokoh-tokoh yang ditampilkan Mahfuz, kita dapat mengerti kerumitan budaya, cara bernalar, sensitivitas perasaan, bahkan situasi batin orang Mesir dalam menghadapi peristiwa-peristiwa kecil maupun besar yang mereka hadapi. Mahfuz tidak hanya menampilkan apa yang terucap oleh tokoh-tokohnya, tapi juga apa yang terpendam di dalam sanubari mereka tentang suatu perkara yang kadang tidak sempat terucap namun tergambar sebagai narasi.

IV. Kontroversi Seputar Novel-Novel Simbolis

Mahfuz sungguh-sungguh seorang penulis yang sangat produktif. Menurut hitung-hitungan Rasheed El-Enany, Mahfuz telah meninggalkan tak kurang dari 50 lebih karya, baik yang berbentuk novel, cerita pendek, skenario, maupun otobiografi. El-Enany menampilkan setidaknya 35 novel, 14 kumpulan cerita pendek, dan 1 buku terjemahan tentang peradaban Mesir kuno (lihat lampiran). Sementara brosur yang dikeluarkan American University in Cairo dalam rangka peringatan seratus tahun Naguib Mahfouz (2011) mendaftarkan setidaknya 55 karya Mahfouz sejak tahun 1938 sampai 2005 ketika dia tidak lagi mampu menulis lebih dari setengah jam setelah ditikam sekelompok kaum fanatik di luar rumahnya di tahun 1994.

Penikaman terhadap Mahfuz tidak lain karena kesalahpahaman tentang novelnya yang paling kontroversial, *Awlad Haratina* (Anak-Anak Kampung Kami) atau yang diterjemahkan ke dalam bahasa Inggris dengan *Children of Gabelawi*. Di dalam kritik sastra yang dituangkan Georges Tarabichi, novel simbolik Mahfuz ini dianggap sebagai sebuah proyek ambisius untuk menuliskan ulang sejarah umat manusia sejak zaman paling azali menurut ketentuan kitab-kitab agama sampai masa kini. Di dalam novel ini, Mahfuz mengisahkan sosok Gabelawi yang punya anak keturunan yang secara konstan menampilkan pertarungan abadi umat manusia antara yang baik dan buruk, keinginan dan kerinduan untuk kembali ke taman Firdaus dan kehendak menguasai apa yang diwariskan Gabelawi. Pertarungan itu bersifat permanen dan selalu berulang dengan berbagai sosok dan tokoh yang menampilkan kekuatan-kekuatan baik maupun jahat. Mahfuz menggunakan dan memelesetkan berbagai simbol dan karakter yang terdapat dalam kisah-kisah keagamaan demi merepresentasikan pertarungan sengit di perkampungan yang dibangun Gabelawi itu. Apakah Mahfuz berhasil menuliskan ulang sejarah umat manusia itu secara sastrawi?

Menurut Georges Tarabichi, *Awlad Haratina* memang ditulis dengan gaya bahasa yang konotatif, simbolik, ambigu. Namun simbol-simbol yang dipergunakan di dalamnya seperti sosok Gabelawi, Idris, Abbas, Ridwan, Jalil, Adham, Umaimah, Qadri, Humam, Jabal, Rifa'ah, Qasim, Arafah dan lain-lain), terlalu mudah dideteksi dan dipahami sebagai sosok-sosok yang dikenali kalangan keagamaan. Karena begitu sensitifnya kisah yang diutarakan Mahfuz itu, bagi Tarabichi pilihan Mahfuz hanya dua: entah menghindar dari topik-topik seperti itu, atau bertumpu kepada simbolisme radikal dan membuatnya seabstrak mungkin tanpa mudah dideteksi dan diasosiasikan dengan paham-paham yang sudah mapan di kalangan keagamaan. Menurut Tarabichi, sangat disayangkan, ambisi Mahfuz untuk menuliskan ulang sejarah umat manusia lewat *Awlad Haratina* dan misinya untuk mengharmonisasi hubungan antara agama dan ilmu pengetahuan sehingga menghasilkan agama yang sekular (*almanat ad-din*) dan ilmu yang sakral (*tadyin al-ilm*) tidak mendapatkan sambutan yang baik di kalangan agamawan dan menimbulkan petaka bagi dirinya.

Padahal, novel tersebut bila dipahami secara benar mestinya akan menyenangkan kalangan agama dan akan sedikit mengecewakan kalangan sekular.

V. Penutup

Mungkin karena alasan itu, karya-karya Mahfuz yang menyinggung tentang aspek-aspek keagamaan setelah Aulad Haratina dia buat seabstrak mungkin, bahkan hampir-hampir menyerupai teka-teki.

Tekanan sosial dan sensitivitas keagamaan telah membuat Mahfuz belajar tentang perlunya mencari cara lain dalam menyampaikan pesan lewat karya-karyanya. Namun, betapapun abstrak dan rumitnya karya Mahfuz setelah itu, kita tetap mendapatkan kisah dan cerita yang tidak biasa. Keunggulan masa kecil Mahfuz yang mampu menyampaikan nuktah di luar kepala, secara luar biasa tetap menghiasi karya-karya sastranya sehingga kita tidak akan pernah bosan mendengarnya berkisah. ■

Bahan Bacaan:

1. Jamal al-Ghaithani, Najib Mahfuz Yatadtakkar (Najib Mahfud Berkisah), Beirut, Dar al-Masirah, 1980.
2. Raja al-Naqqash, Fi Hubbi Najib Mahfuz (Tentang Cinta untuk Najib Mahfuz), Kairo, Dar al-Syuruq, 1995.
3. Al-Syaikh Abdul Hamid Kisyk, Kalimatuna Fi al-Raddi ala Auladi Haratina Najib Mahfuz (Pernyataan Kita untuk Menyanggah Novel Aulad Haratina Najib Mahfuz), Kairo, Kitab al-Mukhtar, 1994.
4. Ibrahim Abdul Aziz, Ana Najib Mahfud: Sirat Hayat Kamilah (Aku Najib Mahfuz: Riwayat Hidup Lengkap), Kairo, Nevro, 2006.
5. Fauziah al-Asymawi, al-Mar'ah Fi Adabi Najib Mahfuz (Perempuan dalam Sastra Najib Mahfuz), Kairo, al-Majlis al-A'la li al-Tsaqafah, 2002.
6. Muhammad Ali Salamah, Namuzaj al-Syakhsyiyah al-Diniyyah fi Riwayat Najib Mahfuz (Contoh-Contoh Figur Agama dalam Novel Najib Mahfuz), Aleksandria, Dar al-Wafa, 2007.
7. Rasheed el-Enany, Naguib Mahfouz: the Pursuit of Meaning, London, Routledge, 1993
8. Naguib Mahfouz, Echoes of an Autobiography (diterjemahkan oleh Danies Johnshon-Davies), New Zork: Doubleday, 1997.
9. Georges Tharabichi, Allah fi Rihlati Najib Mahfuz al-Rumziyyah (Tuhan dalam Petualangan Simbolik Najib Mahfuz), Beirut: Dar al-Thaliah, 1988 (cetakan ketiga).
10. Brochure of Mahfudz Centennial Celebration 2011, Naguib Mahfouz: 1911-2006, The American University in Cairo Press, 2011.

Lampiran 1

The Arabic-Language Works of Naguib Mahfouz							
Hamu al-jum'ah	short stories	1938	همس الجنون	al-Mariyū	novel	1972	المرآة
'Aḥab al-aqlār	novel	1939	عبث الأقدار	al-Jarīma	short stories	1973	الجريمة
Rakūbis	novel	1943	رادوبيس	al-Ḥubb taḥt al-matar	novel	1973	الحب تحت المطر
Kiflīb Tiba	novel	1944	كفاح طبية	al-Karak	novel	1974	الكركنة
al-Qūḥra al-jadīda	novel	1945	القاهرة الجديدة	Hikāyat Haratina	novel	1975	حكايات حارتنا
Khān al-khalīf	novel	1946	خان الخليلي	Qaṣb al-layl	novel	1975	قصب الليل
Zuqāq al-midaqq	novel	1947	زقاق المدق	Ḥadarat al-muḥtaram	novel	1975	حضرة المحترم
al-Sarīb	novel	1948	السراب	Malḥamat al-ḥarīfīsh	novel	1977	ملحمة الحرّافيش
Ḥidīya wa nihāya	novel	1949	بداية ونهاية	al-Ḥubb faḥq ḥadībat al-ḥaram	short stories	1979	الحب فوق حفصة الهرم
Bayn al-qasrayn	novel	1950	بين القصرين	al-Shaytān ya'iriz	short stories	1979	الشيطان يعترف
Qayr al-shawq	novel	1957	قصر الشوق	'Asr al-ḥubb	novel	1980	عصر الحب
al-Sukkarīya	novel	1957	السكرية	Afrāḥ al-qubba	novel	1982	الفراح القبة
Awlād haratina	novel	1959	أولاد حارتنا	Laylī all' laylā	novel	1982	ليلى ألف ليلة
al-Layl wa-l-kilāb	novel	1961	الليل والكلاب	Ra'ayn fīmā yurī al-nāim	short stories	1982	رأيت فيما يرى النائم
al-Summan wa-l-kharīf	novel	1962	السمان والحريف	al-Bāqī min al-zaman sā'a	novel	1982	الباقى من الزمن ساعة
Dunya Allāh	short stories	1962	دنيا الله	Amām al-'arsh	novel	1983	أمام العرش
al-Tarīq	novel	1964	الطريق	Rihlat Iba Fattīma	novel	1983	رحلة ابن فطومة
Bayt sayyī' al-sum'a	short stories	1965	بيت سيم السمعة	al-Tanzīm al-sirrī	short stories	1984	التنظيم السري
al-Shahādāt	novel	1965	الشهاد	al-'A'ish fī-l-ḥaqīqa	novel	1985	العاشق في الحقيقة
Ṭarḥana faḥq al-Nīl	novel	1966	ثرثرة فوق النيل	Yawn qutīla al-za'im	novel	1985	يؤوم قتل الزعيم
Mirāmār	novel	1967	ميرامار	Ḥadīth al-sabbīh wa-l-masā'	novel	1987	حديث الصباح والمساء
Khamūrat al-qīr al-aswad	short stories	1969	خمارة القير الأسود	Ṣabīb al-ward	short stories	1987	صباح الورد
Taḥt al-mizalla	short stories	1969	تحت المظلة	Qushtumar	novel	1988	قشتمر
Hāyāyā bila ḥidīya wala nihāya	short stories	1971	حكاية بلا بداية ولا نهاية	al-Fajr al-kādhīb	short stories	1989	الفجر الكاذب
Shahr al-'asul	short stories	1971	شهر العسل	Asdī' al-sira al-dhāriya	autobiography	1994	أصداء السيرة الذاتية
				al-Qarīb al-akḥīr	short stories	1996	القراب الأخير
				Ṣada al-niryān	short stories	1999	صدى النسيان
				al-Aghāni	autobiography	1999	الأغاني
				Futurwat al-'unfif	short stories	2001	فتوة العنقود
				Aḥlām fatrat al-naqlīha	short stories	2005	أحلام فترة النقلة

Lampiran 2

COLLECTED SHORT STORIES

(Titles of collections including plays will be followed by the number of plays they contain between square brackets.)

<i>Hams al-Junūn</i>	Whispers of Madness	1948? **	(1973)
<i>Dunyā Allah</i>	God's World	1963	(1973)
<i>Bayt Sayyi' al-Sun'a</i>	A House of Ill Repute	1965	(1974?)
<i>Khammārat al-Qitt al-Aswad</i>	The Black Cat Tavern	1969	(1974)
<i>Taht al-Mazalla</i> [5]	Under the Bus Shelter	1969	(1974)
<i>Hikāya bilā Bidāya walā Nihāya</i>	A Tale without Beginning or End	1971	(1973)
<i>Shahr al-'Asal</i>	The Honeymoon	1971	(1973)
<i>Al-Jarima</i> [1]	The Crime	1973	
<i>Al-Hubb fauq Hadabat al-Haram</i>	Love under the Pyramids	1979	
<i>Al-Shaytān Ya'iz</i> [2]	The Devil Preaches	1979	
<i>Ra'ayt fīmā Yarā al-Nā'im</i>	I Saw in a Dream	1982	
<i>Al-Tanẓīm al-Sirri</i>	The Secret Organization	1984	
<i>Ṣabāḥ al-Ward</i>	Good Morning to You	1987	
<i>Al-Fajr al-Kādbib</i>	The False Dawn	1989	

TRANSLATIONS

<i>Misr al-Qadīma</i>	Ancient Egypt	1931? **	(1988)
-----------------------	---------------	----------	--------

<i>Hubb taht al-Maṭar</i>	Love in the Rain	1973	
<i>Al-Karnak</i>	Karnak*	1974	
<i>Hadrat al-Muhtaram</i>	Respected Sir*	1975	(1977)
<i>Hikāyat Ḥāratinā</i>	The Fountain and the Tomb* (Tales from our Quarter)	1975	
<i>Qalb al-Layl</i>	Heart of the Night	1975	
<i>Malhamat al-Ḥarāfish</i>	Epic of the Harafish	1977	
<i>'Aṣr al-Ḥubb</i>	The Age of Love	1980	
<i>Afrāḥ al-Qubba</i>	Wedding Song*	1981	
<i>Layālī Alf Layla</i>	Nights of the Thousand Nights	1982	
<i>Al-Bāqī min al-Zaman Sā'a</i>	There Only Remains One Hour	1982	
<i>Rihlat Ibn Fattūma</i>	The Journey of Ibn Fattouma* (referred to in this book as <i>The Travels of Ibn Fattuma</i>)	1983	
<i>Amām al-'Arsh</i>	Before the Throne	1983	
<i>Yaum Qutil al-Za'im</i>	The Day the Leader was Killed*	1985	
<i>Al-'A'ish fi al-Ḥaqīqa</i>	He who Lives in the Truth	1985	
<i>Ḥadīth al-Ṣabāḥ wa al-Masā'</i>	Tales of Mornings and Evenings	1987	
<i>Qushtumur</i>	Qushtumur	1988	

THE NOVELS

<i>‘Abash al-Aqdar</i>	The Game of Fates	1939	(1982)
<i>Rādībīs</i>	Rhodopis	1943	(1947?)
<i>Kifāh Tiba</i>	The Struggle of Thebes	1944	(n.d.)
<i>Khān al-Khalīlī</i>	Khan al-Khalili	1945**	(1960)
<i>Al-Qābira al-Jadīda</i>	New Cairo	1946**	(1974)
<i>Zuqāq al-Midaqq</i>	Midaq Alley*	1947	(1972)
<i>Al-Sarāb</i>	Mirage	1948	(1982)
<i>Bidayya wa Nihāya</i>	The Beginning and the End*	1949	(1973)
<i>Al-Thulāthiyya:</i>	The (Cairo) Trilogy:		
1 <i>Bayn al-Qaṣrayn</i>	Palace Walk*	1956	(1970)
2 <i>Qasr al-Shuṣūq</i>	Palace of Desire*	1957	(n.d.)
3 <i>Al-Sukkarīyya</i>	Sugar Street*	1957	(1971?)
<i>Awlad Hāratinā</i>	Children of Gebelawi*	(1967)	(1972)
	(Children of Our Quarter) (Beirut: Dār al-‘Adīb)		
<i>Al-Layl wa al-Kitāb</i>	The Thief and the Dogs*	1961	(n.d.)
<i>Al-Summan wa al-Kharīf</i>	Autumn Quail*	1962	(n.d.)
<i>Al-Tariq</i>	The Search*	1964	(1965)
	(The Way)		
<i>Al-Shalḥādih</i>	The Beggar*	1965	(1978)
<i>Tharthara fauq al-Nīl</i>	Chatter on the Nile	1966	(1973)
<i>Mirāmār</i>	Miramar*	1967	(1976)
<i>Al-Marāyā</i>	Mirrors*	1972	

Sebuah Pengantar kepada Dekonstruksi

Chris Ruhupatty

Abstract

This article is an introduction to deconstruction. It must be admitted that we cannot understand deconstruction fully. To be precise, we only can describe it by using the other word or text. That is why this article is just an introduction or just an-other way to say it. “Deconstruction” itself is a disclosure about the reality of the text. Text, says the tradition of West philosophy, is a representative of the world. Therefore, we can understand the world fully using texts. Jacques Derrida (1930-2004) the founder of deconstruction does not agree with that notion. For him, the word or text cannot describe the world fully. The text needs to be deconstructed in its ways to present the world. In this framework, Derrida shows us even “deconstruction” itself cannot be present using any words or texts.

Abstrak

Artikel ini adalah sebuah pengantar kepada dekonstruksi. Harus diakui bahwa kita tidak dapat memahami apa itu dekonstruksi secara utuh. Tepatnya, kita hanya dapat meng gambarkannya melalui kata atau teks yang-lain. Itulah mengapa artikel ini hanyalah sebuah pengantar atau hanya sebuah cara yang-lain untuk mengatakannya. “Dekonstruksi” itu sendiri adalah sebuah penyingkapan tentang realitas dari teks. Teks, sebagaimana dikatakan oleh tradisi filsafat Barat, adalah sebuah representasi dari dunia. Sebab itu, kita dapat memahami dunia secara utuh melalui teks. Jacques Derrida (1930-2004) pencetus dekonstruksi tidak setuju dengan gagasan itu. Baginya, kata atau teks tidak dapat menjelaskan dunia secara utuh. Teks perlu untuk didekonstruksi dalam usahanya untuk menjelaskan dunia. Dalam kerangka inilah, Derrida hendak menunjukkan kepada kita bahwa “dekonstruksi” itu sendiri tidak dapat dijelaskan menggunakan kata atau teks.

Keywords:

dekonstruksi, *différance*, jejak, suplemen, Fenomenologi.

I. Pengantar

Derrida memperkenalkan dekonstruksi secara umum, di luar Prancis, pada sebuah seminar di Johns Hopkins University, 21 Oktober 1966. Ia memperkenalkannya sebagai penyingkapan terhadap jerat metafisika kehadiran dalam seluruh tradisi pemikiran filsafat Barat. Ciri metafisika kehadiran yang dimaksudkan oleh Derrida adalah upaya yang dilakukan oleh filsafat Barat untuk menemukan kebenaran utuh dari realitas atau dunia. Dan kebenaran utuh tersebut, oleh Filsafat Barat, dinyatakan sebagai sebuah kehadiran yang disebut sebagai *Being*. Kenyataan tersebut telah memicu Derrida untuk melakukan peninjauan kembali terhadap keberadaan dari “kebenaran utuh” tersebut. Apakah kebenaran utuh itu benar-benar ada atau tidak ada?

Salah satu contoh yang dapat digunakan untuk menyelidiki keberadaan dari “kebenaran utuh” adalah perkembangan ilmu tentang manusia (antropologi) yang telah melahirkan cabang baru, yaitu: etnografi. Antropologi pada awalnya menjadikan budaya Eropa sebagai “pusat” dalam menemukan kebenaran utuh tentang manusia. Namun dalam perkembangannya kemudian, ternyata budaya Eropa telah digeser dari “pusat,” sehingga membuka ruang bagi budaya-budaya non-Eropa untuk dijadikan sebagai “pusat” dalam memahami tentang manusia (etnografi). Kenyataan tersebut telah menyingkapkan sebuah kebenaran tentang keberadaan dari “kebenaran utuh” yang tidak lain adalah sebuah konstruksi manusia belaka. Dibangun berdasarkan tujuan tertentu atau dengan istilah lain bisa disebutkan sebagai: ekonomisasi¹.

Penyingkapan keberadaan “kebenaran utuh” atau *Being* memberikan gambaran umum mengenai pemikiran filsafat Barat yang sekurang-kurangnya memiliki dua buah aliran besar, yaitu: (1) aliran

filosof yang berpijak pada keberadaan dari “kebenaran utuh” (*Being*), dan (2) aliran filsafat yang menolak keberadaan dari “kebenaran utuh” atau yang biasa dikenal sebagai nihilisme. Lalu, dimanakah posisi dekonstruksi?

Dekonstruksi tidak dapat dimasukkan pada salah satu aliran pemikiran di atas. Dalam kerangka dekonstruksi, “kebenaran utuh” tidak lain adalah teks yang mengisi kekosongan atau kebutaan manusia dihadapan realitas atau dunia. Tanpanya, manusia tidak dapat memahami realitas atau dunia yang ada dihadapannya. Namun kekosongan tersebut telah diisi oleh teks yang membuat manusia dapat mengucapkan dan menuliskan realitas atau dunia agar dapat dikenali oleh logika. Dengan perkataan lain, kebenaran utuh atau teks tidak lain hanyalah sebuah permainan (*play*) untuk mengisi kekosongan atau kebutaan manusia terhadap dunia.

Derrida juga menyebut “permainan” ini sebagai suplemen. Namun, suplemen yang dimaksudkan disini bukanlah sesuatu yang berasal dari luar untuk mengisi atau menambahkan kekosongan yang ada. Karena jika demikian, maka suplemen pastilah merujuk pada kehadiran di luar teks, yaitu kehadiran dari sebuah “kebenaran utuh” yang berperan sebagai *origin* dari segala sesuatu (*Being*). Sedangkan suplemen yang dimaksudkan oleh Derrida mengisi atau menambahkan kekosongan dirinya sendiri, tanpa campur tangan dari sesuatu apapun di luar dirinya². Pendek kata, “kebenaran utuh” yang diklaim oleh tradisi filsafat Barat tidak lain adalah sebuah teks yang tidak berhubungan dengan suatu apapun di luar dirinya. Bahkan tidak ada kaitannya dengan realitas atau dunia. Teks hanya mengisi kekosongan dirinya sendiri.

Hal tersebut membedakan dekonstruksi dari seluruh pemikiran dalam tradisi filsafat Barat. Dekonstruksi tidak menerima keberadaan “kebenaran utuh” sebagai sebuah entitas di luar teks, dan secara bersamaan tidak menolak keberadaannya secara total sebagaimana terdapat pada nihilisme. Dekonstruksi menyingkapkan bahwa apa yang disebut sebagai “kebenaran utuh” dari dunia (*Being*) tidak lain adalah teks yang membantu manusia untuk mengucapkan dan menuliskan dunia agar dapat dikenali oleh logika.

Demikianlah sekilas mengenai dekonstruksi berdasarkan makalah yang disampaikan oleh Derrida di Johns Hopkins University (*Structure, Sign, and Play*, 1966). Sub-bahasan selanjutnya akan mengantar pada pengenalan terhadap dekonstruksi dengan menggabungkan karya-karya Derrida lainnya dalam sistematika sebagai berikut: (1) Dunia di dalam Teks, (2) Dekonstruksi di dalam Teks, dan Kesimpulan.

II. Dunia di dalam teks

Derrida mengembangkan pemikiran filosofisnya dalam pengaruh Fenomenologi menurut pemikiran Edmund Husserl (1859-1938). Ditandai sejak ia memilih Fenomenologi sebagai topik dalam penulisan disertasinya pada tahun 1953-1954 yang kemudian terbit pada tahun 1990 dengan judul: “*The Problem of Genesis in Husserl’s Philosophy*.” Namun karyanya tentang Fenomenologi yang terbit pertama kali adalah: “*Edmund Husserl’s ‘Origin of Geometry’: An Introduction* (1962) dan diulas kembali dalam *Speech and Phenomena* (1967). Tidak mengherankan jika kita dapat menemukan kesamaan yang bersifat fundamental di antara pemikiran Derrida dan pemikiran Husserl. Walaupun terdapat juga perbedaan yang mencolok di antara keduanya.

Persamaan dari pemikiran kedua filsuf ini dapat ditemukan di dalam ide tentang manusia yang berada di tengah dunia (ada-di-tengah-dunia). Derrida mengaminkan pemikiran Husserl tersebut dengan melakukan perubahan yang cukup radikal. Husserl yang menyatakan bahwa manusia berada di tengah dunia dengan tanda bahwa dunia memberikan telah dirinya kepada manusia melalui apa yang disebutnya sebagai tanda (*sign*). Namun Husserl membagi tanda menjadi dua, antara lain: (1) tanda yang memiliki makna, dan (2) tanda yang tidak memiliki makna. Pendek kata, di mata Husserl, manusia memiliki potensi untuk dapat memahami kebenaran utuh dari dunia. Sedangkan di mata Derrida, meskipun manusia berada di tengah dunia, tapi tetap saja manusia tidak mampu untuk memahami dunia secara utuh. Karena manusia mencerap dunia melalui panca indra dan pencerapan tersebut menghasilkan tanda atau teks yang dapat dikenali oleh logika. Maka, bagi Derrida, tanda atau teks bukanlah representasi utuh dari dunia. Melainkan sebuah representasi dari pengalaman indrawi dihadapan dunia. Atau dengan istilah lain, tanda atau teks dalam pemikiran Derrida tidak lebih dari sekadar metafora dari dunia³. Alhasil, bagi Derrida, manusia tidak dapat memahami dunia melalui tanda atau teks, karena terdapat jarak antara dunia pada dirinya sendiri dan dunia yang dipahami melalui tanda atau teks.

Maka jelas dengan sendirinya bahwa Derrida mengikuti pemikiran Husserl tentang dunia yang memberikan dirinya untuk dipahami oleh manusia. Hanya saja ia menolak pemikiran Husserl yang menyatakan bahwa manusia dapat menemukan kebenaran utuh tentang dunia secara jernih. Bahkan Husserl sendiri telah menyatakan bahwa telah menjadi tugas dari Fenomenologi untuk menyatakan dunia secara utuh atau jernih dengan cara kembali kepada *halnya*. Gagasan itu disampaikannya dengan menggunakan frasa dalam bahasa Jerman: *Zurück zu den Sachen Selbst!* (Inggris: *we must go back to the "things themselves"*)⁴. Dengan perkataan lain, Husserl secara lugas hendak mengatakan bahwa dunia atau *halnya* dapat dipahami secara utuh oleh manusia! Husserl pun menegaskan bahwa manusia telah terhubung dengan dunia atau *halnya* melalui ekspresi. Oleh karenanya, Husserl menempatkan ekspresi sebagai keutamaan atau *origin* dari bahasa. Sehingga pada mulanya adalah ekspresi yang mendahului bahasa. Berikut kutipan lengkapnya:

Husserl: *"Each expression not merely says something, but says it of something: it not only has a meaning, but refers to certain objects. This relation sometimes holds in the plural for one and the same expression. But the object never coincides with the meaning. Both, of course, only pertain to an expression in virtue of the mental acts which give it sense."*⁵

Husserl: *"Setiap ekspresi tidak hanya sekedar mengatakan sesuatu, tetapi mengatakan tentang sesuatu: [ekspresi] tidak hanya memiliki makna, tapi merujuk pada objek tertentu. Hubungan ini terkadang dalam bentuk jamak untuk satu dan ekspresi yang sama. Namun objek [atau halnya] tidak pernah sesuai dengan maknanya. Keduanya [halnya dan makna], tentu saja, hanya berkaitan dengan ekspresi berdasarkan tindakan mental yang membuatnya menjadi bermakna [dikenali oleh logika]."*

Derrida memandang pemikiran Husserl tentang hubungan antara dunia atau *halnya* dan manusia melalui ekspresi telah menunjukkan sebuah upaya untuk keluar dari kenafian pemikiran ontologi menurut tradisi filsafat Barat. Namun di saat bersamaan, lanjut Derrida, Husserl masih tetap berada dalam jerat metafisika kehadiran yang sama dengan filsafat

Barat. Itu ditandai dengan menyatakan keberadaan dari kebenaran utuh dari dunia sebagai sebuah kehadiran di luar teks. Berikut kutipan lengkap dari tanggapan Derrida terhadap Husserl:

Derrida: *"But this last move is not simple. This is our problem, and we shall have to return to it. The historic destiny of phenomenology seems in any case to be contained in these two motifs: on the one hand, phenomenology is the reduction of naïve ontology, the return to an active constitution of sense and value, to the activity of a life which produces truth and value in general through its signs. But at the same time, without being simply juxtaposed to this move, another factor will necessarily confirm the classical metaphysics of presence and indicate the adherence of phenomenology to classical ontology."*⁶

Derrida: *"Namun langkah terakhir ini tidak sederhana. Ini adalah masalah kita, dan kita harus menyelesaikannya. Nasib historis fenomenologi tampaknya dalam hal apapun terkandung dalam dua motif ini: di satu sisi, fenomenologi adalah reduksi ontologi naif [filsafat Barat] yang ditandai oleh kembali kepada konstitusi aktif antara akal dan nilai secara umum melalui bahasa. Namun pada saat yang bersamaan, tanpa bermaksud untuk menyejajarkan [pemikiran Husserl dan filsafat Barat], faktor lain tentu akan memberikan konfirmasi metafisika kehadiran filsafat Barat dan menunjukkan kesetiaan fenomenologi terhadap kerangka pemikiran filsafat Barat."*

Maka, penolakan Derrida terhadap pemikiran Husserl mengenai kemungkinan manusia dapat

memahami dunia secara utuh didasari oleh jerat metafisika kehadiran yang masih melekat pada pemikiran tersebut. Disamping itu, selain bersifat metafisika, tradisi pemikiran yang menyatakan kebenaran utuh sebagai sebuah kehadiran akan berujung pada kekerasan teks yang didasari atas klaim terhadap penemuan dunia secara utuh (ideal). Kita dapat menemukan klaim penemuan dunia secara utuh (ideal) dalam pemikiran Husserl melalui analogi yang ia gunakan, yaitu: S adalah P.⁷

Bagi Derrida “S adalah P” menggambarkan sebuah ekspresi yang berasal dari luar atau pihak ketiga. Karena mustahil “S” menjelaskan tentang dirinya sendiri.⁸ Oleh karena itu, di mata Derrida, ekspresi menurut pemikiran Husserl niscaya terkondisikan bersifat metafisika. Cirinya adalah: menyatakan keberadaan dari kebenaran utuh tentang dunia sebagai sebuah kehadiran di luar teks yang memberikan dirinya untuk dipahami oleh logika manusia.

Patut untuk menjadi perhatian bahwa Derrida hanya melakukan penolakan terhadap “ekspresi” yang dinyatakan oleh Husserl sebagai media untuk menemukan dunia secara utuh. Karena Derrida menerima gagasan tentang “ekspresi” sebagai pencerapan indrawi yang mendahului teks, tapi di tangannya, “ekspresi” tidak dinyatakan sebagai *origin* dari teks tentang dunia yang utuh. Sehingga seolah-olah “ekspresi” mampu melampaui jarak antara dunia dan teks. Sebaliknya, menurut Derrida, seharusnya “ekspresi” adalah sebuah permainan dari penundaan terus-menerus terhadap dunia yang-utuh. Dan permainan dari penundaan yang dimaksudkan adalah *différance*.⁹ Pendek kata, “ekspresi” atau *différance* merupakan peristiwa (*event*)¹⁰ dari permainan penundaan makna dan permainan dari perbedaan teks tentang dunia. Alhasil, kita tidak dapat memiliki kebenaran utuh tentang dunia.¹¹ Kita hanya memiliki dunia yang dapat dipahami oleh logika atau dunia di dalam teks yang selalu mengalami dekonstruksi.

Dengan demikian, dekonstruksi merupakan sebuah penyingkapan terhadap jerat metafisika kehadiran pada klaim tentang penemuan kebenaran utuh dari dunia di seluruh tradisi pemikiran filsafat Barat. Karena pada kenyataannya, manusia hanya mencerap dunia melalui indra. Dan hasil pencerapan tersebut dikonversi menjadi teks yang dapat dikenali oleh logika. Maka jelas dengan sendirinya bahwa terdapat jarak antara dunia yang ada dihadapan manusia di satu sisi dan dunia pada teks yang diucapkan dan dituliskan oleh manusia di sisi lainnya.

III. Dekonstruksi di dalam teks

Pada 10 Juli 1983 silam, Derrida menulis sebuah surat kepada Toshihiko Izutsu (1914-1993) yang berisikan penjelasan tentang dekonstruksi. Surat tersebut kemudian diterbitkan dengan judul: *Letter to a Japanese Friend (Derrida and Différance, ed. David Wood dan Robert Bernasconi, 1998)*. Diskusi antara Derrida dan Izutsu mengambil topik tentang kemungkinan untuk menerjemahkan kata “dekonstruksi” ke dalam bahasa Jepang. Derrida mengakui bahwa itu bukanlah tugas yang mudah. Mengingat sudah terlalu banyak kekeliruan yang terjadi dalam hal memahami “dekonstruksi.” Kekeliruan itu terjadi baik di Prancis, sebagai negara asal Derrida, maupun di negara-negara lainnya. Oleh sebab itu, Derrida mengambil kesempatan melalui diskusi ini untuk memberikan klarifikasi terhadap kekeliruan yang ada.

Pertama-tama Derrida menekankan bahwa “dekonstruksi” yang dimaksudkan tidak ada hubungannya dengan arti kata yang ditemukan di dalam kamus bahasa Prancis.¹² Awalnya, kata “dekonstruksi” dipilih oleh Derrida dalam inspirasi pemikiran Martin Heidegger (1889-1976) tentang *Destruktion* atau *Abbau (Being and Time)*. Namun kata dalam bahasa Prancis yang sepadan untuk menerjemahkan kata dalam bahasa Jerman: *Destruktion* atau *Abbau*, memiliki arti yang negatif, yaitu: menghancurkan atau meniadakan sesuatu. Kata dalam bahasa Prancis itu adalah: *destruction*. Arti kata *destruction* jelas berbeda dengan maksud yang hendak disampaikan oleh Heidegger, yaitu: penghancuran secara positif terhadap ontologi filsafat Barat.

Heidegger: “*The deconstructing [destruktion] has just as little the negative sense of disburdening ourselves of the ontological tradition. On the contrary, it should stake out the positive possibilities of the tradition, and that always means to fix its boundaries.*”¹³

Heidegger: *Destruktion* hanya memiliki sedikit muatan negatif untuk melepaskan diri kita dari tradisi ontologi [filsafat Barat].

Sebaliknya, ia harus menjaga kemungkinan positif dari tradisi [ontologi], dan memperbaiki batas-batasnya.).

Pendek kata, Derrida menilai bahwa kata “*destruction*” tidak cocok untuk digunakan sebagai terjemahan “*destruktion*,” tapi lebih tepat jika digunakan menerjemahkan kata “*demolition*” menurut pemikiran Friedrich Nietzsche (1844-1900). Oleh sebab itu, Derrida urung menggunakan kata “*destruction*,” kemudian ia berhasil menemukan kata di dalam kamus Prancis: “*déconstruction*” yang dinilai cukup memadai untuk menyampaikan pemikirannya.¹⁴

Karena kata “*déconstruction*” hanya sampai pada tataran “cukup memadai” atau belum bisa menggambarkan pemikiran Derrida secara utuh, maka menerjemahkannya ke dalam bahasa Jepang adalah sebuah keniscayaan. Yang perlu diingat adalah kata “*déconstruction*” tidak bisa diterjemahkan secara langsung dengan menggunakan kamus bahasa Prancis.¹⁵ Inilah pangkal dari semua kekeliruan yang terjadi selama ini. Maka jelas dengan sendirinya bahwa menerjemahkan kata “dekonstruksi” ke dalam bahasa apapun adalah sebuah keniscayaan, tapi kita tidak dapat memahami arti dari kata tersebut berdasarkan arti yang ditemukan pada kamus. Untuk itu pada paragraf selanjutnya di dalam suratnya, Derrida menunjukkan beberapa kekeliruan terhadap dekonstruksi.

Dekonstruksi sering dikaitkan dengan Strukturalisme oleh mereka yang memahaminya dengan menggunakan kamus. Padahal, dekonstruksi tidak hanya sekedar meninjau kembali apa yang tampak dipermukaan untuk menyingkapkan selubung metafisika yang ada dibalikinya, tapi juga mengguncangkan dasar dari struktur yang membangun sebuah proposisi (anti-strukturalis). Pendek kata, dekonstruksi bukanlah strukturalisme maupun anti-strukturalisme. Karena sesungguhnya dekonstruksi berada pada ambiguitas antara strukturalis dan anti-strukturalis. Dan di Amerika terlanjur dijuluki sebagai poststrukturalisme.¹⁶

Dekonstruksi juga bukan sebuah metode analisis ataupun sebuah metode kritik. Bukan sebuah metode analisis, karena dekonstruksi tidak bertujuan untuk mencari kebenaran utuh atau elemen terdasar dari dunia. Bukan juga sebuah metode kritik, karena justru metode kritik, seperti pada pemikiran Immanuel Kant (1724-1804), merupakan salah satu objek dari dekonstruksi.¹⁷ Secara lugas dapat dikatakan bahwa dekonstruksi tidak dapat dipahami sebagai sebuah metode apapun. Sebagai contoh: metode membaca atau menafsirkan sebuah literatur. Karena dekonstruksi bukanlah sebuah “alat”

atau bahkan bukan sebuah tindakan praktis dalam oposisi biner aktif/pasif. Tepatnya, dekonstruksi adalah sebuah peristiwa (*event*) yang tidak memerlukan tindakan-aktif atau inisiatif seseorang atau kelompok orang yang dimotivasi oleh sebuah refleksi (penyadaran) diri. Dekonstruksi hanyalah sebuah penyingkapan bahwa segala sesuatu yang disadari oleh manusia--termasuk pemahaman terhadap dekonstruksi itu sendiri--akan mendekonstruksikan dirinya sendiri tanpa bantuan siapapun dan apapun.¹⁸ Dengan perkataan lain, dekonstruksi adalah sebuah penghancuran, jika bisa dikatakan demikian, tapi penghancuran yang berlangsung secara alamiah, tanpa campur tangan siapapun dan apapun. Namun dekonstruksi juga bukan sebuah penghancuran terhadap ontologi filsafat Barat, sebagaimana pada pemikiran Heidegger, dengan tujuan untuk membangun sebuah ontologi baru sebagai pengganti yang lama.¹⁹ Karena proposisi yang dibangun berdasarkan metafisika kehadiran tidak perlu untuk dihancurkan dari luar dirinya. Sebaliknya, proposisi tersebut akan menghancurkan dirinya sendiri untuk mendorong proposisi yang-lain yang juga akan menghancurkan dirinya (oto-dekonstruksi).

Kenyataan bahwa “dekonstruksi” tidak dapat didefinisikan sebenarnya merupakan penyingkapan dari bangunan teks yang memiliki potensi untuk mendekonstruksikan dirinya sendiri (oto-dekonstruksi). Di dalam *Of Grammatology* (1967) Derrida melakukan peninjauan kembali terhadap pemikiran filsafat Barat mengenai kesatuan antara teks dan pemikiran manusia untuk menyatakan bahwa terdapat jarak antara teks di satu sisi dan pemikiran manusia di sisi lainnya. Alhasil, kita tidak akan pernah bisa mengucapkan dan menuliskan sebuah pemikiran dalam definisi yang ajek. Contohnya adalah: pemikiran tentang dekonstruksi itu sendiri. Sehingga dalam kerangka dekonstruksi penolakan terhadap “S adalah P” bisa juga disebutkan sebagai penolakan terhadap “dekonstruksi adalah ...”.

Dengan demikian, “dekonstruksi” tidak lebih dari sebuah teks yang memiliki karakteristik yang sama dengan teks pada umumnya, yaitu: diucapkan atau dituliskan dalam rantai-substitusi dengan teks lainnya. Sehingga dekonstruksi bisa diucapkan atau dituliskan dengan kata lain dalam bahasa

Prancis atau dalam bahasa yang lain. Karena dekonstruksi tidak dapat dikurung dalam sebuah kata atau kalimat secara utuh.

Derrida: "What deconstruction is not? Everything of course!
What is deconstruction? Nothing of course!"²¹

Derrida: "Apa yang bukan dekonstruksi? Semuanya tentu saja!
Apa itu dekonstruksi? Tidak ada tentu saja!"

Akhir kata dalam suratnya kepada Izutsu, Derrida menyimpulkan bahwa menerjemahkan kata "dekonstruksi" ke dalam bahasa Jepang merupakan sebuah hal yang memungkinkan untuk dilakukan. Dan Izutsu tidak perlu mengikuti definisi yang terdapat dalam kamus bahasa Prancis. Mengingat "dekonstruksi" itu sendiri hanyalah sebuah kata yang dapat digantikan oleh kata dari bahasa lain dalam sebuah rantai-substitusi. Izutsu hanya perlu untuk menerjemahkannya menjadi lebih indah, sebagaimana menerjemahkan sebuah puisi.²²

Maka jelas dengan sendirinya bahwa dekonstruksi tidak dapat di "kurung" oleh teks apapun, bahkan "dekonstruksi" itu sendiri bukanlah nama atau sebutan yang tepat. Dekonstruksi juga menggambarkan kenyataan bahwa dunia tidak dapat diucapkan atau dituliskan secara utuh di dalam teks. Alhasil, dekonstruksi sebagai sebuah peristiwa tidak dapat diucapkan atau dituliskan secara utuh. Ia selalu terbuka untuk diucapkan atau dituliskan dengan teks yang-lain dalam berbagai bahasa.

IV. Derrida tentang Teks

Pemikiran Derrida tentang teks bertolak belakang dengan tradisi pemikiran filsafat Barat (*epoch*). *Epoch* menyatakan bahwa bahasa lisan merupakan representasi utuh dari *Logos*, sehingga kebenaran utuh tentang dunia merupakan sebuah kemustahilan. Karenanya, *epoch* menempatkan lisan sebagai yang-primer atau interioritas dari bahasa, sedangkan tulisan ditempatkan sebagai yang-sekunder atau eksterioritas dari bahasa (bandingkan dengan "The Outside and the Inside" dalam *Of Grammatology*, hal. 30-44). Meskipun pemikiran *epoch* tersebut mendapat tantangan dari ahli bahasa kontemporer asal Prancis bernama André Martinet (1908-1999) dengan membalikkan oposisi biner antara lisan/tulisan dengan menyatakan bahwa tulisan lebih primer dibanding lisan, karena telah berperan penting dalam

melestarikan bahasa,²³ tapi Derrida dengan dekonstruksinya tidak pernah bermaksud untuk membalikkan oposisi biner dengan menempatkan bahasa tulisan sebagai yang-primer terhadap lisan.

Sebaliknya, ia hendak keluar dari cakrawala oposisi biner tersebut dengan menyatakan bahwa: lisan dan tulisan diikat secara alamiah oleh bahasa itu sendiri.²⁴ Pendek kata, keduanya, baik lisan dan tulisan, merupakan eksterioritas dari bahasa pada dirinya sendiri. Maka jelas dengan sendirinya bahwa bagi *epoch* "bahasa" pada dirinya sendiri disebut sebagai lisan yang kemudian melahirkan tulisan, sedangkan di mata Derrida terdapat sebuah "jejak" (Inggris: *trace*) yang menyatukan keduanya (lisan dan tulisan).²⁵ Namun Derrida tidak menyatakan "jejak" sebagai *origin* dari bahasa.

Karena jika demikian ia tetap berada dalam cakrawala oposisi biner yang berpangkal pada *origin* atau kebenaran utuh yang disebut sebagai *Being*. Atau dengan istilah lain, ia hendak membawa wacana filosofis keluar dari jerat onto-teologi. Maka, "jejak" yang dimaksudkan tidak lain adalah *différance* atau permainan dari penundaan terhadap makna dan permainan dari perbedaan terhadap kesatuan teks.²⁶ Walhasil, bukan hanya apa diucapkan, tapi juga apa yang dituliskan adalah eksterioritas bahasa itu sendiri. Sedangkan bahasa itu sendiri adalah permainan atau *différance*.

V. Kesimpulan

Seluruh sejarah pemikiran filsafat Barat diwarnai dengan segala usaha untuk menjelaskan dunia secara utuh melalui teks berdasarkan keyakinan bahwa dunia telah memberikan diri seutuhnya agar dapat dipahami oleh logika manusia. Sehingga manusia niscaya dapat memahami dunia secara jelas atau jernih. Di mata Derrida, tradisi pemikiran filsafat Barat tersebut berada dalam jerat onto-teologi atau metafisika kehadiran yang menyatakan bahwa kebenaran utuh tentang dunia ada atau hadir--layaknya sebuah entitas--di luar teks. Contohnya dapat ditemukan dalam pemikiran dari filsuf Jerman bernama Immanuel Kant (1724-1808) tentang *Das Ding an Sich* (benda pada dirinya sendiri) yang tidak bisa dipahami oleh manusia.

Kant: "The transcendental concept of appearances in space, on the contrary, is a critical reminder that absolutely nothing that is intuited in space is a thing in itself, and that space is not a form that is proper to anything in itself, but rather that objects in themselves are not known to us at all, and that what we call outer objects are nothing other than mere representations of our sensibility, whose form is space, but whose true correlate, i.e., the thing in itself, is not and cannot be cognized through them, but is also never asked after in experience."²⁷ (A30/B45)

Kant: "Sebaliknya, konsep transendental tentang wujud dalam ruang adalah sebuah pengingat kritis bahwa tidak ada suatu intuisi dalam ruang mengenai benda pada dirinya sendiri, dan bahwa ruang bukanlah tempat yang tepat untuk apapun tentang benda pada dirinya sendiri, tepatnya, benda-benda pada dirinya sendiri tidak kita ketahui sama sekali, dan apa yang kita sebut sebagai benda luar tidak lain hanyalah representasi dari kepekaan [indrawi] kita, yang bentuknya adalah ruang, tetapi yang berkorelasi sebenarnya, yaitu: benda itu sendiri, tidak dan tidak mungkin untuk dapat dikenali melaluinya, tapi juga tidak pernah ditanyakan dalam pengalaman."

Kutipan di atas menjelaskan bahwa kebenaran utuh tentang benda-pada-dirinya-sendiri tidak dapat dipahami oleh manusia. Namun bukan berarti "kebenaran-utuh" itu tidak ada. Karena Kant hanya menyatakan bahwa: keberadaan dari kebenaran-utuh tentang dunia atau benda tidak dapat dijangkau oleh seluruh keberadaan manusia. Pendek kata, kebenaran utuh itu ada, tapi manusia tidak dapat menjangkaunya. Maka jelas dengan sendirinya bahwa Kant tetap berada dalam jerat metafisika kehadiran. Karena ia telah menyatakan "kebenaran-utuh" sebagai kehadiran seperti sebuah entitas (*being*). Meski tidak terjangkau oleh manusia.

Berdasarkan fakta bahwa seluruh pemikiran filsafat Barat berada pada jerat metafisika kehadiran, maka Derrida hendak membawa kita keluar dari jerat tersebut dengan menyatakan bahwa tidak ada kehadiran lain di luar teks

(*il n'y a pas de hors-texte*).²⁸ Alhasil, yang disebut sebagai "kebenaran utuh" atau *Being* oleh tradisi filsafat Barat tidak lebih dari sekadar teks belaka. Dan di antara dunia dan teks tidak ada kehadiran dari sebuah "kebenaran utuh." Manusia hanya berhadapan dengan dunia yang tidak dikenali oleh logika selain oleh pencerapan indra. Namun dengan permainan dari penundaan makna tentang dunia yang ada di hadapannya dan permainan perbedaan antara teks yang satu dengan teks lainnya, maka manusia dapat mengucapkan dan menuliskan dunia agar dapat dipahami oleh logika. Pendek kata, bagi Derrida, kita hanya memiliki teks yang merupakan objektifikasi atau hasil dari konversi pengalaman indrawi di dalam dunia. Dengan memiliki teks, manusia tidak serta-merta memiliki dunia secara utuh, dan lagi, teks tidak merujuk pada keberadaan dari kebenaran utuh tentang dunia. Karena teks menunjukkan ke-tidak-hadiran kebenaran utuh tentang dunia, dan ke-tidak-hadiran ini telah diisi oleh permainan penundaan dan perbedaan, maka dunia dapat diucapkan dan dituliskan secara bebas. Tanpa batas.

Namun secara bersamaan, penyingkapan yang dilakukan oleh Derrida terhadap jerat metafisika kehadiran telah mengubah wajah filsafat secara radikal. Filsafat dalam cakrawala Derrida tidak lagi dipandang sebagai jalan untuk membicarakan dunia secara mendalam dan jernih untuk menemukan kebenarannya secara utuh. Filsafat dalam pemikiran Derrida tidak lebih dari sebuah jalan untuk membicarakan dunia secara bebas melalui berbagai sudut pandang atau keragaman literatur. Dengan perkataan lain, Derrida telah membebaskan filsafat dari tugas untuk menjelaskan dunia secara utuh. Hasilnya, filsafat tidak lain adalah sebuah literatur tentang dunia. ■

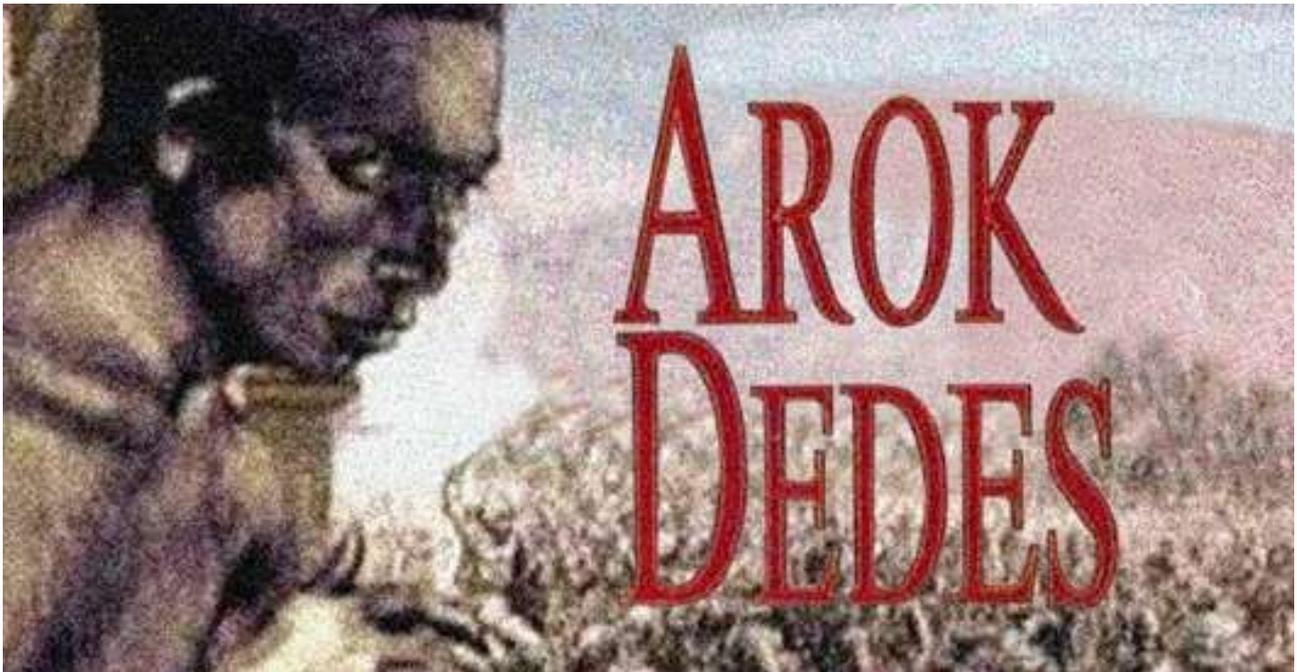
1. Derrida, Jacques (2001). *Writing and Difference*. Penerj. Alan Bass. London: Routledge Classics. h. 356-7.
2. Derrida, Jacques. *Writing and Difference*, 365-9.
3. Derrida, Jacques (1973). *Speech and Phenomena*, Penerj. David Allison dan Newton Garner. Evanston: Northwestern University Press. h. 17-26.
4. Husserl, Edmund (2001). *Logical Investigations Volume I*. Penerj. J. N. Findlay. London dan New York: Routledge. h. 168.
5. Husserl, Edmund. *Logical Investigations Volume I*. h. 197.
6. Derrida, Jacques. *Speech and Phenomena*, h. 25-6.
7. Bandingkan dengan Edmund Husserl, *Logical Investigations Volume I*, h. 198.
8. Derrida, Jacques. *Speech and Phenomena*, h. 73-4.
9. Derrida, Jacques. *Speech and Phenomena*, h. 102-3.
10. Dipilih kata "peristiwa" (Inggris: *event*) untuk membedakannya dengan sebuah "tindakan." Karena dekonstruksi bukanlah sebuah "tindakan," tapi juga bukan sebuah kepasifan. Dekonstruksi ada di antara aktif dan pasif. Untuk itu "peristiwa" lebih tepat untuk digunakan.
11. Uraian khusus tentang *différance* dapat di baca di Jurnal Online Dekonstruksi vol. 1 <http://jurnaldekonstruksi.id/index.php/dekonstruksi/article/view/24>
12. Bandingkan dengan Derrida, Jacques (1988). *Letter to a Japanese Friend* dalam *Derrida and Différance*. ed. David Wood dan Robert Bernasconi. Evanston: Northwestern University Press. h. 1
13. Heidegger, Martin (1996). *Being and Time*. Penerj. Joan Stambaugh. Albany: State University of New York Press. h. 20.
14. Derrida, Jacques. *Letter to a Japanese Friend*. h. 1-2.
15. Arti kata "*déconstruction*" menurut kamus adalah: "menyusun ulang bangunan kata pada sebuah kalimat."
16. Derrida, Jacques. *Letter to a Japanese Friend*. h. 2-3.
17. Derrida, Jacques. *Letter to a Japanese Friend*. h. 3.
18. Derrida, Jacques. *Letter to a Japanese Friend*. h. 3-4.
19. Derrida, Jacques. *Letter to a Japanese Friend*. h. 4.
20. Derrida, Jacques. *Letter to a Japanese Friend* h. 4.
21. Derrida, Jacques. *Letter to a Japanese Friend*. h. 5.
22. Derrida, Jacques. *Letter to a Japanese Friend*. h. 5.
23. Derrida, Jacques (1997). *Of Grammatology*. Penerj. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press. h. 31.
24. Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. h. 35.
25. Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. h. 47.
26. Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. h. 65.
27. Kant, Immanuel (1998). *Critique of Pure Reason*. Penerj. Paul Guyer dan Allen W. Wood. Cambridge: Cambridge University Press. h. 161-162.
28. Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. h. 158.

DAFTAR PUSTAKA

- Derrida, Jacques. 1988. *Letter to a Japanese Friend* dalam *Derrida and Différance*. Evanston: Northwestern University Press.
- _____, Jacques. 1997. *Of Grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- _____, Jacques. 1973. *Speech and Phenomena*. Evanston: Northwestern University Press.
- _____, Jacques. 2001. *Writing and Difference*. London: Routledge Classics.
- Husserl, Edmund. 2001. *Logical Investigations Volume I*. London dan New York: Routledge.
- Heidegger, Martin. 1996. *Being and Time*. Albany: State University of New York Press.
- Kant, Immanuel. 1998. *Critique of Pure Reason*. Cambridge: Cambridge University Press.

Pramoedya Ananta Toer di Bawah Cahaya Claude Levi-Strauss: Analisis Struktural Roman *Arok-Dedes*

Wahyudin



Potongan sampul *Arok-Dedes* Pramoedya Ananta Toer
(Sumber: histroria.id)

Abstrak

Sebuah roman sejarah pada dasarnya adalah mitos dan legenda yang memakai baju modern. Roman sejarah ini tidak hanya menarik dari segi teknik bertuturnya, tapi juga isi dan pesannya yang menantang untuk dibedah dengan pisau analisis struktural seperti yang dikembangkan oleh Claude Levi-Strauss. *Arok-Dedes* mengisahkan peristiwa kudeta pertama dalam sejarah Nusantara. Pramoedya merajut struktur narasi atau relasi penceritaannya berdasarkan kecenderungan ideologi yang dianutnya. Tokoh-tokoh yang terlibat dalam pertikaian yang berlangsung menurut oposisi biner. Misalnya, oposisi Tunggal Ametung yang sudra-satria dengan kaum brahmana dimediasi oleh Ken Arok yang sudra-satria-brahmana. Perspektif itu tampaknya sejalan dengan pandangan Levi-Strauss tentang mitos.

Menurutnya, setiap mitos merupakan suatu upaya mengingat kembali hal-hal yang telah lewat. Lebih dari itu, keberadaan mitos dalam suatu masyarakat adalah dalam rangka mengatasi atau memecahkan berbagai kontradiksi empiris yang tidak terpahami atau terpecahkan oleh nalar manusia.

Keywords: analisis struktural, mitos, kudeta, ideologi, oposisi biner, roman sejarah.

i. Pendahuluan

Jakarta, Minggu, 30 April 2006, pukul 09.15 WIB: Pramoedya Ananta Toer wafat. Pada sore hari itu juga ia dikuburkan di Taman Pemakaman Umum Karet Bivak, Jakarta. Penyair Goenawan Mohamad datang ke pemakaman sastrawan kelahiran Blora, Jawa Tengah, 6 Februari 1925, itu. Sepekan kemudian, eksponen dan penandatanganan “Manifes Kebudayaan” itu menulis, antara lain, sebagai berikut:

“Jasad Pramoedya Ananta Toer diturunkan ke liang lahat. Tanah diuruk. Saat itu sekitar pukul empat sore, separuh langit Jakarta gelap, udara hamil hujan—seakan-akan persiapan adegan akhir di Karet Bivak itu. Sebuah lagu tiba-tiba terdengar; dinyanyikan bersama dengan khidmat, terutama oleh mereka yang muda:

*Di negri permai ini
Berjuta Rakyat bersimbah rugah
Anak buruh tak sekolah
Pemuda desa tak kerja ...
Mereka dirampas haknya
Tergusur dan lapar
...*

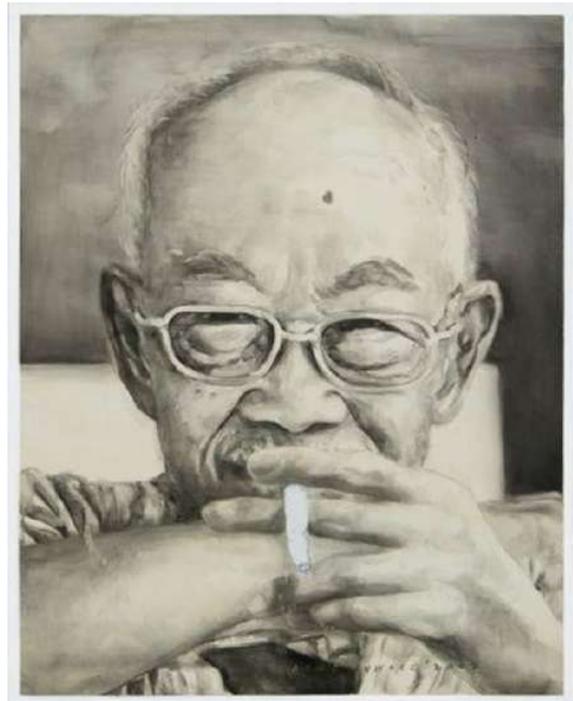
Sore itu, hujan mulai jatuh di pemakaman. Orang-orang mengangkat tangan kiri memberikan salut penghormatan kepada Pramoedya Ananta Toer. Internasionale dinyanyikan. Sejarah tak selamanya murung, ternyata, meskipun tak selamanya ceria.”¹

Di antara yang murung dan yang ceria itu, kita tahu, pada penghujung 1999, Pramoedya Ananta Toer telah “mewariskan” karya terakhirnya, sebuah roman sejarah, *Arok-Dedes*.

II. Roman dan Mitos

Sebagaimana diungkapkan Joesoef Isak, sahabat karib Pramoedya Ananta Toer semasa menjadi tahanan politik di Pulau Buru, *Arok-Dedes* mengisahkan peristiwa kudeta pertama dalam sejarah Nusantara, “kudeta ala feodal Jawa, licik munafik, tidak terbuka, lempar batu sembunyi tangan.”

Kalimat yang diberi tanda petik itu sesungguhnya adalah perkataan Pramoedya yang dikutip Isak dalam pengantar roman sejarah ini (hlm. viii) untuk menegaskan bahwa dalam sejarah kerajaan-kerajaan di Nusantara perebutan kekuasaan dengan cara kudeta sudah pernah terjadi pada awal abad ke-13 ketika Ken Arok menggulingkan kekuasaan Tunggal Ametung dari singgasana kekuasaannya di Tumapel pada 1220.



Agus Suwage, *I Want to Live Another Thousand Years Series Pram*, 2006, cat minyak di kanvas, 120 x 150 sentimeter

(Sumber: Indonesian Visual Art Archive)

Tapi, bukan itu maksud sebenarnya penulisan roman sejarah ini. Menurut Pramoedya, roman sejarah ini ditulis dalam “usaha membangun basis sosial-historis bagi sejarah hidup Arok dan Dedes yang mulai membukakan peradaban baru di Jawa. Makin meninggalkan pengaruh Hindu, untuk data sejarah yang banyak kali terdengar kedongeng-dongengan.”

Pernyataan tersebut mengesankan suatu ambisi yang kuat—dan seperti banyak ambisi yang kemudian tertoreh menjadi kenyataan, sering

kali membuat kita tercengang—dari seorang pengarang gaek yang hidupnya terlampau sering dikecewakan oleh kekuasaan pongah dan gemar memberangus karya-karyanya.

Namun, hidup baginya bukanlah berarti hanya untuk menunda kekalahan dan kemudian mati, melainkan untuk “memberikan kesaksian kepada sesuatu yang dianggap sia-sia dan berjuang biarpun hanya dengan tulisan.”²

Sebagai seorang pengarang, Pramoedya sadar betul bahwa tulisan-tulisannya suatu ketika akan mengutukinya dan menjadi hakim sekaligus jaksa yang bakal memburunya seumur hidup, sebagaimana peringatan yang pernah disampaikan seorang sahabatnya sewaktu mereka menjadi tahanan militer Belanda pada 1947 —dan peringatan itu telah terbukti kebenarannya.³ Barangkali itulah salah satu hikmah dari kepengarangannya yang — hingga hayat dikandung badan — kerap mengambil jalan yang berbeda dan tidak populer.

Roman sejarah *Arok-Dedes* adalah salah satu bukti konkret dari sikap kepengarangannya yang tidak populer itu. Berbeda dengan para sejarawan yang percaya bahwa referensi yang paling otoritatif tentang riwayat hidup Ken Arok adalah *Pararaton* atau *Kitab Raja-Raja*,⁴ Pramoedya mengambil bahan penulisan roman sejarah ini dari kitab *Lubdaka* karya Mpu Tanukung dari relief Tugu Kemenangan Arok yang ada dalam kompleks Candi Singasari atau Candi Tumapel. Menurutnya, bahan-bahan itu merupakan materi sejarah yang paling adekuat tentang riwayat Arok-Dedes. Sayangnya, saya tak beroleh keterangan mengenai cara Pramoedya mengakses materi sejarah tersebut, dan argumentasi yang mendukung penolakannya menggunakan *Pararaton* dalam roman sejarah ini.

Lepas dari persoalan itu, perlu segera saya tekankan di sini, kehadiran roman sejarah ini dalam konteks diskursus ilmu-ilmu sosial-humaniora di Indonesia merupakan kontribusi berharga yang dapat memperkaya koleksi kepustakaan yang penting dan bermutu.

Tak kurang dari itu, pada hemat saya, roman sejarah ini tidak hanya menarik dari segi teknik bertuturnya, tapi juga isi dan pesannya yang menantang untuk dibedah dengan pisau analisis struktural yang dikembangkan oleh Claude Lévi-Strauss.

Ada sejumlah alasan yang mendasari pernyataan tersebut—yang juga menjadi inspirasi saya menulis esai ini. *Pertama*, sebuah roman sejarah pada dasarnya adalah mitos dan legenda yang memakai “baju” modern. Itu sebabnya, menurut A. Teeuw dalam *Sastra Baru Indonesia* (1980: 79),

ia lebih menarik dari segi antropologi daripada segi kesusastraan modern.

Pernyataan itu mengingatkan saya pada pendapat Lévi-Strauss tentang roman dalam wawancaranya dengan majalah *Spiegel* (1971). Di situ ia mengungkapkan:

“Sering saya menghabiskan seluruh pekan dengan mendengarkan siaran langsung Wagner dari Bayreuth. Dalam jilid keempat dan terakhir dari *Mythologies* (1971) yang diterbitkan dengan judul *L’homme nu* (Manusia Telanjang), saya menjelaskan alasannya. Saya mengatakan bahwa pada saat runtuhnya mitologi sebagai bentuk ekspresi yang dominan, semua struktur pikiran mitis diambil alih oleh musik. Isi dan pesannya beralih ke roman, sedangkan bentuk mitos diambil alih oleh musik.”



Claude Lévi-Strauss

Karikatur Claude Lévi-Strauss
(Sumber: inisialaica.it)

Sebagaimana diketahui, dalam antropologi pembahasan mengenai mitos dan legenda masuk ke dalam kajian folklore. Menurut James Danandjaja (1997: 66), seperti halnya mitos, legenda adalah cerita prosa rakyat, yang dianggap oleh empunya cerita sebagai suatu kejadian yang sungguh-sungguh terjadi. Tapi, berbeda dengan mitos, legenda bersifat sekuler (keduniawian), terjadinya pada masa yang belum lampau, dan bertempat di dunia yang kita kenal sekarang.

Dalam konteks itu, mengikuti penggolongan Jan Harold Brunvand (via Danandjaja, 1997),⁵ kisah Arok-Dedes tergolong ke dalam legenda perseorangan (personal legends), yaitu cerita mengenai tokoh-tokoh tertentu yang dianggap oleh empunya cerita benar-benar ada dan terjadi.

Kedua, jauh sebelum roman sejarah ini selesai ditulis pada 1976, dan diterbitkan 23 tahun kemudian, ia telah dipublikasikan oleh Pramoedya dengan cara melisankannya di hadapan para tahanan politik Pulau Buru. Itu berarti dalam membawakan roman ini Pramoedya berlaku sebagai tukang cerita atau pendongeng.⁶

Dengan begitu, kita bisa memosisikannya sebagai empunya cerita yang membangun tema, latar cerita (*setting*), perwatakan tokoh-tokohnya (*characterization*), alur cerita (*plot*), dan ketegangan cerita (*suspense*) berdasarkan interpretasinya terhadap materi sejarah yang sudah ada, seperti yang sudah diungkapkan di awal esai ini, serta merajut struktur narasi atau relasi penceritaannya berdasarkan kecenderungan ideologi yang dianutnya. Dalam posisi itu kita bisa menyamakannya seperti seorang Syaman yang menjelmakan sebuah mitos ke dalam teks naratif.

III. Imaji dan Struktur

Dalam prakata roman sejarah *Arok-Dedes* (hlm. 3), Pramoedya Ananta Toer mengungkapkan bahwa “cerita Arok-Dedes terjadi dalam zaman leluhur sudah terbiasa memerintah, berpolitik, berintrik, biasa menggulingkan dan membangun negara—suatu kondisi yang mungkin menyebabkan orang Indonesia dewasa ini menganggap terlalu maju untuk zamannya.”

Tapi Pramoedya segera menyangkal anggapan tersebut. Menurutnya, “Taktik-taktik Arok sendiri telah dipraktikkan berulang kali, baik untuk menggulingkannya sendiri oleh anak tirinya Anusapati, Jayakatwang dalam menggulingkan Kertanegara, maupun oleh turunan Arok keempat, Raden Wijaya, dalam menggulingkan dua musuh sekaligus, Jayakatwang dan balatentara Kubilai Khan pada tahun 1293.”

Saya kira, Pramoedya memahami itu benar ketika menghubungkan roman *Arok-Dedes* dengan tanggapan yang diberikan oleh sebagian masyarakat Indonesia sekarang yang tak beranjak jauh dari stereotipe tentang tokoh-tokoh mitologi atau legenda, yang fungsinya tak lebih dari sekadar cerita pengantar tidur.

Oleh karena itu, menjadi beralasan jika ia bermaksud menempatkan roman sejarah ini dalam perspektif “menyoroti sesuatu yang jauh dengan cahaya dari suatu yang dekat”.

Perspektif itu tampaknya sejalan dengan pandangan Levi-Strauss dalam *Structural Anthropology* (1963: 204) tentang mitos. Menurutnya, setiap mitos merupakan suatu upaya mengingat kembali hal-hal yang telah lewat. Lebih dari itu, keberadaan mitos dalam suatu masyarakat adalah dalam rangka mengatasi atau memecahkan berbagai kontradiksi empiris yang tidak terpahami atau terpecahkan oleh nalar manusia.

Oleh karena itu, menjadi beralasan jika Heddy Shri Ahimsa-Putra dalam “Levi-Strauss di Kalangan Orang Bajo: Analisis Struktural Makna dan Cerita Orang Bajo” (1997) mengatakan bahwa mitos sebagai “mimpi kolektif” suatu masyarakat merupakan “jendela” untuk melongok ke dalam batin mereka. Di sinilah antropologi struktural dapat diasosiasikan sebagai “cahaya dari suatu yang dekat” yang berfungsi menyorot mitos, dongeng, dan legenda sebagai “sesuatu yang jauh”.

Sebagai “cahaya dari suatu yang dekat”—antropologi struktural bermaksud mencari hal atau unsur invarian yang ada di bawah permukaan penampilan rupa yang beraneka ragam. Orientasi teoritik ini dilatarbelakangi oleh pemikiran bahwa mitos, misalnya, sebagai sebetuk ekspresi pemikiran primitif, memiliki struktur yang bersifat dialektis. Levi-Strauss mengatakan (via Mary Douglas, 1969) sebagai berikut:

“The structure of myth is a dialectic structure in which opposed logical positions are stated, the oppositions mediated by restatement, which again, when its internal structure becomes clear, gives rise to another kind of opposition, which in its turn is mediated or resolved, and so on.”

Jelasnya, dari sana ditampilkan oposisi dan kontradiksi tertentu: laki-laki:perempuan; endogami:eksogami; kakak:adik; bumi:langit; dan seterusnya—dan kemudian ada semacam penengahan atau pemecahan (David Kaplan dan Robert A. Manners, *Teori Budaya*, 1999: 240).

Dengan kata lain, sebagaimana dikemukakan Octavio Paz dalam *Levi-Strauss: Empu Antropologi Struktural* (1997), dalam struktur mitos terdapat berbagai peristiwa yang saling bertentangan dalam bentuk oposisi-oposisi meskipun tidak selalu kentara—dan dalam ketidakkentaraan itu tersimpan apa yang disebut “amanat yang dikodekan”.

Pertanyaannya: bagaimana mitos “menerangkan” kontradiksi-kontradiksi yang ada dalam dirinya? Jawab Levi-Strauss (via Octavio Paz, 1997: 27), mitos memiliki objek berupa penyajian suatu model logis untuk menerangkan sekaligus memecahkan suatu kontradiksi—sesuatu yang tidak dapat dilakukan seandainya kontradiksi itu nyata.

Octavio Paz menyebut “model logis” itu dengan istilah term-term penengah atau mediator—suatu inkarnasi proposisi-proposisi logis yang memungkinkan kontradiksi-kontradiksi diluluh-larutkan atau diterobos.

Ilustrasinya, dalam roman *Arok-Dedes* akan banyak kita temukan tokoh-tokoh yang terlibat dalam pertikaian yang berlangsung menurut oposisi biner (dua posisi utama yang saling bertubrukan) dan mediator yang muncul untuk menengahi pertentangan itu. Misalnya, oposisi Tunggul Ametung yang sudra-satria dengan kaum brahmana dimediasi oleh Ken Arok yang sudra-satria-brahmana.

Selain itu, akan ditemukan juga sejumlah homolog atau persamaan-persamaan yang berfungsi sebagai “benang merah” yang menghubungkan satu tokoh dengan tokoh yang lain. Contohnya, oposisi laten Ken Dedes terhadap Tunggul Ametung homolog dengan sikap kooperatif Ken Arok atas Tunggul Ametung.

IV. Raja Idaman: Kekuasaan dan Moral

Kudeta, saya kira, adalah kata yang tepat untuk merepresentasikan “cara aneh” Arok untuk menggulingkan kekuasaan Tunggul Ametung. Dengan kata itu, saya mendapatkan semacam kerangka untuk membaca secara keseluruhan peristiwa yang terjadi pada 1220 itu.

Begitulah, penggulingan kekuasaan itu terjadi dari “infiltrasi ke dalam suatu segmen aparatus negara yang kecil tetapi menentukan, yang kemudian digunakan untuk mengambil-alih Pemerintah dari kendali unsur-unsur lainnya.”

Perlu diketahui, itulah pengertian formal dan fungsional kudeta dalam buku pegangan tentang teori dan praktik penggulingan kekuasaan (lihat Edward Luttwak, *Coup d'Etat: A Practical Handbook*, 1976).

Dari situ, satu hal penting yang perlu digarisbawahi, kudeta sesungguhnya merupakan suatu tindakan politik yang tak mengacuhkan “moralitas kekuasaan” —karena Ken Arok dan kelompoknya, misalnya, tak jarang menggunakan metode-metode “menghalalkan segala macam cara” dengan penggunaan kekerasan untuk mencapai tujuannya menggulingkan kekuasaan Tunggul Ametung.

Pertanyaannya: masih perlukah “moralitas kekuasaan” itu kita bicarakan di sini? Saya kira perlu. Sebab, hal itu berhubungan erat dengan apa yang sekarang sering dibicarakan orang sebagai “problem legitimasi”. Artinya, sebuah kekuasaan yang didapat dengan cara seperti itu akan menjadi sah apabila ia dilegitimasi oleh masyarakat setempat di mana peristiwa itu terjadi.

Tak pelak lagi, kudeta di Tumapel adalah peristiwa perebutan kekuasaan yang berkaitan erat dengan “problem legitimasi” tersebut. Kudeta Ken Arok pun seketika sah setelah dilegitimasi oleh Brahmana Lohgawe yang—dalam konteks sosial masyarakat Jawa pada masa itu—merupakan representasi tertinggi masyarakat dan negara.

Dengan demikian, pada situasi tertentu dalam babakan sejarah orang Jawa, kekuasaan itu bisa diperoleh secara sah atau tidak sah—dan bisa dipergunakan secara baik atau tidak baik (periksa Franz Magnis-Suseno, *Etika Jawa*, 1996: 110-111).

Ternyata, untuk menjadi seorang “Raja Idaman”—dan ini berbeda dengan kepercayaan orang Jawa umumnya—itu bisa digapai tanpa campur tangan kekuatan adikodrati. ■

1. Selengkapnya baca Goenawan Mohamad, "Pramoedya", Tempo, 8-14 Mei 2006. Tulisan ini terbit ulang dalam Goenawan Mohamad (2011). Catatan Pinggir 8. Jakarta: Pusat Data dan Analisa Tempo. h. 189-192.
2. Pernyataan ini diilhami oleh kata-kata Minke, tokoh utama novel Bumi Manusia (1980): "Ya, Ma, kita sudah melawan, Ma, biarpun hanya dengan mulut". Menurut seorang pengamat sastra, kata-kata tersebut mencerminkan semangat tulisan Pramoedya—yaitu berjuang. Selengkapnya, lihat I Gusti Agung Ayu Ratih, "Rushdi dan Pramoedya, Bersimpangnya Narasi tentang Bangsa", dalam Kalam—edisi 6, 1995, h. 48-73.
3. Periksa Pramoedya Ananta Toer, "Perburuan dan Keluarga Gerilya", dalam Pamusuk Eneste (ed.). (1984). Proses Kreatif II: Mengapa dan Bagaimana Saya Mengarang. Jakarta: Gramedia. h. 52-53.
4. Lihat Pararaton, edisi dwi-bahasa, Kawi-Indonesia, terj. Ki. J. Padmapuspita (1966). Yogyakarta: Taman Siswa. Salah satu komentar mengenai kitab ini dapat disimak dalam Denys Lombard (1996). Nusa Jawa: Silang Budaya 3. Jakarta: Gramedia dan Forum Jakarta-Paris. h. 145-146. Juga komentar C. C. Berg yang dikutip M. C. Ricklef (1991). dalam Sejarah Indonesia Modern, terj. Dharmono Hardjowidjono. Yogyakarta: UGM Press. h. 25-26.
5. Jan Brunvand menggolongkan legenda menjadi empat kelompok: (1) legenda keagamaan, (2) legenda alam gaib, (3) legenda perseorangan, (4) legenda setempat. Penjelasan komprehensifnya dapat dibaca dalam Danandjaja (1997). Folklor Indonesia: Ilmu Gosip, Dongeng, dan lain-lain. Jakarta: Pustaka Utama Grafiti. h. 67-83.
6. Laku yang sama diperankannya juga saat membawakan roman sejarah Arus Balik (1995). Mengenai hal ini baca A. Teeuw (1997). Citra Manusia Indonesia dalam Karya Sastra Pramoedya Ananta Toer. Jakarta: Pustaka Jaya. h. 297.

Kepustakaan

- [1] Claude, Levi-Strauss (1963). Structural Anthropology. London: Basic Books.
- [2] Danandjaja (1997). Folklor Indonesia: Ilmu Gosip, Dongeng, dan lain-lain. Jakarta: Pustaka Utama Grafiti.
- [3] Goenawan Mohamad (8-14 Mei 2006). "Pramoedya", Tempo, 8-14 Mei 2006.
- [4] Goenawan Mohamad (2011). Catatan Pinggir 8. Jakarta: Pusat Data dan Analisa Tempo.
- [5] I Gusti Agung Ayu Ratih (1995). "Rushdi dan Pramoedya, Bersimpangnya Narasi tentang Bangsa". Kalam—edisi 6.
- [6] Ki. J. Padmapuspita (terj.) (1966). Pararaton. edisi dwi-bahasa, Kawi-Indonesia. Yogyakarta: Taman Siswa.
- [7] Lombard, Denys (1996). Nusa Jawa: Silang Budaya 3. Jakarta: Gramedia dan Forum Jakarta-Paris.
- [8] Luttwak, Edward (1976). Coup d'Etat: A Practical Handbook. Cambridge: Harvard University Press.
- [9] Magnis-Suseno, Franz (1996). Etika Jawa. Jakarta: Gramedia.
- [10] Pamusuk Eneste (ed.) (1984). Proses Kreatif II: Mengapa dan Bagaimana Saya Mengarang. Jakarta: Gramedia.
- [11] Paz, Octavio (1997). Levi-Strauss: Empu Antropologi Struktural. terj. Heddy Shri Ahimsa-Putra. Yogyakarta: LKiS.
- [12] Pramoedya Ananta Toer (1980). Bumi Manusia. Jakarta: Lentera.
- [13] Pramoedya Ananta Toer (1999). Arok-Dedes. Jakarta: Lentera.
- [14] Ricklef, M.C. (1991). Sejarah Indonesia Modern. terj. Dharmono Hardjowidjono. Yogyakarta: UGM Press.
- [15] Teeuw, A. (1997). Citra Manusia Indonesia dalam Karya Sastra Pramoedya Ananta Toer. Jakarta: Pustaka Jaya.

Karya Instalasi dari Masa ke Masa

Anna Sungkar

Abstrak

Karya Instalasi yang dimulai ketika pada tahun 1917 Marcel Duchamp meletakkan Urinoir pada sebuah pameran di New York, terus menjadi trend sampai saat ini. Karya Duchamp yang diberi judul “*Fountain*” itu menjadi cikal bakal pengembangan instalasi yang menjadi besar pada tahun 60an. Adanya kesalahpahaman bahwa seni instalasi yang umurnya sudah seabad itu sebagai suatu penemuan baru dalam senirupa, membuat segelintir komunitas seni di Indonesia belum merasa kontemporer kalau tidak membuat atau mengoleksi karya instalasi. Muncul pertanyaan, mengapa karya instalasi tidak pernah menjadi hit dalam art market.

Keyword: Instalasi, Duchamp, Imersif, *Fountain*, Merzbau, Gutai

I. Pendahuluan

Seni instalasi adalah suatu genre artistik berbentuk tiga dimensi yang seringkali dirancang secara spesifik pada lokasi tertentu untuk mengubah persepsi ruang. Secara umum, ruang yang dimaksud adalah ruang interior, namun ada juga karya yang menggunakan ruang eksterior yang sering disebut seni publik, *land art*, atau *art intervention*.

Namun, batas-batas antara istilah ini saling tumpang tindih. Seni instalasi dapat bersifat sementara atau permanen. Karya seni instalasi dibangun di ruang-ruang pameran seperti museum dan galeri, serta ruang publik dan pribadi. Material yang digunakan merupakan penggabungan berbagai bahan sehari-hari dan bahan alami, yang sering dipilih karena “kualitas menggugah” dari bahan-bahan itu. Material lain yang sering dipakai adalah media baru, seperti video, suara, *performance art*, realitas virtual imersif (*immersive virtual reality*) yang mengaburkan batasan antara dunia nyata dengan dunia digital atau dunia simulasi (gambar 1) dan internet. Banyak karya instalasi bersifat spesifik pada lokasinya karena dirancang hanya ada di ruang tempat mereka dibuat, agar menarik perhatian, dengan menggunakan media imersif tiga dimensi. Sejak karya instalasi diterima sebagai disiplin yang terpisah, sejumlah institusi yang berfokus pada seni instalasi telah dibuat.

Di antaranya adalah Mattress Factory di Pittsburgh (gambar 2) dan Museum Instalasi di London (gambar 3).



Gambar 1 – Seorang pria sedang menggunakan *immersive virtual reality*.



Gambar 2 – Karya Instalasi Yayoi Kusama, “Repetitive Vision” di Mattress Factory, 1996.

Seni instalasi menjadi terkenal pada tahun 1970an tetapi akarnya dapat diidentifikasi pada seniman sebelumnya seperti Marcel Duchamp (1887-1968) dan karya interior Merzbau (1923-1933) dari Kurt Schwitters (1887-1948).



Gambar 3 – Pameran di Museum Instalasi London.

II. Fountain dari Marcel Duchamp

Fountain adalah urinoir porselen. Namun pada April 1917, Duchamp memiliki keberanian untuk menyerahkannya ke pameran *Society of Independent Artists* sebagai sebuah karya seni. *Fountain* adalah patung 'siap pakai', yang berarti bahwa benda itu adalah obyek biasa yang dibuat oleh seniman yang hanya dipilih dan mungkin dimodifikasi dengan cara tertentu. Duchamp tidak membuat modifikasi pada objek, kecuali ia menandatangani dengan nama samaran 'R. Mutt'. Karya *Fountain* telah bertahan dari momen bersejarahnya dan terus mengilhami minat serta praktik beberapa generasi seniman selanjutnya. Duchamp tentu bermaksud menciptakan sesuatu yang tidak menyenangkan. Seni kontemporer menanggung banyak kritik tajam karena contoh berani dan provokatif dari Duchamp ini.



Gambar 4 – “Fountain”, karya Duchamp, 1917.

Di abad ke-21, kita tidak asing lagi dengan istilah *disruptive*. Dengan kata lain, mengganggu adalah menggoyahkan, merupakan hal biasa dalam menarik perhatian. Disruption adalah paradigma yang berguna untuk memahami *Fountain*. Sebagai salah satu pernyataan postmodern pertama dalam seni, karya tersebut dimaksudkan untuk menggoyahkan asumsi umum kita tentang sebuah karya seni seharusnya. *Fountain* tidak memiliki ciri khas karya seni yang biasa kita temukan di galeri. *Fountain* bukan lukisan, juga bukan patung dalam pengertian tradisional. Seniman di balik karya itu tidak banyak berbuat kecuali memilih objek dan meletakkannya di atas pedestal. 'Keterampilan' di baliknya sangat minim. Dia bahkan belum menandatangani dengan namanya sendiri (R. Mutt adalah lelucon oleh Duchamp: Mutt berasal dari Mott Works, nama produsen peralatan sanitasi besar).

Niat utama Duchamp adalah untuk menguji aturan Society of Independent Artists. Bagaimana mereka akan bereaksi terhadap sebuah karya urinoir? Tentu saja, Duchamp tidak mencoba untuk bersaing dengan lukisan dan patung tradisional melalui urinoirnya. Sebaliknya, dia membuat klaim yang mengganggu tentang apa itu seni. Jika sesuatu disajikan sebagai seni – senimanlah yang mengatakan itu seni - lalu siapa yang mengatakan apakah itu memenuhi syarat atau tidak? Apa seni itu, atau apa yang membentuk seni, adalah pertanyaan-pertanyaan yang secara konsisten telah membodohi para filsuf dan ahli teori.

Orang di tempat yang berbeda dan masa yang berbeda telah menemukan jawaban mereka sendiri untuk pertanyaan ini, yang menunjukkan bahwa definisi seni yang permanen dan stabil tidak mungkin untuk dijabarkan. Tindakan Duchamp dalam memproklamirkan *Fountain* sebagai sebuah karya seni sangat bergantung pada ketidakstabilan yang melekat pada istilah tersebut. Dengan cara ini, statusnya sebagai karya seni muncul dari niat sang seniman yang membalik secara ambigu antara kehebatan dan kekonyolan, tergantung pada bagaimana kita melihatnya.

Hal yang luar biasa pada *Fountain* adalah pengaruhnya yang bertahan lama. Sebagai tindakan provokasi postmodern, ia telah menjadi contoh sarana penyelidikan baru. Karya ini secara simbolis membahas asumsi yang lebih luas dari tradisi budaya, kebiasaan berpikir dan peran museum dalam mengatur apa yang masyarakat anggap penting atau biasa saja. Prinsip-prinsip inti postmodernisme kemudian muncul sebagai kompleksitas dan kontradiksi, di mana ide-ide stabilitas, kemajuan, dan utopianisme terbuka untuk dipertanyakan. Seni postmodernis — dimulai dengan *Fountain*-nya Duchamp — gelisah dalam pengertian seni. Untuk mengerucut sampai pada satu sudut pandang tampaknya tidak cukup, jadi perspektif kita juga harus terus berubah. Seni kontemporer terus memiliki kegelisahan ini di jantungnya. Pengaruh *Fountain* tidak berkurang dari waktu ke waktu.

Seniman terus mengajukan pertanyaan yang sama, menggunakan seni mereka untuk menyelidiki bagaimana dan mengapa kita memegang nilai-nilai budaya yang kita lakukan. Dan dengan mengadopsi posisi bahwa segala sesuatu bisa menjadi karya seni, maka luas dan susunan pertanyaan menjadi hampir tak terbatas. Sebagai ukuran dampak yang bertahan lama, pada tahun 2004, hampir seratus tahun setelah konsepsinya, *Fountain* Duchamp terpilih sebagai karya seni paling berpengaruh abad ke-20.²



Gambar 5 – “Merzbau”, Karya instalasi interior Kurt Schwitters, 1933.³

III. Interior Merzbau dari Kurt Schwitters

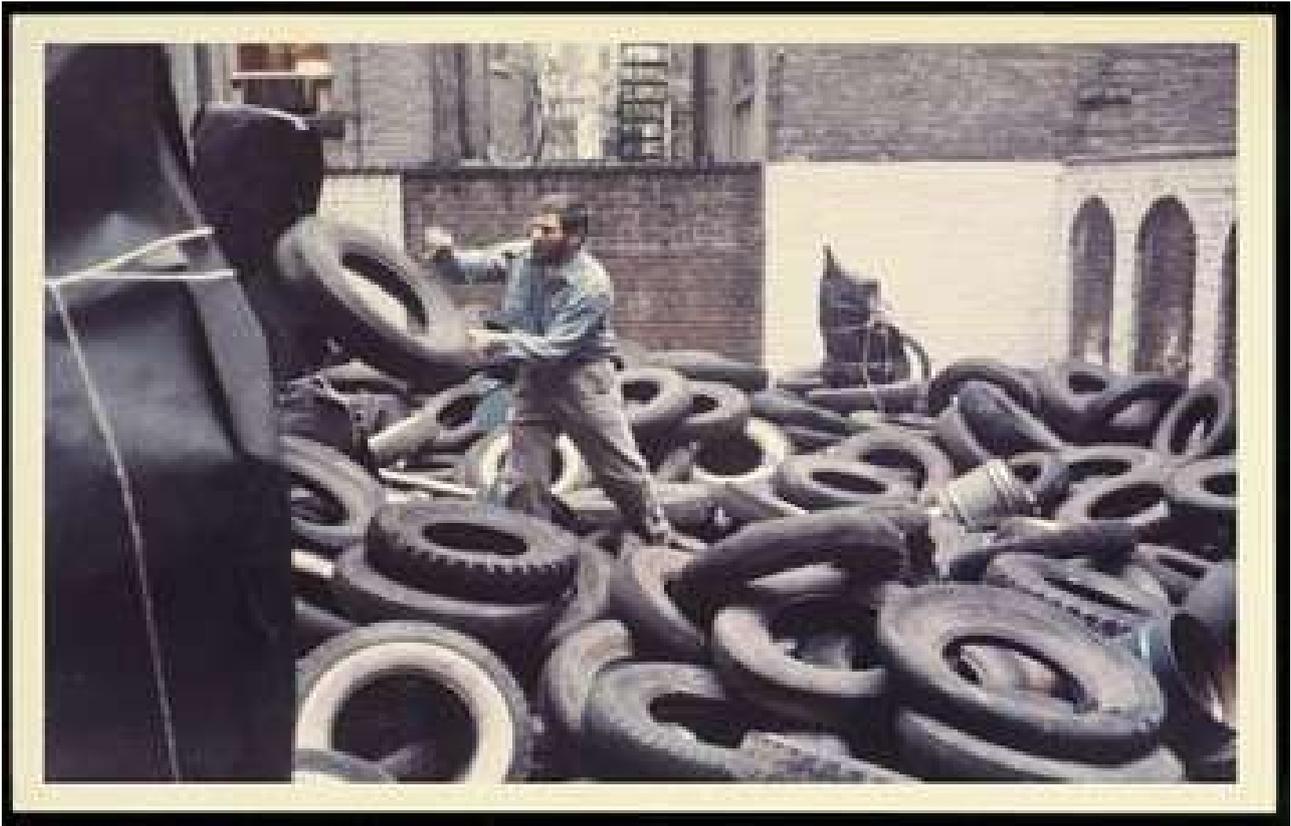
Kurt Schwitters adalah seniman modernis yang banyak membuat karya-karya kolase, ia terpengaruh karya-karya Jean Arp dan Piet Mondrian. Namun di kemudian hari ia membuat karya yang tidak biasa, yaitu membangun karya interior di dalam rumah. Dalam karya yang diberi judul *Merzbau*, Schwitters mengubah enam kamar rumah keluarga di Hanover. Pekerjaan ini dimulai pada sekitar tahun 1923, kamar pertama selesai pada tahun 1933, namun ia tidak menyelesaikan keseluruhan kamar-kamar tersebut, karena ia melarikan diri ke Norwegia pada awal 1937. Sayangnya pada tahun 1943 kamar-kamar itu hancur dalam serangan bom Sekutu. Karya interior *Merzbau* membentuk permukaan seperti gua dengan berbagai kolom dan patung, serta lingkungan pahatan. Ada serangkaian permukaan miring yang menonjol secara agresif ke dalam ruangan yang sebagian besar dicat putih (gambar 5).⁴



Gambar 6 - Atsuko Tanaka, “Electric Dress”, 1956.

IV. Seni Instalasi Gutai

Di bawah bimbingan pelukis dan jutawan makanan Jiro Yoshihara, Asosiasi Seni Gutai (*Gutai Bijutsu Kyokai*) didirikan di Jepang pada tahun 1954. Jepang yang baru selesai melepaskan diri dari dampak Perang Dunia II, ingin memulihkan budayanya. Kelompok Gutai mencoba untuk melepaskan diri dari kungkungan gaya seni *mainstream* dan tradisional, dalam upaya mengejar orisinalitas sejati dan keinginan untuk membaaur secara internasional. Nama Gutai merupakan gabungan kata “gu”, yang berarti “alat”, dan “tai” yang berarti “tubuh”. Kelompok yang terdiri atas 20 seniman itu, menggunakan tubuh sebagai media dan materi artistik. Salah satu artis yang terkenal dari Gutai adalah Kazuo Shiraga, yang menggunakan tubuhnya sebagai kuas untuk melukis di atas kanvas. Kelompok Gutai sangat bersandar pada kebebasan berekspresi, menciptakan seni yang belum pernah dilakukan sebelumnya, menghubungkan seluruh dunia dalam “semangat kolektif individualitas” di mana prinsip-prinsip kesadaran komunitas sangat penting, namun kualitas individu tetap didorong dan diberi jalan. Untuk menginspirasi ini, Jiro Yoshihara membuat moto “Jangan pernah meniru orang lain: buat sesuatu yang belum pernah ada sebelumnya.” Gambar 6 menunjukkan salah satu karya seniman Gutai, Atsuko Tanaka, yang berjudul “Electric Dress”.



Gambar 7- Allan Kaprow, “Yard”, 1961.

V. Yard dari Allan Kaprow

Allan Kaprow adalah salah satu pionir instalasi Amerika. Kaprow menciptakan *Yard* (1961) untuk acara pembukaan galeri Hauser & Wirth di New York, yang diberi judul “Environment - Situations – Spaces”. Dalam karya ini ia mendekorasi tempat barang rongsokan di halaman belakang galeri. Ia menciptakan lingkungan imersif di mana penonton dapat berinteraksi. Karya ini mengandung unsur permainan tetapi dalam batas-batas yang telah ditentukan. Karya tersebut menggambarkan perluasan obyek seni dalam skala dan batas-batas yang semakin kabur antara seni yang “seperti kehidupan” dan “seperti seni”. Dalam tekad Kaprow, tidak ada perbedaan antara penonton dan karya seni, karena penonton menjadi bagian dari karya tersebut.⁶ Seni Kaprow merupakan jenis seni konseptual yang merupakan penyimpangan dari seni pahat tradisional dengan menitikberatkan pada bentuk.



Gambar 8 – Instalasi karya Wolf Vostell, “Television Decollage”, 1963.

VI. Wolf Vostell dan Televisi

Karya Vostell dipamerkan di galeri Smolin, New York pada Mei 1963. Potongan-potongan televisi dipamerkan bersama dengan karya-karya lain yang meminta partisipasi penonton, sebagaimana diuraikan dalam makalah konsepnya:

“Karya saya adalah sebuah lingkungan yang terdiri atas 6 perangkat televisi dengan program yang berbeda-beda. Ada pot dengan mainan pesawat plastik meleleh karena panas. Ada 6 ayam panggang di atas kanvas dan penonton harus memakannya. Ada 6 inkubator ayam, di mana ayamnya akan menetas pada hari pameran. Setiap orang menerima ampul dengan cairan yang dapat mereka gunakan untuk mengolesi majalah. Selain itu, ada satu bungkus bahan makanan direkatkan ke setiap perangkat televisi. Semuanya terjadi sekaligus.”⁷

VII. La Menesunda dari Marta Minujin

Instalasi *La Menesunda* (1965) merupakan salah satu instalasi besar yang paling awal. Dalam gambar 9, terlihat pengunjung berinteraksi dengan sepasang pria-wanita di tempat tidur. Tokoh di balik *La Menesunda* adalah Marta Minujin (1943 -) yang muncul pada tahun 1960an sebagai tokoh yang vokal dalam menyuarakan seni Amerika Latin. Marta menciptakan *performance art*, karya video, dan karya-karya instalasi. Dalam menciptakan *La Menesunda*, Marta bekerja sama dengan Ruben Santantonin (1919-1969). *La Menesunda* adalah bahasa slang khas Buenos Aires yang berarti kekacauan. Karya *La Menesunda* terinspirasi dari semangat kehidupan jalanan dari kota tersebut.



Gambar 9 – Instalasi “La Menesunda” karya Marta Minujin dan Ruben Santantonin, 1965.

Struktur *La Menesunda* yang seperti labirin itu dirancang untuk merangsang semua panca indera. Pengunjung dapat melakukan perjalanan melalui sebelas ruang termasuk terowongan lampu neon dan kamar-kamar yang dipenuhi oleh para pemain. *La Menesunda* juga menyediakan salon manikur lengkap dengan perawat kuku.⁸



Gambar 10 - Marta Minujin di Menesunda Reloaded, New Museum, New York, 2019.

Marta Minujin telah mengembangkan sebuah peristiwa, pertunjukan, instalasi, dan karya video yang sangat memengaruhi generasi seniman kontemporer di Amerika Latin dan sekitarnya. Minujin menggabungkan unsur-unsur teater eksperimental, film dan televisi, iklan, serta patung untuk menciptakan lingkungan total yang menempatkan pemirsa di pusat situasi sosial dan menghadapkan mereka dengan godaan citra media serta budaya selebriti. Muncul pada tahun 1960-an sebagai salah satu suara terkuat dalam seni Argentina, Minujin menolak untuk membuat objek abadi, alih-alih mengembangkan karyanya yang bertentangan dengan struktur institusional. Karya-karyanya yang monumental dan rapuh secara bersamaan menantang konvensi seni sambil bersaksi tentang keterlibatannya yang pantang menyerah dengan bentuk artistik radikal dan seni budaya populer. Kapasitas Minujin yang menginspirasi kekaguman dan kejutan telah memperkuat reputasinya sebagai pelopor seni konseptual Amerika Latin.⁹

Pada tahun 1965, di Pusat Seni Visual Instituto Torcuato di Tella, Buenos Aires, Minujin dan Rubén Santantonin merancang lingkungan *La Menesunda* yang sekarang menjadi legenda.

Pekerjaan itu membawa pengunjung dalam perjalanan memutar melalui sebelas ruang berbeda, termasuk terowongan lampu neon bercahaya, kamar tidur lengkap dengan pasangan yang sudah menikah, lorong dengan TV menyala, dan salon dengan penata rias dan pemijat yang menawarkan layanan mereka. Labirin yang rumit dan interaktif ini berusaha untuk memprovokasi pengunjung dan mendorong mereka untuk bertindak, dan menawarkan cara baru untuk bertemu dengan budaya konsumen, media massa, dan kehidupan perkotaan. Pada 2015, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires mempresentasikan rekonstruksi La Menesunda yang pernah dibuat tahun 1965 itu. La Menesunda diciptakan sebagai respon terhadap kehidupan jalanan di Buenos Aires. Lingkungan skala kecil yang dibuatnya, menunjukkan bagaimana Minujín mengantisipasi obsesi terhadap ruang partisipatif dan pencarian pengalaman kontemporer.

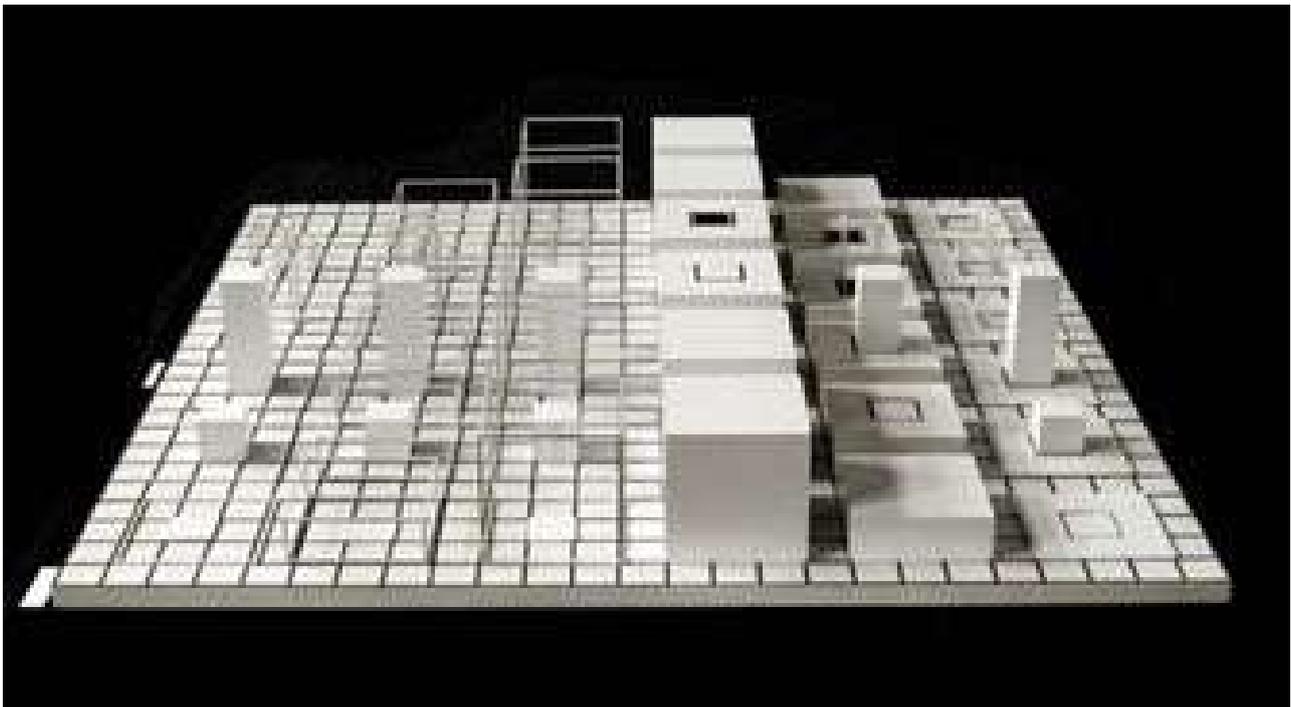
VIII. Conceptual Art Sol LeWitt

Seni konseptual, juga disebut sebagai konseptualisme, adalah seni di mana konsep atau ide yang terlibat dalam karya lebih diutamakan daripada masalah estetika, teknis, dan material tradisional. Beberapa karya seni konseptual, kadang-kadang disebut instalasi,

dapat dibuat oleh siapa saja hanya dengan mengikuti serangkaian instruksi tertulis. Seniman Amerika Sol LeWitt (1928-2007), salah satu orang yang pertama kali menuliskan tentang maksud *conceptual art*:

“Dalam seni konseptual ide atau konsep adalah aspek terpenting dari karya. Ketika seorang seniman menggunakan bentuk seni konseptual, itu berarti bahwa semua perencanaan dan keputusan telah dibuat sebelumnya. Sedangkan pelaksanaannya adalah urusan ala kadarnya. Ide menjadi mesin yang membuat seni.”¹⁰

Tony Godfrey, penulis *Conceptual Art (Art & Ideas, 1998)*, menegaskan bahwa seni konseptual mempertanyakan sifat seni.¹¹ Joseph Kosuth mengangkat definisi seni itu sendiri dalam manifesto awal seni konseptualnya, *Art after Philosophy* (1969). Menurutnya, seni harus menguji sifatnya sendiri.¹² Hal itu bukanlah pemikiran baru, karena sejak tahun 1950an, kritikus seni modern yang berpengaruh, Clement Greenberg, sudah mempunyai visi yang sama tentang seni. Sementara kelompok Seniman Muda Inggris (*Young British Artist* atau *Britart*) mendefinisikan “seni konseptual” sebagai “semua seni kontemporer yang tidak mempraktikkan keterampilan tradisional melukis dan memahat.”¹³



Gambar 11 – Karya konseptual Sol LeWitt, Serial Project #1 ABCD, 1966.

Karya Sol LeWitt, Serial Project #1 ABCD, merupakan sebuah struktur terbuka yang terdiri atas jaringan kubus dengan berbagai bentuk dan ukuran. Kubus-kubus itu disusun menurut aturan dan gagasan tertentu yang telah ditetapkan sebelumnya. Melihat Serial Project #1 secara keseluruhan, nampaknya Sol LeWitt ingin menggambarkan sebuah kota. Karya ini semacam kerangka kerja untuk sebuah karya atau serangkaian karya yang akan dibangun mengikuti sketsa persiapan yang mendahului cetak biru dari suatu struktur. Sekali lagi, LeWitt menantang metode konvensional produksi artistik. Dalam hal ini, ia menolak adanya proses tambahan seperti pekerjaan pemahatan dan mempersilahkan pemirsa untuk mengamati bahan-bahan apa saja yang membentuk karya tersebut.¹⁴

IX. Seni Membungkus Christo dan Jeanne-Claude

Pasangan yang sangat terkenal dalam membungkus segala macam benda: pulau, gunung, bangunan dengan kain adalah Christo (1935-2020) dan Jeanne-Claude (1935-2009). Di tahun 1969, mereka membungkus 2,5 km pantai berbatu di Little Bay, Sydney, Australia. Menggunakan 300.000 m² kain sintesis pengontrol erosi, 50 km tali polipropilen, 25.000 pengencang, kancing berulir, dan klip. Hasilnya adalah sebuah karya yang diberi judul “Wrapped Coast” seperti pada gambar 12.



Gambar 12 - Christo dan Jeanne-Claude, “Wrapped Coast”, 1969.

Salah satu proyek paling spektakuler yang pernah diwujudkan oleh Christo dan Jeanne-Claude adalah “Surrounded Islands” (1980-1983). Mengubah wajah sebenarnya dari lingkungan alam, duo seniman itu menciptakan hubungan simbiosis yang halus antara seni, kota dan lingkungan, tanpa merusak alam dengan cara apa pun. 11 pulau buatan di wilayah Greater Miami, yang sebagian besar disalahgunakan untuk membuang sampah, dikelilingi oleh kain merah muda selama dua minggu. Dalam kata-kata Orlando Sentinel pada 17 April 1983: “Pink dulunya berarti flamingo, matahari terbenam, dan hotel art deco. Sekarang artinya Christo.”¹⁵

Persiapan untuk proyek itu panjang dan rumit, melibatkan gambar, kolase, foto, dokumentasi, dan pertemuan yang tak terhitung jumlahnya dengan pemerintah dan pejabat lokal untuk mendapatkan izin. Mulai tahun 1981, tim pengacara, insinyur kelautan, insinyur konsultan, kontraktor bangunan, ahli biologi kelautan, ahli burung, dan ahli mamalia bekerja sama dengan Christo dan Jeanne-Claude untuk mempersiapkan proyek “Surrounded Islands”. 40 ton sampah telah dipindahkan dan didukung oleh berbagai pihak berwenang, termasuk Korps Insinyur Angkatan Darat AS. Hasilnya, menurut penulis dan kritikus seni Jacob Baal-Teshuva, “adalah salah satu pemandangan paling tak terlupakan dan puitis yang dihasilkan seni di zaman modern.”



Gambar 13 - Christo dan Jeanne-Claude, “Surrounded Islands”, 1983.

Penutupan kain di atas pantai membantu mengkontekstualisasikan dan menghilangkan latar belakang alam yang sudah dikenal, serta mengungkapkan bentuk penting pantai sebagai objek tersendiri. Orang-orang yang lewat mengalami pergeseran dalam perspektif mereka yang biasa tentang lanskap dengan cara memberikan keterbatasan pandangan fisik dan visual. Pemaksaan selektif ini juga membawa pengungkapan baru dan tak terduga tentang sifat garis pantai, terutama strukturnya, sebagai objek yang bentuk, substansi, dan volumenya sudah berbeda.¹⁶



Gambar 14 - Christo dan Jeanne-Claude, Design “Surrounded Islands”, 1982.

Semua proyek Christo dan Jeanne-Claude adalah pekerjaan sementara. Yang tersisa setelah karya tersebut dibongkar adalah film dan buku tentang proyek tersebut, serta gambar, kolase dan model dalam koleksi museum dan koleksi pribadi di seluruh dunia. Dengan menjual bahan persiapan ini, Christo dan Jeanne-Claude membiayai proyek mereka. Ini adalah elemen penting dari pekerjaan mereka: mereka selalu membiayai sendiri proyeknya, dan tidak pernah menerima dana atau sumbangan.

Beberapa elemen yang menjadi dasar filosofi Christo dan Jeanne-Claude, adalah adanya rasa lukisan, tidak peduli seberapa jauh bedanya antara media klasik melukis di atas kanvas dengan karya instalasinya, masih merasakan adanya rasa memandang sebuah lukisan. Kita dapat meresapi “Surrounded Islands” misalnya, melihat pulau-pulau merah muda dari ketinggian membangkitkan rasa lukisan, bunga “Water Lilies” dari karya Claude Monet yang indah dan lembut. Selain itu, kita juga merasakan adanya bau patung dan arsitektur. Proyek-proyek seperti “Wrapped Reichstag” (1971-1995), sebuah karya yang diperjuangkannya selama 24 tahun sebelum

akhirnya dapat direalisasikan. Kita dapat melihat karya itu sebagai karya patung dan arsitektur yang monumental, sementara bangunan itu sendiri tetap tidak terpengaruh, karena hanya ditutupi kain yang menunjukkan bentuk aslinya. Karya Christo dan Jeanne-Claude sangat memperhatikan lingkungan ketika berinteraksi

dengan lanskap perkotaan dan alam, karena melibatkan pembersihan area tempat karya dibuat. Ketika proyek berakhir, area tersebut dikembalikan ke keadaan semula dan material bekas digunakan kembali untuk keperluan lain.¹⁷



Gambar 15 - Joseph Beuys, "The Pack", 1969.

X. Kereta Luncur Joseph Beuys

Pada tahun 1943, pesawat tempur yang ditumpangi Joseph Beuys jatuh di front Crimea, pilotnya mati seketika, namun ia selamat walau kaki dan tangannya patah. Menurut Beuys, ia sembuh karena ketika pingsan ia diangkut dari salju, diselamatkan, diobati, dan dirawat oleh orang Tartar yang hidup nomaden selama masa perang. Tubuhnya dibalut oleh

lemak hewan agar ia tidak kedinginan. Namun yang sebenarnya adalah Beuys diselamatkan oleh tentara Jerman dan dibawa ke rumah sakit. Sebuah karya Beuys yang mewakili dongeng penyembuhan itu adalah "The Pack" (1969). Karya tersebut berupa bus Volkswagon yang menarik dua puluh kereta luncur, masing-masing dilengkapi dengan benda yang dianggap penting, persediaan untuk kelangsungan hidup yang tidak terduga

seperti bencana alam. Mungkin yang lebih penting, kereta luncur itu keluar dari bus, tidak ditarik olehnya, seperti yang terlihat pada awalnya. Ini menunjukkan bahwa setiap kereta luncur adalah entitas yang mandiri dan hidup, yang dilepaskan ke alam liar untuk menemukan orang lain yang membutuhkan penyelamatan. Karya “The Pack” memberikan pesan antiperang, menggambarkan pergolakan sosial internasional, dan ketakutan akan perang nuklir global.¹⁸

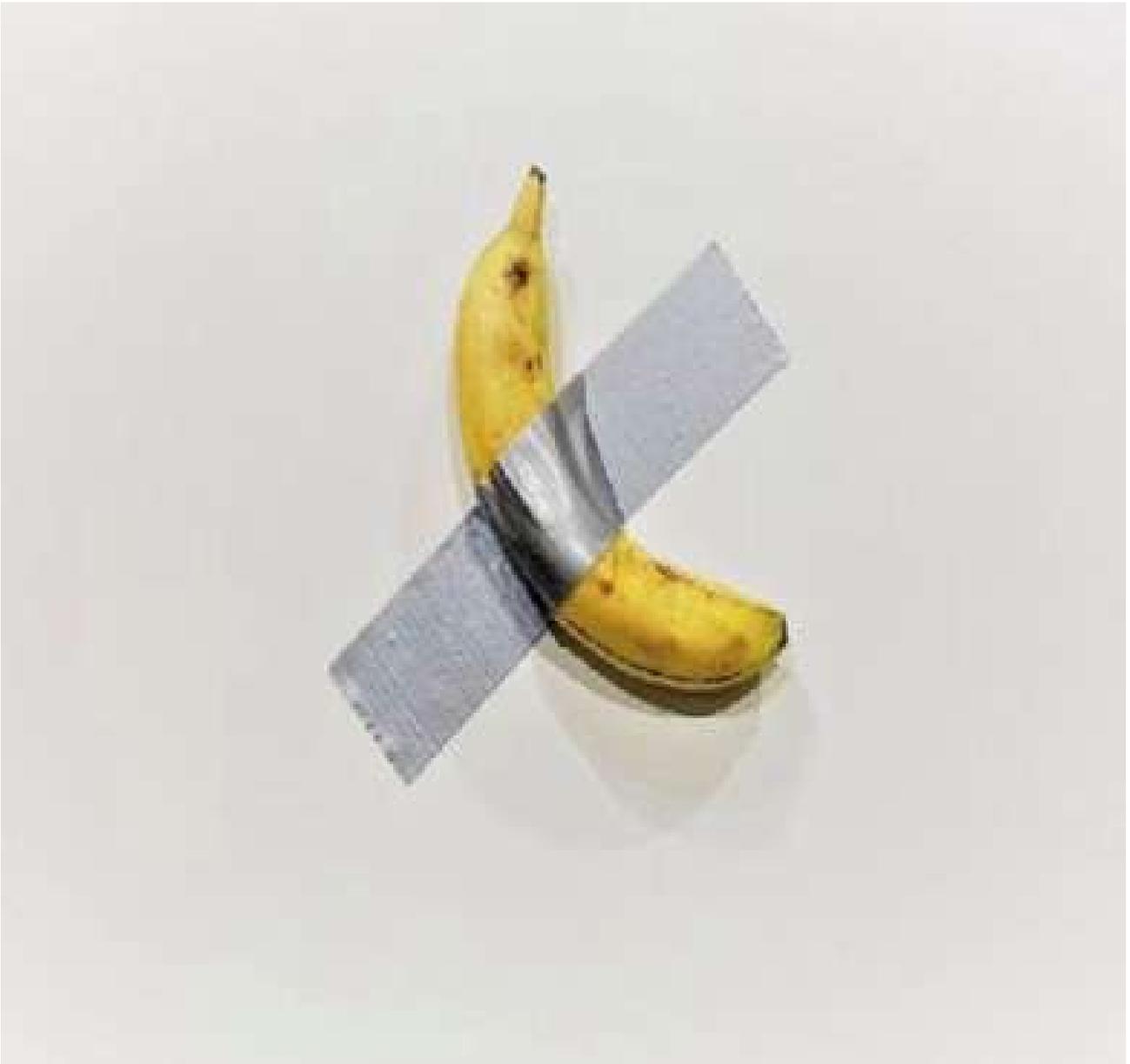
XI. Penutup

Karya instalasi pada awalnya ditujukan untuk menguji pandangan orang akan definisi seni, seperti yang dilakukan oleh Marcel Duchamp dengan meletakkan produk industri yang sudah jadi pada ruang galeri (1917), perkembangan selanjutnya karya instalasi menjadi karya interior (1933), yaitu merespon ruang seperti yang dilakukan Kurt Schwitters. Kemudian karya instalasi diciptakan untuk melepaskan diri dari kungkungan gaya seni tradisional yang sudah mainstream, dalam upaya mengejar orisinalitas sejati seperti yang dilakukan Kelompok Gutai (1954). Allan Kaprow menciptakan karya instalasi yang imersif sehingga penonton dapat berinteraksi dengan karya (1961). Bagi Kaprow seni itu seperti kehidupan dan kehidupan seperti seni, tidak lagi kaku seperti seni pahat konvensional. Ide penonton ikut berpartisipasi dalam karya seni kemudian dilanjutkan oleh Wolf Vostell (1963). Marta Minujin memindahkan kekacauan di jalanan dan membuat ulang situasi tersebut dalam skala kecil ke dalam galeri (1965). Selanjutnya Sol LeWitt berpendapat bahwa ide atau konsep adalah aspek terpenting dari karya. Ketika seorang seniman menggunakan bentuk seni konseptual, itu berarti bahwa semua perencanaan dan keputusan telah dibuat sebelumnya. Sedangkan pelaksanaannya adalah urusan ala kadarnya dan tidak diperlukan keterampilan khusus untuk membangunnya (1965). Konseptual terjadi juga pada karya-karya Christo dan Jeanne-Claude (1969), namun berbeda dengan Sol LeWitt, Christo membutuhkan dukungan banyak orang dan teknologi yang rumit dalam mewujudkan karyanya. Dan Joseph Beuys memberikan pesan dalam karyanya (1969). Pesan yang umum dalam karya instalasi selain anti perang (Beuys), pelestarian lingkungan (Christo), kehidupan urban (Minujin), juga feminisme (Kusama) dan ketegangan antara tradisi dengan kontemporenititas (Gutai). Hal itu sebenarnya sejalan dengan pemikiran post modernisme yang menolak konstelasi dan hierarki kekuasaan yang sudah mapan dan terpusat.

Terlihat perkembangan karya instalasi mempunyai benang merah, yaitu tidak lagi mempergunakan definisi seni yang telah ada, menolak karya seni tradisional yang sudah mainstream, konsep lebih penting ketimbang karya itu

sendiri, adanya interaktifitas karya seni terhadap pemirsanya, membuat situasi ulang atas apa yang terjadi dalam kehidupan nyata, serta menyusun karya berdasarkan pada bahan-bahan yang sudah ada atau telah diciptakan oleh industri. Dan hasilnya adalah suatu cara pandang baru dalam melihat dan menikmati karya seni.

Konsep-konsep karya instalasi yang berkembang sejak tahun 1917 (Duchamp) sampai 1969 (Beuys) sudah sangat matang, sehingga tidak memberi lagi ruang pembaharuan dalam seni instalasi sejak tahun 70an hingga sekarang. Artinya seni instalasi itu sudah cukup “tua”, bukan sesuatu yang baru lagi pada milenium ketiga ini. Karya Maurizio Catellan berupa pisang yang ditempel ke dinding dengan lakban, yang diberi judul “Comedian” (2019) yang dipamerkan di galeri milik Emmanuel Perrotin di Art Basel itu, tidak terlepas dari semangat “Fountain” dari Duchamp. Namun ironisnya masih terjadi adanya kesalahpahaman bahwa seni instalasi yang umurnya sudah seabad itu sebagai suatu penemuan baru dalam senirupa, yang membuat segelintir komunitas seni di Indonesia belum merasa kontemporer kalau tidak membuat atau mengoleksi karya instalasi.



Gambar 16 - Maurizio Catellan, "Comedian", 2019.

Karya instalasi juga bukan dari jenis yang mudah dipahami, harus ada narasi atau wacana di baliknya yang dituliskan oleh kurator atau datang dari senimannya itu sendiri. Sehingga penyerapan pemirsa atas makna tidak sebesar karya fine art yang lebih enak dipandang mata. Di samping ada aspek gigantisme dalam karya instalasi, sehingga tidak lagi mudah disimpan oleh para kolektor, kecuali kolektor tersebut mempunyai museum yang ukurannya memadai.

Kiranya hal itulah yang menyebabkan karya instalasi tidak pernah menjadi populer dalam art market. Pada art fair kita juga melihat bahwa seniman dengan sadar menantikan jumlah "like" di media sosial ketimbang penjualan komersial.

Di zaman sekarang, keberhasilan karya instalasi nampaknya ditentukan oleh berapa banyak pemirsa berfoto bersama di depan karya untuk kemudian diunggah ke media sosial. ■

1. harrydavidia. *Installation Art*. tumblr.com.
<https://harrydavidia.tumblr.com/post/189446615404/know-the-purpose-of-creating-contemporary-art>
2. Jones, Christopher P. (11 Juli 2019). *Great Works of Art: Duchamp's 'Fountain', a disruptive work of modern art that continues to inspire*. Medium Daily Digest.
3. Foto-foto Merzbau direproduksi dalam jurnal penciptaan abstraksi kelompok yang berbasis di Paris pada tahun 1933-34, dan dipamerkan pada MoMA di New York akhir tahun 1936. Museum Sprengel di Hanover memiliki rekonstruksi ruang pertama Merzbau.
4. The Art Story. *Kurt Schwitters Artwork*. <https://www.theartstory.org/artist/schwitters-kurt/artworks/>
5. Angie Kordic (24 September 2015). *What is the Significance of the Japanese Gutai group?* Widewalls.
6. Xennex (28 Agustus 2018). *Yard, Allan Kaprow*. Wikiart.
7. Walter, Otto F. Walter (1970), Heissenbuttel, Helmut (ed.). *Vostell, Happening & Leben*. Berlin: Neuwied, h. 293.
8. Tate Liverpool (29 Maret 2020). *Journey through this maze-like installation and become a part of the art*.
9. Gioni, Massimiliano (2019). *Marta Minujin: Menesunda Reloaded*. New Museum and the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
10. LeWitt, Solomon (Juni 1967). *Paragraphs on Conceptual Art*. Artforum.
11. Godrey, Tony (1998). *Conceptual Art (Art & Ideas)*. London: Phaidon Press Ltd. ISBN 978-0-7148-3388-0.
12. Kosuth, Joseph (2002 [1969]). *Art After Philosophy* (1969). Peter Osborne (Cetak Ulang). *Conceptual Art: Themes and Movements*. London: Phaidon. h. 232
13. Tate Gallery (11 Desember 2004). Turner Prize history: Conceptual art. tate.org.uk.
14. Xennex (28 Januari 2021). *Sol LeWitt Famous Work: Serial Project #1 ABCD*. Wikiart.
15. Wolfe, Shira (2019). *Stories of Iconic Artworks: Christo and Jeanne-Claude's Surrounded Islands*. Artland.
16. The Art Story (2021). *Christo Artworks: Bulgarian-American sculptor, photographer, and conceptual artist*.
17. Wolfe, Shira (2019)
18. Gompertz, Will (5 Maret 2019). *My life in art: How Joseph Beuys convinced me of the power of conceptual art*. The Guardian.

Daftar Pustaka

- [1] Angie Kordic (24 September 2015). *What is the Significance of the Japanese Gutai group?* Widewalls.
- [2] Gioni, Massimiliano (2019). *Marta Minujin: Menesunda Reloaded*. New Museum and the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- [3] Godrey, Tony (1998). *Conceptual Art (Art & Ideas)*. London: Phaidon Press Ltd. ISBN 978-0-7148-3388-0.
- [4] Gompertz, Will (5 Maret 2019). *My life in art: How Joseph Beuys convinced me of the power of conceptual art*. The Guardian.
- [5] harrydavidia. *Installation Art*. tumblr.com.
<https://harrydavidia.tumblr.com/post/189446615404/know-the-purpose-of-creating-contemporary-art>
- [6] Jones, Christopher P. (11 Juli 2019). *Great Works of Art: Duchamp's 'Fountain', a disruptive work of modern art that continues to inspire*. Medium Daily Digest.
- [7] Kosuth, Joseph (2002 [1969]). *Art After Philosophy* (1969). Peter Osborne (Cetak Ulang). *Conceptual Art: Themes and Movements*. London: Phaidon.
- [8] LeWitt, Solomon (Juni 1967). *Paragraphs on Conceptual Art*. Artforum.
- [9] Tate Gallery (11 Desember 2004). Turner Prize history: Conceptual art. tate.org.uk.
- [10] Tate Liverpool (29 Maret 2020). *Journey through this maze-like installation and become a part of the art*.
- [11] The Art Story. *Kurt Schwitters Artwork*. <https://www.theartstory.org/artist/schwitters-kurt/artworks/>
- [12] The Art Story (2021). *Christo Artworks: Bulgarian-American sculptor, photographer, and conceptual artist*.
- [13] Walter, Otto F. Walter (1970), Heissenbuttel, Helmut (ed.). *Vostell, Happening & Leben*. Berlin: Neuwied.
- [14] Wolfe, Shira (2019). *Stories of Iconic Artworks: Christo and Jeanne-Claude's Surrounded Islands*. Artland.
- [15] Xennex (28 Agustus 2018). *Yard, Allan Kaprow*. Wikiart.
- [16] Xennex (28 Januari 2021). *Sol LeWitt Famous Work: Serial Project #1 ABCD*. Wikiart.

Pameran Tunggal Syakieb Sungkar: *Retro Expressionism, Painting Reenactment*

Asmudjo J Irianto



Gambar 1 – Syakieb Sungkar, “Me and Ginger”, 2020.

Syakieb Sungkar bukan nama yang asing dalam medan seni rupa kontemporer Indonesia. Dia dikenal sebagai kolektor, juga sebagai *art dealer*. Sejak tahun 2006 dia memiliki blog di internet yang mengulas persoalan seni rupa, kebudayaan dan politik. Sayang—karena satu dan hal lain—blog ini tidak berlanjut.

Saat ini dia juga menjadi kepala editor jurnal filsafat Dekonstruksi (bermula dengan studi S-2 Syakieb di Driyakarya). Dia juga kerap menulis essay pengantar untuk pameran para pelukis Jakarta. Namun tidak banyak yang tahu bahwa Syakieb beberapa tahun belakangan ini adalah juga seorang pelukis.



Gambar 2 – Syakieb Sungkar, “Dinner with Tony”, 2020.

Bisa jadi, Syakieb terinspirasi teman dekatnya, sastrawan Goenawan Mohamad yang saat ini juga dikenal sebagai pelukis. Pameran ini, merupakan pameran tunggal Syakieb yang pertama, dan juga pertama kali karya-karyanya hadir ke hadapan publik seni. Sangat jarang kolektor yang juga seniman, terutama yang berani menggelar pameran tunggal—tidak berapa lama setelah mulai melukis. Pertanyaannya, mengapa Syakieb butuh melukis? Apa yang ditawarkan oleh lukisan-lukisan Syakieb?

Istimewakah lukisan Syakieb? Bagaimana posisi lukisan Syakieb dalam medan seni lukis kontemporer Indonesia? Tentu saja, seharusnya pertanyaan reflektif tersebut berlaku untuk setiap pelukis di Indonesia, tidak hanya untuk Syakieb. Namun, kehadirannya sebagai pelukis yang baru akan masuk gelanggang setidaknya memicu pertanyaan-pertanyaan tersebut.



Gambar 3 – Syakieb Sungkar, “Brokeback Mountain”, 2021.

Sebagai pelukis yang mulai di usia yang sudah *mature* tentu bukan hal yang mudah. Syakieb tentu tidak dapat serta merta melukis dan berangkat dengan pengetahuan *tacit*, yaitu pengetahuan yang tumbuh dari pengalaman melukis. Untuk itu, mau tidak mau Syakieb berangkat dari pengetahuan dan pemikiran. Salah satu tempat “sekolah” Syakieb adalah medan seni rupa kontemporer Indonesia, melalui pergaulannya dengan para seniman, kolektor, kurator dan kritikus seni. Selain, istrinya, Anna Sungkar yang merupakan seorang Doktor seni rupa juga menjadi pendorong dan teman diskusi Syakieb sejak awal berkaitan dengan niatnya menjadi pelukis. Selain itu, melalui membaca, Syakieb memiliki pengetahuan cukup mendalam mengenai teori dan wacana seni. Latar belakangnya sebagai lulusan S-2 filsafat juga menjadi modal kognisinya.

Syakieb faham bahwa seni rupa modern dan kontemporer otonom sangat mementingkan sosok seniman sebagai pengarang. Kendati estetika otonom ini mendapatkan banyak perlawanan, namun demarkasi ruang-ruang praktik seni

otonom tetap terjaga, dan berkelindan dengan para antagonisnya (seni partisipatori dan kolektif seni). Dalam estetika otonom modernis, seni lukis menduduki peranan utama, apa yang disebut seni rupa modern tak lain adalah seni lukis. Kendati setelah itu, seni lukis berkali-kali dinyatakan “mati”—karena kehadiran fotografi, seni instalasi, *heppening art*, *performance art*, *new media art*—namun seni lukis membuktikan dirinya dapat terus hidup dan berkembang. Daya hidup seni lukis, terjadi justru karena dalam seni rupa kontemporer, seni lukis adalah salah satu medium di antara berbagai medium lain. Hal ini menyelamatkan seni lukis, karena hilang bebannya sebagai medium yang menjadi paradigma seni rupa. Barry Schwabsky menjelaskan perbedaan tersebut, *painting as art* dan *painting as an art*, yang pertama menempatkan lukisan sebagai seni secara general, dan yang berikutnya, meletakkan lukisan sebagai salah satu (medium) seni di antara medium seni yang lain.¹ Secara simplisistik,

yang pertama merujuk pada seni rupa modern dan yang kedua pada seni rupa kontemporer.

Pluralitas seni rupa kontemporer, dan terbebasnya seni lukis sebagai paradigma seni rupa menjadikan seni lukis terus hidup dan berkembang dengan berbagai kemungkinan metode dan genre. Pada satu sisi, hal ini semacam pembebasan, namun pada sisi lain juga menyebabkan seni lukis ‘terkooptasi’ oleh paradigma plural dan cair dari seni rupa kontemporer. Salah satu yang kentara adalah aspek *politically correct* dalam seni lukis, yang mengutamakan representasi persoalan dari pada persoalan ide dan karakter medium seni lukis—jika istilah kebenaran estetis dirasakan terlalu parokial. Pada dasarnya dengan keragamannya, seni lukis menjadi bagian penting dalam praktik seni rupa kontemporer global, demikian pula yang tampak dalam seni rupa kontemporer Indonesia. Seni lukis tetap menjadi primadona.

Beberapa sastrawan dan profesi lain yang masuk ke dalam dunia seni rupa, umumnya akan memilih seni lukis. Mengapa demikian? Sebagaimana telah diutarakan, sejarah seni rupa modern adalah sejarah seni lukis. Dengan kata lain seni lukis menjadi bagian dari ingatan sejarah seni rupa. Dalam konteks seni otonom, credo ekspresi personal lekat dengan seni lukis. Seni lukis adalah medium yang akomodatif pada jejak seniman (*brush stroke dan gestural*). Demikian pula, seni lukis adalah medium paling populer dan mudah diterima publik sebagai karya seni, berbeda dengan instalasi, performance atau karya-karya video yang kerap masih mendatangkan kebingungan publik. Pendeknya, seni lukis adalah *default mode of art-making*.ⁱⁱ



Gambar 4 – Syakieb Sungkar, “Mister Suka Mooi Indie”, 2021.



Gambar 5 – Syakieb Sungkar, “Suatu Sore Tanpa Covid”, 2021.

Popularitas seni lukis memang tidak disertai pewacanaan yang cukup intens. Seni lukis kerap dicurigai karena kedekatannya dengan pasar. Pengertian seni lukis sebagai *default* untuk praktik seni lebih berlaku pada pemahaman publik awam mengenai medium dan praktik seni, bukan pada aspek paradigma seni dan wacana arus utama. Pada aspek wacana, justru seni lukis kerap dianggap sebagai medium yang *old fashion*. Dalam buku *Art Since 1900, Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, yang dianggap buku babon seni rupa modern dan kontemporer yang ditulis oleh Hal Foster dkk, tinjauan mengenai seni lukis sangat minim. Schwabsky berujar mengenai buku tersebut, setelah *Pop Art, capitalist realism* dari Gerhard Richter dan Sigmar Polke,

“...*further developments in painting can be safely ignored.*”ⁱⁱⁱ Dalam kekecewaan yang sama terhadap buku tersebut, Tony Godfrey menjelaskan bahwa, “...*the chapters dealing with the last three decades of the twentieth century almost totally ignored painting (barely 5 per cent of the images were of painting). Painting had apparently become a mere footnote to the history of contemporary art.*”^{iv}



Gambar 6 – Syakieb Sungkar, “Musyawarah Burung”, 2021.

Barry Schwabsky dan Tony Godfrey patut mengutarakan kekecewaannya pada wacana seni rupa kontemporer yang menyingkirkan perbincangan seni lukis kontemporer. Keduanya merupakan pembela seni lukis, dan terlihat dari buku seni lukis yang mereka susun. Namun tidak bisa dipungkiri apa yang tampil dalam buku-buku mereka adalah pluralitas seni lukis kontemporer, dan para pelukis Barat masih tetap mendominasi. Dalam konteks globalisasi, pengaruh Barat menyebar lebih cepat pada praktik seni rupa di luar Barat, baik itu wacana maupun pasar seni rupa, termasuk di Indonesia.

Booming seni rupa kontemporer Indonesia tahun 2005 sampai 2009 menunjukkan supremasi seni lukis dengan berbagai genrenya. Saat ini telah lebih dari satu dekade setelah era *boom* lokal, pasar seni rupa Indonesia masih melemah. Para pelukis masih terus melukis, namun tanpa gairah pasar, tinjauan pada seni lukis—yang sebelumnya pun tak seberapa—saat ini dalam titik rendah. Di masa *boom* pun tinjauan dan perbincangan pada seni lukis terbatas pada tulisan-tulisan kurasi yang menyertai pameran seni lukis.



Gambar 7 – Syakieb Sungkar, “Kisah Ening”, 2020.

Dilatari pemahaman pada pluralitas seni lukis—dan siapapun bisa menjadi pelukis/seniman—di satu sisi, dan kelesuan pasar seni lukis pada sisi lain, menggerakkan Syakieb untuk melukis. Bisa jadi hal ini juga dipicu kerinduannya pada perbincangan mengenai seni lukis. Syakieb faham dalam seni lukis kontemporer perkara gagasan seni lukis dikembalikan pada senimannya. Dalam kaitan ini, sepertinya Syakieb rindu pada lukisan yang menunjukkan karakternya sebagai lukisan, bukan sekadar sebagai wahana representasi persoalan. Bagi Syakieb, metode atau teknik yang dipilih dalam proyeknya untuk menjadi pelukis perlu ditetapkan sejak awal. Bisa diduga hal ini akan berhubungan dengan selera, preferensi artistik dan kognisi seni yang dimiliki Syakieb.

Hal itu akan menjadi dasar gagasan atau “konsep” lukisannya. Gagasan ini yang menjadi penting yang akan berujung pada karakter visual dari lukisannya. Dengan kata lain lukisan Syakieb merupakan konsekuensi logis dari “proyek seni lukisnya”. Dalam hal ini motif menjadi penting. Motif pelukis modernis dan postmodernis tentu berbeda, atau katakanlah motif pelukis abstrak, realis, atau surealis, masing-masing akan berbeda, dan akan tampak pada lukisannya. Hal itu dijelaskan oleh Barry Schwabsky ketika menjelaskan karya Michael Krebber, seniman Jerman yang karya-karya lukisnya tidak dapat dinilai dari lukisannya semata, karena sang seniman menurut Schwabsky,

“... , the artist has to produce, not so much the work itself (as we'll see, there exist artists whose every effort is to reduce the work to its vanishing points)...But in any case, these minimal attributes of the artwork are so indispensable precisely because they are requisite to any attempt to understand the work's relation to the project that generated it.”^v

Karenanya aspek ontologis seni lukis menurut Schwabsky terletak bukan pada obyek seninya, melainkan pada *artistic enterprise* (upaya artistik). Dengan kata lain, aspek ontologis seni lukis dikembalikan pada para pelukisnya sendiri, semacam personal ontologis. Pada era seni rupa kontemporer dengan pluralisme, maka aspek dialektik gaya seni, credo dan *art movement* menjadi kurang relevan, karena apapun boleh dilakukan. Karena itu soal “nilai” seni dikembalikan pada kebutuhan masing-masing seniman, termasuk aspek ontologis seni lukis. Saat ini pelukis dapat menempatkan medium lukis sekadar sebagai wahana representasi persoalan (apapun persoalan tersebut),

dengan kata lain mengabaikan aspek ontologis atau hakekat seni lukis.

Paradigma seni rupa kontemporer pada dasarnya justru melawan aspek hakekat dalam medium seni, termasuk seni lukis. Karena itu, seni lukis dalam era seni rupa kontemporer justru sangat kaya dengan segala kemungkinan, sebab sang pelukis tidak dibebani oleh tugas mencari esensi seni lukis. Salah satu terbitan mengenai seni lukis kontemporer adalah buku Vitamin P(-ainting) , yang sudah sampai pada jilidnya yang ketiga. Dalam ketiga buku tersebut, karya-karya para pelukis tidak dikelompokkan pada kecenderungan tertentu, namun tersebar secara alfabetis di dalamnya. Hal ini menunjukkan bahwa para pelukisnya ditempatkan sebagai entitas personal, yang masing-masing memiliki keistimewaan dan karakternya.



Gambar 8 – Syakieb Sungkar, “Dialog Fatima dengan Dora Maar”, 2019.

Sebagai pelukis baru yang hendak masuk gelanggang seni, mau tidak mau Syakieb harus mempersiapkan diri. Secara tidak langsung, dia mencoba mencari jawaban mengenai motifnya menjadi pelukis, sebagaimana pertanyaan yang diajukan Schwabsky, “...*that every artist's work should stake out a position—that a painting is not only a painting but also representation of an idea about painting.*”^{vi} Dengan modal cukup trampil menggambar, Syakieb memilih gaya realis-ekspresif. Kedua genre tersebut, terutama ekspresionisme merupakan hal penting bagi Syakieb. Karena pada titik tersebut terletak keistimewaan seni lukis. Berbeda dengan medium-medium lain, terutama yang membutuhkan fabrikasi atau karya-karya instalasi dan *new media art*, yang tidak membutuhkan sentuhan dan jejak “tangan” seniman, seni lukis sangat kental dengan jejak tangan seniman (*brush stroke* dan gestural). Kendati pada dasarnya semua karya seni adalah ekspresif, namun medium lukis yang dapat menunjukkan keutamaannya dalam hal ekspresi personal. Norbert Lynton menunjukkan hal tersebut,

“All art is expressive—of its author and of the situation in which he works—but some art is intended to move us through visual gesture that transmit, and perhaps give release to, emotions and emotionally charged messages. Such art is expressionist.”^{vii}

Namun, Lynton juga mengingatkan, *“But there was never a movement called Expressionism.”*^{viii}

Bagi Syakieb komponen ekspresi tersebut akan melengkapi genre realis yang mewadahi aspek naratif dalam lukisannya. Melalui pendekatan Realis-Ekspresif ini Syakieb dapat mendekatkan diri dengan credo Jiwa Ketok Sudjojono, salah satu pelukis Indonesia yang paling dikaguminya.

Bagi Syakieb lukisan-lukisan Sudjojono adalah karya yang dapat menunjukkan ekspresi personal dengan kadar “kebenaran estetik” (*aesthetically correct*) seni lukis maupun pesan dan representasi yang ditunjukkannya (*politically correct*), dalam konteks era tersebut, yang berkaitan dengan narasi nasionalisme. Preferensi visual dan teknik melukis Syakieb adalah David Hockney dan Liu Xiaodong. Sesungguhnya kedua pelukis tersebut cukup berbeda latar belakang dan konsep karya lukisnya. David Hockney datang dari generasi pelukis *Pop Art* Inggris abad lalu. Sedangkan Liu Xiaodong adalah pelukis China masa kini yang terkenal, dan dianggap dapat mengembalikan kejayaan seni lukis dengan karakter lukisannya yang *painterly*. Lukisan-lukisan Hockney tampak dekoratif, komposisional, dan sangat colourful, sedangkan Lukisan-lukisan Xiaodong lebih ekspresif dengan brush stroke yang kuat. Kita dapat merasakan pengaruh kedua pelukis tersebut pada lukisan-lukisan Syakieb.



Gambar 9 - Syakieb Sungkar, “Bunga Kuning”, 2019.

Dengan sapuan kuas yang cenderung tidak halus dan blabar nuansa warna yang tidak *blended*, tampak lukisan-lukisan Syakieb tidak terasa ilusif dengan obyek yang terasa pejal sebagaimana umumnya lukisan foto-realis. Komposisi dalam lukisan Syakieb mengutamakan kedataran (*flatness*), bukan menekankan ilusi perspektif. Dia juga mempertimbangkan *balance*, rana dan bangunan warna. Semua itu, ditambah dengan teknik sapuan kuas yang sedikit kasar menjadikan karya Syakieb terasa ekspresif dan painterly. Lukisan tersebut tidak menunjukkan virtuositas teknik, namun juga sebaliknya tidak dinaif-naifkan. Syakieb cukup cerdas memanfaatkan “keterbatasan” teknis realisnya sebagai jalan masuk untuk menuangkan kualitas ekspresif yang painterly. Dalam dominasi genre foto-realis, abstrak, ilustratif/komik/mural, *outsider/bad painting* dalam peta seni lukis kontemporer Indonesia lukisan-lukisan Syakieb terasa segar sekaligus retro. Memenuhi kerinduan pada lukisan yang tidak pretensius. Lukisan yang memperagakan dirinya sebagai lukisan. Sebagaimana para pioner seni lukis modern Indonesia berkarya lukis.

Berbeda dengan Liu Xiaodong yang lukisannya teatrikal, menampilkan drama dan narasi yang penting serta spektakuler (ukuran lukisannya besar), lukisan-lukisan Syakieb menampilkan narasi sehari-hari, sekitar lingkungannya, orang-orang yang dikenalnya. Kita dapat mengenali beberapa tokoh penting dalam lukisan Syakieb, namun orang-orang tersebut ditampilkan dalam kesehariannya, tidak sebagai model yang duduk (*sitter*) di depan Syakieb untuk dilukis.

Pendekatan ini, dengan narasi sehari-hari makin memperkuat aspek *painterly* lukisan Syakieb. Sebab lukisan-lukisan tersebut tidak terkooptasi pesan, narasi atau representasinya. Paling jauh, yang kita tangkap adalah humor atau candaan dalam lukisan Syakieb.

Lihat misalnya lukisan dengan judul, “Brokeback Mountain”, “Obral Lukisan”, “Mister Suka Mooi Indie”, “Di Kolam Hockney Kami Berpose”. Bagi yang mengenali person-person dalam medan seni rupa kontemporer tentu dapat membaca candaan Syakieb tersebut. Sementara lukisan “Dinner with Tony”, “Musyawarah Burung” dan “Suatu Sore Tanpa Covid” menunjukkan keseharian Syakieb bersama kawan-kawannya. Kita mengenal ada Goenawan Mohamad, Tony Prabowo, Ulil Abshar Abdalla di antaranya. Lukisan-lukisan tersebut tidak menampilkan narasi khusus yang spesifik. Sepertinya *subyek matter*—atau tepatnya obyek—dalam lukisan Syakieb memang hadir sebagai alibi untuk melukis. Bisa jadi untuk Syakieb kejadian yang dilukisnya merupakan hal yang secara personal penting, semacam bagian dari catatan hariannya. Namun untuk permirsa, narasi tersebut tak seberapa penting. Dalam hal ini, bagi Syakieb catatan personal tersebut menambahkan tekanan pada ekspresi personal pada lukisannya, seperti lukisan-lukisan lain dalam pameran ini. Lynton menyebutnya sebagai, “*emotionally charged messages*”.



Gambar 10 – Syakieb Sungkar, “Bengkel Salihara”, 2020.

Syakieb tidak mencari kebaruan melalui lukisan-lukisannya—pada saat “apapun boleh” dalam seni rupa kontemporer, kebaruan kerap menjadi superfisial. Dia sekadar ingin mengekspresikan sikap artistiknya melalui proyek lukisannya. Syakieb ingin kembali pada kejujuran atau kekuatan lukisan sebagai lukisan. Salah satu lukisan yang istimewa dalam pameran ini adalah “Dialog Fatima dan Dora Maar”, kita tahu sumber dari lukisan tersebut adalah lukisan Sudjojono (“Di Depan Kelambu Terbuka”) dan lukisan Picasso (“Portrait of Dora Maar”). Yang menarik, tanpa ragu Syakieb menempatkan wajah Dora Maar dengan gaya kubis, sebagaimana dalam lukisan Picasso dalam lukisan Realisnya.

Syakieb tak risau dengan “keanehan” lukisan tersebut. Hal ini justru menunjukkan bahwa yang utama bagi Syakieb adalah dia sedang berkarya lukis, tak masalah menabrak genre Realis, toh bukan realita atau perkara rasio yang sedang disampaikannya. Urgensi Syakieb adalah berkesempatan merasakan aksi melukis secara konvensional atau *ordinary*.

Pendekatan ini, tidak banyak lagi dilakukan oleh para pelukis kontemporer Indonesia. Kebanyakan pelukis terjebak pada aspek sensasional seni rupa kontemporer, baik metode maupun kontennya.

Melihat lukisan-lukisan Syakieb, kita merasa *de javu*. Memang Syakieb menanggung banyak inspirasi dari para pelukis lain yang dikaguminya, yaitu para pelukis yang lukisan-lukisannya kuat menunjukkan “karakter”—untuk tidak menyebut ontologi—seni lukis. Lukisan-lukisan Syakieb memenuhi kualitas yang dijelaskan Schwabsky, “For me, and I think for many other, the ordinariness of painting has become one of its most important characteristics. It’s where the much cited modern project of linking art with everyday life continues to be worked out.”^{ix} ■

Bandung, Oktober awal 2021

- I. Barry Schwabsky, *Vitamin P, New Perspective in Panting* (London: Phaidon Press Limited, 2002), hlm. 5.
- II. Barry Schwabsky, *Vitamain P2, New Perspective in Painting* (London; Phaidon Press Limited, 2011), hlm. 15.
- III. Ibid, hlm. 12.
- IV. Tony Godfrey, *Painting Today* (London: Phaidon Press Limited, 2009), hlm. 9.
- V. Barry Schwabsky, "Object or Project? A Critic's Reflection on the Ontology of Painting" dalam Anne Ring Peterson dkk, *Contemporary Painting in Context* (Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2010), hlm. 73.
- VI. Barry Schwabsky, *Vitamin P*, hlm. 7.
- VII. Norbert Lynton, "Expressionism" dalam Nikos Stangos, ed., *Concepts of Modern Art* (London: Thames and Hudson, 1981), hlm. 30.
- VIII. Ibid.
- IX. Barry Schwabsky, *Vitamin P2*, hlm. 15.

Melihat Wanita dengan Perut Berlemak

I Gede Made Surya Darma

1. Pendahuluan

Pada masa pandemi walau dengan keterbatasan, di Bali banyak dilakukan kegiatan pameran seni rupa yang disesuaikan dengan protokol kesehatan, entah itu secara online maupun offline. Pada tanggal 16 Oktober 2021 ada pembukaan pameran tunggal lukisan Syakieb Sungkar yang mengambil tema “Retro Expressionism, Painting Reenactment” dikuratori oleh Asmudjo Jono Irianto dan dibuka oleh Goenawan Mohamad di galeri Titik Dua, Jl. Cok Rai Pudak No.48, Peliatan, Ubud, Kabupaten Gianyar, Bali, dengan memamerkan 16 lukisan. Pameran tersebut berlangsung hingga 6 November 2021.

Nama Syakieb Sungkar sudah tidak asing lagi di kalangan dunia seni di Indonesia, beliau adalah seorang kolektor lukisan, dan pebisnis, juga pernah menjadi juri di Bandung Contemporary Art Award (BaCAA), serta menjadi anggota Persatuan Pecinta Seni Indonesia (PPSI). Beliau juga aktif di dalam kegiatan sosial kemasyarakatan, yaitu Gerakan Indonesia Kita (GITA).

Namun di balik penyelenggaraan pameran tersebut, ternyata banyak selentingan tentang pameran beliau. Suaranya beragam seperti: Kok kolektor dan art dealer melukis, lalu seniman *ngapain?* Apa karena sahabatnya, sastrawan Goenawan Mohamad, melukis juga? Ibarat kata - pedagang tahu yang ikut bertani menanam kedelai sendiri, dan diolah menjadi tahu kemudian dijual sendiri pula - tidak etis dong, ujar mereka. Ada pula yang mengatakan jangan-jangan dia pakai artisan, *mosok* tiba-tiba bisa melukis (artisan adalah istilah bagi pelukis yang jasanya mengerjakan lukisan untuk orang lain).

Selentingan itu terjadi pula di akun media sosial dengan kalimat seperti ini “Ketika wartawan sibuk nyambi jadi pelukis dan memamerkan lukisannya, kolektor pun asyik melukis dan memamerkan karyanya di ruang publik. Bagaimana kalau nanti kurator juga berhasrat jadi pelukis?”

Siapa yang mau nulis pameran seni rupa, siapa lagi yang mau membeli lukisan, dan siapa lagi yang mau repot jadi kurator?” Fenomena ini menjadi menarik! Ada pula komentar dalam filosofi pedagang bakso “digawe dewe, dicicipi dewe, didol dewe, ora payu pangan dewe”. Dan komentar lainnya, “wah kolektor sekarang jadi pelukis juga, Oei Hong Djien kapan ikut melukis? Juga muncul status di media sosial dengan kalimat, “memang kolektor boleh melukis?” yang kemudian menjadi perdebatan panjang. Selain itu banyak juga yang mendukung dengan menyatakan pamerannya bagus, demikian pula pengambilan ide dan teknik melukisnya, disertai ucapan selamat dan sukses, hal itu banyak dituliskan di beranda media sosial dari para seniman dan pecinta seni yang menyaksikan pameran tersebut.

II. Picasso dan Perut Berlemak

Beberapa jam sebelum pameran, saya mendatangi galeri Titik Dua untuk melihat langsung lukisannya di sana. Saya menyaksikan ada beberapa kawan ketika saya kuliah di Fakultas Seni Rupa ISI Yogyakarta, menjadi objek lukisan Syakieb Sungkar. Juga salah satu kolektor karya saya, Dedy Kusuma, ada dalam objek lukisan tersebut. Beberapa objek yang dilukis Syakieb, wajahnya sangat familiar untuk saya simak. Saya kemudian mendatangnya yang kebetulan sedang asik minum kopi bersama Asmudjo yang menjadi kurator pameran tersebut, di situ ada Goenawan Mohamad, dan Kemalezedine Zubir sebagai organizer pameran.

Saya mengorek kembali cerita tentang ayahnya yang pada tahun 1975 menghadiahkan *Time Magazine*. Di majalah itu dibahas lukisan kubisme Pablo Picasso yang meledak di pasaran, harganya menjadi fantastis. Sementara ayahnya sebagai pekerja kantoran, pengagum Dullah dan Basoeki Abdullah yang melukis dengan gaya realisme teratur, dan suka diminta atasannya untuk mendesign label dari produk minuman, tidak mengerti mengapa lukisan corat-coret berbentuk kotak-kotak itu begitu disukai orang. Sejak itu Syakieb mulai banyak membaca ihwal lukisan, dan mulai rajin menggambar dengan pensil, crayon, tinta dan cat air. Ia menjadi terbiasa meniru-niru Picasso dan Salvador Dali.

Goenawan ikut bertanya tentang ide lukisan telanjang yang berjudul "Make Up". Lukisan berukuran 120 x 145 cm itu menggambarkan perempuan dengan perut dan pinggang yang lipatan lemaknya jelas terlihat. Si model yang minta dilukis marah-marah, karena tidak mau dirinya dilukis dengan kenyataan seperti itu, ia ingin dilukis lebih langsing. Bagi Syakieb, melukis dengan menonjolkan bagian tersebut adalah suatu penghormatan untuk tubuh.

Bahwa semua bagian tubuh memiliki sisi menariknya, karena kecantikan itu adalah bahasa universal yang tidak bisa hanya dinilai dengan ukuran bentuk. Semua unsur tubuh memiliki kelebihan dan daya tarik masing-masing.

Ketika Syakieb melanjutkan kuliahnya di ITB ia berkenalan dengan karya-karya perupa Indonesia yang dipengaruhi oleh aliran kubisme seperti A.D Pirous, Ahmad Sadali dan Mochtar Apin. Setelah lulus ia mulai mengoleksi lukisan. Awalnya ia mengoleksi lukisan-lukisan Bali yang menurutnya unik dan tiada duanya di dunia, dan juga mengoleksi lukisan mazhab Bandung, berlanjut dengan karya-karya old master dan Mooi Indie serta karya-karya kontemporer. Ketika pada tahun 2006 hingga 2008 terjadi booming seni rupa, ia mengetahui bahwa koleksi ternyata bisa dijual kembali. Sejak itu ia terlibat dalam bisnis seni rupa.



Gambar 1 - Syakieb Sungkar, "Make Up", 2020.

Karya-karya pelukis Pablo Picasso dan S. Sudjojono yang dikaguminya, telah mempengaruhinya dalam berkarya. Nampak dalam salah satu lukisannya yang berjudul “Dialog Fatima dengan Dora Maar” berukuran 150 x 150 cm dengan bahan cat minyak yang dibuatnya pada tahun 2019. Idenya muncul ketika melihat lukisan Pablo Picasso yang berjudul “Portrait of Dora Maar” buatan tahun 1937 dan lukisan S. Sudjojono dengan modelnya bernama Fatima yang berjudul “Di Depan Kelambu Terbuka”, bertahun 1939.

Kedua karya sezaman itu sama-sama melukiskan kekasih hati sang seniman. Namun perbedaan jarak antara Indonesia dan Perancis telah menghasilkan lukisan dengan gaya yang berbeda. Lukisan Dora Maar dibuat setahun setelah Pablo Picasso bertemu di lokasi syuting sebuah film Prancis yang berjudul “The Crime of Monsieur Lange”. Pablo Picasso yang waktu itu berusia 55 tahun dan Dora Maar berusia 29 tahun akhirnya hidup bersama. Walau ketika itu hubungan Picasso dengan Marie-Therese yang merupakan ibu dari Maya, putrinya, masih berlangsung. Karena ketegangan dan situasi memburuk akhirnya hubungan mereka berakhir.

Berbeda halnya dengan S. Sudjojono, yang gagal menikahi kekasihnya seorang gadis Betawi bernama Yoyok. Sejak itu S. Sudjojono rajin mengunjungi tempat-tempat pelacuran dan kemudian bertemu dengan seorang Pekerja Seks Komersial (PSK) yang berasal dari Cirebon bernama Fatima, dan sudah mengganti namanya menjadi Adhesi. Fatima kabur dari rumah karena dipaksa menikahi seorang haji yang jauh lebih tua umurnya. Sampai di Batavia, Fatima terdampar di daerah Senen.

S. Sudjojono seorang Marxis yang keras kepala, akhirnya mengajak Adhesi untuk menikah dan mengganti namanya menjadi Miryam, agar mirip dengan Maria Magdalena.

Dengan latar belakang adanya kedekatan kisah percintaan pada kedua lukisan yang sama-sama terlahir di masa Perang Dunia II namun dengan gaya yang berbeda. Maka muncul ide untuk mendekatkan kedua objek tersebut ke dalam satu lukisan. Mereka dibuat duduk bersanding di kursi Jawa, dengan memakai rok pendek sehingga terlihat kakinya. Bagian bawah lukisan berbeda dengan aslinya yang memakai kain batik, agar terlihat kontemporer.

Kaki Dora Maar dibuat lebih putih, dan kaki Fatima dibuat lebih gelap menyesuaikan dengan warna kulit orang Indonesia. Betis dibuat lebih berotot, untuk menunjukkan wanita zaman sekarang banyak melakukan aktivitas Gym.

III. Gay dan Jukstaposisi

Selanjutnya adalah lukisan yang berjudul “Di Kolam Hockney Kami Berpose”, yang di dalam karya tersebut nampak kolektor Dedy Kusuma bersama Syakieb berpose di kolam renang yang biasa menjadi objek lukisan David Hockney. Hockney adalah pelukis Pop Art asal Inggris yang kadang menggambarkan pasangan gay dalam karyanya. Dengan bercanda Syakieb memilih Dedy karena sering tampil keren berbusana metroseksual. Karya lain yang senafas dalam pameran ini adalah “Morning Coming through the Window” dan “Brokeback Mountain” dengan objeknya adalah Asmudjo bersama Kemalezedine.



Gambar 2 - Syakieb Sungkar, "Di Kolam Hockney Kami Berpose", 2019.

Lain halnya dengan lukisan "Dinner with Tony". Dalam karya ini, musikus Tony Prabowo yang posisinya pada center lukisan, mengundang dinner di restoran. Nampak Tony sibuk bermain handphone ketika teman-temannya asik berbincang.

Sebuah situasi kontras yang merupakan fenomena masyarakat kontemporer. Cinta gadget menarik untuk diabadikan menjadi jukstaposisi dalam lukisan tersebut.



Gambar 3 – Syakieb Sungkar, “Obral Lukisan”, 2021.

Pada lukisan berjudul “Obral Lukisan” dengan ukuran 120 x 145 cm, yang menjadi objek dalam lukisan tersebut adalah seniman lukis Yuswantoro Adi, mereka duduk berdampingan dengan Hendrotan bersama pacarnya. Ide lukisan muncul dari obrolan sebuah grup WhatsApp. Hendrotan sebagai salah satu art dealer kenamaan di Indonesia melemparkan ide untuk memasarkan seni kontemporer dengan discount besar-besaran sampai 90%. Karena saat ini sangat sulit untuk menjual karya seni. Sudah pasti ide tersebut memancing keributan. Tentu seniman akan merasa keberatan dengan hal tersebut. Seniman yang pada awalnya karyanya dihargai Rp 100 juta,- akan didiskon menjadi 10 juta saja, dan sudah pasti upaya ini akan merugikan reputasi pelukis.

Namun dalam lukisan, Syakieb menggambarkan seniman dan art dealer bekerja sama mengobrol lukisan. Walau berkolaborasi, wajah Yuswantoro Adi dibuat dengan ekspresi bermuram durja, duduk di atas krat minuman dan termos di sampingnya. Sementara Hendrotan digambarkan tenang-tenang saja sambil memeluk pacarnya.

Selain tokoh-tokoh seperti Goenawan Mohamad dan Wiyu Wahono, Syakieb juga melukis Bubun, sopir Goenawan Mohamad yang lagi santai di bengkel Salihara menikmati istirahat dengan sandal jepit, di depan tumpukan speaker yang sedang diperbaiki.

IV. Penutup

Syakieb Sungkar juga aktif di media sosial. Menurutnya, postingan di media sosial juga merupakan karya seni, karenanya ia memanje kontennya. Terlihat ia tidak bermain dengan pencitraan diri agar menjaga image terus bagus. Ia tidak penuh kepalsuan, semua ditampilkan apa adanya. Pada postingannya terdapat kombinasi konten lucu, info, politik, karya seni dan kehidupan pribadinya.

Keraguan khalayak mengenai Syakieb menggunakan artisan dalam menyelesaikan lukisannya terjawab dengan ia berkunjung ke Devfto printmaking di Sika Gallery, sehari setelah pembukaan pameran, bersama Goenawan Mohamad. Di Devfto, Goenawan melukis wajah dan Syakieb membuat lukisan perempuan, nampak jelas kekuatan garis dan spontanitas goresan mereka.

Fenomena melukis yang bukan profesi sebenarnya banyak terjadi di berbagai bidang pekerjaan, seperti: Paul McCartney, gitaris The Beatles juga melukis. Selain pandai melukis, Paul juga menggemari karya David Hockney, Andy Warhol dan Eduardo Paolozzi. Presiden Bush juga melukis. Ia banyak melukis para veteran militer Amerika yang terluka. Demikian pula Presiden SBY ikut melukis. Ia sempat viral di media sosial. Contoh-contoh lain masih banyak. Jadi hal ini bukanlah fenomena baru tentunya.

Untuk menjadi kontemporer, Syakieb melukiskan Fatima dengan rok pendek, dan pewarnaan tidak dibuat sebagaimana aslinya. Namun sampai sekarang istilah seni kontemporer masih sulit dirumuskan. Ketika booming seni rupa 2006 – 2008, lukisan yang muncul ketika itu seringkali mempunyai kemiripan dengan karya kontemporer seniman China seperti Yue Minjun, Fang Lijun, Wang Guangyi, Xue Jiye, dan Zhou Chunya. Hal itu membuat saya bertanya-tanya. Barangkali ukuran kontemporer itu hanya dibuat demi kebutuhan market agar seni rupa menjadi mahal di bursa lelang karena sudah sesuai dengan ukuran seni kontemporer Barat. Namun dalam pengamatan saya, Syakieb terlihat tidak peduli dengan market. Ia menjadi kontemporer dengan gayanya sendiri: lingkungan dan peristiwa dalam kehidupannya sehari-hari dituangkannya dalam kanvas, dengan kejujuran dan gaya jenaka. ■

Studi Kemiskinan di Negara Berkembang

Syakieb Sungkar

Abstrak

Penanggulangan kemiskinan di negara berkembang dilakukan dengan berbagai macam cara. Beberapa upaya dari negara diuraikan di sini, seperti memberikan solusi makro dengan meningkatkan pertumbuhan ekonomi nasional, pemberian kemudahan akses kredit perbankan, dan ada juga yang memberikan solusi secara mikro dengan memberikan bantuan langsung tunai (BLT) yang disebut sebagai program pendapatan dasar universal, karena transfer tunai diberikan secara merata ke setiap orang. Diuraikan pula solusi Microfinance seperti yang dilakukan Grameen Bank. Demikian pula pengiriman uang dari buruh migran terhadap keluarganya di tanah air juga dapat mengentaskan kemiskinan. Ada banyak keberhasilan dan tentu saja banyak terdapat kelemahan pada program-program tersebut yang menjadi ruang untuk perbaikan dan peningkatan keberhasilan.

Keyword: kemiskinan urban, garis kemiskinan, ketimpangan, hipotetis Kuznets, kredit mikro, pekerja anak, diskriminasi gender, Grameen Bank, bank desa.

I. Pendahuluan – Kemiskinan di Perkotaan Negara Berkembang

Kemiskinan urban (perkotaan) didefinisikan oleh Sen (1999) yang dikutip dalam UNESC (2007) sebagai hilangnya kemampuan dasar seseorang untuk dapat bebas memilih jalan hidupnya sehingga memiliki alasan untuk dihargai. Kemampuan ini termasuk: kesehatan yang baik, pendidikan, jaringan sosial, kontrol atas sumber daya ekonomi, dan pengaruh pada pengambilan keputusan yang mempengaruhi kehidupan seseorang. Di Sudan, misalnya, dimensi agama dan mendengarkan suara para politisi juga termasuk dalam lingkup definisi kemiskinan. Sementara di Malaysia, kemiskinan didefinisikan berdasarkan garis pendapatan yang kira-kira RM510 (170 USD) per bulan untuk keluarga yang terdiri atas 4,6 anggota rumah tangga (Abdul Ghafor et al., 2007). Jumlah itu setara dengan penghasilan 1,23 USD per orang/hari. Sementara definisi miskin menurut Bank Dunia apabila seseorang berpengeluaran kurang dari 1,9 USD per hari.¹

Dimension (Weight)	Indicator (Weight)	Poverty Cut-off
Health (1/3)	Nutrition (1/6)	<i>Any adult or child in the household with nutritional information is undernourished³</i>
	Child mortality (1/6)	<i>Any child has died in the household⁴</i>
Education (1/3)	Years of schooling (1/6)	<i>No household member has completed five years of schooling</i>
	Child school attendance (1/6)	<i>Any school-aged child in the household is not attending school up to class 8⁵</i>
Standard of Living (1/3)	Access to electricity (1/18)	<i>The household has no electricity</i>
	Access to improved sanitation (1/18)	<i>The household's sanitation facility is not improved or it is shared with other households</i>
	Access to safe drinking water (1/18)	<i>The household does not have access to safe drinking water or safe water is more than 30 minutes walk round trip</i>
	Type of flooring material (1/18)	<i>The household has a dirt, sand or dung floor</i>
	Type of cooking fuel (1/18)	<i>The household cooks with dung, wood or charcoal.</i>
	Asset ownership (1/18)	<i>The household does not own more than one of: radio, TV, telephone, bike, motorbike or refrigerator, and does not own a car or truck</i>

Gambar 1 – Dimensi, Indikator, Pembobotan MPI (OPHI, h. 8).

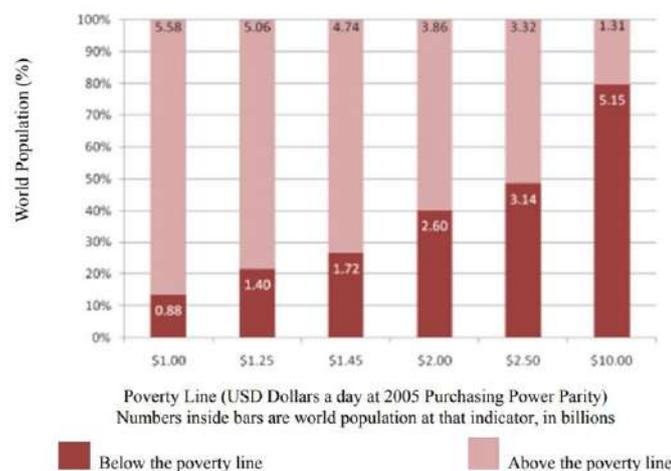
Sejumlah pembaruan dan analisis inovatif tentang definisi kemiskinan telah diperkenalkan pada tahun 2011 seperti yang dijelaskan dalam Gambar 1. Semenjak tahun 2010, Oxford Poverty and Human Development Initiative (OPHI) bekerja sama dengan United National Development Program (UNDP) memperkenalkan ukuran multidimensi baru dari kemiskinan akut untuk negara berkembang, disebut sebagai Multidimensional Poverty Index (MPI). Indeks Kemiskinan Multidimensi atau MPI adalah rasio *Headcount* yang disesuaikan dengan menggunakan tiga dimensi kesejahteraan, yaitu kesehatan, pendidikan, dan taraf hidup (Alkire dan Santos, 2010).² Tidak ada prosedur tunggal untuk mengukur garis kemiskinan, namun sejumlah parameter harus dipilih untuk memberikan gambaran representatif tentang angka kemiskinan di suatu negara.³

Jumlah orang yang tinggal di kota telah meningkat sangat pesat terutama di negara-negara berkembang karena migrasi pedesaan perkotaan besar-besaran serta pertumbuhan penduduk alami. Peningkatan signifikan populasi perkotaan dalam jangka waktu yang singkat telah menimbulkan berbagai masalah antara lain ketimpangan dalam penyediaan layanan sosial, penurunan kegiatan pertanian, dan peningkatan jumlah penduduk miskin perkotaan. Di negara-negara seperti Sudan dan Malaysia, urbanisasi yang cepat dan biaya hidup yang tinggi telah mendorong penduduk perkotaan khususnya kelompok rentan ke dalam kemiskinan yang parah. Meskipun adanya fakta ini, tetapi kurangnya perhatian yang diberikan kepada kaum miskin perkotaan oleh sebagian besar lembaga bantuan internasional dan nasional sehingga mereka hanya berfokus pada kemiskinan di pedesaan.⁴

Populasi perkotaan telah meningkat sangat pesat dan diperkirakan akan terus berlanjut selama beberapa dekade mendatang terutama di negara berkembang.

Pada tahun 1950, misalnya, penduduk perkotaan di negara berkembang kurang dari 300 juta dan meningkat menjadi 1,1 miliar pada tahun 1985. Selanjutnya, diproyeksikan bahwa lebih dari 4 miliar orang akan tinggal di perkotaan negara-negara berkembang pada tahun 2025 (UNCHS, 1996). Antara tahun 1990 dan 2000, pertumbuhan penduduk di perkotaan negara maju masing-masing hanya 0,6% dan 2,9% per tahun. Namun, di negara berkembang pertumbuhan kota adalah masing-masing 1,8% dan 3,6% per tahun (Bank Dunia, 2005). Dalam kecepatan pertumbuhan yang tinggi ini, pengelolaan urbanisasi telah menjadi tantangan utama di antara para perencana dan pengambil keputusan di negara maju dan berkembang (Devas dan Rakodi, 1993; Choguill, 1994).⁵

Meskipun urbanisasi mendorong pembangunan ekonomi, hal itu telah menyebabkan kesenjangan yang lebih lebar antara kota dan antar kelompok sosial yang berbeda karena kota-kota di negara berkembang memiliki sumber daya yang lebih sedikit untuk menanggapi besarnya perubahan tersebut (UNFPA, 2007). Selain itu, proses urbanisasi juga menyebabkan peningkatan yang signifikan dari jumlah penduduk miskin perkotaan. Gambar 2 menunjukkan persentase orang pada tingkat kemiskinan yang berbeda. Angka ini menunjukkan lebih dari 10% populasi dunia hidup dengan USD 1 per hari. Ironisnya, hanya sekitar 20% dari populasi dunia hidup di atas USD10,00 per hari.⁶

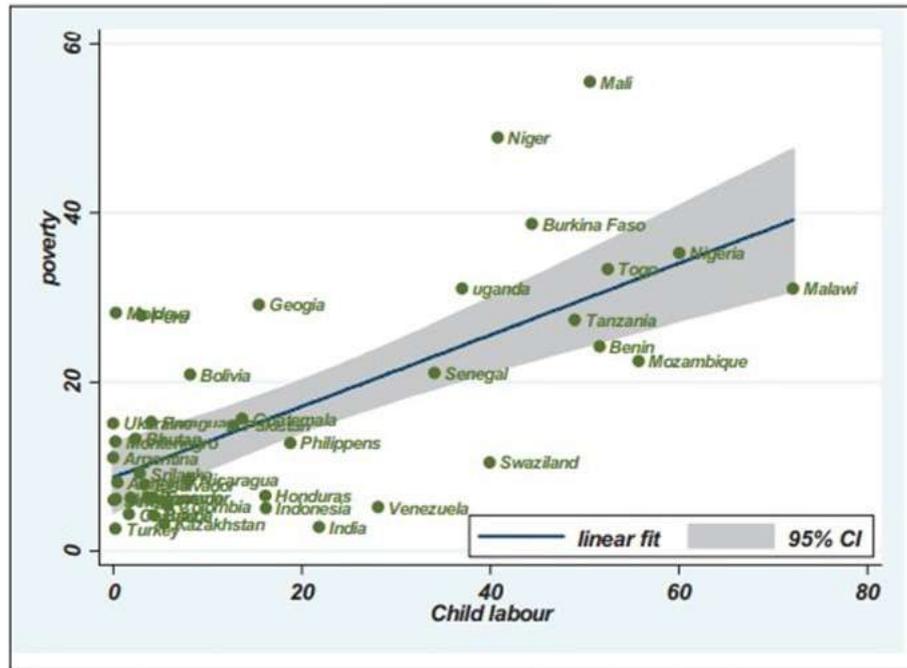


Gambar 2 – Garis kemiskinan dunia, angka dalam bar menunjukkan orde miliar orang (Elhadary, h. 223).

II. Dampak Kemiskinan

Kemiskinan juga mendatangkan dampak ikutan, seperti penggunaan anak-anak dalam pekerjaan di negara berkembang, yang merupakan salah satu masalah utama yang mengganggu masyarakat. Belakangan ini, telah terjadi peningkatan fokus mengenai ancaman pekerja anak secara global. Kemiskinan berhubungan dengan prevalensi pekerja anak,

semakin tinggi kemiskinan, semakin banyak anak-anak dipekerjakan di negara-negara berkembang. Menurut Program Internasional tentang Penghapusan Pekerja Anak, diperkirakan 168 juta anak terlibat dalam berbagai kegiatan ekonomi di seluruh dunia, yang menyumbang sekitar 11% dari seluruh populasi anak-anak secara keseluruhan (IPEC-ILO, 2013).⁷ Seperti dalam grafik pada gambar 3.⁸



Source: Authors computation based on data from the United State Department of Labor and World Bank's WDI (2014)

Gambar 3 – Pekerja anak dan kemiskinan di 42 negara berkembang pada tahun 2009-2013

Kemiskinan juga berakibat pada pelecehan seksual terhadap kaum pekerja wanita remaja dan ibu rumah tangga. Pelecehan seksual dan kekerasan seksual terhadap perempuan di Pakistan, Sri Lanka dan India diperparah karena masyarakat memaafkan dengan alasan perempuan yang dilecehkan berpakaian sedemikian rupa untuk memprovokasi perilaku kekerasan seksual. Mitra & Kumar (2004) mencatat bahwa sistem hukum di Pakistan, Sri Lanka, dan India telah ada untuk melindungi perempuan, namun pada kenyataannya, perempuan dalam budaya setempat tidak menerima perlindungan yang diinginkan.⁹

Demikian pula ada hubungan antara kemiskinan, pertumbuhan ekonomi, pekerjaan dan rasio ketergantungan

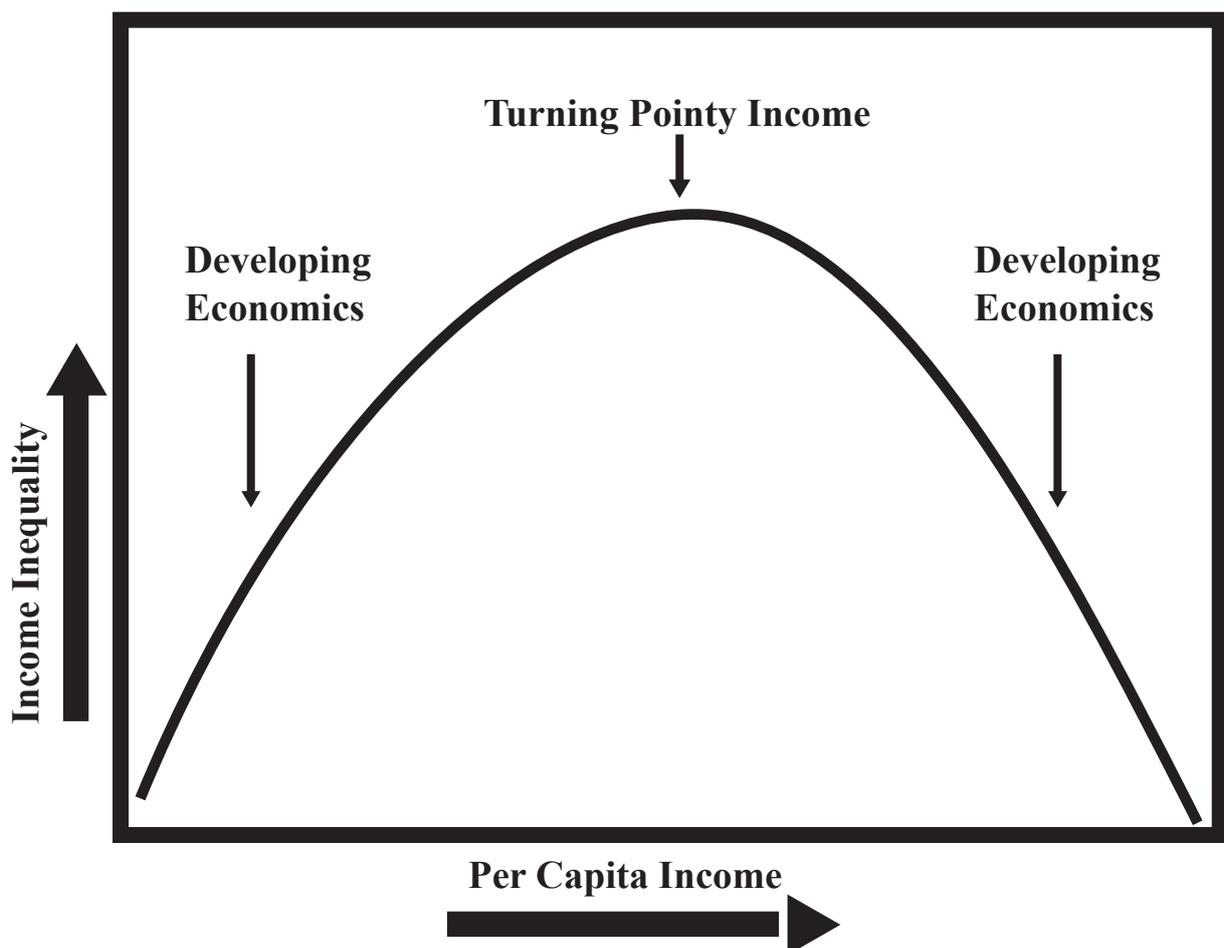
usia di negara-negara berkembang. Bahwa rasio ketergantungan usia memiliki dampak yang luar biasa terhadap kemiskinan. Kecukupan terhadap tenaga kerja produktif sangat menentukan pertumbuhan ekonomi. Sementara orang usia tua yang tidak produktif menjadi rentan untuk menjadi miskin. Pertumbuhan ekonomi yang stabil dan peningkatan produktivitas tenaga kerja serta teknologi padat karya merupakan obat mujarab untuk memecahkan masalah kemiskinan.¹⁰

III. Upaya Menanggulangi Kemiskinan Melalui Pertumbuhan Ekonomi

Tujuan utama “Millenium Development Goal” (MDG) adalah proporsi orang miskin yang pendapatannya kurang dari satu dolar per hari akan berkurang setengah dalam kurun waktu tahun 1990 sampai 2015. Salah satu caranya adalah melalui pertumbuhan ekonomi yang dapat mengurangi ketimpangan pendapatan, dengan cara negara berinvestasi di sektor sosial seperti pendidikan dan kesehatan serta meningkatkan kondisi kehidupan penduduk pedesaan. Sejak diterbitkannya laporan tahunan Global Report of Human Development (1990), sebagian besar lembaga bantuan internasional dan donor pembangunan, telah mencadangkan upaya mereka untuk pertumbuhan ekonomi, karena hal itu dipandang sebagai faktor fundamental dalam proses memerangi kemiskinan. Berdasarkan pengeluaran rata-rata yang diperoleh dari survei rumah tangga, Ravallion dan Chen (1996) menyimpulkan

jika pertumbuhan ekonomi meningkat sebesar 1 persen, maka populasi yang hidup dengan pendapatan kurang dari \$1 per hari, akan berkurang sebesar 3,1 persen.¹¹ Hal yang sama juga terjadi Indonesia.¹²

Jika kemiskinan sangat erat kaitannya dengan pertumbuhan ekonomi, maka pertumbuhan berkaitan juga dengan tingkat ketimpangan dan sifat distribusi yang merata atau tidak merata. Walau pertumbuhan ekonomi terjadi tetapi apabila ketimpangan masih besar karena distribusi pendapatan yang tidak merata, maka peran pertumbuhan ekonomi terhadap proses pengentasan kemiskinan menjadi minimal. Landasan teoretis yang menunjukkan hubungan antara pertumbuhan dan ketimpangan adalah hipotesis Kuznets (1955) berdasarkan hubungan lengkung antara pertumbuhan dan ketidaksamaan pendapatan.¹³



Gambar 4 – Kurva U terbalik Kuznets

Kurva U terbalik ini dapat diuraikan menjadi tiga fase (gambar 4). Pada tahap awal perkembangan, ditandai dengan tingkat pendapatan yang sangat rendah, investasi dalam modal infrastruktur dan modal alam adalah mekanisme utama pertumbuhan, ketimpangan mendorong pertumbuhan dengan berbagi sumber daya bagi mereka yang menabung dan berinvestasi lebih banyak. Selain itu, ketika populasi menjadi urban dan industri tumbuh, ketidaksetaraan meningkat. Dalam tahap perkembangan yang lebih maju, ketika kekayaan terakumulasi, transisi dari investasi fisik menuju investasi dalam teknologi dan sumber daya manusia telah mengurangi ketimpangan. Fase ketiga ditandai dengan tingkat kekayaan yang lebih besar. Peningkatan sumber daya manusia membutuhkan tempat akumulasi modal fisik sebagai sumber utama pertumbuhan. Dengan itu ketimpangan berkurang sementara pertumbuhan terus diwujudkan.¹⁴ Hasil yang serupa ditemukan pada penelitian Agustin di India dan China dalam kurun 1981 – 2005.¹⁵ Dan pola yang sama ditemukan pada Pam Zahonogo (2017) di negeri-negeri sub Sahara.¹⁶

Walau Ucal (2014) menyatakan bahwa pertumbuhan itu berasal dari investasi asing sehingga dapat mengentaskan kemiskinan.¹⁷ Namun, Imai (2016) menegaskan bahwa pertumbuhan yang dimaksud utamanya dari pertumbuhan pertanian. Di mana pertumbuhan pertanian akan mensimulasi pertumbuhan non-pertanian. Ia menjelaskan apabila pertanian tumbuh maka produk ikutan dan industri yang mensupport pertanian seperti pupuk kimia, peptisida, mesin penggiling padi, akan ikut tumbuh. Demikian pula korelasi antara keberhasilan pertumbuhan di sektor pertanian akan mendorong petani untuk memunculkan konsumsi non pertanian.¹⁸ Hal itu dikonfirmasi oleh Diaz (2017) dalam penelitiannya di Cape Verde.¹⁹

Pertumbuhan ekonomi dan penghapusan kemiskinan berkaitan pula dengan sistem finansial yang tersedia. Ada hubungan yang erat antara struktur sistem keuangan dengan pertumbuhan ekonomi, apakah sistem keuangan itu berbasis bank atau sistem keuangan yang berbasis pasar. Dengan mengurangi biaya administrasi dan transaksi, sistem keuangan berbasis bank dapat memberikan dampak besar bagi masyarakat miskin. Kurangnya akses ke sumber finansial menjadi salah satu faktor utama di balik kemiskinan yang permanen (Levine, 2008). Karenanya, di negara berkembang ekspansi bank dan kemudahan akses berkontribusi pada pengurangan kemiskinan, hal ini menyiratkan bahwa lebih banyak sistem keuangan berbasis bank cenderung lebih baik dalam mengangkat orang keluar dari kemiskinan. Tetapi ketika institusi keuangan tumbuh lebih kuat, sistem keuangan berbasis pasar dapat berubah

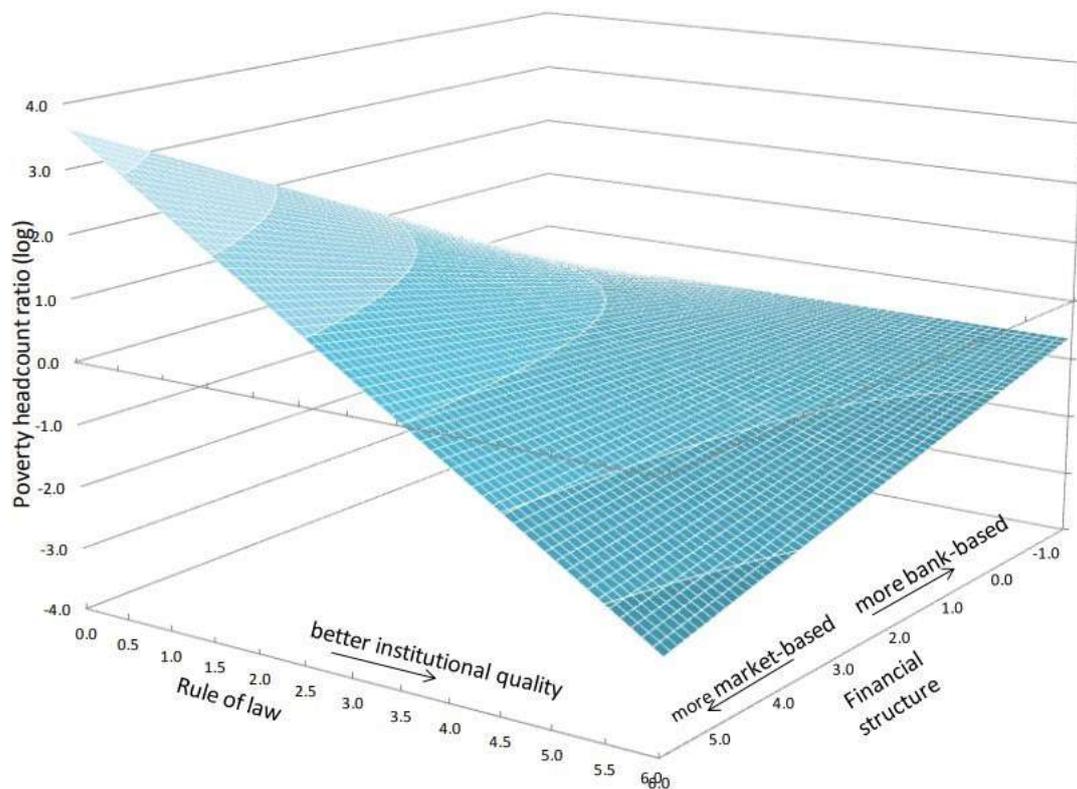
menjadi bermanfaat bagi orang miskin.²⁰ Hubungan angka kemiskinan, kualitas lembaga keuangan, sistem finansial berdasarkan pasar dan berdasarkan bank, digambarkan Kpodar seperti pada gambar 5.²¹

Pembangunan sistem finansial dapat membantu masyarakat miskin melalui beberapa jalan. Tingginya biaya unit pinjaman skala kecil membuat orang miskin tidak dapat meminjam untuk investasi. Karenanya, penyediaan layanan keuangan yang lebih baik juga dapat memudahkan pengusaha dan rumah tangga untuk mengelola risiko dan, dengan demikian, memperluas peluang ekonomi mereka (Stiglitz, 1974). Penurunan biaya tetap untuk mengelola risiko dari bank akan menguntungkan rumah tangga miskin secara proporsional. Pembangunan finansial juga meningkatkan kegiatan ekonomi sehingga dapat meningkatkan permintaan tenaga kerja. Jika peningkatan permintaan tenaga kerja ini ditujukan pada pekerja berketerampilan rendah, efek tidak langsung dari pembangunan keuangan dapat meningkatkan pendapatan masyarakat miskin dan mengurangi ketimpangan pendapatan.²² Hal yang saat ini sedang diusahakan di Nigeria.²³ Melampaui persoalan ekonomi, memang salah satu biang keladi kemiskinan secara umum adalah eksklusi sosial. Hal yang sedang diusahakan di India.²⁴ Penelitian Wieser (2011) menyimpulkan, kebijakan tentatif untuk negara berkembang yang mencoba mengurangi kemiskinan adalah, pertama-tama fokus pada pertumbuhan tetapi kedua untuk melengkapi strategi ini adalah dengan kebijakan yang ditujukan untuk meningkatkan sumber daya manusia dan keterbukaan politik.²⁵

Demikian pula, pengembangan finansial dapat meningkatkan persaingan di sektor non-keuangan dengan memperlancar ijin usaha dan masuknya perusahaan baru. Menurut Becker (1957), hal ini menimbulkan persaingan, mengurangi diskriminasi dalam merekrut pekerja dan memperluas kesempatan ekonomi kelompok yang kurang beruntung, yaitu masyarakat miskin. Banyak penelitian yang menemukan bukti korelasi positif antara akses keuangan dan kemiskinan. Jacoby (1994), misalnya, menemukan bahwa kurangnya akses kredit melanggengkan kemiskinan di Peru karena rumah tangga miskin tidak mampu menyediakan pendidikan yang sesuai

untuk anaknya. Jacoby dan Skoufias (1997) menunjukkan bahwa rumah tangga dari desa-desa di India tanpa akses ke pasar kredit cenderung mengurangi sekolah anak-anak mereka karena kekurangan biaya. Demikian pula,

Dehejia dan Gatti (2003) dan Beegle dkk. (2003) menunjukkan bahwa tingkat pekerja anak lebih tinggi di negara-negara yang mempunyai sistem keuangan yang buruk.²⁶



Gambar 5 – Hubungan angka kemiskinan, kualitas lembaga keuangan, sistem finansial berdasarkan pasar dan berdasarkan bank (Kpodar, h. 13).

IV. Program Anti-Kemiskinan Berupa Bantuan Transfer Tunai (BLT)

Selain solusi makro yang berupa pertumbuhan ekonomi, menghilangkan ketimpangan, dan akses kredit perbankan, ada juga program transfer tingkat nasional untuk membantu keluarga miskin. Program semacam itu sering dijalankan oleh pemerintah negara berkembang. Misalnya di pedesaan China, ada program yang menjamin masyarakat memenuhi standar hidup minimum (Dibao) yang mencakup 75 juta individu (Golan, Sicular, dan Umaphathi 2017). Sementara di Mexico ada program uang tunai bersyarat yang transfernya mencapai 32 juta orang (Bank Dunia 2014).²⁷

Banyak negara yang telah menerapkan program transfer, berusaha untuk menargetkan penerima manfaat: yaitu, untuk mengidentifikasi siapa yang miskin dan kemudian mentransfer kepada mereka per individu. Di negara berkembang, pemerintah tidak mempunyai data jumlah pendapatan sebagian besar mayoritas penduduk yang bekerja di sektor informal, yang biasanya terdiri atas orang miskin. Sehingga seringkali memberikan transfer kepada mereka yang tidak miskin, atau gagal mengirimkan transfer ke individu miskin yang berhak.²⁸

Mengingat adanya masalah ini, beberapa negara telah memulai program "pendapatan dasar universal", yang menghilangkan upaya untuk mengidentifikasi orang miskin dan sebagai gantinya memberikan transfer kepada semua orang. Program "pendapatan dasar universal" relatif mudah untuk diterapkan—setiap individu menerima transfer tetap, namun tantangan utamanya adalah memastikan bahwa setiap orang menerima sekali transfer saja. Penelitian Hanna & Olken (2018) memeriksa bagaimana penargetan transfer dilakukan dalam pengaturan program ini, di Indonesia dan Peru—dua negara yang menjalankan program transfer nasional yang menyasar masyarakat miskin.

Pendapatan dasar universal biasanya dipahami sebagai transfer tetap yang diberikan kepada semua orang, tanpa memandang tingkat pendapatan. Program semacam itu cukup jarang dalam praktiknya, dengan contoh menonjol datang dari tempat-tempat dengan pendapatan sumber daya alam yang besar. Misalnya, Dana Permanen Alaska mentransfer sejumlah uang—biasanya antara \$1.000 dan \$2.000 per orang, per tahun—untuk setiap warga negara bagian. Iran menerapkan program serupa mulai tahun 2011 (Salehi-Isfahani dan Mostafavi-Dehzoeei 2017). Argumen umum yang dibuat untuk program pendapatan dasar universal antara lain kemudahan pelaksanaan dan biaya administrasi yang rendah, karena pemerintah tidak perlu memverifikasi pendapatan. Klaim umum lainnya adalah bahwa program tidak mendistorsi pasokan tenaga kerja, karena pembayaran tidak menurun jika penerima BLT bekerja lebih banyak.²⁹

V. Program Microfinance

Kuangan mikro merupakan penyediaan jasa keuangan untuk masyarakat berpenghasilan rendah (UNDP Microstart Guide1997). Layanan keuangan menurut Ledgerwood (1999), umumnya mencakup tabungan dan kredit, asuransi dan pembayaran jasa. Schreiner dan Colombet (2001, h.339) mendefinisikan keuangan mikro sebagai "upaya untuk meningkatkan akses ke simpanan dan pinjaman kecil untuk rumah tangga miskin yang diabaikan oleh bank." Karena itu, keuangan mikro melibatkan penyediaan layanan keuangan untuk orang miskin yang tinggal di perkotaan dan pedesaan yang tidak mampu untuk memperoleh layanan tersebut dari sektor keuangan formal, menyediakan keluarga yang sangat miskin dengan pinjaman yang sangat kecil (kredit mikro) untuk membantu mereka terlibat dalam kegiatan produktif atau mengembangkan usaha kecil mereka, seperti yang telah kita sadari bahwa orang miskin dan orang yang sangat miskin yang kekurangan akses ke lembaga keuangan formal tradisional memerlukan berbagai produk keuangan (www.cgap.org).³⁰

Bank Dunia mendefinisikan keuangan mikro sebagai "keuangan skala kecil" layanan terutama kredit dan tabungan yang diberikan kepada orang-orang yang bertani, memancing, penggembala ternak, orang-orang yang mengoperasikan usaha kecil atau usaha mikro di mana barang diproduksi, didaur ulang, diperbaiki, dan dijual, orang-orang yang pendapatannya dari menyewakan sejumlah kecil tanah, kendaraan, dan hewan penarik (The World Bank - Perspectives on Development - Winter 2001/2002, h. 90).

Kuangan mikro telah terbukti menjadi salah satu alat yang efektif untuk pengurangan kemiskinan di negara berkembang. Mengikuti kisah sukses Bank Grameen di Bangladesh, revolusi keuangan mikro telah menyerbu negara-negara berkembang saat ini. Namun sistem ini harus diterapkan dan dikelola dengan hati-hati, ketika layanan dirancang untuk memenuhi kebutuhan klien, keuangan mikro memiliki dampak positif, tidak hanya pada klien, tetapi juga pada keluarga mereka dan pada masyarakat luas. Direkomendasikan antara lain bahwa perlu lebih banyak upaya diarahkan ke institusi pembinaan termasuk penguatan kelompok swadaya masyarakat (LSM). Perlu juga pengembangan sistem informasi manajemen yang lebih efektif untuk mendorong konsolidasi pemberian layanan keuangan yang berkelanjutan melalui LSM yang berperformansi baik.³¹

Model Keuangan Mikro di negara berkembang diantaranya adalah model Grameen, Solidarity Group, Bank Desa dan banyak lainnya. Model Grameen menargetkan klien dari daerah pedesaan atau perkotaan (padat penduduk) dan biasanya (walaupun tidak eksklusif) perempuan dari kelompok berpenghasilan rendah. Pemilihan klien dilakukan melalui tes yang diterapkan untuk memastikan penjangkauan kepada orang-orang yang sangat miskin yang mengejar kegiatan-kegiatan yang menghasilkan pendapatan-usaha mikro (Ledgewood, 1997). Pinjaman diberikan kepada individu dalam kelompok yang terdiri dari empat sampai tujuh anggota yang secara kolektif menjamin pembayaran pinjaman, dan akses ke pinjaman berikutnya adalah tergantung pada keberhasilan pembayaran oleh semua anggota kelompok. Pembayaran biasanya dilakukan mingguan (Berenbach dan Guzman, 1994).³²

Bank Desa adalah asosiasi simpan pinjam yang dikelola masyarakat didirikan untuk menyediakan akses ke layanan keuangan di daerah pedesaan, membangun kelompok swadaya masyarakat, dan membantu anggota mengumpulkan tabungan (Otero dan Rhyne, 1994). Model ini dikembangkan pada pertengahan 1980-an oleh Foundation for International Community Assistance (FINCA). Keanggotaan di bank desa biasanya berkisar antara 30 sampai 50 orang, yang sebagian besar adalah wanita. Bank dibiayai dengan mobilisasi internal dana anggota serta pinjaman yang diberikan oleh Lembaga Keuangan Mikro (LKM).

Kelompok Solidaritas memberikan pinjaman kepada anggota individu dalam kelompok empat sampai tujuh. Para anggota saling menjamin pinjaman satu sama lain untuk menggantikan agunan tradisional.

Klien umumnya adalah pedagang pasar wanita yang menerima pinjaman modal kerja kecil jangka pendek. Model ini dikembangkan oleh ACCION Internasional di Amerika Latin dan telah diadaptasi oleh banyak LKM.

Menurut Morduch dan Haley (2001), ada banyak bukti bahwa keuangan mikro memiliki dampak positif: bahwa jumlah orang yang hidup dalam kemiskinan ekstrim (didefinisikan sebagai mereka yang hidup dengan kurang dari \$1 per hari) akan berkurang setengahnya antara tahun 1990 dan 2015. Hossain (1988) menegaskan bahwa "Anggota Grameen Bank memiliki pendapatan sekitar 43% lebih tinggi dari kelompok di desa sasaran". Sebuah studi yang dilakukan oleh Bank Dunia bekerja sama dengan Institut Studi Pembangunan Bangladesh, dan dikutip oleh Hashemi dan Morshed (1997), menunjukkan bahwa Grameen Bank tidak hanya "mengurangi kemiskinan dan meningkatkan kesejahteraan peserta" rumah tangga tetapi juga meningkatkan kapasitas rumah tangga dari waktu ke waktu." Selanjutnya Kamal (1996) "mencatat tingkat pendapatan per kapita yang lebih tinggi di kalangan mikro" dibandingkan dengan mereka yang tidak meminjam. Penelitian yang dilakukan oleh Chowdhury dkk. (1991), menunjukkan orang yang berpartisipasi memiliki lebih banyak pendapatan dan aset daripada bukan peserta". Mustofa dkk. (1996) mengkonfirmasi ini dan mencatat bahwa "anggota memiliki kapasitas mengatasi keuangan yang lebih baik di musim paceklik yang meningkat dengan lamanya keanggotaan dan jumlah kredit yang diterima. Menurut penelitian, mereka yang telah menjadi anggota program Keuangan Mikro selama 48 bulan atau lebih mengalami peningkatan aset sebesar 112%.³³

VI. Pengentasan Kemiskinan Melalui Pengiriman Uang Buruh Migran

Pengiriman uang (*remittance*) kepada keluarga di tanah air dari pekerja migran di luar negeri juga diidentifikasi sebagai upaya pengentasan kemiskinan. Ketika kita mempertimbangkan hubungan antara migrasi dan pembangunan, remitansi internasional dianggap sebagai salah satu elemen terpenting yang berkontribusi pada perkembangan negara pengirim tenaga kerja. Pengiriman uang internasional mengacu pada uang dan barang yang dikirim ke rumah tangga oleh pekerja migran yang bekerja di luar negara asalnya negara (Adams 2007).

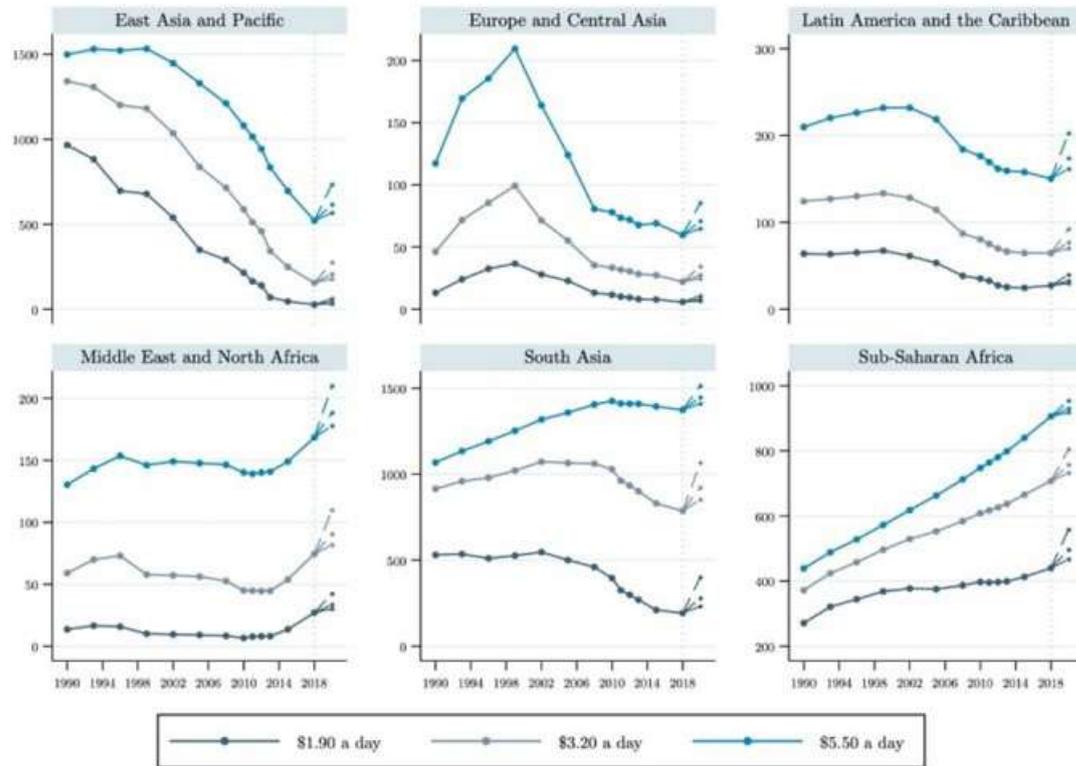
Pengiriman uang internasional merupakan sumber pendanaan eksternal terpenting kedua untuk negara berkembang setelah penanaman modal asing langsung (FDI). Peningkatan 1% dalam pengiriman uang internasional sebagai persentase dari PDB dapat menyebabkan penurunan rasio kesenjangan kemiskinan sebesar 22,6% dan penurunan kemiskinan parah sebesar 16,0%. Hal itu didapat berdasarkan penelitian Naoyuki Yoshino dkk. terhadap 10 negara berkembang di Asia dalam kurun waktu 1981-2014.³⁴ Hafiz Muhammad Abubakar Siddique (2016) dalam penelitiannya mendapatkan kontribusi remitansi luar negeri dalam total pendapatan negeri-negeri Asia Selatan menunjukkan proporsi yang signifikan, yaitu 4,2% dari PDB dan memiliki dampak yang besar terhadap pengentasan kemiskinan.³⁵ Serinoa dan Kim mencatat penurunan kemiskinan dari 23.2% di 1981 menjadi 18.83% di 2005 pada negara-negara Asia Selatan.³⁶

VII. Tanggapan Atas Model-model Penanganan Kemiskinan

Kemiskinan masih terus menjadi momok pada negara berkembang. Diperkirakan ada peningkatan kemiskinan yang cukup besar—naik hingga 400 juta orang miskin baru yang hidup di bawah garis kemiskinan \$1,90 sebagai dampak dari pandemi COVID-19.

Andy Sumner, Eduardo Ortiz-Juarez, Chris Hoy (Juni 2020) membuat kurva perkiraan peningkatan kemiskinan (gambar 6). Di mana garis putus-putus setelah 2018 mewakili perkiraan peningkatan

kemiskinan, dengan garis putus-putus bawah, tengah, dan atas mewakili, masing-masing, 5, 10, dan 20 persen kontraksi.³⁷



Gambar 6 – Perkiraan peningkatan kemiskinan karena Covid-19.

Kebijakan social distancing untuk memerangi pandemi COVID-19 sulit dicapai di negara-negara berpenghasilan rendah, karena sebagian besar populasi dipaksa untuk melanjutkan kegiatan yang menghasilkan pendapatan untuk keluar dari kemiskinan atau kelaparan yang ekstrem. Dapat dibayangkan bagaimana tingkat kemiskinan yang lebih tinggi diterjemahkan menjadi penyebaran kasus COVID-19 yang lebih cepat melalui saluran mobilitas kerja.³⁸

Demikian pula dengan kebijakan emisi karbon untuk mitigasi perubahan iklim global, perlu dipertimbangkan dampaknya terhadap penambahan angka kemiskinan di negara berkembang. Pembatasan pembalakan liar dan penjagaan lahan untuk daerah hijau, mungkin sekali akan membatasi akses petani untuk menambah pendapatan. Walau di sisi lain ada kesempatan untuk menjual produk hijau yang harganya lebih mahal. Hal tersebut perlu ditelaah lebih mendalam, terutama untuk Indonesia yang hutannya perlu dipertahankan demi menjaga pemanasan global.³⁹

Terlihat banyak alternatif yang diberikan di negara berkembang untuk mengentaskan kemiskinan, namun perlu dicari solusi yang cocok untuk kondisi Indonesia. Bahwa pertumbuhan ekonomi makro akan menurunkan angka kemiskinan secara keseluruhan perlu disikapi dengan kritis, karena untuk kasus Indonesia – angka GINI masih besar, artinya jurang pemisah antara yang kaya dan miskin belum banyak tertutupi. Demikian pula untuk pembukaan akses bank ke pelosok-pelosok, saat ini baru BRI saja yang berani investasi masuk ke daerah tertinggal, sementara bank swasta masih enggan untuk melebarkan sayap ke daerah terpencil dengan pertimbangan biaya yang tinggi padahal revenue yang masuk terlalu kecil. Namun di sisi lain, pelayanan BRI masih tertinggal terutama untuk pelayanan yang bersifat *IT based*, terasakan dari banyaknya jaringan ATM yang mati. Dapat dibayangkan apabila hal itu terjadi di daerah terpencil yang jangkauan internetnya masih terbatas.

Solusi pertumbuhan ekonomi yang didasarkan pada berkembangnya sektor pertanian juga harus disesuaikan dengan kondisi Indonesia, mengingat banyak petani di desa sebenarnya hanya sebagai petani penggarap saja. Artinya jika pertanian tumbuh, yang merasakan dampaknya justru para pemilik lahan. Pengentasan kemiskinan melalui pengembangan pertanian, barangkali perlu diiringi dengan kebijakan redistribusi lahan, agar petani kembali memiliki tanah garapan. Namun kebijakan ini sangat berimpitan dengan strategi mitigasi iklim global di mana kelestarian hutan harus dijaga.

Penyaluran BLT, di mana Indonesia sangat berpengalaman dalam hal ini, terutama di masa pandemi 2 tahun belakangan, sangatlah rawan dengan duplikasi data penerima. Di samping kaum urban perkotaan belum memiliki KTP di kota yang ia huni, sehingga orang-orang yang berhak menerima tunjangan justru tidak kebagian. Hal lain adalah korupsi terhadap BLT yang terjadi di segala lapisan, dari Pusat sampai daerah, sehingga jumlah BLT yang didapat hanya berkisar pada angka 50% saja. BLT akan berjalan baik apabila sistem administrasi kependudukan diperbaiki dan proses pembagian diawasi dengan ketat untuk mencegah kebocoran.

Produk microfinance terlihat menjanjikan apabila bank berkomitmen untuk tidak menuntut agunan pada pinjaman yang berjumlah kecil, misalnya dibawah Rp 5 juta,- per orang. Untuk kondisi Indonesia, hanya bank Pemerintah saja yang *eligible* memberikan kredit seperti ini. Lagi-lagi BRI yang aktif menyalurkan bantuan, dengan banyak catatan setelah beberapa tahun menunggak akhirnya BRI memutihkan kredit macet tersebut.

Nampaknya selain sekedar bantuan, Pemerintah harus memberikan pengetahuan tentang dasar-dasar kewirausahaan agar uang pinjaman itu menjadi berkembang bukannya habis untuk konsumsi.

Pengentasan kemiskinan yang mengandalkan kiriman uang dari TKI nampaknya menarik apabila Departemen Tenaga Kerja memberikan keterampilan yang cukup pada calon TKI, misalnya kemampuan berbahasa asing. Namun dampak ikutan dari TKI juga kita dapati dari banyaknya pelecehan dan penyiksaan terhadap buruh migran Indonesia. Untuk jangka panjang nampaknya remitansi atau kiriman uang dari luar negeri bukanlah solusi bagi suatu bangsa yang berdaulat. Nampaknya Indonesia harus terus mencari formula yang tepat untuk menangani kemiskinan. Solusi-solusi yang ada masih banyak catatan dan tersedia ruang yang lebar untuk perbaikan dan tindak lanjut.

VIII. Penutup

Mempelajari kemiskinan kota akan menjadi pendasaran dalam menelaah dan memberi alternatif solusi, strategi kebijakan dan pembangunan teori yang cocok untuk pengentasan kemiskinan di kota-kota besar Indonesia, terutama Jakarta. Dalam pengamatan penulis, Pemerintah Daerah nyaris tidak memberi perhatian terhadap kemiskinan kota.



Gambar 7 – Orang Miskin di Tebet: Tidur di Trotoar.

Kita mengetahui bahwa sebagian besar dari orang-orang yang datang ke kota untuk mencari pekerjaan, karena belum adanya kebutuhan musiman menggarap sawah di desa asal. Sebagian lagi karena pekerjaan-pekerjaan yang dibutuhkan penduduk perumahan, seperti mengangkut sampah dan membersihkan gorong-gorong. Artinya jasa mereka dibutuhkan oleh penduduk kota, untuk pekerjaan-pekerjaan kelas rendah dan non higienis.

Namun tidak ada sarana di mana mereka tinggal, sehingga yang terjadi adalah mereka mengambil ruang publik untuk hidup (taman, trotoar, tempat sampah, dan lahan kosong). Demikian pula mereka tidak mempunyai sumber air bersih untuk mandi dan mencuci. Dengan itu dibutuhkan suatu solusi yang lebih sistemik dan holistik untuk mengatasi kemiskinan kota.



Gambar 8 – Suatu Keluarga dengan Bayi Tidur di Trotoar.

Pendalaman tema kemiskinan kota membutuhkan data kuantitatif tentang pola dan jumlah pendapatan, dana yang disiapkan oleh Pemerintah Daerah dan subsidi yang diberikan warga untuk menghidupi mereka. Belum lagi data kualitatif yang berupa asal-usul kaum miskin urban,

motivasi, tingkat kenyamanan dan apa yang dirasakan ketika mereka menjadi penduduk miskin perkotaan. Suatu upaya studi yang menantang dan perlu strategi seksama untuk menyelesaikannya. Sebelum akhirnya muncul dengan usulan strategis dalam memecahkan masalah kemiskinan di perkotaan Indonesia. ■



Gambar 9 – Tidur Dengan Nyaman di Teras Jembatan.

1. Elhadary, Yasin Abdalla Eltayeb (1 Maret 2012). *Political Economy and Urban Poverty in the Developing Countries: Lessons Learned from Sudan and Malaysia*. Journal of Geography and Geology. Vol. 4, No. 1, www.ccsenet.org/jgg. h. 213.
2. Alkire, Sabina dan Roche, Jose Manuel (Desember 2011). *Sub-national Disparities and Inter-temporal Evolution of Multidimensional Poverty across Developing Countries*. Oxford Poverty and Human Development Initiative (OPHI), University of Oxford. h. 8.
3. Arndt, Channing, Maht, Kristi dan Tarp, Finn (2017). *Absolute Poverty Lines*. Dalam "*Measuring Poverty & Wellbeing in Developing Countries*". United Kingdom: Oxford University Press. h. 22.
4. Elhadary, 212
5. Elhadary, 212
6. Elhadary, 213
7. Abdullahi, Idris Isyaku, dkk. (2016). *Does Poverty Influence Prevalence of Child Labor in Developing Countries?* International Journal of Economics and Financial Issues. Vol. 6, Issue 1, h. 7.
8. Abdullahi, 8
9. Dormekpor, Evelyn (2015). *Poverty and Gender Inequality in Developing Countries*. Developing Country Studies, ISSN 2225-0565, Vol.5, No.10, www.iiste.org, h. 86.
10. Vijayakumar, Sinnathurai (Juni 2013). *An Empirical Study on the Nexus of Poverty, GDP Growth, Dependency Ratio and Employment in Developing Countries*. Journal of Competitiveness. Vol 5, Issue 2, h. 72.
11. Guiga, Housseima dan Ben Rejeb, Jaleddine (2012). *Poverty, Growth and Inequality in Developing Countries*. International Journal of Economics and Financial, Issues Vol. 2, No. 4, ISSN: 2146-4138, www.econjournals.co, h. 470.
12. Jonaidi, Arius (April 2012). *Analisis Pertumbuhan Ekonomi dan Kemiskinan di Indonesia*. Jurnal Kajian Ekonomi. Volume 1, Nomor 1, h. 163.
13. Guiga, 471
14. Guiga, 472
15. Fosu, Agustin Kwasi (2016). *Growth, Inequality, and Poverty Reduction in Developing Countries: Recent Global Evidence*. Research in Economic, 71, h. 309-310.
16. Zahonogo, Pam (2017). *Financial Development and Poverty in Developing Countries: Evidence from Sub-Saharan Africa*. International Journal of Economics and Finance; Vol. 9, No. 1.

17. Ucal, Meltem Şengün (2014). *Panel Data Analysis of Foreign Direct Investment and Poverty from the Perspective of Developing Countries*. *Procedia – Social and Behaviour Sciences*, h. 1103.
18. Imai, Katsushi S., dan Cheng, Wenya (18 Agustus 2016). *Dynamic and Long Term Linkages among Agricultural and Non-Agricultural Growth, Inequality and Poverty in Developing Countries*. Research Institute for Economics and Business Administration, Kobe University. h. 5.
19. Díaz, Alayde Serruto dan Monagas, Maria del Cristo (13 Oktober 2017). *Agricultural Policies and Their Impact on Poverty Reduction in Developing Countries: Lessons Learned from Three Water Basins in Cape Verde Serafin Corral*. *Sustainability* 2017, 9, 1841; doi:10.3390/su9101841, www.mdpi.com/journal/sustainability.
20. Kpodar, Kangni dan Singh, Raju Jan (Desember 2011). *Does Financial Structure Matter for Poverty? Evidence from Developing Countries*. The World Bank, Poverty Reduction and Economic Management Unit. h. 2
21. Kpodar, 13
22. Kpodar, 3
23. Olajide, Fadun S. (May 2014). *Financial Inclusion, Tool for Poverty Alleviation and Income Redistribution in Developing Countries: Evidences from Nigeria*. *Academic Research International*, Vol. 5(3), h. 143.
24. de Haan, Arjan dan Maxwell, Simon (October 2017). *Poverty and Social Exclusion in North and South*. *IDS Bulletin*, Vol. 48 No. 1A. h. 3-4.
25. Wieser, Christina (November 2011). *Determinants of the Growth Elasticity of Poverty Reduction: Why the Impact on Poverty Reduction is Large in Some Developing Countries and Small in Others*. WIFO dan WU-Wien, Econstor, www.econstor.eu., h. 38.
26. Kpodar, 3
27. Hanna, Rema dan Olken, Benjamin A. (2018). *Universal Basic Incomes versus Targeted Transfers: Anti-Poverty Programs in Developing Countries*. *Journal of Economic Perspectives*, Volume 32 No. 4. h. 201.
28. Hanna, 202
29. Hanna, 203
30. Addae-Korankye, Alex (Oktober 2012). *Microfinance: a tool for poverty reduction in developing countries*. *Journal of Business and Retail Management Research (JBRMR)*. Vol 7, Issue 1, h. 140
31. Addae-Korankye, 139
32. Addae-Korankye, 142
33. Addae-Korankye, 145
34. Yoshino, Naoyuki, Taghizadeh-Hesary, Farhad, dan Otsuka, Miyu (2017). *International Remittances and Poverty Reduction: Evidence from Asian Developing Countries*. ADB Institute.
35. Siddique, Hafiz Muhammad Abubakar, dkk. (2016). *Do International Migration and Remittances Reduce Poverty in Developing Countries?* MPRA, Maret-April. h. 1522.
36. Serino, Moises Neil V. dan Kim Donghun (December 2011). *How Do International Remittances Affect Poverty in Developing Countries? a Quantile Regression Analysis*. *Journal of Economic Development*, Volume 36, No. 4.
37. Sumner, Andy dan Ortiz-Juarez, Eduardo dan Hoy, Chris (Juni 2020). *Precairety and the Pandemic: COVID-19 and Poverty Incidence, Intensity, and Severity in Developing Countries*. UNU-WIDER, Econstor, www.econstor.eu., h. 12.
38. Bargain, Olivier dan Aminjonov, Ulugbek (Mei 2020). *Between a Rock and a Hard Place: Poverty and COVID-19 in Developing Countries*. IZA – Institute of Labour Economy. www.iza-org. h. 12-14.
39. Husein, Zekarias, Hertel, Thomas dan Golub, Alla (2013). *Climate Change Mitigation Policies and Poverty in Developing Countries*. *Environmental Research Letters*. Volume 8. IOP Publishing.

Referensi

- [1] Abdullahi, Idris Isyaku, dkk. (2016). *Does Poverty Influence Prevalence of Child Labor in Developing Countries?* *International Journal of Economics and Financial Issues*. Vol. 6, Issue 1.
- [2] Addae-Korankye, Alex (Oktober 2012). *Microfinance: a tool for poverty reduction in developing countries*. *Journal of Business and Retail Management Research (JBRMR)*. Vol 7, Issue 1.
- [3] Alkire, Sabina dan Roche, Jose Manuel (Desember 2011). *Sub-national Disparities and Inter-temporal Evolution of Multidimensional Poverty across Developing Countries*. Oxford Poverty and Human Development Initiative (OPHI), University of Oxford.

- [4] Arndt, Channing, Mahrt, Kristi dan Tarp, Finn (2017). *Absolute Poverty Lines*. Dalam “*Measuring Poverty & Wellbeing in Developing Countries*”. United Kingdom: Oxford University Press.
- [5] Bargain, Olivier dan Aminjonov, Ulugbek (Mei 2020). *Between a Rock and a Hard Place: Poverty and COVID-19 in Developing Countries*. IZA – Institute of Labour Economy. www.iza-org.
- [6] de Haan, Arjan dan Maxwell, Simon (October 2017). *Poverty and Social Exclusion in North and South*. IDS Bulletin, Vol. 48 No. 1A.
- [7] Díaz, Alayde Serruto dan Monagas, Maria del Cristo (13 Oktober 2017). *Agricultural Policies and Their Impact on Poverty Reduction in Developing Countries: Lessons Learned from Three Water Basins in Cape Verde Serafin Corral*. Sustainability 2017, 9, 1841; doi:10.3390/su9101841, www.mdpi.com/journal/sustainability.
- [8] Dormekpor, Evelyn (2015). *Poverty and Gender Inequality in Developing Countries*. Developing Country Studies, ISSN 2225-0565, Vol.5, No.10, www.iiste.org.
- [9] Elhadary, Yasin Abdalla Eltayeb (1 Maret 2012). *Political Economy and Urban Poverty in the Developing Countries: Lessons Learned from Sudan and Malaysia*. Journal of Geography and Geology. Vol. 4, No. 1, www.ccsenet.org/jgg.
- [10] Fosu, Agustin Kwasi (2016). *Growth, Inequality, and Poverty Reduction in Developing Countries: Recent Global Evidence*. Research in Economic, 71.
- [11] Guiga, Housseima dan Ben Rejeb, Jaleddine (2012). *Poverty, Growth and Inequality in Developing Countries*. International Journal of Economics and Financial, Issues Vol. 2, No. 4, ISSN: 2146-4138, www.econjournals.co.
- [12] Hanna, Rema dan Olken, Benjamin A. (2018). *Universal Basic Incomes versus Targeted Transfers: Anti-Poverty Programs in Developing Countries*. Journal of Economic Perspectives, Volume 32 No. 4.
- [13] Husein, Zekarias, Hertel, Thomas dan Golub, Alla (2013). *Climate Change Mitigation Policies and Poverty in Developing Countries*. Environmental Research Letters. Volume 8. IOP Publishing.
- [14] Imai, Katsushi S., dan Cheng, Wenya (18 Agustus 2016). *Dynamic and Long Term Linkages among Agricultural and Non-Agricultural Growth, Inequality and Poverty in Developing Countries*. Research Institute for Economics and Business Administration, Kobe University.
- [15] Jonaidi, Arius (April 2012). *Analisis Pertumbuhan Ekonomi dan Kemiskinan di Indonesia*. Jurnal Kajian Ekonomi. Volume 1, Nomor 1.
- [16] Kpodar, Kangni dan Singh, Raju Jan (Desember 2011). *Does Financial Structure Matter for Poverty? Evidence from Developing Countries*. The World Bank, Poverty Reduction and Economic Management Unit.
- [17] Olajide, Fadun S. (May 2014). *Financial Inclusion, Tool for Poverty Alleviation and Income Redistribution in Developing Countries: Evidences from Nigeria*. Academic Research International, Vol. 5(3).
- [18] Serinoa, Moises Neil V. dan Kim Donghun (December 2011). *How Do International Remittances Affect Poverty in Developing Countries? a Quantile Regression Analysis*. Journal of Economic Development, Volume 36, No. 4.
- [19] Siddique, Hafiz Muhammad Abubakar, dkk. (2016). *Do International Migration and Remittances Reduce Poverty in Developing Countries?* MPRA, Maret-April.
- [20] Sumner, Andy, Ortiz-Juarez, Eduardo dan Hoy, Chris (Juni 2020). *Precurity and the Pandemic: COVID-19 and Poverty Incidence, Intensity, and Severity in Developing Countries*. UNU-WIDER, Econstor, www.econstor.eu.
- [21] Ucal, Meltem Şengün (2014). *Panel Data Analysis of Foreign Direct Investment and Poverty from the Perspective of Developing Countries*. Procedia – Social and Behaviour Sciences.
- [22] Vijayakumar, Sinnathurai (Juni 2013). *An Empirical Study on the Nexus of Poverty, GDP Growth, Dependency Ratio and Employment in Developing Countries*. Journal of Competitiveness. Vol 5, Issue 2.
- [23] Wieser, Christina (November 2011). *Determinants of the Growth Elasticity of Poverty Reduction: Why the Impact on Poverty Reduction is Large in Some Developing Countries and Small in Others*. WIFO dan WU-Wien, Econstor, www.econstor.eu.
- [24] Yoshino, Naoyuki, Taghizadeh-Hesary, Farhad, dan Otsuka, Miyu (2017). *International Remittances and Poverty Reduction: Evidence from Asian Developing Countries*. ADB Institute.
- [25] Zahonogo, Pam (2017). *Financial Development and Poverty in Developing Countries: Evidence from Sub-Saharan Africa*. International Journal of Economics and Finance; Vol. 9, No. 1.

Biodata

Hendrik Boli Tobi

adalah Mahasiswa Pascasarjana STF Driyarkara. Email: hendrik.bolitobi@gmail.com

Wicaksono Adi

menempuh pendidikan di Fakultas Teknik Sipil Universitas Islam Indonesia dan Jurusan Seni Lukis Fakultas Seni Rupa dan Desain Institut Seni Indonesia, keduanya di Yogyakarta. Beberapa tahun sempat menjadi Direktur Program pada Yayasan Seni Rupa Indonesia, Jakarta. Menulis ulasan seni rupa, sastra dan seni pertunjukan serta mengkuratori beberapa pameran. Bukunya Menyangkal *Sorga: Esai-esai Seni Modern* (2017). Email: wicaksono_adi@yahoo.com

Goenawan Mohamad

adalah seorang filsuf, penyair, jurnalis, pelukis, novelis, dan penulis naskah drama. Saat ini ia sedang mempersiapkan novelnya yang kedua, dan juga menggelar pameran tunggal lukisan-lukisan terbarunya di Museum OHD, Magelang, dalam rangka memperingati ulang tahunnya yang ke 80. Email: gmgoenawansusatyo@gmail.com

Nirwan Dewanto

adalah penyair, esais, dan kurator. Buku-bukunya adalah, antara lain, Buli-Buli Lima Kaki (puisi), Satu Setengah Mata-Mata (esai), Buku Jingga (fiksi), Kaki Kata (esai), dan Museum of *Pure Desire* (puisi dalam terjemahan Inggris). Email: nirwandewanto@gmail.com

Novriantoni Kaharudin

adalah alumnus Universitas Al-Azhar, Kairo, Mesir (S1) dan Master Sosiologi di Universitas Indonesia. Ia telah menerjemahkan beberapa buku berbahasa Arab dan sempat mengajar di Universitas Paramadina. Kini ia bergiat di sebuah organisasi kemanusiaan dan mulai menerjemahkan karya-karya sastra Arab. Email: novrikahar@gmail.com

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

Wahyudin

adalah penulis dan kurator seni rupa. Belajar etnografi di Program Studi Antropologi Pascasarjana UGM Yogyakarta (Angkatan 1999). Buku seni rupanya yang sudah terbit adalah “Bergerak dari Pinggir” (2018), “Omong Kosong di Rumah Seni Cemeti” (2019), “Bertandang ke Galeri (2020), dan “Oei Hong Djien: Delapan Puluh nan Ampuh” (2021). Email: wahyudinsebre@gmail.com

Anna Sungkar

adalah seorang kurator, pengamat seni dan budaya, menyelesaikan studi S-3 di ISI Surakarta. Email: anna_sungkar@yahoo.co.id

Asmudjo J Irianto

adalah seorang dosen, kurator seni rupa, dan juga pematung. Lahir di Bandung, 26 September 1962. Menyelesaikan S1 (1990) dan S2 (1999) di Fakultas Seni Rupa dan Design ITB. Pernah berpameran pada “7th Asian International Art of the Northern Territory” di Darwin, Australia (1992), “International Exchange Exhibition” di Dingo Flat Farm, Tongledale and Access Gallery, Curtin University, Australia (1997), “4th Ceramic Biennale”, Icheon, Kyonggi, Korea (2002), “Unoriginal Sin: Art in the Expired Field” (pameran tunggal), Selasar Sunaryo Art Space, Bandung (2014). Email: iirnaga@gmail.com

I Gede Made Surya Darma

adalah pelukis, lulusan ISI Yogyakarta, founder Lepud Art Management. Ia aktif menggairahkan seni rupa Bali di masa pandemi. Baru-baru ini ia memimpin Art Camp 2021 (Wianta Foundation, Baturiti Tabanan), Out of the Box (Timeless Art Exhibition, Kuta, 2021), dan melakukan performance art “Blind In Paradise” (Griya Santrian Hotel Sanur, 2021).

Syakieb Sungkar

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

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