

Menyusuri Pemikiran Seni Kontemporer Selatan (Highway = berjalan dipemang sawah)

Rizky A. Zaelani

Institusionalisasi seni kontemporer yang berjalan tanpa adanya usaha untuk menetapkan alur mekanisme hubungan secara 'sehat', hanya akan menampilkan sikap arogansi bahkan anarki terhadap dan dalam sebuah perkembangan wacana kesenian. Perhatian terhadap pertumbuhan medan sosial seni yang proporsional—meskipun tidak berarti terbebas dari permasalahan ideologis—, adalah satu-satunya upaya yang harus ditempuh di negara-negara Selatan, sehingga akan cukup memupuk keberanian untuk mencoba menulis dan menafsirkan ulang sejarah perkembangan seni dunia, dimana kita adalah bagian darinya.

Kegiatan pameran seni rupa kontemporer negara Non-Blok untuk pertama kalinya di Jakarta, mengingatkan kita pada pelaksanaan: *The Asia Pacific Triennial of Contemporary Art Exhibition* di Brisbane Australia, yang juga baru dilaksanakan untuk pertama kalinya. Keduanya memiliki persamaan: dengan mengambil suatu wilayah untuk mengidentifikasi perkembangan seni rupa kontemporer. Tetapi secara implisit, titik pandang dasar kegiatan ditunjukkan berbeda. Kegiatan internasional di Jakarta melingkupi wilayah perkembangan yang lebih luas: Asia dan Afrika, sementara yang lain menetapkan wilayah yang lebih kecil: Asia Pasifik. Perbedaan tersebut menunjukkan perbedaan '*visi pertumbuhan wilayah*' sebagai titik tolak gagasan.

Wilayah Asia-Pasifik, menampilkan visi kegemilangan masa depan: sebagai kekuatan budaya baru yang muncul beriring dengan pertumbuhan keajaiban ekonomi di wilayah tersebut. Sementara wilayah Asia-Afrika, berusaha menampilkan pijakan semangat membangun masa depan yang gemilang, meski harus berada dalam beban jejak bayangan sejarah dunia: warisan kegetiran masa lalu serta pergulatannya dengan masalah ketidakmampuan ekonomi.¹⁾ Meskipun berbeda, kedua kegiatan tersebut tetap tidak mampu untuk menyembunyikan pijakan ambisi masa kini: untuk menetapkan *suatu posisi*. Sebuah posisi dalam slogan dan kenyataan, di antara: kegetiran/kebanggaan masa lalu, keberhasilan/kecemasan

masa kini, serta harapan/keputus-asaan masa depan.

Dalam pameran seni kontemporer di Jakarta, bayangan sejarah tersebut sepertinya dilontarkan sebagai masalah budaya dalam bungkus hubungan Utara-Selatan. Pertanyaan tetap tersisa: "Apakah hal ini diartikan sebagai upaya untuk mengakhiri—atau bahkan menambahkan—, tradisi kerangka hubungan budaya Barat-Timur?" Pemakaian kedua kerangka hubungan tersebut tentunya tidak bersifat saling 'menggantikan', *Barat* tidak berarti *Utara* atau *Timur* tidak berarti *Selatan*, dan keduanya tidak bisa dilihat hanya melalui satu cara penilikan. Pada saat kegiatan ini menyatakan pensejajaran Selatan-Utara sebagai hubungan budaya, setidaknya terdapat kepercayaan baru dalam melihat hubungan budaya selain kerangka Timur-Barat. Secara singkat, gambaran hubungan tersebut dinyatakan sebagai berikut:

Within that international sphere there is a problem of dialogue between North and South. It was in relation to this dialogue that some of the southern cultures were, and presumably still are, regarded as marginal vis-a-vis the dominating northern cultures. This view has its implications in the evaluation of art as well. The western art, or north, artistic values and line of development are the universal ones. All the other non-Western forms are thus regarded as outside the stream.²⁾

Istilah *International Sphere* di atas dinyatakan untuk menggarisbawahi lingkup batas yang ingin dipetakan dalam menarik hubungan tersebut. Sehingga pengertian kebudayaan tidak dimaksudkan sebagai pembicaraan ihwal kekhususannya, melainkan sebagai upaya untuk menarik kesamaannya bagi kepentingan pemetaan serta landasan kepercayaan pembahasan.

Kebudayaan sebagai suatu sistem integrasi ide yang menjadi orientasi perilaku anggota pendukungnya, tidak hanya dapat ditafsirkan sebagai kebiasaan atau adat istiadat, melainkan juga sebagai struktur makna dari suatu sistem simbol tentang pengalaman manusia. Pada saat struktur makna tersebut dibuka dalam suatu interaksi sosial, kebudayaan telah menjadi sebuah arena, dan *makna politik* akan turut melebur bersamanya. Makna politik tersebut melebur dengan adanya *unsur kepentingan*, yang mengikat kenyataan bahwa: suatu efek sosial hanya akan menjadi kuat apabila 'dijalankan' oleh suatu (atau satu) kelompok sosial yang kuat .3)

Masalahnya terletak pada: bagaimana suatu kelompok kuat (atau bahkan terkuat) tersebut mengkonseptualisasikan dialektika antara 'kristalisasi pola makna yang mengarahkan' dengan kenyataan kongkrit di dalam kehidupan sosial. Sehingga setiap jejak hubungan antar budaya, akan selalu dilandasi suatu kepercayaan-kepercayaan tertentu yang memiliki kekuatan untuk membenarkan (atau menyalahkan) dirinya (atau pihak lain).

Dan kini, kita tengah mendekati persoalan pensejajaran antara: *keyakinan* (seseorang atau kelompok) dengan *fakta empiris*. Atau kita tengah mencoba memasuki suatu perselisihan antara *kebenaran yang diyakini* dengan *kebenaran yang faktual*. Dalam kerangka seperti ini, perselisihan dinyatakan sebagai *deviasi* atau *penyimpangan* yang menyatakan dirinya sebagai *masalah ideologis*.4) Dalam praktek kebudayaan (seperti halnya hubungan antar budaya) akan selalu dapat ditemukan sistem keyakinan tersebut, yang dikenal sebagai *ideologi*.5)

Di dalam implikasinya terhadap proses evaluasi seni rupa (Sabapathy), masalah ideologis tersebut tidak hanya menyatakan dirinya dalam: bentuk pikiran, nilai budaya, atau kepercayaan religius.

Melalui semacam proses 'materialisasi', bentuk ideologis berwujud dalam keberadaan institusi (lembaga pendidikan, galeri, museum, perkumpulan seniman, dll.) serta artefak budaya (teks, lukisan, bangunan, naskah, dll.). Sehingga seni (seperti halnya seni kontemporer) merupakan aktivitas ideologis, sekaligus merupakan produk ideologis.6)

Dalam menyusuri pemikiran seni rupa kontemporer, kita akan terlibat dalam masalah: usaha untuk memegang keyakinan tertentu sebagai landasan sekaligus pusat dari seluruh usaha pemaknaan pengalaman (artistik). Sebuah keyakinan penandaan pengalaman yang selanjutnya dibangun dan ditempatkan di dalam suatu sistem simbol, serta dimaklumkan sebagai *teori estetik*. Sehingga berawal dari sebuah keyakinanlah suatu upaya penyusunan teori estetik dimulai, yang untuk selanjutnya ditujukan untuk mengidentifikasi, menghubungkan, dan menjelaskan pengalaman kesenian, maupun persepsi artistik alam, agar lebih mudah dipahami.7)

Sehingga hanya melalui tahap pemaknaan ideologis dihasilkan: prinsip-prinsip, argumen, dan penilaian estetik, yang membangun bagian penting dari suatu *konvensi*. Suatu konvensi yang selanjutnya dinyatakan sebagai titik acuan bersama bagi setiap pihak yang terlibat di dalam jaringan aktivitas kesenian. 8)

Melalui cara pandang tersebut, pemaknaan *seni kontemporer* di Barat diajukan; sebagai jawaban atas masalah-masalah yang muncul dalam praktek dan perilaku artistik, yang dianggap menyimpangkan dari pengalaman kesenian sebelumnya (konvensi modernisme). Kelahiran dan perkembangan seni kontemporer Barat dianggap membawa kembali relasi fungsional bagi seluruh pihak yang terlibat dalam pengalaman kesenian (seniman, pemirsa atau pengamat, objek seni, serta pihak penyelenggara aktivitas kesenian). Seni kontemporer berupaya untuk menegaskan kembali kaitan antara pengalaman kesenian, dengan pengalaman dan keterlibatan pihak yang berada di luar jaringan aktivitas kesenian.9) Seni kontemporer secara implisit tengah menyertakan narasi ideologis yang 'lain', bagi sistem pemaknaan pengalaman dalam perkembangan seni rupa Barat.

Dalam aplikasinya secara praktis, istilah 'kontemporer' di dunia ketiga sering digunakan untuk menyatakan suatu maksud yang seolah-olah lebih netral, dibandingkan dengan istilah lain yang menjadi seterusnya: 'modern'.¹⁰⁾

Tetapi apakah maksud pemakaian secara praktis tersebut, berarti telah berhasil mengeluarkan pengertian 'modern', secara esensial? Tidakkah langkah tersebut semakin menjauhkan kita dari maksud-maksud untuk membangun suatu teori? Sesungguhnya akan semakin menjadi sulit, untuk mengemukakan makna seni kontemporer tanpa melibatkan gagasan seni modern sebagai lapisan pra-kondisi kelahirannya.

Penelusuran sejarah kesenian (Barat), menyebutkan kelahiran gagasan modernisme (modernism) pada penghujung abad ke-19, sebagai hasil pematangan gagasan modernitas (modernity) yang dibangun atas legalitas dan kepercayaan abad pencerahan. Istilah modernitas digunakan untuk menunjuk pengertian garis perkembangan masyarakat, dan telah dianggap sebagai produk dari rangkaian pertentangan serta puncak perselisihan unsur-unsurnya yang tidak bisa dipertemukan: ekonomi, politik, sosial, dan moralitas.¹¹⁾ Modernitas adalah pemicu sekaligus kerangka bagi modernisme seni.

Pertanyaan tentang praktek seni kontemporer di negara Selatan merebak pada saat pelaku dan pemikir seninya membuat pernyataan, tentang praktek seni yang tengah disebutnya modern. Dalam kesibukan tersebut, bisa saja pemakaian sebutan 'kontemporer' berlaku sebagai pergantian istilah dari praktek artistik yang sama. Suatu proses pergantian istilah yang dilaksanakan tanpa ritual, serta nyaris dianggap tidak bermakna, jika dibandingkan dengan saat disejajarkannya istilah seni modern (baru) dengan seni tradisi (lama). Jika kita asumsikan, bahwa istilah 'seni modern' dan 'seni kontemporer' adalah sebutan bagi praktek seni rupa yang sama, maka apakah praktek tersebut mengalami pemaknaan yang sama di Selatan dan Utara? Tentu saja, secara konseptual dapat ditemukan perbedaan antara sebuah seni modern (Barat) dengan *bereditas* nalar abad pencerahan, dengan 'seni modern' lain di luarnya. Sehingga dalam menelusuri bentuk pemikiran seni kontemporer, sungguh ajaib jika tidak dapat

ditemukan perbedaan di antara keduanya. Akan tetapi dalam prakteknya, keajaibanpun berlangsung di negara-negara Selatan. Ketidacacuhan terhadap pemetaan konseptual, mengakibatkan pemakaian 'modern' dan 'kontemporer' hanya sebagai pilihan istilah. Setidaknya pengalaman tersebut ditunjukkan oleh pengalaman Indonesia, pada saat istilah seni kontemporer mulai dikemukakan.¹²⁾

Di dalam kerangka pensejajaran kesenian secara internasional, ketidacacuhan tersebut —dengan segala resikonya—akhirnya tetap harus berhubungan dengan 'tata cara' dominansi budaya yang berpengaruh terhadap cara evaluasi seni, "... *the western art, or north, artistic value and line of development are the universal ones. All other non-western forms are thus regarded as outside the stream*". (Sabapathy) Penjelasan tentang 'tata cara' tersebut, pada dasarnya merupakan sumbangan besar dari sejarah perkembangan dua pendekatan estetika, yang melingkupi masalah-masalah perumusan *hakikat*, dan *evaluasi* seni, ¹³⁾ yang kemudian membentuk hegemoni arus utama kesenian sebagai produk ideologis.

Pendekatan pertama, adalah praktek ideologis *citarasa* (taste). Sejak estetika menemukan kemampuan *citarasa* (the Faculty of Taste) sebagai perangkat utama penilaian objek seni, penjelasan tentang hakikat seni dikaitkan dengan *intensi perilaku estetis*.¹⁴⁾ Seni menjadi ihwal yang dihasilkan atau yang dialami oleh perilaku estetis tersebut, termasuk untuk membedakan 'seni' atau 'bukan seni'; — *It becomes art to the extent that it is consider as art*. ¹⁵⁾ Secara teguh, karakteristik dari cara penilaian (evaluasi) seni ini dinyatakan sebagai: sikap *kenetralan* (disinterested). Dengan tidak melibatkan kepentingan lain di luarnya, perilaku estetis tersebut diharapkan menjadi objektif dalam menemukan 'keindahan'.¹⁶⁾ Pengalaman estetis menjadi upaya pencarian yang terus menerus dengan tujuan dirinya sendiri. Di dalam pengertian ini, estetika memperlakukan objek persepsi estetis sebagai sesuatu yang ilusif sejak realitas —yaitu realitas dalam persepsi *kenetralan*— berada di luar hubungan kepentingan praktis (realitas sehari-hari).¹⁷⁾

Pendekatan kedua, adalah praktek ideologis yang berusaha mengganti *fakta ilusif* dengan menampakkan *fakta artefaktual*, dalam menghadapi

dan menanggapi objek persepsi estetik.¹⁸⁾ Mekanisme ini mengajukan pengertian seni dengan melibatkan pendekatan sosiologis dan institusional, berkaitan dengan tema hubungan perkembangan seni Utara-Selatan, pendekatan ini menjadi relevan, yaitu melaksanakan suatu mekanisme: untuk menemukan dan pembedaan satu 'seni' (art) —yang dianggap sesungguhnya— di antara seni (arts) yang lain yang ada. Pelaksanaan ini menjadi semacam pola akreditasi hakekat seni —yang juga berlaku bagi praktek dan objek persepsi estetik— yang dilaksanakan secara sosiologis.¹⁹⁾ Hakikat seni diterangkan melalui acuan objek dan prakteknya, yang dinyatakan melalui *status* tertentu yang dilaksanakan oleh 'masyarakat', dimana praktek dan objek persepsi estetik tersebut hadir.

Lalu bagaimana penetapan status ini dapat diterangkan, mengingat identifikasi terhadap sebutan 'masyarakat' bukanlah masalah yang terlihat jelas? Sebelum menjawab pertanyaan tersebut, perlu terlebih dahulu dikemukakan dua penjelasan: pertama, berkaitan dengan adanya gagasan yang dinyatakan sebagai *artefak non-seni* (artefactuality non-art), yang secara dialektis dipisahkan dengan *hakikat seni* (non-artefactuality art). Pemilahan tersebut dilandasi dengan hanya kondisi dan karakter presentasionalnya (exhibited/ non-exhibited character).²⁰⁾ Penjelasan kedua, berkaitan dengan keberadaan suatu struktur dimana karya seni tertentu ditempatkan, yaitu struktur yang dinyatakan sebagai *hakikat institusional seni* (21).

Baik penjelasan pertama maupun kedua, mengajukan dasar pengujian objek persepsi estetik, sekaligus meletakkan landasan untuk mendefinisikan hakikat seni. Keduanya berada dalam kompleksitas jaringan, yang disebut: *Art World*,²²⁾ atau *medan sosial seni* (23). Medan sosial seni terdiri dari 'kelompok khusus masyarakat' yang terlibat dalam *proses produksi, distribusi, dan pengolahan seni* (24), dan dinyatakan sebagai penjelasan bagi pengertian 'masyarakat' yang dimaksud sebelumnya. Dalam menegaskan aspek artefaktualitas tersebut, medan sosial seni beroperasi sebagai *kerangka kerja* atau konvensi untuk menyatakan keberadaan karya seni tertentu dalam suatu 'status'.

Penganugerahan suatu status sebagai karya seni tersebut, di dalam pelaksanaannya menjadi proses

penganugerahan 'status' sebagai *calon untuk diapresiasi*. Mekanisme tersebut dilaksanakan oleh beberapa orang (atau mungkin hanya seorang) yang bertindak atas nama suatu institusi sosial tertentu: sebuah medan sosial seni. Jika kita uraikan aspek prakteknya menjadi: (a) suatu pelaksanaan atas nama suatu institusi, (b) untuk menganugerahkan artefak suatu status, (c) yaitu status calon untuk (d) diapresiasi.²⁵⁾

Aspek (a) dan (b) dapat disebutkan dalam satu kesatuan: dilaksanakan oleh suatu institusi (formal maupun tidak formal) tertentu, dengan disertai pemberlakuan suatu 'cap' tertentu, seperti: lukisan, patung, karya instalasi, karya keramik, karya grafis, dan lain-lain. Dalam hal ini prakteknya berbeda dengan pelaksanaan di dalam hukum, proses penganugerahan status dalam medan sosial seni berlangsung secara 'tidak jelas'. Perjanjian hukum atas karya seni tentu saja dilakukan secara jelas, dalam kaitan bahwa aspek hukum tersebut terlibat untuk menjelaskan suatu status dalam kepentingan praktis-ekonomis).²⁶⁾

Status yang dimaksud di atas (c), berbeda dengan status yang diberikan oleh seniman terhadap karyanya. Status dalam pengertian ini, mengambil legitimasinya dalam penalaran konvensi, yaitu penganugerahan 'status calon untuk diapresiasi' (conferred status of candidate for appreciation) dan dilakukan oleh suatu institusi.

Sedangkan proses apresiasi (d), merupakan pengalaman dimana seseorang dapat menemukan sesuatu yang 'berharga'. Berkaitan dengan mekanisme medan sosial seni, proses apresiasi yang dipercayai 'objektif' ditetapkan oleh suatu kelompok (mewakili masyarakat) yang 'dianggap' memiliki kemampuan untuk dapat menemukan dan menetapkan alasan-alasan yang 'tepat' dalam memberikan status. Tentu saja kelompok dengan otoritas tersebut, diharapkan berfungsi bukan hanya karena posisinya. Dengan realitas seperti ini, dapatkah seni melepaskan diri dari permasalahan ideologis?

Nampaknya, usaha mengidentifikasi perkembangan seni kontemporer melalui pengelompokan: negara Utara-Selatan, bukan merupakan pilihan yang diselaraskan sebagai pelengkap dari semacam 'selamatan' politik internasional suatu negara. Terlepas dari masalah

kekurangannya dalam penyelenggaraan secara teknis, upaya tersebut menjadi langkah penawaran yang penting bagi peta perkembangan seni rupa dunia. Setidaknya hal ini dibuktikan oleh suatu penelitian seni yang mencakup wilayah perkembangannya di seluruh dunia. Penelitian yang dimaksudkan mencatat dan menggolongkan perkembangan kesenian dunia ke dalam tiga penggolongan besar: (1) perkembangannya di negara Barat, (2) di negara sosialis, dan (3) non-Barat (yang kemudian dijelaskan sebagai negara dunia ketiga).²⁷ Hal ini mirip dengan cara yang dipetakan dalam inisiatif pendirian Gerakan Non-Blok pada tahun 1950 di Bandung.

Apa yang telah digariskan melalui cara pemilahan di dalam peta kekuatan ideologi politik itu, kini telah mendapatkan tempaan yang sangat hebat. Pengujian waktu menunjukkan rontoknya asumsi kekuatan satu wilayah: negara sosialis. Fakta ini sekaligus menunjukkan kemunculan satu dominasi kekuatan ideologi baru, yang menggugurkan premis ideologi politik sebagai kekuatan utama dunia. Gerakan Non-Blok, seperti halnya langkah yang ditawarkan oleh pameran ini, berada dalam persimpangan perubahan—peta kekuatan ideologis. Sehingga sungguh mustahil untuk membuat peta perkembangan seni secara internasional, dengan tidak memperhitungkan kekuatan ideologi dominan tersebut. Sebagai pusat resonansi yang berpengaruh, kekuatan ideologis tersebut selalu berada dalam struktur masyarakat, dimana praktek seni berada di dalamnya. ²⁸)

Dengan merebaknya gagasan *pluralisme* di dalam seni dewasa ini, perkembangan seni kontemporer (Utara) dianggap telah siap meninggalkan perkembangan seni modernnya. Tentu saja hal ini berbeda—atau sedikitnya menjadi pertanyaan— bagi perkembangan seni 'kontemporer' Selatan, yang terus menerus berurusan dengan pertanyaan tentang hakikat seni modernismenya sendiri. Modernisme Selatan ternyata berwujud lain, berbeda dengan maksud modernisme di Utara.³⁰) Gagasan modernisme Utara bergerak bersama gagasan progresif *modernitasnya* (modernity), sementara gagasan modernisme Selatan berhimpit dengan gagasan proses *modernisasi* (modernization). Kedua hal yang menggariskan perbedaan, satu bentuk

modernisme sebagai anak abad pencerahan, dengan modernisme lain yang terjadi 'karena akibat' pancaran kekuatan abad pencerahan tersebut—melalui tangan kolonialisasi. Jika gagasan pluralisme dalam *seni internasional* (international art) diisyaratkan tengah berupaya, menyediakan ruang bagi perkembangan seni kontemporer. Maka kini tengah terjadi upaya percobaan kemungkinan pensejajaran sedikitnya dua 'jenis' seni kontemporer: berasal dari *narasi modernism*, yang lain berasal dari narasi *modernizationism*. Hal ini cukup menjadi alasan bagi peneropongan perkembangan seni kontemporer Selatan, dalam kaitannya dengan hakikat proses modernisasinya yang tengah dijalaninya. Suatu proses kerja yang dikenal sebagai *proses pembangunan*.

Sejauh ini, pembicaraan telah menyinggung batas luar dari perkembangan kesenian, tetapi melalui penelaah tersebut diharapkan akan teramati suatu hubungan yang menarik dalam kajian perkembangan seni kontemporer Selatan dewasa ini. Hubungan tersebut, pertama dapat terlihat di balik munculnya suatu kekuatan ekonomi baru di kawasan yang justru berada di luar Barat—khususnya untuk menyebut satu kawasan dimana Indonesia terletak di dalamnya—: *Asia Pasifik*. Kenyataan ini menyertakan satu pemetaan lain, khususnya pemetaan yang berasal dari teori-teori pembangunan. Dalam teori pembangunan dikenal satu perumusan baru—yang lahir berkaitan dengan pertumbuhan kawasan Asia-Pasifik— yang dimaklumkan sebagai suatu sistem yang mensejarah (yang juga diartikan internasional), disebut sebagai *teori sistem (ekonomi) dunia*— untuk menyebut satu sistem yang dominan: *kapitalisme*.³¹)

Metodologi teori ini ditawarkan sebagai kritik terhadap teori-teori sebelumnya, dengan menawarkan cara pengkajian yang tidak bersifat bipolar (misalnya dalam *teori modernisasi* dengan model: modern-tradisional; *teori ketergantungan* dengan model: negara pusat - negara pinggiran). Teori sistem (ekonomi) dunia menambah model pengkajian yang tidak bipolar, menjadi: *negara pusat, negara semi pinggiran, dan negara pinggiran*. Negara semi pinggiran ditambahkan, sebagai negara penengah, yang berada dalam kondisi yang tidak tergantung sepenuhnya kepada

negara pusat, dan oleh karenanya (bahkan) negara pinggiran tergantung kepadanya. Unsur penengah ini, dinyatakan sebagai suatu usaha jalan keluar dari ketakutan konflik global yang diakibatkan oleh pengkutuban dalam sistem bipolar.

Dalam kerangka teori tersebut, dapat dijelaskan bahwa dewasa ini tengah berlangsung suatu proses global yang menggambarkan usaha peralihan posisi suatu negara secara global—hal ini juga berlangsung hebat di beberapa negara dunia ketiga—: yaitu peralihan dari negara pinggiran menjadi negara semi pinggiran, meskipun terutama berlangsung bagi beberapa negara semi pinggiran untuk menjadi negara pusat. Upaya ini tengah dilaksanakan melalui langkah-langkah kebijaksanaan (ideologis) yang menjangkau batas wilayah pengkajian nasional—dengan tidak lagi menggunakan model pendekatan politik, tetapi ekonomi, bahkan kebudayaan—. Ukuran-ukuran nasionalisme hanya menjadi satu perangkat bagi pencapaian yang lebih besar, suatu sistem dunia.

Bagaimanakah langkah-langkah ideologis tersebut berpengaruh terhadap perkembangan seni kontemporer? Saya ingin kembali menyebut praktek medan sosial seni yang akhirnya selalu dipengaruhi kekuatan ideologi dominan (ekonomi) 32), walaupun pemetaan pertumbuhan kekuatan ekonomi bukan berarti secara langsung memberikan gambaran nilai-nilai kebudayaannya. Akan tetapi pihak pemegang hegemoni ideologi dominan akan mungkin bergerak dengan lebih leluasa secara institusional, yang pada akhirnya akan mempengaruhi mekanisme hubungan antar budaya. Sebagai gambaran, kita tidak bisa menepis contoh-contoh kerja budaya yang dilakukan Jepang dan Australia 33) untuk menjelaskan fenomena perkembangan seni kontemporer dewasa ini.

Perkembangan seni kontemporer di negara-negara berkembang (yang juga tengah bersaing untuk 'bergerak'), akan menuntut sikap yang terbuka untuk melihat permasalahannya secara luwes. Kekukuhan sikap, yang menjadi semacam persoalan tanggung jawab moral terhadap: teori estetika tertentu, konflik-konflik internal (antara bersikap 'modern' atau 'tradisional'); atau penafsiran yang belum lengkap terhadap perkembangan medan sosial seni, menjadi persoalan-persoalan penting yang terlibat dalam perkembangan seni

kontemporer dewasa ini.

Institusionalisasi seni kontemporer yang berjalan tanpa adanya usaha untuk menetapkan alur mekanisme hubungan secara 'sehat', hanya akan menampakkan sikap arogansi bahkan anarki terhadap dan dalam sebuah perkembangan wacana kesenian. Perhatian terhadap pertumbuhan medan sosial seni yang proporsional—meskipun tidak berarti terbebas dari permasalahan ideologis—, adalah satu-satunya upaya yang harus ditempuh di negara-negara Selatan, sehingga akan cukup memupuk keberanian untuk mencoba menulis dan menafsirkan ulang sejarah perkembangan seni dunia, dimana kita adalah bagian dari padanya.³⁴⁾ Hal ini tentunya membutuhkan kerja keras dan cucuran keringat, sehingga pertumbuhan medan sosial seni di negara Selatan tidak hanya akan menyerupai anarki praktek politik budaya (Clifford Geertz), yang cukup mampu membiarkan sebagian kelompok berkeringat dingin. Pluralisme sebagai alternatif, bisa saja menjadi 'mahluk buas' yang hanya mengenal hukum rimba. Sehingga, gagasan *perubahan* akan selalu dibutuhkan daripada upaya 'menciptakan' usaha *penyesuaian* karena perbedaan-perbedaan: *The South is not a place of difference but of change.*³⁵⁾

CATATAN KAKI

- 1) Gagasan negara-negara Non-Blok lahir dari kesepakatan yang muncul dari keinginan 'bertahan' terhadap ambisi geo-politik kekuatan besar pada masa Perang Dingin, tetapi lebih khusus lagi kesepakatan tersebut menambatkan diri pada permasalahan yang lebih mendasar yang muncul sebagai rasa kepedulian terhadap proses dekolonialisasi, persamaan rasial, penentangan terhadap perang dunia, hak-hak negara kecil yang terbebas dari tekanan negara yang lebih besar dan kuat serta mencari pemecahan bagi masalah-masalah perekonomian yang mendasar, yang melanda mayoritas negara-negara di Asia dan Afrika (lihat. T.K Sabapathy, "International Contemporary Art: Artistic Movement Within The Framework on International Contemporary Art: Some Implications", makalah seminar seni kontemporer negara Non-Blok, Jakarta, 29-30 April 1995, hal. 2).
- 2) *Ibid.*, hal. 5.
- 3) Lihat. Clifford Geertz, "Politik Makna, dalam Politik Kebudayaan", diterjemahkan dari judul asli *The Interpretation of Culture: Selected Essays*, oleh F. Budi Hardiman, Penerbit Kanisius, Jogjakarta, hal. 142.
- 4) Deviasi atau penyimpangan ini diketemukan oleh Talcott Parsons, dalam kontemplasinya terhadap paradoks Mannheim. Parsons menyinggung deviasi tersebut lahir dari ketidakmampuan ilmu sosial untuk merumuskan dan menetapkan keyakinan secara ilmiah

- benar. Secara umum penyimpangan tersebut digariskan sebagai: 1) kenyataan ideologi yang dikendalikan oleh kemampuan seleksi yang bersifat sekunder, yang menekan segi-segi lainnya. 2) Bahwa pikiran ideologis tidak hanya puas dengan kemampuan seleksinya yang berlebihan, bahkan (secara positif) mendistorsikan segi-segi kenyataan sosial yang diketahuinya (lihat Clifford Geertz, "Ideologi sebagai Sebuah Sistem Kebudayaan", *op.cit.*, hal. 8-9).
- 5) Pengertian ideologi secara populer dimaknakan sebagai sesuatu yang tidak sesuai dengan kebenaran. Ideologi tidak didasarkan pada suatu informasi faktual dalam memperkuat kepercayaannya. Orang yang menerima sebuah sistem pikiran tertentu ini cenderung menolak sistem pikiran orang lain yang tidak sama dalam menjelaskan kenyataan yang sama. Untuk orang-orang ini, hanya kesimpulan yang didasarkan pada ideologi mereka yang dianggap sebagai logis dan benar. Karena itu, orang yang secara kuat menganut sebuah ideologi tertentu mengalami kesukaran untuk mengerti dan berhubungan dengan penganut ideologi lain. (*The World Book Encyclopedia*, Vol. 10, Chicago: World Book, Inc., 1980, hal. 47).
 - 6) Lihat. Janet Wolff, "Art as Ideology", dalam *The Social Production of Art*, MacMillan Publisher Ltd., London, 1984, hal. 54-55.
 - 7) Lihat. Arnold Berleant, "Aesthetics and the Contemporary Arts", dalam *The Philosophy of The Visual Arts*, part VI: Modern Developments, ed. Philip Alperson, Oxford University Press Inc., New York, 1992, hal. 416. Tulisan tersebut merupakan revisi dari artikel Arnold Berlant, "Aesthetics and the Contemporary Arts", dalam *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, no.29 (1970), hal. 155-168.
 - 8) Lihat. Howard S. Becker, "Aesthetics, Aestheticians and Critics", dalam *Art World*, University of California Press Ltd., United States of America, 1982, hal. 131.
 - 9) Perilaku estetik yang dimaksud dinyatakan sebagai: sikap kontemplatif, bersikap tidak memihak (disinterested), menetapkan jarak estetik dan mengisolasi objek seni. Perilaku tersebut dinyatakan sebagai keadaan akut yang telah menjadi tradisi pemisahan kesenian terhadap aktivitas dan kepentingan yang lain (lihat. Arnold Berlant, *op.cit.*, hal. 418).
 - 10) Dalam pengertian kamus (*The Grolier International Dictionary*, Grolier Incorporated, Danbury-Connecticut, 1981, United States of America) istilah 'kontemporer' berarti: (adj) 1. Belonging to the same period of time; 2. Of about the same age; 3. Current; modern. (hal. 287). Sementara istilah 'modern' berarti: (adj) 1. Of or pertaining to recent time or the present: not ancient; 2. Characteristic of recent times or the present; modern, contemporary (hal. 843). Dengan demikian seolah-olah keduanya dapat dipertukarkan, atau jika tidakpun salah satu istilah dapat dipilih untuk disebut lebih netral daripada yang lainnya. Hal ini siap menelan kita dalam kebingungan taksonomi.
 - 11) Rasionalisme yang lahir dalam Abad Pencerahan (Enlightenment) mendorong kelahiran rangkaian revolusi dalam peradaban manusia (revolusi industri di Inggris, revolusi Prancis dan revolusi Amerika) yang menciptakan konflik dialektis, ... the individual Right of Man may be contained by the power of the state, the ideal of the 'noble savage' is mirrored by the reality of the oppressed Colonial; the autonomy of art is disenfranchised by the force of the market; the weight of tradition is parodied by the advent of the new; the cult of authenticity is subverted by the growing power of the mass media; the happiness of individual is undermined by the alienation of the working masses; the solitary ecstasy of the sublime is drowned out by the voices of propaganda.
 - Lihat David Elliot, "WHEN CENTRES BECOME EDGES or HOW TO KEEP COOL IN A HOT CLIMATE", makalah seminar Seni Kontemporer Negara Non-Blok, Jakarta, 29-30 April 1995, hal. 1-5.
 - 12) Pemakaian istilah seni kontemporer di Indonesia antara lain dijelaskan:
The word 'contemporary' was first used in Indonesia in 1973 at an exhibition sculpture in Jakarta organised by G. Sidharta Soegijo. Soegijo used the word 'contemporary' to explain the exhibition because, in his opinion, some of the sculptures exhibited could no longer be categorised as modern. ... But the use of the term 'contemporary' was not followed by further discussion or debated within an act circle dominated by modern-oriented principles. The word 'contemporary' faded away. So it is difficult to draw a clear line between modern and contemporary art in Indonesia.
Jim Supangkat, "A Brief History of Indonesia Modern Art", dalam Caroline Turner, ed., *Tradition and Change: Contemporary Art of Asia and the Pasific*, University of Queensland Press, hal. 55.
 - 13) Tradisi filsafat (yang kemudian menjadi filsafat seni) yang lahir pada abad pencerahan melalui para pemikir Jerman (Baumgarten, Kant, Schiller) berkenaan dengan beberapa pemikiran terhadap hal tersebut. Meskipun para pemikir di atas menjelaskan dalam penekanan titik pandang yang berbeda-beda, misalnya: hakikat seni (nature of art), pengalaman estetik (aesthetic experience), dan penilaian estetik (aesthetic judgement). Demikian halnya identifikasi aspek esensial karya seni; menekankan pada perilaku estetik (aesthetic attitude); pengalaman estetik; atau terlibat pada kerumitan upaya pendefinisian seni melalui penelaahan aspek penilaian seni (aesthetic judgement) (lihat. Janet Wolff, "The Sociological Critique at Aesthetics", dalam *Aesthetics and the Sociology of Art*, George Allen & Unwin Publisher Ltd., London, 1983, hal. 14).
 - 14) Tradisi ini dimulai dari Immanuel Kant yang memberi pengaruh yang sangat besar dalam tahap perkembangan estetika selanjutnya. Melalui tradisi Neo-Kantian dan pendekatan *Fenomenologi* seni, teori perilaku estetik (Aesthetic attitude) mewarnai pemahaman terhadap hakikat seni dan pengalaman estetik (*ibid.*, hal. 73).
 - 15) Immanuel Kant, *The Critique of Judgement*, Oxford: OUP, 1952, *ibid.*, hal. 42-44.
 - 16) "Taste is the faculty of estimating an object or a mode of representation by means of a delight or aversion apart from any interest. The object of such a delight is called beautiful". Immanuel Kant, *ibid.*
 - 17) Timothy Binkley, *op.cit.*, hal. 452. Pendekatan *fenomenologi* seni menandai pengalaman estetik dalam proses intensitasnya sendiri, khusus dengan 'mengisolasinya' sebagai salah satu bagian dari pengalaman hidup: "Aesthetic experience is characterised in term of its own 'intentionality', base on the 'bracketing' of this experience separately from other, outside experience." Janet Wolff, 1983, *op.cit.*, hal. 74.
 - 18) Istilah 'artefaktualitas' merupakan istilah yang dikemukakan dalam artikel Morris Weitz: 'The Role of Theory in Aesthetics' dalam mengemukakan kemuskilan pendefinisian seni. Karakter artefaktualitas sebagai bagian penting dari hakikat seni, selanjutnya menjadi dasar penelaahan penting yang dilakukan George Dickie dalam mendefinisikan hakikat seni: aktualitas yang membantu mengarahkan penetapan ciri seni dalam aspek klasifikasi (classificatory sense), aspek derivatif (derivative sense) dan aspek evaluatif (evaluative

- sense). Penetapan ciri ini mengarahkan pembedaan 'non-artefactual art' dan artefactual non-art (lihat. George Dickie, *What is Art?: An Institutional Analysis*, ed., Philip Alperson, *op.cit.*, hal. 435-436. Artikel asli berasal dari tulisan George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Itacha: Cornell University Press, 1974, hal. 19-52).
- 19) By the Institutional theory of art I mean a view which offers a definition of art: the definition it offers purports to be non-circular, or at least, not viciously circular: and it defines art by reference to what is said or done by persons or bodies of persons whose roles are social facts.
Richard Wollheim, *Art and its Objects*, Cambridge: CUP, 1980, hal. 157. (lihat. Janet Wolff, 1983, *op.cit.*, hal. 78).
 - 20) Maurice Mandelbaum menyebutkan 'exhibited characteristics' dan 'nonexhibited characteristics that have the potentiality of an absorbing non practical interest to either participants or spectators', yang dihadirkan untuk menjadi dasar dalam menetapkan/mendefinisikan seni (lihat. George Dickie, *op.cit.*, hal. 435).
 - 21) Di antara arti institusi (dinyatakan dalam kamus Webster New Collegiate Dictionary) sebagai: a) An established practice, law, custom, etc. b) An established society or corporation; dan dalam pengertian ini dipilih sebagai: an established practice (*ibid.*, hal. 437).
 - 22) Arthur Danto menyatakan dalam artikelnya 'The Artworld': "To see something as art requires something the eye cannot descry- an atmosphere of artistic theory, a knowledge of history of art: an artworld" (lihat *ibid.*, hal. 437).
 - 23) Sanento Yuliman menyebut 'medan sosial seni' dalam menandai posisi dan tata hubungan antara "seni" dan "masyarakat". Sanento menandai adanya hubungan antara seniman, kritisi, media massa, kolektor, dan galeri (lihat Sanento Yuliman, "Jurnalisme Seni Perlu Dikembangkan: Pokok-Pokok Pikiran Diskusi Kritik Seni", *Harian Umum Pikiran Rakyat*, 14 Februari 1990).
 - 24) Mary Jane Jacob menyinggung sebagai: "... the production of art (artist) and the means of distribution (museums, commercial galleries, and publication) with its processors of art (curators, dealers, critics and collectors) that comprise the art world system". (lihat. Mary Jane Jacob, "The Audience, The Other", Makalah seminar International Contemporary Art of The Non Aligned Countries, 29-30 April 1995, Jakarta, hal. 2).
 - 25) George Dickie, *op.cit.*, hal. 438.
 - 26) *Loc. cit.*
 - 27) (Lihat. Mikel Dufrenne, ed., "The Situation and Meaning of Art Today", dalam *Main Trends of Research in the Social and Human Sciences*, Part two/Volume one, Chapter IV: Art and the science of art today, mouton UNESCO, 1976, hal. 505-547).
 - 28) "Everything we do is located in, and therefore affected by, social structure. . . . all action, including creative or innovative action, arise in the complex conjunction of numerous structural determinants and condition". Janet Wolff, "Social Structure and Artistic Creativity", 1984, *op.cit.*, hal. 7.
 - 29) Tujuan pluralisme seperti yang dijelaskan oleh Jim Supangkat: "Pluralism, one of the principle born of this era (postmodern), which advocates faith in relativity and rejects absolute standars, has automatically brought the valisity of Universalism into question" (lihat. Jim Supangkat, "The Framing of Indonesian Contemporary Art", *Artlink*, Australian Contemporary Art Quarterly Vol. 13. nos 3 & 4 November-March, 1993/94, hal. 47).
 - 30) Although it cannot be debated that Indonesian modern art constitutes an adaption of world modern art, the factors of information, interpretation, difference in backgrounds and geographic setting have resulted in Indonesian modern art developing out side the main stream of world modern art. For this reason Indonesian art is a 'different' kind of modern art.
Loc. cit.
 - 31) Teori Sistem Dunia, dikemukakan oleh Immanuel Walerstein, menyusul: keajaiban pertumbuhan ekonomi di kawasan Asia Timur (Jepang, Taiwan, Korea Selatan, Hong Kong, dan Singapura) yang tidak bisa dijelaskan oleh sekedar hasil kerja imperialisme dan pembangunan yang berketergantungan; krisis dan kebangkrutan Marxisme Revolusioner dan Revolusi Marxisme; serta munculnya krisis di Amerika yang menghancurkan hegemoni politik ekonominya. (Lihat Suwarsono, dan Alvin Y. SO., *Perubahan Sosial dan pembangunan di Indonesia*, Penerbit LP3ES, Jakarta, 1991, hal. 176-188).
 - 32) Aesthetic principles and systems, being part of the package of interdependent practices that make up an art world, will both influence and be influenced by such aspects of it as the training of potential artist and viewers, financial and other modes of support, and the modes of distribution and presentation of works.
Howard S. Becker. *op.cit.*, hal. 138. Lihat juga contoh pengalaman perkembangannya di Barat: 'But for now the status of 'important contemporary art' in the West remains an economic concept in ways that permeated an entire psychological, philosophical, and operational system', Mary Jane Jacob, *op.cit.*, hal. 5.
 - 33) Jepang melaksanakan aktivitas kesenian yang sangat luar biasa: pembelian karya-karya *masterpiece* dunia, penulisan kembali sejarah perkembangan seni rupa dunia dengan menyisipkan para senimannya, pendirian museum-museum seni, penyelenggaraan pameran dan *workshop* secara internasional, penerbitan buku-buku seni, penggalan sejarah perkembangan seni rupa dimana Jepang dianggap memiliki andil yang besar, dll. (lihat. Jim Supangkat, "Melihat Asia Pasifik dalam Perkembangan Seni Rupa Internasional pada Era Postmodernisme", makalah seminar Seni Rupa dan Era Postmodernisme, FSRD ITB, 20 April 1994, Bandung. Sementara Australia tengah giat melaksanakan jaringan kerjasama internasional, di antaranya penyelenggaraan kegiatan pameran internasional: ARX dan Triennial Contemporary Art.
 - 34) Hal ini juga disinggung T.K. Sabapathy: "For dialogue between South and North to be conducted on equitable grounds, critical approaches and historical methods have to be deepened and strengthened through continous demonstration or application. ... Art history is being continually written and written". T.K Sabapathy, *op.cit.*, hal. 13-14.
 - 35) Geeta Kapur, "The Recent Development of 'Southern' Contemporary Art Avant-garde Art Practice in Emerging Context", (Summary of paper) Makalah seminar Seni Kontemporer Negara Non - Blok, 29-30 April, Jakarta, hal. 1.

Rizki A. Zaelani,

Staf Pengajar Jurusan Seni Murni FSRD ITB.