Perempuan, Seni Rupa, dan Sejarah

Judul : **"Malam Penuh Puisi"**
Karya : Wara Anindyah

Judul : **"I Don't Have Problems With Gender, So I Painted It On Canvas"**
Karya : Amelia Lestari

Judul : **"Jendela Rumah Kita"**
Karya : Rubiati (Tita)

Enin Supriyanto

◆

COBALAH coret kata "Perempuan" yang tersisip dalam judul "Pameran Seni Rupa karya Perupa Perempuan Indonesia" yang selama dua pekan lalu (17-28 Mei 2001) berlangsung di Bentara Budaya Jakarta, maka pengunjung akan menganggap pameran ini pasti terisi sejumlah karya dan nama seniman penting Indonesia. Kalaupun tersisip satu-dua nama perupa perempuan, maka itu boleh dianggap sekadar kebetulan saja. Inilah salah satu pokok penting yang selama ini luput dalam kritik dan penulisan sejarah seni rupa modern Indonesia (juga dunia): tidak hadirnya perupa perempuan sebagai bagian penting dari perkembangan seni rupa modern.

BERUNTUNGLAH ada yang berpikir lain. Ketidakhadiran ini menjadi soal penting bagi Griselda Pollock yang kemudian menguji ulang berbagai aspek penulisan sejarah seni rupa modern sebagai bagian dari upaya yang disebutnya: "intervensi feminis ke dalam sejarah seni rupa". Dari pengantarnya untuk buku *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and the Histories of Art (1988)*, dapat disarikan beberapa pokok kritik Pollock terhadap sejarah seni rupa (Dunia/Barat) dilihat dari perspektif feminisme.

Kritik ini dimulai dari pencarian posisi seniman perempuan dalam sejarah. Jika diajukan pertanyaan: "Adakah perupa (besar/jenius) perempuan dalam sejarah seni rupa?" Maka upaya mencari jawaban atas pertanyaan ini, akan segera berhadapan dengan fakta bahwa penulisan sejarah seni rupa modern sebenarnya disusun melalui suatu prosedur dan protokol yang tipikal. Prosedur tipikal ini hadir dalam penulisan sejarah seni rupa berupa kajian tentang sejumlah nama seniman, penjelasan atas koleksi karya-karyanya, masalah gaya dan ikonografi, posisinya dalam suatu genre atau gerakan tertentu, dan akhirnya pembahasan tentang kualitas karya.

Jika mengikuti prosedur tipikal penulisan sejarah seni rupa seperti apa adanya, menurut Pollock, maka upaya mencari sosok perupa perempuan telah tidak dimungkinkan. Apalagi untuk mencari—apa yang disebut Linda Nochlin, salah seorang pelopor pemikiran feminis dalam teori seni rupa—seorang "Michelangelo perempuan" dalam sejarah seni rupa modern. Pollock menganggap bahwa berbagai aspek dalam prosedur tersebut tersusun di atas dasar ideologi patriarki. Itulah sebabnya, upaya mencari kehadiran "Michelangelo perempuan" tadi bisa berakhir sia-sia.

Maka pertanyaan kritis yang diajukan dapatlah diubah menjadi: "Mengapa tidak ada perupa perempuan ('besar'/jenius/empu) dalam sejarah seni rupa?" Implikasi dari pertanyaan ini, setidaknya mendorong kita untuk menguji kembali sejumlah data dan fakta, prosedur yang ditempuh berikut batasan-batasan yang dirumuskan di dalam teks sejarah tertentu, sekaligus berbagai selubung ideologis yang mungkin melingkupinya. Hal ini sedikit banyak sejalan dengan rumusan kritis dari Louis Althusser yang meyakini bahwa dalam setiap konsep, wacana, atau disiplin ilmu selalu bisa dilacak kehadiran selubung ideologis tempat makna dan nilai dari berbagai konsep dan disiplin ilmu itu disandarkan.

Dengan melakukan apa yang disebut sebagai "pembacaan simptomatik" terhadap suatu teks, misalnya, maka perhatian perlu diberikan bukan pada apa yang tercantum dalam teks, tetapi lebih penting lagi adalah pada apa yang tidak tercantum didalamnya. Dalam kasus sejarah seni rupa modern (Dunia/Barat), maka yang tidak tercantum adalah karya dan sosok perupa perempuan, dan secara umum tentu saja perupa dan karya seni dari luar Eropa/Amerika Utara.

Selanjutnya, Griselda Pollock sampai pada pemikiran bahwa dibutuhkan pergeseran paradigma dalam penyusunan sejarah seni rupa. Pergeseran paradigma diperlukan atau perlu diupayakan ketika pendekatan yang dominan dalam investigasi dan eksplanasi teoritis sudah tidak mampu lagi menjelaskan sejumlah fenomena yang termasuk dalam wilayah tanggung jawab teori tersebut untuk menganalisisnya. Dalam hal ini, maka pendekatan yang dominan itu adalah sejarah seni rupa modernis dengan protokol dan prosedur tipikal tadi.

Ia kemudian mengajukan kritik terhadap konsep penciptaan dan pencerapan *(creation-reception)* yang selama ini dipakai sebagai dasar penjelas bagi hal-hal yang berkaitan dengan penciptaan karya seni dan penerimaan atas kualitas karya tersebut. Pendekatan ini, menurutnya, telah menjadi dasar bagi bangunan utama sejarah seni rupa modern. Penciptaan dan pencerapan yang secara umum dianut kalangan modernis ini pada dasarnya menempatkan kreativitas dan realitas estetik—meminjam istilah Pollock—ke dalam wilayah "supra-sosial". Dengan demikian, akan sulit melacak hubungan-hubungan kuasa yang ada dalam praktik sosial yang ikut menentukan terjadinya kerja/produksi karya seni.

Sebagai tentangannya, Griselda Pollock mengajukan konsep produksi-konsumsi *(production-consumption)* dalam melihat aspek kerja estetik dalam sejarah seni rupa modern itu. Dengan menggeser paradigma penciptaan ke paradigma produksi, akan terlihatlah hubungan-hubungan kuasa yang menyebabkan siapa, karya seni apa, dan aspek apa saja yang masuk dalam catatan sejarah, dan mana yang kemudian diabaikan. Dengan kata lain, seni tidak lagi dilihat sebagai obyek tetapi sebagai kerja, di mana relasi-relasi sosial yang ada bisa dilihat kaitan dan pengaruhnya.

Namun demikian, mengutip pemikiran Raymond Williams, kritikus dan ahli sejarah yang juga menganjurkan paradigma produksi ini, semua upaya ini harus disandarkan pada suatu "kategori dasar" yang tidak melulu bertumpu pada faktor ekonomi secara deterministik (Marxian). Misalnya, jika populasi dapat dijadikan kategori dasar untuk menguji berbagai hal dalam hubungannya dengan realitas produksi-konsumsi (ekonomis), maka dalam kasus sejarah seni rupa, kategori dasar tersebut adalah (kerja) seni/kesenian. Kategori dasar seperti ini dianggap Pollock sebagai kategori yang terlalu luas, dan dapat mengacaukan sasaran kritik. Untuk memperjelas sasaran, ia menganjurkan agar dilakukan kajian pada tiap-tiap aspek yang ada. Misalnya, aspek produksi karya seni, pengaruh gaya, sumber-sumber ikonografis, pameran-pameran, kritik seni rupa, dan berbagai bentuk pertukaran informasi dan makna yang membangun suatu wacana.

Di samping kritik yang diarahkan kepada soal-soal yang menyangkut sisi sosial dan produksi itu Griselda Pollock juga melihat bahwa kritik terhadap sejarah seni rupa modern dan sekaligus kritik terhadap representasi perempuan dalam sejarah seni rupa modern dapat mengambil manfaat dari pemikiran psikoanalisis (Freudian) dan semiotika.

Psikonalisis, dalam hal ini tidak dilihat sebagai preskripsi untuk mengatasi persoalan yang muncul karena ideologi patriarki dalam masyarakat, tetapi sebagai deskripsi tentang bagaimana ideologi patriarki itu hadir dan beroperasi. Sedangkan dari semiotika, dapat diamati bagaimana perempuan direpresentasikan ketika ia ditempatkan sebagai tanda (obyek) dalam suatu sistem komunikasi (seni rupa).

Dengan semua itu, maka Griselda Pollock sebenarnya tidak sekadar bermaksud untuk sekadar memasukkan sejumlah nama perempuan ke dalam sejarah seni rupa modern, tetapi justru menguji sejarah seni rupa modern secara keseluruhan. Sebagai suatu formasi diskursif, sebagai suatu disiplin ilmu yang terorganisir, penulisan sejarah seni rupa melakukan berbagai seleksi dan definisi tentang apa yang seni dan bukan seni, siapa yang seniman dan bukan seniman, dan seterusnya.

Tokoh utama dalam wacana sejarah seni rupa yang "laki-laki, kulit putih dan borjuis" ini tentulah sang Seniman, yang menjadi pelengkap mitos borjuis tentang "Pria yang universal, dan nirkelas". Karena itulah, menurut Griselda Pollock, pemeriksaan yang kritis dan "intervensi strategis" terhadap bidang yang pinggiran sekalipun, seperti sejarah seni rupa, adalah hal penting untuk dilakukan bagi perjuangan feminisme.

◆◆◆

MESKIPUN sejarah perkembangan seni rupa modern di Indonesia mempunyai banyak sisi yang berbeda dengan sejarah seni rupa modern "Barat", atau kawasan Asia lainnya, kesemuanya mempunyai cacat yang nyaris serupa dalam hal keterpinggiran peran perupa perempuan dalam wacana sejarah seni rupa struktur masyarakat tempat karya-karya seni ini tercipta adalah masyarakat yang kurang lebih feodal, kapitalistik, dan dipenuhi bias ideologi patriarki.

Pada tahun 1995, jurnal seni rupa *Art Asia Pacific* (Vol 2, No 2) menerbitkan nomor yang khusus menyoroti persoalan peran dan kehadiran perupa perempuan di berbagai negara kawasan Asia-Pasifik dalam peta seni rupa kontemporer di kawasan ini. Esai Jane Chia "*Trouble at Hand*" yang mengulas berbagai peran perupa perempuan dalam sejarah perkembangan seni rupa modern Singapura, dibuka dengan kutipan pernyataan Boccacio dari abad ke-14:

"...for art is very much alien to the mind of woman, and these things cannot be accomplished without a great deal of talent, which in women is usually very scarce."

Isi kutipan yang sungguh diskriminatif dan *sexist* itu menjadi awal pembahasan Jane Chia tentang beroperasinya semangat seni rupa modern Barat yang *sexist* itu ke jantung perkembangan seni rupa modern Singapura. Menurutnya, peminggiran peran perempuan, bahkan mungkin telah terjadi sejak berlakunya upaya pemisahan antara seni dan kriya dalam wacana seni rupa yang dirumuskan oleh Modernisme. Pemisahan ini boleh jadi bersandar pada diktum yang serupa dengan rumusan Boccacio tadi, bahwa "seni memerlukan kejeniusan pria, sedangkan kriya yang umumnya diteguni perempuan—sebagai akibat dari domestikasi peran sosialnya—tidak memerlukan kejeniusan yang sama".

Rumusan sederhana ini mungkin juga bisa berlaku bagi upaya penelusuran peran perupa perempuan dalam praktik seni rupa di Indonesia. Berapa banyak empu seni batik tulis di Jawa, misalnya, yang luput dari catatan seni rupa karena pemisahan seni dan kriya ini? Itu di tingkat gagasan dan wacana. Sedang pada tataran sosial, secara umum masyarakat di kawasan Asia ini, dalam rumusan Ana P. Labrador, kritikus seni dari Filipina yang mengulas persoalan perupa perempuan di negaranya dalam jurnal nomor yang sama, adalah masyarakat yang "feodal, patriarkal, dan quasi-modern". Itulah sebabnya ia menyatakan bahwa secepatnya dibutuhkan upaya penyusunan kerangka sejarah seni rupa yang baru, yang bisa menghubungkan berbagai perkembangan di kawasan Asia Tenggara melalui perspektif feminis.

Lima tahun sudah berlalu dari saat terbitnya jurnal tersebut, belasan tahun lewat sejak saat pertama Griselda Pollock mengajukan gagasan-gagasan kritisnya, bagaimanakah peran perupa perempuan dalam catatan sejarah perkembangan seni rupa modern Indonesia dan bagaimanakah peran dan pencapaian mereka kini?

Untuk persoalan yang pertama, kiranya masih diperlukan banyak upaya, mulai dari penelitian yang rinci dan serius hingga kemudian kajian yang analitis dan kritis. Dari sekadar melacak ulang karya para pemula seperti Emiria Sunassa (di mana kini bisa dilihat?), hingga ke generasi 70-80-an seperti Kartika Affandi, Umi Dachlan, Erna Pirous, Farida Srihadi, dan lain-lain, munculnya sanggar khusus perupa perempuan Galeri Seniwati di Ubud dan akhirnya situasi dari generasi paling mutakhir yang telah bersinggungan dengan berbagai gagasan antara feminisme dan seni rupa kontemporer.

Sedangkan untuk melongok peran dan pencapaian perupa perempuan Indonesia paling mutakhir, pameran karya 25 perupa perempuan ini dapat dijadikan acuan sementara. Dari jenis karya yang ditampilkan, sudah tampak keragaman penguasaan media dan teknik yang dicapai, dari lukisan, fotografi, cetak grafis, perunggu, keramik, juga serat dan tekstil. Dari sisi tema dan "strategi representasi" yang ditempuh, maka dalam banyak karya bisa terlacak kehadiran perspektif feminisme. Misalnya, saja kehadiran tubuh perempuan, yang jelas-jelas tidak lagi menjadi representasi sensualitas semata seperti yang lazimnya tampil dalam karya perupa pria.

Pada karya-karya perupa perempuan ini, tubuh menjadi ajang pergulatan identitas, baik individual maupun sosial. Tubuh perempuan, lengkap dengan persoalan fungsi reproduksinya, hadir sebagai bagian penting dari persoalan identitas itu. Hal ini bisa dilacak pada karya-karya Amelia Lestari (*I Don't Have Problems with Gender, So I Painted it on Canvas*), Marida Nasution (*Wanita Hamil*), karya Astari Rasyid (*Post Natal Corset, Amour armor*), juga pada karya Dolorosa Sinaga (*Solidaritas*) yang jelas menghadirkan sosok seorang wanita hamil di tengah deretan wanita yang saling bergandeng tangan itu.

Karya Anna Zuchriana (*Ketika Harus Ada Pemimpin*) jelas mempersoalkan diskriminasi seksual dalam "tradisi" keluarga Cina yang hanya memberi nilai lebih kepada jenis kelamin laki-laki. Karya ini bisa mengantar kita lebih jauh ke pokok soal yang lain yaitu hubungan antara jender, ras, dan kelas. Tiga hal ini umumnya dianggap bertaut erat dalam kajian feminisme terhadap masyarakat yang menyimpan ciri feodal, patriarkal, sekaligus kapitalis. Lihatlah karya Wara Anindyah (*Kembang Keluarga*) yang menghadirkan sosok perempuan Cina yang tersenyum dengan bibir bergincu lucu itu. Pada karya Wara Anindyah, ke-Cina-an hadir lengkap dalam hal ciri-ciri fisik yang serba *stereotype*. Sementara pada karya Anna Zuchriana ke-Cina-an jadi inti keruwetan soal identitas dirinya berhadapan dengan rasisme. Ini tampak jelas pada karya-karya grafisnya (*Tetap Cina tetap Disusahin, Mereka Bisa Saja Jadi Nasionalis*). Sedang pada karya Astari-Arsyid yang lain (*Silent Outburst, Breached Contract*) tampaklah bahwa menjadi "perempuan", "Jawa", dan "menikah" adalah sejumlah atribut yang menyimpan beragam soal ketegangan identitas.

Contoh-contoh ini mungkin masih harus diperbanyak lagi, disertai penelitian yang bernas dengan sejumlah argumen yang kritis dan tajam. Meskipun mungkin agak tergesa, bolehlah sementara ini ditegaskan bahwa telah hadir strategi representasi rupa berperspektif feminis dalam seni rupa kontemporer Indonesia. Dan itu adalah sebuah pencapaian bertaraf 'empu' dari perupa perempuan Indonesia. Sementara itu, catatan dan penulisan sejarah seni rupa modern Indonesia secara umum masih terjebak pada ideologi patriarki yang tidak memberi tempat bagi hadirnya seorang "Sudjojono perempuan".

ENIN SUPRIYANTO,
anggota Dewan Kurator Bentara Budaya Jakarta.