

## Not I. Am I ?

Jim Supangkat

Kurator

Tajuk kuratorial pameran ini “*Not I . Am I ?*” terdiri dari dua kalimat dan merupakan pernyataan yang berdiri sendiri-sendiri. *Not I (not me)*<sup>1</sup> merupakan penyangkalan yang memperlihatkan ketegasan posisi diri dalam lingkaran orang banyak. Ungkapan (*expression*) ini merupakan pernyataan defensif yang menekankan gejala diri sebagai kecuali di tengah orang banyak. Sinonim pernyataan ini ialah pernyataan “kecuali saya” yang merupakan kebalikan dari pernyataan “saya juga” (*me too*).

Ungkapan *Not I* pada tajuk pameran ini saya angkat dari judul drama Sammuel Becket *Not I*. Drama absurd ini (menampilkan hanya satu pemain) menentanghkan sosok seorang ibu rumah tangga yang berdialog dengan diri sendiri di tengah belantara super-market. Drama monolog ini dipusatkan hanya pada gerak mulut yang berbicara dalam irama sangat cepat. *Absurdity* dalam kehidupan ibu rumah tangga yang ditampilkan drama ini ialah benturan antara kondisi teralineasi dan kondisi terkepung etika moral yang menyatu dengan norma-norma tekno-industrial dunia modern. Di tengah dua kondisi yang paradoksal ini pernyataan “*Not I*” kehilangan ruang dan menjadi pernyataan yang absurd. Dinyatakan kepada siapa ?

Berkebalikan dengan pernyataan *Not I* yang tegas, ungkapan *Am I?* mencerminkan keraguan. Sebagai ungkapan sehari-hari, *Am I?* menyangkal pujian demi sopan santun. Namun sebagai pertanyaan yang tidak diucapkan, *Am I?* adalah pertanyaan eksistensial dalam dialog dengan diri sendiri. Di sini *Am I* mempertanyakan pernyataan (*statement*) yang sudah positif seperti misalnya “*Am I really (a moralist)?*” atau “*Am I (a nasionalist)?*”.

Sebagai pertanyaan eksistensial, *Am I* berhubungan secara signifikan dengan pernyataan *Not I*. Gabungan pernyataan dan pertanyaan ini mencerminkan pertanyaan “siapakah aku” yang polifonus, yaitu pertanyaan pada proses identifikasi diri (*self identification*) yang melihat ke dalam dan sekaligus ke luar. Pertanyaan polifonus ini menunjukkan posisi individualitas ternyata tidak selalu berseberangan dengan posisi kolektivitas. Dengan kata lain, “aku” dalam pertanyaan “siapakah aku” ini berada pada posisi tidak tetap yang bahkan labil. Kadang-kadang di luar dan melihat ke dalam, kadang-kadang di dalam melihat ke luar, kadang-kadang di dalam dan melihat ke dalam.

Empat-belas peserta pameran ini, **Entang Wiharso, Astari Rasjid, Nyoman Nuarta, Lucia Hartini, Ugo Untoro, Mella Jaarsma, Nindityo Adipurnomo, Firman Ichsan, Diyanto, Altje Ully, Handiwirman, Pande Ketut Taman, Laksmi Shitaresmi dan Arin Dwi Hartanto** adalah perupa-perupa yang akrab dengan pertanyaan, “siapakah aku”. Secara umum karya-karya mereka cenderung menggali permasalahan yang personal. Namun bila karya-karya mereka diamati lebih cermat, berbagai tanda dan ekspresi menunjukkan permasalahan personal pada karya-karya mereka tidak punya batas yang jelas dengan permasalahan komunal dan bahkan permasalahan sosial. Masalah personal pada karya-karya mereka -disadari atau tidak - merupakan proses identifikasi diri yang terus menerus mengalami rekonfigurasi. Posisi “aku” dalam karya-karya mereka berpindah-pindah dan memang tidak selalu berseberangan dengan masyarakat.

Karya-karya keempat-belas perupa berbeda dengan karya-karya yang beropini, yang memperlihatkan posisi “aku” yang tetap dan jelas, baik sebagai “aku” yang berada pada posisi berseberangan dengan masyarakat, maupun sebagai “aku” yang berjiwa pahlawan yang membela masyarakat. Persisnya, karya-karya keempat-belas perupa tidak menampakkan kecenderungan **auratik** seperti karya-karya yang menempatkan “aku” pada posisi yang tetap, jelas dan sentral.

Padahal dalam perkembangan seni rupa kita karya-karya dengan kecenderungan auratik, lebih dominan. Publik dan bahkan kritisi masih yakin, kebagusan karya seni rupa terletak pada seberapa jauh karya seni rupa bisa menampilkan individualitas dan orisinalitas perupanya, atau kepribadian perupanya yang dalam bahasa Indonesia yang dicanggih-canggihkan disebut “jati-diri” sang seniman. Mitos yang dilumrahkan ini (*taken for granted*) menempatkan individu perupa pada posisi maha penting dalam mengamati dan juga menyimpulkan kenyataan. Karena itu seniman diniscayakan punya **aura** (tanda kenabian).

Dasar keyakinan seni rupa auratik itu pemikiran *renaissance* yang percaya bahwa pencerahan (perpindahan dari kondisi gelap ke kondisi terang) berpangkal pada pembebasan individu dari tradisi dan norma-norma yang mengikat (membodohkan). Seni rupa yang auratik ini percaya pada kedaulatan pikiran (*rasio*). Pemikiran *renaissance* yang mengutamakan kemajuan (*progress*) ini - di Indonesia dipromosikan St.Takdir Alisyahbana pada tahun 1930 - merupakan landasan hampir semua pemikiran modern. Karena itu seni rupa yang meyakini pemikiran ini dikenal sebagai **seni rupa modern**.

Baik pemikiran modern yang dikenal sebagai **modernisme** (pemikiran yang bertumpu pada idealisme

kemodernan) mau pun penjelajahan seni rupa modern berada di dunia ide-ide, yaitu alam pikiran yang tidak secara langsung berkaitan dengan pembuktian. Realitas dalam dunia ide-ide ini (dunia modern yang dibayangkan) adalah realitas cita-cita yang ingin diwujudkan. Karena itu pemikiran ini senantiasa memperlihatkan keniscayaan (yang absolut).

Sepanjang Abad ke 20 pemikiran modern itu meyakini, modernitas (keadaan modern) adalah target satu-satunya kehidupan di dunia yang harus dicapai. Dunia modern yang dituju adalah dunia yang seragam (homogen) dengan pola kehidupan, standar dan nilai-nilai modern yang seragam pula. Kemajuan - yang dibuktikan melalui historisisme linier - merupakan azas, karena diniscayakan berkaitan dengan harkat dan kesejahteraan umat manusia.

Dalam pemikiran modern itu individu yang diposisikan berada di luar kolektivitas (masyarakat), tradisi dan norma-norma komunal yang mengikat, adalah pusat pewujudan kemodernan yang punya kapasitas menjelajahi kenyataan (alam). Pikiran (rasio) yang dimiliki individu adalah instrumen penting untuk mula-mula mengkonsepkan kenyataan dan kemudian menguasainya. Individu, karena kapasitas ini, punya kedudukan penting untuk menaklukkan alam (melalui penemuan-penemuan) dan menandai kemajuan.

Didasari keyakinan itu pemahaman kenyataan ditentukan oleh hubungan absolut antara individu dan kenyataan. **Individu yang mengkonsepkan kenyataan berada pada posisi yang tetap dan otonom, sementara makna yang dibangun dari representasi (mengobservasi kenyataan) dan pemahaman (pengkonsepkan) terjadi karena korespondensi konsep dan obyek yang otonom pula, yang tidak dipengaruhi faktor-faktor lain di luar hubungan timbal balik konsep dan obyek tadi.** Dalam perkembangan seni rupa modern keyakinan ini tercermin pada tradisi yang meniscayakan pencarian esensi (kebenaran) dan makna-makna yang absolut pada praktek seni rupa.

Kepercayaan pada individualitas semacam itu yang justru tidak ada pada keempat belas perupa peserta pameran ini. Karya-karya mereka dalam pameran ini malah memperlihatkan demistifikasi (meniadakan mitos) kepercayaan pada aura individualitas. Karena perkembangan-perkembangan radikal dalam dunia modern, karya-karya mereka (memperlihatkan tanda-tanda seni rupa **post-auratik**) tidak lagi dibayangi idealisme dunia modern dan modernisme.

Mereka perupa-perupa yang merekam keadaan masa kini di mana pemikiran modern dan modernisasi tidak bisa lagi dilihat sebagai ide-ide yang menjanjikan kesejahteraan. Mereka adalah perupa-perupa yang hidup pada era di mana dunia modern sudah terbukti menjadi dunia modern yang “bopeng”. Dunia modern yang sama sekali bukan dunia yang maju secara homogen, sama sekali bukan dunia yang bebas dari perang dan kekerasan tapi malah dunia yang mempromosikan kekuasaan, dominasi dan kepincangan ekonomi, dunia modern yang lagi cemas menghadapi perlawanan balik alam yang selama satu abad digarap habis-habisan.

Gerak dalam dunia modern yang “bopeng” itu bukan lagi modernisasi tapi globalisasi sebuah kondisi yang ternyata sangat dipengaruhi revolusi komunikasi, perkembangan sistem produksi tekno-industrial dan perekonomian multinasional. Dalam kondisi ini (disebut-sebut **kondisi post-modern**) teknologi dan sistem produksi massal yang sangat dominan, seperti dikemukakan Walter Benjamin, mempengaruhi (pada tingkat mengendalikan) persepsi dan sensibilitas manusia dalam memahami hampir semua hal.<sup>2</sup> Dalam kondisi ini upaya memahami realitas dikepong citra-citra, tanda-tanda yang sama sekali tidak memproduksi nilai-nilai tapi menjaga kontinuitas produksi komoditi dalam sistem ekonomi yang tidak lagi bisa dikendalikan. Maka realitas dalam pemahaman kita, seperti dikemukakan Jean Baudrillard, bukan lagi realitas yang sesungguhnya tapi realitas yang *hyper-real* (gambaran realitas yang dikendalikan rezim tanda-tanda tekno-industrial).<sup>3</sup>

Kondisi yang dibawa arus globalisasi itu mempengaruhi tidak hanya persepsi dan perilaku tapi juga **sensorium** manusia. Kekuatan yang punya daya pengaruh sangat besar di balik kondisi ini, seperti dikemukakan Michel Foucault, adalah *philosophical hermeneutics* (kaidah-kaidah tekno-industrial yang mendapat pembenaran ilmu pengetahuan, norma-norma dan filsafat) yang beroperasi sebagai *modern bio-politics*.<sup>4</sup>

Kondisi itu membuat kedudukan individu dalam proses berkarya keempat-belas perupa menjadi tidak sentral lagi. Dalam arti, posisi individu - yang lebih sesuai disebut “aku” atau *the self* - menjadi *ex-centric* atau tidak lagi mempunyai pusat yang tetap karena medan pemaknaan “aku” tanpa bisa dihindari terus menerus mengalami rekonfigurasi. Bahkan hubungan “diri” (*the self*) dengan pemahaman diri (*self identification*) bersifat sementara.

Diperlukan perubahan persepsi yang radikal untuk membaca makna karya-karya keempat-belas perupa - dan juga karya-karya perupa lain yang ditampilkan dalam pameran-pameran di bawah label **seni rupa kontemporer**.<sup>5</sup> “Jati diri”, orisinalitas, *greatness*, “ke-maestro-an” dalam mengubah bahasa artistik, berikut tujuannya mencari makna yang tetap, esensial, absolut dan abadi (keyakinan-keyakinan seni rupa modern) menjadi tidak relevan lagi dipersoalkan. Makna pada karya-karya keempat-belas perupa tidak absolut dan bahkan tidak tetap karena tidak lagi ditentukan korespondensi yang otonom antara representasi yang muncul dalam karya-karya mereka (menandai **obyek**) dan kesimpulan (**konsep**). **Makna pada karya-karya mereka terbuka dan sangat bergantung pada konteks pembacaan dan siapa yang membacanya karena hubungan konsep dan obyek dalam pemaknaannya sangat labil. Hubungan konsep dan obyek ini - seperti hubungan *the self* dan *self identification* - terus menerus mengalami rekonfigurasi karena dipengaruhi medan-medan pemaknaan lain yang tidak langsung berhubungan dengan korespondensi konsep dan obyek tadi.**

Perubahan kondisi yang radikal itu tercermin pada proses berkarya **Entang Wiharso**. Dalam tiga tahun terakhir karya-karya Entang menampilkan ungkapan yang mencerminkan kegelisahan yang berpangkal pada perubahan sosial politik di tanah air pada tahun 1998. Entang sedang tinggal di Amerika Serikat ketika perubahan ini terjadi. Ia terteror menyaksikan berita-berita tentang peristiwa kekerasan di Indonesia yang ditayangkan televisi Amerika dengan tajuk *Land of Violence*. Entang menyaksikan bagaimana berita-berita ini dengan cepat mempengaruhi masyarakat Amerika dan membangun citra umum tentang Indonesia yang terkesan hancur.

Dalam keadaan terteror itu Entang tidak bisa menentukan posisi diri yang tetap. Mula-mula ia merasa menghadapi kekejaman media massa dalam mengadili Dunia Ketiga, kenyataan yang dibongkar sosiolog Amerika keturunan Palestina, Edward Said. Entang marah dan inilah posisi “aku” nya yang pertama. Namun ia, seperti dikemukakannya pada saya, tidak bisa menghindar dari pengaruh media massa dan menyesali bahkan memaki bangsanya. Di sini posisinya berubah karena “aku”-nya mengambil jarak dari masyarakat dan budayanya. “Tapi orang tetap saja melihat saya sebagai orang Indonesia dan mata mereka selalu melihat dengan curiga,” katanya. Entang terdesak dan mencoba membela diri dengan menyangkal kesadisan yang ditayangkan berita-berita itu. “Aku”nya mengalami re-posisi, namun dalam keadaan yang sangat labil. Ketika ia sangat terdesak penyangkalannya menjadi personal. Ia sampai pada pernyataan, “kecuali saya” dan posisi “aku” nya kembali mengalami perubahan.

Entang pulang ke Indonesia akhir 2000 dan menghadapi “kondisi post modern” yang lain di tanah air. Seperti di Amerika ia kembali menghadapi kekuasaan media massa dan menyaksikan lagi kapasitas media massa membangun citra umum dan pandangan umum. Larut ke pandangan umum yang dibentuk media massa, ia percaya budaya kekerasan yang disaksikannya di televisi Amerika benar-benar ada, dan menurut media massa, memperlihatkan perubahan perilaku sosial.

Entang merasakan tegangan dan sebenarnya sulit menentukan posisi diri. Di satu sisi ia mencurigai pemaknaan media massa seperti ia mencurigai media massa Amerika. Namun di sisi lain secara intuitif ia merasakan reformasi politik di tanah air memang membawa perubahan perilaku sosial.

Sampai pada suatu ketika ia merasakan perubahan posisi diri yang radikal. Ini terjadi ketika ia larut ke keberingasan massa di sebuah bis kota yang ditumpanginya. Ia tiba-tiba menjadi bagian dari masyarakat. Pernyataan “*Not I*” yang pernah bergaung dalam benaknya berganti menjadi pertanyaan, “*Am I?*”. Entang kaget. “Saya kok ikut maki-maki dan jadi beringas juga,” katanya. Ia pun cemas. Misalnya orang-orang “amuk” dalam bis tadi menghadapi seorang pencopet, dan seperti sering diberitakan media massa, punya dorongan menghajar sampai mati mungkin saja ia terlibat. Entang membayangkan kepalan tangannya yang tidak terkendali berada pada jarak sangat dekat dengan darah dan kematian.

Latar belakang itu menjelaskan mengapa karya-karya Entang menampilkan representasi yang tumpang tindih. Karya-karyanya menampilkan, pengalaman personal, perlambangan tradisi, sublimasi kondisi terteror, penyesalan, perlambangan tekno-industrial dan opini politik. Melihat maknanya, representasi Entang yang paling signifikan dalam pengamatan saya adalah representasi yang menunjukkan terjadinya interaksi antara kondisi yang dibawa globalisasi dengan kolektivitas yang masih kuat dalam masyarakat kita. Baik perilaku yang dikendalikan rezim tanda-tanda tekno-industrial (dalam representasi Entang perilaku yang dipengaruhi kekerasan yang diijakan iklan dan film-film *super hero*) mau pun kolektivitas pada masyarakat kita, sama-sama berkembang di alam bawah, yang dalam teori psikologi Jungian disebut alam bawah sadar kolektif.

Mengikuti psikologi Jungian, ekspresi Entang memperlihatkan transmudasi energi yang mengubah desakan agresif yang mendorong dari dalam, menjadi ungkapan ekspresif yang kendati mengguncangkan bisa mencerahkan karena kehilangan dimensi terornya. Justru transmudasi energi ini yang tidak terjadi pada

masyarakat. Karena itu energi di balik desakan agresif yang mendorong dari dalam meluap menjadi keberingasan dan bahkan amuk.<sup>6</sup>

Mengapa perilaku beringas itu tidak meluas di negara-negara maju di mana perilaku juga dipengaruhi rezim tanda-tanda tekno industrial. Jawabannya bisa ditemukan pada karya-karya **Dyanto, Ugo Untoro, Handiwirman** dan **Pande Ketut Taman** yang melihat perilaku sosial agresif yang sekarang meluas sebagai *absurdity* budaya. Untuk mencari makna pada karya-karya mereka yang memperlihatkan pula rekonfigurasi medan pemaknaan yang terus menerus, perlu diamati mengamati gejala mencuatnya masalah kebebasan sebagai isu mau pun kenyataan - berkaitan langsung dengan ide mendasar reformasi sosial politik Mei 1998, yaitu mengubah secara radikal kondisi yang dikendalikan kekuasaan represif.

Sebagai isu mau pun kenyataan, kebebasan itu, ternyata tidak melahirkan kesadaran dan pernyataan yang menyangkut kebebasan individu yang selama ini dianggap azasi dalam konsep kebebasan. Gejala ini menunjukkan, kebebasan yang sudah menjadi label reformasi sosial politik yang lagi berlangsung, tidak sesungguhnya dipahami konsepnya.

Kendati “apakah kebebasan” senantiasa bisa diperdebatan, pemahaman kebebasan yang mendasar tidak bisa dilepaskan dari kepercayaan pada etika individu dalam pemikiran *renaissance* (dikenal pula sebagai pemikiran Barat pasca pencerahan) yang merupakan salah satu dasar pembentukan masyarakat modern (seperti tadi sudah saya singgung). Etika individu ini tidak cuma mempersoalkan hak-hak individu tapi juga tanggung jawab individu berdasarkan kesadaran yang tidak lagi perlu diatur norma-norma tradisi dan agama. Walau pun kepercayaan pada kedudukan individu yang sentral sudah pudar pada era globalisasi sekarang ini, etika individu ini merupakan pertahanan dalam menghadapi dominasi rezim tanda-tanda tekno-industrial.

Etika itu tidak dikenal dalam perkembangan masyarakat modern kita. Etika yang dijuluki individualisme ini ditolak karena dianggap bisa merusak kegotong-royongan.<sup>7</sup> Padahal tanpa kesadaran ini komitmen kebersamaan mustahil bisa dicapai. Kenyataan ini membuat kebebasan yang menjadi label reformasi sosial politik, dirayakan tidak dengan menyadari hak-hak azasi yang individual (bahkan dalam memperjuangkan hak-hak azasi manusia) tapi dengan mengukuhkan kolektivitas yang dibaca sebagai aspirasi kelompok.

Tidak bisa dielakkan kolektivitas yang disorongkan berujung pada pengutamaan identitas kelompok, dari mulai identitas etnis, identitas agama, sampai identitas kelompok politik (salah satu karya **Pande Ketut Taman** merepresentasikan kolektivitas ini dengan menggambarkan wajah-wajah “logosentris” yang selain kekanak-kanakan bisa dipertukarkan.) Perayaan kebebasan melalui aspirasi kelompok ini semakin lama semakin menjauhi dari konsep kebebasan dan berubah menjadi pertentangan kelompok-kelompok yang sama-sama sedang merayakan hilangnya kontrol represif yang dominan.

Semangat kolektif yang dinyatakan melalui kebebasan itu tidak selalu formal. Dalam kenyataan kolektivitas atau kebersamaan ini bisa terbentuk mendadak di jalan-jalan raya, di pasar, ditempat-tempat publik atau di mana saja. Dari kolektivitas “informal” ini bisa dibaca salah satu kecenderungan kebebasan yang dirayakan dengan mengukuhkan kolektivitas. Kecenderungan ini, perilaku berkelompok agresif yang memperlihatkan sifat teatrikal, posesif dan abrasif. Perilaku ini terlihat nyata pada pertentangan etnis, perseteruan politik, bentrokan kekuatan politik, perkelahian massal, pemerasan di jalan-jalan raya sampai pada pembakaran hidup-hidup bukan cuma perampok yang tertangkap basah tapi juga pencuri ayam yang anaknya kelaparan.

Di panggung politik manifestasi perilaku itu, perilaku megalomania yang suka pada hal-hal besar - atau dibesa-besarkan - untuk memperlihatkan kekuatan dan juga kekuasaan. Dengan cuma menyebut dua kata, “tuntutan masyarakat ” seorang politikus atau siapa pun sudah merasa mempraktekkan konsep demokrasi dan harus diperhatikan. Perilaku yang bahkan meluas di kalangan masyarakat ini mengganggu **Handiwirman**. Namun Handiwirman tidak membuat karya-karya yang memprotes atau mengeritik gejala ini. Dalam dunia kreatifnya Handiwirman mendekonstruksi kenyataan ini dengan mengangkat persoalan yang remeh temeh, yang kecil, yang luput dari perhatian, menjadi persoalan penting dalam berbagai representasinya. Di dunia kecil ini ia menemukan sensibilitas yang hilang dalam perilaku megalomania.

Di jalan-jalan raya, di pasar dan di tempat-tempat publik, perilaku berkelompok yang agresif itu menampilkan kebuasan. **Ugo Untoro** menandai absurditas budaya ini melalui karya-karyanya. Sejak beberapa waktu lalu ia mengerjakan seri lukisan bertema anjing. Ia memulai seri lukisan ini dengan mengungkapkan pengalaman yang personal. Dalam salah satu lukisan ia menampilkan manusia berkepala anjing sedang bercinta dengan manusia biasa. Pada lukisan ini ada teks, “*You think, I ‘m a dog?*” Ia menyambung kisah cinta ini pada lukisannya yang lain di mana ia kembali melukis manusia separuh anjing sedang tidur

meringkuk malas dengan *gesture* anjing. Wajahnya menunjukkan anjing separuh manusia ini bila “di-anjingkan”, seekor anjing rumah yang jinak dan setia. Pada lukisan ini ada teks, “Aku patah hati.”<sup>8</sup>

Dua lukisannya dalam pameran ini merupakan kelanjutan lukisan seri anjingnya. Dalam lukisan-lukisan ini ia tidak mengubah posisi “aku”nya (berhadapan dengan orang lain yang menganggapnya anjing) namun ia mengubah medan pemaknaan “*the self*” pada kedua lukisan ini, dari medan pemaknaan yang personal ke medan pemaknaan yang komunal. Anjing-anjing dalam dua lukisannya tidak lagi berwajah “anjing rumah” yang jinak tapi anjing-anjing berwajah serigala. Ia melukiskan manusia-anjing-serigala ini medongak melolong kelaparan, dan, ia melukiskan pula anjing-serigala-manusia ini berada dalam posisi “siaga satu”. “Aku” yang mewujud sebagai manusia-anjing-serigala dalam lukisan-lukisan ini merepresentasikan kenyataan sosial.

Ugo mencari “gen” kebuasan dalam perilaku beringas yang sedang memperlihatkan manifestasinya di tanah air. Pemaknaannya bisa dibaca, seperti serigala mencium darah perilaku beringas muncul setelah berhadapan dengan ketakutan. Di jalan-jalan raya, kebuasan massa menjadi-jadi pada peristiwa-peristiwa perkosaan perempuan, pengeroyokan, tawuran dan pemukulan ramai-ramai sampai mati, sewaktu korban terteror dahsyat. Di panggung politik kebuasan ini tidak tampak nyata namun justru di dunia ini kecemasan dan ketakutan direkayasa dengan cara memproduksi teror. Bom dan kekuatan masa merupakan instrumen teror yang terpopuler. Di media massa teror ini diujakan sebagai komoditas yang dijual tidak hanya kepada masyarakat tapi juga kepada kekuatan-kekuatan politik. Di balik keberingasan ini ada dorongan yang sama sekali tidak demokratis yaitu keinginan berkuasa secara totaliter.

Lukisan-lukisan Ugo memperlihatkan bagaimana “aku” dalam representasinya bisa berubah-ubah dan tidak punya substansi. Bila dibandingkan, dalam seni rupa auratik, individu dibayangkan sebagai sebuah substansi. Substansi ini menegaskan perbedaan individu dengan semua hal di luar individu di mana substansinya tidak bisa ditentukan. Karena itu medan pemaknaan individu dalam seni rupa auratik adalah penjelajahan mencari esensi individu yang dikaitkan dengan esensi kehidupan. Dalam karya-karya Ugo, yang memperlihatkan gejala seni rupa post auratik, individu atau “*the self*” mengalami **de-substansialisasi** karena “*the self*” bisa dengan mudah pindah dari medan pemaknaan yang satu ke medan pemaknaan yang lain.

Pada karya-karya **Astari Rasjid** de-substansialisasi individu itu terjadi radikal. Astari, adalah pelukis

yang menampilkan gambaran diri sejak tahun 1994. Karena itu karya-karyanya dianggap memperlihatkan kecenderungan membuat *self portrait*. Dalam perkembangan seni rupa modern, potret diri ini merupakan tema yang mentradisi dan diangkat oleh hampir semua perupa terkemuka, tidak terkecuali perupa Indonesia. Tujuannya menemukan “jati-diri” atau esensi individu melalui representasi wajah. Namun potret diri pada lukisan-lukisan Astari justru harus dibedakan dari kecenderungan mencari “jati diri” ini.

Potret diri pada lukisan-lukisan Astari Rasjid punya sangat banyak medan pemaknaan. *The self* pada potret dirinya bisa tampil sebagai manusia, sebagai perempuan dalam konteks lokal, perempuan dalam konteks universal, dan, “aku” dalam sebuah pencarian sejarah diri. Pemaknaan “*the self*” ini tidak selalu mengikuti posisi melihat ke dalam, di mana “*the self*” menjadi obyek. “*The self*” dalam lukisan-lukisan Astari (khususnya yang mengangkat masalah *gender*) seringkali reflektif dan mencerminkan kondisi masyarakat. Proses pemaknaan yang berganti-ganti pada representasi “aku” ini menunjukkan de-subtansialisasi “*the self*”.

Dua lukisannya dalam pameran ini memperlihatkan kecenderungan mencari sejarah diri - merepresentasikan dua perkembangan dalam kehidupannya di masa lalu. Namun kedua karya ini ternyata tidak cuma menampilkan memori-memori yang berkaitan dengan pencarian sejarah diri. Representasi pada karya-karya ini memasuki pula medan-medan pemaknaan lain. Salah satu karyanya misalnya menampilkan masalah perempuan. Medan makna yang lebih dari satu pada lukisan-lukisan ini berkaitan dengan gejala lain seni rupa post auratik, yaitu terjadinya *de-code*. Sejarah diri pada kedua karya Astari itu mengalami *de-code* dalam arti kehilangan lingkungannya yang khas (*code*).

Proses *decoding* itu bisa lebih radikal. Ini terlihat pada kecenderungan Astari menampilkan potret diri sebagai perempuan tradisional Jawa. Kendati Astari mengulang-ulang tema ini, terjadi reposisi *the self* hampir pada lukisan baru yang dikerjakannya. Rekonfigurasi medan pemaknaan yang terjadi terus menerus ini membuat tradisi Jawa dalam representasi Astari mengalami *de-code*. Tradisi Jawa menjadi terbaca sebagai “tradisi” dalam pengertian umum yaitu tradisi yang ada di mana-mana dan di semua zaman.

Terjadinya *decoding* tradisi Jawa itu dipengaruhi kecenderungan Astari mengangkat persoalan *gender*. Di antara berbagai permasalahan yang muncul dalam kehidupan masa kini, masalah perempuan termasuk di antara sangat sedikit masalah yang masih bisa dianggap masalah universal. Gejala ini tampak pada karyanya yang berjudul “*T-Time*” yang mengangkat masalah *gender* ( lukisan ini ditampilkan pada

pameran *Membaca Frida Kahlo* di Nadi Gallery). Judul lukisan ini terbaca *Tea Time* yang menunjuk “Jam Minum Teh” dalam tradisi feodalistis masyarakat Inggris. Namun dalam pembacaan saya (menimbang tanda-tanda yang terlihat pada karyanya) “T” pada judul karya ini menjelaskan “Time”. Maksudnya, tradisi (dalam representasi Astari tampil sebagai tradisi Jawa) tidak mengenal waktu dalam konsep “Ruang dan Waktu”. Dengan kata lain, masalah tradisi (dalam representasi Astari, tradisi senantiasa menempatkan perempuan pada kedudukan sub-ordinat laki-laki) menembus ruang dan waktu dan ada pada semua zaman.

Pemaknaan itu yang menyatakan tradisi ternyata menembus batas-batas waktu dan ada di semua interval waktu di sepanjang sejarah umat manusia termasuk di era modern tradisi, mendekonstruksi secara radikal salah satu premis modernisme yaitu keniscayaan diskontinuitas tradisi dan modernitas. Pemaknaan ini tidak luput. Kondisi post-modern memperlihatkan berbagai “manifestasi tradisi” (sifat yang dominan dan mengikat) yang bahkan lebih keras dari tradisi-tradisi yang sekarang dikenal.

Sejarah diri tidak selalu berorientasi pada pencarian realitas diri (*self reality*) seperti pada karya-karya Astari. Pada pameran ini karya-karya **Mella Yaarsma**, **Laksmi Shiraesmi Firman Ichsan**, **Altje Ullly** dan **Nindityo Adipurnomo** menggunakan sejarah diri sebagai perspektif untuk menemukan berbagai kenyataan yang tersembunyi. Representasi sejarah diri pada karya-karya Nindityo Adipurnomo, Mella Yaarsma dan Altje Ullly dapat dibaca sebagai pernyataan yang menunjukkan dominasi *bio politics* yang membuat kita bahkan tidak lagi “menguasai” tubuh kita sendiri. Karya-karya Mella Yaarsma dan Altje Ullly dengan cukup jelas merepresentasikan terjajahnya tubuh perempuan oleh berbagai **teks** yang disusun berdasarkan kaidah-kaidah moral, hukum-hukum agama dan bahkan penelitian-penelitian ilmiah. Karya Altje Ullly berjudul “*Inside-Outside*” menunjukkan tubuh bukan lagi benteng “aku” yang menyimpan jiwa dan roh. Tubuh dalam kondisi terdominasi cuma menjadi batas tipis yang memisahkan kenyataan di luar dan kenyataan di dalam.

Firman Ichsan menjelajahi sejarah diri yang menerus pada lingkungan kehidupan yang terdekat dengannya. Melalui pendekatan ini Firman Ichsan menemukan gambaran kelas menengah di Indonesia yang dalam kajian ekonomi tidak bisa ditentukan karena sulitnya menyusun tingkat-tingkat penghasilan. Firman Ichsan melihat kelas menengah ini melalui perspektif kultur kosmopolitan yang sangat dipengaruhi kondisi yang dibawa globalisasi. Kelas menengah ini adalah kaum pekerja - dari respnsionis sampai direktur utama dan pemilik perusahaan - punya “kultur” dan “ruang budaya” yang sama. Mereka bersama-sama menyerap informasi global, bersama-sama bekerja di gedung-gedung bertingkat di kota-kota besar dan bersama-

sama pula membuang waktu sore dan malam hari di *café-café* dan klab malam. Namun para pekerja kelas menengah yang sekilas terlihat punya penampilan yang sama ini ternyata sangat heterogen karena tingkat penghasilan dan tingkat pendidikan yang berbeda.

Dua karya Firman Ichsan pada pameran ini merepresentasikan kehadiran para pekerja yang berbeda nasib itu di kehidupan *café-café*. Saya membaca, di sana ada direktur dan *playboy* mencari kesenangan dengan membuang-buang uang, ada resepsionis yang numpang *nongkrong* karena enggan pulang ke kamar kos kumuh seluas dua kali dua meter. Dalam dua lukisannya, Firman Ichsan merepresentasikan emosi perempuan-perempuan yang lagi mencari ruang hidup lebih besar di *café-café* itu melalui warna-warna muram dan tekanan-tekanan deformasi.

Kecenderungan menggunakan sejarah diri sebagai perspektif untuk mengamati kenyataan menjelaskan kecenderungan mengangkat masalah personal yang terlihat pada semua karya dalam pameran ini. Wacana seni rupa yang mengutamakan masalah sosial melihat karya-karya ini tidak punya kepedulian sosial dan karena itu tidak mempersoalkan nilai-nilai (*shared values*). Padahal dalam kondisi terdominasi tanda-tanda tekno-industrial ada hambatan yang besar mencari nilai-nilai melalui perspektif yang mengutamakan masalah sosial. Masalah ini terkepung pendapat-pendapat umum, tanda-tanda yang diproduksi media massa, dan, berbagai mitos yang berasal dari presentasi periklanan dan sistem dunia modern. Pendapat, tanda-tanda dan mitos ini adalah **representasi-representasi dominan** yang seringkali justru, tidak lagi punya ruang bagi pemaknaan.

Dalam kondisi semacam itu masalah personal adalah jendela kecil yang tersisa untuk mencari makna-makna dalam kenyataan. Masalah personal ini punya ruang spiritual yang tidak bisa diteronok, apalagi didominasi tanda-tanda tekno-industrial, karena perbedaan substansi. Tanda-tanda tekno-industrial membawa ciri-ciri materialisme karena merupakan bagian dari perkembangan masyarakat Barat yang dikonsentrasikan pada penjelajahan dunia material - ini dasar keunggulan dunia Barat di sektor produksi.

Ruang spiritual itu berfungsi sebagai "pintu darurat" yang memungkinkan terjadinya **sublimasi** dalam menghadapi kepungan tanda-tanda tekno industrial. Sublimasi, dalam teori-teori-teori estetika, merupakan upaya "*the self*" menghilangkan jejak-jejak terteror dan terdesak yang melibatkan kesadaran dan kepekaan-kepekaan spiritual. Sublimasi menghadapi kepungan tanda-tanda tekno-industrial ini mendasari pemikiran

post modern dan juga perkembangan seni rupa kontemporer mempersoalkan kenyataan *sur-real* yaitu kenyataan yang tidak bersifat material, atau kenyataan di balik kenyataan.

Pada pameran ini kecenderungan mengangkat kenyataan *sur-real* itu terlihat pada patung **Nyoman Nuarta** yang menampilkan terbakarnya “sayap” seorang pria eksekutif, dan lukisan **Lucia Hartini** yang menggambarkan api kebakaran menerobos keluar layar televisi. Namun kecenderungan kedua perupa menghilangkan batas kenyataan dengan kenyataan di balik kenyataan memerlukan catatan. Representasi kedua perupa ini tidak serta merta bisa dibingkai dengan pemikiran post modern tentang kenyataan *sur-real* karena ada perbedaan dalam memahami kenyataan. Pada masyarakat Barat, kenyataan (realitas) niscaya merupakan kenyataan yang bersifat material, sementara bagi Nyoman Nuarta dan Lucia Hartini, kenyataan tidak selalu bersifat material.

Keyakinan Nyoman Nuarta tentang kenyataan yang dipengaruhi perspektif Hindu Bali, menegaskan perbedaan itu. Kenyataan bagi Nyoman Nuarta bukan cuma kenyataan di dunia nyata (dalam Bahasa Bali disebut *sekala*). Kenyataan mengandung pula kenyataan di dunia maya (dalam Bahasa Bali disebut *niskala*). Dalam perspektif Hindu Bali dimensi-dimensi kenyataan ini berhubungan dan merupakan lapisan-lapisan kenyataan. Pandangan ini dengan sendirinya mendasari semua representasi Nyoman Nuarta yang memperlihatkan sublimasi. Bagi Nyoman Nuarta representasi-representasinya yang menampilkan kenyataan *sur-real* ini adalah representasi kenyataan

Sublimasi yang terjadi bila destruksi “*the self*” tidak sampai melahirkan teror, punya manifestasi lain dalam ungkapan seni. Dalam teori estetik eksistensialis sublimasi diyakini tidak mengubah rasa sakit menjadi rasa menyenangkan, tapi mengubah rasa sakit menjadi rasa sakit yang kehilangan terornya.<sup>9</sup> Dalam pengamatan saya, teori ini bisa digunakan untuk mengamati kecenderungan sebagian besar perupa peserta pameran ini menampilkan kenyataan pada karya-karya mereka. Dalam menghadapi kepungan rezim tanda-tanda tekno-industrial, para perupa terlihat tidak menolak tanda-tanda ini atau mengubah atau menghilangkan atau membuang tanda-tanda ini. Mereka malah menggunakan tanda-tanda yang dominan ini dengan mendekonstruksi citra dan strukturnya. Kecenderungan ini terlihat dengan jelas pada karya-karya **Arin Dwianto** dan **Nindityo Adipurnomo**.

Arin Dwianto menggunakan gambar-gambar bagan tubuh yang ditemukannya di jurnal-jurnal

kedokteran untuk merepresentasikan tubuh. Gambar-gambar bagan ini dan juga data-data tentang tubuh, menurut pengakuannya, memudahkan ia mengubah struktur tubuh manusia dalam karya-karyanya. Tujuannya, mengutip kata-katanya, untuk menampilkan radikalitas visual gambaran tubuh manusia.

Nindityo mengangkat masalah tubuh manusia dengan cara menyajikan benda-benda temuan (*found objects*) dan benda-benda jadi (*ready mades*) seperti wig, tusuk konde, *haarnet*, *bra*, kondom yang disebutnya benda-benda yang melekat pada tubuh dan lebih khusus lagi, benda-benda yang melekat pada bagian tubuh tertentu. Sebuah karya instalasinya yang mempersoalkan hubungan tubuh dan tradisi, mendekonstruksi citra dan kedudukan benda-benda ini. Karya ini menampilkan foto sanggul perempuan Jawa tradisional bergantung di kepala laki-laki bukan di bagian belakang kepala tapi di wajah. Di bawah foto ini ia meletakkan sanggul tradisional tadi namun terbuat dari batu. Karya ini berjudul, “*Not I. Am I?*”

- 1 ngkapan “*not me*” terdengar lebih sesuai dan memang lebih lazim digunakan, namun yang benar secara tata bahasa justru “*not I*” yang tidak lazim.
- 2 alam *Illuminations*, Walter Benjamin. Verso, London 1983.
- 3 alam *Simulations*, Jean Baudrillard. Semiotext, New York, 1983.
- 4 alam *Michel Foucault's Force and Flight, Towards an Ethic of Thought*. Bernauer W. James. Humanities Press. New Jersey. 1993.
- 5 stilah “seni rupa kontemporer” tidak bisa lagi diartikan secara harafiah seni rupa masa kini (*the art of today*). Pengertian seni rupa kontemporer yang sudah luas digunakan dalam wacana seni rupa di seluruh dunia, punya pengertian terminologis. Kendati ada banyak cara untuk menjelaskan seni rupa kontemporer, salah satu cirinya yang mendasar, kebedaannya dengan seni rupa modern seperti terlihat dalam pengantar kuratorial ini, di mana terlihat dengan jelas perbedaan seni rupa modern dan seni rupa kontemporer adalah perbedaan *platform*, dan sama sekali bukan sekadar perbedaan gaya. Karena itu, istilah “kontemporerisme” yang belakangan ini digunakan untuk mempersoalkan seni rupa kontemporer di lingkungan kita, merupakan istilah yang bisa menyesatkan pemahaman sebab penggunaan “isme” merupakan ciri wacana seni rupa modern untuk mengidentifikasi gaya (perubahan gaya berdasarkan historisisme linier dianggap menandakan kemajuan) yang justru tidak lagi relevan dipersoalkan dalam wacana seni rupa kontemporer.
- 6 alam teori psikologi Jungian, alam bawah sadar kolektif mengandung desakan memberontak yang kemunculannya tidak sepuh bisa diketahui. Dorongan ini mengandung energi kreatif dan energi destruktif secara bersamaan.
- 7 alam perbincangan dengan saya belum lama ini Pramoedya Ananta Toer memberikan kesaksian budaya. Menurut Pak Pram sepanjang perkembangan masyarakat modern Indonesia, terhitung sejak awal abad ke 20, etika individu selalu ditolak. Etika ini dijuluki individualisme, kata Pram, dan ditafsirkan sebagai paham yang bisa merusak kolektivitas dan ke-gotong-royongan. Pak Pram melihat pengutamaan kolektivitas ini sebagai tanda masyarakat yang tidak maju dan ia melihat keadaan tidak maju ini mendasari perilaku sosial agresif yang terlihat sekarang ini.
- 8 ada tahun 1940an Soedjojono pernah membuat sketsa manusia separuh anjing. Pada sketsa ini ada teks, “Sayang kita bukan anjing”. Soedjojono mengemukakan kepada saya (pada 1979) sketsa ini mengekspresikan perasaan yang muncul, kalau saja ia anjing ia bisa melampiaskan gelora seksnya pada saat itu tanpa perlu mempertimbangkan norma-norma manusia. Pak Djon seorang humanis. Karena itu ia menganggap kebinatangan, yang sebenarnya dirasakannya, tidak senonoh. Ini sebabnya ia merahasiakan latar belakang sketsa ini (sketsa ini pernah menimbulkan kontroversi karena tidak jelas latar belakangnya). Pak Djon juga tidak memindahkan sketsa ini ke kanvas dan menjadikannya lukisan. Bila dibandingkan dengan lukisan manusia anjing Ugo Untoro, lukisan Ugo tidak lagi mempersoalkan humanisme yang memisahkan secara tegas perilaku manusia dan perilaku binatang. Namun lukisan manusia anjingnya yang didasarkan pengalaman personal mengandung semacam penyesalan yang justru terkesan humanistik, mengapa orang menganjing-anjingkan orang lain dan mengapa orang memang punya sifat seperti anjing (“*You think, I'm a dog?*” sebuah pertanyaan yang polifunus).
- 9 andangan Edmund Burke (dilontarkan tahun 1950an).