

Vol. 09, No. 01, Tahun 2023

Januari - Maret

# Jurnal DEKON STRUKSI

Jurnal Filsafat

[www.jurnaldeskonstruksi.id](http://www.jurnaldeskonstruksi.id)



# Daftar Isi

<b>Salam Redaksi</b> Syakieb Sungkar	<b>3</b>
<b>Cybercultures dan Perubahan Sosial:</b> <b>Sebuah Tinjauan Pragmatis Terhadap Fenomena <i>Cybercultures</i></b> Moh. Rusnoto Susanto, Maria Adventina Sunardiyah, dan Shafa' Selimanorita	<b>6</b>
<b>Studi Karakteristik Lukisan Hendra Gunawan</b> Syakieb Sungkar	<b>20</b>
<b>Kritik Jacques Derrida atas Michel Foucault dalam <i>Cogito and the History of Madness</i></b> Roi-El Julmond Lumbantobing	<b>32</b>
<b>Some Thoughts on Urban Living Trends 2022</b> Anna Sungkar	<b>42</b>
<b>Mural dan Pangan</b> Kukuh Pamuji	<b>50</b>
<b>Kota, Waktu, Puisi</b> Goenawan Mohamad	<b>58</b>
<b>Surrealisme (Pop) Yogya</b> —dengan Ilustrasi Heri Dono, Roby Dwi Antono, dan Fandi Angga Saputra Wahyudin	<b>62</b>
<b>Mengeja Erotika</b> AS Kurnia	<b>70</b>
<b>Erotika dan Pameran Bersama Delapan Perupa</b> Asmudjo J Irianto	<b>77</b>
<b>Biodata</b>	<b>83</b>

## Salam Redaksi

**M**ASYARAKAT pengguna fasilitas *networking* dan media sosial sangat terbantu dalam pekerjaan maupun dalam menjalin hubungan sosial melalui kecanggihan fitur dan sistem komunikasi. Sehingga untuk berhubungan dengan orang lain tidak diperlukan lagi kehadiran manusia dan interaksi fisik. Melalui aplikasi berbagai sistem, jejaring mekanis *cybernetic* membawa perubahan signifikan terhadap perubahan sosial dan sistem ekonomi. Dengan itu kita akhirnya sampai pada satu jaman, yang di dalamnya eksistensi manusia tak lebih dari sebuah citraan. Pencitraan tersebut menemukan bentuknya yang ironis, yang di dalamnya lebih diutamakan 'permainan bebas' tanda dan kode-kode ketimbang kebenaran, pesan dan makna-makna ideologis di balik pencitraan itu. Selanjutnya mari kita nikmati tulisan **Moh. Rusnoto Susanto** cs yang menguraikan lebih dalam perihal *Cybercultures* dan Perubahan Sosial ini.

Hendra Gunawan adalah salah seorang maestro lukis Indonesia yang mempunyai karakter unik dalam mendeformasi figur dari subyek yang dilukiskannya pada kanvas. Dengan semakin langkanya karya-karya Hendra di pasar senirupa, telah menyebabkan nilai ekonominya meningkat sedemikian rupa, sehingga karya-karyanya banyak dipalsukan demi mendapat keuntungan komersial. **Syachieb Sungkar** dalam papernya membahas perjalanan keseniman Hendra Gunawan dan pada bagian akhir akan mendeskripsikan secara detail karakteristik karya-karya Hendra Gunawan yang sebagian besar diambil dari sebuah buku baru yang berjudul "Hendra Gunawan - Sang Maestro". Karakteristik lukisan Hendra Gunawan dapat dijabarkan melalui kesamaan trend dalam gaya lukisan Hendra pada kurun waktu 1950-an sampai 1970-an. Pada bagian akhir tulisan ditunjukkan bahwa karya-karya Hendra di tahun 1970an berbeda dengan periode sebelumnya karena adanya perubahan suasana yang disebabkan oleh temuannya dengan Nuraeni di dalam penjara.

Pada tahun 1961, Michel Foucault mempublikasikan tulisannya yang berjudul *Folie et Dérison: Histoire de la folie à l'âge classique (History of Madness)*, yang menunjukkan pandangannya tentang sejarah kegilaan. Dalam buku itu Foucault hendak menulis sejarah kegilaan yang berbeda dengan sejarah psikiatri, yang dimulai dengan zaman *Renaissance* hingga abad ke-19. Metode ini disebut Foucault sebagai arkeologi keheningan. Salah satu penanggap awal dari tulisan tersebut adalah Jacques Derrida, yang mengkritik asumsi-asumsi metodologis dan filosofis Foucault. Fokus dari kritik Derrida adalah kemungkinan penulisan sejarah kegilaan dan interpretasi atas Descartes. **Roi-El Julmond Lumbantobing** ingin membahas lebih jauh pandangan tersendiri Derrida mengenai sejarah filsafat sebagai rangkaian krisis, dengan berti-

tik tolak pada definisi kegilaan dari Foucault sebagai absennya *oeuvre*.

Pandemi telah mempercepat masyarakat perkotaan untuk melakukan transaksi, perdagangan, bisnis, dan pergerakan online. Namun, sebelum dan di luar pandemi, terdapat kecenderungan meningkatnya religiusitas, hijab sebagai tren fesyen, kegemaran kopi, korporatisasi warteg, kecenderungan berbelanja melalui *smartphone*, kegemaran barang antik, dan kelesuan seni rupa kontemporer, yang harus diperhatikan. Ada L-project, sebuah proyek seni yang mencoba melepaskan diri dari perdagangan seni yang membeku. Demikian beberapa catatan **Anna Sungkar** tentang kecenderungan dan perubahan-perubahan yang terjadi di masyarakat sejak pandemi 2 tahun terakhir.

Karya mural sesungguhnya dapat menjadi salah satu alternatif media dalam penyampaian aspirasi kepada Pemerintah. **Kukuh Pamuji** dalam papernya menunjukkan bahwa *Komunitas Jakarta Art Movement* telah menjabarkan narasi persoalan keseharian melalui seni mural dengan melibatkan berbagai elemen masyarakat (para aktivis, pengusaha, pekerja seni, anggota paskibra, dan anggota *The Jack Mania*). Mural yang diciptakannya mengangkat isu tentang upaya peningkatan ketahanan pangan nasional. Menurut Kukuh, kreasi mural yang dihasilkan telah memberikan pengalaman mencerahkan bagi warga sekitar, jajaran manajemen dan kompleks besar pasar di Jakarta Timur. Pesan-pesan yang terkandung di tembok-tembok Gudang Beras di Pasar Induk Beras Cipinang, Jakarta Timur telah meruntuhkan batas-batas ke dalam rasa sekaligus nalar dengan cara yang indah.

Ketika individu berubah jadi himpunan, manusia jadi acuh tak acuh kepada kefanaannya sendiri yang sunyi. Waktu tak menimbulkan gentar. Kefanaan itu kini hampir sepenuhnya berada dengan sebuah jarak, di luar diri. Waktu yang menggerogoti usia datang seperti gigi yang gemetak. Orang-orang hanya pasif. Pada gilirannya, kepadatan dan mobilitas menyentuh tempat tinggal itu sendiri. Ketika sebuah ruang tinggal kian dialami sebagai komoditas-yang nilai gunanya telah diubah jadi nilai tukar--maka keadaan transit jadi lengkap. Tapi justru di dalam keadaan itulah terjadi apa yang oleh Walter Benjamin disebut sebagai "fantasmagoria dari yang-interior". Menurut **Goewan Mohamad**, dalam tiap keadaan yang tak stabil dan mengalir lekas dari luar, ada dorongan hati manusia untuk menemukan yang tetap dan mengklaim kembali sifat permanen dalam tiap ruang privat.

**Wahyudin** mengamati tren surealisme yang melanda seni rupa Yogyakarta akhir-akhir ini. Dalam pendalamannya, ia membedakan surealisme pop saat ini tidak berkaitan dengan tren surealisme sebelumnya

yang pernah terjadi pada tahun 80an yang diwakili Ivan Sagita dan Heri Dono. Surealisme yang sekarang terjadi di Yogya bersandarkan pada gerakan seni Lowbrow atau fenomena seni surealisme pop di Barat, Amerika Serikat dan Eropa, dengan tokoh-tokoh panutan, antara lain Robert Williams, Kenny Scharf, Mark Ryden, Jason Freeny, dan Camilla d'Errico - dan mengombinasakannya dengan jurus-jurus estetika Yoshitomo Nara, Takashi Murakami, serta kartun-komik-animasi Negeri Samurai. Dalam memahami surealisme pop yang baru ini, Wahyudin meminjam kerangka Simon Morley seperti yang pernah ditulis dalam *Seven Keys to Modern Art*.

Tema erotika dalam seni rupa Indonesia telah lama ditinggalkan, terutama pada periode setelah Reformasi 1998. Hal ini terjadi karena masyarakat semakin puritan dan desakan segelitir Ormas yang menginginkan seni itu tunduk pada kaidah agama tertentu. Di penghujung tahun 2022 diadakan pameran bertema erotika untuk menghidupkan kembali tradisi seni rupa yang telah hidup ratusan tahun lalu di Indonesia. Pameran diadakan di Bali karena alasan pandemi dan sikap masyarakat Bali yang lebih permisif pada kreatifitas seni. Namun banyak seniman masih terlihat malu-malu dalam memani-festasikan aspek erotis dalam karya-karyanya: ketubuhan terlihat disamarkan, demikian yang dirasakan **AS Kurnia** sebagai kurator pameran.

Seni erotis atau erotika bukan genre yang cukup populer dalam seni rupa modern dan kontemporer Indonesia. Ada beberapa pelukis angkatan lama, seperti Basoeki Abdullah yang kerap melukis wanita telanjang, Affandi juga menghasilkan beberapa lukisan persetubuhan. Tahun 80-an Mochtar Apin cukup intens melukis wanita telanjang. Belakangan yang cukup sering melukis figur telanjang adalah Hendrik Lawrence dan Syakieb Sungkar. Namun secara keseluruhan **Asmudjo J Irianto** melihat seni erotis memang tidak terlampau menonjol, dalam seni rupa kontemporer Indonesia. Memang tidak mudah menetapkan pengertian seni erotis. Seni erotis membutuhkan justifikasi estetik dalam menggambarkan seksualitas. Seringkali justifikasi estetik ini yang dipakai untuk membedakan antara seni erotis dengan pornografi, yang sama-sama merepresentasikan seksualitas. Namun justifikasi estetik juga bukan hal yang mudah untuk ditetapkan.

Demikian intisari artikel yang dimuat pada Jurnal kali ini, selamat membaca.

**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,  
Wahyu Raharjo, Andriyan Permono,  
Chris Ruhupatty, Fauzan, Naomi,  
Stephanus, Tetty Sihombing.

---

## Reviewer

Moh. Rusnoto Susanto (Scopus:  
57210896995, Sinta: 6000456).  
Hendar Putranto (Scopus: 57210854287).  
Insanul Qisti Barriyah (Scopus:  
57210884550, Sinta: 6028928).

---

## Bendahara

Puji F. Susanti

---

## Artistik

Ireng Halimun

---

## Alamat Redaksi

Jln. Tebet Timur Dalam Raya No. 77,  
Jakarta Selatan

**No. ISSN : 2797-233X (Media Online)**

**No. ISSN : 2774-6828 (Media Cetak)**

**No. DOI : 10.54154**



# *Cybercultures* dan Perubahan Sosial:

## Sebuah Tinjauan Pragmatis Terhadap Fenomena *Cybercultures*

Moh. Rusnoto Susanto<sup>1</sup>,  
Maria Adventina Sunardiyah<sup>2</sup>,  
dan Shafa' Selimanorita<sup>3</sup>

*rusnoto@ustjogja.ac.id*,  
*mariaadventina2411@gmail.com*,  
dan *shafa.s.isip@mail.umy.ac.id*

<sup>1</sup>Praktis Seni, Kurator Independen dan Dosen Pendidikan Seni Rupa, UST Yogyakarta,

<sup>2</sup>Mahasiswa Prodi Magister Pendidikan Dasar, Pascasarjana UST Yogyakarta, Calon Guru Penggerak SD Negeri Dengok Semanu, Gunung Kidul, Yogyakarta,

<sup>3</sup>Mahasiswa Ilmu Komunikasi Internasional, FISIPOL, Universitas Muhammadiyah Yogyakarta.

### Abstrak

Peran *cybernetic* dengan berbagai aspek yang muncul sebagai sebuah konsekuensi perubahan sistem sosiokultural ketika dunia virtual mendominasi dunia realitas sehingga dapat dikatakan menjadi semacam 'dunia kedua' masyarakat kontemporer. Visi baru masyarakat kontemporer terkesan melekat pada budaya urban sebagai bagian yang terintegrasi dengan perkembangan perilaku sosialnya. Dalam konteks fenomena *cybercultures* semua relasi sosial dipertemukan di medan sosial tanpa batas melalui fasilitas *virtual reality* yang memiliki aksesibilitas tinggi mempertemukan semua aktivitas masyarakat global dengan berbagai jejaring serba *digitalized*. Tujuan penyusunan artikel ini untuk memaparkan suatu kajian pragmatis dalam mencermati perubahan sosial dalam konteks menguatnya fenomena *cybercultures*. Jenis penelitian ini deskriptif kualitatif melalui Base Practice Method dengan pendekatan fenomenologi. Pendekatan ini digunakan sebagai pisau analisis kajian pragmatism untuk mengurai hasil refleksi perubahan sosial yang ditinjau secara kritis terhadap fenomena *cybercultures*. Hasil analisis yang disampaikan diantaranya: (1) mengemukakan kajian pragmatism melalui refleksi kontekstual melalui studi poskolonial dan perubahan sosial, (2) Munculnya relasi perubahan sosial melalui kajian dalam bentuk refleksi paradigmatis teori *simulacra* Baudrillard dan pandangan hermeneutik Gadamer tentang perubahan sosial yang dipicu fenomena *cybercultures*.

**Kata Kunci:** *Cybercultures*, Perubahan Sosial, Fenomenologi, *Virtual Reality*

### Pendahuluan

Presentasi teknologi simulasi melalui berbagai perangkat sistem komunikasi begitu dekat dengan kebutuhan penunjang aktivitas sosial, politik, pendidikan, budaya maupun bisnis saat ini. Secara pragmatis masyarakat pengguna sangat dibantu baik dalam pekerjaan maupun dalam menjalin hubungan sosial melalui kecanggihan fitur dan *provider* penyedia fasilitas *networking* untuk membangun sistem komunikasi melalui media sosial. Semua sistem dengan fasilitas virtual digerakkan secara mekanis untuk berhubungan dengan orang lain tanpa kehadiran dan interaksi fisik. Ruang maya dieksplorasi untuk menjelajah hasrat sebagai ruang tanpa batas, mulai informasi politik, hiburan, pendidikan, bisnis, perniagaan, *networking*, jejaring sosial sampai eksplorasi identitas-identitas baru yang serba palsu.

Saat ini kecenderungan masyarakat berada pada perubahan perilaku dengan mengeksplorasi ruang *cyber* untuk memenuhi berbagai kebutuhan sosial maupun profesinya. Masyarakat sadar akan pentingnya koneksitas individual maupun komunitas melalui pemanfaatan jejaring *cybernetic* dengan sejumlah aktivitas pada *virtual space*. *Virtual space* merupakan ruang bagi penciptaan diri subjek yang terkoneksi dan melampaui batas-batas teritori fisik (Anderson, 2008). Kemudian subjek dapat hadir melalui bentuk visual dan tekstualnya, seperti yang dipaparkan Turkle (2014) mengenai kondisi bentuk subjektivitas baru dengan menyatakan: "*we are encouraged to think of ourselves as fluid, emergent, decentralized, multiplicitous, flexible, and ever in process*".

Melalui pernyataan ini Turkle memperkenalkan subjek baru yang bermain dalam ruang simulasi dan dikonsepsikan dengan eksperimentasi yang mendudukan identitas dan materialitas sebagai sesuatu yang disamarkan dalam virtualitas. Kecenderungan hidup semacam ini berada dalam pengaruh *virtual space* dan idealisasi *virtual space* yang semakin mengkristal secara laten pada masyarakat dunia akhir-akhir ini.

Di Indonesia khususnya kota-kota besar telah menunjukkan perubahan sistem yang signifikan (sistem sosial, sistem ekonomi, sistem pendidikan, sistem pemerintahan, sistem politik, dan perilaku sosial) dalam konteks eksplorasi penggunaan instrumen *cybernetic* secara sporadik. Melalui aplikasi berbagai sistem jejaring mekanis *cybernetic* membawa perubahan signifikan terhadap perubahan sosial dan perubahan sistem ekonomi. Fasilitas ruang maya nampaknya mampu mengubah karakteristik masyarakat urban dengan budaya kontemporer dalam sistem digitalisasi melalui jejaring *cybercultures*.

Melalui teknologi komunikasi digital, masyarakat dunia telah melakukan eksodus besar-besaran semacam proses urbanisasi yang laten ke dalam suatu *landscape* baru perpindahan manusia ke dalam bentuk urbanisasi virtual. Proses urbanisasi ke dalam bentuk perpindahan manusia secara besar-besaran ke pusat-pusat kota digital dalam ruang maya. Hal ini tentu saja membangun sebuah karakteristik masyarakat baru yang cenderung mengeksplorasi sistem digitalisasi pada hampir sebagian aktivitas keseharian untuk menopang pragmatisme pekerjaannya. Ketika sistem aplikasi digital yang dipergunakan sudah sangat futuristik semakin merangsek ke hadapan kita, sementara doktrin dan norma-norma agama yang berkepentingan secara ideologis selalu membawa pemikiran masyarakat ke masa lalu dengan tata nilai dan norma yang statis dan dogmatis. Hal inipun terjadi justru dominan digerakan oleh kekuatan opini publik melalui fasilitas *cybernetic*, kemudian yang terjadi melahirkan konflik, kontradiksi, ironi, dan memunculkan berbagai persoalan paradoksal lainnya. Nah, saat ini manusia sampai pada titik tersebut, manusia sejatinya berada pada kondisi ketergantungan eksistensial yang mengarah semua sistem didiskualifikasi, aktivitas *virtual space* mengubah pola hidup pada dimensi imajiner dan membangun persepsi seolah-olah.

Realitas virtual sebagai sebuah konsep teknologi simulasi digital yang menciptakan berbagai realitas dengan teknik simulasi digital melalui sistem *computerized*. Berbagai ilusi tiga dimensi diciptakan sebagai bagian pokok yang mampu mencitrakan imaji-imaji realistik. Teknologi *virtual reality* juga tampaknya telah mampu menerjemahkan mimpi ke

dalam medan keniscayaan elektronik maka proses pelenyapan dunia riil secara otomatis terkonstruksi sistemik sebagai rivalitas posisi realitas aktual. Keadaan ini dimulai dengan intensitas sistemik masyarakat secara berangsur membangun habitus yang berperan penting dalam membangun kebudayaan dengan pencitraan posmodern. Begitu banyak peristiwa yang disampaikan melalui teknologi simulasi digital dari isue-isue sosial, politik, budaya, ekonomi hingga gosip selebriti.

Pada titik ini kemudian adanya kemunculan evolusi budaya diam, menjadi budaya lisan, melalui komunikasi verbal lalu berevolusi menjadi budaya tulisan melalui komunikasi dalam bentuk artikel, buku, karya sastra, seakan semua itu menjadi tergepung begitu saja berevolusi menjadi sebuah budaya internet. Budaya diam, dimana bentuk komunikasi kala itu lebih banyak diekspresikan melalui karya berwujud benda, baik iptek maupun seni, seperti gedung, patung, wahana, foto, akan sangat bersifat lokal. Hanya bisa berkomunikasi kepada komunitas dimana benda itu berada dan dihayati. Mungkin penemuan teknologi telepon dan radio, yang mendorong evolusi budaya lisan, dimana komunikasi diolah menjadi sebuah bahasa untuk diucapkan.

Tapi teknologi internet mengubah segalanya melalui budaya diam. Budaya diam kemudian kembali muncul dan tidak hanya bersifat lokal tapi menjangkau seluruh belahan dunia. Sistem komunikasi melalui bahasa foto, gambar, bisa kembali menjadi pilihan komunikasi, dari yang bersifat konservatif sebuah karya foto, sampai hal yang kreatif ketika orang membuat *avatar* dirinya, *emoticon* (*emotion icon*), gambar jempol tanda suka. *Youtube* kembali membudayakan bentuk budaya lisan, setiap kata-kata lengkap dengan ekspresi wajah seseorang bisa dikomunikasikan. *Twitter* kembali membawa budaya lisan dalam bentuk baru, tapi tetap penulis anggap sebagai budaya lisan, karena tulisan itu tak lebih layaknya sebuah ocehan kalimat singkat.

Dulu orang tidak mudah mencari sebuah referensi baik buku maupun jurnal yang dibutuhkan sebagai hasil dari budaya tulisan. Kini banyak *e-book* dan *e-journal* teraja sangat komplis di internet. Kini seseorang bisa membawa ratusan 'buku' dalam perjalanannya, hanya dengan smartphone saja bisa mengakses sampai pada batas terjauhnya. Dulu orang bisa berhari-hari menunggu datangnya sebuah surat dari teman nun jauh di sana, tapi budaya tulisan itu menjadi sama sekali berubah bentuk, rasa dan gairahnya, ketika saat ini, dua orang yang terpisah ribuan kilometer bisa berbalas surat elektronik belasan kali dalam sehari.

Kajian poskolonial merupakan salah satu kajian akademis yang berkembang setelah tahun 1980-an. Perkembangan ini sebagai dampak pemikiran teori reflektif dan pemikiran-pemikiran postmodern yang mewarisi pemikiran Nietzsche, seperti: Heidegger, Derrida, Michel Foucault, Bataille dan lain sebagainya. Terdapat sebuah karakteristik yang sama yang menjadi ciri utama teori reflektif dan *postmodern* bahwa sebuah teori sosial sangat berguna untuk meningkatkan kesadaran dan menguatkan sebuah wawasan.

Menguatkan sebuah wawasan yang lebih memungkinkan sistem perubahan lingkungan sosial budaya secara rasional dan lebih manusiawi terlihat jelas pada kajian poskolonial. Oleh karena itu, Akhyar Yusuf Lubis (2006: 189) mengemukakan bahwa “teori kritis dan postmodern berjasa besar dalam menumbuhkan kesadaran di kalangan ilmuwan bahwa dalam praktek-klasifikasi ilmiah, pemahaman dan penelitian tidak dapat dilepaskan dari pengaruh kepentingan, kekuasaan dan ideologi”.

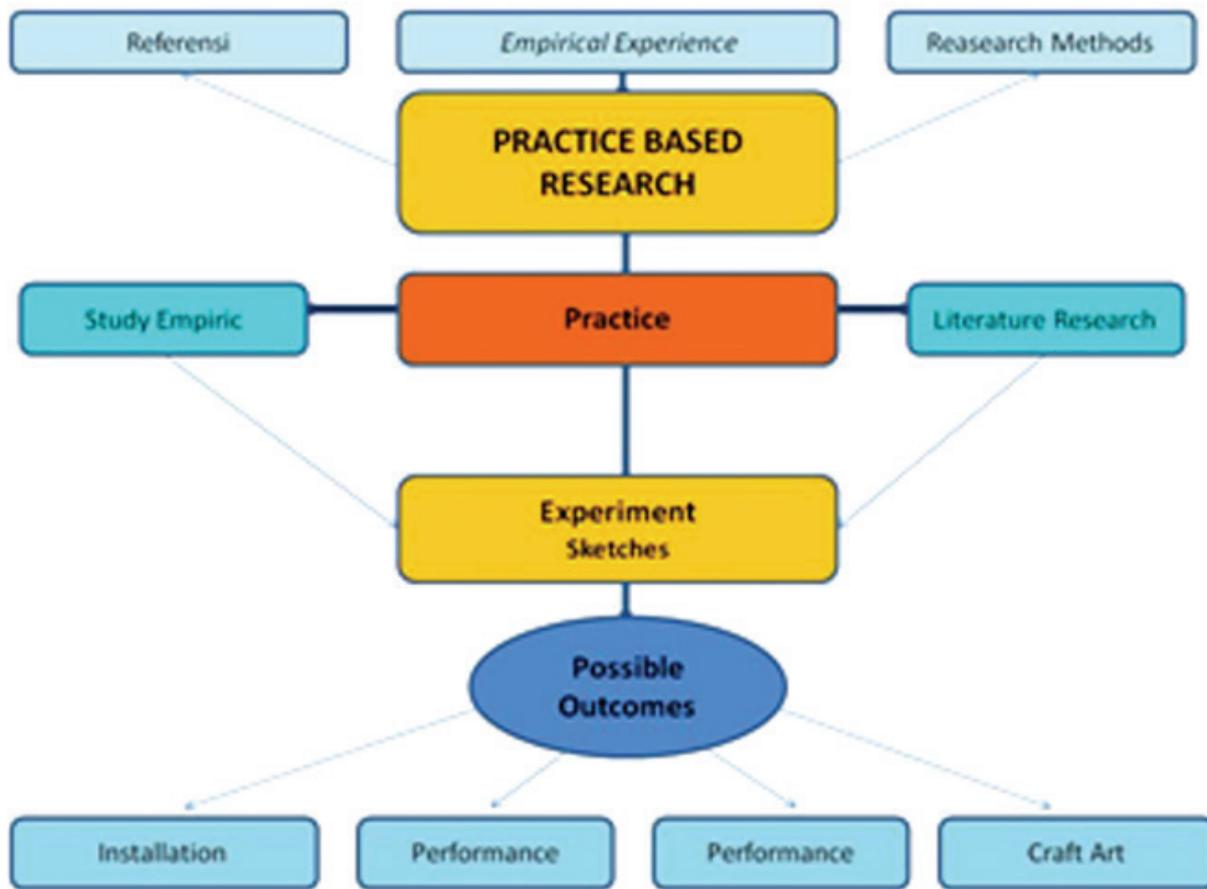
Secara umum masyarakat modern menuntut berbagai bentuk dan pola interaksi sosial sebagai bagian dari konstruksi sosialnya melalui proses sosial. Proses sosial yang dalamnya terjadi perluasan pola interaksi sosial dalam menentukan sistem serta bentuk relasi sosial sesuai dengan kebutuhan dan konteks sosial yang berkembang. Soekanto (2013: 55) menyatakan bahwa “interaksi sosial sejauh ini dipahami sebagai pola hubungan sosial yang dinamis dan berkaitan langsung dengan relasi perseorangan, antar kelompok maupun antara seseorang dengan kelompok masyarakat tertentu”. Pandangan ini bagi penulis sangatlah tepat untuk mencermati perubahan sosial yang dipicu oleh penggunaan produk-produk *cybercultures* dewasa ini. Begitu banyak hal yang dirasakan dan memiliki jejak proses *discovery* dan *invention* yang dipengaruhi tiga hal pokok yang dilontarkan Koentjaraningrat mengenai kesadaran, mutu keahlian, dan stimulasi proses penciptaan sesuatu yang baru untuk memenuhi kebutuhan masyarakat sesuai jiwa jaman.

Perubahan sosial dari suatu masyarakat sebagai bentuk alih ubah yang berkem-

bang dari tingkat sederhana ke tingkat yang lebih kompleks melalui beberapa tahapan secara evolutif yang disesuaikan dengan perkembangan yang ada. Proses evolusi semacam ini sesungguhnya menunjukkan kemajuan umum dari masyarakat ke dalam bentuk-bentuk yang lebih tinggi, bangkit, dan tidak jarang mampu melampaui bentuk-bentuk yang lebih terbelakang. Seperti halnya pandangan yang dilontarkan Tylor dan Morgan dalam Ikhromi (2006: 65), bahwa evolusi kebudayaan melulu ditentukan oleh kondisi-kondisi (terutama kondisi teknologi) dan kebudayaan itu sendiri. Dari berbagai faktor perubahan sosiokultural, memunculkan bentuk perubahan sosial lainnya; seperti evolusi, degenerasi, akulturasi, asimilasi, dan berbagai penjelasan lain mengenai bagaimana kebudayaan itu berubah dan berkembang seiring berjalannya waktu dan perubahan ruang. Pertanyaan kritisnya adalah (1) bagaimana relasi perubahan sosial yang dipengaruhi fenomena *cybercultures* dalam refleksi kontekstual melalui studi poskolonial. (2) Bagaimana munculnya kecenderungan relasi perubahan sebagai bentuk refleksi paradigmatis teori *simulacra* Baudrillard dan pandangan hermeneutik Gadamer tentang perubahan sosial yang dipicu fenomena *cybercultures*.

## Metode

*Based Research* yakni sebuah proses kajian penelitian yang dilakukan seorang pengamat fenomena perubahan sosial secara intelektual dengan mengamati sebuah secara mendalam untuk memperoleh pengetahuan dan pengalaman baru melalui praktik. Ramlan Abdullah (2010) menyatakan bahwa dalam penerapan metode *Practice Based Research* akan berhasil dengan baik ketika memenuhi beberapa persyaratan sebagai berikut: (1) Aktivitas praktik yang dilakukan merupakan bagian penyelidikan yang sarannya ialah pengetahuan yang akan bermanfaat bagi pihak lain. (2) Penelitian dan praktik yang dilakukan terhadap objek kajian dipaparkan secara sistematis. (3) Semua data yang terkumpul terkait langsung dengan kerja praktik yang dilakukan secara eksplisit. (4) Pengkajian dan praktik studio yang dilakukan secara terbuka dan transparan serta dapat dijelaskan secara terperinci, terstruktur, sistematis, terukur, dan dapat dijelaskan sesuai dengan apa yang telah dicapai. (5) Data penelitian dan hasil yang dicapai dari proses ini dapat divalidasi dengan benar dan tepat.



■ Skema 6. Practice Based Research  
(Sumber: Jurnal Perintis Pendidikan, UiTM)

Metode *Practice Based Research* sebagai proses untuk eksekusinya menggunakan metode *action*. Lomax dalam Ramlan (2010) menyatakan bahwa; sebuah penelitian tindakan merupakan jalan untuk mendefinisikan dan mengimplementasikan proses perkembangan profesional yang relevan dengan bidangnya. Penelitian ini dapat juga dengan memanfaatkan bentuk-bentuk kerjasama yang intens dan efektif yang menjadi bagian bagi seseorang yang berkomitmen untuk fokus pada bidang pekerjaannya.

## Pembahasan

### a. Refleksi Kontekstual Melalui Studi Poskolonial dan Perubahan Sosial

Poskolonial dihayati sebagai sebuah upaya yang mencoba membongkar mitos-mitos yang mengerdikan daya kritis dari penguasaan hegemoni melalui gerakan budaya dan kesadaran yang subtil. Untuk itu dapat dikatakan bahwa poskolonial adalah perlawanan sehari-hari, sebagaimana

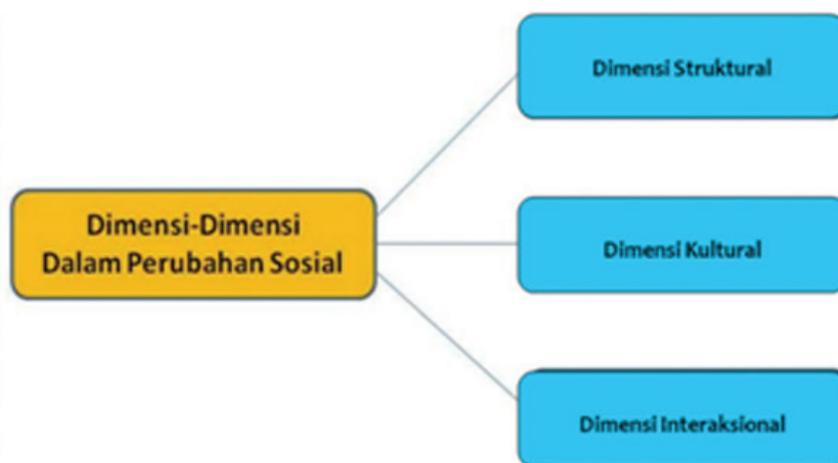
yang diungkapkan oleh Benedict Anderson (1991: 8-9) "bahwa sebetulnya mode atau siasat perlawanan massa rakyat kecil tanpa politik yang dilakukan dengan gerakan picisan untuk mengkaji ulang politik modern identitas adiluhung kalangan elite yang (sedang) berkuasa". Kajian-kajian poskolonial memberi pengaruh signifikan terhadap pergerakan ke arah perubahan sosial yang laten, bergerak dan mengakar pada lapisan masyarakat secara mikro dan makro. Perubahan sosial yang serta merta memberi pengaruh perubahan budaya dan ideologis masyarakat dewasa ini. Studi perubahan sosial dipahami secara mendalam pada disiplin ilmu sosiologi dengan objek studi perubahan sosial yang meliputi perubahan-perubahan sosial mulai dari mikro (interaksi antara individu) hingga ke perubahan sosial secara makro seperti perubahan dan struktur sosial atau sistem kemasyarakatan. (Lubis, 2015: 152)

No	Tokoh	Konsep Perubahan Sosial
1	Kingsley Davis	Perubahan sosial adalah perubahan-perubahan yang terjadi dalam struktur dan fungsi masyarakat
2	Charles L. Harper	Perubahan sosial merupakan pergantian yang signifikan mengenai struktur sosial dalam kurun waktu tertentu
3	Robert H. Lauer	Perubahan sosial adalah perubahan fenomena sosial di berbagai tingkat kehidupan manusia mulai dari tingkat individu hingga tingkat yang lebih besar.
4	George Ritzer	Perubahan sosial merupakan variasi hubungan antar individu, kelompok, organisasi, kultur, dan masyarakat pada waktu tertentu .
5	Selo Soemardjan	Perubahan sosial meliputi segala perubahan pada lembaga-lembaga atau institusi-institusi kemasyarakatan di dalam suatu masyarakat yang juga memengaruhi sistem sosialnya, termasuk pada sistem nilai, sikap, dan pola perilaku di antara kelompok-kelompok dalam masyarakat.
6	Bart Moore	Perubahan sosial merupakan perubahan struktur sosial, yaitu pola-pola perilaku dan interaksi sosial yang terjadi dalam suatu masyarakat

■ Tabel 1. Pengertian dan Konsep Perubahan Sosial.  
(Sumber: Plumer dalam Lubis, 2015: 152)

Penulis lebih sepekat mendekati *cyberculture* dengan pendekatan konsep yang disampaikan Bart Moore pada Lubis (2015: 152) bahwa konsep perubahan sosial merupakan perubahan struktur sosial yaitu pola-pola perilaku dan interaksi sosial yang terjadi dalam suatu masyarakat. Konsep tersebut sangat tepat untuk memotret perubahan sosial yang terjadi saat ini yang dipengaruhi arus besar *cyberculture* dalam eksplorasi teknologi komunikasi dan simulasi digital. Ia memaparkan berbagai objek kajian perubahan sosial dengan pendefinisian perubahan sosial, sosiolog, atau juga penulis kajian sosial-budaya

itu. Hal ini seperti yang dinyatakan Soelaiman dalam Lubis, (2015: 153-154) ada beberapa dimensi perubahan sosial yang dikaji, di antaranya: (1) dimensi struktural, studi perubahan sosial yang mengkaji perubahan-perubahan dalam bentuk struktur masyarakat, sistem lembaga masyarakat, struktur dan peranan kelas sosial. (2) dimensi kultural, studi perubahan sosial yang mengkaji perubahan-perubahan pada aspek (ke) budaya (an) dalam masyarakat. dan (3) dimensi interaksional, sebuah studi perubahan sosial yang mengkaji perubahan-perubahan pada aspek hubungan (relas) sosial dalam masyarakat.



■ Skema 2. Skema Dimensi-Dimensi Dalam Perubahan Sosial

Dimensi perubahan sosial kemudian terurai melalui berbagai dimensi struktural dalam semua kegiatan sosial. Hal ini tentu menguatkan kembali mengenai kemunculan karakter perubahan sosial yang secara kontinu mengarah pada penguatan sistem melalui faktor yang memengaruhi perubahan sosial itu sendiri. Baik faktor ideologis maupun kekuasaan yang mengemuka kemudian. Kekuasaan dan ideologi dalam teori poskolonial menjadi konsentrasi pembahasan yang menajamkan perspektif teori kritis untuk memeramati kembali perubahan sosial. Ahmad Baso (2005: 59) menyatakan bahwa,

Edward Said menggunakan pemikiran Foucault dan Teori Kritis sebagai dasar untuk teori poskolonialnya. Edward Said menggunakan pemikiran tokoh tersebut untuk membongkar narsisme dan kekerasan epistemologi Barat terhadap Timur dengan menunjukkan bias, kepentingan, kuasa yang terkandung dalam berbagai teori yang dikemukakan kaum kolonialis dan orientalis. Demikian juga yang secara tegas diungkapkan Leela Gandhi (2001: vi) bahwa, hubungan antara penjajah-terjajah (atau bekas jajahan) adalah hunungan yang *hegemonic*, penjajahan sebagai kelompok superior dibandingkan pihak terjajah yang *inferior*. Dan dari hubungan antara penjajah-terjajah yang bersifat *hegemonic*, kemudian munculah apa yang disebut dominasi dan subordinasi.

Kemudian untuk menjelaskan Haryatmoko, (BASIS, No.11-12, Tahun 52, November-Desember 2003: 8-11) bahwa perubahan sosial ada beberapa konsep penting dikemukakan oleh Bourdieu, yakni habitus, ranah, dan beragam modal. Habitus merupakan kerangka penafsiran untuk memahami dan menilai realitas sekaligus penghasil praktik-praktik kehidupan sesuai dengan struktur-struktur objektif. Di hubungkan dengan kelas sosial, habitus merupakan pengkondisian yang berkaitan dengan syarat-syarat keberadaan suatu kelas. Dalam habitus, suatu arena sosial yang di dalamnya perjuangan atau manuver terjadi untuk memperebutkan sumber atau pertarungan dan akses terbatas.

Pierre Bourdieu merumuskan konsep habitus sebagai analisis sosiologis dan filsafati atas perilaku manusia atas nilai-nilai sosial yang dihayati oleh manusia, dan tercipta melalui proses sosialisasi nilai-nilai yang berlangsung lama, sehingga mengendap

menjadi cara berpikir dan pola perilaku yang menetap di dalam diri manusia tersebut. Habitus seseorang begitu kuat, sampai mempengaruhi tubuh fisiknya yang tertanam kuat dan mengendap menjadi perilaku fisik disebutnya sebagai *Hexis*.

Jadi sesungguhnya habitus itu tumbuh dalam jiwa masyarakat secara alami melalui proses sosial yang sangat panjang, terinternalisasi dan terakulturasi dalam diri masyarakat menjadi kebiasaan yang terstruktur secara sendirinya. *The habitus is not only a structuring structure, which organizes practices and the perception of practices, but also a structured structure: the principle of division into logical classes which organizes the perception of the social world is itself the products of internalization of the division into social classes.* (Bourdieu, 1984. Hal : 170). Bourdieu menyatakan bahwa habitus bukanlah hasil dari kehendak bebas, atau ditentukan oleh struktur, tapi diciptakan oleh semacam interaksi antar waktu: disposisi yang keduanya dibentuk oleh peristiwa masa lalu dan struktur, dan bentuk praktik dan struktur saat ini dan juga, penting, bahwa kondisi yang sangat persepsi kita ini. Dalam pengertian ini habitus dibuat dan direproduksi secara tidak sadar.

Jenkins, Richard (2010: 124) menyatakan bahwa "arena merupakan taruhan yang dipertaruhkan benda kultural (gaya hidup), perumahan, kemajuan intelektual (pendidikan), pekerjaan, tanah, kekuasaan (politik), kelas sosial, prestise atau lainnya-dan mungkin berada pada tingkatan yang berbeda dengan spesifikasi dan derajat kekonkretan". Sementara itu, berbagai macam modal yang dinyatakan Bourdieu, yakni modal ekonomi, modal sosial, modal budaya dan modal simbolik. Beberapa pengertian bisa dikatakan, sebagai berikut. Modal ekonomi, yaitu sarana produksi dan sarana finansial yang bisa dikonversikan menjadi modal-modal lain.

Sementara itu, modal budaya menunjuk pada suatu bentuk pengetahuan, suatu kode internal atau suatu akuisisi kognitif yang melengkapi agen sosial dengan empati terhadap, apresiasi terhadap, atau kompetensi di dalam, pemilah-milahan relasi-relasi dan artefak-artefak kultural. Haryatmoko (2010: 17) menegaskan ada dua bentuk kapital budaya, yakni: *Pertama*, kapital yang terintegrasi dalam diri, yakni hasil kerja pribadi dan akuisisi tanpa disadari. *Kedua*, kapital budaya objektif, seluruh kekayaan budaya (buku, karya seni) bisa dimiliki secara material dalam pembedaan dengan kapital simbolis. Sifat dari kapital ini: terinstitusionalisir, menjadi anggota dari lembaga-lembaga tertentu. Bourdieu

dalam George Ritzer dan Douglas J. Goodman (2003: 522) menyatakan bahwa habitus merupakan struktur mental atau kognitif, yang digunakan aktor untuk menghadapi kehidupan sosialnya. Habitus menggambarkan serangkaian kecenderungan yang mendorong pelaku sosial atau aktor untuk bereaksi dan bereaksi dengan cara-cara tertentu. Habitus merupakan produk dari sejarah, sebagai warisan dari masa lalu yang dipengaruhi oleh struktur yang ada (Bourdieu, 1990: 54). Sehingga habitus menciptakan suatu tindakan individu dan kolektif karenanya sesuai dengan pola yang dimunculkan sejarah sebagai pola kebiasaan individu tertentu. Suatu kebiasaan yang diperoleh melalui pengalaman hidup yang memiliki fungsi tertentu terinternalisasi dalam dirinya untuk merasakan, memahami, menyadari, dan menilai dunia sosial.

*'The conditionings associated with a particular class of condition of existence produce habitus, system of durable, transposable dispositions, structured structures predisposed to function as structuring structures, that is, as principles which generate and organize practice and representations without presupposing a conscious aiming at end or an express mastery of them. Objectively 'regulated' and 'regular' without being in any way the product of obedience to rules, they can be collectively orchestrated without being the product of the organizing action of a conductor' (Bourdieu, 1990: 53)*

Pierre Bourdieu mendefinisikan habitus sebagai pengondisian yang dikaitkan dengan syarat-syarat keberadaan suatu kelas. Menurutnya sistem-sistem disposisi tahan waktu dan dapat diwariskan, struktur-struktur yang dibentuk, yang kemudian akan berfungsi juga sebagai struktur-struktur yang membentuk adalah merupakan hasil dari suatu habitus. (Haryatmoko, 2003: 8-11). Bourdieu mencontohkan dalam hal penguasaan bahasa, penulisan atau pemikiran. Seniman, sastrawan, penulis atau pemikir dikatakan mampu menciptakan karya-karya mereka berkat kebebasan kreatifnya karena mereka tidak lagi menyadari tanda-tanda atau gaya yang sudah mereka integrasikan ke dalam dirinya. Apa yang dipercaya sebagai kebebasan kreatif sebetulnya merupakan buah pembatasan struktur-struktur. Jadi habitus menjadi sumber penggerak tindakan, pemikiran dan representasi.

McLuhan (1964: 8) pada artikel *Understanding Media: The Extensions of Man* dan ditegaskan kembali pada buku *The Medium is The Message* menyatakan bahwa *"the fact that more people watch television than go to church is nothing new to us, but it was one of the tell-tale signs of a cultural shift in history, a shift which has been imperceptible to most, and devastating to all"*. Faktanya banyak orang menonton televisi daripada pergi ke gereja adalah hal yang baru bagi kita, tapi itu salah satu tanda-tanda pergeseran budaya, pergeseran yang sebagian besar tak terlihat.

Banyak orang saat ini makin menjadi-jadi memberhalakan penemuan mereka sendiri dalam bentuk *smart phone* maupun komputer kecepatan tinggi. Dwi Marianto (2017: 24) menegaskan bahwa perubahan datang dengan sendirinya, sejalan dengan hadirnya pemikiran, atau paradigma baru. Bukan sekedar perubahan bertahap dan evolutif, namun sebaliknya; cepat, mendasar, dan drastis. Hal ini sebagai bagian dari proses transformasi budaya melalui perubahan sosial yang mengikutinya. Rossi dalam Laksono (2009: 6) menyatakan bahwa istilah alih ubah (transformasi) merupakan suatu metode untuk menterjemahkan suatu sistem semiotik ke dalam sistem yang lain.

Para ahli sosiologi berpendapat bahwa perubahan sosial terjadi karena adanya perubahan unsur yang mempertahankan keseimbangan masyarakat. MacIver pada *Society; A Textbook of Sociology* (1937: 272) menyatakan bahwa "budaya merupakan ekspresi jiwa yang terwujud dalam cara-cara hidup dan berpikir, pergaulan hidup, dan lainnya karena hal itu secara langsung memenuhi kebutuhan manusia". Konsep teori perubahan sosial melalui tipologi sosial yang dilontarkan oleh Piotr Sztompka (2010), mendasarkan kriteria; "(1) bentuk dan proses sosial yang terjadi, (2) hasilnya, (3) kesadaran tentang proses sosial, (4) kekuatan yang menggerakkan proses itu, (5) tingkat realitas yang terjadi, dan (6) jangka waktu berlangsungnya proses sosial itu". Tipologi sosial Sztompka memiliki relevansi untuk memotret perubahan sosial dewasa ini baik perubahan dalam struktur maupun psiko sosialnya yang dipicu oleh kecenderungan masyarakat menggunakan produk *cyberculture* untuk menopang segala aktivitas keseharian. Hal ini tentu dapat dicermati lebih detail melalui enam kriteria utama sebagai instrumen mencermati lebih jauh mengenai realitas sosial saat ini.

Untuk lebih menajamkan tinjauan reflektif sepakat dengan pernyataan selanjutnya dari Sztompka, bahwa: (1) perubahan sosial terjadi melalui tiga realitas sosial (makro, meso, dan mikro), (2) memiliki kerangka waktu tertentu (*time frame*), (3) berhubungan dengan sebab-sebab perubahan sosial yaitu faktor internal dan faktor eksternal, (4) kaitan antara perubahan struktur sosial dengan intensi (niat pelaku) yang dalam sosiologi disebut agensi yaitu yang dikehendaki (*intended*) dan yang tidak dikehendaki (*unintended*), dan (5) hubungan antara konsep perubahan sosial dengan konsep lainnya. Perubahan sosial secara faktual mampu mendefinisikan ulang konsep dunia dalam perspektif *cybercultures* melalui eksplorasi persepsi masyarakat hari ini. Konsep dun-

ia yang secara umum dapat dibedakan berdasarkan sifat wujudnya, yakni dunia yang bersifat materi (bumi, bintang, batu) dan dunia *imateri*. Dalam konteks ini yang dibahas adalah peran dunia imateri atau nonfisik yaitu dunia imajinasi, dunia ilusi atau dunia virtual sebagai realitas virtual (kenyataan semu).

Realitas virtual sebuah teknologi yang mampu mensimulasi dan menciptakan berbagai realitas dengan teknik simulasi komputer telah melahirkan apa yang kemudian kita kenal sebagai teknologi realitas virtual, dimana pelbagai ilusi tiga dimensi mampu mencitrakan imaji realistik. Manovich menyatakan dalam buku *The Language of New Media* (2001: 84) *If a computer uses text as its meta-language, cultural interfaces in their turn inherit the principles of text organization developed by human civilization throughout its existence*. Saat itu Manovich menggambarkan bahwa komputer menggunakan teks sebagai meta-bahasanya, *interface* budaya kemudian pada gilirannya mewarisi prinsip-prinsip organisasi teks yang dikembangkan oleh peradaban manusia di seluruh keberadaannya. Berbeda dengan saat ini melalui pencanggihan sistem dan berbagai fitur digitalisnya komputer hadir di hadapan kita seolah sebuah media yang selalu memosisikannya sebagai media baru.

Media baru yang terus dibarukan baik *software*nya maupun *hardware*nya menunjang nyaris keseluruhan kebutuhan masyarakat kontemporer. Media yang senantiasa dinantikan kehadirannya secara baru dan progressif. Perubahan budaya masyarakat akibat merebaknya penggunaan piranti mobil telekomunikasi digital, tidak terjadi secara evolutif dan bertahap, melainkan secara cepat dan serempak mengakibatkan terjadinya berbagai kontradiksi dan ekses budaya yang sama sekali tidak sederhana. (Marianto, 2017:24). Timothy Muray (2008: 30) juga tegas, bahwa;

*Future cinema" constitutes the fundamental machinic constituent of new informatics itself as, I argue, the very replication of information in relation to its anchorage in the pull of the future and its morphings of subjective projection into archival event. To get there, I trace the digital vicissitudes of what Deleuze calls the "time image" and the "irrational interval" in relation to a series of impossible events: archival intensities, interactivities, coded automatons, and the returns of the future.*

Pandangan ini sangat relevan untuk membaca kembali *cybercultures*, ini semacam menghadirkan bioskop masa depan yang merupakan konstituen dasar mekanis informatika baru yang sangat replikatif dari informasi kaitannya dengan sebuah pangkalan data yang mampu diproyeksikan secara subjektif melalui dokumen terpenting yang disampaikan Deleuze penyebutan gambaran masa dan interval irasional yang berhubungan dengan sesuatu yang memungkinkan: intensitas arsip, kegiatan interaktif, kode digital, dan dapat kembali dari masa depan. Begitupun yang dinyatakan Manovich (2001: 58), *"This historical connection is illustrated by popular flight simulator games where the computer screen is used to simulate the control panel of a plane, the very type of object from which computer interfaces have developed"*. Ada suatu relasi historis yang diilustrasikan melalui *game simulator* penerbangan populer di mana layar komputer digunakan untuk mensimulasikan panel kontrol dari pesawat, yaitu jenis objek sebenarnya dari yang *interface* komputer telah dikembangkan. Saat ini berkembang dengan era baru, era *digitalized*, era *cybernetic*, dan masyarakat berada pada situasi yang benar-benar baru yaitu berada pada gaya hidup serba internet.

Marshall McLuhan (1951), jika dicermati lebih jauh merumuskan berbagai aspek yang mengarah pada pola refleksi media, yang memaparkan bahwa: *The patriarch of media criticism, we will explore the totalitarian technique of American advertising and market research on the unsuspecting consumer. This is an intensive examination of the affects of advertising and comics in preceding new perceptions about what we should and do desire, as well as why we believe these thing will bring us happiness*. Kita dapat mengeksplorasi teknik totaliter iklan Amerika dan riset pasar pada konsumen tidak curiga. Ini merupakan pemeriksaan intensif mempengaruhi iklan dan komik di pendokumentasian berbagai persepsi baru tentang apa yang harus kita lakukan dan keinginan, serta mengapa kami percaya hal ini akan membawa kita kebahagiaan.

Eric McLuhan dan Frank Zingrone dengan buku *The Teknik Bride di The Essential McLuhan*, (1995: 21) Bagaimana ini dicapai, dan mempengaruhi itu telah, dituangkan dalam *The Technic Bride*, pertama kali diterbitkan pada tahun 1951. *The book dealt with the influence of print media on the male and fe-*

*male psyche. The objective of advertising men, said McLuhan, is the manipulation, exploration, and control of the individual. If this is true, then who, one might ask, was doing the controlling, and what was desired affect?* McLuhan menegaskan bahwa tujuan iklan adalah manipulasi, eksplorasi, dan kontrol individu. Jika ini benar, orang mungkin bertanya, melakukan kontrol, dan ingin mengetahui dengan pasti aspek apa yang mempengaruhi hal ini. Disinilah titik pijak utama konsep *virtual replacement*, sebuah peluang perubahan dan pergeseran substansial dengan probabilitas yang begitu besar. Pada poin ini ada celah terjadinya perubahan sosial termasuk potret perubahan karakter dan perilaku masyarakat dewasa ini.

Gaya hidup internet, seperti yang dipaparkan Piliang, (2006: 61) bahwa, "gaya hidup internet akan dicirikan oleh inovasi-inovasi aplikasi dan perangkat lunak komputer yang amat cepat". Kecepatan inovasi aplikasi perangkat lunak dan perangkat keras itu diikuti dengan kecepatan setiap orang untuk mengganti aplikasi, perangkat lunak maupun perangkat keras komputernya. Dalam kondisi demikian, daur hidup (*life cycle*) sebuah produk cenderung semakin singkat dan tidak tahan lama diganti produk baru yang lebih bertenaga, kompleks, menarik, dan tentu lebih gaya, keren, serta lebih gaul.

Hery Prasetyo dalam artikel *Cyberpaop-tic: Eksperimentasi dan (Transparansi) Kua-sa Pengawasan* pada Jurnal Literasi, Vol. 3 No.2, Desember 2013, menyatakan bahwa "praktik kebudayaan semacam ini menjadi problematis ketika dijelaskan tanpa memahami dan menunjukkan bentuk reflektif subjek dalam menghadirkan dirinya dalam *virtual space*". Senada dengan Yasraf Amir Piliang, (2006: 57-58) menyatakan bahwa "keberadaan dunia virtual, tidak hanya dimaknai sebagai bentuk manifestasi sistem komunikasi antar manusia, akan tetapi manifestasi hampir setiap aspek kehidupan manusia (tindakan, aksi, reaksi, komunikasi)". Masyarakat kosmopolitan kini dapat melakukan berbagai aktivitas (sosial, politik, ekonomi, seksual) dalam jarak jauh (*telepresence*) tanpa harus melakukan proses perpindahan di dalam ruang-waktu dari stasiun ke stasiun lainnya, sebab yang disebut stasiun itu kini telah terkoneksi secara virtual lewat jaringan internet dan *virtual space* tanpa penjelajahan ruang-waktu secara fisik hanya melalui ruang-waktu virtual.

Teknologi realitas virtual merupakan upaya menerjemahkan mimpi menjadi keniscayaan elektronis, artinya sesuatu yang diinginkan telah banyak dipenuhi dan digantikan secara elektronis misalnya fasilitas *e-mail*, belanja *online*, *e-banking*, *e-book*, *e-learning*, *e-journal*, dan konferensi jarak jauh telah dicapai sebagai bagian pemenuhan hasrat mendekati imajinasi dengan kenyataan yang disimulasikan secara *digitalized*. Substansi gagasan tentang virtual pada dasarnya berupaya agar melibatkan manusia dalam pelenyapan dunia nyata secara otomatis dan menjadi tandingan dari realitas aktual. Realitas virtual sebuah teknologi yang mampu mensimulasi dan menciptakan berbagai realitas dengan teknik simulasi komputer telah melahirkan apa yang kemudian kita kenal sebagai teknologi realitas virtual, dimana pelbagai ilusi tiga dimensi mampu mencitrakan imaji realistik. Disinilah titik pijak utama konsep *virtual displacement*, sebuah peluang perubahan dan pergeseran substansial dengan probabilitas yang begitu besar.

Masyarakat dunia dapat mengakses *file* berbagai informasi terkini dengan jejaring ruang maya, *file* tersebut seolah-olah tersimpan dalam satu komputer induk saja meski merupakan multi jejaring. Max Weber dalam Steven & Kellner (1997: 38) menyatakan dalam sebuah analogi yang mampu merepresentasikan keadaan saat ini bahwa, *No one knows who will live in this cage in the future, or whether at the end of this tremendous development entirely new prophets will arise, or there will be a great rebirth of old ideas, or, if neither, mechanized petrification, embellished with a sort of convulsive self-importance*. Tidak ada yang tahu siapa yang akan tinggal di kandang ini di masa depan, atau apakah pada akhir perkembangan yang luar biasa ini, semua nabi baru akan muncul, atau akan ada kelahiran kembali yang hebat dari gagasan lama, atau, jika tidak, rekayasa petrifikasi, dihiasi dengan semacam kekejaman terhadap kepentingan diri sendiri.

Sebuah kejutan personal dalam menghadapi perubahan budaya baru dalam sistem *cybercultures*. Hal ini memicu pereduksian beberapa aspek kinetik tubuh ketika berhadapan dengan aktivitas *cybernetic* yaitu salah satunya berkurangnya fungsi psikomotorik tubuh secara *syn-estetik* karena yang dieksplorasi hanya indera penglihatan, pendengaran dan sentuhan ujung jari semata, indera lainnya terhenti.

Kieron O'Hara (2002: 31) pada seri *Postmodern Plato dan Internet* mengungkapkan bahwa dalam Web terdapat sekitar 2,5 miliar data pasti, jumlah yang luar biasa besar (sebesar 7,5 miliar *gigabyte*)... dan, bahwa hal ini menjadikan internet sebagai mesin bagi pengalihan kapabilitas manusia secara besar-besaran. Kemudian data statistik lain dari Matthew Symonds dalam O'Hara (2002: 32), memaparkan bahwa sebagian pengamat teknologi komunikasi menolak menganggap internet sebagai sebuah perubahan signifikan di bidang teknologi yang membawa ketertarikan filosofis. Sementara yang lain justru khawatir bahwa internet hanya akan mengundang permasalahan. Tentu saja, penting kiranya tidak terlalu melebih-lebihkan perihalnya pembelaan diri ini, khususnya jika kita menyadari bahwa setengah dari populasi penduduk dunia tidak pernah menggunakan fasilitas telepon. Namun ledakan pada data dan isi yang tersedia bisa saja sama signifikannya terhadap perkembangan masyarakat dunia pada perspektif bahwa perkembangan teknologi sesungguhnya tidaklah berkaitan dengan penghancuran bumi melainkan bahasa dan sistem pengelolaan perubahan dan konteks eksistensi. Masyarakat kontemporer, menurut Heidegger dalam Yasraf Amir Piliang (2006: 175), menyatakan bahwa:

Kita sampai pada satu jaman, yang di dalamnya eksistensi manusia tak lebih dari sebuah citraan. Pencitraan tersebut menemukan bentuknya yang ironis, yang di dalamnya lebih diutamakan 'permainan bebas' tanda dan kode-kode ketimbang kebenaran, pesan dan makna-makna ideologis di balik pencitraan itu. Kode juga kini telah mencapai titik balik, ketika ia bukan lagi berfungsi sebagai sebuah paradigma, konvensi atau aturan main yang final, yang membentuk sebuah 'struktur' tertentu.

Kemudian dalam lesatan ruang-waktu terjadi pelipatan dan percepatan segala bentuk kepentingan yang teraktualisasi dalam wujud virtualnya, sehingga untuk mencapai tujuan (berbagai aktivitas yang terwakili secara signifikan) kita tak perlu lagi menerobos ruang melalui waktu tetapi kita yang menaklukkan ruang lewat waktu tanpa mempersoalkan jarak. Hal ini memberi kontribusi perubahan sosial dengan gaya hidup (*lifestyle*) sebagai konsekuensi logis. Dampak perkembangan

sains dan teknologi mewarnai gaya hidup serba internet dalam melakukan berbagai aktivitas termasuk pada perubahan bisnis *cyber-style*, gaya piknik, gaya belajar, gaya hiburan, gaya seksual, dan sebagainya. Gaya hidup internet, akan dicirikan oleh inovasi-inovasi aplikasi dan perangkat lunak komputer yang amat cepat. Kecepatan inovasi aplikasi perangkat lunak dan perangkat keras itu diikuti dengan kecepatan setiap orang untuk mengganti aplikasi, perangkat lunak maupun perangkat keras komputernya, yang cenderung semakin pendek umurnya. Dalam kondisi demikian, daur hidup (*life cycle*) sebuah produk cenderung semakin singkat dan tidak tahan lama diganti produk baru yang lebih bertenaga, kompleks, menarik, dan tentu lebih gaya. (Piliang, 2006: 61)

Dorongan pola hidup konsumerisme kemudian menjadi problem masyarakat dunia, ketika kebutuhan *trend* atau pemenuhan hasrat gaya hidup -menekankan aspek inovasi desain misalnya- melampaui kebutuhan fungsi yang lebih mendasar meskipun kita tidak dapat mengoptimalkan aplikasinya. (Piliang, 2006: 61). Kita bangga dengan gaya hidup serba mudah, cepat dengan tingkat kenyamanan tinggi tanpa kita sadari kelak kita segera mewariskan gaya hidup semacam ini pada generasi selanjutnya atau bahkan memicu perubahan-perubahan besar lain dengan tingkat pencapaian berbeda.

Teori perubahan sosial Sztompka tentu saja menjadi dasar pembahasan yang memicu pencerminan ini untuk membahas lebih lanjut mengenai perubahan sosial yang memiliki dimensi kompleksitas problematik. Adanya perubahan bentuk sosial yang semakin individualis, materialistis, dan perubahan-perubahan identitas baru yang dikonstruksi secara individual maupun komunal. Perspektif ini menjadi perenungan dan memunculkan topik *cybercultures*, bahwa masyarakat saat ini memiliki kecenderungan menggunakan fasilitas produk-produk *cybercultures* untuk mendukung kebutuhan berbagai aktivitas dan sebagai media menyokong profesi serta sebagai pemenuhan gaya hidup dalam aktivitas sosial dalam ruang tanpa batas.

Terutama dalam dunia filsafat, *postmodernisme* mendapatkan pendasaran ontologis dan epistemologis, melalui pemikiran Jean Francois Lyotard seorang filsuf Perancis.

Lewat bukunya yang merupakan laporan penelitian kondisi masyarakat komputerisasi di Quebec, Kanada, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (1984), Lyotard secara radikal menolak ide dasar filsafat modern semenjak era Renaisans hingga sekarang yang dilegitimasi oleh prinsip kesatuan ontologis (Awuy, 1995: 158). Menurut Lyotard, dalam dunia yang sangat dipengaruhi oleh kemajuan teknologi, prinsip kesatuan ontologis sudah tidak relevan lagi. Kekuasaan telah dibagi-bagi dan tersebar berkat demokratisasi teknologi, sebuah kebebasan yang nyaris tanpa batas.

Karena itu prinsip kesatuan ontologis harus di delegitimasi dengan prinsip paralogi. Paralogi berarti prinsip yang menerima keberagaman realitas, unsur, permainan dengan logikanya masing-masing tanpa harus saling menindas atau menguasai (Awuy, 1995: 161). Persis permainan catur, dimana setiap bidak memiliki aturan dan langkah tersendiri, tanpa harus mengganggu langkah bidak lain. Kondisi ini, seperti dikatakan Susan Sontag seorang refleksius seni merupakan indikasi lahirnya sensibilitas baru: yakni sebuah kesadaran akan kemajemukan, bereksplorasi dalam permainan, dan menikmati realitas secara bersama-sama dengan tidak ada hasrat menaklukan realitas lain. Lebih jauh Lyotard menyatakan prinsip-prinsip yang diarahkan menegakkan modernisme: rasio, ego, ide absolut, totalitas, teleologi, oposisi biner, subjek, kemajuan sejarah linear yang disebutnya *grand narrative* telah kehilangan legitimasi (Awuy, 1995: 158-161). Begitu banyak cerita-cerita besar modernisme tersebut tak ayal hanyalah kedok belaka, mistifikasi, yang bersifat ideologis, eksploitatif, dominatif dan, semu.

**b. Refleksi Paradigmatik Teori Simulacra dan Pandangan Hermeneutik Gadamer**

Dalam konteks perkembangan ilmu pengetahuan maupun teknologi simulasi digital tampak jelas mengadopsi dan mensintesakan pemikiran filsuf-filsuf sebelumnya, Descartes yang berambisi membangun metode pengetahuan yang berlaku untuk setiap bentuk pengetahuan. Menurutnya, kepastian sebuah kebenaran dapat diperoleh dengan berbagai strategi sangsi terhadap metode dan cara pandang orang lain. Dengan menyangsikan segala sesuatu yang dilontarkan orang lain, Descartes ingin menemukan adanya yang tidak dapat

diragukan. Sehingga melahirkan rumusan terkenal pemikiran Descartes ini adalah diktum, *Cogito ergo sum*, Aku berpikir maka aku ada. Melalui diktum tersebut, dinilai bahwa sesungguhnya kekuatan rasio dapat diyakini mampu mengatasi kekuatan metafisis dan transendental.

Filsuf Perancis Jean Baudrillard mengambil jalan agak berbeda dengan para pendahulunya dengan mengambil alih pemikiran Marcel Mauss, Georges Bataille, Karl Marx, Roland Barthes, dan Marshal McLuhan kemudian Baudrillard memfokuskan diri untuk menganalisa pemikiran modernisme dari ranah budaya. Bertitik tolak dari hal tersebut, Jean Baudrillard menunjukkan fakta sosial adanya diskontinuitas budaya dalam realitas masyarakat dewasa ini. Melalui bukunya *Simulations* (1983), Baudrillard telah mengintrodusir karakter khas masyarakat Barat dewasa ini sebagai masyarakat simulasi. Kemudian ini sebagai pernyataan pokok kemunculan istilah masyarakat *simulacra*. Inilah masyarakat yang hidup dengan silang-sengkarut kode, tanda, dan model yang diatur sebagai produksi dan reproduksi dalam sebuah *simulacra* (Lechte, 1994: 235).

*Simulacra* adalah ruang dimana mekanisme simulasi berlangsung. Merujuk Baudrillard, terdapat tiga tingkatan *simulacra* yakni (1) *simulacra* yang berlangsung semenjak era Renaisans hingga permulaan Revolusi Industri. *Simulacra* pada tingkatan ini merupakan representasi dari relasi alamiah berbagai unsur kehidupan. (2) *simulacra* yang berlangsung seiring dengan perkembangan era industrialisasi. Pada tingkatan ini, telah terjadi pergeseran mekanisme representasi akibat dampak negatif industrialisasi. (3) *simulacra* yang lahir sebagai konsekuensi berkembangnya ilmu dan teknologi informasi. *Simulacra* pada tingkatan ini merupakan wujud silang-sengkarut tanda, citra dan kode budaya yang tidak lagi merujuk pada representasi. (Baudrillard, 1983: 54-56).

Selanjutnya dalam mekanisme simulasi, manusia terah terperangkap dan dijebak dalam ruang realitas baru yang dianggapnya nyata, padahal sesungguhnya masuk dalam realitas semu, penuh rekayasa, dan serba palsu. Realitas semu ini dikenal merupakan ruang antitesis dari representasi semacam dekonstruksi representasi dalam konteks yang diwacanakan Derrida. Re-

alitas sosial, budaya, bahkan politik, pada kenyataannya telah dibangun melalui model-model yang telah dibuat sebelumnya. Dalam dunia simulasi, bukan realitas yang menjadi cermin kenyataan, melainkan model-model (Baudrillard, 1987: 17). Boneka Barbie, tokoh Rambo, telenovela, iklan televisi, Doraemon atau Mickey Mouse adalah model-model acuan nilai dan makna sosial budaya masyarakat dewasa ini. Sebuah model yang dirancang jauh sebelum dipublikasi dan dipasarkan ke dalam medan sosial untuk menerjemahkannya menjadi sebuah peta-peta wilayah sosial. Wilayah model acuan, *brand*, representasi karakter tertentu, representasi hasrat, cita rasa, prestisuisitas, dan sebagai ikon penting masyarakat yang kemudian mendunia.

Dalam wacana simulasi, manusia berada dalam aktivitas memahami ruang realitas terjadi perbedaan antara yang nyata dan fantasi, yang asli dan palsu sangat tipis. Dunia-dunia simulasi yang direkayasa semacam Disneyland, Universal Studio, China Town, Las Vegas atau Beverly Hills yang pada akhirnya menjadi model realitas-semu Amerika. Ini bagian bentuk simulasi dunia sebagai representasi paling tepat untuk menggambarkan keadaan ini. Melalui media simulasi digital televisi, film, dan iklan, dunia simulasi tampil sempurna. Inilah eksplorasi ruang maya yang tak lagi peduli dengan kategori-kategori nyata, semu, benar, salah, referensi, representasi, fakta, citra, produksi atau reproduksi semuanya lebur menjadi satu dalam silang-sengkarut tanda (Baudrillard, 1987: 33).

Perkembangan ilmu dan teknologi dewasa ini dengan *micro processor*, *memory bank*, *remote control*, *telegard*, *laser disc*, dan internet menurut Baudrillard tidak saja dapat memperpanjang badan atau sistem syaraf manusia, bahkan lebih fantastis lagi bahwa ia mampu mereproduksi realitas, masa lalu, dan nostalgia. Saat ini realitas yang dihasilkan teknologi baru ini telah mengambil alih realitas yang sesungguhnya dan menjadi model acuan baru bagi masyarakat. Imajinasi menggulung logika yang berpengaruh pada posisi citra lebih meyakinkan ketimbang fakta. Bahkan mimpi lebih dipercaya ketimbang kenyataan sehari-hari. Inilah kenyataan dunia hiperrealitas: realitas yang berlebih, melampaui realitas, ledakan realitas, dan realitas tampak semakin semu. Tokoh

Rambo, boneka Barbie, Jurassic Park, atau Star Trek Voyager yang dihadirkan melalui kecanggihan simulasi digital merupakan bentuk nyata fenomena *cybercultures* yang hari ini dirayakan dan dihayati masyarakat dunia.

Dalam kondisi seperti ini, realitas, kebenaran, fakta, dan objektivitas kehilangan nilai eksistensinya. Hiperrealitas adalah realitas itu sendiri (Baudrillard, 1983: 183). Fakta bagaimana yang nyata tidak sekedar dapat direproduksi, namun selalu dan selalu direproduksi (Baudrillard, 1983: 146). Sementara itu dalam bukunya *Symbolic Exchange and Death* Baudrillard (1993) menyatakan bahwa sejalan dengan perubahan struktur masyarakat simulasi, telah terjadi pergeseran nilai-tanda dalam masyarakat kontemporer dewasa ini yakni dari nilai-guna dan nilai-tukar ke nilai-tanda dan nilai-simbol.

Dalam proses kajian ini, penulis bertumpu pada teori simulacra juga merujuk hermeneutik untuk mempertajam perspektif sebagai pendekatan terhadap *cybercultures*. Hermeneutik menurut Gadamer memersyaratkan suatu aktivitas konstan dari interpretasi antara bagian ke keseluruhan yang merupakan suatu proses tanpa awal dan juga tanpa akhir. Oleh karena itu dalam penelitian kualitatif, seorang peneliti hanya dapat menyajikan suatu interpretasi atas interpretasi subyek yang diteliti, juga penelitian didasarkan atas nilai, minat, tujuan dari peneliti sendiri (Gadamer, 1976). Hermeneutik dalam perspektif Gadamer adalah seni, bukan proses mekanistik belaka. Pemahaman secara hermeneutik dapat diberlakukan sebagai sebuah pendekatan karya seni. Hermeneutik harus menghasilkan suatu esensi yang mendalam, sesuatu yang bersifat bathiniah sebagai realitas utama untuk mencapai kebenaran, di mana esensi mendalam tersebut harus dipahami serta diungkapkan sebagai elaborasi sebuah fenomena. Gadamer juga menyatakan bahwa interpretasi merupakan penciptaan kembali meskipun bukan sepenuhnya merupakan suatu kegiatan kreatif.

Terry Barret dalam Dwi Marianto (2002: 34) memaparkan bahwa hermeneutika peduli dengan pengungkapan makna-makna tersembunyi yang terkandung secara rahasia dalam teks-teks karya seni, bahkan dalam percakapan dan bahasa tubuh (*gesture*). Hermeneutika memperhatikan

secara seksama pemunculan tema-tema tertentu berulang-ulang suatu karya seni, melihat kesejajaran antara antara teks dan peristiwa-peristiwa serta ide-ide yang melampaui teks yang bersangkutan, dan mengaplikasikan pengetahuan historis guna mengungkap teks yang sedang dikaji. Penafsiran harus memiliki kaitan yang jelas dengan karya seni yang dibicarakan. Dwi Marianto (2011: 51) menegaskan bahwa penafsiran tidak dapat dibakukan dan tidak bisa ditandingkan, oleh sebab itu perlu prinsip-prinsip etis yang adil dan terbuka.

Lebih jauh Dwi Marianto menyampaikan bahwa dalam proses mengamati dan mencermati secara mendalam *subject matter* sehingga memunculkan suatu ide kreatif yang membuka cakrawala baru. Dengan demikian apa yang dihayati akan menimbulkan suatu percampuran cakrawala kebudayaan yang melingkupi, sebab tidak ada cakrawala budaya yang tertutup. Hakikat sebenarnya sebuah cakrawala adalah selalu meluas, sementara itu kebudayaan pada hakikatnya tidak selalu murni dan pernah dipalsukan, sehingga interpretasi memerlukan pula perpaduan dari bermacam cakrawala tersebut. Gadamer menyebutkan pula bahwa setiap hal yang dialami, baik dialami oleh seniman itu sendiri menjadi bagian dari makna yang melekat pada dirinya dan kehidupannya. Saat ini dapat diyakini bahwa karya yang diciptakan seorang seniman merupakan manifestasi diri, kehidupan keseharian, dan representasi jiwa jamannya sebagai proses mengurai pengalaman. Pengalaman itu berada dalam konteks kehidupan masyarakat, atau kehidupan ini berada dalam konteks suatu kebudayaan dan juga dalam konteks zaman.

Pendapat Ricoeur hampir senada dengan Gadamer, ia mengatakan bahwa hidup itu sendiri penuh interpretasi. Bilamana terdapat pluralitas makna, maka disinilah interpretasi dibutuhkan, apalagi simbol-simbol dilibatkan, interpretasi menjadi penting. Sebab disini terdapat makna yang mempunyai multi lapisan (Gadamer, 1974). Lebih lanjut ia menegaskan kupasan tentang makna tersembunyi dalam teks dan atau karya seni. Setiap interpretasi adalah usaha untuk membongkar makna-makna yang masih terselubung atau usaha membuka lipatan-lipatan dari tingkat-tingkat makna yang terkandung makna dalam sebuah karya

## Kesimpulan

Kajian pragmatism melalui refleksi kontekstual melalui studi poskolonial dan perubahan sosial, dimana adanya kekuatan besar perubahan bentuk sosial yang semakin individualis, materialistis, dan perubahan-perubahan identitas baru yang dikonstruksi secara individual maupun komunal. Perspektif ini menjadi perenungan dan memunculkan topik *cybercultures*, bahwa masyarakat saat ini memiliki kecenderungan menggunakan fasilitas produk-produk *cybercultures* untuk mendukung kebutuhan berbagai aktivitas dan sebagai media menyokong profesi serta sebagai pemenuhan gaya hidup dalam aktivitas sosial dalam ruang tanpa batas.

Munculnya relasi perubahan sosial melalui kajian dalam bentuk refleksi paradigmatis teori *simulacra* Baudrillard dan pandangan hermeneutik Gadamer tentang perubahan sosial yang dipicu fenomena *cybercultures*. Kata-kata merupakan sebuah simbol menggambarkan suatu penjelasan makna tertentu yang hanya dapat dimengerti melalui simbol yang dikonvensikan pada komunitas masyarakat tertentu atau secara keseluruhan. Jadi simbol-simbol dan interpretasi merupakan konsep-konsep yang memiliki pluralitas yang terkandung di dalamnya berdasarkan referensi masyarakat yang menghidupinya sebagai bagian penting kebutuhan pendekatan hermeneutik. Kajian pragmatism ini selaras dengan tiga tingkatan *simulacra* yakni (1) *simulacra* yang berlangsung semenjak era Renaisans hingga permulaan Revolusi Industri. *Simulacra* pada tingkatan ini merupakan representasi dari relasi alamiah berbagai unsur kehidupan. (2) *simulacra* yang berlangsung seiring dengan perkembangan era industrialisasi. Pada tingkatan ini, telah terjadi pergeseran mekanisme representasi akibat dampak negatif industrialisasi. (3) *simulacra* yang lahir sebagai konsekuensi berkembangnya ilmu dan teknologi informasi. *Simulacra* pada tingkatan ini merupakan wujud silang-sengkarut tanda, citra dan kode budaya yang tidak lagi merujuk pada representasi. Gejala perubahan sosial semacam ini berbanding lurus dengan perkembangan teknologi dan masuknya era baru masyarakat dunia dalam perayaan besar arus *cybercultures*,

## Referensi

- Abdullah, Ramlan. 2010. "Practice Based Research in Art and Design". *Jurnal Perintis Pendidikan*, Fakultas Seni Halus dan Seni Reka Bentuk UiTM Malaysia. Edisi Juni 2010
- Anderson, Benedict. 1991. *Imagined Communities* atau *Komunitas-Komunitas Terbayang*, (terj) Omi Intan Naomi (2008), Yogyakarta: Pustaka Pelajar
- Awuy, Tommy F. 1995. *Wacana Tragedi dan Dekonstruksi Kebudayaan*, Jakarta: Jentera
- Baso, Ahmad. 2005. *Islam Pasca Kolonial: Perselingkuhan Agama, Kolonialisme, dan Liberalisme*, Bandung: Mizan
- Baudrillard, J. 1983. *Simulations*, New York: Semiotex (e)
- \_\_\_\_\_. 1987. *Forget Foucault*, New York: Semiotex (e)
- Bourdieu, Pierre. 1990. *The Logic of Practice*, California: Stanford University Press.
- \_\_\_\_\_. 1984. *Distinction a Social Critique of the Judgement of Taste*. (Translated by Richard Nice). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press
- Gadamer, Hans-Georg. 1975. *Truth and Method* atau *Kebernaan dan Metode*, (terj) Ahmad Sahidah, Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2004.
- Ghandi, Leela. 2001. *Teori Poskolonial: Upaya Meruntuhkan Hegemoni Barat*, (terj), Yogyakarta: Qalam
- Hartanto, Budi. 2013. 'Posfenomenologi Ruang Cyber: Menelaah Realitas Visual Internet dan Konsep "Ruang Cyber" dalam Ilmu Antropologi', *E-Journal, Jurnal Humaniora*, Vol. 1, No. 2 (2013)
- Haryatmoko. 2003. Pertarungan Simbolik dan Kekuasaan, *BASIS, No.11-12*, Tahun 52, November-Desember 2003: 8-11
- \_\_\_\_\_. 2010. *Dominasi Penuh Muslihat: Akar Kekerasan dan Diskriminasi*, Jakarta: Gramedia Pustaka Utama
- Hery Prasetyo dalam artikel Cyberpaoptic: Eksperimentasi dan (Transparansi) Kuasa Pengawasan pada *Jurnal Literasi*, Vol. 3 No.2, Desember 2013,
- Ihromi, T.O., 2006. *Pokok-Pokok Antropologi Budaya*. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia
- Jenkins, Richard. 2010. *Membaca Pikiran Piere Bourdieu*. (terj: Nurhadi), Yogyakarta: Kreasi Wacana
- Lecthe, John. 1994. *Fifty Key Contemporary Thinkers: From Structuralism to Postmodernity*, London and New York: Routledge
- Laksono, PM. 2009. *Tradisi Dalam Struktur Masyarakat Jawa Kerajaan dan Pedesaan, Alih Ubah Model Berpikir Jawa*, Yogyakarta: Kepel Press.
- Lubis, Ahyar Yusuf. 2015. *Pemikiran Reflektif Kontemporer (Dari Teori Reflektif, Culture Studies, Feminisme, Poskolonial Hingga Multikulturalisme)*, Jakarta: CV. Raja Grafindo Persada.
- \_\_\_\_\_. 2006. *Dekonstruksi Epistemologi Modern*, Jakarta: Pustaka Indonesia Satu
- Marianto, M. Dwi. 2017. *Art & Life Force in a Quantum Perspective*. Yogyakarta: Scritto Book Publisher.
- \_\_\_\_\_. 2002. *Seni Refleksi Seni*, Yogyakarta: Lembaga Penelitian ISI Yogyakarta.
- \_\_\_\_\_. 2011. *Menempa Quanta Mengurai Seni*, Yogyakarta: BP ISI Yogyakarta.
- McLuhan, Marshall. 1964. *The Medium is The Message*, Mentor, New York: Reissued.
- \_\_\_\_\_. 1964. *Understanding Media: The Extensions of Man*, Mentor, New York: Reissued 1994.
- \_\_\_\_\_. 1951. *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*, New York: Vanguard Press
- McLuhan, Eric and Zingrone, Frank (Ed). 1995. *The Mechanical Bride in The Essential McLuhan*, New York: Basic Book
- MacIver. 1937. *Society; A Textbook of Sociology*, New York: Farrar and Rinehart.
- Manovich, Lev. 2001. *The Language of New Media*, MIT Press.
- Murray, Timothy. 2008. *Digital Baroque: New Media Art and Cinematic Folds (Electronic Meditations Vol.26)*, London: University of Minnesota Press.
- O'Hara, Kieron. 2002. *Plato dan Internet*, Jendela, Yogyakarta.
- Piliang, Yasraf Amir. 2006. *Dunia Yang Dilihat, Tamasya Melalui Batas-Batas Kebudayaan*, Jalasutra, Yogyakarta.
- Soekanto, Soerjono dan Sulistyowati, Budi. 2013. *Sosiologi Suatu Pengantar*, Jakarta: PT. Raja Grafindo Persada.
- Steven Best, Douglas Kellner. 1997. *The Post-modern Turn*, Guilford Press
- Sztompka, Piotr. 1993. *The Sociology of Social Change, (Sosiologi Perubahan Sosial)*, (terj) Alimandan, Jakarta: Prenada, 2010.

# Studi Karakteristik Lukisan Hendra Gunawan

Syakieb Sungkar

syakieb.sungkar@yahoo.com

Sekolah Tinggi Filsafat Driyarkara

## Abstrak

Hendra Gunawan adalah salah seorang Maestro Lukis Indonesia yang mempunyai karakter unik dalam mendeformasi figur dari subjek yang dilukiskannya pada kanvas. Dengan semakin langkanya karya-karya Hendra di pasar seni rupa, telah menyebabkan nilai ekonominya meningkat sedemikian rupa, sehingga karya-karyanya banyak dipalsukan demi mendapat keuntungan komersial. Untuk itu dilakukan penerbitan buku *Hendra Gunawan - Sang Maestro* agar dapat memperlihatkan keberagaman karya-karyanya yang asli. Artikel ini bertujuan untuk membahas perjalanan keseniman Hendra dan pada bagian akhir akan mendeskripsikan secara detail karakteristik karya-karya Hendra yang sebagian diambil 139 karya dari buku tersebut. Jenis penelitian yang digunakan adalah analisis visual dengan perspektif mencari kesamaan dan tren dalam gaya lukisan Hendra pada kurun waktu 1950-an sampai dengan 1970-an. Hasil penelitian ini menunjukkan bahwa karya-karya Hendra di tahun 1970-an berbeda dari periode sebelumnya karena adanya perbedaan suasana yang disebabkan oleh pertemuannya dengan Nuraeni di dalam penjara.

**Kata Kunci:** Deformasi Figur, Komunisme, Orde Baru, dan Kebon Waru

## Abstract

Hendra Gunawan is an Indonesian painting maestro who has a unique character in deforming the figure of the subject he paints on the canvas. With the increasing scarcity of Hendra's works in the art market, his economic value has increased in such a way that many of his works have been faked for commercial gain. For this reason, the book *Hendra Gunawan - Sang Maestro* was published to show the diversity of his original works. This article aims to discuss Hendra Gunawan's artistic journey and at the end will describe in detail the characteristics of Hendra Gunawan's works, some of which are taken from the 139 works in the book. The type of research used is visual analysis with the perspective of looking for similarities and trends in Hendra's painting style in the 1950's to 1970's. The results of this study indicate that Hendra's works in the 1970's were different from the previous period because of the different atmosphere caused by his encounter with Nuraeni in prison.

**Keywords:** *Anatomy Deformation, Communism, New Order, and Kebon Waru*

## 1. Pendahuluan

Siapakah pelukis *old master* termahal Indonesia? Kita bisa menyebut Raden Saleh, Hendra Gunawan, S. Sudjojono, dan Lee Manfong. Masing-masing pernah menembus harga Rp 50 miliar bahkan lebih. Raden Saleh yang tertinggi, pernah menembus Rp 150 miliar. Fantastis! Mengapa suatu karya lukis dapat begitu mahal, ada bermacam sebab: 1) pelukisnya sudah mati sehingga pabriknya tutup, 2) karena pabrik tutup akhirnya lukisan mereka menjadi barang langka, 3) mereka mempunyai nilai sejarah atau menjadi tonggak sejarah perjalanan suatu bangsa, dan 4) mereka mempunyai gaya lukis yang unik, berbeda dari pelukis lain, bahkan berbeda dari para pelukis terkenal yang ada di dunia yang sering kita lihat pada buku-buku teks seni rupa. Affandi misalnya, harga lukisannya yang tertinggi telah mencapai Rp 10 miliar. Karena gaya melukis Affandi yang tanpa kuas tetapi diplotot langsung dari tube cat ke kanvas, merupakan cara melukis yang satu-satunya di dunia, hal itu yang membuat karyanya berbeda dari pelukis lain.

Mahalnya harga lukisan dari para pelukis *old master* ini telah menyebabkan banyak pemalsuan demi mencari keuntungan secara kriminal. Banyak pelukis berbakat di Indonesia namun kemudian menirukan karya-karya *old master*, karena menjual karya dengan namanya sendiri sulit dipasarkan. Menirukan karya *old master* sebenarnya tidak mudah, karena harus menghayati gaya melukis dari karya yang ingin ditirunya. Bagi para peminat lukisan lama namun belum sepenuhnya mengerti karakteristik karya pelukis yang diminatinya, seringkali tertipu mendapatkan lukisan palsu dengan harga mahal. Hal itu dapat terjadi karena belum banyak buku yang menjelaskan tentang lukisan-lukisan lama. Dengan banyaknya generasi tua yang sudah meninggal dunia, maka

membuat buku yang dapat menjelaskan seluk-beluk karya seorang pelukis *old master* menjadi sangat krusial.

## II. Penerbitan Buku Hendra Gunawan

Pada tanggal 28 Oktober 2022, bertempat di The Arts House at The Old Parliament, Singapura, telah diluncurkan buku *Hendra Gunawan – Sang Maestro* oleh penerbit Linda Gallery. Setelah bekerja lebih dari satu tahun, akhirnya terkumpul 139 lukisan Hendra Gunawan dari para kolektor untuk masuk ke dalam buku. Ada banyak karya-karya Hendra yang diajukan, namun melalui seleksi yang ketat ternyata beberapa karya teridentifikasi bukanlah karya buatan pelukis tersebut, tetapi hanya meniru-niru gayanya dengan tanda tangan yang dibuat mirip dengan tanda tangan Hendra Gunawan.

Kita mengetahui bahwa Hendra Gunawan adalah salah satu Maestro Seni Rupa Indonesia yang sangat istimewa dari segi karakter karya dan panjangnya perjalanan ia dalam berkesenian. Hendra mempunyai kemampuan untuk mendistorsi figur dalam kanvas secara anatomis. Pemilihan warna dalam karya-karyanya, terutama yang dibuat pada tahun 1970-an, sangat cerah, kontras, dan berbeda dibandingkan dengan karya teman-teman seniman seangkatannya. Sampai saat ini penulis berpendapat tidak ada satu seniman dunia yang lukisannya mirip Hendra, ia begitu orisinal, tidak terpengaruh oleh seniman siapapun. Hal itu dapat terjadi karena ia seniman otodidak sehingga tidak pernah mengambil referensi pada lukisan yang sudah terkenal atau seniman yang dikenal baik dalam literatur.

Karena kekhasannya itu, maka karya-karya Hendra banyak diburu orang untuk dikoleksi. Harganya pun dalam *auction* terus meningkat. Akibatnya terjadi banyak pemalsuan oleh para petualang yang mencoba mencari keuntungan. Hal itu dapat terjadi karena ketidaktahuan dan minimnya pengetahuan komunitas seni rupa pada lukisan Hendra. Sampai saat ini baru muncul satu buku Hendra Gunawan yang diterbitkan oleh Ciputra Foundation dan pernah dibuat edisi perbaikannya beberapa tahun belakangan. Namun buku itu masih tidak cukup untuk menampung

karya-karya Hendra lain yang masih banyak dipegang oleh kolektor.

Penyusunan buku *Hendra Gunawan – Sang Maestro* dibuat dengan sangat hati-hati karena melalui proses *check and recheck* yang panjang. Selain dilakukan analisis visual dan *provenance*, detil dari karya dicermati secara fisik, dari segi tekstur, goresan, *crack*, dan penggunaan warna cat. Hal itu dilakukan melalui diskusi dan penelaahan secara intensif dalam suatu tim kurator yang terdiri atas 5 orang, sehingga kualitas karya yang ditampilkan dalam buku ini dapat dipertanggungjawabkan. Kebetulan penulis merupakan salah satu anggota tim kurator tersebut. Maksud dari pembuatan buku ini agar dapat memberikan sumbangan pengetahuan bagi dunia seni rupa sehingga pengetahuan orang akan Hendra Gunawan menjadi lebih lengkap.

## III. Metode Penelitian

Penelitian ini menggunakan pendekatan analisis visual, disertai dengan analisis isi kualitatif dan teknik deskriptif. Pendekatan visual disertai dengan pelacakan historis pada karya-karya sezaman telah berhasil menunjukkan adanya pembagian periode dari karya-karya Hendra Gunawan yang mempunyai karakter tersendiri dalam setiap era. Sebagaimana diketahui bahwa karya seorang seniman sering berubah dari waktu ke waktu, yang disesuaikan dengan perkembangan teknik, pengalaman, peristiwa, mood, dan material baru.

Sebagai tambahan, ada tiga cara untuk melihat atau menguji originalitas suatu karya senirupa. Cara pertama adalah dengan melakukan analisis visual yang meliputi ciri-ciri yang biasa diperlihatkan seorang seniman dalam berkarya. Hal itu diperdalam dengan mencermati bagaimana seorang seniman membuat gambar melalui sapuan, goresan, dan *brush stroke*, disertai dengan ciri tekstur, serta pemilihan kombinasi warna. Cara kedua adalah dengan melihat *provenance*, yaitu dari mana suatu karya berasal, hal itu dapat dilacak melalui publikasi dan dokumentasi dari arsip sang seniman serta keluarganya. Cara ketiga adalah pengujian material di laborator-

um yang menyangkut analisis kimiawi terhadap jenis cat yang dipergunakan, material kanvas, serta uji sinar X untuk melihat lapisan pembentuk karya tersebut.

Dalam penelitian ini banyak dipergunakan cara pertama dan kedua, sedangkan uji laboratorium tidak digunakan karena keterbatasan dana, keahlian serta peralatan pengujian.

#### IV. Perjalanan Hidup Hendra Gunawan

Hendra Gunawan lahir di Bandung pada tahun 1918, pada tahun 1930an ia kemudian belajar melukis kepada Wahdi Sumanta dan Abdullah Suriosubroto. Setelah belajar dari kedua pelukis tersebut, di tahun 1940an Hendra membentuk kelompok pelukis bersama Affandi, Sudarso, dan Barli. Dengan masuknya Jepang menguasai Indonesia, dibentuk lembaga kebudayaan yang bernama Keimin Bunka Sidhoso. Lembaga itu ditujukan untuk menarik minat para seniman agar dapat mendukung pemerintahan Jepang dan membuat poster-poster propaganda yang mengajak rakyat agar dapat membantu Jepang memenangkan perang. Di sanalah para pelukis Indonesia digembleng untuk menciptakan karya-karya yang lebih baik mutunya dengan mendatangkan para guru gambar dari Jepang. Selain itu, setiap tahun Jepang mengadakan lomba untuk memperebutkan gelar pelukis terbaik. Di tahun 1944 Hendra memenangkan kompetisi pelukis yang diselenggarakan Keimin Bunka Sidhoso sebagai pelukis Bandung terbaik.

Dengan kalahnya Jepang dari Sekutu pada tahun 1945, dan Indonesia merdeka, Hendra kemudian aktif dalam Badan Keamanan Rakyat (BKR) di masa revolusi kemerdekaan (1945-1946). Ia kemudian hijrah ke Yogyakarta dan di tahun 1946 Hendra mengadakan pameran tunggal pertama di gedung KNIP, Yogyakarta. Pameran itu dibuka oleh Presiden Soekarno yang sudah mulai mengoleksi seni sejak zaman pendudukan Jepang. Hendra kemudian lama menetap di Yogyakarta, dan di tahun berikutnya ia mendirikan sanggar Pelukis Rakyat. Ia memimpin sanggar itu sampai tahun 1957 untuk kemudian digantikan oleh Martin Sagara. Selain menghidupkan sanggar Pelukis Rakyat, Hendra juga aktif

di sanggar Seniman Indonesia Muda (SIM) yang didirikan oleh S. Sudjojono (1948-1949). Setelah keluar dari SIM, Hendra kemudian mendirikan Akademi Seni Rupa Indonesia (ASRI) di tahun 1950. Akademi itu langgeng sampai sekarang dan namanya berganti menjadi Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta.

Martin Sagara sebagai pemimpin sanggar Pelukis Rakyat yang baru, mendorong Hendra agar aktif pada Lembaga Kebudayaan Rakyat (Lekra) yang banyak disuport oleh Partai Komunis Indonesia (PKI). Keaktifannya di Lekra ini justru menjadi bumerang bagi dirinya ketika PKI kalah dan Orde Baru berkuasa. Hendra kemudian dijebloskan ke penjara Kebon Waru, Bandung, pada tahun 1965. Dan baru dibebaskan pada tahun 1978. Hendra dipenjara selama 13 tahun ketika itu tanpa suatu dasar adanya proses atau putusan pengadilan. Di penjara, pada tahun 1967 ia bertemu dengan Nuraeni, seorang juara mayoret tingkat SMA yang diselenggarakan Gerwani secara nasional. Berhubung Gerwani juga organisasi yang disuport PKI, maka para anggotanya juga ditangkapi pada pasca 1965. Mereka kemudian menikah di penjara pada tahun 1968.<sup>1</sup>

Nuraeni mempunyai pengaruh dalam proses kreatif Hendra, karena sebagai pemula - ketika ia mencoba belajar melukis dari Hendra - tidak dapat mencampur warna. Kelemahan itu menyebabkan warna-warna lukisan Nuraini hanya menggunakan warna primer sehingga terasa nabrak dengan warna-warna lainnya dan kombinasinya menjadi *norak*. Justru cara Nuraeni melukis itu menginspirasi karya-karya Hendra pada tahun 1970an, di mana lukisannya terlihat cerah, mencolok dan berani, dan hal ini menjadi sesuatu yang baru dalam dunia seni lukis Indonesia ketika itu. Menjadi kebaruan gaya karena sebelumnya, salah satu ukuran pelukis yang baik di zaman dahulu adalah pandai mencampur cat sehingga dapat membentuk warna romantik yang redup.

<sup>1</sup> Berdasarkan wawancara penulis dengan Nuraeni pada tahun 2012.

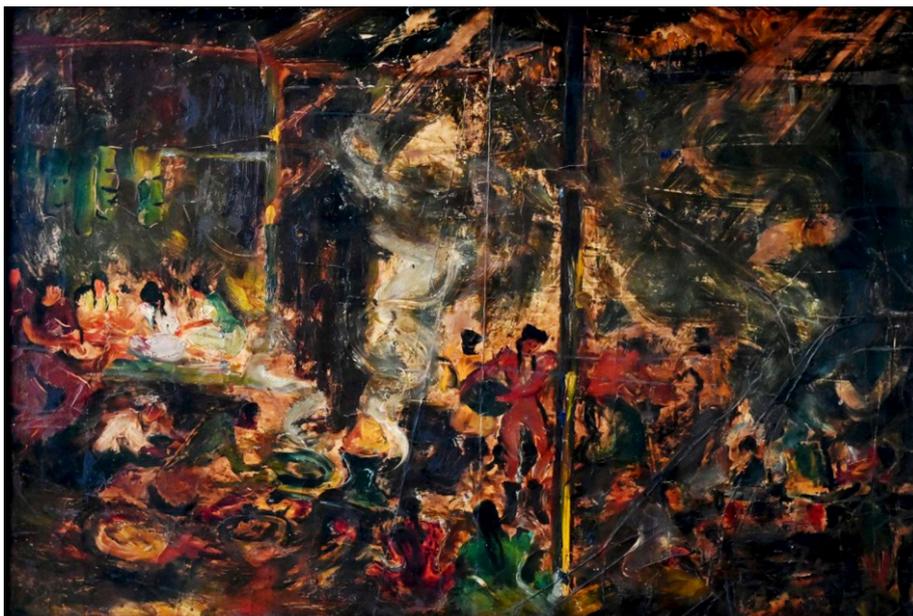
Nuraeni dibebaskan dari penjara Kebun Waru lebih cepat, tepatnya pada tahun 1972, dan Hendra menyusul 6 tahun kemudian. Setelah bebas, Hendra sempat mengadakan dua kali pameran tunggal di Taman Ismail Marzuki (TIM) dan Pasar Seni Ancol. Namun penjualannya kurang berhasil secara komersial. Karena ingin membantu kebutuhan biaya hidup Hendra, akhirnya Ciputra membeli seluruh karya-karya yang tersisa selama pameran. Saat ini Ciputra menjadi kolektor lukisan Hendra Gunawan yang terbanyak. Sementara Hendra sendiri di tahun 1980 pindah ke Bali dan meninggal pada tahun 1983 dalam kemiskinan.

## V. Corak Lukisan

Corak lukisan-lukisan Hendra berubah tiga kali, yaitu pada periode awal di tahun 1950an di mana kebanyakan berukuran kecil dengan tone monokrom coklat atau hijau tua, warnanya lembut dan tidak menyala. Karakter karya-karyanya bergaya impresionis, dengan banyak orang di dalamnya yang figuranya kecil-kecil, dan adegannya seringkali di pasar. Bahan lukisannya seringkali tidak menggunakan kanvas yang proper. Ia suka menggunakan media kertas, kaca atau karung goni dengan cat minyak.

Kita dapat melihat karya “Night Market” yang relatif besar ukurannya seperti dalam gambar-1, lukisan itu dibuat pada 2 helai kertas yang disambung. Hal itu mengindikasikan langkanya bahan kanvas ketika itu. Permainan terang gelap sangat efektif ditampilkan sehingga pada bagian kiri gambar terlihat sekelompok orang yang sedang berjualan dalam jalinan kombinasi warna yang relatif kurang bervariasi. Tokoh utama pada gambar adalah seorang wanita berbaju merah yang sedang membawa bakul, berdiri di belakang tiang yang menyangga atap dari pasar. Bagian atas dari lukisan adalah dominan hijau gelap kehitaman untuk mendukung suasana pasar di malam hari. Ada asap mengebul yang digambarkan secara ekspresif berasal dari sebuah tungku, memperlihatkan aktivitas pedagang makanan pada pasar tersebut. Sedangkan gambar-2 memperlihatkan salah satu karya Hendra periode yang sama dibuat di atas kaca.

Selanjutnya adalah lukisan-lukisan periode 1960an yang banyak dikoleksi Presiden Soekarno dan Adam Malik. Kanvasnya besar-besar dan ia banyak melukis dengan posisi gambar vertikal. Warnanya sudah bervariasi namun belum *kinclong* menyala, masih lembut dan cenderung bernuansa pastel. Pada periode ini deformasi anggota tubuh belum banyak dilakukan. Dapat kita lihat pada karya “Cucumber Seller” (gambar-3) dan “Crab Seller” (gambar-4).



■ Gambar 1 – Hendra Gunawan, “Night Market”, oil on paper, 100x110 cm, circa 1950.



■ Gambar 2 – Hendra Gunawan, “Market Scene”, oil on glass, 76x60 cm, circa 1950.

Periode 1970an adalah periode karya-karya Hendra yang paling populer dan komersial serta banyak dipalsukan. Karya-karya periode ini warnanya cerah dan berani, deformasi bentuk terjadi dengan ekstrim, dan terlihat dinamis. Hal ini terjadi karena hatinya bergairah, ia mendapat istri baru yang cantik, Nuraini, ketika mereka berdua dalam penjara. Periode ini juga merupakan masa produktif dari Hendra Gunawan, mengingat para sipir penjara meminta Hendra untuk terus memproduksi agar dapat dijual, sehingga penjara mendapatkan penghasilan dari para tahanan. Selanjutnya sebagian besar uraian berikut ini akan menggunakan karya-karya tahun 1970an se-

bagai ilustrasi yang menggambarkan ciri-ciri lukisan Hendra.

Praktek memanfaatkan para tahanan untuk menghasilkan sesuatu yang produktif dan menguntungkan biasa dilakukan kepada para tahanan yang dianggap terlibat G30S PKI atau menjadi anggota PKI dan underbounnya. Hal itu terjadi juga di Pulau Buru, di mana para tahanan diminta untuk menggarap dan mengelola hutan untuk ditanami padi. Dalam waktu singkat, Buru menjadi lumbung beras untuk pasokan makanan wilayah Timur Indonesia.



■ Gambar 3 – Hendra Gunawan, “Cucumber Seller”, oil on canvas, 134 x91 cm, circa 1960.



■ Gambar 4 – Hendra Gunawan, “Crab Seller”, oil on canvas, 90x150 cm, circa 1960.

## VI. Ciri-ciri Lukisan Hendra Gunawan

### 1. Tidak menggunakan teknik *dry brush* (dusel)

Hendra Gunawan tidak menggunakan teknik *dry brush* (dusel) agar mendapatkan efek transisi gelap-terang dan bayangan atau nada lembut (*gossamer tones*). Akibatnya volume dari obyek-obyeknya tidak

sempurna, terasa datar. Sebagai gantinya, Hendra akan memberikan ketebalan tekstur pada bagian-bagian tubuh yang ingin ditonjolkannya. Sebagai ilustrasi, pada lukisan “Two Woman with Rooster” (gambar-5), kedua wajah wanita dan telapak tangan tidak diberikan efek terang gelap sehingga terasa datar. Dalam hal ini Hendra lebih sibuk dengan melakukan pendetailan pada pola kain batik dan baju brookat.



■ Gambar 5 – Hendra Gunawan, “Two Woman with Rooster”, oil on canvas, 131x90 cm, circa 1960.

## 2. Anggota tubuh tidak lengkap

Biasanya anggota badan dari figur-figur Hendra tidak digambarkan secara lengkap (misalnya lengan). Atau kepalanya hampir menyentuh bagian atas kanvas. Kita dapat melihat pada karya "Two Woman with Rooster" (gambar-5) dan "Cucumber Seller" (gambar-3) lengan kiri dari ibu di sebelah kiri tidak digambarkan. Hal itu dapat terjadi karena Hendra tidak membuat sketsa dahulu sebelum melukis agar semua anggota tubuh dari tokoh-tokoh yang ingin digambarkannya terlihat lengkap. Ia biasanya melukis dari bagian tengah atau kanan dan ketika figur utamanya tergambar lengkap maka ia menambahkan figur-figur lain untuk mengisi ruangan yang kosong. Dengan itu kita pun dapat memaklumi mengapa bagian topi pada ibu di sebelah kiri dalam lukisan "Two Woman with Rooster" hampir menempel bagian atas kanvas.

## 3. Melukis lapis demi lapis

Hendra mulai melukis dengan membuat back ground dari beberapa kombinasi warna. Barulah kemudian ia meletakkan figur-figurnya di atas back ground tersebut. Setelah itu ia akan memberikan sentuhan yang lebih serius kepada satu dua figur yang menjadi tokoh utama, dengan detail yang lebih terperinci, dengan goresan yang lebih kuat, kadang tebal. Jadi lukisan Hendra itu ada fokus, mana to-

koh yang penting atau diutamakan dalam gambar. Sementara figur lainnya ia selesaikan dengan seadanya, terkesan tidak digarap secara penuh. Dengan itu *fore ground* dan *back ground* dalam lukisan jadi terlihat jelas, melalui perbedaan warna dan ketebalan tekstur dari lukisan.

Kita dapat melihat dalam karya "Papaya Seller", Hendra memberikan perhatian yang lebih banyak dengan rajin menggambarkan detail dari brokat dan kain sarung pada wanita paling kiri, selain teksturnya lebih tebal, si tokoh utama digambarkan lebih cantik ketimbang yang lain.

## 4. Komunikasi antar figur

Lukisan Hendra itu bercerita, sehingga figur-figurnya terlihat saling berkomunikasi satu sama lain (*chatting*). Akibatnya pada lukisan Hendra terlihat mata dan gestur para tokoh menuju ke satu titik. Kalau dilihat secara keseluruhan, figur-figurnya tidak berdiri sendiri-sendiri, tetapi sangat padu dan serasi. Hal itu dapat kita lihat pada gambar-7.

## 5. Wanita-wanita dibuat erotis

Wanita-wanita dalam karya Hendra biasanya berpayudara menonjol dan bokong yang besar, namun tidak terasa gemuk, melainkan semampai dan sexy. Gambar-8 memperlihatkan bagaimana Hendra melukiskan payudara wanitanya secara *over size*.



■ Gambar 6 – Hendra Gunawan, "Papaya Seller", oil on canvas, 150x95 cm, circa 1970.



■ Gambar 7 – Hendra Gunawan, “Market Scene”, oil on canvas, 196 X 136 cm, 1976.

#### 6. Telapak kaki lebar dan betis korengan

Hendra melukis rakyat kecil, sesuai dengan ideologinya yang sosialis. Kaki dari para tokoh-tokohnya tidak memakai sandal atau sepatu, tetapi kaki telanjang (*nyeker*). Akibatnya telapaknya menjadi

lebar dan jari-jarinya menjadi mekar. Sementara betisnya dibuat varises dan korengan. Pada bagian bawah lukisan “Barong” (gambar-9) terekspose betis laki-laki yang khas Hendra.

#### 7. Melukis tanpa model

Hendra tidak melukis dengan model, teta-



■ Gambar 8 – Hendra Gunawan, “Fruit Seller”, oil on canvas, 69x152 cm, circa 1970.



■ Gambar 9 – Hendra Gunawan, “Barong”, oil on canvas, 87x146 cm, 1974.



■ Gambar 10 – Mulut-mulut dibuat monyong.

pi ia berkarya berdasarkan hafalan. Sehingga wajah yang dilukiskan sering itu-itu juga, maklumlah ia sedang dipenjara, tidak bisa melihat dunia luar, dan tidak diberikan bahan bacaan, apalagi televisi.

#### 8. Mulut monyong

Mulut para wanitanya (yang bukan tokoh utama) juga sering kali monyong, hal itu juga bagian hafalannya dalam menggam-

barkan wajah, sebagai representasi dari orang kampung.

#### 9. Deformasi tubuh

Seringkali Hendra mendeformasi tubuh (anatomi) dari figur-figurnya, misalnya jari-jari tangan yang terlalu panjang, demikian pula lengan dan kaki, leher yang melengkung, monyong yang berlebihan, hal itu memperlihatkan bagaimana ia



■ Gambar 11 – Hendra Gunawan, "Mother's Affection", oil on canvas, 150x96 cm, 1980.



■ Gambar 12 – Hendra Gunawan, “Mother’s Grace”, oil on canvas, 150x96 cm, 1980.

melukis dengan spontan dan cepat, dan membuat karya-karya Hendra terlihat unik, seperti pada gambar -11 dan -12.

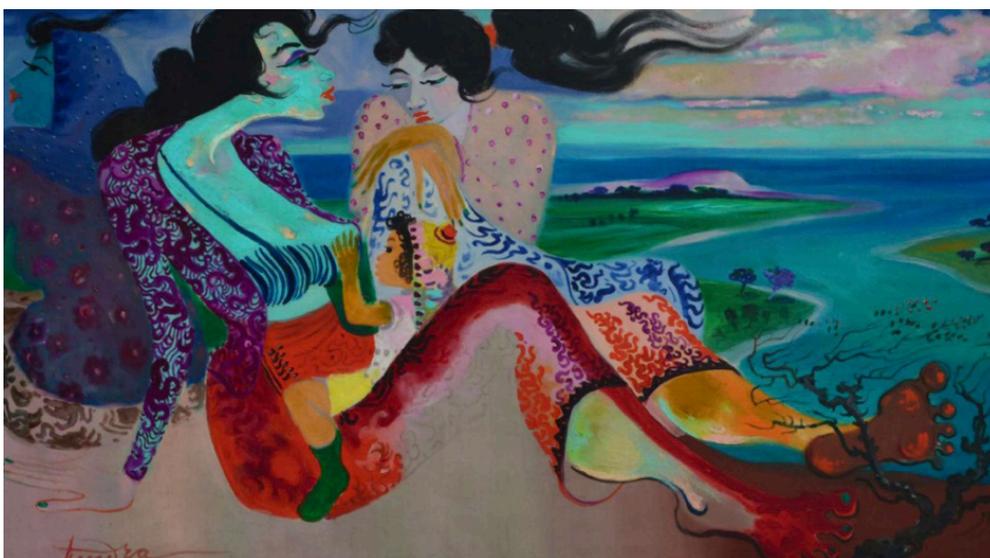
#### 10. Karyanya puitis

Warna-warna laut dan langit Hendra biasanya campuran antara hijau terang – biru ultramarine – titanium white. Laut yang jauh akan digambarkan biru tua, sementara laut yang cetek atau dekat daratan akan dibuat hijau muda. Hendra seringkali tidak menyelesaikan figurnya dengan sengaja, sehingga pemirsa cukup membayangkan kelanjutan bentuk yang ingin

disampaikannya. Atau ketika ia menggambar kain brokat, seringkali ia cukup membuat ukirannya saja, sementara background dari kain brokat itu adalah laut yang sudah ia gambar sebelumnya. Sehingga lukisan Hendra itu menjadi puitis. Hal itu terlihat pada gambar-6 dan -13.

#### 11. Warna-warna yang kinclong, vibrant, dan terang

Lukisan-lukisan Hendra tahun 1970an dan seterusnya berwarna terang dengan kombinasi warna yang sering ‘nabrak’. Sehingga terkenal dengan istilah “warna-warni



■ Gambar 13 – Hendra Gunawan, “Nursing and Relaxing by the Beach”, oil on canvas, 146x83 cm, 1976.



■ Gambar 14 – Hendra Gunawan, “Papaya Seller”, oil on canvas, 145x95 cm, circa 1970.

Hendra”. Hal itu penyebabnya ada dua. Yang pertama, di tahun 1970an, ketika rezim Orde Baru (New Order) berkuasa, pasokan cat menjadi lancar, sehingga Hendra mendapat suplai cat yang warnanya terang dan bervariasi. Yang kedua, ia bertemu Nuraini, yang kemudian menjadi istrinya yang kedua. Istrinya ingin belajar melukis namun karena ia tidak bisa mencampur warna, maka lukisannya menjadi *ngejreng*. Hal itu justru memberi Hendra

inspirasi untuk melukis dengan gaya pemakaian warna seperti istrinya. Mungkin pembaca ada yang penasaran seperti apa wajah dari Nuraeni. Pada lukisan di gambar-14, Nuraeni digambarkan sedang membeli pepaya.

Pada tulisan ini diberikan sebuah lukisan karya Nuraeni (gambar-15) agar pembaca



■ Gambar 15 – Nuraeni, “Seated Woman”, oil on canvas, 64x94 cm.

dapat membandingkan pengolahan warna dari karya suami – istri tersebut.<sup>2</sup>

## VII. Penutup

Hendra Gunawan telah memberikan warisan kepada senirupa Indonesia bagaimana seorang seniman itu memberikan komitmen dan konsistensi terhadap apa yang diperjuangkannya. Dalam hal ini karya-karya Hendra berpihak kepada masyarakat bawah yang sehari-hari hidup di pasar, pantai, berdagang sayuran, buah dan ikan. Orang-orang yang digambarkannya adalah orang miskin yang tidak bersandal apalagi bersepatu. Walau ia hidup dalam penjara selama 13 tahun, justru di sanalah masa-masa produktif dan eksploratifnya dalam berkesenian. Penderitaannya selama di penjara, eksploitasi para sipir agar selalu menghasilkan lukisan, berkelindan dengan kegembiraannya hidup bersama Nuraeni yang ia temui di dalam penjara Kebon Waru. Dari sana ia mendapatkan bentuk-bentuk baru dalam mengolah warna dan mendeformasi bentuk sehingga karya-karyanya menjadi khas dan unik dalam percaturan senirupa Indonesia.

## Referensi:

- “Hendra Gunawan – Sang Maestro”, diterbitkan Linda Gallery, 2022.

---

<sup>2</sup> Sumber gambar: Sidharta Auctioneer, Fine Art Auction, lot. 176, 6 Oktober 2013.

# Kritik Jacques Derrida atas Michel Foucault dalam *Cogito and the History of Madness*

Roi-El Julmond Lumbantobing  
roieljulmond@gmail.com

## Abstrak

Pada tahun 1961, Michel Foucault mempublikasikan tulisannya yang berjudul *Folie et Dérison: Histoire de la folie à l'âge classique (History of Madness)*, yang menunjukkan pandangannya tentang sejarah kegilaan. Dalam buku ini Foucault hendak menulis sejarah kegilaan yang berbeda dengan sejarah psikiatri, yang dimulai dengan zaman *Renaissance* hingga abad ke-19. Metode ini disebut Foucault sebagai arkeologi keheningan. Salah satu penanggap awal dari tulisan tersebut adalah Jacques Derrida, yang mengkritik asumsi-asumsi metodologis dan filosofis Foucault. Fokus dari kritik Derrida adalah kemungkinan penulisan sejarah kegilaan dan interpretasi atas Descartes. Dari kritik ini, Derrida menunjukkan suatu pandangan tersendiri mengenai sejarah filsafat sebagai rangkaian krisis-krisis, dengan bertitik tolak pada definisi kegilaan dari Foucault sebagai absennya *oeuvre*.

**Kata-kata Kunci:** sejarah filsafat, kegilaan, arkeologi keheningan, *Cogito*, krisis

## Pendahuluan

*History of Madness*, yang lebih terkenal dengan edisi yang berjudul *Madness and Civilization*, secara umum dilihat sebagai kritik Foucault atas psikologi. Namun, dalam buku ini pandangan Foucault tentang sejarah juga sebetulnya adalah tema besar. Alasan dari kepopuleran sudut pandang psikologis adalah karena dalam *Madness and Civilization* pengantar asli dari edisi 1961, yang berjudul *Folie et Dérison: Histoire de la folie à l'âge classique*, yang memuat penjelasan Foucault tentang metode historisnya. Ini alasan Jean Khalifa menyebut *History of Madness* sebagai buku yang belum banyak dibaca<sup>1</sup>. Salah satu komentar awal yang memuat tanggapan terhadap pengantar tersebut adalah dari Jacques Derrida, dalam tulisan berjudul "*Cogito and the History of Madness*", yang pertama kali disampaikan dalam suatu konferensi di Paris pada tahun 1963.

<sup>1</sup> Jean Khalifa, "Introduction" in *History of Madness* by Michel Foucault, *History of Madness*, ed. Jean Khalifa, trans. Jonathan Murphy and Jean Khalifa (London: Routledge, 2006), xiii

Tulisan ini akan mencoba melihat kritik Derrida terhadap Foucault dalam "*Cogito and the History of Madness*" dan bagaimana kritik ini mengarah pada pemikiran Derrida yang khas mengenai sejarah filsafat. Namun, mempertimbangkan bahwa Derrida sedang mengkritik buku, maka tulisan ini akan diawali dengan pemaparan singkat mengenai pemahaman Foucault tentang sejarah kegilaan. Terakhir, tulisan ini akan memuat evaluasi atas kritik Derrida tersebut.

## Pemahaman Foucault tentang Sejarah Kegilaan

Dalam pengantar edisi 1961, Foucault menyebut inspirasi penulisan sejarah kegilaan adalah Friedrich Nietzsche, yang menurut Foucault menunjukkan bahwa dasar dari sejarah peradaban Barat adalah penolakan dan pelupaan struktur tragis dari realitas<sup>2</sup>. Ini dapat kita pahami apabila melihat *The Gay Science*, di mana Nietzsche berbicara tentang 'kematian Tuhan'. Figur yang diilustrasikan membawa berita tragis tersebut adalah 'orang gila'<sup>3</sup>. Di sini, Foucault mendapat inspirasi untuk mengarahkan fokus pada sejarah pemahaman atas kegilaan sebagai salah satu bentuk penolakan dan pelupaan atas aspek tragis realitas, yang membentuk tradisi pemikiran tertentu, yakni tradisi pemikiran rasional Barat abad ke-18.

Proyek sejarah kegilaan Michel Foucault hendak melihat keadaan asli dalam sejarah di mana rasionalitas dan kegilaan belum dipisahkan, sebelum kegilaan 'diusir' dan dianggap berlawanan dengan rasionalitas, atau *unreason*. Foucault menekankan bahwa sejarah yang ia tulis tidak masuk dalam ranah rasionalitas, yang berbicara 'tentang kegilaan' dan melihat kegilaan sebagai penyakit mental, yang umumnya terdapat dalam psikiatri. Yang ingin ditulis oleh Foucault bukan sejarah psikiatri, namun sejarah 'kegilaan itu sendiri'<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Michel Foucault, *History of Madness*, xxx

<sup>3</sup> Friedrich Nietzsche, *The Gay Science*, trans. by Walter Kaufmann (New York: Vintage Books, 1974), 181

<sup>4</sup> Michel Foucault, *History of Madness*, ed. Jean Khalifa, trans. Jonathan Murphy and Jean Khalifa (London: Routledge, 2006), xxxii

Kegilaan didefinisikan Foucault sebagai 'absennya *oeuvre*'<sup>5</sup>. *Oeuvre* berarti karya. Maksud Foucault dalam frase "absennya *oeuvre*" tidak begitu jelas, karena dapat berarti dua hal: absennya kerangka kerja yang membicarakan tentang kegilaan, atau absennya kerangka diskursus dari yang gila. Namun, satu hal yang dapat dikatakan adalah bahwa *oeuvre* yang dimaksud Foucault lebih luas daripada hasil karya seorang penulis atau seorang seniman. Di sini, kegilaan sebagai absennya *oeuvre* mengindikasikan suatu hal yang tidak dapat dimasukkan dalam suatu tatanan tertutup<sup>6</sup>.

Menurut Foucault, dialog rasionalitas dan kegilaan sebagai absennya *oeuvre* ada dalam sejarah peradaban Barat sebelum abad ke-18, yang dia sebut sebagai periode Klasik. Contoh yang ia berikan adalah konsep *hubris* (ὕβρις)<sup>7</sup>. *Hubris* di sini dekat maknanya dengan penghinaan, keangkupan, atau kebiadaban<sup>8</sup>. Foucault mengaitkan istilah ini dengan Kallikles dan Thrasymakhos, dua tokoh yang dikenal melawan rasionalitas dalam nama kekuasaan dan egoisme. Dalam *Gorgias* dan *Republic* Sokrates menunjukkan bahwa rasionalitas atau *Logos* tidak menyingkirkan kepentingan kekuasaan atau kepentingan personal. Namun, dalam pandangan Sokrates, rasionalitas harus menjadi tolok ukur kesahihan kepentingan-kepentingan Kallikles dan Thrasymakhos. Inilah mengapa menurut Foucault *Logos* tidak memiliki 'oposisi'<sup>9</sup>.

Sejak akhir abad ke-18, dialog antara rasionalitas dan kegilaan menurut Foucault terputus. 'Keterputusan' ini memungkinkan lahirnya bahasa psikiatri yang dihindari oleh Foucault. Sisi lain dari bahasa psikiatri disebut oleh Foucault sebagai 'keheningan'. Maka, Foucault menyebut proyek sejarah kegilaan sebagai "arkeologi keheningan"<sup>10</sup>. Arkeologi di sini berarti 'bagaimana suatu diskursus itu dimungkinkan'. Arkeologi Foucaultian bukan menjelaskan bagaimana ilmu psikiatri muncul, namun menunjukkan fakta dari kemunculan ilmu psikiatri itu<sup>11</sup>. Ini alasan mengapa Foucault juga menyebut bukunya sebagai 'sejarah kondisi-kondisi kemungkinan untuk psikologi' (*history of the conditions of possibility of psychology*)<sup>12</sup>.

Frase lain yang digunakan Foucault adalah 'sejarah batas-batas'<sup>13</sup>. Maksud Foucault dapat dipahami berikut: pertama, ia menggunakan istilah 'batas' karena kegilaan sebagai subjek pembahasannya menunjukkan fakta keterkaitan dengan rasionalitas sebelum keterpisahan. Kedua, keterpisahan ini juga menjadi titik nol dari sejarah rasionalitas Barat itu sendiri. Fokus sejarah batas-batas dalam pemahaman Foucault adalah apa yang dianggap oleh suatu budaya, dalam hal ini tradisi rasionalitas Barat, sebagai sesuatu yang harus disingkirkan, yang sekaligus juga mengindikasikan asal mula dari budaya itu. Di sini, secara halus Foucault memperlawankan penulisan sejarah kegilaan dengan model kontinuitas dialektis dan teleologis sejarah Hegelian. Foucault memperlawankan dimensi horizontal dari rasionalitas yang tampak dalam pandangan sejarah Hegelian, yang menjadi dasar pertentangan antara rasionalitas dan kegilaan, dengan dimensi vertikal, yakni struktur tragis yang disingkirkan<sup>14</sup>.

Sejarah kegilaan dengan demikian hendak memahami kegilaan sebelum menjadi objek kajian psikiatri. Namun, Foucault sendiri menyadari kemustahilan penulisan sejarah seperti itu. Pembahasan kegilaan dengan kondisi "liar"-nya pada akhirnya akan jatuh pada bahasa rasional dan objektif. Maka, Foucault menyebut metodenya sebagai 'studi struktural atas ansambel-ansambel historis - gagasan-gagasan, institusi, pertimbangan-pertimbangan yudisial dan keamanan, konsep-konsep ilmiah'.<sup>15</sup> Maksud Foucault adalah ia memperhatikan praktek-praktek diskursif yang mengindikasikan 'keputusan' (*decision*) menetapkan kegilaan sebagai objek historis. 'Keputusan' tersebut menunjukkan keterpisahan rasionalitas dan kegilaan, sekaligus fakta keterkaitan antara keduanya sebelum keterpisahan itu terjadi.

Pembahasan *History of Madness* dibagi oleh Foucault atas tiga periode: periode *Renaissance*, periode Klasik, dan periode pasca-Klasik. Untuk memahami pandangan orang-orang pada masa *Renaissance*, Foucault banyak melihat karya-karya seni dan sastra. Secara umum, Foucault menemukan bahwa kegilaan di periode ini dianggap sebagai suatu bentuk pengetahuan tentang sisi tragis dan apokaliptik dari realitas. Orang-orang gila dianggap memiliki persepsi tentang sisi tragis tersebut.

5 Michel Foucault, *History of Madness*, xxxi

6 Mark G. E. Kelly, *Foucault and Politics: A Critical Introduction* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1984), 63

7 Michel Foucault, *History of Madness*, xxix

8 Tentang interpretasi Foucault terhadap konsep *hubris* akan mengikuti penjelasan dari Roy Boyne, *Foucault and Derrida: The Other Side of Reason* (London: Routledge, 1990), 61

9 Michel Foucault, *History of Madness*, xxix

10 Michel Foucault, *History of Madness*, xxviii

11 Ian Hacking, "Foreword" in *History of Madness*, by Michel Foucault, ed. Jean Khalfa, trans. Jonathan Murphy and Jean Khalfa (London: Routledge, 2006), xii

12 Michel Foucault, *History of Madness*, xxxiv

13 Michel Foucault, *History of Madness*, xxix

14 Christopher Penfield, "Introduction: Between Foucault and Derrida" in *Between Foucault and Derrida*, ed. Yubraj Aryal, Vernon W. Cisney, Nicolae Morar, and Christopher Penfield (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016), 3

15 Michel Foucault, *History of Madness*, xxxiii

Namun, dalam zaman ini juga mulai muncul pandangan yang lebih kritis terhadap kegilaan, yang akan memulai 'keterputusan' dialog rasionalitas dan kegilaan pada zaman klasik<sup>16</sup>.

Periode klasik ditandai oleh berdirinya Hôpital Général. Hôpital Général berfungsi untuk 'mencegah kemelaratan dan pengangguran, sumber dari ketidakteraturan'<sup>17</sup>. Ini adalah respon dari pemerintah Prancis terhadap krisis ekonomi yang melanda Eropa pada abad ke-17. Hôpital Générale menampung orang-orang tunawisma dan pengangguran agar tidak terjadi kekacauan, sekaligus mewajibkan mereka bekerja dengan upah rendah, sebagai langkah untuk menurunkan angka pengangguran. Namun, orang-orang gila kemudian dipisahkan dari orang-orang yang tidak gila karena dianggap tidak dapat bekerja sama. Ini berdampak pada pandangan umum tentang kegilaan, dan orang-orang gila secara khusus. Perbedaan antara rasionalitas dan kegilaan sebagai *unreason* mencapai puncaknya pada zaman ini. Kegilaan dianggap sebagai pilihan dari orang gila yang bertentangan dengan realisasi kodrat rasional manusia<sup>18</sup>.

Namun, menurut Foucault, 'kemunculan rasio' yang menyingkirkan kegilaan sudah dimulai sejak abad ke-17, yang merupakan abad kemunculan paham rasionalisme<sup>19</sup>. Ini diidentifikasi oleh Foucault dalam tulisan Descartes, yakni *Meditations on First Philosophy*. Descartes menerapkan kesangsian metodis, yakni metode yang secara sistematis menyangsikan semua pemikiran-pemikiran yang kita terima, agar kita dapat menemukan apa yang tak dapat disangsikan dan dapat menjadi dasar dari ilmu pengetahuan<sup>20</sup>. Sumber-sumber pemikiran yang diragukan oleh Descartes adalah sumber-sumber pancaindera dan inteligibel (misalnya, asas-asas matematis). Setelah meragukan kedua sumber tersebut, ia sampai kepada kesimpulan bahwa yang dapat dipastikan adalah kesadaran akan Aku yang sedang menyangsikan. Aku berpikir, maka aku ada, *Cogito ergo sum*.

Menurut Foucault, untuk dapat sampai pada kebenaran *Cogito*, faktor lain yang penting adalah bahwa si subjek yang berpikir itu tidak gila. Itu adalah tafsiran Foucault atas kata-kata dari Descartes: "mereka adalah orang-orang gila, dan aku juga sama gila dengan mereka jika aku mengikuti langkah mereka."<sup>21</sup> Ini disebut oleh Foucault sebagai ketidakseimbangan antara hipotesa kegilaan di satu pihak dan hipotesa mimpi dan kekeliruan inderawi di pihak lain<sup>22</sup>. Ketidakseimbangan ini penting untuk menemukan kebenaran *Cogito*. Situasi hipotetis seperti mimpi dan ilusi diatasi dengan struktur kebenaran *Cogito*, sedangkan hipotesa kegilaan langsung disingkirkan oleh si subjek Cartesian.

Dalam periode pascaklasik, terjadi pergeseran pandangan tentang kegilaan. Orang-orang gila pada periode ini dimasukkan ke tempat tersendiri, yakni *asylum*, yang dianggap sebagai tempat yang paling baik untuk orang-orang gila dalam rangka penyesuaian dengan masyarakat<sup>23</sup>. Di sini, pandangan tentang kegilaan diperlawankan dengan moralitas<sup>24</sup>. Pandangan moral ini juga dalam pandangan Foucault menjadi dasar dari psikologi. Karena seorang dokter yang bekerja di suatu *asylum* harus menetapkan status orang gila, maka ia harus membedakan antara kondisi mental dan kondisi *psikhe*. Perbedaan ini yang menjadi dasar dari psikologi, yang menetapkan kegilaan sebagai 'penyakit mental'<sup>25</sup>. Ini juga menjadi dasar kritik Foucault atas pretensi objektivitas ilmu psikiatri yang dianggap netral dalam hal moralitas.

Secara umum, *History of Madness* (terutama melalui edisi yang berjudul *Madness and Civilization*) dilihat sebagai kritik atas psikologi, terutama dengan merujuk pada pretensi objektivitas. *History of Madness* juga dapat dipahami sebagai kritik atas sejarah yang bertolak pada pandangan teleologis dan dialektis yang melihat sejarah psikiatri sebagai perkembangan pemahaman atas kegilaan, di mana suatu periode dilihat memiliki pemahaman atas kegilaan yang lebih benar ketimbang periode sebelumnya. Sejarah kegilaan menunjukkan bahwa pandangan terhadap kegilaan terkait erat dengan bentuk-bentuk pengendalian masyarakat.<sup>26</sup>

<sup>16</sup> Jean Khalfa, "Introduction" in *History of Madness* by Michel Foucault, *History of Madness*, ed. Jean Khalfa, trans. Jonathan Murphy and Jean Khalfa (London: Routledge, 2006), xvi

<sup>17</sup> Michel Foucault, *History of Madness*, 62

<sup>18</sup> Michel Foucault, *History of Madness*, 141

<sup>19</sup> Paham bahwa akal budi manusia memiliki peran dominan dalam upaya untuk mencapai pengetahuan. Edward Craig, "Rationalism" in *Routledge Encyclopedia of Philosophy* (London: Routledge, 1998)

<sup>20</sup> Frederick Copleston, *A History of Philosophy: Volume IV* (New York: Doubleday, 1994), 75

<sup>21</sup> "they are lunatics, and I should seem no less of a madman myself if I should follow their example in any way" Rene Descartes, *Meditations on First Philosophy*, 14

<sup>22</sup> Michel Foucault, *History of Madness*, 45

<sup>23</sup> Michel Foucault, *History of Madness*, 480

<sup>24</sup> K. Bertens, *Sejarah Filsafat Kontemporer: Prancis, Jilid II* (Jakarta: Gramedia Pustaka Utama, 2014), 800

<sup>25</sup> Michel Foucault, *History of Madness*, 504

<sup>26</sup> Jean Khalfa, "Introduction", xvi

## Kritik Derrida atas *History of Madness*

Dalam pengantar “Cogito and the History of Madness”, Derrida mengilustrasikan dirinya sebagai seseorang yang memiliki kesadaran ‘murid yang kagum dan bersyukur’. Namun, kesadaran ini ia sebut sebagai ‘kesadaran yang tak bahagia’ (*unhappy consciousness*)<sup>27</sup>. Frase ini diambil oleh Derrida dari Hegel, dalam buku *Phenomenology of Spirit* (Fenomenologi Roh), terutama dalam sub-bagian yang berjudul ‘Stoicism, Scepticism, and the Unhappy Consciousness’.<sup>28</sup> Namun, jika dalam Hegel hubungan yang dibahas adalah hubungan tuan-budak, dalam Derrida figurinya berubah menjadi guru-murid (Foucault-Derrida). Ia merasa ditantang terus oleh suara gurunya yang telah ia interiorisasi. Ia merasa terus-menerus ditantang dan ditegur oleh kesadaran gurunya. Konsisten dengan *unhappy consciousness* Hegel yang merangkum kesadaran tuan dan budak, Derrida juga merasa ditantang oleh suaranya sendiri sebagai murid. Ia menyebut bahwa ‘ketidakbahagiaan yang tak berkesudahan ini mungkin berasal dari fakta bahwa ia tidak tahu – atau ia menyembunyikan dari dirinya sendiri – bahwa sang guru, sebagaimana di kehidupan nyata, sudah selalu absen’<sup>29</sup>. Kesadaran akan ‘absen’-nya si guru itu kemudian yang dikatakan oleh Derrida sebagai hal yang memungkinkan si murid untuk mengatasi suara gurunya dan ‘mulai berbicara’.

Derrida menunjukkan bahwa tanggapannya terhadap Foucault bukan ‘tantangan’ (*contestation*). ‘Tantangan’ ini merujuk pada model resistensi Foucault terhadap Filsafat Barat yang didasarkan pada yang ‘ekterior’, yang di luar, karena disingkirkan atau dikucilkan dalam tradisi pemikiran Filsafat Barat<sup>30</sup>. Yang hendak dirujuk oleh Derrida adalah pergerakan dari dalam, yang mendiami dan mendestabilisasi, pemikiran atau tradisi pemikiran yang dimaksud. Menurut Christopher Penfield, Derrida seperti Foucault juga bergerak dalam ‘batas’, yakni ‘batas’ dari tradisi rasional Filsafat Barat. Ini konsisten dengan perkataan Derrida sendiri dalam *Positions*. Ia menyebut dirinya ‘berada’ dalam batas diskursus filsafat, yakni dalam suatu sistem-

sistem oposisi-oposisi konseptual yang memungkinkan filsafat Barat itu sendiri<sup>31</sup>. Di sini, yang membedakan adalah Foucault mengutamakan batas luar, sedangkan Derrida mengutamakan batas dalam. Maka, Derrida menghindari makna *contestation* karena strategi subversi yang ia gunakan berbeda dari Foucault, yakni menggunakan oposisi-oposisi konseptual dalam pemikiran Foucault sendiri. Menurut Penfield, ini secara halus menunjukkan metode pembacaan khas Derrida yang kemudian akan disebut sebagai dekonstruksi.<sup>32</sup>

### i. Kritik Derrida terhadap Pengantar edisi 1961 *History of Madness*

Kritik Derrida atas *History of Madness* terdiri dari dua lapis. Pertama, kritik terhadap pengantar *History of Madness* edisi 1961. Persoalan utama bagi Derrida dalam pengantar edisi 1961 adalah frase ‘kegilaan itu sendiri’. Foucault ingin menulis sejarah kegilaan yang menjadikan kegilaan itu sendiri sebagai subjek. Menurut Derrida, ini berarti sejarah yang bertolak dari pengalaman dan otoritas kegilaan itu sendiri, bukan kegilaan yang digambarkan dalam bahasa rasionalitas, atau bahasa psikiatri, yang mengasingkan dan mengobjekkan kegilaan. Foucault dalam pandangan Derrida ingin menghindari jebakan objektivitas untuk menulis sejarah kegilaan yang belum dijinakkan oleh rasionalitas klasik. Usaha penulisan sejarah seperti ini disebut Derrida sebagai “aspek paling gila dari proyeknya”<sup>33</sup>, karena Foucault hendak menemukan suatu bentuk bahasa yang mengungkapkan kegilaan yang pada dasarnya non-intelijibel.

Permasalahannya adalah bahasa yang dapat mengungkapkan sesuatu yang non-intelijibel ini. Foucault menyebut metodenya sebagai arkeologi keheningan. Ini dikarenakan momen sebelum pemisahan antara rasionalitas dan kegilaan adalah momen ‘keheningan’. Pertanyaannya, bukankah objek penelitian sejarah atau arkeologi pada dasarnya merupakan hal-hal yang dapat dikatakan?

Dalam pandangan Derrida, bahasa pada dasarnya bersifat rasional. Ini berarti tidak ada bentuk artikulasi yang dapat menghindari objektifikasi kegilaan/keheningan ke dalam suatu tatanan rasional. ‘Tatanan’ dari sejarah kegilaan sebagaimana dipahami dalam ilmu psikiatri, dengan demikian dilawan oleh ‘tatanan’ dalam bentuk lain. Tatanan

<sup>27</sup> Jacques Derrida, “Cogito and the History of Madness” in *Writing and Difference*, trans. & annotated by Alan Bass (London: Routledge, 2001), 36

<sup>28</sup> G. W. F. Hegel, *Phenomenology of Spirit*, trans. A. V. Miller (Oxford: Oxford University Press, 1977), 120

<sup>29</sup> Jacques Derrida, “Cogito and the History of Madness”, 37

<sup>30</sup> Christopher Penfield, “Introduction: Between Foucault and Derrida”, 8

<sup>31</sup> Jacques Derrida, *Positions*, trans. Alan Bass (Chicago: The University of Chicago Press, 1981), 6

<sup>32</sup> Christopher Penfield, “Introduction: Between Foucault and Derrida”, 9

<sup>33</sup> Jacques Derrida, “Cogito and the History of Madness”, 40

dilawan dengan tatanan.<sup>34</sup> Kemustahilan untuk kontestasi ini menurut Derrida menunjukkan bahwa yang dilakukan oleh Foucault tidak jauh dari paham Hegel tentang rasionalitas yang hanya dapat dinegasi dengan rasionalitas.

Seperti yang telah dibahas sebelumnya, Foucault memperhatikan momen 'keputusan' (*decision*) pemisahan rasionalitas dan kegilaan. 'Keputusan' ini disebut oleh Derrida sebagai "tindakan tunggal yang memisahkan sekaligus menghubungkan rasionalitas dan kegilaan, ... harus dimengerti sebagai tindakan perintah, dekrit, sekaligus skisma, penggalan, pemisahan, pembedahan"<sup>35</sup>. Derrida lebih memilih kata *dissension* (pertikaian, perselisihan) yang menurutnya menunjukkan bahwa tindakan 'keputusan' itu adalah tindakan internal dalam *Logos* yang dikatakan oleh Foucault 'tidak memiliki oposisi'.

Bagi Derrida, fokus pada *dissension* ini membuka pertanyaan yang lain dari arkeologi keheningan, yakni terkait dengan akar (*common root*) dari pemisahan ini. Derrida memahami akar ini sebagai *Logos*, sesuai dengan pandangan Foucault sendiri bahwa 'Logos tidak memiliki oposisi'<sup>36</sup>. *Logos* ini, mengikuti pandangan Foucault juga, sudah ada jauh sebelum zaman klasik, lebih kuno daripada zaman Abad Pertengahan. Dalam *Logos* ini juga terkandung rasionalitas, namun bukan dalam bentuk determinis zaman klasik yang diartikulasikan oleh Foucault. Rasionalitas ini disebut oleh Derrida sebagai rasionalitas arkais (*archaic rationality*)<sup>37</sup>. Menurut Derrida, *Logos* dalam pemahaman ini yang lebih tepat untuk menggambarkan diskursus Foucault dalam *History of Madness*. Dalam rasionalitas seperti inilah terdapat rasionalitas klasik dan kegilaan.

Menurut Derrida, pemahaman rasionalitas yang meliputi kegilaan juga berarti bahwa pemisahan rasionalitas klasik dan kegilaan bukan suatu peristiwa historis tunggal. Dalam pandangan Derrida, *dissension* dalam *Logos* adalah proses dialektis yang selalu terjadi dalam *Logos*. Foucault melihat pemisahan rasionalitas dan kegilaan sebagai peristiwa historis, tepatnya pada zaman klasik (abad ke-17 dan 18).

Derrida mengungkapkan dua alasan mengapa ia tidak setuju dengan Foucault. Pertama, con-

toh dari Sokrates mengenai konsep *hubris*. Kepentingan-kepentingan dari Kallikles dan Thrasymakos harus diukur kesahihannya berdasarkan pertimbangan-pertimbangan rasional. Menurut Derrida, di sini juga sempat terjadi pemisahan rasionalitas dan kegilaan, yang dalam kasus ini berbentuk *hubris*, karena sebagaimana ilmu psikiatri kemudian mengobjekkan kegilaan, rasionalitas juga mengobjekkan *hubris* Kallikles dan Thrasymakos, bukan 'berdialog'. *Dissension* bagi Derrida mengacu pada hal-hal yang sudah selalu terjadi dalam setiap periode tradisi pemikiran, bukan hanya abad ke-17 dan 18.

Kedua, 'keputusan' dalam pandangan Foucault adalah dasar dari sejarah itu sendiri. Foucault berkata demikian:

*keniscayaan kegilaan sepanjang sejarah Barat berhubungan dengan tindakan menentukan yang mengekstrak suatu bahasa yang signifikan dari kebisingan yang melatarbelakanginya dan ketunggalannya, bahasa yang ditransmisikan dan memuncak pada waktunya; pendeknya, itu dihubungkan dengan kemungkinan dari sejarah.*<sup>38</sup>

Penyingkiran dan objektifikasi kegilaan oleh rasionalitas klasik adalah asal-usul dari diskursus sejarah. Menurut Derrida, Foucault mengatakan bahwa *dissension* adalah historisitas itu sendiri, yang memungkinkan tradisi makna dan bahasa. Ini membawa Derrida pada pertanyaan tentang kesahihan metode Foucault sendiri: apa artinya menulis sejarah dari pemisahan rasionalitas dan kegilaan? Apakah ini berarti menulis sejarah dari kesejarahannya?<sup>39</sup> Apakah mungkin menulis sejarah dari titik awal yang memungkinkan kesejarahannya itu sendiri, seolah-olah itu adalah peristiwa khusus dalam sejarah yang dapat diamati dan ditulis?

Derrida sepakat dengan Foucault mengenai perlunya melihat titik awal pemisahan antara rasionalitas dan *unreason*, atau kegilaan dalam proyek

<sup>34</sup> Jacques Derrida, "Cogito and the History of Madness", 42

<sup>35</sup> Jacques Derrida, "Cogito and the History of Madness", 46

<sup>36</sup> Michel Foucault, *History of Madness*, xxix

<sup>37</sup> Jacques Derrida, "Cogito and the History of Madness", 46

<sup>38</sup> "The necessity of madness throughout the history of the West is linked to that decisive action that extracts a significant language from the background noise and its continuous monotony, a language from which is transmitted and culminates in time; it is, in short, linked to the possibility of history." Michel Foucault, *History of Madness*, xxxii

<sup>39</sup> Jacques Derrida, "Cogito and the History of Madness", 50

Foucault. Namun, dalam pandangan Derrida ini tidak dapat disebut sebagai 'arkeologi keheningan', yang membicarakan kegilaan sekaligus mengkhianati kegilaan dengan tatanan rasional. Menurut Derrida, ada proyek yang berbeda dari "arkeologi keheningan" dalam *History of Madness* yang tidak sedang 'memuji' (*éloge*)<sup>40</sup> kegilaan, tapi 'memuji' rasionalitas. Namun, rasionalitas yang 'dipuji' bukan rasionalitas determinis yang memisahkan diri dan mengobjektifikasi kegilaan. Berbeda dengan Foucault, Derrida tidak hendak mengembalikan apa yang ditolak sebagai yang eksterior oleh rasionalitas yang determinis. Yang ingin diincar oleh Derrida adalah titik nol (*zero point*) rasionalitas dan kegilaan. Menurut Derrida, ini ada dalam teks Descartes yang dibahas secara sepiantas oleh Foucault.

## ii. Kritik Derrida terhadap Penafsiran Foucault atas Descartes

Kritik kedua adalah terkait dengan penafsiran Foucault atas Descartes. Telah dijelaskan sebelumnya bahwa menurut Foucault dalam tindakan kesangsian Descartes ada ketidakseimbangan antara kegilaan di satu pihak, dan mimpi dan kekeliruan inderawi di lain pihak. Ketidakseimbangan ini dalam pandangan Foucault penting untuk sampai pada kebenaran *Cogito*. Ini ditafsirkan oleh Foucault sebagai bentuk awal dari penyingkiran kegilaan dalam 'dialog' dengan rasionalitas yang berujung pada pengobjekan kegilaan di bawah bahasa psikiatri.

Derrida mencatat dua hal setelah ia sendiri membaca ulang teks dari Descartes. Pertama<sup>41</sup>, menurut Derrida, ketika Descartes membayangkan bahwa ia sedang bermimpi, ia sedang meradikalkan tahap kesangsian sebelumnya, yakni sumber-sumber pengetahuan dari pancaindera. Dalam tahap ini, dikatakan bahwa pancaindera *kadang-kadang* dapat menipu. Dalam mimpi, semua gambaran-gambaran inderawi adalah ilusi. Namun, di sini Descartes sampai pada sumber pengetahuan yang lebih sederhana, yang sifatnya intelijibel, bukan inderawi.

Kedua<sup>42</sup>, hipotesa kegilaan yang disingkirkan oleh Descartes dalam sebelum memasuki tahap

hipotesa mimpi adalah satu kasus khusus dari ilusi pancaindera. Dengan kata lain, bukan 'kegilaan itu sendiri', tapi kekeliruan inderawi dari orang-orang yang gila itu, konsep kegilaan yang populer. Menurut Derrida, hipotesa kegilaan ini adalah langkah pedagogis yang diambil Descartes yang membayangkan keberatan seseorang yang bukan filsuf yang bertanya, "tentunya, bahwa kedua tangan ini dan keseluruhan tubuh ini adalah milikku - apa alasan untuk meragukan ini?"<sup>43</sup> Hipotesa mimpi menurut Derrida adalah radikalisasi dari sumber pengetahuan inderawi karena apapun yang diamati dalam mimpi adalah ilusi.

Menurut Derrida, penyebab kekeliruan Foucault adalah ia tidak memperhatikan tahap berikutnya, yakni hipotesa *evil genius*/roh jahat yang genius. Dalam hipotesa ini, Descartes membayangkan bahwa pencipta realitas bukan Tuhan yang baik dan sumber kebenaran, namun *evil genius* yang berkuasa dan licik, yang ingin mengerahkan segala kemampuannya untuk menipu.<sup>44</sup> Menurut Derrida, transisi ke hipotesa *evil genius* ini menimbulkan apa yang ia sebut sebagai *kegilaan total/kekacauan total (total madness/total derangement)*<sup>45</sup>. Disebut sebagai kegilaan karena sumber pengetahuan seperti apapun dalam tahap ini diragukan. Di sini, Derrida melihat bahwa subjek Cartesian tidak menutup kemungkinan dari kegilaan, tapi mengekspos dirinya terhadap bentuk kegilaan sebagai absennya *oeuvre*.

Dalam pandangan Derrida, ketereksposan diri terhadap kegilaan total justru bagian penting dalam mencapai kebenaran *Cogito*. Berikut pernyataan Derrida: "*Cogito* menghindari kegilaan hanya karena pada momennya sendiri, di bawah otoritasnya sendiri, [*Cogito*] valid bahkan apabila aku gila, sekalipun jika pikiranku sepenuhnya gila"<sup>46</sup>. Dalam *Discourse on Method*, Descartes mengatakan: "kebenaran 'aku berpikir, maka aku ada' ini sangat pasti

<sup>40</sup> Derrida sedang menunjukkan bahwa akar kata dari *éloge* adalah *logos*. Maka, Derrida mengatakan suatu pujian hanya dimungkinkan terhadap hal-hal yang rasional. Catatan kaki dari Penerjemah *Cogito and the History of Madness* (Alan Bass) dalam Jacques Derrida, "Cogito and the History of Madness", 391

<sup>41</sup> Jacques Derrida, "Cogito and the History of Madness", 57-60

<sup>42</sup> Jacques Derrida, "Cogito and the History of Madness", 60-2

<sup>40</sup> 43 René Descartes, *Meditations on First Philosophy, with Selections from the Objections and Replies*, trans. by Michael Moriarty (New York: Oxford University Press, 2008), 14

<sup>44</sup> René Descartes, *Meditations on First Philosophy, with Selections from the Objections and Replies*, 16

<sup>45</sup> Jacques Derrida, "Cogito and the History of Madness", 63

<sup>46</sup> "the *Cogito* escapes madness only because at its own moment, under its own authority, it is valid even if I am mad, even if my thoughts are completely mad", Jacques Derrida, "Cogito and the History of Madness", 67

dan terjamin sehingga semua pengandaian-pengandaian berlebihan dari kaum skeptis tidak dapat menggongcangnya<sup>47</sup>. Kepastian dari *Cogito* hanya dapat tercapai di hadapan kegilaan, bukan dengan menyingkirkan atau menolaknya. Descartes dengan demikian dalam pandangan Derrida tidak pernah 'mengurung' kegilaan.

'Titik' (*point*) *Cogito* ini disebut oleh Derrida sebagai titik asali/titik nol yang tidak dapat ditentukan sebagai pemikiran rasional atau kegilaan/*unreason*. Apakah aku gila atau tidak: *aku berpikir, aku ada (Cogito, sum)*. Kegilaan di sini satu contoh kasus dari *aku berpikir*. Maka, titik ini dalam pandangan Derrida memungkinkan pembedaan antara rasionalitas dan *unreason*. Di titik *Cogito* inilah yang dalam pandangan Derrida menjadi 'tempat' dialog antara rasionalitas dan kegilaan/*unreason* yang hendak dituju oleh arkeologi keheningan Foucault. Titik ini juga yang memungkinkan Foucault memikirkan suatu sejarah, atau narasi totalitas. Titik ini disebut oleh Derrida yang melampaui (*exceed*) totalitas itu<sup>48</sup>.

Fase hipotesa *evil genius* disebut oleh Derrida sebagai "proyek hiperbolis"<sup>49</sup> yang tidak dapat dimasukkan dalam narasi totalitas, seperti meditasi Descartes atau sejarah kegilaan Foucault. Menurut Derrida, setelah melewati proyek hiperbolis dari hipotesa *evil genius*, Descartes berusaha meyakinkan dirinya sendiri, dengan merujuk pada idea-idea bawaan (yang disebut Descartes sebagai *res cogitans*) dan Tuhan. Melalui idea-idea bawaan dan Tuhan, ia meyakini bahwa dirinya ada (*res extensa*) dan meyakini bahwa semua materi di sekitarnya ada, karena tidak mungkin Tuhan itu seorang penipu.<sup>50</sup> Di sini, Derrida menemukan dua bentuk *Cogito*: di satu sisi, *Cogito* yang diperhadapkan pada kegilaan total dalam bentuk hipotesa *evil genius*, dan di sisi lain, *Cogito* yang dipahami dan dikomunikasikan kepada orang lain, di mana fase hiperbolis disingkirkan agar dapat memiliki makna, dalam hal ini yang mengarah pada gagasan-gagasan seperti *res cogitans*.

Derrida kemudian berkata demikian: "Filsafat mungkin adalah jaminan yang diberikan di hadapan penderitaan atas keadaan gila pada titik yang paling dekat dengan kegilaan".<sup>51</sup> Filsafat dalam pandangan Derrida berada dalam ambang batas dengan kegilaan. Namun, filsafat sekaligus tidak dapat mendefinisikan dirinya dengan memperhitungkan batas yang 'gila' ini. Dalam pandangan Derrida filsafat adalah suatu usaha jaminan terhadap paradigma non-filsafat, dalam hal ini, kegilaan<sup>52</sup>. Usaha ini disebut Derrida sebagai suatu 'ekonomi', yang ia definisikan sebagai 'struktur penundaan yang menghormati ketaktereduksian asalnya'<sup>53</sup>. Filsafat dalam pandangan Derrida merupakan 'usaha' untuk mengartikulasikan proyek hiperbolis itu, tanpa mereduksi aspek non-makna (*nonmeaning*) dari proyek itu.

Derrida memaparkan pembedaan *Cogito* bukan untuk menunjukkan suatu entitas perenial atau ahistoris dalam sejarah filsafat.<sup>54</sup> Kesejarahan filsafat itu sendiri selalu berhadapan dengan aspek hiperbolis, sebagaimana tampak dalam hipotesa *evil genius* Descartes, dan aspek struktural, yang lebih dekat dengan diskursus rasional. Di sini, *Cogito* menjadi nama yang merujuk pada hal yang membuat konteks historis seperti apapun tidak dapat dikurung sepenuhnya. Tidak ada konteks historis seperti apapun yang tertutup dari aspek hiperbolis dari sejarah, yang dalam Foucault disebut sebagai kegilaan, dan yang dalam Descartes ditemukan dalam pengalaman subjek Cartesian yang berhadapan dengan hipotesa *evil genius*.

Derrida melihat bahwa kesejarahan filsafat terletak dan dibentuk dalam transisi atau dialog antara hiperbola dan struktur terbatas, antara apa yang melampaui totalitas dan totalitas yang tertutup. Sejarah filsafat dalam pandangan Derrida akan selalu berada pada ambang batas krisis di mana filsafat yang mengkomunikasikan suatu bentuk baru dari *Cogito* akan muncul, di mana setelahnya pola yang sama akan muncul lagi. Dua contoh '*Cogito*'

47 "... this truth 'I think, therefore I am' was so certain and so assured that all the most extravagant suppositions brought forward by the sceptics were incapable of shaking it", René Descartes, *Discourse on Method and Meditations*, trans. by Elizabeth S. Haldane and G. R. T. Ross (New York: Dover Publications, 2003), 23

48 Jacques Derrida, "Cogito and the History of Madness", 68

49 Jacques Derrida, "Cogito and the History of Madness", 70

50 F. Budi Hardiman, *Pemikiran-pemikiran yang Membentuk Dunia Modern* (Jakarta: Penerbit Erlangga, 2011), 35

51 "... philosophy is perhaps the reassurance given against the anguish of being mad at the point of greatest proximity to madness", Jacques Derrida, *Cogito and the History of Madness*, 72

52 Colin Koopman, "Must Philosophy Be Obligatory?: History versus Metaphysics in Foucault and Derrida", in *Foucault/Derrida, Fifty Years Later: The Futures of Genealogy, Deconstruction, and Politics*, ed. Olivia Custer, Penelope Deutscher, Samid Haddad (New York: Columbia University Press, 2016), 66

53 Jacques Derrida, "Cogito and the History of Madness", 75

54 Jacques Derrida, "Cogito and the History of Madness", 73

yang diberikan Derrida adalah kesangsian epistemologis Agustinus, di mana ia menyangsikan kaum skeptis<sup>55</sup>, dan fenomenologi Husserl, yang berusaha mencari cara untuk menemukan esensi kesadaran dengan mengurung (*epoche*) atau menunda keyakinan-keyakinan alamiah<sup>56</sup>. Sejarah filsafat adalah rangkaian krisis-krisi<sup>57</sup>. Di sini, Derrida menggunakan dua definisi krisis. Pertama, krisis yang mirip dengan fenomenologi Husserl, suatu kondisi 'bahaya' atas rasionalitas dan makna objektif. Kedua, krisis yang juga berarti keputusan, *krinein*.<sup>58</sup>

### Evaluasi atas Kritik Derrida terhadap Foucault

Dalam memikirkan sejarah filsafat sebagai suatu sistem, salah satu yang filsuf yang sering dirujuk adalah Hegel. Kontribusi penting Hegel terhadap pemikiran tentang sejarah filsafat adalah bagaimana ia mengikutsertakan pandangan-pandangan yang kontras, seperti pandangan-pandangan kaum Sofis yang menurutnya merupakan bagian penting untuk kemudian membahas pandangan-pandangan Plato dan Aristoteles<sup>59</sup>. Ini terutama dibahas Hegel dalam bagian pengantar *Lectures on the History of Philosophy*. Filsafat adalah pengetahuan rasional, sehingga sejarah perkembangan filsafat itu sendiri dalam pandangan Hegel seharusnya adalah rasional.<sup>60</sup> Sistem sejarah filsafat ini sesuai dengan pandangan Hegel mengenai sejarah itu sendiri, yakni proses dialektis yang dideskripsikan oleh Romo Magnis-Suseno sebagai 'putaran tesis - antitesis - antitesisnya antitesis'<sup>61</sup>. Sistem ini melihat bahwa konsep-konsep

tentang realitas sudah selalu memperhitungkan konsep-konsep sebelumnya. Ini mirip dengan Aristoteles yang dalam membahas suatu permasalahan selalu mengemukakan terlebih dahulu apa yang dikatakan oleh para pendahulunya.<sup>62</sup> Dalam sejarah filsafat Hegelian yang menekankan sifat dialektis, pemikiran-pemikiran filsafat sebelumnya mempengaruhi filsafat yang berkembang kemudian dalam suatu perkembangan yang sifatnya teleologis.

Melalui pembahasannya yang khas tentang *Cogito* Descartes, Derrida menunjukkan dialog aspek hiperbolis dan aspek struktural dalam sejarah filsafat, atau yang menunjukkan kesejarahan dari filsafat itu sendiri. Dengan pemahaman *Cogito* seperti ini, dapat dikatakan bahwa Derrida memberikan pemahaman baru terhadap sejarah filsafat dari Hegel yang fokus pada aspek rasional dengan menunjukkan aspek hiperbolis yang mendasari perkembangan dialektis pemikiran-pemikiran filsafat ketika ia menekankan aspek 'krisis' dari kesejarahan filsafat, sekaligus menunjukkan bahwa sejarah filsafat tidak dapat dilihat hanya sebagai struktur determinis.

Kritik Derrida bukan tanpa persoalan, terutama jika mempertimbangkan kembali tujuan Foucault menulis *History of Madness*. Derrida menyebut aspek paling 'gila' dari *History of Madness* adalah bahwa Foucault hendak menulis sejarah 'kegilaan itu sendiri'. Ini memang ditulis oleh Foucault sendiri. Namun, Foucault juga menyadari ketidakungkinan penulisan sejarah seperti itu. Foucault menyebutnya 'tugas dengan ketidakungkinan ganda' (*doubly impossible task*). Ia juga menyadari bahwa 'setiap persepsi yang bertujuan untuk memahami [kegilaan] dalam keadaannya yang paling liar secara niscaya ada di dunia yang sudah menangkapnya'<sup>63</sup>.

Menurut Amy Allen, proyek Foucault adalah sejarah dari satu bentuk rasionalitas, yang diartikulasikan dalam konsepsi-konsepsi filosofis dan struktur-struktur institusional, yang mengindikasikan batas-batas dari rasionalitasnya dengan menolak untuk menjadi gila, sehingga memungkinkan kegilaan menjadi objek pengalaman.<sup>64</sup> Foucault sadar sejarah kegilaan yang sedang ia tulis bu-

55 Menurut Frederick Copleston, Agustinus di sini mengantisipasi Descartes: Si fallor, sum. Frederick Copleston, S.J., *A History of Philosophy, Volume II: Medieval Philosophy* (New York: Doubleday, 1993), 54

56 Richard Cobb-Stevens, "The beginnings of phenomenology: Husserl and his predecessors", in *Twentieth-Century Continental Philosophy*, ed. Richard Kearney (London: Routledge, 1994), 16

57 Sarah Wood, *Derrida's Writing and Difference* (London: Continuum, 2009), 59

58 Jacques Derrida, "Cogito and the History of Madness", 76

59 Michael N. Forster, "The History of Philosophy" in *The Cambridge History of Philosophy in the Nineteenth Century*, ed. Allen W. Wood and Songsuk Susan Hahn (New York: Cambridge University Press, 2012), 884

60 Robert F. Brown, "Editorial Introduction", in *Lectures on the History of Philosophy, Vol. 1: Introduction and Oriental Philosophy, together with the Introductions from the other series of these lectures*, ed. Robert F. Brown, trans. R. F. Brown and J. M. Stewart (Oxford: Oxford University Press, 2009), 3

61 Franz Magnis-Suseno, S.J., *Filsafat sebagai Ilmu Kritis* (Yogyakarta: Penerbit PT Kanisius, 1992), 21

62 Louis Leahy, *Siapakah Manusia? Sintesis Filosofis tentang Manusia* (Yogyakarta: Penerbit Kanisius, 2001), 30

63 "Any perception that aims to apprehend them in their wild state necessarily belongs to a world that has captured them already" Michel Foucault, *History of Madness*, xxxii

64 Amy Allen, "History and Historicity: The Critique of Reason in Foucault (and Derrida)" in *Between Foucault and Derrida*, ed. Yubraj Aryal, Vernon W. Cisney, Nicolae Morar, and Christopher Penfield (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016), 125-137

kan sejarah kegilaan itu sendiri, namun sejarah atas rasionalitas yang menolak kegilaan, yang sekaligus mengindikasikan pengalaman kegilaan itu sendiri.

Telah dijelaskan sebelumnya bahwa target kritik Foucault adalah rasionalitas yang menekankan model kontinuitas dialektis dan teleologis, yakni sejarah dalam pandangan Hegel. Ini dapat dilihat dari pemahaman Foucault atas istilah *unreason* dan kegilaan. Dalam era klasik, kegilaan dianggap sebagai bagian dari *unreason*. Namun, di era pascaklasik, *unreason* tetap merupakan suatu kondisi yang tidak dapat diatasi, sedangkan kegilaan ada dalam perkembangan kronologis historis<sup>65</sup>. *Unreason* tetap dilihat sebagai aspek tragis yang berada di luar sejarah, sedangkan kegilaan memasuki fase historis melalui kemunculan bahasa-bahasa rasio, seperti psikiatri, yang mengobjekkan kegilaan.

Kegilaan dimasukkan dalam pemahaman sejarah sebagai perkembangan dialektis, sebagai lawan dari rasio, yang kemudian mengasimilasikan kegilaan sebagai bagian dari objek rasio<sup>66</sup>. Foucault melihat sistem pemikiran sejarah dialektis dan teleologis memungkinkan perlawanan antara rasionalitas sebagai tesis dan kegilaan sebagai antitesis, di mana kemudian muncul sintesis yang membuat rasionalitas menjadikan kegilaan sebagai objek. Berbeda dengan sejarah kegilaan atau sejarah 'kesejahteraan' yang dipahami Derrida (dan tidak mungkin ditulis), sejarah ini mungkin ditulis, karena ini adalah sistem pemikiran yang secara spesifik muncul dalam sejarah.

Permasalahan juga ada dalam penafsiran Derrida terhadap Descartes. Dalam 'My Body, This Paper, This Fire', Foucault menekankan bahwa Derrida tidak memperhatikan judul tulisan Descartes, yakni 'Meditations'. Foucault menyebut meditasi sebagai 'peristiwa diskursif' (*discursive event*)<sup>67</sup>. Suatu pernyataan dalam meditasi tidak dapat dipahami melalui komentar dan maknanya tidak dapat direduksi menjadi signifikasi atau representasi gagasan-gagasan. Makna dari meditasi lebih terkait dengan pengaruh terhadap subjek meditasi<sup>68</sup>. Foucault memperlawankan meditasi

dengan demonstrasi. Dalam suatu teks yang berisi pernyataan-pernyataan dan argumen-argumen, yang terjadi adalah demonstrasi, yang berarti bahwa pernyataan-pernyataan dan argumen-argumen tersebut harus memiliki hubungan logis satu sama lain. Subjek diskursus 'tidak diimplikasikan dalam demonstrasi'.<sup>69</sup>

Maka, persoalannya adalah Derrida tidak memperhatikan aspek asketis dari *Meditations on First Philosophy*. Ada dua implikasi dari persoalan ini. Pertama, ini berarti transisi dari sumber pengetahuan inderawi ke hipotesa mimpi bukan dalam rangka radikalisisasi, namun satu-satunya cara agar si subjek Cartesian dapat melanjutkan meditasinya<sup>70</sup>. Ini alasan dari pandangan Foucault bahwa penyingkiran kegilaan adalah bagian yang penting, karena seseorang yang bermeditasi tidak boleh gila. Kedua, terkait dengan pandangan Derrida mengenai hipotesa *evil genius*. Menurut Deborah Cook, tahap ini adalah tahap kesangsian rasional<sup>71</sup>. Ini sejalan dengan pandangan Foucault bahwa perjalanan menuju tahap hipotesa *evil genius* adalah tindakan sukarela dan terkontrol, bukan suatu kegelisahan atas kegilaan total yang menurut Derrida diandaikan dalam tahap hipotesa *evil genius*.

65 "unreason becoming an unconditional return, and an absolute plunge; madness developing along the chronology of a history", Michel Foucault, *History of Madness*, 364

66 Amy Allen, "History and Historicity: The Critique of Reason in Foucault (and Derrida)", 131

67 Michel Foucault, "My Body, This Paper, This Fire" in Michel Foucault, *History of Madness*, ed. Jean Khalifa, trans. Jonathan Murphy and Jean Khalifa (London: Routledge, 2006), 563

68 Edward McGushin, "Deconstruction, Care of the Self, Spirituality: Putting Foucault and Derrida to the Test", 108

69 Michel Foucault, "My Body, This Paper, This Fire", 562

70 Michel Foucault, "My Body, This Paper, This Fire", 555

71 Deborah Cook, "Madness and the Cogito: Derrida's Critique of Folie et Déraison", *Journal of the British Society for Phenomenology*, 21: 2, 172

## Penutup

Fokus dari tulisan ini adalah kritik Derrida atas Foucault dalam "Cogito and the History of Madness". Ada setidaknya tiga kesimpulan dari pembahasan ini. Pertama, kritik Derrida atas *History of Madness* memandang bahwa sejarah kegilaan itu sendiri tidak dapat ditulis. Ketika hendak mengartikulasikan sesuatu, pada akhirnya seorang penulis akan selalu masuk ke dalam bahasa rasional, tidak terkecuali metode-metode penelitian historis atau arkeologis. Namun, melalui kritik ini, Derrida menemukan bahwa ada proyek lain dalam *History of Madness* yang bertujuan untuk melihat titik nol dari rasionalitas dan kegilaan, yakni melalui pemikiran Descartes dalam *Meditations on First Philosophy*. Kritik Derrida terhadap interpretasi Foucault atas Descartes kemudian menunjukkan pemahaman *Cogito* yang tidak menyingkirkan kegilaan dalam arti absennya *oeuvre*.

Kedua, dua lapisan kritik Derrida atas *History of Madness* mengarah pada pemikiran yang orisinal, yakni mengenai sejarah filsafat itu sendiri. Menurut Derrida, *Cogito* Descartes menunjukkan pemahaman lain daripada *Cogito* sebagai fonda-

si pengetahuan, yakni kesejarahan dari filsafat itu sendiri. Sejarah filsafat selalu ada di ambang batas antara aspek struktural dan aspek hiperbolis. Aspek hiperbolis di sini menunjukkan bahwa sistem rasional yang terdapat dalam aspek struktural, seperti pemahaman sejarah filsafat dialektis dalam Hegel, bukan sistem yang tertutup. Pemikiran Derrida ini dengan demikian dapat memberikan pemahaman baru mengenai sejarah filsafat sebagai rangkaian krisis-krisis.

Ketiga, kritik Derrida atas Foucault memiliki dua permasalahan, yakni pemahaman Derrida mengenai intensi dari Foucault dan interpretasi Derrida tentang hipotesa *evil genius* dari Descartes. Permasalahan pertama terkait dengan fakta bahwa Foucault sendiri menyadari ketidakmungkinan menulis 'sejarah kegilaan itu sendiri'. Maka, langkah yang dia ambil adalah dengan mengkritik rasionalitas yang memisahkan rasionalitas dan kegilaan yang mengindikasikan pengalaman kegilaan itu sendiri, yakni rasionalitas dialektis Hegelian. Permasalahan kedua adalah Derrida tidak hati-hati dengan judul *Meditations*, sehingga ia melihat subjek Cartesian bukan sebagai subjek yang sedang bermeditasi.

# Some Thoughts on Urban Living Trends 2022

Anna Sungkar

*anna\_sungkar@yahoo.co.id*

Institut Seni Indonesia Surakarta

## Abstract

The pandemic has accelerated urban people to conduct transactions, commerce, business and online movement. However, before and outside the pandemic, there is a trend towards increasing religiosity, the hijab as a fashion trend, the coffee craze, the corporatization of warteg, the tendency to shop via smartphones, a fondness for antiques, and a sluggishness in contemporary art, which should be noted. There is the L-project, an art project that tries to break free from the frozen art commerce.

**Keywords:** trend, urban, conflict, authority, religiosity, culinary, corporatization, L-project.

## I. Foreword

Observing the lives of our urbanites will always be provoked by the novelty that always happens quickly from time to time. Therefore, this paper will not be long-lived, its validity period will not be more than 5 years, and it is ready to be updated again with the latest changes. Today, 55% of the world's people live in urban areas, and this will increase to 68% in 2050.<sup>1</sup> Meanwhile in Indonesia, the number of urbanites reaches 56.7% and is predicted to be 66.6% in 2035.<sup>2</sup> Some characteristics of life Urban people, according to Puja Mondal, can be categorized into 8 elements, namely: 1. Large or large-scale in all respects followed by a high population density, 2. Heterogeneity, 3. Anonymity, 4. Mobility and transience, 5. Formality in relationship, 6. Having social

distance, 7. Organized and supervised life (Regimentation), 8. Personality segmentation.<sup>3</sup>

What Mondal means by the large size of the urban community, that urban population is much greater than the population in the rural area. Meanwhile, what is meant by heterogeneity is that urbanites are a mixture of different ethnic groups, races, classes, and religions. Residents in urban areas have a high diversity. The pressure of life in urban areas due to the large and dense population causes people to lose their identity, and have no sense of belonging. That's what anonymity means.

Dynamic urban life causes social relations to be temporary. Therefore, the permanent relationship is not developing due to high level of social mobility in urban areas. The average person changes his job (job mobility) within six years. As a result, the place of residence is also rapidly changing. Different types of mobility will result in transience (severance or rareness) of the relationship. Thus, urban social relations only last for a very short time. Urban residents will continue to make new social contacts. In urban social life, relationships are not intimate and not based on kinship. Most of the regular social contacts in the city are impersonal and segmented. Formal courtesy replaces genuine hospitality. The impersonality of urban life is a necessary urban way of life to be comfortable. City people are physically crowded but socially

---

<sup>1</sup> United Nations (16 Mei 2018). *68% of the World Population Projected to Live in Urban Areas by 2050*. Department of Economic and Social Affairs. New York.

<sup>2</sup> Badan Pusat Statistik (17 September 2020). *Persentase Penduduk Daerah Perkotaan Hasil Proyeksi Penduduk menurut Provinsi, 2015 – 2035*. Jakarta.

---

<sup>3</sup> Mondal, Puja. *Top 8 Characteristics of Urban Community*. YourArticleLibrary.com

Social distance is a product of anonymity, impersonality and heterogeneity. Different occupations are the cause of the social distance. Urban people can be residents of adjacent areas, but not neighbors. Apartment occupants may live for years without acquaintance with many other residents. The city is always in a rush. Life (work and entertainment) in urban society becomes regulated by time. Order, regularity and punctuality are characteristics of urban life. On the streets, movement is controlled by traffic lights, in train stations and other places by elevators and escalators.

Urban life, in the sense of concentration of productive activities to densely populated settlements, is an important phase in the transformation of agrarian life into capitalism. The antagonism between the industrial or commercial city and the countryside is seen in the experience of everyday work, housing, social and political life, where urban life confirms the changing of the city compared to the old way of life. There is a big break with the past. Urban life became a symbol of the impact of capitalism which became a mode of production and was later developed in political life. New ideas that arise in the interests and goals of human life do not exist or are not sufficient if searched for in the available vocabulary.<sup>4</sup> Therefore, it is necessary to find appropriate terms when there are new changes in urban life.

Certainly, the changes that occur in urban life will cause conflict. However, through good conflict management, superintendence as a safety value, the system will run stably and play a role in integrating social structures.<sup>5</sup> Not all conflicts lead to schism but can also lead to social change and development. If the conflict is so intense, radical social changes will occur. If accompanied by violence, then the change can occur suddenly. However, as with the nature of a conflict, it is necessary to realize that

there is a relationship between conflict and change as well as conflict with the status quo.<sup>6</sup> Conflict can lead to radical change or be suppressed in a safe and peaceful way. It really depends on the extent to which the authority, which functions as a group that have the power, superordinates, can control the behavior of subordinates through orders and prohibitions. Including controlling specifications and social space. Superordinate authority is a legitimate relationship, with authoritative orders that can provide sanctions. In fact, this is the true function of the legal system to support the enforcement of legitimate powers.<sup>7</sup>

Based on the explanation above, this paper will highlight the trend of changes that have occurred in the lives of urban people in Indonesia's big cities recently. The source of the observations is based on the information circulating in the mass media and social media (which often goes viral faster than information from the mass media), and the author's daily observations of real changes in urban life and lifestyle.

## II. The spread of religiosity in urban communities.

The increasing religiosity of the urbanites started in the 1980s, but the impact was felt after the 1998 reform era. Where regional autonomy has provided slot for regional heads to maneuver for imposing the use religious attributes on the entire population in regional power relations.<sup>8</sup> The recent cases in Padang<sup>9</sup> and Serang<sup>10</sup> are an indication there has been coercion and an exclusivity movement against certain religious rules. We can see exclusivity

<sup>4</sup> Mellor, J.R. (1977). *Urban Sociology in an Urbanized Society*. Routledge & Kegan Paul Ltd. London, 20.

<sup>5</sup> Wallace & Wolf (1995). *Reading in Contemporary Sociological Theory from Modernity to Post Modernity*. Prentice Hall. New Jersey, 159.

<sup>6</sup> Ritzer, George (1992). *Sociological Theory*. Mc Graw-Hill. Singapore, 266.

<sup>7</sup> Darendorf, Ralf (1959). *Class and Class Conflict in Industrial Society*. Stanford University Press. California, 166-7.

<sup>8</sup> Efrinaldi (2014). *Perda Syariah Dalam Perspektif Politik Islam dan Religiusitas Umat di Indonesia*. Madania, vol XIII, No. 2, Desember. 126

<sup>9</sup> BBC News Indonesia (26 Januari 2021). *Wajib Jilbab Bagi Siswi Non-Muslim di Padang: 'Sekolah Negeri Cenderung Gagal Terapkan Kebhinekaan'*.

<sup>10</sup> Surya, Reynaldi Adi (21 April 2021). *Penutupan Paksa Warung di Bulan Ramadhan: Membaca Kembali Fiqh Islam*. suarakebebasan.id

in other forms, for example the construction of housing clusters specifically for the Islamic religion, as happened in Depok.<sup>11</sup> Intolerance in the form of destruction of art objects occurred when the statue of “Three Mojang” by Nyoman Nuarta, which was installed in a housing complex in Bekasi, was torn down because it was judged that the statue’s gesture was not in accordance with Islamic principles.<sup>12</sup> The peak of the spread of religiosity in urban communities was when the Al Maidah case triggered Ahok’s imprisonment and the election of Anies Baswedan as Governor of Jakarta.<sup>13</sup>

But the pendulum has turned around in less than a year. With the series of arrests of FPI leaders for their actions in mass gathering which caused crowds. That crowds causing the transmission of Covid for local residents and people who attended events organized by Habib Rizieq.<sup>14</sup> Likewise, the arrests of other FPI leaders for their alleged involvement in terrorist acts.<sup>15</sup> What stood out before the series of arrests took place was the removal of billboards bearing Habib Rizieq’s face by the Army.<sup>16</sup> Presumably, the recent events, namely the enforcement of authority rules, which act as an authorized, superordinated group, can control subordinated behavior through orders and prohibitions, as described in the introduction, can work. This has led to relaxation for the urbanites with no more raids and vandalism efforts from mass organizations in the districts that provide entertainment.

The religiosity described above is an emphasis that comes from ‘above’ based on the authority of the regional head or through power based on threats from mass organizations. In fact, the more important religious currents are those run on the ‘undercurrent’ or grass root. Where the hijab movement for women and koko clothes for men continues to grow, becoming a life style. This was also followed by an increasing flow of people performing the Umrah pilgrimage to Mecca.<sup>17</sup> And all these movements are closely watched and explored by the currents of capitalism. Fashion was created by capitalism as a commodity. The trend of commercialization of veiled culture provides a great opportunity for designers to show their creative range of hijabs. On the other hand, the enthusiasm of the community in welcoming the presence of unique and distinctive hijab models is the main factor in the widespread use of the modern hijab.<sup>18</sup> Another thing is the support of artists who flocked to show their hijab clothes on television shows, with the label “he/she has moved (hijrah)”, meaning he/she left bad behavior in the past, and is now “back on the right path”. In fact, it is a gimmick in the media, a way to increase popularity and be interpreted as the way to create a sensation. The hijrah made by the artists became a new commodification by making religion something that was traded.<sup>19</sup>

Religiosity does not only appear in Moslems, but also in Christians. We know that on the top floor of the mall today, it is usually used as a place of worship for urban Christians on Saturdays and Sundays. This happened because of regulations that limit the construction of new churches in some big cities in Indonesia. This is a creative solution to solve the problem of the limited number of churches compared to the population explosion, especially the young, who are thirsty for religion. Indeed, the human tendency to return to religion has become a world trend.

11 Tokohkita (14 November 2020). *Butub Perubahan, Pembangunan di Depok Terlalu Eksklusif dan Bersekat*. www.tokohkita.co

12 Tempo.co (19 Juni 2010). *Patung Tiga Mojang Kota Harapan Indah Dibongkar*. metro.tempo.co

13 Putera, Andri Donnal. (8 April 2017). *Spanduk Al-Maidah 51 Terpasang di Tempat Kampanye Anies*. Kompas.com

14 Adilah, Rifa Yusya (24 Maret 2021). *Tiga Dakwaan dan 18 Pasal Berlapis yang Menjerat Rizieq Syihab*. Merdeka.com

15 Bustomi, Muhammad Isa (28 April 2021). *Munarman dalam Pusaran Aksi Terorisme, Diduga Baiat ISIS hingga Ditemukan Bahan Peledak*. Kompas.com

16 detikNews (21 November 2020). *Balibo Habib Rizieq Diturunkan dari Bekasi hingga Palembang*. detik.com

17 Sucipto (2013). *Umrah sebagai Gaya Hidup, Eksistensi Diri dan Komoditas Industri: Menyaksikan Perubahan Keagamaan Warga Kota*. Kontekstualita, Vol. 28, No. 1.

18 Ulya, Inayatul (2018). *Muslimah Cosmopolitan Lifestyle: Antara Syari’at, Trend Masa Kini dan Kapitalisasi Agama*. Palita, Journal of Social-Religion Research. Vol. 3, No. 2, Oktober. LP2M IAIN Palopo, 110

19 Amna, Afina (2019). *Hijrah Artis Sebagai Komodifikasi Agama*. Sosiologi Reflektif. Volume 13, No. 2, April. 335

### III. Culinary, Coffee, Corporate Warteg

Now, eating activities are no longer aimed at filling the stomach. Eating has become a lifestyle in itself. Food that was once a primary need, is now starting to develop. Eating can also be used as entertainment or a means to gather for the family. Entertainment that is becoming a trend nowadays is visiting a new restaurant or tasting a new food. Even today, food can also be used as a means to show oneself. Through social media, today's society often shows itself by uploading the food they consume on social media. No wonder culinary is synonymous with lifestyle.<sup>20</sup>

The tag line "You're not who you are when you're hungry" became a hit in America, as food producers endorsed Instagram by showing the food they were selling.<sup>21</sup> Meanwhile in Indonesia the coffee community grows everywhere. Some have studied how to chop coffee to become a barista. There are people who hunt for coffee as far as Papua, West Java and North Sumatra. The Giyanti coffee shop on Jalan Surabaya, Jakarta, for example, closes its shop every Monday and Tuesday to discharge his hobby of hunting for coffee. The Tebet area today has at least one coffee shop on every road. There is even a coffee workshop for young people who gather at Taman Surapati to exchange ideas. We will now find many foreign words or new terms in processing coffee: brewing, aeropress technique, V60, in addition to the term black coffee (kopi tubruk) which has not disappeared from the vocabulary of the coffee world.<sup>22</sup>

In this digital era, various tasks can be done at any time. Some young people also choose to carry out a work at night. Not alone, they are usually accompanied by a cup of coffee to stay up late. Drinking coffee is also accompanied by updating social media which has become a habit for young people today. Especially if there is a beau-

tiful or handsome barista in the shop, then it will attract young people to come back to the coffee shop. But besides the quality and taste of the coffee, the coffee shop is the most comfortable place to chat. No wonder we often find a group of young people get together in a coffee shop.<sup>23</sup> There are other things, the looks of coffee shop is not uniform, the unique interior, special designed cups, comfortable seats, are the determining factors that shift the dominance of Starbucks which has triumphed since 15 years ago.

Coffee also shifts the style of young people who used to like to drink wine. For some reason the wine lifestyle, which had spread 20 years ago, is now stagnant. Maybe there's an affordability factor there. Because the wine drinkers are usually in the social strata of workers in middle management, while coffee is more for students and new entrances to the world of work.

Another thing related to affordability in the culinary world of young people is the packaging of Indomie increase in class. Warung Upnormal, for example, is the first stall that has successfully packaged Indomie into cafe food. In collaboration with Indofood, the producer of Indomie itself, Upnormal grows everywhere.<sup>24</sup> It becomes a place for dating, staying up late, and playing internet with free wifi. It seems that this formula has been tried in other similar stalls. The most important thing in the development of this trend is an integrated effort from upstream to downstream for food services. Indofood, apart from producing and distributing its products, it continues its outlets to end users. Of course, this will make distribution channels more effective and cut the cost of retail channels in the middle.

The same way now happening in the world of Warteg. Warung Tegal which was originally an independent effort of people from Tegal who cook all kinds of wet and dry food to be consumed by middle-low people in urban areas, is now remodeled and uniformed under the Warteg Bahari brand.

<sup>20</sup> Wahyuni, Tri (3 September 2015). *Ketika Kuliner dan Gaya Hidup Terangkum dalam Satu Buku*. CNN Indonesia.

<sup>21</sup> Spratford, Ashley (27 Februari 2016). *Snickers Advertisement* dalam "Food in Pop Culture". brockenarrow96.

<sup>22</sup> Prodjo, Wahyu Adityo (17 September 2017). *Menyoal Kopi Indonesia di Mata Anak Muda*. Kompas.com

<sup>23</sup> Risa (28 Oktober 2019). *Alasan Kopi Menjadi Favorit Anak Muda Jaman Sekarang*. <http://blog.duniamasak.com/alasan-kopi-menjadi-favorit-anak-muda-jaman-sekarang/>

<sup>24</sup> Novryan (14 April 2019). *Membawa Kopi Indonesia, CRP Group Ekspansi ke Luar Negeri*. Job-Like Magazine.

We will see Warteg Bahari everywhere. The warteg now looks cleaner, brighter with a uniform menu. Even Bahari already has a website to expand partnerships and distribute outlets.<sup>25</sup> The author coined the term Warteg Corporatization for urban phenomena like this. That is an effort to organize warteg so that business expansion occurs by moving Tegal's stalls which were originally independent now become bound in a "company" or corporation, with the lure of product facilities, sales tools and raw material supply.

#### IV. Online Shopping Trends

Since the last 10 years, the tendency of people to shop at markets, malls and supermarkets has drastically reduced. While the percentage of people who shop online has increased from 11.3% in 2014, 34% in 2017, and to 53% in February 2020.<sup>26</sup> Certainly, the pandemic that started in March 2020 will further increase the acceleration of people to shop online. The type of goods spent also shifted from fashion and electronic goods at the highest order in 2014, to shopping for anything, including fruit and vegetables during this pandemic. The three preferred payments in this e-commerce transaction, are digital wallets (65%), bank transfers (30%) and credit cards.<sup>27</sup> And 87% of people who visit online stores use smartphones instead of computers.<sup>28</sup> As for 80% of people who shop are young people (15-34 years) and 60% are women.<sup>29</sup>

This is why the mall is now deserted, only the floor that provides culinary and cinema is crowded with people. An interesting question will arise, then why are cinemas still needed when new films can be accessed

through Netflix, Disney, Prime and HBO Go. The same question also arises regarding culinary visits to malls and restaurants and coffee shops. Why are they still visited the restaurant when Go Food and Grab Food services can provide any kind of foods. Perhaps the answer is that humans still want to socialize even though the convenience is available by simply pressing a smartphone. The warmth, intimacy and face to face conversations seem to be irreplaceable by gadgets. That is why people want face-to-face education to be reopened immediately, because the guidance obtained through encounters is much more meaningful when compared to education through the Zoom meeting screen alone.

#### V. Back to the antiques

Anomalies also occur in recording products, books and art products. Even though the world is advancing by providing all content digitally, people still want to have its physical form. And now there is a tendency to collect antique, old school products. Nowadays we can easily search for all kinds of songs in the Spotify application, but many young people who gather at Pasar Santa, Blok M Square and Cikapunding to look for LPs are also not small. Likewise, the sale of vinyl records through the Instagram market, continues to be crowded. The works of Indonesian music in the past, from Sam Saimun, Rahmat Kartolo, Koes Plus, Prambors, Chrisye, Iwan Fals, Ahmad Albar, were again sought after and highly valued. The same hunt for psychedelic music from Europe in the '70s and American jazz from the '50s.

In addition to LPs, old books are also still popular. It cannot be replaced by an e-book. What are these symptoms? Like going against the trend. So that romanticism plays a role here. The online and digital world has caused people to miss the past. The analogy with digital films watched online at home still cannot replace people's visits to the cinema. Indeed, during this pandemic, cinemas are closed and quiet after reopening, because people are afraid of Covid transmission. But cinemas will be full again after the pandemic is over.

Romanticism also occurs in artworks. Contemporary works that were new and became a hit in 2007, suddenly lost their

<sup>25</sup> Warteg Bahari, <https://wartegkharismabaharigroup.com/>

<sup>26</sup> Putri, Virgina Maulita (19 Februari 2020). *53% Penduduk Indonesia Sudah Berbelanja Online*. Detiknet.

<sup>27</sup> Dinisari, Mia Chitra (4 Mei 2021). *Studi: Orang Indonesia Makin Doyan Belanja di e-Commerce*. Bisnis.com

<sup>28</sup> Indah MW (22 Februari 2018). *Inilah Pola Belanja Online Ala Orang Indonesia*. GNFI. <https://www.goodnews-fromindonesia.id/2018/02/22/inilah-pola-belanja-online-ala-orang-indonesia>

<sup>29</sup> Tashandra, Nabilla (22 Maret 2018). *80 Persen Konsumen Belanja Online Adalah Orang Muda dan Wanita*. Kompas.com

trend from 10 years ago. People return to liking the old works, the old masters who are dead. And such works continue to increase in value and survive in the world of domestic and foreign auctions. Are there people's doubts about the new artwork, or is this just a matter of calculating investment? Further investigation is needed.

## VI. Trends in the Art World

Indonesia as a source of quality works and artists in Asia, has been recognized by the world since the 1990s. Since the 2000s, exhibitions of contemporary Indonesian art have also taken place in Asia, namely in China, Hong Kong, Taiwan, Singapore, and America. For example, the works of Pramuhendra, an artist from Bandung, were exhibited at the Sundaram gallery in New York. Likewise, the Balinese artist, Chusin Setiadikara, has exhibited in Washington DC. The climax was when the contemporary art boom brought the price of Indonesian paintings to billions of Rupiah at Shoteby's Auction Hall in 2007.

The contemporary art boom ended in 2010, when many contemporary works were unsold, and the market turned to old masters again. The causes of the boom ending can be described in the following points: 1) The price of contemporary Indonesian art is too high, there is a bubble, because it is fried. 2) The works that used to be creative are then repeated so that they are boring. 3) Production of too many works, artists take a chance to become rich. 4) Art dealers take the opportunity to sell quickly without price management. 5) Collectors feel bored and suspicious of price fluctuations that go up and down tremendously. 6) The mortgage crisis in America caused an economic recession. 7) Collectors choose stability in terms of price (which continues to rise) and in terms of quality (old master is chosen because the artist has died, the factory has closed). Perhaps the tendency towards antique works, as described in the previous chapter, come from this problem.

The next impact of the end of the boom, 7 Auction Halls that used to be active in selling artworks then decreased in number. Such as the Auction Hall of Borobudur, Cempaka and Denindo which later died due to lack of interest and difficulty in finding works of old masters that could be auctioned. Likewise, galleries spread

across many cities in Java, closed one by one because the sales from the exhibition could not cover the costs. The same fate happened to 4 Art Magazines (Visual Art, C-Art, ARTi, Saraswati) which were no longer published as the passion for art faded. Another thing as the tail of this sluggishness, is the bankruptcy of Lorenzo's management, a world-class event organizer specializing in art exhibitions, so that Singapore Artfair and Jakarta Artfair cannot continue, this is due to the lack of tenants who want to take part in the events he organizes.

Globally, the position of the Indonesian Art Market is not as strong as it used to be, in Southeast Asia we have lost in terms of sales compared to the Philippines and Vietnam whose economies continue to grow and their art is on the rise. China, whose economy continues to survive, has produced new billionaires who love to collect works of art from their own country. With that, the classic works of Chinese artists such as Wu Dayu (1903-1988), Zao Wou-Ki (1920-2013), Chu Teh-Chun (1920-2014) and Wu Guanzhong (1919 - 2010), the price can skyrocket to tens of thousands even hundreds of billions of rupiah. As a result, collectors outside China, including Indonesia, also bought these works, while the works of their own country were forgotten.

Even though the situation is difficult, there is still an art movement that continues to survive. Art Jog continues to hold exhibitions consistently even though the number of sponsors decreases, but the quality of the works on display continues to increase. There are always new breakthroughs in the works on display. Along with that, the Art Jakarta and Art Moment forums have emerged to fill the void of the collapsed artfair event. Online sales of works have been encouraged in recent years, and have accelerated with this pandemic. Gudang Gambar, Artsale Indonesia, 75gallery, MD gallery, Talenta Organizer, Bunga Apel, are examples of galleries that actively offer works through Instagram. Thankfully, the National Gallery, Bentara Budaya and Balai Budaya are still actively holding non-commercial art exhibitions. In this pandemic era, some galleries are holding exhibitions through reservations to limit the number of visitors. For example, Art Sphere and Galeri Salihara have taken

such steps. As bad as contemporary Indonesian art is, some artists such as Ay Tjoe Christine, Masriadi and Agus Suwage can still maintain their prices at the Auction Hall.

In general, global art sales have decreased by 50% (based on Benjamin Sutton's report in the journal ART SY, September 2020). But Saatchi and Artsy's online sales are very progressive. They actively distribute e-mails to art lovers in the world, including collectors in Indonesia. Complete with pictures, sizes, choices of works from the same artist or similar works from other artists. They do tracking the customers in various ways: the social media we use, the accounts we follow, the works and artists we "like", the works from the Auction Hall that we mention, or borrow information from the MutualArt.com, etc. With that tracking, they can do a profiling of the type of work we like. They can guess our taste. If they can determine that, then the next step is to give discounts and information on the availability of the artworks that we like. In addition, they regularly disseminate information containing descriptions, curatorial notes, exhibition news, etc. who support the works they offer.

May we not miss an opportunity like this, namely entering the global market by means of online marketing and sales. L-project is the first attempt by Indonesians to market Indonesian artworks globally through online media. However, its success is highly dependent on the strength of its network in the world, to what extent L-project can penetrate the collectors, galleries and art lovers in this world. Whether it's about the strength of the website, the reach of e-mail, especially if they can tap the social media accounts of art lovers. These efforts must be fully supported by the artists by providing interesting artworks, solid and reasonable descriptions of artworks, as well as the reasons behind the creation of artworks and the media chosen. Because the global market is in dire need of a narrative of each artwork that they want to buy or collect.

What L-project has done is only a small step in a movement for the whole of Indonesian art. Because in this global era, a movement to advance the arts must be the simultaneous work of all elements of the nation. An example is Korean pop music.

All elements must be supported: from the Government's perspective (for example, easing taxes and import-export duties for works of art), from the investors' perspective (the existence of a strong Art Dealer who can support price stability, this happened to the works of Yayoi Kosama, Nara, etc. so that the price does not fall), in terms of the artist (artists must have a commitment and not be complacent as happened in 2007). This is the trend in Indonesian urban life today.

## VII. End Notes

Not all aspects of life are described in this paper. Only the prominent and related trends in urban life in Indonesia's big cities are described here from a qualitative and quantitative perspective in a limited way. Some aspects of religion, cuisine, fashion, online shopping, a preference for antiques, and the tendency of online art shows or exhibitions are described here. In accordance with what the author feels as an observer of art and culture. There are still many things that can be explored in the changing urban life, such as the trend of co-working spaces and virtual offices in big cities today, the trend of using online ordered transportation, the trend of urban art, and many other aspects that have not been discussed. Hopefully this shortcoming is a chance to be explored further at the next opportunity.

## Reference

- [1] Adilah, Rifa Yusya (24 Maret 2021). *Tiga Dakwaan dan 18 Pasal Berlapis yang Menjerat Rizieq Syihab*. Merdeka.com
- [2] Amna, Afina (2019). *Hijrah Artis Sebagai Komodifikasi Agama*. Sosiologi Reflektif. Volume 13, No. 2, April.
- [3] Badan Pusat Statistik (17 September 2020). *Persentase Penduduk Daerah Perkotaan Hasil Proyeksi Penduduk menurut Provinsi, 2015 – 2035*. Jakarta.
- [4] BBC News Indonesia (26 Januari 2021). *Wajib Jilbab Bagi Siswi Non-Muslim di Padang: 'Sekolah Negeri Cenderung Gagal Terapkan Kebhinekaan'*.
- [5] Bustomi, Muhammad Isa (28 April 2021). *Munarman dalam Pusaran Aksi Terorisme, Diduga Baiat ISIS hingga Ditemukan Bahan Peledak*. Kompas.com
- [6] Darendorf, Ralf (1959). *Class and Class Conflict in Industrial Society*. Stanford University Press. California.
- [7] detikNews (21 November 2020). *Baliho Habib Rizieq Diturunkan dari Bekasi hingga Palembang*. detik.com
- [8] Dinisari, Mia Chitra (4 Mei 2021). *Studi: Orang Indonesia Makin Doyan Belanja di e-Commerce*. Bisnis.com
- [9] Efrinaldi (2014). *Perda Syariah Dalam Perspektif Politik Islam dan Religiusitas Umat di Indonesia*. Madania, vol XIII, No. 2, Desember.
- [10] Indah MW (22 Februari 2018). *Inilah Pola Belanja Online Ala Orang Indonesia*. GNFI. <https://www.goodnewsfromindonesia.id/2018/02/22/inilah-pola-belanja-online-ala-orang-indonesia>
- [11] Mellor, J.R. (1977). *Urban Sociology in an Urbanized Society*. Routledge & Kegan Paul Ltd. London.
- [12] Mondal, Puja. *Top 8 Characteristics of Urban Community*. YourArticleLibrary.com
- [13] Novryan (14 April 2019). *Membawa Kopi Indonesia, CRP Group Ekspansi ke Luar Negeri*. Job-Like Magazine.
- [14] Prodjjo, Wahyu Adityo (17 September 2017). *Menyoal Kopi Indonesia di Mata Anak Muda*. Kompas.com
- [15] Putera, Andri Donnal. (8 April 2017). *Spanduk Al-Maidah 51 Terpasang di Tempat Kampanye Anies*. Kompas.com
- [16] Putri, Virgina Maulita (19 Februari 2020). *53% Penduduk Indonesia Sudah Berbelanja Online*. Detiknet.
- [17] Risa (28 Oktober 2019). *Alasan Kopi Menjadi Favorit Anak Muda Jaman Sekarang*. <http://blog.duniamasak.com/alasan-kopi-menjadi-favorit-anak-muda-jaman-sekarang/>
- [18] Ritzer, George (1992). *Sociological Theory*. Mc Graw-Hill. Singapore.
- [19] Spratford, Ashley (27 Februari 2016). *Snickers Advertisement dalam "Food in Pop Culture"*. brockenarrow96.
- [20] Sucipto (2013). *Umrah sebagai Gaya Hidup, Eksistensi Diri dan Komoditas Industri: Menyaksikan Perubahan Keagamaan Warga Kota*. Kontekstualita, Vol. 28, No. 1.
- [21] Surya, Reynaldi Adi (21 April 2021). *Penutupan Paksa Warung di Bulan Ramadhan: Membaca Kembali Fiqh Islam*. suarakebebasan.id
- [22] Tashandra, Nabilla (22 Maret 2018). *80 Persen Konsumen Belanja Online Adalah Orang Muda dan Wanita*. Kompas.com
- [23] Tempo.co (19 Juni 2010). *Patung Tiga Mojang Kota Harapan Indah Dibongkar*. metro.tempo.co
- [24] Tokohkita (14 November 2020). *Butuh Perubahan, Pembangunan di Depok Terlalu Eksklusif dan Bersekat*. www.tokohkita.co
- [25] Ulya, Inayatul (2018). *Muslimah Cosmopolitan Lifestyle: Antara Syari'at, Trend Masa Kini dan Kapitalisasi Agama*. Palita, Journal of Social-Religion Research. Vol. 3, No. 2, Oktober. LP2M IAIN Palopo
- [26] United Nations (16 Mei 2018). *68% of the World Population Projected to Live in Urban Areas by 2050*. Departement of Economic and Social Affair. New York.
- [27] Wahyuni, Tri (3 September 2015). *Ketika Kuliner dan Gaya Hidup Terangkum dalam Satu Buku*. CNN Indonesia.
- [28] Wallace & Wolf (1995). *Reading in Contemporary Sociological Theory from Modernity to Post Modernity*. Prentice Hall. New Jersey.

## Daftar Pustaka

- Aryal, Yubraj, Vernon W. Cisney, Nicolae Morar and Christopher Penfield (ed.). *Between Foucault and Derrida*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016
- Bertens, K. *Sejarah Filsafat Kontemporer: Prancis, Jilid II*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama, 2014
- Boyne, Roy. *Foucault and Derrida: The Other Side of Reason*. London: Routledge, 1990
- Cook, Deborah. "Madness and the Cogito: Derrida's Critique of Folie et Déraison", *Journal of the British Society for Phenomenology*, 21 (2), 1990: 164-174
- Copleston, Frederick. *A History of Philosophy, Volume II: Medieval Philosophy*. New York: Doubleday: New York, 1993
- \_\_\_\_\_. *A History of Philosophy: Volume IV*. New York: Doubleday: New York, 1994
- Craig, Edward. *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. London: Routledge, 1998
- Custer, Olivia, Penelope Deutscher, and Samid Haddad (ed.). *Foucault/Derrida, Fifty Years Later: The Futures of Genealogy, Deconstruction, and Politics*. New York: Columbia University Press, 2016
- Descartes, René. *Meditations on First Philosophy, with Selections from the Objections and Replies*, trans. by Michael Moriarty. New York: Oxford University Press, 2008
- \_\_\_\_\_. *Discourse on Method and Meditations*, trans. by Elizabeth S. Haldane and G. R. T. Ross. New York: Dover Publications, 2003
- Derrida, Jacques. "Cogito and the History of Madness", in *Writing and Difference*, trans. & annotated by Alan Bass. London: Routledge, 2001
- Forster, Michael N. "The History of Philosophy" in *The Cambridge History of Philosophy in the Nineteenth Century*, ed. Allen W. Wood and Songsuk Susan Hahn. New York: Cambridge University Press, 2012
- Foucault, Michel. *History of Madness*, trans. by Jonathan Murphy and Jean Khalifa. London: Routledge, 2006
- Hardiman, F. Budi. *Pemikiran-pemikiran yang Membentuk Dunia Modern*. Jakarta: Penerbit Erlangga, 2011
- Hegel, G. W. F. *Lectures on the History of Philosophy, Vol. 1: Introduction and Oriental Philosophy, together with the Introductions from the other series of these lectures*. Ed. Robert F. Brown, trans. R. F. Brown and J. M. Stewart. Oxford: Oxford University Press, 2009
- Hegel, G. W. F. *Phenomenology of Spirit*, trans. A. V. Miller. Oxford: Oxford University Press, 1977
- Kearney, Richard (ed.). *Twentieth-Century Continental Philosophy*. London: Routledge, 1994
- Kelly, Mark G. E. *Foucault and Politics: A Critical Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014
- Leahy, Louis. *Siapakah Manusia? Sintesis Filosofis tentang Manusia*. Yogyakarta: Penerbit Kanisius, 2001
- Magnis-Suseno, Franz. *Filsafat sebagai Ilmu Kritis*. Yogyakarta: Penerbit PT Kanisius, 1992
- Wood, Sarah. *Derrida's "Writing and Difference"*. London: Continuum, 2009

# Mural dan Pangan

Kukuh Pamuji

kukuh\_ces13@yahoo.com

Widyaiswara Ahli Madya pada Pusat Pengembangan Kompetensi ASN Kementerian Sekretariat Negara RI

## Abstrak

Penelitian ini dilakukan dengan tujuan untuk menunjukkan bahwa karya mural *Komunitas Jakarta Art Movement* dapat menjadi salah satu alternatif media dalam penyampaian aspirasi kepada pemerintah, salah satunya adalah penyampaian visi berbangsa dalam upaya penguatan kekuatan pangan nasional. Tujuan penelitian ini dilakukan, diantaranya; (1) Mendeskripsikan bahwa pada era teknologi informasi 4.0 sebagai spirit jiwa jaman dihasilkan mural estetik dengan menggunakan metode konvensional yang dilakukan secara manual. (2) Menjabarkan narasi persoalan keseharian dapat direfleksikan melalui seni mural karya-karya *Komunitas Jakarta Art Movement* melakukan kerja kolaboratif yang melibatkan berbagai elemen masyarakat (para aktivis, pengusaha, pekerja seni, anggota paskibra, dan anggota *The Jack Mania*). (3) Menjabarkan bahwa *Komunitas Jakarta Art Movement* dengan proses kerja kreatifnya ingin mengangkat isu tentang upaya dalam peningkatan ketahanan pangan nasional sebagai salah satu visi berbangsa menggunakan pendekatan visual. Penelitian dilakukan dengan menggunakan pendekatan deskriptif kualitatif. Untuk memperoleh data, penulis melakukan kegiatan wawancara dengan informan, dokumentasi, pengamatan mendalam dan analisis konten. Data yang diperoleh kemudian dianalisis menggunakan analisis interaktif. Hasil penelitian ini mengindikasikan bahwa; (1) Pada era teknologi informasi 4.0 ini masih terdapat karya seni yang masih dihasilkan menggunakan metode konvensional melalui proses menggambar yang dilakukan secara manual. (2) Persoalan keseharian dapat direfleksikan melalui seni mural karya-karya *Komunitas Jakarta Art Movement* melakukan kerja kolaboratif yang melibatkan berbagai elemen masyarakat (para aktivis, pengusaha, pekerja seni, anggota paskibra, dan anggota *The Jack Mania*). (3) Melalui karya seni mural, *Komunitas Jakarta Art Movement* dengan proses kerja kreatifnya ingin mengangkat isu tentang upaya dalam peningkatan ketahanan pangan nasional sebagai salah satu visi berbangsa menggunakan pendekatan visual.

**Kata kunci:** *Mural, Komunitas Jakarta Art Movement, Penguatan Ketahanan Pangan Nasional.*

## 1. Pendahuluan

Mural berasal dari bahasa Latin “murus” yang berarti dinding. Seni mural merupakan salah satu bentuk seni rupa, lebih tepatnya seni lukis yang biasanya menggunakan dinding sebagai medianya. Dalam pengertian kontemporer, Mural juga dapat didefinisikan sebagai lukisan besar yang dibuat pada dinding baik interior maupun eksterior, langit-langit atau bidang datar lainnya.<sup>1</sup>

Mural sudah ada jauh sebelum peradaban modern dan diduga telah adasejak 30.000 tahun sebelum masehi. Aktivitas menggambar pada media dinding tersebut bermula dari manusia primitif sebagai cara mengomunikasikan perburuan. Pada masa itu gambar dijadikan sebagai sarana mistik dan spiritual untuk membangkitkan semangat berburu. Sejumlah gambar pra sejarah yang terdapat pada dinding gua Altamira Spanyol dan Lascaux Perancis yang melukiskan aktivitas berburu, meramu, dan aktivitas religius, seringkali disebut sebagai bentuk seni mural.

Di Indonesia mural juga dapat ditelusuri eksistensinya ketika terjadi perang melawan para penjajah dalam rangka meraih kemerdekaan. Pada saat itu masyarakat Indonesia menggunakan mural sebagai media penyampai pesan penyemangat melawan penjajah, seperti

---

1 Setem I Wayan, dkk, Jurnal Ilmiah Seni rupa Volume 10 No.1 September 2011, p. 56.

mural "Merdeka ataoe Mati". Dalam hal ini, mural memiliki makna dan pesan dalam setiap keberadaannya yang mencitrakan kondisi sosial dan budaya disekelilingnya. Mural menjadi modern terjadi pada tahun 1920-an yang dipelopori oleh Diego Rivera, Jose Clemente Orozco, dan David Alfaro di Meksiko. Selanjutnya pada tahun 1930, George Bidle memberikan saran kepada presiden AS Roosevelt agar membuat program padat karya dengan mempekerjakan para seniman untuk menciptakan seni publik dalam skala nasional, dan pada saat itu dibuatlah mural-mural yang telah ditentukan pemerintah.

Proyek mural pertama yang didanai pemerintah negara bagian dilaksanakan pada tahun 1933 yang bertajuk *Public Work of Art Project (PWAP)*. Dalam rentang waktu tujuh bulan proyek tersebut telah menghasilkan sebanyak 400 karya mural. Dua tahun kemudian, tepatnya pada tahun 1935 pemerintah Amerika membuat proyek mural kedua yang diberi nama *Federal Art Project (FAP)* dan *Treasury Relief Art Project (TRAP)*. Proyek mural ini menghasilkan 2.500 karya yang dikerjakan oleh para penganggur di masa krisis ekonomi. Setelah kedua proyek tersebut sukses, sepanjang tahun 1943 dilaksanakan juga program *The Work Progress Administration's*, namun pada akhirnya proyek mural ini diberhentikan akibat Perang Dunia.

Mural mulai memperlihatkan eksistensinya kembali melalui Basquiat, seorang seniman imigran AS yang membuat graffiti di setiap sudut kota dan stasiun dengan tulisan S.A.M.O secara diam-diam. Apa yang telah dilakukannya kemudian menjadi inspirasi para seniman untuk berkarya. Pada akhirnya mural mengalami perkembangan yang pesat tidak hanya di Barat, tetapi juga berkembang di Indonesia, yang dalam pembuatannya seringkali dipadukan dengan graffiti.

Di era perkembangan teknologi saat ini, mural masih dapat ditemui eksistensinya. Masih eksisnya mural di Indonesia saat ini tidak dapat dilepaskan dari para pelaku yang masih konsisten untuk membuat mural. Pada saat manusia membutuhkan campur tangan teknologi dalam memenuhi kebutuhannya, termasuk dalam memproduksi karya seni maupun di-

sain, mural masih tetap menggunakan cara konvensional, yaitu dengan menggambar manual dalam proses produksinya. Mural tidak terpengaruh dengan perkembangan teknologi.

Sebagai negara demokrasi, setiap warga negara di Indonesia memiliki kesempatan untuk menyalurkan aspirasinya terhadap situasi politik dan sosial budaya yang ada. Melalui seni mural, masyarakat memiliki alternatif media sebagai suatu inovasi penyampaian aspirasi kepada pemerintah. Seni mural memiliki sisi lain yang dapat dikembangkan secara maksimal sehingga tidak hanya terlihat dari sisi visual atau artistiknya, tetapi juga memiliki makna di dalamnya.

Pembuatan mural memiliki banyak tujuan, mulai dari kepentingan pribadi untuk pemenuhan hasrat estesis seniman, kepentingan menyuarakan kritik politik dan sosial budaya, kepentingan ideologi, hingga kepentingan melakukan *branding* untuk penawaran sebuah merek tertentu. Pemahaman mengenai mural seperti tersebut di atas, menjadi dasar untuk menjelaskan bagaimana pelaku mural dan karyanya menunjukkan eksistensinya di era digital 4.0 ini. Hal ini dapat ditelusuri melalui studi kasus pada pelaku mural, yaitu *Jakarta Art Movement*. Disaat karya seni dan disain mulai menggunakan sentuhan teknologi dalam proses kerja kreatifnya, para seniman yang tergabung dalam *Komunitas Jakarta Art Movement* tetap konsisten mempertahankan metode konvensional dalam proses kreatif mereka, yaitu dengan metode menggambar secara manual. Persoalan kritisnya adalah (1) Bagaimana di era teknologi informasi 4.0 sebagai spirit jiwa jaman dihasilkan mural estetik dengan menggunakan metode konvensional yang dilakukan secara manual. (2) Narasi persoalan keseharian apa saja yang direfleksikan melalui seni mural karya-karya *Komunitas Jakarta Art Movement* melakukan kerja kolaboratif yang melibatkan berbagai elemen masyarakat (para aktivis, pengusaha, pekerja seni, anggota paskibra, dan anggota *The Jack Mania*). (3) Bagaimana *Komunitas Jakarta Art Movement* dengan proses kerja kreatifnya ingin mengangkat isu tentang upaya dalam peningkatan ketahanan pangan nasional sebagai salah satu visi berbangsa menggunakan pendekatan visual.

## 2. Metode

Untuk dapat mengungkap hasil temuan dalam penelitian ini, penulis merasa lebih tepat menggunakan pendekatan deskriptif kualitatif, yaitu dengan mendeskripsikan secara rinci dan mendalam tentang gambaran suatu kondisi yang terjadi sebenarnya dan menurut apa adanya di lapangan.<sup>2</sup> Hal ini sejalan dengan pendapat Sugiyono bahwa Penelitian deskriptif kualitatif bertujuan untuk menggambarkan, melukiskan, menerangkan, menjelaskan dan menjawab secara lebih rinci permasalahan yang diteliti dengan mempelajari semaksimal mungkin seorang individu, suatu kelompok atau suatu kejadian.<sup>3</sup>

Teknik sampling yang dipakai adalah teknik purposive sampling. Menurut Sutopo, purposive sampling lebih tepat digunakan untuk penelitian kualitatif karena mampu menangkap kelengkapan, kebenaran, dan kedalaman data. Data diperoleh melalui: (1) wawancara mendalam terhadap informan kunci, yaitu Bambang Asrini Wijanarko sebagai koordinator Komunitas Kolaborasi Jakarta Art Movement; (2) observasi, yaitu mengamati dan mencatat secara sistematis terhadap fenomena yang muncul selama proses kerja kreatif Komunitas Kolaborasi Jakarta Art Movement; (3) *Content analysis*, yaitu mencatat isi penting pada dokumen berupa: foto, gambar, video, catatan penting, dan dokumen lain yang terkait dengan Jakarta Art Movement beserta karya seni muralnya.<sup>4</sup>

Dalam proses pengumpulan data, penelitian ini menggunakan triangulasi sumber data, yaitu dengan menggunakan beragam sumber data yang berbeda. Adapun sumber data yang digunakan dalam penelitian ini antara lain adalah: dokumen yang berupa gambar, foto, video, arsip, informan kunci, serta perekaman. Data yang telah terkumpul kemudian dianalisis menggunakan alat analisis interaktif yang berupa komponen analisis: reduksi data, sajian data, penarikan kesimpulan dan verifikasi. Ketiga komponen tersebut akan terlibat dalam proses analisis dan saling berkaitan dan menentukan hasil analisis.

---

1 Setem I Wayan, dkk, Jurnal Ilmiah Seni rupa Volume 10 No.1 September 2011, p. 56.

2 H.B. Sutopo, Metode Penelitian Kualitatif, 1<sup>st</sup> edition, Surakarta: SDebelas Maret University Press, 2002,

3 Sugiyono. (2016). Metode Penelitian Kuantitatif, Kualitatif dan R&D. Bandung: PT Alfabeta, p.9. pp.31-111

4 Opcit, pp.31-111

## 3. Pembahasan

### a. Seni Mural Sebagai Media Penyampaian Visi

Visualisasi Mural selain memiliki fungsi untuk memberikan suasana baru di dalam kota, juga memiliki dampak yang lain yaitu memberikan pendidikan sosial serta pembelajaran ide-ide tentang kesenirupaan. Selain itu mural juga dapat dimunculkan sebagai media aspirasi bagi masyarakat untuk menyampaikan aspirasinya, salah satunya adalah penyampaian visi berbangsa.

Sebuah karya seni mural, apabila telah dipublikasikan di ruang publik, maka akan menjadi sesuatu yang obyektif. Pemaknaan terhadap karya mural tersebut sepenuhnya ada ditangan pemirsanya, sehingga seolah-olah karya tersebut sudah lepas dari tangan perupanya. Walaupun demikian, masyarakat diharapkan dapat memiliki kesamaan visi mengenai aspirasi yang terdapat dalam mural tersebut.

Keberadaan mural di suatu kota sangat ditentukan oleh tiga pilar kekuatan, yaitu pemerintah, para perupa, dan masyarakat. Apabila mural dijadikan sebagai salah satu instrumen komunikasi publik, pemerintah dapat memfasilitasi pembuatan mural dan mengadakan kompetisi untuk mencari seniman mural berbakat dan memberikan penghargaan, sehingga akan memotivasi para seniman mural untuk berkarya. Di samping itu pemerintah diharapkan juga perlu menetapkan peraturan tentang ijin pembuatan seni mural dan meningkatkan pengawasannya agar tidak terjadi penyalahgunaan. Yang tidak kalah pentingnya yaitu kepedulian masyarakat untuk menjaga dan memelihara seni mural sebagai media komunikasi publik yang efektif.

Penggunaan seni mural sebagai komunikasi publik akan memperlancar jalannya penguatan masyarakat, karena di samping sebagai karya seni yang mengekspresikan realitas sosial-politik sehari-hari, mural juga menjadi rujukan berperilaku secara sosial bagi masyarakat yang melihatnya. Dengan melihat mural, secara sepiantas mereka akan dapat dengan cepat memahami maksud dan kemudian secara sederhana dapat merumuskan apa yang seharusnya dilakukan atau tidak dilakukan.

## b. Komunitas Jakarta Art Movement

Terbentuknya komunitas Kolaborasi Jakarta Art Movement berawal dari inisiasi sekelompok pemimpi. Mereka adalah para warga Jakarta yang galau tentang pemaknaan bulan Agustus sebagai bulan "sakral". Mereka menolak lupa bahwa kesadaran tentang hal yang telah lampau layak untuk dijadikan sebagai jejak dalam membangun Indonesia ke depan.

Komunitas tersebut berkomitmen untuk memberikan nilai lebih pada momen bulan berkah dengan melakukan serangkaian peristiwa kultural sebagai salah satu bentuk rasa syukur atas berdirinya Republik yang telah lebih dari separuh abad ini. Meskipun ketika menyaksikan Indonesia yang telah berusia 77 tahun ini, masyarakat masih didera penderitaan di sana-sini.

Komunitas Jakarta Art Movement yang terdiri dari para aktivis, pengusaha, pekerja seni (aktor teater, penari, penulis skenario film, para musisi), anggota paskibra, anggota *The Jack Mania* yang menamakan dirinya Go Jak. Para pemural dan seniman *street art* ini melakukan unjuk gigi. Mereka mengobservasi lokasi untuk kemudian memberikan sumbangsuhnya dengan karya-karya muralnya di tembok-tembok kota. Pada akhirnya mereka memilih lokus di Jakarta Timur.

Membawa kembali sebuah "lokus sakral" pada masa lalu di Jakarta Timur yang tenar sebagai "lumbung pangan" di Jakarta sejak masa pendudukan kolonial Belanda, kita akan mendapati gudang beras, Pasar Induk Cipinang, dan Pasar Klender. Dari berbagai data dan kajian literasi yang dibedah, menunjukkan bahwa selain para Jawara seperti Si Pitung, memberi arah pandu pada tokoh kharismatik dari Klender, yakni H. Muhammad Arif seorang Panglima Perang yang lebih dikenal dengan sebutan Haji Darip (kini namanya diabadikan sebagai nama jalan) sebagai pengganti nama jalan Bekasi Timur Raya melalui Keputusan Gubernur DKI Jakarta Nomor 565 Tahun 2022 menjelang hari jadi Kota Jakarta ke-495.

Selain mitos bahwa Haji Darip memimpin para jago yang menguasai Klender, Pulogadung, dan Bekasi untuk melawan serdadu NICA, ada hal yang menarik tentang keterkaitannya dengan Bung Karno. Mengingat NICA dibawah pimpinan Belanda tidak sudi dengan pernyataan kemerdekaan negara baru atas nama Soekarno-Hatta, maka Jakarta segera menjadi kacau dan tidak aman. Usai tiga bulan pembacaan proklamasi, Bung Karno memimpin Rapat Akbar pada bulan Oktober 1945 didampingi oleh Haji Darip dan tokoh lainnya.

Soekarno pertama kali meneguh-



■ Gambar 1. Para seniman Komunitas Jakarta Art Movement sedang melukis Mural Ketahanan Pangan di Flyover Klender, Jakarta Timur. Sumber: Bambang Asrini Widjanarko.

kan bahwa kondisi darurat perang sedang terjadi, maka gudang-gudang pangan dan gudang-gudang beras yang berpusat di sekitar Klender-Jatinegara selayaknya dipertahankan dan jangan sampai keluar dari wilayah itu. Para jawara, ulama, dan warga Betawi yang juga merupakan cikal bakal tentara nasional bersatu padu menuruti himbauan Bung Besar itu.

Pidato Bung Karno ini, kini sangat tenar dikutip slogannya di dunia siber tentang kemandirian pangan. “Apabila Kebutuhan Pangan Rakyat Tidak Dipenuhi Maka Malapetaka Terjadi. Karena itu Perlu Usaha Besar-besaran, Radikal dan Revolusioner”. Teks yang provokatif dan revolusioner pada karya seni mural yang menyoal pidato Soekarno dan pertemuannya dengan Haji Darip serta Rapat Akbar di Klender membawa relevansi yang nyata dalam usia yang ke-77 Republik Indonesia.

Terkait dengan ketahanan pangan, sudah selayaknya apabila di bulan Agustus yang merupakan “bulan suci kebangsaan” menjadi momen yang sangat tepat untuk berkaca diri terkait dengan ketersediaan pangan, distribusi pangan yang merata dan adil, serta kepedulian terhadap upaya-upaya peningkatan keberagaman dan konsumsi pangan yang tidak hanya terbatas pada beras dan gandum saja. Pernyataan Soekarno dalam pidatonya di IPB, Bogor, tahun 1952 dalam buku “soal hidup atau mati” merupakan suatu kebenaran sejarah kondisi negeri dan kebenaran estetika.

Terkait dengan komitmen negara untuk menjaga kedaulatan pangan negeri di tahun 2022, masih terbatas menjadi sebuah jargon saja. Cita-cita menggantang asap, sebuah utopia disandarkan sementara atmosfer sejuk dihembuskan. Tentunya seluruh upaya yang telah dilakukan pemerintah patut diapresiasi, terutama wacana swasembada beras, meskipun yang menjadi impian kadangkala tidak menjadi kenyataan.

Berdasarkan hasil wawancara yang penulis lakukan dengan Bambang Asrini Widjanarko, koordinator Jakarta Art Movement yang juga merangkap sebagai kurator seni dan ikut berpartisipasi dengan seniman-seniman mural pada pembuatan tiga spot mural di Jakarta Timur di bulan Agustus lalu, terungkap bahwa konteks pembuatan mural-mural reflektif di tembok-tembok Jakarta Timur menipukan sebuah asa sekaligus memberi sinyal kewaspadaan, ketika kondisi bangsa, terutama nasib petani masih jauh dari kondisi berkeadilan sosial.

Selanjutnya Bambang Asrini menuturkan bahwa berdasarkan diskusi yang pernah dilakukannya dengan salah seorang pegiat di Asosiasi Ekonomi Politik Indonesia (AEPI) dan Komite Pendayagunaan Pertanian (KPP), ia menyatakan bahwa isu swasembada beras yang diberikan oleh *International Rice Research Institute* (IRRI) sebenarnya dalam periode yang panjang, selama berdekade-dekade, Indonesia menjadi importir beras rutin. Pengakuan Indonesia tidak mengimpor beras periode 2019-2021, sejatinya khusus untuk beras umum atau beras medium. Prestasi ini tidak seiring sejalan dengan kesejahteraan petani sebagai produsen gabah dan penggilingan sebagai produsen beras. “Sejak ada beleid harga eceran tertinggi (HET) pada September 2017, petani menerima harga gabah yang rendah dan ter-



■ Gambar 2. Mural tentang Imej dan Teks Pernyataan dan Pidato Soekarno dan Ingatan tentang Haji Darip di Flyover Klender, Jakarta Timur. (Sumber: *Jakarta Art Movement/ JAM*)

us menurun. Hal serupa terjadi pada penggilingan padi. Harga beras di konsumen terus tertekan,”

Dalam konteks Bung Hatta, mural flyover Cipinang pada 31 Agustus 2022, jika Soekarno menyitir kewaspadaan tentang kebutuhan pangan, mural tentang Hatta lebih keras lagi bertutur realitas yang masih kontekstual hari ini, seperti disebutkan di teks-teks tulisan awal bahwa isu swasembada beras tak berbanding lurus dengan kesejahteraan petani.

Mural yang mengutip pernyataan Bung Hatta dalam kumpulan esainya di buku Membangun Koperasi dan Koperasi Membangun Tahun 1971 yang ditorehkan di Flyover Cipinang 31 Agustus 2022, menjadi kontekstual. “Bukti mendatangkan beras dari luar negeri itu saja adalah suatu penghinaan bagi bangsa kita yang menduduki Tanah Air yang begitu luas dan subur,” ujar Bung Hatta.

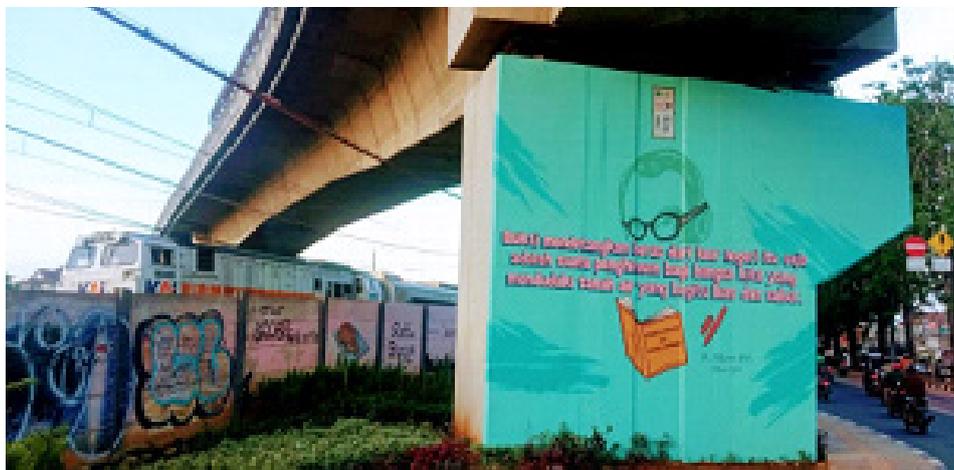
Dengan demikian, karya mural tersebut secara jelas menyampaikan visi berbangsa Hatta dengan isu utama kemandirian pangan dan nasib petani Indonesia. Dalam fenomena demikian, peran seni seperti yang dinyatakan Sudjojono dalam esainya Kebenaran Nomor Satoe, Baru Kebagoesan 1943 yang dibukukan dengan judul Seni, Kesenian dan Masyarakat adalah: “Kebenaran zonder bermaksud mencari ‘bagus’ saja, tetapi mencari kebenaran sebagai kebenaran, tentu tetap bagus. Kebagusan zonder kebenaran sebaliknya, jelek, njelehi, menertawakan.

Cita-cita kebenaran inilah yang menjadi pondasi seni lukis baru. Dan pada kebenaran ini jugalah pelukis-pelukis baru sekarang menunjukkan arah maksudnya,” Kata-kata “Bapak Seni Lukis Baru” kita itu benar-benar menampar dan sekaligus mengingatkan kembali tugas para pekerja seni. Sebagai ingatan sejarah, Indonesia dan seni lukis telah mengada dan saling menyapa. Sudjojono memberi arah tujuan sekaligus “Arah Seni” sebenar-benarnya bagi bangsa.

Sejumlah narasi di atas memang sangat memiriskan hati, tetapi selalu ada harapan dan tekad untuk berbenah dan berkolaborasi bersama untuk mencari solusi oleh berbagai elemen penting dalam ekosistem ketahanan pangan Indonesia. Sebuah rangkaian atas ketersediaan pangan yang berkualitas, rantai distribusi yang adil, dan pemanfaatan produk yang maksimal untuk konsumen adalah mantra-mantra dan wujud-wujud kerja nyata yang selayaknya terus dirapalkan setiap saat.

Sementara merenungkan yang sudah, dan bersiap untuk berbenah, pertemuan antara para seniman-seniman mural dengan Pimpinan Manajemen Pasar Induk Beras Cipinang menemukan momentumnya. Kreasi mural yang dihasilkannya memberikan pengalaman mencerahkan bagi warga sekitar, jajaran manajemen dan kompleks besar pasar ini di Jakarta Timur. Pesan-pesan yang terkandung di tembok-tembok Gudang Beras di Pasar Induk Beras Cipinang, Jakarta Timur telah meruntuhkan batas-batas kedalam rasa sekaligus nalar dengan cara yang indah. Kompleks Pasar Induk Beras Cipinang menjadi tak hanya terlihat elok secara fisik, mural menyiratkan pula informasi penting pada publik bahwa gambar-gambar tentang utopia kesejahteraan petani-petani, keluarga-keluarga sejahtera sebagai indikasi dan perlambang Indonesia di masa depan.

Gambaran optimisme sebuah kehidupan yang makmur dan sejahtera, Gemah Ripah Loh Jinawi Tata Tenterem Kerta Raharja terpaparkan dengan baik. Di dua spot mural, pertama di Gudang Beras, yakni Rice Plant, kita bisa menyaksikan gambar-gambar mural dengan produsen beras dan gabah (petani) yang berkualitas telah dikemas dan siap dipasarkan, kemudian diolah dalam mesin proses gabah menjadi beras yang akhirnya melalui akses toko-toko di seluruh pelosok Tanah Air dikonsumsi dengan baik oleh masyarakat.



Gambar 3. Mural tentang Pernyataan Bung Hatta, berukuran tinggi 4 meter dan panjang 5.50 meter di bawah Flyover Cipinang, Jakarta Timur. (Sumber: Jakarta Art Movement/ JAM)



■ Gambar 4. Mural di Pagar luar Pasar Induk Beras Ciinang tentang Jakarta dan Kedaulatan Pangan. Sumber: *Jakarta Art Movement/ JAM*

Karya mural yang dibuat oleh seniman-seniman pemural di PT Food Station Tjipinang Jaya yang membawahi pengelolaan Pasar Induk Beras Cipinang lagi-lagi terkait erat dengan pernyataan Sudjojono tahun 1943, bahwa sebagai sebuah kebenaran, seni idealnya mampu mengaitkan atas kebenaran dan keindahan sekaligus. Tentang yang sudah dengan sangat keras diupayakan oleh penyelenggara negara, selain mengingat kewaspadaan tokoh-tokoh bangsa di masa lalu dengan pernyataan-pernyataannya yang dikutip kembali oleh para pemural di *Flyover Klender* dan *Flyover Cipinang*, serta cita-cita yang disandarkan untuk berdaulat dalam pangan di masa depan, telah tertoreh dengan baik di spot mural baik di pagar luar maupun tembok-tembok Gudang Beras di Pasar Induk Beras Cipinang ini.

## Kesimpulan

Sebagai salah satu media seni rupa, mural masih tetap eksis dan tidak terpengaruh dengan adanya perkembangan teknologi yang sangat pesat. Hal ini dapat dilihat dari proses pembuatan mural pada dinding-dinding berukuran besar sebagai medianya yang masih dilakukan secara mabual. Meskipun demikian keberadaan mural semakin menjamur. Mural dibuat dengan berbagai tujuan beragam, salah satunya adalah untuk menyampaikan pesan yang memiliki muatan ideologi, politik, ekonomi maupun sosial budaya.

Jakarta Art Movement sebagai salah satu komunitas seniman mural, sebelum melakukan kerja keratif pembuat

karya muralnya mereka melakukan observasi lokasi yang tepat untuk memilih dinding-dinding yang strategis dan melakukan kajian literasi agar apa yang divisualisasikan sesuai visi yang ingin disampaikan. Sebagai salah satu media penyampaian suatu visi, mural dinilai dapat secara langsung menyentuh pemikiran dan mengajak masyarakat untuk dapat berperilaku seperti apa yang diinginkan oleh para seniman melalui visualisasi karya muralnya.

## Daftar Pustaka

- Hatta, Mohammad, *Membangun Koperasi dan Koperasi Membangun: Gagasan & Pemikiran Dr. Mohammad Hatta*, Jakarta: PT. Kompas Media Nusantara, 2015.
- H.B. Sutopo, *Metode Penelitian Kualitatif, 1<sup>st</sup> edition*, Surakarta: SDebelas Maret University Press, 2002.
- Kementerian Penerangan RI, *Soal Hidup atau Mati, Tjetakan Kedua*, 1952.
- <https://megapolitan.kompas.com/read/2022/09/27/12554351/mural-kewaspadaan-tentang-pangan-dan-cita-cita-yang-disandarkan?page=all#page2>
- Setem I Wayan, dkk, *Jurnal Ilmiah Seni rupa Volume 10 No.1 September 2011*, p. 56.
- Sugiyono. (2016). *Metode Penelitian Kuantitatif R&D*, Bandung: PT Alfabeta, 2016.

# Kota, Waktu, Puisi

**Goenawan Mohamad**  
gmgoenawansusatyo@gmail.com



■ Gambar 1 - Jakarta, circa 1940.

I

Agaknya ada hubungan yang tersembunyi antara kesusastraan Indonesia, kota, dan sejarah. Hubungan itu tidak lazim dibicarakan, namun sebenarnya bukan sesuatu yang luarbiasa, jika kita ingat akan Revolusi Agustus, ketika dari Jakarta “Indonesia” dimaklumkan, dan sebuah negara-bangsa berangkat dari pertengahan abad ke-20. Dalam suasana itu, dorongan kreatif – dan juga ketegangan – terbit di Jakarta, dalam bentuk semangat modernisme.

Pembawa suara modernisme yang paling jelas tentu saja Chairil Anwar. Saya kutip sebuah sajaknya yang menunjukkan sebuah hubungan erat antara ekspresi puitik dengan latar kota dan latar waktu:

*Aku berkisar antara mereka sejak terpaksa  
Bertukar rupa di pinggir jalan, aku pakai mata mereka  
Pergi ikut mengunjungi gelanggang bersenda:  
Kenyataan-kenyataan yang didapatnya  
(Bioskop Capitol putar film Amerika,  
Lagu-lagu baru irama mereka berdansa).*

*Kami pulang tidak kena apa-apa  
Sungguhpun Ajal macam rupa jadi tetangga  
Terkumpul di halte, kami tunggu trem dari kota  
Yang bergerak di malam hari sebagai gigi masa.  
Kami, timpang dan pincang, negatip dalam janji juga  
Sandarkan tulang-belulang pada lampu jalan saja  
Sedang tahun gempita terus berkata  
Hujan menimpa. Kami tunggu trem dari kota.*

Dalam sajak yang ditulis di tahun 1949 ini, Jakarta hadir dalam sebuah sketsa yang cepat: bioskop Capitol, daerah Kota, arena dansa, trem, halte, tiang lampu jalan. Tapi yang juga terasa dari karya Chairil ini adalah sebuah suasana monoton. Tiap baris berakhir dengan bunyi "a" yang sama. Tak ada nada riang, yakin, atau bangga, meskipun sajak ini menyebut "gelanggang bersenda", jam-jam orang menonton film, mendengarkan lagu dan berdansa.

Agaknya kesatu-nadaan yang muncul dari sajak itu berasal dari semacam rasa jemu: ada yang jadi rutin dalam sebuah keadaan di mana apa yang alamiah dan purba ("hujan" dan "Ajal") telah kehilangan pesonanya di antara benda-benda teknologi ("trem", "lampu jalan"), yang juga ditongkrongi sebuah tata yang sudah pasti (dengan "halte" sebagai penanda).

Paralel dengan itu, sebuah subyek, "aku," juga nyaris kehilangan dirinya. Dalam sajak itu dikatakan, "aku" "berkisar antara mereka", "aku" "terpaksa bertukar rupa", dan "aku" mencoba "pakai mata mereka". Ini tentu saja sebuah tema klasik yang kita kenal: individualitas yang harus bernegosiasi dengan kelompok. Pada akhirnya, dalam sajak ini, "aku" itu pun berbaur menjadi "kami", atau berselang-seling dengan "kami".

Menarik bahwa Chairil menyebut "kami" itu "timpang dan pincang" dan "negatif dalam janji". Ada kesan bahwa ketika individu berubah jadi himpunan, manusia jadi acuh tak acuh kepada kefanannya sendiri yang sunyi. Waktu tak menimbulkan gentar. Kefanaan itu kini hampir sepenuhnya berada dengan sebuah jarak, di luar diri: "Ajal" tampak jadi lazim, ("macam rupa jadi tetangga", tulis Chairil); waktu yang menggerogoti usia datang dalam bentuk "trem dari kota yang bergerak malam hari" dengan suara yang seperti gigi yang gemertak. Ada sikap lalai atau pasrah: orang-orang hanya menyandarkan tubuh mereka ke tiang lampu, menunggu kereta datang, juga ketika hujan turun. Orang-orang hanya pasif, walau pun semua itu terjadi dalam sebuah tahun yang genting: "tahun gempita terus berkata".

Chairil tak menyebutkan apa yang bergemuruh di saat itu; mungkin di tahun 1949 itu ia merasakan suasana hidup antara harapan dan rasa gentar, antara merasa berdaulat dan di ambang malapetaka, antara merasa perlu berdoa dan merasa berdosa, antara bebas dan terkutuk, tak lama setelah Perang Dunia selesai, Indonesia merdeka, dan Perang Dingin mulai. Saya menduga demikian, karena dalam bagian lain dari sajak ini – yang tak saya kutip lengkap di sini – Chairil menyebut "dalam malam ada doa" sebelum ia menyebut "segala sifilis dan segala kusta", dan "derita bom atom pula".

Apapun kurun sejarah yang hendak diungkapkan Chairil dalam sajak itu, di dalamnya tersirat rasa tertekan yang bergumam: rasa tertekan oleh waktu yang datang dengan teknologi dan organisasi – waktu sebuah kota besar, yang menyodorkan diri dalam bentuk jadwal kerja, batas awal dan akhir buat waktu senggang, jam yang menentukan trem datang dan pergi. Dengan kata lain, waktu yang telah menjadi sepenuhnya eksterior, yang tak ditentukan di dunia "kecil" seorang penghuni, dunia "interior"-ku, di momen ketika aku berdaulat.

Tapi dunia interior itu tak hendak surut, apalagi punah. Justru sebaliknya. Kita tahu, kita yang tinggal di Jakarta yang kian padat dan kian mekar ini, bahwa makin lama sebuah tempat tinggal makin berangsur jadi sebuah stasiun transit. Kita di sana seakan-akan hanya singgah, cuma beberapa jam dalam sehari. Selebihnya kita di tempat kerja atau di jalan yang macet dan panjang, dalam kendaraan atau dalam kelimun orang-orang yang umumnya tak saling kenal – sebuah himpunan di mana tiap orang hidup dengan pikiran, fantasi, rasa cemas atau bahagia masing-masing.

Pada gilirannya, kepadatan dan mobilitas menentukan tempat tinggal itu sendiri. Kamar dengan cepat berubah penghuninya, secepat iklan kontrak dan jual-beli rumah yang berbaris rapat di halaman surat kabar harian. Ketika sebuah ruang tinggal kian dialami sebagai komoditas – yang nilai gunanya telah diubah jadi nilai tukar -- maka keadaan transit yang saya sebut tadi jadi lengkap. Bukan aku saja yang hanya "singgah" di rumahku, tapi rumahku juga hanya "singgah" dalam diriku.

Tapi justru di dalam keadaan itulah terjadi apa yang oleh Walter Benjamin disebut sebagai "fantasmagoria dari yang-interior". Dalam tiap keadaan yang tak stabil dan mengalir lekas dari luar, ada dorongan hati manusia untuk menemukan yang tetap dan mengklaim kembali sifat permanen dalam tiap ruang privat.

Saya kira, itu juga yang tersirat dalam puisi Chairil sebagai bentuk: sesuatu yang tercatat sebagai kesaksian yang akrab, "batin", tentang sebuah latar ruang dan waktu. Puisi itu juga sebuah dorongan hati untuk mengembalikan yang "interior" dengan intens – satu ciri modernisme kesusastraan, yang mulai tampak secara terbatas bahkan sejak tahun 1930-an, dan kian jadi ekspresif di sekitar Revolusi Agustus, tatkala luruh, bahkan runtuh, pelbagai konstruksi sosial yang berkenaan dengan ruang dan waktu.

Di sini kita lihat sesuatu yang paradoksal: dalam arus modernitas – seperti yang terjadi dengan bangkitnya kota-kota besar, terutama di Dunia

Ketiga –justru ada arus lain yang mencoba melawan atau mengelakkannya; arus itu adalah arus puisi yang menolak untuk menyerah jadi bagian dari instrumentalisasi ruang dan waktu, arus yang tak mau tunduk kepada yang eksterior. Mungkin itulah yang menjelaskan, kenapa setelah Chairil, ketika modernitas semakin merasuk ke dalam kehidupan Indonesia, puisi tak bisa kembali ditulis dengan ekspresi seperti masa sebelumnya, misalnya masa Pujangga Baru.

## II

Harus saya katakan di sini, waktu yang tersembunyi akrab dalam puisi modernis adalah waktu yang sebenarnya menjadi bermakna justru karena ia lemah, lain, dan terasing.

### Di luarnya: sejarah.

“Sejarah” di sini punya dua pengertian yang saling bertentangan. Yang pertama, seperti ketika orang mengatakan, “aku ingin membuat sejarah”, adalah proses melupakan. Inilah yang kita saksikan dalam terjadinya kota-kota di Dunia Ketiga di masa pasca-kolonial. Proses melupakan itu ada yang didorong oleh hasrat memutuskan secara radikal hubungan dengan masa lalu yang dibentuk sang penjajah. Kita menyaksikannya di Jakarta bukan saja dengan perubahan nama-nama wilayah dan jalan, tapi juga dengan hancur atau terabaikannya arsitektur lama. Tapi kemudian kehendak “membuat sejarah” itu punya dinamika tersendiri yang tak ada hubungan langsung dengan politika in-

gatan. Ledakan penduduk, ketimpangan antar wilayah, impetus modal dan pasar, dan lain-lain, ikut membuat Jakarta – seperti kota-kota besar lain di Asia, Afrika dan Amerika Latin – seakan-akan berangkat, dengan tergesa-gesa, dari tahun 0.

Di hari-hari ini, agaknya tak ada yang lebih mencengangkan ketimbang Shanghai sebagai contoh kecenderungan itu. Kota di negeri dengan kebudayaan yang amat tua ini segera tak akan menyaksikan berdirinya kembali gaya arsitektur Cina lama, melainkan sesuatu yang sama sekali berbeda.

Perusahaan Inggris Atkins, misalnya, telah memenangi sebuah kompetisi untuk merancang Kota Taman Songjiang menjadi wilayah kota kecil dan dusun Inggris, di tengah sawah-sawah di Pudong. Kota Baru Gaoqiao disulap jadi sebuah wilayah dengan arsitektur gaya Belanda tradisional – lengkap dengan pahatan bunga tulip raksasa.

Yang menarik dari pembangunan di Shanghai ialah bahwa di sini sejarah dibuat dalam arti melupakan, tapi sekaligus juga mengingat. Persisnya, di sini yang direproduksi adalah ingatan yang berbeda. Memang orang dengan mudah akan mence-mooh atau mempersoalkan: tidakkah Cina punya khasanah ingatannya sendiri – yang tak juga punah setelah Revolusi? Mengapa harus “Eropa” yang “asing”?

Di tahun 1957, eseis Mh. Rustandi Kartakusuma mengecam tendensi yang disebutnya sebagai “Indonisasi Ciliwung” dalam kesusastraan dan kesenian Indonesia: lahirnya, di Jakarta, sebuah



■ Gambar 2 - Shanghai 2009

kebudayaan “indo” atau “mestizo”, juga kesusasraannya. Bagi Rustandi, sejarah adalah mengingat, bukan melupakan. Disuarakan menjelang tahun 1960-an, menjelang “kebudayaan nasional” yang otentik jadi doktrin resmi yang harus ditaati, ketika semangat “berdikari” menjulang, pandangan seperti Rustandi itu memang umum berlaku.

Tapi baik sejarah sebagai produksi yang berdasarkan lupa maupun sejarah sebagai produksi ingatan, keduanya problematis. Pada akhirnya lupa ataupun ingatan adalah tafsir atas masa lalu, atau bisa dikatakan, tak ada masa lalu kecuali tafsir yang tak memadai. Demikianlah Rustandi menampik lupa, tapi ia sendiri melupakan, bahwa sejak kota ini berdiri, Jakarta adalah sebuah karya hibrida – dan agaknya ia tak seharusnya disalahkan. Yang bersifat “mestizo” tidak dengan sendirinya sebuah cela – sebagaimana ide tentang “Indonesia” sendiri adalah ide percampuran yang tak mudah, dianggit dari dan diperebutkan oleh pelbagai anasir yang masing-masing “lain” (dan dalam arti tertentu “asing”), meskipun tiap kali ia bisa memberi makna bagi unsur yang berbeda-beda itu.

Juga para pembangun Shanghai akan selalu bisa mengatakan, sebagaimana layaknya pewaris Marxisme, bahwa masa lalu, sebagai catatan sejarah, senantiasa merupakan catatan sejarah dari yang berkuasa. Mereka juga akan bisa menegaskan, masa lalu Cina yang feodal tak punya tempat di abad ke-21. Mereka juga akan bisa menunjukkan, bahwa Shanghai abad ke-21 berbeda dengan Shanghai di awal abad ke-20 – Shanghai yang terbagi-bagi dalam pelbagai koloni orang Eropa dan Jepang, Shanghai dalam novel termashur Malraux, *La Condition Humaine*. Kini, Shanghai ditentukan oleh para penguasa Cina yang berdaulat.

Sejarah sebagai masa lalu, sebagaimana sejarah sebagai proyek masa depan, selamanya mengandung unsur “asing” – bukan dalam arti etnis, atau “budaya”, tapi dalam arti generasi. Di awal abad ke-20, para penghuni Brugges, kota tua di Belgia itu, adalah orang yang asing dibanding mereka yang mendirikan kota itu di abad ke-9. Tak mengherankan bahwa mereka mengabaikan peninggalan yang terhantar di dekat mereka. Baru setelah datang orang Inggris yang berkunjung, pelan-pelan arsitektur tua kota itu dibangun kembali. Dalam hal ini, ingatan akan ke-“asli”-an tak relevan lagi. Menara yang menjulang di Balai Pasar kota itu, yang oleh buku panduan turis dikatakan berasal dari abad ke-14, sebenarnya hanya sebuah tiruan yang dibuat abad ke-19. Kanal-kanal Brugges yang cantik yang seakan-akan hidup terus berabad-abad itu sebenarnya berasal dari tahun 1932.

### III

Sebab itu, perkenankanlah saya di sini menolak untuk memberi sejarah bobot yang tinggi. Sejarah adalah perkara langkah besar, bagian dari waktu yang eksterior. Albert Camus, dalam mencoba memberi eulogi buat kota kelahirannya, Oran, di Aljazair -- kota yang punya sedikit petilasan sejarah, dan hanya punya laut biru, langit lazuardi, gurun perkasa, dan tubuh yang akrab dengan matahari dan kematian -- melihat kota-kota tua di Eropa dengan jeri: di sana, kata Camus, dalam “pusaran yang memusingkan dari abad-abad revolusi dan kemashuran”, ruang tak cukup memberikan sunyi.

Saya bukan datang dari kota seperti Oran, dan saya kiora Camus berlebih-lebihan, tapi saya juga ingin kembali kepada dorongan untuk merayakan yang interior. Mungkin di sini kita bisa memakai kata yang tak kalah riskannya: “nostalgia”. Saya ingat kata-kata arsitek Meskiko terkenal, Luis Barragán, (1902-1988). “nostalgia adalah kesadaran puitis tentang masa lalu pribadi kita”.

Kota-kota perlu membuat peluang bagi “kesadaran puitis” itu – dengan kata lain, momen nostalgik itu – sebagaimana modernitas memerlukan antidotnya. “Masa lalu pribadi” dalam konteks ini adalah tafsir atas waktu yang melepaskan diri dari waktu eksterior, ketika kota-kota besar dibangun sebagai ruang “geografis”, dengan perspektif seorang penyusun peta dan perencana. Dengan “masa lalu pribadi” itulah orang sehari-hari menyusuri jalan dan gang-gangnya. Di sanalah kita akan menemukan kota sebagai apa yang dikatakan Michel de Certeau: pelbagai ruang “migrasional”. Dengan itu kita akan tahu, sebuah peta adalah sebuah hasil reduksi, dan sebuah rencana selalu mengandung represi. Hanya dalam momen jalan-jalan, kita menemukan yang lebih hidup, meskipun sama-sama tak lengkap. Dalam kiasan de Certeau, jalan-jalan adalah sebuah sajak panjang yang mempermainkan organisasi ruang.

Maka saya percaya, perlu ada imajinasi arsitektural yang hendak merayakan nostalgia sebagai kesadaran puitis tentang masa lalu yang intim. Dengan demikian mereka mengingatkan bahwa sebuah kota membutuhkan sebuah “sajak panjang”, dan tak hanya harus didirikan dengan ketidak-sabaran.

(Diolah kembali dari pidato untuk menghormati para penerima “Penghargaan A. Teeuw” 2007: Soedarmadji Damais, Wastu Pragantha Zhong dan Han Awal, di Erasmus Huis, Jakarta, 10 Agustus 2007).

# Surrealisme (Pop) Yogya

## —dengan Ilustrasi Heri Dono, Roby Dwi Antono, dan Fandi Angga Saputra

Wahyudin

wahyudinsebre@gmail.com

Universitas Gajah Mada

*“A new way not only of working but of facing the world was revealed. The direction of one’s life was changed.”*

—Sebastian Smee, *The Art of Rivalry* (2016)

### Abstrak

Tulisan ini mengungkapkan hasil penelitian Wahyudin mengenai tren surrealisme yang melanda seni rupa Yogyakarta akhir-akhir ini. Dalam pendalamannya, Wahyudin membedakan surrealisme pop saat ini tidak berkaitan dengan tren surrealisme sebelumnya yang pernah terjadi pada tahun ‘80-an yang diwakili Ivan Sagita dan Heri Dono. Surrealisme yang sekarang terjadi di Yogya bersandarkan pada gerakan seni *Lowbrow* atau fenomena seni surrealisme pop di Barat, Amerika Serikat dan Eropa, dengan tokoh-tokoh panutan, antara lain Robert Williams, Kenny Scharf, Mark Ryden, Jason Freeny, dan Camilla d’Errico -dan mengombinasakannya dengan jurus-jurus estetika Yoshitomo Nara, Takashi Murakami, serta kartun-komik-animasi Negeri Samurai. Dalam memahami surrealisme pop yang baru ini, Wahyudin meminjam kerangka Simon Morley seperti yang pernah ditulis dalam *Seven Keys to Modern Art* (2019).

**Kata Kunci:** Surrealisme Pop, Seni Lowbrow, metode apropriasi, Mark Ryden, Yoshitomo Nara, Simon Morley.

### I. Pendahuluan

Di Srisasanti Gallery —terutama saat pembukaan suatu pameran seni rupa sekira dua tahun belakangan—puan dan tuan pun nyong dan nona sangat mungkin menjumpai Heri Dono. Biasanya, sembari merokok, minum kopi atau bir atau koktail, dan makan satu-dua kudapan di bar Ooze, perupa kelahiran Jakarta, 12 Juni 1960, itu suka mengobrol bersama dua-tiga orang pemangku kepentingan seni rupa—dari perupa sampai penjaja seni rupa. Dia memang supel, ramah, dan senang berba-

gi cerita—khususnya mengenai hayat dan karya seni rupanya.

Pada usianya yang sudah kepala enam itu, setelah lebih dari empat dasawarsa bertungkus lumus di dunia seni rupa, eksistensi Heri Dono terakui sampai luar negeri. Nama dan karyanya semerbak di forum-forum seni rupa internasional, antara lain Venice Biennale, Asia Pacific Triennale, Sao Paulo Biennale, Yokohama Triennale, dan Havana Biennale. Beralasan jika Biennial Foundation (23 Februari 2015) mendakunya sebagai “*the first Indonesian contemporary artist to break into the global art scene in the early 1990s.*”

Tapi, sonder maksud mencari kambing hitam, entah lantaran historiografi seni rupa Indonesia yang centang-perenang atau produksi pengetahuan seni rupa (di) Tanah Air yang amat sedikit dan lambat, kalau bukan sebat—tak banyak penghayat seni rupa, terutama perupa muda di Yogyakarta hari-hari ini, yang mengetahui reputasi Heri Dono sebagai salah seorang eksponen penting “Surrealisme Yogya”<sup>1</sup> pada 1980-an. Begitu pula dengan eksponen-

<sup>1</sup> Sependek pengetahuan saya hingga selesai menulis esai ini, satu-satunya buku yang saksama—dan karena itu dianggap penting—mengkaji surrealisme Yogya adalah buku M. Dwi Marianto, terjemahan dari disertasinya di The University of Wollongong, Wollongong, NSW, Australia, *Surrealisme Yogyakarta* (Yogyakarta: Rumah Penerbitan Merapi, 2001, xxxii + 284 halaman). Tak kurang penting dari itu adalah enam tulisan mendiagnoskritikus seni rupa Sanento Yuliman: “Biennale Mini”, “Mistik atau Futuristik”, “Para Anugerahwan”, “Yang Fantastik dan Yang Emosional”, “Kemenangan Pelukis Muda”, dan “Surrealisme Yogya”—yang pernah terbit di majalah *Tempo* pada 25 Juli 1987, 5 Desember 1987, 23 Juni 1988, 22 Juli 1989, 29 Juli 1989, dan 2 Desember 1989. Keenam tulisan tersebut terbit ulang dalam buku Sanento Yuliman yang disunting Asikin Hasan—dengan kata pengantar Jim Supangkat—*Dua*



■ Gambar 1 - Ivan Sagita, "Sesapi-sapinya dalam Makro dan Mikro Kosmos", 1989.

eksponen "Surrealisme Yogya"<sup>2</sup> lainnya: Agus Kamal (l. 1956), Effendi (1957-2019), I Gusti Nengah Nurata (l. 1956), Ivan Sagita (l. 1957), Lucia Hartini (l. 1958), dan Sutjipto Adi (l. 1957), untuk menyebut beberapa nama saja.

## II. Surrealisme Yogya

Sedikit tambahan keterangan tentang Ivan Sagita: seperti halnya Heri Dono, perupa asal Malang itu tak jarang terjangkau di Srisasanti Gallery saat pembukaan suatu ekshibisi atau satu-dua acara seni rupa lainnya. Salah satu adiknya "Surrealisme Yogya" Ivan Sagita adalah lukisan *Sesapi-sapinya dalam Makro dan Mikrokosmos* (1989, cat minyak di kanvas, 110x140 sentimeter), pernah terpilih sebagai salah satu

dari tiga lukisan terbaik dalam Biennale Jakarta VIII-1989, tepatnya Biennale VIII: Pameran & Kompetisi Seni Lukis Indonesia (1989); kini tersimpan di OHD Museum, Magelang.

Senyampang mengingat adiknya Ivan Sagita tersebut, baiklah kita mengingat juga lukisan Heri Dono, *Santet – Witchcraft* (1986, akrilik di kanvas, 150 x 150 sentimeter). Lukisan yang pernah meraih juara ketiga dalam "Sayembara Karya Pelukis Muda Indonesia 1989" yang diadakan oleh Perhimpunan Pusat Kebudayaan Indonesia-Prancis ini menggambarkan makhluk-makhluk ajaib nan imut, jenaka, dan seram dari dunia antah-berantah—antara lain makhluk katai berkepala besar—lebih besar dari badannya—dengan topi Viking

---

*Seni Rupa: Sepilihan Tulisan* (Jakarta: Yayasan Kalam, Yayasan Adikarya IKAPI, Ford Foundation, dan Majalah Berita Mingguan *Tempo*, 2001), halaman 226-229, 242-243, 262-264, 273-276, 277-278, dan 290-291. Selain di situ, kita bisa membaca keenam tulisan tersebut dalam buku Sanento Yuliman—suntingan Danuh Tyas Pradipta, Hendro Wiyanto, dan Puja Anindita, dengan esai pengantar Hendro Wiyanto—*Estetika yang Merabunkan: Bunga Rampai Esai dan Kritik Seni Rupa 1969-1992* (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta dan gang kabel, 2020), halaman 581-586, 631-634, 653-658, 815-822, 823-828, dan 867-870.

<sup>2</sup> Pemahaman saya atas "surrealisme Yogya" bersandar pada keenam tulisan Sanento Yuliman dalam catatan kaki nomor 1 yang menjelaskan bahwa "surrealisme Yogya" adalah satu "arus yang nyata" dalam seni lukis Indonesia yang memadukan secara dekoratif maupun non-dekoratif "pencitraan ruang trimatra, volume,

massa, terang serta lindap dan bayangan secara jelas, katakanlah secara fotografis atau nyaris begitu" dan "ihwal yang ganjil, aneh, atau ajaib." Dalam perkataan lain yang agak mirip, "kunci seni lukis mereka bukan palitan melainkan citra yang terbayang dalam lukisan. Yang terbayang tentu saja objek-objek. Dan mereka bekerja tekun untuk menampilkan citra segi-segi fisik seperti massa, volume, ruang trimatra, serta sinar dan bayangan. Bukan mereka pergi ke realisme atau naturalisme. Sebab, citra itu selalu mengandung keanehan, keganjilan, atau keajaiban." Walhasil, "sebutan 'Yogya' untuk surealisme ini cukup layak. Adanya corak dekoratif menandakan ciri Yogya. Dulu, di kota ini berkembang arus dekoratif yang besar. Renungan yang disertai nanar, gamang, ataupun takjub terhadap alam, seperti juga renungan tentang diri dan hidup manusia berkait dengan kerohanian Jawa. Juga semangat kerakyatan, khas Yogya. Dan sudah barang tentu topeng, wayang, juga puing candi, adalah pemberian Yogya."



■ Gambar 2 - Heri Dono, "Santet", 1986.

merah bertanduk dua berkendaraan mobil balap F1 dari tahun 1950-an; sosok dendi berkepala ikan buruk rupa dan berambut punk; makhluk berkepala ayam berbadan gembrot dengan dua tangan panjang melar dan dua kaki bersepatu roda; dan sosok berwajah angker serupa Maleficent, peri bertanduk, dalam dongeng *Sleeping Beauty* yang mendasari film fantasi gelap produksi Walt Disney Pictures, *Maleficent* (2014) dan *Maleficent: Mistress of Evil* (2019)<sup>3</sup>.

Dengan demikian, saya pun yakin, *Santet* termasuk salah satu lukisan "klasik" dari khazanah "Surrealisme Yogya" yang tetap segar secara estetis—terutama pokok perupaannya dan warnanya yang berasa permen itu—dan *nyambung* dengan selera artistik perupa-perupa muda di Yogyakarta, jika bukan di Indonesia, masa kini pada surealisme pop, alih-alih "surrealisme

pop Yogya". Komposisi, perspektif, dan pengadeganannya pun menarik—kalau bukan unik. *Santet* sebagai dunia ilmu hitam yang melampaui akal sehat terupakan dengan baik lagi kocak oleh pelbagai pose dan gestur makhluk-makhluk garib yang dilihat dari sudut pandang apa pun—atas-bawah atau kiri-kanan—tetap saja proporsional dan artistik. (Bayangan saya yang agak berlebihan: misalkan tak mengetahuinya sebagai karya Heri Dono, *Santet* sangat mungkin dikira lukisan ciptaan seorang perupa "surrealisme pop Yogya" berusia 20-30an tahun.)

### III. Surrealisme Pop

Atas seluruh keterangan itu saya ingin menginsafi surealisme pop yang diimani dan diamalkan oleh banyak perupa muda Yogyakarta—bahkan mungkin Indonesia—sekira satu dasawarsa belakangan sebagai surealisme baru di Yogyakarta yang tak bersناد pada "Surrealisme Yogya"—terutama dalam gagasan dan panutan. Alih-alih, mereka bersناد pada gerakan seni Lowbrow atau fenomena seni surealisme pop di Barat, Amerika Serikat dan Eropa, dengan tokoh-tokoh panutan, antara lain Robert Williams, Kenny Scharf,

<sup>3</sup> Dalam "Yang Fantastik dan Yang Emosional"—Samento Yuliman mengomentari *Santet* dan satu lukisan surealis lainnya Heri Dono yang tak disebut judulnya sebagai lukisan "berisi raut-raut sederhana, kekanakanakan, dengan warna tipis, rata. khayalnya lucu, seenaknya, kalau bukan mengada-ada, seperti tampak pada kerbau mengisap pipa, sedang kakinya kaki ayam, dalam salah satu lukisannya."



■ Gambar 3 - Roby Dwi Antono, "Cinta Itu Sengit", 2021, cat minyak di kanvas, 100x120 cm.

Mark Ryden, Jason Freeny, dan Camilla d'Errico<sup>4</sup>—dan mengombinasakannya dengan jurus-jurus estetika Yoshitomo Nara, Takashi Murakami, dan kartun-komik-animasi Negeri Samurai.

Mudah untuk menengarai "aktor intelektual"-nya: internet dan media sosial. Ialah yang lebih memungkinkan perupa-perupa muda "surrealisme pop Yogya" menemurupakan hayat dan karya Mark Ryden, Yoshitomo Nara, atau perupa-perupa Lowbrow lainnya ketimbang hayat dan karya Heri Dono, Ivan Sagita, Agus Kamal, atau seni rupawan-seni rupawan "Surrealisme Yogya" lainnya.

Oleh karena itu, bisa dimengerti jika "surrealisme pop Yogya" menampakkan dirinya sebagai—ambil ubah sepotong pernyataan dari Surat Kepercayaan Gelanggang—ahli waris yang sah dari seni

rupa global dan seni rupa ini mereka teruskan dengan cara mereka sendiri—utamanya dengan metode apropriasi.

#### IV. Roby Dwi Antono

Salah seorang perupa "surrealisme pop Yogya" yang paling menonjol saat ini adalah Roby Dwi Antono (l. 1990). Sukses komersial lukisan-lukisannya dua tahun terakhir mencengangkan penghayat seni rupa (di) Indonesia. Barangkali tak ada nama dan karya perupa kiwari Indonesia yang ramai diamat-amati dan dikomati-komati oleh pencinta dan penjaja karya seni rupa di dalam dan luar negeri hari-hari ini sebagaimana nama dan karya Roby Dwi Antono. Saya ingat pameran tunggalnya, *Lucid Fragments*, di Srisasanti Gallery, 15 Februari-28 Maret 2021, ditonton oleh lebih dari lima ribu pemirsa.

Dia seperti Musashi dalam caranya berdaya cipta. Tapi ada kolaborator, yang tampak maupun yang tak tampak, yang memampukannya selama belasan tahun menjelajahi kemungkinan-kemungkinan artistik—bentuk, teknik, ide—lain dan baru dari khazanah seni lukis Indonesia

<sup>4</sup> Saya membaca buku Camilla d'Errico, *Pop Painting: Inspiration and Techniques from the Pop Surrealism Art Phenomenon* (New York: Watson-Guption Publications, 2016) untuk mencari tahu cerita di balik layar tentang inspirasi, metode, dan alat, perupa dan keperupaan pop surrealisme.



■ Gambar 4 - Roby Dwi Antono, "Autopsy of Mystery", 2019, cat minyak di kanvas, 130x180 cm.

dan dunia. Walhasil, seperti yang dikenal luas sekarang, dengan mengombinasikan langgam surealisme pop dan Renaisans pun merandai pokok perupa-an Mark Ryden dan Yoshitomo Nara, karya-karya seni lukis—bahkan sketsa dan *drawing*—buatannya terakui tinggi nilai artistik dan nilai ekonominya sebagai gabungan meyakinkan selera estetis dan pemahaman eksistensial dalam bentuk unik berisi makhluk dan sosok garib seperti dalam film *The Good Son* (1993), *The Orphan* (2009), atau *The Bad Seed* (2018), yang memungkinkan horor menjelma dolar, pedih-perih berbuah rupiah, luka dan bisa membawa laba.

#### V. Fandi Angga Saputra

Kini, Roby Dwi Antono tak hanya terpan-dang sebagai satu bintang terang bend-erang di angkasa seni rupa Indonesia, tapi juga panutan berdampak bagi cita-cita dan daya cipta perupa-perupa muda generasi di bawahnya—tak terkecuali Fandi Angga Saputra (l. 1996), alumnus Program Stu-di Seni Rupa Murni, Jurusan Seni Murni, Fakultas Seni Rupa, Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta, tahun 2020.

"Saya tak ingin menyangkal, sekalipun ha-nya mengenalnya dari jauh, Roby Dwi An-tono meyakinkan saya bisa berada, bukan sekadar bercita-cita, sebagai perupa pro-fesional dengan lukisan surealisme pop," kata Fandi kepada saya di studionya, Sela-sa sore, 20 September 2022.

Pemirsa bermata terpelajar sangat mun-gkin menemukan kekerabatan artistik lu-kisan-lukisan Fandi dalam pameran tung-galnya, *Cross the Boundaries*, di Srisasanti Gallery, 21 Oktober-11 Desember 2022, dengan lukisan-lukisan Roby Dwi Antono, terutama yang terpamerkan dalam *Lucid Fragments*. Perhatikan, misalnya, pen-getengahan lanskap alam berupa sawah, hutan, gunung, lembah, pohon, dan tana-man dalam lukisan-lukisan mereka. Tak kurang dari itu, mereka memiliki kemiri-pan dalam latar belakang gagasan penciptaan lukisan—yaitu kenangan kampung halaman, memori masa kanak-kanak, dan hal-ihwal sentimental di sekitar rumah, keluarga, dan pergaulan. Dalam katalog *Lucid Fragments*, Roby Dwi Antono menu-lis:

"Pop surealisme, dengan kontradiksi dan



■ Gambar 5 - Fandi Angga Saputra, "Cross the Boundaries", 2022, akrilik di kanvas, 180x130 cm.

absurditasnya terus menjadi pendekatan saya menuju keseimbangan yang harmonis. Saya kira, saya sekarang berada berada pada titik ini dalam karir saya di mana saya dapat dengan nyaman menggunakan tanda khas—atau kekuatan tertentu—dalam karya saya. Pop surealisme sebagai genre visual dan refleksi pribadi sebagai objek pencarian artistik saya. *Lucid Fragments* adalah presentasi dari kedua kekuatan (...) Saya merasakan dorongan untuk mengumpulkan semua fragmen kenangan yang tersebar (...) dan mengubahnya menjadi lukisan. Ini tidak untuk memperlakukan lukisan sebagai dokumenter faktual. Lagi pula ada bagian yang benar-benar saya lupakan dan saya yakin bahwa yang saya ingat mungkin tidak sepenuhnya akurat. Meski demikian, akumulasi dari pengalaman masa lalu inilah yang justru membentuk diri saya menjadi diri saya saat ini dan saat masa depan mulai terbentuk, tidak ada waktu yang lebih baik untuk membuat arsip visual dalam bentuk pameran."

Sementara itu, dalam "statemen perupa" untuk pameran *Cross the Boundaries*—dikirimnya via pesan WhatsApp kepada saya pada Rabu dini hari, 5 Oktober 2022—Fandi menulis:

"Fandi banyak menyerap dari keadaan lingkungan alam di sekitarnya ketika

sempat merasakan tinggal di hutan, asri, rimbun, tenang, dan heterogen (...) juga berbagai macam hewan dan tumbuhan yang sering dijumpai. Fandi gemar menggabungkan dan mentransformasikan memorinya menjadi karakter baru sehingga mampu merepresentasikan dinamika kehidupannya sendiri."

#### VI. Laksamana Ryo

Selain Roby Dwi Antono, lukisan-lukisan Fandi pun berkerabat secara artistik dengan karya-karya seni lukis Laksamana Ryo (l. 1993), salah seorang mentor Fandi di luar kampus dan termasuk nama penting dalam jajaran perupa "surealisme pop Yogyakarta". Cermati, misalnya, kepala besar dari anatomi sosok dan makhluk dalam lukisan-lukisan mereka.

"Saat awal perkuliahan di ISI Yogyakarta, tahun 2015, Laksamana Ryo, kakak kelas dari Angkatan 2013, membimbing saya mengasah teknik melukis dan membukakan akses langsung ke bacaan-bacaan primer berbahasa Inggris tentang Lowbrow atau surealisme pop," ungkap Fandi kepada saya dalam percakapan lewat panggilan suara WhatsApp, Sabtu siang, 8 Oktober 2022.

#### VII. *Cross the Boundaries*



■ Gambar 6 - Fandi Angga Saputra, "Grow in Struggle", 2022, akrilik di kanvas, 46 x 55 cm2.

Membijaksanai kekerabatan artistik itu untuk *Cross the Boundaries*, Fandi menulis dalam "statemen perupa" sebagai berikut:

"Pameran tunggal *Cross the Boundaries* adalah tentang Fandi yang akhirnya meruntuhkan dan melewati batasnya sendiri. Melangkah keluar dari satu fase sekaligus masuk ke fase yang lain. Merasakan dan merayakan hal-hal baru dari batas sebelumnya."

Dengan kata lain—setelah sebelumnya menggelar pameran tunggal kali pertamanya, *Virtual Reality*, di Maison Ozmen Gallery, Paris, 23-27 Juli 2022—pameran *Cross the Boundaries* merupakan jembatan kesempatan Fandi selanjutnya guna tulus dan tahu diri bahwa sebuah pameran seni rupa adalah sebuah panggung belum sudah yang akan menantang dan menguji "kebaruan" cipta, karya, dan karsanya untuk suatu konteks yang masuk akal dan absah.

Dengan konteks itu—persisnya posisi eksistensial karya dan kekaryaannya perupa dalam khazanah seni rupa, utamanya khazanah seni rupa (di) Indonesia—seorang perupa, tentu saja termasuk Fandi, memiliki kunci pengetahuan atau alat analisa untuk berdaya cipta dengan visi dan misi, iktikad dan ikhtiar, atau metode dan sikap, yang meyakinkan. Konteks itu pun saya pikir bermanfaat bagi pemirsa, penghayat, dan pemangku kepentingan seni rupa

untuk memahami dan menikmati, menilai dan mengevaluasi, atau mengapresiasi dan mengoleksi karya seni rupa (wan) dengan tolok ukur yang jelas.

Ditempatkan khusus untuk Fandi: *Cross the Boundaries* menjadi perlu dipahami sebagai ikhtiar kecilnya guna meyakinkan publik seni rupa bahwa daya cipta dan karya-karyanya memiliki konteks yang kuat dalam khazanah "surrealisme pop Yogya". Dalam hal apa?

#### VIII. Kunci ke Makna Seni Rupa

Dari buku Simon Morley yang laris, *Seven Keys to Modern Art* (2019), saya peroleh pengetahuan bahwa salah satu kunci dari tujuh kunci yang memungkinkan kita menemukan makna karya seni rupa adalah "kunci biografi" (*the biographical key*). Di halaman 10-11, asisten ahli (*assistant professor*) di College of Arts, Dankook University, Korea Selatan, itu menerangkan "kunci biografi" sebagaimana di bawah ini:

"Paying attention to the life of the artist is considered in this mode to be the best way to understand his or her work. The latter is understood as an expression of the former. There are two versions of this approach. The hard version, often called expression by 'contagion', argues that the character of an artist is expe-

rienced by a viewer directly via an encounter with their work. The soft version suggests that the uniqueness of any work of art is intimately related to the specific personality and local circumstances that give rise to it, and that it depends for its power on the emotional and intellectual life of the maker, through which we are given access to more general social and psychological issues.”

Selain “kunci biografi” –ada dua kunci terkait yang tidak kurang pentingnya, yakni “kunci sejarah” (*the historical key*) dan “kunci pengalaman” (*the experiential key*). Di halaman 10, Simon Morley menguraikan “kunci sejarah” sebagai berikut:

*“In this mode, the work of art is understood to be involved in an ongoing, developmental dialogue with subjects and styles inherited from earlier periods. The new often has more in common with the old than is at first recognized, and so the best way to understand former is to compare and contrast it with the latter. Therefore, in this key the artwork is seen in a context that views it as a sign or symptom of the broader socio-cultural condition and stylistic norms that prevailed at the time it was made, rather than as an artefact with intrinsic aesthetic or expressive qualities. Art is judged to be important because it has symbolic value and must therefore be considered in relation to changes and continuities through time, organized in terms of recurring codes and stylistic properties.”*

Sementara itu, di halaman 11, Simon Morley menjelaskan “kunci pengalaman” seperti ini:

*“The main concern here is how a work can communicate across time, place and culture, touching on basic affective and psychological realities. There are two aspects to this key. One is subjective and phenomenological, focusing on how a viewer directly responds to the stimulus of the work as a multisensory experience. The second analyses these responses by drawing on research into the psychology of perception and the neurobiological foundations of perception, imagination and creativity. Social conditioning greatly affects the ways in which we respond to art, determining the meanings we attribute to the experience, and the brain functions in tandem with the body and the surrounding environment to generate the specific experiences that are derived from the encounter with an artwork.”*

Saya yakin Tuan Morley berkenan meminjamkan kunci-kunci itu kepada kita –setidaknya sebagai kunci pembanding untuk kunci-kunci lain pemirsa nan waskita –guna memahami dan menikmati secara saksama dalam tempo sesantai-santainya lukisan-lukisan Fandi dalam pameran *Cross the Boundaries*, pun lukisan-lukisan Heri Dono, Roby Dwi Antono, dan perupa-perupa lainnya di mana saja mereka berada.

## IX. Penutup - Fandi versus Roby

Maka, sekalipun sebelumnya sudah menggunakannya untuk sejumlah uraian di atas, izinkan saya memanfaatkannya guna menerangkan barang sedikit perbedaan lukisan-lukisan Fandi dengan lukisan-lukisan Roby Dwi Antono – khususnya yang tersua dalam pameran *Cross the Boundaries* dan *Lucid Fragments*. Yang paling jelas, sebagaimana sudah saya singgung di atas, lukisan-lukisan Roby Dwi Antono merupakan secara subtil –ambil ubah sepenggal dua larik sajak Acep Zamzam Noor dari tahun 1996 –kepolosan luar biasa yang menghunuskan pisau, tajam dan berkilat, siap menikam dan memotong siapa atau apa pun sesuka hatinya. Sebaliknya, pada lukisan-lukisan Fandi, kita bersua dengan yang imut dan yang jenaka berpetualang dalam yang menegangkan, yang mengharukan, dan yang menggemaskan, sehingga kita enggan berpaling seperti saat menonton *Kung Fu Panda* (2008), *Up* (2009), *Rango* (2011), *Coco* (2017), atau *One Piece Film: Red* (2022).

Dalam hal itulah lukisan-lukisan Fandi Angga Saputra di *Cross the Boundaries* mengisyaratkan konteksnya yang meyakinkan di medan seni rupa kiwari Indonesia, khususnya di gelanggang “surealisme pop Yogya”, apalagi jika dia disokong penuh seluruh oleh tangan tak tampak yang memungkinkan yang imut dan yang jenaka pada kanvas-kanvasnya bertiwikrama menjadi dana segar guna meraksakan cipta, karya, dan karsanya di masa mendatang seperti terjadi pada Roby Dwi Antono.

# Mengeja Erotika

AS Kurnia  
kniart00@gmail.com

## Abstrak

Tema erotika dalam seni rupa Indonesia telah lama ditinggalkan, terutama pada periode setelah Reformasi 1998. Hal ini terjadi karena masyarakat semakin puritan dan desakan segelintir Ormas yang menginginkan seni itu tunduk pada kaidah agama tertentu. Di penghujung tahun 2022 diadakan pameran bertema erotika untuk menghidupkan kembali tradisi seni rupa yang telah hidup ratusan tahun lalu di Indonesia. Pameran diadakan di Bali karena alasan pandemi dan sikap masyarakat Bali yang lebih permisif pada kreatifitas seni. Namun banyak seniman masih terlihat malu-malu dalam memanifestasikan aspek erotis dalam karyanya: ketubuhan terlihat disamarkan.

**Kata kunci:** erotika, pornografi, eros, libido, seksual, telanjang, persenggamaan.

Oktober ini diwarnai beragam pameran seni rupa di berbagai venue di Bali. Satu di antaranya pameran 'Erotika' di Sika Gallery, Ubud pada 9 - 23 Oktober 2022. Pameran diikuti 8 perupa yaitu Linkan A Palenewen, Aswino Aji, Goenawan Mohamad, Kemalezedine, Syakieb Sungkar, Wayan Upadana, Ketut Sumadi dan Wayan Mandiyasa. Pasca pandemi, eforia melanda seni rupa Bali.

## I. Aswino Aji

Sapuan-sapuan lebar, kasar dan bertenaga selalu meninggalkan jejak ekspresif. Bagi Aswino Aji, erotis jadi stimulus, energi untuk mencapai yang diidealkan. Erotis berasal dari kata Eros, dewa cinta dari mitologi Yunani. Dorongan perasaan dalam erotis dipahami sebagai cinta sensual atau dorongan libido. Tiga lukisan seri 'Mengejar Pelangi' menggambarkan sosok perempuan setengah badan. Komposisi warna ketiganya mirip. Warna biru dilaburkan pada tubuh setengah telanjang. Di latar belakang dijejalkan warna kekuningan.

Pada 'Mengejar Pelangi #3', mantel merah dengan sapuan-sapuan ritmis membiarkan sebagian tubuh sensual terlihat. Figur wanita ini menghadap ke depan dengan rambut tebal kebiruan. Latar belakang kekuningan terasa kontras dengan objek, menyebabkan objek nampak mencolok. Ketiga lukisan Aji dipenuhi sapuan-sapuan liar dengan teknik *wet on wet* saling tindih, berbenturan, menyeret warna di bawahnya sehingga meninggalkan jejak goresan dan lapisan transparan. Warna



■ Gambar 1 – Aswino Aji, "Mengejar Pelangi #1",  
60x80 cm, oil on canvas, 2022.



■ Gambar 2 – Linkan A. Palenewen, “I Intentionally Provoke You”, 150 X 120 cm2, oil, acrylic on canvas, 2022.

merah mantel menjadi aksen menyergap perhatian.

“Dari perspektif laki-laki, saya ingin menggambarkan sosok yang menarik melalui bentuk, guratan, warna, dan ekspresi yang dapat mendefinisikan keinginan ego saya.” Sepenggal pernyataan Aji ini mengingatkan pada Antonio Blanco (pelukis yang sering melukis wanita yang tampil erotis) ketika ditanya; mengapa selalu melukis perempuan erotis. Dia menjawab: karena saya laki-laki. Ketertarikan pria pada wanita adalah keniscayaan. Mengejar pelangi ibarat mengejar harapan.

## II. Linkan A. Palenewen

Seorang perempuan dengan rambut tergerai duduk di kursi dengan sebelah kaki terangkat, bertumpu pada kursi. Figur kekinian ini mengenakan kaos *crop* dan celana kulot. Tampilannya atraktif. Gaya dan cara berbusananya menyiratkan pemberontakan terhadap kungkungan ‘tradisi’. Tangan kanannya memegang pisang terkupas yang dimasukkan ke dalam mulut. Alih-alih dimakan, pisang itu terkesan dikulum. Sorot matanya kosong, tidak terkonsentrasi pada pisang tapi pada penonton dengan ekspresi yang interpretatif. Ketika pisang disandingkan



■ Gambar 3 – Kemalezedine, “Di Antara Puncak Kenikmatan”, acrylic on canvas, diameter 150 cm.

dengan wanita kerap diasosiasikan pada kesan sensual. Disimbolkan sebagai alat vital pria. Gambar ini sangat provokatif.

Latar belakang pengalamannya di *fashion design* rupanya berpengaruh di karya seni lukisnya. Hal tersebut tampak pada penyusunan elemen bentuk, warna dan garis. Linkan menerapkan warna neon, material yang lazim dipakai di ranah desain mode. Warna neon atau *spotlight* memiliki tingkat kecerahan yang tinggi.

Pemecahan bidang gambar dengan pola-pola dedaunan/tumbuhan berhasil membangun komposisi yang sangat dinamis. Paduan rumpun warna biru, merah dan kuning memendarkan warna violet, magenta, jingga, pink, oranye, hijau terang.. Warna-warna itu disusun dengan intensitas yang kontras. Pemberian warna biru pekat dan hitam memperkuat komposisi. Tak pelak, lukisan 'I Intentionally Provoke You' ini memang indah. Eugene Delacroix pernah mengatakan: Hendaknya lukisan menjadi pesta bagi mata.

### III. Kemalezedine

Lukisan 'Di Antara Puncak Kenikmatan' karya Kemal ini bernuansa kemerahan. Terasa hangat. Ia menghadirkan lanskap perbukitan di kanvasnya. Dia mendesain kanvasnya berbentuk bundar, berdiameter 150 cm. Bundaran atau lingkaran menjadi titik fokus konsentrasi atau meditasi. Cara melukisnya mengadopsi kebiasaan pelukis tradisional Bali yaitu membangun visual dengan hitam putih dulu. Tahap berikutnya pewarnaan. Bahan dan alat yang digunakan adalah *drawing pen*, tinta dan cat *acrylic*. Dasar melukis Kemal adalah *men-drawing*, merujuk pada seni lukis tradisional Bali yang pernah diamatinya.

Deretan pola seperti goresan kuas tinta membentuk perbukitan mengingatkan saya pada pola alur perbukitan lukisan gaya desa Sayan. Untuk membuat pola ini Kemal menggunakan alat modifikasi dari mesin tato. Barik-barik hitam berpola memunculkan citra artistik yang dominan di kanvas. Barik ini bergerak ritmis. Bentuk-bentuk genital dan erotis menyelip di bebatuan, di rimbun tumbuhan sementara torso perempuan menyembulkan kedua payudara tergambar jelas. Simbol api dibubuhkan di beberapa tempat memberi kesan membakar, persetubuhan yang

panas. Awan vulkanik muncul di sela perbukitan seperti muntahan sperma. Puncak kenikmatan adalah simpulan narasi puncak-puncak bukit dengan aktivitas seksual yang tersembunyi.

### IV. Ketut Sumadi dan Wayan Mandiyasa

Lukisan bergenre tradisional Bali muncul pada karya Ketut Sumadi dan Wayan Mandiyasa. Mereka adalah 2 bersaudara kembar identik. Jika tidak mengenal secara intens, sulit membedakan keduanya. Kembar identik memiliki ikatan batin yang kuat dan seringkali memiliki sifat dan selera yang sama. Menarik mengamati karya keduanya di pameran 'Erotika' ini yang memiliki kecenderungan visual dan narasi yang



■ Gambar 4 – Ketut Sumadi, "Pohon Kenikmatan", 50x120 cm, ink, acrylic on canvas, 2022.

mirip. Entah ini kebetulan atau memang saling memengaruhi. Karya keduanya menggambarkan persetubuhan liar beberapa pasangan di sebuah pohon besar.

Karya Ketut Sumadi berjudul 'Pohon Kenikmatan' dan Wayan Mandiyasa memberi judul 'Bulan Madu' pada karyanya. Narasi kedua lukisan bermula dari sepasang muda-mudi yang dimabuk asmara. Saat berwisata, di perjalanan mereka menemukan tempat nyaman, yaitu sebuah pohon besar. Beristirahatlah pasangan tersebut di sana. Timbullah hasrat bercinta yang dilanjutkan ke persetubuhan. Peristiwa tersebut diketahui para penghuni pohon. Mereka terangsang dan bangkit nafsu berahinya. Terjadilah persetubuhan liar beramai-ramai.

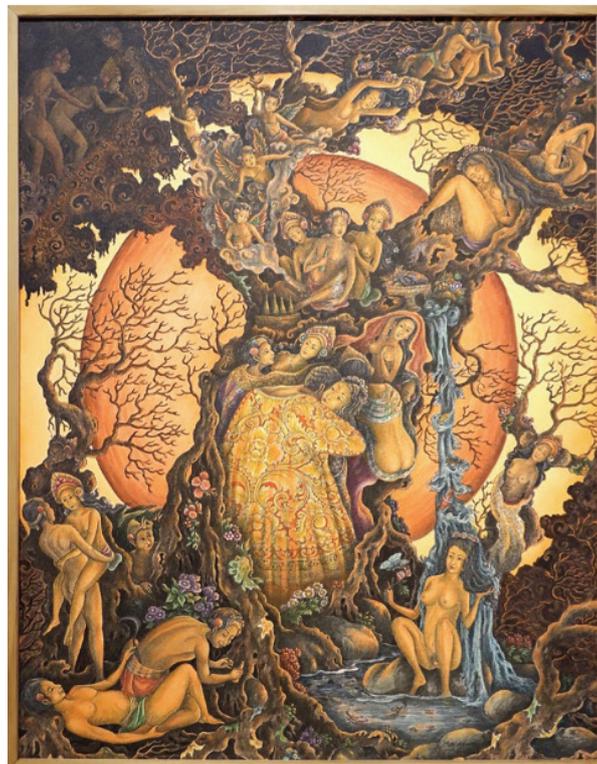
Pohon besar sering disakralkan dan disimbolkan sebagai rumah. Pohon Beringin, misalnya, dilambangkan sebagai rumah para Dewa dan pelebur dosa. Ia dipuja oleh mereka yang ingin memiliki anak karena Beringin dianggap sebagai lambang kesuburan. Jika Mandiyasa memvisualkan figur manusia biasa dalam narasinya, Sumadi menggunakan bentuk-bentuk mitologis dengan dominan warna hitam-putih.



■ Gambar 5 - Wayan Upadana, "Insting", 45x173 cm, resin, automotive paint, 2022.

## V. Erotika dan Pornografi

Karya relief berbahan resin yang dilapisi cat mobil warna hitam mengkilat memvisualkan profil lelaki telanjang. Penisnya memanjang, tumbuh meliuk ke



■ Gambar 6 - Wayan Mandiyasa, "Bulan Madu", 60x80 cm, acrylic on canvas, 2022.

atas seperti batang pohon dan bercabang. Di ujungnya bertengger seekor burung. Liukan penis mengesankan adanya energi yang mengalir di dalamnya.

Sejak dulu penis dimaknai sebagai simbol kesuburan, keperkasaan dan kekuasaan. Penis atau lingga dalam ajaran Hindu adalah atribut terkuat dari dewa tertinggi atau kerap dikaitkan dengan Dewa Siwa. Lingga adalah pilar cahaya, simbol benih dari segala sesuatu yang ada di alam semesta.

Insting atau naluri ialah pola tingkah laku yg bersifat turun-temurun yg dibawa sejak lahir. Oleh Sigmund Freud naluri diartikan sebagai tenaga psikis di bawah sadar (id). Dia membaginya menjadi 2 jenis yaitu naluri kehidupan (eros) dan kematian (thanatos). Contoh dari naluri kehidupan adalah lapar, haus dan 'seks'. Wayan Upadana merefleksikan naluri seksual. Burung akan selalu terbang bebas tapi akan ingat kembali ke pijakan.

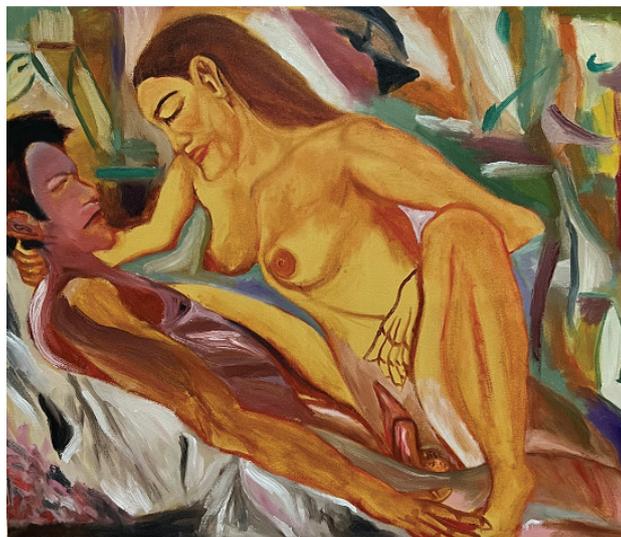
Pornografi berasal dari kata porno. Pengertian porno adalah cabul. Dalam KBBI, cabul diartikan tidak senonoh (melanggar kesopanan, kesusilaan). Kesopanan dan kesusilaan adalah norma; aturan atau ketentuan yang mengikat warga kelompok dalam masyarakat, dipakai sebagai panduan, tatanan. Sesuatu dianggap cabul tergantung pada norma di masyarakat, di lingkungan setempat sedangkan budaya masyarakat sangat beragam. Begitu pun soal norma. Di masyarakat satu dan lainnya berbeda. Pada masa Lempad tentu berbeda dengan

masa sekarang dalam hal tatanan norma di masyarakat. Begitu pula pada lingkup antardaerah, desa dan kota.

Melihat dokumentasi foto tahun 1930-an - 1960-an tak sedikit gadis-gadis muda Bali yang bertelanjang dada. Di pasar pemandangan ini juga banyak ditemui pada pedagang atau pembeli. Penari dulu dadanya juga terbuka. Ketelanjangan sangat biasa ditemui di sungai. Di pemandian yang jarak pancuran satu dengan lainnya cuma semeter, laki-perempuan biasa mandi berdampingan, telanjang. Patung telanjang, kerajinan pembuka tutup botol berujud penis banyak dijumpai di pasar seni, di kios-kios kerajinan. Masyarakat tradisional tidak pernah terganggu. Pikiran masyarakat moderen sudah di-framing bahwa ketelanjangan, gambar persenggamaan itu pornografi.

## VI. Syakieb Sungkar

Pilihan warna merah pada sofa semata-mata pertimbangan keindahan dan komposisi. Tak ada maksud untuk meningkatkan berahi seksual penonton. Tentu banyak alternatif warna tapi satu pilihan itu mutlak. Komposisi diagonal pada objek perempuan telanjang lebih terasa dinamis jika dibandingkan horisontal, misalnya. Tak perlu bertanya; apa yang dinanti perempuan tersebut. Lukisan 'The Red Sofa' Syakieb Sungkar adalah sebuah proses studi, penggalan.



■ Gambar 7 – Syakieb Sungkar, “Passion (Studi Erotika)”, 80x70 cm, oil on canvas, 2022.

Hampir semua perupa pernah memvisualkan figur telanjang dalam bentuk patung maupun lukisan karena itu bagian dari proses belajar, pemahaman, pendalaman dan berkesenian. Ketelanjangan bagi seniman itu keindahan karena seniman studi dan menarasikan keindahan bukan pornografi.

Pada 'Studi Erotika', Syakieb mendeformasi tubuh objek meski tidak drastis. Lukisan persenggamaan sepasang laki-perempuan ini dipenuhi goresan atau sapuan ekspresif pada sekujur tubuh. Syakieb tidak melukisnya secara realistik.

Di latar belakang, sengaja dijejalkan sapuan-sapuan dan torehan warna cukup riuh, terkesan seperti abstraksi lanskap atau tafril. Syakieb ingin mengacaukan asosiasi atau mereduksi *center of interest* pada objek. Aplikasi warna-warna dengan intensitas senada menjadikan lukisan ini terasa adem. Tidak menggelegak.

Ida Bagus Made pernah melukis persenggamaan manusia dengan celeng. Lempad memiliki gambar seri Kamasutra. Lukisan Lempad dan Ida Bagus Made tentang ketelanjangan dan persenggamaan pada dasarnya dianggap hal biasa. Kultur masyarakat setempat menerima bahkan istilah pornografi barangkali tidak dikenal di masyarakat tradisional pada waktu itu. Istilah pornografi adalah produk masyarakat modern. Pornografi semata-mata membangkitkan berahi seksual. Lebih-lebih jika menjadi industri komoditas. Pada erotika ada unsur-unsur lain yaitu estetika, artistik, puitik dst.

## VII. The Cat Family

Pengalaman pribadi banyak menginspirasi para seniman dalam menciptakan karya seninya. Selama 18 tahun Syakieb Sungkar terlibat dengan kucing. Dari seekor anak kucing yang mati kelaparan di dalam kamar terkunci, berganti ke kucing Siam, Anggora dan kucing kampung American Shorthair.

Sosok makhluk hibrida berkepala kucing duduk di kursi menyilangkan kaki sedang menikmati secangkir kopi. Dia mengenakan jas dan celana panjang. Sebelah kakinya yang bertumpu ke lantai seperti batang pohon. Kursinya tanpa

kaki. Sebuah meja menyerupai bonggol pohon dihadirkan ke tengah ruang. Bentuknya bergelombang tak beraturan. Permukaannya datar. Ada lepek kopi di sana. Lambungnya beralur-alur searah lingkaran meja. Menyembul tatahan seraut wajah dengan ekspresi aneh.

"Meja itu melambangkan kekacauan dan ketidakpastian, mungkin juga ketakutan akan masa depan," kata Syakieb. Posisi meja itu enigmatis, terkesan melayang tapi juga nampak berpijak di lantai. Ada kegalauan pada diri Syakieb. Bagaimana jika kucing satu-satunya mati? Kucing ini seperti keluarga. Kerap tidur bersamanya. Apakah isterinya akan seterusnya memungut kucing lagi setiap kucing peliharaan mati? Bagaimana seandainya isterinya bisa mengandung kucing? Haruskah Syakieb menjadi seekor kucing?

Syakieb membongkar dan mempreteli realita. Menyusunnya di tafril kanvasnya, menciptakan drama yang ganjil. Tafril ini surealistis. Permainan perspektif ruang dan dimensi yang acak. Seorang perempuan berdiri telanjang di ruang di dalam ruang, tersusun di bidang kanan kanvas. Ruangnya datar dengan langit penuh susunan awan menjadi latar belakang. Ia tengah mengandung seekor kucing. Komposisi awan menyimbolkan dinamika imajinasi, gejolak angan dan harapan. Di bagian kiri ada tirai. Bagian tengah yang terbuka menampilkan ruang belakang. Sepotong halaman, dinding batu dan lanskap tumbuhan tersusun datar.

Sebuah gambar dramatis meneror mata kita. Seekor kucing sedang berbaring santai. Kepalanya menoleh ke penonton. Bagian tengah tubuh terkupas menampilkan tulang rangkanya, mengingatkan pada tulang ikan bakar di atas piring yang menyisakan ekor dan kepala. Kucing ini sepenggal kenangan pada kucing yang mati kelaparan. Kucing ini menyediakan dagingnya untuk disantap. 'The Cat Family' menggambarkan keluarga hibrid. Keluarga imajinatif yang liar.

## VIII. Goenawan Mohamad

Sebagai sastrawan, lukisan-lukisan Goenawan Mohamad terkesan puitis dan surealistis. Lukisan 'Pasca Orgasme' terinspirasi dari karya puisinya,

*Semakin ke tengah tubuhmu  
yang telanjang  
dan berenang  
pada celah teratai merah*

*Ketika desau angin berpusar  
ikan pun  
ikut menggeletar*

Puisi ini penggalan dari puisi 'Persetubuhan Kunti'. Bait puisi ini mengisi bidang atas lukisan. Di bagian lain berada dua tubuh diferensial. Di latar depan berdiri tubuh lelaki tanpa kepala. Tangannya sebatas lengan. Kakinya pun sebatas paha. Posenya menghadap ke depan menampakkan kemaluannya. Di belakangnya, sesosok perempuan telanjang berdiri membelakangi. Kakinya melangkah seperti hendak berjalan pergi, meninggalkan sang lelaki.

Lukisan ini dilaburi warna abu-abu sebagai dasar. Objek kemudian dilukis di atasnya. Pada tubuh perempuan, warna abu-abu kekuningan dipulaskan dengan sapuan-sapuan lembut. Refleksi cahaya berwarna oranye disapukan pada satu sisi tubuh. Jika pulasan warna di tubuh perempuan menggunakan sapuan lembut, goresan-goresan kasar disapukan pada sekujur tubuh lelaki. Karakter ini memunculkan kesan maskulin. Warna oker diisikan ke tubuh,



■ Gambar 8 – Goenawan Mohamad, "Pasca Orgasme", 100x140 cm, oil on canvas, 2022.

tidak penuh. Sebagian menyisakan warna dasar abu-abu sebagai *tone* gelap. Garis-garis lembut seperti kontur yang ada pada tepi figur membuat kesan plastis. Goresan mengambang, tidak menekan dalam ke kanvas menghasilkan efek optis, bergetar.

Kepala adalah tempurung pikiran. Dia juga simbol identitas karena memiliki rupa. Dua tubuh diferensial yang berada dalam satu situasi ini tak menampakkan rupa. Persetubuhan suci adalah persetubuhan jiwa, tak perlu pikiran. Identitas persetubuhan itu ialah lingga dan yoni.

## IX. Penutup

Pada lukisan yang lain, sosok telanjang tanpa kepala berada di tengah kanvas. Kaki dan tangan terpotong. Payudaranya menonjol. Organ genitalnya digambarkan dengan garis lengkung. Tubuh ini bentuknya gembung. Warnanya kecoklatan. Karakternya mirip kayu. Tampak seratnya yang terbentuk dari goresan-goresan kuas. Beberapa lubang atau liang ada di kaki, perut dan di kerongkongan. Liang jamak dijumpai pada kayu. Pendek kata, tubuh ini tidak ideal. Bagai benda rusak. Tak indah, tak mulus, keras, dingin. Sama sekali tidak merangsang, tidak erotis meski telanjang dan menampakkan organ sensual.

Di depan sosok gembung tersebut diletakkan sepatu wanita dengan hak tinggi. Tidak lengkap. Cuma sebelah. Warnanya kemerahan, pink tua. Mencolok, menyedot perhatian. Tidak ada wanita di situ tapi sepatu warna pink membawa imajinasi kita ke sosok wanita cantik, mulus, indah. Syukur-syukur telanjang. Sepatu pink ini bisa sangat naratif dalam imajinasi kita. Lukisan 'Antierotika' karya Goenawan Mohamad ini berlatar belakang kelabu kebiruan bagai langit mendung. Objek seperti melayang. Tak ada batas ruang. Tak ada batas imajinasi.

*"Seperti kebanyakan orang, saya memahami 'erotika' dalam kaitannya dengan tubuh dan berahi. Persoalannya, bagaimana kedua hal itu – yang erat bertaut – dipandang."* Statement Goenawan Mohamad dalam konsep karyanya di pameran ini.

Bedulu, 16-10-2022

# Erotika dari Pameran Bersama Delapan Perupa

Asmudjo J Irianto

*iirnaga@gmail.com*

## Abstrak

Seni erotis atau erotika bukan genre yang cukup populer dalam seni rupa modern dan kontemporer Indonesia. Ada beberapa pelukis angkatan lama, seperti Basoeki Abdullah yang kerap melukis wanita telanjang, Affandi juga menghasilkan beberapa lukisan persetubuhan. Tahun 80-an Mochtar Apin cukup intens melukis wanita telanjang. Belakangan yang cukup sering melukis figur telanjang adalah Hendrik Lawrence dan Syakieb Sungkar. Namun secara keseluruhan seni erotis memang tidak terlampau menonjol, dalam seni rupa kontemporer Indonesia. Memang tidak mudah menetapkan pengertian seni erotis. Peter Weeb menjelaskan erotika, “art on a sexual theme related specifically to emotions rather than merely actions, and sexual depictions which are justifiable on aesthetic grounds.” (Peter Weeb, 1975). Seni erotis membutuhkan justifikasi estetik dalam menggambarkan seksualitas. Seringkali justifikasi estetik ini yang dipakai untuk membedakan antara seni erotis dengan pornografi, yang sama-sama merepresentasikan seksualitas. Namun justifikasi estetik juga bukan hal yang mudah untuk ditetapkan. Seni rupa yang kompleks, berteori dan berwacana tentu dianggap berbeda dengan pornografi yang dinilai dalam satu dimensi: *harmful*, eksploitatif dan melihat seksualitas semata-mata sebagai obyek nafsu dan perempuan yang menjadi obyek. Perbedaan ini, tentu berangkat dari konstruksi normatif.

## I. Pendahuluan

Pendapat Peter Weeb mengenai pentingnya landasan estetik bagi representasi seksualitas bagi seni erotis mendapatkan ganjalan dari estetika modern itu sendiri (setelah Baumgarten dan Emmanuel Kant). Hans Maen, menjelaskan, “*Modern aesthetics famously built a wall between aesthetic pleasure, on the one hand, and sensual or sexual pleasures, on the other hand, leaving precious little room for works that aim to combine the two.*” Menurut Kant, penilaian pada keindahan didasari “kesenangan” *disinterested*, yaitu “kenikmatan” yang ti-

dak bergantung pada gairah atau keinginan pada “obyek.” Dan karena seni erotis justru diarahkan untuk memicu dan “merangsang” hasrat seksual, karenanya –sesuai pendapat Kant– sulit meletakkan seni erotis sebagai obyek estetik. Kendati penting, batasan Kant, tak lalu menjadikan seni erotis menjadi buntu dalam konteks estetik.

Batasan Richard Shusterman agaknya yang paling menentukan,

*Another aspect of ars erotica's formalism is expressed in its staging of the act of love within an attractive mise-en-scène that helps dramatize and intensify the experience by demarcating it from the ordinary humdrum flow of life. What precisely constitutes an attractively erotic mise-en-scène can differ significantly according to cultural tradition and changing context, ranging from the opulent to the humble, from the meticulously prepared to the impulsively improvised through the hurried heat of passion.* (ars erotica, 6)

Dalam hal ini, melampaui yang *ordinary* juga menegaskan aspek “seni” dalam erotika, dan kerap menjadi pembenaran untuk membedakannya dengan pornografi, yang disebut dinilai tak lagi dapat menyembunyikan apapun, menutup enigma seksualitas. Seni erotis menyembunyikan, namun justru membuka pada hal yang mendasar/sublim, sementara pornografi membuka semuanya, namun menutup hal yang mendasar. Seni erotis membangun dramatisasi atau *intensify*, bukan karena keterbukaannya, namun penyelubungannya, sehingga terbangun potensinya untuk membangun imajinasi seksualitas. Karenanya, banyak jalan menciptakan seni erotis. Imajinasi seksual sangat personal, demikian pula seni sangat subyektif. Paduan kedua hal ini akan menghasilkan kemungkinan sangat beragam mengenai seni erotis, dari yang lambat-lambat merepresentasikan sampai yang eksplisit.

## II. Pornografi dan Erotika

Sampai saat ini “peperangan” antara erotika dan pornografi masih berlanjut. Namun Marie Anne Paveu mengingatkan bahwa perbedaan antara pornografi dan erotika sepenuhnya retorik.

*“MarieAnne Paveau, that the distinction between pornographic and erotic is ‘essentially rhetorical’: I show this to be a device that allows commentators ‘to condemn pornography whilst saving sexuality, and help[ing] to preserve romantic myths and the art of seduction.”*

Situasi ini menyulitkan terbangunnya batasan yang pasti mengenai erotika. Namun, sebaiknya memang begitu, pengertian yang sempit beresiko pada kebuntuan, Demikian pula estetika, selalu tidak tunggal. Menurut Hans Maes, *“Instead of claiming that erotic art is about sexual feelings or desires, one could say that erotic art elicits sexual feelings or desires. But this characterization would also be too broad.”* Levinson sedikit lebih tajam mengenai erotic art, *“art which aims to engage viewers sexually through explicit sexual content, and that succeeds, to some extent, in doing so.”* (Levinson 2006: 252). Namun Maes mempertanyakan pendapat Levinson, haruskan seni erotis menampilkan konten seksual yang eksplisit?

Sebab itu tidak terlalu penting menetapkan pengertian seni erotis yang terlalu ketat. Pengertian tentang erotis, atau fenomena yang dapat membangkitkan rasa erotis, akan berbeda antara manusia. Dalam hal ini, salah satu pembatas yang dapat disepakati, erotika berada dalam ruang seni, sebagai karya seni. Keributan antara makna erotika dan pornografi tentu disebabkan oleh upaya menetapkan keduanya secara tegas. Secara generik perbedaan tersebut dapat dilakukan, sebagaimana dijelaskan oleh Maen dalam bukunya *Art and Pornography*. Namun Maen juga mengingatkan bahwa perbedaan tersebut tidak *clear-cut*, adakalanya batasan pornografi dapat masuk ke dalam karya-karya erotika, dan sebaliknya.

## III. Yang Sopan dan yang Intens

Tajuk Erotika untuk pameran ini mungkin agak terlalu berat, mengingat sebagian besar karya-karya yang ditampilkan masih cukup “sopan”. Kecuali Syakieb Sungkar dan Linkan Palenewen (satu-satunya perupa perempuan dalam pameran ini dan paling muda) yang telah menghasilkan karya-karya erotica secara cukup intens. Goenawan Mohamad, pernah menghasilkan karya-karya sketsa erotika. Bagi lima perupa lain dalam pameran ini, Aswino Aji, Kemalezedine, Ketut Sumadi, Wayan Mandiyasa, dan Wayan Upadana, topik erotika menjadi hal baru.

Ketelanjangan dan persetubuhan merupakan kenormalan dalam erotika—kendati tidak selalu—, dan itu juga tampak dalam karya-karya pada pameran ini. Syakieb, agak *badung*, melawan tabu, dan sangat jujur dengan posisinya sebagai lelaki. Syakieb, dengan latar belakang sebagai kolektor, artinya memiliki kecintaan dan apresiasi terhadap karya seni (sesuai dengan cita rasa dan preferensi artistiknya) berkarya seni adalah pengalaman langsung dalam mengekspresikan daya artistiknya (tidak sekadar mengkonsumsi/mengapresiasi seni). Bisa jadi hal ini yang menjadikan Syakieb lebih berani dan apa adanya dalam berkesenian. Itu sebabnya dia tanpa tedeng aling-aling menampilkan tubuh wanita maupun pria telanjang. Dalam hal ini, soal tabu dan eksperimentasi melukis secara langsung model merupakan eksplorasinya yang spesial.

## IV. Studi Erotika

Namun, itu adalah salah satu bagian saja. Sebab terpenting bagi Syakieb, soal tema erotika ini adalah soal urgensinya untuk berkesempatan melukis. Artinya, tindakan melukis dan bagaimana melukiskannya menjadi hal yang lebih penting. Kentara pada karya Syakieb bahwa gambaran persetubuhan, dalam karya *Passion (Studi Erotika)* dikelola untuk menyusun aspek for-

mal. “Studi” yang dimaksud tentu bukan mengenai metode *lovmaking*, melainkan bagaimana subject matter persetubuhan menjadi ekspresi artistik dengan mempertimbangkan aspek formal-visual. Ekspresi estetis menjadi lebih kuat dari pada aspek erotis. Pada karya *Red Sofa*, tampak ketelanjangan tubuh perempuan yang eksplisit. Bagi Syakieb, proses melukis perempuan telanjang dengan pose menantang merupakan pengalaman yang baru dan menarik baginya, dan hal itu langsung berkaitan dengan hasrat seksual, seperti yang diutarakannya,

“Melukis telanjang bagi beberapa orang merupakan sublimasi dari hasrat seksual yang selama ini dipendamnya.” Dalam hal ini, proses melukis menjadi bagian penting dari karya *Red Sofa*, sebab Syakieb melihat secara langsung sang model telanjang—dan hanya berdua, dalam suasa-

na yang boleh jadi intim. Lebih lanjut dia berujar, “Akan ada pertanyaan apakah si artis akan terangsang ketika ia melukis *nude*.” Jawabannya tentu dapat dikembalikan pada Syakieb sendiri. Lukisannya *Red Sofa* sendiri, dengan gaya Realis Ekspresif, meredam aspek ketelanjangan sesungguhnya, menjadi lebih *artsy*. Karya Syakieb yang ketiga *The Cat Family*, berbeda, tampil surealis. Tampak keluarga aneh; kepala keluarga berupa sosok manusia dengan kepala kucing, dan sebelah kakinya seperti batang pohon. Sosok perempuan (istrinya?) tampak sedang hamil dengan janin berupa kucing. Sementara di lantai tampak seekor kucing yang terpotong dua dipisahkan oleh struktur belulangannya. Tak mudah dimaknai, namun juga memicu imajinasi mengenai seksualitas yang tersembunyi, yang “terlarang”, misalnya “selingkuh”?



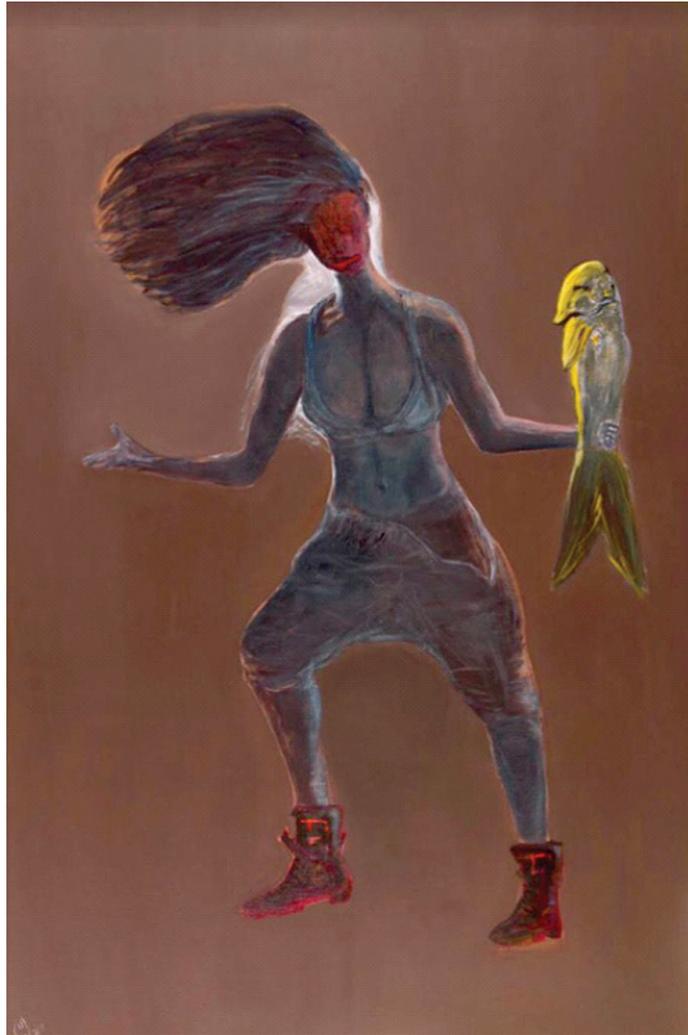
■ Gambar 1 – Syakieb Sungkar, “The Cat Family”, 145x145 cm, oil on canvas, 2022.

Karya Mandiyasa dan Sumadi berangkat dari langgam tradisi seni lukis tradisional Ubud. Mengenai seksualitas yang mereka imajinasikan dan menjadi narasi karya mereka. Berbeda dengan karya-karya erotika Lempad, yang *straight-forward* pada adegan persetubuhan, pada karya-karya Mandiyasa dan Sumadi, persetubuhan merupakan bagian dari cerita dan sesuatu yang juga diangankan. Hal itu tampak misalnya dari karya Mandiyasa, dengan judul *Bulan Madu*. Bulan madu merupakan angan-angan bagi pria lajang. Hasrat seksual sang pemuda lajang menjadi narasi dalam karya tersebut. Tampak—tidak terlalu menonjol—seorang pemuda lajang—mengintip perempuan yang sedang mandi di perigi, sementara ada dua pasangan lain sedang asyik-masyuk. Sumadi memberikan judul yang seronok pada karyanya, *Pertumbuhan seks yang liar*. Narasi pada karya Sumadi adalah bagaimana persetubuhan sepasang manusia di dalam lubang pohon telah membangkitkan hasrat seksual mahluk-mahluk gaib penghuni pohon tersebut. Tampak persetubuhan sepasang manusia tersebut penuh passion dan cinta kasih di keriuhan pesta seks mahluk-mahluk gaib penghuni pohon.

Berbeda dengan karya-karya sebelumnya yang menampilkan dirinya hampir telanjang, pada pameran ini Linkan justru menampilkan sosoknya lengkap berpakaian. Sebagai satu-satunya perupa perempuan, Linkan sadar dia berada dalam “gerombolan” perupa laki-laki. Pose menjadi bagian penting dalam karya Linkan. Dengan kedua kaki mengangkang dan makan pisang, karya Linkan sangat asosiatif sekaligus menantang pandangan laki-laki. Dengan tidak tampil polos, dalam pameran erotika, Linkan juga menunjukkan sisi feminisnya. Dia tentu sadar bagaimana sosok perempuan menjadi obyek dan eksploitasi hasrat seksual laki-laki. Dia juga sadar kerap hal tersebut juga menyebabkan banyak perem-

puan tidak nyaman dengan tubuhnya. Karya-karyanya selama ini menampilkan tubuh perempuan polos, adalah caranya agar perempuan dapat menghargai dan nyaman dengan tubuhnya sendiri. Namun Linkan juga sadar, risiko persepsi yang berbeda atau terbalik dari tatapan laki-laki pada lukisannya. Itu sebabnya pada karya ini, tanpa tampil polos, dengan gestur menantang—atau tepatnya menentang—, dengan warna-warna *psychedelic* menyolok dan Linkan memberi judul karyanya, *I Intentionally Provoke You*.

Karya Goenawan Mohamad dalam pameran ini, tentu saja puitik. Karya-karya lukisan mas Goen, adalah puisi visual. Hal ini tampak pada lukisan-lukisannya pada pameran ini, mas Goen hemat dengan visual, latar belakang sosok dalam kanvasnya kosong, cenderung gelap, penuh misteri. Dalam karya *Pasca orgasme*, tampak sosok perempuan tampak belakang dengan cahaya yang membelai sebagian tubuhnya. Sementara sosok pria, tidak lengkap, tanpa kepala, tangan dan kaki, namun dengan genital yang besar dan rehat. Mengapa demikian? Dalam seksualitas, orgasme, adalah puncak bagi laki-laki. Menjadi tujuan utama, selepasnya adalah kepuasan namun juga kelelahan. Beragam imajinasi seksualitas bisa muncul dalam karya mas Goen. Seperti tampak pada karya berikutnya, *Hasrat*, sosok perempuan dengan gestur yang sedikit aneh dan memegang “burung” beo? Gesturnya seperti sedang mempertanyakan, mengajak berdebat, atau pun kecewa? Sementara karya *Anti erotika* mengingatkan kita pada sosok Venus of Willendorf. Di bagian bawah tampak sepatu *stiletto heels*. Seperti menubrukkan seksualitas primordial, - yaitu seks sebagai prokreasi dan kesuburan, melawan kecanggihan seksualitas masyarakat modern, sampai-sampai *stiletto heels* dapat membangkitkan hasrat seksual dan menjadi fetish.



■ Gambar 2 – Goenawan Mohamad, “Hasrat”,  
100x140 cm, oil on canvas, 2022.

Kemalezedine, menampilkan lukisan format bundar, dengan judul *Di antara Puncak kenikmatan*, tampak dua karakter permukaan keras bertekstur dan lembut. Kemal piawai mengerap karakter permukaan, yang tekstural dan yang lembut, yang rumit dan yang blabar. Permukaan lembut mengingatkan kita pada flesh, permukaan tubuh manusia. Bentuk-bentuk yang dihadirkan oleh Kemal tampak menyerupai bagian-bagian genital laki-laki maupun perempuan. Tersembunyi namun sangat asosiatif dan konotatif. Voyeurisme selalu lebih menarik, pada saat tidak seluruhnya tampak, namun sebagian. Hal itu memicu rasa penasaran. Karya ini juga merefleksikan bagaimana seksualitas disembunyikan di halaman belakang dalam sosial-budaya Indonesia saat ini.

Karya-karya Aji, dengan sentuhan *brush stroke* yang ekspresif lebih meredam aspek

seksualitas pada mimik dan gestur sosok perempuan dalam lukisannya. Lukisan ini hemat pada penggambaran hasrat seksual, namun juga menjadi lebih generik mengenai apa yang diidamkan laki-laki, memberikan “kepuasan” pada pasangannya. Hal itu ditunjukkan oleh karya Upadana, satu-satunya perupa dengan karya non-lukis dalam pameran ini, yaitu relief. Karya berjudul *insting* menggambarkan sosok laki-laki dengan penis tumbuh memanjang dan besar layaknya batang pohon. Karya *insting*, menunjukkan seksualitas sebagai hal yang alami, natural. Penis yang besar juga merupakan impian banyak kaum laki-laki, sesuai “anggapan” bahwa hal tersebut akan mendatangkan “kepuasan” bagi pasangannya. Karya *insting* menunjukkan situasi kebalikan dari seksualitas yang lebih dipengaruhi oleh norma dan konstruksi sosial-budaya.

Karya-karya dalam pameran ini, menunjukkan seksualitas yang “tersembunyi”. Erotika yang dengan mudah dikawinkan dengan estetika. Para seniman dalam pameran ini lebih intens berpikir mengenai bagaimana berkarya seni dengan topik erotika, mereka pada dasarnya bukan perupa yang dikenal dengan karya-karya beridentitas seni erotis. Kecuali, Syakieb Sungkar dan Linkan, lainnya tidak menunjukkan sejarah seni erotis.

## V. Penutup

Pada akhirnya, jika erotika dikaitkan dengan seksualitas, maka manifestasinya tidak lepas dari aspek biologis, psikologis, sosiologis dan spiritual yang berakibat pada perkembangan personal dan relasi interpersonal. Karya-karya dalam pameran ini merefleksikan bagaimana konten erotik digambarkan oleh para seniman yang hidup dalam tataran sosial-budaya di Indonesia, saat ini. Sebagian besar karya yang tampil tidak “mengganggu” dan jauh dari vulgar. Bandingkan, misalnya dengan karya-karya Lempad atau karya-karya Erotika dalam

seni rupa kontemporer Barat, seperti karya Jeff Koons (*made in heaven*), atau karya foto Robert Mapplethorpe. Saat ini, seni erotis, tentu memiliki masalah di Indonesia, pada saat seksualitas dan ketelanjangan menjadi hal yang tabu.

Bandingkan iklan dan majalah populer beberapa dekade yang lalu dengan saat ini. Namun pada saat yang bersamaan, internet dan komunitas sosial media (yang terbatas) pornografi menyebar dengan mudah. Medan seni rupa Indonesia masih ingat mengenai pemberangusan karya Agus Suwage dalam CP Biennale 2005 yang menampilkan seorang bintang film dan model telanjang, namun bagian-bagian vitalnya ditutupi. Tentu saja, publik tidak memandang bulu, seni atau bukan, sejauh citraannya dipandang melampaui norma-norma yang berlaku, harus digasak. Seperti yang diutarakan oleh GM, “Seperti tak henti-hentinya terjadi, yang erotik dalam seni rupa menimbulkan konflik, atau ia sendiri merupakan cetusan konflik – karena tubuh adalah sebuah situs persengkataan.”

# Biodata

## **Anna Sungkar**

Kurator dan pengamat seni, telah menyelesaikan program S-3 di ISI Surakarta.

## **Asmudjo J Irianto**

Dosen, kurator seni rupa, dan juga pematung. Lahir di Bandung, 26 September 1962. Menyelesaikan S1 (1990) dan S2 (1999) di Fakultas Seni Rupa dan Desain 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).

## **AS Kurnia**

Kurator, praktisi dan pengamat seni, alumni sanggar Raden Saleh Semarang.

## **Goenawan Mohamad**

Filsuf, penyair, jurnalis, pelukis, penggrafis, novelis, dan penulis naskah drama. Saat ini ia sedang mempersiapkan sebuah ruang pameran merangkap gudang untuk kumpulan karya-karyanya di kawasan Bantul, Yogyakarta.

## **Kukuh Pamuji**

Widyaiswara Ahli Madya pada Pusat Pengembangan Kompetensi ASN Kementerian Sekretariat Negara RI.

## **Maria Adventina Sunardiyah**

Mahasiswa Prodi Magister Pendidikan Dasar, Pascasarjana UST Yogyakarta, Calon Guru Penggerak SD Negeri Dengok Semanu, Gunung Kidul, Yogyakarta.

## **Moh. Rusnoto Susanto**

Praktis Seni, Kurator Independen dan Dosen Pendidikan Seni Rupa, UST Yogyakarta.

## **Roi-El Julmond Lumbantobing**

Mahasiswa S2 di Sekolah Tinggi Filsafat Driyarkara.

## **Shafa' Selimanorita**

Mahasiswa Ilmu Komunikasi Internasional, FISIPOL, Universitas Muhammadiyah Yogyakarta.

## **Syakieb Sungkar**

Pengamat seni, sosial dan budaya, lulusan Sekolah Tinggi Filsafat Driyarkara.

## **Wahyudin**

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).

**Alamat Redaksi**

Jln Tebet Timur Dalam Raya No. 77,  
Jakarta Selatan