SIASAT

SENI RUPA DAN BUDAYA KONTEMPORER DI INDONESIA

Diterbitkan oleh:

ruangrupa

Didukung dan bekerjasama dengan:

KEMENTERIAN
PARIWISATA DAN EKONOMI KREATIF
REPUBLIK INDONESIA

KEMENTERIAN PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN
DIREKTORAT JENDERAL KEBUDAYAAN
DIREKTORATPEMBINAAN KESENIAN DAN PERFILMAN

SIASAT
Seni Rupa dan Budaya Kontemporer di Indonesia

Hak cipta dilindungi undang-undang

© Yayasan ruangrupa
Jakarta, Indonesia
2012

Kontributor Abidin Kusno, Ade Darmawan, Afra Suci Ramadhan, Agung Kurniawan, Arahmaiani, Ardi Yunanto, Arief Ash Shiddiq, Dendi Darman, Farah Wardani, Fransisco Budi Hardiman, FX Harsono, Hafiz, Hikmat Budiman, Hilmar Farid, Ibe Karyanto, Indra Ameng, Jemi Irwansyah, Lisabona Rahman, Mirwan Andan, Moelyono, Nuraini Juliastuti, Reza Afisina , Tintin Wulia, Tisna Sanjaya, Yoshi Fajar Kresno Murti

Penyunting Hafiz, Ronny Agustinus

Foto Sampul Dhemas Reviyanto Atmodjo
Desain Grafis Riosadja

Diterbitkan oleh
Yayasan ruangrupa
Jl. Tebet Timur Dalam Raya No.6
Jakarta Selatan 12820
Indonesia
T/F. +62 21 8304220
E. info@ruangrupa.org
W. ruangrupa.org
F. ruangrupa
T. @ruangrupa

Cetakan Pertama Desember 2012
Jumlah Cetakan 2000 eksemplar

ISBN 978-979-19069-2-0

SIASAT

SENI RUPA DAN BUDAYA KONTEMPORER DI INDONESIA

Kontributor

Abidin Kusno
Ade Darmawan
Afra Suci Ramadhan
Agung Kurniawan
Arahmaiani
Ardi Yunanto
Arief Ash Shiddiq
Dendi Darman
Farah Wardani
Fransisco Budi Hardiman
FX Harsono
Hafiz
Hikmat Budiman
Hilmar Farid
Ibe Karyanto
Indra Ameng
Jemi Irwansyah
Lisabona Rahman
Mirwan Andan
Moelyono
Nuraini Juliastuti
Reza Afisina
Tintin Wulia
Tisna Sanjaya
Yoshi Fajar Kresno Murti

Penyunting

Hafiz
Ronny Agustinus

DAFTAR ISI

Sambutan *vi*

BAB I **001**
Bukan Cinta Semalam 003
Bersiasat Dalam Masyarakat 019

BAB II **027**
Arsip Seni Rupa Sebagai Sebuah Strategi Kultural 029
Pelestarian Film dan Cara Pemaknaan Sejarah Kita 039

BAB III **055**
Surga dan Neraka di Telapak Kaki Anak Muda 057
(Berharap) Politik (Harapan) dalam Street Art: Sebuah Pengamatan 069
Tanpa Judul 087
Kaum Pasif yang Resistan: Antara Perempuan, Subkultur, dan Media 093
Retrospeksi Gerakan Musik Rock Indonesia 105

BAB IV **121**
Akar Rumput dan Media Audio-visual 123
Mempelajari Proyek Keintiman di Era Digital 137
Digital, Ruang, Rupa, dan Kuasa 153

BAB V **169**
Dunia Sudah Berganti Rupa 171
Seni Rupa yang Tumbuh bersama Warga 183
Menilik Arus Seni Rupa yang Berpandangan untuk Rakyat 189
Suatu Perubahan Bersama 201
Saling Berbagi Mencari Solusi 203
Menjadi Teman yang Kritis 207
Anak Sungai yang Mempengaruhi 211

BAB VI 217
Kota, Tubuh, dan Hasrat Mata 219
Dilema Ruang Pasca-Suharto 231
Membangun Komunitas Kecil untuk Perubahan yang Lebih Besar 253
Membuka Ruang Tanpa Meraba Warga 265

Kontributor *284*

SAMBUTAN

Buku Seni Rupa dan Budaya Kontemporer Indonesia

Apabila kita melihat ke sejarah perkembangan bangsa Indonesia, kita pelu bangga bahwa berdirinya negara ini merupakan sebuah pergulatan dan perjuangan yang sangat panjang, yang meliputi fisik, politik dan kebudayaan. Peran para aktifis kebudayaan dalam membentuk keindonesiaan tak terbantahkan. Kita tahu bagaimana S. Sudjono bersama Persagi pada tahun 1937 mencari keindonesian itu melalui karya-karya seni rupa. Demikian pula pada saat perkembangan lanjut seni rupa moderen Indonesia pada tahun-tahun berikutnya.

Sejak Reformasi, dimana sebuah era keterbukaan telah tumbuh di kalangan aktivis kebudayaan nasional. Ada banyak kelompok-kelompok kebudayaan dan seni mengambil peranan mengisi perubahan Indonesia sejak runtuhnya Orde Baru. Salah satu peran yang paling signifikan adalah kelompok seni yang diisi oleh anak-anak muda. Kelompok-kelompok ini tumbuh dan berkembang di berbagai kota besar di Indonesia. Ruangrupa Jakarta adalah salah satu pelopor yang menumbuhkan semangat berkomunitas dan berkelompok di medan seni rupa kontemporer kita. Hingga saat ini, ruangrupa telah melahirkan banyak seniman berkualitas, kurator, penulis dan aktif di berbagai pameran skala nasional dan internsional.

Gagasan untuk menerbitan buku SIASAT: Seni Rupa dan Budaya Kontemporer di Indonesia, yang merupakan kumpulan tulisan tentang perkembangan seni rupa kontemporer di tanah air selama kurun sepuluh tahun terakhir adalah sebuah ide yang perlu mendapat dukungan dari berbagai kalangan. Untuk itulah, Direktorat Pengembangan Kesenian dan Filem Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan merasa perlu mendukung penerbitan buku ini. Buku ini dapat menjadi bahan referensi dan pengetahuan tentang bagaimana seni rupa kontemporer berkembang dan bertarung dalam medan seni rupa internasional pasca Reformasi.

Demikianlah, semoga buku yang sangat penting ini dapat berguna bagi kita semua, terutama bagi para aktifis kebudayaan dan seni untuk kemajuan seni rupa kontemporer Indonesia di masa depan.

Salam Budaya
Wassalamu'alaikum Wr. Wb

Jakarta, 15 Desember 2012
Direktur Pembinaan Kesenian dan Perfilman

Drs. Sulistyo Tirtokusumo, M.M.

BAB I

TENTANG ORGANISASI SENI RUPA DI INDONESIA

***

BUKAN CINTA SEMALAM

Organisasi Seni Rupa, Seniman dan Hubungannya dengan Negara

Agung Kurniawan

Tulisan ini mencoba menggambarkan hubungan antara seni, seniman, dan organisasi seni rupa dengan negara: bagaimana negara sebagai institusi yang tidak pernah stabil memberi pengaruh pada perkembangan organisasi seni di Indonesia dan bagaimana seniman bereaksi pada perubahan-perubahan di tingkat negara tersebut. Dalam ketidakstabilan hubungan antara negara dan seni rupa tersebut, seniman selalu melakukan cara-cara tertentu untuk membuat seni rupa tetap dianggap sebagai bagian yang penting bagi sebuah lembaga bernama negara.

Tulisan ini juga memaparkan sejarah hubungan antara negara dan organisasi seniman sejak periode awal kemerdekaan hingga pasca-1998. Dijelaskan juga bagaimana sifat-sifat hubungan itu dan apa konsekuensi dari hubungan seniman, organisasi seniman, dan negara pada tiap-tiap periodisasi.

Pertanyaan besar yang menyertai tulisan ini adalah sejauh mana organisasi seni rupa dapat memberi pengaruh pada kebijakan kebudayaan sebuah negara, mengapa ia harus terlibat dalam proses pembentukan kebijakan, dan apa pula legitimasi organisasi seni untuk terlibat di dalam proses tersebut. Beberapa dari pertanyaan itu terjawab; yang lainnya tidak atau belum terjawab.

Ketidakmampuan menjawab pertanyaan itu bisa jadi karena pengetahuan mengenai organisasi seni rupa dan medan sosialnya diperoleh melalui proses coba-coba yang terus-menerus. Mungkin saja jawabannya baru muncul sekian tahun ke depan setelah proses coba-coba itu dievaluasi, atau bisa saja pertanyaan-pertanyaan itu tetap tak terjawab.

Melacak Jejak Hubungan Negara dan Seni

Hubungan antara negara dan seni di Indonesia bisa ditarik ke belakang sampai pada 1940-an ketika Indonesia masih menerapkan sistem pemerintahan parlementer. Pemerintah waktu itu punya kebijakan memberikan subsidi atau tunjangan hidup untuk seniman dan kelompok seniman. Tunjangan tersebut relatif memadai untuk tahun-tahun itu, dengan jumlah yang ditentukan antara lain berdasarkan senioritas seniman. Selain tunjangan, pemerintah masih memberikan banyak proyek kepada para seniman, sehingga secara finansial, seniman relatif aman. Perhatian pemerintah bagi seniman pada tahun-tahun pertama kemerdekaan (sekitar pertengahan 1940-an) menunjukkan bagaimana seni dianggap penting pada saat itu. Ketika itu, negara muda bernama Indonesia mau menyisihkan sedikit dari penghasilannya untuk menyubsidi kesenian dan hidup seniman lewat "bantuan langsung tunai" senilai ratusan rupiah per bulan.

Beberapa catatan mengatakan bahwa jumlah bantuan itu sekitar dua ratus rupiah sebulan. Sebagai perbandingan, pada 1947 harga beras Rp1,20 - 1,30.[1] Dua ratus rupiah itu diberikan bagi seniman yang sudah menikah, sedangkan mereka yang belum menikah memperoleh seratus lima puluh rupiah. Selain tunjangan untuk seniman secara individu, diberikan juga tunjangan bagi kelompok seniman. Kelompok Pelukis Rakyat, misalnya, mendapat tunjangan lima ribu rupiah sebulan, dipotong seribu delapan ratus rupiah untuk keperluan membeli alat-alat lukis bagi sanggar.[2]

Sebagai sebuah negara muda yang miskin dan masih dibelit berbagai persoalan—perang saudara, agresi Belanda kedua, kemiskinan, dan separatisme—kebijakan negara memberikan

---

1) "Kondisi Sosial Ekonomi di Jawa Timur pada Tahun 1947-1949," arsipjatim.go.id (Badan Arsip Provinsi Jawa Timur). Koleksi Arsip Kementrian Pertahanan, No. Inventaris: 1685.

2) M. Dwi Marianto, "Serigala yang Berjalan Sendirian" dalam *Revolusi dan Evolusi,* ed. Astri Wright, M. Dwi Marianto, Hilda Soemantri (Bandung: Sanggar Luhur, 1999).

bantuan berkala setiap bulan kepada seniman sungguh luar biasa. Tak terbayangkan hal serupa dapat terjadi sekarang. Sikap politik pemerintah waktu itu menunjukkan bagaimana seni, kesenian, dan seniman dianggap sebagai pendukung penting bagi negara baru, Indonesia pascakolonialisme. Seniman difungsikan sebagai pembuat simbol bagi sebuah negara baru. Seni rupa modern maupun tradisi, termasuk di dalamnya arsitektur, dianggap sebagai senjata diplomatik untuk menunjukkan pada dunia bahwa negara baru ini telah lengkap sebagai negara, dan siap bertarung dengan negara-negara modern lainnya. Sukarno sebagai presiden pertama Indonesia mengatakan bahwa "Revolusi itu sendiri adalah kebudayaan, sebagaimana halnya politik."[3]

Politik Internasionalisme yang dipraktikkan waktu itu membutuhkan seni rupa, arsitektur, dan monumen sebagai bukti dari paham tersebut. Seniman difungsikan untuk mendukung revolusi. Dengan kata lain, seniman adalah juga pegawai negara, seperti halnya polisi atau camat—pegawai negara yang bertugas membuat simbol-simbol sebuah negara muda yang berdaulat serta penting di tataran internasional.

Tidak diketahui kapan subsidi itu berhenti. Dari catatan yang ada, bantuan langsung tunai itu membuat beberapa seniman senior berseteru. Hendra Gunawan, misalnya, memilih keluar dari kelompok Soedjojono dan mendirikan kelompok sendiri karena tidak setuju dengan cara Soedjojono membagikan uang subsidi itu. Hilangnya subsidi mau tidak mau memaksa seniman mencari cara lain untuk bertahan hidup. Beberapa organisasi seni rupa yang waktu itu disebut dengan nama sanggar, bertahan hidup dengan menjalankan proyek monumen dari negara, dan sebagian lagi bertahan dengan iuran bulanan dari para anggota.

Sanggar berfungsi sebagai sekolah, studio, dan gilda. Di tempat ini seorang seniman senior menjadi patron atas beberapa seniman junior. Sebagai patron, dia harus mampu menghidupi juniornya dengan mencari sebanyak mungkin pesanan. Sang patron juga bertindak sebagai *master* yang menentukan gaya, media, dan relasi politik sanggar—ibarat seorang nabi kecil. Oleh sebab tidak adanya akademi seni rupa pada waktu itu, sanggar berfungsi menjadi semacam akademi seni rupa. Setiap sanggar mempunyai gaya dan aliran sendiri. Tidak tercatat persaingan di antara mereka—tapi saya yakin persaingan itu ada. Tetapi sebelum 1955, persaingan itu lebih berupa persaingan di antara

---

3) Rhoma Dwi Aria Yuliantri dan Muhidin M. Dahlan, *Lekra Tak Membakar Buku: Suara Senyap Lembar Kebudayaan Harian Rakyat 1950 - 1965* (Yogyakarta: Merakesumba, 2008).

para seniman patron dari masing-masing sanggar. Persaingan itu berubah menjadi persaingan antaraliran politik setelah partai politik mengambil alih fungsi negara sebagai sponsor sanggar atau organisasi seni itu.

Mulailah babak baru dari kehidupan organisasi seni rupa di Indonesia.

Dari Negara ke Partai Politik

Pelan tapi pasti, peran negara sebagai patron bergeser digantikan oleh partai yang mulai menguat peranannya semenjak Dekrit Presiden 1959. Sebelum dekrit itu, partai politik terutama Partai Komunis Indonesia (PKI) telah membangun kerjasama mutualistis antara seniman dan partai politik. PKI memulai sistem patronase partai-seniman. Partai ini beranggapan bahwa seni dan seniman penting sebagai alat propaganda partai. Untuk mengajak seniman bergabung, PKI menawarkan berbagai fasilitas bagi para seniman, seperti bantuan pameran dan kesempatan pergi ke luar negeri. Partai-partai lain yang merupakan saingan PKI sedikit terlambat menyadari fungsi seni untuk menarik massa. Mereka harus membayar keterlambatan itu dengan meredupnya pamor partai mereka, sementara PKI memperoleh popularitas luar biasa.

Keberanian PKI menarik seniman dalam gerbong partainya menghasilkan kemenangan bagi partai ini pada pemilu pertama pada 1955. PKI menjadi partai urutan keempat setelah satu partai nasionalis dan dua partai Islam, dengan memperoleh kurang-lebih 16 persen suara. Ini merupakan kejutan karena sebelumnya PKI dianggap telah berkhianat dengan mengadakan pemberontakan pada 1948 dan sebagian besar anggota pentingnya telah dibunuh atau hilang. Kembalinya PKI ke dalam jajaran partai elite setidaknya dibantu oleh sistem propaganda masif yang mereka gunakan. Alat utamanya adalah seni, dan seniman kiri Indonesia patut mendapat acungan jempol untuk itu.

Memang tidak hanya propaganda melalui seni saja yang membuat PKI kembali menjadi partai yang berkuasa; tentu ada tindakan politis lain yang diambil oleh petinggi partai ini. Tapi, tak dapat dipungkiri bahwa seni, kesenian, dan seniman adalah salah satu unsur penting. Kedekatan partai dengan kesenian menumbuhkan hubungan patron-klien gaya baru. Partai dengan jaringan politiknya, selain memberi "kesenangan-kesenangan" kecil, juga memberi payung politik bagi para seniman yang bergabung di dalamnya. Payung politik ini pada kurun waktu 1955 sampai dengan 1965 menjadi sangat penting. Setiap seniman

mau tidak mau harus memilih satu partai politik sebagai induk semangnya. Tanpa payung politik itu, tidak ada akses yang terbuka bagi mereka. Karena itulah seniman memilih partai atau golongan tertentu untuk mengayomi mereka. Seniman yang memilih tidak bergabung dengan partai politik kemudian mendekat pada Angkatan Darat.

Angkatan Darat memegang fungsi yang unik pada era itu. Kelompok ini adalah salah satu organisasi yang mampu menyaingi Partai Komunis Indonesia, baik secara organisatoris maupun manajemen kelembagaan. Angkatan Darat juga melihat bahwa potensi seni sebagai alat propaganda penting bagi kepentingan politik.

Karena telah memberi perlindungan bagi seniman, partai politik berhak membuat pedoman atau panduan ideologis bagi mereka. Tidak hanya oleh partai komunis, panduan ideologis itu juga dibentuk oleh partai nasionalis maupun partai yang berbasis agama seperti partai Islam dan partai Katolik. Seniman yang sebelumnya "bekerja untuk negara" beralih menjadi anggota partai, dengan tuntutan untuk patuh pada disiplin dan aturan-aturannya. Perubahan posisi ini tentu membawa konsekuensi pada produk yang dihasilkan. Karya-karya yang tidak dibuat berdasarkan garis partai akan dianggap dekaden, kontrarevolusi, dan antirakyat.

Seniman "dekaden" yang kebanyakan melukis atau bekerja dengan gaya abstrak dan dekoratif bersembunyi dengan cara tidak mengadakan pameran atau beralih profesi. Sebagian besar penulis yang tidak menulis karya propaganda harus menggunakan nama samaran untuk dapat menulis di media massa nasional. Ketika diketahui bahwa tulisan-tulisan tersebut mengandung "dosa-dosa" politik, koran yang berafiliasi dengan negara dan partai tertentu akan menyerangnya habis-habisan. Situasi pada waktu itu sering dikatakan sebagai "hamil tua"—istilah untuk menggambarkan akan terjadinya suatu peristiwa besar, tapi tidak diketahui kapan dan di mana. Sebuah masa sela atau *interregnum* sebelum peristiwa pembantaian simpatisan komunis pada akhir 1965.

Patronase ini akhirnya hanya menghasilkan perkubuan, atau dalam istilah yang populer pada waktu itu "*perkoncoan*" (dari bahasa Jawa "*konco*" yang berarti teman). Lepas dari kondisi politik seni yang agresif antara kelompok kanan (pro agama atau angkatan darat) dan kiri (partai komunis atau nasionalis progresif), seni khususnya seni rupa menemukan metode pendekatan yang menarik: TURBA alias Turun ke Bawah. Metode ini dicoba dengan sungguh-sungguh oleh sebagian seniman kiri di Jawa Tengah. Mereka menyebutnya "operasi", meniru istilah militer.

Salah satu operasi yang berhasil dilaksanakan adalah Operasi Genta Langit.

TURBA didasari semangat bahwa inspirasi bukanlah sesuatu yang ditunggu, bukan ilham tengah malam yang sekonyong-konyong datang, melainkan realitas yang harus digali dan dialami.[4] Lembaga Kebudayaan rakyat (LEKRA), kelompok seniman kiri yang dimotori oleh organisasi seniman yang berafiliasi dengan Partai Komunis Indonesia,[5] memahami bahwa sebagai bahasa, seni rupa sangat strategis. Media ini dekat dengan massa rakyat. Untuk memaksimalkan pesan partai kepada massanya, tanpa boleh terdistorsi satu milimeter pun, dibutuhkan metode yang tepat. Apa yang diperintahkan partai harus dipahami massa sebagaimana para petinggi partai memahami persoalan itu.

Media seni menjadi sangat populer digunakan karena terbatasnya media komunikasi (radio hanya dimiliki oleh orang kaya sementara koran hanya tersebar di kota-kota besar). Seni memperoleh posisi yang diimpikan oleh seniman kontemporer masa sekarang: sebagai alat komunikasi yang efektif dan terpahami oleh massanya.

Tentu saja garis partai yang sangat dogmatis lambat laun ditentang. Meski tidak banyak, tapi tetap saja benih penentangan itu ada. Dua penentang itu adalah pelukis-pelukis senior. Soedjojono menentang karena cinta; Affandi mundur secara halus karena sesungguhnya dia tidak pernah paham apa itu politik. Keluar dari partai yang turut dibesarkannya membuat pelukis Soedjojono punya waktu untuk lebih kontemplatif. Karya-karyanya, meski masih realis, menjadi lebih subtil dan tidak lagi meledak-ledak, sedangkan Affandi tetap tidak berubah.

"Perang" wacana antara golongan kiri dan penentangnya mencapai klimaks dengan runtuhnya Partai Komunis Indonesia, partai komunis terbesar di Asia di luar Cina daratan. Partai ini hilang hanya dalam waktu satu tahun. Sebagian besar anggota dan simpatisannya dibunuh, sebagian lagi dibuang di Gulag tropis: Pulau Buru. Habis sudah PKI sebagai partai modern di Indonesia. Ratusan ribu pendukungnya dibunuh dalam waktu satu bulan sejak Oktober 1965. Penguasa penggantinya adalah pemerintahan golongan kanan yang didominasi oleh Angkatan Darat.

Tibalah era negara kembali berkuasa.

---

4) Ibid.

5) Ketika sebagian besar dari seniman tersebut tertangkap oleh Angkatan Darat pada akhir 1960-an, mereka mengaku bahwa mereka bukan anggota PKI akan tetapi simpatisan LEKRA.

Depolitisasi Seni oleh Negara

Negara Orde Baru tumbuh sebagai antitesis dari negara sebelumnya. Sukarno, presiden pertama Indonesia berupaya keras membawa Indonesia menjadi bagian penting dari masyarakat dunia. Soeharto, presiden kedua, justru menarik kembali partisipasi internasional itu. Dia membawa Indonesia menjadi negeri yang lebih berorientasi ke dalam, mengalihkan musuh yang pada era sebelumnya selalu diasumsikan datang dari seberang lautan, menjadi musuh yang datang dari dalam. Musuh negara bukan pemerintah asing tapi rakyatnya sendiri.

Peran Angkatan Darat sangat penting pada era Soeharto.[6] Lembaga ini adalah satu-satunya pesaing PKI di rezim sebelumnya; sebuah lembaga yang paling siap beradaptasi dengan perubahan. Dengan kekuasaan absolut mereka, mereka menata ulang buku-buku sejarah, memilah dan memilih orang-orang yang bisa aktif di pemerintahan. Hal terpenting dari perubahan di era ini adalah depolitisasi di semua bidang, tidak terkecuali seni.

Depolitisasi adalah kata kunci untuk menggambarkan bagaimana rezim ini dijalankan. Menganggap rezim Orde Lama sebelumnya selalu disibukkan dengan persoalan-persoalan politik sehingga menomorduakan ekonomi, rezim baru merancang depolitisasi untuk mengembalikan tujuan Indonesia ke arah pembangunan ekonomi. Partai politik diciutkan, kekuasaan dipusatkan, dan oposisi dihilangkan. Depolitisasi seni dimulai dengan memenjarakan seniman-seniman yang dianggap berafiliasi dengan partai komunis dan mengawasi kesenian rakyat serta kesenian-kesenian yang berpotensi mengumpulkan massa. Ketatnya pengawasan itu nantinya mematikan beberapa bentuk kesenian tradisi yang dulu pada era partai politik selalu dipakai sebagai media propaganda partai.

Pengawasan negara terhadap kesenian tidak hanya dilakukan secara fisik tetapi juga mengandalkan politik perizinan. Semua kegiatan yang dilakukan harus mendapatkan izin dari negara. Setidaknya dibutuhkan 13 surat izin dari tingkat RT sampai kepolisian dan militer untuk membuat satu pameran kecil di rumah seorang seniman.[7]

---

6) KOSTRAD (Komando Strategi Angkatan Darat) sebagai kesatuan tempur cadangan strategis seperti pasukan Ranger di Amerika Serikat, melakukan koordinasi atas kelompok seniman dalam BKSI (Badan Koordinasi Seniman Indonesia) KOSTRAD. Tugas seniman di lembaga ini adalah melakukan propaganda pesanan pemerintahan militer, melalui panggung-panggung terbuka maupun siaran televisi nasional.

7) Pada pameran arsip dalam rangka Biennale Jogja X di Museum Bank Indonesia di Yogyakarta

Aktivitas seni berfokus di pusat-pusat kebudayaan yang dibangun di beberapa provinsi yang dianggap penting. Pusat kebudayaaan itu disebut dengan Taman Budaya. Lembaga ini berfungsi layaknya museum di negara Barat, tapi tanpa kebijakan untuk mengoleksi karya seni. Taman Budaya juga menjadi etalase kebudayaan negara sekaligus lembaga kontrol. Bentuk-bentuk seni yang direstui dapat dipamerkan di sana dan tentunya didanai meskipun secara terbatas. Selain lembaga pemerintah yang diwakili oleh Taman Budaya, praktis hanya ada sekolah seni negeri, galeri komersial, dan toko alat kesenian saja yang dapat dianggap sebagai lembaga seni. Itu pun membutuhkan "kedekatan" tertentu untuk mengaksesnya sehingga tidak semua seniman dapat memakainya.

Sebagian seniman kemudian melakukan kritik atas dominasi negara atas kesenian. Mereka terserak di beberapa kampus seni di Jawa dan membuat gerakan perlawanan sporadis yang dipicu oleh peristiwa-peristiwa kesenian binaan negara. Beberapa contoh perlawanan ini adalah gerakan Kepribadian Apa, September Hitam; dan Gerakan Seni Rupa Baru yang merupakan perlawanan dari acara pameran dua tahunan Pameran Seni Lukis Indonesia di Jakarta. Meskipun merupakan gerakan sporadis, perlawanan ini menimbulkan dampak yang terasa sampai beberapa dekade ke depan.

Galeri-galeri seni tak dapat digunakan untuk melancarkan kritik karena mereka senantiasa bersifat komersial. Maka, kampus seni pun menjadi tempat ideal untuk melancarkan kritik tersebut. Selain karena alasan itu, universitas-universitas negeri di seluruh Indonesia juga menerapkan konsep otonomi kampus. Kampus memiliki kekebalan politik tertentu sehingga memiliki sedikit kebebasan (meskipun tetap ada sanksi jika otoritas kampus menganggap kritik itu dapat mengganggu "pembangunan"). Karena itulah gerakan perlawanan selalu dimulai di galeri atau halaman kampus seni.

Pada 1978, pemerintah Orde Baru menerapkan program Normalisasi Kehidupan Kampus yang tidak lain dan tidak bukan adalah depolitisasi kampus. Dengan program itu, polisi dapat menangkap aktivis kampus jika dianggap mengganggu stabilitas politik negara. Akibatnya kampus menjadi semakin steril dari kegiatan-kegiatan yang bersifat kritis terhadap negara. Meskipun

---

pada 2009, dipamerkan arsip surat izin pameran di rumah Hedi Haryanto pada 1992. Surat itu dipenuhi dengan cap berbagai lembaga. Stempel itu sangat mencolok karena dibuat dengan menggunakan tinta merah.

begitu, gerakan yang dimulai oleh para seniman muda kampus di tahun-tahun itu menjadi preseden bagi gerakan-gerakan seni di kemudian hari.

Naik-turunnya perlawanan terhadap dominasi negara atas seni mencapai titik keberangkatan baru ketika sebagian seniman menemukan cara berbeda untuk melakukan negasi terhadap dominasi negara, yaitu dengan menggunakan organisasi yang independen, kecil, dan informal. Ketiga sifat ini tidak ditemukan pada organisasi negara. Kalau sebelumnya perlawanan bersifat sporadis dan merespons kegiatan-kegiatan yang diorganisasi oleh negara, dibentuknya organisasi membuat perlawanan menjadi lebih langgeng, tidak perlu menunggu peristiwa-peristiwa tertentu. Perlawanan dengan berbagai gradasi menjadi pekerjaan rutin, seperti layaknya orang pergi ke kantor.

Membentuk lembaga tidak hanya membuka konflik dengan negara akan tetapi juga bersinggungan dengan konflik horizontal yang terjadi antarseniman. Sebuah lembaga yang menjadi mapan mau tidak mau akan menjadi sentral atau pusat. Sentralitas itu, perlahan tapi pasti, menciptakan konflik pusat-pinggiran. Seniman-seniman yang tidak mempunyai akses pada "pusat" (yang ada di samping sentralitas negara) kemudian menciptakan lembaga atau organisasi yang merupakan oposisi dari pusat-negara dan pusat-bukan-negara.

Munculnya lembaga-lembaga "alternatif"[8] menjadi pertanda senjakala rezim fasis Orde Baru. Pada akhir 1990-an, menjamur lembaga-lembaga yang menyebut dirinya alternatif. Mereka tumbuh di kota-kota yang secara tradisional menjadi pusat pertumbuhan seni rupa di Indonesia: Yogyakarta, Jakarta, Bandung, dan sedikit di kota-kota lain di luar Jawa. Pertumbuhan itu secara tidak langsung menunjukkan adanya kebutuhan akan ruang atau lembaga semacam ini di Indonesia; kebutuhan akan keberadaan suatu lembaga yang menjalankan tindak oposisi melalui seni, baik melalui ekspresi seni atau pun aktivisme kebudayaan. Dalam ruang ini, tidak hanya berkumpul para seniman melainkan juga anggota kelas menengah yang lain: dosen, pekerja lembaga swadaya masyarakat, rohaniwan, filsuf, dan mahasiswa kritis. Perlahan tapi pasti, ruang-ruang semacam

---

8) Sebutan ini sebenarnya tidak sepenuhnya tepat. Tak seperti negara yang memiliki infrastruktur seni rupa mapan dengan lembaga-lembaga pengatur semacam museum dan galeri negara yang bisa menjalankan fungsinya, Indonesia tidak memiliki lembaga-lembaga seperti itu. Jadi, "alternatif" di sini adalah alternatif dari lembaga seni negara yang dipakai sebagai kepanjangan politiknya. Dengan kata lain, lembaga alternatif ini tidak hanya beroposisi pada lembaga seninya, namun juga beroposisi dengan negara atau rezim yang sedang berkuasa.

ini mengembalikan sisi politik seni yang telah dihilangkan oleh rezim Orde Baru lewat depolitisasi masifnya.

Pada tahun-tahun awal pembentukannya, lembaga atau ruang semacam ini berfungsi sebagai oposisi aktif. Para seniman dan aktivis kebudayaan yang mengelolanya mengambil posisi berhadap-hadapan dengan negara. Memang, seni mempunyai beberapa kelebihan dalam hal penyampaian gagasan. Kemampuan seni mentransformasi ide-ide kritis ke dalam bahasa simbol membuat kritiknya terpiuh. Tapi, sikap kritis itu tetap terasa, terutama bagi kalangan yang memahami bahasa itu. Oleh karena itulah beberapa lembaga alternatif juga berfungsi sebagai sekolah alternatif untuk mengenalkan seni rupa sebagai "bahasa yang lain" kepada masyarakat umum. Hal ini dilakukan tidak saja demi tumbuhnya kemampuan masyarakat untuk memahami kritik yang dilontarkan, tetapi juga agar masyarakat kemudian memiliki kemampuan memproduksi seni sendiri. Dalam hal ini, seni merupakan bahasa untuk mengungkapkan gagasan-gagasan kritis.

Akhirnya negara fasis itu runtuh. Lembaga-lembaga alternatif dengan caranya sendiri ikut punya andil bersama-sama dengan komunitas kritis lainnya dalam melemahkan negara fasis ini.[9] Aksi-aksi seni yang dibuat sebelum kejatuhan Soeharto dan kerusuhan yang menyertainya seakan-akan menunjukkan bagaimana seniman secara unik mampu "meramalkan" jatuhnya rezim itu. Seperti yang diungkap oleh aktivis demokrasi Cina yang terlibat dalam demonstrasi Tiananmen: peristiwa Tiananmen adalah pengulangan dari pentas teater yang ditampilkan oleh para seniman beberapa bulan sebelum pembantaian itu terjadi. Baginya, Tiananmen itu adalah (juga) sebuah proyek seni dan bukan semata-mata aksi politik yang gagal.[10] Akan tetapi runtuhnya negara fasis memberi kesadaran baru: fasisme itu tidak melekat pada satu orang. Fasisme sebagai sebuah sistem akan berulang dengan sendirinya secara organis, tanpa harus ada satu figur sebagai penggerak.

Seni di Negara tanpa Otoritas, Pasca-1998

9) Kerusuhan Mei 1998 di Jakarta dan Solo adalah puncak pertarungan antara fasisme negara dan masyarakat sipil. Sebelum peristiwa kerusuhan di Jakarta dan Solo, pada pertengahan Mei 1998, seniman-seniman di Yogyakarta telah membuat serangkaian aksi seni rupa publik. Sebutan "aksi" secara tidak langsung menunjukkan bahwa proyek seni publik ini bukan semata-mata pameran melainkan juga sebuah aksi politik.

10) Dari ucapan Zhang Lun, seorang aktivis Tiananmen Cina, dalam diskusi terbatas di Kedai Kebun Forum, Yogyakarta, pada Agustus 2010.

Seperti disebut di atas, runtuhnya rezim fasis pada 1998 bukan berarti sistem fasis itu berakhir. Fasisme negara berubah menjadi fasisme swadaya masyarakat. Masyarakat yang lama tertindas ternyata punya kecenderungan meniru perilaku penindas sebelumnya. Negara sentralistik runtuh dan kekuasaan absolutnya digantikan oleh orang-orang lapar dan gampang naik darah. Komunitas, seperti yang banyak ditemukan di kota-kota besar, menjadi lahan subur bagi gerakan fasisme swadaya masyarakat. Negara sentralistik pecah menjadi wilayah-wilayah dengan perang saudara tak berkesudahan. Pada saat seperti inilah sebuah ruang, lembaga, atau apa pun itu namanya, harus mampu menyesuaikan diri. Habitasinya telah berubah. Cara memandang dunia pun mau tak mau harus berubah (atau diubah). Musuh yang dilawan beberapa tahun sebelumnya berubah menjadi negara lemah dan tak layak dijadikan musuh. Terlalu lemah, bahkan untuk membela keberadaannya sendiri.

Perubahan konteks ini menuntut perubahan strategi. Seni yang awalnya berfungsi sebagai bahasa tidak lagi dianggap memiliki posisi berarti—terlebih ketika semua perlawanan yang ada sudah dikomodifikasi dan tidak ada lagi yang tersisa kecuali pemberontakan yang dikemas dan siap dikonsumsi. Pemberontakan menjadi hiasan, kehilangan nilai subversifnya. Untuk itu, perlu dibuat strategi baru guna memberdayakan ruang-ruang alternatif ini supaya dapat menawarkan sistem untuk mengelola kesenian atau kebudayaan secara lebih sehat.

Strategi yang dipakai oleh para aktivis seni adalah dengan memasuki sistem yang ada. Sadar bahwa perubahan sudah tidak bisa lagi dilakukan dari luar saja, para aktivis memasuki sistem dengan harapan terjadi perubahan yang lebih berarti. Asumsi dasarnya adalah ketika mereka memasuki sistem dengan sendirinya para seniman dan aktivis seni punya akses untuk turut mengubah atau memperbarui. Setelah lelah berada di luar, berteriak-teriak di jalan, mereka berpikir bahwa masuknya mereka ke dalam sistem setidaknya akan memberi mereka kesempatan untuk melihat persoalan sesungguhnya secara lebih tenang.

Ada beberapa cara untuk memasuki sistem pengelolaan negara. Salah satunya adalah dengan mengambil peran aktif dalam kegiatan yang dirancang dan dibuat oleh negara, entah itu festival, pameran besar, atau apa pun. Keterlibatan itu harus signifikan supaya suara dan peran para aktivis dan seniman di dalamnya terlihat dan memberi pengaruh. Dipandang perlu pula untuk membuat sistem yang disepakati bersama antara negara dan seniman, serta menjaga supaya sistem itu dijalankan dengan benar.

Tanpa fungsi terakhir, yang terjadi adalah fenomena rumah pasir. Ketika para aktivis pergi karena menganggap sudah melakukan perbaikan, lembaga baru itu runtuh. Semua kerja keras berakhir sia-sia.

Cara lain adalah terlibat dalam pembuatan kebijakan. Dengan keterlibatan aktivis dalam pembuatan kebijakan yang nantinya akan diterapkan, ada kemungkinan perubahan permanen bisa terjadi. Cara ini, meskipun jarang dilakukan, sesungguhnya telah dicoba di beberapa kota di Indonesia: Jakarta dan Yogyakarta. Persoalan yang muncul terkait dengan cara kedua ini adalah bagaimana meyakinkan pemerintah dan badan legislatif sebagai pengampu utama pembuatan undang-undang di Indonesia bahwa seni punya nilai penting bagi sebuah negara.[11] Dalam hal ini, seniman harus menggunakan bahasa yang dipahami oleh para pembuat kebijakan ini untuk menunjukkan pentingnya seni—salah satu cara adalah dengan memperlihatkan aspek ekonomi seni. Strategi ini bisa berhasil dalam jangka pendek tapi akan menimbulkan persoalan di masa depan. Persoalan itu antara lain adalah akan tereduksinya seni menjadi sebatas komoditi. Dengan kata lain, yang diperhatikan negara adalah seni yang mampu memberi kontribusi ekonomi. Pada praktiknya, seni semacam ini justru telah mampu berdiri sendiri tanpa campur-tangan negara. Akan tetapi, sebagai pintu masuk dalam ranah pembuatan kebijakan publik, cara ini mau tidak mau harus dipakai.

Kedua cara itu masing-masing punya kelebihan dan kekurangan. Berdasarkan pengalaman, tiap daerah punya karakter berbeda. Apa yang bisa diterapkan di satu kota tidak bisa dipakai di kota lain. Otonomi daerah pasca-1998 memang membuat setiap kota menjadi "negara kecil" merdeka. Mereka mengatur urusan-urusan mereka dengan cara unik dan terkadang aneh.

Semua cara itu memang harus terus-menerus dicoba. Negara tidak akan pernah menganggap seni penting sampai kita memberi pemahaman itu. Ulang-alik seniman dan aktivis seni pada kerja semacam ini harus dilihat sebagai kewajiban seniman yang hidup di negara yang sedang tumbuh. Seniman di Indonesia tidak bisa hanya duduk merenung di studio menunggu ilham. Kerja seni juga bisa dilakukan di ruang tunggu gedung parlemen atau

---

11) Dari situasi ini, kita bisa melihat bagaimana kesenjangan intelektual itu terjadi antara para bapak bangsa pada masa awal kemerdekaan dengan para politikus Indonesia masa kini. Para bapak bangsa menempatkan seni pada posisi strategis bagi sebuah negara muda. Sementara itu sekian puluh tahun kemudian, fungsi itu dilupakan dan seniman harus menyadarkan kembali para pembuat kebijakan itu dari amnesia sejarahnya.

kantor berdebu di balai kota. Seni adalah kerja politik, dan karena itu membutuhkan aksi langsung dan kolaborasi dengan semua pemangku kepentingan negara demokratis.

Secara garis besar, kerja yang dilakukan oleh aktivis seni sekarang dalam konteks memberdayakan negara adalah juga sebuah bentuk seni politik; sebuah pengembangan dari hubungan antara seni dan negara yang sudah berjalan bertahun-tahun. Perbedaan dengan relasi sebelumnya adalah masih terjaganya jarak antara seniman dan negara. Meskipun aktif dalam upaya memberdayakan negara, seniman kontemporer tetap menjaga "jarak aman" untuk tidak terlibat terlalu jauh, misalnya dengan tidak menjadi anggota partai politik. Pentingnya menjaga jarak adalah untuk tetap menjaga independensi, supaya terhindar dari konflik kepentingan. Selain itu para seniman kontemporer itu harus tetap menjaga hubungan yang setara dan menolak hubungan yang bersifat patron-klien seperti yang terjadi pada periode sebelumnya. Independensi adalah kata kunci untuk melihat hubungan ini. Seni dan seniman bukan pegawai pemerintah, bukan anggota partai politik yang patuh, dan juga bukan budak dari pasar.

Tujuan utama pendirian organisasi seni rupa sekarang adalah memberdayakan negara, terutama di bidang kebudayaan, lewat aparat dan sistem hukumnya, supaya negara dapat berfungsi sebagai penengah yang adil di negara majemuk ini. Peran negara sebagai penengah inilah yang selama ini tidak berjalan. Sebagian orang menyebutnya sebagai pemerintahan tanpa otoritas atau Indonesia tanpa keindonesian.

Ketika negara gagal menjalankan fungsi mediasinya, kelompok militan akan mengambil-alih fungsi pengawasan yang selama ini dimonopoli oleh negara. Kekuatan militan, entah itu berdasar pada suku atau agama, adalah musuh terbesar yang nyaris tidak bisa dikalahkan. Memberdayakan negara, sekali lagi, merupakan tujuan utama organisasi seni di Indonesia. Menjadikan negara kembali pada fungsi moderatornya. Tujuan-tujuan besar semacam ini tidak akan ditemukan pada organisasi seni rupa di negara lain. Saya kira ini khas Indonesia. Seniman selalu ingin mengambil peran dalam membentuk negara bersama dengan kelas menengah yang lain. Pada negara lebih mapan, pemerintahnya telah melakukan fungsi-fungsi dasarnya, sehingga bisa dimengerti jika organisasi seninya berkutat pada persoalan-persoalan seni semata. Akan tetapi itu terlalu mewah untuk dilakukan di Indonesia, setidaknya untuk 20 tahun ke depan.

Penutup

Indonesia adalah negara yang selalu berada dalam posisi "menjadi". Menjadi sosialis (1960-an), menjadi fasis (1980-an), dan menjadi demokratis (2000-an). Tidak pernah berhenti pada satu titik. Posisi "selalu menjadi" membuat posisi seni dan organisasi seni selalu harus direvisi ulang. Seni dan organisasi seni tidak bisa bertahan pada satu strategi saja. Tarik-ulur hubungan antara negara, organisasi seni, dan seniman adalah konsekuensi dari situasi "selalu menjadi". Situasi ini, di sisi lain, merupakan laboratorium sosial dari peran seni dan seniman di sebuah negara. Situasi yang belum jadi juga memberi keuntungan karena kita bisa mengubah dan membentuk hubungan itu. Model kerjasama masyarakat sipil dan negara adalah sebuah jalan yang harus terus-menerus dijaga. Ini adalah satu-satunya jalan supaya seniman bisa turut punya andil dalam "membentuk Indonesia baru": kesempatan langka yang tidak akan pernah diperoleh seniman-seniman kontemporer di tempat lain, semata-mata karena mereka telah hidup di sebuah negara yang telah selesai, di mana seni telah menjadi sebuah unit yang otonom dan terpisah dari persoalan-persoalan politik atau persoalan-persoalan di luar wilayah seni itu sendiri. Watak otonomi seni, dengan kata lain, bisa juga dianggap sebagai pemiskinan seni, seperti halnya yang terjadi pada seni sebagai komoditas ekonomi.[12]

Untuk melaksanakan proyek penting ini seniman kontemporer juga harus melakukan reposisi diri, bukan hanya sebagai produser benda-benda, tetapi juga produser gagasan-gagasan dan praktik politik seni. Seni politik sebagai sebuah gaya bisa jadi telah habis, tapi seni sebagai praktik politik sesungguhnya baru saja dimulai. Reposisi diri itu menyebabkan seniman kontemporer sekarang tidak cukup hanya bekerja di studio yang dipenuhi bau resin dan sisa-sisa cat akrilik yang mengering, akan juga tetapi di meja-meja birokrat dan ruang sidang parlemen.

Menjalin hubungan antara organisasi seni dengan pemerintah bukanlah hubungan cinta satu malam. Ini adalah "kumpul *kebo*". Organisasi seni bisa sepakat menjalin komitmen dengan pemerintah untuk masalah-masalah tertentu yang berhubungan

---

12) Sanento Yuliman menganggap pemiskinan seni terjadi karena penetrasi pasar yang masif, sehingga semua pola produksi seni dikendalikan oleh pasar. Seniman oleh karenanya hanya turut mengikuti "perintah" pasar. Tapi menurut saya, otonomi seni adalah sebuah bentuk pemiskinan juga. Seni dipingit dalam wilayah merdeka yang dipisahkan dari konteks sosialnya. Hasil dari situasi ini secara produk adalah penyeragaman juga, seperti halnya penetrasi brutal pasar (*art market gangbang*) di wilayah seni.

dengan kesenian dan kebudayaan. Akan tetapi, tak seperti perkawinan yang dirancang untuk tidak terceraikan, hubungan ini bisa dipisahkan. Ketika satu pihak menolak melanjutkan komitmen itu, dia bisa angkat koper dan pergi.

Inilah metafora untuk mewakili sifat hubungan seni dan negara di Indonesia: seperti pasangan kumpul *kebo*, dan, sekali lagi, bukan *one night stand*.

★★★

BERSIASAT DALAM MASYARAKAT

Ade Darmawan

Di Indonesia pasca-1998, bersamaan dengan tren keterbukaan dan perubahan, gelombang tumbuhnya ruang inisiatif dan komunitas seniman dirayakan banyak orang. Ada yang merayakannya sebagai pilihan sesaat tanpa orientasi jangka panjang atau sebagai ideologi yang terlalu jauh. Ada pula yang berhasil mengembangkan ruang inisiatif tersebut dengan strategi bertahan hidupnya masing masing. Ada yang realistis dengan kapasitas serta keinginannya sehingga meski tetap kecil, ia menjadi signifikan dengan kemampuan bertahan secara organisasi, ide, atau visi artistik, Ada beberapa ruang inisiatif yang dapat bertahan hidup karena ia memposisikan diri di wilayah artistik yang cukup spesifik, misalnya hanya fokus pada fotografi, *street art*, *performance art*, seni media baru, atau hanya fokus pada isu isu tertentu seperti isu urban atau politik. Dengan strategi,ini, bersama intensitas dan konsistensi, suatu ruang inisiatif akan terlihat jelas dalam medan seni rupa Indonesia setelah tiga tahun. Di luar hidup matinya ruang inisiatif seni rupa di kota besar seni rupa—Yogyakarta, Jakarta, dan Bandung—ada beberapa ruang inisiatif yang baru tumbuh di beberapa kota kecil, dengan ragu namun penuh semangat.

Ada ciri-ciri generasi dan perubahan budaya pasca-1998 yang bisa dlihat sebagai penanda strategi ruang inisiatif ini. Salah satu ciri generasi tersebut adalah yang saya sebut di atas,

yaitu terfokusnya ruang inisiatif pada medium atau pendekatan tertentu. Sekalipun fokus, ia sangat terbuka dan dengan sadar melibatkan diri dan bekerja dalam wilayah lintas disiplin. Hal itu bisa dilhat sebagai bukti bahwa telah terjadi perkembangan terhadap bagaimana praktik seni rupa dilihat dan disikapi setelah 1998. Praktik seni rupa diperluas dan direntangkan dengan turut melibatkan disiplin ilmu lain sebagai alat observasi, melibatkan banyak pelaku dari beragam latar disiplin yang tidak hanya berperan sebagai mitra kolaborasi, namun juga untuk ikut serta menjadi seniman. Saya pikir, runtuhnya kebutuhan akan latar pendidikan seni rupa akan membuat perkembangan ke depan menjadi lebih menarik.

Percepatan informasi dan teknologi media di zaman ini turut mempengaruhi kesadaran berjaringan para pegiat ruang inisiatif. Dalam 10 tahun terakhir, sejumlah ruang inisiatif sangat aktif membangun jaringan dengan medan seni rupa nasional dan internasional; juga menyumbangkan wacana seni rupa kontemporer kepada publik luas. Wacana seni rupa kontemporer Indonesia tak bisa dibahas tanpa melihat aktivitas ruang inisiatif dan kelompok seniman. Kontribusi mereka pada medan seni rupa dunia, tidak hanya dengan berpartisipasi aktif maupun fokus terhadap media seni rupa tertentu, tetapi mereka juga memberi kontribusi ke medan seni indonesia dan dunia dengan menjadi sebuah *zona yang vibrant*. Mereka menyelenggarakan peristiwa seni rupa yang melibatkan keikutsertaan seniman-seniman luar negeri, menjadikan diri sebagai pengundang dengan tawaran gagasan yang sekaligus mereposisi dan mengubah peta kuasa medan seni rupa dunia. Bandingkan dengan pasar seni rupa Indonesia yang belum lama ini sekadar mempromosikan karya-karya Indonesia ke luar negeri. Strategi inisiatif seniman yang pelan pelan mereposisi kuasa ruang wacana seni rupa kontemporer ini telah memindahkan atau menarik pertemuan pertemuan, forum, dan 'pasar' wacana global ke wilayah lokal. Sebuah festival seni media baru di Jerman tidak lebih menarik dibandingkan festival seni media baru di Jakarta atau Yogyakarta. Suatu residensi di Jepang atau Korea pun tidak lebih menarik dibandingkan residensi dan praktik seni yang melibatkan warga sekitar di Jatiwangi.

Bagi sejumlah ruang inisiatif lain yang telah bubar, ada beberapa alasan mengapa mereka tidak mampu bertahan: tidak berhasil membentuk orientasi yang baik sehingga mudah kehabisan tenaga karena terus-menerus tersasar, tidak mampu membentuk fungsi kepublikan, kehabisan dukungan dana, para anggotanya sibuk bekerja di industri komersial atau menikah, atau sudah lebih sukses dan kaya-raya lewat karya lukisnya.

Dari Rumah ke (usaha) Institusi Kecil Menengah

Aktivitas Rumah Seni Cemeti di Yogyakarta berawal dari rumah tinggal yang disewa dan dialihfungsikan menjadi sebuah galeri seni rupa kontemporernya pada 1988. Ruang-ruang inisiatif yang tumbuh pasca-1998 pun mengawali aktivitasnya dari rumah sewaan. Biasanya, rumah-rumah sewaan ini berada di area permukiman warga kelas menengah; suatu area yang sekuler, berdampingan dengan berbagai macam warga, ras, dan agama. Ada alasan praktis lain tentu yang menyebabkan rumah tinggal sebagai pilihan: ia cukup murah dan mudah didapatkan. Dengan begitu, sebuah ruang inisiatif bisa bertahan lebih baik secara finansial, di samping membuktikan bahwa para seniman pengelolanya berasal dari kelas ekonomi yang sama dengan warga di sekitar rumah sewa mereka.

Secara mudah, kita bisa mengandaikan kemunculan ruang inisiatif ini sebagai representasi dari kelas menengah tempat di mana ia tumbuh. Sebuah rumah tinggal sebagai markas, studio, atau ruang pertemuan, untuk mengadakan kegiatan bersama seperti pameran merupakan fenomena di mana para seniman pengelola ruang inisiatif ini yang berasal dari warga turut membayangkan dirinya hidup bersama warga.

Keberadaan ruang inisiatif yang hidup bersama warga membuat seluruh kegiatan secara alami mempunyai kesadaran akan nilai-nilai sekitar. Seniman berada dalam posisi yang sama dan menjadi bagian dari warga. Keterlibatan warga sekitar, baik secara langsung maupun tidak langsung akan menjadi suatu strategi. Eksplorasi artistik yang mungkin terjadi mau tidak mau juga dipengaruhi oleh kehadiran warga. Sehingga beberapa kegiatan praktis dalam kehidupan bermasyarakat juga bisa melebur menjadi kegiatan suatu ruang inisiatif, seperti menyelenggarakan syukuran, membuat gerbang tujuhbelasan, mengadakan lokakarya untuk pemuda dan anak-anak setempat, sampai mengadakan pemutaran layar tancap; kegiatan seni rupa menjadi aktivitas sosial, tanpa ketegangan apakah 'ini seni atau bukan'. Praktik atau kejadian seperti itu membuat seni rupa mendapatkan posisinya dengan alami di tengah masyarakat tanpa usaha-usaha tendensius yang penuh strategi dan politically correctness yang membosankan. Posisi 'hidup bersama warga' ini membayangkan bagaimana sebuah hubungan institusi seni di masyarakat: ia berada di dalamnya dan menjadi bagian dari masyarakatnya; suatu strategi dibangun berdasarkan kedekatan dan kesenangan bersama.

Ruang inisiatif dijalankan sejumlah seniman untuk menjadi ruang yang bisa mengakomodir eksplorasi seni rupa kontemporer. Pada awalnya ruang inisiatif dibayangkan sebagai kerja insiatif mandiri karena tidak adanya peran signifikan dari negara. Namun, posisi sebagian besar ruang inisiatif dan kelompok seniman ini bukan sebagai oposisi langsung, bukan pula sebuah antitesis, perlawanan, maupun reaksi langsung atas medan seni rupa arus utama yang masih didominasi karya seni lukis. Kemunculan ruang inisiatif dan kelompok seniman tersebut, lebih tepat dilihat sebagai usaha menanggapi perubahan masyarakat, demi mengembangkan gagasan praktik seni rupa yang relevan dan terlibat langsung dengan kenyataan sosial yang terjadi di masyarakatnya. Selama ini, produksi gagasan seni rupa tidak diimbangi dengan dukungan dan pengembangan elemen lain seperti kritik, kajian, pendidikan, penerbitan, serta fasilitas ruang sebagai sarana pembentuk wacana, pendukung apresiasi, serta penyebaran informasi dan promosi, baik dalam skala nasional maupun internasional. Ketimpangan dan terputusnya mata rantai itu seiring sejalan dengan sangat sedikitnya individu dan organisasi mandiri—baik dari pemerintah atau non pemerintah—yang cukup besar, terkelola dengan baik, dan dapat mengambil peran tersebut. Sejumlah inisiatif seniman yang muncul kemudian, akhirnya tak hanya mencoba melengkapi dan memperbaiki terputusnya mata rantai siklus produksi gagasan seni rupa tersebut, namun juga membawanya ke dalam konteks masyarakat yang lebih luas.

Posisi yang strategis dan penting itulah yang telah diperankan oleh organisasi dan komunitas seni rupa ini, yang sebagian besar merupakan inisiatif para seniman sendiri. Sebagian dari mereka bertujuan untuk memperbaiki kondisi medan seni rupa yang dianggap tidak ideal, dengan mencoba melengkapi, membangun, dan mengembangkan bentuk infrastruktur dan praktik seni rupa baru yang berasal dari kebutuhan percepatan gagasan seni rupa dan kondisi sosial-politik di masyarakat.

Tak heran jika akhirnya praktik-praktik seni rupa tersebut berjalan secara mandiri dan tidak terlalu peduli dengan keberadaan infrastruktur seni rupa pemerintah yang telah ada sebelumnya. Kinerja kelompok pekerja kreatif yang sangat aktif mengelola gagasannya, tidak terlalu terpengaruh secara langsung dengan ada atau tidaknya sebuah pusat kesenian di kota tertentu. Hal ini bisa terjadi karena sebelumnya memang tidak terjadi hubungan saling mempengaruhi di antara keduanya, sekaligus menunjukkan kegagalan infrastruktur seni rupa pemerintah yang tidak mampu memahami pergerakan gagasan di sekitarnya.

Salah satu kegagalan yang sangat mendasar dari infrastruktur yang telah ada dan dibangun oleh pemerintah adalah kegagalan merelevansikan perannya terus-menerus dalan percepatan praktik medan seni dan percepatan perkembangan/perubahan kenyataan sosial, budaya, dan politik di masyarakat. Ia seharusnya bisa bekerja terus membangun/mengelola kerja-kerja yang relevan yang meliputi aspek aspek apresiasi, kritik, pendidikan, mediasi, fasilitas, yang tentu saja didukung oleh pengelolaan yang baik. Sangat sedikitnya dukungan dari pemerintah membuat kondisi ini bertambah buruk. Keberadaan institusi seni pemerintah juga tidak banyak membantu pergerakan wacana kesenian dalam masyarakat disebabkan minimnya kemampuan sumber daya manusia, fasilitas, dukungan dana, birokrasi. dan tentu saja minimnya kreativitas. Ini bisa pula dilihat sebagai kegagalan infrastruktur yang ada sebelumnya, dari galeri komersial, institusi pemerintah, hingga institusi pendidikan yang ada dalam percepatan gerak gagasan kesenirupaan yang berjalan sama cepat dengan perubahan sosial budaya di masyarakat. Sebagai contoh kita bisa melihat bagaimana terbelakangnya gagasan seni rupa yang diterapkan oleh institusi pendidikan seni rupa dibanding dengan budaya visual yang terjadi di masyarakat yang telah sangat dipengaruhi oleh perkembangan teknologi dan media.

Sejak sekitar satu dekade terakhir, bermunculan usaha-usaha untuk melengkapi atau membangun dan mengembangkan bentuk infrastruktur seni rupa yang berasal dari kebutuhan percepatan gagasan seni rupa dan gagasan sosial, politik, dan non komersial, yang selama ini tidak di fasilitasi oleh infrastruktur yang dibangun oleh pemerintah dan infrastruktur lain yang tentunya mempunyai orientasi lain.

Setiap kota atau daerah dengan segala komplikasinya sebagai sebuah situs sosial, politik dan budaya, membuat medan medan seni terfragmentasi dengan intensinya masing masing. Ini sebuah fenomena menarik yag tercipta dari begitu kompleksnya visi (dari yang komersial hingga yang berdarah-darah dengan ideologinya) dan agenda dari setiap pelaku seni yang pada akhirnya berjalan sendiri-sendiri dan berusaha memenuhi kebutuhan akan infrastruktur menurut urgensinya masing masing. Meski berasal dari kebutuhan yang nyata dan aktual dari para pelaku dan publiknya, ia tidak dengan sendirinya menjadi infrastruktur yang vital, karena faktor intensitas, keberlanjutan, dan daya tahan sebuah infrastruktur juga menjadi sangat mempengaruhi.

Beberapa organisasi dan kelompok yang beberapa tahun terakhir intens dengan kegiatan yang fokus pada sebuah isu atau medium tertentu yang selama ini tidak pernah terfasilitasi oleh

infrastruktur yang ada, dapat disebut beberapa diantaranya: ruangrupa (Jakarta) Serrum (Jakarta), Mes 56 (Yogyakarta), sakitkuningcollectivo (Jakarta), Gardu Unik (Cirebon), Jatiwangi Art Factory (Jatiwangi), Byarr (Semarang), Imporтal (Semarang), Grafis Sosial (Jakarta), Sanggar Anak Akar (Jakarta), Sarueh (Padang), Atap Alis (Jakarta). Wilayah kerja organisasi ini merentang tidak hanya dalam hal memproduksi karya artistik tetapi juga lebih jauh menjadi organisasi yang mempunyai fungsi sosial yang kuat melalui program dan kegiatan yang mempunyai kesadaran publik. Rentang kegiatan untuk publik organisasi/ kelompok ini meliputi penyelenggaraan pameran, workshop, festival, diskusi, penerbitan, pemutaran film/video, website, pengarsipan, dan riset.

Ketika inisiatif ini berada dan bertahan dalam beberapa waktu yang cukup untuk membangun arah dan embrio tradisinya ia telah masuk ke sebuah fase yang tidak bisa lagi hanya dilihat sebagai sebuah usaha untuk membuka ruang atau merebut ruang, menyediakan ruang untuk menggantikan atau mengisi kekosongan atau ketidakmampuan infrstruktur pemerintah. tetapi lebih jauh lagi menjadi sebuah lembaga—bahkan—yang mempunyai kekuatan kepublikan yang telah terbutkti.

Memang, tidak semua inisiatif mengawali aktivitasnya dengan kesadaran mengisi kekurangan atau ketiadaaan infrastruktur seni rupa. beberapa mengawalinya seperti sebuah kelompok seniman, tetapi berbeda dengan sanggar, atau sekedar kelompok seniman—yang berdasar pada kesaman visi artistik, etnis, ataupun lokasi—mereka mengembangkannya dengan program2 publik. Akhirnya, yang menjadi pembeda jenis inisiatif ini dengan jenis sebelumnya adalah penggabungan keduanya, yaitu inisiatif yang menggabungkan kerja/produksi artistik individu/kelompok dan kerja untuk publik. Lebih jauh lagi, pengembangan ini sebenarnya bisa dilihat sebagai bagaimana mereka membayangkan sebuah institusi kecil. Institusi kecil yang Ini sangat terlihat dari bagaimana mereka menggagas program-programnya. Program-program dibuat dengan kesadaran jangka panjang, terlihat dari keinginan mereka membuat sesuatu yang berkala. Entah program lokakarya, diskusi, terbitan, residensi, maupun festival. Dengan kesadaran ini mereka telah membayangkan inisiatif seniman sebagai sebuah institusi kecil menengah.

★★★

BAB II

ARSIP VISUAL DAN PRODUKSI PENGETAHUAN

***

ARSIP SENI RUPA SEBAGAI SEBUAH STRATEGI KULTURAL

Farah Wardani & Yoshi Fajar Kresno Murti

Fragmen I. Posisi IVAA sebagai lembaga Arsip Seni Visual Indonesia

Indonesian Visual Art Archive (IVAA), sebagai transformasi dari Yayasan Seni Cemeti yang berdiri pada 1995, muncul ketika seni visual (dalam hal ini diartikan sama dengan seni rupa) semakin menjadi satu bidang pengetahuan dan praktik sosial tersendiri di dalam perkembangan masyarakat. Meskipun di dalam gerak perjalanannya, seni rupa (modern) sebagai satu bidang telah menunjukkan dirinya sebagai bagian dari kelahiran dan perkembangan negara kebangsaan Indonesia. Sejak kelompok Persagi (Persatuan Ahli Gambar Indonesia) sebelum kemerdekaan, lalu SIM (Seniman Indonesia Muda) yang hadir pada masa kemerdekaan, hingga generasi Seni Rupa Baru di masa pembangunan Orde Baru, semua menunjukkan seni rupa di Indonesia telah menghasilkan efek-efek sosial budaya pada

perkembangan masyarakat. Efek-efek yang justru sangat mendasar bagi perkembangan budaya sebuah bangsa.

Dokumentasi seni dan budaya menjadi penting terutama di negara bekas jajahan yang terus bergerak dan tidak pernah baku seperti Indonesia, sebagai sebuah negara bangsa yang tidak pernah bisa menciptakan museumnya dengan benar, yang selalu terengah-engah mengabstraksikan sejarah pengetahuannya, dan yang selalu punya siasat untuk mengacak-acak tatanan fungsinya. Namun, pada semua itulah justru terletak energi kreatif orang-orangnya: membuat hidup (yang berat) menjadi hidup.

Sebagai lembaga, IVAA seperti halnya lembaga-lembaga yang lainnya, juga tidak pernah secara baku didefinisikan. Sebagai lembaga dokumentasi, IVAA juga membangun komunitas, mempunyai jaringan, dan melakukan suatu gerakan. Kadang-kadang ia bisa menjadi museum, menjadi tempat pendidikan, tempat pameran, maupun tempat berdiskusi. Di dalam ruangnya ada perpustakaan, bisa *internetan* sepuasnya, ada warung makannya, dan juga ada toko yang menjual barang pernak-pernik. Kerja menyajikan, mengolah, mendekatkan, dan mengkritisi arsip dan dokumen seni visual dalam sebuah perhelatan yang hidup, yang membuka ruang interaksi dengan wacana dan gagasan pengunjung atau pemirsa yang datang, merupakan kerja yang menantang dan tidak pernah selesai, semuanya dengan tim inti yang biasanya tidak pernah lebih dari selusin orang.

Fungsi IVAA sebagai ruang komunitas seni rupalah (terutama di Yogyakarta) yang selama ini lebih banyak tampak, dan hal tersebut merupakan sebuah warisan dari tradisi sanggar/ruang alternatif /kantung budaya yang selama ini menjadi sektor penggerak utama dalam dunia seni di Indonesia, dan dalam hal ini Yogyakarta khususnya. Sejauh ini, IVAA masih juga menikmati kerjanya sebagai ruang publik dengan massanya tersendiri yang beregenerasi sepanjang 15 tahun. Namun, di balik itu, kerja di belakang layar adalah yang sesungguhnya menjadi prioritas utama dan yang terus diusahakan agar tetap berjalan, entah sampai kapan. Kerja utama itu, sederhananya, adalah dokumentasi dan pengarsipan itu sendiri, yang hingga kini masih terus dibenahi sistemnya.

IVAA tidak pernah menyombongkan diri sebagai sebuah pusat dokumentasi yang paling lengkap menyimpan segala hal dalam sejarah seni rupa Indonesia. Kami pun tidak mengorientasikan kerja pengarsipan seperti sedang membangun sebuah ensiklopedi atau kamus besar seni rupa Indonesia, atau penyusunan katalogus karya seni seperti katalog-katalog

lelang yang kinclong dan terbarui setiap tahun. Namun, boleh dikatakan bahwa IVAA menyimpan sejumlah besar arsip yang merekam bagian-bagian signifikan dalam sejarah seni rupa di Indonesia dari periode 1940-an sampai sekarang. Arsip itu mencakup arsip pribadi, dokumen-dokumen langka yang menyangkut proses kekaryaan seniman dan penyelenggaraan proyek seni, serta rekaman praktik seni rupa yang sekarang tak ada lagi artefaknya.

Dalam kerja pendokumentasian, IVAA tidak diskriminatif dalam pengumpulan data, dan kerja pengumpulan data dilaksanakan dalam berbagai cara yang mungkin, mulai dari pendokumentasian secara langsung, membentuk jaringan mitra arsip, kontributor, dan berburu secara intens—bahkan ketika itu berarti harus dengan tanpa lelah mengharapkan kontribusi dan pembaruan dokumentasi dari seniman secara langsung (satu hal yang ironisnya adalah yang paling sulit).

Ketika melangkah ke pembangunan sistem pengarsipan, maka ceritanya menjadi berbeda. Basis dari kerja pengarsipan di IVAA adalah visi bahwa dirinya bukan sekadar lembaga pengumpul data, namun sebuah lembaga kajian budaya dengan seni rupa sebagai subjek spesifiknya. "Praktik seni rupa sebagai sebuah wilayah kajian budaya" adalah kalimat kunci yang hingga kini dipegang terus dalam kerja IVAA. Pembangunan sistem klasifikasi dan yang berujung pada pembuatan arsip *online* (IVAA Digital Information Center: http://www.ivaa-online.org/archive) seluruhnya berakar pada visi ini. Kerja dokumentasi menjadi sebuah kerja pengumpulan, pengklasifikasian, dan penyajian 'bahan-bahan mentah' penelitian dan kajian budaya kontemporer yang kami harap direspon dan diolah kembali oleh masyarakat.

Apa yang dimaksud dengan arsip seni rupa 'sebagai wilayah kajian budaya' akan dielaborasi lebih lanjut di fragmen berikut. Namun, hal lain yang juga sangat signifikan adalah tentang keberadaan seni rupa itu sendiri dalam konteks masyarakat di Indonesia, yang juga menjadi bagian tak terpisahkan dari proses pendokumentasian dan pencatatan di IVAA. Yang dimaksud adalah bagaimana posisi, fungsi, dan makna seni rupa (dan juga seniman) bertransformasi dari waktu ke waktu di dalam masyarakat Indonesia. Dengan dasar pemikiran ini, IVAA merekam, mencatat, dan sekaligus terlibat dalam perubahan ini secara aktif, dan secara retrospektif terus mempertimbangkan kembali segala perubahan tersebut, dengan mengabadikan memori yang terkandung dalam arsip yang terkumpulkan, dan terpetakan.

Fragmen II: Perspektif Pembacaan Arsip IVAA & Pemetaan Refleksi Isu Sosial-Politis dalam Seni Rupa Indonesia

Seperti diuraikan di atas, selain mengumpulkan dokumentasi, IVAA juga selalu melakukan pembacaan kembali akan arsip-arsipnya. Hal ini pernah dilakukan dalam sebuah proses penelitian yang intens oleh Nuraini Juliastuti dan Yuli Andari Merdikaningtyas pada 2006, saat mereka melakukan proses pembacaan arsip IVAA (dulu masih bernama Yayasan Seni Cemeti) yang telah terkoleksi selama 10 tahun. Hasil penelitian ini kemudian diterbitkan dalam buku *Folders: 10 Tahun Dokumentasi Yayasan Seni Cemeti* pada 2007. Kami kemudian mengambil rangkaian pembacaan isu-isu yang terefleksikan dari arsip IVAA sesuai pembacaan kedua peneliti tersebut untuk menjadi dasar dari pembuatan Arsip Online IVAA yang dibangun di 2008, dan meneruskan metodologi pembacaan arsip tersebut sebagai bagian dari kerja penelitian internal IVAA. Setelah 2007, tim arsip IVAA kemudian menambahkan sejumlah isu baru yang juga terefleksi dalam proses pembacaan arsip yang terus berlanjut hingga sekarang.

Dengan ini, IVAA secara sadar membangun taksonomi seni rupa dalam versinya sendiri, dengan dasar pembacaan terhadap proses penafsiran dan pemetaan terhadap konten data yang tersedia, dan visi 'praktik seni rupa sebagai sebuah wilayah kajian budaya' yang telah diuraikan di atas. Bagaimana pun, taksonomi versi IVAA ini adalah satu bagian saja dari tawaran IVAA terhadap publik, dengan tawaran yang lain adalah bahwa publik dapat dengan bebas menggunakan data dalam arsip IVAA untuk membangun berbagai tawaran taksonomi yang beragam, untuk saling didiskusikan dan diperdebatkan secara kritis. Usaha IVAA dalam memperluas aksesibilitas publik terhadap arsip IVAA, terutama dalam pembangunan arsip daring, adalah salah satunya untuk memungkinkan hal tersebut terjadi.

Berikut ini kami hadirkan rangkaian isu yang secara signifikan terus hadir sebagai tema-tema dan wilayah eksplorasi praktik seni visual di Indonesia secara umum dari waktu ke waktu, bersama penjelasan perspektif pembacaannya masing-masing.

A. Ruang Alternatif

Ruang alternatif merupakan sebuah praktik mediasi wacana seni visual Indonesia yang "alternatif" (alternatif di sini diukur dari kekhususan komunitas, media dan lokasinya). Ruang alternatif

di sini bukan hanya dilihat dalam relasi posisinya yang terkait dengan institusi-institusi seni yang sudah mapan, tetapi juga pada semangat bersama untuk bertahan (bisa juga dikatakan sebagai usaha bersama untuk 'memapankan dirinya') di tengah tekanan pasar. Selain itu, ruang alternatif juga dilihat dalam bentuk-bentuk komunikasi, wacana, dan jaringan yang dibangunnya, serta dalam kaitannya dengan konteks kota, tempat ruang alternatif tersebut hidup dan menghidupi dirinya.

B. Seni Rupa Publik

Seni rupa publik merupakan sebuah praktik mediasi seni rupa yang diletakkan dan dibicarakan dalam konteks lingkungan, kota, atau arsitektur. Praktik seni rupa publik di sini, mengacu pada tindakan yang memancing imajinasi, ide, tindakan, bahkan partisipasi orang-orang yang ada di sekitarnya, bukan hanya di dalam konteks fisik karya seni visual tersebut, namun juga melampaui karya seni visual tersebut hingga mencakup lingkungan, arsitektur, dan kota.

C. Identitas

Bahasan identitas berisi praktik seni visual yang dimaksudkan sebagai bagian dari pemunculan, promosi isu (kampanye), bahkan advokasi terhadap identitas tertentu. Sebagai sebuah praktik sosial, peristiwa praktik seni visual secara otomatis juga menjadi bagian dari praktik kontestasi dan negosiasi identitas, termasuk di dalamnya: teknik atau aliran seni, suku, agama, dan gender.

D. Persoalan Kerakyatan

Bahasan persoalan kerakyatan berisi praktik seni visual yang dimaksudkan untuk melibatkan diri dalam konteks sosial-politik dengan sebuah ancangan "metodologi" yang berpihak. Dalam persoalan kerakyatan, yang dilihat bukan senimannya atau karyanya semata-mata, tetapi juga usaha menempatkan peristiwa praktik seni di dalam keberlanjutan konteks sosial-politik pada waktu itu. Dalam banyak hal, tema persoalan kerakyatan seringkali terkait dengan kemunculan "ideologi kiri" yang didasari oleh analisis kelas dan keberpihakan pada "rakyat", namun, dalam konteks ini, yang lebih dilihat adalah kesesuaian tema peristiwa praktik kesenian dengan konteks isu yang dibawanya di dalam situasi sosial-politik pada waktu itu. Dalam hal ini, misalnya, pameran Sanggar Bumi Tarung (SBT) jika dilihat dari sejarah dan semangat pendiriannya sesungguhnya lebih masuk dalam kategori sebagai "ruang alternatif" (sebagai sanggar) daripada kategori "persoalan kerakyatan" (meskipun kelahiran SBT menjadi berada dalam

konteks maraknya ideologi "seni untuk rakyat" di era 1950-an). Sebaliknya, Taring Padi di era tahun reformasi lebih masuk dalam kategori persoalan kerakyatan dengan isu-isu ketidakadilan dalam konteks negara dan kapitalisme global, meskipun kalau dilihat peristiwa deklarasi kemunculannya, Taring Padi mewadahi sebuah identitas seni rupa yang baru.

E. Multimedia

Multimedia merupakan praktik seni visual yang menggunakan dan mengeksplorasi teknik-teknik seni visual, termasuk salah satunya penggunaan teknologi media baru. Dalam konteks ini yang dibahas terbatas pada persoalan penggunaan teknologi media baru dalam praktik seni visual, seperti misalnya media digital. Poin penting lainnya, selain aspek teknik, adalah percampuran penggunaan teknik berbagai media yang dimaksudkan untuk mengeksplorasi gagasan dalam praktik seni visual.

F. *Youth Culture and Creative Industry*

Yang dibahas dalam cakupan ini adalah praktik seni visual sebagai bagian dari produksi kreatif anak muda yang sekaligus menjadi bagian dari industri. Anak muda dan budayanya seringkali menjadi bagian dari kajian identitas tersendiri yang cukup kompleks dan luas, bahkan seringkali politis. Dalam bahasan praktik seni visual ini, industri kreatif menjadi bagian tak terpisahkan dari budaya anak muda, sehingga pengertian muda tidak ditetapkan melalui kategori usia dan kategori sosial, tetapi lebih pada bagaimana kemudaan sebagai budaya telah memberi warna pada tumbuhnya industri kreatif yang pada dasarnya terkait erat dengan keragaman (*diversity*), lintas disiplin, dan fleksibel, serta membentuk komunitas '*trendsetter*'.

G. Gender

Area dokumentasi di wilayah isu ini meliputi pemetaan, reklasifikasi data, dan pembacaan arsip serta pengumpulan statistik kegiatan serta praktik seni rupa yang menyangkut isu perempuan dan gender dalam seni rupa Indonesia. Di sini yang dilakukan adalah melihat dan menganalisa kembali peran perempuan dan eksplorasi tema perempuan di seni rupa dan mengajukan perspektif alternatif tentang perkembangan isu gender dalam budaya kontemporer di Indonesia.

H. Lingkungan

Cakupan ini berisi pemetaan variabel gerakan kesadaran lingkungan/aksi tentang lingkungan melalui seni visual, seperti

kegiatan membaca kembali efektivitas aksi seni visual dalam mengubah perspektif masyarakat akan lingkungan. Lingkungan yang dimaksud di sini mencakup kesadaran masyarakat akan pergeseran ruang kota, kerusakan lingkungan hidup, perubahan iklim dan hubungannya dengan perubahan perilaku/tatanan masyarakat.

I. Interkultural dan Pluralisme

IVAA menganggap tema ini menjadi semakin penting dalam konteks sekarang, saat pluralisme menjadi suatu hal yang semakin terancam di situasi politik Indonesia. Melalui tindakan membaca kembali penanda-penanda isu interkultur yang mencakup pluralisme dan fundamentalisme agama, melalui arsip praktik seni visual, mencoba menantang perspektif general atau representasi media akan fundamentalisme, IVAA ingin memetakan perspektif-perspektif marginal dalam persoalan interkultur dan fundamentalisme agama, yang kerap tidak terwakili oleh media atau debat publik umum. IVAA mencoba mencari garis abu-abu antara ekstrim kiri dan ekstrim kanan yang hadir dalam pengolahan gagasan dan ekspresi visual seni rupa dan media alternatif.

Fragmen III: Sedikit mengenai Pameran Arsip

Pameran Arsip merupakan satu kerja IVAA yang secara khusus sedang dikembangkan. Pada pameran arsip terletak arsip-arsip, produk, proses kekaryaan, peristiwa, dan bahkan arsip pribadi seniman.

Bagaimana merancang pameran arsip sebagai produk dan peristiwa?

Pertama-tama, arsip memang harus dikumpulkan, dilacak, dipelihara, dan dibaca. Karya seni bisa berharga selangit, bisa juga tak akan dihargai. Namun, ketika karya seni atau apapun menjadi arsip, maka ia akan selalu berharga; untuk dibuka kembali, dibaca ulang, tanpa henti. Kerja mengumpulkan, melacak, dan memelihara arsip serta membacanya merupakan kerja mengkreasi arsip menjadi dokumentasi. Apalagi membangun dokumentasi seni visual Indonesia bukanlah kerja yang main-main. Lima belas tahun lebih IVAA telah bergelut dengan arsip-arsip seni visual, mengumpulkan, melacak, memelihara, dan membacanya. Kreasi dokumentasinya bisa dilihat, dibaca, dan ditelusuri di perpustakaannya maupun dalam jaringan.

Selanjutnya, dari koleksi dokumentasi IVAA, dibuatlah pameran arsip. Pameran bisa diselenggarakan di mana saja. Di kebun atau halaman, di warung, di perpustakan, di galeri, di gedung kesenian, ruang kelas, lorong atau gang, gedung tua,

dan lain sebagainya. Format pameran bisa kecil-kecilan, bisa juga dalam skala besar. Kerja merancang pameran, tidak sama dengan kerja memajang arsip. Berbeda dengan museum atau pusat layanan arsip. Pameran arsip mendatangi dan mengajak partisipasi pengunjung.

Dalam merancang pameran arsip, banyak sisi dan bidang yang perlu diperhatikan, misalnya, ia harus bisa menghibur dan rekreatif. Tidak monoton. Selain soal pelestarian dan reklasifikasi hasil pembacaan arsip, pameran arsip dapat dikatakan merupakan presentasi audio-visual. Maka, diperhatikan pula soal artistik sekaligus edukasi. Ia juga menampilkan perspektif dan metode dari penyelenggara pameran arsip dan ditawarkan kepada pengunjung, yang tidak saja disuguhi oleh pengetahuan yang disusun dari arsip-arsip, tetapi mereka juga diajak untuk berkomunikasi dan mengkritisinya.

Selama ini IVAA telah membuat beberapa pameran dari arsipnya. Diturunkan dari koleksi dokumentasi IVAA selama ini, sebuah pameran arsip bagi IVAA juga merupakan siklus untuk mengumpulkan, melacak, memelihara, dan membaca kembali arsip dan dokumentasinya. Dengan demikian, arsip menjadi hidup. Ia menjadi media, media untuk apa saja, dan sesuai bidang yang digeluti IVAA, sebuah pameran arsip juga menjadi momen untuk mengaitkan praktik sosial seni rupa dengan perkembangan sosial yang terjadi di masyarakat; bagaimana arsip seni rupa menjadi refleksi perkembangan budaya masyarakat sekaligus prediksi perkembangan kebudayaannya.

Dalam dua tahun terakhir selain pameran arsip yang dibuat oleh IVAA, beberapa institusi lain juga kemudian membuat pameran dengan format yang mirip, menampilkan data yang kemudian diolah secara kreatif untuk membuat pengalaman historiografi kepada publik. Pengalaman historiografis secara ruang inilah yang memang selama ini sangat kurang dalam infrastruktur seni di negeri ini. Ini antara lain disebabkan karena kurangnya museum dengan prasarana yang baik dan dikuratori dengan perspektif sejarah yang mendalam, kurangnya pameran bersifat retrospektif serta kecenderungan pasar yang berlebihan dalam mendorong seniman untuk terus memproduksi karya yang baru tanpa jeda. Pameran arsip dapat menjadi salah satu solusi untuk permasalahan ini.

★★★

Seluruh fragmen di atas ditulis untuk menghadirkan sebagian besar pemikiran yang melandasi kerja pengarsipan dan penelitian kami di IVAA beserta seluruh pengembangannya sepanjang dua tahun terakhir. Pada akhirnya, kerja pengarsipan tersebut memang bukan saja mengumpulkan dan memulung dokumen-dokumen serta potongan-potongan rekaman apa yang pernah terjadi dalam seni rupa, namun juga kemudian menjadi sebuah lahan luas untuk terus digali dan diolah kembali secara kreatif untuk mengisi celah-celah kosong infrastruktur, ilmu, dan sejarah di negeri ini. Arsip bukan hanya sebuah sarana mencegah kita lupa, namun juga sebagai sarana strategi kultural.

Yogyakarta, Oktober 2010

Catatan:
Naskah ini adalah kompilasi berbagai catatan yang tersebar di sejumlah tulisan kami masing-masing, yang kemudian digabungkan dalam bentuk rangkaian fragmen. Meskipun fokus setiap fragmen berbeda, namun semuanya mengarah pada persoalan signifikansi pengarsipan dalam perkembangan historiografi seni rupa dan juga hubungan seni rupa itu sendiri sebagai bagian dari masyarakat. Sejumlah pemikiran di sini juga menjadi basis bagi kami dalam mengarahkan kerja pengarsipan dan penelitian di Indonesian Visual Art Archive (IVAA), baik sebagai catatan internal lembaga maupun diterbitkan di *newsletter* IVAA, Surat, sepanjang 2009-2010.

PELESTARIAN FILM DAN CARA PEMAKNAAN SEJARAH KITA

Lisabona Rahman

"What are we preserving?"
— David Francis, OBE; pelaku arsip dan peneliti film

Saya kira kita harus bangga punya arsip film seperti Sinematek Indonesia (SI).[1] Misbach Yusa Biran,[2] pendiri SI ingin membuat suatu pusat kegiatan tempat orang bisa menonton dan belajar dari film-film Indonesia klasik. Saya kira bagi Misbach, penikmat manfaat utama SI adalah pembuat film karena "banyak langkah

---

1) Sinematek Indonesia (SI) adalah lembaga arsip film pertama yang berdiri di wilayah Asia Timur. Misbach Yusa Biran merintis pendiriannya sejak 1970. SI diresmikan oleh Gubernur Ali Sadikin di Jakarta pada 20 Oktober 1975.

2) Misbach Yusa Biran, yang lahir pada 1933, memulai karirnya sebagai penulis dan asisten sutradara di Perfini (Perusahaan Film Nasional Indonesia, pimpinan Usmar Ismail). Ia kemudian aktif terlibat dalam pengembangan organisasi profesi, pendidikan, dan dokumentasi film. Ia menerima pengakuan luas sebagai salah satu tokoh pelopor arsip audio-visual di Asia.

orang film dewasa ini yang mengulangi salah langkah yang dilakukan orang pada masa lampau."[3]

Pada 1970-an, Misbach bisa dibilang orang pertama di Asia Timur yang berpikir tentang pengarsipan film. Latar belakang Misbach sebagai pembuat film dan penulis tentu tecermin dalam praksis akuisisi dan pengelolaan koleksi SI. Mengembangkan apa yang sudah ia rintis, saya ingin menawarkan perluasan bayangan tentang fungsi arsip film dan tentunya juga penikmat manfaatnya. Sayang sekali kalau arsip film atau gambar bergerak hanya dijalankan terutama untuk kepentingan pembuat film, sementara manfaat arsip film sebetulnya dapat dinikmati masyarakat luas.

Gagasan Misbach mengenai SI, yakni fungsi arsip sebagai bagian dari lembaga pendidikan, tetap sangat relevan sampai sekarang. Jika pada awalnya SI digagas untuk mendidik para pembuat film, saat ini arsip film seperti SI seharusnya bisa menjalankan peran dalam pendidikan publik mengenai warisan budaya, terutama yang berkaitan dengan karya audio-visual. Persoalan paling penting yang harus dibahas dalam kerja arsip film justru adalah bagaimana memberikan akses publik terhadap film beserta konteks sejarahnya. Dengan demikian, arsip film bisa berperan lebih besar dalam membantu masyarakat memaknai karya film berdasarkan konteks perkembangan masyarakat dan perkembangan zaman ketika karya itu dibuat.

Saya ingin menawarkan pandangan yang lain untuk melengkapi praksis yang ada saat ini, dalam hal pengarsipan film untuk melibatkan diri dalam pemaknaan sejarah kolektif publik. Tentu saja pandangan ini akan mencerminkan juga latar belakang saya yang bukan pembuat film, melainkan penonton dan *programmer* film. Selain itu, saya juga ingin menunjukkan konteks sosial yang memengaruhi pandangan saya ini.

Menemukan Kembali Sejarah: Gerakan Sosial Indonesia Kontemporer

Gerakan sosial mahasiswa atau generasi muda di Indonesia sejak 1980-an menunjukkan perkembangan wacana mengenai interpretasi-kembali terhadap sejarah Indonesia. Tuntutan atas demokratisasi sejarah yang dimonopoli oleh rezim pengetahuan

---

3) Misbach Yusa Biran, *Kenang-kenangan Orang Bandel* (Jakarta: Komunitas Bambu, 2008), hal. 267.

pemerintahan Orde Baru berhadapan dengan konsekuensi yang sangat serius: tentangan dari pihak penguasa Orde Baru dan elemen konservatif dalam masyarakat.

Turunan konkret dari tentangan ini tidak selalu hadir dalam bentuk represi langsung atas suatu interpretasi, melainkan dalam bentuk absennya perkembangan pengetahuan untuk pelestarian artefak sejarah. Melalui pembahasan tentang kondisi arsip film di Indonesia saat ini, saya ingin memperlihatkan peluang-peluang untuk memperbaiki produksi pengetahuan di wilayah publik.

Saya kira upaya para pelaku gerakan sosial untuk melakukan interpretasi-kembali terhadap sejarah menunjukkan keinginan yang begitu kuat untuk melibatkan diri dalam produksi wacana sejarah bangsa. Kesadaran yang lebih tinggi dan lebih luas atas potensi kegunaan media di kalangan para pelaku gerakan sosial yang progresif ini harus dijawab dengan perbaikan yang serius dalam praktik pengarsipan kita.

Para pelaku interpretasi-kembali sejarah menghadapi kesulitan besar dalam mengumpulkan bahan mentah berupa informasi yang bersumber dari artefak sejarah sebagai materi dasar. Kesulitan ini bersumber dari kesalahan sudut pandang dalam praktik pengarsipan yang dijalankan sementara ini, baik dari sisi penyedia/pengelola maupun dari sisi pengguna arsip.

Dalam kasus pengarsipan film, kita bukan saja berhadapan dengan pengarsipan suatu medium yang membutuhkan pengetahuan khusus dalam pengelolaan artefak. Kita juga menghadapi tantangan besar dalam sistem presentasi artefak film, baik dari sisi penyedia data maupun penggunanya. Karena itu, saya kira kita perlu kembali pada pertanyaan yang saya kutipkan di atas: "apa *sebetulnya* yang ingin kita lestarikan?"

Arsip sebagai Institusi Publik

Pertanyaan ini saya sempitkan batasnya pada sisi fungsi suatu arsip film publik. Bisa jadi persoalan-persoalan yang sama juga dialami oleh arsip film/audio-visual swasta seperti perusahaan film maupun televisi swasta, akan tetapi tujuan pendirian arsip swasta pada dasarnya sangat berbeda dengan arsip publik. Arsip swasta melestarikan produk dengan tantangan untuk menyediakan format presentasi yang sesuai zaman dan tuntutan pasar produk audio-visual. Sementara arsip publik, dalam asumsi saya, adalah institusi yang didirikan dengan tujuan memberi sumbangan pada pendidikan publik, terutama dalam hal pengelolaan wacana tentang sejarah dan identitas kolektif masyarakat.

Gagasan awal Misbach yang ia terapkan ketika membangun SI sebetulnya sangat mendekati gagasan arsip publik. Lembaga ini didirikan atas inisiatif pekerja film dan didukung oleh subsidi Pemerintah Daerah Khusus Ibukota Jakarta yang saat itu dipimpin oleh Gubernur Ali Sadikin. Bisa kita bayangkan bahwa kondisi politik pada masa itu sangatlah mendukung karena pemerintah daerah mau mengalokasikan dananya untuk memberi kesempatan bagi perkembangan inisiatif masyarakat.[4] Jika melihat praktik dukungan subsidi pada masa itu, kita dapat menyimpulkan bahwa pemerintah daerah tidak mencampuri kebijakan kuratorial maupun pengelolaan dalam lembaga hasil inisiatif masyarakat. Justru pada saat itu masyarakat diberi ruang untuk mengembangkan kebijakan operasional dan pengelolaan wacana. Latar belakang gagasannya sangat sederhana: suatu kota akan menjadi lebih "kaya" jika inisiatif masyarakat dapat berkembang. Saya kira saat ini masyarakat Jakarta tidak memiliki hubungan serupa dengan pemerintah, baik di tingkat daerah maupun pusat, meskipun upaya ke arah itu terus dilakukan.

Inisiatif untuk meminta akses yang lebih luas dan untuk turut serta dalam pembentukan wacana merupakan arus yang kuat dalam gerakan sosial kaum muda Indonesia. Kaum muda Indonesia memiliki rasa ingin tahu, keinginan untuk mencari dan menggali rekam informasi, dan membagi hasil penggalian ini melalui pengetahuan dan keahliannya dalam menggunakan berbagai medium yang dekat dengan keseharian.[5] Akses terhadap rekam informasi saat ini sebetulnya lebih terbuka dibandingkan pada 1980-an, terutama dengan adanya internet dan sistem akses digital. "Lebih terbuka" di sini berarti bahwa sumber rekam informasi menjadi lebih tersebar dan lebih mudah dijangkau, tidak lagi terpusat pada institusi-institusi tradisional seperti arsip yang dikelola negara. Desentralisasi sumber rekam informasi ini membuka berbagai kemungkinan interpretasi meskipun mengandung (lagi-lagi) tantangan besar dalam hal verifikasi otentisitas data dan juga peralihan media dari analog menjadi digital yang mengakibatkan banyak informasi—baik

---

4) Pada masa pemerintahan Gubernur DKI Jakarta Ali Sadikin selama 1966 – 1977, banyak sekali inisiatif masyarakat yang didukung oleh pemerintah daerah. Beberapa contoh di antaranya adalah Sinematek Indonesia dan Pusat Kesenian Jakarta yang lebih kita kenal saat ini sebagai Taman Ismail Marzuki.

5) Gerakan sosial membuka interpretasi atas sejarah tidak hanya terjadi di kalangan akademisi dan media massa akan tetapi juga meluas kepada kalangan kreatif. Banyak karya tulis, rupa, musik, dan film yang dibuat sejak 1998 yang merupakan pembacaan/interpretasi ulang terhadap versi sejarah resmi yang boleh beredar pada masa Orde Baru.

yang terkandung dalam dan berada seputar artefak/rekaman—menghilang.

Sebetulnya, alih-alih hanya bersikap pasrah sebagai pengguna informasi, pastilah para pelaku gerakan interpretasi-kembali sejarah menyadari betapa berantakan susunan rekam informasi yang tersedia dan ingin merapikannya. Sembari itu, ada pula tuntutan untuk merekam proses kerja para pelaku gerakan supaya interpretasi baru ini tidak saja bisa dinikmati hasilnya, tapi juga dihargai prosesnya.

Saya kira menghargai proses ini penting sekali untuk mengatasi persoalan dasar konflik kepentingan terhadap suatu interpretasi sejarah. Yang saya maksud dengan "proses" di sini bukan semata-mata proses pencarian rekam informasi, tapi juga cara/metode interpretasi yang diterapkan. Saat ini kita masih berhadapan dengan konflik yang bersumber dari klaim siapa yang paling benar dan karena itu yang versi sejarahnya paling sahih. Cara memandang sejarah sebagai suatu kebenaran absolut seperti dogma tentu saja mencerminkan suatu kecenderungan umum dalam masyarakat Indonesia masa kini yang abai terhadap proses mengolah fakta/informasi dengan melalui proses atau menggunakan metode.

Pasti akan terdengar seperti kesimpulan yang klise kalau saya katakan bahwa kita menghadapi arus besar produksi pengetahuan instan yang disajikan secara instan pula. Tapi, tak ada seorang pun yang bisa membantah bahwa simplifikasi ini menyelubungi masyarakat kita dalam selimut kepastian yang semu. Masalah yang lebih besar bagi saya bukan kepastian semu tadi karena ini tidak terhindarkan, melainkan kesadaran bahwa karena *sifatnya* yang semu, kepastian ini harus terus-menerus ditelusuri dan dipertanyakan.

Gerakan sosial untuk menginterpretasikan kembali sejarah sebetulnya membantu menumbuhkan kesadaran bahwa kepastian-kepastian di atas yang beredar di tengah masyarakat bersifat semu dan sementara. Jika kesadaran ini ada dan bisa meluas, kembalilah kita kepada masalah legitimasi atau klaim kebenaran: bagaimana kita dapat menyediakan wadah untuk menunjukkan posisi pijak kepastian-kepastian tadi dalam belantara pemikiran sehingga pertanyaannya bisa beranjak dari sekadar apakah suatu kesimpulan itu *benar atau salah*, menjadi *bagaimana* suatu kesimpulan dibuat dan apa dampak/manfaatnya bagi masyarakat.

Untuk bisa sampai pada pertanyaan "*bagaimana*" tadi, cara pengelolaan pelestarian, presentasi, dan cara akses rekam informasi/artefak dalam masyarakat kita perlu perbaikan mendasar. Kalau tidak, proses interpretasi-kembali sejarah hanya

akan bermanfaat dan memengaruhi sekelompok kecil orang dalam masyarakat. Di sisi lain, terutama dalam kasus artefak film, jika perbaikan tidak terjadi, upaya mengakses artefak dan melakukan interpretasi kembali dapat bertindak sebagai bumerang yang merusak artefak. Hasilnya, bukan saja masyarakat luas tidak mendapat manfaat dari pemaknaan ini, tapi generasi-generasi mendatang juga akan kehilangan hak mengakses artefak ini.

Antara Pengarsipan dan Akses Publik

Karena menjalankan hubungan kerja dengan Sinematek Indonesia saya kemudian mulai lebih jauh mengenal kerumitan persoalan arsip film. Persoalan dasarnya tentu adalah bagaimana suatu karya gambar bergerak dapat dilestarikan dan pada saat yang sama tetap harus bisa diakses.

Pada awalnya saya memulai dari prinsip sederhana saja: bagaimana suatu karya klasik tetap bisa ditonton. Tentu saja semangat awal saya sejalan dengan gerakan interpretasi-kembali sejarah: ingin membuka akses seluas-luasnya terhadap artefak sejarah film klasik Indonesia supaya generasi saat ini dapat membuat pemaknaannya sendiri untuk memperkaya versi sejarah.

Melalui acara tahunan Sejarah adalah *Sekarang* mulai Maret 2007,[6] saya bersama kelompok kawan-kawan yang penasaran ingin terus menggali sejarah film Indonesia mengadakan acara putar film klasik, pameran, diskusi, peluncuran buku, hingga acara musik. Pada tahun-tahun pertama ada kebanggaan tersendiri bahwa ruang untuk mengakses karya-karya klasik Indonesia bisa diciptakan kembali. Menginjak tahun ketiga pada 2009, saya mulai merasa gelisah karena perbendaharaan koleksi film klasik yang dapat diakses secara *layak* jumlahnya nyaris nihil.

Saya merasa perlu menguraikan lebih lanjut apa yang saya maksud dengan akses yang *layak*.

Karya-karya klasik yang tampil dalam sesi pemutaran film rata-rata dibuat dalam medium film dan pada konteks asalnya juga dipresentasikan dalam format film. Medium film bersifat rentan terhadap iklim yang lembap dan bersuhu tinggi, sehingga film-film yang tidak disimpan dan dirawat dengan baik jadi berjamur dan melemah teksturnya. Akibat penurunan kondisi ini, film menjadi gampang putus kalau diputar di proyektor yang panas

---

6) Sejarah Adalah *Sekarang* adalah program tahunan yang diselenggarakan kineforum Dewan Kesenian Jakarta, bioskop alternatif di Jakarta, tempat saya bekerja sebagai manajer program.

karena lampu dan ada gerakan konstan dari mesin pemutar. Saya mulai ngeri membayangkan sudah berapa kali film ini putus waktu diproyeksikan dan sudah berapa bingkai gambar yang hilang akibat film harus dipotong dan disambung kembali.

Selain itu, ternyata kopi film yang sekarang masih bisa kita akses adalah duplikat yang diproses di laboratorium yang tidak mempunyai keahlian maupun pengalaman pelestarian film. Menurut para saksi mata yang mengalami masa pembuatan kopi duplikat film-film itu,[7] proses pencucian film tidak menggunakan penunjuk waktu dan lebih dilakukan dengan kira-kira.[8]

Tak satu orang pun di laboratorium itu yang menggunakan panduan kopi asli sebagai tolok ukur kualitas. Hasilnya, gambar-gambar pada kopi duplikat sangat kacau tingkat kontrasnya, pada beberapa bagian bahkan detail gambar sudah hilang tersapu (*washed out*). Frekuensi suara yang ada pada kopi duplikat pun sering jauh lebih tinggi dibanding aslinya.

Kalau begitu, sudah berapa banyak informasi yang hilang dibanding yang dikandung oleh kopi asli?

Tentu saja jauh kemudian saya baru mengerti bahwa teknik preservasi film dan gambar bergerak adalah cabang ilmu tersendiri di bawah ilmu kearsipan. Saya juga berusaha memaklumi bahwa orang-orang yang selama ini memelihara khazanah artefak film Indonesia bisa jadi tidak menyadari bahwa cara kerja mereka didasari oleh asumsi yang keliru mengenai pelestarian film.

Pastilah semangat membuat duplikat kopi film-film dilakukan SI supaya karya-karya itu masih dapat diputar dan ditonton. Namun, judul-judul yang dibuatkan duplikatnya dalam proyek itu tidak dipisah menjadi kopi arsip dan kopi pemutaran. Sekalipun ada lebih daripada satu duplikat kopi, semua kopi sudah mengalami goresan dan pemotongan saat diputarkan kembali sehingga kualitas akses yang kita dapatkan terhadap karya-karya itu saat ini berlipat ganda lebih buruk dibanding karya aslinya. Pada praktik arsip film yang ideal, ada satu kopi cetak negatif dan positif film yang disimpan sebagai kopi pelestarian, sementara harus disediakan paling tidak satu kopi akses dalam media aslinya. Beberapa lembaga arsip di dunia juga menyediakan kopi akses digital, selama kesepakatan tentang hak cipta terpenuhi, untuk memudahkan pengguna.

---

7) Dari data Sinematek Indonesia bisa ditelusuri bahwa proyek duplikasi film ini dibiayai oleh Departemen Penerangan Republik Indonesia pada sekitar awal dekade 1980-an.

8) Istilah yang dipakai untuk melukiskan cara ini tepatnya "pakai *feeling*".

Dengan niat ingin mengurangi kerusakan kopi film koleksi arsip, dalam menyusun program saya bersama tim kerja lalu berusaha memilih jalan memutarkan kopi digital film-film klasik. Di satu sisi, ini solusi untuk mencegah kerusakan kopi lebih jauh tercapai, tapi di sisi lain kualitas kopi digital yang tersedia pun buruk sekali.

Alih Media ternyata Bukan Solusi

Meskipun gerakan arsip film sudah dimulai pada 1935 di AS, sebetulnya tantangan untuk pelestarian—lebih khususnya lagi preservasi film—baru menjadi topik penting dalam gerakan ini pada sekitar 1970-an.

Saat itu, tantangan pertama bagi kalangan arsip gambar bergerak adalah menghadapi bahaya bahan film nitrat yang dapat mengakibatkan kebakaran. Mau tidak mau, kalau ingin materi koleksinya diakses, arsip atau museum film harus mengalihmediakan koleksi mereka ke bahan yang lebih aman (*safety film*).

Tantangan penyimpanan dan juga aksesibilitas terus bertambah rumit karena teknologi pembuatan dan pemutaran gambar bergerak begitu cepat berkembang. Berawal dari pita film, gambar bergerak kemudian juga bisa ditempatkan dalam pita video analog dan kemudian dalam media penyimpanan digital.

Tentu saja selalu ada kebutuhan untuk beralih pada teknologi yang lebih modern dan mempermudah akses publik. Arsip film di seluruh dunia menghadapi masalah alih media karya film (migrasi) karena alasan keselamatan seperti di atas, atau juga karena tekanan untuk memudahkan aksesibilitas publik. Hal ini terutama relevan untuk lembaga-lembaga arsip yang dibiayai oleh dana publik, yang diharuskan "mengembalikan" dana yang mereka peroleh kepada publik dalam bentuk presentasi hasil kerja mereka.

Bagi publik atau pembuat kebijakan dana publik, mungkin lebih mudah untuk memandang film dari sisi "karya film" dan karenanya fokus dukungan untuk pelestarian film terletak pada pelestarian isinya melalui alih media. Pengalihan media, terutama ke dalam format digital, juga disalahartikan sebagai solusi pemungkas untuk mempermudah akses sekaligus menekan biaya penyimpanan dan pemeliharaan salinan film. Padahal dalam alih media, yang terjadi adalah reproduksi.

Mari bandingkan dengan keadaan yang umum terjadi di dunia seni rupa. Pasti hanya sedikit sekali orang yang pernah mendapat pengalaman berhadapan langsung dengan karya asli.

Sebagian besar orang bertemu dengan karya rupa itu dalam bentuk reproduksi, entah dalam bentuk foto atau rekaman audio-visual.

Dalam karya film, seperti juga karya rupa, pilihan media ciptaan dan presentasinya sangatlah penting. Barangkali saya bisa bandingkan proses pemilihan media dalam pembuatan film dengan proses membuat patung cetakan. Sejak awal, pematung akan memilih medium kreasinya (tanah liat, lilin, ataupun benda-benda jadi) untuk membuat model. Model kemudian dibuat cetakannya dan dicetak dalam medium presentasi pilihan pematung (perunggu, serat kaca, dan lain-lain). Seorang pembuat film pada saat ini harus memilih apakah karyanya dibuat dengan menggunakan medium film atau perekam digital, yang masing-masing memiliki karakter serta spesifikasi turunan yang beragam. Setelah karya selesai dibuat, sekali lagi sang kreator harus memilih dalam medium apa karya itu akan dipresentasikan: film atau digital.

Dalam pembuatan film komersial, pilihan-pilihan ini harus tunduk pada kondisi infrastruktur produksi dan pemutaran film pada zamannya. Karena itu, pilihan-pilihan yang telah dibuat dalam suatu karya film komersial bisa mencerminkan konteks zamannya karena teknologi yang digunakan sangatlah tertentu.

Maka, peristiwa alih media suatu karya film sebetulnya hanya menyelesaikan satu persoalan saja, yakni memudahkan akses publik, tapi dengan mengorbankan orisinalitas pilihan-pilihan yang telah dibuat penciptanya. Di kalangan pelaku arsip film, sebetulnya media digital masih menyisakan begitu banyak teka-teki karena *pertama,* untuk mencapai mutu setara film, teknologi digital ini sangat mahal. Dan *kedua,* sifat kekalnya belum dapat dibuktikan. Masalah *ketiga* adalah karena kelenturannya, medium digital dapat dipresentasikan dalam berbagai format mulai dari seukuran kotak korek api sampai layar raksasa sehingga bentuk presentasi yang diidamkan penciptanya berada di bawah kuasa pemutar.

Kesimpulan sementara, meskipun medium digital dapat mempermudah akses terhadap suatu karya, yang sampai kepada penonton sebetulnya adalah sesuatu yang *mendekati* karya asli, tapi bukan karya itu sendiri.

Film sebagai Rangkaian Sistem Kerja

Beranjak dari pembahasan mengenai medium film dalam bagian tulisan sebelumnya, saya juga ingin mempertanyakan kembali apa yang kita sebut sebagai "film". Apakah sesuatu sudah bisa disebut

film jika terdiri atas rangkaian bingkai gambar dengan atau tanpa suara? Saya kira tidak, karena rangkaian bingkai gambar dalam pita film belum menjadi gambar bergerak tanpa diproyeksikan. Sementara pada film digital, hal itu lebih sulit lagi karena rangkaian bingkai gambar itu tidak tampak, tersembunyi sebagai data acak dalam suatu medium penyimpan data.

Film baru menjadi film pada peristiwa pemutarannya, yang membutuhkan pembaca rekam data/informasi dan perangkat cahaya untuk memperlihatkannya kepada penonton. Karenanya, suatu karya film hanya menjadi film dalam suatu keadaan khusus: ia mesti diputarkan, dalam suatu ruang tertentu dan dalam rentang waktu tertentu pula sesuai urutan bingkai gambar pertama sampai yang paling akhir. Dalam hal ruang dan waktu, syarat keberadaan ini mirip sekali dengan suatu pertunjukan panggung.

Peristiwa pemutaran dan kelengkapan bingkai dari awal hingga akhir durasi film inilah yang memungkinkan penyampaian informasi/rekaman kepada penonton. Ada beberapa risiko yang harus dikelola dalam menjaga kelengkapan informasi/rekaman yang disampaikan dalam peristiwa itu: ketersediaan medium pemutaran, versi mediumnya, dan kelengkapan alat pemutarannya. Karena itu, informasi pendukung bagi penonton sangat penting supaya risiko ini menjadi bahan pertimbangan mereka pada saat mengolah informasi/rekaman.

Tentu saja, penonton mempunyai beragam alasan untuk mengakses film dan hal ini juga akan menentukan bagaimana penerimaan mereka terhadap pertunjukan suatu film. Seorang penonton yang mementingkan isi film barangkali akan merasa cukup puas dengan menonton suatu film dengan medium dan cara pertunjukan apa pun. Tapi penonton yang ingin memahami sejarah medium film akan kecewa jika mereka tidak mendapatkan kondisi pemutaran film dalam medium aslinya.

Tugas arsip film, saya kira, adalah berusaha sekuat tenaga menawarkan kepada penonton untuk memahami sejarah medium film sebagai bagian dari memahami film. Informasi yang disampaikan melalui film serta bahasa yang digunakan hanya disampaikan dengan perantaraan teknologi yang dipilih oleh penciptanya. Lembaga arsip film seharusnya memiliki pengetahuan dan teknologi untuk melestarikan film dalam medium aslinya serta kemungkinan untuk mempertahankan format pertunjukan yang sesuai demi mencapai kualitas penyampaian informasi yang optimal. Arsip film, karena itu bukan saja harus melestarikan media penyimpanan film, tapi juga teknologi presentasinya.

Pada praktiknya sekarang, lembaga arsip film seperti SI mengumpulkan alat-alat pemutar (dan juga produksi) film tanpa melakukan perawatan. Akhirnya alat-alat ini hanya bisa dipajang tanpa fungsi sehingga keberadaannya menjadi elemen dekoratif saja. Saya kira, setidaknya untuk peristiwa pemutaran film, alat-alat pemutar mesti dipelihara supaya tetap berfungsi, dan agar materi film yang dikoleksi bisa tetap menjadi "film" karena dapat diputar sesuai konteks saat film tersebut dibuat. Sebagai perbandingan, Museum Film Potsdam, misalnya,[9] tidak hanya aktif mengakuisisi film tapi juga alat pemutar berikut suku cadangnya. Secara rutin mereka juga melakukan pelatihan teknis supaya tenaga dan keahlian perawat alat-alat itu tetap tersedia.

Jika arsip film dapat menampilkan film sebagai sistem yang terdiri atas materi film dan cara presentasinya yang baik, kontribusi arsip dalam membangun pengetahuan sejarah (industri) film menjadi lebih lengkap. Tuntutan membangun pengetahuan seperti ini tidak bisa dijalankan oleh industri film karena mandat mereka adalah memproduksi dan memenuhi tuntutan pasar agar tetap bertahan hidup. Jenis pengetahuan yang dibutuhkan untuk menjalankan industri juga sangat berbeda dengan keahlian yang dibutuhkan untuk membangun pengetahuan tentang sejarah film. Jenis pengetahuan yang dibutuhkan dalam pengelolaan arsip film tidak cukup jika hanya terdiri atas sejarah industri film serta isi/estetika, melainkan harus diimbangi dengan pengetahuan mengenai media dan hubungannya dengan mode produksi-distribusi-pemutaran, serta pengetahuan mengenai penonton film pada masanya. Kepentingan untuk membangun pengetahuan sejarah industri film, misalnya, bukan milik industri itu sendiri, tapi merupakan kepentingan publik.

Mewujudkan Sejarah milik Publik: Peran kurator

Proses membangun pengetahuan publik melalui arsip film setidaknya memerlukan dua wilayah kerja yakni pengarsipan

---

9) Fokus terhadap sejarah teknologi di Museum Film Potsdam memang merupakan bagian khusus dari kebijakan kuratorial mereka. Silakan periksa http://www.filmmuseum-potsdam.de. Tentu saja tidak semua lembaga arsip film di dunia menerapkan kebijakan ini. Ada juga lembaga arsip film yang menerapkan strategi berjaringan dengan lembaga arsip lain yang memiliki koleksi alat putar yang berjalan baik. Sebetulnya strategi seperti ini pernah dijalankan di Asia Tenggara-Pasifik pada 1990-an oleh asosiasi arsip wilayah SEAPAVAA (The South East Asia Pacific Audio Visual Archives Association). Komisi teknis SEAPAVAA bertempat di Manila, Filipina. Saat ini komisi teknis SEAPAVAA sudah tidak aktif lagi.

dan kuratorial—keduanya sebetulnya jauh sekali dari wilayah pengetahuan para pembuat film dan lebih dekat dengan wilayah pelaku arsip, pustakawan, dan ilmuwan sejarah. Wilayah yang pertama berfungsi untuk memastikan bahwa suatu artefak/rekaman dapat diakses secara permanen, sementara wilayah kedua berfungsi membangun pengetahuan tentang konteks sejarah artefak/rekaman dan menawarkan ruang pemaknaan.

Tindakan pengarsipan film sudah dilakukan institusi seperti SI selama puluhan tahun. Saat ini SI tidak memiliki kurator, kehilangan ruang pertunjukan film, dan hanya memiliki alat pertunjukan film yang terbatas. Dalam pengelolaan pengetahuan sejarah, ibaratnya SI saat ini seperti sepeda yang kehilangan satu roda. Dalam hal pelestarian artefak/rekaman, meskipun jauh dari sempurna, paling tidak ada kerja yang terus berjalan. Yang tidak dapat dikerjakan saat ini oleh SI adalah tindakan aktif menempatkan sejarah film dalam peta budaya Indonesia.

Betul bahwa sebagai arsip, SI memberikan fasilitas kepada para peneliti dan peminat sejarah film untuk mengakses karya dalam kondisi yang sangat sederhana. Akan tetapi pemaknaan yang dihasilkan dari penelitian-penelitian ini tentunya hanya akan mencerminkan makna hasil kepentingan tiap peneliti, tanpa suatu arah terpadu yang digagas oleh SI. Sebagai institusi, ini berarti SI belum dapat memainkan perannya dalam membentuk pengetahuan sejarah film bagi publik luas, kecuali melalui perantaraan individu atau lembaga lain yang tertarik memaknai koleksinya.

Peran kurator sebetulnya berulang-alik antara memelihara ingatan yang dikandung suatu artefak/rekaman dan mendorong kreativitas pemaknaan pada masa sekarang dan masa depan. Kerja kurator adalah memulihkan identitas historis suatu artefak/rekaman sekaligus menawarkan pandangan mengenai relevansinya dengan masa sekarang. Lewat menawarkan pandangan inilah, kurator sebetulnya membuka ruang pemaknaan yang lebih luas dan dapat mendorong publik untuk menciptakan makna alternatif dengan bantuan media massa maupun ruang-ruang ekspresi personal.

Dalam suatu institusi arsip, baik pelaku arsip maupun kurator punya wewenang yang saling menunjang untuk membuat kebijakan akuisisi dan akses publik. Keduanya memiliki peran yang sama pentingnya dalam memilih jenis rekaman/artefak seperti apa yang harus masuk ke dalam koleksi arsip, menentukan cara pelestarian, dan menghadirkannya ke ruang publik. Tentu saja institusi arsip harus melakukan kegiatan aktif menambah

koleksi, memelihara, dan memperkenalkannya kembali kepada publik. Sementara ini, arsip kita di Indonesia (mayoritas dikelola negara) lebih banyak yang menempuh kebijakan akuisisi pasif, mendasarkan diri pada kewajiban undang-undang untuk menambah koleksinya. Pilihan kuratorialnya pun sangat ditentukan oleh kebijakan politik negara.

Proses akuisisi dan kuratorial arsip, terutama dalam negara dengan tingkat konflik kepentingan politik yang tinggi seperti Indonesia, lebih baik lepas dari intervensi pemerintah. Jika tidak, kita akan kembali mengulang kesalahan masa lalu dan membiarkan proses perekaman dan pemaknaan sejarah kembali ke tangan pemilik kuasa yang lebih kuat, entah karena kuasa politik maupun uang. Negara punya kewajiban untuk mendukung upaya pelestarian rekaman sejarah, akan tetapi sebaiknya negara dilarang mencampuri urusan kebijakan internal arsip supaya ruang untuk pemaknaan kritis bisa diciptakan. Arsip sebaiknya merupakan lembaga publik yang diberi ruang independensi jaminan yang dijamin keamanannya oleh negara.

Jika saya melihat kembali, apa yang dikerjakan dalam kegiatan Sejarah adalah *Sekarang* sebetulnya adalah semacam pengambilalihan fungsi kuratorial yang tidak berjalan di SI. Seperti juga kecenderungan umum yang terjadi dalam gerakan sosial menemukan kembali sejarah, publik mengambil inisiatif mengambil kembali memorinya. Tentu praksis seperti ini mengandung kelemahan metodologis, seperti misalnya tim kerja Sejarah adalah *Sekarang* yang tidak memiliki pengetahuan dan keahlian cukup dalam mengenali konteks sejarah koleksi SI, akan tetapi memiliki keinginan besar untuk melakukan pemaknaan dari sudut pandang masa sekarang.

Pemaknaan yang berjalan tanpa dasar pijakan pengetahuan konteks sejarah yang dapat dipertanggungjawabkan secara ilmiah ini, kalau diteruskan tanpa perbaikan akan menambah runyam historiografi (film) kita yang masih berantakan. Sebagai pancaran semangat untuk ikut dalam upaya memberi makna kepada sejarah, seperti juga inisiatif Misbach mendirikan SI, upaya kuratorial publik ini adalah inspirasi yang baik. Tapi, seperti juga SI, jika dibiarkan tanpa perbaikan pengelolaan dan metodologi pemaknaan, inisiatif publik ini akan segera kehilangan arah dan lagi-lagi misi pendidikan publik yang lebih luas tidak akan tercapai. SI saat ini sungguh-sungguh perlu menata ulang komposisi para pengelolanya yang lebih banyak memiliki latar belakang industri film dan mengimbanginya dengan orang-orang yang memiliki pengetahuan dalam bidang arsip film, kepustakaan, ilmu sejarah, dan museologi.

Penutup

Tugas pelestarian yang dikerjakan arsip film sudah saatnya didefinisikan ulang. Materi koleksinya perlu dipetakan dan dirawat lebih baik. Bersamaan dengan itu juga, kebijakan akses publiknya perlu diadakan kembali. Institusi arsip film harus bisa mengonsolidasikan koleksinya serta pengetahuan dan keahlian yang dimiliki untuk membuat film menjadi aset berharga bagi memori publik.

Meskipun pada awalnya institusi arsip seperti SI didirikan untuk kepentingan pembuat film, sudah saatnya SI menarik perhatian publik yang lebih luas. Pertumbuhan gerakan sosial kaum muda untuk melakukan interpretasi-kembali sejarah menunjukkan bahwa kerja pelestarian yang dilakukan oleh SI dapat memberi sumbangan untuk gerakan ini. Dengan memperbaiki cara kerja dan pengelolaan koleksi serta menerapkan kebijakan kuratorial yang kritis dan terencana, lembaga arsip film seperti SI akan memainkan peran penting dalam membangun pengetahuan mengenai sejarah film dan perannya dalam membentuk memori kolektif publik.

Perubahan-perubahan mendasar yang diperlukan lembaga arsip film seperti SI dapat dimulai dengan melakukan definisi-kembali mengenai film sebagai suatu kesatuan antara artefak karya film yang terpelihara baik dan cara pertunjukan yang sesuai dengan konteks zaman karya tersebut. Melalui proses definisi-kembali, arsip film dapat memberikan informasi yang lebih akurat serta mampu pula menempatkan informasi tersebut dalam konteks sejarahnya.

Arsip film seperti SI perlu segera menerapkan kebijakan kuratorial yang dapat dipertanggungjawabkan secara ilmiah supaya bisa mendorong publik melakukan aktivitas kreatif dalam memaknai sejarah. Sebagai lembaga, SI membutuhkan orang-orang dengan pengetahuan sejarah media dan teknik pelestarian yang memadai, juga orang-orang dengan latar belakang sejarah yang mampu melakukan analisis sosial yang kritis. Tanpa orang-orang dengan latar seperti ini, SI tidak akan memiliki sumber daya pengetahuan yang cukup untuk membangun pengetahuan sejarah film bagi publik dari koleksinya.

Dengan adanya pijakan data dan olahan informasi yang layak dari lembaga arsip, ruang pemaknaan sejarah secara kritis akan terbuka lebih luas dan mutu serta ragam pemaknaan yang dihasilkan akan bertambah kaya. Jika terlaksana, baru pada saat inilah fungsi pendidikan publik suatu institusi arsip berjalan dengan lebih baik.

Jakarta, November 2010

Catatan penulis

Tulisan ini saya haturkan untuk Misbach Yusa Biran, SM Ardan, JB Kristanto, para pekerja Sinematek Indonesia, kawan-kawan pelaku/pendukung acara Sejarah adalah *Sekarang*, kineforum - Dewan Kesenian Jakarta, www.filmindonesia.or.id, dan Yayasan Konfiden. Saya berutang budi kepada Riri Riza yang telah membagi aksesnya terhadap buku *Film Curatorship: Archives, Museums and The Digital Marketplace* hasil suntingan bersama Paolo Cherchi Usai, David Francis, Alexander Horwath, dan Michael Loebstein (Wina: SYNEMA Publikationen, 2008). Pemaknaan mengenai "film" dan kerja arsip film yang saya sampaikan sangat dipengaruhi oleh diskusi dalam buku ini. Saya juga berutang budi kepada teman-teman di SEAPAVAA (asosiasi arsip audio-visual Asia Tenggara dan Pasifik) yang dengan sabar memperhatikan Sinematek Indonesia serta menularkan banyak pengetahuan mengenai dunia arsip film. Pertukaran informasi dan pengetahuan dalam forum-forum SEAPAVAA sangat membantu saya merumuskan pokok-pokok pikiran dalam tulisan ini.

★★★

BAB III

ANAK MUDA DAN SUB KULTUR

***

SURGA DAN NERAKA DI TELAPAK KAKI ANAK MUDA

Oleh *Mirwan Andan*

"(Ingatlah) tatkala para pemuda itu mencari tempat berlindung ke dalam gua, lalu mereka berdo'a: 'Wahai Tuhan kami, berikanlah rahmat kepada kami dari sisi-Mu dan sempurnakanlah bagi kami petunjuk yang lurus dalam urusan kami (ini).'"

—QS. 18:10

We are young, we run green. Keep our teeth, nice and clean.
See our friends, see the sights, feel alright.

— Supergrass, Alright

Sebagian besar anak muda Islam di Indonesia saat ini kembali taat pada nilai-nilai agama setelah sekian lama dikangkangi secara sadar atau tak sadar oleh sekularisme. Di mana-mana, bukan hal mengejutkan jika di tahun-tahun belakangan ini, orang-orang berusia belia berbondong-bondong menjadi bagian dari fenomena yang oleh berbagai kalangan disebut sebagai kebangkitan Islam Fundamentalis. Anak-anak muda tersebut rajin mengikuti pengajian berkala yang banyak membicarakan hukum Islam,

membaca buku-buku yang bertemakan tauhid atau akhlak, meninggalkan aktivitas yang dianggap membuang-buang waktu seperti bermusik, dan mematuhi setiap nilai-nilai moral dan agama yang mereka dapatkan dari pengajian dan buku-buku yang mereka baca tersebut.

Pernyataan di atas terdengar cukup spekulatif meskipun ada benarnya. Namun pernyataan tersebutlah yang belakangan ini sering kita dengar atau baca dari berbagai pihak, baik melalui tulisan maupun dalam diskusi-diskusi. Ada semacam kekhawatiran, yang sedikit saja tergelincir bisa berubah menjadi fobia, terhadap anak-anak muda Islam di Indonesia. Kekhawatiran tersebut bukannya tidak berdasar. Bagai buruh pelabuhan menyerbu kapal yang baru bersandar, kelompok-kelompok agama Islam bermunculan setelah Orde Baru rontok, turut meramaikan era yang telanjur disebut era reformasi ini. Harus diakui kalau kelompok-kelompok tersebut banyak menarik perhatian anak muda, baik yang sedang menempuh pendidikan menengah atas atau pun perguruan tinggi, terlebih bagi yang putus sekolah atau pengangguran. Contoh yang paling jelas adalah sejumlah kelompok diskusi di kampus-kampus sekuler yang secara terang-terangan memakai ideologi Islam sebagai garis keyakinannya dan menguasai lembaga kemahasiswaan dari hulu sampai hilir, atau anak-anak sekolah menengah atas yang bergabung dalam kelompok kegiatan intrasekolah yang sering disebut Rohaniawan/Rohaniawati Islam; dan yang paling mencolok adalah kelompok-kelompok pengajian yang banyak dihadiri oleh anak muda semisal Majelis Rasulullah, Nurul Fikri, atau yang militan sekalipun seperti Front Pembela Islam.

Pada kenyataannya, tidak semua anak muda Islam menjadi bagian dari kelompok-kelompok Islam fundamentalis tersebut. Kita bisa menyaksikan anak-anak muda Islam lain yang turut menonton konser musik di perhelatan Java Jazz, berteriak-teriak membahana menyemangati tim Indonesia melawan kesebelasan Malaysia di stadion Gelora Bung Karno, *nongkrong* di 7-Eleven menyeruput coklat panas sampai jauh malam, memotret diri sendiri dengan wajah manyun lalu dijadikan gambar profil di akun Facebook-nya, atau sibuk membaca *timeline* dan tagar (*hashtag*) Twitter-nya meskipun azan maghrib sedang berkumandang. Hal-hal tersebutlah yang bisa meruntuhkan pendapat yang mengatakan bahwa sebagian besar anak muda Islam di Indonesia telah memilih menjadi bagian dari kelompok fundamentalisme agama, karena ternyata produk-produk yang dihasilkan oleh kapitalisme lebih menjanjikan "sensasi spiritual".

Tetapi sebelum terlalu jauh membicarakan anak muda dan Islam sebagai pokok pembahasan dalam tulisan ini, ada berbagai pengertian yang harus dijernihkan agar sesat paham bisa dihindari, yaitu pengertian tentang anak muda, Islam, dan kapitalisme.

Anak Muda atau *Pemuda?*

Anak muda di Indonesia, jika merujuk pada UU Kepemudaan No. 40 Tahun 200 yang disahkan oleh DPR di era Kabinet SBY I, yaitu di saat Adhyaksa Dault menjabat sebagai Menteri Pemuda dan Olah Raga, menetapkan: "pemuda sebagai warga negara Indonesia yang memasuki periode penting pertumbuhan dan perkembangan yang berusia 16 (enam belas) sampai 30 (tiga puluh) tahun." Selain rentang usia antara 16-30, UU tersebut juga menyebutkan bahwa pemuda adalah "Siswa SMA atau sederajat; Mahasiswa S1, S2, atau S3; Pekerja Pemula; Pekerja Profesional (Pegawai Pemerintah, Non Pemerintah, Wiraswasta, Seniman dll); Anggota Legislatif; Pengangguran Tidak Terdidik, Kurang Terdidik, dan Terdidik; Pemuda Bermasalah (Narkoba, HIV/AIDS, Preman, Warga Binaan, dll); Aktivis (LSM, Ormas, Orpol, dll)."[1]

Pemerintah yang membuat ketetapan ini bukannya tidak lepas dari berbagai kepentingan bernuansa ekonomi, sosial, dan politik. Sangat kelihatan betapa penguasa begitu tertarik dengan dunia anak muda sampai harus membuat undang-undang bagi mereka. Anak muda dianggap mewakili kelas di masyarakat dengan tingkat energi, mobilitas, konsumsi, dan produksi yang tinggi, dibanding dengan orang tua dan anak kecil. Kepentingan-kepentingan pemerintah tersebut akan dibicarakan lebih jauh dengan mengaitkannya ke persoalan Islam yang menjadi perhatian tulisan ini.

Islam: Ditekan, Dirangkul, dan Merangkul

Islam, kata kunci kedua dalam tulisan ini, adalah istilah yang terlalu umum, sebab di dalam Islam sendiri ada berbagai macam varian. Di Indonesia, Islam terbagi dalam berbagai definisi jika dikaitkan pada mazhab fikih. Pemerintah sendiri mengakui Islam

---

1) Secara lengkap, undang-undang ini bisa dibaca dan diunduh di situs milik Kementerian Pemuda dan Olahraga Republik Indonesia: http://www.kemenpora.go.id

Sunni, ajaran yang mengikuti syariah yang disusun oleh Imam Syafi'i, Imam Hambali, Imam Maliki, dan Imam Hanafi yang dipeluk oleh 90% umat Islam di dunia. Di sisi lain, pemerintah melalui Majelis Ulama Indonesia melarang ajaran Islam yang dianggap sesat seperti Ahmadiyah karena melenceng dari ajaran yang diyakini oleh Islam Sunni.[2] Yang menjadi pusat perhatian tulisan ini adalah kecenderungan Islam di Indonesia setelah rezim otoriter Suharto lengser karena ada perbedaan antara kondisi Islam di Indonesia sebelum dan sesudah jatuhnya rezim yang berkuasa selama 32 tahun tersebut. Di era Orde Baru, Islam mengalami masa "ditekan" pada awalnya (era 1970-an dan awal 1980-an) dan masa "dirangkul" setelahnya (era akhir 1980-an dan awal 1990-an). Masa "ditekan" adalah era saat Islam tidak dianggap sebagai sesuatu yang signifikan untuk mendukung rezim, malah dianggap sebagai ancaman bagi stabilitas, karena militer dan konglomerat berdiri kukuh menopang rezim tersebut. Pengebirian Islam sebagai kekuatan politik dalam bentuk fusi partai-partai Islam pada 1973 menjadi Partai Persatuan Pembangunan adalah langkah pertama Suharto bagi kelompok Islam. Kemudian, terjadi peristiwa seperti Komando Jihad (1970-an); Talang Sari, Lampung (1980-an); dan Tanjung Priok, Jakarta (1980-an). Dalam peristiwa tersebut umat Islam yang berasal dari kalangan menengah ke bawah mendapat tekanan keras sampai menimbulkan korban jiwa.

Sementara itu, masa "dirangkul" adalah masa ketika dukungan militer dan konglomerat melemah terhadap rezim Orde Baru dan pilihan basis dukungan berikutnya bagi rezim adalah kelompok Islam. Masa ini ditandai dengan didirikannya Ikatan Cendekiawan Muslim Indonesia (ICMI) pada 1989 yang didukung oleh pemerintah yang didominasi wakil dari kalangan Islam di MPR hasil Pemilu 1992 dan menteri di Kabinet Pembangunan IV, yang saat itu disebut oleh banyak kalangan sebagai "penghijauan".

Peristiwa Mei 1998 sebagai tonggak penting bagi perjalanan Indonesia sebagai bangsa dan negara menandai keterbukaan di segala lini, antara lain didorong oleh Islam dan mendorong kelompok Islam untuk ikut tampil menunjukkan gigi dalam kancah perpolitikan secara terang-terangan. Ini sangat berbeda dengan apa yang terjadi di masa Orde Baru ketika Islam sebagai kekuatan politik bergerak secara laten. Salah satu kelompok dengan simbol Islam yang ikut mendorong terjadinya peristiwa Mei 1998 adalah

---

2) Ajaran Islam Ahmadiyah telah dilarang beredar oleh pemerintah sejak 1984 melalui Surat Edaran bertanggal 20 September 1984.

Kesatuan Aksi Mahasiswa Muslim Indonesia (KAMMI), sebuah organisasi kemasyarakatan yang muncul dari *halaqah,*[3] *usrah*,[4] dan *tarbiyah*[5] di kampus-kampus dengan nama Lembaga Dakwah Kampus atau Aktivis Dakwah Kampus. Sekitar sebulan sebelum peristiwa Mei terjadi, kelompok ini melakukan demonstrasi dengan jumlah peserta 20.000 mahasiswa di pelataran Masjid Agung Al-Azhar, Jakarta. Mereka menuntut reformasi segera dilakukan di bidang politik dan hukum, suatu sikap yang tampaknya masih ragu-ragu dan tidak khusus menuntut mundurnya Suharto, sementara oleh kelompok mahasiswa lain sikap khusus itu sudah mulai disuarakan melalui berbagai aksi sporadis.[6] Pada gilirannya, para aktivis KAMMI inilah yang menjadi deklarator Partai Keadilan (PK) pada Agustus 1998, tiga bulan setelah Suharto mengundurkan diri. Selain KAMMI dan PK yang tampil sebagai kekuatan politik, menyusul 17 kelompok Islam lain mendeklarasikan partai politik yang berhasil ikut Pemilihan Umum 1999.[7] Tapi, setelah melewati seleksi alam, banyak partai tersebut bubar dengan sendirinya. Tak sempat berarti sudah itu mati.

Islam yang muncul di awal era reformasi tersebut tidak melulu tampil sebagai kekuatan politik, tapi juga kekuatan sosial yang berbentuk organisasi massa, suatu hal yang di zaman Orde Baru bisa dengan mudahnya dicap sebagai Gerakan Pengacau Keamanan (GPK).[8] Salah satu organisasi massa Islam ini adalah

---

3) *Halaqah* berarti lingkaran. Terkait dengan pendidikan Islam, *halaqah* diterjemahkan sebagai kelompok kecil muslim yang rutin dan berkala mengkaji ajaran Islam dengan *minhaj* (kurikulum) tertentu. Sebuah *halaqah* biasanya diisi antara 3-12 orang dengan seorang *murobbi* (pembina).

4) *Usrah* berarti keluarga. Hampir sama dengan *halaqah*, *usrah* adalah tempat untuk berkumpul dalam mempelajari Islam, tapi persatuan dan hubungan emosional yang kukuh menjadi tekanan utama dalam *usrah*, sehingga dalam menjalankan aktivitasnya, masalah-masalah pribadi anggota *usrah* menjadi perbincangan bersama, layaknya sebuah keluarga.

5) *Tarbiyah* berarti pendidikan atau pembinaan, merupakan induk dari *usrah* dan *halaqah* yang terinspirasi oleh gerakan Ikhwanul Muslimin di Mesir. Di Indonesia sejak era 1980-an, gerakan *tarbiyah* banyak bermunculan justru di kampus-kampus sekuler.

6) Tuntutan agar Suharto dan rezim Orde Baru-nya berhenti dari panggung kekuasaan muncul secara terang-terangan beberapa kali dalam kurun waktu 1978 - 1998 yaitu melalui aksi mahasiswa 1978 yang terkenal dengan Peristiwa Kampus Kuning; aksi mahasiswa di Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta yang menamakan dirinya Gempur Deru (Gerakan Mahasiswa Purna Orde Baru) pada 1993; dan peristiwa demonstrasi besar-besaran di gedung parlemen pada 1998.

7) Pemilu 1999 diikuti oleh 48 partai, tujuh di antaranya adalah partai berasaskan Islam. Pemilu 2004 diikuti oleh 24 partai, lima di antaranya adalah partai berasaskan Islam. Pemilu 2009 diikuti oleh 34 partai (tidak termasuk partai lokal di Aceh), enam di antaranya adalah partai berasaskan Islam.

8) Orde Baru memberikan penamaan formal untuk kelompok-kelompok yang berseberangan dengan negara. Istilah GPK ini mulai populer semenjak akhir 1980-an. Salah satu kelompok yang

Front Pembela Islam (FPI), didirikan pada 17 Agustus 1998 di Ciputat.[9] Dalam risalah historis dan garis perjuangan organisasi ini, *amar ma'ruf nahi mungkar*, menyeru pada kebaikan dan mencegah terjadinya kemungkaran, adalah tujuan utama yang harus dicapai. Namun mengherankan kalau dalam aktivitasnya, FPI yang dipimpin oleh seorang ulama keturunan Arab, Habib Muhammad Rizieq Shihab, menghalalkan tindakan kekerasan agar *ma'ruf* (kebaikan) betul-betul bisa ditegakkan dan *mungkar* (kejahatan) bisa ditindas sampai ke akar-akarnya. Karena *ma'ruf* dan *mungkar* sangat luas pengertian dan cakupannya, bisa menjangkau segala lini kehidupan dan menyebabkan perdebatan tiada akhir untuk mendefinisikannya, tafsir FPI mengenai *amar ma'ruf nahi mungkar* tersebut perlu dipertanyakan lagi, apalagi jika kita melihat aktivitas mereka di ruang publik seperti perusakan tempat hiburan malam, penyerangan dan pemukulan terhadap aktivis pro-keberagaman agama, dan demontrasi menentang penyelenggaraan festival film bertema homoseksualitas.

Selain FPI, organisasi massa yang segera muncul ke permukaan setelah peristiwa Mei 1998 adalah Hizbut Tahrir Indonesia.[10] Namun, lagi-lagi, bukan hanya kelompok Islam fundamentalis yang tampil sebagai kekuatan sosial setelah 1998 tersebut, tapi juga kelompok Islam moderat, kelompok yang percaya bahwa "tak ada paksaan dalam agama Islam".[11] Jaringan Islam Liberal adalah kelompok yang bisa dimasukkan dalam kategori ini. Kegiatan-kegiatan mereka, berupa diskusi maupun penerbitan buku, selalu disambut oleh anak muda dan juga memang menjadikan anak muda sebagai salah satu target audiensinya.

Kapitalisme: Kejarlah Daku, Kau Kunikmati

Berbagai kalangan percaya bahwa memang tak ada lagi ideologi di dunia ini yang sedigdaya kapitalisme. Ia bisa menyusup ke mana

---

pernah dicap GPK adalah Gerakan Keagamaan Warsidi di Lampung pada 1989.

9) Lebih jauh tentang Front Pembela Islam, baca: Al-Zastrouw Ng. Gerakan Islam Simbolik: Politik Kepentingan FPI. Yogyakarta: LKiS, 2006.

10) **Lebih jauh tentang Hizbut Tahrir Indonesia, baca: KH. Abdurrahman Wahid (ed),** *Ilusi Negara Islam: Ekspansi Gerakan Islam* (Jakarta: The Wahid Institute & Maarif Institute, atas dukungan LibForAll Foundation, 2009).

11) **"Tak ada paksaan dalam agama" adalah terjemahan dari sebuah ayat dalam Al-Qur'an, Surah** Al-Baqarah ayat 256.

saja; seperti angin, lubang sekecil apa pun bisa ia lewati. Republik Rakyat Cina yang pernah dikenal memasang Tirai Bambu dari intipan dunia luar, akhirnya mengalah karena ternyata krisis yang melandanya di 1950-an dan 1960-an, beberapa tahun kemudian bisa diatasi dengan menerapkan sistem ekonomi kapitalis, yaitu dengan menjalin kerjasama dengan para pemilik modal besar dari mana saja—termasuk Amerika Serikat—tanpa harus mengubah sistem politiknya yang otoriter.

Lalu bagaimana dengan Indonesia? Kapitalisme di Indonesia seperti seorang petani yang menanami lahan persawahannya dengan tanaman jangka panjang semisal kakao. Akibatnya, sawah itu tidak bisa lagi ditanami padi untuk waktu yang sangat lama, mungkin seumur hidupnya. Padahal si petani lebih berpengalaman bertahun-tahun mengolah sawah dan menghasilkan beras untuk menghidupi diri beserta keluarga dan handai-tolan. Kita melihat betapa praktik kapitalisme di Indonesia memiliki banyak kesalahan dalam penerapannya yang berdampak tidak main-main: pembangunan mal atau pusat perbelanjaan modern di tempat-tempat yang semestinya diberikan kepada pasar tradisional yang masih merupakan kebutuhan masyarakat di sekitarnya; penyewaan aset negara yang jika digarap oleh bangsa sendiri, labanya bisa memacu pertumbuhan ekonomi yang signifikan; tidak adanya kebijakan dalam kepemilikan kendaraan pribadi yang membuat kota semakin hari semakin terancam lumpuh karena kemacetan; dan sejumlah hal yang jika disebutkan satu per satu bisa menyita waktu yang tidak sedikit. Termasuk dalam hal ini adalah bagaimana agama bekerjasama dengan kapitalisme. Praktiknya, misalnya, bisa dilihat melalui sinetron bertema agama yang menjadi marak di televisi karena meledaknya film *Ayat-Ayat Cinta* (Hanung Bramantyo, 2008) di pasar perfilman nasional. Jangan-jangan praktik kapitalisme di Indonesia adalah yang terburuk di dunia.

Demikianlah batasan pengertian anak muda, Islam, dan kapitalisme dalam tulisan ini. Tidak dipakainya istilah "pemuda", melainkan "anak muda" dalam tulisan ini lebih pada pertimbangan mengenai kata "pemuda" yang sudah mengalami pemaknaan lain oleh rezim Orde Baru.[12] "Anak Muda" terasa pas

---

12) **Seperti disebutkan di dalam tulisan, saya lebih memilih memakai kata "anak muda"** ketimbang "pemuda", mengingat pada zaman Orde Baru ada sekian banyak kata yang mengalami pemaknaan lain secara politis. Pemerintah saat ini juga masih menggunakan kata "pemuda", misalnya untuk UU Kepemudaan. Selain kata pemuda, kata "angkatan", "proyek", "oknum", "bekerja", "lokakarya", dan masih banyak kata lainnya, menurut saya mengalami hal yang sama dengan kata pemuda. Lebih jauh tentang politik wacana bahasa di era Orde Baru, baca: Yudi

dipakai untuk mengambil jarak dengan konsepsi Orde Baru dan pemerintah saat ini yang tetap memakai kata "pemuda".

Tulisan ini akan lebih jauh melihat apa yang terjadi dalam Islam dan kapitalisme dalam memperebutkan anak muda sebagai entitas yang sangat diperhitungkan di Indonesia; bagaimana perebutan itu terjadi dan apa sikap anak muda terhadap perebutan itu dalam kurun waktu sepuluh tahun belakangan ini. Akan disinggung juga posisi negara dalam berbagai kesempatan di berbagai kancah perebutan tersebut.

Jilbab + Celana Ketat = Sebab Pilihan Perempuan Muda Tidak Mesti Berat

Tidak semua anak muda Islam terpesona oleh agama sebagai tonikum penawar di tengah hiruk-pikuk kehidupan yang semakin menjadi-jadi. Meskipun pemakaian simbol agama dalam kehidupan sehari-hari tetap dilakukan, hal tersebut terlebih sebagai upaya untuk menjadi bagian dari kecenderungan umum dan budaya populer yang sedang terjadi. Ihwal jilbab misalnya: setelah 1998, tampak terjadi ledakan pemakaian jilbab di Indonesia, termasuk oleh perempuan muda.

Sebelum era 2000-an, jilbab menjadi kewajiban untuk dipakai sebagai bagian dari pakaian seragam di Madrasah Tsanawiyah (setingkat SMP) dan Madrasah Aliyah (setingkat SMA). Untuk perguruan tinggi, pemberlakuan pemakaian jilbab terjadi di kampus-kampus seperti Institut Agama Islam Negeri (sekarang Universitas Islam Negeri), maupun di kampus-kampus Islam swasta. Di sekolah-sekolah umum, sangat jarang ditemukan perempuan muda yang mengenakan jilbab; kalau pun ada itu disebabkan oleh pendirian sang siswi yang merupakan nilai yang ditanamkan oleh orangtua di rumah yang meyakini ajaran Islam tertentu tentang kewajiban memakai jilbab bagi wanita, atau karena keterlibatan sang siswi dalam organisasi Islam seperti Pelajar Islam Indonesia (PII). Jarangnya pemakaian jilbab di sekolah-sekolah tersebut juga didorong oleh keputusan pemerintah berupa Surat Keputusan (SK) No. 052/C/Kep/d.82 tentang penyeragaman pakaian sekolah di SLTP (saat ini SMP) dan SLTA (saat ini SMA). SK tersebut tidak serta-merta disambut sebagai pengesahan sekulerisme di sekolah-sekolah negeri, malah

---

Latif dan Idi Subandy Ibrahim (ed), *Bahasa dan Kekuasaan: Politik Wacana di Panggung Orde Baru* (Jakarta: Mizan, 1996).

menyebabkan munculnya masalah di berbagai tempat, salah satunya adalah pemecatan sepuluh siswi SMA 68, Jakarta yang berkeras mengenakan jilbab sebagai seragam sekolahnya.[13]

Sementara itu, pemakaian jilbab di kampus-kampus sekuler di Indonesia sebelum era 2000-an disebabkan oleh maraknya kelompok-kelompok diskusi Islam. Salah satu faktor tambahan adalah kemenangan kelompok Islam dalam Revolusi Iran yang dipimpin oleh Ayatullah Khomeini pada 1979. Ada semacam gairah baru pada saat itu di kalangan mahasiswa pada era awal 1980-an untuk mengenakan simbol-simbol Islam sebagai bagian dari rasa bangga atas berhasilnya kelompok Islam di Iran sekaligus sebagai perlawanan simbolik bagi rezim Orde Baru yang menetapkan Pancasila sebagai asas tunggal bagi kehidupan sosial dan politik.

Apa yang kita saksikan saat ini adalah maraknya pemakaian jilbab oleh perempuan, baik tua maupun muda, dengan berbagai modifikasi dan penyesuaian dengan *fashion* yang sedang marak. Jika dulu sebelum era 2000-an, jilbab dipakai oleh perempuan muda dengan betul-betul menutup bagian tubuh yang dianggap bisa menimbulkan syahwat kaum pria, jilbab saat ini dipakai dengan menonjolkan bagian tubuh yang sangat memungkinkan pria akan terangsang jika melihatnya. Contoh yang paling jelas adalah pemakaian celana ketat yang menonjolkan bagian paha dan betis, tapi dipadukan dengan jilbab sebagai penutup bagian kepala dan leher, kadang dengan buah dada yang membusung karena sengaja memakai baju yang ketat dan bagian bawah jilbab tidak lagi menutupi dada tapi diikatkan di leher. *Skinny* atau celana ketat dalam hal ini adalah kecenderungan mode yang menjadi sangat populer di kalangan perempuan muda saat ini. Selain itu, muncul pula *legging*, celana ketat berbahan lentur yang dipakai secara masif oleh perempuan muda sekitar dua tahun belakangan ini. Dulu *legging* hanya dipakai di Indonesia oleh kaum perempuan untuk keperluan olahraga, tapi menjadi tren ketika banyak pesohor memakainya sebagai pakaian sehari-hari.

Apakah modifikasi pemakaian jilbab seperti yang disebutkan di atas bisa dianggap sebagai kemenangan kapitalisme/budaya populer atas Islam di Indonesia? Kenyataannya, Islam dengan berbagai aparatnya tidak berbuat banyak saat berhadapan dengan kenyataan bahwa perempuan muda ingin tetap dianggap sebagai

---

13) **Lebih jauh tentang kasus jilbab di Indonesia dari masa ke masa, baca: http://dunia.pelajar-islam.or.id/dunia.pii/209/kasus-jilbab-2.html**

muslimah tapi tidak ingin tertinggal dari arus utama yang sedang terjadi. Sementara negara, dengan mekanisme pasar bebas yang dianutnya, tentunya tidak campur-tangan atas hal ini, dan semestinya memang seperti itu, sebab lebih baik negara mengurusi kemiskinan dan pengangguran yang tiada kunjung terpecahkan ketimbang mendorong atau mendukung aparatnya (Majelis Ulama Indonesia atau Kementerian Agama) untuk mengeluarkan fatwa atau Surat Keputusan tentang perempuan muda Islam harus berjilbab tanpa pakai celana ketat.

Politik Anak Muda Islam: Dari Masjid ke Mimbar Orasi

Anak muda Islam yang terlibat politik di Indonesia ada dari zaman ke zaman, dan selalu teroganisasi rapi, baik terang-terangan maupun klandestin, dari yang disebut sebagai fundamentalis sampai yang liberal, dari Jong Islamiten Bond (JIB) sampai Jaringan Islam Liberal (JIL), dari Himpunan Mahasiswa Islam (HMI) sampai Kesatuan Aksi Mahasiswa Muslim Indonesia (KAMMI).

Namun yang paling menarik perhatian bagi banyak kalangan adalah Partai Keadilan Sejahtera yang menempatkan anak muda sebagai salah satu pilar politiknya melalui organisasi *onderbouw* seperti KAMMI dan jaringan masjid di kampus-kampus di seluruh Indonesia. Di kampus-kampus di seluruh Indonesia itu, terutama kampus negeri yang bisa disebut menjalankan kurikulum sekuler, kelompok-kelompok diskusi Islam mulai marak sejak 1980-an awal sampai saat ini. Beberapa yang bisa disebut adalah Insititut Teknologi Bandung, Universitas Indonesia, Institut Pertanian Bogor, Universitas Gadjah Mada, dan Universitas Hasanuddin. Kelompok diskusi tersebut pada akhirnya terkonsolidasi menjadi kelompok mahasiswa pergerakan, yang mengkritik kebijakan pemerintah atau menyikapi isu-isu internasional yang dipandang ada kaitannya dengan Islam, misalnya isu Palestina. Untuk menyebarkan pengaruh di kampus, kelompok-kelompok tersebut melakukan perekrutan, pelatihan, dan terlibat aktif dalam suksesi kepemimpinan mahasiswa, dari tingkat jurusan sampai tingkat universitas. Walhasil, saat ini di beberapa kampus di Indonesia, salah satunya adalah Universitas Indonesia, kepemimpinan lembaga mahasiswa di tingkat universitas diduduki oleh mahasiswa dengan latar belakang kelompok Islam tersebut. Dalam menjalankan program kerja organisasinya, kelompok-kelompok tersebut berafiliasi secara

mesra dengan kekuatan politik Islam yang lebih besar di luar maupun di dalam kampus.

Dengan terjadinya hal tersebut, muncul pertanyaan, apakah sebagian besar anak muda di Indonesia, termasuk mahasiswa, telah menjadi bagian dari kekuatan kelompok Islam fundamentalis. Lalu jika memang hal itu terjadi, kekhawatiran apa yang dimiliki oleh banyak kalangan mengenai hal tersebut? Sebagian kalangan mengkhawatirkan bahwa jika anak-anak muda menjadi bagian dari kelompok Islam fundamentalis, keberagaman di negeri ini terancam. Benarkah demikian adanya?

Seperti disebutkan di bagian awal tulisan ini, tidak semua anak muda Islam menjadi bagian dari kelompok Islam fundamentalis tersebut; meskipun memang pada kenyataannya anak-anak muda adalah lahan perhatian bagi pengaderan kelompok-kelompok tersebut. Untuk kalangan mahasiswa di kampus misalnya, masih banyak mahasiswa yang tidak mengikuti arus untuk bergabung dengan kelompok masjid kampus. Dengan jelas kita bisa melihat bagaimana musik, pemikiran filsafat barat, *fashion*, seni rupa, film, sastra, atau pun olahraga masih menjadi aktivitas utama mahasiswa di kampus-kampus yang disebutkan di atas tadi. Tapi, fakta bahwa kelompok mahasiswa yang memilih Islam sebagai jalur utama aktivitasnya menguasai lembaga mahasiswa memang nyata, sebab secara organisasional mereka sangat rapi, tertib, dan terarah.

Pertanyaannya adalah apakah kelompok yang menyebut diri mereka sebagai yang moderat dan sekuler melakukan hal yang sama: melakukan pengorganisasian anak-anak muda yang tidak menjadi bagian dari kelompok Islam fundamentalis, untuk merebut posisi-posisi penting di lembaga mahasiswa atau di sekolah menengah umum, misalnya. Jika ya, apakah serapi, setertib, dan seterarah kelompok Islam fundamentalis tadi?

Jika ada kelompok moderat tertentu yang menganggap kelompok Islam fundamentalis adalah hal yang harus diimbangi, sebaiknya aktivitas dan programnya yang mengampanyekan keberagaman, hak asasi manusia, atau pun kesetaraan gender diperbanyak dan sirkulasi wacananya diperluas, tidak hanya menjadi konsumsi dalam kelompok tersebut, dan tentunya dengan bahasa yang membumi. Ada kecenderungan, terutama bagi para aktivis pro-demokrasi, setelah rezim otoriter Orde Baru tumbang, pekerjaan rumah untuk memperbaiki keadaan dianggap telah selesai dengan hanya mendirikan lembaga swadaya masyarakat, dengan program yang kurang memperhitungkan publik sebagai entitas utama. Mereka mungkin lupa (atau bisa jadi sengaja) bahwa ada generasi berikutnya yang perlu diajak mengawal masa transisi

ini: anak muda. Saat tulisan ini diolah, beberapa lembaga swadaya masyarakat telah atau mulai menyadari bahwa bahasa adalah hal utama ketika berhadapan dengan publik, terutama anak muda. Apa yang dilakukan oleh KontraS (Komisi untuk Orang Hilang dan Korban Tindak Kekerasan) misalnya, dengan mengangkat Efek Rumah Kaca sebagai duta kemanusiaannya adalah langkah yang cukup efektif.

Catatan Penutup

Perdebatan mengenai Islam dan keberagaman memang mencuat ke permukaan sejak sepuluh tahun terakhir setelah lama menjadi bahan pembicaraan secara diam-diam. Bagi pembela keberagaman, Islam tidak boleh menjadi kekuatan dominan bagi kehidupan sosial maupun politik, sebab Indonesia adalah negara yang heterogen. Di sisi lain, ada kelompok Islam tertentu yang menginginkan agar Indonesia diperintah oleh apa yang mereka sebut sebagai *khilafah*, pemerintahan yang menjadikan syariah Islam sebagai pilarnya, dengan alasan bahwa mayoritas penduduk Indonesia beragama Islam. Posisi anak muda di dalam kancah tersebut terpecah menjadi dua bagian: yang tergabung dalam pembela keberagaman karena menjadi penikmat dan pelaku keberagaman; yang tergabung dalam kelompok pembela Islam dengan berbagai alasan seperti idealisme dan juga kemiskinan. Pertanyaannya adalah apakah anak muda sadar bahwa mereka sedang menjadi komoditi yang diperebutkan?

Bagi negara misalnya, apakah tidak mubazir membuat UU khusus untuk anak muda? Bukankah menyediakan lapangan aktivitas bagi anak muda lebih efektif ketimbang sibuk membuat regulasi? Untuk kelompok yang menyebut dirinya sebagai yang moderat dan sekuler, kekhawatiran akan anak muda yang menjadi bagian dari kelompok Islam fundamentalis sebaiknya tidak usah terlalu didramatisasi apalagi menjadi fobia, sebab ternyata anak muda tidaklah homogen. Jika ada anak muda Islam yang sibuk dengan urusan keagamaan saja sembari berusaha menyebarkan pengaruhnya, di tempat lain ada juga yang sibuk mengupayakan agar Islam menjadi agama yang ramah, menyenangkan, dan tidak melulu hanya tentang surga dan neraka.

Jakarta, 19 Desember 2010.

(BERHARAP) POLITIK (HARAPAN) DALAM *STREET ART:* SEBUAH PENGAMATAN

Oleh *Jemi Irwansyah*

Coretan di dinding/Membuat resah/Resah hati pencoret/Mungkin ingin tampil
Tapi lebih resah pembaca coretannya/Sebab coretan dinding
Adalah pemberontakan kucing hitam/Yang terpojok di tiap tempat sampah
Di tiap kota…/Cakarnya siap dengan kuku kuku tajam
Matanya menyala mengawasi gerak musuhnya/
Musuhnya adalah penindas/Yang menganggap remeh/Coretan dinding kota
Coretan dinding terpojok di tempat sampah/Kucing hitam dan penindas
Sama-sama resah

— Iwan Fals, "Coretan Dinding", album Belum Ada Judul, 1992

Street Art sebagai Fenomena Kota

Ketika oleh kawan-kawan di ruangrupa saya diminta menulis tentang *street art* dari sudut pandang politik, terus-terang ada kekikukan karena minimnya pengetahuan saya mengenai *street art* yang semakin marak di Jabotabek, wilayah kota tempat saya beraktivitas setiap hari. Mendengar penjelasan mengenai bentuk-bentuk *street art* yang meliputi antara lain grafiti, poster, dan mural, yang segera terlintas di kepala adalah lirik lagu Iwan Fals "Coretan Dinding" yang saya kutip di pembukaan tulisan ini. *Street art* yang familiar buat saya adalah grafiti atau mural di dinding-dinding kota, dan mereka memiliki konotasi pemberontakan tapi juga "sampah" seperti yang termuat dalam lirik lagu Bang Iwan. Faktanya, kelompok penggemar fanatik Iwan Fals juga rajin membuat grafiti dan mural bergambarkan Iwan Fals atau bertuliskan "Oi"—Orang Indonesia, nama organisasi terbesar tempat berkumpulnya penggemar Iwan Fals.[1] Mural kelompok penggemar, *supporter*, geng sekolah, dan sejenisnya sepertinya adalah proklamasi identitas kehadiran mereka di berbagai sudut di ruang kota Jakarta.

Kita akan cenderung mengasosiasikan ekspresi keresahan yang termanifestasi pada *street art,* seperti grafiti dan mural, sebagai ekspresi kaum muda. Banyak argumen normatif yang dilontarkan untuk membenarkan asosiasi *street art* dan kaum muda yang resah, misalnya penjelasan yang menyejajarkan fase pertumbuhan individu yang memasuki usia remaja dan memiliki kecenderungan mencari identitas. Usia remaja menurut salah satu studi psikologi adalah fase mencari jalan keluar dari krisis identitas. Hal ini ditujukan agar sang remaja bisa mempunyai karakteristik yang unik atau menetapkan apa yang dapat diklaim sebagai peran yang berarti dalam masyarakat.[2] Dalam *street art,* ekspresi keremajaan atau kemudaan itu dinyatakan secara terbuka dan memiliki visualisasi yang diproklamasikan di ruang terbuka publik seperti jalanan. Tapi, selain melihatnya sebagai proklamasi identitas pembuat (atau kelompok) *street art*, rasanya kita juga bisa melakukan eksplorasi analitis dengan meneliti apakah (masih) ada makna politik dari aksi *street art* yang dimotori oleh

---

1) "Sekilas OI," Iwan Fals online, 2 April 2007. Tautan: http://iwan-fals.blogspot.com/2007/04/sekilas-oi.html

2) "Ketika Anak Anda beranjak Remaja," psychemate.blogspot.com, 14 Desember 2007. Tautan: http://psychemate.blogspot.com/2007/12/ketika-anak-anda-beranjak-remaja.html

kaum muda ini, terutama dalam relasinya dengan kehidupan kota dan warganya. Harapan adanya dimensi politis dari *street art* adalah kerinduan yang sama-sama melekat pada banyak orang akan adanya alternatif politik bagi ruang kota yang sudah sama macetnya dengan situasi lalu lintas kota.

Sebagai warga yang hidup dan beraktivitas di Jakarta dan sekitarnya dalam tiga dekade terakhir, saya, dan rasanya kebanyakan warga yang lain, sudah tidak asing dengan keberadaan bentuk-bentuk *street art*. Refleksi spontan dalam pikiran saya lalu berkembang ke arah: di mana dia dapat ditemukan, seperti apa perkembangannya dari waktu ke waktu, serta apa kiranya makna yang terkandung dari kehadiran berbagai bentuk-bentuk *street art* itu? Persepsi yang paling mengemuka dari refleksi itu adalah pengakuan bahwa dewasa ini memang mudah menemukan banyak grafiti, mural, maupun poster di berbagai lokasi dinding-dinding kota. Kita akan segera melihatnya, baik itu di jalan-jalan protokol atau di daerah pinggiran kota, di area permukiman atau daerah perkantoran, di sarana-sarana infrastruktur transportasi, baik jalan, kolong, dan terowongan, atau bahkan di kendaraan transportasi publik. Berbekal ingatan di kepala, saya merasa bahwa Jakarta sekarang—jika dibandingkan dengan sebelum 1998—jauh lebih banyak dihiasi oleh coretan yang "*nyeni*" dan kreatif di dinding kota, daripada sekadar coretan vandalisme di jalanan. Disadari atau tidak, karya *street art* yang menyerbu hampir setiap pojok dan lekuk Jakarta menciptakan citra dan bentuk ruang kota yang berbeda dari masa beberapa dekade lalu. Berbagai pesan yang muncul dalam fenomena *street art* yang mewabah ini pun menyiratkan adanya ekspresi politik dalam grafis yang bicara di tengah kota di mana warga kotanya semakin sulit berkomunikasi secara langsung atau melalui jalur-jalur politik prosedural yang ada.

Jakarta yang meriah dengan merebaknya tampilan karya *street art* di berbagai ruang publik, tidak otomatis merupakan kota yang permisif bagi praktik seperti ini. Perda DKI Jakarta No 8 tahun 2007 tentang Ketertiban Umum pasal 21 huruf a mengatur bahwa "setiap orang atau badan dilarang mencoret-coret, menulis, melukis, menempel iklan di dinding atau di tembok, jembatan lintas, jembatan penyeberangan, halte, tiang listrik, pohon, kendaraan umum, dan sarana umum lainnya". Perda Tibum (Ketertiban Umum) ini adalah sumber regulasi yang sama bagi keberadaan Satpol PP. Artinya, kota yang identik dengan kreativitas *street art* ternyata dalam konstruksi politik penataan kota secara legal formal, tidak bersikap kondusif terhadap adanya *street art* dan jenis-jenis tampilan visual lain yang justru didefinisikan sebagai gangguan bagi ketertiban umum/publik.

Tetapi kenyataannya, kita tahu bahwa Jakarta semakin sesak dipenuhi bukan hanya oleh tampilan visual dari berbagai bentuk karya *street art* (grafiti, poster, stensil, dan lain-lain) tapi juga oleh iklan yang secara gencar digerakkan oleh kekuatan korporasi yang berkepentingan memutar sekencang mungkin roda ekonomi konsumsi yang menopang pendapatan asli daerah dari ibukota Republik Indonesia ini.[3] Singkatnya, *street art* menunjukkan apa yang diatur oleh kuasa politik formal tidak serta-merta menghalangi inisiatif dari kaum urban yang butuh berekspresi dengan berbagai motifnya.

Mencari *"Street Art"* Bersama Tumbuhnya Budaya Visual Kaum Muda Urban

Dari bahan yang diberikan kawan-kawan ruangrupa, *street art* didefinisikan sebagai suatu bentuk karya seni rupa yang digarap di ruang publik, atau berada di jalanan, dan sering tidak dianggap penting dalam arus utama seni rupa. S*treet art* meliputi berbagai karya seni di jalanan yang bukan merupakan vandalisme dan pada umumnya berbentuk grafiti, mural, stensil, stiker, dan poster. Melalui penelusuran ke situs Wikipedia, ditemukan satu pendefinisian yang serupa dengan yang digunakan ruangrupa, tapi dengan penekanan bahwa seni yang diproduksi korporasi (*corporate art*) tidak termasuk *street art*.

Pendefinisian *street art* tentu berasal dari kalangan komunitas seniman sendiri dan karenanya belum terakomodasi dalam kurikulum sekolah seni apalagi dalam aturan hukum. Ini merupakan petunjuk bahwa eksistensi *street art* masih bersifat marginal dalam berbagai ruang politik yang ada—baik dalam

---

3) Jakarta memiliki sumber pendapatan asli daerah dari sektor jasa yang sangat mendukung adanya budaya reklame di ruang publik. Pendapatan dari pajak reklame di Jakarta terus mengalami penurunan sejak 2000-an awal yang bisa mencapai 100 miliar, dan kini hanya mencapai 65 miliar. Penurunan ini salah satunya disebabkan pemotongan pajak reklame yang diargumentasikan akan menopang peningkatan transaksi perbelanjaan di kota yang menyebut dirinya "kota jasa" ini. Baca: "70 Persen PAD Jakarta dari Sektor Jasa," *Pos Kota*, 16 Juni 2010. Tautan: http://www.poskota.co.id/megapolitan/2010/06/16/70-persen-pad-jakarta-dari-sektor-jasa; "Sambut Jakarta Great Sale, Pajak Reklame Dipangkas 12,5%," Kontan.co.id, 14 Juli 2009. Tautan: http://nasional.kontan.co.id/v2/read/nasional/17695/Sambut-Jakarta-Great-Sale-Pajak-Reklame-Dipangkas-125; "Iklan Luar Ruang Sumber Pendapatan Pemda," Indosiar.com. Tautan: http://www.indosiar.com/fokus/27891/iklan-luar-ruang-sumber-pendapatan-pemda; "Reklame Liar Rugikan Jakarta Selatan Rp 4,7 M," Vivanews.com, 1 November 2008. Tautan: http://metro.vivanews.com/news/read/6665-reklame_liar_rugikan_jakarta_selatan_rp_4_7_m

ruang politik kota secara legal maupun dalam dunia seni rupa yang menjadi arus utama seperti di sekolah seni. Tulisan sejarah singkat *street art* oleh Grace Samboh menunjukkan bahwa bahkan pada akhir 1990-an sekolah seni seperti Institut Kesenian Jakarta dapat menjatuhkan sanksi pada muridnya yang juga seorang *bomber*[4] karena membuat grafiti di dinding kampus.[5] Pendefinisian *street art* sebagai bukan vandalisme adalah politik dari komunitas seni rupa jenis ini yang harus mengakui dirinya masih marginal saat ini. Penekanan bahwa yang mereka lakukan bukan vandalisme adalah penting dan sangat ditekankan oleh para informan yang juga merupakan seniman *street art* yang sempat saya temui untuk berdiskusi. Mereka, dengan cara menjelaskan yang berbeda-beda, menegaskan satu hal, bahwa yang mereka lakukan adalah memproduksi estetika di ruang kota, dan untuk itu ada pertarungan dengan pihak lain yang menentukan estetika dalam kehidupan urban seperti di Jakarta. Pertarungan untuk estetika urban ternyata bukan hanya menghadapkan mereka pada pemerintah kota dan aparatus penegak ketertibannya, tapi ternyata juga dengan otoritas seniman lainnya dan dengan korporasi—walau pihak yang terakhir ini lebih rumit posisinya, karena dalam momen-momen tertentu mereka bisa juga merangkul para seniman *street art* dan bahkan dapat melakukan kooptasi atas mereka sesuai dengan kepentingan propaganda komersial korporasi.

Para seniman *street art* yang berhasil diwawancarai mengonfirmasi adanya semacam perang untuk menentukan pemaknaan estetika di kota. Mereka mengingat bahwa ada perubahan-perubahan lingkungan di ruang kota Jakarta sejak program Jakarta Habitus Publik dalam acara Jakart@2001 dilaksanakan di ruang publik. Program seni rupa di ruang publik itu menjadi contoh yang sangat berkesan bagi kaum muda dan mereka yang kini menjadi aktivis *street art*. Grafiti dan mural menjadi referensi visual yang tidak lagi tabu dan menciptakan semacam efek menular di kalangan banyak anak muda, bahkan dari kota-kota lain di luar Jakarta yang kemudian terinspirasi dengan apa yang disebut oleh Bujangan Urban, seorang

---

4) *Bomber* adalah seorang pelaku grafiti yang sudah berpengalaman dan menjadikan seni grafiti sebagai ungkapan personalnya di berbagai tempat dalam satu atau beberapa kawasan.

5) Divisi Penelitian dan Pengembangan ruangrupa, *Jakarta Street Art* (Jakarta: ruangrupa, akan terbit); di dalamnya, terdapat sejumlah esai yang salah satunya ditulis oleh Grace Samboh tentang sejarah singkat *street art* di Jakarta.

pelaku *street art*, dalam istilah "budaya visual". Budaya visual menjadi sesuatu yang dirujuk dan dikembangkan oleh anak-anak muda perkotaan, bahkan bila mereka tidak memiliki latar belakang pendidikan seni rupa sebelumnya. Muncul generasi yang menerima budaya visual sebagai sesuatu yang menyertai perubahan struktural, liberalisasi ekonomi, dan liberalisasi ruang ekspresi usai masa rezim otoriter Orde Baru di pengujung dekade 1990-an.

Bentuk *street art* seperti grafiti dalam konteks politik ruang di perkotaan harus dipandang sebagai produksi kultural yang menciptakan efek pada para pembacanya yang mengalami pemberdayaan secara beragam dan berasal dari posisi yang berbeda-beda pula.[6] Sekalipun grafiti jarang dianggap sebagai indikator perkembangan kemasyarakatan, studi pasangan ahli geografi asal Kanada, Ley dan Cybriwsky,[7] menunjukkan bahwa seni coretan di dinding—termasuk dinding kota—dapat mengungkapkan perkembangan tren dan sikap dalam kehidupan manusia. Coretan seperti pada grafiti adalah ekspresi yang bukan hanya menjadi juru bicara dari alam pikiran individual pembuatnya tapi juga bagi orang-orang lain yang mengidentifikasi diri dengan ekspresi grafiti. Itulah sebabnya ada kecenderungan di antara para seniman *street art* untuk membentuk komunitas atau kolektif kerja, yang di kalangan para *bomber* yang terpengaruh oleh tradisi hip hop disebut "*tribe*"; atau bila diterjemahkan secara harfiah berarti "suku". Komunitas-komunitas ini berinteraksi satu sama lain dan memungkinkan proses apresiasi atas karya-karya yang jarang menerima masukan dari masyarakat awam, audiens terbesar dari karya-karya di jalanan.

Proses mencontoh dan perkawanan yang tumbuh akibat jaringan komunitas dari generasi yang mengonsumsi budaya visual alternatif di luar yang diproduksi negara dan pasar menjadi penentu dari pertumbuhan kesadaran visual di kalangan pelaku *street art*. Terjadi perkembangan baru coret-coret dinding kota dari vandalisme dan ekspresi pemberontakan politik menjadi suatu kesadaran estetika baru atas ruang kota. Terbentuk jaringan yang dapat saling berkomunikasi memperkuat ruang-ruang pengembangan budaya *street art* ini, baik dalam bentuk acara

---

6) Bill Rolston, "Politics, Painting and Popular Culture: The Political Wall Murals of Northern Ireland," *Media, Culture and Society* (Sage Publications, 1987), hal. 5–28.

7) David Ley dan Roman Cybriwsky, "Urban Grafiti as Territorial Markers," *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 64, no. 4 (Routledge, Desember 1974).

terbuka seperti festival dan pameran di ruang terbuka, atau pun dalam bentuk penyebarluasan karya-karya mereka di media viral seperti situs web dan *blog*.

Berkembangnya ruang-ruang baru dalam hal ekonomi, politik, dan juga budaya setelah terjadinya perubahan struktural menyusul peralihan rezim politik pada 1998, menjadi faktor yang menentukan bagi perkembangan *street art*. Kita bisa menginterpretasikannya sebagai respons kalangan seniman *street art* untuk mempertanyakan dan berkomunikasi dengan lingkungan sosial dan ruang hidup yang baru dengan bahasa seni rupa. Perasaan itu diakui oleh seorang aktivis *street art* dari kelompok bernama Propagraphic yang memulai gerakannya dari proyek membuat grafiti dan mural.[8] Istilah "proyek" adalah istilah yang dipakainya untuk menunjukkan bahwa yang dilakukan bukanlah spontan melainkan terencana. Proyek Akhir Tahun adalah nama yang digunakan untuk berkomunikasi dengan orang banyak tentang perasaan "kebingungan" yang mereka rasakan ketika masyarakat terbiasa merayakan akhir tahun sebagai suatu momen dalam rutinitas kehidupan sosial di perkotaan. Proyek Akhir Tahun mencerminkan pilihan untuk tidak merayakan malam pergantian tahun dengan pesta dan aktivitas hedonis, melainkan dengan turun ke jalan dan menyebarkan ekspresi visual kelompok mereka yang bernilai estetis. Mereka melakukan penempelan poster-poster di berbagai fasilitas umum yang mereka pilih dengan pertimbangan adanya konsentrasi massa yang dapat menjadi audiens bagi karya mereka.

Dampak dari keberhasilan satu proyek atau penciptaan *street art* menjadi pemicu pelaku untuk melakukannya kembali, dan seiring meningkatnya sensitivitas mereka bahwa ada banyak pikiran-pikiran rakyat yang dapat mereka ekspresikan melalui karya *street art,* langkah mereka terus berlanjut dan menjelajahi tema-tema yang lebih langsung berhubungan dengan politik seperti fenomena *money politics* dalam histeria pemilu multipartai yang bisa dinikmati sejak 1998. Uniknya, sebagian besar dari mereka menganggap bahwa mereka bersikap netral dan tidak memihak dalam berekspresi pada karya-karya mereka. Tentu ada juga di antara pelaku *street art* yang lebih tegas menyatakan posisi karya mereka, seperti Isrol Triono dari kelompok Media Legal yang menyatakan memiliki ideologi dalam berkarya, dan itu disebutnya "ideologi kebersamaan" sebagai musuh dari korporasi

---

8) Wawancara bersama Isrol Triono, Bujangan Urban, dan RM. Herwibowo di ruangrupa, Jakarta, pada akhir Oktober 2010.

dan kebosanan yang diproduksinya. *Street art* bagi jenis seniman yang lebih politis seperti ini lebih memiliki misi yaitu perebutan ruang dan pembatasan ruang jualan korporasi, karena bagi mereka ada hal yang lebih penting daripada sekadar menjual atau proses komodifikasi.

Kebudayaan Global dan Keperluan Memahami Perbandingan

Dari tulisan sejarah tentang *street art* dalam rencana buku ruangrupa tersebut, terdapat kronologi yang memberi kesan kuat bagi mereka yang mencoba memahami *street art* bahwa pengaruh terkuat yang dirujuk oleh pelaku *street art* di Indonesia adalah yang berasal dari sumber-sumber Amerika Serikat sebagai pusat budaya hip-hop. Adalah anak-anak muda kelas menengah—yang pertama kali memiliki kesempatan menciptakan karya-karya *street art* di daerah-daerah pemukiman relatif elit, ditopang oleh kemampuan finansial untuk membeli bahan-bahan baku seperti cat semprot dan juga bahan-bahan bacaan impor—yang memberikan inspirasi kepada pelaku *street art* pada 1990-an dalam membuat grafiti. Sebagai bentuk seni yang mengglobal, *street art* seharusnya tidak hanya dipahami sebagai pembaratan atau menularnya budaya hip-hop yang ditiru dari negara Barat, tapi perbandingan juga harus dilakukan antara karya *street art* sebagai ekspresi perlawanan dan protes sosial di Utara (negara-negara maju) dan negara pascakolonial (negara-negara berkembang) yang sekaligus adalah negara-negara dunia ketiga yang miskin. *Street art* dan *urban art* dalam pengamatan berbagai studi disimpulkan mengandung karakter subversi dan penyimpangan atas kemapanan masyarakat konsumtif yang menjadi karakter sosial dominan di berbagai dunia.

Street art mengandung suatu penyampaian pesan protes sosial yang kuat, namun pada saat yang bersamaan memiliki kegairahan yang besar terhadap fenomena penyangkalan, menyampah, dan perusakan (*refuse, trash, waste, and destruction*). Studi Jean-MichelBruyère yang meneliti karya-karya *street art* anak-anak jalanan di Dakar, Senegal, secara jelas menemukan adanya komitmen yang kuat dan bersemangat untuk mengekspresikan kemiskinan khas dunia ketiga yang ada di sekeliling mereka.[9]

---

9) Jean-Loup Amselle, Noal Mellott, Julie van Dam, "Primitivism and Postcolonialism in the Arts," *MLN*, vol. 118, no. 4 (The Johns Hopkins University Press, September 2003,

Estetika *street art* yang berangkat dari kemiskinan yang tajam ini sekaligus juga ditandai oleh semacam keterpesonaan karya mereka pada kematian dan "budaya mengintip" (*voyeurism*). Kita dapat membangun dugaan bahwa ruang hidup mereka yang dekat dengan pembuangan sampah dari proses reproduksi kota, tingginya kerentanan terhadap risiko kematian atas berbagai sebab, dan ruang yang terbatas untuk privasi menjadi pendorong munculnya tema-tema yang diekspresikan dalam karya grafiti mereka.

Bentuk-bentuk yang tergolong dalam kategori *street art* dapat kita temukan juga di daerah konflik dalam konteks resistansi terbuka rakyat Palestina melalui gerakan Intifadah di daerah pendudukan Israel atas Tepi Barat dan Jalur Gaza. *Street art* ini ditemukan dalam bentuk tulisan-tulisan di dinding yang kelihatannya dibuat dengan terburu-buru, biasanya berupa simbol dan akronim dari berbagai faksi perlawanan Palestina yang berjuang dan juga saling bersaing. Grafiti atau coretan di sepanjang dinding yang mengurung daerah pendudukan Israel tersebut merupakan timbunan lapisan coretan dari berbagai faksi yang menandai adanya perang coretan di dinding-dinding tersebut. Grafiti di masa Intifadah bukan sekadar tindakan mengirimkan pesan atau menandakan tindakan penentangan, tapi juga membentuk arena kontestasi yang menjadi kendaraan dari berbagai kelompok yang menunjukkan diri memiliki kekuatan (*agent of power*). Bagaimana grafiti diproduksi dan dibaca oleh orang-orang Palestina, bila dibandingkan dengan bagaimana ia dibaca dan dihapus/dirusak oleh pihak Israel, menunjukkan perbedaan yang menandai relasi yang hierarkis dalam masyarakat di daerah konflik. Bagi orang Palestina, grafiti adalah bentuk intervensi mereka atas relasi kuasa yang hierarkis tersebut. Bagaimana *grafiti* dibaca oleh pelihatnya, di daerah konflik Israel-Palestina, melampaui pemisahan antara penjajah dan yang dijajah. Grafiti dapat dipahami sebagai perangkat budaya dalam sebuah proses komunikasi di daerah konflik, yang ditampilkan dan berbicara pada audiens yang beragam.[10]

Di Argentina, bentuk *street art* berupa grafiti stensil menjadi pilihan yang merebak luas di kawasan kota yang terpukul hebat

---

French Issue), hal. 974–988.

10) Julie Peteet, "The Writing on the Walls: The Grafiti of the Intifada," *Cultural Anthropology*, vol. 11, no. 2 (American Anthropological Association, Mei 1996), hal. 139–159.

karena krisis ekonomi seperti Buenos Aires. Pada periode setelah krisis ekonomi hebat yang tak kunjung usai sejak 2001, meningkatlah secara tajam karya-karya seni rupa jalanan yang mengekspresikan ketidakpuasan dengan pengaruh beberapa isu sosial seperti tradisi kaum imigran, kemiskinan yang meluas, ingatan dan kelanjutan sisa-sisa problem dari rezim kediktatoran militer yang segera disusul keruntuhan ekonomi; semuanya berperan meradikalkan kaum muda dan kelas menengah.

Di Amerika Utara, meningkatnya grafiti dapat ditandai dengan kemunculan cat semprot (*spray paint*) yang praktis dan menjadi wabah di kalangan anak muda pada sekitar 1970. Wabah membuat grafiti dengan cat semprot di kalangan muda yang hidup di tengah kota (*inner city youth*) bahkan dapat memicu dewan kota New York memutuskan membuat Hari Anti-Grafiti dengan pertimbangan perlindungan lingkungan. Grafiti sejak awal perkembangannya di Amerika Serikat memiliki fungsi pernyataan identitas. Para pelaku grafiti awal—yang ternyata cukup terkenal dan menjadi rujukan bagi beberapa pelaku *street art* Jakarta yang saya wawancarai—seperti Cornbreed atau Taki menyatakan bahwa mereka mulai menulis grafiti dengan tujuan menunjukkan kepada orang-orang lain bahwa mereka "ada" dan berada di tempat-tempat mereka mencoretkan grafiti tanpa rasa takut.

Ada perasaan bangga bagi seorang *bomber* ketika menorehkan identitas mereka melalui *tag* atau *signature* (dua istilah teknis di kalangan *street art* untuk menjelaskan identitas artistik dari pembuat grafiti) yang membuat mereka dikenal dan populer di antara orang-orang yang membaca dan memperhatikan grafiti. Penyebaran *tag* dan *signature* yang masif ternyata berfungsi dalam logika penguasaan teritorial atas ruang-ruang di kota. Penguasaan teritorial melalui grafiti dikembangkan sebagai mekanisme kontestasi dan penciptaan ruang makna seperti yang dilakukan juga oleh faksi-faksi yang bersaing di daerah pendudukan Israel atas Palestina. Perasaan bangga dan inspirasi memungkinkan juga terjadinya pembentukan jaringan antarpelaku atau aktivis *street art*. Ini adalah fenomena yang sama yang terjadi di mana pun secara global, termasuk di antara kota-kota besar di Indonesia: ketika fenomena *street art* tumbuh, ada kontestasi antarseniman tapi juga ada ikatan dalam bentuk lain dari para pegiat budaya alternatif ini.

Budaya visual dalam pengalaman praktisnya dapat menjadi media komunikasi antarwarga kota, antara komunitas yang terfragmentasi oleh struktur sosial dan gaya hidup urban yang membuat satu sama lain cenderung terasing. Anne Bray, seorang seniman seni rupa publik—begitu ia mendefinisikan dirinya—asal Los Angeles, Amerika Serikat, mengaku bahwa karya seni

publiknya berinteraksi dengan komunitasnya yang kemudian membalas/menjawabnya.[11] Contohnya ketika ia pada 1990 -1991 memajang karyanya di empat titik yang tersebar di kota Los Angeles berupa lukisan buatan tangan (*hand-painted*) yang dibangun dari kolase foto, materi grafis, dan teks komputer serta kemudian dipasang sebagai *billboard* komersial yang disponsori oleh komunitas artis LACE dan dengan dukungan seorang warga yang bersimpati bernama Patrick M. Karya itu bertema "*It's Dizzying, How Many Roles Women Can Play*" (Memusingkan, Betapa Banyak Peran yang Dapat Diambil Kaum Perempuan). Karya ini ditujukan terutama sebagai propaganda pada audiens yang dianggap memiliki fobia terhadap gagasan feminis.

Masih banyak referensi lagi yang dapat dieksplorasi oleh gerakan *street art* di Indonesia ke depan, tentunya dengan kesadaran bahwa ini adalah fenomena yang bergerak secara global seiring mengglobalnya juga fenomena urbanisasi di seluru dunia. Referensi seperti peran gerakan budaya hip-hop di Brasil yang mengembangkan *street art* sebagai metode pedagogi bagi kaum miskin kota di Brasil juga penting untuk dirujuk oleh mereka yang berkepentingan dengan agenda politis dalam gerakan *street art* di Indonesia.

Artikulasi Kaum Urban dalam *Street Art* sebagai Potensi Agenda Politik: Kontestasi Ruang sebagai Substansi Budaya Urban

Budaya visual dianggap penting dalam perkembangan kualitas lingkungan hidup di perkotaan. Ia berfungsi mendidik dan menuntun tindakan warga kota sesuai dengan dunia visual yang mengelilinginya.[12] Dampak *street art* yang mengembangkan budaya visual alternatif sebagai kelengkapan kehidupan kota dapat diparalelkan dengan konsep seni rupa publik yang oleh studi Sharp[13] disimpulkan sebagai sesuatu yang sangat penting dalam siklus penciptaan wacana urban—pada studinya dalam konteks kota-kota di negara Barat—terutama karena kemampuannya

---

11) Anne Bray, "The Community Is Watching, and Replying: Art in Public Places and Spaces" *Leonardo*, Vol. 35, No. 1 (2002), hal. 15-21.

12) Kevin Lynch, *The Image of the City* (New York: The MIT Press, 1960), hal. 20.

13) Joanne Sharp, "The Life and death of five spaces: public art and community regeneration in Glasgow," *Cultural Geographies* (American Anthropological Association, April 2007), hal. 274.

membentuk komunitas-komunitas urban. Kesadaran bahwa *street art* adalah solusi bagi problem buta budaya visual (*visual illiteracy*) diajukan oleh Rachel de Sousa Vianna yang mengamati bahwa perkembangan kualitas estetik lingkungan kota ditopang oleh eksistensi budaya visual di kalangan warga dan tidak hanya bergantung pada perencana dan penguasa kota. Budaya visual memberi kemampuan untuk menembus halangan bagi partisipasi-penuh publik di perkotaan untuk terlibat dalam perdebatan mengenai kota macam apa yang mereka inginkan untuk mereka huni dan diami bersama. Kapasitas partisipasi yang ditopang *visual literacy* memberi efek sosial dan psikologis yang positif bagi perkembangan kota yang demokratis.[14]

Artinya, tidak salah untuk bersepakat dengan pandangan Berman[15] yang menganggap seniman *street art* adalah aktivis yang, seperti mayoritas warga kota lainnya, juga terjebak dalam kehidupan kota yang centang-perenang. Sebagai aktivis, mereka istimewa karena kemampuan mereka untuk mengekpresikan relasi kota yang karut-marut dengan kehidupan warganya, menjadi semacam penunjuk arah dan mengumpulkan kita sebagai warga kota menjadi saling terhubung dan dapat bertahan bersama dalam kehidupan yang terus bergerak cepat seperti dalam pusaran badai.[16] Singkatnya, aktivis *street art* menjadi salah satu penanda politik dan karakter kontestasi yang melekat di dalam kehidupan sehari-hari di perkotaan.

Jakarta adalah contoh ruang kontestasi, di mana sebagai kota pusat konsentrasi finansial di Indonesia, kontestasi tersebut tidak bisa dilepaskan dari peran utama kota menghasilkan akumulasi modal dalam perekonomian kapitalis yang menjadi panglima kehidupan sosial kita hari ini. Akumulasi modal adalah determinan terpenting yang mengakibatkan perluasan wilayah sebuah kota yang pada awal sejarahnya adalah kota pelabuhan. Fenomena pertumbuhan urban di Jakarta dewasa ini semakin pesat dan terburu-buru. Urbanisasi yang terkait dengan Jakarta menghasilkan situasi lapar lahan yang terus mendorong penggusuran dan spekulasi sektor properti sebagai gejala khas yang menandai proses terus-menerus pembaruan kota (*urban renewal*).

---

14) Rachel de Sousa Vianna, "Art Education and Urban Aesthatics," *Leonardo*, vol. 35, no. 3 (The International Society for the Arts, Sciences and Technology, 2002), hal. 255–261.

15) Marshall Berman, "The Signs in The Street: a Response to Perry Anderson," *New Left Review*, vol. 1, no. 144, Maret-April 1984.

16) Ibid.

Di atas kondisi material inilah terbangun ruang kontestasi kota yang termasuk dalam fenomena artikulasi kaum urban melalui *street art*. Kontestasi ini, bila dihubungkan dengan basis material pemicunya, harus diartikan bukan sekadar sebagai ekspresi kebosanan kaum muda urban yang ingin diakui eksistensinya. Kontestasi yang sadar tidak sadar adalah bentuk respons atas lingkungan fisik dan sosial yang terus berubah dengan cepat dan terburu-buru, memengaruhi berbagai respons dan kesadaran dari warga yang hidup di dalamnya.

Konsentrasi modal yang menghasilkan akumulasi modal telah mengakibatkan perluasan wilayah kota. Di era neoliberalisme dewasa ini, pertarungan atas ruang di kota mengambil berbagai bentuk yang tidak dapat dibatasi hanya pada liberalisasi pertanahan, perebutan lahan, penggusuran, dan teritorialisasi konvensional seperti yang ditunjukkan oleh kemunculan berbagai ormas sektarian di perkotaan dengan merebaknya posko ormas seperti FBR (Forum Betawi Rempug) dan Forkabi (Forum Komunikasi Anak Betawi). Walau kurang eksplisit, kemunculan *street art* yang menjelajahi berbagai ruang yang tumbuh di kota adalah bagian dari pertempuran ruang kota juga. Sekalipun tidak ada larangan yang tegas mengatur tentang *street art,* kekuasaan di kota besar seperti Jakarta ditandai oleh kontestasi para penguasa teritori di dalam ruang kota. Kita bisa merujuk pada pengalaman dari seorang *bomber* mengingat peristiwa berhadapan dengan salah satu pelarangan yang dialaminya.

> *"Gue pernah didatangi polisi, intel, satpam, dan Pak RW pas gue bikin mural pada malam hari di tembok rumah kosong [di] dekat Pasar Raya di Jalan Melawai. Padahal tembok itu sudah banyak bekas coretan grafiti. Gue sempat menjelaskan, 'bikin mural itu kegiatan yang positif, sebab seni gambar mengandung maksud-maksud yang baik bagi si pembuat dan masyarakat sekitarnya, yaitu mendekatkan orang pada keindahan.' Tapi gue dan teman-teman gue akhirnya menurut untuk menghapus mural yang sudah setengah jadi di situ."*
>
> —Bujangan Urban, 2009[17]

Kontestasi kekuasaan atas teritori dalam ruang kota terlihat jelas dari kutipan cerita barusan. Siapa yang menetapkan mengenai penggunaan dan pemaknaan ruang ditentukan oleh relasi-relasi sosial yang berkuasa di ruang kota—bahkan ketika ruang itu adalah properti tak terpakai yang juga telah dilapisi coretan

17) Penelitian dan Pengembangan ruangrupa, *Jakarta Street Art*, Ibid.

maupun grafiti sebelumnya. Merujuk pada area perumahan Melawai di Jakarta Selatan yang memiliki nilai ekonomis tinggi dalam dimensi industri properti dan pertanahan, bisa kita kembangkan dugaan bahwa pelarangan dilakukan sejalan dengan adanya kebutuhan memastikan nilai properti di wilayah tersebut tidak menurun akibat hiasan grafiti atau *street art* lainnya. Estetika yang ditawarkan seniman *street art* berkontestasi dengan ukuran estetika yang diacu oleh otoritas pengurus komunitas di lingkungan perumahan Melawai tersebut. Hal ini dapat kita bandingkan secara kontras dengan antusiasme dan permintaan dari warga dan pengurus lingkungan di sebuah kawasan perumahan di Bekasi yang justru meminta seorang seniman *street art* untuk menghiasi rumah dan beberapa dinding lain di lingkungan perumahan tersebut. Seniman itu mengaku kalau ia justru diundang dan karya muralnya diapresiasi.

Abstraksi akan adanya kontestasi dapat ditemukan dalam kesadaran banyak seniman *street art*. Kesadaran bahwa ruang berekspresi dan tampilan visual tidak selalu dikuasai secara publik muncul dari lontaran seorang seniman yang tergabung dengan kelompok bernama Sakitkuningcollectivo: "Ayo rebut dan kuasai kembali privatisasi, komersialisasi ruang-ruang publik melalui visualisasi aksi secara bersama-sama." Ruang kota yang terus berkembang menjadi semakin rumit ternyata semakin kabur batas privat dan publiknya, dan ini pun menjadi satu objek kontestasi yang penting bagi para seniman *street art*. Seorang seniman dari kelompok Stenzilla mendefinisikan aktivitas mereka dalam kesadaran tentang ruang yang bersifat publik tapi sekaligus menjelaskan karakter ruang saat ini yang ditentukan oleh siapa yang kuat, dia yang bisa berkuasa: "ruang bermain gambar kita ada di jalan. Jadi sebetulnya, aturan mainnya, ya *street rule* juga. Namanya kita di jalan, ya adu kuat-kuatan." Ideologi "siapa yang kuat, dia yang *eksis"* disadari oleh mayoritas pelaku *street art*.

Aksi membuat grafiti sampai pembacaannya sebagai *street art* terkait dengan unsur kekerasan yang melatari kelahirannya. Kekerasan dalam grafiti menggarisbawahi gagasan di dalam teks itu sendiri, yang adalah sekaligus tempat berlangsungnya konflik interpretasi atas bacaan yang ditampilkan oleh grafiti-grafiti itu. Artinya, baik menuliskan maupun membaca grafiti adalah tindakan sosial yang bersifat kultural dan menyejarah. Gambaran perang grafiti seperti di ruang kota yang menjalani perang terbuka, uniknya juga kita temui di antara karya *street art* di Jakarta walaupun tidak berasal dari ruang dan situasi yang sama seperti yang dialami faksi-faksi perlawanan fisik seperti di masa Intifada. Bentuk intervensi faktor kekerasan bagi para pembuat grafiti di

Jakarta mereka kenali dalam sensasi adrenalin yang mengairahkan dan menyemangati ketika terlibat dalam proses mencipta *street art,* yang mereka sadari akan berkonfrontasi dengan aparatus legal maupun penguasa teritorial informal seperti beberapa preman di jalan yang mungkin tidak senang dengan aksi mereka. Konfrontasi juga dialamatkan pada sektor komersial yang menjadi pesaing pembentukan budaya visual di kota. Pegiat grafiti di kota Malang secara terbuka menyatakan bahwa lawan mereka adalah budaya visual yang secara masif digerakkan oleh industri periklanan yang juga mengeksploitasi kreativitas seni di ruang jalanan. "Kami memang bersaing dengan para pengiklan yang memasang poster sembarangan di tembok," begitu ucap seorang seniman *street art* dari komunitas Ngaco (Ngalam Aerosol Community).[18]

Bukan berarti bahwa kontestasi atas teritori di kota tidak dapat berpihak kepada praktik seni rupa di jalanan ini. Kisah para *bomber* yang melakukan perlawanan terhadap budaya visual korporasi menawarkan kemenangan yang ironis. Isrol dan kawan-kawan pembuat grafiti memelopori grafiti di kolong-kolong jembatan daerah MT. Haryono pada sekitar 2004. Respons yang menyusul dari kemunculan *street art* itu adalah maraknya poster dan baliho komersial yang kemudian menemukan tempat itu juga sebagai ruang yang potensial bagi propaganda komoditasnya. Secara global, kisah "*grafiti urban hip-hop"* bahkan lebih tragis lagi dengan dikooptasinya budaya marginal itu dalam selera arus utama. Kooptasi atas *street art* oleh korporasi multinasional diteliti oleh Alvelos[19] yang menyimpulkan karya seperti grafiti sebagai elemen budaya hip-hop yang sebelumnya dianggap buruk bahkan "haram" kini justru disertakan dalam berbagai komoditas, dari pakaian hingga taman hiburan. Alvelos menengarai perkembangan adopsi grafiti oleh kekuatan korporasi sebagai ancaman bagi eksistensi kota kontemporer yang diistilahkannya sebagai *city of signs* (kota berbagai penanda). Dilema yang tidak mudah bagi para aktivis *street art* ini juga dialami di Jakarta dengan terciptanya ruang yang lebih luas melalui pameran maupun festival resmi seperti Urban Fest, yang selalu mengandung potensi kontestasi dan kooptasi bagi gerakan *street art* yang baru tumbuh.

---

18) "Bertarung dengan Iklan," Kompas.com, 13 April 2010. Tautan: http://bisniskeuangan.kompas.com/read/2010/04/13/16391674/Bertarung.dengan.Iklan

19) Heitor Alvelos, "The Desert of Imagination in the City of Signs: Cultural Implications of Sponsored Transgressionand Branded Grafiti," *Cultural Criminology Unleashed*, vol. 1, no. 6 (Routledge-Cavendish, 2004).

Dari *Street Art* Menuju Agenda Politik Hak atas Kota?

Tantangan lain yang dihadapi gerakan dalam fenomena *street art* adalah terbatasnya visi ke depan para seniman *street art* tentang perkembangan misi dan kegiatan mereka sekarang yang membentuk ruang kota sekaligus membangun budaya visual bagi warganya. Keterbatasan rujukan tentang gerakan *street art* secara lebih serius dan berdimensi sosial-politik adalah satu ciri yang mengemuka dari pandangan para seniman tersebut. *Street art* berkembang karena dinamika praktisnya: kemudahan untuk mengembangkan dan mencontoh, berkelompok, berjaringan, dan menjadikannya tindakan yang tidak lagi mahal dan sulit tapi dapat dijangkau banyak kalangan dan praktis. Sementara itu sensitivitas mengenai relasi kekuasaan di perkotaan yang terus berkembang dan dapat berubah sesuai kondisi riil kontestasi antarpelaku yang terlibat, tampaknya diabaikan untuk sementara waktu. Nyaris tidak ada jawaban yang jelas ketika mereka dihadapkan dengan pertanyaan apa yang diimajinasikan oleh para seniman *street art* bila mereka memiliki atau terlibat dalam kekuasaan atas kota dan kewenangan membuat aturan-aturan, termasuk soal grafiti. Posisi mereka hari ini sebagai anak muda yang memberontak dan mencari tantangan adrenalin begitu membatasi visi yang dapat mengembangkan arah strategis dari gerakan *street art* sebagai bagian dari gerakan perubahan dan alternatif di kota.

Dari kumpulan gambar yang diberikan ruangrupa sebagai bekal menulis artikel ini, dapat ditemukan bahwa beragam kelompok dari begitu banyak aspirasi politik juga telah mencipta karya-karya yang tergolong *street art*. Mural-mural yang mengekspresikan sektarianisme kelompok atau berkhotbah tentang spiritualitas yang diimani juga sudah muncul di berbagai titik di kota seperti Jakarta. Dengan perkembangan demokrasi liberal semu yang berlangsung di Indonesia saat ini, para seniman *street art* dihadapkan dengan berbagai bentuk visual yang serupa, tapi masing-masing memiliki isi dan tujuan sendiri.

Kita bisa saja berimajinasi agak liar bahwa pada suatu masa, perang propaganda yang sekarang terjadi dalam bentuk prosedural (lewat pemilu dan sejenisnya) atau aksi massa di jalanan juga akan mengambil medium *street art*. Ekspresi antikebebasan dan antipluralitas dapat menjadi suara yang terdengar paling keras dan paling galak memanfaatkan ruang kebebasan yang mereka serang. Beberapa kelompok seni lain seperti pegiat film telah mengalaminya ketika Q! Film Festival diserang oleh mereka yang menentang ekspresi identitas politik yang dianggap berbeda.

Kita bisa membayangkan, dengan kecenderungan macetnya jalur politik prosedural karena oligarki politikus-politikus busuk yang terus mendominasi pentas kekuasaan setelah 1998, ruang-ruang politik artikulasi lain juga akan menjadi penting dan dipergunakan oleh khalayak ramai.

Gerakan *street art* yang sekarang sedang tumbuh harus mulai mengantisipasi hal ini dan mencari relasi sosiologis dan politis dengan penduduk kota yang menjadi audiens dari karya-karya mereka. Menyuarakan pikiran atau perasaan warga kota mungkin bukan opsi akhir, namun mencari jalan memperluas dimensi harapan dalam gerakan *street art* dan hubungannya dengan gerakan-gerakan lain di perkotaan rasanya semakin penting untuk dijelajahi. Saya bermimpi ada suatu masa saat warga kota, terutama yang marginal, mengembangkan harapan dan aspirasinya dengan kekuatan visual sebagai salah satu amunisi perjuangannya. Jakarta bukan cuma kota jasa tapi juga kota penggusuran. Kisah penggusuran, sebagai kisah penyingkiran satu arah dari kuasa modernisasi kota ke kaum yang tertinggal, maupun kisah penyingkiran dan pertempuran berebut ruang di kota, sangat mungkin diartikulasikan oleh kaum muda yang ekspresif sekaligus mencari berbagai kesempatan untuk menunjukkan identitas dan perannya di masyarakat. Kaum muda punya posisi yang relatif dinamis untuk bersikap terus-terang akan beragam wajah kotanya yang sering ditutup-tutupi oleh para politikus dari generasi tua. Kaum muda termasuk pegiat *street art* rasanya tidak dibebani oleh kalkulasi dan pertimbangan politik pragmatis yang sering membuat isu-isu warga di kota berhenti menjadi transaksi *money politics* para politikus dan moralitas belas kasihan yang tak pernah cukup mengubah sisi-sisi kelam kota.

Kita rasanya masih bisa mengharapkan suatu kemungkinan politik harapan melalui karya visual yang menjadi penanda keberadaan warga kota yang dimarginalkan terus-menerus sebagai bahan bakar mesin pertumbuhan kota. Dimensi politik harapan menjadi penekanan yang bisa dititipkan buat masa depan gerakan *street art* di Indonesia, karena referensi secara global menunjukkan peranan itu mungkin dan aktual terjadi di berbagai belahan dunia yang mengalami fenomena urbanisasi. Harapan selalu menjadi jawaban dari keresahan seperti diungkapkan Iwan Fals ketika bicara tentang coretan di dinding kota. Harapan keresahan dan perubahan yang akan selalu sah kita lekatkan pada kaum muda yang berani berekspresi dan berkarya dengan seni rupa di jalanannya.

★★★

WAWANCARA

TANPA JUDUL

Dendi Darman

Bagaimana seorang Dendi Darman melihat fesyen dan anak muda?

Saya melihat [fesyen anak muda] di Indonesia itu eklektik karena banyaknya pengaruh. Yang pasti perkembangan fesyen sangat dipengaruhi oleh derasnya informasi beberapa tahun belakangan. Perkembangannya pesat sekali.

Limabelas tahun terakhir di pergerakan [kalangan fesyen], muncul banyak desainer fesyen dengan pendekatan berbeda. Banyak desainer-desainer fesyen yang lebih *chic*, yang mendesain pakaian-pakaian yang lebih siap pakai. Hal itu kemudian mengubah industri. Sepuluh tahun yang lalu, yang namanya desainer fesyen itu semacam Itang Yunasz, yang arahnya bukan siap pakai. Nah, pasar Asia [yang kemudian mengenalkan pada kami] punya fesyen yang lebih ke *streetwear*. [Dengan pengaruh dari membanjirnya informasi] desainer *streetwear* mulai bermunculan. Gaya jadi lebih sederhana, lebih berani, tapi juga lebih egoistik. Lebih plural juga. [Jadinya] sekarang lebih banyak pakaian yang bisa dibeli semua orang. Semua orang bisa mengikuti fesyen.

Waktu 347 mulai pada 1996, kami masih coba-coba. Sebetulnya kondisinya belum seperti sekarang walaupun di luar negeri mulai banyak orang yang berhenti membeli merek-merek besar, mereka mulai membeli merek-merek kecil yang dibuat oleh desainer-desainer muda. Pada waktu itu, kami melihat di Bandung ada konveksi. Kami berpikir, apa ya yang bisa kami aplikasikan pada industri yang ada di Bandung? Dari awal memang kami berpikir mendesain untuk industri. Bukan *high* fesyen. Kami sudah berpikir untuk buat fesyen yang khas buatan desainer-desainer muda.

Kebanyakan desainer waktu itu belum mau memanfaatkan industri sepatu atau baju. Industri pakaian waktu itu cuma memproduksi berdasarkan apa maunya pasar. Mereka tidak mendesain. Mereka cuma dapat label dari luar negeri lalu diperbanyak untuk pasar di Indonesia. Sebenarnya waktu itu kami berusaha menawarkan alternatif. Kami melihat bahwa sebetulnya kami bisa membuat desain sendiri. Kami lihat apa yang paling dekat dengan kami. Karena kami tinggal di Bandung, ya, berarti desain baju..

Sebuah pasar baru?

Kalau kami tidak membuat pasar baru, berarti kami sama saja melanjutkan yang lama. Yang kami lihat waktu itu, industri baju di Bandung tidak punya proses desain. Banyak pabrik-pabrik baju dimana proses desainnya "lewat saja". Seperti proses perakitan mobil, katanya mobil Indonesia ternyata mobil Korea. Kami punya proses desain. [Kami pikir] kalau orang Indonesia yang mendesain pasti bisa muncul pilihan baru.

Kenapa berani?

Waktu itu, pemikiran dasarnya, karena teman-teman adalah seniman dan saya desainer, jadi pemikiran dasarnya hanya "saya mau pameran, nih, saya mau bikin karya" [di kaos]. Kalau karya itu tidak laku pun tidak apa-apa, buat kami-kami saja. Jadi awalnya kenapa berani, ya, karena kami udah punya pasar. Pasarnya diri kami sendiri. Ternyata apa yang kami buat itu disenangi sama orang. Mungkin karena memunculkan alternatif jadi disenangi. Mungkin karena orang merasa dekat, mungkin karena kami dari jalanan juga, jadi tidak terasa jauh. Kami ada di dalam lingkungan yang sama. Kami memfasilitasi pikiran-pikiran orang, jadi terasa dekat dengan orang-orang kebanyakan. Sekarang pun ketika butuh desainer baru untuk mewakili Bandung, kami mengambilnya dari kerumunan orang-orang, jadi bukan tiba-tiba ada desainer yang tidak pernah ada di komunitas ini dan masuk jadi desainer. Sebenarnya [adanya] komunitas sangat mendukung.

Masalah-masalah yang hadir?

Sebetulnya semua terjadi begitu saja. Hanya saja, sekarang industri umum sudah mulai mengikuti kami, mereka lihat desain kami, "Oh, ini sudah berhasil bikin macam-macam" lalu mereka berubah seperti kami. Kami yang tadinya alternatif dari mereka, saat mereka juga jadi seperti kami, mau jadi apa kami sekarang?

Akhirnya ujung-ujungnya kami jadi bisnis, idealisme kami terkikis. Kami yang tadinya hanya anak-anak muda jadi harus berpikir untuk bersaing secara bisnis.

Industri ini, mereka mengikuti saja apa yang kami buat, tapi diproduksi besar-besaran. Kami belok kanan, dia belok kanan, tapi kalau kami pake mobil mini, dia pake ferari. Bingung, kan? Bagi kami, umpamanya, waktu itu lagi ramai warung Padang, padahal maunya kami ada warung bakso, ada nasi Padang, ada makanan Jepang. Misalnya dulunya dia jualan daster di Mangga Dua [pusat pakaian di Jakarta Utara], sekarang jadi jualan baju seperti kami.

Sementara itu, konsumen Anda?

Kalau sekarang, sih, mungkin ada beberapa konsumen yang eksklusif. Tapi ketika kami sudah main setingkat industri besar, produk itu tak dilihat lagi dari desainnya semata. Konsumen yang dulu, bisa dibilang, [adalah] konsumen yang pintar. Mereka beli karena mereka suka. Mereka tahu cara pakainya seperti apa. Sementara, banyak industri pakaian yang tidak serius membuat desain. Mereka cuma kerjasama dengan artis. Konsumen jadi membeli karena mereka lihat bajunya dipakai artis. Celakanya, justru mereka yang membanjiri ke pasar, karena uangnya cukup untuk untuk produksi dan promosi. Akhirnya, sepertinya, kami yang buat pasar, mereka yang pakai.

Lalu, kemana perginya konsumen-konsumen cerdas tadi?

Nah, kebanyakan orang-orang yang mengerti desain, mereka buat industri yang sejenis. Mereka lalu buat yang mereka mau. Nah, kadang-kadang kami juga mau beli punya mereka. Enak.

Jadi mereka bikin warung lain, bukan warung bakso, tapi warung sate?

Iya. Masalahnya, kalau bicara lagi tentang plagiat yang dilakukan industri, sebetulnya kami masih punya market 50 persen lagi. Tapi, sebelum kami masuk ke sana, pasar itu sudah masuk ke jalan yang sesat. Dalam metode pemasaran kami, kami benar-benar memperkenalkan diri dan kami dekat dengan konsumen. Sementara, kalau industri, mereka tidak memperkenalkan diri. Mereka langsung: ini yang harus dibeli. Dan lagi, mereka cepat sekali. Yang belum kami ketok pintunya, sudah telanjur... Ya,

begitulah. Jadi ketika kami sudah berhasil dapat pasar, itulah yang kami pertahankan.

Ada usaha khusus untuk mendidik pasar?

Selalu ada usaha untuk menjelaskan. Tapi, karena kami dari awalnya bukan berangkat dari niatan bisnis, melainkan bahwa kami mau buat pilihan, maka kami tidak terlalu banyak berpikir untuk membuat penjualannya jadi makin tinggi.

Kapan mulai tahu tentang wacana ekonomi kreatif?

Yang pastinya, saat meledaknya industri sejenis yang tadi saya bilang, saat yang tadinya *subculture* jadi *counterculture*—mungkin pada sekitar 2004 sampai 2006. Nah, ketika sudah jadi *counterculture*, orang-orang mulai membicarakan. Fesyen itu jalan bersama musik, bersama film, pokoknya apapun yang independen itu jalannya bersama-sama. Jadi banyak. Akhirnya yang kecil-kecilan jadi besar. Akhirnya sampai juga ke khalayak nasional.

Bagi saya, fenomena ini dilihat pemerintah sebagai harapan baru. Pas sekali dengan kondisi Indonesia yang banyak pengangguran. Ekonomi kreatif bisa dibilang paling fleksibel untuk mempekerjakan pengangguran. Orang yang bekerja di bidang ini sebetulnya tidak perlu sekolah, tidak terlalu perlu pendidikan khusus. Modalnya cuma mau belajar. Karena itu lingkungan ekonomi kreatif dianggap pemerintah bisa jadi alternatif pekerjaan yang gampang, siapapun bisa mengerjakan Ini seperti industri rumahan yang sudah pasti, orang bisa bekerja di rumah semua.

Kalau saya dari dulu memang inginnya seperti ini. Kami kerja di rumah, mengurangi kemacetan, bisa bekerja sampai malam, dan tidak bergantung pada kantor-kantor resmi. Mungkin itulah, karena begitu fleksibelnya, begitu dinamisnya bidang usaha ini, sehingga dianggap menarik.

Lalu dukungan apa yang kini perlu diberikan oleh pemerintah?

Sebetulnya, yang saya harapkan adalah dukungan besar-besaran di infrastruktur. Misalnya, sekarang ini kami susah sekali dapat bahan mentah. Kapas habis di mana-mana. Ternyata panen kapas sudah diambil semua oleh Cina. Pemerintah seharusnya bisa melindungi dan punya infrastruktur yang mendukung industri-industri kecil. Kami saat ini harus punya bahan mentah sendiri dulu. Seperti hidup di hutan belantara, layaknya penghuni hutan, siapa lebih besar, dia bakal lebih berkuasa. Selama ini pemerintah

sebenarnya sudah berusaha mendukung. Tapi mereka belum kenal saja. Pemerintah mau dukung, tapi bingung dari segi apa. Perlu duduk bersama agak lama, sepertinya.

Apa yang membuat gerakan di fesyen ini terlihat lebih berhasil dibandingkan gerakan independen di musik dan film, misalnya?

Mungkin karena fesyen tidak langsung butuh modal besar. Istilahnya, kalau di fesyen kami bisa beli sedikit-dikit, tapi kalau film atau musik modalnya harus besar dan semuanya harus terbeli.

Apa yang sering terlupa saat orang bicara tentang fesyen dan 347/unkle dalam dunia anak muda saat ini?

Orang sering lupa bahwa kami memulainya dengan sikap yang berbeda. Kami memulai usaha ini dengan melihatnya sebagai sebuah pameran, yang bukan di galeri, tapi di jalanan. Yang ditampilkan bukan lukisan, tapi produk yang dipakai. Kami juga memproduksi hal-hal lain yang ingin kami produksi. Bukan hanya kaos atau sepatu. Kami juga sudah mulai memproduksi desain-desain produk, tapi belum banyak orang mengetahuinya. Kami ingin orang yang memakai produk kami menyatu dengan desain kami. Jadi yang tampil adalah keseluruhan orangnya. Kaosnya, misalnya, jadi satu dengan orangnya, bukan menonjolkan apa yang ada di kaosnya saja.

Dan apa pendapat Anda tentang anak-anak muda sekarang, terutama terkait dengan apa yang mereka lakukan dalam bidang kreatif?

Anak muda sekarang seperti anak-anak itik yang menemukan teman-temannya dan tempat bermain yang baru. Sekarang anak anak muda bisa melampiaskan hasrat kreatifnya karena pasarnya sudah terbentuk. Kondisi yang sangat jauh berbeda dengan saat kami memutuskan untuk bertahan di industri kecil ini pada 1990-an. Kalau direnungkan, sebetulnya dalam proses desain masih sering terasa pendekatan yang salah dalam berkreasi, atau lebih tepatnya tergesa-gesa mengeksekusi ide. Ada langkah yang terlewat, sehingga pesannya tidak tersampaikan. Ini jadi catatan bagi kami juga untuk masa depan.

★★★

KAUM PASIF YANG RESISTAN: ANTARA PEREMPUAN, SUBKULTUR, DAN MEDIA

Afra Suci Ramadhan

Jika ditanya seperti apa pandangan kita sekarang terhadap remaja perempuan masa kini, mungkin kita akan memberikan deskripsi yang tidak jauh dari segi fesyen, model rambut tertentu, atau atribut fisik lain yang melekat pada mereka. Mungkin kita terjebak dalam persepsi tentang anak muda zaman sekarang yang apatis, memuja sesuatu yang instan, dan terpaku pada tren. Jangankan menempatkan remaja perempuan dalam posisi yang berpengaruh dalam masyarakat, kita bahkan masih tak banyak tahu tentang keterlibatan mereka dalam arena subkultur. Mengingat wacana subkultur didominasi oleh peran laki-laki, baik subkultur atau budaya anak muda yang selama ini dikaji masih terfokus pada pemberontakan berbasis maskulinitas. Samarnya partisipasi remaja

perempuan dalam gerakan subkultur terkait dengan absennya suara mereka dalam struktur masyarakat baik dalam konteks privat atau publik. Ketakberdayaan mereka tidak lepas dari peran media sebagai bahan referensi masyarakat yang cenderung menampilkan perempuan muda sebagai manekin hasil padu-padan produk yang diiklankan. Serbuan media populer remaja perempuan dalam wacana "cewek keren", lengkap dengan mantra artikel *self-help*-nya, seakan menutupi suara minor perempuan muda yang tidak hanya berani tampil beda, tapi juga punya pilihan dan berani menjadi oposisi dalam struktur masyarakat patriarkat. Di sisi lain, perkembangan media dan teknologi yang memberi akses informasi tidak terbatas turut berperan menginspirasi sekelompok remaja perempuan yang mulai memecah kebisuan dalam pergerakan anak muda.

Mereka yang Dipasifkan

Hidup sebagai remaja perempuan bukanlah persoalan mudah. Melewati fase remaja dalam belenggu masyarakat patriarkat membuat mereka sulit menjadi diri sendiri. Tuntutan untuk memenuhi standar "perempuan seharusnya" didukung oleh terpaan media yang menyajikan segala komoditi untuk menjawab tuntutan tersebut. Remaja perempuan sendiri harus berjuang mempertahankan harga dirinya di tengah citra utopis yang menggerogoti kepercayaan diri mereka. Sementara mereka belum selesai dengan perdebatan personal di antara mereka sendiri, keluarga, masyarakat, dan negara merasa perlu ikut campur membatasi ruang gerak mereka lewat seperangkat nilai, norma, bahkan hukum yang diskriminatif. Sulit bagi mereka untuk melepaskan diri dari jeratan struktural yang membuat mereka tidak berdaya dalam membuat pilihan. Jika subkultur adalah sebuah istilah yang erat dengan "perlawanan", berarti remaja perempuan harus menghadapi "musuh" yang berlapis-lapis. Krisis pilihan dan kesempatan juga menjadi bagian dari permasalahan remaja perempuan yang berpengaruh pada absennya mereka dalam pergerakan anak muda. Mengingat kebanyakan dari mereka dibesarkan dalam latar lingkungan yang cenderung patriarkis, jarang ditemukan dorongan atau ajakan untuk menjadi perempuan aktif di luar rumah atau seseorang yang bisa protes pada ketidakadilan. Biasanya anak perempuan diimbau menjadi sosok manis yang penurut dan rumahan. Nilai-nilai semacam ini menjadi hambatan bagi remaja perempuan untuk melakukan perlawanan baik di lingkup terkecil yakni keluarga,

sekolah, hingga masyarakat. Tak ketinggalan peran kapital yang menjadikan remaja perempuan sebagai korban segala bentuk komodifikasi. Melalui jargon-jargon fesyen, "kulit lebih putih dalam tujuh hari", dan godaan untuk hadir sebagai "pembentuk tren" (*trendsetter*), hidup mereka pun direduksi menjadi sekadar mengurusi penampilan yang sesungguhnya aksesoris belaka. Sebagai kelompok transisi menuju fase perempuan dewasa, remaja perempuan dianggap sebagai sasaran yang tepat bagi pihak kapital. Dengan memanfaatkan fase pubertas saat sang remaja putri mencari identitas, produsen pun menyasar mereka dengan menyodorkan berbagai atribut pendukung identitas, sehingga kelak saat mereka dewasa dan punya penghasilan sendiri, mereka sudah memuja merk-merk tertentu.

Godaan dari pihak kapital ini sangat dirasakan oleh remaja urban, yang dianggap sebagai "patokan" bagi kelompok remaja di daerah lain. Dengan dominasi kelas menengah di kota besar seperti Jakarta, remaja putri yang masuk dalam kategori ini menjadi target utama pemasaran produk dan gaya hidup metropolitan. Perempuan kelas menengah secara tidak langsung menjadi "pemancar budaya" (*cultural transmitter*) bagi perempuan yang berada di kelas bawah, menjadikan mereka sebagai pembentuk tren terhadap berbagai hal yang terkait modernitas.[1] Potensi remaja perempuan urban juga besar dari segi jumlah. Menurut data Badan Pusat Statistik tahun 2005, ada 976.208 perempuan berumur 15 - 24 tahun di Jakarta, lebih banyak 1.331.292 dari jumlah remaja laki-laki. Kelompok ini dijadikan penerima pertama dari berbagai produk atau gaya hidup yang dipromosikan oleh para kapitalis. Mulai dari produk kecantikan sampai gaya hidup terbaru dengan cepat menjadi tren yang menyeragamkan mereka. Jangan heran kalau sedang jalan-jalan di mal kita akan menemukan kemiripan antara remaja perempuan yang satu dan lainnya. Kita akan lebih banyak melihat mereka meluruskan rambut, cek rutin ke dokter kulit, dan mengadopsi gaya berpakaian selebritas Hollywood dibandingkan mengikuti sebuah aksi atau sekadar diskusi. Domestifikasi peran mereka membatasi gerak yang terkait masalah-masalah "besar" di luar sana, sehingga persoalan dalam diri mereka (seperti kecantikan dan gaya berpakaian) menjadi lebih signifikan untuk dihadapi. Kenyataannya, untuk membuat perubahan dibutuhkan generasi muda yang mandiri, peka terhadap permasalahan sosial di sekitar

---

1) May Lan, *Pers, Negara, dan Perempuan: Refleksi atas Praktik Jurnalisme Gender pada masa orde Baru* (Yogyakarta: Kalika, 2002).

mereka, dan cukup percaya diri untuk membuat perubahan itu sendiri. Masalahnya, pribadi mereka kini tergerus oleh gempuran stereotipe yang diciptakan oleh kapitalis dengan dominasi budaya patriarkat.

Ironisnya lagi, ketika berada dalam fase remaja, perempuan sering merasa ingin menjadi siapa pun kecuali dirinya sendiri. Faktor eksternal memberi kontribusi besar pada pembentukan identitas dan keberadaan mereka. Tanpa bekal rasa percaya diri dan penanaman rasa cinta pada diri sendiri dalam keluarga, perjalanan ini mustahil berjalan mulus. Pada tahap ini mereka akan mencari idola untuk dijadikan referensi dan figur yang bisa jadi patokan, baik dalam bergaya maupun bertindak. Setiap generasi punya ikonnya sendiri yang menjadi penanda gaya pada masanya. Remaja juga membutuhkan teman sebaya untuk berbagi cerita dan beraktivitas. Seperti pertemanan yang digambarkan dalam film *Ada Apa dengan Cinta* (Rudy Soedjarwo, 2002), kehidupan remaja perempuan didominasi oleh pertukaran pengalaman dan opini kelompok sepermainannya. Apa yang dianggap penting oleh kelompok sepermainannya, akan penting pula bagi dirinya. Bahkan, rasa percaya mereka terhadap kelompok sepermainannya sering lebih besar daripada kepercayaan pada orangtua. Teman sebaya yang dianggap memahami pengalaman yang mereka lalui, lebih relevan untuk dijadikan referensi. Begitu pula dengan kehadiran media dalam kehidupan mereka yang menjelma menjadi "teman sebaya" remaja perempuan. Majalah khusus remaja perempuan muncul untuk memenuhi kebutuhan "teman sebaya" para remaja perempuan. Yang menarik dari peran majalah dalam kehidupan mereka selain untuk referensi adalah fungsinya sebagai tempat mengadu dan bertanya tentang permasalahan yang muncul di kisaran umur mereka. Tidak seperti remaja laki-laki yang lekat dengan peran gender yang aktif dan bebas, perempuan dididik menjadi pribadi yang pasif dan terbatas. Ada banyak hal yang tidak bisa secara aktif mereka tanyakan atau ungkapkan secara bebas. Majalah dengan rubrik tanya-jawab atau artikel lainnya menawarkan fungsi teman sebaya untuk bertanya dan berbagi pengalaman secara leluasa. Fungsi teman sebaya yang dimanfaatkan oleh majalah menjadikan media ini sebagai "kitab suci" yang memandu remaja perempuan dalam melewati kacaunya proses transisi mereka. Media juga menghadirkan sederet tokoh idola baik dari dalam maupun luar negeri untuk menginspirasi mereka dalam pembentukan identitas. Seiring dengan perkembangan dan jangkauannya, media diakui sebagai agen sosialisasi penting dalam pengembangan diri remaja.

Peran media yang cukup berpengaruh ini sayangnya tidak diimbangi dengan representasi yang memberdayakan remaja perempuan. Sudah banyak kajian tentang representasi perempuan dalam media yang mengemukakan bahwa potret perempuan di media sering berbanding terbalik dengan artikel yang dipublikasikan. Para feminis beranggapan bahwa media adalah cerminan dari kepentingan, kehendak, dan hasrat masyarakat patriarkat yang ditopang oleh sistem ekonomi kapitalis.[2] Media massa pada akhirnya dijadikan perpanjangan tangan kapitalis untuk menanamkan kepentingannya pada pembentukan diri remaja perempuan. Seakan-akan tidak ada lagi jalan untuk perempuan muda melarikan diri dari jeratan yang berlapis, dan keraguan pun muncul, mampukah mereka melakukan penolakan?

Dari *Girl Power* ke Konsumtivisme/Konsumerisme

Mulanya, peran media sebagai "teman sebaya" remaja perempuan hanya diisi oleh segelintir pemain, namun dalam era pascareformasi yang diiringi oleh era kebebasan pers, jumlah majalah remaja perempuan meningkat. Berbagai majalah silih berganti merebut hati para remaja dengan menawarkan materi-materi yang dirasa menarik bagi khalayaknya. Sebelum jatuhnya Orde Baru, sebagian besar remaja dari 1970-an sampai 1990-an awal setia ditemani oleh majalah *Gadis*. Sebagai majalah remaja pertama dan media yang masih populer di Indonesia hingga saat ini, *Gadis* adalah "bacaan wajib" remaja perempuan jika ia ingin dianggap *up-to-date* untuk isu dan tren terkini. Majalah *Gadis* memuat berbagai artikel yang erat dengan kehidupan remaja perempuan, seperti fesyen, kecantikan, persahabatan, kehidupan keluarga, percintaan, dan hiburan. Sebagai majalah terbitan lokal, *Gadis* berpegang pada nilai-nilai yang dianut perempuan Indonesia.

Situasi mulai berkembang setelah era kebebasan pers dan masuknya arus globalisasi. Media massa pun diramaikan oleh banyak pemain baru, termasuk di arena majalah remaja. Perkembangan ini ditandai dengan terbitnya beberapa majalah waralaba yang sebelumnya sudah terkenal di luar negeri seperti *CosmoGirl*, *Cosmopolitan*, dan *Seventeen*. Majalah "impor" ini mengadopsi sebagian isi versi aslinya untuk diterjemahkan dalam konteks Indonesia. Majalah-majalah ini memperkenalkan pada

---

2) *Jurnal Perempuan,* edisi 37: Remaja Melek Media (Jakarta: Yayasan Jurnal Perempuan, 2004).

remaja perempuan Indonesia tren-tren di negara asal sang majalah, tidak lupa dengan tokoh-tokoh idola baru yang menghiasi sampul mereka. Meskipun dari segi komposisi isi tidak jauh berbeda (masih didominasi oleh fesyen dan kecantikan), majalah-majalah ini cenderung lebih berani dalam mengemukakan ide dan pendapat mereka, terutama yang berhubungan dengan seksualitas. Pengaruh materi dari negara asal majalah setidaknya memberikan warna baru dalam wacana representasi dengan menampilkan perempuan aktif yang bisa berperan menjadi pemimpin, lebih daripada sekadar cantik dan pintar. *CosmoGirl* misalnya, salah satu majalah waralaba tersebut, menonjolkan slogan "*Born to Lead*"—"lahir untuk memimpin", menekankan peran lebih pada remaja perempuan.

Wacana "perempuan aktif" tersebut tidak lepas dari masuknya ide "*Girl Power*" dalam majalah-majalah remaja perempuan pada era pertengahan 1990-an. Dengan *girlband* Spice Girls sebagai ikon utama, *girl power* menjadi pusat perhatian para remaja perempuan pada era tersebut. Saya sebagai salah satu perempuan yang beranjak remaja ketika wacana ini naik daun menyaksikan bagaimana *girl power* menjadi tema wajib di berbagai majalah remaja perempuan. Dalam seketika, semua majalah remaja perempuan merayakan munculnya sosok perempuan yang kuat dan mandiri.

Tidak hanya majalah waralaba yang gencar menyuarakan wacana ini; majalah lokal seperti *Gadis* dan *Kawanku* juga tidak ketinggalan mengangkat semangat *girl powe*r. Menurut penelitian Alia Swastika tentang wacana *girl power* dalam majalah *Gadis*, majalah ini menyesuaikan konsep *girl power* dengan karakter remaja yang ingin dibentuk olehnya, yaitu mandiri, percaya diri, kompetitif, bisa menemukan jati dirinya, peduli dengan lingkungan, dan merawat diri. *Gadis* tidak ingin menerjemahkan *girl power* sebagai konsep yang terlalu radikal. Sedikit berbeda dengan *Gadis*, majalah *CosmoGirl* sejak awal menerjemahkan konsep *girl power* sebagai perempuan yang punya "*power*" akan hidupnya dan dirinya sendiri. Dalam wawancaranya dengan *Jurnal Perempuan*, Sarah Sechan yang pada 2004 menjabat sebagai Wakil Pemimpin Redaksi *CosmoGirl* mengungkapkan bahwa *girl power* bagi *CosmoGirl* adalah saat remaja perempuan punya kekuatan untuk menyuarakan apa yang dia inginkan pada orang-orang di sekitarnya, sekalipun ditentang oleh orang-orang tersebut. Menurutnya, *CosmoGirl* juga menekankan pada remaja perempuan untuk mencintai diri mereka apa adanya.

Serangkaian penjelasan tersebut menggambarkan tren wacana yang berkembang pada pertengahan 1990-an hingga 2000-an.

Konsep *girl power* ini biasanya muncul di artikel-artikel *self-help* atau panduan dan tips-tips seputar kehidupan remaja perempuan, termasuk soal percintaan, keluarga, dan pergaulan. Walaupun konsep ini terlihat emansipatif bagi para remaja perempuan, *girl power* mengundang perdebatan di kalangan feminis. Ada yang menilainya sebagai 'feminisme ringan' (*light feminism*) bagi kelompok remaja perempuan, atau simbol feminisme yang lebih bersahabat; di sisi lain ada yang berpendapat bahwa kebebasan perempuan bukan sekadar bebas mengenakan pakaian sesuka hati atau bisa melakukan hal yang biasa dilakukan laki-laki, tapi, lebih dari itu, kebebasan perempuan adalah pembebasan perempuan dari kebodohan, kemiskinan, dan kekerasan. Lepas dari perdebatan tersebut, peran media dalam mengangkat konsep ini setidaknya berpengaruh pada dorongan remaja perempuan untuk menjadi lebih mandiri dan aktif.

Kenyataannya, konsep *girl power* belum bisa sepenuhnya membebaskan remaja perempuan dari jeratan patriarki dan kapitalisme. Alih-alih menjadi wacana tandingan, konsep ini justru ditunggangi oleh kapitalisme melalui ikon-ikon andalannya dan dijadikan alat promosi produk mereka. Bagi remaja perempuan di Indonesia pun pengaruhnya tidak signifikan mengingat masih rapuhnya jati diri dan besarnya apatisme mereka. Berbagai produk kecantikan dan pakaian jumlahnya terus meningkat dan pemasaran produk semakin giat dilakukan melalui cara komunikasi yang makin membuat remaja perempuan tidak nyaman dengan tubuh mereka.

Sekarang, konsep *girl power* terdengar samar-samar, tidak segencar dulu pada 1990-an dan awal 2000-an. Bisa jadi karena ikonnya sudah tenggelam dan tidak ada penerus untuk menyuarakannya. Tren pada media remaja perempuan juga sudah bergeser; para pemainnya datang dan pergi. Muncul pemain baru seperti *Gogirl!*, *Sister*, dan *Girlfriend* di samping redupnya pemain lama seperti *Seventeen*. Fokus yang diangkat media saat ini telah bergeser dari tren *girl power* ke arah nilai-nilai konsumerisme. Peran kapitalisme semakin kentara dalam bentuk-bentuk yang disukai oleh remaja perempuan. Arus globalisasi turut menghanyutkan merk-merk multinasional ke Indonesia dan menjadikan negara ini pelabuhan bagi gaya hidup global yang mewakili merk tersebut. Media massa menjadi alat utama mereka untuk menyebarluaskan gaya hidup yang diasosiasikan dengan merk-merk impor tersebut. Salah satu media yang saat ini gencar mengenalkan gaya hidup dan berpakaian global adalah *Gogirl!*. Majalah yang baru berdiri pada 2005 ini berkembang pesat hingga kini menjadi majalah paling laku di kelasnya. Berbeda dengan

majalah remaja perempuan pada zamannya, *Gogirl!* dianggap pelopor dalam segi ukuran majalah dan konten selebritas serta fesyen yang dominan. Dengan jumlah iklan lebih daripada 20 halaman dan artikel fesyen yang berbentuk seperti etalase produk pakaian terkini, *Gogirl!* menjadi katalog konsumsi bagi remaja perempuan, terutama di kota besar. Meskipun dalam beberapa edisinya ia berusaha mengangkat tentang emansipasi perempuan dan isu gender, penelitian Annisa R. Beta memaparkan bahwa *Gogirl!* masih berpegang pada konstruksi gender yang patriarkis. Artikel-artikel yang ditujukan untuk kepercayaan diri dan pembentukan jati diri remaja perempuan di majalah remaja populer pada akhirnya harus berbenturan dengan iklan dan potret perempuan yang mereka tampilkan. Di satu sisi, majalah ini menekankan pentingnya rasa nyaman terhadap tubuh sendiri; di sisi lain, mereka menampilkan perempuan dengan standar cantik tertentu. Meskipun mereka bertujuan menjadi teman sebaya remaja perempuan, pada kenyataannya mereka lebih seperti "teman belanja". Dengan dominasi media populer yang seperti ini, perjalanan remaja perempuan untuk menemukan jati dirinya seolah jalan di tempat.

Memilih Melawan

Meski masyarakat patriarkat terus membatasi emansipasi dengan berbagai cara lewat saluran media massa yang populer, para remaja perempuan tidaklah sungguh-sungguh pasif sebagai khalayak. Media massa yang selama ini terus-menerus mempertahankan pola budaya yang patriarkis pada akhirnya melahirkan remaja perempuan yang punya posisi berbeda dalam memaknai wacana dominan tersebut. Pihak kapitalis yang menggunakan media dalam mengonstruksikan konsep remaja dengan segala karateristik bentukannya telah membuat sebagian remaja tidak nyaman. Sekelompok remaja pun mengambil posisi penolakan dalam memaknai wacana bentukan kapitalis yang patriarkis. Mereka menolak identitas yang ditawarkan oleh media populer, menentang stereotipe remaja apatis, dan menolak gaya hidup konsumtif yang dipromosikan media. Kelompok remaja ini punya keyakinan bahwa emansipasi, *girl power*, atau apa pun itu adalah tentang kebebasan perempuan untuk membuat pilihan dan mengambil keputusan dalam kehidupan bermasyarakat. Mereka merebut kembali kontrol masyarakat patriarkat atas tubuh mereka dan membangun sendiri identitas dirinya. Resistansi tersebut terjadi karena remaja berperan sebagai khalayak aktif dalam

menerima pesan; mereka menganalisis pesan media sesuai dengan diri mereka. Bagi remaja perempuan yang resistan terhadap representasi perempuan di media populer, membangun jati diri bukanlah tentang menjadi cantik atau gaya, melainkan menjadi pribadi perempuan yang mandiri dan berani menyuarakan hak-haknya untuk perubahan. Remaja tidak melakukan resistansi sendiri melainkan bersama teman-temannya yang berada dalam subkultur tertentu; ini dapat dijelaskan karena remaja erat kaitannya dengan subkultur.[3] Remaja dalam kelompok ini menunjukkan identitas mereka dengan bersikap kritis terhadap lingkungan dan pemberitaan media; mereka menjaga identitas mereka sebagai remaja perempuan.[4]

Posisi resistan ini kemudian memicu respons yang lebih konkret dalam menolak makna sistem dominan dan struktur budaya yang ada. Beberapa kalangan secara kolektif mengorganisasi ruang-ruang alternatif untuk remaja perempuan berdiskusi, berekspresi, dan berkarya dalam kerangka resistansi pada struktur masyarakat patriarkat. Kelompok-kelompok ini berupaya menyediakan dan memberikan solusi dari stagnansi peran perempuan dalam masyarakat. Organisasi seperti Yayasan Jurnal Perempuan misalnya, sejak awal memang berfokus pada kesadaran akan kesetaraan gender sampai akhirnya mereka membentuk divisi anak muda yang menampung suara perempuan muda. Organisasi ini juga membuat wacana tandingan bagi remaja dalam bentuk majalah bernama *Change* yang ditulis serta dikelola oleh sekelompok anak muda dan sejak 2008 mengangkat isu-isu perempuan, hak asasi manusia, atau pun lingkungan. Lebih dari sekadar teman sebaya bagi remaja yang kritis, *Change* hendak menginspirasi anak muda untuk mempraktikkan ide kesetaraan gender. Upaya untuk menyediakan media komunitas sebagai ruang gagasan lain juga dibentuk oleh PenitiPink dengan *zine*-nya yang bernama sama. Hasil inisiatif perempuan muda ini memberikan lahan untuk menyampaikan pendapat yang berada di luar struktur dan kegiatan produktif yang dilakukan oleh PenitiPink, seperti lokakarya pembuatan *zine*. Ada beberapa komunitas yang memiliki semangat perlawanan dan menerbitkan media mereka sendiri. Memang skala dan jangkauan mereka tidak

---

3) Isabella Paskahrani, "Resistensi Remaja Perempuan Terhadap Stereotipe dalam Iklan," *Jurnal Penelitian Komunikasi Thesis* (Depok: Departemen Ilmu Komunikasi Universitas Indonesia, 2007).

4) Erik H. Erikson, *The Life Cycle Completed* (New York: W. W. Norton & Company, 1987).

sebesar media populer, namun media komunitas yang digagas oleh perempuan-perempuan muda setidaknya menjelaskan peran aktif mereka dalam arena subkultur di Tanah Air.

Ada segelintir remaja perempuan yang bersemangat membuat perubahan dan berpartisipasi dalam memberdayakan remaja lainnya. Pada 2010, misalnya, pergerakan anak muda Indonesia dibangkitkan dengan diselenggarakannya Konferensi Anak Muda Indonesia (*Indonesian Youth Conference*) yang digagas oleh perempuan muda bernama Alanda Kariza. Dalam sekejap ia menjadi ikon bagi remaja perempuan untuk mendorong mereka berkontribusi konkret pada perubahan di masyarakat. Citra remaja perempuan yang pasif bentukan kapitalis perlahan mulai terkikis dengan hadirnya agensi aktif di kalangan perempuan.

Yang menarik dari fenomena kemunculan bibit resistansi perempuan muda adalah pemanfaatan teknologi sebagai medium untuk bersuara. Wacana tandingan tidak hanya diwujudkan dalam bentuk fisik seperti majalah, media komunitas, atau kegiatan; para perempuan muda juga melihat kemungkinan lain di Internet. Jika dulu teknologi belum memungkinkan perempuan untuk memiliki saluran suaranya sendiri, kini situs Internet dan jejaring sosial menghadirkan corong untuk berpendapat dan berekspresi. Kepasifan mereka sebelumnya terjawab dengan seperangkat teknologi yang mereka jadikan arena untuk melawan wacana dominan dan sarana berekspresi tanpa batas. *Blogging* menjadi cara alternatif untuk menyebarluaskan gagasan dan citra yang tidak diakomodasi oleh media populer. Situs jejaring sosial juga menjadi sarana efektif untuk menggalang dukungan atau bahkan pertarungan wacana lewat potongan-potongan status pribadi. Remaja perempuan tidak lagi takut memprotes hal-hal yang tidak memberdayakan mereka. Meskipun akan mengundang tanggapan dari masyarakat, Internet menghadirkan dialog dalam mempertentangkan gagasan. Media ini juga bisa digunakan untuk memunculkan representasi alternatif dari potret yang ditampilkan media populer. Selain mengembangkan blog mereka sendiri, remaja perempuan juga banyak mendapat manfaat dari menjamurnya blog dan situs-situs bermuatan feminisme sebagai bahan referensi dan pengembangan gagasan.

Pada akhirnya, media apa pun yang dipilih oleh perempuan muda untuk bersuara hendaknya memberdayakan dan membebaskan mereka, bukan malah membuat standar baru tentang bagaimana perempuan seharusnya. Baik media alternatif atau pun media arus utama sebenarnya bisa menyediakan ruang untuk perempuan, entah untuk melakukan sebuah resistansi

ataupun sekadar sebagai teman berbagi. Remaja perempuan membutuhkan informasi komprehensif misalnya tentang tubuh mereka dan hak-hak perempuan, untuk bekal mengambil keputusan terbaik untuk diri mereka. Resistansi perempuan muda ini tidak harus ditandai dengan terbentuknya subkultur. Menurut Sheridan, anak perempuan dan perempuan lebih suka membentuk gaya hidup mereka dari apa yang jadi budaya arus besar ketimbang menggunakan materi-materi subkultur.[5] Remaja perempuan bisa memanfaatkan ruang yang ada untuk mengekspresikan pilihan dan hak mereka tanpa perlu dibatasi oleh stereotipe tertentu.

Keberadaan media populer sebenarnya memiliki peluang untuk berkolaborasi dengan komunitas perempuan muda untuk mengangkat isu-isu perempuan ke dalam artikel-artikelnya. Meskipun isi media populer sering bernegosiasi dengan modal, lingkup jangkauan mereka yang luas bisa dimanfaatkan untuk diseminasi informasi terkait isu gender dan isu sosial lainnya. Media tersebut bisa memberikan ruang bagi perempuan muda untuk bertukar pikiran dan mengekspresikan diri. Baik media populer atau pun media komunitas seharusnya bisa menjadi bagian yang membangun harga diri remaja perempuan sehingga mereka bisa lebih percaya diri untuk menjadi agen perubahan di masyarakat. Kelompok-kelompok perempuan muda yang resistan juga bisa berjejaring atau bahkan bekerja sama untuk satu upaya perubahan yang lebih konkret. Tidak ketinggalan juga pentingnya dokumentasi kelompok-kelompok resistan ini untuk bisa dijadikan bahan kajian keterlibatan perempuan muda dalam pergerakan sosial.

Ada banyak kemungkinan di luar sana dan remaja perempuan bukanlah pihak yang hanya bisa diam saat dibungkam. Meskipun dibatasi oleh budaya patriarkat, perlahan tapi pasti mereka mulai menunjukkan suara untuk memperjuangkan hak-haknya. Bila media populer tidak bisa menampung identitas dan tuntutan mereka yang sebenarnya, kaum pasif yang resistan ini punya berbagai cara dan sarana untuk menolak dominasi patriarkat. Para remaja perempuan ini tahu bahwa berbagai bentuk perlawanan dari subkultur tidak ada artinya jika ia belum bisa membebaskan semua suara yang terbungkam, tak terkecuali perempuan.

★★★

5) Ann Brooks, *Postfeminism: Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms* (London: Routledge, 1997).

WAWANCARA

RETROSPEKSI GERAKAN MUSIK ROCK INDONESIA

Wendi Putranto

Ardi Yunanto, Arief Ash Shiddiq, Ade Darmawan, & Indra Ameng

Kapan dan bagaimana munculnya apa yang sekarang kita pahami sebagai musik dan komunitas* underground *di Indonesia?

Istilah *underground* sebetulnya sudah dipakai dan dibahas sejak 1971 di majalah *Aktuil*.[1] Pada 1970-an, majalah *Aktuil* memberikan informasi tekstual, sementara kaset bajakan yang berjalan selama duapuluh tahun [1969 – 1988][2] menyediakan referensi audio.

---

1) Majalah *Aktuil* adalah majalah musik dan budaya pop yang muncul sejak 1967. Majalah ini diawali oleh ide Denny Sabri Gandanegara dan meroket pada era 1970 - 1975, masa ketika *Aktuil* menjadi bacaan wajib anak muda di Indonesia.

2) "Johannes Soerjoko dan 40 Tahun Aquarius", blog Jejak Musik. Tautan: http://mellowtone.multiply.com/ journal/item /705/Johannes_Soerjoko_dan_40_Tahun_Aquarius (diakses pada 25 Desember 2010, 21.39).

Tentang kaset bajakan ini, ada ceritanya sendiri. Indonesia sejak zaman Sukarno, lebih tepatnya di era Perdana Menteri Djuanda pada 1958, memang mundur dari Konvensi Bern yang mengatur hak cipta di dunia.[3] Jadi, segala macam buku bisa kita *copy*, tujuannya untuk mencerdaskan kehidupan bangsa. Ketika teknologi rekaman berkembang, dari piringan hitam sampai kaset, orang mengira bahwa itu semua masih bebas karena negara *nggak* peduli juga dengan hak cipta. Soal kaset bajakan baru heboh pada 1985, saat Bob Geldof marah-marah pada pemerintah Indonesia karena pembajakan kaset *Live Aid*.[4] Hasilnya, semua kaset bajakan *Live Aid* harus ditarik dari peredaran di akhir Desember 1985. Negara akhirnya menyumbang USD 500.000 bagi *Live Aid*.[5] Menteri Luar Negeri saat itu, Mochtar Kusumaatmadja, menyebut pembajakan ini tidak etis. Tapi, waktu Menteri Kehakiman Ismail Saleh memanggil para cukong dan bos label rekaman ke kantornya, para cukong kaset bilang, "Memangnya kami tahu kalau negara melarang pelanggaran hak cipta?" Di masa itu, semua kaset cuma perlu diberi pita pajak pendapatan negara, yang bukan untuk royalti, karena saat itu tidak ada juga perwakilan resmi dari label rekaman luar negeri di Indonesia.

Mengenai referensi lagu-lagu *underground*, pada masa 1970-an ada segerombolan anak muda dari kelas menengah ke atas yang pernah ke luar negeri. Ketika mereka pulang, mereka membawa referensi. Salah satu anak muda tersebut adalah Ponco—anak Ibnu Sutowo, bos Pertamina—yang konon lewat kapal tanker Pertamina yang ditangani bapaknya membawa piringan hitam band-band, juga majalah dan alat-alat musik bagi teman-temannya di Jakarta. Ponco juga sempat tergabung dalam band Sabda Nada bersama Chrisye dan Keenan Nasution yang pada 1969 berganti nama menjadi Gypsy dan menjadi *home band* restoran Ramayana di New York selama setahun. Pada 1970-an, aksi *nge*-band itu masih untuk gaya-gayaan. Mereka masih membawakan lagu orang, sama sekali belum berpikir untuk rekaman. *Nge*-band itu jadi lebih untuk aksi, lebih teatrikal, menurut saya.

---

3) Pada 1958, Indonesia keluar dari Konverensi Bern agar para intelektual Indonesia bisa memanfaatkan hasil karya bangsa asing tanpa harus membayar royalti. Indonesia baru kembali menjadi anggota Konvensi Bern pada 1997. Baca tentang hak cipta di Wikipedia.org, tautan: http://id.wikipedia.org/wiki/Hak_cipta (diakses pada 25 Desember 2010, 21:46) dan "Menyala, Bob. Kita orang malu..." majalah *Tempo*, 21 Desember 1985.

4) Baca: "Sinterklas ini memang kesal", majalah *Tempo*, 21 Desember 1985.

5) baca: Elisabeth Uphoff, *Intellectual Property and US Relations with Indonesia, Malaysia, Singapore, Thailand* (New York: Cornell University Southeast Asia Program Publications, 1991).

Kalau kita mau bicara tentang *scene DIY* [*Do It Yourself*], mungkin lebih cocok sejak 1987, karena waktu itu ada semangat bermain musik yang berbeda, yang juga terkait dengan anak-anak kelas menengah atas. Tahun-tahun itu, album-album yang beredar di pasaran adalah jenisnya Motley Crue, Iron Maiden, Scorpion, Van Halen, atau Bon Jovi. Belum ada musik *thrash metal,* atau *speed metal*. Yang biasa didengar adalah apa yang bisa masuk Billboard 100 di Amerika, yang juga mudah ditemui kasetnya di Indonesia—sisanya sulit. Kalau ada referensi musik yang terputus di Indonesia, itu adalah musik *punk* dan *new wave*, yang di luar negeri juga masih jadi musik *underground*. Akibatnya, budaya *punk* nggak sempat hadir sesuai zamannya di sini.[6]

Keadaan kemudian berubah saat Arry Yanuar kembali ke Jakarta pada 1988 dari sekolahnya di Australia dengan membawa kaset Metallica, album *Master of Puppets* (1986). Di awal 1980-an, Metallica masih terhitung sebagai band *underground* di luar negeri, mereka baru jadi band besar waktu 1988 karena album *And Justice for All*. Berarti [*Master of Puppets*, album Metallica yang dibawa Arry ke Indonesia pada 1988] terlambat dua tahun [daripada waktu edarnya, 1986]. Waktu mendengar Metallica, teman-teman Arry kaget, "Wah, ada musik kayak 'gini, *ngebut* banget!" *Master of Puppets* ini beda. Lebih harmonis. Maka, sejak 1988, band Roxx [yang didirikan Arry bersama teman-temannya] yang sebelumnya membawakan lagu-lagu Motley Crue dan Iron Maiden, memutuskan membawakan lagu-lagu Metallica. Arry, anak Dali Tahir, memodali semua, dari beli alat musik sampai membuat studio.[7]

Saat itu ada begitu banyak band asal Surabaya dengan musik *glam rock* dan celana berumbainya. Jadi, gila juga pas saat itu ada band Jakarta seperti Roxx yang membawakan lagu-lagu Metallica. Roxx sempat bingung mencari tempat buat naik panggung sampai akhirnya mereka naik panggung di Kafe Wayang, tempat kumpul para ekspatriat. Saat Kafe Wayang tutup sekitar 1987, ada Pid Pub, kafe tempat band-band bermain musik *country*. Tante Esther, pemilik Pid Pub, mendengar kalau Roxx punya massa dari cerita tentang mereka di Kafe Wayang. Roxx lalu dikasih izin membuat acara di situ, menjadi band

---

6) Berita tentang adanya musik punk sebenarnya sudah ditulis oleh majalah *Aktuil* pada 1976. Sebuah konser band-band punk sempat dilaporkan oleh kontributor Indonesia, langsung dari sebuah klub di Inggris. Tetapi genre ini "terlewat" karena saat itu tidak ada rekaman band punk yang "mampir" ke Indonesia.

7) "Biografi Roxx", rollingstone.co.id. Tautan: http://www.rollingstone.co.id/artist_detail/72/r/Roxx/0 (diunduh pada 25 Desember 2010, 21:59)

yang membuka Pid Pub bersama beberapa band lain. Seperti biasa, mereka selalu bawa seluruh alat musik sendiri. Yang bikin anak-anak *underground* sangat *shock* dengan Roxx itu karena Roxx nggak pernah tanggung-tanggung, bawa alat sampai *sound system* sendiri. Roxx saat itu sangat substansial, menjadi kiblat kalangan *underground* generasi awal, walaupun bisa dibilang mereka dalam setahun paling cuma naik panggung empat kali. Masa-masa akhir 1980-an itu panggung yang tersedia bagi band-band hanya dari Pentas Seni anak SMA dan Pid Pub.[8] Kalau ada acara, anak-anak *underground* nongkrong di Pid Pub; kalau nggak ada acara mereka nongkrong di Apotek Retna, Cilandak, Jakarta Selatan. Di situ konon ikut nongkrong juga Cornelia Agatha, Sophia Latjuba, dan Ayu Azhari—yang terakhir ini bahkan sempat menikah dan punya anak dengan vokalis Rotor, almarhum Jodi Gondokusumo.

Lahirnya rekaman *single* Roxx pertama, "Rock Bergema", tidak lepas dari Festival Rock Indonesia di Surabaya, Jawa Timur. Sebelumnya, walaupun mereka anak-anak orang kaya, mereka tidak terpikir untuk membuat rekaman sendiri. Gambarannya, untuk biaya rekaman di akhir 1980-an bisa menghabiskan Rp40 juta, sementara untuk beli pita saja Rp3 juta. Mereka bukan nggak mampu, tapi nggak tahu mesti ke mana, karena belum ada cukong untuk musik-musik keras semacam itu. Sementara itu, di Surabaya dari 1984 sudah ada Festival Rock Indonesia yang dibuat Log Zhelebour. Saat itu Surabaya dominan, kota itu jadi *rock city* karena ada Log Zhelebour. Di Jakarta belum ada komunitas rock seperti itu. Di Festival Rock Indonesia kelima, pada 1989, dibuatkan rekaman bagi band-band yang masuk final, salah satunya Roxx yang jadi juara kedua di kompetisi itu. "Rock Bergema" sebenarnya bukan lagu metal seperti Metallica; lebih ke *glam rock* seperti Motley Crue. Tapi, rekaman *single* dari Festival Rock Indonesia pada 1989 itulah yang membuat Roxx makin naik daun dan setelah itu jadwal manggungnya makin banyak.

Diawali dari Roxx, band-band *underground* metal kemudian mulai menjamur. Konser Sepultura (1992) dan Metallica (1993) di Jakarta ikut urun andil. Tak lama setelah konser Sepultura, Roxx merilis album perdana di bawah major label Blackboard

---

8) Beberapa pentas seni yang cukup penting pada 1980-an di antaranya adalah Pamsos (SMA 6 Bulungan, Jakarta Selatan), PL Fair (SMA Pangudi Luhur, Jakarta Selatan), Kresikars (SMA 82, Jakarta Selatan); dan acara musik kampus di Universitas Nasional (Pejaten, Jakarta Selatan), Universitas Gunadarma (Depok), Universitas Indonesia (Depok), Universitas Katolik Indonesia Atma Jaya (Jakarta Pusat), Institut Teknologi Indonesia (Serpong, Tangerang), hingga Universitas Jayabaya (Pulomas, Jakarta Timur).

pada 1992. Ekspose media atas Roxx gila-gilaan. Roxx dikontrak label internasional PolyGram, untuk peluncuran album mereka, dibuatkan konferensi pers di Hotel Hilton, video musik "Penguasa" diluncurkan untuk media yang banyak meliput di sana, dan band Roxx sampai masuk acara Dunia Dalam Berita di TVRI.

Pada 1993, Metallica main di Indonesia, dibuka oleh band lokal Rotor—pecahan band Suckerhead. Saat itu, selain anak metal juga hadir komunitas punk Young Offender (YoF, berdiri di Jakarta pada 30 September 1992). Sepertinya kemunculan mereka pertama di publik adalah di konser Metallica tersebut. Ini mungkin penampilan pertama orang-orang berambut *mohawk* di Indonesia. Ada sekitar 40 anak YoF yang ditangkap polisi karena mencoret-coret stadion tempat konser dan jadi berita di televisi dan koran.

Lalu bagaimana perkembangan selanjutnya ketika para musisi* underground *merekam dan meluncurkan albumnya sendiri?

Ini dimulai dari komunitas *skateboard* yang mengusung musik *hardcore* di Bandung. Pada 1993, Helvi Syarifuddin pulang dari Jepang membawa banyak referensi musik, majalah, dan semangat *DIY* Jepang yang saat itu sedang mengalami depresi ekonomi.[9] Helvi dan almarhum Samuel Marudut [kemudian menjadi manajer pertama band Pas] yang saat itu berteman dengan para personel band Pas, menularkan semangat bermusik secara independen ini ke teman-temannya. Saat itu sejumlah orang tahu bagaimana mengakali alat untuk rekaman. Jadilah band Pas masuk studio,[10] rekaman, dan demo mereka bisa diputar di radio—saat itu di radio GMR.[11]

---

9) Pasca-1991 terjadi jurang generasi di Jepang. Para tenaga kerja yang baru masuk ke lapangan kerja dihadapkan pada dunia yang berbeda. Jika sebelum krisis jatuhnya *bubble economy*, karier seseorang di perusahaan dianggap sebagai hal yang berjangka panjang, bahkan seumur hidup, para tenaga muda ini menghadapi kenyataan bahwa mereka kini kerap dikaryakan hanya sebagai pekerja honorer dan paruh waktu. Keengganan perusahaan untuk menerima karyawan baru ini mungkin yang memunculkan sikap sinis kaum muda Jepang pada saat itu, dan juga memunculkan berbagai usaha untuk mencari nafkah di luar jalur arus utama. Baca tautan: http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_Japan dan http://en.wikipedia.org/wiki/Economy_of_Japan.

10) Studio yang dimaksud adalah Studio Reverse. Studio yang didirikan oleh Richard Mutter (saat itu drummer PAS), Dxxxt, dan Helvi Syarifuddin ini kemudian menjadi pionir distro di Bandung, mereka menjual CD, kaset, poster, kaos dan berbagai aksesoris impor lainnya. Richard kemudian juga membangun label independen 40.1.24. Rilis pertamanya adalah kompilasi CD *Masaindahbangetsekalipisan* (1997), berisi lagu-lagu dari band-band *indie* masa itu, antara lain Burgerkill, Puppen, Papi, Rotten To The Core, Full of Hate, dan Waiting Room.

11) Perlu dicatat juga peran (alm) Samuel Marudut, Music Director Radio GMR. Pada masa itu,

Samuel Marudut dan band Pas lalu menawarkan rekaman mini album Pas, *Four Through The Sap* ke Tropic, sebuah distributor yang mendistribusikan musik-musik tradisional Sunda. Album ini kemudian laku keras karena orang sudah mengenalnya lewat radio GMR.[12] Pas lalu ditarik Aquarius pada 1995 untuk album *major label* perdana mereka *In (No) Sensation*. Jatah rekaman studio mereka yang masih tersisa 10 *shift* lalu diberikan kepada band Puppen dan Pure Saturday (PS). Dari rekaman ini, Majalah *Hai* lalu bersedia mendistribusikan PS, tapi tidak untuk Puppen karena musiknya cukup keras. Distribusi album Puppen lalu dilakukan secara mandiri mengikuti jalur pendahulunya, Pas. Band Pas-lah yang memulai tradisi membawakan lagu ciptaan sendiri dan memproduksi album sendiri. Di Jakarta, Pas turut dipopulerkan radio Mustang dan terutama radio SK (Suara Kejayaan). Saat itu musik alternatif mulai mewabah menggantikan tren musik metal.[13]

Masa 1995 – 1996 lalu menjadi masa yang ramai. Di kalangan *underground*, anak-anak metal masih metal, musik punk mulai populer setelah album Sex Pistols *Kiss This* beredar, musik alternatif juga populer apalagi saat Kurt Cobain bunuh diri pada 1994, lalu Green Day naik daun di sini. Sudah banyak acara-acara musik digelar di kampus. Selain itu, di Jakarta juga ada kafe Harley Davidson. Di arus utama musik Indonesia, ada band seperti Dewa 19 atau Slank. Sementara itu, rock asal Surabaya agak turun karena nggak banyak band-band rocknya yang cukup mudah diterima anak muda, sampai akhirnya ada Jamrud dan Boomerang. Saat itu juga mulai marak penggunaan narkoba di kalangan *underground*. Label rekaman luar mulai buka cabang di Indonesia, pertama EMI, lalu terakhir Sony Music. Kaos-kaos band bajakan sudah mulai marak sejak 1994. Band metal cuma bisa konser di acara kecil saja, apalagi sejak kerusuhan pas konser Metallica acara musik metal banyak dilarang.[14] Bisa dibilang,

---

Radio GMR punya program khusus yang memutarkan demo-demo rekaman band rock amatir asal Bandung, Jakarta, dan sekitarnya.

12) Pada 1993, PAS menorehkan sejarah sebagai band Indonesia yang pertama kali merilis album secara independen. Mini album mereka *Four Through The S.A.P* sebanyak 5.000 kaset habis terjual dalam waktu singkat.

13) Mengenai tahun-tahun ini, Jaya, salah satu personil Roxx sempat berkomentar, "Begitu Nirvana masuk, semua anak SMA mainin grunge. [...] Metal turun, eranya udah berubah," kenang Jaya. Dikutip dari Biography Roxx pada rollingstone.co.id. Tautan: http://www.rollingstone.co.id/artist_detail/72/r/Roxx/0

14) Di sisi lain, komunitas metal *underground* di Jakarta makin meluas. Tempat berkumpul mereka adalah di Blok M Plaza. Pada 1996, salah satu pengusung metal *grindcore* Jakarta, Tengkorak,

musisi rock zaman sebelumnya dengan generasi *underground* 1990-an tak punya benang merah yang menyambungkan mereka. Masa 1996 itu masa kejayaan musik alternatif. Majalah *Hai* banyak menerbitkan *Hai Klip*. Media lain yang banyak mengulas musik itu cuma *Citra* dan *Vista*.

Pertengahan sampai akhir 1990-an adalah masa yang ramai. Di Jakarta, anak-anak metal nongkrong di Blok M, ada juga Poster Café. Di Bandung ada GOR Saparua, muncul juga industri* clothing, *dan penerbitan* zine. *Di Surabaya, Malang, Bali, dan Yogyakarta banyak acara musik…

Lalu internet mulai digunakan banyak orang dan zaman benar-benar berubah setelah Orde Baru runtuh pas 1998. Semua orang jadi bisa memiliki musiknya sendiri dari berbagai zaman dengan mudah.

Pada 1999, sempat ada kompilasi *Indie Ten*, berisi band-band dengan musik-musik arus utama seperti Padi, Coklat, dan Wong. Menurut saya, kompilasi itu adalah kompilasi musik arus utama yang pertama menggunakan istilah *indie*. Buat kami [di dunia *underground/indie*] kompilasi itu tidak penting, tapi kompilasi itu penting bagi industri musik karena terjual ratusan ribu *copy*.[15] Band-band [dalam kompilasi] itu menjalani pola yang sama dengan yang dilakukan generasi sebelumnya pada 1970-an dan 1980-an: mereka membuat band, ikut kompetisi band, menang, lalu mendapat kontrak rekaman.

Singkatnya, setelah 2000 terjadi ledakan band *indie*. Banyak band baru dibentuk tapi juga banyak yang baru dua tahun sudah bubar. Mereka rata-rata adalah generasi baru, bagian dari generasi yang sudah hidup saat infrastruktur *DIY* sudah terbangun. Sudah ada distro, acara musik, maupun internet. Ada juga peran besar MTV [tayang lewat Global TV] yang membuka diri pada video musik band-band *indie*.

Tetapi sejumlah band *underground* sebelumnya rata-rata bubar pada 2000. Di sisi lain, ada Naif dan Netral,[16] band asal Jakarta

---

bahkan tercatat sebagai band yang pertama kali merilis mini album secara independen di Jakarta. Album *It's A Proud To Vomit Him* ini direkam di Studio Triple M dengan *sound engineer* Harry Widodo.

15) Larisnya album kompilasi *Indie Ten* bisa jadi adalah akibat maraknya *scene underground* dari 1994 – 1999 di kalangan anak muda. Melalui album ini, mungkin, orang-orang yang tadinya tidak merasa aman mengonsumsi musik *underground/indie* tidak lagi memiliki halangan untuk mengonsumsinya.

16) Kalau dilihat bahwa Naif lahir dari *scene Underground Session* di Poster Cafe, Naif bisa

yang sejak awal tidak berada di peta musik *indie* namun juga bukan sebagai band di arus utama musik Indonesia. Musik mereka itu [Naif dan Netral] *indie* sekali tapi mereka dikontrak label rekaman besar. Di sisi lain, sebenarnya, kalau dilihat lagi, Slank itu tak pernah berada di label besar mana pun, hanya distribusi albumnya saja yang lewat Ramayana. Tapi, kita nggak mungkin memetakan Slank dalam gerbong musik *underground*. Pengaruh mereka besar sekali; Slank harus diletakkan di luar ini semua.

Bagaimana industri musik besar saat ini terkait dengan keberadaan arena musik* underground *atau* indie *ini?

Saat ini, yang menjadi masalah adalah justru *major label* beroperasi seperti *indie label*. *Major label* besar di nama tapi berproduksi layaknya *indie label*. Saya diberitahu kawan yang bekerja di sebuah *major label* internasional kalau mereka hanya mencetak sekitar 400 *copy* album. Jadi, sudah nggak terlalu penting lagi *major label* ini. Mereka nggak punya dana promosi. Bayangkan saja, album ketujuh /rif dirilis oleh /rif sendiri, hanya distribusinya yang ditangani Sony Music, lalu di mana peran Sony Music di sini? Kini *major label* mulai peduli dengan kampanye pemasaran viral—apa yang jadi andalan utama band-band *indie* sejak 2000—padahal dulu waktu 2005 mereka menolak, katanya jenis pemasaran itu bukan untuk segmentasi pasar mereka. *Major label* memang selalu terlambat menyadari kemajuan.

Ada memang pengecualian bagi sejumlah Band seperti ST12 dan Peterpan; pemasaran lewat internet tidak dibutuhkan untuk mereka. Pendengar mereka bukan pengguna internet tapi penonton televisi.

Saat ini, tirani industri musik bukan lagi label rekaman tapi stasiun televisi. Dulu, "musuh" artis itu label rekaman, mereka sangat berkuasa pada band. Sekarang ini musuhnya adalah stasiun televisi, semua pemilik label rekaman tunduk pada stasiun televisi.

Juga* provider *ponsel?

Oh ya, *RBT* (*Ring Back Tone*) yang teknologinya dimiliki oleh *provider*. Penyanyi dan pencipta lagu Dodo Zakaria pernah menuntut Telco [perusahaan telekomunikasi] yang dianggap memotong-motong lagu tanpa izin pencipta.[17] Telco sempat

---

dimasukkan *underground* namun mereka memang tidak memproduksi album secara independen.

17) Lebih lanjut baca: Ardhi Suryadhi, "Lagu dimutilasi, Dodo Zakaria Gugat Telkomsel Rp 10

ngambek, "Kalau begitu saya nggak mau menyediakan teknologi *RBT* lagi, deh!" Wah, semua label langsung takut. Semua menurut pada Telco. Jadi, televisi dan Telco adalah tiran baru. Juga karena Telco menyelamatkan pemasukan label, ya. Penjualan album fisik hancur—karena teknologi internet dan MP3 memungkinkan semua lagu dapat disalin dan dibajak—tinggal 4 persen yang legal, 96 persen bajakan, tersisa hanya stasiun televisi yang menyiarkan lagu-lagu, sementara *RBT* bisa menjual banyak—sekalipun *RBT* tak banyak dikonsumsi oleh pasar musik *indie*.

Keuntungan dari *RBT* melebihi penjualan fisik. Nggak perlu modal, nggak ada fisiknya, bisa meledak. Shinta dan Jojo misalnya, mana ada fisik rekamannya? Sekarang orang bisa jadi artis lewat Youtube, cuma dengan *lipsync*, gila! Di belahan dunia mana pun nggak saya temukan fenomena ini. Seakan yang penting cuma popularitas. Dan bisa kamu bayangkan, sekarang musik luar itu nggak laku. Penjualan musik Indonesia itu 90 persen dan musik luar cuma 10 persen. Industri musik selalu mementingkan balik modal, untung ada, tapi kecil-kecil. Jarang ada band bisa bertahan lama sampai sembilan album—kecuali Slank—paling banyak tiga album lalu lenyap.

Jadi, berada di *major label* pun sekarang percuma. Sekarang pun terjadi pengotak-kotakan di stasiun televisi, ada band yang hanya bisa main di acara musik Inbox (SCTV), ada yang di Dahsyat (RCTI). Sementara MTV yang dulu tayang 24 jam, berkurang jadi 14 jam sehari, dan sekarang cuma 7 jam seminggu; mereka sudah nggak mampu menarik pasar yang dulu pernah dekat dengan MTV. Sementara itu, MTV Amerika sekarang sudah menanggalkan slogan "*music television*" mereka; isinya kebanyakan jadi *reality show*. Referensi musik semua orang sekarang dari internet.

Sekarang, kalau mau mengubah industri musik, anak-anak yang mengerti musik perlu masuk ke label rekaman, media, atau televisi, agar bisa mengubah dari dalam.

Kalau industri musik pelan-pelan "menghancurkan diri mereka sendiri", bagaimana keadaan musik* indie *saat ini?

M". Detiknet.com, 13 September 2006. Tautan: http://www.detikinet.com/read/2006/09/13/154353/674661/399/lagu-dimutilasi-dodo-zakaria-gugat-telkomsel-rp-10-m; dan baca "Telkomsel dan Sony BMG Langgar Hal Moral Dodo Zakaria". Hukumonline.com, 19 Agustus 2007. Tautan: http://202.153.129.35/berita/baca/hol17398/telkomsel-dan-sony-bmg-langgar-hak-moral-dodo-zakaria (keduanya diunduh pada 26 Desember 2010, 11:48).

Terpencar. Di Jakarta bahkan stagnan seiring mandeknya regenerasi. Bayangkan saja, sampai sekarang band seperti Netral masih main di pentas seni SMA. Belakangan malah Sheila on 7 juga main lagi di pentas seni.

Tetapi di Yogyakarta (Jogja), musikusnya justru sedang menggeliat, bahkan lagi gila-gilanya. Musikus Jogja itu lebih politis, antikomersial, pola pikirnya beda, memilih untuk nggak menjadikan musik sebagai mata pencarian mereka. Kalau di Jakarta, anak *indie* itu jadi kaum *hipster*, di Jogja musikusnya lebih cair, bergaul dengan seniman atau pemain teater. Di Jakarta, satu-satunya hubungan dunia musik *indie* dengan dunia seni rupa, misalnya, cuma lewat ruangrupa. Di Jogja, musik itu dieksplorasi—yang di sisi lain jadi susah diterima di Jakarta karena dianggap berat. Di Jakarta, musik harus ada unsur *fun*-nya. Band yang besar di Jogja bisa nggak dikenal di Jakarta. Tapi hidup di Jogja itu juga murah, dan hal itu mendukung eksplorasi seni mereka di musik. Hidup di Jogja bisa santai banget, juga komunal sekali.

Situasi Bandung beda, Jakarta beda, Malang beda—kota sangat menentukan. Di Jakarta sendiri, yang masih "*megang*" itu, di metal ada Deadsquad, di *indie pop* ada White Shoes & The Couples Company dan Bangkutaman [band ini berawal dari Yogya], sementara di Bandung ada The S.I.G.I.T.. Yang kasihan, ya Surabaya, kotanya besar tapi pergerakan musiknya stagnan setelah ditinggal Log Zhelebour.

Band-band sekarang sebenarnya banyak dan berpotensi, tapi mereka nggak punya ruang, nggak ada *venue*. Mereka bingung mau *ngumpul* di mana. Sementara kompetisi itu mesti ada. *Meeting point* sangat penting.

Kabarnya saat ini ada fenomena baru di dunia musik underground?

Musik memang punya potensi massa yang kini digunakan pula oleh para sayap kanan. Saat ini band sayap kanan yang paling besar adalah Tengkorak. Padahal musik Tengkorak itu *grindcore*, terpengaruh Napalm Death yang kekiri-kirian. Ombat, vokalis Tengkorak, memang figur kharismatik. Namun sejak awal 2000-an ia sudah mulai ikut pengajian yang dimotori alumni kampus Islam di Afghanistan.[18] Saat sutradara Sam Dunn

18) Lebih lanjut mengenai hal ini, baca: "Catatan Berandalan Puritan: Liputan Wawancara Eksklusif Ombat vokalis Tengkorak & Thufail Al Ghifari dengan Majalah Sabili" pada tautan: http://salmanhafidz.blogspot.com/2010/01/catatan-berandalan-puritan-liputan.html (diunduh pada 26 Desember 2010, 12:08)

mewawancarainya buat pembuatan film dokumenter *Global Metal*, Ombat sudah pakai gamis. Tengkorak lalu mulai memasukkan pesan anti-Zionis, anti-Israel, dalam lirik-liriknya.

Jadi, musik metal Islami ini jadi gerbong tobat dan tujuan terbesarnya adalah memengaruhi anak-anak muda untuk lebih dekat dengan Tuhan melalui musik. Sesuatu yang bagus dan ideal jika dilihat pada tataran visi, tapi pada praktiknya tetap saja yang namanya keyakinan atau kepercayaan tidak dapat dipaksakan. Hal ini mungkin digunakan karena dulunya musik metal dibenci orangtua karena anak-anak mereka menjadi "sesat" dan membangkang setelah mengenal musik *rock & roll* atau metal.

Selain metal Islam, ada juga punk Islam, dan rap Islam—seperti grup rap Roots of Madinah yang kabarnya didukung Front Pembela Islam (FPI). Band-band musik keras Islam ini sempat membuat acara Metal Satu Jari di Bekasi, sampai mereka sholat bersama di tempat konser saat jeda Maghrib dan foto-fotonya disebar ke mana-mana melalui internet. Citra yang dibangun adalah metal yang religius agar anak-anak muda bisa bilang ke orangtuanya kalau musik metal itu musik yang ingat Tuhan. Padahal menurut saya tujuan penggagasnya bukan itu. Kemungkinan besar mereka mau merekrut "pengantin baru" untuk dijadikan teroris karena ada buktinya dukungan kelompok-kelompok ini diberikan kepada Muhammad Jibriel, terpidana teroris. Jadi sebenarnya, musiknya nggak penting; agenda terselubung di belakang itu yang jauh lebih penting. Politisasi agama ini berbahaya. Ada yang bilang kalau kekuatan politik Islam akan bermain juga pada 2014.

Bagaimana perkembangan komunitas Metal Satu Jari ini?

Fans Tengkorak yang beragama Kristen akhirnya kecewa. Tengkorak sendiri tak peduli. Mereka seperti bukan band untuk duniawi, tapi sudah berjihad. Metal berkedok agama tampak simpatik. "Kamu bisa dapat pahala juga sambil metal-metalan." Saat ini grup Facebook Metal Satu Jari sudah beranggotakan sekitar 6.000 orang.

Bagi saya, hajaran kapitalisme melalui globalisasi saat ini sangat dahsyat. Hajaran ekstrem seperti itu membuat banyak orang mencari pegangan, mereka kemudian jadi ekstrem juga dengan pemahaman jihad yang diperkeras.

Rata-rata pengikut Metal Satu Jari itu dari kelas menengah ke bawah. Mereka bahkan nggak tahu bahwa keberadaan musik saja di dalam Islam masih menjadi polemik. Bagi sebagian kyai saja musik itu haram. Saya pernah berkomentar kepada vokalis band

Purgatory [salah satu band metal Islam yang cukup besar namanya selain Tengkorak] kalau sebenarnya jika kita bicara soal dakwah lewat musik, Rhoma Irama sudah lebih dulu, tapi musiknya beda, Rhoma bermusik dangdut dan dia metal. Sementara di musik metal, orang juga nggak akan terlalu mengerti pesan dalam liriknya karena suara dan teriakannya membuat lirik jadi nggak jelas artikulasinya. Bayangkan saja, mereka membawa misi Islam, dengan lirik-lirik dari Al-Quran, nggak terdengar jelas suaranya, muka cemong-cemong kayak setan, dengan nama band dari kultur Kristiani [Purgatory]. Soneta [band Rhoma Irama] jadi lebih masuk akal, pesan dalam lirik terartikulasi dengan jelas. Komentar vokalis band Purgatory atas pendapat saya cuma, "musik saya mungkin tak bisa dikunyah, tapi saya tetap yakin kalau saya berada di jalur yang benar".

Terlihat sekali bagaimana sesungguhnya anak-anak muda itu begitu diperebutkan oleh banyak kalangan, ya?

Menurut saya, mereka tak sadar kalau mereka diperalat, ditunggangi, bahwa ada agenda besar di balik itu. Acara Metal Satu Jari mereka itu diadakan di Bekasi. Jamaah FPI sangat besar di Bekasi; Islam radikal di sana sangat mendapat angin. Dulu pada awalnya, dakwah Soneta tak punya kepentingan politik, hanya gerakan moral, sementara yang ini sangat politis; di belakang mereka ada FPI, ada Hizbut Tahrir, juga ada para tentara-tentara hijau. Ini seperti jadi akhir cerita yang buruk.

Makanya sebelum mereka jadi besar, saya mengumpulkan komunitas metal untuk bersatu karena tujuan semula kita nggak kayak begini, metal itu bukan cuma untuk orang Islam. Metal itu untuk semua. Kami buat acara tandingan bernama Metal Dua Jari. Saya bilang di acara itu kepada para pengikut metal Islami yang datang, "Selamat datang di acara terbuka untuk semua agama, suku, dan ras". Untuk sementara, gerakan tandingan ini bisa dibilang berhasil.

Bagaimana referensi dan pengetahuan musik dibangun di kalangan indie?

Referensi ini dibangun, tapi sifatnya elitis. Karena semakin referensi musik jarang dikenali orang banyak, biasanya semakin disukai. Ketika suatu band populer—atau ketika fans band itu meluas—biasanya justru ditinggal oleh kalangannya sendiri. Semakin populer sebuah band *indie*, semakin turun kelasnya di

kalangan sendiri. Apa yang pasaran bagi 'orang-orang *indie*' selalu jadi nggak keren. Mentalitasnya seperti itu.

Apa sih yang ada di kebanyakan kepala anak muda yang punya cita-cita ngeband?

Jadi terkenal. Anak muda butuh eksistensi. Bukan mencari uang. Ngetop di antara teman sepermainan. Sederhana saja. Tapi, begitu masa itu sudah dilewati, baru bingung. Mau lanjut sebagai karier atau batu loncatan saja untuk fase selanjutnya.

Apa yang bisa jadi harapan untuk industri musik indie?

Dulu, yang paling dibenci bank itu adalah: pertama, musikus, dan kedua, arsitek. Tetapi sebentar lagi kabarnya akan ada regulasi revolusioner dari perbankan agar musik bisa mendapat kredit pinjaman sebagai industri kreatif. Jadi, kamu bisa ajukan kredit untuk membuat album dan label rekaman. Ini seperti CSR [Corporate Social Responsibility] dari bank.

Bagaimana anak muda dalam arena musik underground atau indie sekarang perlu mengambil posisi dan memperkuat peran, baik dalam hal semangat, gerakan, maupun kualitas musikalitasnya untuk ke depan, katakanlah untuk sepuluh tahun mendatang?

Sepuluh tahun mendatang gerakan musik independen akan menjadi bentuk budaya dominan di seluruh Indonesia, bahkan akan menginspirasi semakin banyak lagi artis arus utama yang dulunya berada di bawah *major label* untuk melanjutkan karier mereka di label independen atau mendirikan label rekaman sendiri. Ini disebabkan karena *major label* sekarang sedang mengalami pukulan yang hebat dari perkembangan musik digital dan semakin maraknya pembajakan musik *online* [*illegal downloading*, *file sharing*]. Di masa depan nanti sebuah band tidak harus teken kontrak dengan *major label* untuk bisa memiliki karier bagus di industri musik, katakanlah untuk sukses komersial, bahkan dengan *DIY* pun mereka bisa sukses. Contohnya, mereka dapat membangun *fanbase* yang solid melalui beragam jejaring sosial yang mungkin akan lebih banyak dan kreatif daripada sekadar Facebook, Twitter, MySpace, dan sebagainya. Peran radio dan televisi sebagai sarana utama mempromosikan musik akan segera tergantikan oleh internet; semua orang nantinya hanya akan mau mendengarkan musik yang mereka mau dengarkan [*music on demand*] dan hanya akan menonton video konser musik yang

ingin mereka lihat [*video on demand*]. Perkembangan teknologi informasi akan berpengaruh besar bagi perkembangan *scene* musik independen di Indonesia karena sifatnya yang masif, murah, dan efektif. Akan ada masanya nanti semua artis musik independen menjadi arus utama di Indonesia, terlepas dari seperti apa nanti kualitas musiknya. Yang pasti masyarakat akan semakin cerdas nantinya dalam mengapresiasi musik lokal.

★★★

BAB IV

SENIRUPA, PRAKTIK SENI RUPA DIGITAL DAN BUDAYADIGITAL

***

AKAR RUMPUT DAN MEDIA AUDIO-VISUAL

Hafiz

Selama lebih dari empatpuluh tahun keberadaannya di Indonesia, representasi audio-visual, dalam hal ini teknologi video, tidak pernah lepas dari persoalan sosial-politik. Kehadiran teknologi media (televisi/video) merupakan wujud dari hasrat *nation building* atau membangun nasionalisme di saat bangsa Indonesia baru menyatakan kemerdekaan, kurang dari duapuluh tahun sebelumnya. Pada 17 Agustus 1962, tayangan perdana yang dipancarkan Televisi Republik Indonesia (TVRI) adalah upacara perayaan Kemerdekan Indonesia ke-17 dari Istana Negara. Tayangan pertama ini adalah pesan penting pada dunia internasional tentang posisi modernitas yang sudah diraih oleh negara yang baru berdiri ini. Presiden Indonesia pertama, Sukarno, menjadikan pencapaian dalam merenggut teknologi representasi audio-visual negara maju ini sebagai bahan slogan tentang konsep nasionalisme sebuah bangsa yang besar.

Walaupun kehadiran teknologi ini dibayangkan sebagai pencapaian modernitas dalam kompetisi di antara negara-negara berkembang lainnya, kehadiran TVRI hanyalah landasan bagi peneguhan kehendak bangsa ini untuk melibatkan diri dalam kemajuan teknologi, dan hal tersebut tentu hanya dapat dilakukan dengan keputusan-keputusan politik negara, berbeda dengan penemuan teknologi audio-visual yang ranah asalnya merupakan

perpanjangan dari usaha kapitalisme oleh pihak swasta.[1] Di Indonesia, ranah teknologi representasi audio-visual merupakan percampuran tiga unsur pokok yang saling memengaruhi: politik, tradisionalisme, dan teknologi. Unsur-unsur ini memainkan peran sebagai simpul-simpul ideologis dalam menciptakan tatanan dan situasi pada tahap-tahap perkembangan representasi-visual teknologis bangsa ini. Hal ini terus-menerus terjadi sejak era analog hingga digital, atau dapat dikatakan sejak demokrasi terpimpin Sukarno, rezim militer Suharto, hingga era demokrasi (1998). Rezim Suharto merupakan rezim yang paling masif menggunakan simpul-simpul ideologis tersebut pada masanya, sebagai peneguhan atas monopoli kepemilikan teknologi, terutama teknologi representasi audio-visual. Selain itu, monopoli tersebut diikuti bayangan kecemasan atas masuknya berbagai pengaruh representasi teknologis tersebut dari luar tanpa dapat dibendung.

Dalam perkembangannya, representasi audio-visual ini mengalami pasang-surut. Setelah TVRI dijadikan alat pembangunan nasionalisme, dominasi tayangan ini mengalami guncangan saat representasi itu tidak lagi hanya diproduksi oleh pemerintah. Sejak 1974, masyarakat mulai bisa mengakses alternatif tontonan dan memproduksi sendiri representasi audio-visual dengan dijual-bebasnya perangkat rekam video.[2] Dalam kurun 1970-an hingga 1980-an, masyarakat kelas menengah atas di Indonesia mulai dapat mengakses secara bebas rekaman video yang mulai masuk dan menjadi komoditi yang bernilai ekonomis bagi para pedagang, yaitu kaset video yang berisikan film-film yang sebelumnya hanya dapat dilihat melalui bioskop. Berbagai peristiwa yang berkaitan dengan merebaknya penggunaan dan konsumsi teknologi representasi baru di masyarakat itu ditangani oleh pemerintah dengan berbagai imbauan, larangan, dan juga tindakan. Peristiwa menonton yang dilakukan dalam perspektif baru itu dengan cepat menimbulkan prasangka politik, sosial, dan budaya yang demikian meluas dan melibatkan banyak pihak di dalam masyarakat. Dua tersangka utama dari prasangka itu ialah pengusaha dan penonton. Namun, di atas semua itu, tersangka yang paling langsung dipersalahkan adalah video itu sendiri.

---

1) Ugeng T. Moetidjo, Hafiz, Mahardhika Yudha, Mirza Jaka Suryana, dan Andang Kelana, *Laporan Penelitian Videbase: Sejarah Perkembangan Teknologi Video dalam Konteks Sosial Politik di Indonesia* (Jakarta: Forum Lenteng, 2010).

2) *Sinar Harapan,* 5 Januari 1974, hal 10.

Video dalam beragam jenis tontonannya dianggap makhluk yang paling berbahaya, terutama akibat prasangka-prasangka moral.[3]

Fenomena di atas terus berlangsung hingga kehadiran stasiun televisi swasta pertama Rajawali Citra Televisi Indonesia (RCTI) pada 1989. Sekali lagi, masyarakat Indonesia disuguhi tontonan yang berbeda dari representasi monopolistis negara. Namun, setelah bebeberapa stasiun televisi swasta lain muncul, kontrol negara terhadap informasi dan representasi visual tidak berubah. Akibatnya, stasiun televisi swasta mencari ruang sendiri dalam menghadirkan tontonan di tengah keluarga melalui hiburan seperti sinetron, telenovela, musik, dan olahraga. Dengan gencar, stasiun-stasiun televisi swasta ini berlomba-lomba menghadirkan tayangan hiburan untuk mendapatkan *rating* tinggi—sistem pengukuran jumlah penonton program acara di televisi, sebuah istilah yang baru sering terdengar di Indonesia pada saat menjamurnya televisi swasta pada awal 1990-an—yang tentu berujung pada pendapatan iklan, yang berarti pemasukan bagi stasiun televisi tersebut. Hal ini menyebabkan saluran televisi pemerintah, yang selama ini menjadi corong negara dalam merepresentasikan keberhasilan pembangunan, ditinggalkan oleh masyarakat. Karakter penonton yang konsumtif terbentuk dari tayangan-tayangan hiburan ini. Secara langsung, tayangan-tayangan tersebut lalu membentuk keseragaman karakter penonton yang tentu membentuk budaya baru di masyarakat.

Dominasi televisi swasta ini mulai mendapat tandingan baru pada saat munculnya fenomena Laser Disk (LD) dan Video Compact Disk (VCD) pada awal 1990-an. Kehadiran perangkat cakram digital ini memungkinkan masyarakat kelas paling bawah hingga atas, dari desa hingga kota-kota besar, mengakses berbagai tayangan bukan hanya dari televisi swasta. Fenomena ini terus berlanjut hingga runtuhnya rezim militer Suharto pada 1998. Pada sisi lain, merebaknya penggunaan VCD—dan Digital Video Disk (DVD) setelah reformasi 1998—memunculkan fenomena pembajakan yang merupakan prakarsa masyarakat untuk mendapatkan keuntungan ekonomis dari munculnya budaya tontonan ini.

---

3) Ibid.

Aktivisme dan Representasi Audio-Visual pada Teknologi Video

Berbagai arus perubahan dalam perkembangan teknologi—bayangan pembangunan nasionalisme, monopoli representasi audio visual, hingga munculnya kekuatan-kekuatan ekonomi baru yang mementingkan konsumerisme di ranah ini—secara sadar maupun tidak, telah membentuk bangunan karakter yang hampir seragam pada penonton. Tiga unsur representasi teknologi audio-visual, yaitu politik, tradisionalisme, dan teknologi, terus menjadi bagian penting dalam budaya tontonan di Indonesia. Pada periode sepuluh tahun terakhir (pasca-Reformasi), tiga unsur itu ditambah dengan unsur "ekonomi" (komersialisme). Unsur yang terakhir inilah yang mendominasi representasi audio-visual di Indonesia saat ini.

Lebih dari sepuluh tahun terakhir, sejak terjadinya perubahan politik di Indonesia setelah runtuhnya rezim militeristik, prakarsa kelompok-kelompok dan organisasi properubahan mulai menggeliat. Para pegiat masyarakat sipil mulai mempertanyakan teknologi representasi audio-visual ini dalam bingkai demokrasi dan kreativitas. Tantangan terbesarnya adalah menghadirkan tontonan yang berbeda daripada apa yang telah diterima masyarakat selama ini. Kekuatan tiga unsur utama, seperti yang disebutkan di atas, ditambah dengan unsur yang keempat, sungguh menyulitkan kerja kelompok-kelompok yang mayoritas inisiatornya adalah anak muda dan para aktivis ini. Kerja-kerja pemberdayaan masyarakat tentang kesadaran terhadap persoalan representasi audio-visual menghadapi kendala dengan adanya persepsi representasi audio-visual yang sudah terbentuk dan baku dalam pandangan masyarakat. Minimnya materi pendidikan kesadaran media (*media literacy*) mengakibatkan hambatan besar bagi usaha merumuskan dan menemukan bahasa audio-visual yang kreatif dan tepat bagi masyarakat.

Pada saat yang sama, akses teknologi audio-visual yang semakin mudah dan murah, tanpa dapat dibendung dirayakan masyarakat dengan mengonsumsinya. Sejak 2000, teknologi digital seperti alat perekam video mewabah ke berbagai tingkat masyarakat. Perayaan itu mencapai puncaknya saat akses perekaman video sudah ada pada peralatan-peralatan personal—seperti telepon genggam—untuk memanjakan para penggunanya. Perangkat perekaman audio-visual tidak lagi berbentuk benda-benda yang kelihatan 'menakutkan' dan berjarak, namun menjadi intim dan gaya, membuatnya begitu mudah menjadi elemen gaya hidup dalam waktu singkat. Menurut riset yang dilakukan sebuah media

besar di Jakarta, pada saat ini penggunaan telepon genggam sudah mencapai lebih dari 50 persen penduduk di kota-kota besar dan hampir 40 persennya mempunyai fasilitas kamera video. Tidaklah dapat dipungkiri, fenomena rekam-merekam adegan video mesum sudah jamak di masyarakat. Tak satu pun lembaga atau pemerintah dapat membendungnya. Alat rekam itu telah masuk dalam ruang-ruang yang paling privat, dan kadang digunakan sebagai alat untuk merekam peristiwa yang paling pribadi.

Dalam sepuluh tahun terakhir, prakarsa kelompok dan organisasi sipil dalam menggunakan teknologi representasi audio visual ini juga menjadi penting karena begitu kompleksnya persoalan representasi audio visual ini di masyarakat. Ada banyak bentuk gerakan aktivisme video untuk memberdayakan masyarakat dalam kaitannya dengan media tersebut. Kunci Cultural Studies Center di Yogyakarta dalam laporan penelitiannya tentang aktivisme video di Indonesia, membagi bentuk pendekatan aktivisme video di Indonesia menjadi tiga: pertama, aktivisme video akar-rumput yang mendorong perubahan di tingkat komunitas akar-rumput melalui partisipasi dalam produksi video; kedua, aktivisme video taktis yang secara taktis memproduksi materi-materi video bermuatan isu sosial, yang ditujukan untuk memengaruhi persepsi publik dan proses pengambilan keputusan di tingkat eksekutif; dan ketiga, aktivisme eksperimentasi video yang berbasis eksperimentasi dalam penggunaan teknologi dan pencitraan video sebagai sarana mendorong perubahan relasi antara publik dan teknologi.[4]

Tiga bentuk pendekatan yang dilakukan oleh para aktivis video itu juga mengalami dinamika perkembangan yang cukup rumit. Hal paling mendasar adalah pengetahuan bahasa audio-visual itu sendiri. Tidak dapat dipungkiri bahwa para aktivis video ini sebagian besar adalah para pelaku yang belajar secara mandiri. Mereka juga telah berada dalam cengkeraman ideologi representasi audio-visual yang berkepanjangan. Orang-orang kreatif di bidang audio-visual lulusan perguruan tinggi dan sekolah-sekolah seni sangat sedikit yang masuk dalam gerakan ini. Mereka lebih memilih masuk ke dalam industri televisi dan film yang lebih menjanjikan secara finansial. Akses pengetahuan bidang audio-visual juga sangat minim di Indonesia. Pengetahuan tersebut hanya didapat di sekolah film—yang hanya satu di Indonesia, yaitu Institut Kesenian Jakarta. Para aktivis sendiri

---

4) Ferdiansyah Thajib dan Nuraini Juliastuti, *Videokronik* (Yogyakarta: Kunci Cultural Studies Center dan Engagemedia, 2009).

sering gagap menghadapi bahasa audio-visual dan teknologi representasi audio-visual ini. Banyak produk audio-visual, baik itu untuk advokasi, produk lokakarya, atau pun karya video bebas, dengan materi persoalan sosial, politik, dan kebudayaan, menjadi tidak "bunyi" saat didistribusikan ke masyarakat, karena para penonton atau masyarakat sudah menjadi "pintar" dalam menilai kemasan produk audio-visual, sebagaimana telah 'diajarkan' oleh media massa.

Dari sinilah, beberapa organisasi dari aktivis video itu mengembangkan sendiri pengetahuan mereka dengan berbagai pendidikan singkat berupa lokakarya dan penelitian-penelitian tentang sejarah representasi audio-visual. Ada banyak kelompok dan organisasi yang melakukan hal ini, dalam usaha memunculkan pekerja media audio-visual yang benar-benar andal dalam bahasa audio-visual. Dari yang banyak itu, dapat disebutkan di sini ruangrupa (Jakarta), Kampung Halaman (Yogyakarta), Videolab (Bandung), dan Forum Lenteng (Jakarta). Selama lebih dari lima tahun terakhir, para aktivis video ini terus-menerus menjalankan berbagai usaha pengembangan pengetahuan audio-visual, seperti melalui lokakarya audio-visual, dengan produksi dan distribusi pengetahuan melalui penerbitan seperti media daring (*online*).

Dalam perkembangannya, frasa "video komunitas" yang sering dipakai sebagai bungkus aktivitas di masyarakat lokal, juga menjadi paradoks tersendiri. Di satu sisi, video-video komunitas yang diproduksi oleh masyarakat sipil akar-rumput ini cukup memberikan dampak signifikan sebagai gambaran persoalan tingkat lokal dari perspektif "para fasilitator" itu. Namun, apakah video itu telah menjadi bagian penting dari persoalan yang sebenarnya? Banyak dari aktivitas video komunitas ini hanya menjadi bagian dari program "pemberdayaan" yang dilakukan oleh kelompok dan organisasi advokasi masyarakat dan media yang pada akhirnya terjebak dalam eksotisme baru, yaitu menjadikan masyarakat sebagai kaki-tangan media, sering tanpa berhubungan dengan kepentingan masyarakat sendiri secara langsung, seperti bagaimana kepandaian masyarakat memegang kamera dan merekam aktivitas mereka sudah dianggap sebagai prestasi. Padahal, yang paling penting dari sebuah kerja pemberdayaan media adalah bagaimana media itu mampu menjadi bagian dari proses penyadaran, otokritik, dan partisipasi masyarakat dalam melihat dan menyelesaikan persoalan mereka sendiri.

Kreativitas, Seni Video, dan Pemberdayaan Komunitas

Dalam usaha penyebaran kesadaran terhadap representasi audio-visual/video, seperti yang dilakukan oleh ruangrupa dan Forum Lenteng di Jakarta, menjadi cukup penting untuk membaca perkembangan relasi masyarakat yang begitu dinamis dengan teknologi audio-visual dalam sepuluh tahun terakhir. OK.Video Festival—yang digagas pertama kali pada 2003 oleh ruangrupa dan bekerjasama dengan Galeri Nasional Indonesia—menjadi salah satu bentuk acara yang membangun kesadaran relasi antara masyarakat/pemirsa dan para aktivis medium ini. Relasi itu disiasati dengan cara-cara kreatif dalam meletakkan medium audio-visual sebagai alat kritik persoalan-persoalan sosial, politik, dan budaya dengan cara mengintervensi praktik produksi dan konsumsi representasi audio-visual yang telah menjadi kultur akibat kontrol negara dan kepentingan-kepentingan ekonomi kapitalisme. Apa yang dilakukan OK.Video Festival dengan cara mengeksplorasi dan merespons isu-isu sosial tidak berhenti hanya pada persoalan sosial itu sendiri, namun mencoba melampaui batasan-batasan kesejarahan mengenai representasi media audio-visual dan teknologi, dunia kreativitas, dan kesenian serta masyarakat itu sendiri. Masyarakat atau pemirsa ditempatkan dalam posisi penting untuk membangun posisi negosiasi, melawan, dan menyeimbangi hegemoni media.

Pada 2007, OK.Video Festival melakukan lokakarya penggunaan teknologi video di tujuh kota Indonesia. Lokakarya ini merupakan rangkaian kerja yang menjadi tema utama OK.Video: Militia—3rd Jakarta International Video Festival 2007. Kata "*militia*" merupakan siasat untuk meletakkan teknologi video sebagai "senjata" bagi masyarakat dalam melawan dominasi representasi audio-visual media massa. Dalam lokakarya ini, OK.Video Festival bekerjasama dengan komunitas dan organisasi masyarakat lokal dalam mengembangkan penggunaan "senjata" yang tentu telah menjadi bagian keseharian mereka, seperti televisi, VCD, DVD, kamera video, kamera foto digital, dan telepon genggam. Ide besar di balik kerja lokakarya Militia adalah upaya tanding dalam produksi dan konsumsi informasi. Upaya ini dilakukan dengan cara mendekonstruksi bentuk-bentuk produksi audio-visual arus utama.[5] Dari kerja di berbagai daerah itu, lokakarya Militia menghasilkan lebih dari seratus

---

5) Ibid.

karya video dengan berbagai bentuk dan eksperimentasi bahasa audio-visual.

Tantangan terbesar dalam kerja-kerja lokakarya dan pemberdayaan di berbagai daerah seperti yang dilakukan OK.Video Festival pada lokakarya Militia adalah mengubah dominasi representasi media arus besar dengan berbagai tayangan hiburannya yang dikonsumsi masyarakat. Hal ini terjadi karena terbatasnya alternatif tontonan yang dapat diakses. Masyarakat hanya menerima dengan pasrah tayangan-tayangan yang isinya sebagian besar di luar realitas mereka sendiri. Media arus utama itu pada akhirnya dipercaya sebagai satu-satunya sumber informasi kebenaran dan hiburan. Selain itu, tantangan yang juga tidak kalah besar adalah masih kurangnya infrastruktur yang dibangun negara dalam menunjang pengetahuan tentang persoalan kesadaran terhadap media ini. Pada kerja lokakarya Militia, hal di atas sangat tergambar jelas. Benturan yang terjadi di lapangan saat proses lokakarya berlangsung berkutat pada apa-apa yang dipercaya oleh para partisipan tentang bagaimana mengemas informasi dan materi-materi audio-visual menjadi karya yang kreatif. Apa yang dipercaya oleh para partisipan itu tidak pernah lepas dari apa yang menjadi "bahasa baku" media arus besar dalam tayangan-tayangannya di televisi, seperti sinetron, *reality show*, berita, dan *infotaiment*. Para partisipan sering merasa ragu bahwa alternatif kemasan yang ditawarkan pada lokakarya dapat efektif dan menarik ditonton saat ditayangkan ke publik. Hal ini menjadi makin parah pada saat bingkai kerja lokakarya video ini dihubungkan dengan seni video. Sering para partisipan mengandaikan eksperimentasi video itu berbanding lurus dengan seni video. Lemahnya pengetahuan tentang seni video itulah persoalan utamanya. Seni video hanya dipersepsikan sebagai bentuk produk seni yang menggunakan medium video yang harus "aneh" secara visual. Bagi para fasilitator, hal ini menjadi tantangan utama untuk membangun kesadaran terhadap medium itu, yang bukan berarti "hanya" untuk kepentingan seni. Medium video dapat menjadi "senjata" untuk merekam persoalan-persoalan lokal, memproduksi, dan mendistribusikannya dengan cara kreatif, dan hasilnya tentu dapat juga dilihat sebagai seni dalam ranah audio-visual. Ketegangan-ketegangan yang terjadi antara kekuatan medium video dengan apa yang menjadi persepsi masyarakat secara umum, sejarah, dan peristiwa-peristiwa yang luput dari rekaman media arus besar, merupakan lahan yang besar untuk membuat bentuk-bentuk karya video yang kreatif.

Forum Lenteng dan *akumassa*

Pada bagian awal tulisan ini telah digambarkan sekilas sejarah perkembangan representasi audio-visual dalam empatpuluh tahun lebih hadirnya teknologi video di Indonesia dalam konteks sosial, politik, dan budaya—dengan empat unsur pokok yang ada di dalamnya, yaitu politik, tradisionalisme, teknologi, dan ekonomi yang merupakan "bangunan kukuh" yang harus dihadapi oleh kelompok dan organisasi dalam melakukan pemberdayaan masyarakat melalui media audio-visual. Bangunan kukuh ini tentu saja tidak hanya dipandang sebagai hal negatif yang melulu hanya dapat dilawan dengan penghancuran atau merebut dominasi itu. Namun, ia dapat juga dipakai sebagai hal yang positif. Dalam hal ini, menurut saya, modal bangunan kukuh ini dapat digunakan sebagai "alat" untuk melihat dan menjadi bahasa yang dapat digunakan dalam wilayah kreativitas. Modal pengetahuan audio-visual—meskipun itu didominasi oleh representasi empat unsur di atas—tentu akan tidak ada artinya kalau masyarakat tidak memiliki akses teknologi visual sama-sekali. Hal ini dapat kita lihat pada lokakarya Militia yang dilakukan OK.Video Festival pada 2007 di beberapa daerah; ada banyak karya video yang menggunakan "gaya" representasi visual arus utama untuk merepresentasikan persoalan-persoalan lokal yang diangkat sebagai sebuah refleksi dan kritik terhadap apa yang dikonsumsi oleh masyarakat itu sendiri.

Berangkat dari pikiran yang sama, Forum Lenteng—kelompok studi audio-visual yang digagas oleh seniman, peneliti, dan mahasiswa komunikasi, berdiri pada 2003—melakukan pengembangan studi terhadap representasi audio-visual di masyarakat yang didominasi unsur politik, teknologi, tradisional, dan ekonomi itu dalam bingkai video kreatif. Empat unsur ini dilokalisasi dalam wilayah yang lebih kecil yaitu pengalaman-pengalaman individu di masyarakat. Pengalaman-pengalaman yang personal diperdalam lagi menjadi bagian dari "pengalaman masyarakat". Pada proyek video dokumenter Forum Lenteng pada 2003-2004, *Massroom Project*, sangat jelas digambarkan bagaimana sembilan video yang diproduksi secara kolaboratif itu menghadirkan pengalaman-pengalaman visual yang terkait pada persoalan politik, teknologi, tradisionalisme, dan ekonomi dari para partisipannya. Eksperimentasi bahasa audio-visual yang direpresentasikan tidak melulu tentang bagaimana mendeskripsikan pengalaman-pengalaman masyarakat yang dialami oleh individu-individu, namun memberi ruang

pengalaman visual "lain" kepada pemirsa tentang persoalan-persoalan yang melekat pada dirinya.

Dari kerja kolaborasi dengan cara melihat bagaimana pengalaman-pengalaman individu itu membentuk pengalaman masyarakat (massa) ini, Forum Lenteng mengembangkan kerja berjejaring dengan organisasi dan kelompok tingkat lokal di berbagai daerah. Hal yang paling praktis dalam kerja berjejaring ini adalah usaha penyebaran kesadaran terhadap representasi media yang didominasi media arus utama. Dalam usaha tersebut, organisasi ini melakukan riset-riset kesejarahan tentang media di Indonesia dan melakukan pelacakan teoretis tentang persoalan-persoalan yang terkait dengannya. Ini tentu pekerjaan besar.

Cara alternatif dari pengetahuan, teori, dan sejarah media yang selama ini minim didapat dari institusi dan lembaga formal negara, justru ditemukan Forum Lenteng melalui kerja kolaborasi dan dari kontribusi jaringan kerja itu sendiri. Alternatif itu adalah dengan membuka selebar-lebarnya akses informasi yang ada di Forum Lenteng, dalam usaha untuk mendapatkan informasi lain dari berbagai pihak dan sumber (berbagi informasi). Hal ini berdampak pada semangat di kalangan komunitas untuk berbagi pengetahuan tentang persoalan-persoalan media audio-visual yang selama ini hanya dimiliki oleh institusi tertentu seperti sekolah film (Institut Kesenian Jakarta).

Pada 2008, Forum Lenteng mengadakan program akumassa (*I:Public*)—sebuah program pendampingan dan pemberdayaan komunitas dengan media audio-visual, teks, dan media virtual—yang melibatkan komunitas dan kelompok anak muda (usia 19 tahun ke atas) di berbagai daerah. Program ini tidak melulu memproduksi karya video tapi juga mengajak komunitas memproduksi informasi tentang persoalan-persoalan lokal dengan berbagai kemungkinan media. Sama seperti yang dilakukan oleh ruangrupa dengan program lokakarya Militia pada 2007, program akumassa memberikan pelatihan dan pengalaman kepada komunitas tentang bagaimana mengelola persoalan lokal dengan menggunakan potensi yang dimiliki oleh teknologi media. Yang berbeda dengan lokakarya Militia adalah pendampingan yang dilakukan oleh program akumassa berdurasi panjang dengan cara membentuk pusat media di tingkat lokal. Untuk distribusi informasi yang diproduksi komunitas, Forum Lenteng memfasilitasi dengan media virtual www.akumassa.org. Dalam usaha pengembangan pengetahuan tingkat lokal, program akumassa mewajibkan setiap partisipan dan komunitas melakukan penelitian tentang persoalan sosial-budaya di wilayahnya. Penelitian-penelitian ini dibingkai menjadi

beberapa persoalan atau tema yang diangkat pada karya-karya video dan teks yang mereka hasilkan; video diproduksi dengan cara kolaborasi yang dibantu oleh fasilitator dari Forum Lenteng. Sejak 2008, komunitas yang masuk dalam jaringan akumassa telah menghasilkan lebih dari limapuluh karya video, dan ratusan teks rekaman persoalan-persoalan lokal yang dipublikasikan melalui www.akumassa.org.

Video-video yang dihasilkan lokakarya Militia dan program akumassa dapat dilihat sebagai sebuah proses negosiasi komunitas lokal dalam menghadapi persoalan-persoalan sosial, politik, dan budaya di wilayahnya. Negosiasi ini menjadikan partisipan sebagai orang-orang yang merepresentasikan persoalan-persoalan masyarakat melalui medium audio-visual, atau agen-agen organik untuk perubahan dalam mengapresiasi teknologi representasi audio-visual. Agen-agen ini terus bekerja secara kreatif dalam memproduksi sejarah, merekam, dan menjadikan dirinya orang-orang yang dapat melakukan negosiasi politis bagi perubahan di masyarakat lokal seperti yang terjadi di Komunitas Sarueh di Padang Panjang dan Komunitas Gardu Unik di Cirebon. Komunitas Sarueh yang dimotori oleh para mahasiswa jurusan media audio-visual Institut Seni Indonesia (ISI) Padang Panjang, menjalankan program *akumassa* bersama Forum Lenteng. Video-video yang mereka hasilkan merupakan rekaman-rekaman persoalan lokal (misalnya sejarah, buruh, budaya, dan perempuan) yang selama ini tidak pernah muncul di wilayah seni dan media arus besar. Dengan menggunakan video, mereka merekam para pekerja perempuan tambang batu kapur, sejarah situs pacuan kuda, tradisi berburu babi, dan gambaran mitos-mitos yang diproduksi masyarakat lokal. Video-video menjadi sangat penting dalam melihat wilayah ini, yang pada akhirnya mendapat tanggapan yang cukup penting dari para pemangku kepentingan (*stakeholder*) seperti kampus, sekolah-sekolah, dan pemerintah lokal. Hal yang sama juga terjadi pada Komunitas Gardu Unik Cirebon. Pada lokakarya Militia pada 2007, mereka berhasil merekam isu-isu lokal yang terabaikan seperti aktivitas penambangan batu. Begitu juga pada lokakarya akumassa bersama Forum Lenteng, Komunitas Gardu Unik memproduksi video tentang buruh-buruh nelayan yang baru pulang melaut, mitos situs pantai Kejawanan Cirebon, dan Pasar Kanomanan yang merupakan pertarungan masa kini dan masa lalu (Keraton Kanomanan). Dari aktivitas yang berkolaborasi dengan ruangrupa dan Forum Lenteng ini, Komunitas Gardu Unik berhasil menempatkan diri sebagai salah satu komunitas yang paling strategis di wilayah Cirebon. Hingga saat ini, selain memberikan lokakarya tentang video dan melukis kepada pelajar,

Komunitas Gardu Unik juga mengadakan festival kesenian tingkat lokal, yaitu Festival Jagakali.

Dari pengalaman lokakarya Militia dan program akumassa, dapat dilihat bagaimana dinamika persoalan komunitas yang berkaitan dengan kesadaran terhadap media massa mengemuka. Terlepas dari persoalan-persoalan seni atau pun bukan, apa yang dihasilkan oleh komunitas dapat menjadi indikator untuk mengukur tingkat persebaran pengetahuan media dan seni media. Aktivitas merekam itu akan selalu menjadi kendali pada persoalan-persoalan sosial. Hal ini tidak melulu berbanding lurus dengan kehadiran teknologi itu sendiri di masyarakat secara formal yang diselenggarakan oleh lembaga dengan kekuatan modal, karena ia dapat hadir secara organik dari inisiatif-inisiatif masyarakat itu sendiri. Kehadirannya dapat berupa sekadar rekaman-rekaman lepas, namun dapat pula hadir dengan kreativitas yang terlepas jauh dari kaidah-kaidah kesadaran seni. Pada wilayah ini, Forum Lenteng dan ruangrupa dengan OK.Video-nya memainkan peran, yaitu membangun kesadaran pengggunaan teknologi media dengan bingkai kreatif.

Penutup

Dari pengalaman saya, melihat perkembangan penggunaan medium video sebagai produk kreatif—baik untuk informasi maupun seni—dalam satu dekade ini, peran kerja-kerja dalam bentuk lokakarya yang dilakukan kelompok dan organisasi, sangat terasa hasilnya. Hal ini dapat dilihat dari jumlah karya seni video yang masuk ke OK.Video Festival yang terus meningkat. Yang paling menarik adalah karya-karya video itu bukan hanya berasal dari kota-kota besar (yang selama ini menjadi barometer perkembangan seni dan teknologi di Indonesia), tapi juga datang dari wilayah-wilayah yang dianggap "pinggiran". Karya-karya video dari Cirebon, Malang, Padang Panjang, Padang, Pekanbaru, Manado, Kediri, Madiun, dan Lombok merupakan indikator (walau ini bukan sebuah ukuran yang pasti) bahwa persebaran penggunaan medium video dan kesadaran akan kritik terhadap representasi audio-visual sudah mulai masuk dan berkembang di wilayah tersebut. Selain itu, beberapa seniman (seniman video) yang muncul dalam lima tahun terakhir merupakan seniman-seniman muda dengan akar dan tumbuh dari komunitas-komunitas yang bekerja melakukan perekaman dan eksperimentasi melalui medium video. Tema-tema yang mereka bawa dalam karya video adalah tema berbasis persoalan

lokal. Hal ini menarik, karena persepsi kalangan dunia seni rupa yang selama ini melihat karya video hanya didominasi oleh para seniman perkotaan dengan tema-tema yang berhubungan dengan kehidupan perkotaan pula, tereduksi dengan hadirnya karya-karya video dari wilayah-wilayah yang jauh dari pusat-pusat aktivitas seni. Sebelum masuknya karya-karya video yang berasal dari komunitas, tema urban dan suasana metropolis mendominasi. Video dengan tema-tema kelokalan yang dikemas dengan bahasa representasi audio-visual yang kreatif akan jauh lebih mudah 'dicerna' oleh pemirsanya karena kedekatan tema.

Pada era ini, teknologi informasi dengan berbagai perangkat teknologi di dalamnya, telah masuk ke tempat-tempat yang selama ini tidak terbayangkan. Teknologi audio-visual yang mulai melekat pada piranti-piranti personal (seperti telepon genggam), secara natural akan bekerja merekam, memproduksi berbagai kecenderungan dalam potensi lokal, dan mendistribusikannya dari wilayah-wilayah yang jauh dari kota besar itu ke tempat-tempat yang tanpa batas. Komunitas-komunitas lokal akan memainkan peran penting sebagai inisiator atau agen-agen organik (baik dalam seni maupun persoalan kemasyarakatan lainnya) untuk perubahan masyarakat dalam menghadapi serbuan teknologi tersebut yang secara pasti mengutamakan kepentingan-kepentingan korporasi besar atau kapital.

★★★

MEMPELAJARI PROYEK KEINTIMAN DI ERA DIGITAL

Nuraini Juliastuti

Diah adalah siswi kelas 1 SMA RSBI Sindang, Indramayu. Ia punya tiga akun Facebook dan dua nomor telepon genggam. "Tapi kadang merepotkan juga punya tiga akun Facebook seperti ini," katanya, karena untuk berganti-ganti gaya dari diri sendiri ke orang lain terus-menerus itu cukup membingungkan. Saat ini ia menjalin hubungan jarak jauh dengan pacar, sebutlah ia Soni, orang Indramayu yang tinggal di Surabaya. Mereka berkenalan lewat Facebook. Berawal dari saling berkirim komentar atas status masing-masing, berlanjut dengan *chatting*, lalu saling mengirimkan pesan, dan kemudian saling bertukar nomor telepon genggam. Hubungan mereka berdua mendasarkan diri pada komunikasi via pesan pendek, telepon, dan internet. Ucapan "aku suka kamu, mari kita pacaran" juga disampaikan sang pacar lewat pesan pendek. Hubungan mereka baru berjalan selama tiga bulan, dan mereka belum pernah bertatap muka sama-sekali. Selisih umur Diah dan Soni enam tahun. Saat ini Diah berumur 15 tahun, sementara Soni berusia 21 tahun. Mempunyai orangtua yang melarangnya berpacaran, Diah merasa sangat nyaman dengan model hubungan jarak jauh dan termediasi seperti ini. Model

hubungan seperti ini akan menghindarkannya dari rasa bosan yang mungkin rajin menyerang pasangan yang bertemu secara rutin. Juga, hal ini akan menghindarkannya dari pemborosan karena untuk menjalin hubungan macam ini, ia hanya perlu mengeluarkan uang belanja pulsa.

Agus sudah menetap selama lima tahun di Batam. Ia asli Temanggung. Mempunyai kakak yang sukses bekerja dan tinggal di Batam menjadi faktor pemicu utama kepindahannya untuk mengadu nasib di kota itu. Saat ini Agus bekerja sebagai staf pemasaran di sebuah toko elektronik. Target jangka menengahnya adalah memenuhi tawaran bos tempatnya bekerja untuk membantu mengembangkan usaha di Jerman. Target jangka panjangnya adalah membuka usaha bisnis studio musik dan *sound system* di kota asalnya. Ia tidak berencana tinggal selamanya di Batam. Tinggal di kota yang terkenal dengan sebutan tidak resmi sebagai "kota elektronik murah", Agus membangun konsep bahwa telepon genggam bermakna pemberian, sesuatu yang biasa dibawa sebagai oleh-oleh untuk keluarga di rumah.

Dalam konteks hubungan romantis, bagi Agus, telepon genggam adalah alat komunikasi penting dan berfungsi menggantikan pacar. Dari Facebook dan telepon genggam yang dimilikinya, ia mempunyai pengalaman berpacaran dengan tiga perempuan sekaligus—sebut saja Mira, Eka, dan Sari. Semuanya dikenal lewat Facebook, berlanjut dengan saling bertukar nomor telepon genggam, lalu berkirim pesan pendek, saling menelepon, dan *chatting*. Mira bekerja sebagai kasir sebuah rumah makan dan tinggal di Jakarta. Eka bekerja di perusahaan Tupperware di Kalimantan. Sari masih kuliah dan tinggal di Magelang. Menurut Agus, terdapat pernyataan yang secara eksplisit menyebutkan kata "pacaran", sehingga meski belum pernah bertemu, ia menganggap ketiga perempuan itu sebagai pacar-pacarnya. Saat ini Agus telah memiliki pacar baru yang tinggal di Sleman.

Sama seperti Agus, perkembangan teknologi komunikasi memungkinkan Arya menjalin hubungan ganda. Arya bisa menjalin hubungan dengan Yatun—pacarnya yang laki-laki—sekaligus dengan Ita, sang pacar perempuan. Hubungan termediasi memungkinkan Arya punya hubungan rahasia dengan Yatun, karena prinsip moralitas yang ia anut melarangnya menunjukkan hubungan ini secara terbuka kepada publik. Arya dan Ita berteman semasa masih kuliah di Yogyakarta. Arya asli Yogyakarta, sementara Ita asli Brastagi. Saat ini keduanya belum menyelesaikan kuliah dan tinggal terpisah. Arya tinggal dan bekerja di Yogyakarta sambil berjuang menyelesaikan skripsi, sementara Ita tinggal dan bekerja di Batam. Alasan ekonomi,

begitu cerita Ita, membuatnya memutuskan meninggalkan bangku kuliah lebih awal dan pergi ke Batam. Batam menjadi pilihan karena ketiga kakak Ita sudah terlebih dulu tinggal dan bekerja di sana. Saat ini Ita memilih lebih berkonsentrasi pada pekerjaannya. Ia baru akan melanjutkan kuliah saat sudah menikah dengan Arya.

Arya mengakui bahwa di masa lalu—atau begitulah ia mengaku—ia *gay*. Ita tahu akan hal itu, atau tahu bahwa ada banyak gosip beredar menyebutkan tentang hal itu. Suatu hari Ita membuka telepon genggam Arya dan menelusuri daftar kontaknya, dan curiga bahwa ada seseorang lain dalam kehidupan pacarnya itu. Dan seseorang itu—dengan nama '*my baby*' di *phone book* pacarnya—bukan perempuan lain, tetapi Yatun. Sempat Ita memutuskan mengundurkan diri dari kehidupan Arya dan mendoakan supaya pacarnya berbahagia bersama Yatun. Tapi, akhirnya Arya kembali berpacaran dengan Ita. Seperti dikatakan Ita, Arya menyatakan bahwa ia bersungguh-sungguh mencintainya. Hari Raya lalu adalah masa penentuan bagi kehidupan cinta mereka. Waktu itu Arya berkunjung ke Brastagi untuk bertemu dengan keluarga besar Ita. Bagi Ita, masa depan cinta mereka berdua selanjutnya akan ditentukan dari sana, dari bagaimana penerimaan keluarga besar terhadap Arya dan bagaimana interaksi Arya lebih jauh dengan mereka.

Dalam konteks zaman di mana perkembangan teknologi komunikasi mencapai tingkat lanjut dan kita telah menjalin hubungan kompleks dengannya, mengajukan pertanyaan yang terfokus pada proses transformasi pola relasi masyarakat kontemporer terdengar seperti tahapan selanjutnya yang mungkin saya lakukan. Keinginan untuk memfokuskan tulisan ini lebih jauh pada persoalan keintiman, walaupun terdengar sederhana, tampak seperti keingintahuan yang wajar.

Bagaimana harus memahami hubungan romantis yang dipertukarkan dan dibangun oleh zaman saat semua hal secara konstan bergerak dan sepenuhnya terhubung lewat bermacam teknologi komunikasi, yang tidak lagi berarti perangkat teknologi komunikasi yang tunggal melainkan multifungsi dan berbentuk pertemuan antarberbagai teknologi komunikasi?

Tulisan ini lebih menaruh perhatian bukan pada bagaimana seseorang membangun identitas baru di tiap ruang media yang dihadapi, melainkan pada kemungkinan-kemungkinan yang dihadapi oleh seseorang ketika menjalani hubungan romantis dalam sistem komunikasi yang dimilikinya. Premis yang dibangun di sini adalah bahwa budaya media saat ini membuka jalan bagi seseorang untuk membongkar-ulang makna dan mengubah cara bercerita tentang relasinya dengan orang lain. Meletakkannya

dalam konteks lebih luas, tulisan ini bisa dibaca sebagai potongan kecil atas implikasi budaya konvergensi media pada struktur kehidupan sehari-hari.

★★★

Bayangkan seseorang dengan telepon genggam yang bisa terkoneksi internet di saku bajunya. Dalam tasnya tersimpan komputer jinjing. Di sekolah atau kantor, ia bisa mengakses internet baik lewat komputer meja maupun lewat telepon genggamnya. Pulang kantor dan sekolah, ia bisa mengakses internet lewat komputer jinjingnya. Kota berada dalam era Wi-Fi. Era Warnet sudah lama lewat. Warnet (warung internet) memang tidak sepenuhnya punah, tetapi mereka mengalami masa-masa sulit. Wartel telah lebih lama menghadapi masa-masa sulit. Tantangan pada warnet datang setidaknya dari beberapa hal: Wi-Fi di mana-mana, harga komputer jinjing makin murah, juga popularitas telepon genggam murah yang terkoneksi dengan internet. Menganggap telepon genggam yang kita gunakan, juga komputer jinjing kita, sebagai ruang, saat ini kita tidak lagi mengenali mereka sebagai entitas-entitas yang terpisah. Yang kita temui bukan lagi perbatasan-perbatasan, tetapi ruang-ruang lain. Katakanlah itu ruang media, dan ruang yang kita miliki sekarang tidak hanya satu, tetapi banyak. Ruang-ruang itu tidak terasa asing, karena saat berada di dalamnya, kita tidak seperti berada dalam ruang asing, atau melompat ke dunia yang lain. Kita mengalami ruang-ruang itu sebagai suatu kenyataan yang utuh.

Dengan kenyataan media seperti yang saya deskripsikan di atas, diiringi dengan mobilitas tinggi di semua tingkat kehidupan, pembacaan atas relasi manusia dan teknologi yang umumnya menempatkan pengalaman komunikasi yang termediasi dan pengalaman nyata dalam kotak-kotak yang berbeda, terasa terlalu sederhana.

Saya mengusulkan untuk menoleh ke perspektif keruangan, untuk membebaskan tulisan ini dari pandangan-pandangan sempit yang tampaknya hanya menghasilkan jawaban-jawaban bersifat dikotomis seperti kenyataan daring (*online)*/kenyataan luring (*offline*), identitas daring (dalam jaringan)/identitas luring (luar jaringan), nyata/tidak nyata, dan hanya menghasilkan bahasa curiga, tergagap-gagap untuk menjelaskan intensitas hubungan di ruang digital dan fisik. Pemahaman atas logika ruang sosial yang tercipta dari pengalaman media baru tersebut produktif untuk memahami berbagai kemungkinan dan konsekuensi dari proyek keintiman kontemporer.

Souza e Silva menawarkan kerangka teoretis untuk memahami perubahan keruangan pengalaman media baru,[1] dan menurut saya hal itu berguna untuk menjelaskan kemungkinan rekonseptualisasi dan rekonfigurasi pola relasi sosial yang kita miliki.

Inti gagasannya adalah bahwa ketika antarmuka (*interface*) untuk mengakses internet berubah dari perangkat teknologi yang statis—komputer pribadi di atas meja—ke media yang bergerak seperti telepon genggam, internet akan tertanam dalam ruang fisik. Batas-batas antara ruang fisik dan digital menjadi baur. Pengalaman virtual menyusup penuh-penuh ke dalam ruang fisik. Tidak ada lagi pengalaman "masuk internet". Ruang di mana kita tidak lagi bisa merasakan keterputusan antara pengalaman fisik dan digital, yang tercipta dari mobilitas para pengguna teknologi bergerak, itulah yang dinamakan Silva sebagai ruang hibrida.

Dalam membangun konsep ruang hibrida, Souza e Silva menarik garis perbedaan dengan kerangka pemikiran dari beberapa pemikir lain seperti Milgram dan Colquhoun[2] dan Hiroshi Ishii[3] yang juga berbicara tentang membaurnya ruang fisikal dan digital. Milgram dan Colquhoun menciptakan konsep realitas tertambah (*augmented realities*) dan realitas tercampur (*mixed realities*) untuk menyebut paparan citra digital pada realitas fisik yang berakibat pada ketidakjelasan tentang mana yang nyata dan yang virtual. Sementara itu, Ishii meramalkan bahwa masa depan komputer akan membawa kita ke dua arah, yaitu pelekatannya pada tubuh kita dan pada lingkungan fisik yang kita tinggali. Pemungilan komputer dan penggunaan komputer untuk banyak fungsi kehidupan adalah bukti kebenaran ramalan Ishii. Meskipun demikian, menurut Souza e Silva, para pemikir ini tidak menyertakan aspek mobilitas dan sosial. Hubungan antara mobilitas dan komunikasi yang terwujudkan oleh jaringan sosial, yang terbangun secara simultan dalam ruang fisik dan digital dengan bantuan telepon genggam yang menubuh dalam diri penggunanya, itulah yang membangun ruang hibrida.[4]

---

1) Adriana de Souza e Silva, "From Cyber to Hybrid: Mobile Technologies as Interfaces of Hybrid Spaces," *Space and Culture*, vol. 9, no. 261 (London: Sage Publications, 2006).

2) Paul Milgram dan Herman Colquhoun Jr, "A Taxonomy of Real and Virtual World Display Integration," dalam *Mixed reality: Merging real and virtual worlds*, ed. Yuici Ohta dan Hideyuki Tamura (New York: Springer, 1999), hal. 5–28

3) Hiroshi Ishii, "Tangible Bits: Coupling Physicality and Virtuality Through Tangible User Interfaces," Ibid, hal. 229–246.

4) Adriana de Souza e Silva, Ibid, hal. 265–266.

Souza e Silva menggunakan konsep "nomad", pengembara, dan pergerakannya seperti ditawarkan oleh Deleuze dan Guattari[5] untuk membangun konsep ruang yang dibentuk oleh jaringan *mobile* dari para pengguna telepon genggam. Para pengguna telepon genggam dianalogikan sebagai nomad yang pergi dari satu titik ke titik lain dengan membawa telepon genggamnya. Ruang yang dihuni oleh para nomad ini adalah ruang yang bersifat *smooth* karena ia tidak hanya dibentuk dari pergerakan para nomad di ruang fisik, tapi juga terbentuk lewat keterhubungan yang konstan dengan internet selagi berada di ruang fisik.

Dalam pemikiran Souza e Silva ini bisa kita dengar gema pemikiran yang menggunakan metafora *flow* dan *liquidity*, untuk menjelaskan ruang sosial baru yang sebelumnya disebut sebagai *disorganised* dan *complex*.[6]

Dalam situasi yang cair, batas-batas tidak pernah jadi jelas. Sesuatu seperti mudah bergerak bebas. Ini saat ketika semua berbalik ke persoalan mobilitas, kata Sheller dan Urry.[7] Kita selalu bergerak, hidup dalam situasi yang selalu bergerak. Banyak pemikir telah berusaha memahami tata dunia baru dengan menggunakan perspektif mobilitas. Yang saya sebutkan di sini hanyalah beberapa contoh. Urry menggunakan metafora *global fluids* untuk menyebut situasi saat ini ketika "aliran manusia, informasi, objek, uang, citra, risiko, dalam jumlah kecil-besar-tak beraturan bergerak dalam kecepatan yang luar biasa dan ukuran yang tidak bisa diprediksi".[8] Sementara itu, Appadurai menyebut tata dunia saat ini sebagai "aliran global dari gagasan, ideologi, manusia, benda-benda, citra dan pesan, teknologi dan teknik".[9] Ketika mereka mengatakan hal itu, tidak berarti bahwa mobilitas baru dimulai sekarang dan kita baru melalui masa lalu yang statis. Ini adalah zaman saat pergerakan dan pertemuan tumbuh dengan karakter yang tidak pernah terjadi sebelumnya. Menurut

---

5) Gilles Deleuze dan Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (Minneapolis dan London: University of Minnesota Press, 1987).

6) Mimi Sheller, "The Mechanisms of Mobility and Liquidity: Re-thinking the Movement in Social Movements" (Lancaster: Lancaster University, 2001). Tautan: http://www.comp.lancs.ac.uk/sociology/papers/Sheller-Mechanisms-of-Mobility-and-Liquidity.pdf (diakses pada 4 Januari 2006).

7) Mimi Sheller dan John Urry, "Introduction: Mobile Cities, Urban Mobilities," dalam *Mobile Technologies of the City*, ed. Mimi Sheller dan John Urry (Oxon dan New York: Routledge, 2006).

8) Mimi Sheller, op.cit. Kutipan asli: "*The remarkably uneven and fragmented flows of people, information, objects, money, images, and risks across regions in strikingly faster and unpredictable shapes*."

9) Arjun Appadurai, op.cit. Kutipan asli: "*Global flows of ideas, ideologies, people and goods, images and messages, technologies and techniques*."

Sheller dan Urry, yang kita punya saat ini adalah persilangan dari banyak sistem mobilitas dengan karakter interdependen yang kuat. Sebuah sistem mobilitas tidak bisa berfungsi tanpa sokongan sistem mobilitas yang lain.[10] Perspektif lain yang berhubungan dengan aliran dan sifat cair terkait dengan persoalan jaringan. Castells misalnya memandang dunia sebagai kerja aliran dan jaringan.[11] Orang-orang bergerak dan bekerja dalam logika jaringan.

Dalam kompleksitas mobilitas seperti berusaha dideskripsikan di atas, aplikasi pandangan dikotomis demi membaca realitas media tidak lagi memadai. Hal ini sebagian disebabkan karena semua hubungan dalam masyarakat kita hampir selalu melibatkan berbagai macam jenis 'koneksi'. Menurut Urry, "Koneksi (yang kita punya) adalah kurang lebih 'berjarak', kurang lebih intens, kurang lebih selalu berada dalam pergerakan, dan kurang lebih berwatak seperti mesin".[12]

Kita selalu berjalan bolak-balik melintasi gelombang dan jalanan. Memanjangkan pemikiran Urry lebih jauh, intensitas mobilitas yang berlangsung di ruang fisik akan mendorong intensitas di ruang digital, dan begitu juga sebaliknya. Juga di ruang hibrida Souza e Silva, tidak ada lagi konteks yang satu, melainkan banyak konteks yang saling bertumpukan dan saling menyentuhkan diri.[13] Ketegangan-ketegangan yang terjadi di ruang digital punya potensi terkristalisasi dalam aksi fisik di ruang fisik, dan lantas berlanjut kembali ke ruang digital. Hal-hal yang dikhawatirkan akan hilang ditelan internet—nilai-nilai komunitas, misalnya—tetap ada.

Memang, di masa saat kita berhadapan tidak hanya dengan perasaan-perasaan yang tertumpah dengan kecepatan kilat ke berbagai penjuru bumi lewat aneka perangkat komunikasi yang beroperasi di luar tubuh, tapi juga kita saksikan benda-benda, pemikiran, kejahatan, saling melintas dan bepergian saling menyentuhkan diri, dapatkah kita menahan diri untuk tidak bertemu secara fisik?

---

10) **Mimi Sheller dan John Urry, op.cit, hal. 5.**

11) **Manuel Castells, The Information Age: Economy, Society, and Culture - Vol 1: The** Rise of Network Society, (Blackwell Publishers, Malden dan Oxford, 1996); Manuel Castells, The Internet Galaxy: Reflections on the Internet, Business, and Society (New York: Oxford University Press, 2001).

12) **John Urry, "Mobility and Connections" (Lancaster: Lancaster University, 2002). Tautan:** http://www.ville-en-mouvement.com/telechargement/040602/**mobility**.pdf (diakses pada 4 Januari 2006). Kutipan asli: "*Such connections are more or less 'at a distance', more or less intense, more or less mobile, and more or less machinic.*"

13) **Adriana de Souza e Silva, op.cit, hal. 269.**

Baik Souza e Silva maupun Urry sepertinya sama-sama membayangkan sebuah ruang yang mempunyai karakter cair. Souza e Silva cenderung mendefinisikan ruang yang dibayangkannya sebagai entitas yang berjaringan dan saling berbagi batas.[14] Sementara itu, Urry menyebut ruangannya bersifat fraktal. Lanjut Urry, teknologi *mobile* telah menciptakan model baru ruang sosial di mana kehadiran dan ketidakhadiran kita bergerak-gerak tidak stabil. "Aku berjalan sendirian denganmu, jadi kau tidak pernah benar-benar berjalan sendirian." Urry membayangkan ruangannya berbentuk seperti Pita Mobius, di mana keterhubungan kita dengan orang lain bersifat publik dan privat, dekat dan berjarak sekaligus.[15]

Bagaimana kita harus mendefinisikan sifat *fluid*? Urry membantu kita dengan memerinci beberapa karakternya sebagai berikut: 1) menunjukkan ketidakjelasan titik berangkat, hanya gerakan meninggalkan tempat asal atau pergerakan ke arah-arah tertentu, dengan kecepatan tertentu, tanpa disertai dengan tujuan akhir yang jelas; 2) disalurkan lewat ruang atau saluran tertentu yang dapat memfasilitasi hubungan-hubungan keintiman itu untuk mendapatkan tingkat kekentalan yang berbeda-beda, dan seperti darah, dapat mengental atau menjadi encer, dan karena itu mampu bergerak dalam bentuk berbeda-beda, dengan kecepatan berbeda-beda; 3) bergerak sesuai dengan waktu, sesuai dengan menit, hari, minggu, tahun, dan seterusnya; 4) tidak selalu berada dalam dinding-dinding yang memagari—hubungan-hubungan ini bisa bergerak keluar atau membebaskan dirinya seperti sel darah putih, menembus dinding melalui pembuluh yang lebih kecil dan lebih kecil lagi.[16]

Hubungan keintiman yang akan didiskusikan di tulisan ini memerlukan penjelasan. Beberapa catatan atas perkembangan proyek keintiman manusia modern dikemukakan oleh Giddens.[17]

---

14) **Adriana de Souza e Silva, op.cit, hal. 272.**

15) **John Urry, op.cit, hal. 6.**

16) **Mimi Sheller, op.cit. Kutipan asli: "***Demonstrate no clear point of departure, just de-territorialized movement or mobility in particular directions at certain speeds but with no necessary end-state or purpose*; 2) *are channeled along particular territorial scapes or routeways which can wall them in possess different properties of viscosity and, as with blood, can be thicker or thinner and hence move in different shapes at different speeds*; 3) *move according to certain temporalities, over each minute, day, week, year, and so on*; 4) *do not always keep within the walls – they move outside or escape like white blood corpuscles through the 'wall' of the scape into tinier and tinier capillaries*.

17) **Anthony Giddens,** *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies* (Cambridge: Polity Press, 1992).

Kata Giddens, ini adalah zaman kebangkitan hubungan murni (*pure relationship*). Implisit di dalamnya adalah pengalaman petualangan seksualitas dan emansipasi diri bagi mereka yang menjalaninya. Ia juga menciptakan metafora seksualitas plastis untuk menyebut hubungan romantis di mana proyek keintiman dan seksualitas berada dalam kerangka hubungan yang bebas dari kewajiban reproduksi. Di kepala saya ada beberapa penyebutan lain seperti 'hubungan terbuka' (*open relationship*) dan 'hubungan tanpa status' yang semuanya menandakan adanya ketidakteraturan dan aturan lama yang sedang diobrak-abrik. Mereka mengisyaratkan situasi yang cair, atau dibuat cair dan longgar.

Pertanyaan untuk tulisan ini, dengan demikian, adalah bagaimana ruang cair yang menjadi tempat hidup bagi mereka yang ada dalam tiga kisah cinta yang saya ceritakan di awal tulisan ini, memberi landasan karakteristik pada relasi sosial mereka yang sedang terus bergerak ke arah yang semakin plastis. Dengan menggunakan beberapa karakter cair Urry sebagai panduan, saya akan mendefinisikan kembali dan menjelaskan cara kerja hubungan termediasi yang dijalani para tokoh dalam tulisan ini.

★★★

Melanjutkan diskusi tentang aspek keruangan yang telah saya mulai dengan mengemukakan pemikiran Souza e Silva dan Urry di bagian atas, baik Diah si siswi SMA, Agus dengan pacar-pacarnya, serta Arya yang gay dan pacar perempuannya, Ita, sama-sama menghuni ruang yang cair.

Pengamatan lebih dalam atas kehidupan sehari-hari Diah dan Agus menunjukkan bahwa ruang hibrida dan kenyataan hidup mereka yang cair tidak dibentuk semata-mata oleh teknologi bergerak, melainkan oleh kombinasi beberapa hal.

Diah punya dua nomor telepon genggam: Three dan Simpati. Tapi, telepon genggamnya cuma satu. Saat ini ia memakai telepon genggam Nexian yang bisa memakai dua kartu sekaligus. Nomor Three sering dipakai untuk menelepon dan berkirim pesan pendek. Sementara yang kedua khusus dipakai buat berinternet. Perkenalan pertamanya dengan internet diawali dari telepon genggam, bukan dari komputer. Setiap Jumat atau Sabtu ia rutin pergi ke warnet untuk mencari bahan-bahan untuk mengerjakan tugas sekolah dan main Facebook, melihat *anime*, atau mengunduh lagu-lagu Jepang kesukaannya. Komputer di rumahnya sekarang diperkuat dengan modem IM2 sehingga bisa dipakai berinternet. Tapi, komputer itu harus dipakai bergantian

dengan kakaknya sehingga ia lebih sering mendayagunakan telepon genggamnya.

Peta di bawah ini (Gambar 3) menggambarkan lanskap teknologi komunikasi (keberadaan warnet, kios pulsa, dan tempat reparasi telepon genggam) yang berada di sekitar sekolah Diah dan dialami olehnya dan teman-temannya sehari-hari. Menurut cerita Diah, Warnet Personal yang terletak tidak jauh dari sekolah sering dijadikan tempat nongkrong. Ruang hibrida Diah dibentuk dan menubuh dalam dirinya tidak hanya dari kepemilikan telepon genggam yang terkoneksi dengan internet, tetapi gabungan dari pulsa murah (saat itu Simpati sedang ulang tahun, jadi banyak memberi pulsa murah dan membuat bisa 'internetan' lebih lama), komputer rakitan, ketersediaan warnet, ketersediaan modem di rumah, dan bantuan pulsa dari orangtua sebesar 10 ribu tiap minggu.

Sementara itu, ruang hibrida Agus dibentuk dari gabungan antara kemampuan finansial untuk membiayai kebutuhan komunikasinya dan situasi kantor yang memungkinkan. Sama seperti Diah, Agus juga mempunyai dua nomor yaitu IM3 dan Flexi. Setiap bulan Agus mengeluarkan uang rata-rata sebesar 200 ribu rupiah dan 10 ribu rupiah untuk mengisi nomor IM3 dan Flexinya berturut-turut. Saat ini Agus memakai telepon genggam baru yang belum dipersiapkan untuk 'internetan', sehingga ia lebih sering *online* dengan menggunakan komputer jinjing dan komputer kantor. Selama ini Agus tinggal di ruko yang menyatu dengan kantornya. Keadaan ini membuat Agus bebas menggunakan komputer kantor untuk 'internetan' pada malam hari. Sebelumnya, ia selalu *online* lewat telepon genggamnya.

Sedikit berbeda dengan Diah dan Agus, pengalaman konektivitas pasangan Ita dan Arya dibentuk oleh kepemilikan Blackberry. Ita rutin berganti model telepon genggam tiap tiga bulan. Katanya, kadang ia cuma ingin merasakan seperti apa teknologi telepon genggam yang terbaru. Kalau sudah bosan, biasanya ia memberikan telepon genggam miliknya ke orang lain secara gratis. Saat ini ia memakai Blackberry Javelin. Ita juga yang memperkenalkan Blackberry ke Arya. Blackberry Gemini yang dipakai Arya saat ini adalah pemberian dari Ita. "Dulu saya perlu waktu untuk pindah ke BB. Banyak pertimbangan. Misalnya kelebihan fitur-fitur BB itu apa sih?" cerita Arya.

Ita bercerita bahwa Arya dulu tidak pernah peduli dengan penampilan telepon genggam. "Asal bisa dipakai buat SMS-an sama nelpon, dia merasa sudah cukup. Tapi lantas aku bilang kalau dia 'gak boleh pakai telepon genggam jelek. 'Aku kan sudah pakai BB, jadi kamu juga harus pakai BB.' Terus BB-ku kukasih ke dia,

dan aku beli baru. Pokoknya telepon genggam dia 'gak boleh lebih jelek dari punyaku."

Sekarang Arya sudah 100% merasa nyaman dengan benda itu. Sama seperti Ita, benda itu membuat Arya terkoneksi dengan internet nyaris 24 jam. Biasanya Arya dan Ita saling berkirim foto-foto terus-menerus, saling memberikan informasi keberadaan, saling memberikan *comment* atas status Facebook dan Twitter. "Misalnya Arya pengin tahu aku lagi makan apa, aku foto deh makanannya, terus dikirim lewat BBM. Saat itu juga, Arya langsung dapat fotonya, lewat BBM-nya". Terutama bagi Arya, salah satu hal yang membuatnya menyukai BB ini adalah karena alat itu memungkinkannya merespons sesuatu dengan cepat jika ada pesan masuk yang berhubungan dengan pekerjaan.

Dua orang yang berbeda ruang dan waktu, dan bercakap-cakap lewat Yahoo Messenger, Blackberry Messenger, Facebook, sepanjang waktu setiap hari misalnya, saling berbagi konteks yang diciptakan oleh keterpisahan ruang dan waktu yang mereka miliki. Dalam waktu yang bersamaan, mereka saling berbagi konteks ruang dan waktu yang diciptakan oleh Yahoo Messenger!, Blackberry Messenger (BBM), dan Facebook. Selanjutnya percakapan-percakapan yang tercipta dalam ketiga ruang tersebut akan merembes ke dalam dialog-dialog singkat lewat pesan-pesan pendek, dan diperluas dengan percakapan lanjutan lewat *e-mail*. Perasaan-perasaan tersimpan dalam arsip pesan di aneka alat *chatting*, memori telepon, kotak *e-mail*; semua saling menyentuhkan diri dan termanifestasi dalam aktivitas fisik di ruang-ruang di luarnya, lalu menemukan jalan kembali ke ruang-ruang digital. Mengikuti jalan pikiran Souza e Silva, ruang dan waktu dibengkokkan dan dimasukkan sedemikian rupa dalam kekinian secara terus menerus.

Kisah cinta Agus dengan ketiga pacarnya, juga cerita romantis Diah dan Soni, dimulai saat akumulasi intensitas komunikasi mereka telah dipandang cukup untuk dipakai sebagai bekal perjalanan hubungan. Jika intensitas merupakan elemen vital untuk memulai sebuah hubungan baru, bisa dibilang kita kini hidup di masa saat hubungan bisa didapatkan dengan lebih mudah, karena intensitas komunikasi pun dapat dicapai dengan gampang.

Tingkat kepercayaan seorang pacar, bagi Agus, diukur setidaknya dari tiga hal. Pertama, dari kesediaan untuk saling membantu. Kedua, dari besarnya perhatian. Antara Agus dan Mira, Eka, maupun Sari terjalin hubungan saling membantu secara finansial. Ketiganya juga menunjukkan keterbukaan yang besar kepadanya. Karena itu baginya, ketiganya menunjukkan kualitas sebagai pacar, dan dianggap sebagai pacarnya—meskipun

saat berhubungan dengan ketiganya, Agus tampaknya punya kebijakan sendiri dalam hal keterbukaan. Baik Mira, Eka, maupun Sari tidak saling kenal, juga tidak tahu bahwa Agus berhubungan dengan ketiganya secara bersamaan.

Meskipun belum pernah bertemu Agus sendiri, Sari pernah berkunjung ke rumah Agus di Temanggung dan bertemu dengan orangtua dan saudara-saudara Agus di sana. Antara Agus dan Eka bahkan pernah terjadi pembicaraan tentang pernikahan. Beberapa kali Agus menyebutkan bahwa ia sangat akrab dengan ibunda Eka. "Saya dan ibunya Eka itu sering banget ngobrol lewat telepon. Ia sering mendorong saya untuk datang mengunjunginya dan Eka di Kalimantan sana." Saat ini Agus sudah tidak lagi berhubungan dengan baik Mira, Eka, maupun Sari. Dalam bahasa Agus, "Kami belum sampai ketemu tapi sudah dirasa tidak cocok, jadi putus. Waktu itu putusnya satu-persatu. Pertama-tama Mira, lalu Sari, terus Eka". Semua itu sekarang sudah berakhir. Kadang-kadang, ketiganya masih suka berbincang dengan Agus lewat Facebook atau menelepon, tapi, mengulangi perkataan Agus, "Ketiganya sekarang cuma jadi teman biasa saja".

Dalam catatan saya, percakapan dalam hubungan yang termediasi, sering dilakukan tanpa punya tujuan jelas, ikut membentuk intensitas, dan menjadi salah satu penanda dari kedekatan hubungan yang telah terjalin.

Diah si pelajar SMA bercerita bahwa ia sering merasa stres lantaran kesukaannya untuk mengobrol sering tidak mendapat tanggapan balik dari pacarnya. Selama ini inisiatif untuk berkomunikasi terlebih dulu lebih banyak datang dari Diah. Soni dianggap hanya berbicara seperlunya saja, dan tidak mengimbangi Diah yang rajin bercerita dan curhat kepadanya. Cerita Diah, "Si Soni itu kadang-kadang 'aja nelpon. Tapi jamnya kadang nggak cocok. Soalnya 'kan jam kerja dia memang malam hari gitu. Jadi pas ditelepon saya sudah ngantuk banget. Sering dia nelepon pas saya masih tidur." Kata Diah lagi, "Biasanya paling sering kami SMS-an. Kadang pendek-pendek, kadang panjang-panjang. Tapi saya 'kan sukanya ngobrol; kadang *bete* juga karena pacar saya itu jarang curhat. Saya yang lebih sering curhat."

Dalam hubungan Ita dan Arya, menurut Ita, BB punya peran besar dalam melancarkan komunikasi mereka. "Soalnya Arya itu orangnya kadang suka diam mendadak kalo ditelepon. Dia kadang cuma bilang 'hm hm hm' gitu… Jadi kadang kalo tiba-tiba obrolan macet, biasanya salah satu dari kita langsung bilang 'lanjut di BB, ya'. BB itu enak karena kita nggak usah lihat wajah dan suaranya, cuma ketak-ketik pesan saja. Aku sama Arya itu bisa cuma duduk di satu meja dan 'gak saling ngobrol, tapi saling

BBM-an. Menurutku BB itu bikin kita jadi senang menjelekkan orang lain. Misalkan kita berada di suatu tempat dan kebetulan bertemu dengan seseorang yang menurut kita 'aneh', tapi tidak bisa kita bicarakan keras-keras di muka umum, maka kita biasanya langsung BBM-an, dan bicarakan itu dengan aman."

Baik Diah yang masih SMA maupun Agus yang sudah bekerja sama-sama menjalankan hubungan termediasi dengan kesadaran ekonomi tinggi: sama-sama memanfaatkan "tarif promo" yang diberikan oleh *provider* telepon yang mereka gunakan, jatah SMS gratis, jatah pulsa gratis sekian rupiah tiap pembelian pulsa sekian rupiah, juga menentukan jadwal menelepon keluarga dan pacar sesuai dengan jadwal menelepon yang termurah. Terutama bagi Diah, pemberian-pemberian yang diberikan oleh para *provider* tersebut sangat penting karena saat ini ia masih belum bisa membiayai kebutuhan komunikasinya sendiri.

Setiap hari Agus kurang lebih mengirimkan pesan pendek sebanyak 30-40 kali. Katanya, ia tidak sering menelepon, tapi tiap kali melakukannya, hal itu berlangsung dalam durasi yang panjang. Acara menelepon pacar biasanya berlangsung lewat jam 12 malam karena "tarif murahnya mulai jam segitu". Durasi menelepon biasanya sepanjang 30 menit.

Suatu kali, dalam perjalanan pulang dari Temanggung kembali ke Batam, Agus membuat keputusan tiba-tiba untuk mampir sebentar ke Jakarta dan menemui Mira. Saat itu Mira memintanya untuk menemuinya di suatu tempat di Jakarta Selatan. Tapi, setelah lama Agus menunggu di suatu tempat, Mira tidak kunjung menjemput, sehingga mereka tidak jadi bertemu sama-sekali. Mira hanya sempat meneleponnya dan menyatakan bahwa sebenarnya ia sudah mempunyai pacar di Jakarta. Sempat Agus menyalahkan dirinya sendiri yang selama hampir tiga bulan tidak pernah menelepon dan berkirim pesan pendek ke Mira.

Bagi Diah, hubungan termediasi yang dijalankannya sekaligus berfungsi ganda sebagai taktik untuk mengatasi keterbatasan ruang gerak dan untuk lari dari kekangan dan larangan pacaran dari orangtuanya. Dipahami dari sudut pandang ini, hubungan termediasi Diah punya sifat klandestin yang kuat.

Sementara bagi Arya, hubungan termediasi ini memungkinkannya menuliskan ulang kisah seksualitasnya. Meski menghadapi risiko ketahuan dari pacar-pacarnya, hubungan termediasi dianggap menyimpan potensi untuk melakukan negosiasi atas kehidupannya. Teknologi komunikasi mengantarkannya untuk mengeksplorasi batas-batas terjauh dari hasrat seksualitasnya, untuk kemudian dibenturkan dengan pengalaman seksualitas manusia lain. Di sisi lain, bagi Ita,

teknologi membuat hubungannya menjadi lebih mudah, sekaligus lebih kompleks. Di atas itu semua, teknologi adalah sesuatu yang terus menerus memproduksi harapan dan kemungkinan baru. Ita seperti didorong memasuki pengalaman seksualitas baru yang lebih lentur, dan di saat bersamaan membuatnya melakukan konfrontasi dengan imajinasi seksualitas yang telah terbangun dalam dirinya. "Aku itu pengin Arya berubah total. Aku nggak rela dia seperti itu. Makanya aku pengen serius berhubungan sama dia supaya dia berubah. Aku pengen dia segera bertemu dengan keluargaku…"

★★★

Di sini saya memang tidak hendak membuat klaim bahwa hasil persilangan antara hubungan romantis dan ruang-ruang media baru akan menghasilkan hubungan jenis baru. Tetapi, melihat hubungan-hubungan itu kembali dengan menggunakan perspektif spasialitas mungkin akan membantu kita memahami dengan lebih baik struktur hubungan yang bergerak mengikuti desain ruang sosial yang kita huni.

Saya merasa seperti sedang menuliskan kisah cinta biasa. Di saat yang bersamaan, usaha pertama untuk mempelajari keintiman di era digital ini telah membuat saya sampai pada kesadaran bahwa saya telah jauh meninggalkan perangkat teknologi komunikasi dalam pengertian sebagai sekadar alat komunikasi biasa. Yang dihadapi di sini adalah proses hubungan yang terjalin antara manusia dan perangkat teknologi komunikasi. Lebih jauh, ia juga berarti proses terbangunnya lingkungan yang memungkinkan kita terus-menerus melakukan rekonseptualisasi dan rekonfigurasi makna tiap aspek dari hubungan yang kita jalankan.

Saya telah berusaha menjelaskan bahwa dalam ruang yang cair, sebuah hubungan dibuat menjadi plastis. Lewat tiga kisah cinta yang saya ceritakan di atas, saya berusaha menjelaskan bagaimana hubungan yang termediasi itu beroperasi: bagaimana ruang media ikut membentuk karakter hubungan yang tercipta di dalamnya, perangkat apa sajakah yang diberdayagunakan untuk meningkatkan intensitas, apa sajakah yang dirasakan oleh seseorang ketika merasa bahwa kadar kekentalan dalam hubungannya telah berkurang, hal-hal apa saja yang dipertukarkan selama proses komunikasi dan memberi kontribusi pada terciptanya intensitas atau kekentalan dalam sebuah hubungan.

Ketika kita bisa berlompatan dari satu ruang media ke ruang media lainnya dengan mudah, dan di tiap ruang itu

kita membangun pengalaman sendiri, salah satu hal yang dipertaruhkan adalah hal-hal yang membuat suatu hubungan itu berjalan dan berhenti.

Konsep putus hubungan, seperti terdapat dalam kisah Diah misalnya, tidak lagi dimaknai sebagai "putus cinta", tetapi lebih diartikan sebagai suatu keterputusan proses komunikasi. Diceritakannya bahwa jangka waktu putus hubungan terlama yang pernah dialaminya adalah 2-3 jam. Putus hubungan di sini artinya "nggak SMS-an, nggak *chatting*, nggak komen-komen". Biasanya hubungan diperbaiki dengan cara "*missed call*, terus nulis-nulis di *wall* Facebook".

Tersimpan janji untuk mengalami derajat intensitas yang tinggi di tiap ruang tatap muka, di mana pintu menuju hubungan-hubungan baru akan terbuka lebar. Terlalu mudah intensitas diciptakan sehingga seseorang bisa membangun intensitas dengan beberapa orang sekaligus. Terkandung dalam praktik hubungan yang dilakukan oleh seorang pengembara—jika kita bisa menamai mereka yang menjalankan hubungan termediasi demikian—adalah potensi untuk menjalin hubungan ganda. Menggunakan pemikiran tentang ruang hibrida lebih jauh, yang dimiliki oleh seseorang bukan lagi sekadar hubungan ganda, melainkan hubungan ganda dalam konteks ruang dan waktu yang saling bertumpukan.

Ketika sebuah hubungan ganda telah menjadi kenyataan yang tidak bisa dihindari, kita bisa memulai memikirkan arti tubuh. Kita bisa bertanya, apakah tubuh kita telah berubah menjadi semacam aliran air, mengalir dari tempat paling tinggi, terus turun, lalu bermuara di tempat-tempat lain. Ataukah tubuh kita menjelma seperti sesuatu yang terdiri atas potongan-potongan yang dibangun dengan kerangka pemikiran "mudah-dicopot" dan 'siap-pakai'? Menerapkan analogi tersebut dalam jaringan informasi dan komunikasi yang kita miliki sekarang, seseorang bisa meminjam atau menggunakan fungsi yang disediakan oleh rekan komunikasi yang berada di sebuah ruang media lain untuk mencapai suatu tujuan di ruang media yang lain lagi. Perkembangan teknologi komunikasi membuka ruang-ruang baru, yang pada gilirannya membuka peluang bagi seseorang untuk mendapatkan hubungan-hubungan keintiman yang baru. Ini adalah zaman ketika nyaris semua fungsi bisa dijalankan lewat cara *outsourcing,* kata Lash.[18] Semua kebutuhan bisa didapatkan

---

18) Scott Lash, *Critique of Information* (London, California & New Delhi: Sage Publications, 2002).

lewat mereka yang bisa menyediakan kebutuhan tersebut dan beroperasi secara eksternal.

Dari pengalaman putus-nyambung Diah di atas, juga renungan saya atas makna tubuh, akhirnya kita bisa memulai diskusi tentang posisi makna dalam sebuah hubungan yang cair. Sambil mengingat pengalaman Diah, saya akan mengulang anjuran yang disampaikan Lash, bahwa ketika makna bukan lagi sesuatu yang diturunkan dari generasi ke generasi, ketika penanda sudah berhenti menandai, dan ketika sebuah hubungan tidak lagi serta-merta berujung pada usaha reproduksi, kita harus mengubah arah pertanyaan yang semula terfokus pada makna ke operasionalitas. Menggunakan tawaran Lash untuk membaca sebuah hubungan sebagai proyek komunikasi, eksistensi sebuah hubungan ditentukan dari bagaimana pihak-pihak yang berada di dalamnya menampilkan dirinya, juga dari bagaimana mereka bergerak dalam dan mempergunakan situasi-situasi dan kemungkinan-kemungkinan—baik yang sudah bisa diduga maupun tidak—dan saling berinteraksi, serta menukarkan apa yang dimiliki.

★★★

DIGITAL, RUANG, RUPA, DAN KUASA

Cerita-Cerita Ringan Tentang Kamera

Hikmat Budiman

Mereka yang terlampau antusias cenderung hanya tertarik pada aspek-aspek yang paling bombastis dari perkembangan teknologi digital, dan dari sana berkembang sejumlah mitos yang satu bagiannya bermula dari riuh rendah trik pemasaran belaka: bahwa internet telah membuka ruang bagi demokratisasi pengetahuan karena informasi semakin mudah diakses dan setiap orang bisa menjadi penerbit gagasannya sendiri, seolah informasi saja cukup untuk membangun pengetahuan, dan kalau sudah diterbitkan gagasan itu otomatis akan dibaca dan dianggap penting oleh khalayak luas; ekonomi digital akan menghapuskan kesenjangan, seolah-olah dunia digital tidak pernah memproduksi hierarki sosial dan ekonomisnya sendiri; buku-buku digital dalam iPad atau Kindle akan menyelamatkan jutaan hektar hutan tropis, seolah-olah hutan di dunia akan habis hanya dipakai untuk mencetak buku, dan dengan menghilangkan keharusan mencetak buku pada kertas maka selamatlah hutan-hutan itu, dan seterusnya. Ketika keajaiban semakin sering diambil alih oleh sains

dan teknik, sebagian dari kita memang memiliki kecenderungan untuk melihat teknologi sebagai penyelamat.

Kata "digital" mungkin lebih tepat diperlakukan sebagai metonimia untuk banyak hal yang berasosiasi kepadanya. Dengan cara itu, perbincangan tentang budaya digital tidak hanya terbatas pada hal-hal yang langsung berhubungan dengan perkembangan teknologi digital, secara lebih spesifik teknologi komputer, misalnya—yang sering diasumsikan sebagai cikal-bakal lahirnya budaya digital itu. Bahwa budaya digital tidak bisa dipisahkan dari perbincangan tentang semakin besarnya peran mesin-mesin dalam banyak segi kehidupan manusia, menunjukkan bahwa ia bukanlah sesuatu yang secara radikal sama sekali baru dibandingkan dengan yang sudah ada sebelumnya. Kalau kita mengikuti Gilles Deleuze,[1] mesin selalu bersifat sosial sebelum ia bersifat teknis. Selalu ada mesin sosial yang memilih atau memberikan tugas kepada elemen-elemen teknis yang digunakan. Maka, teknologi digital adalah produk dari budaya digital dan bukan sebaliknya.

Studi Charlie Gere memperlihatkan bahwa kata "digital" merujuk bukan hanya pada efek dan kemungkinan dari teknologi tertentu. Teknologi hanya salah satu elemen yang mendorong perkembangan budaya digital. Elemen-elemen lainnya meliputi bermacam-macam diskursus tentang informasi, praktik-praktik seni *avant-garde*, utopianisme budaya tanding, teori dan filsafat kritis, bahkan formasi-formasi subkultur seperti Punk. Semuanya sama-sama merupakan produk dari abstraksi paradigma, kodifikasi, pengaturan-diri, virtualisasi, dan pemrograman (*programming*) seperti halnya komputer. Budaya digital dihasilkan dari interaksi yang rumit dan perkawinan dialektis antara elemen-elemen tersebut. Gere bahkan berargumen bahwa sejauh bahasa, tertulis atau lisan, adalah digital dalam arti ia berurusan dengan elemen-elemen diskret, maka hampir semua kebudayaan manusia pada dasarnya bisa disebut digital.[2]

Saya tidak berpretensi mendiskusikan perkembangan budaya digital secara terperinci. Tulisan ini akan dibatasi pada beberapa cerita kecil tentang masyarakat yang menjadi bagian dari atau menghidupkan budaya digital yang berkembang di seluruh dunia dan, dalam konteks spesifik, masyarakat Indonesia saat ini. Argumen utamanya kurang lebih adalah bahwa teknologi digital bukan hanya beroperasi di dalam ruang melainkan juga

---

1) Gilles Deleuze dan Claire Parnet, *Dialogues* (New York: Columbia University Press, 1997), hal. 126–127.

2) Charlie Gere, *Digital Culture* (London: Reaktion Books, 2008), hal. 17–18.

menciptakan ruangnya sendiri, sehingga ia bisa pula dilihat sebagai sebentuk kekuatan kreatif yang menetapkan jenis kuasa dan kontrol sosial baru. Konkretnya, saya hanya ingin bercerita tentang kamera sebagai salah satu artefak kultur digital, dan beberapa diskusi tentang makna dan konsekuensi sosialnya bagi masyarakat penggunanya yang paling kontemporer.

Setting: Camera Obscura

Pada mulanya adalah cahaya. Selebihnya, seperti kata orang, adalah sejarah. Konon sejak lebih dari dua ribu tahun lalu telah diketahui bahwa kalau seberkas cahaya melintas melewati sebuah lubang kecil ke dalam ruang tertutup dan gelap, sebuah gambar terbalik akan muncul pada dinding di belakang lubang kecil tadi. Itulah apa yang dalam bahasa Latin disebut *camera obscura* (kamar gelap). Banyak pemikir besar sekelas Aristoteles, Roger Bacon, sampai Kepler yang kemudian berspekulasi tentang kemungkinan menganalogikan fenomena seperti itu dengan cara berfungsinya penglihatan manusia terhadap objek-objek fisik di lingkungannya. Sebuah pembedaan kemudian ditarik antara fakta bahwa gambar atau citraan bisa diproduksi dengan cara seperti itu, dan *camera obscura* sebagai artefak yang dibentuk secara historis.[3] Lebih dari itu, Marx bahkan menggunakan *camera obscura* sebagai metafora untuk menjelaskan mekanisme kerja ideologi memanipulasi realitas, sehingga yang sampai kepada kita pada dasarnya adalah gambaran realitas yang semu.[4]

Sebutan 'kamar gelap' di Indonesia umumnya dipakai untuk menunjuk pada sebuah ruang yang tertutup rapat dari sinar matahari, yang digunakan untuk memproses gambar tangkapan kamera menjadi foto yang tercetak di atas kertas. Dengan demikian ada pembedaan antara kamera sebagai alat untuk menangkap gambar dengan 'kamar gelap' sebagai ruang tempat gambar-gambar tangkapan tersebut diolah menjadi foto. Proses yang menghasilkan film negatif dan cetak foto di atas kertas biasa disebut 'cuci-cetak' foto.

Paling tidak sampai dekade 1980-an, di beberapa tempat di Indonesia, orang lebih banyak menggunakan kata 'tustel', yang

---

3) Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century* (New York: The MIT Press, 1992).

4) Karl Marx bersama Friedrich Angels, *The German Ideology* (New York: Promotheus Books, 1998), hal. 42.

diambil dari kata *fototoestel*,[5] untuk menyebut kamera. Sebutan 'kodak' juga sangat umum dipakai untuk menunjuk kamera foto, mungkin karena kamera dan gulungan film merek Kodak sangat populer waktu itu, sedemikian rupa populernya sehingga sebutan tersebut masih sering digunakan bahkan ketika kamera dan gulungan-film merek lain sudah jauh lebih banyak dipakai daripada merek Kodak. Generasi yang sudah membaca koran pada era 1970-an dan 1980-an mungkin masih mengingat sosok Mat Kodak, yang mulai dipopulerkan oleh fotografer sekaligus wartawan Ed Zoelverdi di harian *Sinar Harapan*, 13 Oktober 1973.[6] Kata 'kodak' sebagai penyebut untuk kamera foto sama dengan 'honda' yang dipakai untuk sepeda motor atau 'sanyo' untuk mesin pompa air.[7]

Di desa-desa, tukang foto keliling yang biasa membawa-bawa tustel keluar-masuk kampung dulu sering disebut wartawan. Sebaliknya, sebutan "wartawan" dulu juga sering dipahami sebagai pekerjaan juru foto, mungkin karena sebagian pekerjaan wartawan memang meliputi aktivitas merekam gambar dengan kamera foto.

Pemahaman asosiatif semacam ini masih juga saya jumpai sampai saat ini, ketika dekade pertama abad ke-21 baru saja habis, pada beberapa bagian masyarakat di Jakarta. Karena saya sering terlihat membawa kamera dan senang memotret beberapa kejadian biasa di kampung tempat saya tinggal seperti perayaan 17 Agustus, pemungutan suara dalam Pemilu, atau pentas dangdut pada kenduri perkawinan, sebagian tetangga mengira saya seorang wartawan atau bahkan, yang lebih aneh, seorang arsitek. Entah bagaimana mereka menarik relasi antara aktivitas memotret dengan pekerjaan menggambar rancangan bangunan.

Roland Barthes mengajak kita memahami secara kritis ideologi borjuis yang ada di balik foto, dan sebuah kamera dalam lingkungan sosial tertentu ternyata juga bisa membentuk relasi

---

5) Dari bahasa Belanda, *toestel* = alat (*fototoestel* = alat foto).

6) Ed Zoelverdi, "Mengapa Mat Kodak?," blog pribadi Ed Zoelverdi. Tautan: http://edzoelverdi.com/mengapa-mat-kodak/ (diakses pada 22 Oktober 2010).

7) Sebagian masyarakat berbahasa Inggris juga menggunakan ungkapan '*xeroxing*' untuk fotokopi dokumen (yang belakangan secara serius dicoba dihindari oleh perusahaan Xerox sendiri), atau '*googling*' untuk melakukan pencarian di internet. Bedanya, pada bahasa Indonesia yang terjadi adalah sebuah merek produk menjadi kata benda, sedangkan dalam bahasa Inggris ia menjadi sebuah kata kerja. Apakah ini memperlihatkan penekanan yang berbeda dalam cara masing-masing masyarakat penutur bahasa memperlakukan teknologi, saya tidak ingin membahasnya di sini.

dengan pemiliknya sedemikian rupa dan mendefinisikan identitas personal sang pemilik di mata orang-orang di sekelilingnya. Tapi, itu sekaligus menunjukkan bahwa meskipun adopsi teknologi kamera sudah sangat luas dalam masyarakat kita sekarang, penggunaan kamera dan relasinya dengan dunia pekerjaan seseorang cenderung masih menyisakan (sedikit) misteri.

Ungkapan lain untuk aktivitas memotret yang sering dipakai masyarakat Indonesia adalah "mengabadikan". Yang diabadikan tentu saja bukan objek atau momennya melainkan kenangan orang tentang keduanya. Fotografi, kalau kita merujuk Barthes, memang telah memperkenalkan waktu sebagai pasangan sebuah peristiwa tunggal dan tidak bisa diulang. Ada kesadaran bahwa kamera bisa menjadikan sebuah momen lebih sanggup bertahan dalam waktu. Momen-momen personal atau keluarga dan pemandangan alam boleh jadi adalah favorit sebagian besar orang Indonesia untuk diabadikan melalui foto. Selain dipajang di dinding rumah, hasil foto-foto tersebut disimpan dalam album-album foto yang pada kebanyakan rumah tangga di Indonesia sering diletakkan di bawah meja di ruang tamu.

Dugaan saya, paling tidak sampai dekade 1980-an berakhir, hampir tidak ada, untuk tidak menyebut tidak ada sama sekali, orang Indonesia yang senang memotret tubuhnya, dengan kamera miliknya sendiri, dalam pose telanjang yang terpapar ke hadapan publik. Tapi, salah seorang teman saya pernah bercerita bahwa ketika ia sedang berada di dalam sebuah kawasan hutan cagar alam di Sulawesi Tengah, ia meminjamkan kamera digital kepada salah seorang warga di sana. Dengan kamera pinjaman tersebut, selain memotret hal-hal biasa, sang peminjam juga memotret penisnya sendiri, dan tertawa ketika melihat tayangan awal hasilnya. Karena lokasinya yang relatif terisolasi di dalam hutan, dengan frekuensi interaksi dengan masyarakat di luar kawasan relatif sangat rendah, bisa diduga bahwa orang ini belum banyak terpapar dengan apa yang di wilayah urban disebut pornografi. Tapi, mengapa ia memotret alat kelaminnya sendiri? Pasti akan banyak kemungkinan jawaban, tapi saya hanya ingin mengajukan sebuah spekulasi bahwa dari cerita tersebut boleh jadi cukup aman untuk mengatakan bahwa pada mulanya tidak pernah ada yang porno sebagai sebuah kategori. Represi peradabanlah yang memproduksinya.

Bahasa sehari-hari untuk berpose di depan kamera adalah "*mejeng*", yang artinya memamerkan diri. Tapi, ungkapan "*mejeng*" mungkin tidak terlalu tepat kalau dipahami secara kaku sebagai sebentuk ekshibisionisme, karena ia lebih sering dipakai justru sebagai ungkapan untuk memperolok diri sendiri atau orang

lain yang diambil gambarnya, dalam konteks bersenda gurau. Ungkapan yang sama bisa dimaknai berbeda pada era Facebook sekarang, ketika orang memang memilih memamerkan diri di hadapan orang lain. Dari foto album di ruang tamu ke galeri visual di halaman Facebook adalah sebuah lompatan dari 'tatapan lokal' (*local gaze*) ke tontonan global.

Sex, Lies, and Video-tape

Ketika foto-foto telanjang atau video aktivitas seksual beberapa figur publik, yang sebagian palsu belaka, beredar di internet, dalam sekejap peristiwa tersebut mendatangkan tsunami kata-kata di televisi, surat kabar, tabloid, dan gosip di warung-warung. Dalam konteks semacam itu, citra visual yang dihasilkan oleh kamera menjadi dasar atau patokan untuk menggambarkan realitas: bahwa masyarakat kontemporer kita sudah mengalami kerusakan moral karena warga sudah terpengaruh ideologi seks bebas. Maka, metaforanya mungkin bukan lagi *camera obscura* tapi *camera lucida*. Sekian banyak orang seperti terserang wabah hipokondriak secara visual: seolah-olah kalau banyak orang menonton foto-foto atau video-video semacam itu, seluruh masyarakat akan sakit.

Karena seks (termasuk seks di luar nikah) pada dasarnya bukanlah hal aneh dalam masyarakat mana pun, kasus-kasus video porno tersebut jadi menggemparkan bukan karena aktivitas seksnya sendiri melainkan lebih karena apa yang semula relatif tertutup rapat di ruang-ruang privasi individu sekarang telah menjadi tontonan publik secara global. Padahal dulu, kalau pun pernah ada, gambar-gambar intim seseorang dengan pasangan seksualnya tentu saja tidak pernah disimpan di bawah meja di ruang tamu, tak seperti foto-foto yang dibuat oleh tukang foto keliling yang saya sebutkan di muka, melainkan di bilik-bilik paling rahasia masing-masing individu.

Kalau kita merujuk argumen Anthony Giddens,[8] di balik peristiwa-peristiwa di atas kita bisa melihat apa yang disebutnya 'transformasi keintiman' (*the transformation of the intimacy*), yakni ketika seks bukan hanya dilihat sebagai cara untuk reproduksi biologis melainkan juga manifestasi dari gagasan tentang cinta romantik untuk pemenuhan hasrat individual. Seks bukan

---

8) Anthony Giddens, *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies* (Cambridge: Polity, 1992).

lagi domain yang identik dengan perilaku di wilayah privasi individu yang hanya bisa dirasakan sebagai pengalaman partikular pelakunya, melainkan telah menjadi praktik yang bisa ditonton tangkapan audio-visualnya oleh pelakunya sendiri dan orang lain. Giddens menggunakan istilah 'seksualitas plastis' untuk menggambarkan seks yang telah mengalami emansipasi dari reproduksi atau prokreasi dan lebih melekat pada diri individual.

Beredarnya video-video amatir berisi adegan seks warga Indonesia, dengan demikian, menjadi kasus yang secara sosiologis cukup signifikan bukan karena Indonesia merupakan wilayah yang dihuni oleh manusia-manusia berakhlak lebih mulia, seperti yang masih sering muncul dalam klaim-klaim tentang masyarakat Timur, melainkan karena seperti di banyak tempat lain di dunia, modernitas telah memungkinkan masyarakat-masyarakat di dunia mengalami emansipasi dari tabu. Runtuhnya tabu-tabu seksual merupakan bagian dari proses guncangnya mekanisme kontrol sosial tradisional. Ini berlangsung pada dua sisi sekaligus. Pada sisi yang satu, melemahnya tabu pada konteks kehidupan individu-individu yang jumlahnya semakin lama pasti akan semakin banyak. Pada sisi yang lain, kontrol sosial justru telah diambil alih oleh teknologi. Tidakkah pada dasarnya di balik kasus kontroversi foto-foto dan video tadi justru teknologilah yang mendorong orang untuk kembali menguatkan norma? Sebagian orang memercayakan penguatan moral tersebut pada upaya-upaya usang seperti regulasi formal negara atau restriksi berdasarkan agama, tapi penegakan kembali kontrol sosial yang mengalami disintegrasi oleh teknologi lebih meyakinkan ketika dilakukan oleh teknologi sendiri.

Cam Era

Pada 2005 Kepolisian Daerah Metro Jaya, Jakarta, mulai mewajibkan seluruh gedung perkantoran, gedung pertemuan, mal, dan tempat publik lainnya, termasuk kantor bank, untuk memasang *Closed-Circuit Television* (CCTV). Kewajiban ini tertuang dalam Peraturan Kapolda No. 2/2005. Situs detik.com memberitakannya sebagai berikut:

Mall dan Bank Wajib Pasang CCTV

Kepolisian Daerah (Polda) Metro Jaya mewajibkan semua gedung perkantoran, gedung pertemuan, mall, dan tempat publik lainnya, termasuk kantor bank, untuk memasang CCTV. Kewajiban ini tertuang dalam Peraturan Kapolda Nomor 2 Tahun 2005.

"Bank-bank yang menyimpan uang banyak juga wajib pasang CCTV," kata Kapolda Metro Jaya Irjen Pol Firman Gani kepada wartawan usai upacara peringatan Hari Jadi ke-56 Polda Metro Jaya di Mapolda Metro Jaya, Jalan Gatot Soebroto, Jakarta, Selasa (6/12/2005).

Firman menegaskan, selain mengeluarkan kewajiban memasang CCTV, Polda juga telah menerapkan wajib lapor yang tertuang dalam Peraturan Kapolda Nomor 1 Tahun 2005. "Hal itu dimaksudkan untuk memberikan dampak ketakutan kepada penjahat dalam melakukan aksinya karena bisa diketahui," terangnya.

Dia menjelaskan penggunaan CCTV pada gedung-gedung tempat publik tidak hanya diperuntukkan pada aksi terorisme. Tapi juga untuk kejahatan-kejahatan konvensional lain, seperti pencurian dengan kekerasan. Kepada Gubernur DKI Jakarta Sutiyoso, Polda Metro Jaya juga telah meminta penambahan CCTV yang ada di tempat-tempat publik, seperti halte, stasiun, bandara, dan lainnya.

Dikatakan dia, Peraturan Kapolda Nomor 1 Tahun 2005 sudah diterapkan bagi yang tidak memiliki identitas, dan sudah dilakukan upaya hukum berupa pemanggilan dan peringatan.

Sedangkan untuk Peraturan Kapolda Nomor 2 Tahun 2005, Firman akan segera memanggil seluruh pengelola tempat tersebut untuk diberikan masukan bagaimana memasang CCTV, kegunaan, dan bagaimana memberikan laporan bila ada kejahatan.[9]

Pada halaman lain situs tersebut juga diberitakan tentang desakan kepada gubernur Jakarta untuk menambah jumlah kamera CCTV di beberapa tempat yang dianggap rawan keamanannya. Disebutkan pula bahwa sebagian besar hotel dan mal di Jakarta telah dipasangi CCTV, tapi untuk perempatan jalan dan terminal baru terpasang sekitar 50 buah kamera di seluruh Jakarta. Jumlah ini tentu saja masih terlampau kecil jika dibandingkan dengan puluhan juta kamera pengintai/pengawas yang sudah terpasang di negara-negara lain seperti Amerika Serikat atau Inggris. Tapi, kalau berita di atas bisa dijadikan indikasi, cukup aman untuk menduga bahwa dalam waktu dekat Jakarta akan menjadi tempat yang tidak pernah tidur: mata-

---

9) Sirojul Muttaqien, "Mall & Bank Wajib Pasang CCTV," Detik.com, 6 Desember 2005. Tautan: http://www.detiknews.com/index.php/detik.read/tahun/2005/bulan/12/tgl/06/time/154935/idnews/493273/idkanal/10 (diakses pada 17 Desember 2005).

mata kamera, yang sebagian besar tersembunyi di tempat-tempat tertentu, akan terus menyala mengawasi tingkah laku warganya.

Peningkatan peran dan makna sosial kamera dalam dan perkembangannya bagi masyarakat kontemporer telah mengantarkan kita ke dalam apa yang belakangan disebut sebagai 'zaman kamera' (*the Cam Era*). Inilah era ketika 'representasi berlangsung tanpa putus' (*an endless representation*).[10] Setiap hari semakin banyak aktivitas yang dikonversikan menjadi data digital melalui kamera. Kebutuhan warga masyarakat-masyarakat modern akan rasa aman telah pula melahirkan pasar yang sangat besar untuk produk-produk kamera digital. Sebuah laporan yang disusun pada Januari 2003 oleh J.P. Freeman, firma riset pasar keamanan di Newtown, Connecticut, menyebutkan bahwa 26 juta kamera pengintai telah terpasang di seluruh dunia, dan lebih daripada 11 juta di antaranya dipasang di Amerika Serikat. Sementara di London, sebuah kota yang secara sangat ketat terus-menerus dimonitor, seorang kriminolog dari Hull University memperkirakan bahwa rata-rata orang di sana direkam oleh lebih daripada 300 buah kamera setiap hari. Belanja terbesar untuk teknologi pengintai tentu saja dilakukan oleh pemerintah Amerika Serikat, bahkan jauh sebelum terjadi bencana akibat peledakan menara kembar World Trade Center di New York, 11 September 2001 yang lalu.

Di Jakarta, dalam beberapa tahun belakangan kita bisa melihat tawaran pemasangan kamera CCTV untuk rumah-rumah tinggal penduduk, dari perumahan super-elite sampai ke kampung-kampung yang padat dan pengap. Setiap kali menjelang lebaran Idul Fitri, ketika sebagian warga Jakarta menjalankan ritus mudik tahunan ke kampung halamannya masing-masing, misalnya, iklan-iklan pemasangan kamera pengintai itu bisa ditemui terpasang pada tembok bangunan, tiang-tiang listrik, bahkan pada batang-batang pohon di banyak ruas jalan di Jakarta. Tingginya angka kriminalitas jelas menjadi salah satu pendorong munculnya tawaran jasa seperti itu. Pada saat yang bersamaan, fenomena tersebut juga merefleksikan banyak hal yang berubah dalam masyarakat kita oleh kehadiran teknologi kamera (digital), terutama dalam cara bagaimana masyarakat kita menerjemahkan dan memahami konsep tentang pengawasan sosial. Ruang, seperti diungkapkan Foucault, sangat krusial dalam menjelaskan relasi-

---

10) Hille Koskela, "'Cam Era'—the Contemporary Urban Panopticon," dalam *Surveillance & Society*, vol. 1,
edisi 3 (Surveillance Studies Network, 2003), hal. 292–313. Jurnal dapat diunduh di: http://www.surveillance-and-society.org/journalv1i3.htm

relasi kuasa sosial. Tapi, kuasa juga menciptakan sejenis ruang partikularnya sendiri.[11]

Ruang urban (*urban space*) sekarang sudah beraduk dengan ruang siber (*cyberspace*). Tukang-tukang foto keliling yang keluar-masuk kampung sekarang sudah digantikan oleh Google, yang mengirim sejumlah armada mobil berkamera ke sembarang tempat dari New York sampai ke Antartika, dan dari sana langsung mengirimkannya melalui satelit ke seluruh dunia dalam internet. Google menyebut fasilitas yang disediakannya itu *Street View*, yang sekarang sudah banyak terpasang pada komputer personal dan telepon-telepon genggam cerdas. Dalam Washington Ideas Forum yang berlangsung pada 30 September – 1 Oktober 2010, CEO Google, Eric Schmidt, membuat beberapa pernyataan menarik tentang masa depan teknologi dalam kehidupan manusia. Salah satu pernyataannya berbunyi:

> *Dengan seizin Anda, Anda memberi kami lebih banyak informasi mengenai Anda, mengenai teman-teman Anda, dan kami dapat meningkatkan kualitas pencarian kami. Kami sama-sekali tak membutuhkan Anda mengetik. Kami tahu di mana Anda berada. Kami tahu ke mana saja Anda telah pergi. Kami kurang-lebih dapat mengetahui apa yang sedang Anda pikirkan.*[12]

Schmidt seperti sedang memaklumkan sebuah masa depan yang sebagian besarnya bertumpu pada peran mesin dalam mengambil-alih peran manusia. Dengan data tentang apa yang kita cari melalui peramban yang dibuatnya, tentang buku apa yang Anda beli, film yang Anda tonton, lokasi dan peristiwa sehari-hari yang tertangkap kamera *Street View*, rumah sakit yang Anda rujuk, restoran sampai tujuan-tujuan wisata Anda, Google jauh lebih tahu secara terperinci tentang kebiasaan hidup kita sehari-hari daripada apa yang kita tahu tentang Google bahkan mungkin tentang diri kita sendiri. Beberapa hari sebelumnya, pada 18 September 2010, dalam konferensi TechCrunch Disrupt, Schmidt menawarkan visi yang sama dalam kalimat-kalimat berikut:

> *"Inilah masa depan saat Anda tak melupakan apa pun... Dalam masa depan baru ini, Anda tak akan pernah tersesat... Kami akan*

---

11) Ibid.

12) Derek Thompson, "Google's CEO: 'The Laws Are Written by Lobyists,'" *The Atlantic,* 1 Oktober 2010. Tautan: http://www.theatlantic.com/technology/archive/2010/10/googles-ceo-the-laws-are-written-by-lobbyists/63908/ (diakses pada 1 Oktober 2010).

mengetahui posisi Anda sampai ke tingkat meter dan kelak bahkan sampai sentimeter... Mobil Anda akan mengemudikan dirinya sendiri, adalah suatu gangguan bahwa mobil ditemukan sebelum komputer... Anda tak pernah kesepian... Anda tak pernah bosan... Anda tak pernah kehabisan ide."[13]

Ratusan juta manusia setiap hari menggunakan beberapa layanan Google untuk satu dan lain perkara dalam hidupnya sehari-hari. Sementara itu, ada lebih daripada 150 juta data pemilik kartu kredit aktif pelanggan iTunesStore dan AppStore yang disimpan oleh Apple Inc, dan data personal sekitar 500 juta pengguna yang saat ini dimiliki oleh Facebook. Ketiganya tidak mengurung Anda dalam sebuah ruang dan mengawasi Anda dari sebuah menara pengintai, tapi mereka mengunci Anda dengan produk-produknya. Google dan Facebook bahkan menyediakan seluruh layanannya secara gratis.

Kamera-kamera pengawas yang dipasang oleh negara, dan bentuk-bentuk kontrol yang dilakukan perusahaan-perusahaan tersebut terhadap konsumennya, merupakan terjemahan mutakhir dari sistem pengawasan *panopticon* yang digagas oleh filsuf utilitarian Inggris, Jeremy Bentham, dan lantas ditafsirkan oleh Foucault: bahwa kekuasaan harus tampak nyata tapi tidak bisa diverifikasi (*visible and unverifiable*). Kuasa harus tampak nyata dalam arti bahwa para tahanan secara konstan melihat atau menyadari ada tangan kuasa yang senantiasa memantau aktivitas mereka. Kuasa harus tidak bisa diverifikasi dalam arti bahwa para tahanan harus tidak pernah tahu kapan persisnya mereka sedang diawasi. Ketika orang mulai merasakan hidup hariannya belum lengkap karena belum memperbarui statusnya atau menengok status orang lain di halaman Facebook, misalnya, tidakkah itu bisa dilihat sebagai semacam internalisasi disiplin dan praktik "saling-mengawasi" di antara sesama warga Facebook?

Kalau Bentham dan lantas Foucault melihat konteks historis pengawasan dalam bentuk konkret bangunan-bangunan seperti penjara, karantina, barak militer, atau rumah sakit bahkan sekolah,[14] sekarang kita hidup di zaman ketika data tidak harus memiliki hubungan spesifik dengan tempat fisik. Telah terjadi

---

13) Bianca Boster, "Eric Schmidt Dreams of A Future Where You're Never Lonely, Bored, or Out of Ideas," *The Huffington Post*, 28 September 2010. Tautan: http://www.huffingtonpost.com/2010/09/28/eric-schmidt-techcrunch-disrupt_n_742034.html (diakses pada 1 Oktober 2010).

14) Michel Foucault, *Discipline & Punish: The Birth of the Prison,* diterjemahkan dari bahasa Prancis oleh Alan Sheridan (New York: Vintage Book, 1995, edisi 2).

proses pemisahan antara data tentang sesuatu dengan tempat aktualnya, karena segalanya senantiasa bergerak. Kalau data tentang para penghuni penjara adalah data tentang orang-orang yang tidak bergerak meninggalkan sebuah tempat fisik tertentu, data tentang konsumen sebuah kedai kopi dan aktivitas sambung-jaringnya, misalnya, jelas merupakan data tentang orang-orang yang selalu berpindah. Karena itu, teknologi pengawasan harus bisa secara terus-menerus merepresentasikan objek yang terus bergerak tersebut. Yang diawasi bukan fisik individu tapi tapak-tapak kaki digitalnya yang ditinggalkan setiap terjadi transaksi sambung jaring dengan kartu kredit, pencarian melalui peramban, dan kebiasaan berselancar di internet. Metode ini membenarkan argumen Foucault[15] tentang pengawasan yang didasarkan pada sebuah sistem pencatatan/registrasi permanen.

Dulu orang membayangkan dan mengasosiasikan pengawasan sebagai manifestasi dari kontrol otoritarian sebuah rezim kekuasaan totaliter. Rujukan paling terkenal tentang itu tentu saja adalah sosok *Big Brother* yang diciptakan George Orwell dalam novel distopia *1984*, yang menggambarkan sebuah kuasa yang ada di mana-mana dan tahu segala, karena ia secara konstan melakukan pengawasan total terhadap seluruh warga. Pengawasan dalam konteks kontrol *Big Brother* melahirkan kondisi tidak aman bagi rakyat yang diawasi tapi menciptakan rasa aman bagi kekuasaan yang melakukannya. Sekarang pengawasan yang mahateliti tentang subjek-subjek individu manusia modern justru lahir dari kebutuhan subjeknya sendiri akan rasa aman yang makin langka. Ketika ledakan demi ledakan bom membetot nyali penduduk berbagai kota di dunia, banyak orang yang sekarang mulai bertanya "apakah *Big Brother* hanya satu-satunya harapan bagi kita untuk melawan Bin Laden?"[16]

Pengawasan yang semula identik dengan rezim-rezim kuasa totalitarian yang menindas kemudian ditengok ulang dan mulai dipertimbangkan sebagai alternatif solusi untuk menjamin rasa aman warga negara. Asumsinya sederhana, bahwa kalau pemerintah memiliki akses untuk mengetahui apa pun yang dilakukan oleh orang atau sejumlah orang dalam radius pengaruh kekuasaannya, baik warga negara sendiri atau warga negara asing,

---

15) Ibid.

16) Farhad Manjoo, "Is Big Brother Our Only Hope Against Bin Laden," Salon.com, 2002. Tautan: http://www.salon.com/tech/feature/2002/12/03/tia/index_np.html (diakses pada 10 Oktober 2010).

ia bisa melakukan antisipasi dini dan mencegah kemungkinan terjadinya ancaman yang membahayakan kehidupan warga. Banyak orang mulai berputar keyakinan bahwa cara terbaik untuk menjamin keamanan individu bukan dengan menghindari pengawasan melainkan justru menghadirkannya secara eksesif bahkan terhadap dirinya sendiri.

Pengawasan sekarang tidak lagi diterapkan pada tubuh biologis seperti di penjara *panopticon* melainkan terhadap representasi datanya. David Lyon memberi batasan mutakhir tentang pengawasan sebagai segala bentuk pengumpulan dan pengolahan data personal, baik yang bisa diidentifikasi maupun yang tidak, untuk maksud memengaruhi atau mengatur mereka yang datanya telah berhasil dikumpulkan.[17] Ia menyebut model pengawasan ini *superpanopticon*. Tidak ada batas antara tahanan dan pengawas, karena yang diawasi bukan tahanan melainkan justru orang yang ingin mengamankan dirinya. Dalam "*Surveillance Nation*",[18] Farmer dan Mann menyatakan bahwa teknologi baru seperti kamera Web *(webcam)*, perangkat pelacak, dan berbagai pangkalan data yang saling terhubung itu memungkinkan pengawasan yang semakin ketat, terintegrasi sepenuhnya ke dalam jaringan, sehingga ruang-ruang publik yang selama ini tidak pernah dimonitor sebenarnya sudah tidak ada lagi. Sebuah pertanyaan yang kemudian diajukan Farmer dan Mann adalah, apakah kita siap menghadapi berbagai konsekuensi dari jaringan mata-mata tersebut, yang justru tanpa sengaja kita bangun. Sejarawan Mark Poster menggunakan istilah *dataveillance* untuk menggambarkan pergeseran dalam mode dan metode pengawasan dengan pemanfaatan teknik pengumpulan data personal digital melalui berbagai sistem pencatatan sosial.[19]

Sosok *Big Brother* pada era digital sekarang tidak harus hanya berupa representasi rezim kuasa negara totaliter, melainkan juga firma-firma komersial yang beberapa di antaranya menyediakan layanan gratis bagi konsumennya. Paradoksnya adalah sementara perkembangan teknologi digital, dalam satu dan lain cara, telah membantu semangat perlawanan terhadap kuasa rezim-rezim totaliter di banyak negara dengan tingkat keberhasilan

---

17) David Lyon, *Surveillance Society: Monitoring Everyday Life* (Buckingham & Philadelphia: Open University Press, 2001), hal. 2.

18) Dan Farmer dan Charles C. Mann, "Surveillance Nation," *Technology Review* (MIT Enterprise, April 2003), bab 1, hal. 5–6. Versi digitalnya tersedia bagi pelanggan teregistrasi pada situs: http://www.technologyreview.com/articles/farmer0403.asp (diakses pada 5 Oktober 2010).

19) Mark Poster, *The Second Media Age* (Cambridge: Polity Press, 1995).

yang bervariasi, pada saat yang sama ia menciptakan ruang bagi beroperasinya kontrol-kontrol eksesif oleh firma-firma komersial terhadap warga masyarakat dunia. Dengan demikian, argumen bahwa internet, misalnya, bisa menjadi ruang publik karena ia terbebas dari intervensi (negara) jelas sudah tidak bisa dipertahankan lagi—bukan hanya karena kuasa negara malah diundang melakukan intervensi demi menjamin rasa aman, melainkan juga karena kuasa dalam *datasphere* sekarang adalah wilayah yang diperebutkan oleh negara dan firma-firma kapitalis raksasa seperti Google, Facebook, dan Apple Inc. Ketika ada orang mempersoalkan data personal pengguna internet yang dimiliki Google, Erich Schmidt menjawab dengan pertanyaan retoris, "apakah Anda ingin memercayakannya kepada pemerintah?"[20]

Dalam salah satu agama besar, ada konsepsi tentang ketaatan paling puncak dalam bentuk rasa takut kepada Tuhan. Konsepsi itu kira-kira berbunyi, "takutlah engkau kepada Ia, seolah-olah engkau dapat melihat Ia. Maka sekalipun engkau tidak dapat melihat Ia, (tapi) Ia tetap melihat engkau". Kalau kuasa Tuhan adalah kuasa paling mutlak, konsepsi ini menyiratkan metode pengawasan terus-terus menerus sebagai cara memelihara ketaatan dan menerapkan disiplin. Dalam konteks perbincangan kita tentang teknologi dan budaya digital, bisakah penyebut "Ia" diganti Google, Apple Inc., atau Facebook? Tidakkah kalau begitu (kepercayaan kepada) teknologi memang memiliki kecenderungan yang mirip dengan agama? Tidak ada yang secara radikal benar-benar baru memang.

★★★

Jakarta, 3 November 2010

---

20) John Fortt, "Top 5 moments from Eric Schmidt's talk in Abu Dhabi," *Fortune*, 11 Maret 2010. Tautan: http://tech.fortune.cnn.com/2010/03/11/top-five-moments-from-eric-schmidts-talk-in-abu-dhabi/ (diakses 12 september 2010).

BAB V

SENI RUPA DAN AKTIVISME

***

DUNIA SUDAH BERGANTI RUPA

Hilmar Farid

Beberapa waktu lalu seorang ibu muda, Prita Mulyasari namanya, menjadi buah bibir karena perkaranya yang unik. Suatu hari ia menulis surat elektronik (surel) kepada beberapa temannya, mengeluhkan perlakuan rumah sakit Omni International terhadap dirinya. Mungkin karena prihatin mendengar cerita itu, beberapa orang meneruskan surel itu ke berbagai milis dan dalam waktu singkat salinan surel itu menyebar tanpa kendali. Pihak rumah sakit merasa dirugikan dan membawa Prita ke pengadilan. Perempuan muda itu sempat ditahan di LP Wanita Tangerang sampai akhirnya "ditemukan" oleh media yang membuat kasusnya terangkat ke permukaan. Persis seperti surel yang mengawali perkara ini, berita tentang dirinya dengan cepat menyebar ke seluruh penjuru. Di jejaring sosial Facebook, beberapa pengguna membuat situs khusus untuk berkampanye dan menggalang dukungan baginya. Gayung bersambut. Dalam waktu singkat ribuan orang memberikan simpati dan dukungan. Mobilisasi di dunia maya berefek di dunia nyata. Di mana-mana orang mulai mengumpulkan koin yang akan dipakai untuk membayar denda jika akhirnya Prita dinyatakan bersalah oleh pengadilan. Di puncak drama, pengadilan akhirnya menyatakan Prita tidak bersalah dan dibebaskan dari tuntutan.

Kasus ini memicu diskusi hangat. Prita bukan satu-satunya orang yang mengalami ketidakadilan, tentu saja. Banyak yang lain, dan malah lebih buruk. Tapi, mobilisasi melalui jaringan Internet inilah yang dianggap baru. Pertanyaan besarnya,

apakah media baru dan jejaring sosial seperti Facebook adalah obat mujarab anyar yang bisa memicu perlawanan terhadap ketidakadilan? Sebagian menilai gerakan itu berhasil menggalang kepedulian dan membuat orang bergerak walau "sebatas" mengumpulkan koin. Ide mengumpulkan koin juga cemerlang karena ratusan ribu koin itu adalah representasi dari kekuatan rakyat kecil yang besar. Tapi, ada juga pendapat bahwa gerakan ini gagal justru karena tidak melawan, tapi menghindari, ketidakadilan. Koin yang dikumpulkan itu akan dipakai untuk membayar denda yang ditetapkan pengadilan, dan karena itu bisa ditafsirkan sebagai pengakuan bahwa apa yang dilakukan oleh Prita itu salah—apalagi jika melihat dukungan yang tadinya masif langsung menguap setelah ada keputusan pengadilan, padahal masih banyak orang senasib yang tidak terurus. Dunia kembali seperti semula lengkap dengan segala ketidakadilan yang pernah membawa Prita ke penjara.

Bagi saya kedua kubu yang berbeda pendapat ini ada benarnya, tapi mungkin terlalu cepat mengambil kesimpulan. Ada beberapa hal dalam kasus Prita ini yang menuntut perhatian lebih cermat. Mobilisasi dukungan yang begitu luas tidak mungkin terjadi di masa Orde Baru, bukan karena represi dan kontrol yang ketat terhadap media, tapi karena teknologi media memang belum memungkinkan penyebaran informasi yang begitu cepat dan efektif. Dalam kasus Prita, kita sebenarnya menyaksikan kekuatan dari teknologi media baru—khususnya Web 2.0—yang memungkinkan interaksi media arus utama dengan jejaring sosial. Berita di media cetak dan elektronik yang pertama membuat perkara ini menjadi publik menyebar melalui jejaring sosial dan memicu perlawanan. Dukungan pun mengalir. Kegiatan dalam jejaring sosial ini kemudian menjadi bahan berita bagi media arus utama dan begitu seterusnya. Semua itu berlangsung dalam waktu sangat singkat dan boleh dibilang bersifat spontan. Gerakan ini praktis tanpa nama dan tanpa tokoh, walaupun banyak elite politik yang berebut menunggganginya. Kecuali sejumlah teman dekat atau keluarga, saya kira tidak ada lagi yang ingat siapa yang pertama menulis berita tentang Prita ketika mendekam di tahanan. Tidak ada juga yang ingat siapa inisiator yang pertama membuka grup dukungan untuk Prita di Facebook.

Tentu ini tidak dengan sendirinya berarti hadirnya sesuatu yang lebih baik. Yang jelas, suatu pemandangan baru dalam gerakan sosial menuntut pemahaman yang berbeda pula. Cara pandang lama yang menganggap teknologi media semata-mata alat lugu yang bisa digunakan sekehendak pemiliknya tidak banyak berguna di sini dan pasti akan muncul dengan pertanyaan

usang: *apakah* jaringan Internet dan jejaring sosial bisa membawa perubahan sosial? Padahal, jelas bahwa teknologi media sekarang membawa perubahan dalam masyarakat, seperti halnya teknologi cetak membawa perubahan di tanah jajahan seratus tahun lalu. Soalnya, karena itu, bukan *apakah* ada perubahan atau tidak, tapi perubahan ke *arah* mana? Dari perspektif gerakan sosial, hal yang paling penting adalah *bagaimana* berbagai elemen media baru itu berinteraksi dan memberi jalan bagi munculnya gerakan. Hanya dengan begitu kita bisa lebih produktif memikirkan strategi gerakan sosial yang menjadi fokus utama dari tulisan ini.

Revolusi Digital, Ruang, dan Waktu

Saat TVRI menyiarkan serial *Star Trek* pada awal 1970-an, orang mungkin tidak membayangkan bahwa masa depan yang mereka lihat di layar televisi itu akan datang begitu cepat. Saat ini orang sudah bisa bicara "tatap layar" dengan ponsel atau komputer persis seperti Kapten Kirk saat berkomunikasi dengan Mr. Spock dari ruang kendali *USS Enterprise*. Di Indonesia, komunikasi berbasis komputer mulai digunakan publik sekitar pertengahan 1990-an saat Kapten Kirk sudah pensiun. Pada saat itu, ada beberapa perusahaan dan lembaga yang menyediakan akses ke jaringan Internet dengan pengguna beberapa ribu orang saja. Angka ini kemudian berlipat ganda dengan cepat karena meluasnya layanan dengan adanya berbagai kemungkinan akses, mulai dari modem personal, televisi kabel, sampai teknologi seluler. Sepanjang dekade pertama abad ini berulangkali terjadi ledakan penggunaan Internet karena perkembangan teknologi. Saat ini diperkirakan ada lebih daripada 31 juta pengguna, dan angka ini akan mencapai 94 juta pada 2015.[1] Jika angka ini dihadapkan pada piramida sosial, bisa dipastikan bahwa akses Internet di Indonesia sudah tumpah, tidak lagi terbatas pada kalangan menengah atas saja.

Untuk memahami lanskap digital pemisahan sosial, yang penting bukan hanya kelas tapi juga usia. Enda Nasution dalam sebuah diskusi baru-baru ini mengklaim bahwa 70% pengguna Internet di Indonesia berusia 35 tahun ke bawah.[2] Ini berarti generasi yang dibesarkan pada era 1980-an dan 1990-

---

1) *The Internet's New Billion: Digital Consumers in Brazil, Russia, India, China, and Indonesia*. The Boston Consulting Group, September 2010, hlm. 7.

2) Presentasi Enda Nasution dalam seminar "Politik dan Bisnis Media Baru," yang diselenggarakan Aliansi Jurnalis Independen, Jakarta, 4 Agustus 2010.

an dan mengenal komputer serta Internet sejak anak-anak atau remaja, dengan pengalaman komunikasi yang sangat berbeda dengan pengalaman orangtua mereka. Jika orangtua mereka baru mengenal televisi saat remaja, atau bahkan dewasa, dan itu pun hanya melalui TVRI, generasi ini tumbuh bersama layar televisi atau monitor komputer, dengan puluhan saluran. Subyektivitas yang terbentuk dalam jejaring media seperti itu tentu akan berbeda pula. Cara orang melihat dunia pun berubah dengan bertambahnya kemungkinan dalam skala yang nyaris tak terhingga. Di atas kertas tidak ada belahan dunia yang belum atau tidak tersentuh—kalau pun tidak secara fisik, pasti akan mungkin dengan perantaraan media. Teknologi membuat semua sudut di dunia seolah transparan, termasuk ruang-ruang yang semula aman terlindung seperti pulau terpencil atau kamar tidur.

Pengertian mengenai jarak juga mengalami perubahan drastis. Pada awal abad lalu seorang penulis Hungaria, Frigyes Karinthy, merumuskan teori *six degrees of separation*, enam derajat keterpisahan, yang mengatakan bahwa orang di dunia ini hanya dipisahkan oleh enam orang/langkah saja. Misalnya hubungan antara A, seorang pemuda kampung di Morowali dengan H, seorang penari *striptease* di Los Angeles. A bertetangga dengan B, yang adalah adik ipar C, seorang perwira militer. C adalah bawahan dari D yang bertugas sebagai atase militer di Washington. Ia akrab dengan E, perwira penghubung dari Pentagon yang masih saudara tiri dari F, pemilik restoran tempat H biasa sarapan setelah semalam suntuk menari di klab malam. Di abad sekarang, jarak itu menjadi makin singkat. Ekspansi jaringan telekomunikasi praktis menutupi hampir seluruh wilayah dunia yang berpenghuni padat dan memperkecil jarak antara mereka yang punya akses dan tidak punya akses pada layanan komunikasi digital. Dalam jejaring sosial seperti Twitter dan Facebook, jarak rata-rata orang adalah empat langkah saja, karena—meminjam contoh rekaan di atas—B akhirnya berteman dengan D di Facebook, dan E berkencan dengan H setelah diperkenalkan oleh F melalui Twitter.

Tetapi soal jarak ini juga ada kecenderungan sebaliknya. Di Facebook, saya menemukan *tagline* menarik: mendekatkan yang jauh dan menjauhkan yang dekat. Semakin sering kita melihat pasangan atau kumpulan orang yang duduk mengelilingi meja makan tapi sibuk dengan ponsel masing-masing. Di rumah pun para penghuni akan sibuk dengan komputer atau ponsel tanpa sempat berkomunikasi dengan pantas seperti halnya dua puluh atau tiga puluh tahun sebelumnya. Banyak status di Facebook sekarang ini mengumumkan kerinduan akan tempat-tempat yang jauh dan betapa menyenangkannya berada di *tempat lain*.

Komputer atau ponsel menjadi bagian dari kehidupan sehari-hari sehingga pemisahan ketat antara dunia maya dan dunia nyata sudah semestinya dipertanyakan kembali. Semakin sering kita menjumpai pengendara sepeda motor yang sibuk dengan ponselnya saat berhenti di lampu merah. Beberapa yang super-terampil bahkan melakukannya sambil mengendarai sepeda motor dengan helm separuh terangkat. Anak remaja yang dipaksa ikut orangtuanya menghadiri pesta yang membosankan tidak lagi merengek karena mereka bisa sibuk dengan *game* atau lawan *chat* di ponselnya. Keterpindahan (*displacement*) massal ini menunjukkan bahwa teknologi media punya pengaruh penting terhadap pola hubungan sosial. Komunikasi di jaringan Internet bukan sesuatu yang abstrak di luar sana, tapi merupakan bagian integral dari dunia nyata.

Konsepsi dan perilaku terhadap waktu juga berubah drastis. Teknologi digital membuat arus informasi mengalir semakin cepat. Portal berita seperti detik.com menyajikan bermacam informasi secara beruntun yang jika diikuti terus bisa menyedot perhatian seseorang sepanjang hari tanpa jeda sedikit pun. Di Indonesia ada belasan portal berita sejenis, belum terhitung puluhan situs lain yang lebih ambisius dalam hal kedalaman daripada kecepatan. Jika ditambah dengan portal berita internasional, surel yang kita terima, pesan dan bermacam fitur di Facebook, Twitter, dan pesan pendek melalui ponsel, yang kita peroleh adalah ledakan informasi. Jika di masa lalu orang mengeluhkan kurangnya informasi, sekarang kita justru mengalami kelimpahan informasi dan kurangnya waktu untuk mengorganisasi dan mencerna informasi. Waktu sepertinya tidak lagi membentuk bentang yang jelas tapi dipotong-potong dalam unit yang semakin kecil. Tidak ada yang mencerminkan kecenderungan ini lebih baik dari industri pop, terutama saluran MTV. Hampir seluruh tayangan di saluran ini berupa potongan (*clips*) yang non-linear dengan beragam gambar yang silih-berganti tanpa koherensi makna. Perhatian kita terarah pada *momen* yang indah dan bukan keutuhan narasi. Pola ini juga menular ke industri berita yang cenderung mengabaikan koherensi dan kedalaman karena fokus pada kecepatan. Para pekerja media berlomba menjadi yang pertama dan bukan yang utama. Thomas Eriksen menyebut situasi ini sebagai tirani momen (*tyranny of the moment*), di mana segala sesuatu terancam berubah menjadi rangkaian momen, tanpa sebelum dan sesudah, tanpa sana dan sini, sehingga akhirnya tak ada bedanya yang satu dengan yang lain.[3]

---

3) Thomas H. Eriksen, *Tyranny of the Moment: Fast and Slow Time in the Information Age*. London: Pluto Press, 2001.

Di dunia digital pergeseran ini ditandai dengan munculnya Web 2.0 yang menjadikan jejaring (web) Internet sebagai *platform*. Jejaring ini tidak dibentuk dari satu sumber tunggal tapi sebaliknya mengandalkan keterlibatan orang banyak. Pengguna menjadi produsen informasi sekaligus yang dapat menentukan isi dan bentuk dari informasi yang beredar. Di Facebook atau Twitter orang bisa menyebarkan tautan pada informasi tertentu dengan komentar yang mengarahkan. Dalam hitungan detik, orang ramai bisa memberikan komentar dan ikut membentuk makna. Informasi tidak lagi disiarkan dari satu sumber ke penerima tapi sudah berinteraksi sedemikian rupa dengan variasi yang jauh dari maksud aslinya. Dengan sedikit kecermatan dan kerajinan tangan, kita bisa memilah dan mengombinasi beberapa potongan informasi menjadi bongkahan informasi baru dengan tafsir dan sudut pandang baru. Keragaman pengolahan informasi menjadi begitu tinggi sehingga praktis tidak ada yang bisa menduga arahnya. Pada akhirnya, berita asli tidak lagi penting dan hanya menjadi satu dari banyak elemen yang terlibat dalam proses pembentukan makna. Hierarki sosial dan ikatan komunitas untuk sementara diabaikan karena pertukaran berlangsung terbuka antara semua pihak yang hadir. Ada semacam kekacauan yang produktif karena wacana tidak dibentuk berdasarkan ketaatan tapi melalui pertarungan yang terbuka.

Hal ini yang membuat banyak orang menganggap kebudayaan digital ini adalah *platform* paling tepat bagi demokrasi. Sepintas hal ini ada benarnya. Hierarki sosial sepertinya tertunda, setiap orang punya ruang dan kesempatan yang sama, dan yang paling penting selalu ada ruang bagi subversi, menggoyahkan yang mapan. Tidak sedikit orang yang menggunakan kesempatan semacam itu, seperti serangan bertubi di jejaring Twitter terhadap Tifatul Sembiring di sekitar "insiden salam tangan" dengan Michelle Obama saat yang terakhir berkunjung ke Indonesia. Tetapi jika diperhatikan lebih seksama, klaim bahwa suasana seperti itu ideal bagi demokrasi juga berlebihan. Kita memang bisa merasakan kehadiran *demos* (khalayak) dengan sangat, tapi unsur *kratos* (kekuasaan) sebaliknya sangat samar. Justru sebaliknya kita seperti melihat runtuhnya *kratos* dalam pengertian tradisional sebagai kekuasaan yang terhimpun. Pertukaran informasi yang begitu cepat tidak hanya mengguncang narasi besar tapi juga menghalangi pembentukan narasi yang langgeng. Kebudayaan digital menantang bukan hanya hal-hal yang terlalu lama dianggap mapan tapi juga justru kemapanan itu sendiri. Subversi dan gangguan dimungkinkan setiap saat dari landasan bicara yang sama. Hasilnya bukanlah kesimpulan atau pendapat yang solid

melainkan himpunan pendapat yang tidak selalu koheren. Jejaring Twitter misalnya, sesuai namanya, adalah forum berkicau dan bukan *platform* untuk menghimpun sebuah orkestra. Saya sering terkesima mengikuti banjir komentar di jejaring itu: kontroversi politik ditingkahi celetukan cabul, berita gempa atau kultwit (kuliah Twitter) tentang pasar bebas atau penodaan agama. Belum lagi satu masalah selesai dibicarakan, sudah datang yang lain sehingga lebih banyak hal yang terlewat.[4]

Kesan setara dan demokratis dari kebudayaan digital ini lebih jauh ditantang oleh isu konsentrasi kepemilikan dan kontrol. Semua ruas tulang punggung pertukaran informasi ini masih dikuasai oleh beberapa perusahaan besar yang mengeruk keuntungan besar pula. Sering tidak disadari bahwa di balik jejaring sosial yang terlihat partisipatoris dan demokratis ada mesin hitung yang bekerja supercepat menghitung gerak jutaan ujung jari di seluruh dunia. Pengguna jejaring sosial adalah konsumen sekaligus produk. Setiap akses ke jejaring sosial dihitung sebagai kesempatan promosi seperti halnya pembaca suratkabar atau penonton televisi dijual kepada pemasang iklan sebagai pasar potensial. Sebagai konsumen para pengguna menikmati berbagai fasilitas dalam jejaring sosial seperti memuat berita, memasang foto, membentuk berbagai grup dan sub-jaringan, semuanya tanpa bayaran. Secara tidak sadar, para pengguna ini melakukan kerja sukarela membuat jejaring itu semakin menarik dan dengan begitu terus menyedot pengguna baru yang pada gilirannya akan melakukan hal yang sama. Saat panen tiba, massa pengguna ini dengan semua informasi yang mereka tampilkan menjadi komoditi yang ditawarkan oleh para pemilik jejaring sosial ini kepada klien pengiklanan bersasaran (*targeted advertising*). Semua informasi yang secara sukarela diberikan para pengguna jejaring sosial, mulai dari data sederhana mengenai diri, selera musik dan film, preferensi seksual dan pilihan warna, menjadi komoditi yang sangat berharga dan membuat orang seperti Mark Zuckerberg, pemilik jejaring sosial Facebook, bisa menjadi miliarder dalam hitungan bulan.

Hubungan teknologi informasi dan politik tidak bersifat deterministik. Teknologi digital memang mempermudah dan memperluas akses sehingga punya potensi demokratik yang jauh lebih besar dari teknologi cetak. Siapa saja bisa berbicara, kapan

---

4) Tentu ada perkecualian. Pengalaman @lintasmerapi yang menggunakan saluran Twitter untuk melakukan koordinasi pekerjaan saat Merapi meletus adalah salah satunya, tapi itu pun tidak mungkin terjadi tanpa pengorganisasian luar jaringan, kesepakatan, dan disiplin menggunakan tagar #merapi dari para *follower*.

saja. Tapi, di sisi lain, teknologi yang sama juga membatasi dan mungkin menimbulkan hierarki baru. Cukup jelas bahwa lanskap digital sekarang ini dikuasai oleh kalangan menengah berusia muda, karena ruas-ruas tulang punggung industri elektronik memang diarahkan pada mereka. Ini keputusan politik yang dibuat tidak lain oleh beberapa perusahaan multinasional raksasa. Tidak ada demokrasi di sana, yang berlaku adalah aritmetika bisnis. Informasi digital, karena itu, bisa bermuara pada demokrasi dan kesetaraan, tapi bisa juga sebaliknya. *Platform* baru seperti Web 2.0 memberikan banyak peluang dan kesempatan berpolitik baru tapi sekaligus membatasi.

Gerakan Sosial dan Politik Digital

Jika diperhatikan, ada irisan menarik antara perkembangan teknologi dan sejarah politik di Indonesia. Penggunaan Internet mulai meluas pada pertengahan 1990-an. Pada saat yang sama, rezim Soeharto mulai limbung akibat krisis ekonomi dan politik yang terjadi berbarengan. Irisan ini tercipta tentu bukan karena kebetulan belaka. Jaringan Internet sejak awal berfungsi sebagai penyalur informasi alternatif yang di masa akhir kekuasaan Soeharto coba dijaga ketat dengan sensor, penutupan media, dan pembungkaman jurnalis. Teknologi senarai surel (*mailing list*) melahirkan forum diskusi seperti Mediacare dan Forum Pembaca Kompas yang meramaikan penyebaran informasi dengan diskusi interaktif. Pemikiran yang sebelumnya dihambat seperti mendapat saluran di sini, dan tidak dapat disangkal bahwa jaringan Internet adalah situs produksi pikiran kritis yang penting. Di dalam senarai surel, orang bisa mengangkat dan mengutarakan pikiran yang paling subversif dan cabul secara politik tanpa risiko yang mungkin diderita seandainya diucapkan dalam pertemuan tatap muka. Walau sering diejek dan direndahkan sebagai "tempat buang ludah", teknologi senarai surel ini mengubah komunikasi sosial secara drastis. Hal yang semula tidak mungkin dikatakan lantas menjadi hal biasa. Teknologi ini memecah bermacam tabu sosial, budaya, dan politik—yang sangat besar pengaruhnya di Indonesia—seperti tukang batu membobol tembok. Penelitian mendalam harus dibuat untuk memahami transformasi kesadaran dan subyektivitas akibat perkembangan ini, tapi saya kira cukup aman untuk mengatakan bahwa generasi yang lahir dan besar bersama teknologi ini lebih terbuka dan merdeka dalam berpikir daripada generasi sebelumnya.

Setelah Orde Baru jatuh, banyak perubahan terjadi. Kekuatan dan pemain baru mulai bermunculan di pentas. Mereka yang semula dimusuhi Orde Baru kini relatif bebas berkumpul, mengutarakan pendapat, dan bahkan ikut pemilihan umum. Banyak lembaga negara mengalami perubahan fungsi dan wewenang. Lembaga kepresidenan misalnya, terutama di masa Gus Dur, tidak lagi sangar dan tertutup. Militer, walau tidak mundur sepenuhnya dari politik, tidak lagi berperan sebagai kesatuan seperti dulu karena kesetiaan pun terbelah-belah mengikuti proses desentralisasi. Pemerintah daerah yang semula hanya perpanjangan tangan pemerintah pusat kini punya suara dan warna tersendiri. Tentu ini tidak berarti segalanya menjadi lebih baik. Praktik korupsi yang semula terpusat dan terpimpin, sekarang semakin menyebar dan liar. Di tengah krisis ekonomi, orang berlomba menduduki jabatan penting karena birokrasi negara menjadi situs akumulasi kekayaan yang utama. Korupsi makin menggila. Kepentingan bisnis dan politik tumpang-tindih, ganas menunggangi peristiwa politik apa pun, atau lebih tepatnya menjadikan apa pun sebagai peristiwa politik, mulai dari kedatangan artis porno Miyabi sampai ledakan Merapi. Jika semula gerak politik cenderung menanggapi ritme rezim Soeharto, sekarang gerak itu berpencar ke segala arah melahirkan ritme-ritme baru yang tidak selalu padu.

Perluasan media elektronik, jaringan Internet, dan teknologi digital membuat berbagai ritme ini semakin sulit dirangkai. Semua hal bisa menjadi sama penting. Informasi seperti berdesakan menuntut perhatian dan waktu yang semakin terbatas. Di masa sekarang perjuangan untuk demokrasi dan keadilan sosial bukan hanya bertarung dengan sensor atau politik yang antidemokrasi dan antikeadilan sosial, tapi terutama dengan ketidakpedulian dan pengalihan. Dalam studi terhadap sekitar seribu forum diskusi di Internet yang beranggotakan lebih daripada empat ratus ribu orang, terlihat bahwa mayoritas anggota menggunakan berbagai forum itu untuk keperluan silaturahmi keluarga dan teman, disusul dengan keilmuan (terutama teknologi komputer) dan bisnis. Politik berada di urutan terendah dikalahkan oleh pornografi, agama, dan hobi.[5] Saat ini mungkin permainan daring (*online gaming*) yang berkembang sejak pertengahan 2000-an sudah ikut menduduki peringkat atas.

---

5) Onno W. Purbo, *Filosofi Naif Kehidupan Dunia Cyber*, Jakarta: Penerbit Republika, 2003, hlm. 44.

Di tengah perubahan ini, gerakan sosial sepertinya justru meredup. Di mana-mana orang mengeluh soal tidak adanya fokus kerja, lemahnya dukungan publik, dan juga keterbatasan daya tahan organisasi dan para penggeraknya. Gerakan mahasiswa yang sempat merajai jalan-jalan raya saat kekuasaan berpindah tangan kini sudah menguap. Sebagian pemimpinnya masuk jalur politik formal sebagai anggota DPR, pejabat pemerintah, mengikuti jejak angkatan sebelumnya. Sebagian lain memilih bekerja sebagai "tenaga profesional" dengan sedikit perhatian dan komitmen pada gerakan sosial. Gerakan buruh dan petani datang silih-berganti seiring dengan pasang-surut advokasi di sekitar keluhan mereka. Berbagai sektor masyarakat lain seperti pedagang kakilima, guru sekolah, pegawai negeri, bahkan polisi terlibat berbagai aksi protes yang biasanya berumur pendek dan tidak berlanjut menjadi gerakan. Menghadapi semua ini, ada dua tanggapan yang muncul. Pertama, upaya pengkhususan dengan membentuk lembaga-lembaga baru yang sangat spesifik cakupan dan tujuan kerjanya serta (dibayangkan) terhubung satu sama lain melalui jaringan, dan kedua, konsistensi pada strategi membangun basis massa dari daerah sampai pusat. Sebagian membayangkan adanya intervensi langsung melalui *lobbying*, advokasi, dan kontrak politik, sebagian lain melihat satu-satunya jalan adalah dengan menguasai lembaga negara yang menghasilkan dan melaksanakan kebijakan. Dengan kata lain, berpolitik dalam sistem yang disediakan.

Penggunaan teknologi informasi dan media baru di sini hanya sebatas apa yang disebut "kampanye publik", yang tujuan akhirnya adalah menggalang dukungan untuk sebab tertentu. Para pegiat gerakan sosial memikirkan cara-cara baru dan kreatif untuk menyampaikan pesan kepada khalayak karena mengira masalah utamanya adalah kurangnya informasi dan perlunya penyadaran. Padahal di zaman ini masalah utamanya adalah kurangnya perhatian dan waktu. Banyak program kampanye publik ini kandas karena kehabisan napas menghadapi arus informasi yang begitu deras. Riset mutakhir terhadap jejaring sosial Twitter menunjukkan lebih dari 70% pesan yang terpampang di linimasa (*timeline*) akan diabaikan oleh pemiliknya, dan yang bertahan diperhatikan pun tidak akan berumur lebih dari satu jam. Topik yang hangat akan cepat sekali populer dan bahkan mendunia—seperti dalam kasus video pribadi Ariel dan Luna Maya—tapi akhirnya hanya bertahan sekitar satu-dua hari sebelum cepat digantikan oleh yang lain. Strateginya, karena itu, bukanlah menambah informasi yang sudah berlimpah tapi mengatur arus informasi yang bisa bermanfaat bagi gerakan sosial. Manuel Castells misalnya, berbicara tentang *framing* atau memberi

kerangka pemahaman pada berbagai elemen dalam ledakan informasi. Percepatan informasi membuat orang tidak sempat mencerna berita dengan saksama. Pikiran sangat dipengaruhi oleh silih-bergantinya citra, dan karena itu pesan yang paling kuat dalam situasi seperti ini adalah pesan sederhana yang dilekatkan pada citra.[6] Perang untuk memperebutkan posisi yang berpengaruh juga berlangsung secara diskursif, sehingga tugas terpenting bukanlah sekadar memenangi perdebatan di televisi atau *talkshow* tapi juga menguasai *nodes* dalam jaringan informasi. Tanpa strategi semacam itu, "perang suara" di jejaring sosial hanya akan menyumbang bising (*noise*) pada jaringan tanpa efek yang berarti.

Gerakan sosial di Indonesia saya kira masih beberapa langkah dari strategi semacam itu. Para pemimpin dan aktivis cenderung mengerdilkan *cyberactivism* dengan bermacam pernyataan seperti "perubahan tidak datang dengan sentuhan ujung jari pada tetikus (*mouse*)." Sejauh ini, saya belum pernah mendengar adanya konvensi yang membahas dan menentukan strategi gerakan sosial menghadapi revolusi digital dan lanskap kesadaran yang terus berubah ini. Beberapa individu yang menyadari arti pentingnya terjun dan secara sadar menggunakan jejaring sosial sebagai alat ekspresi, tapi setahu saya tidak punya mekanisme koordinasi. Masalah lain yang menghalangi keterlibatan gerakan sosial dalam membentuk lanskap kesadaran ini adalah cara pandang lama yang masih secara ketat memisahkan dunia maya dan dunia nyata, tanpa menyadari bahwa dunia maya, terutama produksi makna di dalamnya, menjadi bagian penting dari kehidupan sosial. Basis pendukung dalam sebuah gerakan, misalnya, tidak hanya dibentuk karena kesamaan pengalaman ditindas oleh kekuasaan atau karena kesamaan keluhan di tempat kerja, tapi juga oleh dan terutama *melalui* pembentukan wacana. Tidak semua buruh yang berupah rendah mau terlibat dalam aksi mogok; mereka yang bersedia berjuang hanya yang bisa diyakinkan *melalui* wacana bahwa aksi mogok adalah cara paling efektif untuk mendapatkan hak-hak. Seperti diuraikan di atas, pembentukan wacana di zaman digital ini dilakukan terutama dalam jaringan komunikasi elektronik.

---

6) Manuel Castells, "Communication, Power and Counter-Power in the Network Society," *International Journal of Communication*, 1, 2007, hlm. 242.

Penutup

Langkah penting bagi gerakan sosial untuk terus bergerak di atas lanskap baru ini adalah meninggalkan paradigma yang melihat teknologi informasi sebagai alat lugu yang bisa dikerahkan sekehendak penggunanya. Jaringan komunikasi yang semakin kompleks sekarang ini tentu memengaruhi hubungan sosial dan kehidupan kultural penggunanya. Gerakan sosial semestinya terarah pada titik-titik hubung (*nodes*) dalam jaringan yang rumit dan terus berkembang ini, sehingga bisa ikut menentukan arah dan perkembangannya. Tugas yang sulit, memang, apalagi mengingat jurang digital yang masih sangat besar di Indonesia, bukan hanya antara mereka yang punya akses dan tidak punya akses, tapi antara segelintir pengguna yang aktif dengan *massa* pengguna yang pasif. Menghidupi dunia digital secara penuh sehingga muncul kemampuan seleksi, *framing,* dan terlibat dalam produksi makna memerlukan waktu tersendiri. Sejauh ini tidak ada usaha kolektif ke arah itu. Banyak orang yang memilih terjun ke dalam arus informasi yang deras, menjadi pesohor virtual, dan justru memperlebar jurang digital itu. Titik-titik hubung tidak mungkin dibentuk dan *framing* mustahil dilakukan tanpa secara sadar memperlambat arus informasi yang begitu cepat. Kombinasi antara produksi makna di dunia maya perlu diimbangi gerak bermakna di dunia nyata.

Saya mulai menyusun tulisan ini saat ada macet hebat di Jakarta beberapa waktu lalu. Selama berjam-jam, ribuan pengemudi dan penumpang terkurung dalam kendaraan mereka. Sumpah-serapah dan caci-maki melesat dari ponsel, komputer jinjing, dan iPad mereka, menghiasi situs jejaring sosial seperti Facebook dan Twitter. Teknologi transportasi yang termaju dan teknologi informasi yang tercepat terperangkap dalam ruang fisik. Perlombaan untuk menjadi yang paling cepat dengan mobil terbaik dan perangkat elektronik mutakhir bermuara pada kemacetan total. Paling cepat tapi berjalan di tempat. Di tengah semua itu, seorang teman melesat di sela-sela kemacetan dengan sepedanya, teknologi dari dua abad lalu, yang rupanya sekarang mendapatkan pamornya kembali. Ia sampai di rumah dalam waktu singkat sementara ribuan kendaraan belum lagi beranjak dari tempat mereka semula. Bagi mereka yang masih berharap dunia bisa menjadi tempat hidup yang lebih baik, perlu kiranya meresapi makna pepatah lama, "biar lambat asal selamat."

★ ★ ★

WAWANCARA

SENI RUPA YANG TUMBUH BERSAMA WARGA

Tisna Sanjaya

Apakah sesungguhnya seni rupa politik sebagai bentuk aktivisme, dulu dan kini di Indonesia?

Pengertian "politik" di sini, mungkin merujuk pada seni rupa yang menyampaikan gagasan kritis terhadap kekuasaan, baik kekuasaan atas nama negara dan sistem pemerintahannya, yang secara sistematis mempengaruhi proses kekuasaan yang sewenang-wenang dalam berbagai bidang. Hal tersebut mengacu baik pada sistem ekonomi yang hanya menguntungkan sekelompok orang, misalnya, dulu waktu zaman Orde Baru, perekonomian dikuasai oleh kalangan yang dekat dengan keluarga presiden, sehingga muncul istilah ekonomi "nepotisme" dan rakyat kecil semakin miskin sedangkan kekayaan bumi Indonesia yang melimpah bertumpuk pada para penguasa dan keluarganya; juga kekuasaan dalam bidang agama, yang berdampak pada kekuasaan yang menindas kelompok agama atau keyakinan orang lain yang dianggapnya berbeda; juga pada bidang kebudayaan yang menghadirkan budaya jawanisasi akibat dari kekuasaan yang

memusat pada kecenderungan kelompok etnik tertentu; serta sistem negara yang juga sangat represif, karena peran militer sangat dominan pada hampir semua posisi tampuk pimpinan di Indonesia pada waktu itu; dan tentu saja, kebebasan media masa dan berekspresi serta demokrasi yang tidak diberi peluang untuk hidup.

Kini sudah terjadi banyak perubahan, setelah reformasi 1998, kekuasaan Orde Baru dirubuhkan oleh utamanya kekuatan mahasiswa sebagai pahlawan yang mendorong warga Indonesia pada sistem pemerintahan yang lebih baik. Mengenai posisi medan sosial seni rupa, tentu saja kondisi dulu berbeda dengan sekarang. Kini banyak terjadi perubahan, misalnya bermunculan galeri, kurator, kolektor, balai lelang, berbagai media cetak maupun elektronik, dan sekolah-sekolah tinggi seni rupa, terutama di kota-kota besar di Indonesia. Perubahan yang sangat berbeda terjadi pada media televisi yang kini memunculkan beragam tawaran acara sebagai produksi dari berbagai stasiun televisi swasta. Juga pada media internet yang bebas, serta situasi parlemen dan politik yang mulai memperlihatkan transparansi dalam proses belajar berdemokrasi. Terlepas dari berbagai dugaan konspirasi dari para pelaku politik, saya kira, kita bisa menyaksikan perubahan yang sangat drastis dibandingkan dengan era yang sangat tertutup di masa Orde Baru. Kerjasama dengan pusat-pusat kebudayaan, antara komunitas maupun antarpersonal, di dalam maupun dengan luar negeri kini, bisa kita akses melalui berbagai cara dan beragam media untuk memungkinkan terbangunnya jaringan kerja budaya. Tentu saja perubahan yang terjadi di negeri ini tidak terlepas dari realitas dunia yang mendorong kita untuk lebih terbuka dalam menghadapi tuntutan, tawaran pasar global.

Pertanyaan yang (kini perlu) ditujukan pada para aktivis seni rupa politik adalah:

Apakah ruang kebebasan berekspresi, yang telah diraih oleh berbagai lapisan masyarakat saat ini, telah memberikan inspirasi untuk penciptaan dan pemikiran yang baru dalam bentuk kesenian?

Celah hampa apakah, yang terbentuk dari proses perubahan di negeri ini, yang sebaiknya kita isi?

Masihkah metode proses kreasi seni politis, yang kritis dan bercara lama, dapat memberikan dampak yang tajam, rasa haru sisi kemanusiaan pada pembentukan proses penciptaan ke arah lebih baik dari perubahan zaman saat ini?

Bentuk dan strategi kesenian seperti apa yang tepat untuk para aktivis seni rupa kritis, seni politik pada saat ini ?

Itulah sejumlah kecil pertanyaan, kegelisahan, yang berasal dari perubahan yang terjadi dalam peradaban dunia saat ini. Kita

bisa merasakan terjadinya proses perubahan peradaban dunia, perubahan alam, euforia kebebasan politik, dan kebebasan berekspresi, yang kini seolah dimiliki oleh siapa pun dan secara intuisi berpengaruh pada proses kreatif berkarya seni. Kita harus melakukan riset untuk membahas persoalan perubahan sosial dalam rangka menciptakan karya seni yang lebih baik, untuk menumbuhkan inspirasi pada publik agar bersama-sama berpikir tentang ruang yang nyaman untuk anak-anak, untuk mencegah terjadinya kerusakan lingkungan hidup akibat persaingan bebas dari pasar global kapital, perubahan-perubahan yang akan bertambah buruk jika kita tidak terus lebur dengan persoalan yang terjadi, sembari tetap kritis agar karya seni maupun pemikiran kita terjaga, sehingga bisa terus mencipta karya seni yang melakukan perlawanan terhadap rezim, kekuasaan apapun, baik kekuasaan baru dari kapital, media, perilaku agama, maupun kebudayaan yang mendorong jadi fasis yang bisa menindas atas nama perubahan.

Apakah tujuan dan target seni rupa politik sebagai bentuk aktivisme itu dalam konteks zaman dan masyarakat di tengah perubahan peta kekuatan sosial, budaya/agama, politik, kapital, juga dengan menguatnya berbagai potensi konflik horizontal?

Tujuan karya seni rupa politik, seni kritis, adalah untuk mengkritisi, menyampaikan pertanyaan, mencari solusi melalui sebentuk karya seni yang berperihal fenomena yang terjadi akibat dari kekuasaan yang cenderung totaliter dari proses pemerintahan yang mempengaruhi masyarakatnya dan warganya secara sistematis, yang berdampak pada lingkungan hidup yang bertambah buruk, bidang perekonomian yang tidak adil, ruang hidup untuk anak-anak dan perempuan yang tidak nyaman, situasi sosial budaya yang berubah jadi masyarakat yang konsumtif, egois, radikal, sebuah masyarakat tanpa acuan arah tujuan pulang dan pergi.

Pada situasi dan kondisi perubahan peradaban seperti itu, seniman sebaiknya harus fokus, menempatkan diri secara kuat, kritis menyampaikan inspirasi secara kultural. Tujuan yang ingin dicapai oleh seniman yang disebut sebagai aktivis seniman politik, kritis tentu saja sama dengan keinginan warga yang mengharapkan tumbuhnya sikap yang adil dari proses perubahan, yang bisa dirasakan dan jadi denyut kehidupan sehari-hari, terbentuknya lingkungan hidup yang bertambah baik dan nyaman untuk warga, yang saling menghargai perbedaan dari keragaman kekayaan bangsa ini.

Bagaimana aktivisme seni rupa politik melakukan strategi media-terutama dengan perkembangan teknologi terkini, seperti televisi, internet dan media baru lainnya - guna mencapai target perubahan sosial yang diinginkan?

Perkembangan teknologi, televisi dan internet tentu memengaruhi sikap masyarakat dalam memandang dan menjalani kehidupan. Sebagai implikasinya, dalam proses kreatif seniman, dalam penciptaan karya seni, diperlukan strategi, proses belajar, sikap dan eksplorasi yang baru dalam menghadapi berbagai media elektronik.

Pengalaman saya mengenai hal ini adalah dalam menghadapi program televisi pada episode "Si Kabayan Nyintreuk", yang sudah tayang sebanyak 165 episode sejak 1997, dan ditayangkan di STV selama 30 menit setiap Senin jam 19.00, dengan tayang ulang setiap Kamis jam 11.00. Alasan saya memakai judul "Si Kabayan Nyintreuk" (Kabayan yang suka menyentil, mengomentari, menyampaikan pendapat warga masyarakat, mengkritisi lingkungan dan kehidupan sehari-hari secara langsung dari peristiwa yang terjadi di masyarakat) adalah agar posisi Kabayan bisa menjadi jembatan, corong, penyampai suara beragam kekesalan warga, semisal yang kesal karena sampah yang tidak terurus oleh pemerintah, jalan-jalan kota dan desa yang rusak, transportasi dan kemacetan semakin parah, lingkungan hidup bertambah buruk, ruang bermain untuk anak-anak tidak tersedia dengan baik, biaya pendidikan yang mahal, bencana banjir yang selalu berulang tanpa penanganan yang serius sehingga warga rakyat kecil yang terkena dampaknya, anak-anak jalanan dan kaum waria yang tersingkirkan, orang-orang yang dianggap tidak waras atau gila yang semakin bertambah banyak dan berkeliaran di jalan kota Bandung tanpa penanganan yang baik dengan tata cara yang humanis dari sistem pemerintah kota.

Posisi Si Kabayan, yang berasal dari cerita tradisi Sunda yang sudah *stereotype*, diubah menjadi ikon baru dalam konteks kontemporer. Si Kabayan berubah jadi sosok simbol warga yang akrab sebagai balada rakyat kecil yang ingin disampaikan keluhannya melalui televisi. Melalui media televisi sebagai proses kreatif seni, Si Kabayan hadir dalam kemasan baru, segar, interaktif dan kritis. Tidak hanya melalui media televisi, interaksi melalui Facebook juga sangat efektif untuk berinteraksi dengan pemirsa, penonton setia Si Kabayan. Dari tayangan televisi ini, dampaknya sudah mulai terasa. Misalnya,

setelah ditayangkan datang bantuan dari pihak pemerintah dan beberapa donatur untuk perbaikan sekolah SD yang rusak. Jalan-jalan rusak mulai diperbaiki setelah berkali-kali ditayangkan dan dikritisi oleh warga.

Bagaimana Anda mendefinisikan publik dalam praktik aktivisme seni rupa politik Anda?

Posisi publik adalah sebagai bagian dari kolaborasi yang intim untuk bersama-sama melakukan perubahan ke arah yang lebih baik daripada situasi dan kondisi lingkungan yang dihadapi. Demi terciptanya sebuah peradaban yang baik, yang menghargai lingkungan hidup, mencintai alam, menghargai perbedaan antar agama, memelihara beragam kekayaan etnik, diperlukan kerja sama yang baik dari berbagai kalangan. Tidak mungkin ini dicapai hanya dengan seniman berkarya dan bekerja sendiri.

Maka dari itu, diperlukan metode dan sikap strategi dengan mencoba beragam media, format, dan bentuk, dan kemauan untuk terus melakukan eksperimen, eksplorasi, kolaborasi antar cabang ilmu pengetahuan, serta kesabaran, ketekunan dalam menghadapi perubahan peradaban. Tidak dengan cara kekerasan dan ketergesa-gesaan. Diperlukan nyali untuk melepaskan kebiasaan berkarya seni hanya untuk kesenangan pribadi dan hanya mengabdi pada pasar yang tidak adil. Penting untuk melakukan riset agar tercipta bentuk-bentuk pengucapan baru yang inspiratif.

Ketika potensi perubahan sosial saat ini dapat terjadi di mana-mana, bagaimana anda secara politis menempatkan praktik aktivisme seni rupa politik Anda? Dan perubahan macam apa yang Anda bayangkan?

Saya merasa optimis perihal pernyataan bahwa proses kreatif karya seni bisa memberikan dampak perubahan ke arah yang positif untuk masyarakat saat ini, jika melihat proses perubahan yang sedang terjadi akibat derasnya terpaan media massa dan kekuatan kapital. Jelas seniman harus secara kreatif mengisi ruang-ruang kemanusiaan yang terpinggirkan oleh perubahan sosial saat ini. Untuk itu, diperlukan pembelajaran dari setiap perubahan, yang disikapi secara akrab dan lebur dengan persoalan yang dihadapi, bersama-sama dengan warga, berdiskusi secara rileks untuk menciptakan karya seni yang indah, yang tumbuh bersama, seni yang akrab, seperti menumbuhkan pohon bersama di atas lahan

yang telah ditimbuni sampah plastik, menumbuhkan kembali rasa memiliki tanah, alam, bumi melalui cara-cara yang akrab bersama warga, menumbuhkan gerakan kultural dengan merevitalisasi budaya yang hampir hilang, atau nyaris punah akibat kita lalai dan tidak amanah pada bakat seni yang telah diberikan oleh yang Maha Pencipta.

★★★

MENILIK ARUS SENI RUPA YANG BERPANDANGAN UNTUK RAKYAT

Moelyono

Dinding Massa

Sepanjang 2003, seantero Yogyakarta marak dengan lukisan mural, dari tiang jalan layang, dinding di pinggir jalan raya sampai dinding-dinding di dalam kampung. Fenomena mural yang dimotori oleh kelompok Apotik Komik dengan kerja keras sepanjang 2002 – 2007, membuktikan bahwa mural bukan sekadar lukisan di tembok, tapi sebuah alternatif untuk menyelamatkan ruang publik dari kepentingan iklan komersial dan kampanye partai politik. Mural mengembalikan esensi ruang publik sebagai milik publik.

Pada 2006, para muralis Yogyakarta membentuk kelompok Jogja Mural Forum (JMF) dengan tujuan mengupayakan ragam hal yang berhubungan dengan pengembangan seni mural di kota Yogyakarta. Sejak itu, kerja kolektif di ruang-ruang publik, kampung, dan sekolah di kota Yogyakarta diupayakan. Forum ini terbuka untuk pribadi-pribadi yang kreatif. Setahun kemudian, JMF mengerjakan Kampung Sebelah Art Project, sebuah kerja mural partisipatif yang melibatkan Kampung Kumendaman,

Kampung Jetisharjo (mural untuk Kali Code), Kampung Mranggen Tegal, Kampung Pekelmulyo, dan Kampung Balapan. Dalam pengantar katalognya, Samuel Indratma menegaskan, "Dari sana, kita bisa belajar mengenai persoalan yang menghimpit kehidupan mereka"[1]

JMF kemudian membuat proyek mural dengan menggarisbawahi kekuatan seni rupa tradisional-lokal di kaki jembatan layang Lempuyangan, dengan tajuk Tanda Mata dari Jogja, yang melibatkan peran sentral seniman Sulasno (pelukis kaca), Tjipto Wibagso (pelukis tonil dan tata panggung), Ki Ledjar Subroto (pembuat wayang kancil dan dalang), Subandi (seniman gambar *pitutur*), dan Tjipto Setiyono (pelukis *slebor* becak). Proyek ini memberi wacana baru dan konteks historis bagi perkembangan "politik pesan" dalam dunia permuralan. Pesan tidak lagi ditekankan pada obyek atau subyek mural, tetapi pada peristiwanya, ketika sejumlah orang seniman "tradisi" mengerjakan mural. Suatu peristiwa yang mengingatkan kita, bukan hanya pada muralnya, atau pada pesan yang mau disampaikan oleh mural, tetapi pada pembuatnya dan proses mereka bermural. Peristiwa mural ini mengajak kita untuk mengingat kembali dunia tradisi yang telah dilupakan. Para seniman gambar menjadi sangat penting, lebih penting dari muralnya sendiri.[2]

Pada 2009, "Ong" Hari Wahyu, Samuel Indratma, dan Sudjud Dartanto yang berperan sebagai kurator, menggelar pameran Soponyono dengan mengetengahkan Djamal Djaya (pembuat ilustrasi dengan gambar unik), Petrus Riwanti (yang menjadikan sejumlah plat menjadi plakat beraksara petuah-petuah). Prabanca (yang menjadikan batu sebagai sarana bertutur prasejarah manusia), Sukarman (pembuat relief jalanan), M.Abdul Wahab (pembuat topeng kertas), dan Dwi Putro (yang melukis di atas genteng). Para kurator ini tampaknya menegaskan keberadaan seni rupa rakyat bawah. Pameran Soponyono memang bertujuan untuk "*seek the unseen*", mencari apa yang luput dari penglihatan masyarakat, bahwa sesungguhnya para seniman tersebut adalah aktor kreatif dan juga subjek historis yang hidup dan menghidupi masyarakat di sekitarnya. Kata "*soponyono*", dari bahasa Jawa yang artinya "siapa sangka", memiliki kejutan sendiri. Dengan berseloroh, kurator menggunakan kata itu dalam semangat untuk mengejutkan. Bagi para kurator, 'Siapa sangka' para seniman ini

---

1) Katalog *Kampung Sebelah, Art Project*. Jogja Mural Forum (JMF). Yogyakarta, 2008.

2) Katalog *Mural Rasa Jogja*. Jogja Mural Forum (JMF). Yogyakarta, 2008

ternyata berhasil membuat sejumlah karya yang tak kalah unik dengan para seniman umumnya. Bagi para seniman, 'siapa sangka' karya-karya mereka berhasil mendapat perhatian dari lingkungan tempat mereka hidup dan berkarya.[3]

Gejala mural dan aksi para seniman Soponyono, adalah contoh-contoh gerakan seni rupa pasca-1998 yang berpandangan untuk rakyat, peduli, lalu melibatkan rakyat dalam menegaskan kekuatan atas keberadaan potensi seni rupanya. Contoh gerakan lainnya adalah seperti yang dilakukan oleh Kampung Halaman dan Forum Lenteng, dengan lokakarya video di kota-kota kecil melalui metode pendampingan pada masyarakat untuk merekam kesehariannya sendiri; juga Iwan Wiyono dengan aksi *performance* di desa-desa, serta maraknya pendidikan alternatif-partisipatif atau sekolah alam yang merangsang anak agar berani dan percaya diri bahwa mereka dapat menguasai media seni rupa untuk berekspresi. Gerakan-gerakan ini telah meluaskan wawasan kita akan seniman yang memiliki kepedulian pada rakyat bawah, serta bagaimana metodologi, media, strategi eksplorasi, dan potensi seni rupa diusahakan untuk mendorong peran aktif-partisipatif masyarakat, dengan posisi yang sejajar antara seniman sebagai fasilitator, atau kurator, dengan seniman rakyat bawah. Melalui pemilihan penerapan taktis media yang bersifat massal, dengan teknik yang membuat setiap orang menjadi subjek, gerakan-gerakan ini telah berhasil membangun kepercayaan diri masyarakat untuk dapat menguasai media seni rupa sebagai media ekspresi, aspirasi, dan advokasi.

Seni Rupa Penyadaran

Gerakan seni rupa era 1980-an berlatarkan kekuasaan Orde Baru yang kokoh. Pada Pemilu 1977, terpilih kembalinya Soeharto untuk memperpanjang kekuasaannya, memunculkan ketidakpercayaan masyarakat sipil yang kritis yang berpuncak pada demonstrasi mahasiswa untuk menolak pencalonan kembali Soeharto pada 1978. Oleh karena aksi pembangkangan mahasiswa dianggap tindakan abnormal, maka pemerintah Orde Baru mengeluarkan kebijakan NKK/BKK (Normalisasi Kehidupan Kampus/Badan Koordinasi Kemahasiswaan) yang melarang mahasiswa terlibat aktivitas politik. Kebijakan NKK/BKK, di luar

---

3) Katalogus Pameran Seni Visual "*Soponyono*" Seek the unsen, Taman Budaya Yogyakarta, Juni 2009

dugaan, justru melahirkan ratusan kelompok studi dan kehadiran organisasi-organisasi non-pemerintah.

Melihat takluknya lembaga pendidikan, sebagian mantan aktivis mahasiswa 1978 berhimpun di Olah Kreasi Seni Anak Merdeka dan Olah Kreatif Anak yang kemudian menjadi perintis pendidikan alternatif. Di sini anak-anak dididik untuk bisa memahami persoalan yang dihadapi, sekaligus mencari jalan keluarnya, serta dilatih kesadarannya untuk melakukan pengaturan diri oleh mereka sendiri. Konsep pendidikan yang diacu adalah pemikiran Ivan Illich tentang "bebas dari sekolah" (demitologisasi sekolah formal) dan pemikiran Paulo Freire tentang pendidikan kaum tertindas yang mendudukkan pendidikan sebagai proses penyadaran dan perjuangan untuk mencapai kebebasan.[4]

Dengan semangat yang sama di sepanjang 1980-an, saya memfasilitasi anak-anak jalanan tukang semir untuk menggambar, hasilnya dicetak menjadi kartu pos, dan saat ditawarkan pada turis asing, kartu pos bergambar ini ternyata laku. Selanjutnya, saya mengenal kegiatan anak-anak jalanan dampingan Romo YB, Mangunwijaya yang bermukim di pinggir Kali Code, mengikuti diskusi Anak Merdeka di Solo, berkawan dengan penyair Wiji Thukul dan aktivis budaya Halim HD.

Pada 1988 di Tulungagung, Jawa Timur, bersama anak-anak seusia SD di teluk Brumbun, saya bermain pasir pantai untuk bermain, membuat garis dengan goresan ujung kaki, susunan kerang, batu kerikil, ranting, daun; yang juga untuk menggambar rumah-rumahan dan wajah. Setelah terbiasa menggambar dengan cara itu, anak-anak diajak mengamati, membicarakan, dan kemudian menggambar di atas kertas menggunakan pulpen atau pensil tentang lingkungan rumah, keluarga, pekerjaan orang tua, mimpi-mimpi mereka; saat memancing ikan di laut, menarik jala; pertengkaran soal antri air, mandor Perhutani yang menangkap warga yang menjual kayu, warga yang menyetor kelapa ke mandor, nyamuk malaria, maupun kegiatan gotong-royong. Dari hasil gambar, dipilih beberapa gambar untuk dibuat karya cukilan *hardboard* untuk dicetak. Pada 1988, gambar anak-anak tersebut dan karya instalasi saya didukung oleh API (Asosiasi Peneliti Indonesia) dan dipamerkan di Lingkar Mitra Jakarta dengan judul Pameran Seni Rupa Dialogis Transformatif. Siti Adiyati mengulas

---

4) Pra-Katalogus "*Refleksi 30 Tahun Gerakan Anak Indonesia*", 1-5 Juli 2010, Jogja National Museum

pameran tersebut di harian *Kompas*, 4 September 1988 dengan judul "Seni Rupa Penyadaran".

Pengertian "seni rupa penyadaran" kemudian merujuk pada media seni rupa yang digunakan untuk mengamati, berbicara, atau berdialog guna membangun pemikiran kritis terhadap masalah yang dihadapi anak-anak dan warga komunitas. Misalnya, di Tulungagung pada Maret 1987 ada anak-anak yang memamerkan gambarnya di rumah warga. Salah satu gambarnya adalah warga yang bertengkar saat antri air minum. Ketika semua warga melihat, mereka menjadi tertawa melihat pertengkaran mereka digambar oleh anak-anak. Setelah itu kegiatan antri air minum menjadi tertib.

Suatu hari, Kepala Desa dipanggil ke kantor mandor Dinas Kehutanan, Pak mandor marah-marah karena melihat karya cukil *hardboard* anak-anak di pintu rumah warga tentang seorang mandor yang merampas kayu curian warga dan dijual lewat truk mandor. Pak Kepala Desa, menjawab dengan perlahan kepada Pak mandor, "Digambar anak-anak saja, kok, marah-marah, *tho,* Pak mandor". Setelah itu para mandor jarang operasi kayu serta segan minta setoran upeti kelapa.

Kali lain, tiba-tiba rombongan Muspika (Musyawarah Pimpinan Kecamatan), yang terdiri dari instansi kecamatan, Polsek, dan Koramil, datang ke dukuh di pantai Brumbun mendudukkan saya di rumah ketua RT. Kemudian pihak Koramil gencar menginterogasi. Mengapa seorang sarjana masuk ke desa terpencil? Pantai Selatan adalah bekas basis Partai Komunis Indonesia (PKI). Kegiatan dengan orang miskin ini seperti gerakan komunis. Apa partai orangtuanya? Apakah ada surat izin untuk kegiatan ini? Jika tidak ada, sekarang juga semua kegiatan harus dihentikan. Jika tidak, akan diangkut dengan truk ke Koramil. Hari itu pula kegiatan dihentikan. Esoknya, saya seharian mengurus surat izin kegiatan untuk memfasilitasi acara menggambar anak-anak ke kantor Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Departemen Pendidikan Nasional, Polres, dan Kodim. Begitu selesai, surat izin itu langsung saya serahkan ke Muspika dan pihak Koramil menjelaskan bahwa Pantai Selatan adalah teritori wewenang militer karena tadinya merupakan basis PKI. Oleh karena itu, jika besok mau melanjutkan kegiatan menggambar bersama anak-anak, maka saya akan dikawal oleh tentara.

Katalog pameran tersebut yang berjudul *Dialogis Transformatif*, diserahkan kepada Bupati Tulungagung yang langsung menanggapi dengan rencana meninjau pantai Brumbun.

Seminggu kemudian, Bupati bersama Bappeda meninjau pantai Brumbun tempat tinggal anak-anak itu. Bupati menetapkan pembangunan pantai Brumbun sebagai daerah wisata. Pada 1990, pembangunan jalan aspal dari jalan utama desa Ngentrong telah menembus hingga ke bibir pantai Brumbun dan Nggerangan. Orang tua anak-anak, sejak itu langsung dapat menjual ikan dan udang lobster ke pasar kota. Wisatawan lokal mulai ramai dan warga banyak membuka warung.

Pada 1992, kehidupan ekonomi warga meningkat dengan dibangunnya SD kecil permanen, fasilitas MCK (Mandi Cuci Kakus), dan sumur umum. Istilah 'Seni Rupa Penyadaran' kemudian lekat dengan kegiatan saya bersama anak-anak dan komunitas warga desa. Dana kegiatan di pantai Brumbun saya peroleh dari tunjangan Ashoka Fellow. Kegiatan didukung keterlibatan siswa SMA "Thomas Aquino", tempat saya menjadi guru kesenian.

Sepanjang 1989 - 1990, hasil gambar, cukil *harboard*, dan instalasi dari aktivitas Seni Rupa Penyadaran tersebut dipamerkan di Yogyakarta dengan dukungan aktivis Forum Diskusi Perempuan Yogyakarta (FDPY), Forum Komunikasi Mahasiswa Yogyakarta (KMY), Solidaritas Mahasiswa Indonesia untuk Demokrasi (SMID); di Salatiga dengan dukungan Yayasan Geni; di Solo melalui sokongan Sanggar Sukabanjir dan Teater Gidaggidig. Tiap pembukaan pameran dimulai dengan pembacaan puisi oleh penyair Wiji Thukul dan diskusi keliling yang mengundang sejumlah pembicara, antara lain George Junus Aditjondro, Harsono, dan Aries Mundayat. Di samping itu, saya aktif mengikuti pelatihan dari Arief Budiman, Ariel Heriyanto, dan Romo YB Mangunwijaya. Pada 1989, saya juga mengikuti lokakarya budaya lewat jaringan ACPC (Asian Council for People Culture) di Manila, Filipina; saya diundang karena pengalaman saya melihat pengorganisiran komunitas rural dan urban lewat media mural dan teater dan cara demonstrasi antikekerasan dengan menggunakan teater jalanan. Hasil lokakarya lalu dibicarakan dalam diskusi keliling bersama aktivis mahasiswa di Solo, Yogyakarta, dan Salatiga.

Lokakarya-lokakarya yang saya lakukan memiiki dasar referensi dari konsep dan metodologi seniman teater Sao Paulo bernama Augusto Boal yang aktif pada akhir 1960-an di Brasil. Berdasarkan pemikiran Paulo Freire dalam buku *"Pedagogy of the Oppressed"*, Boal mengembangkan semacam sanggar kerja yang dinamakan *Poetics of the Oppressed*. Tujuan utamanya adalah mengubah masyarakat "penonton", makhluk-makhluk pasif dalam gejala teater, menjadi subjek, aktor, *transformer* dari aktivitas

drama. *Poetics of the Oppressed* memusatkan perhatiannya pada tindakan. Penonton tidak menyerahkan kekuasaan kepada si tokoh (atau aktor), baik untuk bertindak ataupun berpikir mewakilinya. Sebaliknya, ia sendiri mengambil peranan protagonis, mengubah aktivitas panggung, mencoba jalan keluar, mendiskusikan rancangan-rancangan untuk perubahan; singkatnya, melatih diri melakukan tindakan yang sesungguhnya. Dalam hal ini, mungkin benar bahwa teater itu sendiri tidak revolusioner, tetapi jelas merupakan suatu latihan untuk revolusi tersebut. Penonton dibebaskan menjadi manusia yang utuh, bergerak untuk bertindak. Betapapun fiktifnya tindakan itu yang penting ia merupakan aksi. Boal menambahkan bahwa semua kelompok teater yang benar-benar revolusioner harus menyerahkan seluruh alat-alat produksi dalam teater kepada rakyat sehingga rakyat sendiri dapat memanfaatkannya.

Selanjutnya pada 1970-an, dengan sumbangan dari seniman-seniman teater dan para pendidik orang dewasa lainnya yang terutama bekerja di Amerika Latin, Afrika, dan Asia, konsep *Poetics of the Oppressed* berkembang menjadi *Theater of the Oppressed*, atau Teater Pembebasan.[5] Eugene van Erven, dalam wawancara dengan buletin *Citra Yogya* pada 1988, menjelaskan bahwa tujuan utama Teater Pembebasan adalah menumbuhkan daya dan kekuasaan kelompok tertindas agar memiliki suara dan sarana untuk memperbaiki nasib lewat upaya komunal yang kreatif, kooperatif, dan tanpa kekerasan. Menurut Eugene, di Filipina para pekerja teater sudah mulai meninggalkan sebutan "*actor*" dan mulai menyebut dirinya dengan "*ATOR*", singkatan dari *Artist-Teacher-Organizer-Researcher.* Teater digunakan sebagai media non-hierarkis dan sepenuhnya dikendalikan oleh rakyat, untuk mengungkapkan aspirasi komunitas di perdesaan dan perkotaan ke arah kemandirian, keadilan sosial, serta kekuatan kooperatif, kolektif , dan komunal.

Teater Pembebasan berupaya memerlukan kegiatan artistik di kalangan massa untuk *pertama*, menjebol gagasan konservatif bahwa seni adalah wilayah eksklusif para praktisi yang istimewa, berbakat tinggi dan terampil, yang berkarya demi kenikmatan segelintir elit; dan *kedua*, memperkaya kehidupan dan memberi wawasan yang penuh arti mengenai realitas eksistensial sebagian besar masyarakat, yakni lelaki dan perempuan kelas bawah dari semua sektor.

---

5) lebih lanjut, baca: Augusto Boal. *Theater of The Oppressed*. New York: Urizen Books, 1979. Diterjemahkan dari Spanyol ke Inggris oleh Charles A. & Maria-Odilia Leal McBride.

Teater Pembebasan membuat seorang pemikir sosial dan organisator menjadi seniman, dan membuat rakyat kebanyakan menjadi seniman, pemikir sosial, organisator serta individu yang mandiri, percaya diri, sadar, dan prihatin akan komunitasnya. Teater Pembebasan ditegaskan bukan untuk menelurkan sosok-sosok revolusioner yang mengacungkan senjata, mengoarkan slogan-slogan radikal, namun justru untuk membentuk manusia yang bermartabat, santun memikat, mampu dan mau berpikir dengan menaruh hormat pada diri sendiri.

Bagi saya, pemikiran Teater Pembebasan ini sangat mirip dengan doktrin ideologis "Poros Satu Lima Satu" dari LEKRA sebagai sayap budaya PKI. Dimana *"Satu"* berarti "Politik sebagai Panglima". "Lima" berarti meluas dan meninggi (luas diterima masyarakat dan tinggi dalam mutu ideologi dan artistik), tradisi baik dan kekinian revolusioner, *kreativitet individuil* dan kearifan massa, Realisme sosialis, dan Romantik revolusioner. Terakhir, "Satu" yaitu "turun ke bawah" atau "Turba" sebagai metode kerja. Dengan rumusan itu berarti segala asas suatu kegiatan hanya bisa tercapai atau terlaksana apabila bermula dari bawah. Tujuan turun ke bawah ialah untuk mengenal "bawah", menangkap "denyut jantung yang di bawah", menjadikan diri sebagai wahana bagi yang di bawah untuk menyuarakan apa yang hidup di bawah itu. Praktik itu hanya mungkin terjadi apabila sudah tidak ada kesenjangan praktisi lagi dengan "yang di bawah", melainkan telah menjadi—saya pinjam ungkapan Jawa—"*manjing ajur-ajer"* (melebur menyatu) bersama dengannya.

Siapakah yang dimaksud dengan "bawah" itu? Mereka adalah golongan dalam masyarakat yang paling menderita hidupnya, dan oleh karena itupun mereka merupakan golongan yang paling pertama berkepentingan akan adanya perubahan. Di tengah masyarakat desa, mereka ialah kaum petani miskin, buruh tani atau petani tak bertanah. Di tengah masyarakat kota, mereka adalah kaum miskin kota dan kaum buruh yang hidup dari menjual atau menggadaikan tenaga kerja mereka. Di tengah masyarakat laut, mereka adalah kaum nelayan miskin dan nelayan buruh. "Turun ke bawah" yang ditetapkan sebagai metode kerja Lekra, dilakukan dengan menempuh jalan "tiga sama" yaitu sama kerja, sama makan, dan sama tidur. Sama kerja artinya mengerjakan pekerjaan yang sama, seperti yang dikerjakan oleh mereka "yang diturun-bawahi". Sama makan artinya makan makanan yang sama, seperti yang dimakan oleh mereka "yang diturun-bawahi". Sama tidur artinya tidur dengan perlengkapan tidur yang sama, seperti perlengkapan tidur yang digunakan oleh mereka "yang diturun-bawahi". Dengan demikian, hasil

terakhir *turba* akan mengena pada dua pihak sekaligus; dan itulah sesungguhnya yang dicita-citakan Lekra untuk dicapai dengan gerakan Turba ini. Dari pihak yang "diturun-bawahi", suara mereka akan terangkat ke permukaan percaturan; dan dari pihak yang "menurun-bawahi", kesadaran ideologi mereka akan tercerahkan, sehingga menjadi peka terhadap suara arus bawah. Itulah sesungguhnya latar belakang filsafat gerakan turun ke bawah.

Dari sini, rumusan Seni Rupa Penyadaran berkembang dengan melihat rakyat sebagai subjek yang mempunyai potensi menguasai media seni rupa yang digunakan untuk berdialog membangun pemikiran kritis tentang permasalahan sosial yang dihadapi dan mencari pemecahannya berdasarkan potensi komunal yang dimiliki komunitas secara swadaya dan mandiri.

Hal tersebut telah tercetus dalam tindakan. Sebagai contoh, pada 1993, kerjasama Seni Rupa Penyadaran dengan KSUM (Komite Solidaritas untuk Marsinah) telah memfasilitasi 11 buruh kawan Marsinah untuk membuat karya cukil *hardboard* tentang kesaksian terbunuhnya Marsinah. Hasil karya dengan instalasi garapan saya bersama mahasiswa Sekolah Tinggi Kesenian Wilwatikta (STKW) di Surabaya, atas dukungan Dewan Kesenian Surabaya dipamerkan dalam Pameran Seni Rupa untuk Marsinah; dalam rangka memperingati 100 hari terbunuhnya Marsinah. Walaupun pameran tersebut akhirnya dilarang oleh pihak militer, namun liputan media sangat maksimal untuk advokasi kasus Marsinah.

Kemudian pada 1994, karena menyadari lemahnya posisi seniman jika akan mempresentasikan karyanya, maka perupa Semsar Siahaan dan saya serta penyair Wiji Thukul dengan didukung beberapa kawan aktivis budaya Yogya membentuk JAKER (Jaringan Kerja Kesenian Rakyat) sebagai forum untuk membahas pelarangan serta strategi kerjasama antara seniman dan rakyat. Namun, pasca-reformasi, Wiji Thukul hilang, Semsar meninggal segera setelah pulang dari luar negeri, kawan-kawan aktivis mahasiswa dan aktivis budaya sibuk mencari kerja atau menjadi tokoh partai politik. Jaringan gerakan budaya yang sangat kukuh ideologinya, runtuh, lenyap ditelan perjalanan waktu.

Catatan Waktu

Pasca 2000, marak gerakan seni rupa yang berpandangan dan melibatkan komunitas dengan media mural, video, *performance,* dan lainnya. Gerakan seni rupa tersebut dilakukan dalam jaringan

antara kelompok seniman, aktivis mahasiswa, budayawan, di berbagai wilayah. Salah satu gerakan ini teraksentuasi dalam forum Biennale Jogja X-2009: Jogja Jamming di Yogyakarta. Institusi baru kini mulai tampak terbangun. Sejumlah biennale sudah lancar berjalan. Ratusan masyarakat terlibat dalam pesta perayaan berseni rupa di ruang publik. Selanjutnya, bagaimana mentransformasikan seni rupa menjadi ekspresi keseharian di ruang publik terkait desakan dan tekanan realitas ekonomi, sosial, politik, dan budaya yang makin pengap. Semangat yang muncul sekarang adalah merayakan kebebasan penguasaan ruang publik dan itu sungguh sudah berhasil. Tinggal bagaimana potensi itu menjadi kekuatan untuk posisi tawar dalam negosiasi pendayagunaan advokasi ruang publik yang telah menjadi ruang konsumerisme.

Kondisi kita sekarang--seperti diuraikan dalam Kertas Posisi Kebudayaan oleh Akademi Kebudayaan Yogyakarta pada 2004--sebagai akibat dari praktik bisnis global ini, adalah:

1. Meningkatnya kekuasaan pasar dan makin melemahnya peran negara.
2. Lembaga negara yang berubah menjadi pasar; sifat warga negara berubah dari satuan komunitas politis menjadi komunitas konsumen.
3. Ciri bisnis global adalah arus modal yang terus berpindah melintas batas negara; yang berkembang adalah pasar modal, sistem ekonomi uang, pertukaran abstrak yang menghancurkan ekonomi rakyat padat tenaga kerja;
4. Para pemain bisnis global adalah pemilik modal besar;
5. Dampak bisnis global adalah konsumtivisme global. Kultus atas gaya hidup, status dan sensualitas;
6. Ekonomisasi kebudayaan: *homo economicus*.[6]

Globalisasi ekonomi merasuk dengan sistem institusi formal, misalnya dengan membuat aturan pembebasan impor beras, fakta bahwa petani tidak bisa menjual sayur ke luar negeri karena tidak ada labelnya, dan bagaimana perusahaan kecil dan menengah di Indonesia tidak bisa melakukan kontrak karena secara standar mereka tidak diterima. Strategi menghadapi globalisasi adalah dengan penguatan institusi informal agar tidak diformalisasikan sebagai sarana untuk menerbitkan tata aturan penguasaan. Di

---

6) *Kertas Posisi Kebudayaan*, Akademi Kebudayaan Yogyakarta, 2004

dalam institusi informal ada rasa saling percaya yang menjadi kekuatan modal sosial.

Dalam kondisi partai politik yang lebih peduli pada target capaian kursi kekuasaan setiap lima tahun, maka pendidikan politik kritis harus dilakukan sendiri oleh rakyat. Dalam konteks gerakan kebudayaan, seniman tidak perlu berafiliasi ideologi dengan partai. Seniman adalah rakyat, maka bersama sesama rakyat, seniman perlu melakukan kerja budaya pendidikan politik kritis sekaligus sebagai aksi menghadapi arus globalisasi.

Sementara itu, Seni Rupa Penyadaran, kini berjalan dengan paket program proyek pilot pengembangan masyarakat di desa dengan perangkat konsep, metodologi, silabus, kurikulum, modul, desain, pengawasan, evaluasi, dana keberlanjutan yang ditawarkan ke beberapa lembaga swadaya masyarakat; dan sejak 2000 sampai kini sudah diterapkan di sejumlah daerah, mulai dari Pacitan, Ponorogo, Tulungagung, Aceh, Nias, Sungai Pinyuh, Sambas, Singkawang, di Kalbar, Tentena di Sulawesi; Kupang dan Rote di Nusa Tenggara Timur; serta Jayapura dan Wamena di Papua.

Mural, *performance*, video, adalah contoh media yang sudah dikuasai rakyat. Kini, yang diperlukan adalah cara membuatnya menjadi agenda rakyat untuk dapat mengorganisasikannya secara informal, membangun sekolah pendidikan kritis, membangun jaringan institusi yang keberlanjutan. Media-media tersebut adalah media yang taktis dan strategis sebagai media dialog yang kritis, aspiratif, dan advokatif, Mao Ze Dong, dalam ceramah Seni dan Sastra, di Forum Yenan, pada Mei, 1949, pernah mengatakan bahwa "hanyalah melalui berbicara dengan massa kita dapat mendidik massa dan hanya dengan menjadi murid massa maka kita dapat menjadi guru massa". Sebagai catatan, siapa seniman-fasilitator yang tertarik menjadi murid dan guru massa di daerah seperti Porong kawasan luapan lumpur Lapindo, daerah Freeport-Timika Papua, daerah hutan Kalimantann Timur, daerah Nusa Tenggara Timur, Nusa Tenggara Barat, daerah beragama minoritas, dan daerah beretnis minoritas, dengan bekal perangkat paket penawaran program untuk bisa memfasilitasinya. Hal-hal tersebut menjadi catatan saya, agar berbagai pesta perayaan mural, pameran, *performance*, lokakarya dan pemutran video tak hanya digebyarkan di Yogyakarta dan Jakarta saja, dan seiring waktu berlalu, pesta berlalu pula.

★★★

SUATU PERUBAHAN BERSAMA

FX Harsono

Bentuk aktivisme, dulu dan kini di Indonesia?

Sebenarnya tidak ada perbedaan. Seni rupa yang berorientasi pada politik pada masa lalu juga melakukan aktivitas di masyarakat. Di dalam PKI (Partai Komunis Indonesia) dan LEKRA (Lembaga Kebudayaan Rakyat) mereka melakukan aktivitas yang disebut TURBA atau 'turun ke bawah', yaitu hidup bersama rakyat untuk memahami permasalahan mereka. Demikian juga dengan aktivitas perupa saat ini, mereka melakukan hal yang sama.

Perbedaannya antara PKI dan LEKRA dengan perupa saat ini bukan pada aktivisme, melainkan pada landasan ideologi penciptaan karya. Kalau dulu mereka meletakkan aktivitas seninya sebagai bagian dari kegiatan politik praktis, kalau sekarang politik diletakkan sebagai bagian dari kehidupan dengan pemahaman bahwa politik tidak dipahami sebagai politik praktis. Perupa meletakkan politik sebagai permasalahan yang ada di masyarakat yang disebabkan oleh kebijaksanaan politik yang dilakukan oleh penguasa. Permasalahan yang ada di masyarakat bukan hanya permasalahan politik melainkan permasalahan sosial, kebudayaan, dan ekonomi. Jadi mempermasalahkan seni dengan politik sebagai acuan pembahasan atau, yang disebut sebagai "seni rupa politik", akan mereduksi fenomena yang luas menjadi sekadar fenomena politis saja.

Apakah tujuan dan target seni rupa politik sebagai bentuk aktivisme itu dalam konteks zaman dan masyarakat di tengah perubahan peta kekuatan sosial, budaya/agama, politik, kapital, juga dengan menguatnya berbagai potensi konflik horisontal?

Kalau pertanyaan ini ditujukan kepada kagiatan seni rupa yg saya ciptakan, maka jawabannya adalah bahwa kesenian saya hanya sekadar menumbuhkan kesadaran masyarakat akan adanya permasalahan yang diakibatkan oleh kebijaksanaan politik dari kekuasaan. Kekuasaan di sini bukan hanya terpusat pada pemerintah tetapi juga kekuasaan yang disebabkan oleh kekuatan ekonomi, agama, atau kelompok sosial.

Bagaimana aktivisme seni rupa politik melakukan strategi media—terutama dengan perkembangan teknologi terkini, seperti televisi, internet, dan media baru lainnya—guna mencapai target perubahan sosial yang diinginkan?

Mereka memanfaatkan media ini dengan baik, meski tidak terkoordinasi dan terencana dengan terarah, tetapi cukup baik. Kesadaran mereka terhadap media cukup baik.

Bagaimana Anda mendefinisikan publik dalam praktik aktivisme seni rupa politik Anda?

Publik saya adalah masyarakat yang menonton pameran saya dan komunitas seni rupa, yang semuanya terbatas jumlah dan lokasi tempat tinggalnya. Makanya dengan media elektronik saya bisa melebarkan publik pecinta seni saya. Karena pemikiran dan konsep penciptaan bisa juga disebarkan ke publik dan mempunyai nilai yang sama pentingnya dengan bentuk visual karya seni.

Ketika potensi perubahan sosial saat ini dapat terjadi di mana-mana, bagaimana Anda secara politis menempatkan praktik aktivisme seni rupa politik Anda? Dan perubahan macam apa yang Anda bayangkan?

Saya tidak mempunyai rencana yang berada di luar aktivitas kesenian saya. Saya tidak menargetkan perubahan karena perubahan pada dasarnya tidak bisa diciptakan oleh satu orang saja. Tindakan seseorang akan berakumulasi dengan tindakan kelompok-kelompok lain dari disiplin lain sehingga menciptakan sebuah perubahan.

★★★

WAWANCARA

SALING BERBAGI MENCARI SOLUSI

Arahmaiani

Apakah sesungguhnya seni rupa politik sebagai bentuk aktivisme, dulu dan kini di Indonesia?

Seni rupa politik di zaman diktator Soeharto dan rezim militer pendukungnya diperlukan karena kesadaran politik ditindas sedemikian rupa. Suara berbeda dibungkam dengan segala cara. Budaya kritik sama-sekali tak bisa berkembang. Seni rupa politik pun menjadi "katup" pelepasan dan pembebasan selain sekaligus menjadi media komunikasi dan penyadaran. Yang dicita-citakan adalah perubahan atau transformasi nilai-nilai ke arah kehidupan yang lebih terbuka, demokratis, adil, dan manusiawi.

Sedangkan keberadaan senirupa politik di era reformasi adalah untuk mendukung proses konsolidasi demokrasi, juga sebagai media komunikasi dan penyadaran akan kondisi politik yang sangat pragmatik dan materialistik, selain untuk menanggapi dampak negatif dari politik dan pasar global, termasuk kerusakan alam dan lingkungan hidup. Potensi-potensi lokal yang ditantang untuk menghadapi gerusan budaya global, diharapkan untuk tampil dan mampu bersuara. Yang ditarget adalah perubahan budaya politik ke arah yang lebih transparan, tidak korup, serta sanggup berpartisipasi dan bersuara lantang di arena global atau sederhananya bisa dikatakan: sanggup menjawab tantangan zaman.

Apakah tujuan dan target seni rupa politik sebagai bentuk aktivisme itu dalam konteks zaman dan masyarakat di tengah

perubahan peta kekuatan sosial, budaya/agama, politik, kapital, juga dengan menguatnya berbagai potensi konflik horisontal?

Tujuan dan target seni rupa politik dalam situasi seperti ini tidak bisa terlepas dari fungsi idealnya yaitu media penyadaran dan ekpressi pribadi maupun kolektif untuk perubahan, atau media untuk menghadapi kemapanan, mentransformasi nilai-nilai yang menjadi busuk dan kehilangan dinamika. Jadi tujuan dan target dasar seni rupa politik sebagai media komunikasi, penyadaran, maupun pembebasan tetap menjadi pijakan dasar namun, tentunya, tujuan dan target masing-masing pencipta bisa beragam, mulai dari peningkatan kesadaran pribadi atau kelompok atas nilai-nilai demokrasi, kritik, advokasi, maupun pengelolaan konflik. Atau dengan lain perkataan seni rupa politik di sini dimaksudkan untuk berpartisipasi dalam proses transformasi sosial, budaya, dan politik itu sendiri. Seni rupa politik masa kini diharapkan untuk bisa merespons isu-isu kompleks dan paradoks khas era pasar global dengan cara kreatif, sehingga dapat menemukan solusi alternatif dan keluar dari kebuntuan perspektif dan wacana dominan.

Bagaimana aktivisme seni rupa politik melakukan strategi media—terutama dengan perkembangan teknologi terkini, seperti televisi, internet, dan media baru lainnya—guna mencapai target perubahan sosial yang diinginkan?

Strategi media memang wajib dilakukan sebab media adalah kekuatan yang sanggup mendorong perubahan nyata. Media bisa ikut mensosialisasikan ide-ide alternatif maupun kritik terhadap sistem. Maka kombinasi antara karya seni rupa politik dan strategi media bisa saling menunjang dan bergandengan, berkosolidasi untuk tujuan perubahan. Media baru memang sebaiknya dijelajahi lebih jauh kemungkinanya, potensinya untuk "membebaskan" patut untuk ditelusuri lebih jauh lagi. Dunia yang sekarang dikontrol lewat manipulasi citra dan tontonan bisa "dinetralisasi" oleh teknologi digital dan dunia virtual yang tidak mudah untuk diklaim kepemilikanya. Yang jelas dengan kemampuan media untuk menduplikasi dan menggandakan, yang artinya suatu kontrol yang memusat hampir tak bisa dilakukan lagi dan kontrol atas kekuasaan bisa dijalankan, sehingga monopoli bisa menjadi tinggal sejarah.

Bagaimana Anda mendefinisikan publik dalam praktik aktivisme seni rupa politik Anda?

Publik adalah mereka yang menghidupi dan dihidupi oleh sistem, jadi memiliki kepentingan atasnya. Begitu pula seniman dan karya seninya sekalipun bisa bersifat oposisi dan kritis. Publik adalah bagian integral dari karya seni rupa politik, jadi karya tidak boleh diisolasi dari publik. Tanpa publik yang mendukung, karya seni rupa politik patut dipertanyakan keberadaan, maksud dan tujuannya.

Ketika potensi perubahan sosial saat ini dapat terjadi di mana-mana, bagaimana Anda secara politis menempatkan praktik aktivisme seni rupa politik Anda? Dan perubahan macam apa yang Anda bayangkan?

Saya sendiri memandang dunia kini seperti tanpa batas sekalipun masalah lokal bisa saja berbeda dengan persoalan global, namun dalam kenyataanya juga bisa bersentuhan dan tumpang-tindih. Sebagai anggota masyarakat global, seniman dihadapkan pada situasi ulang-alik global-lokal jadi ia bisa bergerak ke mana saja imajinasi dan kepentingan membawanya. Batasan-batasan negara/nasionalisme seakan bisa melebur dan seniman bisa bekerja di mana saja jika dimungkinkan. Hal ini juga memungkinkan seniman untuk melihat persoalan lokal dalam perspektif yang lebih luas dan persoalan global dalam miniatur lokal (sehingga seniman berpikir secara global namun bisa beraksi secara lokal). Lokal di sini tidak mesti berarti dari mana saya datang atau berasal, bisa saja arti lokal di sini berada pada wilayah negara atau daerah lain.

Dalam kegiatan berkarya selama lima tahun terakhir, saya mencoba untuk menghubungkan dan membuat jejaring antara berbagai komunitas di berbagai negeri dan belahan bumi. Adapun tujuan dari strategi dan pendekatan berkarya seperti ini adalah pemberdayaan komunitas ataupun golongan minoritas yang umumnya termarjinalisasi. Kegiatan ini dimaksudkan agar komunitas bersama-sama saling berbagi dan belajar mengatasi persoalan-persoalan yang harus dihadapi, mengidentifikasi masalah, lalu kemudian mencari solusi alternatif dan kreatif.

Perubahan yang saya bayangkan dan angankan adalah dunia menjadi lebih adil dan manusiawi, sistem menjadi tidak diskriminatif dan mensejahterakan semua orang, serta melindungi keberagaman budaya, alam, dan lingkungan hidup. Singkatnya, saya memimpikan perubahan paradigmatik dari masyarakat berorientasi konsumsi dan berpikir liniear ke masyarakat yang kreatif dan berpandangan holistik, dengan penekanan khusus pada persoalan sistem ekonomi yang mestinya tidak hanya memperkaya suatu golongan ataupun

individu semata. Suatu sifat yang cenderung memperbudak mereka yang lemah harus diubah menjadi sistem yang peduli dengan nasib semua penghuni planet bumi ini.

★★★

MENJADI TEMAN YANG KRITIS

Reza Afisina

Apakah sesungguhnya seni rupa politik sebagai bentuk aktivisme, dulu dan kini di Indonesia?

Sejak masa reformasi 1998 dan berdirinya ruangrupa pada 2000, saya mulai belajar mengenai seni rupa yang juga bisa dikaitkan dengan aktivisme di ruang publik Jakarta. Proyek-proyek ruangrupa selalu mendekatkan diri dan melibatkan masyarakat; yang menjadi hal menarik untuk dibahas dan selalu menjadi acuan kerja. Sementara itu, mengalami kota juga menjadi hal yang paling dekat dengan keseharian saya selaku warga dan seniman. Aktivitas ruangrupa dan keseharian saya itu membuat saya banyak belajar tentang bagaimana seni rupa dapat senantiasa berkomunikasi, beradaptasi, bernegosiasi, dan saling bertoleransi dengan masyarakat dari berbagai latarbelakang pemikiran, kehidupan, pekerjaan, dan permasalahan.

Aktivitas saya dan ruangrupa tidak bertendensi langsung ke isu politik dan sosial, namun selalu bisa dikaitkan dengan masalah perkotaan yang terkait pula dengan isu sosial masyarakat seperti tentang hunian, ruang publik, komunikasi visual, dan lain-lain.

Apakah tujuan dan target seni rupa politik sebagai bentuk aktivisme itu dalam konteks zaman dan masyarakat di tengah perubahan peta kekuatan sosial, budaya/agama, politik, kapital, juga dengan menguatnya berbagai potensi konflik horisontal?

Tujuan dari seni rupa politik sebagai bentuk aktivisme saat ini adalah untuk membantu mengkomunikasikan dan mengapresiasi keinginan masyarakat sesuai dengan kebutuhan dan kapasitasnya. Untuk itu, perlu dilakukan berbagai strategi karena keseharian juga bergerak, *rhizome and swarm as well liquid*, mengikuti apa yang pokok untuk dilakukan (*prime willingness*); terutama jika berhubungan dengan 'garis horizontal' yaitu hubungan antara manusia dan sekitarnya. Kita perlu lebih adaptasi untuk saling berkolaborasi dalam menentukan tujuan dan sama-sama mencapai target yang diinginkan, terutama yang dapat membangun dan dapat diterima masyarakat dengan baik.

Bagaimana aktivisme seni rupa politik melakukan strategi media—terutama dengan perkembangan teknologi terkini, seperti televisi, internet, dan media baru lainnya—guna mencapai target perubahan sosial yang diinginkan?

Memang kalau ditanyakan apa kita membutuhkan teknologi, jawabannya adalah ya. Teknologi memudahkan kita, baik dari zaman penciptaan benda-benda batu sampai satelit. Tetapi apakah perkembangan media saat ini sudah cukup atau sempurna untuk mencapai perubahan? Saya rasa tidak. Teknologi tak menjamin terjadinya perubahan sosial. Berguna atau tidaknya teknologi, tergantung pada kebutuhan dan pengetahuan kita dengan keterlibatan kita di zaman sekarang. Saya lebih melihat kalau di manapun itu, teknologi justru semakin membuat manusia jadi tidak manusiawi. Perkembangan teknologi memang telah mempengaruhi situasi sosial dan cukup memberikan keragaman bagi pengalaman publik. Tetapi yang sebenarnya dibutuhkan publik adalah kesadaran untuk senantiasa dapat menggunakan teknologi sebagai media bagi terciptanya suatu perubahan sosial, baik itu perubahan dalam seni rupa, budaya, agama, maupun menjadi sarana pendidikan lain dari apa yang telah ada dalam masyarakat, baik di kota besar atau bahkan di wilayah terpencil sekalipun.

Bagaimana Anda mendefinisikan publik dalam praktik aktivisme seni rupa politik Anda?

Selalu dibutuhkan strategi khusus untuk mendekatkan diri, berkomunikasi, bernegosiasi, dan bertoleransi dengan publik. Kerja saya di ruangrupa selalu melibatkan publik yang bukan hanya demi merepresentasikan publik, tapi juga melayani publik

secara langsung dan hal itu turut mempengaruhi saya. ruangrupa adalah tempat yang sangat publik; tidak hanya bagi perkembangan seni rupa namun bagi seluruh masyarakat kota. Setiap individu memang mempunyai kepentingan yang berbeda, tapi ini bukan alasan bagi kita untuk berbuat seenaknya; pembelajaran dan introspeksi selalu diperlukan. Publik adalah pendamping hidup.

Ketika potensi perubahan sosial saat ini dapat terjadi di mana-mana, bagaimana Anda secara politis menempatkan praktik aktivisme seni rupa politik Anda? Dan perubahan macam apa yang Anda bayangkan?

Semakin 'acak-acakan' sebuah kota, seharusnya semakin positif cara pandang kita untuk menggiatkan aktivitas bersama. Berangkat dari hal yang tidak terorganisir, banyak celah yang sebenarnya dapat kita lakukan demi perubahan sekecil apapun, baik itu praktik seni rupa atau bukan. Praktik-praktik yang saya lakukan bersama ruangrupa menempatkan diri sebagai teman yang setara untuk saling berbagi pengetahuan demi membangun kehidupan yang lebih kritis di tengah perubahan demi perubahan kota kita.

★★★

WAWANCARA

ANAK SUNGAI YANG MEMPENGARUHI

Tintin Wulia

Apakah sesungguhnya seni rupa politik sebagai bentuk aktivisme, dulu dan kini di Indonesia?

Terus terang, saya tidak bisa mendefinisikan apa seni rupa politik sebagai bentuk aktivisme itu. Apalagi dalam konteks dulu dan kini di Indonesia. Meskipun rasanya sejak kecil hidup saya paralel dengan dunia seni rupa dan politik ini, namun dunia seni rupa dan aktivisme politik baru mulai saya kenali dan minati sejak awal 2000-an. Yang bisa saya lakukan adalah menyampaikan apa yang saya alami selama berkegiatan dalam seni yang dianggap orang politis.

Bagi saya, sebagai ekspresi personal, seni rupa punya kesempatan menjadi sangat politis. Selama semua individu harus berada di dalam naungan, tanggungan, atau tekanan sebuah negara atau lembaga politis lainnya, selama itu pula apapun yang sangat personal akan punya potensi menjadi sangat politis. Untuk menjawab pertanyaan apakah kemudian ekspresi personal itu sama dengan aktivisme politis, saya juga perlu menerangkan apa itu aktivisme politis menurut saya.

Aktivisme politis bagi saya adalah semua tindakan—termasuk semua akibat tindakan itu—yang bisa mengaktivasi

pikiran dan/atau tindakan yang tidak ada di jalur utama. Pikiran dan/atau tindakan yang tidak ada di jalur utama ini bagi saya adalah definisi subversif. Menengok kembali acuan saya pada ekspresi personal dalam seni: saya percaya aktivisme politis ini bisa saja dilakukan dengan sangat personal. Ketika saya bicara tentang rahasia keluarga saya, ternyata rahasia ini tidak bisa lepas dari sejarah negara saya yang politis, dan ternyata juga tidak bisa lepas dari rahasia keluarga orang-orang lain yang saya temui, rahasia personal mereka.

Lebih lanjut, karena yang personal bisa jadi sangat universal, definisi-definisi ini bagi saya bisa berlaku universal, tidak hanya dalam konteks Indonesia. Ketukan pintu yang dipasangkan dengan ketakutan dalam karya saya, *Ketok* (2002), misalnya, ternyata bisa memancing banyak pertanyaan tentang penculikan politis, baik di dalam maupun di luar Indonesia. Ketukan pintu yang dipasangkan dengan keragaman orang-orang di belakangnya dalam *Slambangricketychuck* (2002) ternyata membuat seorang jurnalis Australia berpikir tentang status saya sebagai imigran.

Apakah tujuan dan target seni rupa politik sebagai bentuk aktivisme itu dalam konteks zaman dan masyarakat di tengah perubahan peta kekuatan sosial, budaya/agama, politik, kapital, juga dengan menguatnya berbagai potensi konflik horisontal?

Saya tidak tahu apakah ada deklarasi tujuan dan target seni rupa politik sebagai bentuk aktivisme. Namun, kembali ke acuan saya kepada ekspresi personal: saya mulai dari diri saya sendiri, apa yang saya rasakan, apa yang ingin saya ceritakan. Tujuan dan target saya adalah bercerita.

Dalam dunia yang penuh cerita ini ada cerita yang lebih kedengaran dibanding yang lainnya. Ada cerita yang lebih menarik dibanding cerita lainnya. Ada juga cerita yang dianggap lebih benar dibanding cerita lainnya. Semua pihak yang terlibat dalam peta kekuatan sosial, budaya/agama, politik, kapital, adalah akibat dari cerita sekaligus pencipta cerita. Konflik horisontal sebenarnya adalah konflik cerita.

Semua orang, sadar atau tidak, punya pilihan cerita. Kenyataan yang saya pilih adalah cerita yang saya pilih. Apa yang sedang Anda baca sekarang ini pun adalah cerita. Dokumen-dokumen yang saya perbesar dan lukis di dinding dalam seri karya saya *The Great Wallpaper* (sejak 2008) juga sebenarnya cerita. Interpretasi orang-orang yang melihat dan membaca dokumen-dokumen yang sudah saya jadikan mural cat air ini sangat beragam, dan interpretasi-

interpretasi yang beragam itupun kemudian menjadi cerita-cerita lain lagi.

Saya merasa perlu menyampaikan cerita saya karena kalau tidak, tidak akan ada yang menyampaikannya, dan dunia akan kekurangan satu pilihan. Satu pilihan ini mungkin saja tidak berpengaruh banyak. Tapi bayangkanlah bila di dunia ini hanya ada satu cerita, yang bahkan hanya boleh mengakibatkan satu interpretasi; menurut saya saat itu juga kita akan berhenti jadi manusia. Saya tidak bilang ini buruk atau baik. Saya hanya membayangkan bahwa ini tidak mungkin terjadi tanpa menghilangkan keberadaan saya sebagai manusia.

Bagaimana aktivisme seni rupa politik melakukan strategi media—terutama dengan perkembangan teknologi terkini, seperti televisi, internet, dan media baru lainnya—guna mencapai target perubahan sosial yang diinginkan?

Pertanyaan ini sekali lagi sangat umum dan saya tidak bisa menjawabnya karena saya ini praktisi, bukan teorisi seni rupa. Kalaupun pertanyaan ini diajukan kepada saya sebagai praktisi, pertanyaan ini berasumsi bahwa saya berkesenian untuk mencapai suatu perubahan sosial yang sudah saya rencanakan. Seolah-olah saya punya rencana jangka panjang duapuluhlima tahun yang dibagi menjadi lima periode "Repelita" yang dengan strategis saya anut dan laksanakan. Padahal saya ini bukan negara, saya ini individu. Saya ini bukan lembaga, saya ini pribadi.

Menurut saya ada banyak cara untuk mengaktivasi pikiran subversif. Salah satunya adalah pendekatan non-strategis—pendekatan yang mungkin sekadar taktis, mungkin lebih emosional, mungkin tidak logis, tapi yang pasti sangat personal. Dalam sebuah lembaga, kepersonalan ini cenderung hilang. Jadi saya pikir, kenapa tidak justru menitikberatkan proses pada kepersonalan ini selama saya bisa?

Sejak dahulu kala, setiap temuan baru dalam teknologi media selalu dianggap sebagai "mesias". Temuan-temuan baru itu selalu dianggap "membebaskan". Mesin cetak Gutenberg merevolusi Eropa salah satunya lewat reproduksi kitab suci Kristen yang tadinya seolah dimonopoli. Waktu teknologi video pertama kali ditemukan dan dipakai dalam konteks seni, ada pernyataan-pernyataan bahwa sejak saat itu manusia seolah akan selalu terbebaskan dari cekokan media arus utama. Ketika teknologi internet menjadi populer pada sekitar 1995, ada kelompok Net95—yang sekarang dianggap sudah mati—yang percaya penuh bahwa dengan adanya internet dunia menjadi nirbatas. Kenyataannya, teknologi ini semua sekarang

juga diregulasi ketat oleh negara dan lembaga-lembaga non-individual lainnya, yang tadinya dianggap sebagai target yang perlu dihancurkan.

Bagi saya yang lebih penting adalah tetap menjadi individu, yang mungkin tidak strategis tapi tetap taktis. Selalu mencari celah. Semua media berusaha saya pakai, baik itu media baru maupun media lama, karena media bagi saya adalah alat, bukan tujuan. Sebagai alat, saya akan memakainya bilamana perlu, saya tidak akan memaksa diri memakai alat yang tidak sesuai dengan tujuan saya. Saya rasa akan terlalu terbatas kalau saya harus menitikberatkan praktik saya melalui strategi yang spesifik pada media tertentu, misalnya bergantung kepada "media mesias" ini, tanpa usaha yang berkesinambungan untuk selalu mempertanyakan. Akan selalu ada "media mesias" lainnya, dan semua "media mesias" akan selalu mati. Konseplah yang tidak pernah mati.

Bagaimana Anda mendefinisikan publik dalam praktik aktivisme seni rupa politik Anda?

Praktik saya adalah praktik personal, jadi publik saya adalah publik personal, di mana pun dia berada. Publik saya adalah individu-individu yang bersedia untuk tidak hanya melihat dan mencerna, tapi juga mengumpan balik. Saya tidak berharap melawan propaganda dengan propaganda. Saya pikir seharusnya ada cara lain untuk mendekati publik secara personal.

Beberapa tahun terakhir, saya mulai mencoba menggoda publik saya untuk ikut dalam semacam permainan yang aturannya mengharuskan mereka mengumpan balik. Dalam karya *Terra Incognita, et cetera* (2009) misalnya, yang saya rancang khusus untuk pesta pembukaan. Taktiknya pertama kali menggoda dengan semacam suguhan, dan melalui ini orang-orang yang lewat langkah demi langkah dibawa untuk menjalani sebuah permainan. Karya seperti *Construction of a Hole - opus 1* (2010) misalnya, tidak akan terjadi tanpa partisipasi publik yang individual.

Cerita arus utama pada umumnya dirancang untuk mengakibatkan interpretasi tunggal, semua celah untuk interpretasi subversif biasanya ditutup. Mekanisme-mekanisme yang saya pakai dalam permainan-permainan ini mencuri mekanisme birokrasi. Mekanisme-mekanisme birokrasi yang saya curi punya banyak celah. Kalau saya seorang birokrat, celah-celah ini ideal untuk korupsi. Tapi saya bukan birokrat dan mekanisme-mekanisme ini saya curi, bukan saya pinjam, sehingga tidak akan saya kembalikan. Mekanisme-mekanisme ini jadi milik saya, dan dalam

celah-celah ini pikiran subversif saya harapkan bisa teraktivasi.

Ketika potensi perubahan sosial saat ini dapat terjadi di mana-mana, bagaimana Anda secara politis menempatkan praktik aktivisme seni rupa politik Anda? Dan perubahan macam apa yang Anda bayangkan?

Saya menempatkan praktik saya di lapisan personal. Saya tidak membayangkan perubahan. Yang saya bayangkan adalah penjalaran, semacam penularan. Saya tidak bisa membayangkan sebuah sungai yang besar tanpa membayangkan anak-anak sungai, dan anak-anak sungai dari anak-anak sungai itu.

★★★

BAB VI

WARGA, PRAKTIK SENI, DAN RUANG KOTA

***

KOTA, TUBUH, DAN HASRAT MATA

F. Budi Hardiman

"Manusia lebih percaya pada mata mereka daripada pada telinga mereka"
— L. Annaeus Seneca

KOTA MENSITUASIKAN tubuh dan hasrat dalam suatu korelasi yang khas. Sejak awal berdirinya, sebuah kota mengakarkan tubuh di suatu tempat yang tertentu. Tubuh nomad selalu pergi, tetapi tubuh sedenter dapat pulang dan berakar dalam rumahnya. Kota juga menjadi sarang bagi hasrat karena pancaindra menemukan pemenuhan mereka dalam denyut kota. Lebih daripada itu, seperti dikatakan oleh Elizabeth Grosz, sebuah kota tidak lain daripada "*one particular ingredient in the social constitution of the body*".[1] Karena itu, sebuah kota adalah lebih daripada sekadar yang dapat kita pandang melalui lanskapnya. Kerumunan gedung-gedung pencakar langit dan kerlap-kerlip ribuan kendaraan yang mengalir di bawahnya dapat mengecoh, seperti bedak dan lipstik yang menyelubungi wajah dengan pendaran kosmetis. Sejarah kota-kota dunia dimulai dengan pasar, alun-alun, balai kota, dan gereja.

---

1) Elizabeth Grosz, Space, Time and Perversion: Essays on the Politics of Bodies (New York: Routledge, 1995), hal. 108.

Fragmen-fragmen ruang fisik ini menandai fisiognomi kota. Dewasa ini mereka sudah dikudeta oleh mal-mal, bank-bank, dan pusat-pusat hiburan malam.

Metropolis modern adalah mesin hasrat yang selalu dahaga. Batavia cukup berpuas diri dengan pelabuhan Sunda Kelapa dan gedung-gedung tua di wilayah yang sekarang disebut 'Kota' itu. Ciliwung mengalir bagai darah dalam nadi kota yang berdenyut perlahan dan memberi *mood* lamban kota tua, mungkin selamban para pejalan kaki bergaun panjang atau bersarung di dalamnya. Tetapi Jakarta tak puas dengan fisiognomi klasik itu. Dia menelantarkan kota tua dan menyerahkan diri di bawah despotisme modal. Pusatnya pun tergeser ke kuil-kuil pemujaan indra dan uang. Dan kalau kronometer dihitung sebagai pusat, maka pusat ini tersebar ke segenap sistem syaraf kota. Indra, uang, dan waktu—tiga ikon modernitas ini mungkin dapat bercerita banyak tentang hakikat kota seperti Jakarta lebih daripada sekadar lanskapnya.

Kediktatoran Penglihatan

Ikon pertama dan yang paling intim dari kota adalah tubuh dan indra. Sekilas tubuh terbatas pada geometrinya, tetapi tubuh itu lebih daripada ciri yang tampaknya material itu, karena tubuh itu dialami. Pengalaman dengan dan akan tubuh itu dapat kita sebut 'kemenubuhan' (*Leiblichkeit*). Dan hal yang paling jelas dari kemenubuhan adalah pengindraan. Kita melihat, mendengar, membaui, meraba dan mencecap, dan dengan cara itu ruang luar mempenetrasi ruang dalam diri kita. Apakah kota memungkinkan bentuk-bentuk tertentu pengindraan yang berbeda dari pengindraan di tempat-tempat lain, misalnya, desa? Dengan kata lain: Apakah kota memberi ruang penghayatan kemenubuhan yang khas? Dengan "kota sebagai bentuk pengindraan" saya maksudkan bahwa suatu bentuk pengindraan tertentu mendominasi kehidupan di dalam kota. Dari Venesia, kota Renaisans yang penuh aura dan warna, sampai New York, megapolis superlatif dunia yang penuh kemungkinan bahwa kita akan menemukan yang sama: emansipasi indra dari dikte roh.

Jika kita cermati, kita akan menemukan bahwa mata merupakan indra yang paling sosial di antara indra-indra lain. Di dalam "saling-tatap" terjadi ketimbalbalikan yang paling langsung dan murni. Yang melihat tidak hanya mengambil yang dilihat, karena penglihatan itu menyingkap si pelihat. Simmel menulis demikian:

Orang tak dapat mengambil melalui matanya tanpa sekaligus memberi. Mata menyingkapkan kepada orang lain jiwa yang berupaya menyingkap orang lain ini…Tatapan ke dalam mata orang lain tidak hanya membantuku untuk mengenalinya, melainkan juga membantunya untuk mengenaliku.[2]

Tentu ada kekecualiannya juga, yaitu mata pengintip yang hanya mau mengambil tanpa menyingkapkan diri. Tapi, mata pengintip yang tertangkap basah juga menyingkap jiwa sang pengintip. Ruang tubuh yang menjadi tempat perjumpaan "saling-lihat" ini adalah wajah.

Menarik untuk mencermati pengalaman orang buta dan orang tuli. Si buta mencandra sekuensi suara-suara yang satu setelah yang lain. Dia tidak mencandra keserentakan wajah-wajah yang tampil bersamaan. Tapi, dia mengenali orang-orang lain lewat kronologi. Berbeda dengan mata, telinga bersifat egoistis, yakni dapat mengambil tanpa memberi. Ada defisit kesalingan dalam telinga. Namun defisit ini menyelamatkan si buta dari kebingungan akibat kemajemukan yang tersingkap dari wajah. Tidak demikian dengan si tuli. Orang yang melihat tanpa mendengar mencandra keserentakan wajah-wajah yang membuatnya kacau, karena "saling-lihat" tanpa mendengar mudah tergelincir ke dalam kesalahpahaman. Lalu apa kaitannya dengan kota sebagai bentuk pengindraan? Pengalaman si tuli melukiskan pengalaman pengindraan dalam ruang sosial kota. Di metropolis yang ramai, orang lebih 'tuli' daripada 'buta'. Tentang hal ini Simmel menulis:

Hubungan di dalam metropolis bila dibandingkan dengan hubungan di dalam kota kecil – menunjukkan dominasi yang luar biasa dari melihat atas mendengarkan orang lain.[3]

Kediktatoran penglihatan—demikian sebutan saya—adalah bentuk khas pengindraan dalam kota. Di desa atau kota kecil lebih sulit ditemukan orang-orang yang tahan bertatapan tanpa berbicara satu sama lain. Di dalam angkot, bus-bus, atau kereta-kereta di Jakarta orang sudah biasa bermenit-menit saling lihat tanpa mengucapkan sepatah katapun. Ego tampak menyimpan sesuatu tanpa kata. Ruang apa yang direservasi di kota-kota besar, kalau bukan ruang intim ego yang tidak ingin disingkapkan

---

2) Georg Simmel, *Soziologie: Gesamtausgabe in 24 Bänden: Band 11: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung: BD 11 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft)* (Suhrkamp Verlag; Auflage: 6 (18. Mai 1995), hal. 724.

3) Ibid, hal. 727.

kepada yang lain? Tatapan itu mengelak dari tatapan yang ditatap, dan elakan itu mengejawantah dalam tatapan kosong.

Dengan tatapan orang ingin menyentuh yang ditatap tanpa bersedia untuk disentuh, maka orang surut ke dalam bilik sunyinya sendiri. Bermenit-menit saling tatap itu mungkin hanya jika tatapan itu hampa, sehampa melihat lalat yang kebetulan lewat. Saling-tatap dan tetap sendirian—itulah pengalaman isolasi yang menandai denyut metropolis. Kediktatoran penglihatan—seperti kediktatoran-kediktatoran lainnya— menghasilkan pengasingan manusia dari manusia lain. Tidaklah mengherankan bila konsep "*gaze*"—sorot mata yang mengobyek—dikembangkan oleh para pemikir yang terperangkap dalam kehidupan metropolis, seperti Jacques Lacan dan Michel Foucault.

Di dalam keluarga indra-indra, kulit dan perabaannya adalah indra yang paling mampu menduniakan pemiliknya. Dengan meraba benda-benda, yaitu teksturnya, kepadatannya, atau dimensinya, kita ditambatkan ke dunia ini. Seks dan konsumerisme yang menjadi ikon kota adalah kegiatan yang menjangkarkan manusia ke dunia ini dengan kesadaran bahwa manusia adalah tubuhnya dan memiliki tubuhnya. Manusia tanpa kemampuan meraba akan kehilangan rasa-berada-di-dalam-dunia. Mata berada pada ekstrem lain, karena penglihatan adalah indra paling abstrak dan paling mampu mengambil jarak . Jika perabaan adalah indra penduniaan, penglihatan adalah indra pencerabutan, dan ini berlaku terlebih di dalam kota. Manusia-manusia kota tercerabut dari komunitas-komunitas 'lokal'-nya yang warna-warni dan menjelma menjadi makhluk-makhluk 'universal' dan pucat.

Sorot mata yang berkeliaran di dalam kuil-kuil konsumerisme bukan sekadar cermin ketercerabutan ini; ia juga mencerabut yang disorotnya dengan mengambil bagi dirinya. Sorot mata dahaga benda itu bukan hanya mengembara tanpa lelah dari komoditas ke komoditas tanpa betah singgah, melainkan juga mampu mencabut orang lain dari ciri-ciri manusiawinya dengan melihatnya sebagai komoditas dan objek konsumsi yang bisa dipertukarkan dengan apa dan siapa saja. Mata sebagai indra ketercerabutan makin perkasa di kota-kota, bukan hanya karena mata itu sendiri mengenali dalam jarak, melainkan juga karena jarak personal yang makin lebar di antara para penghuni kota telah melatih mata mereka untuk hanya mengambil tanpa memberi atau memberi hanya dengan mengambil.

Kota adalah tempat bagi segala yang berpendar, dan pendaran ditangkap penglihatan. Yang dimaksud di sini adalah perhiasan, dan 'perhiasan' bukan hanya cincin, kalung, atau

pernak-pernik; ia adalah juga mode pakaian, gaya rambut, ponsel, mobil, rumah, perayaan, jabatan, gelar, atau bahkan—maaf, di masyarakat yang masih patriarkal ini—istri. Bukan hanya orang kota yang gemar memakai perhiasan, tetapi fungsi perhiasan untuk menekankan individualitas cukup disadari orang kota. Seperti dikatakan oleh Simmel, perhiasan memberi manusia semacam "radioaktivitas". Surplus yang dipancarkannya memaklumkan kepada para pelihatnya bahwa pemakainya tidak berakhir pada batas-batas geometris tubuhnya.[4] Harganya yang melampaui rata-rata sering dianggap sebagai pemborosan, tetapi justru di sinilah letak nilainya.

Seperti dikatakan George Bataille, hasrat untuk memboroskan meningkatkan kedaulatan ego dan rasa individualitas. Namun narsisme yang dibawa olehnya kerap berasal dari upaya pemakainya—setidaknya lewat penglihatan—beringsut-ingsut keluar dari kerumunan seragam yang terserak di segala penjuru kota. Sosialitas kota tidak hanya membuat penduduknya merasa sama; karena sosialitas tak pernah absolut, individu juga memberontak terhadap anonimitas kota dengan menunjukkan perbedaan. Dan pancaran perbedaan yang diungkapkan lewat perhiasan itu ditangkap mata.

Meski demikian, perbedaan yang hendak ditunjukkan lewat pendaran perhiasan itu sebenarnya tidak banyak berarti bagi individualitas orang kota. Individualitas yang dilambungkan di kota seperti Jakarta itu mudah merosot ke dalam isolasi dan panik. Dinding-dinding mobil yang merupakan manifestasi individualitas itu sendiri tidak sanggup membentengi sang ego di dalamnya dari rasa keterperangkapan dalam kemacetan yang mendera kota setiap hari.[5] Di dalam situasi inilah individualitas orang kota, yakni rasa kedaulatan dan tirani penglihatannya, menunjukkan diri sebagai sesuatu yang hampa. Manusia metropolis yang dengan mobilnya terjebak di tengah-tengah kemacetan dan menatap tak berdaya ke luar jendela mobilnya: ratusan mobil lain yang sama tak berdayanya di hadapan desakan arus lalu lintas tidak lain daripada suatu alegori tentang "individualisme tanpa individualitas"[6] yang berjangkit di Jakarta.

---

4) Ibid., hal. 387.

5) Pengalaman khas ini bahkan menjadi obyek estetis dalam karya sastra Indonesia kontemporer. Baca: Maneke Budiman, "Memandang Bangsa dari Kota," dalam *Dari Zaman Citra ke Metafiksi*, ed. Zen Hae (Kepustakaan Populer Gramedia & Dewan Kesenian Jakarta, 2010), hal. 337.

6) Individualisme tentu mengandaikan eksistensi individu sebagai kesadaran diri.

Uang dan Tubuh Kerumunan

Mata adalah indra yang mencerabut, antara lain karena mata juga indra *penyamarataan*. Suasana hati yang disampaikan lewat kata-kata tak sanggup ditangkap mata. Hati lebih mudah bersembunyi di balik air muka daripada di balik pita suara. Mata tidak hanya mudah dikecoh oleh permukaan yang diambilnya; ia juga menyepelekan kedalamannya. Penduduk metropolis terbiasa memandang orang-orang lain—juga yang persis di depan matanya—dengan pandangan mata burung, berjarak dan menyamaratakan. Mungkin pengalaman bergabung dalam kerumunan pejalan kaki, kawanan penonton, atau rombongan penumpang ikut melatih cara pandang itu: Ego yang sepi menyaksikan alter ego seolah dari sebuah menara. Kebiasaan menjadi spektator atas timbunan manusia memudahkan orang kota memuliakan dirinya sendiri dan menista orang lain. Simmel memiliki satu kata untuk sikap khas orang kota ini, yaitu "*Blasiertheit*". Dalam kamus Jerman kata ini berarti "kecongkakan yang jemu" (*gelangweilte berheblichkeit*). Begini katanya:

> *Hakikat Blasiertheit adalah penumpulan terhadap perbedaan-perbedaan dari segala hal bukan dalam arti bahwa perbedaan-perbedaan itu tidak ditangkap, melainkan bahwa makna dan nilai perbedaan-perbedaan itu dan juga hal-hal itu sendiri dirasakan tak ada.*[7]

Orang kota kehilangan sensitivitas terhadap perbedaan personal karena penglihatan di tengah-tengah kerumunan manusia mudah tergelincir ke dalam generalisasi.

Dari ketinggian menara egonya itu semua orang menjadi sama di hadapan matanya. Tulis Simmel lagi:

> *Dari manusia-manusia yang hanya dapat melihat, kita jauh lebih mudah membuat sebuah konsep umum daripada jika kita dapat berbicara dengan setiap orang.*[8]

Individualisme lazimnya merupakan suatu pandangan bahwa orang mengejar kepentingan diri karena ia menyadari dirinya. Dalam individualisme tanpa individu, orang memutlakkan kepentingan diri tanpa cukup kesadaran diri. Akibatnya, orang secara emosional diombang-ambingkan oleh dikte kerumunan. Individualisme tanpa individu tidak lain daripada egoisme kelompok.

7) Goerg Simmel, *Das Individuum und die Freiheit*, (Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1984), hal. 196.

8) Georg Simmel, *Soziologie: Gesamtausgabe in 24 Bänden: Band 11: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung: BD 11 (suhrkamp taschenbuch*

Mengapa? Karena penglihatan berkorelasi dengan kemampuan berpikir. Abstraksi dan imajinasi selalu visual. Bau sate atau parfum wanita yang dilamunkan selalu diiringi gambaran visual tentang sumber bau. Dalam sebuah kota dengan penduduk yang hanya bisa meraba—sekiranya ada—tak mungkin berkembang ideologi, filsafat, atau sains. Demikianlah kategori-kategori umum, seperti 'kelas', 'ras', 'bangsa', 'umat' dan seterusnya lebih merupakan prestasi mata daripada indra-indra lain. Konsep-konsep umum ini disemburkan dari ketinggian tempat sang pembicara memandang kerumunan di bawahnya, seolah dengan satu patah kata segala singularitas individu digilas lebur.

Mengapa ketumpulan terhadap perbedaan personal ini terjadi? Tak berlebihan mengatakan bahwa orang kota melatih sudut pandang penyamarataan itu dengan melihat segala hal dengan 'mata' uang. Kota adalah tahta ekonomi uang. Di mana ada kota, di situ ada uang. Di mana ada uang, di situ ada orang dan barang. Serbuan komoditas kapitalistis segera mengubah wajah Paris menjadi ibukota abad ke-19, seperti ditulis Walter Benjamin. Arus perubahan lewat uang itu sedemikian dahsyat "menimpa" indra-indra manusia, sehingga—demikian menurut Benjamin—dialami seperti *phantasmagoria*, yaitu halusinasi tentang perubahan cepat dan rumit dari adegan-adegan seperti di saat demam.[9] Indra manakah yang "berkepentingan" dengan uang? Mata. Bukan kertas atau logamnya yang tersentuh kulit yang penting, melainkan nilai tukarnya yang melampaui bahan itu. Nilai itulah yang "dilihat" mata. Dan lebih daripada itu, nilai tukar itu juga "melihat" manusia-manusia, sejauh mereka melihatnya.

Uang tidak hanya tidak memandang perbedaan antara semangkuk bakso, seekor ayam, atau tenaga pembantu per hari; ia juga meyakinkan pemakainya bahwa perbedaan itu nol. Nilai tukar yang sama menggilas rata nilai-nilai intrinksik barang yang berbeda-beda dalam hal bahan, asal-usul, *mood*, temperamen dan seterusnya. "Semua manusia sama di hadapan uang" *bisa* sama benarnya dengan "semua manusia sama di hadapan Allah". Sebagai pihak ketiga, uang melumatkan perbedaan antara aku dan kamu. Tak mengherankan, jika kelompok-kelompok kepentingan

---

wissenschaft) (Suhrkamp Verlag; Auflage: 6 (18. Mai 1995), hal. 732.

9) F. Budi Hardiman, "Antara Estetika Penyelamatan dan Demistifikasi: Perdebatan Walter Benjamin dan Theodor Adorno," *Kalam*, edisi 2 (Jakarta: Yayasan Kalam & Penerbit Pustaka Utama Grafiti, 1994).

yang berseberangan bisa dipersekutukan lewat uang. Dalam "pasar suara" di dalam 'politik suap' perbedaan-perbedaan opini bisa leleh di hadapan nilai uang sogokan, seperti dalam pasar barang orang tidak meminati warna kulit, jenis kelamin atau agama pembeli, melainkan nilai uangnya. Pepatah kuno dari Cicero berbunyi begini:

Tak ada benteng yang demikian kuat sehingga uang tak dapat memasukinya.[10]

Tidak jarang di belakang prinsip-prinsip luhur bersemayam hasrat yang mendalam akan uang. Bagaikan tubuh, uang membutuhkan busana, bahkan dengan pendaran teologis, untuk membenarkan pemiliknya.

Mata uang tentu bukan mata, tetapi penglihatan terkandung dalam uang. Sebagai medium interaksi sosial, uang memungkinkan aku dan kamu saling lihat dengan tatapan pihak ketiga, yakni dengan tatapan pihak uang. Pada titik inilah kita temukan jawaban atas teka-teki, mengapa timbunan jutaan manusia dengan berbagai kepentingan dapat berkoeksistensi damai di dalam sebuah metropolis. Berbagai individu yang bertentangan satu sama lain bisa sepakat dengan dan mengorientasikan diri pada satu titik: nilai tukar. Uang memang bisa mempersulit kehidupan, tetapi kehidupan sosial tanpa uang mungkin jauh akan lebih sulit lagi, seperti dikatakan Voltaire:

Nilai uang adalah denyut negara.[11]

Tubuh kerumunan di kota terbentuk lewat uang, maka *moods* mereka juga naik-turun bersamaan dengan gejolak nilai mata uang. *Eskalasi kegelisahan* yang diderita populasi kota dipompa oleh uang. Modal mengandung magnet sosial yang menghisap populasi ke arahnya bagaikan gravitasi. Manakala nilai tukar merosot, masyarakat yang merekatkan nilai-nilainya pada uang juga terancam ketercabikan.

Hubungan antara inflasi rupiah pada 1997 dan pembentukan massa pengangguran dan perusuh setelahnya di Jakarta tidaklah kebetulan. Sebagaimana digagas oleh Elias Canetti dalam *Masse und Macht,* psikologi inflasi menyingkap bahwa turunnya nilai

---

10) Stefan Knischek, *Lebensweisheiten beruehmter Philosophen* (München: Humboldt, 2000).

11) Ibid, hal. 238.

mata uang berkorelasi dengan turunnya harga diri individu. Lalu, turunnya harga diri individu merupakan alasan mengapa *massa inflasi* terbentuk. Massa merasa terpukul saat nilai tukar rupiah merosot ke lantai dasar. Tiba-tiba saja harga-harga berlipat-ganda, dan rupiah bertumpuk-tumpuk untuk ditukar hanya dengan sepotong barang. Bersamaan dengan melimpahnya jumlah kertas rupiah yang makin tak berharga itu, melimpah juga manusia yang dicerabut dari pekerjaan mereka. Dalam hal rendahnya harga diri manusia akibat inflasi, Jakarta 1998 tak jauh berbeda dari Berlin 1933. Kerusuhan dan *pogrom* adalah teriakan menuntut keadilan yang diiringi kebutuhan untuk mendapat kompensasi semu atas defisit harga diri individu akibat inflasi.

Penyamarataan hanyalah salah satu sisi kenyataan uang. Dengan menjadi yang ketiga di antara aku dan kamu, uang juga mereservasi ruang kebebasan privat. Reservasi ini—seperti dikatakan Simmel—suatu 'aversi lembut', suatu sikap saling-asing.[12] Uang menyatukan sekaligus memisahkan. Penyatuan terjadi lewat cara yang khas: Bukan lewat orientasi personalitas, melainkan *utilitas*. Penyatuan macam ini senantiasa terancam pemisahan, karena ia ada sejauh utilitas ada. Namun justru karena tegangan inilah uang melonggarkan hubungan sosial kota.

Orang kota paling ahli dalam 'teknik separasi' antara utilitas dan personalitas. Yang pertama ingin dinikmati habis tanpa menyentuh yang terakhir. Uang memungkinkan intensi itu. Begitu jasa atau barang dibayar, kontak personal diminimalkan sampai nol. Di sini ruang intim dikunci dari tatapan mata pihak kedua. *Diskresi*, yaitu respek atas rahasia orang lain membuka ruang perkembangan diri yang tidak dialami orang sebegitu intensif seperti di kota. Justru karena utilitas dipisahkan dari personalitas, tirani penglihatan berhenti di depan benteng pertahanan terakhir manusia, yaitu ruang intimnya. Uang dapat mencegah sorot mata pribadi lain ke dalam ruang intim itu, seperti juga ia bisa mempersilakan masuk orang lain ke dalamnya. Kebebasan individu seperti itu tampak dalam perilaku para pengemudi di tengah kemacetan Jakarta yang—meski mobil mereka berdesak-desakan—tetap sendirian dengan dirinya, terkurung dalam kapsul mobilnya bagai atom-atom yang tidak pernah bergabung menjadi molekul.

---

12) Goerg Simmel, *Das Individuum und die Freiheit*, (Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1984), hal. 197.

Komando Waktu

Kita sampai sekarang pada ikon ketiga yang dipuja di kota, yaitu waktu. Ada "persaudaraan batin" antara uang dan waktu, seperti terungkap dalam kata-kata Benjamin Franklin "*Time is money*". Keduanya dapat dihitung dan memacu eskalasi kegelisahan populasi kota. Metropolis berdenyut lebih cepat dari tempat-tempat lain, dan ini berarti waktu menjadi "modal" yang langka setelah uang. Ia bisa lewat dan raib tak terpakai. Denyut kota lebih dipompa oleh yang akan datang. Kemungkinan yang terbuka di depan itulah yang diperhitungkan sebagai modal. Indra manakah yang bertanggung jawab atas pemakaian waktu? Kita tak pernah meraba, membaui atau pun mencecap detik, menit, jam, hari, dan seterusnya. Kita melihat mereka pada plat arloji. Matalah yang mendikte kita untuk menyesuaikan diri dengan mereka. Ia meyakinkan kita bahwa durasi itu terukur dan sekuensi itu dapat dibedakan secara persis, yakni dengan melihat kronometer. Si buta yang tuli gagal membedakan dulu, kini, dan nanti, karena mata dan telinga tertutup bagi penanda waktu. Namun ia merasakan durasi dalam gerak-gerak hatinya, seperti kejemuan, harapan, atau kecemasan. Denyut metropolis menggilas rata semua *moods* ini manakala mata membaca angka-angka pada plat arloji.

Dalam sebuah kota dengan populasi yang hanya bisa meraba—jika ada—tak ada orang yang tak punya waktu, karena waktu tak divisualkan dalam angka-angka. Buanglah kronometer, maka ungkapan 'membuang waktu' atau 'tak punya waktu' akan terdengar menyesatkan, sebab jika tak melakukan sesuatu, kita *toh* melakukan sesuatu yang lain. Ungkapan itu hanya menunjukkan preferensi kita. Dalam impitan arus barang dan jasa waktu terasa diboroskan dengan berceloteh. Metropolis telah mendirikan kediktatorannya sendiri dengan mencanangkan *time is money* sebagai asas universal.[13] Menakar waktu dengan ukuran objektif berarti mencabut waktu dari konteks penghayatan dan mengabstraksinya sebagai sesuatu yang terkalkulasi. Begitu terkalkulasi, waktu menjadi sumber daya, tapi bersamaan dengan itu juga bisa habis. Masuk ke dalam metropolis berarti mengambil cara populasi kota melihat waktu. Mata yang "memetik" waktu dari plat arloji membisikkan keyakinannya kepada pelihatnya bahwa waktu itu bisa cepat habis, jika tak dipakai. Pada titik inilah eskalasi kegelisahan dimulai. Dengan memakainya, orang merasa

---

13) F. Budi Hardiman, *Heidegger dan Mistik Keseharian: Suatu Pengantar Menuju Sein und Zeit* (Jakarta: Kepustakaan Populer Gramedia, 2003), hal. 100.

telah memiliki waktu, padahal yang sebaliknya terjadi: Waktu telah memilikinya.

Tirani penglihatan tentu berperan dalam mencabut waktu dari penghayatan. Manakala melihat menjadi dominan atas indra-indra lain, orang lebih "melihat" waktu daripada "merasakan"nya. Dalam situasi-situasi langka kita tak merasa kehilangan waktu saat bicara dengan orang lain, karena—seperti dapat kita ketahui dari Martin Heidegger—sang kamu sebagai eksistensi adalah sang waktu itu sendiri. Sekonyong-konyong mata membaca plat arloji, maka waktu bergeser dari sang kamu ke arloji itu yang tak lain daripada waktu objektif yang berdiri di atas aku dan kamu. Tidaklah mengada-ada, jika kita merumuskan asas ini: Semakin sering melihat jarum-jarum arloji, semakin jauh waktu bergeser dari diri kita ke kronometer itu. "Melihat" waktu—seperti juga melihat orang lain—menyamaratakan penghayatan waktu yang mungkin berbeda-beda dari orang ke orang. Manusia kota tidak peduli akan perbedaan ini. Ia peduli pengukuran objektifnya yang membuat semua orang sama dalam mengorientasikan waktu, karena hanya dengan jalan inilah kontrak-kontrak dapat disepakati dan bisnisnya berdenyut. Tirani penglihatan atas waktu agaknya bukan kontrol waktu yang membuat orang kota menjadi tuan atas waktu, melainkan "pemucatan" penghayatan waktu.

Di dalam sebuah kota dengan populasi yang hanya memiliki indra peraba, orang-orang kiranya tidak pernah tidak mempunyai waktu, karena waktu tidak mempunyai tekstur dan kontur yang teraba sehingga orang dapat menandainya. Bangsa peraba ini juga tak punya konsep-konsep umum, seperti "detik", "menit", "jam", "hari" dan seterusnya, karena rabaan tak kenal distansi dan abstraksi. Perasaan yang mengalir dari rabaan itulah waktu. Manusia itu sendirilah waktu. Kalau lewat mukjizat illahi sekonyong-konyong mereka bermata, penglihatan mulai mencari-cari titik netral *di atas* aku dan kamu, entah itu bulan, gugurnya dedaunan, pasang-surutnya laut, dan seterusnya, untuk menandai alunan waktu sehingga cukup stabil untuk dijadikan pegangan bersama. Pada saat itulah organisasi sosial terjadi dari "melihat" waktu. Pasar-pasar berkembang dan kota berdenyut. Waktu yang "dilihat" bersama itu mulai mendikte kehidupan manusia. Dengan cara itu pula kemajuan menjadi mungkin, karena kemajuan mengandaikan waktu sebagai *reservoir* yang langka seperti uang, dan hantu kota pun muncul: eskalasi kegelisahan hidup.

Kota adalah lebih daripada sekadar yang dapat kita pandang melalui lanskapnya. Sebagai 'yang lebih' orang menunjuk gaya hidup. Namun gaya hidup pun masih tampak di permukaan

seperti lanskap. Kota bukanlah sekadar gaya hidup; ia adalah *gaya penghayatan*. Saya menyebutnya tirani penglihatan, karena gaya penghayatan ini memberi prioritas pada melihat atau—mungkin lebih tepat—melatih melihat sedemikian rupa sehingga meraba, mendengar, mencecap, dan membaui harus patuh di bawah undang-undang melihat.

Benar bahwa pikiranlah yang melihat, dan bukan mata yang berpikir, namun jangan dilupakan bahwa tubuhlah yang menjadi sumber yang tampak bagi penglihatan. Karena tubuh tersituasi dalam kota, sebuah kota yang dimukimi tidak tinggal hanya sebagai sesuatu yang terlihat. Seperti dikatakan Bern Jager, "(kota) itu sendiri menjadi sebuah sumber penglihatan dan terang menurut apa yang kita lihat".[14] Karena itulah orang kota melihat kemanusiaan secara berbeda daripada orang desa. Tubuh yang tersituasi dalam kota mendiktekan hasrat untuk melihat lebih daripada tubuh-tubuh yang tersituasi dalam tempat-tempat yang lain.

★ ★ ★

Catatan:
Tulisan ini merupakan pengembangan lebih lanjut dari tulisan saya yang pernah terbit di Harian *Kompas* 5 November 2003 yang berjudul "Tirani Visualitas. Kota sebagai Bentuk Pengindraan". Melanjutkan intensi tulisan prematur itu, tulisan ini juga sebuah fenomenologi estetis tentang tubuh dalam kota, sebagaimana menandai pengalaman sehari-hari kebanyakan warga Jakarta.

---

14) Bernd Jager, "Body, House and City: The Intertwinings of Embodiment, Inhabitation and Civilization", dalam *Dwelling, Place and Environment: Towards a Phenomenology of Person and World*, ed. David Seamon dan Robert Mugerauer (Columbia University Press, 1989), hal. 219.

DILEMA RUANG PASCA-SUHARTO

Abidin Kusno

Ruang telah menjadi sebuah kata kunci dalam dunia akademis dan aktivis selama 20 tahun terakhir ini. Sejumlah organisasi seni dan budaya telah mengangkat tema "ruang" sebagai tempat interogasi, intervensi, dan komunikasi dengan seniman, arsitek, sejarawan, antropolog, jurnalis, dan aktivis. Isi ruang yang dimaksud adalah ruang kota yang makin menjadi arena dominasi, konflik, juga perlawanan dan harapan. Bagi arsitektur, "ruang" (terutama yang fisik) bukanlah hal yang baru. Tugas arsitek adalah merancang ruang, sekalipun skala tugas arsitek tidaklah tetap; kadang-kadang sebuah lingkungan, jarang sekali satu kawasan, tapi lebih sering sebuah bangunan. Meskipun demikian, kepekaan arsitek diharapkan lebih luas daripada sebuah bangunan untuk menghadapi problematika ekonomi, sosial, dan politik yang melingkupi bangunan tersebut.

Pada 1993, sekelompok arsitek muda berkumpul di sebuah rumah untuk mendengar pendapat arsitek senior Romo Mangunwijaya yang diundang untuk "mengevaluasi" karya mereka.[1] Pameran Arus Silang, demikian namanya, adalah upaya

---

1) Gunawan Tjahjono, "Kunjung Ulang Arsitek Muda Indonesia: Penjelajahan yang Meredup dan Catatan Tambahan," dalam *Tegang Bentang: Ketegangan dan Perdebatan dalam Sejarah Arsitektur Modern Indonesia*, ed. Amir Sidharta (Jakarta: Pusat Dokumentasi Arsitektur dan Gramedia, 2007), hal. 148.

Arsitek Muda Indonesia (AMI) untuk "menentukan sikap di poros kekuatan yang saling tarik-menarik."[2] Para arsitek muda saat itu merasa diempas arus zaman yang mengalir cepat. Pembangunan kota besar-besaran makin dipacu oleh dana investasi swasta dan pinjaman dari dalam dan luar negeri yang sering membawa masuk arsitek asing. Ruang-ruang kota makin menyebar dan melahap pinggiran kota dan desa, sementara masalah sosial dan politik seperti kemiskinan kota (dan desa) makin terlihat terbengkalai. Arsitek muda kita merasakan desakan zaman, namun juga merasa "terasing" di dalam konteks itu. Kesumpekan dan keterasingan ini membuat mereka merasa perlu keluar dari konteks tersebut untuk menemukan jati diri mereka melalui "penjelajahan desain" yang bersifat individual dan pribadi.[3] Demikianlah latar belakang penggelaran pameran arsitektur tersebut.

Pameran Arus Silang 1993 mendapat pujian namun juga kritik tajam. Romo Mangunwijaya menilai bahwa AMI "belum menyentuh problematika yang dihadapi 180 juta penduduk Indonesia."[4] Tiada tema "kemiskinan kota" dan tiada upaya serius untuk mengangkat isu "ketimpangan sosial" padahal semua ini adalah kenyataan hidup sehari-hari. Romo Mangun saat itu mungkin mengharapkan arsitek muda kita mampu menghadapi tema besar tersebut; atau paling tidak menyaring "estetika universal" (*à la* Wastu Citra-nya) dari keseharian khas Indonesia. Tapi, mungkin juga beliau ingin menyampaikan pada arsitek muda tentang pentingnya memahami "problematika keadilan" dalam arsitektur dan ruang kota. Barangkali juga Romo Mangun ingin Arsitek Muda Indonesia masuk kembali ke konteks tempat mereka berada dan menghadapinya dari dalam supaya bisa menyentuh problematika Indonesia. Mungkin bagi beliau, bergerak ke luar konteks adalah proses pembebasan yang kreatif, namun pelepasan ini juga berarti meloloskan diri dari tantangan sosial dan politik. Lagipula, menarik diri dengan berlindung

---

2) Soerjono Herlambang, "Arsitek Muda Indonesia," *Tegang Bentang*, hal. 134.

3) Manifesto AMI pada 1990 berbunyi: "Perjalanan Arsitektur kita telah tiba di persimpangan. Arsitektur Muda Indonesia dengan rasa tanggung jawab sebagai tulang punggung penciptaan lingkungan binaan di masa depan, terpanggil untuk menyuarakan hati nuraninya sebagai awal perjuangan meraih idealisme. Idealisme bagi kemeriahan iklim di dunia arsitektur, yang memberi pengakuan pada arsitek sebagai pencipta. Bagi kami, Arsitek Muda Indonesia, arsitektur adalah wujud penjelajahan desain. Penjelajahan desain yang dibekali kepekaan tinggi terhadap situasi kondisi masyarakat dan lingkungan Indonesia dan bagi kita dasar penjelajahan itu sendiri adalah keakraban dialog antara arsitek dengan masyarakat sebagai keterpaduan gagasan dan kenyataan." Dikutip dari Soerjono Herlambang, "Arsitek Muda Indonesia," *Tegang Bentang*, hal. 132.

4) Soerjono Herlambang, "Arsitek Muda Indonesia," *Tegang Bentang*, hal. 134.

di balik "penjelajahan desain" yang mengutamakan rupa dan kepribadian arsitek tidaklah melepaskan arsitek dari konteks tempat mereka berada, dan ini rupanya juga disadari para arsitek muda. Sepuluh tahun kemudian, Achmad D. Tardiyana, salah satu anggota inti AMI, dalam tulisan yang amat reflektif merangkum perjalanan kelompoknya sekaligus menanggapi Romo Mangun.

"[...] pada perkembangannya, penjelajahan desain ini tidak mengarah pada usaha menjawab persoalan-persoalan nyata yang ditinggalkan generasi pendahulu AMI, seperti persoalan perumahan bagi golongan bawah serta persoalan perkotaan yang semakin menghasilkan ruang-ruang penuh ketimpangan sosial. Karena AMI dibesarkan pada era depolitisasi dan besarnya peran swasta, para anggota AMI akhirnya terbawa oleh arus besar itu."

— Achmad D. Tardiyana, 2003[5]

Refleksi Tardiyana merangkum beberapa hal yang mengacu pada problematika yang dimaksud Romo Mangun. Pertama, ternyata cita rasa mereka cukup dekat dengan cita rasa "kelas menengah" asuhan Orde Baru, dan kedua, seperti halnya berada dalam bingkaian Orde Baru, mereka tidak mengangkat tema "kemiskinan kota" atau membahasakan "ketimpangan sosial" dalam membangun ruang. Ketiga, ternyata penghindaran problematika tersebut justru merupakan perangkap yang memasukkan mereka dalam bingkaian politik Orde Baru.

Tidaklah sulit memang untuk menduga "problematika" yang dimaksud Romo Mangunwijaya karena beliau baru kembali dari acara penerimaan Aga Khan Award untuk karyanya di tepi Kali Code yang mengangkat tema mempertahankan hak menetap di kota bagi penduduk miskin. Kebiasaan arsitek untuk hanya memperhatikan sebuah bangunan disambut kritis oleh Romo Mangun, yang mengatakan, "arsitektur jangan dibatasi sebagai seni bangunan individu, tetapi harus juga diperluas menjadi semua macam perencanaan kota dan wilayah yang menguntungkan mayoritas anggota masyarakat."[6] Menurut Gunawan Tjahjono, pengalaman dari AMI dan ajakan Romo Mangun untuk

---

5) Achmad D. Tardiyana, "Arsitek Muda Indonesia (AMI) Sebuah Refleksi," *Tegang Bentang,* hal. 155.

6) Nadia Purwestri dan Mohammad Nanda Widyarta, "Mencari Lokalitas," *Tegang Bentang,* hal. 116.

"menyentuh problematika" kita "tetap menjadi bayangan yang senantiasa mengejar alam kesadaran AMI awal dan AMI lanjut."[7]

Tulisan ini mencoba menjelajahi "problematika" politik ekonomi dan kebudayaan kita dan sedikit melihat dampaknya terhadap potensi dan batas dari "penjelajahan desain." Tulisan ini dibagi dalam dua bagian yang dirangkai untuk melihat kesinambungan perkembangan permasalahan, kaitannya dengan masa lalu, dan tantangan masa kini. Tulisan ini tidak menyajikan suatu survei arsitektur, melainkan hanya menarik unsur-unsur tertentu dari politik ekonomi dan kebudayaan Orde Baru dan pasca-Suharto yang menghantui imajinasi arsitek dan arsitektur. Jadi, masa pasca-Suharto kita lihat sebagai efek dari sejarah panjang Orde Baru. Kajian dimulai dari zaman Orde Baru untuk melihat sekilas pertautan antara ruang dan waktu, politik dan arsitektur, ruang dan warga Indonesia yang dibentuk untuk kepentingan pembangunan yang menekankan kekuatan modal pada 1980-an. Kerjasama antara negara dan modal ini menghasilkan ruang dan identitas yang masih memengaruhi dinamika arsitektur dan ruang di masa pasca-Suharto.

I. Orde Baru

Ruang Politik

Orde Baru dibangun dari politik klasifikasi dan "adu domba" (*divide and rule*) yang dipengaruhi oleh Perang Dingin pasca-Perang Dunia II. Pembantaian komunis pada 1965 melahirkan rezim yang curiga pada organisasi masyarakat terutama yang berbasis massa. Sejak awal pembangunan politik Orde Baru, "ruang" telah dimanfaatkan sebagai alat pengontrolan penduduk. Kategori "kota", "desa", dan "pinggiran kota" telah menjadi bagian kosakata sejak permulaan politik Orde Baru; misalnya pada 1968, Ali Moertopo, melalui program "stabilisasi dan rehabilitasi" telah berupaya mengamankan desa (dan juga kota) supaya kedua ruang itu bersih dari pengaruh komunis.[8] Moertopo juga menciptakan suatu kategori yang disebut 'massa mengambang'

---

7) Gunawan Tjahjono, "Kunjung Ulang Arsitek Muda Indonesia: Penjelajahan yang Meredup dan Catatan Tambahan," *Tegang Bentang*, hal. 148.

8) Ali Moertopo, "The Acceleration and Modernisation of the 25 Years' Development" (1972). Dicetak ulang sebagai "Ali Moertopo: The Floating Mass" dalam *Indonesian Politics and Society: A Reader*, ed. David Bourchier dan Vedi Hadiz (London and NY: Routledge, 2003), hal. 47–48.

(*the floating mass*) untuk melumpuhkan kebebasan dan kemampuan masyarakat untuk berorganisasi di luar pengawasan pemerintah.

Massa mengambang ini adalah kategori politik dan mengacu pada warga yang telah "dibersihkan", yang sudah tidak berorganisasi baik di desa maupun di kota. Pembentukan massa mengambang juga dimaksudkan untuk menjaring warga yang dianggap 'liyan' (*the others*), yang bisa dikambinghitamkan oleh politik Orde Baru, seperti kategori Cina, Islam, eks komunis, petani, buruh, dan pekerja seks, yang perlu dibatasi partisipasi politiknya. Mereka adalah warga biasa yang gampang dipersulit dan diadu-domba karena lemahnya kedudukan mereka di arena politik Indonesia. Jadi, prinsip politik Orde Baru bukanlah persatuan, melainkan politik klasifikasi untuk adu domba. Politik kategori ini hidup terus hingga sekarang, sering muncul dalam bentuk kekerasan sipil dan negara, dan merupakan suatu "tradisi" yang sulit dipatahkan.

Melalui kategori-kategori tersebut, penduduk di zaman Orde Baru diawasi melalui peringatan akan "bahaya laten" di dalam lingkungan masing-masing. Karena sifatnya yang otoriter, sering kita menganggap bahwa pemerintah Orde Baru berkuasa melalui prinsip pemusatan pengawasan. Hal ini ada benarnya, tapi kestabilan rezim Orde Baru itu ditopang oleh desentralisasi kekuasaan yang tersebar di kota (dan desa). Contohnya adalah pembagian ruang kota menurut RT dan RW yang kemudian disusun menurut jaringan gardu yang diawasi bukan oleh polisi dari pusat tapi oleh warga, preman, atau hansip bayaran. Sistem keamanan ini bukanlah ciptaan Orde Baru, melainkan sudah dikenal sejak zaman Belanda dan bahkan sebelumnya.[9] Alasan pemerintah Orde Baru menyempurnakan sistem kontrol demikian bukan hanya karena hemat biaya keamanan, tapi juga karena lebih efektif bila semua warga bisa menjadi polisi untuk diri sendiri dan sesamanya. Tetapi apa yang dijaga dan diawasi? Rasanya bukan hanya manusia dan harta benda, tapi juga massa mengambang yang berpotensi menjadi komunis, gelandangan, dan pengemis, dan kategori lainnya yang dianggap bisa membahayakan stabilitas warga dan negara.

Massa mengambang dianggap berpotensi menjadi kelas yang berbahaya bagi kestabilan pembangunan, tapi mereka

---

9) Lebih jauh tentang sejarah gardu dan sistem keamanan swasta, baca: Abidin Kusno, *Penjaga Memori: Gardu di Perkotaan Jawa* (Yogyakarta: Penerbit Ombak, 2007); Onghokham, *The Thugs, the Curtain Thief, and the Sugar Lord: Power, Politics and Culture in Colonial Java* (Jakarta: Metafor, 2003); Joshua Barker, "State of Fear: Controlling the Criminal Contagion in Suharto's New Order," *Indonesia*, vol. 66 (Cornell Southeast Asia Program, Oktober 1998), hal. 7–42.

juga dianggap bermanfaat karena bisa menjadi tenaga murah dan mudah yang amat diperlukan dalam pembangunan kota.[10] Mereka terdorong meninggalkan desa dan pergi ke kota untuk memperbaiki kehidupan meskipun banyak yang menjadi pedagang kakilima, kuli, dan buruh murah di kota. Maksud kedatangan mereka ke kota bukanlah hanya mencoba "roda nasib" tapi juga meninggalkan desa yang telah dikuasai oleh tentara yang suka mempersulit mereka. Selama dua dekade awal, pemerintah Orde Baru belum mampu mendayakan sepenuhnya kekuatan massa mengambang dari desa. Meski bermanfaat bagi pembangunan kota, pemerintah tidak mengetahui bagaimana sebaiknya menampung massa yang mengambang. Yang jelas, di awal Orde Baru pemerintah tidak menyediakan perumahan untuk mereka di kota karena tiada biaya, tiada keinginan untuk menampung mereka di tengah kota, dan juga karena pekerjaan mereka tidak tetap. Banyak yang dibiarkan mengambang di kota sebagai tenaga kerja informal tanpa (diizinkan) berorganisasi. Keberadaan mereka yang terus bertambah banyak sering menggelisahkan Ali Sadikin (yang berkuasa pada 1966 - 1977), meskipun gubernur memerlukan tenaga mereka juga untuk pembangunan kota.[11] Menurut Bang Ali:

> *"[…] membanjirnya tenaga kerja murah, yang umumnya adalah para buruh musiman yang berasal dari perdesaan dengan tingkat pendidikan yang rendah dan tidak terampil. Penarik becak, buruh bangunan, pedagang kakilima, bahkan yang bernasib kurang baik menjadi gelandangan, pengemis, dan WTS akan menggelembung pada sektor yang kritis bagi pemeliharaan ketertiban umum."*
>
> — Ali Sadikin, 1977 [12]

"Solusi" ruang untuk massa mengambang baru muncul pada 1980-an, saat Indonesia beralih sepenuhnya ke pertumbuhan yang berorientasi ekspor, ketika kaum miskin kota dan desa dikerahkan menjadi tenaga murah bagi pabrik-pabrik yang mulai dibangun

---

10) **Lebih jauh tentang hubungan antara "pembersihan desa" dan migrasi ke kota, baca: Kartini** Sjahrir, *Pasar Tenaga Kerja Indonesia: Kasus Sektor Konstruksi* (Jakarta: Grafiti Press bekerjasama dengan Center for Policy and Implementation Studies, 1995), hal. 49.

11) **Pengalaman Bang Ali Sadikin bisa dibaca di biografi Ali Sadikin, dalam Ramadhan KH,** *Bang Ali: Demi Jakarta 1966-1977* (Jakarta: Sinar Harapan, 1995). Penerbit Sinar Harapan menambahkan bahwa "gejolak politik yang belum stabil setelah gagalnya pemberontakan G30S/ PKI turut mempengaruhi permasalahan kota Jakarta."

12) **Ali Sadikin,** *Gita Jaya: Catatan H. Ali Sadikin, Gubernur Kepala Daerah Khusus Ibukota Jakarta, 1966-1977* (Jakarta: Pemda Khusus Ibu Kota Jakarta, 1977), hal. 160.

di pinggiran kota Jakarta. Sejak 1980-an, pinggiran kota menjadi daerah penyangga untuk ibukota. Di sana massa mengambang dari desa menjadi pekerja pabrik untuk industri manufaktur luar negeri, sebagian lagi menumpang di kota dan mendukung sektor formal melalui kehidupan informal. Dengan demikian, sejak pertengahan 1980-an penduduk Jakarta berkurang karena daerah pinggiran kota menjadi tempat penampungan bagi massa mengambang.[13] Pengalokasian massa mengambang dari desa ke kota, lalu ke pinggiran kota, menunjukkan pentingnya ruang bagi keberhasilan politik Orde Baru. Meskipun demikian penggusuran tetap terjadi karena pengusuran terhadap permukiman massa mengambang adalah juga merupakan penggusuran organisasi masyarakat dan penggusuran hubungan manusia dengan ruangnya.

Mungkin juga perlu dicatat bahwa sejak berdirinya Orde Baru, desa atau kampung sudah dianggap "masa lalu" yang boleh digusur untuk digantikan oleh kota yang menjadi tumpuan masa depan (meskipun Suharto suka menekankan asal-usulnya sebagai anak desa). Kata "modernisasi" misalnya adalah kata yang mengacu pada proses pengotaan. Kota diharapkan bisa menjadi tempat kelahiran generasi baru—"kelas menengah" yang hidup dalam pangkuan pemerintah. Kelas menengah baru ini dibina untuk menjauhi atau mencurigai massa mengambang.[14] Politik klasifikasi ini sempat masuk kosakata arsitektur dan studi perkotaan yang mengenal manusia "kelas gedongan" dan "kelas kampungan"; yang satu menjadi simbol modernitas dan yang lainnya "masyarakat terbelakang". "Kelas gedongan" mencari ruangannya sendiri (sering di kota baru) yang berbeda dengan kampung, dan warga kampung pun (untuk menghindari status yang dianggap lebih rendah) berupaya tinggal di daerah "gedongan". Pembagian penduduk menurut kategori yang berbeda ini berpengaruh besar pada ruang kota. Ruang politik kita mempunyai sejarahnya sendiri, namun ia juga amat

---

13) **Untuk proses pengembangan pinggiran kota dan efeknya terhadap jumlah penduduk Jakarta,** baca: Ida Ayu Indira Dharmapatni dan Tommy Firman, "Problems and Challenges of Mega-Urban Regions in Indonesia: The Case of Jabotabek and the Bandung Metropolitan Area," dalam *The Mega-Urban Regions of Southeast Asia*, ed. T.G. McGee dan Ira M. Robinson (Vancouver: UBC Press, 1996), hal. 307.

14) **Peristiwa penembakan "gali" (gelandangan liar) dan pameran mayat mereka di jalanan pada** 1980-an menunjukkan watak Orde Baru yang ingin menunjukkan kepada generasi bimbingannya bahwa negara masih mampu menjaga mereka. Yang penting adalah menghindari jalan, dan jangan menjadi "gali."

dipengaruhi oleh kekuatan ekonomi global yang mempertajam politik klasifikasi kita.

Ruang Ekonomi

Sering kita menganggap bahwa 1998 adalah titik balik bagi kita, tapi perjalanan Orde Baru juga mengalami berbagai titik balik untuk mengatasi krisis ekonomi dan menjamin melajunya "pembangunan." Kita, para arsitek dan seniman, kurang suka mempelajari ekonomi, tapi salah satu titik balik ekonomi yang terjadi memberi dampak luar biasa pada kualitas ruang dan arsitektur kita. Titik balik tersebut adalah deregulasi perbankan 1983 yang pada intinya membebaskan bank-bank swasta komersial (dalam dan luar negeri) untuk ikut mengambil keuntungan dari pembangunan kota dan negara melalui investasi pada proyek-proyek yang dianggap menguntungkan.[15]

Deregulasi ini bukanlah kreasi Orde Baru, melainkan merupakan bagian dari rancangan IMF (International Monetary Fund) dan World Bank yang ingin menjadikan Asia Tenggara sebagai tempat yang mudah dan aman untuk akumulasi modal dunia. Saat itu, industri manufaktur di Amerika, Jepang, dan Eropa mencari tempat yang cocok untuk meningkatkan kelancaran akumulasi modal. Yang dimaksud sebagai "tempat yang cocok" adalah tempat yang mampu menjamin penyediaan lahan murah, buruh murah, kestabilan politik, tanpa ada keharusan membayar kerusakan lingkungan. Indonesia pada saat itu mampu dan juga ingin memberikan semua itu demi mendapat pinjaman dana karena sumber minyak dan gas bumi dalam negeri sudah tidak mampu lagi mendukung pembangunan yang terus-menerus. Dengan demikian, mulai pertengahan 1980-an hingga 1990-an, kita banyak mendengar istilah-istilah baru seperti: "liberalisasi", "privatisasi", ""kemitraan publik dan swasta", "pertumbuhan berorientasi ekspor", dan "globalisasi". Istilah-istilah ini dipakai dalam upaya meneguhkan kebijakan ekonomi Indonesia yang baru.

Kebijakan ini memberi dampak luar biasa pada ruang dan arsitektur kota. Peneliti Prancis Bernard Dorleans pernah mencatat bahwa pada 1982 - 1992 di Jakarta dan sekitarnya telah dibangun sekitar 600 gedung baru senilai di atas 5 juta dollar Amerika Serikat (termasuk di antaranya menara-menara perkantoran mewah, 163 pusat perbelanjaan, 66 kondominium, 10 hotel

---

15) **Tahun 1983 adalah juga tahun penganugrahan gelar Suharto sebagai "Bapak Pembangunan."**

bintang lima, dan 21 lapangan golf dengan kapasitas 18 lubang). Sementara itu, sekitar 250 pengembang menguasai lahan besar-besaran, terutama di segitiga emas dan di pinggiran kota Jakarta.[16] Semua ini dibiarkan (tanpa usaha koordinasi) supaya segalanya berjalan lepas, cepat, dan bebas. Segala siasat, baik legal maupun ilegal, diberlakukan untuk mengambil peluang akumulasi kapital. Wujud dari usaha-usaha ini adalah pengubahan luar biasa pada wajah arsitektur dan ruang kota, tapi kita tidak pernah begitu mengetahui *arsitektur* dari politik ekonomi kita. Buku diktat sejarah arsitektur pun tidak bisa membantu melihat apa yang terjadi, tapi hasilnya nyata di ruang kota kita.

Secara fisik (terutama kalau kita melihat ke arah langit), kelihatan kota besar kita mengambil wujud yang mirip dengan kota-kota dunia, tapi bila kita melihat ke bawah, terlihat rupa-rupa kampung kota yang mendesak celah-celah pencakar langit. Sebagian besar rakyat tetap miskin karena politik ekonomi pembangunan kita memang didasarkan pada keberadaan tenaga murah. Dengan demikian, ruang ekonomi menjadi terkait dengan ruang politik yang akhirnya menghasilkan pemisahan penduduk menurut kelas menengah-atas dan bawah. Pembangunan superblok di tengah kota dan kota baru di pinggiran makin menjauhkan kelas menengah dari kelas bawah yang tetap hidup di bawah ancaman penggusuran. Jalan tol membawa kelas bermobil berpendingin udara keluar-masuk kompleks perumahan tanpa harus melewati jalan yang sering dipenuhi pedagang kakilima dan kaum miskin kota. Meskipun demikian, sektor-sektor informal dibiarkan hidup "mandiri" (hanya digusur kalau perlu) untuk membantu menampung kekurangan pada sektor formal yang memberi gaji rendah pada pekerjanya. Saling ketergantungan dalam ketimpangan antara modal dan buruh ini menghadirkan wujud dan ruang yang penuh kontradiksi, sehingga boleh dikatakan *ruang* kota kita mengekspresikan dengan jelas kontradiksi dari perjalanan *waktu* yang linear dari program pembangunan. Kontradiksi kehidupan kota ini terus menjadi pengalaman sehari-hari meskipun tema kontradiksi ruang kota ini tidak selalu muncul dalam pemikiran arsitektur.

Arsitek Muda Indonesia (IAI) pada 1993 telah mengalami semua kontradiksi politik ekonomi pembangunan itu, namun (seperti yang diungkapkan Ahmad Tardiyana dan Romo

---

16) **Bernard Dorleans, "Perencanaan Kota dan Spekulasi Tanah di Jabotabek,"** *Prisma*, edisi 2 (Jakarta: LP3S, Februari 1994), hal. 41–61; baca juga: Tommy Firman, "The Restructuring of Jakarta Metropolitan Area," *Cities*, vol. 15, edisi 4 (Elsevier, Agustus 1998), hal. 237.

Mangun) mereka menghadapi masalah itu dengan cara tidak menghadapinya. Menurut salah seorang anggota AMI, makna dari "penjelajahan desain" (sebagai motto AMI) adalah "untuk melepaskan diri dari tendensi ideologis apapun."[17] Keputusan AMI untuk tidak menanggapi konteks politik dan ekonomi Orde Baru adalah bagian dari pencarian jati diri arsitek muda Indonesia. "Perlawanan" mereka adalah terhadap ideologi kebudayaan negara yang ingin mencari bentuk "arsitektur Indonesia". Dalam konteks ini, AMI melalui penjelajahan desain yang bersifat pribadi ingin membedakan diri dari gerakan-gerakan "kebudayaan nasional" yang dicanangkan di Ikatan Arsitek Indonesia (IAI) untuk mencari "arsitektur Indonesia". Sekarang, mari kita tinjau hubungan ruang kota dan arsitektur dengan politik kebudayaan negara.

Ruang Budaya

Pada 1980-an dan 1990-an, saat kontradiksi pembangunan makin terlihat di ruang kota, arsitek-arsitek Indonesia terutama dari lingkungan IAI, sesuai imbauan pemerintah, berupaya mencari wujud identitas arsitektur yang mencerminkan "kepribadian bangsa". Pameran Karya Arsitektur Indonesia (14 - 19 April 1983) yang pertama di Taman Ismail Marzuki, Jakarta Pusat, menunjukkan dengan jelas usaha-usaha pencarian identitas nasional tersebut. Pengamat seni, Jim Supangkat, mencatat di pameran tersebut: "Dari kelompok bangunan umum, bisa ditarik beberapa kesimpulan yang menggambarkan kecenderungan arsitektur di Indonesia." [18] Menurut Jim Supangkat, ada usaha yang luar biasa dan tidak selalu berhasil untuk "mengawinkan bentuk-bentuk arsitektur tradisional dan bentuk-bentuk arsitektur masa kini." Ada kantor pemerintahan di Balikpapan yang "bentuk atapnya mengikuti bentuk konvensional rumah tinggal—jadi seperti rumah tinggal raksasa yang menakutkan." Sementara di depan gerbang kantor BBD Palembang yang mirip "kotak yang kaku ini, muncul kanopi berbentuk rumah Joglo." Yang paling berhasil, menurut Supangkat, adalah arsitektur yang

---

17) **Mohammad Nanda Widyarta** *et. al*, "AMI, AMI Next, AMI Last, FAM, SAMM, De Maya, BoombArs, dan Seterusnya," *Tegang Bentang*, hal. 158.

18) **Jim Supangkat juga mencatat bahwa kelompok bangunan umum mendominasi ruang** pameran, meskipun pengunjung lebih tertarik pada rumah tinggal yang justru sedikit dipamerkan. Baca: Jim Supangkat, "Bukan Pameran Potongan Jendela," *Tempo*, April 1983, hal. 21.

"tidak memaksakan rinci-rinci bangunan tradisional ke dalam karyanya" (mengacu pada arsitek-arsitek di Atelier 6 dan di Gubahlaras-nya Sujudi). Mengamati gedung Kedubes Republik Indonesia di Malaysia karya Sujudi, Supangkat merasa gedung ini "mengganggu, sulit untuk segera mengatakan gedung kedutaan ini bagus. Namun toh juga sulit segera beranjak meninggalkan foto bangunan itu. Keterpakuan akhirnya membuahkan kesimpulan, jangan-jangan ini yang disebut bangunan khas Indonesia."

Apresiasi Jim Supangkat mengacu pada suatu kondisi "perjuangan" panjang arsitek-arsitek IAI dalam menghadapi politik kebudayaan negara selama Orde Baru. Di saat gelombang neoliberalisme mulai menguasai politik ekonomi Indonesia, pemerintah Orde Baru justru mengerahkan kekuatan simbol-simbol tradisional untuk memperlihatkan jati diri bangsa. Sesuai dengan politik Orde Baru, tentu tidak seluruh simbol budaya diizinkan tampil, seperti layaknya tidak semua budaya Indonesia dihadirkan di Taman Mini Indonesia Indah. Namun ada kecenderungan dari birokrasi Indonesia untuk menghadirkan gaya arsitektur daerah yang ikonik pada gedung pemerintahan di daerah. Di Jawa Tengah misalnya, gubernur pada masa itu merasa perlu menghadirkan bentuk joglo di setiap gedung umum, terutama yang menampilkan kolom Yunani.

Keinginan pemerintah Orde Baru untuk menghadirkan simbol-simbol tradisional (yang rupanya tidak bertentangan dengan liberalisasi ekonomi) berasal dari kecenderungan pemerintah Orde Baru untuk melihat Indonesia sebagai warisan dari suatu peradaban (kalau bisa Jawa). Mengikuti pemikiran ini, para birokrat Orde Baru merasa wajar untuk menghadirkan simbol-simbol tradisional sebagai bukti kesinambungan dari kesaktian budaya bangsa. Anggapannya adalah pembangunan boleh berjalan terus-menerus keluar secara sentripetal tapi ia diikat secara permanen oleh budaya warisan yang tak lekang oleh waktu. Pendobrakan liberalisasi ekonomi yang telah diuraikan di atas ternyata justru memperkuat kehadiran simbol-simbol tradisional.

Ruang ekonomi, politik, dan budaya saling bertaut, dan ini amat disadari oleh arsitek-arsitek IAI kita di era Orde Baru. Mereka sebenarnya terganggu juga oleh (meskipun mendapat hasil dari) kecenderungan proyek-proyek dengan modal besar dan cita rasa kelas menengah yang *doyan* kolom Yunani. Tapi, mereka juga terganggu oleh fenomena yang mereplikasi bentuk arsitektur daerah dan "topi Joglo di atas gedung modern." Terganggu, bukan hanya pada tingkat apresiasi bentuk arsitektur, tapi juga pada politik klasifikasi budaya yang mengagungkan bentuk

tradisional tertentu.[19] Yang lebih mengganggu lagi bagi sebagian arsitek-pemikir IAI adalah pemikiran bahwa Indonesia telah dibajak oleh ide tentang "warisan leluhur." Bagi mereka, Indonesia bukanlah warisan leluhur, melainkan hasil bentukan yang tidak pernah selesai. Arsitek-pemikir Indonesia menanggapi suasana 1980-an dan 1990-an melalui serangkaian diskusi dan perdebatan untuk memperlihatkan kompleksitas Indonesia.[20] Dari dokumen yang tersedia, kita bisa melihat sebagian arsitek-pemikir dari IAI menghadapi politik budaya Orde Baru dengan cukup kritis. Mereka cemas dengan kecenderungan pemerintah mereplikasi rupa tradisional untuk bangunan modern. Mereka berusaha menampilkan wujud "Indonesia" dengan pengertian yang lebih luas. Salah satu contoh hasil "negosiasi" antara seni arsitektur dan politik kebudayaan negara adalah kampus Universitas Indonesia yang dibangun pada 1980-an yang boleh dikatakan berupaya melawan kepicikan politik kebudayaan Orde Baru. Arsitek-arsitek dari Universitas Indonesia berusaha memperlihatkan bagaimana konsep-konsep ruang Jawa itu bisa diterjemahkan dalam komposisi ruang dan arsitektur yang berciri "Indonesia", bukan daerah. Cara mengatasi kedaerahan dilakukan dengan teknik studi tipologi bangunan tradisional dari koleksi Nusantara untuk mencari "kesamaan yang esensial".[21]

Perhatian yang besar terhadap arsitektur tradisional dalam pencarian identitas bangsa itu wajar, karena wajah kota yang berkembang pesat makin sulit dikenali dan pemerintah Orde Baru makin suka mengangkat tema budaya tradisional dalam pembangunan. Dunia perdebatan arsitektur kita pada 1980-an dan 1990-an memberi perhatian yang besar pada arsitektur tradisional, tapi belum diimbangi oleh usaha yang cukup untuk memahami politik ruang dan kehidupan kota yang makin terdesak oleh masalah urbanisasi (mulai dari perumahan dan kemiskinan hingga transportasi dan keamanan). Kecenderungan untuk

---

19) **Mungkin dalam konteks inilah, memasuki 1990, Arsitek Muda Indonesia memperlihatkan** kegelisahan mereka terhadap pendekatan arsitektur "regionalisme non-kontekstual" yang digemari pemerintah dan mereka juga cemas pada perubahan kota yang didorong oleh sektor swasta di balik globalisasi.

20) **Diskusi pada 1980 dan 1990 telah didokumentasi dengan baik oleh Prof. Eko Budihardjo (ed)** dalam seri buku seperti *Menuju Arsitektur Indonesia* (Bandung: Penerbit Alumni Bandung, 1983); *Arsitek Bicara tentang Arsitektur Indonesia* (Bandung: Penerbit Alumni Bandung, 1987); *Jati Diri Arsitektur Indonesia* (Bandung: Penerbit Alumni Bandung, 1989).

21) **Menurut Nadia Purwestri dan Mohammad Nanda Widyarta, pendekatan desain arsitek** Universitas Indonesia ini rasional. Baca: Nadia Purwestri dan Mohammad Nanda Widyarta, "Mencari Lokalitas," *Tegang Bentang*, hal. 119.

belajar dari kearifan arsitektur vernakuler hanya menunjukkan kenyataan bahwa perubahan kehidupan dan politik kota makin sulit dipahami. Pemindahan kampus Universitas Indonesia dari pusat kota ke pinggiran mungkin juga merupakan perwujudan kerumitan politik kebudayaan Indonesia saat itu, ketika pemerintah berupaya menjauhkan mahasiswa dari kontradiksi di tengah ruang kota.

Dalam hal ini, baik arsitek-arsitek IAI maupun arsitek-arsitek muda Indonesia dari AMI tidaklah terlepas dari bingkaian ideologi negara yang justru ingin menjauhkan mereka dari kontradiksi di ruang kota. Strategi "menarik diri" dari problematika kota melalui konsentrasi pada "identitas arsitektur Indonesia" dari IAI dan "penjelajahan desain" pribadi dari AMI, justru membuat arsitek Indonesia terperangkap dalam sistem produksi Orde Baru.

Hingga alinea ini, tulisan kita telah diisi oleh politik ekonomi dan politik budaya Orde Baru. Kenapa? Karena politik kebudayaan Orde Baru memberi dampak besar pada era pasca-Suharto. Kerusuhan bermotif etnis pada 1998, konflik di daerah, dan pertaruhan identitas kelas dalam ruang kota merupakan efek politik klasifikasi yang memisah-misahkan penduduk Indonesia. Beberapa usaha gubernur Jakarta dan para pengembang untuk menguasai ruang kota Jakarta di zaman pasca-Suharto hanyalah bisa dipahami melalui konteks politik, ekonomi, dan budaya Orde Baru. Meskipun ada kesinambungan, era pasca-Suharto menghasilkan beberapa wacana politik, ekonomi, dan kebudayaan yang berbeda.

II. Pasca-Suharto

Tanda-tanda Zaman

Mungkin Gubernur Sutiyosolah (1997 - 2007) yang paling mampu mengutarakan suasana hatinya pada masa pasca-Suharto: "Krisis multinasional, perubahan perilaku rakyat, dan berkurangnya lapangan pekerjaan telah menyebabkan kesulitan-kesulitan dalam menegakkan keamanan dan hukum".[22] Sutiyoso paling paham karena menurutnya, "selama masa jabatan pertama saya antara 1997 sampai 2002 telah terjadi 4.538 unjuk rasa yang dilakukan warga Jakarta melawan saya... dari demonstrasi kecil

22) **"Sutiyoso Blames Public for his failure,"** *The Jakarta Post*, 19 Juli 2002.

sampai kepada yang menyebabkan anarki."[23] Sutiyoso melihat Jakarta selama awal periode pasca-Suharto sebagai wujud zaman edan ketika "pusat" (negara militer) yang keras telah melebur entah ke mana. Yang terjadi adalah segala kekacauan yang tidak beliau pahami. Sutiyoso menyadari perubahan yang terjadi, "Saya adalah seorang Letnan Jenderal yang dapat bekerjasama dengan aparat polisi dan militer untuk mengembalikan keamanan kota..."[24] Tapi, ia juga segera menyadari bahwa mobilisasi militer (yang sudah kehilangan legitimasi) bukanlah pilihan yang tepat lagi. Meskipun demikian, beberapa usaha telah Sutiyoso lakukan, yang semuanya membantu kita untuk melihat tanda-tanda zaman yang telah berubah dan kesinambungan antara kekuasaan Orde Baru dan pasca-Suharto. Ruang politik, ekonomi, dan budaya dari kedua zaman taut-menaut dan kadang meletus dalam bentuk baru.

Dalam usaha menyatukan sentimen politik kebangsaan, Sutiyoso mencanangkan program restorasi patriotisme bangsa.[25] Program ini adalah usaha pertama Sutiyoso untuk menyatukan perasaan warga. Menurut beliau, kota kita adalah warisan para pahlawan bangsa yang harus dijaga asetnya. Namun, pemagaran Monas, penyegaran Monumen Selamat Datang di bundaran Hotel Indonesia (HI), dan pemasangan patung Sudirman hanya disambut protes oleh aktivis dan masyarakat kota yang merasa ruang publiknya dikuasai dan dibatasi secara sepihak oleh pemerintah. Restorasi monumen hanya memperlihatkan keruntuhan wibawa pemerintah kota dan negara, apalagi segera ketahuan bahwa perusahaan rokok yang mensponsori pembangunan monumen ternyata mendapat tempat strategis untuk memasang iklan di jalan utama di Jakarta. Tidak jelas bagaimana Sutiyoso bisa menyatukan iklan rokok dengan kampanye "bebas rokok" untuk Jakarta. Yang jelas, pada masa pasca-Suharto, wacana pembangunan "demi bangsa" dan "demi kota" diterima dengan skeptis oleh banyak warga kota. Pertanyaan-pertanyaan seperti bangsa siapa, kota siapa, dan monumen untuk siapa, telah muncul sebagai bagian dari perdebatan kota, dan kegelisahan yang demikian pernah juga diangkat oleh aktivis, seniman, dan arsitek dalam pergelaran "Imagining Jakarta."

---

23) **"Sutiyoso: Most Maligned Governors?,"** *The Jakarta Post*, 11 November 2002.

24) **"Bang Yos Menjawab Lugas,"** *Tokoh Indonesia*, edisi 20, 16 Mei-19 Juni, 2005.

25) **Sebagian dari wacana ini bisa dibaca di Abidin Kusno,** *Ruang Publik, Identitas dan Memori Kolektif: Jakarta Pasca-Suharto* (Yogyakarta: Penerbit Ombak, 2009), Bab 4.

Penggusuran kampung miskin dan kekerasaan yang melanggar kebebasan beragama makin memberdayakan preman. Ini bukanlah fenomena baru karena sejak zaman Orde Baru (dan zaman Belanda), organisasi preman adalah "anak perusahaan" pemerintah yang bisa dibeli bahkan oleh pemerintah, pengembang swasta, dan organisasi masyarakat untuk kepentingan tertentu. Sutiyoso (dan kini Fauzi Bowo) hanya mengikuti tradisi lama saat mereka bekerjasama dengan organisasi seperti Front Pembela Islam (FPI) untuk membantu "membersihkan" kota.[26] Tradisi ini membuat gelisah masyarakat karena FPI adalah organisasi masyarakat (anggota masyarakat sipil) yang mengatasnamakan agama untuk tindakan kekerasan yang dilakukan. Keadaan ini menunjukkan bahwa masyarakat sipil kita mudah dipecah-belah karena memang sudah lama dipisah-pisahkan oleh politik klasifikasi dan adu domba. Efek dari pembedaan itu makin terasa justru sesudah kita memasuki era pasca-Suharto. Bedanya, kalau dulu pemerintah masih punya kekuatan untuk memanfaatkan preman dalam usaha memecahbelah masyarakat, sekarang preman punya kekuatan untuk memengaruhi pemerintah dalam mencapai keinginannya. Mungkin ini terjadi karena lemahnya institusi negara dan masyarakat sipil kita sehingga yang terjadi adalah pertarungan politik moralitas tanpa pemahaman terhadap arti perbedaan dan persamaan. Problematika ini akan terus menantang imajinasi dan bahasa ruang dalam dunia seni arsitektur dan seni tata kota yang kini menghadapi politik moralitas yang makin keras di era pasca-Suharto.

Yang berikutnya adalah wacana 'kembali ke kota' (*back to the city*) melalui pembangunan 'superblok' di Jakarta.[27] Wacana ini adalah kelanjutan dari politik ruang Orde Baru, meskipun fenomena ini berkaitan erat dengan suasana pasca-Suharto. Kata 'superblok' yang kini marak rupanya telah dipakai sejak 1993.[28] Bagi pengembang dan konsumen utamanya, superblok menawarkan efisiensi kehidupan di kota. Segalanya tersedia dalam suatu kompleks yang nyaman dan aman (untuk kalangan atas dan juga bawah). Bila semua superblok ini dikaitkan, akan terjadi mega-superblok yang memampatkan ruang Jakarta. Di dalam kompleks inilah

---

26) **Romain Bertrand, "Inhabiting Jakarta: Interstitial Imaginings in a Globalized Cityscape,"** kertas kerja untuk The International Network on Globalization, Tokyo, Rikkyo University, Juni 2001.

27) **Sebagian dari wacana ini bisa dibaca di Abidin Kusno, op.cit, Bab 6.**

28) **Teguh P, Nukman Luthfie dan A.Ulfi, "Konglomerat Membangun Kota,"** *Prospek*, 18 Desember 1993, hal. 16–26.

diharapkan muncul "ruang efektif" di mana manusia superblok bisa ke kantor, ke rumah, dan berbelanja tanpa mengalami kemacetan lagi. Dengan demikian, menurut ceritanya, kehidupan kota bisa lebih hemat lahan dan bahan bakar, jadi lebih hijau dan akrab lingkungan. Sementara itu, masalah keamanan (terutama dalam era pasca-Suharto) juga mendorong kelas menengah ke atas untuk 'kembali ke kota'. Di dalam kota, mereka ditawarkan fasilitas dan keamanan seperti 'komunitas tegerbangkan' (*gated community*) di pinggiran kota. Segala fasilitas kehidupan tersedia. Para pengembang merasa bahwa konsep 'kembali ke kota' ini lebih menguntungkan karena lahan-lahan di pinggiran kota sudah tidak begitu kuat lagi pasarannya terutama untuk kelas yang kehidupannya masih bergantung pada kegiatan melaju ke kota. Untuk para pengembang, jelas 'kembali ke kota' menawarkan keuntungan besar, karena dengan lahan yang kecil bisa diproduksi ruang yang banyak. Kerugiannya adalah mahalnya lahan di tengah kota. Jadi, supaya masih bisa mendapatkan untung, ruang-ruang superblok "sementara ini" hanya menampung kelas yang mampu membayar. Sementara itu, pengusuran terhadap kaum miskin kota pun makin sering terjadi karena 'kembali ke kota' memerlukan cukup banyak lahan kota. Dari perspektif hubungan sosial, konsep 'kembali ke kota' tidaklah berbeda dengan konsep "kota baru" di zaman Orde Baru karena keduanya menarik konsumen yang sama dan dengan bahasa yang sama. Bedanya hanya kini kehidupan di pusat kota mendapat perhatian luar biasa dari kelas menengah ke atas yang ingin 'kembali ke kota' dengan segala fasilitas mulai dari ruang terbuka hijau sampai kota bebas banjir, bebas macet, bebas polusi, dan bebas kumuh. Menjadi tantangan luar biasa bagi arsitek dan aktivis kota untuk menyikapi dampak dari wacana 'kembali ke kota'.

Bagaimana dengan Kelas Bawah?

Bagi kelas bawah, 'kembali ke kota' bisa mengancam hak mereka untuk menetap dan bekerja di kota. Bagaimana pun, kelas bawah tetap diperlukan untuk membantu kehidupan di superblok. Tapi, di mana mereka akan tinggal? Untuk kelas bawah yang bekerja di superblok, kehidupan kota bukanlah makin 'termampatkan'. Sebaliknya, rumah mereka makin tergeser ke pinggiran kota. Kita melihat makin banyaknya motor yang keluar-masuk kota sebelum matahari terbit dan sesudah matahari tenggelam. Mereka adalah pekerja kota yang tergeser ke pinggiran karena 'kembali ke kota' tidak menyediakan tempat bagi mereka. Bagi kelas bawah, kehidupan kota makin terpencar dan terpecah-belah. 'Kembali

ke kota' yang mengutamakan kelas menengah ke atas membuat kota kita makin dipisahkan oleh garis kelas. Perjuangan pemikir-arsitek dan perkotaan adalah bagaimana 'kembali ke kota' itu bisa mengakomodasi perumahan untuk kelas bawah, sehingga superblok bukanlah hanya tempat tinggal kaum berada dan kota tetap menjadi tempat hunian bagi semua. Alinea-alinea di atas hanya memberi beberapa titik hubungan antara ruang dan politik ekonomi kota. Tantangan untuk arsitek tidaklah bisa terlepas dari hubungan-hubungan tersebut.

Tantangan Arsitek Pasca-Suharto?

Arsitek-arsitek Indonesia, seperti juga arsitek di mana pun di dunia ini, selalu bekerja dalam dua dimensi, yaitu untuk membantu dan juga untuk melawan sistem kekuasaan—meskipun mereka lebih suka tampil dalam dimensi yang ketiga, yaitu sebagai ahli teknik-estetik yang profesional dan ingin melepaskan diri dari rimba persilatan ideologi, kekuasaan, dan modal. Alasannya karena mereka merasa seni bangunan dan seni tata kota adalah demi "kemanusiaan" dan "kepentingan publik", bukan demi kepentingan (partai) politik. Tradisi pemikiran yang profesional ini telah dicantumkan sejak 1950 dalam deklarasi 'Kepercayaan Sang Insinyur' (*Faith of the Engineer*). Di situ kita bisa melihat kata-kata kunci seperti: "bilamana dibutuhkan, keahlian dan pengetahuanku akan diberikan tanpa keraguan, bagi kebaikan publik," dan "dari kemampuan khusus ini lahirlah kewajiban untuk memanfaatkannya dengan baik untuk melayani kemanusiaan." Serta kalimat terakhir: "... senantiasa dengan kesadaran bahwa keahlian khusus kita mengandung kewajiban untuk melayani kemanusiaan dengan ketulusan penuh."[29] Pernyataan ini ditulis pada 1950, suatu zaman baru ketika generasi insinyur Indonesia mencari identitas yang tepat untuk dapat berperan dalam "usaha besar nasional" tanpa harus menjadi permainan politik. Tentu ada arsitek yang berafiliasi politik, lebih ke kiri atau kanan. Itu normal saja, tapi pada umumnya semua merasa panggilan mereka lebih tinggi daripada politik. Jadi, keinginan untuk melepaskan diri dari pergulatan politik bukanlah

---

29) "*When needed, my skill and knowledge shall be given without reservation for the public good*", "*from special capacity springs the obligation to use it well in the service of humanity*", "*with the consciousness, always, that our special expertise carries with it the obligation to serve humanity with complete sincerity*", dikutip dari "Faith of the Engineer," *Prospectus of the Institute of Technology at Bandung*, 1950.

berarti arsitek Indonesia tidak punya tradisi intelektual yang kritis.[30]

Kalau kita melihat dokumen-dokumen arsitektur pada 1960-an, terasa betapa kepekaan arsitek di zaman itu berbeda dengan perasaan pada 1980-an dan 1990-an. Pada 1960-an, "kemanusiaan" dan "kepentingan publik" diasosiasikan dengan misi 'pembangunan bangsa' (*nation-building)* dan perumahan (rakyat). Pada 1990-an, sejak liberalisasi ekonomi di pertengahan 1980-an, tenaga arsitek kita banyak dihabiskan oleh pihak pengusaha swasta yang pada saat yang sama juga suka memakai arsitek asing, terutama untuk proyek berskala besar. Masuknya wacana 'kota baru' dan *central bussines district* di zaman Orde Baru dan 'superblok' di pasca-Suharto mendorong arsitek-arsitek kita mengisi ruang-ruang yang hampir semuanya untuk kelas menengah ke atas. Meskipun demikian, dalam benak arsitek, kata-kata kunci seperti "kemanusiaan" dan "kepentingan publik" tetaplah hidup melintas waktu dan ruang—meskipun artinya bisa berbeda-beda menurut penafsiran masing-masing. Pada 1980-an, saat politik ekonomi kita bergeser ke "kemitraan publik-swasta", arti "kepentingan publik" pun sudah ikut bergeser. Siapakah "publik"? Siapakah yang mewakili "publik"? Bila yang dimaksud dengan "ruang publik" adalah ruang yang dikuasai pemerintah untuk kepentingan publik, bisa kita katakan bahwa pada masa pasca-1985, ruang yang seperti itu makin berkurang. Sebagian besar ruang publik telah dikonversi untuk melayani publik yang mampu membayar. Sejalan dengan paham "privatisasi", ratusan hektar lahan telah menjadi milik yayasan dan perusahaan untuk kepentingan profit. Sementara itu, tanah resapan diambil alih untuk perumahan mewah sedangkan lahan untuk perumahan rakyat kecil makin tergeser jauh ke luar kota. Setiap pergeseran politik ekonomi memberi pengaruh pada pengetahuan, seni tata ruang, dan kesempatan pada arsitek untuk memberdayakan diri. Di sini kita merasakan hubungan yang erat antara *waktu* dan *ruang.*

Reaksi arsitek terhadap gejolak 1998 cukup beragam. Banyak yang menyesali kehancuran bangunan tua di daerah kota dan menggiatkan konservasi. Ada yang memikirkan bagaimana menciptakan desain antipenjarahan. Ada yang bertekad membuat arsitektur yang "dapat diterima oleh masyarakat dan dapat

---

30) **Masih ditunggu kajian yang berupaya memahami periode 1950-an dan 1960-an melalui** arsitek-pemikir (minus Sukarno) yang memperhatikan masalah perumahan untuk rakyat, terutama untuk massa mengambang.

bersosialisasi dengan lingkungan di sekitarnya."[31] Banyak yang menyadari bahwa ada yang tidak beres dalam ruang kota dan bahwa arsitektur ikut berperan di sana. Ikatan Arsitek Indonesia (IAI) juga bereaksi. Budi Sukada, ketua IAI pada awal masa pasca-Suharto, ikut mendorong kemungkinan terciptanya "pergerakan baru" dalam wacana arsitektur Indonesia. Pergerakan baru ini menolak "desain bangunan yang terlalu artifisial dan sangat mewah."[32] Kriteria untuk penghargaan IAI Award 1999, misalnya, disesuaikan dengan zaman baru. Kriteria untuk pemenang adalah arsitektur yang "mengangkat harkat manusia, bertanggung jawab terhadap lingkungan sosial, peka pada konteks sosial, tidak dibuat-buat, tidak bertopang pada materi-materi bangunan yang mewah, inovatif, kreatif, sederhana tapi cerdas, beredukasi, dan mempunyai visi."[33] Singkatnya, menurut IAI, "arsitektur Indonesia di milenium selanjutnya adalah arsitektur yang melayani masyarakat."[34]

Dalam pernyataan itu, tidaklah jelas masyarakat mana yang dilayani oleh arsitektur. Tapi, cukup jelas bahwa masyarakat Indonesia bukan hanya tidak merata, tapi juga terpisah terutama menurut kelas. Arsitek-arsitek Indonesia menyambut panggilan Budi Sukada dengan berbagai desain dan konsepsi. Sedikitnya, ada dua gelombang pemikiran yang muncul. Yang pertama adalah arsitektur "label besar" yang percaya bahwa proyek raksasa akan punya dampak lebih besar, karena lebih banyak "publik yang dapat menikmati desain bagus."[35] Kita sudah membahas sedikit usaha demikian melalui arsitektur dan ruang superblok dari wacana 'kembali ke kota'. Gelombang kedua adalah arsitektur "label Indie" yang "menganggap sepotong tanah kecil di kota metropolitan sebagai tantangan untuk membuat ruang-ruang baru."[36] Arsitektur label besar menghadapi konflik kelas di kota melalui usaha menarik kelas bawah untuk mengikuti jejak kelas atas. Di superblok, siapa pun boleh masuk asalkan berusaha mengikuti norma peradaban kelas atas. Arsitektur label Indie

---

31) **"Arsitektur Kedaerahan Atasi Kesenjangan,"** *Bisnis Indonesia*, 28 Juli 1999, hal. 1.

32) **Budi Sukada, "Indonesian Architects Award," dalam** *The Long Road Towards Recognition: Selected Works of Indonesian Architects*, ed. Ahmad Tardiyana dan Yori Antar (Jakarta: Gramedia, 2005), hal. 14.

33) **"Arsitektur Korban Ekonomi Salah Arah,"** *Bisnis Indonesia*, 12 November 1999, hal. 3.

34) **Ibid, hal. 3.**

35) **"Young Architect to Represent RI,"** *The Jakarta Post*, 20 Juli 2006.

36) **Adi Purnomo: Settling Debts,"** *Tempo*, 3 Januari 2005, hal. 52.

(melalui pendekatan "regionalis") memperlihatkan kecenderungan pengadaptasian kelas, di mana kelas menengah atas mencoba beradaptasi pada lingkungan tempatnya berada (terutama di lingkungan kelas bawah). Kedua gelombang ini menghadapi tantangan bagaimana arsitektur memosisikan dirinya dalam ruang kota yang mengalami konflik kelas di masa krisis ekonomi dan sosial politik yang berkelanjutan.

Arsitek-arsitek Muda di Era Pasca-Suharto: Harapan Baru?

Bagaimana perasaan arsitek-arsitek muda di era pasca-Suharto? Seperti generasi-generasi sebelumnya, mereka juga ingin menampilkan masa baru melalui ruang dan gaya arsitektur yang berbeda. Di tengah gelombang pasca-Suharto dan tarik-menarik paradigma desain arsitektur dan kota, belakangan ini muncul kelompok arsitek muda yang merasa bahwa mereka kini telah tiba di persimpangan, sehingga suatu deklarasi baru diperlukan:

> *"Lepas dua masa berlalu, kini kita hidup di era ketiga Indonesia pasca-kemerdekaan. Era di mana diskusi dan informasi bisa dilakukan dan diterima dengan sangat bebas dan terbuka lebar, selebar peluang meniru dan berkarya di atas pemikiran mereka dari bangsa yang lain."*
>
> — Danny Wicaksono, 2010[37]

Danny Wicaksono dan kawan-kawan dari jongArsitek! menonjolkan perbedaan waktu sebelum dan sesudah 1998. Mereka meminjam perubahan zaman sebagai titik berangkat dalam menghasilkan karya-karya baru mereka. Mereka berasal dari zaman pasca-1998 dan dengan waktu yang baru inilah mereka mengolah identitas melalui ruang arsitektur yang diciptakan. jongArsitek! memandang diri sebagai arsitek yang hidup di era ketiga Indonesia pasca-kemerdekaan (sesudah Sukarno dan Suharto). Sebagai generasi yang hidup di era ketiga, mereka merasakan tantangan yang berbeda dari generasi sebelumnya. Salah satu alasannya adalah karena pasca-1998 adalah juga masa informasi dan teknologi internet yang tanpa batas jarak dan waktu.[38] Informasi dan teknologi internet telah

---

37) **Danny Wicaksono, "JongEditorial!,"** *jongArsitek!,* vol. 3, no. 3, 2010. Tautan: http://jongarsitek.com/wp-content/uploads/magazine/jongArsitek%20Edisi%203_3_s.pdf

38) **Kalimat keren Donny Wicaksono adalah bahwa teknologi internet telah "***shorten the distance, and gives a book of unlimited pages to its users***"**. Baca: Danny Wicaksono, "jongArsitek! Pameran

memberi mereka "kesempatan merangkul teknologi baru dan metode desain baru untuk menghasilkan apa yang tak bakal bisa dihasilkan oleh generasi terdahulu".[39]

Dengan senjata teknologi baru ini, kita bisa mengharapkan kreasi arsitektur yang menghadapi problematika baru—suatu problematika yang pernah dan masih dihadapi oleh arsitek Indonesia di era sebelumnya. jongArsitek!, seperti rekan-rekan AMI sebelumnya, juga menghadapi pertanyaan-pertanyaan yang terus menghantui arsitek dan penata ruang kota kita, yaitu bagaimana arsitek dengan arsitekturnya menghadapi "problematika" kota yang membutuhkan modal, buruh, dan lingkungan alam. Bagaimana arsitek mengatasi konflik yang makin banyak terjadi di kota dan pinggiran kota? Bagaimana arsitek dan arsitekturnya menghadapi politik moralitas? Bagaimana arsitektur membentuk wacana publik dan memperkuat masyarakat melalui rancangan ruang dan rupa? Bagaimana arsitektur menghadapi kekuasaan politik, ekonomi, dan budaya negara? Rasanya sulit bagi arsitek-arsitek pasca-Suharto untuk melepaskan diri dari pertanyaan-pertanyaan tersebut meskipun mereka mungkin bisa "melepaskan diri" (sekali lagi) dari ruang kota melalui teknologi internet.

Pertanyaan-pertanyaan tersebut di atas hanya berarti kalau kita bisa berpikir melintas waktu dan ruang. Untuk memahami problematika tadi, kita memerlukan pendekatan pengetahuan lintas-bidang agar arsitektur bisa berdialog dengan bidang-bidang yang lain sehingga seni bangunan dan seni tata kota mampu mendobrak politik klasifikasi dan adu domba yang terus menghantui kita. Pendekatan lintas-bidang dan pengetahuan yang juga bersifat lintas-waktu dan ruang mungkin akan membantu kita menanggapi panggilan multidimensi dari salah satu anggota inti AMI pada 1990-an, Bambang Eryudhawan, pada rekan-rekannya. Mungkin sekarang panggilan tersebut bisa diteruskan kepada arsitek-arsitek muda pasca-Suharto:

"[...] Maka tibalah saatnya melihat kota dengan kacamata yang berbeda. Terobosan yang harus dilakukan sudah sepantasnya merupakan usaha untuk kembali ke dasar, back to basic, yaitu ke manusianya lagi. Kota tidak diciptakan untuk kendaraan bermotor, atau papan iklan, atau demonstrasi ketidakpedulian. Kota harus dipandang sebagai milik kemanusiaan sepenuhnya. Dan manusia harus merebut haknya atas kota

---

Nasional Arsitek Muda 2010," Ibid.

39) **Ibid**.

sebagai medan juang, tempat tinggal, pusat komunikasi, wadah persatuan, dan sebagainya."

—Bambang Eryudhawan, 2007[40]

★★★

40) **Soerjono Herlambang, "Arsitek Muda Indonesia: Manifesto, penjelajahan desain, karya** personal dan pengikut-pengikutnya," *Tegang Bentang*, hal. 133.

MEMBANGUN KOMUNITAS KECIL UNTUK PERUBAHAN YANG LEBIH BESAR

Ibe Karyanto

Ruang Pembuka

Pernah suatu ketika saya bertandang ke rumah Pak Wari, mantan pemilik lapak sampah dan seorang tukang bangunan yang tinggal di Kebon Nanas, Jakarta Timur. Mengobrolkan berbagai hal sambil minum kopi hangat di warungnya, kami menikmati tontonan sebuah siaran televisi tentang ragam kota-kota di berbagai negara maju yang terlihat tertata rapi dan bersih. Obrolan kami pun kemudian beralih tentang kota.

"Enak bener ya, kota-kota di sana." Pak Supri mengawali pembicaraan.

"Kayak Jakarta ya, Pak?" saya menimpali.

"Woow…boro-boro. Di sana rumah-rumahnya sama dan teratur."

"Jakarta, kan juga teratur Pak." saya sengaja memancing reaksi.

"Allaaa….teratur bagaimana. Semrawut….Lihat saja!" Pak Wari bereaksi.

Dengan nada tinggi, Pak Wari mulai menggambarkan pandangannya tentang Jakarta. Menurut lelaki tua dari Tegal itu, Jakarta mencolok dengan perbedaan antara yang kaya dengan yang miskin. Perbedaan itu terlihat dari kondisi bangunan yang katanya khas kota besar seperti Jakarta, yaitu bangunan megah, bangunan sederhana, dan gubuk di pemukiman.

Bangunan besar, megah yang kelihatan menggunakan material mahal sudah tentu fasilitasnya orang kaya. Bangunan seperti itu jumlahnya lebih banyak dan menguasai lokasi yang paling luas. Rupanya yang dimaksud Pak Wari dengan bangunan besar dan megah bukan hanya rumah hunian yang ada di komplek atau apartemen tetapi juga bangunan pusat bisnis, pusat belanja, pusat-pusat hiburan, dan rekreasi. Hanya orang kaya dan sedikit orang dengan kekayaan menengah yang boleh menikmati bangunan-bangunan itu.

Warga yang kekayaannya sedang-sedang saja umumnya punya rumah di perkampungan. Bangunan rumahnya tidak terlalu besar, biasanya luas bangunan seukuran tanahnya. Materi bangunannya sudah permanen. Rumah-rumah seperti itulah yang memenuhi wilayah perkampungan. Kata Pak Wari, rumah-rumah milik warga menengah itu tidak jauh berbeda dengan rumah-rumah di kampungnya. Bangunan lain yang khas kota-kota besar seperti Jakarta adalah bangunan bedeng atau gubuk-gubuk sepetak dari material seadanya. Gubuk-gubuk itu berdiri berdesakan dalam satu pemukiman yang menjadi wilayah tempat tinggal kaum urban miskin.

"Kapan Jakarta bisa jadi kota seperti itu, ya?" saya menyela.

"Wahh… Tahu, kapan. Susah."

"Kenapa susah?"

Mulailah Pak Wari cerita lagi panjang lebar. Katanya, keadaan kota Jakarta itu, mencerminkan dua hal yang tersembunyi. Pertama, keadaan kota mencerminkan tingkat kesejahteraan warganya. Kedua, keadaan kota mencerminkan kepentingan para penguasanya.

Pak Wari hanya lulus STM. Dia bukan seorang akademisi tetapi sikapnya kritis dan kemampuan analisanya tajam. Refleksinya yang mendalam tentang pengalaman hidupnya sebagai salah satu warga urban miskin, menghantarkannya

pada pemahaman tentang nilai-nilai kehidupan yang pantas diperjuangkan.

Dalam tulisan ini saya hanya ingin menambahkan catatan untuk melengkapi pandangan Pak Wari tentang karut-marut kota Jakarta. Tambahan ini pun saya dapatkan dari catatan pengalaman keterlibatan saya bersama dengan kaum urban miskin.

Ruang konspirasi penguasa

Saya mencoba menjawab keprihatinan Pak Wari tentang sikap para pemimpin yang tidak berpihak pada warga urban miskin dengan menggunakan analogi dagang sapi. Saya jelaskan bahwa pemimpin sekarang sudah kehilangan watak kepemimpinanya. Pemimpin, tepatnya pelaksana pemerintahan, sekarang tidak mau melihat kedudukan sebagai amanat kedaulatan rakyat. Kedudukan adalah komoditas. Benar bahwa mereka mendapatkan legalitas selepas sebagai pemenang dalam pemilihan umum. Benar juga bahwa dalam Pemilihan Umum terkumpul suara warga yang memilih nama-nama calon pejabat. Namun pemilihan umum ibarat pasar sapi, tempat dagang, jual beli suara.

Setiap calon harus mengeluarkan biaya untuk bisa mendapatkan kedudukan. Biaya itu tidak hanya dana, tak jarang harga diri pun dipertaruhkan sebagai biaya untuk menang. Wajar kalau kemudian para mereka melihat kedudukan itu sebagai investasi, karena itu kepentingan pertama ketika menjadi pejabat adalah memperjuangkan kepentingan sendiri untuk mendapatkan keuntungan dari modal yang sudah ditanam selama Pemilu.

Gagasan Pak Wari ini sejalan dengan pandangannya yang pertama tentang perbedaan tingkat kesejahteraan warga kota Jakarta. Hanya menurut saya, pandangan ini perlu dilengkapi dengan menegaskan bahwa yang memegang andil besar untuk menentukan keadaan kota Jakarta bukan hanya elit penguasa formal atau pelaksana pemerintahan semata. Dalam banyak hal, kebijakan ditentukan bersama dengan pemilik modal.

Bagaimana konspirasi antarelit ini terjadi sehingga mengakibatkan kerugian bagi masyarakat, bisa dilihat dari contoh kasus penggusuran kawasan kios keramik di Jalan Ahmad Yani, Rawasari, Jakarta Pusat. Konon warga pemilik kios mendengar kawasan itu harus digusur untuk penyediaan Ruang Terbuka Hijau (RTH). Sudah tentu warga merasa punya hak untuk menolak rencana itu, sekalipun demikian penggusuran tetap berjalan. Lebih dari 80 kios permanen yang selama ini menghiasi kawasan itu dengan keramik-keramik antik, luluh lantak, rata dengan tanah.

Dalam Rencana Tata Ruang Wilayah Jakarta (RTRW) Nomor 6/1999, disebutkan kawasan itu akan diperuntukkan sebagai sempadan, badan jalan, serta karya taman umum. Sesuai dengan ketentuan sebagai taman umum sebenarnya di tempat itu masih ada toleransi 20 persen lahan untuk bangunan. Hal yang mengherankan, menurut salah seorang anggota DPRD, penggusuran kawasan itu tidak tercantum dalam rencana kegiatan DKI Jakarta tahun 2007. Dalam rencana anggaran belanja daerah pun tak tercantum dana untuk kerohiman.

Sesudah penggusuran berhasil, beberapa waktu berselang, warga yang sudah tergusur itu harus kembali merasakan sakit hati. Di lokasi yang sama, di atas puing-puing kios keramik sudah dibangun bedeng yang berfungsi sebagai kantor untuk pemasaran sementara sebuah perusahaan kontraktor. Rupanya diketahui lokasi itu akan berubah fungsi menjadi kawasan niaga otomotif. Di bagian pojok sebelah utara memang dibangun taman, meskipun hanya sepetak dan sekarang sudah tak terawat. Selebihnya, di area itu akan dibangun show room mobil. Tanah itu statusnya tanah negara milik PT Angkasa Putra I. Belakangan diketahui kawasan itu sudah disewakan dengan status hak guna bangunan ke PT. Duta Paramindo Setia, sebuah perusahaan kontraktor.

Contoh lain simbiose mutualistis yang dibangun dua elit kekuasaan politik dan ekonomi adalah kasus yang terjadi di DPRD DKI Jakarta pada musim pembahasan APBD tahun 2008. Pada musim itu DPRD DKI menghapuskan anggaran refungsi SPBU untuk pengembangan RTH dan menggantikannya dengan program penggusuran lahan warga. Awalnya, untuk refungsi lahan SPBU dianggarkan sekitar Rp280 juta, kemudian dinaikkan menjadi Rp320,207 milyar. Penambahan anggaran sebesar itu dimaksudkan untuk menggantikan rencana pengalihan fungsi SPBU untuk RTH dengan rencana baru penggusuran pemukiman warga.

Jakarta seolah sebuah mainan di tangan para elit. Mereka bukan saja bermain-main rupiah rencana anggaran daerah, tapi juga seenaknya merencanakan target proyek pembangunan tata ruang kota. Permainan itu bisa dibaca dari penentuan target alokasi luas RTH yang dari tahun ke tahun mengalami pengurangan yang signifikan. Pada 2009, kondisi RTH di Jakarta hanya mencapai kurang dari 10 persen, di bawah 13 persen yang direncanakan.

Dalam KTT Bumi di Rio de Jainairo pada 1992, disepakati proposal RTH setidaknya 30 persen dari luas wilayah kota atau disesuaikan dengan kondisi geografis wilayah kota bersangkutan.

Kesepakatan itu dipertegas lagi dalam KTT Bumi di Johannesburg pada 2002. Jauh sebelum kesepakatan itu ditetapkan Jakarta pernah merencanakan untuk mengalokasikan RTH seluas lebih dari 30 persen pada 1965 – 1985. Namun dari tahun ke tahun rencana target alokasi RTH terus berkurang. Dalam Perda 1984 tentang Rencana Umum Tata Ruang Jakarta 1985 - 2005 direncanakan hanya 25,85 persen. Luas RTH pada Rencana Tata Ruang Wilayah Jakarta pada 2000 - 2010 dipersempit lagi menjadi 13,4 persen. Target itu pun tidak terpenuhi.

Boleh saja dalam banyak hal pemerintah daerah Jakarta menuding keberadaan warga urban miskin sebagai biang penyebab menyempitnya RTH. Meskipun tuduhan itu berlebihan dan, tentu, dimaksudkan sebagai upaya pencarian kambing hitam. Setidaknya tudingan itu bisa dikembalikan pada dua kenyataan. Pertama, penyempitan RTH terjadi karena pemerintah daerah Jakarta memang berniat untuk mempersempit. Niat itu secara formal dituangkan dalam setiap Perda tentang RTRW, seperti dijelaskan sebelumnya. Kedua, banyak bangunan permanen untuk tujuan komersial berdiri angkuh di area yang telah ditetapkan sebagai RTH.

Rencana Tata Ruang Wilayah Jakarta ternyata lebih bersifat politis daripada perosalan teknis atau arsitektur penataan ruang yang lebih nyaman dan aman. Alih-alih bicara visi penyelamatan lingkungan, kebutuhan warga tak pernah menjadi pertimbangan. Negara, tepatnya pemerintah daerah Jakarta, tak berniat menjalankan kewajibannya untuk meyediakan ruang hidup yang aman dan nyaman untuk warganya. Tak ada konsep penataan ruang yang bersifat berkelanjutan. Disengaja atau tidak, kelangkaan visi dan konsep tata kota berkelanjutan membuka peluang lebih lebar bagi pemerintah daerah Jakarta untuk melakukan improvisasi proyek.

Ruang militeristik

Kekuasaan elit penguasa formal semakin efektif karena secara struktural didukung oleh satuan aparat yang siap menjalankan perintah. Satuan Polisi Pamong Praja merupakan satuan aparat pelaksana yang ditempatkan di depan untuk berhadapan frontal dengan warga. Sekalipun slogan aparat keamanan kota adalah ngemong projo (mengemban warga) atau mengayomi warga, namun pada kenyataannya lebih sering menjadi 'musuh' yang mengancam warga. Aparat sebenarnya hanyalah alat dari pimpinan suatu instansi. Namun untuk apa dan bagaimana

alat itu dipergunakan bergantung pada siapa pimpinan yang menggerakkan.

Tak segan-segan untuk mewujudkan keinginannya menggusur, elit penguasa formal mengerahkan ribuan personil aparat gabungan dari berbagai kesatuan, seperti yang terjadi di Teluk Gong pada 2002 dan 2007. Di awal tahun yang sama, 2007, pemerintah daerah Jakarta juga mengerahkan 1.500 personil pasukan gabungan yang terdiri dari berbagai kesatuan untuk menggusur pemukiman di Pedongkelan, Jakarta Timur. Berita itu mengingatkan saya pada cara penggusuran yang sama yang pernah saya lihat di akhir Desember 1990 di kawasan Pedongkelan, di sekitar danau Ria-Rio. Rezim berganti, apapun slogannya, tetap saja menistakan warga urban miskin dengan cara-cara kekerasan.

Tidak terlalu sulit bagi elit pelaksana pemerintahan untuk mendapatkan legalitas atas tindakan semena-mena pada warga urban miskin, karena mereka juga yang berwenang memproduksi peraturan perundangan. Secara struktural pelaksana pemerintahan diuntungkan karena kedudukannya. Mereka juga diuntungkan karena mendapatkan kewenangan untuk menentukan tata kehidupan masyarakat, oleh karena banyak kelompok atau golongan dalam masyarakat berusaha untuk ikut memanfaatkan posisi itu. Sebaliknya, pelaksana pemerintahan pun memanfaatkan kekuasaan formal struktural yang dimiliki untuk memenuhi kepentingan pribadi atau kelompoknya.

Ruang sisa warga urban

Sebelum memutuskan untuk tetap tinggal di Jakarta, Mang Herman pernah menyabung hidup di beberapa tempat dengan melakukan beberapa jenis pekerjaan. Untuk memenuhi kebutuhan hidup sebagai keluarga muda, awalnya Mang Herman mengais rejeki sebagai buruh tani di desanya di Cikedung, Indramayu. Kekeringan dan kesulitan untuk mendapatkan hasil yang memadai dari usaha tani memaksa pemilik lahan untuk menjual lahan pertaniannya. Tanah dibeli orang kota. Mang Herman pun kehilangan lahan kerja.

Tak mudah mendapatkan pekerjaan di desa, pada pertengahan 1970-an Mang Herman ikut temannya ke kota Jakarta. Waktu itu masih ada becak di Jakarta. Mang Herman mendapatkan pekerjaan sebagai penarik becak. Laki-laki yang tak pernah selesai Sekolah Dasar itu merasa puas dengan penghasilan yang didapat dari menarik becak. Sekalipun demikian, Mang Herman tergiur juga dengan propaganda proyek transmigrasi ke Lampung, Sumatera Selatan, yang katanya lebih menjanjikan.

Dia ambil kesempatan itu. Naluri petaninya hidup kembali. Sampai musim panen ketiga Mang Herman masih optimis. Namun musim-musim panen berikut hasilnya terus-terusan merosot. Tanah tidak lagi mampu memberi kesuburan. Mang Herman memutuskan meninggalkan tanah jatah untuk kembali ke kampung halaman. Mang Herman menopang hidupnya dengan bekerja sebagai nelayan ikan. Usahanya terus merugi karena berbagai alasan.

Pertengahan 1980-an Mang Herman ikut teman-teman sekampungnya yang sudah terlebih dulu menjadi pemulung dan pencuci sampah plastik di kawasan Cakung-Cilincing, Jakarta Timur. Hidup Mang pun lengket dengan sampah. Mang Herman pun ikut pindah ketika pada 1990 Tempat Pembuangan Akhir (TPA) sampah Cakung dipindah ke kawasan Bantar Gebang, Bekasi. Sampai sekarang Mang Herman masih akrab dengan sampah.

Ketetapan hati Mang Herman untuk meninggallkan kampung dan memilih bertahan hidup di kota Jakarta sama dengan ketetapan hati Mas Pardi. Laki-laki bertubuh gempal ini memilih meninggalkan desanya, Ngepeh, di Kediri dan menyabung hidup di Jakarta, meskipun harus memulai hidup di kolong jembatan kali Ciliwung di daerah Kampung Melayu. Mas Pardi pernah mencoba kembali ke desa, tapi tak bertahan lama. Di desa Mas Pardi tak punya pekerjaan, tak ada penghasilan. Ia merasa malu pada orang tua dan saudara-saudara. Karena itu ia memilih kembali lagi ke Jakarta dan bersumpah pada dirinya sendiri akan membantu orang tuanya dari rejeki yang didapatkan di Jakarta.

Pengalaman Mas Pardi tak jauh berbeda dengan perjuangan Ompung Rita, pedagang keliling yang hijrah dari Medan ke Jakarta sejak zaman Gubernur Ali Sadikin. Pengalaman yang sama juga diceritakan Pak Kumis pedagang bakso dari Wonogiri yang sudah mengais rejeki di Jakarta dari 1975. Begitu juga cerita Mbak Siti dari Tegal yang berganti-ganti pekerjaan di Jakarta mulai 1981 atau Mak Atun dari Semarang yang datang pertama kali ke Jakarta pada 1979 sebagai pembantu rumah tangga, kemudian berganti profesi sebagai tukang tukang cuci pakaian.

★★★

Kisah kaum urban miskin di Jakarta senantiasa terdengar klasik, senada. Tapi memang begitu kenyataannya. Denyut kehidupan di daerah, tepatnya di desa, terlalu lemah. Perkembangan di segala sektor sangat lambat. Infrastruktur penunjang usaha ekonomi

langka. Perputaran uang terlalu kecil. Lapangan pekerjaan tak ada, selain bertani. Sementara semakin banyak pemiliki lahan pertanian menjual tanahnya untuk bertahan hidup. Tak ada lagi yang tersisa untuk para buruh tani. Pilihan pun tinggal satu, beradu nasib dengan menyabung nyawa di kota.

Di kota, kaum urban dianggap penumpang gelap. Tak ada kebijakan yang memaklumi hak mereka untuk sekadar bertahan hidup sebagai manusia. Seluruh ruang kota telah dibagi-bagi di antara para penguasa, diisi sesuai dengan kepentingan masing-masing. Hanya ada ruang sisa yang harus mereka perjuangkan. Tak ada tuntutan lebih dari kaum urban. Cukup hanya dengan ruang sisa itu saja Mang Herman, Ompung Rita dan kaum urban sudah bisa untuk bertahan hidup di kota.

Namun tak mudah bagi kaum urban untuk mendapatkan ruang itu, sekalipun hanya sisa. Mang Herman, Ompung, Mas Pardi, hari ini bisa sejenak bertahan di ruang sisa yang ada, namun besok belum tentu karena setiap saat pemerintah kota bisa semena-mena mengusir, mengobrak-abrik harta benda, merobohkan bangunan rumah atau menghancurkan apa saja yang menjadi milik warga.

Sebenarnya banyak kontribusi yang sudah diberikan warga urban miskin untuk Jakarta, sekalipun pemerintah daerah tak pernah mengakui keberadaan mereka. Dengan kemampuannya masing-masing sebagai kuli, tukang bangunan, pembantu rumah tangga, pedagang sayur di pasar, Sales Promotion Girl atau pelayan di toko, di Supermarket, warga urban miskin telah memberikan sumbangan berarti pada perkembangan Jakarta. Namun mereka tak pernah mendapatkan akses apapun dari perkembangan kota.

Perubahan kebijakan, baik yang berskala nasional maupun lokal, dari waktu ke waktu tak pernah berpihak pada kaum urban miskin. Mereka tetap menjadi warga asing, warga kelas dua yang dipandang lebih mudah untuk dikorbankan sebagai 'tumbal' pembangunan. Penggusuran menjadi mesin andalan untuk menyingkirkan warga urban miskin dari setiap jengkal lahan. Bahkan Ali Sadikin, Gubernur DKI Jakarta yang populis sekalipun, tak juga bersih dari praktek menggusur warganya sendiri. Karena itu sulit bagi warga urban miskin untuk mengharapkan kemunculan aktor perubahan dari atas. Pergantian rezim tak juga menyelesaikan ketidakadilan yang diderita warga urban miskin. Reformasi sejauh ini belum membuktikan kemampuannya yang berbeda dari rezim Orde Baru. Setiap pemimpin baru cenderung mengulangi sikap dan tindakan yang sama, menjadi pemerintah yang melindungi kepentingannya sendiri.

"Saya tidak pernah mengganggu pemerintah. Pekerjaan saya halal. Saya bekerja baik-baik. Disuruh membayar iuran, ya membayar. Pemerintah yang mengganggu saya. Pemerintah tidak pernah adil pada saya," kata Mang Herman saat mengingat perlakukan aparat menggusur lapaknya di cakung.

"Kalau mau Pemilu, semuanya pada baik sama saya. Tapi kalau [Pemilu] sudah lewat, tidak ada yang mau peduli." Hanya itu yang bisa diungkapkan Bu Fatima saat aparat menggusur rumah dan tempat usahanya di kawasan Stasion Kota, Jakarta.

Ruang penguatan warga

Dalam uraian ini, saya menggunakan data lama dan baru, data masa rezim Orde Baru dan masa reformasi. Data-data yang saya tulis tanpa menyebutkan tahun adalah data-data yang berasal dari catatan pengalaman keterlibatan saya sebelum 2000. Sedangkan data-data yang saya sebutkan tahunnya adalah data-data berita yang berasal dari berbagai media. Tujuan saya menempatkan keduanya adalah untuk melihat seberapa jauh persoalan perkotaan, utamanya berkaitan dengan penataan ruang untuk warganya sudah berubah. Rupanya belum ada perubahan signifikan pada kehidupan warga kota Jakarta, utamanya pada warga urban miskin. Rezim lama tumbang, pemimpin silih berganti tapi pola struktur kekuasaan masih sama; di atas berarti menang, di bawah berarti kalah. Masih jauh harapan untuk bisa menyaksikan Jakarta menjadi kota demokratis.

Di antara berbagai cara yang telah ditempuh untuk membongkar persoalan kota yang demikian kompleks, ada cara lain yang juga cukup strategis yaitu memilih untuk tinggal bersama komunitas warga urban miskin dan menemani mereka yang mencoba bertahan hidup di tengah kekerasan struktur yang tidak berpihak. Pilihan ini juga sebuah cara, meskipun memang tidak heroik jika dibandingkan dengan pilihan advokasi formal atau aksi menggerakkan massa untuk melakukan tekanan pada pusat-pusat kekuasaan. Banyak pihak menilai kalau dengan pilihan ini, berarti warga urban miskin justru menjauh dari pusat persoalan.

Penilaian itu ada benarnya, karena secara fisik tidak ada gerakan langsung mendekati ruang-ruang penguasa. Tetapi tidak seluruhnya benar, karena pilihan itu merupakan kesempatan untuk menguatkan alternatif perlawanan berbasis kultural. Satu hal yang utama dalam pilihan ini adalah kesanggupan untuk ikut berjuang dan bertahan bersama warga pada saat-saat kritis, saat-

saat diancam, digusur aparat. Istilah tinggal bersama komunitas warga urban miskin mencakup dua pengertian.

Pertama, pilihan tinggal bersama merupakan pilihan yang berbeda dengan cara-cara proyek pemberdayaan yang dilakukan oleh kebanyakan kelompok atau lembaga untuk warga urban miskin. Proyek pemberdayaan umumnya dilakukan atas dasar pengetahuan yang didapat dari survei atau assessement. Secara akademis, pengetahuan itu bisa dipertanggungjawabkan berdasarkan ketentuan metode dan waktu tertentu. Meskipun dasar akademis tidak menjamin bisa mengetahui seberapa besar jumlah warga yang memberikan jawaban secara jujur. Proyek selesai, selesai juga relasi dengan warga.

Tujuan tinggal bersama bukan sekadar untuk meneliti, melainkan supaya bisa diterima menjadi bagian dari komunitas warga urban miskin. Dengan demikian langkah pertama dan utama yang harus dilakukan adalah menyerahkan hati kepada warga, membiarkan hati mengikuti kemauan warga. Untuk itu, tindakan awal yang harus dilakukan adalah menyediakan diri untuk mendengarkan apa yang dibicarakan dan mendengarkan bagaimana warga bicara. Ya, sekadar mendengarkan dan mencatat baik-baik dalam hati.

Sambil mendengarkan, kita bisa juga mulai melakukan aksi memikat perhatian warga dengan cara melakukan hal yang kecil-kecil, sederhana tapi bermanfaat untuk warga. Bisa dimulai dengan bermain bermain bersama anak-anak di saat-saat anak-anak sedang bermain, menemani anak-anak belajar di saat anak-anak butuh belajar. Di manapun, anak-anak adalah buah hati orang tua, disayang, diperhatikan. Anak tidak kelihatan di rumah akan dicari. Anak belum makan akan diperingatkan. Kegiatan bersama anak sifatnya adalah pendukung, baik pendukung perkembangan anak dan pendukung perhatian orang tua pada anak. Karena itu kegiatan dilakukan bersama anak-anak tidak mengambil waktu kebersamaan keluarga.

Butuh waktu lama untuk melakukan kegiatan-kegiatan kecil yang bermanfaat seperti menemani anak-anak sebelum kemudian terbuka sebuah ruang dialog. Kepercayaan merupakan kunci pembuka dialog. Warga baru mulai bersedia mengajak dialog setelah percaya orang yang hadir itu tidak membawa kepentingannya, dan setidaknya, tidak akan memanfaatkan warga. Warga butuh waktu lama untuk menghilangkan kecurigaannya pada orang 'asing' di komunitasnya karena warga urban miskin merasa sering dibuat capek, kecewa oleh orang-orang 'asing' yang datang ke komunitas mereka. Mereka capek dengan wartawan

dan mahasiswa yang datang hanya untuk bertanya-tanya. Mereka capek dengan orang-orang dari Lembaga Swadaya Masyarakat atau dengan orang-orang partai yang datang dengan janji-janji.

Dialog merupakan interaksi sosial yang setara. Tidak ada pihak dominan atau pihak yang didominasi dalam sebuah dialog, karena itu dialog menjadi momen yang baik sebagai langkah memulai sebuah tindakan lanjut. Setiap pihak bisa bicara, mengeluarkan ide-idenya. Di komunitas urban miskin, dialog bisa dilakukan di mana saja, kapan saja. Bisa juga terjadi saat nongkrong di warung sambil minum kopi atau saat menunggu antrian di kamar mandi umum. Secara formal, dialog bisa diselenggarakan dalam forum ketemuan bersama warga. Dari sinilah warga belajar tentang demokrasi.

Dari dialog itu akan muncul ide-ide pengembangan komunitas yang kemudian bisa dimatangkan sebagai rencana kegiatan bersama. Salah satu dasar pertimbangan untuk menentukan pilihan kegiatan yang strategis adalah dengan melihat pada dua hal. Pertama, kegiatan itu mengangkat harkat dan martabat warga komunitas urban miskin setempat. Kedua, kegiatan yang dipilih memperkuat posisi perlawanan terhadap struktur yang tidak adil. Sekadar contoh, salah satu alternatif kegiatan yang bisa dilakukan adalah menata estetika ruang komunitas warga urban miskin setempat, setidaknya memenuhi standar kelayakan untuk hidup.

Pilihan alternatif penguatan seperti itu punya konsekuensi yang tidak ringan, baik dari sisi manajemen pendanaan dan intensitas pengawasan. Tetapi justru pada saat-saat berat seperti itulah dituntut totalitas keterlibatan 'orang-orang asing' yang menyatakan kepeduliannya pada perubahan kehidupan bagi warga urban miskin.

★★★

MEMBUKA RUANG TANPA MERABA WARGA

Praktik Seni Rupa di Ruang Publik dan Warga Kota Pasca-Orde Baru

Ardi Yunanto

"If good art is for all, then surely it should start on the streets we walk."
— sebuah coretan di ruangrupa, belum diketahui siapa penulisnya

Tak sampai sebulan setelah tumbangnya rezim Orde Baru, pada 12 Juni 1998 para seniman muda di Yogyakarta mengadakan Aksi Seni Rupa Publik. Aksi yang menyangsikan arah angin reformasi itu mengisi ruang publik dengan beragam praktik seni rupa, bagian dari kebudayaan yang mereka anggap luput diperhatikan banyak pihak.[1] Di ruang publik Yogyakarta yang sebelumnya dipenuhi aksi demonstrasi, saat kota lain seperti Jakarta dan Solo

1) Pamflet Aksi Seni Rupa Publik, Yogyakarta, 1998.

masih berbenah dari puing kerusuhan Mei 1998, para seniman muda ini melontarkan kritik sosial, menyindir kekuasaan, juga menghibur masyarakat dengan pantomim, performans, instalasi, maupun mural, yang di masa Orde Baru tak bisa begitu saja dilakukan di ruang publik kota. Aksi tersebut mengawali maraknya praktik seni rupa di ruang publik pasca-Orde Baru.

Tiga tahun kemudian, ruangrupa, sebuah organisasi seni rupa kontemporer di Jakarta, mengelola program seni rupa di ruang publik bernama Jakarta Habitus Publik (JHP), bagian dari acara Jakart@2001. Program tersebut memenuhi ruang publik Jakarta dengan karya-karya mural, instalasi, performans, poster, maupun video, yang—seiring berkembangnya wacana urban di kalangan aktivis dan berubahnya makna kota bagi warga pasca-kerusuhan—tak lagi sepenuhnya mempersoalkan politik namun juga mempermasalahkan ruang kota. Setelah itu, semakin banyak praktik seni rupa di ruang publik, baik yang dilakukan oleh seniman individu maupun kelompok, juga melalui berbagai acara dan program, di antaranya Re: Publik Art (Yogyakarta, 2005), Lokakarya Jakarta 32°c (Jakarta, 2006), Zona Pertarungan dalam Jakarta Biennale XIII: Arena (Jakarta, 2009), maupun Public on The Move dalam Jogja Jamming: Biennale Jogja X (Yogyakarta, 2009).

Berbagai praktik seni rupa pasca-Orde Baru tampil dengan medium dan strategi yang lebih beragam. Grafiti, intervensi ruang dan fasilitas publik, pengadaan acara atau pameran, maupun proyek tersendiri yang menggabungkan sejumlah medium, adalah praktik-praktik baru jika dibandingkan dengan masa Orde Baru yang praktiknya berkisar di antara performans, instalasi, poster, atau mural. Pesatnya perkembangan teknologi informasi yang menderaskan arus referensi, serta ruang publik yang lebih terbuka untuk dieksplorasi, membuat para seniman bebas bereksplorasi.

Dalam hal medium, seniman generasi 1990-an dan setelahnya memang tak lagi mempersoalkan "pemberontakan bentuk"[2] seperti yang pernah diprotes oleh Gerakan Seni Rupa Baru (GSRB) pada 1975 melalui manifesto dan karya-karya mereka. Pameran GSRB sendiri merupakan reaksi terhadap depolitisasi Orde Baru yang memapankan nilai seni;[3] depolitisasi yang juga terjadi dalam semua bidang pendidikan kala itu. Pintu

---

2) Ronny Agustinus, *Taring Padi: Seni Melawan Tirani* (2009). Manuskrip ini batal diterbitkan, namun dengan izin penulis, Anda bisa menghubungi saya jika membutuhkan kajian mendalam atas Taring Padi dan aktivismenya.

3) Lebih jauh tentang GSRB, baca: *Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia: Kumpulan Karangan*, ed. Jim Supangkat (Jakarta: Gramedia, 1979).

kemungkinan yang dibuka oleh GSRB kemudian mengeluarkan sebagian seniman muda lainnya untuk berkarya di ruang publik perkotaan dan perdesaan;[4] menjadi awal bagi praktik seni rupa di ruang publik yang kita kenal sekarang. Praktik interdisipliner seni kontemporer yang dilakukan generasi perupa 1990-an dan sesudahnya, baik di galeri maupun di ruang publik, sudah "menjadi kewajaran dan tinggal dimanfaatkan sebagai medium ekspresi."[5]

Praktik seni rupa di ruang publik, yang—sebagaimana manifesto GSRB—percaya bahwa "masalah-masalah sosial yang aktual" adalah "masalah yang lebih penting untuk dibicarakan daripada sentimen-sentimen pribadi"[6] dan sejak awal ingin "mendekatkan diri kepada masyarakat"[7] ini, pada pasca-Orde Baru bertemu dengan ruang publik yang berbeda. Bisa dikatakan bahwa praktik seni rupa di ruang publik kota praktis baru benar-benar bertemu dengan "masyarakat sebenarnya" di masa ini. Runtuhnya Orde Baru telah mengubah persepsi warga terhadap kotanya. Di masa itu, mengutip Abidin Kusno, "perasaan kebebasan dan kegelisahan bercampur-baur mengarungi warga kota", seiring melemahnya negara sebagai Pusat yang tak lagi "mengatur, mengawasi, dan menata perilaku", namun juga tak dipercaya mampu menawarkan solusi, sehingga banyak warga kota memperkuat identitas dirinya sendiri "berdasarkan afiliasi agama, etnik, dan juga moralitas."[8]

Di ruang publik kota pasca-Orde Baru, kekuasaan tak lagi hadir lewat tangan-tangan kotor militer, namun muncul dalam banyak wajah, dari penggandengan kian erat antara pemerintah dengan swasta sampai pemanfaatan milisi sipil oleh sekelompok militer dan elite politik demi agenda perebutan kekuasaan yang mengorbankan warga. Banyak wajah memungkinkan banyak cara. Politik visual negara, yang di ruang publik Orde Baru

---

4) Tentang sejumlah praktik seni rupa di ruang publik perkotaan dan perdesaan pada masa Orde Baru, baca: Sanento Yuliman, "Kemana Semangat Muda?," dalam *Dua Seni Rupa: Serpihan Tulisan Sanento Yuliman,* ed. Asikin Hasan (Jakarta: Yayasan Kalam, 2001).

5) Ronny Agustinus, op. cit.

6) Dari "Lima Jurus Gebrakan Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia" dalam *Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia: Kumpulan Karangan*, ed. Jim Supangkat (Jakarta: Gramedia, 1979).

7) Pernyataan tersebut banyak ditemukan sebagai salah satu alasan praktik seni rupa di ruang publik dilakukan sejak masa Orde Baru hingga kini.

8) Abidin Kusno, *Ruang Publik, Identitas dan Memori Kolektif: Jakarta pasca-Orde Baru* (Yogyakarta: Penerbit Ombak, 2009).

direpresentasikan melalui monumen, baliho, sampai gapura,[9] kini ditambah dengan mural-mural di tiang dan tembok jembatan layang (Gambar 1). Iklan yang marak tak lagi hanya menampakkan diri melalui papan reklame cetak maupun video yang peletakannya makin sembarangan—dari menghalangi monumen sampai tegak di halaman rumah warga—namun juga melalui mural di sekujur dinding rumah dan toko maupun tembok-tembok kota (Gambar 2), atau bahkan sampai menyewa pengamen jalanan untuk menyanyikan jingle iklan produk di kereta api dan bus.

Warga kota sendiri kian berani dan tidak mengacuhkan keberadaan negara. Dari pedagang kakilima sampai asongan, tukang ojek sampai pengayuh odong-odong, konvoi pengantar mayat sampai barisan umat, spanduk dan mural atas nama agama yang menyebarkan kebencian terhadap keberagaman, aksi grafiti anak muda pencari sensasi, pendirian karya instalasi demi ekspresi pribadi seniman, aksi demonstrasi sungguhan sampai bayaran, beserta banyak aksi kekerasan dan perusakan oleh preman bersorban yang dibiarkan aparat, semua tumpah-ruah di jalanan. Pasca-Orde Baru, ruang publik kota menjadi kancah perebutan kekuasaan antara pemerintah, swasta, warga, dan milisi sipil.

Namun, "perasaan kebebasan dan kegelisahan" warga tersebut berpijak pada alas yang rapuh, di atas ketiadaan pengalaman akan bagaimana bentuk dan cara membentuk ruang publik yang ideal. Tidak pernah dilibatkannya warga kota dalam proses pengambilan kebijakan ruang publik—sekalipun bukan hal yang mustahil[10]—sejak Orde Baru, mulai dari perencanaan hingga penggusuran, tak hanya membuat apa pun yang terjadi di ruang publik tak memiliki landasan yang kuat karena bukanlah aspirasi warga, namun juga tak melatih warga dalam memahami, memaknai, dan turut berperan dalam keberlangsungan kotanya.

---

9) Lebih jauh tentang politik visual Orde Baru di ruang publik, baca: Laine Berman, "The Art of Street Politics in Indonesia," dalam *Awas! Recent Art from Indonesia*, ed. Hugh O'Neill & Tim Lindsey. (Jakarta: Indonesian Arts Society, 1999); Timothy C. Lindsey, "Concrete Ideology: Taste, Tradition, and the Javanese Past in New Order Publik Space," dalam *Culture and Society in New Order Indonesia*, ed. Virginia Matheson Hooker. (Kuala Lumpur: Oxford University Press, 1995); tentang mural warga, baca: Ugeng T. Moetidjo, "Grafiti dan Mural Warga." dalam *Jakarta Street Art*, ed. Ardi Yunanto & Ugeng T. Moetidjo (Jakarta: ruangrupa, akan terbit); Tentang gabungan dari kekerasan militer dan politik visual Orde Baru dalam kasus Penembak Misterius 1983 – 1984, baca: T. Siegel, *A New Criminal Type in Jakarta: Counter-revolution Today* (Durham and London: Duke University Press, 1998).

10) Pada 2006, Walikota Solo, Djoko Widodo berhasil memindahkan hampir seribuan pedagang dari kawasan Monumen Juang Banjarsari ke Pasar Klitikan tanpa gejolak, namun justru dengan kirab budaya, hasil dari 54 kali proses dialog dengan pedagang selama 7 bulan. Baca: "Kota Solo: Rumah Pedagang Kaki Lima," *Tempo*, 23 Agustus 2009.

Berbagai protes terhadap kejanggalan di ruang publik memang bisa dilakukan, baik melalui demonstrasi maupun penyampaian opini publik dengan memanfaatkan teknologi informasi, jejaring media sosial, dan kelatahan media massa memberitakan apa saja yang sensasional. Dipindahkannya patung Barack Obama kanak-kanak pada akhir 2009 di Jakarta karena dianggap warga sebagai wujud inferioritas bangsa, dari Taman Menteng ke SD masa kecil Obama, hanyalah satu contoh di antaranya.[11] Namun, tetap saja protes sulit dilakukan terhadap kesewenangan dengan konflik kepentingan yang lebih besar, seperti perusakan patung Tiga Mojang oleh sekelompok Islam garis keras di Bekasi, Jawa Barat,[12] yang direstui pemerintah; termasuk jika perlawanan dilakukan di dalam pemerintahan, seperti usaha Walikota Surabaya, Tri Rismaharini, pada akhir 2010, untuk menertibkan dan menaikkan pajak papan reklame, yang langsung ditentang oleh DPRD Surabaya sendiri.[13]

Di sisi lain, berbagai kegiatan yang berbasis pada dialog dan inisiatif perkotaan cukup banyak diaktifkan oleh warga kota. Kegiatan-kegiatan ini tak sekadar bersikap responsif, namun juga menggunakan kajian demi memahami, mencintai kembali, dan meraih harapan baru atas kotanya, di tengah kesemrawutan praktik kekuasaan di ruang kota yang rentan mengusir harapan dan imajinasi.

Sebagian orang mungkin masih bisa membayangkan apa jadinya jika setiap warga kota dari berbagai kelas ekonomi, budaya, agama, etnis, maupun gender, bisa hidup setara dalam ruang publik, yang akan "melatih kepekaan masyarakat dalam menghargai keasingan dan kemajemukan".[14] Suatu ruang publik yang tak dibedakan oleh harga, fasilitas, citra, pendingin udara, maupun kelamin, tetapi justru "memberi tempat bagi sesama warga untuk berinteraksi dan merajut momen-momen yang dapat

---

11) Tentang protes terhadap patung Barack Obama kanak-kanak, baca: Hera Diani, "Sang Obama kecil yang terpatung, kerendahdirian bangsa yang terabadikan," Karbonjournal.org, 13 Juli 2009. Tautan: http://www.karbonjournal.org/article/sang-obama-kecil-yang-terpatung-kerendahdirian-bangsa-yang-terabadikan

12) Tentang kasus pembongkaran patung *Tiga Mojang*, baca: Jason Tedjasukmana, "*Indonesia's Artists vs. Muslim Extremists,*" Time.com, 7 Juli 2010. Tautan: http://www.time.com/time/world/article/0,8599,2001698,00.html

13) Baca: Masopu, "Polemik Walikota Surabaya Melawan Arogansi DPRD," Kompasiana.com, 2 Februari 2011. Tautan: http://birokrasi.kompasiana.com/2011/02/02/polemik-walikota-surabaya-melawan-arogansi-dprd/

14) Meminjam pernyataan Marco Kusumawijaya dalam "Keintiman di Ruang Khalayak," dalam Marco Kusumawijaya, *Kotarumahkita* (Jakarta: Borneo, 2006).

diingat bersama."[15] Namun, seiring dengan berbagai permasalahan mendasar perkotaan yang tak kunjung teratasi, banyak orang mulai mengusir harapan mereka akan terwujudnya ruang kota yang ramah dan bersahaja. Sebagian warga bertahan hidup bersama di jalanan yang keras secara anarkistis tanpa dukungan pemerintah, sebagian beradaptasi dengan mencari harmoni di tengah kekacauan, sebagian ingin lari ke kota-kota di negara lain yang dianggap lebih maju, dan sebagian memanfaatkan ruang publik demi kepentingannya sendiri.

Di tengah kekacauan semacam itu, praktik seni rupa di ruang publik dapat turut berperan sebagai praktik sosial. Selama puluhan tahun, karya-karya di ruang publik hadir dengan berbagai pencapaian, dari karya yang berhasil menggugah persepsi warga terhadap ruang publiknya sampai karya yang diturunkan warga karena dianggap melecehkan ruang publik. Tak semua seniman, memang, menyadari bahwa perubahan persepsi warga terhadap kotanya akan turut mengubah apresiasi warga terhadap keberadaan karya. Pasca-Orde Baru, praktik seni rupa di ruang publik sudah tak bisa lagi menganggap dirinya semata sebagai pilihan cara dan bahasa untuk mengungkapkan gagasan kritis karena kini orang dapat bersikap kritis dengan berbagai cara dan bahasa. Pengamatan atas hal tersebut pernah diutarakan dengan baik oleh penulis Ronny Agustinus:

"Seniman tidak bisa lagi berkarya di ruang publik demi penyadaran, sebab kesadaran masyarakat kini dibangun oleh media massa dan LSM. Seniman tidak bisa lagi menyajikan hiburan, sebab sudah banyak media yang jauh lebih menghibur seperti koran kuning dan televisi. Seniman tidak bisa lagi mengganggu publik, mengejutkan publik, sebab publik sudah terganggu dengan soal ekonomi keseharian dan biasa terkejut dengan kebijakan politik yang kerap berubah. Jadi, satu-satunya cara seniman masuk ke ruang publik adalah lewat cara-cara yang lebih intim, bicara tentang hal-hal yang lebih personal, sebab publik bukanlah entitas anonim, tapi kumpulan banyak orang yang punya nama, sejarah, dan perasaannya sendiri-sendiri."[16]

Setelah puluhan tahun, kita perlu melihat kembali praktik seni rupa di ruang publik yang selama ini belum pernah dikaji

---

15) Meminjam pernyataan Abidin Kusno dalam Abidin Kusno, op. cit.

16) Ronny Agustinus, "Cold Beer Conversation, dan tiga tahun sesudahnya," dalam *Absolut Versus*, ed. Ade Darmawan, Ronny Agustinus, Amanda Katherine Rath (Jakarta: ruangrupa, 2001). Pernyataan tersebut berasal dari isi surat elektronik Ronny Agustinus kepada seniman Reinaart van Hoe pada 28 November 2000.

secara khusus, apalagi menjadi bagian signifikan dari sejarah seni rupa Indonesia. Dengan menggunakan penelitian pertama saya terhadap praktik seni rupa di ruang publik di tiga kota besar seni rupa—Jakarta, Bandung, dan Yogyakarta—dari 1975 hingga 2011 sebagai dasar, apa yang akan saya paparkan adalah pengamatan awal untuk mengetahui lebih jauh praktik dan sikap semacam apa yang kiranya lebih dibutuhkan ruang publik kota pasca-Orde baru. Sebagian tawaran tersebut turut terinspirasi dari sejumlah praktik seni rupa di ruang publik yang berkembang belakangan ini.

★★★

Semua karya yang dieksekusi di ruang publik praktis dapat disebut sebagai karya seni rupa di ruang publik. Namun, hanya karya-karya yang mempersoalkan isu publiklah yang perlu kita perhitungkan, bukan karya grafiti yang cuma mencoretkan nama alias dan karakter karangan yang hanya menggunakan ruang publik sebagai media popularitas semu pembuatnya demi sensasi di kalangan sendiri, yang sejak sekitar 2004 marak di sejumlah kota besar di Indonesia. Bukan pula berbagai patung maupun instalasi yang "bertebaran" dan hanya menjadi ekspresi individual seniman,[17] seperti yang secara mengejutkan pernah dibuat para seniman melalui program Public on The Move, bagian dari Jogja Jamming: Biennale Jogja X di Yogyakarta pada Desember 2009. Ratusan karya dalam program tersebut, meminjam penilaian seniman FX Harsono, terkesan sekadar dipindahkan dari dalam studio seniman ke ruang publik, tanpa adanya pemahaman terhadap kesejarahan ruang, dinamika masyarakat, dan lingkungan.[18]

Di ruang publik, bukan masyarakat yang seharusnya mengapresiasi karya seni rupa, namun senimanlah yang semestinya mengapresiasi persoalan masyarakat melalui karya-karyanya. Publik perlu dihargai dengan kritis dan empatis, karena mereka, seperti kata Ronny Agustinus, "bukanlah entitas anonim, tapi kumpulan banyak orang yang punya nama, sejarah, dan perasannya sendiri-sendiri."

Dari karya-karya di ruang publik yang mempersoalkan isu publik di Jakarta, Bandung, dan Yogyakarta, terlihat bahwa

---

17) Penggunaan kata "bertebaran", "merambah", atau "terpajang" dalam buklet program *Jogja Jamming: Biennale Jogja X,* edisi 1 & Edisi 3 (2009), mengindikasikan bagaimana praktik itu dilihat oleh panitia sebagai praktik yang tak lebih dari peletakan karya di ruang publik.

18) FX Harsono, "Biennale Jogja X Membongkar Arsip," *Kompas*, 20 Desember 2009.

praktik-praktik tersebut sangat dipengaruhi oleh perubahan politik ruang kota. Di masa Orde Baru, isu politis dalam karya perlu disamarkan. Menjelang kejatuhan Orde Baru dan masa awal setelah kejatuhannya, karya politis marak dilontarkan dan isu perkotaan mulai banyak dipersoalkan. Di masa pasca-Orde Baru, mulai banyak karya yang mempersoalkan permasalahan sosial di ruang publik tertentu. Perubahan tersebut turut memengaruhi bagaimana praktik seni rupa menyikapi ruang publiknya, yang secara umum dapat dibedakan menjadi tiga pendekatan.

Pertama, adalah praktik yang memperlakukan ruang publik sebagai media komunikasi, di mana medium dan bentuk artistik karya biasanya sudah ditetapkan sebelum dilakukan di ruang publik. Tak ada hubungan langsung antara isu karya dengan permasalahan ruang publiknya, karena ruang lebih dilihat sebagai lokasi berdasarkan keramaian publik dan faktor fisik ruang yang dapat mendukung keberadaan karya. Di sini, publik lebih diposisikan sebagai penonton. Interaksi aktif publik biasanya baru terjadi dalam proses pengerjaan karya, di mana seniman terkadang memberikan kebebasan bagi publik untuk sedikit mengubah bentuk karya, atau publik diajak terlibat menjadi bagian dari karya-karya interaktif yang baru berarti dengan keikutsertaan publik.

Di ruang publik terkontrol Orde Baru yang menyulitkan seniman mendalami permasalahan di ruang publik tertentu, praktik demikian adalah yang paling banyak dilakukan oleh seniman. Untuk menyebut sejumlah contoh, karya-karya di masa Orde Baru yang termasuk dalam kategori ini adalah instalasi Teror Produk oleh Hedi Heryanto dan rekan, performans Si Sarjana oleh Kumbo dalam acara Binal Experimental Arts (BEA) di Yogyakarta pada 1992,[19] dan performans Iwan Wijono (Gambar 3 – 5).[20]

Setelah Orde Baru, saat praktik kritis kian bebas dilakukan, pendekatan yang sama dilakukan oleh Taring Padi melalui karya-karya poster dan baliho,[21] sejumlah mural Apotik Komik,

---

19) Tentang karya-karya Binal Experimental Arts, baca: Wienardi, "Gerakan di Luar Bingkai," *Editor*, 15 Agustus 1992; Jim Supangkat, "Gebu Jogja 1992," *Tempo*, 8 Agustus 1992; "Obsesi Jemek Supardi, Menyatu dengan Alam", harian *Bernas*, 30 Juli 1992; Anne Virgo, "Report from Yogyakarta," *Austalia Magazine*, 31 Desember 1992.

20) Tentang karya-karya Apotik Komik dan Iwan Wijono, lihat arsip *online* Indonesian Art Archive.
Tautan: http://www.ivaa-online.org

21) Tentang karya-karya Taring Padi, baca: Ronny Agustinus, *Taring Padi: Seni Melawan Tirani* (2009), dan Heidi Arbuckle, *Taring Padi: Praktik Budaya Radikal di Indonesia* (Yogyakarta: LKiS, 2010).

serta sebagian besar karya dalam acara Aksi Seni Rupa Publik di Yogyakarta pada 1998, yang di antaranya adalah pantomim Badut-badut Politik oleh Jemek Supardi, performans Buto Cakil Nyangkil oleh Guntur Sangga Langit, instalasi Miss Sembako oleh Dunadi, Siapa Saja Boleh Jadi Presiden oleh Yuswantoro Adi, maupun Aku Presiden RI Era Reformasi oleh Layung Buworo—dalam dua karya terakhir itu, mulai terjadi pelibatan publik untuk menjadi bagian dari karya (Gambar 6 – 12).[22] Pendekatan serupa juga dilakukan pada sebagian besar karya dalam program Jakarta Habitus Publik (JHP) melalui mural, poster, maupun pemutaran video, begitu pula pada aksi-aksi mural, poster, stiker, dan grafiti belakangan ini.[23]

Berbeda dengan pendekatan pertama, hubungan karya dan ruang publik terasa lebih dekat dalam pendekatan kedua, yaitu pada praktik seni rupa yang menanggapi ruang publik dari elemen terlihatnya. Lokasi biasanya menjadi ketertarikan utama sebelum praktik, sekalipun lebih disebabkan pada ketertarikan personal seniman maupun penyelenggara acara yang meminta seniman menanggapi ruang tersebut. Di sini, ruang publik lebih dilihat dari elemen terlihat yang biasanya menyebabkan masalah pada jenis ruang tertentu, sekalipun terkadang merupakan konsekuensi alami dari suatu aktivitas ruang. Di stasiun kereta mana pun di Indonesia, misalnya, akan selalu ada calon penumpang yang jenuh menunggu kereta. Hanya saja, di negara yang tak pernah becus mengurus ruang dan fasilitas publiknya ini, persoalan umum tersebut biasanya jadi lebih daripada sekadar masalah.

Pada 1992, dalam rangkaian BEA, para penumpang yang jenuh menunggu di Stasiun Tugu di Yogyakarta pernah dihibur oleh Rianto Ruswandoko yang berkostum Gatot Kaca. Ia turut mengantre tiket, menari-nari, selama ia tinggal di stasiun selama empat hari (Gambar 13).[24] Di Jakarta, intervensi ruang pernah dilakukan oleh Hauritsa pada 2001 dalam rangkaian JHP, yang kali ini menanggapi elemen terlihat ruang dengan menaruh sesuatu yang tak biasanya berada di ruang tersebut, yaitu sebuah jamban pinggir kali yang diletakkan di depan teras tempat perbelanjaan Pasar Festival, Jakarta Selatan (Gambar 14). Praktik

---

22) Tentang karya-karya Aksi Seni Rupa Publik, baca: "Yuswantoro Adi Gelar Instalasi di 'Bernas'" dan "Jadi Presiden Gampang, Cuma Bayar Rp 1.500," harian *Bernas*, 24 Juni 1998; R. Fadjri, "Dari Aksi Seni Rupa Publik Yogyakarta," majalah *D&R*, 1 Agustus 1998.

23) Tentang karya-karya Jakarta Habitus Publik, lihat arsip ruangrupa dan arsip daring Indonesian Visual Art Archive. Tautan: http://www.ivaa-online.org

24) Baca: "Gatot Kaca Menggugat Biennale," harian *Kompas,* 8 Agustus 1992; dan Transkrip Wawancara oleh Pius Sigit Kuncoro dan Grace Samboh, Yogyakarta, 24 Juli 2009.

dengan pendekatan ini cenderung menawarkan pengalaman berbeda atas kesan umum publik terhadap ruang dan interaksi di dalamnya.

Sementara itu, pendekatan ketiga adalah praktik yang terinspirasi dari permasalahan di suatu ruang maupun fasilitas publik tertentu. Seperti pendekatan kedua, medium karya biasanya belum diputuskan sejak awal. Namun, praktik ini bukan diawali dari ketertarikan terhadap suatu tempat, tapi justru dari permasalahan yang melanda ruang publik tersebut. Sejumlah pengamatan lebih jauh dilakukan terlebih dulu hingga ditemukan kemungkinan praktik yang paling jitu untuk menanggapi permasalahan tersebut, seperti cara kerja desain. Bisa jadi, permasalahan yang ditanggapi adalah sesuatu yang umumnya terjadi di ruang publik lain seperti masalah kerusakan jalan. Namun, jika dibandingkan dengan pendekatan lainnya, ketertarikan awal praktik ini terhadap persoalan yang ada di suatu ruang mengindikasikan niat seniman untuk bersikap kritis terhadap permasalahan tersebut. Mereka tak lagi dengan kacamata eksotisisme melihat ruang publik yang tampak menarik untuk diintervensi dengan suatu karya.

Akan tetapi, waktu yang lebih panjang untuk melakukan penelitian, pendekatan, maupun negosiasi, dan dalam banyak kasus juga dana yang lebih besar, membuat praktik ini tak banyak dilakukan di masa Orde Baru yang tak memungkinkan suatu ruang publik dipersoalkan secara mendalam. Setelah Orde Baru, praktik ini juga jarang dilakukan secara mandiri oleh seniman individu dan kelompok melainkan lebih banyak dilakukan melalui dukungan dan kesempatan yang diberikan acara-acara seni rupa.

Salah satu karya dengan pendekatan ini yang dilakukan secara mandiri di masa Orde Baru adalah performans Kecelakaan I oleh Arahmaiani di Jalan Dago, Bandung pada 1981, yang mengimbau pengendara untuk tidak kebut-kebutan di jalan (Gambar 15);[25] juga poster yang mengungkap daftar korban kecelakaan kereta api oleh Ronny Agustinus di Stasiun Gambir di Jakarta pada 1997.[26] Setelah Orde Baru, karya-karya lain

---

25) Berdasarkan penjelasan Arahmaiani pada Selasa, 30 November dan 14 Desember 2010, melalui wawancara langsung di Jakarta maupun melalui telepon. Dengan ini, saya sekaligus mengoreksi adanya kesalahan dalam buku *Awas! Recent Art from Indonesia,* ed. Hugh O'Neill & Tim Lindsey (Jakarta: Indonesian Arts Society, 1999) yang mencantumkan 1980 sebagai tahun karya *Kecelakaan I.* Tahun karya yang benar adalah 1981, seperti yang ditulis oleh almarhum Sanento Yuliman dalam "Kemana Semangat Muda?," *Dua Seni Rupa*, ed. Asikin Hasan (Jakarta: Yayasan Kalam, 2001).

26) Baca: Ronny Agustinus, "Di stasiun", Dokumen dari situs yang pernah dibuatnya tentang "Seni di ruang publik: proyek #1, Stasiun Kereta Api Gambir" yang berlangsung pada 24

dalam kategori ini adalah Loebang-loebang Djalan oleh Handy Hermansyah di Bandung, 2003.[27] Sejumlah karya lain yang diadakan melalui acara tertentu adalah sebagian besar karya dalam program Zona Pertarungan, bagian dari Jakarta Biennale XIII: Arena di Jakarta, yang salah satunya adalah karya papan reklame Grogol oleh Ismiadji Cahyono, mural dan meja catur dalam Taman Catur oleh Saleh Husein dan Kudaponi, acara Mari Menggambar! oleh Enrico Halim, dan proyek foto Monas dan Kita oleh Daniel Kampua.[28]

★★★

Dari ketiga pendekatan tersebut, bisa kita lihat bahwa saat ini praktik dengan pendekatan pertama perlu dilakukan semakin kritis, imajinatif, dan empatis melalui "cara-cara yang intim dan personal". Tak lagi hadir dalam bentuk gambar dengan teks sloganistik layaknya poster dan baliho karya Taring Padi di awal masa pasca-Orde Baru, yang kebenaran arti teksnya sudah jelas diketahui warga. Tak pula hadir begitu saja dengan mengintervensi ruang publik melalui representasi persoalan sosial seperti performans-performans Iwan Wijono menjelang runtuhnya Orde Baru.

Suatu intervensi memang bisa saja memberi makna baru bagi ruang publik, seperti lazimnya praktik pada pendekatan kedua, namun mengapa kita cuma menanggapi permukaan persoalan jika kita bisa mendalaminya? Di zaman saat derasnya arus informasi membuat masyarakat menjadi lebih kritis, termasuk untuk mencurigai berbagai malpraktik politik dan pencitraan dalam janji-janji muluk pemerintah, ruang publik lebih membutuhkan karya-karya yang langsung menyasar pada pokok persoalan, bukan lagi karya-karya yang disajikan penuh balutan artistik agar tetap dikenali sebagai karya seni. Setelah sekian lama, identifikasi suatu praktik sebagai karya seni rupa tak membantu pemahaman dan penerimaan publik atas praktik tersebut, malah hanya memaklumkan segala keanehan yang masih identik dengan seniman dan karya seni. Jika akhirnya publik mengetahui bahwa praktik itu merupakan karya seni rupa—yang ternyata bisa

---

November – 2 Desember 1997. Karya Ronny Agustinus adalah satu karya di antara karya-karya seniman Institut Kesenian Jakarta lainnya dalam acara itu, dan menjadi satu-satunya karya yang tak berumur panjang karena dalam beberapa jam langsung diturunkan oleh pihak Stasiun yang merasa gerah dengan materi karya tersebut.

27) Baca: Agung Hujatnikajenong. "Lubang-lubang jalan Handy Hermansyah", Karbonjournal.org, 15 Mei 2007.

28) Baca: katalog *ARENA: Jakarta Biennale 2009* (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta).

memiliki fungsi sosial lebih daripada karya seni rupa yang sampai sekarang masih identik dengan lukisan mahal di galeri mewah—praktik itu sudah menjadi praktik sosial.

Di ruang publik, seniman bukan lagi seorang "badut beserta segala akrobatiknya untuk mendapat perhatian" atau "pekerja sosial yang menawarkan solusi", maupun "filsuf dengan gagasan yang sukar dimengerti".[29] Keinginan seniman selama ini untuk "mendekati masyarakat" perlu ditanggapi secara kritis karena pernyataan itu dengan sendirinya mengungkap adanya jarak, sementara seorang seniman justru adalah anggota masyarakat itu sendiri yang menempatkan dirinya sebagai warga kota yang kritis.

Di ruang publik, kiranya seniman dapat menjadi sahabat sejati warga (yang hangat, menyengat, juga rela digugat), sebagai oposisi abadi pemerintah (yang tak melakukan apa yang seharusnya dilakukan pemerintah, tapi membuat karya yang justru mengungkap kelalaian pemerintah), sekaligus selalu awas terhadap kooptasi swasta (yang kita tahu tak akan seketika mau tampil berseberangan dengan pemerintah). Di ruang publik, seorang seniman tak hanya dapat mengusahakan apa yang sesungguhnya diinginkan warga, namun juga mendorong terciptanya imajinasi ruang yang pernah dibuang jauh, demi memperluas kemungkinan atas hal-hal yang bisa dilakukan bersama untuk menciptakan ruang publik baru yang bermakna di atas ruang publik yang dikuasai atau disia-sia.

Kini, tampaknya kita lebih membutuhkan praktik-praktik seni rupa di ruang publik dengan pendekatan pertama dan ketiga. Pendekatan pertama hadir untuk terus mengingatkan siapa saja akan masih adanya suara-suara kritis di jalanan yang tak hanya menjadi corong bagi iklan dan pesan-pesan formal pemerintah maupun bagi seruan kebencian milisi sipil.

Di Jakarta, cukup banyak seniman yang aktif berkarya dengan pendekatan ini, seperti yang dilakukan oleh kelompok Dinas Artistik Kota,[30] Kampung Segart, Carterpaper, maupun Propagraphic Movement (Gambar 16 – 18). Berbagai kritik dilakukan, seperti penebangan pohon karena pembangunan jembatan layang yang dikritik oleh Popo dengan coretan berima, "Demi fly over pohon game over" (Gambar 19). Sementara

---

29) Meminjam istilah Ade Darmawan dalam katalog pameran *Have We Met?* (Tokyo: The Japan Foundation, 2004).

30) Lebih jauh tentang Dinas Artistik Kota, baca: Farid Rakun & Ardi Yunanto, "Jakarta punya Dinas Artistik Kota," Karbonjournal.org, 26 April 2011. Tautan: http://www.karbonjournal.org/focus/nakal-penuh-akal-demi-warga-dinas-artistik-kota-menjawabnya; Lihat juga situs mereka: http://dinasartistikkota.webs.com.

itu, protes terhadap kekerasan antikeberagaman yang terjadi belakangan ini pernah ditanggapi dengan aksi para seniman dan warga yang mencoretkan teks "Berbeda dan Merdeka 100%" dengan berbagai variasi visual, sebagai sebuah seruan bersama pada 13 Februari 2011 (Gambar 20). Dengan memanfaatkan jejaring sosial yang memungkinkan ajakan tersebar luas, aksi itu dilakukan serempak dalam satu hari di 20 kota. Inisiatif sejumlah seniman ini tak hanya memperbaiki citra grafiti yang kebanyakan cuma dianggap sebagai keresahan darah muda belaka; aksi yang mengambil istilah "Merdeka 100%" dari Tan Malaka, bapak bangsa Indonesia, ini juga turut membuka kesempatan bagi banyak orang untuk merasa memilikinya sebagai aksi bersama. Siapa pencetus aksi "Berbeda dan Merdeka 100%" tak lagi menjadi penting karena seruan ini telah dimiliki oleh banyak orang.[31]

Jika karya-karya dengan pendekatan pertama hadir sebagai suara kritis di ruang publik kota, karya-karya dengan pendekatan ketiga, yang karena kontekstualitas dengan ruang publiknya biasa disebut sebagai "seni rupa publik", hadir sebagai tangan yang menyapa langsung suatu ruang publik yang memiliki masalah tertentu.

Melalui penelitian, pendekatan, pengamatan, dan negosiasi, sejumlah karya dapat hadir lebih daripada sekadar mengintervensi. Dalam persoalan maraknya iklan di ruang kota, misalnya, jika umumnya seniman menanggapinya dengan menawarkan bentuk visual lain melalui mural atau grafiti, atau menyerang iklan dengan melempar cat atau melapisinya dengan karya baru, melalui negosiasi, sebuah papan reklame bisa digunakan-balik untuk publik. Hal ini pernah dilakukan pada Lokakarya Billboard, bagian dari Zona Pertarungan, dalam rangkaian Jakarta Biennale XIII: Arena di Jakarta pada awal 2009. Atas jasa Herlambang Setyanto, anggota Serikat Pengusaha Reklame Jakarta, empat titik papan reklame di Jakarta dapat digunakan selama sebulan, bukan untuk memamerkan karya para seniman maestro, namun justru untuk menanggapi persoalan di sekitarnya, mengundang partisipasi maupun menjadi teman yang ramah bagi publik. Lewat teks dalam papan reklame gubahan Ismiaji Cahyono, misalnya, yang bertanya apa arti perempatan Grogol bagi orang-orang sekitar dan meminta mereka mengirimkan jawaban lewat pesan singkat ke nomor ponselnya, kita jadi punya bukti tertulis kiriman

---

31) Lebih jauh tentang aksi Bebas dan Merdeka 100%, lihat: http://indonesiastreetartmovement.tumblr.com dan http://www.berbedamerdeka100persen.net

publik tanpa perlu diiming-imingi hadiah, bahwa Grogol itu macet, sumpek, lengkap dengan segala cacat lainnya (Gambar 21). Melalui papan reklame, suatu interaksi publik dapat terjadi.

Lokakarya tersebut membuktikan bahwa kerjasama dengan pengusaha reklame bisa dilakukan, sehingga bukan mustahil jika suatu hari nanti bisa terjadi kesepakatan bersama ataupun regulasi tertentu yang membuat para pengusaha papan reklame bisa meluangkan masa sewa papan reklame mereka demi kepentingan publik, melampaui guna standarnya sebagai pemancar satu arah bagi bujuk-rayu iklan.

Banyak hal yang bisa dilakukan lewat praktik "seni rupa publik". Selain menggunakan perangkat komersial untuk kepentingan publik, seni rupa publik dapat pula menguak permasalahan menahun, seperti yang pernah dilakukan Handy Hermansyah pada 2003. Setelah terjatuh dari motornya karena lubang jalanan, Handy berkeliling kota Bandung di siang hari lalu menandai lubang-lubang itu dengan mengecat putih lingkaran luarnya (Gambar 22). Keberadaan lubang-lubang jadi lebih terlihat sehingga pengendara lain tak perlu terjatuh sepertinya. Tak butuh waktu lama baginya untuk menerima uluran tangan warga sekitar. Mereka yang sehari-hari berjalan kaki atau naik angkot dan belum pernah terjatuh seperti Handy, turut merasa tindakan itu penting demi keselamatan orang lain.

Aksi Handy sederhana namun dengan tegas memperjelas peran seniman di ruang publik. Handy seorang pematung tapi alat yang paling efektif bagi aksinya adalah cat putih. Dia sadar dirinya sedang berkarya, tapi dianggap apa pun aksinya oleh orang lain, karyanya segera bermakna bagi orang banyak. Aksinya bukan cuma tak umum dilakukan bahkan oleh pemerintah,[32] tapi juga tak mungkin. Dinas Pekerjaan Umum biasanya malah menambal lubang jalan dengan kualitas buruk di akhir tahun masa penghabisan anggaran. Menyadari diri sebagai warga yang pernah menjadi korban jalanan, aksi Handy adalah aksi seorang seniman, yang tak peduli dengan umpatan para pengendara yang merasa jalan mereka terhalangi oleh aksi pengecatannya. Dia menjadi oposisi pemerintah karena mengungkap kelalaian pemerintah. Aksinya juga tak punya nilai jual untuk dikooptasi swasta.

Selain itu, praktik-praktik seni rupa publik juga mampu melibatkan diri lebih jauh dengan warga yang hidup sebagai komunitas maupun komuter. Usaha sederhana untuk "mempercantik" situs, misalnya, seperti yang dilakukan oleh

---

32) Baca: Agung Hujatnikajenong, Op. cit.

Saleh Husein dan duo Kudaponi lewat proyek Taman Catur mereka di Jakarta pada 2009, menjadi sangat politis ketika situs itu adalah ruang sisa di bawah jembatan layang yang sejak sekitar 2005 dimanfaatkan oleh komunitas pemain catur dari berbagai penjuru ibukota (Gambar 23). Sekalipun selama ini keberadaan mereka dibiarkan oleh kelurahan setempat, mereka masih bisa diusir sewaktu-waktu, tak peduli bahwa kehadiran mereka telah menghidupkan area yang semula sepi nan rawan kejahatan dan di sanalah para pecatur profesional mencari bibit unggul. Ketiga seniman lalu menggambari dua pilar jembatan layang, bukan dengan citraan artistik individu mereka, namun dengan gambar sepasang bidak catur, lengkap dengan nama komunitas yang mengesankan kepemilikan situs. Meja-kursi tambahan untuk bermain catur dengan nyaman mereka rancang bisa dibongkar-pasang agar bisa diselamatkan kalau suatu waktu terjadi "penertiban". Ruang yang semula hanyalah "taman", lalu menjadi taman catur oleh kehadiran komunitas catur, kini digubah menjadi Taman Catur.

Praktik ini sekaligus menyinggung keburaman "area abu-abu" di bawah jembatan layang di Jakarta. Di banyak area, pedagang kakilima, pemulung, maupun tunawisma yang memanfaatkannya tak pernah aman dari Satpol PP. Sementara di sejumlah area, ada pengusaha kaya yang membuat area itu menjadi tempat parkir, dan senantiasa aman dijaga preman yang menciutkan nyali Satpol PP.

Sementara optimalisasi tampilan dan fasilitasi atas "area abu-abu" bisa dilakukan untuk meneguhkan posisi suatu komunitas di ruang kota, proyek Enrico Halim justru memperlihatkan bagaimana orang-orang yang tak saling mengenal di dalam kereta ekonomi di Jakarta bisa diakrabkan dengan sebuah acara sederhana. Acara singkatnya, Mari Menggambar!, bekerjasama dengan kelompok pengamen Laapa'ze yang sering mengamen di kereta jurusan itu, mengajak para penumpang menggambar bersama, menggoreskan apapun yang mereka rasakan, sambil ditemani dua-tiga lagu dari Laapa'ze. Para penumpang kereta selepas jam 8 malam, yang sebenarnya bisa saja bertemu setiap malam di gerbong sumpek itu, yang semula acuh, lelah dalam perjalanan pulang, jadi mengomentari gambar satu sama lain lalu saling berkenalan. Koleksi gambar mereka kemudian dipamerkan Enrico di Stasiun Tanah Abang di akhir pekan. Selain diiringi kembali oleh Laapa'ze, pameran dibuka dengan pembacaan puisi dari seorang penumpang yang pernah ikut menggambar bersama

(Gambar 24).[33] Keraguan Enrico bahwa mungkin penumpang kereta tak akan sudi berinteraksi tak terbukti. Gerbong kereta yang semula hanyalah tempat yang penat berhasil diubahnya menjadi ruang yang hangat.

Suatu kebersamaan, seperti yang kita tahu, dapat terjalin juga dengan memperjelas hubungan. Dalam proyek fotonya, Monas dan Kita pada 2009, Daniel Kampua mengajak para fotografer keliling di Monumen Nasional (Monas) merancang pameran foto bersama. Daniel memotret para fotografer yang selama ini tak pernah berfoto bersama. Dengan Daniel, mereka juga menyeleksi foto terbaik mereka yang merekam relasi personal yang unik antara pengunjung dan monumennya. Kedua jenis foto itu kemudian dipamerkan selama sebulan dalam satu panel besar di mulut terowongan menuju loket tiket Monas (Gambar 25). Meminjam penafsiran penulis Irma Chantily, dengan memotret para fotografer keliling di hadapan Monas, Daniel membuat Monas juga dimiliki oleh para fotografer keliling, sebagaimana monumen itu secara simbolis telah dimiliki oleh para pengunjung yang berfoto di muka Monas. Proyek foto Daniel telah menyejajarkan posisi peran fotografer keliling dan pengunjung dalam interaksi mereka dengan Monas.[34]

Sambutan publik adalah konfirmasi nyata bahwa publik menganggap suatu praktik seni rupa publik penting bagi kehidupan mereka; apa yang kemudian menciptakan kesediaan bersama dalam menjalin hubungan, bekerjasama, dan menjaga kepercayaan antara publik dan seniman dari awal sampai akhir proses. Jika ada dampak praktis, seperti penghasilan para fotografer keliling yang naik 20 persen,[35] itu adalah bonus sosial bagi Daniel, yang juga tak menyangka kalau sesi foto dan pameran ini bisa mendamaikan dua kubu fotografer keliling yang semula bersaing. Perseteruan mereka luntur dalam keceriaan selama sesi foto dan proses menyiapkan pameran bersama. Suatu kebersamaan, seperti yang kita tahu, tak mesti terjalin dari ketakutan karena memiliki musuh bersama, namun bisa juga karena kehadiran kawan baru.

★★★

33) Lebih jauh tentang acara *Mari Menggambar!* karya Enrico Halim, cek http://marimenggambar.blogspot.com.

34) Lebih jauh tentang proyek fotografi *Monas dan Kita* karya Daniel Kampua, baca ulasan Irma Chantily, "Monas dan Kita: menjelajahi beragam interaksi", Karbonjournal.org, 29 Mei 2009.

35) Sita Planasari Aquadini, "Karya untuk Orang Biasa", majalah *Tempo*, 22 Februari 2009.

Di masa pasca-Orde Baru, praktik seni rupa di ruang publik lebih banyak melibatkan pelaku dari berbagai disiplin ilmu. Lokakarya dalam Zona Pertarungan maupun aksi "Berbeda dan Merdeka 100%", misalnya, tak hanya melibatkan seniman, desainer grafis, pembuat film, penulis, maupun dosen, namun juga warga biasa. Sejumlah praktik arsitektur yang menitikberatkan persoalan komunitas dan menanggapi persoalan di ruang publik juga dilakukan, sebagai apa yang sekalipun tidak bisa begitu saja disebut sebagai "seni rupa publik" namun memiliki perhatian serupa untuk menciptakan ruang publik yang lebih demokratis.[36]

Hal tersebut menjadi perkembangan menarik karena ruang publik yang dipersoalkan juga merupakan hak dan milik semua warga kota. Terlebih lagi, banyak sekali permasalahan ruang kota yang solusinya justru ditawarkan oleh warga melalui berbagai profesi informal mereka. Solusi mereka memang adalah solusi sementara, yang berkelindan dengan alasan bertahan hidup secara ekonomi; alasan yang sering membiaskan peran suatu bentuk kreativitas. Namun aksi bertahan hidup itu, yang sekaligus tindakan menambal sebuah sistem ala "gali lubang tutup lubang", adalah inovasi tersendiri. Sebutlah beberapa di antaranya: pedagang asongan, pedagang kakilima, ojek, timer, penukar uang robek, penjual kopi instan bersepeda,[37] maupun odong-odong.[38] Sebagai warga yang tahu betul bahwa harapan urban hanyalah omong-kosong belaka, jenis pekerjaan yang mereka ciptakan selalu berdasarkan pada kebutuhan masyarakat banyak, sebagai keniscayaan yang genting. Praktik-praktik semacam itulah yang justru perlu dikaji lebih mendalam untuk memperluas kemungkinan dan mempertajam praktik-praktik seni rupa di ruang publik.[39]

Negosiasi dengan pihak swasta maupun pemerintah demi kepentingan publik juga perlu terus dicoba. Dalam contoh sederhana, hal ini dapat pula dipikirkan oleh para seniman yang suka menerima pesanan mural dari pemerintah maupun swasta,

---

36) Salah satunya adalah proyek "Space for The Community" oleh Yandi Andri Yatmo dan Paramita Atmodiwidjo di Jakarta pada 2007. Baca: Sorta Tobing, "Membangun Perpustakaan dan Kampung," majalah *Tempo*, 18 April 2011; untuk suatu mata kuliah arsitektur eksperimental yang menanggapi permasalahan ruang publik, baca: Kristanti Paramita, "Taktik dan Strategi Gerilya untuk Arsitektur Sekolahan," Karbonjournal.org, 7 Februari 2011. Tautan:

37) Tentang penjual kopi instan bersepeda, baca: Rika Febriyani, "Menyeduh Jeda, Lincahnya Ruang Kopi Kita," Karbonjournal.org, 4 Desember 2010.

38) Tentang odong-odong, baca: _____.

39) Pemikiran dalam paragraf ini saya pinjam dari Ardi Yunanto & Farid Rakun, dalam pengantar "Fokus: Inisiatif Warga di Ruang kota," Karbonjournal.org, 2010.

agar mereka tak hanya mengambil keuntungan dengan dalih bahwa sisa dana dan cat dari proyek-proyek pesanan itu akan digunakan lagi untuk berkarya mandiri, namun membiarkan warga hanya menjadi penonton—apalagi jika proyek pesanan itu adalah mural iklan yang seharusnya menjadi "musuh bersama" mereka, sekalipun mungkin saja diam-diam mereka merusak kembali mural iklan atau kampanye buatan mereka. Demi melibatkan warga, para seniman bisa menyelenggarakan lokakarya mural, seperti yang pernah dilakukan kelompok Apotik Komik di Yogyakarta pada 2003 - 2005 dalam Mural Sama-Sama,[40] dengan dukungan dana dari pemerintah atau swasta. Seniman dapat berperan sebagai rekan yang tak hanya memfasilitasi pengolahan ornamentasi demi keindahan dinding kampung, namun bersama-sama warga memvisualkan suara-suara kritis melalui mural. Kegiatan tersebut dapat diramaikan dengan festival sehingga memiliki dampak ekonomi bagi warga. Bakat-bakat menggambar baru bisa dihasilkan, dan yang terpenting, warga dapat berperan aktif dalam mendefinisikan ruang tinggal dan kotanya.

Jika selama ini sejumlah praktik seni rupa publik sudah cukup kritis menanggapi permasalahan ruang publik dan publiknya, yang perlu dilakukan selanjutnya terkait dengan publik adalah menelaah reaksi dan relasi publik terhadap karya melalui penelitian ilmiah. Terutama bagi institusi penyelenggara acara seni rupa di ruang publik, keberadaan tim peneliti ini perlu dibentuk sebagai satu paket program. Tim tersebut bisa terdiri atas sejumlah penulis dengan tiga jenis pengamatan seperti yang disarankan Shelly Willis, yaitu narasi seluruh proses (close reading), investigasi jurnalistik (multivocal), maupun pembacaan secara teoretis (continental theory canon).[41] Kita juga bisa melibatkan warga untuk melihat hubungan diri mereka sebagai subyek dengan karya, atau bekerjasama dengan peneliti dari bidang ilmu lain.

Dilakukannya suatu penelitian atas dampak karya tak hanya akan menyumbangkan informasi mendalam tentang publik, namun juga memampukan para peneliti melangkah lebih jauh daripada hanya meneliti apa yang sudah dan sedang terjadi, menjadi juga menelaah apa yang dimungkinkan terjadi oleh eksperimentasi karya seni rupa di ruang publik. Penelitian tersebut dapat pula memicu inisiatif penelitian lain. Dengan begitu,

---

40) Tentang karya-karya Apotik Komik dalam acara Mural Kampung ini, lihat arsip daring Indonesian Art Archive. Tautan: http://www.ivaa-online.org

41) Cameron Cartiere, "Time in Place: New Genre Public Art a Decade Later" dalam *The Practice of Public Art,* ed. Cameron Cartiere & Shelly Willis. (New York: Routledge, 2008).

manfaat praktik seni rupa di ruang publik dapat terus bergulir melebihi manfaat langsung yang terjadi di ruang publiknya sendiri. Suatu pengetahuan baru tentang masyarakat bisa turut diproduksi dari kehadiran karya seni rupa publik.

Banyaknya kemungkinan yang bisa dilakukan di ruang publik, sebanyak permasalahan kota yang tak kunjung usai, terpendam menunggu digali oleh praktik-praktik yang hadir menginspirasi dan dapat dikembangkan lagi oleh warga sesuai dengan kebutuhannya dalam menjawab permasalahan baru di ruang publik yang lain lagi. Kita bisa belajar dari bagaimana odong-odong diciptakan. Bagaimana komedi putar mini bagi anak-anak, yang dibuat untuk memudahkan ibu-ibu memberi makan anaknya yang sering nakal berlarian, sekaligus menyodorkan solusi atas kurangnya taman bermain di ruang kota. Tak ada hak cipta atas desainnya. Entah siapa penciptanya. Dari jenis tunggangan sampai warna, setiap bengkel bebas memodifikasi model odong-odongnya, sesuai dengan apa yang kiranya cocok dengan daerah operasi mereka.

Praktik-praktik anarkistis semacam ini dapat langgeng jika terus dijaga oleh warga dari berbagai kepentingan kekuasaan di ruang publik. Jika tidak, ia tetap bisa berubah bentuk menjadi kreativitas yang lain. Sebagaimana sebuah ide, gagasan, atau konsep, yang selalu dapat bertahan lebih lama daripada pencetusnya, berbagai praktik di ruang publik dapat terus digulirkan, disalin, dibongkar, dimiliki bersama, dan dipraktikkan dengan caranya masing-masing demi menciptakan ruang publik yang lebih baik.

★★★

Catatan:
Saya berterimakasih kepada Indonesia Visual Arts Archive (IVAA) di Yogyakarta, Jawa Tengah, yang dengan sabar membantu saya mengumpulkan ratusan koleksi arsip mereka selama berbulan-bulan, terutama kepada Melisa Angela, Pitra Ayu Hutomo, dan Farah Wardani. Saya juga berterimakasih kepada Ronny Agustinus dan Arahmaiani atas kesediaan wawancara serta izin penggunaan data dan foto-foto karyanya, dan Farid Rakun atas sejumlah diskusi tentang ruang publik.

KONTRIBUTOR

Abidin Kusno
Adalah Associate Professor dan Canada Research Chair in Asian Urbanism and Culture di Institute of Asian Research, University of British Columbia. Ia adalah penulis *Behind the Postcolonial: Architecture, Urban Space and Political Cultures in Indonesia* (Routledge, 2000), *Penjaga Memori: Gardu di Perkotaan Jawa* (Penerbit Ombak, 2007) dan *Ruang Publik, Identitas dan Memori Kolektif: Jakarta Pasca-Suharto* (Penerbit Ombak, 2009).

Ade Darmawan
Lahir di Jakarta pada 1974, menempuh pendidikan di Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta dan Rijksakademie van Beeldende Kun sten Institute Amsterdam. Selain dikenal sebagai perupa dan pengajar ia juga kerap menjadi kurator dan direktur artistik untuk sejumlah perhelatan seni rupa di dalam dan luar negeri. Ade adalah salah seorang pendiri ruangrupa (2000) dan kini menjabat sebagai direktur artistik di artist's initiative tersebut.

Afra Suci Ramadhan
Lahir 24 April 1988. Ia menekuni dunia tulis-menulis sejak kecil karena terinspirasi dengan profesi tokoh idolanya,Tintin. Lulusan Jurusan Komunikasi Universitas Indonesia ini sejak masih kuliah memutuskan berbuat sesuatu dengan menjadi sukarelawan di beberapa lembaga swadaya masyarakat. Setia menjalin hubungan spesial dengan fotografi dan dunia seni, ia juga pernah mengikuti lokakarya penulisan seni rupa yang diselenggarakan oleh ruangrupa. Kini ia bekerja tetap sebagai Redaktur Pelaksana majalah *Change*, terbitan Yayasan Jurnal Perempuan, sembari menjadi editor untuk *Jarak Pandang*, situs tulisan seni rupa dan budaya visual yang dibuat oleh ruangrupa.

Agung Kurniawan
Adalah seorang seniman. Ia berkarya dengan berbagai media; tulisan, lukisan, gambar, instalasi, proyek seni, dan tulisan kuratorial. Karya-karyanya dikoleksi oleh beberapa lembaga internasional seperti Singapore Art Museum dan Queensland Art Gallery. Menempuh pendidikan di dua perguruan tinggi negeri di Yogyakarta dan semuanya berhasil ditidakluluskan. Pada 1996

bersama dengan beberapa seniman dan aktivis seni ia mendirikan IVAA (Indonesian Visual Art Archive) dan setahun kemudian mendirikan Kedai Kebun Forum, sebuah galeri alternatif dan ruang pertunjukan di Yogyakarta. Sekarang ia masih tinggal di Yogyakarta bersama seorang istri dan lima ekor anjing kampung.

Arahmaiani

Lahir di Bandung, 1961. Ia pernah mendapat pendidikan seni rupa di Departemen Seni Lukis Fakultas Seni Rupa, Institut Teknologi Bandung; Paddington Art School, Sydney, Australia; dan AKI Enschede, Belanda. Mulai aktif berkarya seni rupa khususnya seni performans sejak 1980 hingga sekarang. Sejak 1995 ia mencoba menjelajahi kemungkinan-kemungkinan dari seni berbasis komunitas, baik di Indonesia maupun di luar negeri.

Ardi Yunanto

Lahir di Jakarta, 21 November 1980. Setelah lulus dari jurusan Arsitektur di Institut Teknologi Nasional Malang, ia kembali ke Jakarta pada 2003, kota di mana ia dibesarkan. Sejak 2004, ia bergabung dengan ruangrupa dan sejak 2007 menjadi redaktur untuk Karbonjournal.org; sebuah jurnal online tentang ruang publik, kota, seni dan budaya visual di Indonesia terbitan ruangrupa. Bersama Ugeng T. Moetidjo, Ade Darmawan dan Mirwan Andan, ia pernah menulis buku Stiker Kota (2009) dan menyusun buku Gerilya Urban (2010) bersama Farid Rakun. Selain menulis dengan sangat tidak produktif, ia bekerja lepas sebagai desainer grafis, pengajar, dan peneliti, sambil terus meluangkan waktu untuk menulis cerita pendek.

Farah Wardani

Lahir di Jakarta, 1 Agustus 1975. Setelah lulus dari Desain Komunikasi Visual Universitas Trisakti pada 1998, ia meraih magister dari Department of Historical and Cultural Studies, Goldsmiths College, London, pada 2001. Setelah itu, ia aktif sebagai kurator independen, penulis seni lepas, dan dosen sejarah seni rupa di Fakultas Seni Rupa dan Desain, Universitas Paramadina, 2002-2006. Ia sempat menjadi editor di jurnal *Karbon* (2002-2004), dan majalah *Visual Arts* (2004-2006) dan menulis buku *Indonesian Women Artist: The Curtain Opens* bersama Carla Bianpoen dan Wulan Dirgantoro pada 2007. Sejak Januari 2007 hingga sekarang ia menjabat sebagai Direktur Eksekutif Indonesian Visual Art Archive (IVAA), Yogyakarta.

Fransisco Budi Hardiman

Penulis 10 buku filsafat, antara lain *Die Herrschaft der Gleichen: Masse und totalitäre Herrschaft: Eine kritische Überprüfung der Texte von Georg Simmel, Hermann Broch, Elias Canetti und Hannah Arendt (*Frankfurt: Peter Lang, 2001), *Demokrasi Deliberatif: Menimbang "Negara Hukum" dan "Ruang Publik"* (Kanisius, 2009)*, Heidegger dan Mistik Keseharian: Suatu Pengantar Menuju Sein und Zeit* (Kepustakaan Populer Gramedia, 2003), dan *Memahami Negativitas: Diskursus tentang Massa, Teror, dan Trauma* (Penerbit Buku Kompas, 2005). Ia mengajar di Sekolah Tinggi Filsafat Driyarkara dan Universitas Pelita Harapan di Jakarta.

Hafiz

Lahir di Pekanbaru pada 1971. Ia menempuh pendidikan di Fakultas Seni Rupa, Institut Kesenian Jakarta. Ia adalah salah satu pendiri ruangrupa (2000) dan Forum Lenteng (2003), sebuah komunitas yang bergerak di bidang penelitian dan pengembangan seni video. Di samping menjadi periset dan kurator untuk sejumlah pameran seni rupa, ia juga aktif berkarya dalam medium video. Karyanya banyak dipamerkan di dalam dan luar negeri, seperti International Short Film Festival Oberhausen, Germany (2005, 2006, 2009), 24th Edition Images Festival, Kanada (2011), Entre y Utopia, dystopia Palestra di Museo Arte Contemporaneo Universitario, Mexico (2011). Menjadi salah satu juri pada 24th Images Festival Toronto, Canada (2011). Saat ini ia menjabat sebagai koordinator divisi penelitian dan pengembangan di ruangrupa dan sebagai Direktur di Forim Lenteng.

Hikmat Budiman

Mempelajari Sastra Prancis dan Sosiologi serta merupakan peneliti senior di bidang sosial dan budaya. Ia penulis *Pembunuhan yang Selalu Gagal: Modernisme dan Krisis Rasionalitas Menurut Daniel Bell* (1997), dan *Lubang Hitam Kebudayaan* (2002), serta telah menyunting dan berkontribusi kepada penerbitan beberapa buku lain sejak 2003. Ia kini bekerja sebagai direktur Yayasan Interseksi.

Hilmar Farid

Lahir di Bonn dan sekarang mukim di Jakarta. Terlibat dalam berbagai gerakan sosial, terutama di bidang pendidikan dan kebudayaan. Saat ini sedang meneliti dan menulis tentang dekolonisasi ruang dan tubuh di Indonesia.

Indra Ameng

Lahir pada 1974. Menempuh pendidikan desain grafis di Fakultas Seni Rupa, Institut Kesenian Jakarta. Ameng adalah seniman sekaligus kurator yang banyak melakukan proyek artistik bersama seniman muda ibu kota. Kedekatannya dengan dunia musik menjadi salah satu aspek yang banyak mempengaruhi proyek artistik yang diusungnya. Kini selain menjadi koordinator divisi promosi dan diseminasi di ruangrupa, ia juga bertindak sebagai personal manager salah satu kelompok musik terbaik Indonesia, White Shoes & The Couples Company.

Jemi Irwansyah

Adalah mantan aktivis mahasiswa yang meskipun tak punya keterampilan seni rupa, dalam metode aksinya dulu juga pernah memanfaatkan grafiti dan poster sebagai media propaganda politik di era penggulingan Suharto. Saat ini ia menjadi staf pengajar Departemen Ilmu Politik FISIP Universitas Indonesia dan peneliti Pusat Kajian Ilmu Politik di universitas yang sama. Memiliki konsentrasi studi dan perhatian riset pada Politik Urban, Politik Perburuhan, Politik Lokal dan Desentralisasi, Studi Globalisasi, serta Gerakan dan Perubahan Sosial. Ia menamatkan sarjana ilmu politik di FISIP UI dengan skripsi tentang mobilisasi serikat pekerja PAM Jakarta Raya menentang privatisasi. Melanjutkan studi di Institute of Social Studies, Den Haag, dengan tesis tentang gerakan menentang penggusuran paksa di Jakarta. Aktif dalam berbagai advokasi politik perkotaan dan perburuhan, saat ini ia juga berorganisasi di Perhimpunan Rakyat Pekerja.

Lisabona Rahman

Saat ini tinggal di Jakarta dan bekerja sebagai manajer program Kineforum Dewan Kesenian Jakarta, bioskop terprogram pertama di Indonesia. Ia juga menjadi editor pendamping dalam www.filmindonesia.or.id, basis data film dalam jaringan (*online*) yang pada awalnya dirintis dalam versi cetak oleh JB Kristanto. Saat ini ia sedang mendalami praktik arsip dan pemutaran gambar bergerak.

Mirwan Andan

Lahir di Watampone, Sulawesi Selatan, pada 1980. Ia belajar di sekolah Islam berasrama selama enam tahun, pada 1993 – 1999. Andan pernah belajar Sastra Prancis di Fakultas Sastra Universitas Hasanuddin, Makassar, dari 1999 sampai 2004. Pada 2005, Andan bekerja sebagai wartawan dan produser di divisi seni dan budaya

pada Kantor Berita Radio 68H, Jakarta. Pada tahun yang sama, ia juga bekerja pada divisi komunikasi Yayasan Kelola, Jakarta, tempatnya bekerja sampai 2006. Pada awal 2007, ia bergabung dengan divisi Penelitian dan Pengembangan di ruangrupa. Pada 2008, ia meneruskan pendidikan tingginya di Ilmu Politik, FISIP, Universitas Indonesia, dengan fokus pada Perbandingan Politik.

Moelyono

Adalah pekerja Seni Rupa Penyadaran. Ia tinggal di Tulungagung, Jawa Timur, dan bekerja sebagai konsultan independen *pilot project* program ECCD (Early Childhood Care for Development) - Holistik.

Nuraini Juliastuti

Bekerja dan tinggal di Yogyakarta. Setelah menyelesaikan studi di Jurusan Komunikasi, Universitas Gadjah Mada, ia kemudian pergi ke Belanda untuk melanjutkan studi di Contemporary Asian Studies di Universiteit van Amsterdam pada 2007. Bersama Antariksa, pada 1999, ia mendirikan KUNCI Cultural Studies Center, sebuah platform yang bekerja untuk membangun studi kebudayaan berbasis semangat eksplorasi dan eksperimen, dan mengembangkannya menjadi gerakan yang lebih luas melalui praktik pendidikan populer. Juliastuti menulis tentang seni dan budaya untuk situs KUNCI (http://kunci.or.id/), media dan jurnal, monograf seni rupa, dalam dan luar negeri. Bersama Ferdiansyah Thajib, pada 2009, ia menulis laporan riset *Videokronik: Aktivisme Video dan Distribusi Video di Indonesia*.

Reza Afisina

Lahir di Bandung, 1977. Ia pernah menjadi mahasiswa di Fakultas Film Fotografi dan Televisi, Jurusan Sinematorgrafi dengan major Tata Suara untuk Film, Institut Kesenian Jakarta selama 1995 - 1998, dan tidak lulus. Sejak 1998 ia aktif sebagai seniman *performance* hingga kini. Bergabung dengan ruangrupa sejak 2003 sebagai Koordinator Program, kini ia menjadi Direktur Artistik untuk Artlab, laboratorium seni rupa dari organisasi tersebut. Saat ini ia tinggal dan bekerja di Jakarta.

Tisna Sanjaya

Lahir pada 28 Januari 1958 di Bandung. Ia menjalani pendidikan seni di jurusan Studi Seni Grafis, Fakultas Seni Rupa dan Desain, Institut Teknologi Bandung (1979 – 1986), Diplom freie Kunst, Hochschuele Fur Bildende Kuenste Braunschweig, Jerman (1991

– 1994), Meisterschueler HBK Braunschweig Jerman (1997 – 1998), dan sejak 2008 sedang menyelesaikan program doktoral di Institut Seni Indonesia, Yogyakarta. Pameran tunggal dan bersama pernah ia dilakukan di dalam maupun di luar negeri, antara lain di Vanice Bienale Italia, Gwangju Bienale Korea, dan Asia Facific Trienale. Saat ini ia juga menjadi pembawa acara televisi "Kabayan Nyintreuk" di STV setiap Senin pukul 19.00 WIB.

Yoshi Fajar Kresno Murti

Lahir di Sragen, 1977. Lulusan Jurusan Arsitektur Atmajaya Yogyakarta ini selama tigabelas tahun lebih bergelut dengan praktik dan wacana ruang-kampung-kota. Pada 2000 - 2008 ia bergabung bersama Yayasan Pondok Rakyat. Sejak 2008, ia bekerja sebagai Koordinator Riset dan Pengembangan Program di Indonesian Visual Art Archive (IVAA) di Yogyakarta dan terus menekuni praktik 'arsitektur ugahari' secara lepas. Kini, bersama teman-temannya, ia juga mengelola Yogyakarta Kampung Field School dan Sekolah Budaya mBrosot, di Kulonprogo, Yogyakarta.