

MENYOAL POLITIK IDENTITAS DAN *OUTLET* DETRAUMATISASI DALAM SENI¹

Kasiyan

Dosen Jurusan Pendidikan Seni Rupa, Fakultas Bahasa dan Seni,
Universitas Negeri Yogyakarta

Buntalan Bungkus (Politik) Identitas dalam Seni

Seni ternyata hidup dan dihidupi dengan sederetan panjang ‘bungkus prasangka’. Bungkus itu, tanpa disadari sudah sejak sangat lama telah menjelma menjadi sejenis ‘politik identitas’ guna kepentingan membangun legitimasi eksistensi. Persoalannya adalah politik identitas dalam diri seni itu, kerap kali dikonstruksi bukan dengan hal-hal yang substansial, melainkan lebih artifisial. Bahkan, ketika realitas tumpang tindih antara keduanya (substansial-artifisial) politik identitas dalam seni ini begitu absurd, akhirnya secara sosiologis dunia seni dilingkupi dengan konsepsi yang oleh Jaya Suprana diistilahkan sebagai fenomena ‘kelirumologi’. Diskursus di wilayah inilah, kemudian kerap mengundang persoalan dan perdebatan. Perdebatannya bahkan kerap kali menjadi serius, yang di antaranya lebih disebabkan lemah dari jangkar filosofisnya, baik di tingkat ‘ontologis’ (yang menyoal ke-‘apa’-an seni), ‘epistemologis’ (yang menyoal ke-‘bagaimana’-an seni), maupun ‘aksiologis’ (ke-‘mengapa’-an seni). Kelemahan di basis filosofis ini, juga merupakan buah dari perumusan dan penempatan seni itu sendiri, yang kerap dibayangkan berada dalam sebuah kepengapan ruang privat dan eksklusif, hingga akhirnya seni meng-‘ada’ menjadi mirip sebuah ‘jalan sunyi’.

¹ Artikel ini dimuat di Jurnal *Kreativa*, Fakultas Bahasa dan Seni, Universitas Negeri Yogyakarta, Edisi Volume 2, Tahun II, Agustus 2004.

L'art Pour L'art vs L'art Engage

Bungkus identitas pertama yang segera tertemukenali—karena *saking* klasiknya—adalah, pertentangan dua konsep makna yang mesti dikerangkakan dari kehadiran seni itu sendiri, yakni antara, pertama, ‘seni sebagai seni’ (*l'art pour l'art*), dan kedua, ‘seni sebagai yang lain’ (*l'art engage*). Untuk yang pertama, yakni *l'art pour l'art*, sebagaimana terekam dalam buku *History of Art Criticism* (1964), dipelopori oleh Theophile Gautier (berkebangsaan Perancis), yang kemudian pada tahun 1884 disokong penuh oleh seorang pelukis Perancis Gustave Coubert, yang dalam penajaman Jerome Stolnitz lewat buku *Aesthetic and Philosophy of Art Criticism* (1960), eksistensi spiritnya adalah: “*why should art be good for something when it is good in itself*”. Konsep inilah yang kemudian melahirkan ‘budak-budak estetika’, yang kesadaran estetikanya mengafirmasi terminologi *aestheticism*, dan makanya jelas a-historis. Estetisisme dapat dimaknai sebagai cara pengekspresian karya seni, yang sifat-sifat estetisnya terpisah dari fenomena realitas sosial. Dalam perkembangannya, konsep estetisisme ini, gemanya menjadi begitu santer lagi, ketika berkolaborasi dengan analisis sosial model Marxisian, sebagaimana ditegaskan dalam buku yang berjudul, *Art for Art's Sake: How Politics and Markets Helped Sharped the Ideology and Culture of Aestheticism, 1790-1990* (Noel Carroll, 2000:352). Konsep estetisme ini banyak mendapatkan penolakan, karena secara filosofis, ia memang cenderung menolak kodrat seni yang mestinya selalu bersandingan dengan dua ordinat filsafat yang lain, yakni etika (filsafat moral) dan logika (filsafat ilmu).

Yang kedua ‘*l'art engage*’ adalah bermakna kebalikannya, yakni mengandaikan seni yang mesti ikut ambil bagian atau sarat dengan tendensi sosiologis, misalnya saja yang bersifat moralistik ala Plato maupun Tolstoy. Berhulu dari konsep seni yang berguna inilah, maka kemudian kita mengenal istilah ‘seni yang terlibat’ atau ‘seni yang berpihak’, yang dalam seni teater oleh seorang eksistensialis Jean-Paul Sartre, diistilahkan dengan ‘*le théâtre engage*’, atau dalam versinya Eagleton lebih akrab dikenal ‘*the committed theater*’. Dalam konteks inilah, seni dibayangkan mesti menjadi bagian ‘*cognitive interest*’

(meminjam istilahnya Jurgen Habermas) yang notabene mesti juga menyejarah. Dan sejarah mencatat bahwa, ‘perseteruan’, itu hingga kini belumlah sudah. Kita dalam kesempatan ini, tentunya tidak sedang berkepentingan mempetentangkan ulang perihal itu. Dalam konteks ‘*l’art engage*’ ini tentu diandaikan, bahwa seni berada dalam lintasan sosiologis yang fungsional sebagaimana dimaksud, yang artinya ia harus terlibat secara sosial.

Klaim Seniman sebagai ‘Bukan Manusia Kebanyakan’

Kemudian, perihal terminologi pemaknaan ‘seniman’ misalnya, juga mendapatkan perlakuan nasib yang nyaris serupa. Secara sangat klasik, ia senantiasa didefinisikan sebagai ‘bukan kebanyakan manusia’ atau ‘bukan manusia kebanyakan’. Sudah sangat purba, ia (seniman) didefinisikan (mendefinisikan dirinya) dengan stereotip label yang bukan inklusif, misalnya sebagai sosok yang ‘genius’. Stereotip yang lebih menyeramkan lagi, sebagai implikasi kegeniusan sang seniman itu adalah, segenap holistisitas proses hidup dan produk karyanya, hanya dapat dibahasakan dengan satu kosa kata, ‘ilham’, yang berarti pula a-historis. Ia akhirnya, dalam sepanjang lintasan sosiologisnya, cenderung menjadi sosok *the other* (*sang liyan*, meminjam istilahnya Goenawan Mohamad) dan ‘inferior-eksklusif’, yang konsekuensinya baik di tingkat semantik maupun sosiologis, ia bukan lagi berada dalam ordinat makna sebagai ‘kita’, melainkan ‘kami’, dan bahkan banyak yang sudah tereduksi di sudut yang ekstrim lagi, ‘aku’. Di sinilah kesaksian/kesadaran Chairil Anwar—sebagai salah seorang seniman—yang ditegukannya hampir 60 tahun yang lalu, yakni: “*Aku adalah binatang jalang, dari kumpulannya yang terbang!*”, ternyata nyaris tak bergeming, dan karenanya dapat dengan mudah untuk diverifikasi sampai hari ini. Ia (seniman) kecenderungannya menjadi sosok yang begitu tak tersentuh (*untouchable*) di masyarakat. *Stigma* stereotip narsis yang melekat dalam diri seniman ini, menjadi semakin kokoh lagi di masyarakat, ketika atribusi artifisial orang-orang seni itu, dipahami di tingkat *grass roots*, yakni tak lebih sebagai mirip dunia *zombie* (rambut gondrong, bertato, *mabuk-an*, wajah kucel, jeans *belel*, bahkan jarang mandi). Sudah sangat purba masyarakat ‘diperkosa’ menelan

dan memahami ini, untuk kemudian harus memberikan *privilege* ‘mamaklumkan’ atau minimal ‘memaafkan’ kepada risalah komunitas seni seperti ini.

Membaca realitas itu, rajutan signifikansinya tidak hanya terbatas pada persoalan dimensi ego ‘narsistis’ kolektif yang jelas ada. Lebih dari itu, implikasi sosiologisnya justru yang jauh lebih berat, yakni ada dugaan kuat bahwa fenomena tersebut berkorelasi dengan tingkat ‘keberterimaan’ seni di masyarakat, di semua pranata sosial, mulai ekonomi, politik, pendidikan, dan sebagainya, yang sampai hari ini masih tetap rendah, kalau tak boleh dibilang nadir. Contoh yang paling *simple* misalnya seni dalam sistem pranata pendidikan nasional. Bukankah, dalam kurikulum pendidikan nasional kita selama ini, seni adalah bidang kajian yang paling tidak populer dan karenanya keberadaannya selalu ditangisi. Dalam konteks pendidikan di negeri ini, keberadaan seni tak lebih seperti taplak meja, yang tidak harus selalu dibutuhkan, apalagi jika meja itu terbuat dari pualam, keberadaannya justru lebih sebagai pengganggu secara signifikan.

Lalu persoalannya adalah, kalau seni menjadi begitu *untouchable*, ‘begitu berjarak’ dengan masyarakatnya, bagaimana logika mampu menerangkan, bahwa seni bisa berpihak, terlibat, dan membela masyarakat itu sendiri. Bukankah sebuah keterlibatan, keberpihakan itu selalu butuh prasyarat keintiman? Atau, jika kita gunakan tamsil yang lain, bukankah realitas yang dilihat dari jauh, kerap hanya menghasilkan simpulan ilusi, atau kalau bukan halusinasi?

Masyarakat di Mata Seniman: Dunia yang Tersempitkan

Bungkus identitas selanjutnya, dan yang tak kalah menariknya adalah perihal pemaknaan atas istilah ‘masyarakat’ itu sendiri dalam wacana seni. Tanpa harus merujuk *Kamus Besar Bahasa Indonesia*-nya Poerwadarminta misalnya, kaum awam sekali pun pasti akan dengan mudah memaknai istilah masyarakat, yang kalau disimplifikasikan kata kuncinya, pasti akan menunjuk pada sosok yang dinamakan dengan sekelompok ‘manusia’, yang hidup di sebuah komunitas, entah etnis maupun bangsa. Pengertian ‘manusia’ ini, mestinya juga tidak akan pernah memerlukan penjelasan tambahan khusus, yang misalnya menunjuk pada spesifikasi jenis, tipologi, atau karakter manusia tertentu tentunya, melainkan

mencakup semua, ya 'kita' semua ini, yang dimaksud manusia. Namun uniknya, istilah 'manusia' yang begitu familier di 'masyarakat' ini, di tangan orang seni menjadi sangat lain maknanya. Orang seni selama ini, sepertinya memiliki kamus tersendiri, untuk memaknai istilah masyarakat dan manusia ini. Dan yang mencengangkan adalah, bahwa ia (seniman), ternyata tidak termasuk dalam bagian pengertian 'manusia' dalam kamus yang ia buat sendiri itu. Karenanya pula, ia bukan bermakna sebagai bagian univesum 'masyarakat', dan inilah salah satu biang warna absurditas seni di masyarakat jilid selanjutnya.

Penjelasan perihal dimaksud, minimal dapat ditemukan dalam refleksi representasi karya-karya yang dihasilkannya. Sebagaimana kita sepakat bahwa penjelasan akan eksistensi seni itu selalu tak bisa lepas dari sisi sosiologis yang melingkupinya, maka sebagai implikasi imperatifnya adalah bahwa muara setiap karya seni niscaya akan merefleksikan keterlibatannya dengan realitas sosial, baik itu termasuk dalam kategori 'realisme sosial' maupun 'realisme sosialis', yang ujung-ujungnya, ia kerap bersinggungan dengan berbagai pembacaan keperihatinan (baca: pembelaan) terhadap domain permasalahan manusia dalam masyarakatnya. Dari sinilah, kiranya kemudian muncul terminologi seni (dan juga seniman) dengan stereotip label seni sebagai keterlibatan dan sang senimannya kerap hadir sebagai sosok 'hero/pahlawan', serta 'sang moralis' atas kebenaran pengetahuan yang diperjuangkan.

Namun, karena ia (telah keliru) mengandaikan, bahwa manusia dan masyarakat itu adalah sesuatu yang entitas 'di luar' dirinya, maka akhirnya makna keberpihakan, keterlibatan, dan pembelaan seni bagi masyarakatnya itu, masyarakat yang dimaksud sebenarnya adalah tak lebih sebagai 'dunia yang tersempitkan'. Dari sini pulalah, secara operasional samar-samar, kita menjadi tahu, mengapa misalnya teater yang 'hebat' itu, definisinya adalah nyaris tak beringsut dari teater yang selalu meneriakkan kaum buruh, kaum papa, kaum yang dihinadinakan, kaum yang dinistakan, dan sebagainya, yang tentunya berada 'di luar sana', berjarak beberapa jengkal atau mungkin beribu mil dari tempat seniman berdiri. Demikian juga yang terdapat dalam pesan novel, puisi, lukisan, patung, instalasi, dan sebagainya. Namun, pernahkah kita menyaksikan

representasi seni yang *message*-nya menggambarkan hasil dari seniman yang ‘membaca dunianya (seni)’ itu sendiri? Pernahkah ada teater atau lukisan yang menteatarkan atau melukiskan permasalahan seni itu sendiri? Dalam konteks inilah, seni ternyata tidak pernah mampu/mau ‘membaca dirinya sendiri’! Seni, nampaknya lebih menggilai sesuatu yang berjarak. Itu tidak salah, namun jika itu yang menjadi kecenderungan arus utamanya di situlah kiranya salah satu letak persoalannya. Karena seni menganggap realitas dunianya sendiri, dianggapnya sebagai sebuah dunia yang seolah tanpa masalah atau ‘sudah selesai’. Dan inilah yang tadi telah disinggung punya keterkelindanan dengan wacana absurditas seni itu sendiri secara sosiologis. Realitas ini sudah sejak lama menjadi risalah yang kanonik. Inilah kiranya salah satu potret absurditas sekularisasi dalam dunia seni.

Terkurangnya Wacana dalam Terminologi Karya Seni

Buntalan bungkus (politik) identitas seni selanjutnya adalah pemaknaan istilah ‘seni’ itu sendiri, yang sampai hari ini arus utamanya juga masih selalu berkonotasi dengan ‘karya seni’ semata. Jadi dalam hal ini, terminologi holistisitas tentang seni kerap dikuras bahkan diidentikkan pemaknaannya semata-mata terkait dengan yang namanya karya seni. Terminologi ini tidak keliru, namun jika pemaknaan seni semata-mata hanya dikuras pada ranah ini, maka di situlah letak persoalannya. Karena akan menegasikan pelbagai pilar lain yang sama vitalnya bagi eksistensi dunia seni secara utuh, untuk menyebut di antaranya adalah dimensi pengkajian dan penerimaan (resepsi) seni. Tragisnya, fenomena pemahaman seperti itu, tidak hanya menjadi kesadaran sosiologis di tingkat awam, melainkan juga berada di katedral-katedral agung (kantong-kantong akademik di perguruan tinggi seni misalnya), tempat di mana para cendekia seni bertugas mengkotbahkan dan mentasbihkan ilmu seninya.

Satu contoh yang paling transparan untuk kasus ini, adalah apa yang terjadi di ISI Yogyakarta. Sebagai PT seni tertua di Indonesia, ia amat terlambat membuka program pascasarjannya—sebuah jenjang program yang lebih diorientasikan bagi pengembangan *body knowledg*e atau *science* sebuah disiplin. Dan ketika di sekitar tahun 2000-an ISI membuka program pascasarjana pun,

program yang dibuka ternyata adalah ‘penciptaan’, bukan ‘pengkajian’ seni. Dalam kasus inilah dapat dilihat perihal definisi ilmu seni sama dengan ilmu karya seni. Dan anehnya lagi adalah kesadaran perihal ilmu seni yang mestinya lebih diperluas tidak hanya sebatas ilmu tentang karya seni itu, di Indonesia misalnya, justru embrio awalnya lebih banyak dimiliki dan di-*support* oleh perguruan tinggi-perguruan tinggi yang *notabene* bukan sebagai perguruan tinggi seni, misalnya ITB dan UGM dalam hal ini. Kedua perguruan tinggi ini sudah sejak sangat lama membuka program pascasarjana yang berfokus pada pengkajian seni, baik untuk jenjang magister maupun doktor. Kemudian, kalau persoalannya dalam konteks ini direduksi lagi, misalnya di tingkat *body knowledge* pengkajian seni—yang telah/belum dikembangkan selama ini—betapa kita bersama-sama melihat bahwa di sana juga nyaris belum ditemukan bangunan keilmuan konseptual seni yang kokoh, yang dapat digunakan sebagai arahan pisau analisis, optik pandang, pendekatan, paradigma, atau landasan teoretik bagi aktivitas pengkajian atau penelitian, yang diharapkan bermanfaat untuk menjembatani pemahaman seni yang lebih luas di masyarakat. Memang sudah ada beberapa cabang disiplin seni yang telah mengembangkan—meski juga masih sangat terbatas—misalnya dalam seni musik ada ‘etnomusikologi’, seni teater ada ‘drama turgi’, dan di seni tari kecenderungan termutakhirnya kini tengah dikembangkan ‘etnokoreologi’. Dalam seni rupa? Pemandangan absurd tersebut, memang rada sedikit perkecualian, misalnya dengan yang terjadi di disiplin seni sastra, yang sudah cukup lama memiliki berbagai pendekatan yang relatif kokoh. Namun setelah dicermati, eksistensi keilmuan sastra yang sudah relatif *settle* itu, mungkin lebih disebabkan oleh disiplin sastra itu sendiri, yang dalam kesadaran terminologi keilmuannya selama ini, sepertinya terasa lebih dekat dengan wilayah bahasa, jika dibandingkan dengan seni.

Diskursus pentingnya ranah pengkajian dan resepsi seni ini, jika kita boleh mengandaikan bahwa dimensi pengkajian yang baik, diharapkan akan mampu mengantarkan kepada proses resepsi masyarakat terhadap seni yang baik pula. Bukankah memang, alam dan semesta raya ini dalam riwayatnya, tak akan pernah mampu untuk berbicara sendiri? Berkaca dari realitas inilah, maka samar-samar

kita menjadi agak faham, mengapa akhirnya masyarakat sampai hari ini, nyaris tidak begitu tahu dan peduli, tentang apa itu seni, dan akhirnya juga—kembali diskusinya bermuara pada—kadar keberterimaan seni di masyarakat tetap rendah sekali. Kalau kadar keberterimaan seni di masyarakat rendah, lalu bagaimana seni mesti dibayangkan dapat berperan sebagai motor penggerak (*movere*), dan bahkan *agent of social change*? Bukankah sebuah dialektika itu amat perlu keintiman?

Banyaknya kejumudan paradigma dalam praktik wacana seni kita ini, yang semakin diperparah oleh sebab pemaknaannya yang lebih berspiritkan sebagai ‘kata benda’, dan bukannya ‘kata kerja’ tersebut, akhirnya relatif menghadirkan potret ketidakberdayaan (*powerless*), apalagi jika hal ini ditempatkan dalam wacana postkolonial atau postmodern, misalnya. Jika seni dan budaya dimaknai dalam dimensi ‘kata benda’, maka ia dilihat semata-mata sebagai suatu yang *given*, atau *ascribed*, yang telah ada dan tersaji di depan mata, dan bukan sebagai sesuatu yang *achieved*, atau yang perlu ikhtiar dan pengupayaan. Dalam pandangan semacam itu, pertanyaan tentang kehadirannya, mengapa ia hadir, dan dalam bentuk apa ia hadir, lebih sering mendapatkan klarifikasi jawaban dalam satu sapuan besar kata-kata, seperti sejarah. Dalam istilah lain, seni dan budaya yang demikian lebih diartikan sebagai *heritage*, *heirloom*, warisan yang tidak hanya diterima, akan tetapi *malah* diputuskan untuk diteruskan apa adanya. Kecenderungan kita untuk melihat seni sebagai warisan (*heritage*), yang selalu dengan pikiran untuk diwariskan, diteruskan (*heirloom*) untuk generasi berikutnya, bukanlah sesuatu yang keliru. Namun, kalau itu yang menjadi kaukus pemikiran dan arus utama satu-satunya, maka makna seni dan budaya kita sebetulnya agak dikuras maknanya menjadi semacam *the archaic heritage*.

Kalau seni dianggap sebagai *the archaic heritage*, tentu saja bukan sesuatu yang keliru di dalam dirinya. Namun sikap yang menjunjung kayakinan sebagai *the archaic heritage* itu, sangat rentan mengandung semangat yang sebetulnya ‘anti seni’. Hal ini lebih disebabkan, karena di sana ada semacam pengagungan apa yang diistilahkan *the sanctification of the heritage* (kesucian warisan seni), yang menyebabkan ia menjadi anti perubahan, dan akhirnya kita lebih bergairah memelihara *inertia*. Fenomena tersebut pada gilirannya menyebabkan seni itu,

berada dalam tahap *entrophy*—karena tidak memiliki kemampuan untuk berkembang—dan akhirnya menjadi kaku atau tidak lentur dalam menghadapi setiap dinamika perubahan yang tidak mungkin dapat terelakkan. Akhirnya berhulu dari sinilah, dunia seni kita terus menerus didera rasa *lack of discourse*, *lack of knowledge*.

Sebagai bagian dari sebuah generasi termutahir kini, mestinya kita berhak (bukan berkewajiban lagi) untuk malu pada generasi tua/lama yang kerap kita anggap sebagai sudah *out of date*, yang pernah hidup pada bentangan masa-masa ‘susah’ di awal kelahiran bangsa ini, misalnya di generasi 30-an, 40-an, 60-an, dan 70-an, di mana kita mengenal para *The Renaissance Man*, pemikir-pemikir besar seni dan kebudayaan, semisal: Sutan Takdir Alisjahbana, Sanusi Pane, Chairil Anwar, Soedjatmoko, Sjahrir, Soedjojono, dan masih banyak lagi lainnya. Dalam usianya yang rata-rata masih sangat muda, mereka mampu membangun imperium kesadaran berbudaya, yang tidak hanya monumental-mengagumkan, tetapi juga amat elegan dan mencerahkan. Sejarah mendokumentir, betapa terminologi seni dan budaya pada zaman itu, benar-benar mampu ‘hidup’, ‘dihidupi’, dan akhirnya dapat ‘menghidupi’. Itu yang amat dirindukan di zaman kini. Sekali lagi, deretan absurditas buntalan identitas yang melingkupi cara meng-‘ada’-nya risalah seni dan budaya kita ini, hingga akhirnya menjadi sebuah epos trauma sebagaimana dimaksud, kiranya masih banyak sekali, kalau kita berkepentingan untuk menemukannya lagi.

Implikasi-implikasi Sosiologis

Membaca pemandangan ‘absurd-eksotik’ yang terdapat dalam dunia seni inilah, akhirnya Janet Wolff termasuk bagian dari sedikit orang yang amat berduka. Lewat buku *The Social Production of Art* (1981), ia menolak keras kompleksitas determinisme bungkus politik identitas hegemonik dunia seni dan budaya apa pun yang *kelewat* absurd. Wolff dengan amat keras—bahkan ketegasan itu sudah tampak sejak kalimat pertama di buku ini—menegaskan bahwa: “*art is a social product*”, tentunya dengan sekian implikasi *imperative* yang mesti ditunaikan terkait dengan konsep tersebut, di antaranya yang paling

menonjol adalah perlunya ruang untuk menggelar wacana ‘keterlibatan’ yang lebih luas, yang di dalamnya tentu lebih berdinamikakan spirit kata kerja.

Ketika Politik Identitas Seni sebagai Trauma, Lalu ...

Tentunya ‘detraumatisasi’ politik (bungkus) identitas seni kita ini, akhirnya menjadi sebuah agenda kerja aras kesadaran yang mendesak. Detraumatisasi terhadap apa konkritnya? Tentunya terhadap segala *tetek-bengek* sistem ‘bahasa’, pengetahuan politik identitas itu, karena memang representasi apa pun selalu dengan berdandankan bahasa. Dalam kaitannya untuk mewaspadaikan perihal bahasa ini, sebagaimana pernah diperingatkan jauh-jauh hari oleh Martin Heidegger, bahwa bahasa adalah rumah atau tempat bersemayamnya ‘Sang ada’ (*Die Sprach is da Haus des Seins*). Sekian deret politik identitas seni yang termanifestasikan lewat serangkaian sistem simbol-simbol bahasa tersebut, akhirnya telah menghadirkan sebetulnya *power* (kuasa) untuk mengkonstruksi, apa yang oleh Antonio Gramsci diistilahkan sebagai ‘hegemoni’ pengetahuan. Atau dalam versinya Ernest Gellner lewat buku *Posmodernism, Reason and Religion* (1994:128) *power* yang dimiliki bahasa ini, mampu menghadirkan ‘imperialisme doktrinal’, atau juga dalam istilahnya Peter L. Berger dalam buku *Pyramids of Sacrifice: Political Ethics and Social Change* (1976) disebut ‘imperialisme kognitif’.

Kembali ke persoalan modus upaya detraumatisasi ini, kiranya sependapat dengan F. Budi Hardiman (2003, 153), ia tidak dapat dilakukan dengan atau lewat ‘melupakan’, karena suatu kali akan berpotensi muncul kembali, melainkan dalam bentuk ‘tindak merelakan’. Dan merelakan melampaui mengingat. Dia adalah keterbukaan terhadap peristiwa. Salah satu modus detraumatisasi yang unik ini, dalam pandangannya Fritz Leist *via* F. Budi Hardiman, dapat ditempuh dengan melakukan sebuah ‘ritus’, yakni apa yang diistilahkan dengan ‘askese duniawi’, yakni ‘diam’. Saran Leist ini menjadi terasa pas, ketika memang peradaban kita—juga seni—menurut Jean Baudrillard dalam karya *Simulations* (1983), kini tengah didera dan berada dalam medan sirkuit *euphoria* ‘kebisingan’, ‘kehirukpikukan’—yang sebenarnya adalah penuh dengan ‘kesunyian’. Kemudian mengolok-olok

potret masyarakat ini, Baudrillard menyebutnya sebagai sebetuk ‘mayoritas yang diam’ (*the silent majorities*), yang ramai lintang-pukang dalam kebisingan *simulacrum*, namun sebenarnya itu semua adalah realitas yang *hyper-real*.

Dalam perspektif ini, diam bukanlah hilang bunyi, juga bukan membisu, melainkan ‘mendengarkan dalam kesunyian’. Jika diam tak lain daripada memuncaknya bahasa, kulminasi komunikasi, maka mungkin saatnya kita harus mulai serius untuk belajar menghiraukan kegaduhan, membiarkan datang apa yang akan datang, dan mendengarkan itu. Hanya dengan menjalankan ritus ‘diam’—belajar mendengarkan—kemampuan tiap-tiap personal untuk mencipta makna lain atas fenomena atau realitas yang sama (‘transendensi’, meminjam istilahnya Simone de Beauvoir) dapat diupayakan. Hal ini kiranya dapat dipakai sebagai sebuah modus alternatif berbudaya, ketika kita hendak belajar keluar dari kepengapan tradisi berfikir yang ‘imanensi’, sebagaimana yang kerap menjadi mode budaya selama ini. Detraumatisasi, dengan demikian juga sekaligus mengandaikan kemampuan transpersonal tiap pihak yang terlibat dengan diskursus seni, minimal mampu mengatakan ‘tidak’ pada hal-hal yang jumud, melepaskan kontrol-kontrol, dan selalu berkepentingan selalu mewaspadaai setiap upaya pembentukan (pambakuan) ‘pengetahuan’, termasuk pembakuan terhadap pengetahuan seni yang relatif mapan ada selama ini. Syukur, jika semua itu dibarengi dengan keterlibatan kompetisi penuh dalam mencari apa yang dinamakan dengan ‘jalan (seni) lain’ untuk melihat dan menemukan sebuah ‘dunia (seni) lain’, bukan hanya mungkin tidak kalah eksotisnya, tetapi juga strategis kebermaknaannya.

Itu semua, diharapkan di antaranya adalah untuk menjawab tesis keraguan ‘abadi’ yang selama ini melingkupi kesadaran masyarakat atas makna keberadaan seni itu, misalnya sebagaimana kerap terformulasi dalam pertanyaan klasik yang selalu berbunyi, “apakah seni itu sebenarnya sebagai kebenaran atau dusta?” Meskipun terkait dengan pertanyaan itu, di antaranya pernah diberikan jawaban yang cukup genit oleh Vincent Crummles *via* Radhar Panca Dahana lewat buku *Kebenaran dan Dusta dalam Sastra* (2001), dengan penegasan yakni, bahwa: “*Art is not truth, art is a lie that reveals the truth*” (seni adalah dusta,

namun dusta yang menjadi prosedur unik untuk menyingkap kebenaran). Namun yang menjadi persoalan adalah, mau/mampukah kita meyakinkan makna unikum belitan ‘dusta-kebenaran’ seni yang begitu filosofis ini, dalam jangkar aras kesadaran empiris sosial yang benar-benar transparan dan gampang ditemukenali? Jika tidak, kita mungkin akan tetap terjebak dalam kubangan nuansa romantisme lama, yakni bahwa seni akan tetap difahami secara sosial tak lebih sebagai sebuah ‘jalan sunyi’, yang tetap lengkap juga dengan segala epos ngeri kelengangannya yang stereotipi. Bukankah sebuah ‘jalan sunyi’, lengang—apalagi lurus dan sangat panjang—jika tidak kerap terjadinya rawan kecelakaan, minimal amat membosankan? Ada sebuah impertaif pesan sederhana yang mesti ditunaikan oleh diri orang-orang seni itu sendiri dalam hal ini, beranikah kita untuk tidak pernah henti men-‘subversi’ kesadaran, kelengangan, dan kesunyian diri ini?

KEPUSTAKAAN

- Baudrillard, Jean. 1983. *Simulations*. New York: Semiotext(e).
- Berger, Peter L. 1976. *Pyramids of Sacrifice: Political Ethics and Social Change*. New York: Anchor Books.
- Carroll, Noel. 2000. "Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Reserch", dalam *Journal Ethics*, Date Jan. ISSN: 0014-1704, Vol: 110 Iss: 2, 2000.
- Dahana, Radhar Panca. 2001. *Kebenaran dan Dusta dalam Sastra*. Magelang: Indonesiatara.
- Gellner, Ernest. 1994. *Posmodernism, Reason and Religion (Menolak Posmodernisme: antara Fundamentalisme Rasionalis dan Fundamentalisme Rekligijs)*. Terj. Hendro Prasetyo dan Nurul Agustina. Bandung: Mizan.
- Hardiman, F. Budi. 2003. "Melampaui Mengingat dan Melupakan: Diskursus tentang Detraumatisasi", dalam *Esai-esai Bentara 2003*. Jakarta: Penerbit Buku Kompas.
- Soedarso, Sp. 1988. "L'art Pour L'art", dalam *Tinjauan Seni: Sebuah Pengantar untuk Apresiasi Seni*. Yogyakarta: Saku Dayar Sana.
- Soemanto, C. Bakdi. 2002. "Karya Lokal dalam Refleksi Global: Mencermati Naskah Lakon *Leng Karya Bambang Widoyo SP*", *Makalah Seminar Nasional Dinamika Budaya Lokal dalam Wacana Global*, yang diselenggarakan Fakultas Ilmu Budaya UGM, Dalam Rangka Dies Natalis Fakultas Ilmu Budaya UGM Yogyakarta, 5 Maret 2002.
- Wolff, Janet. 1981. *The Social Producton of Art*. New York: St. Martin's Press, Inc.