

Penyunting:  
St. Hanggar Budi Prasetyo  
Agnes Widyasmoro



# PROSIDING

## SEMINAR NASIONAL FESTIVAL KESENIAN INDONESIA KE-8 *“Spirit of The Future: Art for Humanizing”*



BP ISI YOGYAKARTA  
2014

# PROSIDING

SEMINAR NASIONAL  
FESTIVAL KESENIAN INDONESIA KE-8  
*“Spirit of The Future: Art for Humanizing”*

BP ISI YOGYAKARTA  
2014



PROSIDING

SEMINAR NASIONAL

FESTIVAL KESENIAN INDONESIA KE-8

“Spirit of The Future: Art for Humanizing”

ISBN: 978-979-8242-63-2

© 2014 Institut Seni Indonesia Yogyakarta  
Hak Cipta Dilindungi Undang-Undang

Penyunting: St. Hanggar Budi Prasetya  
Agnes Widyasmoro  
Tata Letak: Oscar Samaratungga  
Desain Cover: Lutse Morin Daniel Lambert

Diterbitkan oleh:  
BP ISI Yogyakarta  
Jl. Parangtritis km. 6,5 Kotak Pos 1210 Yogyakarta 55001  
Tlp. (0274) 373659  
[www.isi.ac.id](http://www.isi.ac.id)

# Daftar Isi

|   |           |
|---|-----------|
| <b>Daftar Isi</b>   | iii       |
| <b>Catatan Penyunting</b>   | vii       |
| <b>Bab I Seni dan Masyarakat</b>  |           |
| <b>Seni, Kreativitas, dan Deteritorialisasi</b>   | <b>1</b>  |
| Haryatmoko  |           |
| <b>Strategi Penempatan Modal Pierre Bourdieu dalam Industri Fashion &amp; Clothing Bandung</b>      | <b>19</b> |
| Wanda Listiani  |           |
| <b>Ideologi Seni Rupa Indonesia Era 1990-an (Studi Kasus Heri Dono)</b>                             | <b>33</b> |
| Anggiat Tornado   |           |
| <b>Realisme pada Media Fotografi</b>  | <b>51</b> |
| Asep Deni Iskandar  |           |
| <b>Taksonomi Seni Rupa: Pemetaan Objek Kajian Seni Rupa Tradisional Jawa Barat</b>                  | <b>66</b> |
| Suharno   |           |
| <b>Keramik Ganesha Ganeshi Karya F. Widayanto: Sebuah Kajian Seni Rupa dalam Perspektif Resepsi</b> | <b>85</b> |
| Indro Baskoro M.P.  |           |

## **Bab II Filsafat dan Pendidikan Seni**

**Seni, Peradaban, dan Keadaban** 101  
Bambang Sugiharto

**Konsep Studi Penciptaan Seni** 111  
Bambang Sunarto

**Estetika Postradisional Sotya Kalimah** 136  
Albertus Rusputranto Ponco Anggoro

**Proses Pembelajaran Matakuliah Ensambel  
pada Program Diploma dan Sarjana  
di Perguruan Tinggi Seni Indonesia** 147  
Andre Indrawan dan Kustap

**Adaptasi Mental pada Pembelajaran  
Seni Olah Vokal Klasik Barat** 161  
A. Gathut Bintarto T.

**Membangun Kompetensi Guru Seni Tari  
Di Sekolah Dasar dan Pendidikan Anak Usia Dini** 184  
Rosarina Giyartini

## **Bab III Kritik dan Seni Pertunjukan**

**Menuju Penerapan Musical Terroir dalam Konteks  
Melemahnya Laras Lokal** 201  
Made Mantle Hood

**Kevakuman Kritik Musik** 213  
Aris Setiawan



|   |            |
|---|------------|
| <b>Pengembangan Seni Pertunjukan <i>Emprak</i><br/>di Kabupaten Jepara melalui Pembuatan<br/>Feature Dokumenter</b> | <b>228</b> |
| Bondet Wrahatnala, Isti Kurniatun<br>dan Bondan Aji Manggala  |            |
| <b><i>Culture Encounters Collage: Art, Performing Art,<br/>Dance</i></b>  | <b>246</b> |
| Imam Setyobudi  |            |
| <b>Pesona Pawai Seni &amp; Budaya Kreatif 2014<br/>Mengglobal Dalam Indonesia Bersatu</b>                           | <b>263</b> |
| Sri Rustiyanti  |            |
| <b>Mengupayakan Seni (dan Seniman)<br/>yang Diharapkan...</b>   | <b>277</b> |
| Bambang Bujono  |            |
| <b>Seni Media Baru di Indonesia (Sinopsis)</b>  | <b>285</b> |
| Krisna Murti  |            |

## Catatan Penyunting

Syukur kepada Tuhan atas segala kasih dan karunianya sehingga proses penyuntingan dan penerbitan makalah Seminar Nasional dengan tema: *Spirit of The Future: Art for Humanizing* ini berjalan dengan lancar dan tepat waktu. Makalah-makalah yang ada dalam prosiding ini dipilih dan diseleksi dari dua puluh lima makalah yang masuk ke panitia seminar nasional dalam rangka Festival Kesenian Indonesia ke 8. Makalah-makalah yang telah dipilih ini dipresentasikan pada tanggal 27 September 2014 di Institut Seni Indonesia Yogyakarta.

Secara garis besar, ada tiga bab yang disajikan dalam prosiding ini yaitu *Seni dan Masyarakat, Filsafat dan Pendidikan Seni*, dan *Seni Pertunjukan dan Kritik*. Penyajian makalah dalam buku ini mengikuti pembaban di atas. Bab pertama, *Seni dan Masyarakat* terdapat tujuh artikel yaitu: *Seni, Kreativitas, dan Deteritorialisasi* (Haryatmoko), *Strategi Penempatan Modal Pierre Bourdieu dalam Industri Fashion & Clothing Bandung* (Wanda Listiani), *Ideologi Seni Rupa Indonesia Era 1990-an* (Anggiat Tornado), *Realisme pada Media Fotografi* (Asep Deni Iskandar), *Taksonomi Seni Rupa: Pemetaan Objek Kajian Seni Rupa Tradisional Jawa Barat* (Suharno), dan *Keramik Ganesya Ganeshi Karya F. Widayanto* (Indro Baskoro M.P.).

Bab kedua, *Filsafat dan Pendidikan Seni*, terdapat enam artikel, yaitu: *Seni, Peradaban, dan Keadaban* (Bambang Sugiharto), *Konsep Studi Penciptaan Seni* (Bambang Sunarto), *Estetika Postradisional Sotya kalimah* (Albertus Rusputranto Ponco Anggoro), *Proses Pembelajaran Matakuliah Ensambel pada Program Diploma dan Sarjana di Perguruan Tinggi Seni Indonesia* (Andre Indrawan dan Kustap), *Adaptasi Mental pada Pembelajaran Seni Olah Vokal Klasik Barat* (A. Gathut Bintarto T), dan *Membangun Kompetensi Guru Tari di Sekolah Dasar dan Pendidikan Anak Usia Dini* (Rosarina Giyartini).

Bab ketiga, *Kritik dan Seni Pertunjukan*, terdapat lima artikel, yaitu *Menuju Penerapan Musical Terroir dalam Konteks Melemahnya*

*Laras Lokal* (Made Mantle Hood), *Kevakuman Kritik Musik* (Aris Setiawan), *Pengembangan Seni Pertunjukan Emprak di Kabupaten Jepara melalui Pembuatan Feature Dokumenter* (Bondet Wrehatnala, Isti Kurniatun, dan Bondan Aji Manggala), *Culture Encounters Collage: Art, Performing Art, Dance* (Imam Setyobudi) dan *Pesona Pawai Seni dan Budaya Kreatif 2014* (Sri Rustiyanti).

Artikel-artikel di atas ditulis oleh para dosen dan peneliti terutama dari perguruan tinggi anggota Badan Kerja Sama Perguruan Tinggi Seni Indonesia (BKS-PTSI). Penyuntingan dan penerbitan prosiding ini tidak akan terlaksana tanpa bantuan dan kerjasama dari banyak pihak. Untuk itu disampaikan terima kasih kepada: (1) Prof. Dr. A.M. Hermien Kusmayati selaku Rektor ISI Yogyakarta; (2) Drs. Safrudin, M.Hum selaku ketua FKI ke 8 yang telah memberi kepercayaan kepada kami untuk melakukan penyuntingan makalah ini; (3) Para penulis makalah yang telah dengan suka hati mau memperbaiki makalah-makalah yang dikirimkan kepada panitia; (4) Kepala Badan Penerbit (BP) ISI yang telah berkenan menerbitkan makalah-makalah yang telah disunting ini; dan (5) Semua yang terlibat dalam kepanitiaan seminar dan peserta seminar yang memungkinkan artikel-artikel ini terwujud dan berkembang. Semoga tulisan ini dapat menjadi pemacu bagi para sivitas akademika yang berkecimpung dalam dunia pendidikan seni.

Yogyakarta, Oktober 2014

Penyunting

St. Hanggar Budi Prasetya

Agnes Widyasmoro



**Bab I**  
**Seni dan Masyarakat**

## **Seni, Kreativitas, dan Deteritorialisasi**

Haryatmoko  
Universitas Sanata Dharma, Yogyakarta

### **/1/ Pengantar**

Masih perlukah mengembangkan wacana tentang seni, ketika tanpa katapun, seni sudah memancarkan keindahannya? Keindahan dengan dimensi grafis, auditif, visual atau kias (gerak tubuh) adalah kekuatan seni. Mungkin nilai estetis tidak cukup menjadi satu-satunya ukuran penilaian seni. Nilai estetis juga tidak punya pretensi menggantikan dimensi lain dari seni. Seni juga memiliki nilai kognitif. Dari segi kognitif, seni tidak hanya memberi penalaran terhadap karyanya, tetapi juga mampu mengelaborasi kriteria, metode dan instrumen pengembangannya. Jadi seni memiliki rasionalitas. Rasionalitas seni tidak bisa dilepaskan dari wacana ilmiah. Maka seni juga perlu dibahas dalam kerangka epistemologi, sebagai disiplin mandiri, sebagai pengetahuan teoritis yang berbeda dari sekedar pengetahuan praktis (Chateau, 2000: 10).

Obyek epistemologi seni antara lain masalah pendasaran seni, syarat-syarat kemungkinannya, definisi seni dan konsep tentang karya seni, serta hubungan antara seni, kondisi sosialnya dan kreativitas. Melalui semua masalah itu, kemampuan kognitif seni diuji, artinya seni memperhitungkan dan mendorong perdebatan intelektual untuk meningkatkan efektivitasnya melalui perbandingan seni dan penalaran. Namun ketika pasar mendominasi dan mengarahkan apa yang disebut karya seni, apakah seni masih membutuhkan konsep? Masih mungkinkah ada perdebatan aliran-aliran dalam seni bila ukuran penilaiannya ditentukan oleh masalah laku-jual dan *best-sellers*? Bagaimana menghadapi pragmatisme ekonomi dalam seni agar tetap peduli terhadap isi seni?

Isi seni merupakan ungkapan makna dari nilai keindahan karya seni yang meliputi pesan intelektual/perasaan karya seni. Ia

dianggap sebagai cermin atau kendaraan suatu wawasan, visi dan kedalaman suatu permenungan. Isi seni, menurut Panofsky, adalah pemaknaan karya seni yang merupakan gema yang muncul pada diri subyek ketika dalam kontak dengan karya seni (1967). Mencecap isi seni bisa dimaknai bahwa dari yang indah, mau diungkap representasi filosofis, religius, atau semangat tertentu. Namun pendekatan seni yang menekankan isi seperti itu dianggap masih berkuat pada pengaruh fenomenologi. Fenomenologi punya pretensi seakan orang bisa memisahkan esensi seni dari aksesoris atau unsur-unsur yang bukan seni.

Fenomenologi seni mendapat kritik tajam dari para pemikir post-strukturalis seperti Gilles Deleuze dan Jean-François Lyotard, yang melihat filsafat hasrat lebih mampu melihat mekanisme kreativitas yang melekat pada seni. Maka menarik membahas gagasan kedua pemikir post-modern ini yang melihat seni sebagai sumber kreativitas karena filsafat hasrat memberi fokus pada 'menjadi' dan terbuka ke yang lain/berbeda. Maka Deleuze menggunakan istilah *deteritorialisasi*, yaitu membebaskan suatu kemungkinan atau peristiwa dari asal-usulnya sehingga menghasilkan suatu gambar perasaan murni; gambar ini menimbulkan sensasi yang tidak harus mengacu ke tubuh atau tempat tertentu. Jadi *deteritorialisasi* terjadi ketika suatu peristiwa 'menjadi' lepas atau melepaskan diri dari lingkup asalnya (Deleuze, 1980: 634).

## **/2/ Seni: Gerak Hasrat yang Membuka Cakrawala Baru**

Seni bukan hanya mau merepresentasikan dunia, namun harus dilihat sebagai peristiwa di mana gerak kehidupan selalu membuka kemungkinan-kemungkinan baru. Apa yang membuat seni aktif adalah kemampuannya untuk berubah atau berbeda bukan hanya secara mekanistik, yaitu hanya disebabkan oleh peristiwa-peristiwa dari luar, namun seni itu diibaratkan seperti mesin yang memproduksi (Colebrook, 2002: 56-57). Misalnya *La temptation de Saint Antoine* (Godaan Santo Antonius) yang merupakan kisah kehidupan St. Antonius ketika bertapa di padang gurun menghadapi



banyak godaan telah ditangkap oleh seni menjadi beragam ungkapan yang indah dalam bentuk lukisan (Michel Angelo, Jerome Bosch, Salvador Dali), ukiran (Martin Schongauer), film (Georges Melies, Vincent Lorant-Heilbronn), musik (Michel de Ghelderode, Werner Egk, Bernice Johnson Reagon), opera (Luis Jaime Cortez), drama (Prosper Merime), dan puisi (Gustave Flaubert). Jadi seni sebagai mesin kreativitas membuat koneksi dengan apa yang bukan dirinya, justru untuk mengubah dan memaksimalisasi dirinya. Seperti juga dalam film, apa yang berlangsung sejatinya adalah mata manusia berhubungan dengan mata kamera untuk akhirnya tercipta persepsi dan gambar yang melampaui manusia (Deleuze & Guattari, 1983).

Lukisan *La temptation de Saint Antoine* dengan berbagai konteks dan variasinya menunjukkan betapa kayanya seni yang tidak ditentukan oleh urutan dan keteraturan ternyata bisa menggambarkan bahwa setiap kehidupan berkembang berbeda untuk menciptakan kemungkinan-kemungkinan baru. Seni memberi kekuatan untuk berbeda dan berubah. Hidup bukan sekedar kemajuan menurut urutan waktu teratur dari kemungkinan-kemungkinan yang sudah pasti. Jadi tujuan hidup tidak diberikan begitu saja, tidak langsung ada tujuan yang sudah mengarahkan perjuangan. Namun ada perjuangan internal dalam hidup, yaitu meningkatkan kekuatannya dan memaksimalisasi apa yang bisa dilakukan. Upaya ini hanya bisa tercapai bila peristiwa-peristiwa tidak melulu mengarah ke suatu tujuan, tetapi harus berani menciptakan tujuan-tujuan yang selalu berbeda, 'menjadi' baru. Lukisan, drama, puisi, opera, film, musik dengan tema *Godaan Santo Antonius* menggambarkan peristiwa 'menjadi' itu dalam ranah seni.

Dalam film, menurut Deleuze dan Guattari, kehadiran beragam gambar bisa mengganggu nalar yang terbiasa dengan waktu linear sehingga urutan-urutannya menghadirkan waktu yang bukan milik kita lagi. Waktu tidak lagi dilihat sebagai serangkaian gambar dari sudut pandang kita, penonton dihadirkan berhadapan dengan urutan-urutan yang lain, waktu yang lain, dan garis-garis 'menjadi' yang lain (Deleuze, 1983: 90-96). Film membuka alternatif

ketika membebaskan kita dari gagasan tentang waktu sebagai urutan yang teratur. Dalam waktu-gambar, kita tidak melihat waktu sebagai hubungan logis atau kemajuan logis tapi sebagai jeda, yang mengganggu atau yang berbeda. Deleuze menggunakan istilah 'deteritorialisasi' gambar karena membebaskan dari asal-usulnya sehingga menghasilkan suatu gambar perasaan murni; gambar ini menimbulkan sensasi yang tidak harus mengacu ke tubuh atau tempat tertentu (Deleuze & Guattari, 1972: 376-377).

Perbedaan nampak ketika kita membandingkan gambar-film dengan cara bagaimana manusia mengorganisir diri atau *menteritorialisir diri* melalui bahasa. Bahasa kemudian menjadi tidak manusiawi karena bahasa cenderung mau memateri 'tanda' pada makna tertentu, seakan 'penanda' selalu terkait dengan 'petanda atau makna tertentu'. Padahal seperti ketika menggunakan istilah 'diseminasi' (penyebaran makna tanda), Derrida mau menunjukkan bahwa hanya konteks dan asosiasi ke sesuatu yang akan memberi makna terhadap penanda. Maka bahasa bisa mengalami *deteritorialisasi* dalam seni karena bahasa tidak lagi mampu mereproduksi maksud seniman, maka tidak lagi bisa dikontrol dan tidak bisa lagi dikenali. Terjadi apa yang oleh Ricoeur disebut *otonomisasi teks*.

Cara Deleuze memahami bagaimana manusia membentuk atau membatasi wilayahnya (teritorialisasi) melalui bahasa senada dengan kekhawatiran Lyotard akan pengaruh bahasa, yaitu bahwa bahasa bisa membatasi lingkup hasrat. Menurut Jean-Francois Lyotard (1971), hasrat yang diartikulasikan ke dalam wacana terikat dan terstruktur oleh aturan bahasa. Wacana menjadi abstrak, dirasionalisir dan menjadi lebih bersifat persetujuan dari pada gambar-gambar hasrat itu sendiri. Lyotard menghubungkan wacana sebagai teori yang membeku, menghentikan, melumpuhkan aliran dan intensitas hasrat. Lyotard mencoba menyelamatkan citra, bentuk dan gambar dari kritik atau devaluasi oleh teori wacana rasionalis dan tekstualis, terutama semiotika. Proses pengolahan intensitas dicapai dengan baik oleh seni. Melawan tanda semiotik, Lyotard

menganjurkan “tensor”, yaitu saluran hasrat yang tidak berakhir pada makna yang menyatukan, namun menghasilkan efek libido. Istilah “tensor” itu mirip dengan konsep ‘diseminasi’ Derrida, hanya saja Lyotard lebih tertarik kepada pergandaan dan intensifikasi efek libido dari pada sekedar pergandaan dan penyebaran pemaknaan (Lyotard, 1971). Contoh yang ditawarkan: seni *avant-garde* yang memproduksi intensitas, efek libido karena gambar lebih baik dari sekedar wacana: ekspresionisme abstrak, musik Aleatorik, Dadaisme, ekspresionisme atau surealisme.

Menurut Lyotard, tanda adalah kode yang perlu dijelaskan untuk mendapat informasi. Tanda yang menggantikan informasi dan pemaknaan itu ternyata dibuat dari tanda-tanda juga. Jadi yang kita peroleh hanya tanda yang saling mengacu, seperti kata Derrida, yang ada hanya rentetan penanda-penanda. Semua tanda saling menggantikan, bukan langsung mengacu ke makna. Sedangkan *tensor* merupakan bentuk dematerialisasi tanda sehingga bisa memperhalus dan mengintensifkan afeksi. Dematerialisasi tanda ini sekaligus pemetaan perjalanan ke wilayah suara, warna, patung, erotisme, politik, dan bahasa lalu menjadi *impulse* yang mendorong libido ke kesempatan baru untuk mengintensifkan diri. Jadi proses pemaknaan menyebabkan dematerialisasi yang membuat budaya menjadi imaterial sehingga berubah menjadi dorongan-dorongan untuk berkreasi. Dengan demikian budaya menjadi arena libido.

Lyotard dalam musik memuji gelombang ketegangan, intensitas, hiruk-pikuk, lengkingan yang secara positif berlebihan. Pengelolaan libido dalam produksi seni melukiskan bagaimana instrumen kerja menghasilkan efek-efek, menghambat atau memfasilitasi aliran hasrat dan intensitas hasrat. Lyotard lebih menekankan intensitas khusus dari pada sekedar struktur musik, komposisinya atau efek-efek kerja sebagai keseluruhan. Alasannya ialah bahwa mendengarkan peristiwa adalah mengubahnya menjadi airmata, kials, ketawa, tarian, kata, mendorong untuk mencat lagi ruangan, menolong orang lain bergerak [dalam Taylor (ed.) 2006]. Sebagai contoh, ketika kucing hitam mendengar musik instrumen



Renaissance Mauricio Kagel, sungutnya meremang, telinganya bergerak-gerak, lalu matanya liar mencari mangsa di sekitar ruangan itu. Jadi musik itu berhasil membawa keluar pendengarnya dari teritorinya (deteritorialisasi).

Memang pada produksi gerak urutan dalam film ada yang cenderung mau menggambarkan waktu linear. Namun bila itu tujuan utamanya berarti film hanya sekedar representasi kehidupan nyata, padahal gambar bisa mendeteritorialisasi melalui pembuatan urutan yang tidak logis sehingga membawa kita melampaui temporalitas yang biasa kita pahami.

*Perasaan murni* adalah suatu bentuk deteritorialisasi. Kalau kita mempersepsi merah biasanya karena mengacu ke warna merah dari sesuatu, dan dari sudut pandang yang mengorganisirnya. Dalam semiotika Morris tanda 'merah' semacam ini disebut *qualisign* karena masih dikaitkan dengan kualitas obyek tertentu (Morris, dalam Nöth, 1995). 'Merah' tidak bisa secara aktual berfungsi sebagai tanda sampai mewujudkan untuk dikaitkan dengan acuan tertentu. Merah baru menjadi tanda bagi sosialisme setelah tertera sebagai bendera, demikian juga 'merah' bisa ditafsirkan sebagai tanda cinta ketika sudah aktual dalam bentuk bunga mawar.

Kalau apa yang disebut 'perasaan murni' baru terjadi ketika membayangkan sebuah film yang menghadirkan warna-warna sedemikian tidak terorganisir dan tidak saling berhubungan sehingga warna tidak bisa lagi dikaitkan dengan suatu obyek tertentu di suatu ruang. Perasaan murni bila bisa memperoleh rasa warna itu sendiri, bukan sebagai yang dipersepsi sekarang, tapi sebagai yang diproduksi dari aliran virtual cahaya. Itulah yang disebut 'menjadi-warna' suatu warna. Saya melihat kekhasan merah, merah sebagaimana sejatinya, di sini dan sekarang, tapi di sembarang obyek apa pun (Colebrook, 2002: 65). Maka ketika kebanyakan orang melihat di suatu sungai sekedar batu raksasa berwarna hitam, seorang seniman pematung melihat batu besar hitam itu sebagai virtualitas lelaki gagah bersorban yang di atas tangan kirinya yang terbalut kulit domba bertengger burung elang pemburu. Kebanyakan orang baru menyadari betapa

batu itu bisa berubah menjadi indah ketika pahatan pematung itu mulai menampakkan bentuknya.

Demikian juga ketika kebanyakan orang berbondong-bondong ke pantai sekedar untuk menikmati keindahan pemandangan alam dengan deburan ombaknya, seorang musisi mendapat inspirasi komposisi musik yang sumbernya adalah suara-suara deburan ombak, suara teriakan, lengkingan dan canda ria orang muda yang berkejaran dengan ombak. Jadi seni memberi inspirasi untuk berbeda, lepas dari kecenderungan umum dan tidak terperangkap pada ukuran yang sama. Maka sebetulnya kemampuan deteritorialisasi seni bisa menjadi sumber perlawanan yang bisa mengganggu kekuatan-kekuatan yang biasanya membiarkan munculnya kapitalisme. Karena kapitalisme mempunyai kecenderungan pada yang sama, mengkuantifikasi, menyeragamkan, dan menetapkan semua proses 'menjadi' hanya melalui satu ukuran atau satu ranah, yaitu kapital (Colebrook, 2002: 65). Kapitalisme semakin mungkin ketika mereduksi kompleksitas dan perbedaan hidup menjadi hanya satu sistem, yaitu pertukaran atau transaksi. Dalam kapitalisme tidak lagi menjadi masalah apa yang beredar, apakah uang, barang, informasi, bahkan pesan feminisme, atau ide multikulturalisme sejauh itu masih merupakan pertukaran.

### **/3/ Teknologi: Konspirasi Seni dengan Rasio Instrumental**

Dewasa ini struktur pemaknaan utama adalah ekonomi, maka ideal yang mau dicapai adalah membuat manusia penguasa dan pemilik alam. Dengan status ini, orang mau memenuhi kebutuhannya dan memuaskan konsumsi tanda seperti prestise, status sosial dan kekuasaan (Baudrillard, 1970). Maka ideal manusia adalah mendominasi, memiliki dan mengeksploitasi agar alam bisa dimanfaatkan untuk melayani kebutuhan manusia. Dengan demikian "rasional" dipahami sinonim dengan menganalisa, mengorganisir, memanipulasi, mengontrol, menentukan sarana yang efektif dan aman, atau memilih sarana yang paling ekonomis dan produktif.

Cara pemahaman rasionalitas seperti itu sering diidentikkan dengan konsep “teknologi” yang dianggap sebagai bentuk operasionalisasi ilmu pengetahuan dan seni. Menurut Jacob Bigelow, yang dianggap pertama kali memopulerkan istilah ‘teknologi’ (*Elements of Technology*, 1829), teknologi merupakan bentuk penerapan ilmu pengetahuan ke seni kegunaan. Teknologi dipahami bukan hanya sebagai penerapan, tetapi juga suatu konvergensi antara ilmu pengetahuan atau seni dan teknik. Jadi teknologi merupakan sistem atau metode pengorganisasian yang memungkinkan pengoperasian ilmu pengetahuan, seni, kerajinan, atau profesi sehingga menghasilkan produk.

Menurut Habermas, rasionalitas teknologi merupakan ungkapan dari rasio instrumental. Rasionalitas ini mementingkan berpikir dan bertindak efektif untuk menemukan sarana, menentukan langkah paling cepat dan tepat untuk membawa hasil, untuk bekerja dan mengorganisir diri (1987: 393). Rasionalitas instrumental ini seakan merupakan cara berpikir dan bertindak yang menyamakan masalah dan pekerjaan dengan pemecahannya.

Ketika manusia mengerahkan kemampuannya, baik fisik, ilmu pengetahuan atau teknologi untuk meningkatkan *habitat* dan kualitas hidupnya, kebudayaan mulai berperan. Kebudayaan biasa dipahami dari aspek normatif, kaidah etika, pembinaan nilai dan pewujudan cita-cita untuk mengarahkan dan membentuk tata hidup, perilaku, etos suatu kelompok masyarakat. Maka pewujudan budaya mencakup aspek-aspek kehidupan: seni, moral, pengetahuan, hukum, kepercayaan, tradisi, kemampuan lain yang diperoleh sebagai anggota masyarakat. Jadi ada tiga lapis budaya: pertama, alat-alat, yaitu semua yang diciptakan manusia, baik ilmu pengetahuan maupun teknologi, untuk memperbaiki kualitas hidup; kedua, etos masyarakat yang meliputi prinsip dan nilai yang dipraktikkan atau bentuk moral yang dibatinkan dan tidak harus mengemuka dalam kesadaran, namun mengatur perilaku sehari-hari; ketiga, inti kebudayaan, yaitu pemahaman diri masyarakat, yaitu cara masyarakat menafsirkan dirinya, sejarahnya dan tujuan-tujuannya (Sastrapratedja, 1996).

Kecenderungan rasionalitas instrumental menekankan perhitungan sarana sehingga mudah menafikan rasio wacana atau praktik yang tidak langsung terkait dengan sarana, padahal penting karena berkaitan dengan tujuan, nilai, dan pilihan hidup. Bila seni bersikeras mau 'menjadi' strategi/teknologi, risiko terseret oleh pragmatisme ekonomi sangat besar. Akibatnya, isi seni cenderung diabaikan karena: pertama, kuatnya pengaruh pasar; kedua, kecenderungan pelembagaan seni menjadi produk budaya; ketiga, lembaga pendidikan seni menjadi pragmatis, yaitu menekankan pengajaran teknik. Ketiga masalah itu saling terkait satu dengan yang lainnya.

Pertama, kuatnya pengaruh pasar terkait dengan hakikat karya seni sebagai kekayaan simbolis yang memiliki dua wajah: di satu sisi, sarat makna/nilai; di sisi lain, karya seni adalah komoditas (Bourdieu, 1992: 201). Maka ada dua kecenderungan, dalam proses spesialisasi seni, yaitu mendorong munculnya produk budaya untuk dipasarkan, dan sebagai reaksi terhadap kecenderungan ini, muncul produksi karya seni yang lebih diarahkan ke apropriasi simbolis. Pengaturan seni yang terakhir ini mendasarkan pada pengakuan nilai-nilai tanpa pamrih dan penolakan terhadap komersialisasi yang hanya memperhitungkan keuntungan jangka pendek. Lalu yang diutamakan ialah kreasi seni yang memikirkan jangka panjang dalam rangka akumulasi kapital simbolis (Bourdieu, 1992: 202). Maka jenis seni ini sangat peduli dengan masalah isi seni. Sedangkan logika pasar memperlakukan karya seni seperti barang dagangan dengan memprioritaskan laku dijual, penyebaran atau sukses saat ini yang diukur dari tingginya permintaan. Lalu masalah isi seni cenderung diabaikan.

Kedua, kecenderungan pelembagaan seni menjadi produk budaya tidak lepas dari komodifikasi seni (seni sebagai komoditi). Penerimaan karya seni hanya mau menjawab pasar. Meski karya seni jenis ini tidak ada hubungannya dengan tingkat pengetahuan atau kapital budaya penerimanya, ia mendefinisikan syarat-syarat sosial kemungkinan penerimaannya. Lalu membentuk sistem persepsi,

apresiasi dan ekspresi seni. Situasi ini memungkinkan rekayasa di mana sekelompok seniman, kurator atau kolektor menentukan karya seni mana yang dianggap bernilai. Pelembagaan tidak hanya berhenti pada pasar tetapi juga birokratisasi seni dalam kegiatan budaya atau arah pendidikan seni. Maka kritik Lyotard sangat relevan: dengan mengikatkan hasrat pada kekuatan-kekuatan sosial otoriter, hasrat dikekang atau dikendorkan intensitasnya dengan resiko seni kehilangan energi kehidupan, vitalitas dan kreativitasnya (Lyotard, 1971). Pelembagaan seni karena tuntutan pasar seperti itu memunculkan sikap pragmatis dalam pendidikan seni.

Ketiga, pragmatisme dalam pendidikan seni muncul karena tuntutan untuk menjawab pasar. Arahnya ialah menekankan kegunaan atau kemampuan menjawab kebutuhan. Maka tekanan pendidikan lebih mengajarkan teknik seni. Masalah metode (ranah epistemologi) seperti prosedur dan skema pemikiran yang diterapkan oleh suatu disiplin ilmu untuk mengelaborasi hasil-hasilnya dengan tuntutan konseptual ketat tidak mendapat perhatian. Padahal pertarungan epistemologi terletak pada acuan konseptual. Acuan konseptual ini menentukan perkembangan seni sebagai disiplin mandiri karena menentukan penerapan perlengkapan ilmiah (formalisasi, skematisasi, demonstrasi, kritik seni, perbandingan). Pendidikan seni yang terlalu menekankan teknik akan sepi dari perdebatan intelektual. Pertentangan dan perbedaan aliran-aliran dalam seni hanya muncul pada seni yang tidak didikte oleh pasar karena seni ini hanya bisa diakses oleh konsumen yang memiliki kompetensi seni dan kapital budaya. Keberhasilan simbolis dan ekonomi karya seni jangka panjang sangat tergantung pada seniman dan kritik yang peduli pada kualitas isi seni. Yang terakhir ini tergantung pada sistem pendidikan dan tingkat kapital budaya publik seni (Bourdieu, 1992: 209).

#### **/4/ Kapitalisme dan Kemampuan Seni untuk Deteritorialisasi**

Bagi Deleuze pengaruh kapitalisme tidak hanya negatif, namun ada positifnya juga. Kapitalisme mempengaruhi secara positif ketika mampu menunjukkan kekuatan deteritorialisasi kehidupan:

kemampuan untuk mengambil sesuatu dan menerjemahkan menjadi suatu aliran yang memberi pemaknaan baru. Misalnya ketika kita berhadapan dengan ilustrasi yang pernah memperbudak atau membuat kita takut, entah lukisan dari ranah agama, hukum atau kekuasaan. Lalu kita melakukan deterritorialisasi dengan merobeknya dari asal-usul dan konteksnya. Kita dapat mengunjungi galeri seni religius sambil menikmati intensitas lukisan neraka, penghakiman terakhir, meski kita sudah tidak percaya lagi akan ilustrasi dalam lukisan tersebut. Ada kecenderungan kapitalis positif dalam semua kehidupan, suatu kecenderungan deterritorialisasi untuk membuka suatu sistem dalam pertukaran dan interaksi (Colebrook, 2002: 65). Deteritorialisasi yang berasal dari kapitalisme masih mengandalkan pada teritorialisasi asli, artinya masih disertai reteritorialisasi dengan tujuan mendapat keuntungan. Akibatnya, kapital menahan kecenderungan untuk memproduksi secara baru dan membuka kreativitas baru karena semua pertukaran dihitung berdasarkan aliran kapital. Maksudnya, dalam kapitalisme semua diukur oleh uang dan jumlah, bahkan komoditas nilai seni dan informasi sehingga terjadi komodifikasi seni.

Deteritorialisasi, bagi Deleuze, berarti bisa berpikir 'keluar dari upaya bergabung' dengan era seseorang yang sedang menjadi panutan. Deteritorialisasi terjadi ketika sekarang justru bisa melampaui yang sekarang. Ini menuntut untuk bisa melihat kehidupan sebagai aliran yang bukan berasal dari suatu kapital. Ketika membuat lukisan dengan tema tertentu karena sedang laku atau karena pesanan, maka seni bukan merupakan kekuatan deterritorialisasi. Ketika seni pertunjukan mengikuti pola pikir kapital sehingga memaksa diri menyewa gedung mewah untuk mementaskan pertunjukannya karena membidik agar kalangan sosial tertentu tertarik untuk menontonnya, seni bukan lagi memiliki daya deterritorialisasi.

Seni pertunjukan memiliki materi utamanya adalah tubuh, waktu dan ruang. Model pertunjukan ini menawarkan pengalaman khas, yaitu ambil bagian di dalam suatu waktu, ruang dan tindakan.



Seniman menawarkan penampilan visual karena dipertunjukkan di depan mata penonton. Semua berpusat pada kehadiran efektif para tokohnya. Karena sifatnya sementara *performing art* tidak mudah tunduk pada hukum pasar: tidak langsung bermuara pada produk yang dapat dipertukarkan, dapat dijual atau dibeli. Senimannya sebetulnya mampu bertahan terhadap tekanan pasar dalam kreasinya. Dengan menekankan dimensi estetis sebagai satu-satunya legitimasi terhadap pengalaman sehari-hari, dan bukan lagi menekankan pada obyek sublim yang ditentukan oleh konsepsi seni model museum, seniman mampu menyumbang dalam memberi pembatasan dan mempopulerkan praktik mereka.

Pada seni pertunjukan klasik para penonton yang diajak untuk ambil bagian dalam pertunjukan bisa merasa dinafikan, artinya merasa bahwa ruang bukan ditata untuk mereka, namun untuk seniman sebagai arena pergerakan mereka. Tentu saja berbeda dengan pertunjukan yang disesuaikan dengan tempat, *environmental theater* dan *promenade theater* (J.Tompkins dalam: Birch (ed.), 2012: 4-16). Di kedua jenis pertunjukan terakhir ini, panggungnya disesuaikan juga dengan pergerakan penonton. Penemuan jenis seni pertunjukan semacam ini merupakan bentuk deterritorialisasi seni pertunjukan karena tidak lagi mengikuti model klasik, dan lebih menekankan perubahan pada bentuknya, terutama ruang dan waktu.

Bentuk deterritorialisasi dalam seni pertunjukan dan seni musik kentara sekali dalam opera *Salomé* (Richard Strauss) dari terjemahan ke dalam bahasa Jerman oleh Hedwig Lachmann dari drama Prancis *Salomé* yang ditulis oleh Oscar Wilde. Kisahnya bukan lagi reproduksi dari Kitab Suci. Memang ide dasarnya dari pericope Injil tentang Herodes yang mengambil Herodias, istri Filipus, saudaranya. Dengan Filipus, Herodias sudah punya anak perempuan *Salomé*. *Salomé* ini lah yang pada kesempatan pesta, menari sehingga semua tamu Herodes terpesona. Lalu Herodes berjanji di depan para tamu akan memberikan separuh kerajaannya, atau apapun keinginan *Salomé*. *Salomé* dibisiki ibunya, Herodias, untuk meminta agar kepala

Johanes Pembaptis dipenggal karena berani mengkritik Herodias dan Herodes yang telah mengkhianati Filipus.

Dalam versi Oscar Wilde, dasar opera *Salomé* Richard Strauss, alur kisahnya berbeda. Herodes, selain memperistri Herodias, juga menginginkan *Salomé*, anak tirinya. Ketika *Salomé* berjalan-jalan di teras, ia mendengar suara Jochanaan (Johanes Pembaptis) mengkritik Herodes dan Herodias. *Salomé* meminta penjaga untuk membawa Johanes kepadanya. Narraboth, kepala penjaga, menolak karena mematuhi larangan Herodes. Akhirnya Narraboth, yang jatuh cinta pada *Salomé*, bersedia mengantar Johanes karena bujukrayu *Salomé* untuk tersenyum kepadanya.

Melihat Johanes Pembaptis, *Salomé* jatuh hati dan menginginkannya. Lalu ingin menyentuh kulitnya dan rambutnya, tapi ditolak, dan akhirnya meminta untuk menciumnya, tapi juga ditolak. Narraboth yang tidak tahan karena cemburu mendengar bujuk rayu *Salomé* kepada Johanes Pembaptis, akhirnya bunuh diri. Herodes tidak peduli peringatan Herodias, merayu *Salomé* untuk menuruti nafsunya, tetapi ditolak. Bahkan sampai dua kali ajakan makan bersamanya ditolak. Akhirnya, Herodes meminta *Salomé* menari dengan janji akan memberi separuh kerajaannya atau apapun yang dimintanya.

Tertarik oleh janji Herodes sebagai kesempatan untuk mendapatkan Johanes, lalu *Salomé* menari '*tarian tujuh selubung*' dengan melepaskan satu per satu kain yang dikenakannya sampai akhirnya tubuhnya telanjang tersungkur di kaki Herodes. Setelah tarian berakhir, *Salomé* menagih janji Herodes. Berat bagi Herodes karena yang diminta *Salomé* kepala Johanes Pembaptis supaya dipenggal dan ditaruh di atas nampan. Karena diejek Herodias bahwa takut mengeksekusi Johanes, Herodes akhirnya mengabdikan permintaan itu. Kejutan terjadi: *Salomé* mengungkapkan cintanya kepada Johanes di depan kepalanya yang terpenggal, lalu menciuminya. Merasa jijik dan cemburu akhirnya Herodes memerintahkan prajurit untuk membunuh *Salomé*.

Banyak yang menolak opera itu karena dianggap tidak sesuai dengan kisah aslinya dan juga karena adegan telanjang pada akhir 'tarian tujuh selubung'. Maka di Austria tidak boleh dipertunjukkan di gedung opera negara di Wina, tapi di Graz 1906. Di London, opera itu dilarang oleh kantor Lord Chamberlain 1907 dan baru dipertunjukkan di London di *Covent Garden* pada 8 Desember 1910. Di New York pertunjukan perdana berlangsung pada 22 Januari 1907, kemudian pertunjukan-pertunjukan berikutnya dilarang (*Wikipedia, the Free Encyclopedia*).

Seni itu mengguncang, bisa keluar dari yang biasa, menghadirkan sesuatu yang tak terpikirkan, namun sekaligus mempesona dan menyentuh perasaan. Seni tidak sekedar representasi kehidupan atau sejarah. Seni menyingkap, bahkan perasaan yang disembunyikan atau menelanjangi kemunafikan. Seni bisa naif, namun sekaligus menohok dan membongkar kepura-puraan, bisa sedih menggigit, namun sekaligus bisa gembira penuh keceriaan, sehingga semua perasaan bisa mengungkap diri mirip dengan pandangan George Bataille tentang sastra: "Sastra itu bagai derai tawa kegembiraan dan kebebasan kanak-kanak yang ditemukan kembali, dan tangisan sedih pilu menyayat dan kecewa karena keinginan yang tak terpenuhi, naivitas agresif kanak-kanak karena ketulusannya" (1957).

Kreativitas seni bisa mandeg ketika temuan-temuan baru itu melulu dikerahkan untuk meneguk keuntungan finansial atau popularitas (komodifikasi). Memang kapitalisme melihat setiap jaman sebagai komoditas yang tersedia untuk sekarang: kita melihat drama sejarah, menggunakan fashion jaman kuno, membeli barang seni dan souvenir yang bernilai sejarah, termasuk budaya-budaya lain dalam masa yang kurang berkembang atau lebih dulu dari kita. Semua itu bisa ditampilkan sekarang untuk bisa dinikmati karena selalu bisa ditampilkan relevansinya. Masalahnya ialah apakah relevansi harus selalu identik dengan keuntungan sehingga masa lalu harus bisa menjadi komoditas (komodifikasi) untuk bisa relevan. Lalu aspek kekuatan masa lalu sebagai pemicu kreativitas dan dorongan hasrat

diabaikan. Menghadapi situasi seperti ini, Deleuze menyalahkan fenomenologi karena semua akhirnya dilihat sebagai ditempatkan dalam hidup kesadaran. Suatu gambar pikiran yang mendikte kita atau sebagai struktur pemaknaan yang dominan pada konteks atau jaman tertentu (*epistémè*). Jadi dewasa ini, menurut Deleuze, diwarnai oleh gagasan kontekstual. Mengenali budaya, wacana atau konstruksi realitas hanya merupakan satu cara untuk membiasakan diri kita tetap seperti siapa kita sekarang, yaitu diperbudak oleh suatu gambar pikiran (Colebrook, 2002: 66).

Dewasa ini Deleuze ingin melawan seni yang didefinisikan oleh institusi-institusi dan galeri, dengan menekankan kekuatan seni dalam hubungannya atau dampaknya terhadap perasaan sehingga selalu menampilkan kebaruan. Maka ketika seni dikaitkan dengan ketrampilan *public relation* atau pentingnya komunikasi, informasi dan pertukaran, Deleuze cenderung mendorong penciptaan konsep-konsep oleh filsafat, konsep yang melawan dan mempersulit pertukaran dan pengakuan yang intinya hanya bermuara pada komodifikasi. Pada jaman kapitalisme di mana setiap pertukaran bisa dihitung atau diinvestasikan untuk menghasilkan pertukaran yang lebih lagi, Deleuze menekankan produksi yang tidak untuk diramalkan atau dihitung tujuannya tetapi menghasilkan yang baru (Colebrook, 2002: 66). Ketiga bentuk perlawanan Deleuze terhadap pelembagaan seni dan komodifikasi seni itu tergambar dalam penjelannya tentang peran filsafat dan seni serta mekanisme gambar-waktu film.

Seni memisahkan pengalaman, lalu disendirikan untuk menciptakan persepsi dan perasaan-perasaan yang belum diungkap dalam garis waktu tertentu. Konsep Deleuze tentang gambar-waktu film memungkinkan untuk melihat seni secara lain; kita bisa melihat film dan melakukan sesuatu yang lebih dari pada sekedar mengikuti narasi dan mengidentifikasi karakter-karakter tokoh-tokohnya. Kita dapat membiarkan film melibatkan kita dan mengubah kita.

Gambar-waktu yang memperlihatkan suara yang tidak dalam harmoni pada gambar yang tidak serasi dan kemudian memotong

dari gambar satu ke yang lainnya dan dari suara satu dan yang lainnya, melepaskan cakrawala waktu tunggal (Colebrook, 2002: 70). Dengan demikian kita diajak melihat waktu sebagai keseluruhan rangkaian dan aliran yang beragam

Lalu seni dan filsafat bukan lagi hanya sebuah teori atau penjelasan tentang dunia, tetapi menurut istilah Deleuze suatu 'heterogenesis' (Deleuze, 1968), yaitu 'menjadi-lain' (hetero), dan dengan demikian menjawab sesuatu 'yang lain' atau chaos. Seni memang bukan *chaos*, tetapi dinamika yang mengizinkan  $\sum$  unsur *chaos* masuk dan mengubah untuk menggerakkan pemikiran dan perasaan (Deleuze, 1968). Unsur *chaos* itu akan mengganggu harmoni dan kesatuan pengalaman yang sering dikaitkan dengan seni karena dipahami sebagai representasi. Kita membutuhkan seni untuk mengganggu apa-apa yang selalu menuntut masuk akal, dan membutuhkan filsafat untuk menciptakan konsep-konsep yang tidak harus selalu perlu pendasaran. Gambar-waktu sebagai konsep berjalan ke arah tujuan tersebut.

Di satu sisi, gambar-waktu meminta kita untuk melihat dan menciptakan sebuah film dengan potongan-potongan dan persepsi-persepsi yang kadang irasional sehingga tidak terikat pada pengamat-pengamat yang telah ditempatkan secara pasti. Maka film menjadi sebuah pengalaman baru akan disebut masuk akal, yang membebaskan persepsi dari sudut pandang dan penilaian tertentu. Di lain sisi, konsep 'gambar-waktu' mengacu ke kekuatan untuk berbeda sebagai yang tak terlihat atau virtual dari mana setiap persepsi muncul. Konsep tidak hanya menjelaskan tentang film dan memungkinkan kita berpikir secara lain dan dalam arah yang baru, mengarah ke aliran waktu itu sendiri.

## **/5/ Epilog**

Seni berarti menjadi inderawi, bukan inderawi hasil kontemplasi, namun suatu bentuk pewujudan karya yang membebaskan diri untuk mengikuti dan menggapai gerak hasrat. Jadi seni bukan filsafat karena filsafat lebih 'menjadi-konseptual', menciptakan kembali

diri melalui apa yang harus dipikirkan. Maka wacana tentang seni hanyalah kodrat kedua karena epistemologi seni merupakan peristiwa 'menjadi-konseptual' nya seni yang telah mawujud. "Melalui yang menjadi inderawi itu, tujuan seni adalah untuk merebut persepsi dari persepsi tentang obyek dan situasi subyek yang mempersepsi, merebut apa yang menggerakkan perasaan dari sekedar afeksi yang merupakan transisi dari situasi satu ke yang lainnya: mengambil inti sensasi, sensasi yang murni. Tugas filsafat ketika harus menciptakan konsep-konsep, selalu mengambil inti peristiwa dari halnya, dari 'ada', akan memberi suatu peristiwa baru: ruang, waktu, hal, pikiran dan kemungkinan sebagai peristiwa"(Deleuze,1968). Dengan demikian filsafat membantu seni untuk 'menjadi-konseptual' sehingga seni mampu memberi penalaran terhadap karyanya untuk memudahkan menciptakan kembali melalui apa yang harus dipikirkan, yaitu mengelaborasi kriteria, metode dan instrumen pengembangannya.

## Daftar Pustaka

- Bataille, G. 1957. *L'Erotisme*. Paris: Minuit.
- Bataille, G. 1957. *La littérature et le mal*. Paris: Gallimard.
- Baudrillard, J. 1970. *La société de consommation*. Paris: Denoël
- , 1981. *Simulacre et Simulation*. Paris: Gallilée
- Birch, A. 2012. *Performing Site-Specific Theatre: Politics, Place, Practice*. New York: Palgrave
- Bourdieu, P. 1992. *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil
- Chateau, D. 2000. *Epistémologie de l'esthétique*. Paris: L'Harmattan.
- Cometti, J.P. 2005. *Esthétique contemporaine: Art, représentation et fiction*. Paris: Vrin
- Caputo, J. D. (ed.). 1997. *Deconstruction in A Nutshell. A Conversation with J.Derrida*. New York: Fordham University Press



- Colebrook, C, 2002. *Gilles Deleuze*. Oxon:Routledge
- Deleuze, G. 1968. *Différence et Répétitio*. Paris: PUF
- , 1983. *L'image-mouvement*. Paris: Minuit
- , 1985. *L'image et temps*. Paris: Minuit
- Deleuze, G. & F.Guattari. 1972. *L'Anti-Oedipe*. Paris: Minuit
- ,1980. *Mille plateaux*. Paris: Minuit
- Derrida, J. 1967. *De la grammatologie*. Paris: Minuit
- , 1972. *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit.
- Due, R. 2007. *Deleuze*. Cambridge: Polity Press
- Foucault, M. *Dits et écrits III*. Paris: Gallimard
- Habermas, J. 1987. *Theorie de l'agir communicationnel*, Tome I, traduit de l'Allemand par J.M. Ferry, Fayard, Paris.
- Lyotard, J.F. 1971. *Discours, figure*. Paris: Klincksieck
- Nöth, W. 1995. *Handbook of Semiotics*. Indianapolis: Indiana University Press
- Panofsky, E. 1967. *Essais d'iconologie - Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*. Paris: Gallimard.
- Pickering, K. 2010. *Key Concepts in Drama and Performance*. New York: Palgrave
- Rancière, J. 2009. *Aesthetics and Its Discontents*. Cambridge: Polity Press
- Rieber, A. 2012. *Art, Histoire et Signification*. Paris: L'Harmattan
- Ricoeur, P. 1986. *Du texte à l'action. Essais d'hermeneutique II*. Paris: Seuil.
- Sastrapratedja, M. 1996. "Filsafat Pancasila dalam Kehidupan Budaya Bangsa" dalam *Jurnal Filsafat*, 1996, hlm. 23-30.
- Taylor V.E., G. Lambert (eds.). 2006. *Jean Francois Lyotard: Politics and History of Philosophy*. New York: Routledge

## **Strategi Penempatan Modal Pierre Bourdieu dalam Industri Fashion & Clothing Bandung**

Wanda Listiani  
Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Bandung  
Email : wandalistiani@gmail.com

### **Abstrak**

Penelitian ini menjelaskan beberapa strategi atau cara yang dilakukan oleh pelaku kreatif dalam industri *fashion* dan *clothing* untuk menempatkan modal yang dimilikinya agar memberikan keuntungan, dapat terakumulasi lewat investasi dan diwariskan. Penelitian ini menggunakan metode etnografi dan teknik pengumpulan data dengan wawancara dan pengamatan pada pelaku kreatif baik di industri kreatif khususnya *fashion* dan *clothing* serta saat di komunitas. Hasil penelitian ini dapat digunakan sebagai bahan pertimbangan kebijakan industri kreatif di Bandung.

Kata kunci: modal, industri fashion dan clothing, Pierre Bourdieu, Bandung

### **/1/ Pendahuluan**

Kepemilikan modal dapat menjelaskan hubungan kekuasaan pelaku kreatif (desainer, red) dalam industri *fashion* dan *clothing*. Modal menurut Pierre Bourdieu adalah akumulasi kerja yang membutuhkan waktu untuk diakumulasikan (Bourdieu, 1986). Beragam modal yang dimiliki seseorang bisa jadi tidak selalu dapat saling dipertukarkan. Oleh sebab itu perlu strategi penempatan modal dalam pemanfaatannya. Penelitian ini menjelaskan beberapa strategi atau cara yang dilakukan oleh pelaku kreatif dalam industri *fashion* dan *clothing* untuk menempatkan modal yang dimilikinya agar memberikan keuntungan, dapat terakumulasi lewat investasi dan diwariskan.

Internalisasi merupakan dasar bagi pemahaman pemilik modal dan pemahaman mengenai dunia sebagai sesuatu yang maknawi dari kenyataan sosial. Pemilik modal tidak hanya memahami proses-proses subyektif orang lain yang berlangsung

sesaat melainkan juga memahami dunia di mana ia hidup dan dunia itu menjadi dunianya. Internalisasi (Berger, 1990: 189) berlangsung dengan berlangsungnya identifikasi. Internalisasi (Parera dalam Berger, 1990: xx) terjadi ketika individu mengidentifikasikan diri dengan lembaga-lembaga sosial atau organisasi sosial tempat individu menjadi anggotanya. Internalisasi (Berger, 1990: 186) adalah pemahaman atau penafsiran yang langsung dari suatu peristiwa obyektif sebagai pengungkapan suatu makna; artinya sebagai suatu manifestasi dari proses-proses subyektif orang lain yang dengan demikian menjadi bermakna secara subyektif bagi diri sendiri. Kesesuaian sepenuhnya antara kedua makna subyektif, dan pengetahuan timbal-balik mengenai kesesuaian itu, mengandaikan terbentuknya pengertian. Pemilik modal mengoperperankan dan sikap orang-orang yang mempengaruhinya, artinya ia menginternalisasi dan menjadikannya peranan sikapnya sendiri. Dialektika yang berlangsung setiap saat individu mengidentifikasikan diri dengan orang-orang yang berpengaruh, merupakan semacam partikularisasi dalam kehidupan individu dari dialektika umum masyarakat.

Modal diobyektivikasi dalam material (Robert, 2008: 105) seperti karya seni, galeri, museum, buku dan artefak lainnya dalam berbagai jenis. Dalam bentuk lain, modal diwujudkan. Prinsip dalam sebuah ranah yang diinstitusikan dalam kebersamaan seseorang sebagai prinsip kesadaran dalam kecenderungan dan ciri fisik seperti bahasa tubuh, sikap, intonasi dan pilihan gaya hidup. Bentuk modal (Robert, 2008: 106) dilembagakan misalnya dalam bentuk pendidikan formal. Untuk berbagai tingkat kelompok yang berbeda, menanamkan (membuat diwujudkan) sebuah habitus, prinsip yang sama dan sebangun dengan prinsip dominan dari berbagai ranah dimana modal eksis dalam bentuk obyektifikasi. Obyektivasi adalah interaksi sosial dalam dunia, intersubyektif yang dilembagakan atau mengalami proses institusionalisasi. Obyektivasi (Berger, 1990: 49) artinya pemilik modal memanifestasikan diri dalam produk-produk kegiatan manusia yang tersedia, bagi bagi produsen-produsennya maupun bagi orang lain sebagai unsur-unsur dari dunia bersama.

Obyektivasi itu merupakan isyarat-isyarat yang sedikit banyaknya tahan lama dari proses-proses subyektif para produsennya, sehingga memungkinkan obyektivasi itu dapat dipakai sampai melampaui situasi tatap muka di mana mereka dapat dipahami secara langsung.

Penelitian ini menggunakan metode etnografi dan teknik pengumpulan data dengan wawancara dan pengamatan pada pelaku kreatif baik di industri kreatif khususnya *fashion* dan *clothing* serta saat di komunitas. Hasil penelitian ini dapat digunakan sebagai bahan pertimbangan kebijakan industri kreatif di Indonesia.

## **/2/ Hasil dan Pembahasan**

Strategi penempatan modal dilakukan dengan cara diinternalisasikan, diobyektivikasi dari objek material dan media kemudian diinstitusionalisasikan. Perbedaan cara modal kultural disimpan dan dioperasikan sehingga menjadi *habitus*. Internalisasi informan Wi terjadi ketika mencari referensi gaya grafis melalui buku *showcase*, *deviantart* dan karya-karya festival. Pengetahuan tentang budaya Sunda dan etnis Sunda membawa informan Wi pada karya-karya yang menonjolkan kesundaannya hampir disetiap karya ilustrasi kaos yang dia buat. *Fashion* “distro” menjadi arena *customize* (diproduksi sesuai kebutuhan dan laku di pasaran). Wi dengan modal budayanya (lulusan SMSRN Bandung, pengetahuan dan pengalaman membuat film dan karakter animasi) membuatnya diterima bekerja di Bandung.

“... itu khan berkembang terus ya, dari saya masuk kesini internetnya belum, dulu mungkin dari majalah, dari buku kayak showcase. Buku showcase itu kumpulan karya-karya murni dari berbagai negara, makanya idenya dari situ. Arahan desain saya juga lebih ke art. Kadang ide dari situ tapi disesuaikan dengan tema saat itu. Terus makin kesini, perkembangan di internet makin cepat, dulu galeri seni sedikit sekali di internet, kalau sekarang ada karya-karya festival, portofolio karya orang makin banyak bermunculan, salah satunya yang saya pakai buat referensi deviantart itu. Deviantart

dari awal pembuatannya tetap konsen nampilin karya-karya seni berbagai genre. Ada fotografi, graphics vector, ilustrasi sampai ke komik, kartun, tetap saya ngambil-ngambil referensi dari situ. Di Indonesia juga banyak sekarang muncul juga deviantart yang langsung ke tshirtnya. Jadi lebih dikembangin". (Hasil Wawancara, 2010)

Modal budaya berupa pengetahuan seni dan kemampuan artistik yang dimiliki informan Wi melalui SMSRN menjadi salah satu faktor untuk diterima bekerja di Bandung seperti yang diungkapkan berikut ini :

"... kalau saya basic dari desain. Arahnya ke gambar manual. Zamannya masuk kesini, cerita sebelumnya computer masih jarang, jadi masih manual. Bikin *sketch*, .... itu manual. Baru awal-awal tahun 2000 di combine, dari manual ke computer. Jadi bikin sketchnya manual pake pen di kertas nah colouringnya pakai computer. Itu aja." (Hasil Wawancara, 2010)

Pengalaman kerja selama di industri animasi menjadi modal informan Wi bekerja di industri *fashion* dan *clothing* sekaligus obyektivasi dalam bentuk karya animasi, iklan, bumper TV dan film kartun.

"... kalau saya lulus sekolah kerja di animasi bikin film-film kartun yang produknya dijual misal ada juga ke Malaysia, korea. produknya bikin film kartun serial yang dibuat di Malaysia. Habis dari animasi terus ke redrocket. Redrocket itu sama animasi. Bikin-bikin animasi buat iklan, bumper-bumper, dari sini awalnya langsung masuk di desain. Jadi dulu sebelum masuk ke sini ada masa uji kreativitas dulu atau masa percobaan. Saya gak langsung masuk kesini. Tidak lama sekitar 3 atau 4 bulan baru disuruh gabung kesini." (Hasil Wawancara, 2010)

Modal sosial yang diperoleh informan Wi melalui kualitas hubungan dengan toko retail, *showroom*, distro menjadikan habitus informan Wi terbentuk.

“dari dulu sampai sekarang saya ngurusin retail. Jadi produk-produk yang di toko atau showroom itu secara detailnya perkembangannya harus saya ikuti.” (Hasil Wawancara, 2010)

Pemahaman diferensiasi produk yang dilakukan oleh distro di Bandung menjadi strategi bertahan dalam persaingan industri *fashion* dan *clothing* di Bandung seperti yang diungkapkan oleh informan Widalam hasil wawancara berikut ini :

“.. kebanyakan berangkat dari konsepnya trus dari sisi desainnya, grafisnya, jadi kalau masuk ke retail yogya atau parahiyangan punya duit 100 ribu tinggal pilih aja disitu karena hampir sama semuanya sangat bingung orang yang mau beli. Gak ada diferensiasinya. Nah itu yang jadi tumbang, bikin baru lagi, cuman brand tapi hanya sekejab. Ada isu-isu tim sepakbola lagi terangkat bikin brand. Itu langsung bikin brand, desain, temanya pula 9 atau 2 bulan juga hilang. Habis itu gimana brandnya. Kalau distro itu ya seperti itu. Ada yang bertahan memang konsepnya kuat promonya kuat motivasi brand kedepannya terpola. Dibikin perencanaan yang baik gitu. Tahun depan bikin apa.” (Hasil Wawancara, 2010)

Industri *fashion* lewat karyainforman Wi juga menjalin hubungan dengan industri wisata, hiburan seperti Saung Udjo, Sariater dan komunitas seperti Harley Davidson untuk mengembangkan modal sosial yang pada akhirnya memberikan modal ekonomi dalam bentuk order kaos sesuai institusi tersebut.

“ya itu tadi selain tematik juga channel distribusi sih. Kita memang gak lagi bikin tema distribusi. Kita



kerjasama dengan saung udjo, kita bikin tema-tema saung udjo di Bandung. Ada tema-tema yang umum yang C59 jagonya disitu itu yang tidak dilakukan oleh distro. Akhirnya hotel dan tempat-tempat wisata. Ini tidak dilakukan sama yang lain. Misalkan tempat-tempat keramaian, tempat-tempat wisata, tempat-tempat orang berkumpul, disitu ada channel distribusinya... ke pasar yang lebih fokus misalkan sariater, orang datang buat hiburan, otomatis kita tampilin produk-produk C59 yang bertema sariater. Jadi orang yang datang kesitu langsung kita push dengan tema-tema yang ada disitu. Kita tidak menjual produk kayak distro itu langsung fokus ke tempat wisatanya." (Hasil Wawancara, 2010)

Informan lain bernama NS dapat menerima berbagai proyek dari teman walau dibayar di akhir. Modal sosial (kepercayaan) membuat informan NS membuat desain walau belum dibayar dan tanpa kontrak perjanjian resmi. Informan NS dapat membuat karya 1 dengan 6 kombo (diproduksi dalam jumlah banyak). Modal budaya informan NS (pendidikan S1 tekstil di Bandung) dan berpindah pekerjaan dalam jangka waktu tertentu mencari peluang yang lebih baik dan membuka usahanya sendiri. Kondisi keuangan keluarga yang membuatnya mencari kerja ke tempat lebih baik (gaji, posisi, jam kerja/5 hari kerja), mencari sambilan dan seterusnya. Arena kaos tanah abang", "pasar baru" dll produksi skala besar (budaya populer) dengan memparodikan acara TV seperti spongebob.

Proses internalisasi modal sosial informan NS terjadi pada saat informan NS merasa tidak tega dengan memberikan setengah dari harga normal desain seperti yang dikatakan oleh informan NS pada wawancara(2010) :

"gue yang ngasih harga. Ngasih harganya setengah dari harga normal umum. 50rb, seharusnya sudah 100rb. Karena gak tega, jadi segitu gue ngasih budgetnya."

Kesukaannya pada menggambar membuat informan NS berkeinginan untuk masuk seni murni namun kondisi keluarga yang tidak memungkinkan dan kemungkinan lulusan seni murni hanya pameran karya membuat informan NS memilih untuk mendaftar di jurusan tekstil di Bandung. Pada saat itu industri tekstil *booming* di Indonesia. Hanya pada tahun 2000an industri tekstil Indonesia terkena embargo. Berikut hasil wawancara dengan informan N (2010)

“dulunya aku memang suka gambar. Pertama memang hobbynya menggambar cenderung lebih suka gambar cewek, anatomi tubuh. Khan cewek itu indah ya muka ya badan. Gue lebih suka condong kesana. Dari SD, dari kecil sih, sebelum ku tahu gue suka gambar. Ternyata dari dulu ku suka gambar ternyata. Dari sebelum gue ngerti kalau itu sebuah kesukaan. Dari memang dari kecil, dari bayi lah. Dari situ terus terus terus. Sampai pada akhirnya orang pada suka gambar gue. Pada minta dibikin. Mereka suka ngeliat gambar gue. Trus pada minta bikin baju deh. Itu dari gue SMP. Minta dibikin baju. Trus waktu SMA pernah fashion show disekolahan, antar kelas pernah sekali. Pada suka dibikin gambar itu dari SMA. Trus kuliah emang gue gak mikir-mikir kemana lagi sudah pasti seni rupa. Cuman sebenarnya gue lebih cenderung desain fashion tapi trus gue seni murni dari segi gambar segi ciri khas gambar bisa ketahuan ke arah mana, tapi gue ke arah murni. Berhubung gue lihat murni itu klo misalnya lulus jarang kerja, hanya pameran pameran aja. Itu butuh dana gede misalkan untuk masuk ke arah sana. Gue gak ada budget untuk pameran pameran tunggal itu susah tuh naiknya, nglonjaknya buat dapetin nama. Padahal gue lebih suka jadi seniman murni. Jadi gue ngambil ke desain gitu. Masuknya ke fashion karena khan waktu gue masuk tekstil teh, tekstil lagi booming banget. Dimana-mana tekstil lagi mantab. Cuman pas tahun berapa ya. Itu ada embargo tekstil. Kita kena embargo dari amerika. Isyunya teh itu. Jadi semua tekstil di Indonesia itu ancur-ancuran padahal waktu

itu lagi tinggi-tingginya. Tahun berapa ya. Gue KP kena embargoan itu tahun 2000an. 2001 kali ya, atau 2002. 2000an sih. Itu katanya kena embargo tekstil. Itu hancur semuanya. Kasus texmaco pada bunuh diri itu. Itu kena embargo. Jadi ditutup semua jalur keluar teh. Jadi kita utang numpuk nih semua. Semua pabrik baju utang ke bank. Sudah itu mereka tidak ada pemasukan sama sekali. Makanya ada yang bunuh dirilah. Ada yang apa gitu. Hancur semuanya sampai sekarang. Jadi sekarang bisanya yang garmen yang masih bisa naik, yang masih dalam keadaan stabil itu garmen itupun banyaknya Levis, dikelola di dalam, buat produk sendiri juga. Yang eksport masih tetap garmen. Tapi tekstil hancur. Dari situ mulai, dan jalan terus sampai sekarang. (Hasil Wawancara, 2010)

Hany Noor salah satu tempat dimana dia bekerja menginternalisasi informan NS khususnya dalam cara mendesain motif desain baju dan kerudung muslim dan pemahaman target pasar di Bandung.

Gue lulus langsung masuk kerja di dosen. Dia punya tekstil interior. Jadi buat dekor interior tapi itunya misalkan ada lukisan-lukisan, nah gue masuk kesitu. Itu lebih ke manual yang diminta. Manual itu gambar tangan. Jadi gak yang lewat komputer gini. Langsung gambar tangan. Jadi ngelukis. Itu yang dikejanya itu. Kalau di tekstil interior. Pas disitu. Teknik-teknik gambarlah. Teknik-teknik ekspresif. Terus sudah gitu. Berhenti. Cuman sebulan. Terus gue pulang dulu. Kerja srabutan. Sudah gitu gue masuk kesini. Masuk ke butik busana muslim Hany Noor. 7 bulan. Gue dapet kerjaan di garmen busana anak Garmenindo. Terus sudah gitu. Tapi di bu heny masih tetep dipakai, akhirnya gue kerja malam, ambil freelance. Jadi kerja di garmen tetep untuk eksport ke amerika, eropa, arab. Tapi di bu heny juga masih tetep kerja. Tapi ngambilnya malam dari jam 9-10. Walaupun kenyataannya kadang ampe jam

12 malam. Freelance terus jalan sambil kerja. Akhirnya jadi tetap lagi 4 tahunan. Terus gue buka toko di pasar baru. Tapi gak bikin produk sendiri. Gue sambil jalan bikin produk sendiri tetep we bangkrut lagi bangkrut lagi. Sambil jalan sih gue. Sebenarnya waktu srabutan itu ya, sebelum kerja di butik, pas dari kerja di dosen gue. Itu sempet produksi tas. Produksi tas, sepatu gak jalan sama sekali. 6-7 bulanan lah. Itu bangkrut. Bangkrut, akhirnya gue cabut ke Bandung masuk ke hany noor itu.” (Hasil Wawancara, 2010)

Hubungan baik yang telah terjalin antara informan NS dengan temennya di Tangerang dipertukarkan dengan pesanan dan penentuan harga desain. Kualitas hubungan sebagai seorang teman di genk recox menjadi pertimbangan NS untuk menentukan harga desain lebih murah 4 kali lipat. Teman ini juga memberikan “order” (pesanan desain) yang dilakukan secara rutin menjadi pendapatan sampingan informan NS.

“Seharusnya bisa 100rb per motif doang. Gue kemaren jual per mukena itu cuma 50rb, mukenanya dan motifnya. Seharusnya untuk 1 mukena ama motif itu 200rb. Tapi gue tetep jual 50rb. Karena temen gak enak. Dia yang ngasih kerjaan.”(Hasil Wawancara, 2010)

Tidak hanya itu, informan NS juga menjalin hubungan baik dengan teman-temannya kuliah. Setiap ada pertemuan tatap muka (berkumpul), melihat festival atau undangan pernikahan, informan NS menyempatkan diri untuk datang baik di Bandung, Jakarta, Tangerang, Bekasi, Karawang maupun kota lain. Misalnya pada acara Pasar Seni ITB tahun 2010, informan NS datang dari Jakarta ke Bandung untuk janji bertemu di halaman aula barat area pasar seni. Tidak hanya itu, informan NS juga mengajak bertemu teman-temannya di Braga Festival tahun 2011. Pertemuan lain juga dilakukan informan NS ketika ada salah satu temannya membuka stand pameran atau toko baru di Bandung.

Obyektivasi NS tercermin pada karya desainnya. Gambar yang diambil dari berbagai sumber sesuai target pasar mencirikan identitas informan NS.

“Na klo untuk desainnya ntar misalkan gambar ini diambil gambar itu diambil. Jadi bisa ngambil gambarnya aja lah, logonya aja, atau tulisannya, tipografinya, disesuaikan dengan target pasar. Sekarang modelnya apa, kayak gimana itu yang diramu” (Hasil Wawancara, 2012)

Informan NS juga pernah membuka toko di Pasar Baru Bandung bersama ibunya. Pengalaman bekerja dan berwirausaha diperoleh informan NS ketika membuka toko selama 7 bulan di Pasar Baru Bandung. Selain memiliki toko, informan NS juga bekerja di hany noor, walau kemudian memutuskan untuk fokus dengan bisnis *fashionnya* dan keluar dari hany noor. Namun informan NS masih mendapat order desain dari teman-temannya di Tangerang dan Jakarta.

“Gue buka toko sendiri di pasar baru. Toko pasar baru itu akhirnya gue keluar dari hany noor ngejar pasar baru cuman 7 bulanan. Gue khan orangnya sambil nyambi nyambi gitu jadi kerjanya ngedobel dobel. Yang ngejaga kadang nyokap gue, kadang gue.”

Hasil desain dan revisi sesuai permintaan dikirim melalui email oleh informan NS. Jika hasil desain sudah sesuai dengan pesanan, informan NS dibayar lewat transfer Bank.

Pertukaran modal terjadi ketika desainer berinteraksi dengan produk desain di pasaran, bentuk produk yang diinginkan dan kebutuhan kondisional yang terjadi di arena tertentu. Berbagai pilihan arena membuat informan TS leluasa untuk menggunakan modal yang dimilikinya. Hal menarik dari struktur modal yang dimiliki ketiga pelaku kreatif ini adalah modal budaya sebagai modal dominan.

Modal informan TS lebih lengkap dibandingkan dengan informan Wi dan NS. Artinya informan TS memiliki berbagai modal dominan yang dapat dipertukarkan dengan modal yang lain di berbagai arena yang berbeda. Modal dominan yang dimiliki informan TS memberikan berbagai pilihan arena begitu pula sebaliknya.

Pada arena yang berbeda, informan TS menggunakan modal dominan dan melakukan pertukaran modal yang berbeda pula di setiap arena. Secara keseluruhan struktur modal yang dimiliki informan TS di 4 arena (*industri fashion, fashion show, pameran/instalasi dan pertunjukan/performance art*). Misal dalam arena *harajutik*, informan TS menggunakan pengetahuan budayanya akan batik Indramayu khususnya motif dan budaya Jepang (*Harajuku*). Modal sosial yang terjalin antara informan TS dengan pengrajin Indramayu maupun pembatik Garutan memberikan modal bagi informan TS untuk membuat mode *Harajutik*. Mode *harajutik* ini diproduksi terbatas. Fashion “butik” menjadi arena terbatas (diproduksi dalam jumlah tertentu).

Pertukaran modal dominan tergantung arena sebagai konteks dimana pelaku kreatif bekerja/berkarya. Pelaku kreatif dalam hal ini informan TS memiliki 4 arena yang berarti luasnya akses dan banyaknya pilihan untuk berkarya. Pilihan spesialisasi karya pada *fashion art* juga membuat informan TS menjadi pemain tunggal dan memperluas arena berkarya informan TS di Indonesia seperti yang diungkapkan informan TS dibawah ini :

“Saya mencari inspirasi lewat buku, majalah, film, internet, pergaulan maupun apa yang menarik saat berada di mana pun, kemudian menterjemahkan ke dalam busana, membuat konsep karya dan mewujudkan dalam sketsa desain ke dalam *fashion items* seperti busana, aksesoris, *make up* dan *hair do*. Lalu mengaplikasikan seluruh komponen tersebut dalam material dan ukuran yang sebenarnya. Selanjutnya adalah menangani material promo dan sistem penjualan baik bersifat retail maupun non retail



mencakup distribusi, harga, display toko dan lain-lain. Jepang dan Eropa menghargai karya saya dengan nilai nominal sepadan. Di negeri sendiri belum menghargai dengan layak. *Fashion Art* di Indonesia belum ada saingannya. Kompetitor dari Luar Negeri. Karyanya pernah dipamerkan di Inggris, Prancis, Jepang, Jerman, Australia, Canada dan Cuba serta China”<sup>1</sup>

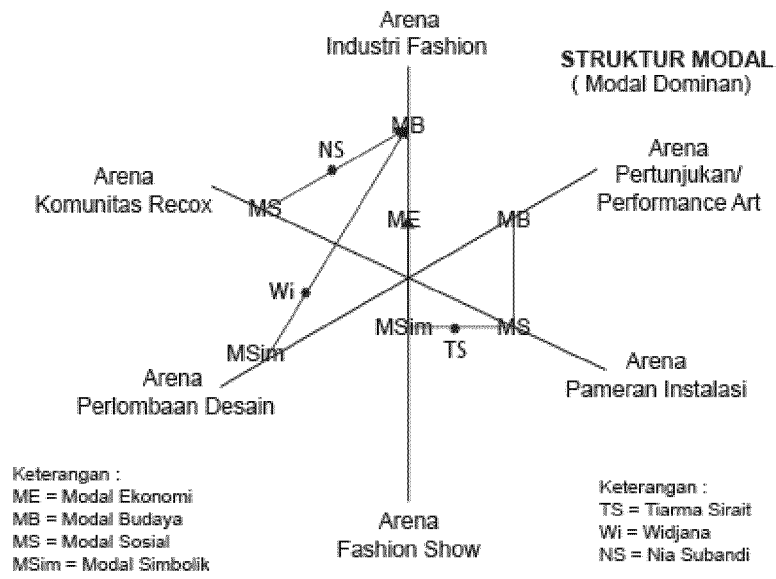
Kontestasi karya *fashion art* informan TS terjadi di masing-masing arena dengan tingkatan modal yang berbeda-beda misalnya arena *fashion show*, modal simbolik menjadi dominan. Sedangkan di arena Industri *Fashion* yang dominan adalah modal ekonomi.

Pada arena yang berbeda, informan Wi menggunakan modal dominan dan melakukan pertukaran modal yang berbeda pula di setiap arena. Secara keseluruhan struktur modal yang dimiliki informan Wi di 2 arena (industri *fashion /distro*) dan perlombaan desain. Pada arena yang berbeda, informan NS menggunakan modal dominan dan melakukan pertukaran modal yang berbeda pula di setiap arena. Secara keseluruhan struktur modal yang dimiliki informan NS di 3 arena (industri *fashion/butik*, industri *fashion/pabrik* dan komunitas/*recox*). Dari pemaparan diatas struktur modal dominan dalam arena yang dimiliki oleh informan TS, Wi dan NS sebagai berikut :

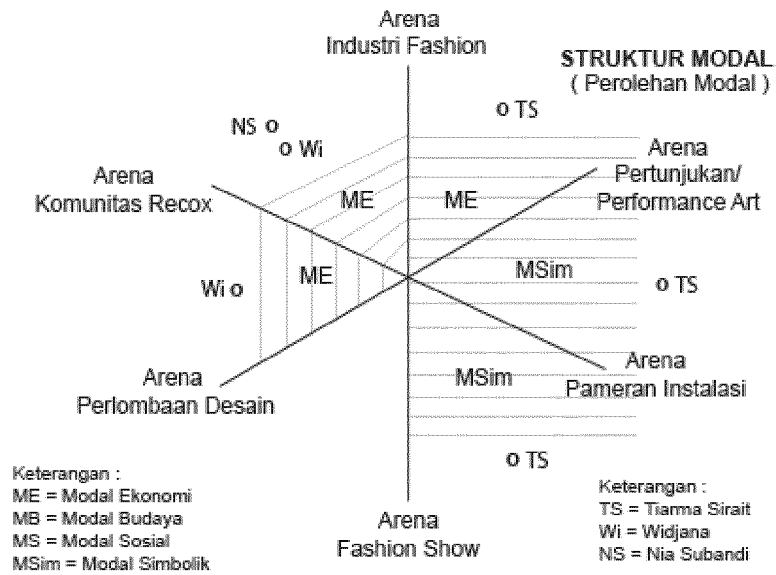
---

<sup>1</sup> TS, FashionPro, 2008, hlm. 77

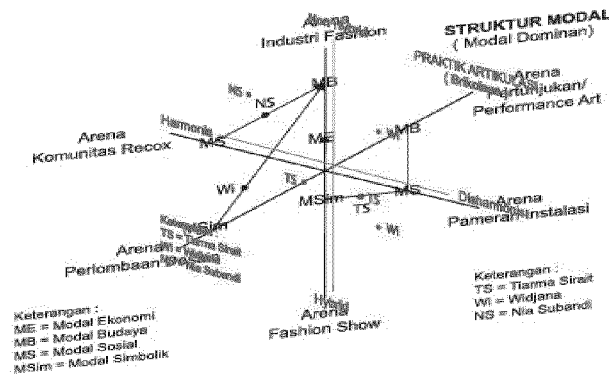
Gambar 1. Struktur Modal (Modal Dominan)



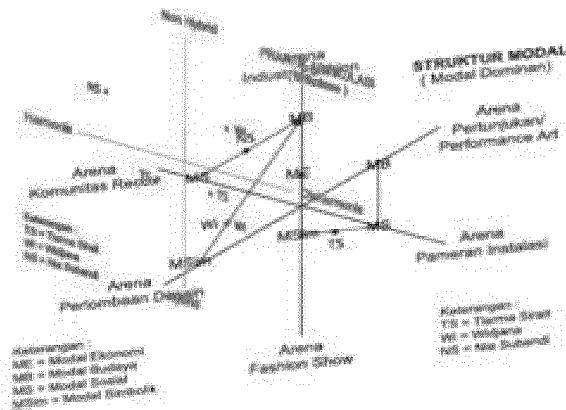
Gambar 2. Struktur Modal (Perolehan Modal)



Gambar 3. Struktur Modal (Modal Dominan) dan Praktik Artikulasi (Brikolase)



Gambar 4. Struktur Modal (Modal Dominan) dan Praktik Artikulasi (Brikolase)



### /3/ Penutup

Temuan dari penelitian ini menunjukkan bahwa kelengkapan struktur modal baik modal ekonomi, modal simbolik, modal sosial dan modal budaya yang dimiliki TS menentukan apa yang akan dilakukan di 4 arena (*industri fashion, fashion show, pameran maupun pertunjukan*). Tidak begitu halnya dengan Wi dan NS. Mereka memiliki keterbatasan pilihan maupun kesempatan dibanding TS. Wi hanya memiliki modal simbolik dan modal budaya yang dapat dipertukarkan di arena industri *fashion* dan lomba desain untuk mendapatkan modal ekonomi (gaji/uang). Sedangkan NS dengan modal sosial dan modal budaya yang dimilikinya, mempertukarkan dengan modal ekonomi (gaji/uang).

## **Daftar Pustaka**

Bourdieu, Pierre, 1986. "The Forms of Capital" dalam Richardson, J. *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, CT : Greenwood, h. 241-258

Berger, Peter L dan Thomas Luckmann, 1990. *Tafsir Sosial Atas Kenyataan*, Jakarta : LP3ES

Putnam, Robert David, 2008. *Social Capital*, London : Routledge

## Wawancara

Transkrip Wawancara Wi

Transkrip Wawancara TS

Transkrip Wawancara NS



## **Ideologi Seni Rupa Indonesia Era 1990-an (Studi Kasus Heri Dono)**

Anggiat Tornado  
Prodi Seni Murni STSI Bandung  
Email: [anggiat.tornado@yahoo.co.id](mailto:anggiat.tornado@yahoo.co.id)

### **Abstrak**

Ideologi seni di era 1990-an lebih cenderung menyuarakan ketidakadilan yang terjadi di masyarakat. Seniman memperjuangkan lewat bahasa estetik untuk mengkritisi segala lapisan masyarakat, dari institusi penyelenggara Negara sampai kalangan sendiri. Perkembangan seni rupa era 1990-an lebih mementingkan gagasan seniman dibanding bentuk karyanya. Heri Dono seniman yang dekat dengan persoalan masyarakat, dari ketidakadilan yang diterima masyarakat hingga kekerasan yang dilakukan Negara terhadap rakyat. Heri Dono banyak mempersoalkan ketidakadilan di era Orde Baru dan di luar Indonesia. Lewat kerja kreatif mereka mengangkat persoalan yang terjadi. Ideologi seniman yang tumbuh di era tersebut sama dengan ideologi penyadaran terhadap masyarakat, perlawanan terhadap ketidakadilan, anti militeristik, keberpihakan terhadap rakyat dan lingkungan hidup, serta seniman lebih humanis.

Kata Kunci; Ideologi, Heri Dono, seni lukis

### **/1/ Pendahuluan**

Kata ideologi berasal dari dua suku kata: *Idea* dan *logos*, yang secara sederhana dapat diartikan sebagai aturan atau hukum tentang ide. Pengertian ide itu sendiri menurut Plato (429-347 SM) berarti kebenaran sejati. Untuk mengenali kebenaran sejati, manusia harus kembali ke 'dalam diri', menggali jiwa serta menemukan kebenaran. Karena jiwa mengandung pengetahuan yang benar (*episteme*), mengenali kebenaran sejati. Lebih lanjut Bagus Takwin (2003 : 12 - 13) mengatakan:

Pengertian ideologi sebagai kebenaran sejati menjadi dasar ideologi dalam arti positif yang secara kasar dapat disimpulkan sebagai perangkat nilai dan aturan atau hukum

yang dipercayai dapat membantu manusia menjalani hidupnya. Pendekatan ini menekan bahwa manusia tinggal menganut nilai dan mengikuti aturan-aturan itu agar dapat menjalani hidupnya dengan baik.

Kecenderungan Plato untuk lebih mementingkan spirit ketimbang materi, pemikirannya lebih dikenal dengan istilah pikiran idealistik yang banyak mengilhami pemikir idealisme. Dalam kehidupan ini, manusia harus meninggalkan kepentingan materi dan kepentingan duniawi agar jiwa dapat kembali mengenali kebaikan-kebaikan yang pernah dikenal di dunia idea.

Di satu sisi, 'ideologi' digunakan para penulis sebagai sebuah istilah yang murni deskriptif, diantaranya; sebagai sistem berpikir, sistem kepercayaan, praktek-praktek simbolik yang berhubungan dengan tindakan sosial dan politik. Dan secara konsep sering dipahami dengan berbeda-beda, baik dalam pengertian orang awam (*common sense*), maupun dalam pemakaian di dunia keilmuan. Sesekali disebut sebagai "jalan kebenaran" yang menyerupai firman, di sisi lain ideologi dianggap sebagai gambaran palsu tentang dunia, ia menjadi *guiding principle* suatu masyarakat atau bangsa dan mengantarkannya kepada suatu tatanan obsesif (misalnya kesetaraan manusia, keadilan dan kemakmuran). Secara sederhana, Franz Magnis Suseno membaginya ke dalam tiga hal. *Pertama*, ideologi dalam arti penuh atau yang juga disebut ideologi tertutup, tentang hakikat keseluruhannya, yang merupakan teori metafisika (misalnya Marxisme-Leninisme), dan teori tentang sejarah, merupakan norma-norma ketat tentang bagaimana suatu masyarakat harus ditata dan pada hakikatnya melegitimasikan monopoli kekuasaan sekelompok orang di atas masyarakat. *Kedua*, dalam artian terbuka, artinya ia hanya menyuguhkan orientasi dasar, sedangkan penerjemahannya ke dalam tujuan dan norma politik sosial selalu dapat dipertanyakan dan disesuaikan dengan norma-norma, prinsip-prinsip moral, dan cita-cita masyarakat. *Ketiga*, ideologi dalam arti implisit atau tersirat. Ideologi semacam ini dapat ditemukan dalam keyakinan-keyakinan

tentang hakikat realitas pada masyarakat tradisional. Keyakinan-keyakinan itu pada akhirnya melegitimasi sebuah struktur non-demokratis tertentu. Dari ketiga ciri yang dipaparkan oleh Franz Magnis Suseno di atas dapat diambil kesimpulan bahwa proses ideologi yang banyak dimiliki oleh orang maupun sekelompok masyarakat yang lebih mementingkan kehidupan masyarakatnya adalah dari ideologi terbuka yang siap untuk berubah menurut prinsip-prinsip moral, dan cita-cita masyarakatnya. Secara umum lebih jauh pengertian ideologi menurut Carlton Clymer Rodee, dkk (1995 : 155):

Kumpulan gagasan yang secara logis berkaitan (*ideologic*), dan yang mengidentifikasi prinsip-prinsip atau nilai-nilai yang memberi keabsahan bagi institusi politik dan perilaku. Ideologi dapat digunakan untuk membenarkan status quo, atau membenarkan usaha mengubahnya (dengan atau tanpa kekerasan)

Sebagai perbandingan antara kedua pendapat di atas, dapat kita sederhanakan bahwa kategori ini dapat dimasukkan pada kriteria yang kesatu dan ketiga. Dan ideologi lebih jauh memiliki fungsinya, seperti yang diungkapkan oleh Soerjanto Poespowartdojo (Oetojo Oesman dan Alfian, 1991: 48):

1. Struktur kognitif, ialah keseluruhan pengetahuan yang dapat merupakan landasan untuk memahami dan menafsirkan dunia dan kejadian-kejadian dalam alam sekitarnya. 2. Orientasi dasar dengan membuka wawasan yang memberikan makna serta menunjukkan tujuan dalam kehidupan manusia. 3. Norma-norma yang menjadi pedoman dan pegangan bagi seseorang untuk melangkah dan bertindak. 4. Bekal dan jalan bagi seseorang untuk menemukan identitasnya. 5. Kekuatan yang mampu menyemangati dan mendorong seseorang untuk menjalankan kegiatan dan mencapai tujuan. 6. Pendidikan bagi seseorang atau masyarakat untuk memahami, menghayati serta memolakan tingkah lakunya sesuai dengan orientasi dan norma-norma yang terkandung di dalamnya.



Fungsi-fungsi tersebut di atas menunjukkan bahwa ideologi secara tidak langsung dapat merubah cara berpikir seseorang dalam menerapkan sistem 'kepercayaannya'. Mengambil beberapa contoh di atas disimpulkan secara umum bahwa ideologi mengandung pengertian yang netral adalah seperangkat sistem yang diyakini; sebuah sistem ide, yang sering dikaitkan dengan politik dan filsafat.

## **/2/ Ideologi Seniman Era 1990-an**

Perkembangan seni rupa 1970-an di Indonesia banyak dikaitkan sebagai 'kunci' perkembangan dari seni rupa era 1990-an, munculnya Gerakan Seni Rupa Baru (GSRB) memberikan warna terhadap perkembangan sejarah seni rupa modern Indonesia saat ini, walaupun gerakan ini dimulai dengan kecurigaan dan menjadi obyek cemoohan, yang mengawali dari pengakuan dan eksistensi keberadaannya. Tapi gerakan tersebut juga ikut memelopori bangkitnya semangat pluralisme dalam seni rupa Indonesia. Perkembangan itu dominan mempengaruhi perjalanannya seni rupa era setelahnya. Karya-karya seni rupa kontemporer yang berkembang sejak era kelahiran GSRB sebagian mengandung kritik sosial, politik, dan ekonomi, menjadi karya tersebut sulit mendapatkan tempat dalam pameran-pameran bergengsi. Lebih jauh Arief Budiman mengatakan:

Gerakan Seni Rupa Baru telah menggugat masyarakat lapisan atas pemegang hegemoni estetika, karena sikap lapisan ini, *inheren* dengan universalisme yang ia namakan sebagai "estetika universalis". Universalisme didasarkan pada kepercayaan bahwa dalam karya seni terdapat suatu mutu yang esensial yang merangsang orang mengalami suatu sensasi estetik yang datang dari karya.

Tahun 1979 GSRB bubar, ada beberapa pendapat yang mengungkapkan penyebab dari GSRB menghentikan kegiatannya dikarenakan oleh intimidasi, hal tersebut disangkal oleh Arief Budiman. Ia berpendapat, dikarenakan GSRB "kehilangan arah", yang jelas dari para seniman Gerakan tidak lagi terpusat pada upaya mempersoalkan kebijakan

pemerintah. Bahkan menyindir saja pun tidak lagi menjadi target mereka. Karena itu, keadaan ini tidaklah mungkin untuk dianggap sebagai akibat yang kebetulan saja dari pendudukan sejumlah kampus oleh tentara Indonesia. Dan awal tahun 1980-an GSRB benar-benar fakum dalam melakukan kegiatan-kegiatan mereka dan para seniman mantan aktivis GSRB (Gendut Riyanto, Harris Purnama, FX Harsono dan Mulyono) mengembangkan suatu cara kerja baru dan mereka lebih mulai tertarik pada tema-tema tentang lingkungan hidup. Hal ini adalah hal yang berbeda dari ungkapan-ungkapan mereka sebelumnya, mereka bekerja dalam tim yang menggunakan penelitian untuk mengembangkan tema, termasuk teknik.

Tema yang dominan pada perupa Indonesia di era 1990-an adalah masalah-masalah sosial dan masyarakat. Pokok pikiran seniman melihat kecenderungan tema yang mereka angkat adalah; mengomentari, menghadirkan, merespon atau menunjukkan sikap terhadap tema yang diangkat (ideologi), dimana praktek seni rupa sebagai sebuah aktivitas untuk menggambarkan atau menghadirkan berbagai peristiwa yang dianggap menjadi 'persoalan' masyarakat. Perseolan-persoalan yang menjadi kritikan dalam realitas di Indonesia tak lepas dari perkembangan yang terjadi selama ini, kekerasanyangdilakukanpihaknegaraterhadapprakyat, ketidakadilan, korupsi, kekerasan militer dalam kehidupan masyarakat, agama, dan lain lain. Seniman menggambarkan semuanya sebagai upaya untuk menyuarakan dan membela ketidakadilan tersebut (Nurdian Ichsan), dan menjadikan tema sebagai persoalan seniman itu sendiri, praktek seni rupa menjadi bahasa ungkapan persoalan-persoalan individual yang mengungkap eksistensi, latar belakang dan kenyataan yang diterima oleh seniman, berusaha merepresentasikan persoalan dirinya selaku subyek-obyek dalam lingkungan. Tahun 1990-an karya seni rupa adalah sebuah representasi, adalah bentuk pernyataan kembali realitas, melalui cara yang khas. Dalam setiap representasi selalu terkandung maksud dan kepentingan (Rizki A. Zaelani)

### **/3/ Latar Belakang Heri Dono**

Heri Dono dilahirkan 12 Juni di Jakarta, 1960. Ayahnya seorang pensiunan Angkatan Darat bernama Sahirman berasal dari Yogyakarta penuh dengan kedisiplinan. Ibunya, Suwarni seorang ibu rumah tangga. Di masa SD, SMP dan SLTA ia habiskan waktunya di Rajawali Selatan, Jakarta. Sejak masuk perguruan tinggi ia pindah ke Yogyakarta. Semenjak kecil ia memang telah terbiasa bergaul dengan berbagai kalangan. Ia bergaul dengan kalangan rakyat kecil yang ia anggap sebagai pekerja keras tapi tidak ngotot. Mereka tidak diperbudak oleh sesuatu yang membuat tidak dapat menikmati kehidupan secara manusiawi. Kehidupan bersama petani membuat ia menyadari akan ketersediaan kehidupan begitu saja. Mereka menanam kacang, ubi dan dapat langsung dipetik serta dimakan, tanpa harus bersusah payah mencarinya. Sering bermain di tengah sawah membuat ia semakin akrab dengan dunia tanah dan petani. Ia pun tak pernah membeli layang-layang untuk dapat bermain, tinggal memungut layang-layang putus di tengah sawah dan menerbangkan kembali. Di sebuah pesantren di Jakarta mendapat pendidikan keagamaan, di sanalah ia berkenalan dengan ide mengenai meditasi gaya Iqbal, yaitu perenungan sosio-religius yang diwujudkan dalam tindakan nyata sehari-hari. Semenjak tinggal di Yogyakarta membuat ia banyak memiliki pengalaman dan pergaulan yang selama ini pun ia alami, tapi dengan suasana dan waktu yang berbeda seperti dikatakan Dwi Marianto (2001 : 222 ):

Heri Dono bergaul dengan orang-orang dari kalangan kelas bawah atau dari kalangan yang sangat berbeda dari keberadaannya. Misalnya, Heri selalu bergaul dengan teman-teman dari daerah Kleben, Yogyakarta. Di sana ia berbaur dengan anak-anak tukang becak, dengan orang yang berlatar belakang tukang menggali kuburan. Ia masuk pula pergaulan dengan tokoh paranormal, dengan orang-orang eksentrik. Ia menganggap bahwa dengan bergaul dengan orang yang berlatar belakang dan berprofesi berbeda ia bisa mendapatkan informasi baru dan cerita lain dari pengalaman-pengalaman yang berbeda. Inilah yang dianggapnya memperkaya

perbendaraan pengetahuan dan dengan ini pula ia mengasah cara pandangnya secara terus-menerus dalam menyikapi dunia ini, sekaligus memperkaya diri dengan memperkaya diri dengan perbendaharaan kata/ungkapan baru.

Menempuh kehidupannya di Yogyakarta bukanlah menjadi masalah bagi Heri, ia telah terbiasa berteman dengan berbagai kelompok masyarakat. Hal ini membuatnya dapat beradaptasi dengan mudah. Hal itu pun menjadikan inspirasi serta kreativitas yang tak ada henti-hentinya. Kreativitas adalah ciri khas kehidupan manusia, atau dapat disebut juga rohnya dari kehidupan itu sendiri. Mengembangkan kreativitas berarti mengembangkan atau membiarkan roh hidup kehidupannya seperti dikatakan Sumartono (2003 : 1):

Daya kreativitasnya sangat menonjol dibandingkan dengan seniman-seniman lain di Indonesia mendorong Yayasan Prince Claus Fund for Culture and Development di Negeri Belanda memberikan penghargaan seni bergengsi kepadanya. Untuk bidang seni rupa, baru dia dan Jim Supangkat (kritikus/kurator seni rupa) yang memperoleh penghargaan itu ..... , akan tidak terlalu sulit baginya membuat inovasi-inovasi lain yang juga memiliki nilai sosial yang tinggi..

Heri Dono bersekolah di SD Strada Jakarta, SMP 5, dan melanjutkan di SMA 10 Jakarta. Ia pernah ikut aktif dalam aktivitas sosial dan keagamaan di salah satu pesantren di Jakarta. Tahun 1980 Heri Dono masuk STSRI "ASRI" Yogyakarta, belajar di Jurusan Seni Lukis. Untuk melanjutkan cita-citanya dari kecil ingin menjadi seorang seniman. Di saat yang bersamaan ia juga belajar membuat wayang kulit.

Pada awal paruh kedua 1980-an, Heri Dono belajar teknik membuat wayang kulit dari seniman pembuat wayang Sukasman, ia pelajari deformasi ekstrim dalam dunia pembuatan wayang kulit. Ia serap pula berbagai cerita wayang yang absurd. lalu semua ini ia kombinasikan dengan dunia lain yang diakrabinya sejak kecil, yaitu dunia film animasi

dan kartun yang dilihatnya di televisi. Kemudian ia membuat cerita wayang yang disesuaikan dengan imajinasinya dan kecenderungan pribadinya (Dwi Marianto, 2001: 221-222).

Sebagai mahasiswa Heri Dono adalah sosok yang gemar belajar dan membaca buku, terutama buku-buku 'berat' yang berbahasa Inggris. Heri Dono merampungkan seluruh mata kuliahnya kecuali skripsi di tahun 1987. Ia tidak menyelesaikan skripsinya, dengan alasan bahwa ia kuliah di STSRI "ASRI" Yogyakarta ingin menjadi seorang seniman. Ia memberikan berbagai argumetasi untuk menyakinkan akan keputusan yang diambilnya,

..... mengembangkan suatu argumen yang menyatakan bahwa ia memaksakan diri menulis skripsi, ini sama saja dengan menunjukkan kebodohnya. Memang ia tidak tertarik sama sekali dengan dunia tulis-menulis dengan format formal akademisi. Dengan alasan ini ia minta izin secara baik untuk meninggalkan bangku akademis untuk mengejar profesionalitas sebagai seniman independen (M. Dwi Marianto, 2001: 221).

Bagi Heri sebagai mahasiswa yang hampir lulus saat itu meninggalkan dunia akademik bukanlah masalah yang sangat rumit, mungkin sebagai seniman yang telah banyak berkiprah pilihan itu tidak menimbulkan 'penyesalan', padahal ia dengan sangat mudah untuk menyelesaikan skripsi yang sedang dikerjakan. Masalahnya bukanlah terletak pada mampu dan tidak mampu untuk menyelesaikan, tapi suasana kampus yang tidak kondusif di kampus saat itu. Ia kecewa dengan dunia pendidikan di STSRI-ASRI yang kurang terbuka pada kritik.

#### **/4/ Heri Dono dan Negara**

Sebagai seorang seniman yang penuh dengan jadwal berpameran di dalam maupun luar negeri Heri Dono menjadi manusia internasional. Ia berada di Indonesia satu minggu dalam sebulan, bahkan kurang. Menjadi seniman yang memiliki jadwal ketat melatih Heri Dono dapat

beradaptasi dengan suasana Yogyakarta bercampur antara budaya tradisi dan modern serta postmodern menjadi satu dalam waktu yang bersamaan. Dan ia tak ingin memilih untuk tinggal maupun menjadi warga negara dari negara yang banyak menampung kreatifitasnya. Melalui benturan budaya seperti inilah Heri Dono memperoleh banyak masukan ide segar dari kehidupan mikro di kampung atau dari dunia orang kecil untuk diangkat masuk ke dalam wacana global melalui karya seni.

Karya Heri Dono bukan karya yang dikerjakan di ruang tertutup, tetapi dalam satu sisi ia mengembangkan kolektivisme bersama rekan-rekannya yang akan datang justru dari kehidupan kampung tradisional. Dengan seringnya bergaul akrab dan mendengarkan pembicaraan dari orang-orang bawah yang tidak terwadahi dalam struktur formal, Heri Dono justru mampu mengambil metafor tentang ketersingkirkan masyarakat akibat modernisme, tentang jeritan-jeritan orang kecil yang biasanya tak terberitakan dalam media sekarang ini di Indonesia (Dwi Marianto, 2001: 224).

Kepekaan terhadap lingkungan ikut membesarkan Heri Dono dalam mengolah karya yang akan dikerjakan. Ia larut dalam berbagai pemikiran tradisi dan eksplorasi yang ketat, dengan kepekaan tinggi dalam menyerap berbagai fenomena yang hidup di lingkungan sekitarnya, dan dalam merefleksikan melalui karya seni ia cenderung membeberkan secara gamblang, berani, dan imajinatif.

Heri Dono adalah seniman yang melihat seni tradisional dengan cara pandang baru tempat ia bisa bereksplorasi secara kreatif. Secara spesifik ia mempelajari pembuatan wayang klasik dari Sukasman. lalu ia mengubah wayang itu dengan versinya sendiri. Jadi ia membawa produk seni tradisional ke wacana seni kontemporer (Dwi Marianto, 2001: 223).

“Saya melukis berdasarkan realitas,” kata Heri Dono. Dari Yogyakarta ke sebuah republik. Kepedulian Heri Dono sejak muda pada orang lain, masyarakat, lingkungan, dan pada budaya telah membuatnya menjadi

manusia yang tidak pernah berhenti memikirkan, merenungkan, dan berbuat sesuatu yang bermakna secara sosial hingga sekarang, seperti terlihat dari kontribusinya pada penciptaan karya-karya seni rupa yang bermuatan kritik sosial hingga sekarang.

### **/5/ Heri Dono dan Seni Lukis**

Menurut pengakuan Heri Dono, sejak SD, SMP, dan SLTA nilai menggambar sangat jelek, tapi ia merasa memiliki bakat dalam menggambar, tapi ia selalu tidak percaya dengan hasil yang didapat dengan nilai lima. Setelah menyelesaikan SLTA Heri diterima di dua perguruan tinggi sekaligus, di jurusan Seni Rupa ITB dan STSRI "ASRI" Yogyakarta, dan akhirnya ia lebih memilih STSRI "ASRI" di jurusan seni lukis. Dalam proses belajar mengajar berlangsung nilai tidak begitu istimewa. Tapi tekad dan pilihannya untuk menjadi seniman membangkitkan semangatnya untuk mengeluti secara serius dunia seni lukis. Ia mengagumi karya-karya Sujana Kerton, yang akhir akan dituliskan sebagai skripsi dimasa akhir kuliah, tapi ia menyerah di tengah jalan dikarenakan kekurangan bahan, atau ia lebih memilih untuk menjadi seniman ketimbang pemikir atau pengajar. Heri Dono menekuni seni lukis semenjak ia berkenalan dengan dunia seni rupa secara formal. Pilihan inilah yang membuka pikiran kritisnya lebih jauh ia untuk berkarya pada seni rupa secara umum. Karya-karya penuh dengan daya humor yang segar, ia menganggap tertawa adalah bahagian dari kenikmatan hidup. Lukisan bagi Heri Dono menyimpan makna sebagai "kebenaran yang paling bijaksana", yang bukanlah bermakna satu sudut pandang, akan tetapi sesuatu kebenaran yang berupa simbol-simbol yang bermakna seribu (*"The World of Heri Dono"*, 1980). Hal tersebut lebih jauh diungkapkan oleh Sindhunata (2000: 7):

Menelanjangi kepalsuan kekuasaan itu menjadi tema yang kerap muncul dalam lukisan Heri Dono. Ia menggambarkan kekuasaan itu bagaikan cakar-cakar, yang tumbuh di sekujur badan binatang purba. Lain kali ia menggambarkan binatang, yang duduk di atas tahta. Dari depan, ia kelihatan hanya sebagai

manusia yang memerintah. Tapi dari belakang kelihatan tiga pistol muncul dari punggungnya. Dalam pistol itulah terletak rahasia, mengapa ia dapat bertahan dalam kekuasaannya. Ia melukiskan kampanye tiga partai semasa Orde Baru. Ada partai yang lambangnya pohon beringin. Ternyata dalam batang pohon beringin bersembunyi serdadu bertopi baja. Partai itu kuat karena mengandung tentara.

Dalam karya lukisnya Heri Dono mengembangkan subyeknya secara bebas, imajinatif, dan absurd sebagaimana karakter-karakter wayang dan sebagian ceritanya. "Seni lukis ibarat sebuah surat pribadi bagi saya", kata Heri Dono, "sebuah pesta untuk diri sendiri", dimana terkadang ia "membutuhkan ruang untuk diri sendiri". (*Flash Art*, Vol XXXIII, No 213, Summer, 2000). Lihat pada karya seni lukis *Donosaurus* (2003).

#### ***/6/ Heri Dono dan Instalasi / Performance Art***

Realitas masyarakat sekitar adalah kekuatan inspirasi individu seniman dalam menemukan medium dalam mengolah estetik yang dikerjakan. Untuk mengatakan hal yang dikerjakan Heri Dono sangat sulit untuk disebut sebagai hasil ciptaannya, karena ia mengerjakan dengan cara kerja yang kolektif dengan menerima hal-hal yang hadir disekeliling, hal ini tak berhubungan dengan orisinalitas atau individualitas. Di dalam pandangan Heri Dono, seorang seniman seharusnya membentuk mediumnya dengan menerima hal-hal sekelilingnya. Hal inilah yang menjadi kekuatan Heri Dono dengan menerima medium-medium yang hadir dari sekitarnya. Medium itu bisa meliputi apapun; sebuah proyek, *ready made*, suatu tanda, simbol atau bahkan ide-ide. Melalui praktek ini seorang seniman dapat dianggap meminjam medium dari suatu kebudayaan (Jim Supangkat, 2003).



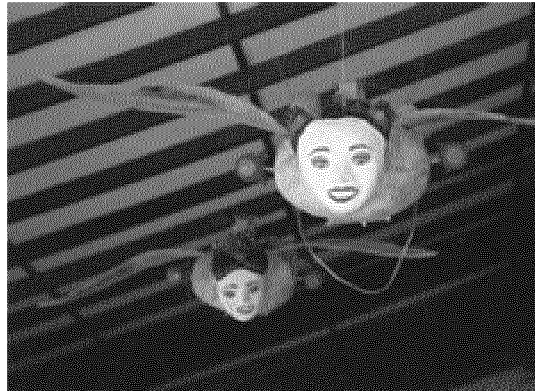


Foto Karya Bidadari Turun dari Langit

Karya *Gamelan of Rumour* karya Heri Dono yang penting, karya dalam wujud instalasi dengan menggunakan beberapa unit instrument gamelan ditambah dengan alat pemukulnya. Setiap unit dioperasikan oleh mekanik yang dengan rangkaian sederhana yang mampu mengeluarkan bunyi yang monoton setiap waktu tertentu dengan komposisi yang telah diatur bunyi tersebut. Karya yang dianggap sebagian besar pengamat seni rupa merepresentasi kemampuan transformatifnya dalam mengubah hal-hal yang menjadi keprihatinan masyarakat umum sehari-hari menjadi karya seni.

Karya ini adalah hasil perwujudan dari persepsinya akan kehidupan sosio-kultur-politis di Indonesia, termasuk Yogyakarta, tempat orang bisa berbicara permasalahan sehari-hari atau tentang diri mereka secara gamblang terang-terangan. Argumentasi terbuka selalu menjadi pilihan terakhir. Akibatnya orang lebih mengembangkan sub-budaya kasak-kusuk, berbagai permasalahan disampaikan melalui rumor, dan dengan sendirinya ini mengembangkan isu yang lama kelamaan secara salah terpersepsi menjadi "kebenaran". Secara spesifik sebenarnya Heri mau menyindir sub-budaya yang tengah menggejala di tengah kehidupan bernegara di Indonesia ketika berbagai keputusan penting yang menyangkut hajat orang banyak selalu diputuskan di balik layar dengan pintu tertutup. Segala permasalahan tidak dibuka transparan, setelah itu masyarakat dikondisikan hanya untuk menerima sepenuhnya apa yang telah diputuskan. Akibatnya masyarakat pun terkondisi pula mengembangkan isu dan gosip, dan akhirnya kerap pula isu dan gosip tadi

menjadi dasar pijakan dalam melakukan berbagai tugas aksi, sebab gosip dari kebenaran sukar sekali dibedakan (Dwi Marianto, 2000: 223).



Foto Karya *Interogasi* (Video Instalasi, 1999)

Karya *Interogasi* berwujud Video instalasi (1999) berdurasi 10 menit. Lima buah TV yang bergambar seorang yang sedang diinterogasi dengan senjata berat militer dihadapkan ke hadapan orang yang sedang diinterogasi tersebut. Hal ini secara sekilas dapat menangkap pesan yang akan ditawarkan oleh Heri Dono. Peristiwa sebelum jatuhnya Orde Baru, banyak mahasiswa dan tokoh demokrasi yang diculik untuk diinterogasi, dalam tafsiran lain Hendro Wiyanto yang dituliskan dalam katalog pameran. Di masa setelah rezim Orde Baru jatuh (1998), siaran televisi tak lagi menjadi monopoli oleh negara, mulai tampak menunjukkan tanda-tanda ke arah kebebasan berpendapat dan kehidupan demokrasi.

Karya *Kuda Binal* karya performance art yang melibatkan orang-orang Kampung Kleben yang terdiri dari berbagai kelompok masyarakat, ada anak-anak, tukang becak, ibu-ibu. Heri Dono sengaja melibatkan masyarakat secara luasa yang selama ini hanya menyaksikan atau tidak mengetahui seni kontemporer sebagai pelaku saat itu. Hal ini menjadi paradoks, disatu sisi kalangan aktivis seni kontemporer menganggap masyarakat tidak peduli atau tidak tahu seni kontemporer, di satu sisi Heri Dono telah berhasil mementahkan pengertian tersebut. Karya yang dipentaskan tahun 1992 adalah inspirasi seni tradisional kuda kepang yang dimainkan di Alun-alun Utara Kraton Yogyakarta. Dengan estetik yang dibentuk dari material kontemporer Heri Dono yang berbentuk berbagai binatang dan menggunakan masker pelindung gas. Heri Dono mencoba mengangkat masalah lingkungan hidup ke dalam karyanya, menjadi pesta suka cita para pelaku.

### **/7/ Ideologi Seni Rupa Heri Dono**

Heri Dono telah mengenal gerakan politik informal saat masih duduk di bangku SLTA di Jakarta. Mahasiswa dan tokoh intelektual memprotes berbagai bentuk korupsi dan penyelewengan kekuasaan yang dilakukan oleh sejumlah pejabat dan petinggi yang menentukan nasib masyarakat. Hal inilah yang mempengaruhi sikap kritis. Ia ikut terlibat dalam berbagai diskusi tentang fenomena sosio-politik, ekonomi yang diselenggarakan mahasiswa dan tokoh intelektual.

Secara langsung, Heri Dono bukanlah orang yang terlibat langsung dalam gerakan politik, seperti kebanyakan seniman seangkatannya. Politik telah memenjarakan seniman dalam satu bentuk pemikiran dan kebenaran. Heri Dono banyak membicarakan sosial-politik lewat karya yang dibuatnya. Pada pameran terakhir bertajuk *Who's Afraid of Donosaurus?*. Menampilkan 15 lukisan dan 10 karya seni rupa instalasi dan satu *video art*, yang diselenggarakan oleh Nadi Gallery, tanggal 2 - 12 Maret 2004 di Galeri Nasional Jakarta. Heri menampilkan karya instalasi barunya yang garapan tahun 2004 berjudul *Shock Therapy for the Politician Leader (Terapi Kejut untuk Para pemimpin Politik)* dengan ukuran 73 x 30 x 30 cm (10 buah), media kayu, fiberglass, logam, gong kecil, kabel, dan sistem mekanik. Pada karya ini Heri menunjukkan betapa perlu kursi bagi sorang pemimpin (penguasa) dalam memimpin. Tanpa kursi mereka tidak dapat berbuat banyak. Sepuluh tokoh yang ditampilkan terbuat dari kertas karton berbentuk wayang kertas. Mereka seluruhnya terjungkal dari kursi dengan diiringi bunyi gong kecil yang telah diatur lewat mekanik. Seluruh tokoh tersebut berpenampilan seperti tokoh yang berkuasa di Indonesia saat ini. Ada yang berperawakan ulama yang bersarung, intelektual, perempuan dengan menggunakan baju merah yang mengenakan *blangkon*. Heri ingin mengkritik para tokoh politik yang banyak memanfaatkan kekuasaan tanpa mengenal rakyatnya dan Heri menghadiahi sebuah kursi kejut cuma-cuma. Karya ini menampakkan bahwa Heri Dono adalah seorang seniman yang memilih bentuk ungkapan yang kritik dengan bentuk yang konyol. Dia ingin menertawakan dan memberikan tawa pada orang

banyak. Dan Heri adalah seniman yang memilih bentuk ungkapan dengan pemahaman kebebasan dari nilai-nilai ideologi tertentu.

Setidaknya tampak ada tiga paham kebebasan yang mendasar pada karya-karya Heri Dono. Paham pertama adalah kebebasan dari ideologi-ideologi politik yang dianggap memenjarakan. Tugas seni dan seniman bagi Heri Dono adalah menciptakan jembatan pengertian yang sebanyak-banyaknya agar seni tetap menjadi bebas dan tertawa bersama manusia. Karena selama ini tampaknya Cuma ada dua debat tentang seni yang bebas [politik dan yang tak bebas politik, maka diperlukan seni yang konyol, kurang ajar, sinting, yang bisa tertawa. Terkesan pandir dan tolol, yang dapat meledek apa saja termasuk seni dan seniman itu sendiri.

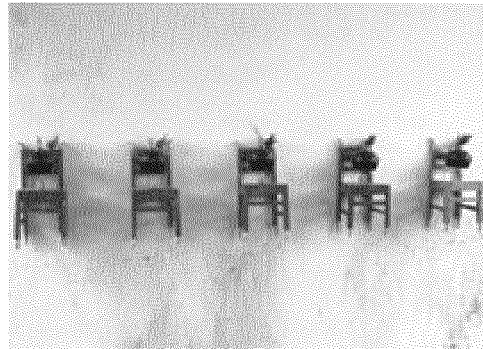
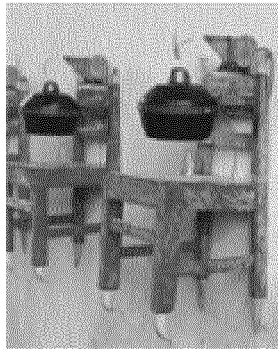


Foto Karya

Shock Therapy for the Politician Leader (Terapi Kejut untuk Para Pemimpin Politik) dengan ukuran 73 x 30 x 30 cm (10 buah), media kayu, fiberglass, logam, gong kecil, kabel, dan sistem mekanik

Heri Dono pernah menulis sebuah “manifesto” mengenai pendiriannya sebagai seorang seniman dan dipublikasikan pada tahun 1988:

“(...) Yang penting dari suatu karya seni itu sebenarnya bukanlah karya itu artistik atau tidak, melainkan adalah hal-hal yang dimunculkan dari sumber penciptaannya, yaitu si senimannya, hal itu bisa jadi berupa masalah di luar diri saya seperti politik, sosial, kebudayaan dan lain-lain. Kalau saya sendiri melihat hal-hal tersebut jadi semacam geguyonan (lucu-lucuan) kehidupan, saya sering geli, ngeri dan pingin ketawa menatap hal-hal itu, kadang, juga merasa kasihan dan itu saya ungkapkan lewat karya-karya saya (...)”

Yang perlu untuk dicermati dalam manifesto bukanlah suatu kata-kata yang terasa dibuat secara main-main, atau melucu untuk diketawakan. Tapi yang dimaksud oleh Heri Dono mengembangkan karya dalam berbagai bentuk dan konsep yang memantapkan pilihannya seperti yang kita temukan akhir-akhir ini.

Dalam perkembangan konseptual selanjutnya Heri Dono merumuskan bahwa karyanya adalah proses dialektika antara animasi dan animisme. Dalam arti ia menganimasikan/menghidupkan karyanya dengan diberi karakter, bunyi, dan gerakan yang mendukung ide yang akan disampaikan. Sedang animisme di sini adalah keyakinannya bahwa setiap obyek punya roh dan karakter khusus untuk dihormati dan digunakan sebagaimana mestinya. Jadi karya Heri Dono adalah upaya untuk menghidupkan idenya melalui obyek nyata yang *tangible* (dapat disentuh) dan untuk menunjang penghidupan [penganimasian] ini, ia menggunakan karakter dari benda yang disengaja (Dwi Marianto, 2001: 222).



Foto Karya Pengawas Hutan Lindung  
(39,5 x 54,5 cm; Acrylic and collage on paper, 2003)

Untuk sikap yang nyata Heri Dono terhadap persoalan yang terjadi, dapat diamati pada karya: *Pengawas Hutan Lindung* (39,5 x 54,5 cm; *Acrylic and collage on paper*, 2003) adalah sikap pedulinya terhadap lingkungan, *Donosaurus* (66 x 79 cm; *Acrylic and collage on paper*, 2003), sikap anti rasialisme. *Lobi-lobi*, (39,5 x 54,5 cm; *Acrylic and collage on paper*, 2003) menunjukkan sikapnya terhadap kecurangan politikus yang melakukan politik 'dagang sapi' untuk mendapat

kekuasaan, dengan tawar menawar kepentingan. *Fermentation of Mind*, (66 x 79 cm; *Acrylic and collage on paper*, 2003), sikapnya terhadap pemerintah yang mencoba melakukan propaganda dan ideologi pemerintah pada dunia pendidikan.

### **/8/ Simpulan**

Era 1990-an semangat Gerakan Seni Rupa Baru tak dapat dipungkiri sebagai embrio dari perkembangan seni rupa 1990-an. Seni rupa yang memadukan seluruh seni (seni patung, seni lukis dan seni grafis dan *performance art*) berkembang dan mendapat tempat oleh beberapa seniman yang akhirnya menjadi pilihan estetikanya.

Heri Dono dengan semangat seni tradisi, wayang yang dekonstruksi dan ditafsirkan menjadi bentuk yang dapat diterima menjadikan wayang dapat diterima penuh dengan kepekaan terhadap suasana dan selalu membawakan dan memparodikan. Karya Heri Dono selalu menyuguhkan humor maupun kemustahilan sebagai bentuk inti dari persoalan dan jawaban. Dengan bentuk memparodikan keadaan yang sebenarnya terjadi, Heri Dono lebih leluasa dalam mengungkapkan keinginannya. Lewat ungkapan bahasa yang humor, kartun dan hal yang mustahil tersebutlah Heri Dono ingin mencoba mengungkapkan keseluruhannya.

Ideologi yang berkembang di era 1990-an adalah simpatik dan empatik terhadap perjuangan untuk membebaskan rakyat dari kemiskinan, kebodohan dan berbagai bentuk penindasan yang membelenggu kehidupan rakyat; Kelompok *sub-culture*; Perempuan (gender); Kekerasan negara terhadap rakyat; Anti militerisme; Tetap independen (tidak terlibat dengan ideologi partai)

## Daftar Pustaka

- B. Thompson, John. 2003. *Analisis Ideologi Kritik Wacana Ideologi-ideologi Dunia*. Yogyakarta: IRCiSoD
- Dwi Marianto, M. 2001. *Surrealisme Yogyakarta*. Yogyakarta: Rumah Penerbit Merapi.
- Esmeralda & Marce Bollansee. 1997. *MASTERPIECES of Contemporary Indonesian Painters*. Singapore: Times Editions.
- Larrain, Jorge. 1996. *Konsep Ideologi*. Yogyakarta: LKPSM
- L. Miklou-Maklai, Brita. 1988. *Menguak Luka Masyarakat, Beberapa Aspek Seni Rupa Kontemporer Indonesia Sejak 1966*. Jakarta: Gramedia.
- Lubis, Mochtar. 2001. *Manusia Indonesia*. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia.
- Sabana, Setiawan. 2002. *Spiritual Dalam Seni Rupa Kontemporer di Asia Tenggara: Indonesia, Malaysia, Thailand, dan Filipina sebagai wilayah Kajian.*, (Disertasi) Fakultas Seni Rupa dan Disain, ITB.
- Sugiharto, I. Bambang. 1986. *Postmodernisme, Tantangan Bagi Filsafat*. Yogyakarta: Kanisius
- Takwin, Bagus. 2003. *Akar-akar Ideologi*. Yogyakarta: Jalasutra
- Yayasan Cimetri. 2000. *OUTLET: Yogya dalam peta seni rupa kontemporer Indonesia*. Yogyakarta: YCY
- Yuliman, Sanento. 2001. *Dua Seni Rupa, Sepilihan Tulisan*. Jakarta: Yayasan Kalam
- \_\_\_\_\_. 1976. *Seni Lukis Indonesia Baru Sebuah Pengantar*. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.

## **Realisme pada Media Fotografi**

Asep Deni Iskandar  
Institut Seni Indonesia Surakarta  
Universitas Widyatama  
Email: ade\_ahimsa@yahoo.com

### **Abstrak**

Penggunaan istilah realis dan naturalis dalam fotografi termasuk senirupa sering dipertukarkan. Sesungguhnya kedua istilah tersebut mempunyai perbedaaan yang sangat besar dan signifikan. Realisme didefinisikan sebagai deskripsi gamblang, akurat, dan tanpa tambahan apa pun dalam kehidupan sehari-hari. Naturalisme adalah istilah yang digunakan di abad 19 sebagai sinonim dari realisme. Dalam media fotografi realis kemudian dipandang lebih cocok digunakan yang menghubungkannya dengan citra yang terekam oleh kamera. Bagi sebagian besar fotografer hal tersebut dianggap lumrah terutama yang masih mementingkan teknik dan keindahan bentuk visual daripada isi. Sangatlah wajar jika banyak fotografer menafikan bahkan tabu menghubungkannya dengan medan senirupa. Dengan berpijak pada pemanfaatan media dengan citraan realisme dalam senirupa, setidaknya dapat memetakan perupaan pada media fotografi. Lebih jauh lagi realisme dalam fotografi dapat berpengaruh pada kehidupan masyarakat atau digunakan sebagai media perlawanan.

Kata kunci: realisme, senirupa, fotografi.

### **/1/ Pendahuluan**

Karya seni dapat dikatakan sebagai cerminan pengalaman serta perasaan dan pikiran pembuatnya. Seni merupakan suatu jenis kreasi yang dipengaruhi oleh faktor yang ada pada manusia itu sendiri, seperti pengalaman, pengetahuan lingkungan, dan faktor-faktor yang turut memengaruhi karya. Fenomena yang terjadi pada masyarakat sekitar seniman merupakan salah satu bagian yang dapat



diangkat dan divisualisasikan ke dalam karya. Seorang seniman bukanlah hanya memvisualisasikan setiap peristiwa yang terjadi tetapi bagaimana menangkap sebuah realitas dan menuangkannya dalam karya.

Realitas yang banyak terjadi dalam kehidupan menjadikan wahana kreatif atau sumber inspirasi para seniman. Biasanya realitas kehidupan yang diangkat merupakan ketimpangan sosial, ketertindasan kaum lemah, dan kehidupan masyarakat bawah dengan berbagai ekspresi, serta berbagai 'ideologi' yang melandasinya. Karya seni dengan tema realitas sosial, misalnya dapat dilihat pada lukisan karya Djoko Pekik. Sebagian besar karya Djoko Pekik menggambarkan realitas yang buruk, buruh, masyarakat yang kurus, dan kekumuhan. Karya-karyanya merupakan cerminan kehidupan di Indonesia yang berbeda dengan gambaran realita alam yang indah dan molek. Realitas yang dihadirkan dalam karyanya dapat dianggap kritikan terhadap para penguasa negeri yang menyengsarakan rakyat.

Bagi para seniman seperti Djoko Pekik, karya seni menjadi bagian terpenting yang dapat membantu agar setiap orang mampu melihat kenyataan bahwa kebenaran butuh perjuangan. Meskipun bukan satu hal yang nyata namun seni bisa dijadikan sumber dalam pemahaman eksistensi kemanusiaan. Karya seni berperan sebagai media kritik sosial atau disebut seni untuk masyarakat mempunyai fungsi dan manfaat dalam kehidupan. Seni bukan hanya bentuk ekspresi semata atau seni hanya diciptakan untuk keindahan semata seperti dalam pandangan "seni untuk seni" - *l'art pour l'art*. Menurut Sumardjo (2000:243), hampir setiap karya seni merupakan ekspresi isi, baik berupa pemikiran, perasaan, atau nilai-nilai dalam kehidupan. Plato pernah berpendapat bahwa seni yang mengandung hal-hal buruk dan tidak bermoral bagi manusia meskipun indah harus ditolak. Seni tidak hanya sebatas fungsi kenikmatan dan keindahan bentuk melainkan juga keindahan pada isinya. Kreativitas yang disampaikan melalui karya kiranya dapat membantu dalam mengekspresikan keberanian seorang seniman dalam melakukan kritik.

Seni untuk masyarakat yang memandang fungsi dengan cara menekankan nilai-nilai eksistensial pada suatu tempat dalam suatu rentang waktu, kini telah banyak menggantikan *l'art pour l'art*. Djoko Pekik adalah bagian dari mereka yang melakukan “seni untuk masyarakat” tersebut. Nilai-nilai moral dan sosial muncul dalam karya lukis Djoko Pekik yang isinya cenderung menjadikan masyarakat sebagai obyek seni merupakan caranya untuk memfungsikan karya sebagai “seni untuk masyarakat”. Karya seni yang citraannya mengangkat realitas masyarakat tentunya bukan hanya hak prerogatif lukisan. Banyak juga media lain, seperti musik, puisi, *performance art*, teater, dsb, yang turut mengangkat realitas masyarakat. Para seniman yang melakukannya menjadikan Indonesia, dengan berbagai macam peristiwa yang terjadi dan carut-marut kondisi politiknya, sebagai sumber inspirasi. Misalnya Iwan Fals, lewat lagu-lagunya yang banyak meneriakkan kritik terhadap penguasa Orde Baru atau anggota dewan yang dipandanginya tidak berpihak pada rakyat. Hal senada dilakukan oleh Rendra melalui puisi-puisinya, Tisna Sandjaya lewat karya lukis dan *performance art*, dan masih banyak seniman lainnya.

Dari berbagai karya dalam bentuk media yang berbeda, tentu akan muncul pertanyaan tentang bagaimana fotografi mewujudkan seni untuk masyarakat atau menjadikan masyarakat sebagai produk seni; Apakah, di Indonesia, media fotografi sudah dijadikan sebagai alat penyampaian kritik sosial? Jika citraan dalam fotografi menggambarkan kehidupan masyarakat, dapatkah membangun kesadaran manusia – atau lebih jauh lagi, mewujudkan kritik sosial tersebut? Ataupun persoalan fotografi tetap terbatas atau dibatasi pada persoalan bentuk dengan citraan seindah warna aslinya, seperti aliran yang saya sebut *salonisme* yang berkuat pada persoalan teknik, komposisi, dan/atau sudut pandang (*angle*).

Mungkin masih banyak pertanyaan yang dapat muncul ketika orang mengatakan bahwa fotografi seni dalam ruang lebih besar merupakan cermin masyarakat. Dalam pemahaman yang sempit hanya sebatas teknik dan kecanggihan alat mungkin persoalan di

atas tidak menjadi penting. Namun, penekanan terus menerus hanya pada teknik dan kecanggihan alat menjadikan terbatasnya wacana fotografi. Seiring dengan perkembangan teknologi kamera dan *digital imaging* seharusnya persoalan wacana teknik dan kecanggihan alat dapat mendorong wacana fotografi dalam cakupan yang lebih luas. Jika hal tersebut masih berlangsung maka wajarlah bila Oscar Matulloh menyatakan bahwa “fotografi telah mati” (Diungkapkan dalam seminar bertajuk kebudayaan dan fotografi pada 29 November 2008).

## **/2/ Perkembangan Realisme Sosialis dalam Karya Seni**

Kemunculan karya-karya dari penganut realisme bermula adanya ketimpangan sosial dalam kehidupan. Kehidupan masyarakat proletar yang selalu tertindas oleh kaum borjuis atau sistem feodalisme merupakan realitas yang sering terjadi dan sudah lama berlangsung. Ketertindasan masyarakat proletar tentunya tidak bisa dibiarkan terus berlangsung dan harus diperjuangkan oleh siapapun termasuk para seniman. Keberpihakan seniman terhadap kaum proletar diwujudkan dalam bentuk karya seni. Representasi kehidupan masyarakat dalam karya lukis banyak dibuat oleh para seniman seperti Jean Francois Millet dan Mounsieu Coubert sejak pertengahan abad ke-19. Keduanya menjadi pelopor lukisan aliran realisme yang mengangkat harkat dan martabat kaum buruh dan petani yang termarjinalkan. Menurut Tamrin (2008:66), alasannya bisa dinilai klise namun mengandung kebenaran sejati: karena kaum tertindas seperti petani yang telah memberi makan, jadi alangkah ironisnya jika mereka dibiarkan tersia-siakan dalam penderitaan dan kemiskinan berkepanjangan. Di negara Rusia pada tahun 1905 tumbuh aliran realisme sosialis yang dipelopori oleh Maxim Gorky. Perjuangan para seniman untuk kaum buruh dan petani seolah tidak berkesudahan yang kemudian ditegaskan oleh Andre Zdanov pada 1934 bahwa seni digunakan sebagai media perjuangan untuk mewujudkan masyarakat sosialis.

Tema-tema karya yang bersumber dari realitas sosial di negara sosialis dijuluki sosialis sebagai istilah yang dikenakan pada karya-karya tendensius. Biasanya karya-karya tendensius tidak dapat dilepaskan fungsinya dari media propaganda partai. Di negara Indonesia karya seni yang digunakan untuk kepentingan propaganda partai banyak dibuat oleh para seniman yang menggabungkan diri di bawah panji LEKRA. Lekra kemudian menentukan langkah atau konsep kerja turun ke bawah atau yang dikenal dengan turba. Turba merupakan salah satu cara yang dilakukan para seniman untuk mengenali aspirasi rakyat; sebagai usaha untuk mengerti dan memahami apa yang dirasa oleh kaum lemah, dan sebagai wujud rasa kesatuan dengan mereka. Dengan cara Turba para seniman melakukan pengamatan terhadap kehidupan masyarakat bawah sehingga terbangunlah rasa empati. Lukisan bertajuk "Tuan Tanah Kawin Muda" karya Djoko Pekik merupakan contoh karya yang dibuat hasil dari pengalaman dari turun ke bawah (turba). Lukisan merupakan gambaran keberpihakan Djoko Pekik pada petani yang pada saat itu tanahnya dirampas. Lewat karyanya Djoko Pekik berupaya membantu masyarakat tertindas untuk mendapatkan kembali tanah-tanah mereka.

Karya tersebut membuktikan kepekaan Djoko Pekik terhadap kehidupan sosial masyarakat. Pengalaman hidup keluarganya yang miskin menjadikan Djoko Pekik selalu peduli terhadap kehidupan dan nasib orang lain atau masyarakat tertindas yang hak tanahnya dirampas. Barangkali memang begitulah kecenderungan karya seni rupa pada masa 1962 - 1965, ketika para seniman menjadi bagian dari program partai. Karya-karya yang dibuat mungkin juga realisasi dari himbuan Prijono pada 1962 yang saat itu menjabat sebagai Menteri Pendidikan dan Kebudayaan yang menekankan agar "kesenian modern kita harus bergaya realisme artinya supaya rakyat mengerti apa yang disajikan dan kesenian itu juga harus bernafaskan sosialisme" (Mohamad, 1999:10). Walaupun karya-karya yang dibuat saat itu bernafaskan sosialisme bukan berarti mengikuti aliran realisme sosialis seperti berkembang di negara Soviet dan RRC. Hal tersebut diungkapkan oleh Natalsya,

pendiri Sanggar Bumi Tarung, yang menjadi bagian dari Lekra bahwa keberadaan sanggar tidak mengekor atau berkiblat secara teoritis ke Moskow atau Beijing dan gaya ekspresi seni rupa minimal bernuansa realisme revolusioner (Tamrin, 2008:89).



Gambar 1. Tuan Tanah Kawin Muda karya yang dibuat Djoko Pekik pada 1964 ketika menjadi Aktifis LEKRA.  
(Reproduksi dari sampul depan buku Tuan Tanah Kawin Muda, Fotografer: Nihil Kuncoro)

Perkembangan kesenian kontemporer tidak dapat dilepaskan dari realitas sosial sebagai wahana kreatif bagi para seniman. Ketimpangan sosial yang semakin menganga, ketertindasan rakyat kecil, dan keberpihakan pemerintah terhadap kapitalisme menjadi inspirasi atau kritik para seniman pada karya mereka. Bagi seniman beraliran realisme sosialis karya seni dijadikan sebagai media perlawanan bukan hanya sebatas menggambarkan penderitaan akibat ketertindasan kelas semata. Di Indonesia konsep seni sebagai media perlawanan cenderung disangkutpautkan pada persoalan politik. Pandangan tersebut muncul karena sejarah Orde Baru mengajarkan seolah-olah satu-satunya bentuk seni sebagai perlawanan adalah seni kaum komunis yang berlabel "Lekra". Masyarakat kemudian terjebak memahaminya sesuai dengan konstruksi sejarah yang ditanamkan oleh rezim Orde Baru.

Dalam pemahaman yang lebih luas seni sebagai media perlawanan merupakan gerakan perjuangan terhadap subversif atau

anti kemapanan, seperti yang dilakukan gerakan feminisme, anti rasisme, multi-kulturalisme, sub-kultur, pos-kolonialisme, bahkan anarkisme. Perlawanan kaum muda terhadap kemapanan generasi tua dan penentangan perempuan terhadap dominasi kaum pria merupakan realitas-realitas sosial yang banyak direpresentasikan dalam karya seni. Tisna Sanjaya misalnya mempresentasikan karya *performance art* bertajuk “melabur jengkol” sebagai bentuk protes terhadap pembuatan jalan layang Paspati. Kegelisahan Ferial dipresentasikan dalam karya *performance art* bertajuk an-nur. Karya tersebut merupakan bentuk kritik atas tingkah laku perempuan masa kini yang adakalanya tidak sesuai dengan pakaian yang dikenakan. Tidak sedikit kaum perempuan yang mengenakan kerudung, namun tingkah lakunya tidak mencerminkan seorang muslimah.

### **/3/ Fotografi sebagai Media Perlawanan**

Realisme dalam ranah seni rupa telah dikenal masyarakat dan digunakan oleh para seniman sejak berabad-abad. Gaya realis dalam lukisan berhubungan dengan kelugasan isi pesan sehingga misi dan visi para seniman mudah dipahami yang melihatnya. Jika masyarakat dapat mencerna dengan lebih mudah, maka karya seni menjadi bahasa visual yang dapat digunakan oleh para seniman untuk menggugah massa agar sadar bahwa dirinya tertindas dan mendorong untuk melawan. Media perlawanan yang acapkali dalam fotografi disebut media propaganda telah banyak digunakan oleh para seniman fotografi pada awal abad ke-20.

Fotografi sebagai media propaganda seolah telah menjadi baku kemudian berdiri sendiri dan tidak disangkutpautkan dengan gaya atau aliran realisme seperti halnya dalam ranah senirupa. Pandangan tersebut ditegaskan oleh Feininger bahwa “fotografi ialah pengungkapan penglihatan yang khas, tidak ada hubungannya dengan menggambar atau melukis, dan usaha apapun untuk menghubungkan dengan senirupa yang lain tidak ada gunanya” (Soelarko, 1993:21). Realis dalam fotografi dapat dikatakan adanya kesesuaian antara objek yang dipotret dengan citra yang tercetak

dalam selembar kertas. Jika dilihat dalam konteks senirupa citra realis dalam fotografi akan menjadi berbeda karena kesesuaian realitas yang terekam oleh kamera merupakan citraan naturalis yang dianggap lebih alami. Menurut Soedarso (2006: 86-87), antara naturalis dan realis nampak sama, namun sebenarnya istilah tersebut mempunyai konotasi berlainan dan dalam penggunaannya sering dipertukarkan. Citra realis dalam senirupa yang kemudian dalam keseharian sering digunakan dengan istilah realisme bukan hanya sekedar menangkap realitas namun suatu konsep yang dengan sadar ingin dicapai melalui karya seperti yang dibuat oleh Millet, Coubert, dan Djoko Pekik.

Realisme yang dijadikan seniman sebagai media perlawanan seperti telah diungkap di awal mulai digunakan di Jerman bersamaan dengan munculnya gerakan dadaisme., karya-karya aliran realisme fotografi (*photographic realism*) dipelopori oleh seniman fotografi Raoul Hausmann dari Austria dan Hannah Höch dari Jerman, merupakan reaksi atas terjadinya perang dunia I pada 1914-1918 (<http://www//wikipedia>). Seperti halnya para seniman lukis beraliran sama, mereka berdua pun mempunyai kesamaan tujuan dalam melawan penindasan atas rakyat sebagai korban perang, mengangkat harkat dan martabat kaum buruh dan petani yang termarjinalkan, perlawanan terhadap imperialisme, dan menjadi kritik atas kebuasan kaum borjuis Barat.

Kemunculan realisme fotografi seiring ditemukannya teknik *photo montage* ketika Hausmann dan Höch ketika berlibur di laut Baltic. *Photo montage* merupakan penggabungan sejumlah citra yang pada awalnya terpisah tanpa ketiadaan makna, penuh dengan kebisuan, dan begitu dingin tatkala dipersatukan telah menyodorkan ikon baru. Sejak itu teknik *photo montage* banyak digunakan oleh para seniman fotografi lainnya dan menjadi aliran baru dalam bidang fotografi bukan hanya sebagai media ekspresi namun dijadikan media propaganda bahkan perlawanan terhadap rezim yang berkuasa. Kondisi rakyat yang tertidas dan kelakuan para penguasa yang menggunakan kekuasaan untuk kepentingan sendiri menjadikan

inspirasi para seniman fotografi yang dituangkan dalam karya-karyanya. Kritik dan upaya penyadaran masyarakat yang tertindas misalnya dapat dilihat pada karya fotografi yang dibuat Heinz Hazek-Helke bertajuk “*Schandals*” yang dibuat pada 1932.



Gambar 2. Heinz Hazek-Helke, *Schandals*, 1932  
(Sumber: *Photo Montage*, Michel Prizot, 1991)

Gaya dan perupaan seperti pada karya Heinz Hazek-Helke memang menjadi semacam mata rantai gerakan-gerakan perlawanan. Foto di atas memperlihatkan citraan baru bukan hanya menunjukkan keadaan yang diperlihatkan dengan citra mobil, namun menjadikan kekuatan dalam bercerita sebagai sindiran atau mengungkap skandal yang dilakukan oleh anggota parlemen terhadap para wanita. Citra yang menjadi penanda skandal terlihat pada tubuh wanita telanjang yang terlentang di jalanan layaknya tempat penyebrangan (*zebra cross*). Para anggota parlemen dengan pakaian-pakaian jas kebesaran sedang menginjaknya. Dengan menggabungkan gambar-gambar tersebut, maka menjadi kesatuan cerita utuh dengan mengangkat tema tentang kelakuan para anggota parlemen yang dipenuhi skandal perempuan.



Karya-karya aliran realisme fotografi (*photographic realism*) selalu menggambarkan representasi realitas kehidupan atau peristiwa yang terjadi. Citraan realisme sebagai hasil dari rekaman langsung banyak digunakan di negara Soviet pada 1920-an akibat terjadinya tekanan oleh pemerintah terhadap masyarakat termasuk para seniman. Di antara tokohnya adalah Alexander Grinberg, Yury Yeremin, Sergei Lobovikov, Vassily Ulitin, Anatoly Trapani, dan masih banyak lagi. Para fotografer Soviet menggunakan karya-karyanya untuk perjuangan melawan sistem pemerintahan dan mendorong terjadinya revolusi Rusia. Citraan realis pada karya fotografi ternyata berpengaruh pada dunia luar di mana pada penghujung 1930-an orang-orang realisme sosialis yang sebelumnya tertekan meraih kemenangan. Karya-karya yang dibuat oleh para seniman fotografi Soviet sebagai bentuk perlawanan secara halus kemudian dikenal dengan gaya *pictorial photography*.

Di sisi lain rekaman realitas yang direkam langsung oleh kamera ternyata telah menggeser fungsi dari fotografi itu sendiri. Banyaknya peristiwa dan rakyat yang menjadi korban bukan lagi menjadi ekspresi para seniman fotografi dalam pembuatan karyanya. Realitas peristiwa yang terekam kemudian menjadi fotografi jurnalistik yang terpajang di media massa. Dengan kata lain, realisme fotografi bukan lagi menjadi media perlawanan yang penekanannya terletak pada perjuangan politik dan ideologi. Realisme fotografi agaknya telah terbatas menjadi karya fotografi untuk kepentingan pemberitaan, walaupun citraannya tetap dapat menggugah kesadaran massa tentang ketertindasan dan mendorong untuk melawan. Fotografi yang dibuat Huy Chong Ut tentang kepanikan anak-anak atas peledakan bom telah memicu masyarakat Amerika sendiri terhadap pemerintah dalam menentang perang Vietnam.

Bagi Huy Chong Ut peristiwa tersebut merupakan realitas bagaimana anak-anak dihantui perasaan takut dan perang yang menjadi teror. Peran Chong Ut hanyalah merekam peristiwanya kemudian mewartakan realitas kepada pemirsa. Kenyataan tersebut sulit untuk diterima tetapi realitas yang terekam merupakan bentuk

ketakutan, jeritan, dan tangisan anak-anak yang tidak berdosa begitu memilukan dalam setiap peperangan. Ketika foto ini dimuat dalam media massa Chong Ut sendiri tidak mempunyai maksud lain kecuali hanya memperlihatkan pada publik. Adapun masyarakat Amerika sendiri yang kemudian terpacu untuk melakukan protes akan perang di Vietnam itu hanyalah akibat banyaknya korban yang terjadi dan pemberlakuan wajib militer. Foto seperti "Terror of War" hanyalah salah satu yang dapat menggugah empati massa, tidak untuk kepentingan media perlawanan melainkan sebagai foto yang sifatnya merdeka.



Gambar 3. *The Terror of War*, 1973, Huy Chong Ut  
(Sumber: <http://www//wikipidea>)

Di Indonesia sendiri fotografi yang dimanfaatkan sebagai media propaganda digunakan oleh rezim Orde baru pasca peristiwa "G30S PKI" untuk menanamkan kebencian pada rakyat Indonesia atas bahaya laten komunisme. Foto-foto evakuasi mayat tujuh jenderal yang diangkat dari sumur Lubang Buaya bukan hanya sekedar foto berita namun selama rezim orde baru berkuasa dijadikan media perlawanan pada komunisme yang dianggap akan membahayakan integritas bangsa. Propaganda yang dilakukan tentunya dianggap berhasil dan terbukti dengan perlawanan dari masyarakat dengan munculnya komunitas-komunitas yang anti terhadap bentuk

komunisme melalui spanduk-spanduk di jalanan, penolakan terhadap buku-buku yang beredar, atau terakhir penutupan tempat pembuatan film secara paksa oleh massa yang akan dibuat oleh Eros Jarot.

Perkembangan fotografi di Indonesia jarang sekali memunculkan para fotografer yang menjadikan media fotografi sebagai ekspresi perlawanan. Bisa jadi ketiadaan tersebut berhubungan dengan pemahaman tentang ekspresi perlawanan yang dibatasi oleh politik atau masyarakat tertindas. Terlepas dari ketiadaan karya-karya yang dibuat oleh para fotografer, ada hal yang menarik ketika di penghujung 1997 terbit buku bertajuk "Menghadang Mentari Pun Tak Peduli". Buku tersebut berisi kumpulan foto yang dibuat oleh para pekerja seks komersial (PSK) yang tergabung dalam Bandungwangi sebagai organisasi PSK yang peduli AIDS. Semua PSK yang memotret tidak memahami teknik fotografi dan itupun sangat wajar karena belum memasyarakatnya kamera seperti era digital saat ini. Melalui karya fotografi, mereka melakukan perang terhadap bahaya AIDS dan memperlihatkan keberadaan mereka kepada publik.

Apa yang dilakukan oleh para PSK tentunya akan berbeda dengan perjuangan para buruh dalam memperjuangkan hak-hak dari cengkaman para pengusaha. Perjuangan para buruh dijadikan wahana kreatif oleh Revitriyoso Husodo dalam bentuk buku bertajuk "The Art of Resistance". Buku tersebut bukan hanya sekedar foto dokumenter aktivitas para TKI atau buruh migran Indonesia di Hong Kong saat melakukan aksi internasional memboikot *World Trade Organization* (WTO). Seluruh karya foto merupakan pengenalan medan sebuah aksi. Berdasarkan observasi tersebut maka foto-foto penuh dengan simbol-simbol kekuatan yang menjadi musuh para buruh, bukan hanya menggambarkan demonstrasi besar-besaran atau juga bentrok masa dengan aparat.



Gambar 4. Salah satu karya dalam buku *The Art of Resistensi* (Foto : Revitriyoso Husodo)

Jika mengamati karya fotografi di atas, isinya hampir sama dengan karya yang dibuat di Prancis yang dipelopori Millet dan Coubert dengan mengangkat kaum buruh sebagai bagian masyarakat yang tertindas. Pada karya foto tersebut ketertindasan kaum buruh diperlihatkan tidak secara gamblang, namun fotografernya mampu menyuguhkan ketertindasan seorang buruh wanita yang seolah dicengkram oleh boneka setan jahat dengan lidah menjulur bertuliskan WTO. Boneka tersebut sebagai metafor dari *World Trade Organization* yang selama ini dianggap telah menindas kaum buruh. Melalui buku tersebut Revi berusaha menyuguhkan pembelajaran dari para buruh migran, mempelajari konsistensi perjuangan untuk kesejahteraan hidup, belajar menegakkan hak asasi, dan dapat dijadikan pembelajaran bagi pembacanya tentang penindasan terhadap kaum buruh dalam sistem kapitalis.

## **/5/ Penutup**

Perkembangan teknologi kamera yang seolah tiada henti dan ditunjang dengan teknologi komputer seharusnya mendorong pada proses kreatif penggiatnya. Dengan demikian persoalan fotografi tidak hanya bertumpu pada persoalan teknik dan kecanggihan alat melainkan pada isi yang terepresentasikan. Jika persoalan teknik dan kecanggihan alat yang menjadi tumpuan maka “seni fotografi” akan berjalan di tempat. Hal tersebut bisa dilihat pada karya-karya yang muncul banyak terjadi pengulangan citra terutama pada karya foto dengan gaya naturalis. Revolusi kamera digital berimplikasi pada kemudahan setiap orang dalam mengoperasikan kamera. Setiap orang bahkan anak berumur enam tahun saat ini sudah dapat membuat fotografi yang dianggap baik oleh para praktisi dan fotografer. Coba tengok katalog pameran fotografi hasil karya anak-anak yang diselenggarakan di kota Bandung dan foto-foto hasil anak lainnya di pusat pelatihan fotografi yang ada di Bandung. Jika perbincangan masih berkutat pada masalah teknik dan foto yang baik maka karya foto anak-anak menjadi kritik bagi kita semua para penggiat fotografi. Fotografi memang tidak dapat dilepaskan dari persoalan teknik tetapi ada hal yang selalu dilupakan bahwa fotografi kaya akan ragam citra dan bentuk perupaan.

Persoalan gaya dan perupaan dalam ranah fotografi kemudian ditinggalkan yang dianggap hanya ada dalam dunia senirupa. Namun, dalam kenyataannya hal-hal yang berhubungan dengan persoalan senirupa tidak dapat dilepaskan begitu saja. Apa yang diungkapkan oleh Feininger dapat dianggap suatu kesalahan tafsir karena ruang fotografi akan selalu bersinggungan dengan wilayah senirupa. Faktanya dapat dilihat misalnya pada gaya realisme yang difungsikan sebagai media perlawanan secara sejarah telah digunakan sejak awal abad 19. Persoalannya mungkin bidang fotografi telah dibatasi menjadi spesialisasi misalnya fotografi jurnalistik, komersial, *fine art* dengan variannya masing-masing. Gaya perupaan yang sebenarnya digunakan juga dalam media fotografi kemudian dinafikan. Realisme hanyalah salah satu gaya untuk melawan penindas. Seni sebagai

perlawanan sangatlah relevan untuk dijadikan wacana di tengah-tengah kondisi negeri dan masyarakat yang sebenarnya tertindas. Seni sebagai ekspresi perlawanan merupakan cara yang mungkin dapat diterapkan untuk menghidupkan nurani yang mati.

### **Daftar Pustaka**

- Mohamad, Gunawan. 1999. "Tentang Seni Rupa, Rakyat dan Celeng". *Katalog pameran Tanpa Bunga dan Telegram Duka*. Yogyakarta: Bentara Budaya.
- Soedarso Sp. 2006. *Trilogi Seni: Penciptaan, Eksistensi, dan Kegunaan Seni*. Yogyakarta: BP ISI.
- Soelarko, RM. 1993. *Unsur Utama Fotografi*. Semarang: Dahara Prize.
- Sumardjo, Jakob. 2000. *Filsafat Seni*. Bandung: ITB
- Tamrin, Misbach. 2008. *Amrus Natalsya dan Bumi Tarung*. Bogor: Amnat Studio.
- <http://www//wikipedia>, diunduh pada tanggal 28 Oktober 2013, jam 11.30 WIB.



## **Taksonomi Seni Rupa: Pemetaan Objek Kajian Seni Rupa Tradisional Jawa Barat**

Suharno  
Jurusan Seni Rupa STSI Bandung  
Email: visnumurty@gmail.com

### **Abstrak**

Penelitian ini dilakukan dalam rangka memetakan objek kajian seni rupa tradisional Jawa Barat dalam kaitannya dengan keilmuan yang dibutuhkan untuk menelaahnya, serta kelompok keahlian dosen di lingkungan Jurusan Seni Rupa STSI Bandung. Tujuannya agar sejak dini setiap dosen telah menemukenali keilmuan yang dikuasainya sehingga dalam menjalankan Tridarma Perguruan Tinggi selalu berkaitan dengan jalur keilmuannya, terutama yang berhubungan dengan seni rupa tradisional Jawa Barat. Untuk kepentingan tersebut, penelitian ini menggunakan pendekatan konseptual, dan data diperoleh melalui studi pustaka, studi piktorial, wawancara, dan observasi. Hasil penelitian ini adalah terpetakannya sebagian objek kajian seni rupa tradisional Jawa Barat, keilmuan yang dibutuhkan untuk mengkajinya, dan kepakaran dosen Jurusan Seni Rupa STSI Bandung yang berkaitan dengan keilmuan tersebut.

Kata kunci: taksonomi, seni rupa tradisional Jawa Barat, ilmu seni rupa

### **/1/ Pendahuluan**

Penelitian ini didasari oleh kenyataan bahwa hingga saat ini objek kajian seni rupa tradisional di Jawa Barat belum seluruhnya teridentifikasi, padahal identifikasi ini penting karena setidaknya tiga hal. Pertama, selain sebagai upaya inventarisasi, juga sebagai salah satu acuan dalam menentukan prioritas pendidikan, penelitian, konservasi, rekonstruksi, revitalisasi dan lain sebagainya bagi lembaga-lembaga terkait. Kedua, sebagai salah satu pijakan Jurusan Seni Rupa STSI Bandung dalam memetakan ilmu-ilmu seni yang berkaitan dengan objek kajian seni rupa tradisional Jawa Barat, dan bahkan melahirkan ilmu seni yang selaras dengan dinamika perkembangan jaman. Ketiga, sebagai salah satu pijakan Jurusan



Seni Rupa STSI Bandung dalam merumuskan, memetakan, dan menentukan kelompok keahlian seni yang dimiliki dosennya. Hal ini penting segera dilakukan karena berkaitan dengan persoalan kepakaran yang berhubungan dengan Tridarma Perguruan Tinggi, yakni pengajaran, penelitian, dan pengabdian kepada masyarakat yang proporsional dan profesional.

Peluang untuk memetakan hal di atas kiranya terbuka lebar, mengingat pada kenyataannya ilmu-ilmu seni di Indonesia masih mencari bentuknya. Dalam pandangan Sumardjo (2000: 14-16), hal ini dikarenakan ilmu-ilmu seni di Indonesia baru disadari ketika seni modern muncul, bahkan dalam perkembangan awalnya, ilmu-ilmu seni masih diabaikan. Ditegaskan pula, bahwa terlambatnya ilmu seni di Indonesia karena orang Indonesia lebih dahulu menikmati karya seni tingkat dunia dari pada mempelajari ilmu seni dunia. Orang Indonesia lebih dahulu menjadi penikmat seni dan baru berkembang menjadi seniman. Seniman Indonesia lahir dari *nyantrik* di sanggar-sanggar seni, sehingga teknik penciptaan seni lebih utama dan melupakan ilmu seni, konsep seni, sejarah seni, filosofi seni, hubungan masyarakat dengan seni, dan lain-lain. Baru setelah banyak mahasiswa akademi Indonesia yang belajar di Barat, kesadaran terhadap ilmu seni mulai muncul.

Bertolak dari hal di atas, tujuan utama penelitian ini adalah terpetakannya objek kajian seni rupa tradisional Jawa Barat sehingga menjadi salah satu acuan dalam menentukan prioritas Tridarma Perguruan Tinggi (penelitian, pengajaran, pengabdian kepada masyarakat), khususnya bagi STSI Bandung;

Sudah barang tentu, upaya pemetaan di atas tidak akan langsung jadi, karena sebagaimana dinyatakan Sumardjo (2000: 13), bahwa ilmu seni tidak dapat ditumbuhkan mendadak, tetapi harus didahului penelitian seni yang panjang dan beragam. Penelitian ini adalah dalam rangka mewujudkan hal tersebut, dan untuk kepentingan tersebut penelitian ini didesain menjadi empat tahap.

Tahap pertama adalah memetakan objek kajian seni rupa tradisional Jawa Barat. Tahap kedua memetakan ilmu-ilmu seni

yang digunakan untuk mengkaji objek visual tersebut. Tahap ketiga memetakan kelompok keahlian (keilmuan) dosen jurusan Seni Rupa STS Bandung sesuai objek kajian seni rupa tradisional yang telah dipetakan, dan keempat aksi penelitian terhadap objek seni rupa tradisional Jawa Barat oleh dosen terkait sesuai kepakaran/ keilmuannya.

Keempat hal di atas, selayaknya dilakukan secara bertahap dan berkelanjutan, dalam arti bukan dalam satu penelitian, namun empat jenis penelitian yang berkelanjutan. Untuk itu, penelitian ini hanya terfokus pada tahap yang pertama, namun disinggung pula tahap kedua dan ketiga sebagai pijakan dasar penelitian tahap berikutnya.

Untuk memetakan objek kajian seni rupa tradisional Jawa Barat penelitian ini menggunakan pendekatan *conceptual approach*, yakni metode studi ilmiah yang memberikan tekanan utama pada penjelasan konsep-konsep dasar yang kemudian dipergunakan sebagai sarana analisa dan konstruksi (Soerjono Soekamto, 1985: 32). Hal ini dikarenakan persoalan dalam penelitian ini setidaknya membahas 3 konsep mendasar, yakni: (1) taksonomi, (2) ilmu seni, (3) dan seni rupa tradisional Jawa Barat

**/2/ Taksonomi Ilmu seni: Pengertian dan Dasar Pemetaannya**  
*Taxonomy* (taksonomi) adalah pewilahan atau klasifikasi (Saini K.M., 2000: 1). Taksonomi ilmu seni dengan demikian adalah pewilahan atau klasifikasi ilmu-ilmu seni, dan taksonomi objek kajian seni rupa tradisional Jawa Barat adalah pewilahan atau klasifikasi dari objek-objek yang dijadikan objek material penelitian. Pengertian yang demikian setidaknya mengandung pemahaman, bahwa dalam taksonomi ilmu seni dan objek kajian seni ada sistem dan proses di dalamnya. Artinya, dalam melakukan klasifikasi ilmu-ilmu seni didasari suatu sistem klasifikasi atau aturan main yang menjadi dasar pijakannya. Dasar pijakan ini kemudian akan menjadi pondasi proses klasifikasi.

Titik pijak untuk memetakan ilmu-ilmu seni rupa tidaklah tunggal, karena tergantung dari tujuan pemetaan itu sendiri. Meski

demikian setidaknya titik pijak itu dapat dibangun dari pemahaman, bahwa karya seni itu ada karena ada konteks yang menyertainya, seperti konteks penciptaan seni, penyajian seni, apresiasi seni, penelitian seni, pendidikan seni, dan seterusnya.

Dalam konteks pendidikan seni misalnya, pemetaan ilmu seni dapat dilakukan atas dasar taksonomi pendidikan sebagaimana dinyatakan Bloom, yakni kognitif, afektif, dan psikomotor (Sudjana, 2006: 22). Untuk ranah kognitif, ilmu apa yang diperlukan untuk membekali mahasiswa seni rupa agar memiliki intelektual tingkat tertentu? Pertanyaan setara berlaku pula untuk ranah afektif dan psikomotor.

Titik pijak yang lain bisa dari ranah tujuan pendidikan yang dipetakan Unesco, yakni *learning how to think* (kecakapan berfikir), *learning to do* (kecakapan untuk berbuat atau bertindak), *learning to be* (kecakapan untuk tampil), *learning to learn* (kecakapan untuk belajar) dan kecakapan untuk hidup bersama, atau *learning life together* (periksa Giyartini, 2007: 2). Berangkat dari sini juga dapat dibuat daftar pertanyaan, misalnya ilmu apa yang diperlukan untuk membekali mahasiswa seni rupa agar memiliki kemampuan *learning how to think, learning to do, learning to be, learning to learn* dan *learning life together*.

Titik pijak pewilahan atau pemetaan objek kajian seni rupa tradisional Jawa Barat juga tidaklah tunggal. Jadi sangat dimungkinkan hasil penelitian ini berbeda dengan pemetaan yang dilakukan orang lain, mengingat titik tumpu pemetaan objek kajian ini adalah pada kebutuhan pemetaan kelompok keahlian di kalangan dosen Jurusan Seni Rupa STSI Bandung, dalam kaitannya dengan ilmu seni dan ilmu lain untuk mengkaji objek kajian tersebut.

### **/3/ Ilmu Seni**

Apa yang dimaksud dengan ilmu seni? Penjelasan memadai hal ini tentu saja harus menjelaskan apa itu ilmu dan apa itu seni, sehingga bisa ditarik pertanyaan apa itu ilmu seni. Penjelasan tentang kedua hal ini juga bukan perkara mudah, karena istilah ilmu dan seni

memiliki medan makna yang luas. Istilah seni sendiri memiliki sejarah yang panjang, sehingga maknanya juga memiliki konteksnya sendiri. Kristeller (1979: 8) misalnya, menyebut bahwa terminologi seni (Latin: *Ars*) awalnya bukanlah khusus untuk menyebut “fine arts” sebagaimana dipahami jaman modern, tetapi digunakan untuk menyebut semua aktivitas manusia yang disebut *crafts or sciences*. Pendapat ini jelas menunjukkan bahwa makna kata seni sangat kontekstual. Untuk itu, penjelasan tentang apa itu seni, dapat dilihat dalam karya-karya filsafat seni yang komprehensif seperti *Art and Philosophy: Reading Aesthetics* (Kennick, 1979), *Aesthetics from Classical Greece to the Present: a Short History* (Beardsley, 1966), *Aesthetic Inquiry: Essays on Art Criticism and the Philosophy of Art* (Beardsley dan Herbert M. Schueller, 1967), *Filsafat Seni* (Sumardjo, 2000), *Filsafat Seni* (Gie, 1996) dan *Pijar-pijar Penyingkapan Rasa: Sebuah Wacana Seni dan Keindahan dari Plato sampai Derrida* (Wiryomartono, 2001).

Arti kata ilmu (Inggris: *science*; Latin *scientia*; Yunani: *episteme*) juga tidak tunggal, tergantung siapa yang mendefinisikan dan untuk apa definisi tersebut. Dalam konteks masyarakat Jawa misalnya, *ngelmu* (ilmu) bukanlah pengetahuan semata, namun sekaligus aplikasi dari pengetahuan itu. Sudah barang tentu setiap suku di Indonesia memiliki pemahaman tersendiri tentang ilmu. Oleh karenanya, ilmu juga menjadi persoalan filosofis (periksa Bagus, 1996: 307-313).

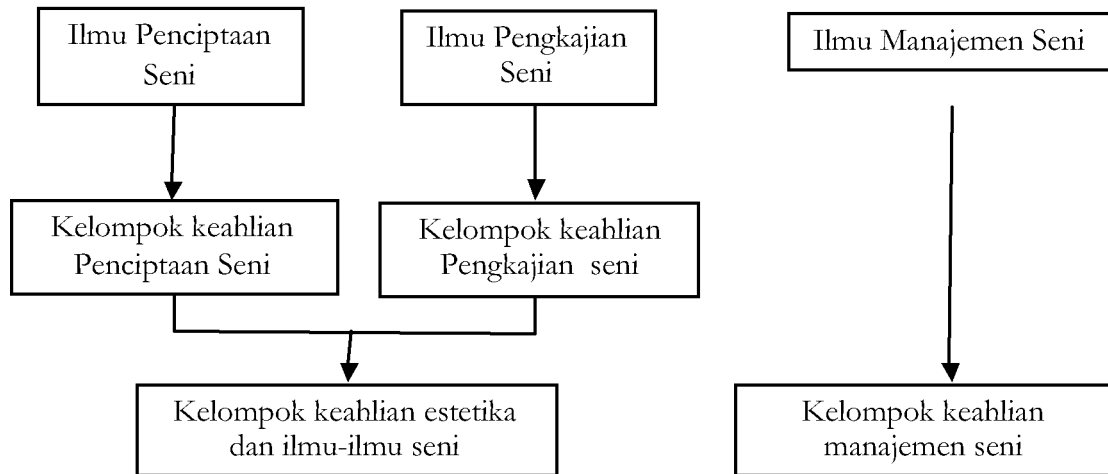
Penjelasan sederhana tentang definisi ilmu dapat dirunut dari Gie (1999: 85) yang menjelaskan bahwa menurut cakupannya, ilmu dapat dikategorikan dalam dua wilayah, yakni ilmu dalam pengertian umum dan ilmu yang menunjuk pada suatu bidang pengetahuan ilmiah. Dalam pengertian yang pertama, ilmu adalah istilah umum untuk menyebut segenap pengetahuan ilmiah yang dipandang sebagai satu kebulatan. Di sini ilmu mengacu pada ilmu seumumnya. Pengertian kedua merujuk pada satu cabang ilmu khusus yang mempelajari satu pokok soal tertentu, misalnya antropologi, biologi, atau geografi. Ilmu seni dengan demikian ada di wilayah yang kedua ini.

Berikutnya, Gie (1999; 86-90) juga menjelaskan bahwa dari berbagai sumber bacaan yang diacunya, setidaknya ilmu dapat dimaknai sebagai pengetahuan sistematis (produk), aktivitas penelitian (proses), dan metode ilmiah (prosedur). Berdasar pendapat ini, maka ilmu seni pada dasarnya dapat dikatakan sebagai pengetahuan yang sistematis dan metodis tentang seni.

Persoalannya, pengetahuan yang sistematis dan metodis tentang seni yang bagaimana? Secara sederhana, penelitian ini membuat kategori ilmu seni dalam tiga payung ilmu, yakni: ilmu mencipta (penciptaan karya seni), ilmu mengkaji seni (pengkajian karya/fenomena seni), dan ilmu manajemen seni.

Pembagian di atas akan melahirkan kelompok keahlian ilmu penciptaan seni, kelompok keahlian pengkaji seni, dan kelompok keahlian manajemen seni. Kedua kelompok yang pertama ada dalam naungan satu kelompok keahlian, yakni estetika dan ilmu-ilmu seni. Mengapa dalam satu kelompok keahlian? Hal tersebut dikarenakan dalam proses penciptaan karya seni yang ilmiah, diperlukan pula riset yang membutuhkan ilmu-ilmu seni lain selain ilmu praktik. Sebaliknya, telaah terhadap fenomena seni akan lebih mantab jika peneliti memahami betul ilmu praktik yang digunakan untuk menciptkakan karya seni yang dikajinya. Ibarat struktur, mereka adalah satu kesatuan yang memiliki salah satu ciri sebagaimana dipaparkan Jean Peaget, yakni *wholeness* atau keterpaduan. Mereka bisa saling tumpah tindih namun tidak mengganggu keterpaduannya (periksa Hawk, 1978: 16; Kuntowijoyo, 2001: 10-13; Teeuw, 1984: 141; Veuger, 1983: 127).

Tiga payung besar ilmu seni dan kelompok keahlian di atas dapat dijelaskan dengan bagan berikut ini.



Bagan 1:  
Payung keilmuan seni

### /3/ Ilmu Penciptaan Seni

Ilmu penciptaan seni berkuat pada persoalan mendasar, yakni bagaimana seni diwujudkan. Artinya perwujudan benda seni membutuhkan keilmuan sendiri, yakni ilmu mencipta benda seni. Setiap benda seni mengandung tiga sisi yang saling melengkapi, yakni wujud benda seni itu sendiri, nilai-nilai tertentu yang diejawantahkan dalam benda seni tersebut (isi), dan penyajian benda seni tersebut. Bagi Djelantik (1999: 17-78), ketiganya adalah unsur estetik dari karya seni. Wujud/rupa (*appearance*), adalah bentuk (*form*) yang mendasar dan susunan/struktur. Isi adalah aspek bobot (*content, substance*) dengan aspeknya: suasana (*mood*), gagasan (*idea*), ibarat (*pesan, message*). Penampilan/penyajian (*presentation*) memiliki aspek *talent* (bakat), *skill* (keterampilan), sarana/media (*medium/vehicle*). Berangkat dari hal tersebut, keilmuan penciptaan seni minimal diperlukasn ilmu bentuk (*form*), ilmu isi (*content*), dan ilmu penyajian seni.

### /4/ Ilmu Pengkajian Seni

Ilmu apa yang digunakan untuk mengkaji seni? Sebuah buku komprehensif berjudul *Handbook of Visual Analysis* (Leeuwen dan Carey Jewitt, 2002: 61-204) memberikan gambaran beberapa ilmu yang digunakan unutm membongkar seni, khususnya seni rupa. Dalam

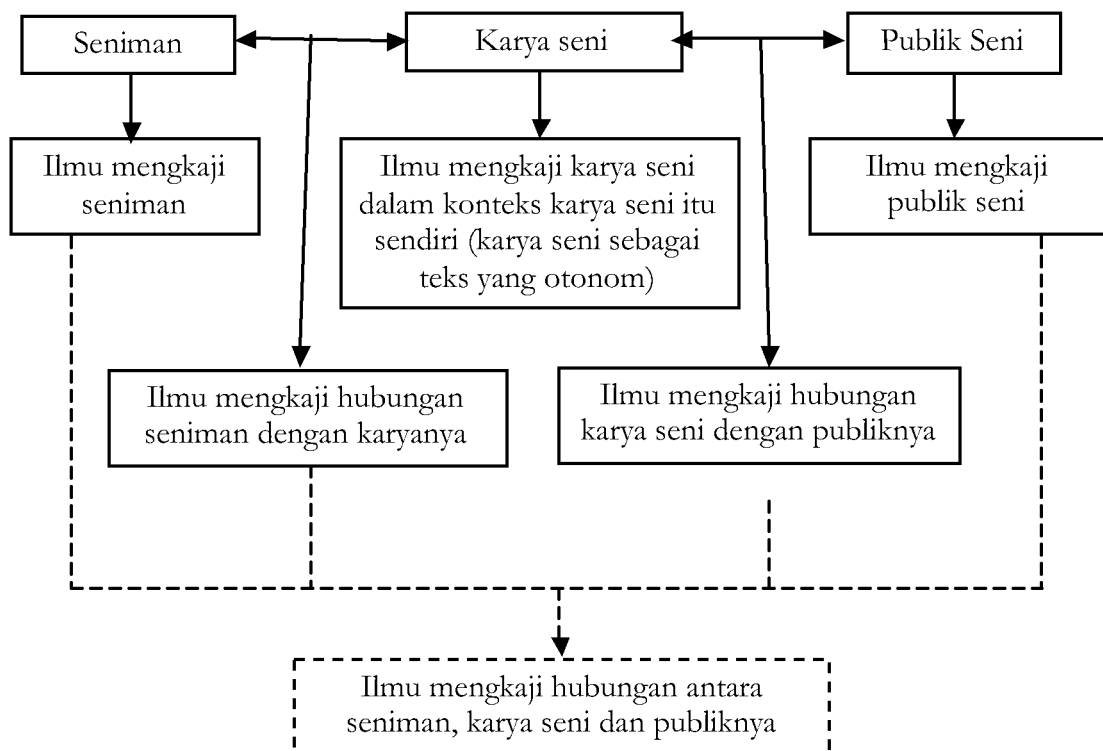
buku tersebut dipaparkan bagaimana Martin Lister dan Lkiz Wells menggunakan *cultural studies*; Theo van Leeuwen menggunakan semiotik dan ikonografi; Gertraud Diem-Wille menggunakan Pshyikologi, Carey Jewitt dan Rumiko Oyama, serta Rick Iedema menggunakan semiotika sosial, dan Charles Goodwin menggunakan etnometodologi dalam menelaah fenomena seni rupa.

Sebutir telur dapat ditelaah sisi bentuknya, proses terjadinya, fungsinya, kulitnya, selaputnya, isinya, strukturnya, dan seterusnya. Masing-masing dari hal tersebut memerlukan ilmu sendiri. Demikian halnya dengan seni. Ia dapat dilihat dari sisi fisiknya (bentuk, struktur), isinya (pesan, muatan karya), maknanya, fungsinya, dan seterusnya, tergantung dari tujuan kajian itu sendiri. Jika ingin menelaah tataran fungsi kaitannya dengan masyarakat yang melahirkannya, ilmu sosiologi dapat berperan di dalamnya. Jika ingin mengetahui kaitan bentuk dengan isi dalam karya seni, ilmu ikonografi bisa berperan di dalamnya. Jika ingin menelaah kaitan karya seni dengan fenomena bahasa karena seni rupa adalah bahasa visual (Jones, 1992: 8-28), maka ilmu semiotik dapat berperan di dalamnya.

Tegasnya, ilmu pengkajian seni bukanlah hal yang matematis, walaupun pada kasus tertentu bisa pula dikuantifikasi. Hal ini dikarenakan benda seni bukan persoalan wujud semata, namun apa yang ada di balik wujud tersebut, yakni nilai yang menjadi bobot benda seni tersebut. Nilai ini sudah barang tentu berkait dengan berbagai fungsi yang melekat padanya, seperti fungsi profan maupun fungsi sakral. Oleh sebab itu, mengkaji nilai adalah mengkaji konteks, dan mengkaji konteks jelas memerlukan keilmuan interdisiplin, antardisiplin, dan multidisiplin.

Pengkajian terhadap fenomena seni dengan demikian jelas membutuhkan hal di atas. Hal ini dikarenakan fenomena seni ada karena ada seniman dan ada penikmatnya/pemakainya, yakni publik seni. Oleh sebab itu pengkajian fenomena seni bisa dalam konteks senimannya, konteks benda seninya, konteks penikmatnya, dan konteks keterkaitan ketiganya. Berangkat dari sini, ilmu mengkaji seni setidaknya dapat dipetakan menjadi 6 (enam), yakni: ilmu

mengkaji seniman, ilmu mengkaji karya seni sebagai teks yang otonom (konteks benda seni itu sendiri), ilmu mengkaji publik seni, ilmu mengkaji hubungan antara seniman dengan karya seninya, ilmu mengkaji hubungan antara karya seni dengan publiknya, dan ilmu mengkaji hubungan antara seniman, karya seninya, dan publik seninya. Untuk lebih jelasnya, hal ini dapat dijelaskan melalui bagan berikut.



Bagan 2:  
Pemetaan ilmu pengkajian seni

#### **/4/ Ilmu Manajemen Seni**

Seni pada titik tertentu adalah sebuah investasi, benda berharga yang diburu orang untuk diperjualbelikan. Seni, kadang juga rapuh sehingga perlu pemeliharaan. Seni juga bisa mati karena termakan jaman, dan karenanya perlu rekonstruksi dan revitalisasi. Oleh sebab itu diperlukan ilmu ekonomi untuk menjual karya maupun wacananya. Diperlukan ilmu kurator untuk memelihara karya seni. Diperlukan ilmu dekonstruksi, rekonstruksi, dan revitalisasi untuk menghidupkan fenomena seni yang sudah punah, atau hampir punah.



Seni, juga memerlukan regenerasi seniman, baik secara formal maupun informal. Proses pendidikan seniman secara formal maupun informal sudah barang tentu memerlukan ilmunya sendiri-sendiri. Demikian pula pendidikan seni dalam konteks pendidikan umum dari Sekolah Dasar hingga SMU yang katakanlah disebut seni untuk pendidikan (bukan untuk mencetak seniman), tentu memerlukan keilmuan khusus pula. Hal ini dikarenakan perbedaan orientasi pendidikan, jelas menentukan ilmu pendidikan seni yang dibutuhkan. Pendeknya, manajemen seni bukan hanya persoalan bagaimana seni dikelola supaya memiliki nilai tertentu bagi umat manusia, namun juga bagaimana ia bisa dilahirkan oleh seniman/kreator sesuai tujuan yang diharapkan. Tegasnya, aspek pendidikan seni ada dalam ranah manajemen seni.

#### **/5/ Pemetaan Objek Kajian Seni Rupa Tradisional Jawa Barat**

Dalam penelitian dikenal adanya objek formal dan objek material. Objek formal adalah perspektif atau pendekatan yang digunakan untuk menelaah objek material, yakni apa yang akan diteliti. Objek ini bisa bendawi atau non-bendawi. Contoh objek yang bendawi adalah benda seninya, sedangkan objek non-bendawi adalah konsep-konsep atau nilai-nilai di balik wujud benda seni tersebut.

Objek formal penelitian di bidang seni bisa berangkat dari disiplin ilmu seni sendiri, maupun disiplin ilmu lain seperti antropologi, sosiologi, filsafat, dan lain sebagainya. Contoh objek formal dari disiplin ilmu seni rupa dalam mengkaji objek seni rupa adalah formalisme, yakni pendekatan yang memfokuskan diri untuk menelaah wujud visual suatu karya seni, seperti persoalan garis, bidang, tekstur, warna, dan komposisinya. Penelitian ini tidak memetakan hal ini, karena yang menjadi fokus adalah pemetaan objek materialnya.

Objek yang dipetakan dalam penelitian ini adalah seni rupa tradisional Jawa Barat. Seni rupa tradisional adalah seni rupa yang tumbuh dan berkembang sesuai aturan tradisi masyarakatnya secara turun-temurun. Pengertian ini merujuk pada arti kata tradisional,

yakni menurut tradisi (adat-istiadat), sudah menjadi kebiasaan, dan tetap dilakukan seperti itu turun-temurun dari dulu hingga sekarang (Badudu-Zain: 1994: 1531-1532). Berangkat dari pengertian ini, yang dimaksud dengan seni rupa tradisional Jawa Barat adalah seni rupa yang tumbuh dan berkembang sesuai aturan tradisi masyarakatnya secara turun-temurun di wilayah administratif propinsi Jawa Barat.

Nama lain dari seni rupa tradisional ini adalah seni kriya, yang secara harfiah berarti kerajinan/*craft*. Kriya adalah cabang seni rupa yang sangat memerlukan keahlian kekriyaan yang tinggi (*craftmanship*), seperti ukir, keramik, anyam, dan sebagainya (Susanto, 2011: 230). Dasar penciptaan seni kriya nya ada dua, yakni ekspresi pribadi dan kepentingan ekonomi (kerajinan), yang sama-sama digarap dengan penuh perhatian (Raharja, 2009: 2)

Sebagai seni tradisional, objek seni kriya yang dipetakan sudah barang tentu ada yang penciptaannya dalam bingkai budaya mitis, sebagaimana dipahami Noerhadi (1984: 36-38, 203-211), yakni budaya yang menempatkan aku [masyarakat penyangganya] masih terkepung oleh kekuatan-kekuatan gaib di sekitarnya, sehingga selalu turut mengambil bagian dalam kejadian sekitarnya, melebur dengan kekuatan-kekuatan alam ke dalam suatu partisipasi. Antara manusia (subjek) dengan dunia (objek) belum ada pemisah yang jelas. Karya seni kriya yang demikian fungsinya tentu berkait dengan upacara ritual. Tentu saja hal ini berbeda dengan seni kriya yang orientasinya pada kerajinan semata.

Meminjam istilah Widagdo dalam makalah Seminar Nasional Penelitian Seni: Pemetaan Metodologi Penelitian *Prefactum* dan *Postfactum* sebagai Wujud Aktualisasi Kampus Seni Berbasis Riset (Puslitmas STSI Bandung, 2008) yang berjudul "Penelitian Bidang Seni", secara garis besar objek pemetaan di atas dapat dipetakan menjadi dua, yakni ranah *prefactum* (konsep penciptaan) dan ranah *postfactum* (wujud benda seninya).

Hal yang pertama bertumpu pada ranah produksi estetik, seperti konteks sosial, budaya, kepercayaan, lingkungan, ekonomi dan lain sebagainya yang mendasari penciptaan karya seni. Salah satu

titik tumpu kajian di ranah ini adalah mengkaji perupanya (sebagai individu dan anggota masyarakat), dan atau daerah penghasil suatu karya seni.

Pada ranah *postfactum*, titik tumpunya adalah pada benda seninya, serta kaitannya dengan kreatornya dan masyarakat penggunanya. Hal ini dapat dipahami karena karya seni ada karena adanya yang lain, yakni selain penciptanya, juga masyarakat penggunanya, termasuk pengamat, kritikus, dan lain sebagainya. Objek kajian di ranah ini bisa berupa ornamentasi pada berbagai objek visual, seni kriya yang dipergunakan sebagai benda hias, benda pakai sakral dan profan, cinderamata, maupun kepentingan seni pertunjukan. Seni pertunjukan menjadi penting karena tidak bisa lepas dari sudut pandang seni rupa, karena seni pertunjukan adalah multi lapis (periksa Marinis, 1993: 1-2; Soedarsono, 2001: 69). Salah satu lapis dari seni pertunjukan adalah elemen visual.

#### **a. Objek Kajian Ranah *Prefactum***

Keberadaan suatu karya seni tidak terlepas dari aspek yang mendasari adanya, yakni tujuan penciptaan. Tujuan ini selanjutnya akan mendasari pilihan perwujudan dengan berbagai aspek dimensinya, seperti pemilihan material, pengolahan/proses pembentukan, hingga pilihan bentuk/wujud itu sendiri.

Benda seni yang diciptakan untuk kepentingan ritual, atau diciptakan untuk kepentingan magis, sudah barang tentu materialnya bukan sembarang material. Proses pembuatannya pun tentu melalui *laku* tertentu. Tentang wujudnya, justru bisa jadi 'tidak indah' dari sudut inderawi, karena yang penting bukan keindahan lahir, namun kemampuan melahirkan daya-daya tertentu. Dalam kasus ini, kriyawan menempatkan benda seni yang dibuatnya bagian dari ruang dalam diri dan lingkungannya. Hal ini tentu berbeda dengan karya seni yang tujuan penciptannya untuk kepentingan profan. Detil dari ciri keindahan fisik, pilihan material, dan proses yang tidak memerlukan intimitas ruang dalam kriyawan dengan apa yang dibuatnya (baca: berjarak), menjadi salah satu ciri seni kriya profan.

Sebagaimana telah disinggung sebelumnya, untuk memasuki wilayah konsep dan proses penciptaan suatu karya seni kriya, salah satu titik pijaknya adalah memasuki alam pikiran kreator yang bersangkutan, atau komunitas penghasil seni kriya tersebut. Tentu saja hal ini bisa dilakukan jika kreatornya masih hidup. Jika kreatornya sudah tidak bisa dilacak keberadaannya—misalnya seni kriya masa lampau—maka hal tersebut bisa dilacak dari benda seninya, misalnya dari ornamentasi, bentuk, dan lain sebagainya. Jadi, dalam kasus tertentu kajian terhadap konsep dan proses penciptaan, bisa juga dilacak dari wilayah *postfactum*.

#### **b. Objek Kajian Ranah *Postfactum***

Sebagaimana telah dijelaskan sebelumnya, objek kajian di ranah ini bisa berupa ornamentasi pada berbagai objek visual, seni kriya yang dipergunakan sebagai benda hias, benda pakai sakral dan profan, cinderamata, maupun kepentingan seni pertunjukan.

Ornamentasi pada objek visual yang dimaksud di sini adalah ornamen yang terdapat pada berbagai objek bendawi seperti rumah, tempat ibadah, keraton, benda pakai, dan lain sebagainya. Memang, kajian terhadap ornamen semestinya dikaitkan dengan benda yang diberi ornamen tersebut, karena berkait dengan fungsi benda seni tersebut. Meski demikian telaah terhadap ornamennya sendiri juga bisa menjadi titik fokus penelitian tersendiri.

Salah satu contoh ornamen yang cukup signifikan untuk dijadikan objek kajian adalah ornamen pada ragam hias di rumah tradisional Sunda di masa lalu. Hal ini dikarenakan hingga penelitian ini dilakukan, amat sulit untuk melacak keberadaan ragam hias tersebut. Salah satu penyebabnya adalah karena sebagaimana dipaparkan Sasmita dalam artikelnya “Sekilas Ragam Hias Pakarang” (*Pikiran Rakyat*, senin 14 April 2008), masyarakat Sunda dahulu lebih bersifat *semi sedenter* (berpindah-pindah), sehingga rumah dianggap bukan harta kekayaan sebagai milik pribadi yang sangat didambakan sehingga tidak perlu dihias. Berbeda dengan gambaran wujud keraton sebagaimana dideskripsikan Tome Pires pada tahun

1512, bahwa keraton mempunyai 330 tiang kayu yang tebal seperti tong anggur dan pada bagian puncaknya dihias dengan ukiran yang indah. Bagaimana bentuk tong dan rupa hiasan tersebut serta makna di baliknya hingga kini belum terungkap. Sasmita juga menuturkan, bahwa di dalam naskah *Sanghyang Siksakandang Karesian* disebutkan beberapa nama *pakarang* (perkakas seperti pisau, golok, kujang, kudi) termasuk siapa yang memakainya. Bagi para raja memakai pedang, *abet* (pecut), *pamuk*, *golok*, *peso teundeut*, *keris*. Untuk para petani yaitu *kujang*, *baliung*, *patik*, *kored*, *pisau sadap*. Untuk para pendeta yaitu *kala katri*, *peso raut*, *peso dongdang*, *pangot* dan *pakisi*. Sudah barang tentu keberadaan benda-benda tersebut beserta ornamen yang menyertainya layak menjadi objek penelitian.

Ragam hias yang paling banyak ditemukan dan teridentifikasi namanya adalah pada batik, sementara pada benda pakai lainnya seperti pada kujang, golok, tikar dan lain sebagainya belum sepenuhnya teridentifikasi. Seni batik Priyangan memiliki ciri khas masing-masing di setiap daerahnya, baik ragam hiasnya maupun pewarnaannya. Warna tradisional batik Ciamis misalnya, adalah *bangbara* (merah mengkudu, biru tua, hitam), dan kuning lembut kemerah-merahan yang disebut *gading dukuh* (seperti kulit buah duku).

Adapun contoh seni kriya di luar batik yang difungsikan untuk hiasan, cinderamata, dan kepentingan upacara adat (sakral), misalnya dapat dilihat pada hasil kerajinan tangan berbahan rotan dan bambu dari Rajapolah (Kota Tasikmalaya), kerajinan lukis kaca (Kabupaten Cirebon), kerajinan rotan (Kecamatan Weru, Pered, Plumbon, Sumber, Depok, dan Palimanan. Kabupaten Cirebon), seni keramik (Plered Purwakarta dan Kiara Condong Bandung), kerajinan batu mulia (kawasan Sukaraja, Kabupaten Sukabumi), kerajinan kerang: kursi, meja, lampu (Desa Tengah Tani, Kabupaten Cirebon), kerajinan logam/besi di Ciwidey dan lain sebagainya

Objek kajian seni kriya sebagai elemen seni pertunjukan tradisional dapat berupa meliputi tata rias dan busana pemain/penari, busana pemusik, bentuk musik pengiring, komposisi tata

letak musik pengiring, ornamentasi pada musik pengiring, dan tata rakit pemanggungan (setting dan properti panggung) dan sebagainya yang khas masyarakat Jawa Barat

Seni kriya digunakan pula sebagai elemen upacara adat/ritual, baik yang dikenakan oleh pelaku dan peserta upacara (tata rias dan tata busana), maupun unsur rupa lainnya, seperti setting dan properti upacara, ornamentasi pada benda upacara, dan lain sebagainya. Tabel berikut adalah contoh sebagian objek kajian seni kriya sebagai elemen upacara adat/ritual, yang menurut data dari Disbudpar Provinsi Jawa Barat (2007) terdapat kurang lebih 533 upacara adat di Jawa Barat.

Berkait dengan upacara adat di atas, hal yang tidak kalah penting untuk dikaji adalah keberadaan kampung adat, keraton, dan rumah adat. Pola perkampungan, pola keraton, bentuk dan struktur bangunan rumah, bentuk dan struktur bangunan keraton, serta adanya ornamentasi di dalamnya (sebatas bisa ditemukan), adalah hal yang menarik untuk dikaji dari sisi seni rupanya. Selain hal di atas, hal yang berkaitan dengan persoalan ritual/upacara adat dan bisa menjadi potensi kajian seni rupa adalah keberadaan situs religi, situs purbakala, dan situs peninggalan sejarah. Hal penting lain adalah ragam permainan rakyat Jawa Barat yang sudah barang tentu memiliki dimensi rupa, sehingga layak menjadi objek kajian penelitian seni rupa.

Tentang rumah adat, data Disbudpar Provinsi Jawa Barat (2007) menyebutkan bahwa di Jawa Barat terdapat 408 bangunan rumah adat, yang terbagi fungsinya untuk tempat tinggal, balai pertemuan, dan rumah ibadat. Bangunan adat tersebut tersebar di Kab. Bogor 2 buah, Kab. Sukabumi 2 buah, Kab. Bandung 115 buah, Kab. Garut 59 buah, Kab. Tasikmalaya 104 buah, Kab. Ciamis 123 buah, Kab. Kuningan 1 buah, Kab. Majalengka 1 buah, dan Kab. Purwakarta 1 buah.

### **/6/ Korelasi Objek Kajian dengan Kelompok Keahlian**

Hubungan antara objek kajian dengan kelompok keahlian keilmuan sangatlah penting dalam membangun profesionalitas dosen sebagai pengajar, peneliti/seniman, dan pelaku pengabdian kepada masyarakat. Hal ini dikarenakan dalam setiap langkah ilmiahnya, setiap dosen harus membangun *roadmap* yang mengerucut pada satu fokus keahlian. *Roadmap* ini bisa dibangun dari sisi konsistensi pengajaran (mata kuliah yang diampu), penelitian, dan pengabdian kepada masyarakat. *Roadmap* ini menjadi penting karena merupakan salah satu rekam jejak dalam menakar kepakaran seorang dosen. Oleh sebab itu manfaat penelitian ini salah satunya adalah untuk membangun hal tersebut.

### **/7/ Penutup**

Setidaknya ada tiga hal mendasar yang patut dicatat dari penelitian taksonomi seni ini. Pertama, persoalan taksonomi atau pewilahan dalam dunia keilmuan seni rupa adalah medan yang luas. Kedua, persoalan taksonomi seni adalah persoalan membangun struktur pemahaman yang pilar-pilar penyangganya sangat fluiditif, sehingga persoalan ketiga adalah taksonomi seni merupakan suatu proses yang tidak menghasilkan ‘perhentian terakhir’.

Persoalan pertama disebabkan karena dunia seni rupa adalah dunia imajinasi dan kongkrit sekaligus, yang keberadaannya berkait dengan setiap sisi kehidupan manusia. Apapun itu, asal dia mempunyai rupa yang merupakan kongkretisasi imajinasi, adalah medan seni rupa. Siapaun itu yang bergelut dengan rupa, baik kreator maupun pengguna, adalah medan seni rupa. Oleh sebab itu, tujuan pemetaan akan menjadi salah satu kunci titik pijak pemetaan yang akan menghasilkan suatu taksonomi dengan arah yang jelas. Sudah barang tentu perbedaan tujuan pemetaan akan menghasilkan pemetaan yang berbeda.

Persoalan kedua dikarenakan fenomena seni rupa tidak hanya dibangun oleh satu pilar, namun berbagai pilar yang selalu beradaptasi dengan jaman. Pilar tersebut di antaranya adalah kreator

dan masyarakat penggunaanya. Keduanya selalu mengikuti dinamika jaman, bahkan kadang kreativitas seniman malampaui jamannya. Ia selalu hadir bersama perkembangan jaman, karena keberadaannya merupakan salah satu respons kreator terhadap dinamika jaman. Bahkan tidak jarang, keberadaan fenomena seni rupa bukan hanya karena mengikuti jaman, namun justru menciptakan 'jamannya sendiri'. Oleh sebab itu, baik tataran benda seninya (bentuk, isi), penyajiannya (konteks penyajian karya), wacananya (pasar wacana maupun wacana pasar), kreatornya, dan publiknya, pasti selalu berkembang seiring dinamika jaman. Hal ini akan membawa konsekuensi keilmuan seni dan medan kajiannya juga terus berkembang, sehingga taksonominya selalu dan selalu mengalir bersama perkembangan seni itu sendiri. Oleh sebab itu, masuklah ke persoalan ketiga, bahwa sebenarnya tidak ada sebuah 'perhentian terakhir' bagi taksonomi seni. Yang ada adalah 'perhentian-perhentian sementara', yang menunggu untuk didekonstruksi ulang agar menghadirkan 'perhentian sementara' selanjutnya, dan hasil penelitian ini

Sebagai 'perhentian sementara', hasil penelitian ini sudah barang tentu memerlukan kelanjutan penelitian untuk mencapai 'titik perhentian' selanjutnya. Oleh sebab itu, direkomendasikan kepada pihak terkait untuk dapat menindaklanjuti hasil penelitian ini.

## **Daftar Pustaka**

- Badudu-Zain. 1994. *Kamus Umum Bahasa Indonesia*. Jakarta: Pustaka Sinar Harapan
- Bagus, Lorens. 1996 *Kamus Filsafat*. Jakarta: Gramedia
- Beardsley, Monroe C. 1966. *Aesthetics from Classical Greece to the Present: a Short History*. New York; The Macmillan Company
- Beardsley, Monroe C. dan Herbert M. Schueller, ed. 1967. *Aesthetic Inquiry: Essays on Art Criticism and the Philosophy of Art*. Belmont: Dickenson Publishing Company Inc.



- Djelantik, A.A.M. 1999. *Estetika Sebuah Pengantar*. Bandung. MSPI
- Gie, The Liang. 1999. *Pengantar Filsafat Ilmu*. Yogyakarta: Liberty
- \_\_\_\_\_. 1996. *Filsafat Seni*. Yogyakarta: Pusat Belajar Ilmu Berguna
- Giyartini, Rosarina. 2007. "Konsep Pembelajaran Tari Kreatif di Sekolah dasar: dari Anak oleh Anak dan untuk Anak". Tesis untuk Memperoleh Gelar Magister Pendidikan di Program Studi Pendidikan Seni Tari, PPS UPI
- Hawk, Terrence. 1978. *Structuralisme and Semiotics*. London: Mathuen & Co Ltd.
- Jones, Arthur F. 1992. *Introduction to Art*. New York: HarperPerennial
- K.M., Saini. 2001. *Taksonomi Seni*. Bandung: STSI Press
- Kristeller, Paul Oscar. 1979. "The Modern System of Arts" dalam W.E. Kennick, *Art and Philosophy: Reading in Aesthetics*. New York: St. Martin's Press
- Kuntowijoyo. 2001. *Muslim Tanpa Masjid*. Bandung: Mizan.
- Leeuwen, Theo van dan Carey Jewitt, ed. 2002. *Handbook of Visual Analysis*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications
- Marinis, Marco de. 1993. *The Semiotic of Performance*. Terjemahan Aine O'Healy. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press
- Raharja, Timbul. 2009. "Industri Seni Kriya sebagai Media Percepatan Kesejahteraan Ekonomi Kerakyatan", makalah Seminar Nasional Seni Kriya 'Kriya: Kesenambungan dan Perubahannya'. Yogyakarta: Jurusan Kriya FSR, ISI
- Sasmita, Mamat. 2008. "Sekilas Ragam Hias Pakarang" dalam *Pikiran Rakyat*. Senin 14 April
- Sudjana, Nana. 2006. *Penilaian Hasil Belajar Mengajar*. Cetakan ke 2. Bandung: PT Remaja Rosdakarya
- Soedarsono, R.M. 2001. *Metodologi Penelitian Seni Rupa dan Pertunjukan*. Cetakan kedua. Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia
- Soekamto, Soerjono. 1985. *Kamus Sosiologi*. Jakarta: Rajawali

- Sumardjo, Jakob. 2000. *Filsafat Seni*. Bandung: ITB
- Susanto, Mikke. 2011. *Diksi Rupa; Kumpulan Istilah Seni Rupa*. Yogyakarta dan Bali: Dictiart Lab & Djagat Art House
- Teeuw, A. 1984. *Sastra dan Ilmu Sastra: Pengantar Teori Sastra*. Jakarta: Pustaka Jaya
- Veuger, Jacques. 1983. *Psikologi Perkembangan Epistemologi Genetik dan Strukturalisme Menurut Jean Peaget*. Yogyakarta: Yayasan Studi Ilmu dan Teknologi
- Widagdo. 2008. "Penelitian Bidang Seni" Makalah Seminar Nasional Penelitian Seni: Pemetaan Metodologi Penelitian *Prefactum* dan *Postfactum* sebagai Wujud Aktualisasi Kampus Seni Berbasis Riset. Bandung. Puslitmas STSI Bandung.
- Wirjomartono, Bagoes P. 2001. *Pijar-pijar Penyingkapan Rasa: Sebuah Wacana Seni dan Keindahan dari Plato sampai Derrida*. Jakarta: Gramedia



## Estetika Postradisional Sotya Kalimah

Albertus Rusputranto Ponco Anggoro  
Fakultas Seni Rupa dan Disain, ISI Surakarta  
Email: titusclurut@yahoo.co.uk

### Abstrak

Pentagram terbalik (*inverted pentagram*) adalah salah satu simbol identitas dan simbol perlawanan terpenting komunitas musik *black metal*. Ada banyak varian bentuk simbol pentagram terbalik yang dibuat oleh anggota komunitas *black metal* di seluruh dunia, di antaranya pentagram terbalik yang dimunculkan oleh *Makam*, kelompok musik *black metal* dari Surakarta. Pentagram terbalik yang dibuat oleh Jiwo, vokalis kelompok *Makam*, ini dinamakan *Sotya Kalimah*. Imaji simbol *Sotya Kalimah* ini merupakan sintesa dari pentagram terbalik simbol identitas subkultur *black metal* dan konsep kosmologi Jawa tradisional (*papat kiblata lima pancer*). Sintesa ini dalam subkultur dikenal sebagai gaya, proses *bricolage*, tapi dalam bentuk tiruan yang tidak mengandung pesan tersembunyi (pasca autentik). Meskipun muncul dari tren subkultur *black metal* tetapi bukan berarti tidak menghasilkan makna. *Sotya Kalimah* merupakan sintesa di tataran permukaan: tataran konotator. Kaligrafi aksara Jawa dalam *Sotya Kalimah*, yang menuliskan keempat kata dalam konsep *papat kiblata lima pancer* (dua kata di antaranya salah tulis dan satu yang lain salah memilih kata), tidak didudukkan sebagai tulisan tetapi imaji, visual. *Sotya Kalimah* adalah retorika simbol identitas kelompok *Makam*, kelompok musik *black metal* yang sekaligus “pembela kebudayaan Jawa”. Memancar “tradisionalisme” Jawa dalam imaji simbol *Sotya Kalimah*. “Tradisionalisme” dalam estetika postradisional. Estetika postradisional adalah estetika yang dikembangkan dari teori masyarakat postradisional Anthony Giddens. Estetika yang menandai kebangkitan “tradisionalisme” yang selama ini ditolak dan dipinggirkan oleh modern. Tradisionalisme yang direkonstruksi berdasarkan kepentingan sekarang; pengulangan-pengulangan untuk melanjutkan pengalaman. Estetika postradisional.

Kata kunci: pentagram terbalik, *black metal*, *bricolage*, simbol, visual, pasca autentik, *Sotya Kalimah*, estetika, postradisional.

## /1/ Pendahuluan

Simbol pentagram terbalik (*inverted pentagram*) sering kita jumpai dalam banyak *artwork* (*visual artwork*) yang dibuat dan dipakai oleh komunitas musik *black metal*. Simbol pentagram terbalik biasanya hadir sebagai bagian dari visual artistik panggung dan aksesoris kostum para personel kelompok-kelompok band (*black metal*) yang *manggung* pada hajat pergelaran musik *black metal*. Imaji simbol tersebut juga biasa muncul pada kaus, berbagai bentuk *merchandise* lainnya dan berbagai aksesoris (bandul kalung, pin, *badge*, dll) fesyen publik pendukung musik ekstrim metal ini.

Awal penggunaan simbol pentagram terbalik (pada komunitas musik *black metal*) bebarengan dengan awal munculnya istilah *black metal*. Penamaan subgenre musik ekstrim metal ini diambil dari nama judul album yang dirilis oleh *Venom* (1982), kelompok musik *new wave of British heavy metal* yang memelopori dan memberikan konsep awal aliran musik *black metal* (*Sejarah Black Metal*, <http://metalisir.forumotion.net/t9-black-metal>). Pada sampul album *Venom* tersebut, selain terdapat tulisan '*black metal*' juga terpampang sebuah *artwork* simbol pentagram terbalik. Sejak saat itulah imaji pentagram terbalik menjadi salah satu simbol identitas komunitas musik *black metal* dan tersebar ke berbagai belahan dunia. Termasuk komunitas musik *black metal* di Indonesia.



*Venom* (Inggris), pelopor aliran musik *Black Metal*  
Sumber: <http://dimasdpi.blog/detik.com>

Pentagram terbalik merupakan salah satu simbol (visual) identitas terpenting komunitas *black metal*, selain simbol kepala kambing Mendes, angka '666' dan salib terbalik. *Black metal* membangkitkan sensasi kengerian para apresianya melalui deru musik, lirik lagu dan simbol-simbol visual mereka. Estetika kengerian. (Albertus R.P.A., 2013:134-138) Pemunculan simbol pentagram terbalik tidak terbatas hanya pada perhelatan musik saja. Simbol tersebut juga hadir, baik disengaja atau tidak, dalam pergaulan sehari-hari lewat gaya atau mode fesyen keseharian anggota komunitas musik *black metal* (kaus, stiker, berbagai aksesoris dll).

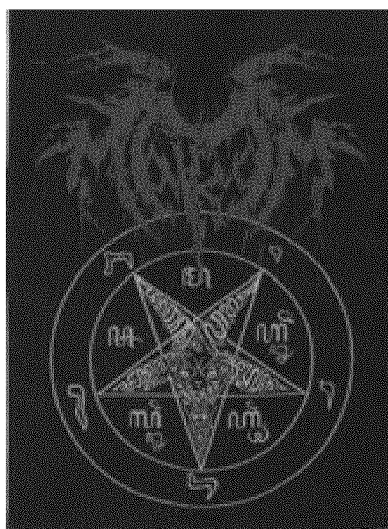
Munculnya reaksi negatif, kecemasan, di masyarakat pada awal masuknya subgenre musik *underground* ini di Indonesia (di beberapa kota besar di Jawa dan Bali) selain disebabkan karakter musik dan aksi panggung kelompok-kelompok musiknya agaknya juga karena simbol-simbol visual yang mereka gunakan. Komunitas musik *black metal* ini oleh masyarakat sempat dituduh sebagai komunitas pemuja setan. Simbol-simbol yang mereka gunakan dianggap sama dengan simbol-simbol ritus pemujaan setan (antitesis pemujaan terhadap Tuhan dalam kebudayaan Kristen). Termasuk di antaranya simbol pentagram terbalik. Kecemasan masyarakat ini setidaknya bisa terbaca pada laporan utama tabloid *Adil* nomor 27 tahun ke-65 (16-22 April 1997) dan pemberitaan tabloid *Sangkakala* pada terbitan pertamanya (15 Maret 1998).

Tiga judul liputan yang diturunkan oleh tabloid *Adil* ("Bisingnya Metal Bangkitnya Setan", "Menggali Setan di Bumi Sendiri" dan "Musik yang Menghujat Tuhan") dan laporan tabloid *Sangkakala* yang bertajuk "Musik Undergroud: Satanisme atau Kebodohan", menggambarkan aksi *metalheads* pada perhelatan "Benteng Bawah Tanah" di Yogyakarta (7 Desember 1997), cukup memberikan gambaran betapa khawatirnya masyarakat menghadapi fenomena kemunculan komunitas musik *black metal* di lingkungan mereka.

## **/2/ Sotya Kalimah**

Varian imaji pentagram terbalik sebagai simbol identitas dan perlawanan komunitas musik *black metal* cukup beragam. Baik yang dasar pembuatannya benar-benar ideologis (ideologi simbol subkultur *black metal*) maupun yang beranjak dari tren subkultur. *Sotya Kalimah* adalah satu di antara banyak varian tersebut. Imaji pentagram terbalik, *Sotya Kalimah*, ini merupakan *artwork* visual (*merchandise*) kelompok *Makam*.

*Makam* adalah kelompok musik *black metal* dari Surakarta. Kelompok yang turut mengawali kemunculan, mendorong kejayaan dan tetap bertahan, sekarang, saat *black metal* di Surakarta mengalami masa surut. *Makam* sejak terbentuknya (1995) sampai sekarang banyak mengeluarkan produk-produk visual, baik logo kelompok, kostum panggung, berbagai *artwork* yang diproduksi dalam berbagai bentuk *merchandise*, sampul album musik (kaset dan CD), media publikasi dan imaji fotografi. (Albertus R.P.A., 2013:58-98) *Artwork* imaji *Sotya Kalimah* ini diciptakan oleh Jiwo, vokalis kelompok *Makam* yang juga dikenal -di jejaring komunitas musik *black metal*- dengan nama panggung Shiva Ratriarkha, pada tahun 2011. Diproduksi dalam bentuk *merchandise* (kaus) dan dijual lewat *Kartel* ([www.kartelstore.com](http://www.kartelstore.com)), distro yang dibuat dan dikelola oleh kelompok *Makam* sendiri.



*Sotya Kalimah*, varian imaji simbol pentagram terbalik

Sumber: [www.kartelstore.com](http://www.kartelstore.com)

Dalam *Sotya Kalimah*, Jiwo memadankan konsep pagan yang ada pada imaji simbol pentagram terbalik dengan konsep *papat kiblat lima pancer* dalam kosmologi Jawa (keseimbangan dan keharmonisan alam). (Albertus R.P.A., 2013:82) Setiap sudut bintangnya dipadankan dengan representasi empat elemen alam (tanah, api, air, angin) dan, sudut bintang bagian bawah, sebagai pancernya. Visual bentuk *Sotya Kalimah* tidak banyak berbeda dengan pentagram terbalik umumnya. Bedanya, pada *artwork* ini Jiwo menghadirkan kaligrafi aksara Jawa, yang membentuk imaji kepala kambing (menggantikan imaji kepala kambing Mendes), di tengah-tengah pentagram. Kaligrafi tersebut, dari kiri searah jarum jam, tertulis kata *bantaha*, *dahana*, *warah* dan *baruna*.

Setiap kata, menurut Jiwo, menunjuk pada empat kiblat *pedanyangan* (peziarahan, persamadian) dan satu pancer. Kata *bantaha* pada salah satu sudut bintang *Sotya Kalimah* adalah kesalahtulisan dari kata *bantala*, yang artinya tanah. *Bantala* (tanah) menunjuk arah utara, merepresentasikan elemen tanah. *Dahana* (api) menunjuk arah barat, merepresentasikan elemen api. Kata *warah* pada *Sotya Kalimah* sebenarnya dimaksudkan sebagai air atau *warih*. *Warih* (air) menunjuk arah selatan, merepresentasikan elemen air. Sudut bintang selanjutnya seharusnya merepresentasikan elemen angin. Tapi Jiwo salah memasang tulisan *baruna*, yang artinya laut atau samudera. Sudut bintang ini seharusnya bertuliskan kata *maruta*, yang berarti angin. *Maruta* (angin) menunjuk arah timur, merepresentasikan elemen angin. Sudut bintang yang menunjuk ke bawah merupakan titik *pancernya*. *Pancer* dari pentagram terbalik ini adalah kehendak. Di ruang-ruang antara sudut-sudut bintang terdapat tulisan beraksara Jawa yang dipenggal-penggal yang tidak bisa dibaca sebab tidak mengikuti aturan baku penulisan dengan aksara Jawa (kecuali pada aksara 'sa' dan 'ma'). Jiwo bermaksud menulis 'sa-ma-el-lil-ith': 'Samael-Lilith' dengan menggunakan aksara Jawa (yang dipenggal-penggal). Samael adalah satu di antara banyak nama-nama setan. (Albertus R.P.A., 2013:82-84)



### **/3/ Bricolage *Simbol Pasca Autentik***

*Sotyia Kalimah* merupakan *artwork* hasil modifikasi imaji pentagram terbalik. Sintesa antara simbol *black metal* paganis dan kebudayaan Jawa tradisional. Sintesa semacam ini dikenal dalam subkultur sebagai gaya, proses *bricolage* simbol, tapi dalam bentuk tiruan yang tidak lagi mengandung pesan tersembunyi: gaya sebagai bagian dari mode fesyen (Albertus R.P.A., 2013:122). *Bricolage* simbol pasca autentik. *Bricolage* simbol adalah pengambilan berbagai objek atau komoditi, yang masing-masing sudah dimuati makna, untuk direkontekstualisasi, ditata ulang dalam suatu ensambel simbolik dan disubversi makna-makna sebelumnya sehingga muncul makna dan pesan baru (Hebdige, 2000:205-211).

Kelompok *Makam* bertumbuh dalam tren subkultur anak muda. Tetapi bukan berarti mereka tidak bisa memproduksi makna. Mereka menghasilkan makna, mengartikan dunia dan memunculkan kekhasan identitas mereka lewat *bricolage* dan homologi pasca autentik. *Sotyia Kalimah* adalah salah satu contoh produk *bricolage* (dan homologi) pasca autentik: salah satu simbol identitas dan perlawanan kelompok *Makam* yang khas. *Sotyia Kalimah* menunjukkan bagaimana kelompok *Makam* telah menjadikan mode (tren subkultur) sebagai gaya (subkultur pasca autentik); menjadi bagian dari budaya populer sekaligus subkultur *black metal*.

Sintesa yang terjadi dalam imaji *Sotyia Kalimah* menunjukkan ketidakautentikan masing-masing simbol yang dikawinkan. Ideologi simbol masing-masing terluruhkan ketika direkonstruksi dalam ensambel simbol yang baru. Terluruhkan bahkan sebelum keduanya disintesakan. Ideologi simbol pentagram terbalik luruh dalam tafsir *papat kiblata lima pancer*, sedangkan kesalahan tulis (kata '*bantaha*' dan '*warah*') dan salah pasang kata ('*baruna*' yang seharusnya '*maruta*') dalam kaligrafi *Sotyia Kalimah* lebih menunjuk pada kekurangpahaman kreatornya, setidaknya dalam penulisan aksara Jawa, dibanding kesalahan teknis. Maka terjadilah subversi makna dalam *bricolage* simbol *Sotyia Kalimah*, baik yang sengaja (tafsir pentagram terbalik versi Jiwo) maupun tidak sengaja (kesalahan eja

dan pemilihan kata dalam kaligrafi Jawa), dari versi utamanya (simbol identitas subkultur *black metal* dan kebudayaan Jawa tradisional).

Sengaja atau tidak disengaja, *Sotya Kalimah* ini merupakan sintesa di tataran permukaan: tataran konotator. Kaligrafi yang dihadirkan bukan pertama-tama menghadirkan makna kata, dalam falsafah Jawa tradisional, tetapi visual. Salah tulis dan kesalahan memasang kata bukan hal utama (bukan kesalahan besar) sebab aksara Jawa di sini tidak lagi didudukkan sebagai tulisan tetapi imaji (gambar). Kaligrafi Jawa ini menjadi bagian dari elemen visual imaji *Sotya Kalimah*. Maka muncullah makna baru: *Sotya Kalimah* sebagai *inverted pentagram* Jawa yang khas kelompok *Makam*. Berhomolog dengan klaim (slogan) kelompok *Makam* sebagai *Kedjawen Pagan Front*. *Sotya Kalimah* adalah retorika simbol identitas kelompok *Makam*, kelompok musik *black metal* yang sekaligus “pembela kebudayaan Jawa”. “Tradisionalisme” Jawa memancar dalam imaji simbol *Sotya Kalimah*. “Tradisionalisme” dalam wacana (estetika) postradisional.

### **/5/ Bangunan Estetika Postradisional**

Estetika dibangun tidak hanya oleh dirinya sendiri tetapi juga oleh apa-apa di luar dirinya. Di antaranya adalah estetika postradisional. Pengertian estetika postradisional ini saya kembangkan dari kajian masyarakat postradisional Anthony Giddens. Teori masyarakat postradisional ini dimunculkan oleh Giddens untuk menandai kebangkitan “tradisionalisme” yang selama ini ditolak dan dipinggirkan oleh modern.

Modern tidak memberikan tempat bagi tradisionalisme (Albertus R.P.A., 2013:159). Apa-apa saja yang berbau tradisional dijadikan lawan (oposisi binner) oleh modern. Termasuk juga estetika. Dianggap sebagai masa lalu yang *mandeg* dalam pengulangan-pengulangan. Tradisionalisme, oleh modern, dilempar ke dalam puing-puing, di bawah sadar. Tapi tidak hilang.

Modernisme, yang awalnya diidentikkan dengan “Barat”, menjangkau ke hampir seluruh penjuru dunia; diuniversalkan

oleh proses globalisasi. Kapitalisme global pasca perang dunia II membawa modernisasi sampai pada tingkat tinggi yang, oleh Giddens, dinamakan fase 'modernisasi reflektif'. Pada fase ini globalisasi bukan lagi dilihat sebagai imperialisme satu jalan; ada banyak cabang-cabang globalisasi yang hadir. Ada hubungan saling ketergantungan. Tindakan pribadi pun bahkan bisa berakibat global.

Fase 'modernisasi reflektif' yang ditandai dengan proses globalisasi dan *ekskavasi* konteks tindakan yang paling tradisional merubah keseimbangan antara tradisi dan modernitas (Giddens, 2003:73). Saat inilah tradisionalisme mendapatkan celah hadir di dalam modernitas dalam bentuknya yang baru: postradisional. Dalam postradisionalisme puing-puing masa lalu dibersihkan dengan proses penggalian mendalam: *ekskavasi*<sup>1</sup>. Tradisionalisme direkonstruksi berdasarkan masa sekarang, dalam kepentingan sekarang; pengulangan-pengulangan yang tidak berarti mempertahankan masa lalu melainkan melanjutkan pengalaman (Albertus R.P.A., 2013:159).

Dalam tatanan postradisional artefak yang pernah berkait dengan tradisi didudukkan sebagai relik. Serupa benda-benda di lemari kaca museum yang tampak seakan-akan sudah berada pada tempatnya. Padahal tidak. Relik tidak mempunyai hubungan nyata dengan tempatnya diletakkan, tetapi keberadaannya justru menjadi ikon bagi orang-orang yang mengapresiasinya. Relik seperti jejak-memori yang terpisah dari kerangka kolektifnya. (Giddens, 2003:84-86)

### **/7/ Estetika Postradisional Sotya Kalimah**

*Sotya Kalimah* adalah produk estetika postradisional yang terbentuk dari proses *bricolage* simbol pasca autentik. Imaji tersebut merupakan sintesa dari simbol-simbol visual yang terluruhkan makna dan ideologi asalnya untuk, kemudian, lahirnya makna baru. Dari visual imajinya bisa kita lihat bahwa *Sotya Kalimah* lebih tegak berdiri pada

---

<sup>1</sup> *Ekskavasi*, dalam penggalian arkeologis, berarti sebuah investigasi juga evakuasi; tulang-tulang lama dikeluarkan dari kuburan, ditetapkan hubungan satu sama lain dan dibersihkan situsnya. Lihat, *ibid.*37.

tataran penanda-penanda simbol yang dimodifikasi dan disintesakan daripada kedalamannya. Tetapi sintesa ini bukannya tidak berhasil. Nyatanya retorika visual *Sotya Kalimah* sebagai simbol identitas dan perlawanan kelompok *Makam* cukup kuat.

Kekuatan retorik *Sotya Kalimah* terletak pada estetika imaji simbolnya. Estetika yang dibangun oleh tradisionalisme hasil proses *ekskavasi* masa lalu. Kaligrafi aksara Jawa pada imaji *Sotya Kalimah* merupakan hasil penggalian atas tradisi masa lalu Jawa, kosmologi masyarakat Jawa tradisional, yang direkonstruksi untuk kepentingan sekarang. Masa lalu Jawa ini dievakuasi, diseleksi, “dibersihkan” lalu disusun berdasarkan kepentingan penataannya.

Kaligrafi aksara Jawa pada imaji simbol *Sotya Kalimah* tidak lagi merepresentasikan konsep kosmologi Jawa tradisional yang dirujuknya meskipun dalam kaligrafi tersebut *wantah* dihadirkan teks *papat kiblat lima pancer*. Pertama-tama persoalannya tentu bukan pada visual imajinya. Tulisan dalam kaligrafi berbentuk kepala kambing ini sebenarnya masih relatif mudah dibaca. Tetapi masalahnya apresian imaji simbol *Sotya Kalimah* ini kebanyakan bukan dari generasi masyarakat Jawa yang masih bisa membaca tulisan beraksara Jawa dan tidak paham dengan konsep *papat kiblat lima pancer* yang dituliskan (kaligrafi). Maka terjadilah perubahan dari makna asalnya.

Perubahan makna ini sebenarnya tidak baru terjadi setelah diapresiasi oleh orang lain. Makna asali dari teks *papat kiblat lima pancer* yang dikaligrafikan ini agaknya sudah luruh dari sejak awal proses produksinya. Terbukti dari ditemukannya kesalahtulisan dan salah pemilihan kata dalam kaligrafi tersebut. Kaligrafi aksara Jawa dalam *Sotya Kalimah* ini benar-benar relik yang memori sejarahnya terputus dari kerangka kolektif. Artefak dari masa lalu Jawa yang dihadirkan untuk kepentingan sekarang tanpa makna asalnya. Tradisionalisme memancar dari imaji kaligrafi aksara Jawa ini, tradisionalisme yang tidak tradisional. Postradisional.

Relik kaligrafi aksara Jawa ini ditempatkan pada “lemari kaca museum” (yang sekarang bernama *bricolage* pasca autentik). Relik ini

seakan-akan sudah tepat berada pada tempatnya tetapi sebenarnya tidak ada hubungan nyata di antara keduanya. Tidak ada hubungan nyata antara pentagram terbalik dengan teks *papat kiblat lima pancer*, tetapi visual imaji kaligrafi tersebut menjadi ikon simbol ini. *Sotyia Kalimah* cenderung tabal terlihat sebagai *inverted* pentagram Jawa daripada *black metal*. Tetapi tentu Jawa yang dicurigai oleh kebudayaan Jawa tradisional sebab meskipun konsep *papat kiblat lima pancer* ini merupakan sebuah pengulangan dari tradisi yang sudah ada, dalam kebudayaan Jawa tradisional, tetapi pengulangan ini merupakan upaya untuk melanjutkan pengalaman.

Estetika postradisional *Sotyia Kalimah* tidak menjadikan imaji simbol tersebut terkungkung lagi dalam tradisionalisme lama. Sebagaimana Giddens menyatakan bahwa masyarakat postradisional adalah masyarakat global pertama (Giddens, 2003:75), estetika postradisional memanfaatkan globalisme mutakhir dan ‘modernisasi reflektif’ untuk hadir menjadi lebih dari sekadar masyarakat dunia: hadir dalam sebuah dunia ‘ruang yang tak terbatas’ (Giddens, 2003:93). Bukan hanya secara fisik tetapi juga estetik.

## Daftar Pustaka

- Anggoro, Albertus Rusputranto Ponco. 2013. “Retorika Visual pada Praktik Representasi Hantu sebagai Simbol Identitas Komunitas Musik *Underground* di Kota Surakarta” (Tesis). Yogyakarta: Program Magister Ilmu Religi dan Budaya Universitas Sanata Dharma.
- Giddens, Anthony. 2003. *Masyarakat Post-Tradisional*. Tr.Ali Noer Zaman. Yogyakarta: IRCiSoD.
- Hebdige, Dick. 2000. *Asal-Usul & Ideologi Subkultur Punk*. Tr. Ari Wijaya. Yogyakarta: Penerbit Buku Baik.

**Media Massa Cetak:**

*Bisingnya Metal Bangkitnya Setan*, Tabloid Berita Mingguan *Adil*.  
No.27 Tahun ke-65. 16-22 April 1997. hh.4-5.

*Menggali Setan di Bumi Sendiri*, Tabloid Berita Mingguan *Adil*. No.27  
Tahun ke-65. 16-22 April 1997. h.5.

*Musik Underground: Satanisme atau Kebodohan*, Warta Injili  
*Sangkakala*. Nomor 1/Tahun I. 15 Maret 1998. h.10-11.

*Musik yang Menghujat Tuhan*, Tabloid Berita Mingguan *Adil*. No.27  
Tahun ke-65. 16-22 April 1997. h.6.

**Internet:**

<http://dimasdpi.blog/detik.com>

<http://www.kartelstore.com>

*Sejarah Black Metal* di <http://metalisir.forumotion.net/t9-black-metal>



## **Keramik Ganesha Ganeshi Karya F. Widayanto: Sebuah Kajian Seni Rupa dalam Perspektif Resepsi**

Indro Baskoro M.P.

Jurusan Kriya, Fakultas Seni Rupa ISI Yogyakarta

### **Abstrak**

Ganesha merupakan salah satu dewa dalam mitologi Hindu yang mempunyai banyak perwujudan sesuai namanya. Hal ini menjadi menarik untuk dikaji, karena adanya perbedaan rupa Ganesha India dengan rupa Ganesha Indonesia, padahal dapat diketahui bahwa Ganesha berasal dari sumber yang sama, yaitu: agama dan kebudayaan Hindu India. Perbedaan tersebut menjadi lebih nyata lagi dengan hadirnya keramik Ganesha Ganeshi karya F. Widayanto yang lebih ekspresif. Oleh karena fenomena yang muncul berwujud perubahan rupa dan penampilan Ganesha pada periode yang berbeda, tanpa mengubah esensi Ganesh sebagai dewa ilmu pengetahuan, dewa kebijaksanaan, dan pembasmi kebatilan yang berkepala gajah dan berbadan manusia, maka penulis menganggap persoalan ini menarik untuk dikaji menggunakan analisis formal menurut Feldman dan Pendekatan Resepsi Jausz.

Kata Kunci: Ganesha, Mitologi Hindu, F. Widayanto

### **/1/ Pendahuluan**

F. Widayanto adalah seorang seniman keramik kelahiran Jakarta, 23 Januari 1953. Ia membawa pembaharuan dalam dunia keramik di Indonesia dengan menggunakan tanah liat jenis *stoneware* yang mempunyai kekuatan bakar sampai 1300 derajat Celcius dan berwarna krem keabu-abuan sebagai media kreasinya, berbeda dengan seniman-seniman keramik Indonesia lainnya yang lebih banyak menggunakan media tanah liat jenis *earthenware* dengan kemampuan bakar rendah dan berwarna coklat kemerahan. Pendidikan tinggi Widayanto diselesaikan di Fakultas Seni Rupa dan Desain ITB dengan mayor keramik.

Penulis memilih karya F. Widayanto sebagai bahan kajian karena beberapa alasan. Pertama, berkaitan dengan media yang



digunakan, yaitu: keramik yang memiliki tingkat kompleksitas cukup tinggi, karena melibatkan penguasaan kemampuan dalam berbagai bidang yang berbeda. Seorang seniman keramik dituntut menguasai ilmu bahan, teknis pembuatan dan peralatan, serta ilmu pembakaran dan finishing. Dengan kata lain dibutuhkan pengetahuan dan penguasaan ilmu kimia, fisika sekaligus mekanika dan tentu saja seni. Ada banyak definisi untuk menjelaskan apa sebenarnya yang dimaksud dengan keramik. Menurut definisi paling sederhana, keramik merupakan barang-barang dari tanah liat yang dibakar (Lee, 1961: 1). Secara teknis, keramik didefinisikan sebagai produk dari bahan tanah liat yang telah melalui proses pembakaran antara 600 sampai 1400 derajat Celcius sehingga menjadi keras dan padat serta tidak lagi kembali menjadi tanah apabila terkena air (Peterson, 1995: 238). Kata keramik berasal dari bahasa Yunani: *kheramos* yang berarti barang-barang yang terbuat dari tanah liat yang dibakar (Astuti, 1997: 1).

Alasan kedua terletak pada kemampuan F. Widayanto menyajikan karya modern dengan kemasan etnik, religius dan tradisi sebagaimana yang dapat dinikmati pada pamerannya yang bertema: "Ganesha Ganeshi dari Tapos, Bogor, Jawa Barat." Ganesha merupakan salah satu dewa yang memiliki kedudukan penting dalam mitologi Hindu, terbukti mempunyai banyak versi kelahiran dan asal mula, apalagi setelah munculnya sekte Ganapatya di India yang menjadikan Ganesha sebagai dewa pelindungnya pada sekitar abad XII. Kisah tentang Ganesha ini muncul dalam naskah-naskah India, seperti: *Siwa Purana*, *Lingga Purana*, *Brahmawaiwarta Purana*, *Skanda Purana*, *Waraha Purana*, *Matsya Purana*, dan *Padama Purana*, namun demikian dari semua purana yang ada dapat diketahui bahwa secara garis besar, Ganesha lahir atau diciptakan oleh dewa Siwa dan çakti-nya yang bernama dewi Uma atau yang dikenal pula sebagai Parwati. Ganesha digambarkan dengan perwujudan berkepala gajah dan berbadan manusia.

Kenyataan sebagai dewa yang penting, dibuktikan pula dengan nama lain Ganesha yang demikian banyak, seperti: *Dhumrawarna*,

*Ganapati, Gajaanana, Wakradanta, Krisna Pingaksa, Gajawaktra, Lambodara, Wikata, Wignaraja, Wigneswara, Wignaharta, Vinayaka, Heramba, Sumuka, Ganaadyaksa, Sorpakarna, Akurta, Sidhidata* dan lain-lain. Masing-masing nama tersebut tidak sekedar julukan atau nama panggilan, namun lebih dari itu memiliki arti tertentu yang terepresentasikan pada perwujudannya ketika dipatungkan, sebagai contoh: nama *Dhumrawarna* mengandung arti berkulit gelap, maka perwujudan patungnya adalah Ganesha dengan kulit coklat kehitaman; nama *Sorpakarna* mengandung arti telinga lebar (Azul Sjarfrie, 1993: 32-33), maka Ganesha dipatungkan dengan telinga yang sangat lebar melebihi telinga patung Ganesha pada umumnya dan lain-lain.

Perwujudan Ganesha yang sesuai namanya tersebut menjadi menarik untuk dikaji karena adanya perbedaan rupa Ganesha India dengan rupa Ganesha Indonesia, padahal dapat diketahui bahwa Ganesha berasal dari sumber yang sama, yaitu: agama dan kebudayaan Hindu India. Perubahan ini mulai terlihat pada perwujudan patung Ganesha Indonesia pada zaman Singhasari sekitar akhir abad XII (Sedyawati, 1994: 319-343). Perbedaan tersebut menjadi lebih nyata lagi, dengan hadirnya seniman-seniman pada abad berikutnya yang kemudian berkreasi menciptakan karya Ganesha yang lebih ekspresif. Salah satu dari seniman itu adalah F. Widayanto.

Oleh karena fenomena yang muncul berwujud perubahan rupa dan penampilan Ganesha pada periode yang berbeda, tanpa mengubah esensi Ganesha sebagai dewa ilmu pengetahuan, dewa kebijaksanaan, dan pembasmi kebatilan yang berkepala gajah dan berbadan manusia, maka penulis menganggap persoalan ini menarik untuk dikaji. Adapun untuk mempertajam analisis, maka rumusan masalah kajian ini adalah bagaimana respon penerimaan masyarakat dapat mempengaruhi rupa, gaya, penampilan, atribut dan wujud Ganesha pada periode zaman yang berbeda?

## **/2/ Kerangka Teoritis**

Penulis memilih menggunakan analisis formal menurut Feldman dan Pendekatan Resepsi Jausz untuk melakukan analisis terhadap karya

Ganesha Ganeshi keramik karya F. Widayanto. Kedua pendekatan ini dipilih penulis dengan alasan paling sesuai dan saling melengkapi untuk menelaah dan mengkaji persoalan tersebut. Masing-masing pendekatan mempunyai fokus analisis yang berbeda. Analisis formal menurut Feldman sangat tepat digunakan dalam menelaah karya Ganesha Ganeshi keramik karya F. Widayanto secara detail sebagai kesatuan unsur-unsur seni rupa, yang melibatkan deskripsi, analisis, interpretasi dan evaluasi, sementara Pendekatan Resepsi penulis pergunakan untuk menelaah perubahan bentuk, rupa dan makna Ganesha dari sisi ruang dan waktunya.

Analisis Formal menurut Edmund Burke Feldman (1967) meliputi aspek-aspek berikut ini: (1) Deskripsi. Aspek ini berisi penjelasan verbal baik tertulis maupun lisan tentang gambaran secara indrawi dari karya yang disajikan sesuai impresi pengamat. Elemen yang perlu dideskripsikan meliputi: media, garis, bidang, warna, tekstur, bentuk, komposisi, ukuran dan skala; (2) Analisis. Aspek ini berisi penjelasan formal tentang karya yang sedang dikritisi berdasarkan prinsip-prinsip seni rupa, persepsi penulis, efek suatu media, analisis peran warna dan pencahayaan, komposisi, keseimbangan dan sebagainya; (3) Interpretasi. Aspek ini berisi penjelasan tentang berbagai elemen yang dikaji berdasarkan interpretasi penulis, menurut bukti-bukti yang berhasil dihimpun penulis berkenaan dengan ide utama dan makna apa yang ingin diungkapkan oleh seniman pencipta karya yang dikritisi; (4) Evaluasi. Aspek ini berisi penilaian tentang karya yang dikritisi menurut evaluasi yang dilakukan penulis terhadap karya tersebut.

Berdasarkan keempat langkah analisis formal inilah karya keramik F. Widayanto akan dikaji, kemudian sebagai sarana mempertajam analisis dan mencari akar sejarah perwujudan bentuk Ganesha, penulis akan mempergunakan Pendekatan Resepsi.

Teori Resepsi pada awalnya berkembang pada disiplin sastra yang kemudian berkembang pada bidang-bidang yang lain. Pada kesempatan ini, penulis mencoba menerapkan Pendekatan Resepsi untuk mengkaji karya seni rupa. Secara etimologi resepsi berasal dari

kata *recipere* dalam bahasa Latin atau *reception* dalam bahasa Inggris, yang berarti penerimaan atau respon pembaca. Teori Resepsi memiliki begitu banyak variasi berdasarkan konsep dan susunan perangkat analisis dari penciptanya, namun secara garis besar merupakan teori untuk membongkar hegemoni pengarang dalam rangka memberikan makna kepada pembaca atau dapat pula dipahami sebagai teori yang mengutamakan tanggapan pembaca terhadap karya sastra (Junus, 1985: 1). Tanggapan tersebut dapat berubah-ubah mengikuti penafsiran dan penilaian pembaca terhadap karya sastra yang ada dalam rentang waktu tertentu. Agar tidak terjadi salah pengertian dan persepsi terhadap sudut pandang pendekatan, maka kajian ini akan mempergunakan teori Resepsi Hans Robert Jausz.

Asumsi dasar teori Resepsi Hans Robert Jausz berpijak dari pemahaman, bahwa makna tidak diberikan oleh pengarang atau pencipta karya sastra, tetapi melekat pada karya sastra itu sendiri, sehingga menunggu setiap pembacanya untuk menguak maknanya sesuai interpretasi masing-masing pembaca. Oleh karena itu harus dipahami, bahwa sebuah karya sastra tidak bermakna tunggal, tetapi dapat memiliki beberapa makna yang berbeda sesuai pengalaman, latar belakang dan pemahaman pembacanya. Keberagaman penerimaan ini akan memperkaya karya sastra itu sendiri dan membuatnya “eksis”.

Menurut teori Resepsi Hans Robert Jausz, maka analisis sebuah karya sastra tidak terletak pada tanggapan seorang pembaca tertentu pada suatu waktu tertentu, tetapi ditujukan pada perubahan-perubahan tanggapan, interpretasi dan evaluasi pembaca umum terhadap teks yang sama dalam kurun waktu yang berbeda. Jausz memperkenalkan ‘Horison Harapan Pembaca’ sebagai rumusan analisisnya yang memungkinkan terjadinya penerimaan dan pengolahan dalam batin pembaca terhadap teks sastra. Konsep ‘Horison Harapan Pembaca’ ditentukan oleh tiga kriteria, yaitu (1) Norma-norma yang terpancar dari teks-teks yang telah dibaca oleh pembacanya; (2) Pengetahuan dan pengalaman pembaca atas semua teks yang telah dibaca sebelumnya; (3) Pertentangan antara fiksi dan kenyataan, seperti: kemampuan pembaca memahami teks

baru, baik dalam pemahaman sempit 'Horison' yang diharapkan oleh pengarangnya maupun keluasan 'Horison' dari pengetahuan pembaca tentang kehidupan (Jausz, 1982: 34-35).

Langkah berikutnya mengikuti rumusan analisis yang menempatkan hubungan individual pembaca dengan teks sastra yang dibacanya. Jausz menempatkan pembaca sebagai *Implied Reader* (pembaca implisit), karena suatu teks sastra pasti memiliki suatu perangkat yang memungkinkan terjadinya komunikasi antara teks sastra dengan pembacanya, sehingga memungkinkan pembaca tersebut dapat membaca teks itu dengan cara tertentu (Junus, 1985: 58).

Hal tersebut berdasarkan pemahaman bahwa karya sastra memiliki dua kutub, yaitu: kutub artistic dan estetik. Kutub artistic merupakan bagian bagi pengarang, sedangkan kutub estetik merupakan interpretasi yang diberikan oleh pembaca. Lebih lanjut Jausz mengungkapkan bahwa makna teks sastra tidaklah tetap melainkan dinamis, sesuai dengan pengalaman yang didapat oleh masing-masing pembaca. Oleh karena itu reaksi yang diberikan pembaca satu dengan yang lain berbeda-beda sesuai tingkat pengalamannya.

Berdasarkan pemahaman seperti inilah, maka penulis akan mempergunakan Pendekatan Resepsi untuk mengkaji karya keramik Ganesha dan Ganeshi F. Widayanto beserta resepsi (respon penerimaan) dari masyarakat pendukungnya. Sebab sebagaimana pengarang yang menciptakan karya sastra, maka karya seni rupa juga merupakan hasil kreativitas seorang seniman yang merefleksikan pandangan ataupun latarbelakang kehidupan sosial yang dialaminya pada suatu waktu, sehingga dapat didekati dan dianalisis menggunakan Pendekatan Resepsi.

### **/3/ Pembahasan**

Sesuai langkah kerja analisis menurut Feldman, maka pertama, penulis akan memulai pembahasan ini dengan menyajikan deskripsi karya. Ketiga puluh enam karya F. Widayanto ini dibuat dengan media

tanah liat *stoneware* yang dibakar pada suhu diatas 1.200 derajat Celcius. Masing-masing dibuat dengan ukuran rata-rata 30 x 30 x tinggi 40cm. Penggunaan garis pada karya-karya ini sangat dominan dan tegas, apalagi karena tanpa pewarnaan. Absennya glasir sebagai teknik finishing keramik digantikan dengan permainan garis pada permukaan telinga dan pakaian yang dikenakan keramik-keramik berwujud Ganesha ini, sehingga memunculkan suatu tekstur yang khas pada permukaan bahannya.



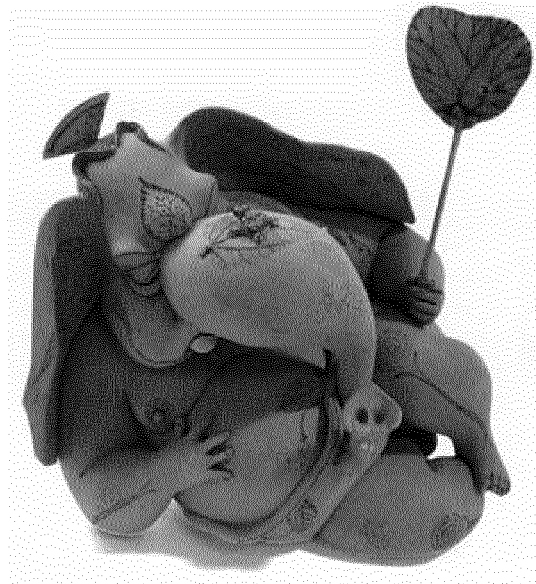
Gb. 1. Keramik Ganesha karya F. Widayanto berjudul: Pangrungan.  
Dokumentasi penulis.

Gabungan permainan garis, bidang, tekstur, warna tanah bahannya dan media *stoneware* dikomposisi sedemikian rupa oleh F. Widayanto menjadi bentuk manusia berbadan tambun berkepala gajah. Masing-masing bentuk keramik tersebut membentuk ekspresi individual yang khas sesuai irama yang diterapkan. Dalam mitologi Hindu, makhluk seperti ini dikenal sebagai dewa Ganesha. Adakah hubungan diantara keduanya, antara karya keramik F. Widayanto ini dengan dewa Ganesha akan dibahas dalam tahap analisis.

Langkah kedua yang penulis lakukan adalah melakukan analisis terhadap karya-karya keramik F. Widayanto tersebut. Hal ini dilakukan untuk mengetahui bagaimana ia melakukannya. Analisis pertama berhubungan dengan ide atau gagasan F. Widayanto dalam berkarya seni. Sesuai perwujudan karya dan pengakuannya

dalam katalog pengantar pameran ini, F. Widayanto mendapatkan ide karyanya dari dewa Ganesha. Hal ini dikarenakan menurutnya, Ganesha merupakan salah satu dewa yang memiliki kedudukan penting dalam mitologi Hindu, terbukti mempunyai banyak versi kelahiran dan asal mula, apalagi setelah munculnya sekte Ganapatya di India dan pemuja-pemuja dari kalangan atas dan bawah di Singhasari yang menjadikan Ganesha sebagai dewa pelindungnya pada sekitar abad XII.

Bila dikaji dari segi bentuk, maka karya keramik F. Widayanto ini secara garis besar, berwujud manusia gemuk dan berkepala gajah. Menurut mitologi Hindu, Ganesha lahir atau diciptakan oleh dewa Siwa dan çakti-nya yang bernama dewi Uma atau yang dikenal pula sebagai Parwati. Sedangkan dari analisis keseimbangan, komposisi dan irama yang ada, karya-karya ini menunjukkan keharmonisan antar unsur-unsurnya, sehingga menciptakan daya tarik bagi pemirsa yang menikmatinya. Keluwesan dan pose yang demikian manusiawi menjadi pusat perhatian yang turut memberi andil bagi keunikan karya ini.



Gb. 2. Keramik Ganesha karya F. Widayanto berjudul: Kid Liman Liyer-liyer  
Dokumentasi penulis.

Langkah ketiga yang penulis lakukan adalah menginterpretasi untuk memahami mengapa si seniman melakukan ini dan berusaha

untuk mengerti maknanya. Interpretasi tentang karya-karya F. Widayanto ini, penulis mulai dari pemilihan media seni yang digunakan, yaitu keramik. F. Widayanto pernah mengatakan kepada penulis, bahwa ia menyukai keramik karena selalu ada tantangan didalamnya. Meminjam pernyataan Herbert Read, keramik termasuk seni yang paling tua dan mendasar sekaligus seni yang begitu kompleks dan sukar. Keramik dikatakan paling sederhana karena mendasar dan paling sukar karena paling abstrak dalam jajaran seni rupa (Read, 1967: 32). Sebagaimana diketahui, seni abstrak adalah seni yang terbebas dari ilusi bentuk-bentuk di alam. Bentuk-bentuk di alam itu hanya dipandang sebagai motif saja, bukan sebagai obyek atau tema yang harus dibawakan (Soedarso S.P, 1990; 95). Oleh karena itu sebagai seni abstrak, seni keramik tidak pernah diasosiasikan dengan bentuk-bentuk di alam, sehingga tidak menyangga beban representasi. Seni keramik berbicara atas namanya sendiri dalam menyatakan keinginan-keinginannya tentang bentuk. Secara filosofis, keramik juga melambangkan hubungan yang erat antara manusia dengan alam, sebab untuk menghasilkan sebuah karya keramik, seorang keramikus dituntut untuk menggabungkan unsur-unsur yang ada di bumi seperti: tanah, air, udara dan api secara harmonis.



Gb. 3. Keramik Ganeshi karya F. Widayanto berjudul: Ganeshi Surak Hore  
Dokumentasi penulis.



Kelebihan keramik terdapat pada warna alami dan tekstur kasarnya yang khas (Astuti, 1997: 1). Tanah liat sebagai bahan utama keramik mempunyai kemampuan istimewa yang tidak dimiliki bahan lain seperti: kayu, logam, kain, batu dan sebagainya. Keistimewaan tersebut terdapat pada sifatnya yang elastis untuk dibentuk dan dihias ketika bahan itu masih dalam keadaan basah, sehingga F. Widayanto tertarik menggunakan tanah liat sebagai media untuk menyalurkan ekspresinya.

Berkenaan dengan ekspresi, perlu kiranya penulis menjelaskan konsep ekspresi berkesenian manusia yang tertuang dalam aktifitas artistik yang terdiri dari tiga tingkatan yang dimulai dengan pengamatan terhadap kualitas material seperti warna, garis, suara, sikap dan reaksi-reaksi fisik lainnya, kemudian dilanjutkan dengan penyusunan hasil-hasil pengamatan tersebut menjadi bentuk dan pola yang menyenangkan. Bila dalam penyusunan tersebut dihubungkan dengan emosi yang dirasakan sebelumnya, maka dapat dikatakan bahwa emosi atau perasaan tersebut diekspresikan. Menurut pengertian ini jelaslah bahwa seni adalah ekspresi, namun perlu juga diingat bahwa proses yang terakhir tersebut sangat tergantung pada dua proses yang terjadi sebelumnya, yaitu pengamatan dan penyusunan.

Ekspresi dapat juga terlepas dari rumusan formal di atas, namun sukar baginya untuk dinamakan seni. Kesadaran estetis dapat dikatakan sudah berakhir pada kedua proses terdahulu. Estetika hanya menyangkut dua proses yang pertama tadi, sedang seni dapat melangkah lebih jauh ke arah emosi (Read, 1967: 19-20).



Gb. 4. Keramik Ganeshi karya F. Widayanto berjudul: Ganeshi Mirong Jlenggut. Dokumentasi penulis.

Interpretasi penulis diatas dimaksudkan untuk menjelaskan pernyataan F. Widayanto: "Clay's Statement." Pernyataan tersebut kemudian dikombinasikan dengan fenomena yang terjadi dalam kehidupannya sehari-hari. Ketertarikannya pada hal-hal masa lalu yang eksotis berkenaan dengan masa kejayaan Hindu Buda menghantarkan F. Widayanto untuk mengolah bentuk patung Ganesha, yang sebelumnya dari batu digubah dengan media keramik. Pengaruh almarhum bapaknya yang guru besar sekolah tinggi filsafat Driyakara dan ibunya yang guru, turut memberikan andil bagi kegemaran Widayanto membaca buku-buku lama seperti beberapa naskah Purana dan Kakawin Smaradahana, yang berisi kisah-kisah Ganesha.

Berdasarkan fakta-fakta diatas dapatlah kiranya dilakukan evaluasi dan penilaian atas karya-karya keramik Ganesha dan Ganeshi F. Widayanto. Kriteria yang penulis pergunakan merupakan kriteria penilaian karya keramik. Menurut penulis, karya-karya keramik F. Widayanto dapat dikategorikan sebagai karya keramik yang baik. Hal ini berdasarkan: (1) Tidak ada satu pun karya keramik F. Widayanto itu yang pecah, retak ataupun mengalami distorsi bentuk karena kesalahan proses pembentukan, pengeringan dan

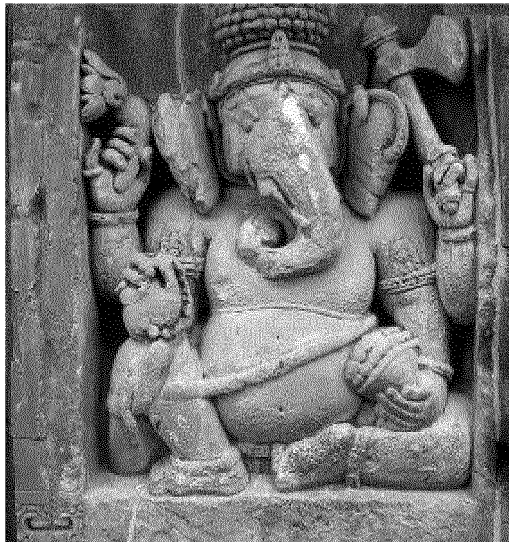
pembakaran. Menurut kriteria keramik, karya keramik tidak boleh pecah, retak ataupun mengalami distorsi bentuk; (2) Karya tersebut matang dari segi pembakaran, tidak *over burning* (terlalu matang) ataupun *under burning* (tidak matang); (3) Sesuai kriteria karya seni rupa yang baik dalam hal penyusunan garis, bidang, tekstur, komposisi, keseimbangan dan irama; (4) Mengandung nilai-nilai kebaikan dengan mengangkat figur Ganesha sebagai dewa pelindung ilmu pengetahuan dan penghalang mara bahaya; (5) Mampu menampilkan kreativitas, inovasi dan memberikan inspirasi baru dalam penciptaan karya-karya seni rupa.

Demikianlah yang dapat penulis kemukakan berkenaan dengan aspek-aspek analisis karya seni menurut Feldman. Adapun sebagai sarana membongkar akar sejarah dari perwujudan karya keramik F. Widayanto ini, penulis akan mempergunakan Pendekatan Resepsi.

Ganesha sebagai anak Siwa, digambarkan memiliki mata ketiga, bertangan empat, serta bermahkota bulan sabit dan tengkorak. Mata ketiga Ganesha terletak pada dahi diantara kedua matanya. Posisi pematungan Ganesha di India pada umumnya digambarkan duduk bersila dengan tangan kiri depan memegang *patra* (mangkuk) tengkorak yang didalamnya terdapat kue mokada dan tangan kanan depan memegang patahan *danta* (gading), sedangkan tangan kiri belakang memegang *parasu* atau *kutara* (kapak) dan ditangan kanan belakangnya memegang *aksamala* (tasbih). Tanda lain yang juga menunjukkan arca Ganesha adalah *upawita* (selempang dada) berupa ular, untaian tengkorak, mutiara, atau tali polos saja (Widodo, 2002: 7).

Menurut sumber tertulis India, Ganesha India sebagai dewa ilmu pengetahuan dan penghalau kebatilan kadangkala digambarkan memegang benda-benda lain pada keempat tangannya. Antara lain *pustaka* (kitab), yang menunjukkan Ganesha mencintai buku sebagai sumber ilmu pengetahuan. Sifat haus ilmu pengetahuan terlihat pula dari atribut mangkuk yang dipegang pada salah satu tangannya. Mangkuk itu diibaratkan berisi ilmu pengetahuan, sedangkan belalai

yang masuk ke dalam mangkuk menggambarkan kerakusan Ganesha akan isi mangkuk yang tidak lain adalah ilmu pengetahuan. Sedangkan sebagai penghalau mara bahaya, Ganesha dilengkapi berbagai senjata sakti seperti *kutara* (kapak), *danda* (alat pemukul), *cakra* (cakram), *ekadanta* (patahan satu gadingnya), *angkusa* (pengait), genta tangan dan *pasa* (tali jerat). Selain itu ada pula beberapa atribut lain yang menunjukkan Ganesha sebagai seorang dewa. Contohnya: *camara* (pengusir lalat), tasbih, *padma* (bunga teratai merah) dan *mokoda* (kue). Atribut yang dibawa Ganesha terdiri dari banyak jenis, mulai dari busur panah, anak panah, gada, *serit* (sisir rapat), kitab, ceret air hingga alat musik. Juga buah-buahan, kue, bunga teratai, rangkaian melati hingga bulir padi.



Gb. 5. Patung Ganesha dari Karnataka, India

Sumber:  
<http://kingdevas.wordpress.com/2011/01/29/ganesha-dalam-ajaran-hindu/> diakses pada Jumat, 2 Mei 2014 pk. 20.28 WIB.



Gb. 6. Patung Ganesha dari India Selatan

Sumber: <http://dc193.4shared.com/doc/87lrU8Ed/preview.html> diakses pada hari Jumat, 2 Mei 2014 pk. 20.15 WIB.

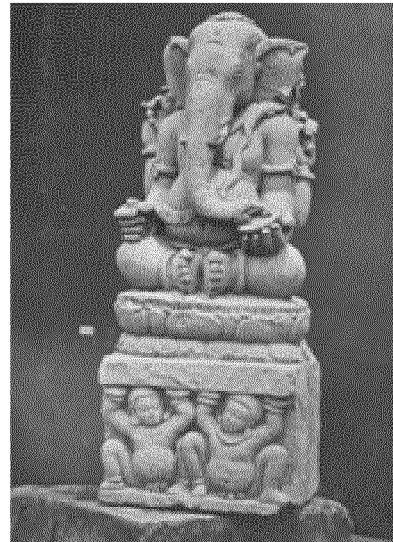
Berbeda dengan cara pematungan Ganesha di India, ternyata seniman Indonesia tidak selalu mengikuti aturan yang lazim digunakan di India. Berdasarkan temuan yang ada, tidak semua patung Ganesha di Indonesia bertangan empat, namun ada yang

bertangan dua. Bahkan arca Ganesha yang ada di Indonesia ternyata tidak semuanya memiliki mata ketiga. Juga posisi pematungannya tidak selalu duduk, namun ada pula yang berdiri. Malah ditemukan beberapa Ganesha bertubuh kurus (Sedyawati,1994; 65-80). Begitu juga tidak semua Ganesha di Indonesia mengenakan mahkota berhias bulan sabit dan tengkorak.



Gb. 5. Patung Ganesha dari Singasari, koleksi Troupenmuseum, Belanda.

Sumber: <http://luk.staff.ugm.ac.id/candi/Dieng/01.html> diakses pada hari Jumat, 2 Mei 2014 pk. 20.30 WIB.



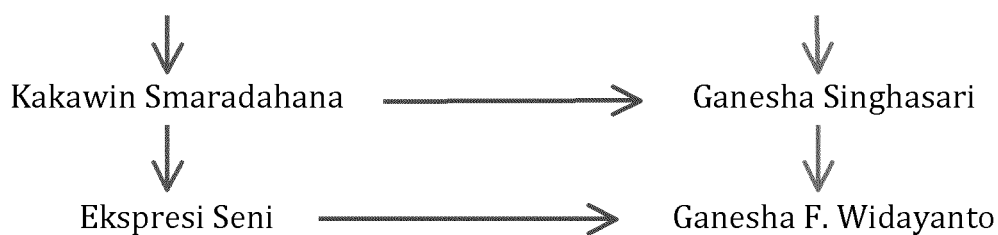
Gb. 6. Patung Ganesha dari candi Dieng koleksi Troupenmuseum, Belanda

Sumber: <http://luk.staff.ugm.ac.id/candi/Dieng/01.html> diakses pada hari Jumat, 2 Mei 2014 pk. 20.18 WIB.

Ada beberapa Ganesha tidak berhias kepala sama sekali, kecuali *jatamakuta* (guratan pada kepala yang menggambarkan rambut), seperti patung Ganesha yang berasal dari candi Dieng, Jawa Tengah yang sekarang dikoleksi Troupenmuseum, Belanda. Benda-benda yang digenggam pada keempat tangannya ternyata juga bervariasi. Di Jawa Barat ditemukan arca Ganesha yang memegang pustaka, sedangkan di Jawa Tengah ditemukan arca Ganesha memegang *cakra*, *camara*, *ankusa*, dan senjata lainnya. Selain itu, arca Ganesha seperti juga dewa-dewa Hindu lainnya digambarkan penuh hiasan tubuh lainnya seperti: anting-anting, kelat bahu, gelang tangan, gelang kaki, ikatpinggang dan berkain panjang.

Perwujudan Ganesha dalam karya ekspresi seni rupa dapat sangat berbeda dengan perwujudan patung Ganesha sebagai media pemujaan baik yang berasal dari India maupun Indonesia. Ganesha seni rupa tidak diwujudkan sesuai dengan ketentuan ikonografi Hindu yaitu: berdiri, duduk, atau menari dengan patokan tertentu. Ganesha dalam ekspresi seni rupa karya F. Widayanto digambarkan lebih luwes dalam berbagai posisi. Ada Ganesha tidur bertumpu pada satu tangannya, Ganesha duduk bersila dengan raut muka seram maupun lucu, atau Ganesha yang sedang bersolek, menari, mengangkat sebelah kakinya, duduk *jegang* dan masih banyak gaya yang lain, dengan hiasan atribut-atribut seperti buku, pengusir lalat, gading patah, mangkuk, bunga dan sebagainya. Eksplorasi bentuk yang dilakukan F. Widayanto bahkan lebih jauh lagi melahirkan patung Ganeshi yang berjenis kelamin perempuan sebagai pasangan dari Ganesha. Patung Ganeshi digambarkan gendut, mempunyai buah dada besar, genit dan *kemayu*.

Berdasarkan analisis penulis, maka perubahan bentuk dan makna patung Ganesha dapat dijelaskan melalui skematika sebagai berikut:



Keterangan skematika:

- ↓ Menunjukkan digubah/dipengaruhi/diresepsi (berdasarkan atasnya)
- Menunjukkan hasil resepsi dari sebelah kiri (ke kanan)

Oleh karena itu, penulis berpendapat bahwa perbedaan resepsi dari pembaca dapat menghasilkan interpretasi makna yang berbeda, sehingga ketika interpretasi tersebut dijadikan acuan dalam berkarya seni, maka hasilnya pun dapat berbeda pula. Menurut penulis, pematungan dewa Ganesha di India selalu berdasarkan *pakem* (aturan) yang tetap, sesuai naskah Purana yang mengatur tentang dewa Ganesha, sementara pematungan Ganesha di Indonesia pada masa Singhasari mengikuti Kakawin Smaradahana yang merupakan resepsi naskah purana dari India tentang dewa Ganesha, sehingga ketika dipakai sebagai acuan dalam pematungan dewa Ganesha, hasilnya menjadi sedikit berbeda dengan patung Ganesha India. Perbedaan itu menjadi lebih besar lagi ketika F. Widayanto sebagai seorang seniman keramik melakukan pembacaan terhadap naskah Kakawin Smaradahana. Resepsi Widayanto didasarkan pada ekspresi seni, sehingga lahirlah sosok Ganesha yang lebih menyerupai manusia dalam berpose dan Ganeshi yang berjenis kelamin perempuan.

### **/5/ Penutup**

Demikianlah yang dapat penulis sampaikan berkenaan dengan kajian tentang rupa keramik Ganesha karya F. Widayanto dalam perspektif Resepsi. Walaupun penerapan pendekatan ini masih jauh dari sempurna, namun semoga dapat menjadi alternatif analisis bagi kajian karya seni rupa yang lain.

### **Daftar Pustaka**

- Ambar Astuti. 1997. "Bahan dan Tehnis Berpadu dalam Kebebasan," *Katalog Pameran Keramik Ekspresi Tanah Liat Noor Sudiyati*. Yogyakarta: 12-18 Nopember 1997
- Edi Sedyawati. 1994. *Pengarcaan Ganesha Masa Kadiri dan Singhasari: Sebuah Tinjauan Sejarah Kesenian*. Jakarta: LIPI-RUL
- Feldman, Edmund Burke. 1967. *Art as Image and Idea*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc.

- Jausz, Hans Robert. 1982. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Lee, P. W. 1961. *Ceramics*. New York: Reinhold Publishing Corporation
- Peterson, Susan. 1995. *The Craft and Art of Clay*. London: Laurence King Publishing
- Purnomo, Widodo. 2002. "Peniruan Arca Budha, Arca Ganesha dan Arca Duarapala di Prumpung (Kajian atas Ikonografi dan Ikonometri)". [Skripsi] Fakultas Ilmu Budaya – Universitas Gadjah Mada Yogyakarta.
- Read, Herbert. 1967. *The Meaning of Art*. Baltimore: Penguin Books
- Soedarso S.P. 1990. *Sejarah Perkembangan Seni Rupa Modern*. Yogyakarta: Saku Dayar Sana
- Sjarfrie, Sri Unggul Azul. 1993. "Ganesha India – Ganeshi Tapos" [Katalog] Pameran Ganesha Ganeshi karya F. Widayanto. Jakarta: 21-29 Agustus 1993
- Umar Junus. 1985. *Resepsi Sastra*. Jakarta: Gramedia

### **Sumber Internet**

- <http://worldofalohomora.blogspot.com/2010/04/ganesha-poodja.html> diakses pada hari Jumat, 2 Mei 2014 pk. 20.05 WIB.
- <http://dc193.4shared.com/doc/87lrU8Ed/preview.html> diakses pada hari Jumat, 2 Mei 2014 pk. 20.15 WIB.
- <http://luk.staff.ugm.ac.id/candi/Dieng/01.html> diakses pada hari Jumat, 2 Mei 2014 pk. 20.18 WIB.
- <http://kingdevas.wordpress.com/2011/01/29/ganesha-dalam-ajaran-hindu/> diakses pada hari Jumat, 2 Mei 2014 pk. 20.28 WIB.





## **Seni, Peradaban, dan Keadaban**

Bambang Sugiharto  
Universitas Katolik Parahyangan Bandung

### **/1/ Pengantar**

Seni adalah sesuatu yang selalu mengelak bila hendak dirumuskan dengan definitif dan tegas, namun makna dan efeknya hingga kini sebetulnya tak tersangkal, kendati juga sangat berragam. Di tengah aneka perubahan perspektif yang sangat mendasar di dunia seni awal milenium baru ini, memang ada perlunya kita bertanya kembali dimanakah posisi dan pentingnya seni dalam peradaban dan keadaban manusia. Tulisan ini akan menelusuri hal itu dengan mulai dari tendensi *autopoietic* dan *autotellic* pada manusia, arah dan pola proses evolusinya, lantas peran seni dalam evolusi itu, lalu konsekuensi alur pemikiran macam itu bagi pendidikan di sekolah seni.

### **/2/ Dunia Manusia**

Sejarah alam semesta ini adalah proses interaksi tak berkesudahan yang pada akhirnya memungkinkan terbentuknya bermacam entitas dengan dunianya masing-masing yang khas, dari sejak sel, mikroba hingga planet dan milyaran bintang di cakrawala. Dalam perspektif Teori Sistem (Bertalanffy, Luhmann), segala entitas memiliki kemampuan *autopoietic* dan *autotellic*, yakni kemampuan membentuk dunianya sendiri (*autopoietic*) serta menentukan tujuan hidupnya sendiri (*autotellic*). Kedua kemampuan itu semakin terasa spektakuler terutama pada manusia. Manusia menciptakan dunianya yang khas yang antara lain ditandai dengan 'Kebudayaan', yang dalam konsep universal-normatifnya biasa disebut 'peradaban' (sejauh menyangkut kualitas sistem dan artefak) atau 'keadaban' (sejauh menyangkut pola perilaku dan tingkat kesadaran nilai).

Seperti halnya setiap individu bertumbuh semakin dewasa, peradaban manusia berkembang, ber-evolusi, baik dalam hal sistem organisasi, sistem teknologi, ekonomi, politik, dsb (yang tampak juga pada berragam artefaknya), maupun pada pola perilaku beserta kesadaran nilainya. Perkembangan/evolusi itu bisa terjadi pada masing-masing komunitas kecil, terutama bila menyangkut pertumbuhan kesadaran nilai. Namun yang unik sejak era modern adalah bahwa perkembangan itu dimungkinkan terjadi bersama-sama secara simultan dan mencakup kolektivitas global.

Kendati alur perkembangan itu tidak pernah merupakan proses yang mulus, melainkan melalui berbagai krisis, transisi, dan tendensi degeneratif di sana-sini, secara garis besar nampaknya kita tetap dapat melihat pola pertumbuhan kesadaran nilai yang kurang-lebih tetap. Ken Wilber, juga Danah Zohar dan Ian Marshall, melihat pola tersebut sbb:

- |  |   |              |   |                      |
|--|---|--------------|---|----------------------|
| <input type="checkbox"/> PRAPERSONAL     | → | PERSONAL     | → | TRANSPERSONAL        |
| <input type="checkbox"/> EGOCENTRIC      | → | SOCIOCENTRIC | → | WORLDCENTRIC         |
| <input type="checkbox"/> PRECONVENTIONAL | → | CONVENTIONAL | → | POSTCONVENTIONAL     |
| <input type="checkbox"/> SELFISH         | → | CARE         | → | UNIVERSAL COMPASSION |
| <input type="checkbox"/> SAYA            | → | KAMI         | → | KITA SEMUA           |

(Ken Wilber, Danah Zohar, Ian Marshall)

Perkembangan ke arah nilai-nilai lebih tinggi itu dapat dibantu oleh agama, filsafat, iptek, ekonomi, tapi juga oleh seni. Agama-agama besar sempat mengubah pusat gravitasi nilai masyarakat misalnya dari keterikatan pada lokalitas partikular ke arah kesederajatan universal sebagai sesama ciptaan Tuhan; juga dari pola kekerasan dan dendam ke arah kasih-sayang dan kedamaian, meski kini nampaknya peran agama justru sedang berada pada posisi kebalikannya (dimana-mana agama kini justru merupakan ancaman terhadap universalitas, menakutkan, melahirkan rasa tak aman dan berwajah penuh amarah). Filsafat, kendati kerap terasa mengawang-ngawang dan abstrak, dalam sejarah nyatanya telah melahirkan ideologi-ideologi raksasa (liberalisme, sosialisme, dsb.), telah melahirkan kiblat-kiblat besar hidup bernegara dengan nilai-nilai idealnya yang khas, tapi juga

telah menginspirasi paradigma-paradigma pemikiran baru bagi dunia ilmu pengetahuan (Materialisme, Positivisme, Fenomenologi, Strukturalisme, Dekonstruksi, dsb.). Namun pada tingkat paling konkrit dan dekat, IpTek dan Ekonomilah yang paling kuat mengubah tata nilai dunia manusia, khususnya menggiring ke prioritas nilai materialistik dan pragmatis, meski pada saat yang sama IpTek pulalah yang paling berhasil memersatukan bangsa manusia sejangat raya, bahkan lebih daripada agama atau pun filsafat. Dalam situasi seperti itu, seberapa berperankah 'seni'? seberapa pentingkah dalam peradaban manusia?

### **/3/ Posisi Seni**

Istilah 'seni' memang mengandung demikian banyak makna, sedemikian hingga seakan apa pun bisa dianggap seni, dan seni adalah apa pun juga. Tak heran bila sejarawan E.H. Gombrich di akhir segala penelitian sejarahnya akhirnya berujar: "There is no such a thing as art; there are only artists". Konsep tunggal universal tentang apa itu 'seni' memang sulit dirumuskan sebab yang ada adalah aneka 'karya' dari para seniman yang justru terus menerus baru dan berbeda dari yang pernah ada. 'Kebaruan' dan 'keunikan' adalah karakter esensial karya seni, dan itulah persoalannya. Belum lagi sudut pandang yang kita gunakan pun bisa berbeda sehingga konsekuensi pemahamannya juga menjadi tak sama. Misalnya, dari perspektif teknis, biasanya orang merasa bahwa berkesenian hanyalah 'bermain-main' mengeksplorasi aneka kemungkinan teknis, bentuk dan efek saja, tak lebih dari itu. Dan lantas karya seni hanyalah sekedar hiasan indah yang mendukung suasana, sesuatu yang menyenangkan dan menghibur, syukur-syukur pasar memberi imbalan tinggi atasnya (semacam 'iseng-iseng berhadiah' begitulah), tak mesti berpretensi tinggi-tinggi. Dalam kaitan dengan itu bahkan kini orang bisa juga menganggap seni hanyalah salah satu pekerjaan saja di antara banyak jenis pekerjaan lain. Maka para seniman lalu lebih suka menyebut diri mereka 'pekerja seni' saja, berkesenian hanyalah profesi biasa.

Tapi seni bukan hanya itu. Bila pada tingkat **teknis** orang hanya bertanya 'mau melukis apa', 'mau membuat musik apa' atau 'menari apa' misalnya, ada juga seniman-seniman yang pertanyaannya lebih jauh dan lebih mendalam, memasuki tingkat lebih **teoretis**: 'apa itu melukis?', 'apa itu musik?', 'apa itu menari?', dst. Merekalah seniman-seniman yang kemudian melahirkan bermacam mashab baru di bidangnya. Oleh merekalah bidang-bidang seni itu di-redefinisi, di-redeskripsi kembali secara baru. Meskipun demikian, masih ada tataran lebih jauh lagi, yakni tingkat filosofis. Pada level **filosofis** orang tidak hanya bertanya 'apa itu melukis/musik/puisi?', dsb. melainkan lebih menyeluruh dan lebih mendalam: "apa sebenarnya fenomena yang disebut 'seni' itu dalam dunia manusia?" "apa peran/nilainya dalam peradaban secara keseluruhan"? Ini memang level yang berbeda dari level teknis, sedemikian hingga para seniman sendiri bisa merasa asing terhadap gagasan-gagasan pada tingkat ini. Tak jarang mereka bahkan menganggap pandangan para filsuf itu sebagai 'pandangan kaum awam', yang 'sok tahu dan aneh', dsb.

Jika dalam perspektif umum, seni bisa bermakna apa pun: sejak urusan permainan bentuk, keindahan, kesenangan, hiasan, hiburan, ekspresi diri, sampai ibadah, terapi, hingga pendidikan moral; dalam perspektif filosofis, seni bisa dilihat lebih jauh dan lebih mendasar, di antaranya sebagai: re-deskripsi realitas (Paul Ricoeur); tersingkapnya kebenaran realitas secara baru alias 'aletheia', '*the setting-itself-into-work of truth*' (Heidegger, dilanjutkan oleh Gadamer, juga Alain Badiou); permainan yang menampilkan kebenaran (Gadamer); aneka upaya merumuskan kompleksitas kenyataan dan pengalaman, yang pada dasarnya tak terumuskan-'*inarticulable*' (Danah Zohar, Ramachandran, Alex grey, Katya Mandoki, Ilya Prigogine).

Demikian, maka bila diringkaskan secara filosofis dan lebih sistematis, seni dapat berfungsi sbb:

1. Fungsi **Disclosive** (Meta-Cognitive): menyingkapkan kebenaran kompleksitas dunia manusia, menampilkan misteri dan ambiguitas kehidupan, menyingkapkan pergumulan manusia dengan dunia makna dan nilai. Fungsi ini antara lain

ditampilkan oleh seni dengan cara menyibakkan berragam 'qualia' (persepsi unik tiap individu) yang sering ganjil dan mengejutkan namun 'benar' (nyata, real). Dalam arti yang terakhir itu pula maka seni sering dilihat tidak hanya berurusan dengan 'keindahan', melainkan pada tingkat terdalamnya juga bicara tentang 'kebenaran' (kebenaran eksistensial). Dengan cara itu peta kognitif kita setiap kali diperluas dan dikoreksi kembali.

2. Fungsi **Heraldic**: membuka aneka kemungkinan baru untuk mempersepsi (melihat/mendengar/menghayati) realitas, melahirkan paradigma-paradigma baru untuk memahami kenyataan, sekurang-kurangnya memperkenalkan sensasi-sensasi bentuk baru yang awalnya tak terpikirkan. Fungsi ini tampak pada saat dunia seni melahirkan mazhab-mazhab baru.
3. Fungsi **Utopian**: menggarisbawahi pengalaman-pengalaman tentang yang indah, yang menyenangkan, yang sesungguhnya diidealkan dan dirindukan manusia, dsb. Seni melakukan ini tidak selalu dengan menampilkan yang indah-indah, melainkan bisa juga justru dengan menampilkan kebalikannya –situasi-situasi 'distopia'- agar dengan itu kesadaran didorong untuk melihat yang lebih ideal. Fungsi utopian ini adalah fungsi yang paling umum dan lazim dalam dunia seni.
4. Fungsi **Educative**: seni memberi nutrisi yang sangat dibutuhkan dunia batin manusia, dunia rasa (hati) dan imajinasi, wilayah yang justru hampir tidak mendapat perhatian dalam pendidikan umumnya. Dalam atmosfer yang sedemikian pragmatis pendidikan sebagian besar berfokus pada keterampilan (*skill*) kognitif-praktis. Alhasil sekolah-sekolah menjadi seperti balai latihan pertukangan saja. Pembentukan manusia sebagai persona seharusnya justru melihat dunia batin (rasa dan imajinasi) sebagai pusat gravitasi pendidikan. *The heart of education is the education of the heart*. Seni adalah nutrisi yang tepat untuk itu.

Melalui bermacam fungsi di atas itu seni sebetulnya dapat dilihat sebagai salah satu kunci penting bagi evolusi peradaban, sebab seni tidak hanya bicara tentang pergumulan kesadaran manusia dengan makna dan nilai, melainkan *menyentuhkannya* pada kesadaran, hati, imajinasi dan sensibilitas manusia yang paling dalam. Siasatnya memang dengan cara ‘memainkan’ imaji dan bentuk atau sengaja ‘melebih-lebihkannya’ (style). Itulah kekuatan dan peran seni yang khas, yang tak bisa dilakukan baik oleh ilmu pengetahuan, teknologi, filsafat maupun agama (iptek terlalu konkrit, material dan pragmatis; filsafat sebaliknya, terlalu abstrak; agama terlalu normatif hitam-putih, meskipun tentu saja masing-masing memiliki peran dan kepentingannya sendiri).

#### **/4/ Konsekuensi Pedagogis**

Bila seni dipahami seperti di atas itu, maka perlu kiranya melihat konsekuensinya lebih lanjut bagi pendidikan seni, khususnya bagi pendidikan calon-calon seniman atau pemikir seni di sekolah-sekolah seni. Pendidikan seni di sini berkait erat dengan masalah ‘kreativitas’. Kreativitas, bila dilihat sebagai proses yang bersifat sangat pribadi, memang selalu tak terduga, ajaib, penuh misteri. Kejeniusan konon memang suatu keajaiban, dan keajaiban tak bisa diajarkan. Suatu ketika Picasso ditanya mengenai proses kreatifnya, dan ia menjawab:” Saya tak tahu, kalau pun saya tahu saya tak akan mengatakannya padamu.” Mozart sama halnya, ia bilang tak tahu kapan dan bagaimana ide-ide musikalnya muncul, dan tidak pula bisa memaksakannya. Dalam kerangka ini proses kreatif adalah soal rasa, intuisi dan imajinasi yang bersifat sangat pribadi, liar, dan tak terduga. Tapi bila demikian halnya, maka tidak ada gunanya sekolah seni selain hanya mengajarkan urusan-urusan keterampilan teknis. Segala pelajaran teoretis pun tidak diperlukan di sana.

Meskipun demikian, pandangan macam di atas itu hanyalah salah satu sudut pandang saja atas fenomena ‘kreativitas’. Dalam kenyataannya kreativitas tidak selalu harus dilihat dari sudut proses psikologis individual. Kreativitas dapat juga dilihat dari sudut

produknya, dari sisi hasil karya artefaktualnya. Bila kita lihat dari sisi '*karya*'nya, bagaimanapun 'keaktivitas' adalah juga **respons** atas sesuatu, bukan sekedar proses internal yang mandiri dan terisolasi. Sebagai respons ia adalah suatu proses yang bersifat relasional. Kreativitas di sini bersifat '**inter-imajerial**', artinya suatu karya muncul umumnya sebagai respons atas karya-karya lain yang sudah ada, dan kualitasnya pun kemudian dinilai berdasarkan bandingan dengan khasanah karya lain yang sudah ada itu. Kreativitas juga bersifat '**inter-tekstual**' karena suatu karya muncul sebagai respons atas (mengikuti atau justru melanggar) kaidah-kaidah konvensional dan kerangka-kerangka teoretis yang telah berlaku di medan sosial seni yang bersangkutan. Sedang sejauh menyangkut substansi tematik atau masalah yang digarap, kreativitas pun bersifat '**inter/intra-eksperiensial**', sebab dalam proses berkaryanya sang seniman juga menyelami dan merenungkan persoalan-persoalan yang dialami manusia lain atau pun yang dialaminya sendiri. Sementara dari sisi cakupan medan kontekstualnya, suatu karya adalah juga respons atas masalah-masalah yang terjadi di berbagai bidang seperti pasar seni, situasi sosial-politik, masalah ekonomi, keagamaan, dsb. Dari sudut ini kreativitas juga bersifat '**inter-territorial**'. Semua hal ini ikut membentuk kerangka kognitif-intelektual tertentu dalam proses kreatif penciptaan karya.

Jika menggunakan peristilahan klasik dalam dunia pendidikan, secara keseluruhan tentu pendidikan calon seniman dan pemikir seni harus tetap mencakup dimensi afektif, motorik, kognitif dan imajinatif. Hanya saja barangkali isi substansinya yang kini dapat disesuaikan dengan konteks zaman yang telah berubah. Menurut hemat kami pada bagian afektif pendidikan seni kini perlu melatih ketajaman kepekaan '*aesthesia*' (pencerapan kuat penginderaan) maupun '*synaesthesia*' (keterampilan mengaitkan asosiasi sensasi imajinatif antar berragam indera). Pada bidang motorik, perlu pencanggihan dan terobosan teknis. Pada bidang kognitif-intelektual, disinilah terutama berbagai jenis wawasan '*inter-*' (inter-imajerial, tekstual, eksperiensial, territorial) kini diperlukan. Sementara



pada unsur imajinatif, yang diperlukan kiranya adalah terobosan-terobosan di wilayah yang diistilahkan oleh biolog Rupert Sheldrake sebagai '*morphogenetic field*', yakni medan penciptaan bentuk dan cara pandang baru atas realitas yang efeknya bisa menjadi massif menembus batas ruang dan waktu.

Dalam penjenjangan pendidikan seni itu tinggal saja fokus dan prioritas dibedakan. Misalnya: untuk S1 unsur afektif dan motorik diprioritaskan hingga 60 %, sedangkan kognitif dan imajinatif 40% saja, sebab pengolahan ketajaman aesthesis dan synaesthesia (afektif), juga keterampilan teknik dasar (motorik) adalah pondasi yang diperlukan. Pada jenjang S2, yang terarah pada tesis, prioritas dapat diberikan pada pencanggihan teknis (motorik) dan keluasan wawasan intelektual (kognitif), sekitar 60%, sisanya (afektif dan imajinatif) 40% saja. namun pada S2 yang terarah pada tugas akhir karya, porsi besar diletakkan pada aspek motorik dan imajinatif-60%, sisanya (afektif dan kognitif) 40% saja. Untuk jenjang S3 kajian (disertasi) porsi besar didudukkan pada aspek kognitif saja- 75 %, sisanya 25%. Untuk S3 penciptaan, fokus sebaiknya pada aspek imajinatif saja-75%, sisanya 25%.

## **/5/ Penutup**

Semua uraian di atas hendak menunjukkan bahwa seni memang memiliki peran yang unik dalam membantu pertumbuhan atau evolusi peradaban maupun keadaban bangsa manusia. Sebetulnya hal itu sudah terbukti, secara artefaktual, dengan begitu banyaknya peninggalan peradaban fisik manusia di masa lalu (piramid, candi-candi dan aneka tempat peribadatan, maupun sisa-sisa peralatan teknis, dsb.), tapi juga pada kedalaman makna di balik aneka karya seni yang menunjukkan kualitas keadaban manusia. Kini dan di masa datang pun seni seharusnya tetap menjadi pemupuk pertumbuhan yang sama, namun ini tergantung sebagiannya pada kemampuan sekolah-sekolah seni melahirkan seniman dan pemikir seni yang berkualitas, meski tanpa itu pun nyatanya banyak karya seni kini -di era post-profesional ini- lahir dari kaum awam juga. Di atas segalanya,

kini seni memang menjadi milik semua orang dan dari semua orang. Dan itu semakin menunjukkan bahwa seni tak pernah lepas dari gerak pertumbuhan peradaban.

## **Kepustakaan**

- Bertalanffy, Ludwig von. 1968. *General System Theory*. New York: George Braziller
- Gadamer, H.Georg. 1975. *Truth and Method*. London: Sheed&Ward
- Heidegger, Martin. 1978. *Being and Time*. Oxford: Basil Blackwell
- Krausz, Michael. 2009. *The idea of Creativity*. Leidan: Brill
- Luhmann, Niklas. 1995. *Social Systems*. Stanford: Stanford University press
- Niekerk, Kees van Kooten et al (ed). 2004. *The Significance of Complexity*. Burlington:Ashgate
- Prigogine, Ilya. 1990. *Order out of Chaos*. London: Fontana Paperbacks
- Sheldrake, Rupert. 1995. *a New Science of Life*. Kerala: editions India
- Wilber, Ken. 2001. *A Theory of Everything*. Boston: Shambala
- Zohar,Danah, et al. 2000. *SQ: Spiritual Intelligence-The Ultimate Intelligence*. London: Bloomsbury



## **Konsep Studi Penciptaan Seni**

Bambang Sunarto  
Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta  
Email: bambangsunarto@isi-ska.ac.id

### **Abstrak**

Artikel ini berkenaan dengan karakteristik studi penciptaan seni sebagai suatu disiplin ilmu. Artikel ini dimaksud untuk menjelaskan pilar eksistensi bagi studi penciptaan seni, terutama pilar epistemeologisnya. Studi penciptaan seni pada dasarnya dapat dibagi dalam dua kategori, yaitu (1) studi penciptaan seni deskriptif, dan (2) studi penciptaan seni terapan. Metodologi yang digunakan pada studi ini dapat bersandar pada pemikiran (1) substantif-esensialistik, dan pemikiran (2) konstruktivistik-eksistensialistik. Metode yang digunakan dalam studi penciptaan seni deskriptif berpijak pada metode yang bersifat kualitatif. Metode yang digunakan dalam studi penciptaan seni terapan adalah (1) metode eksplorasi artistic dan (2) metode eksperimen artistic. Paparan di dalam artikel ini memiliki makna signifikan untuk mengembangkan filsafat ilmu bagi studi penciptaan seni. Oleh karena itu, artikel ini dapat menjadi acuan bagi para mahasiswa yang hendak melaksanakan studi penciptaan seni, utamanya untuk mengembangkan sumber, sarana dan prosedur penelitian atau aktivitas penciptaan seni, dengan konstruksi pemikiran yang menjadi pilihan.

Kata Kunci: epistemologi, metodologi, metode

### **/1/ Pendahuluan**

Ketika perguruan tinggi seni di Indonesia membuka program studi S2 maupun S3 Penciptaan dan Pengkajian Seni, maka sejatinya perguruan tinggi seni telah membuat kategori dalam studi seni menjadi dua jenis disiplin. Pertama adalah disiplin kajian seni, dan kedua adalah disiplin penciptaan seni. Hakikat disiplin adalah pola perilaku atau perilaku yang terarah, dan boleh jadi juga teratur, yang bersifat preskriptif (Mish, 2003: 356) yang dapat dipertanggungjawabkan secara nalar, sehingga dapat digunakan sebagai sarana untuk merumuskan pengetahuan-pengetahuan baru dalam suatu bidang

tertentu. Kedua jenis disiplin itu merupakan dua hal yang terpisah, karena perspektif, kinerja nalar, konstruk dan struktur pengetahuan yang ada di dalam kedua disiplin itu masing-masing adalah berbeda satu sama lain.

Disiplin kajian seni pada hakikatnya adalah studi tentang seni, yang memfokuskan diri pada berbagai fenomena seni sebagai objek atau sasarannya. Fenomena seni yang menjadi sasaran kajian seni dapat mencakup fenomena di dalam (1) seni pertunjukan<sup>1</sup>, (2) seni musik (3) seni rupa<sup>2</sup>, (4) seni kriya<sup>3</sup>, (5) seni media rekam<sup>4</sup>, (6) seni desain<sup>5</sup>, (7) fashion, (8) seni iklan/advertising, dan (9) seni kuliner. Dalam prakteknya, berbagai studi dalam kajian seni sering menggunakan paradigma, perspektif, atau pendekatan yang biasa dipakai oleh berbagai macam bidang ilmu. Itulah sebabnya, sifat studi dalam kajian seni sebagai suatu disiplin ilmiah cenderung bersifat interkonektif-interdisipliner dengan ilmu lain. Jadi, kajian seni sebagai suatu disiplin ilmiah dapat menggunakan paradigma yang biasa digunakan dalam ilmu sosial-budaya, linguistik, filsafat, sejarah, ekonomi, manajemen, pendidikan, teknologi, ekologi, ilmu-ilmu alam, dan lain-lain.

Paradigma dalam disiplin kajian seni tidak bersifat tunggal. Sifat demikian sangat dimungkinkan, karena esensi dan aksidensi seni atau bentuk dan isi seni adalah masalah-masalah yang juga menjadi perhatian ilmu sosial, ilmu budaya, filsafat, sejarah, ekonomi, manajemen, pendidikan, dan lain-lain. Persoalan-persoalan berbagai macam ilmu itu secara inheren adalah persoalan dunia seni. Sebagaimana terjadi dalam dunia ilmu pengetahuan pada umumnya, jenis pengetahuan yang dihasilkan dari olah studi dengan paradigma

---

1 Seni pertunjukan meliputi seni tari, seni teater, seni pedalangan, seni musik, seni karawitan, musik etnik non karawitan, dan seni pertunjukan lainnya.

2 Seni rupa meliputi seni lukis, seni patung, seni grafis, seni intermedia.

3 Kriya meliputi kriya kayu, kriya kulit, kriya keramik, kriya tekstil, dan kriya logam, termasuk logam mulia dan perhiasan.

4 Seni media rekam meliputi film, fotografi, televisi, broadcasting, grafika dan penerbitan.

5 Desain meliputi desain interior, desain lansekap, desain komunikasi visual, desain produk, dan arsitektur.

disiplin kajian seni adalah menghasilkan pengetahuan teoretis terhadap suatu bentuk dan/atau genre seni, terutama dilihat dari aspek eksternal fenomena kehidupan di dunia seni.

Pilar eksistensi ilmu dalam disiplin kajian seni tidak begitu menjadi persoalan. Sebab, ilmu-ilmu lain yang perangkat keilmuannya sering digunakan atau dipinjam sebagai paradigma, perspektif atau pendekatan untuk melihat seni dalam disiplin kajian seni, masing-masing telah memiliki pilar eksistensi yang kokoh. Oleh karena itu, pilar eksistensi dalam studi kajian seni tidak terlalu membuat cemas. Persoalan yang saat ini sangat penting adalah perlunya kejelasan pilar eksistensi studi penciptaan seni sebagai sebuah disiplin. Kejelasan pilar eksistensi itu diperlukan, karena kelak akan menentukan bobot, intensitas dan efektivitas dalam studi penciptaan seni itu sendiri.

Hingga saat ini, wacana pilar eksistensi disiplin penciptaan seni yang sangat fundamental ini adalah langka. Bahkan dapat dikatakan bahwa wacana mengenai hal ini belum pernah ada. Oleh karena itu, paper ini akan memusatkan perhatian pada persoalan dalam studi penciptaan seni. Maksud dari penulisan ini adalah untuk sedikit mengisi wacana yang sangat langka. Di sisi lain, penulisan ini juga dimaksud untuk menstimulir tumbuhnya ruang kemungkinan bagi pengembangan studi dalam disiplin penciptaan seni agar menemukan bobot, intensitas dan efektivitas yang signifikan.

## **/2/ Cakupan dan Objek Studi Penciptaan Seni**

Cakupan studi penciptaan seni meliputi berbagai aktivitas artistik dalam (1) seni pertunjukan, (2) seni musik (3) seni rupa, (4) seni kriya, (5) seni media rekam, (6) seni desain, (7) fashion, (8) seni iklan/advertising, dan (9) seni kuliner. Studi penciptaan seni, sebagaimana kegiatan studi yang lain, memfokuskan diri pada objek material dan objek formal tertentu. Objek material dari studi penciptaan seni adalah nilai-nilai maslahat yang terimajinasikan untuk ekspresi (1) seni pertunjukan, (2) seni rupa, (3) seni kriya, (4) seni media rekam, (5) seni desain, (6) fashion, (7) iklan/advertising, dan (8) seni kuliner. Objek formal studi penciptaan seni diarahkan

pada penguasaan eksistensi dan aktualitas wujud seni, mengacu ke dalam dan berorientasi pada kedalaman esensi seni. Jadi, studi penciptaan seni adalah aktivitas yang berorientasi untuk mengkaji dan mendalami aktivitas artistik dalam penciptaan seni dengan menyelami dari dalam untuk menemukan kedalaman esensi seni.

Studi penciptaan seni mempelajari dan mengolah sistem tanda yang digunakan para kreator seni sebagai daya penggerak lahirnya karya seni. Studi penciptaan seni juga mempelajari sistem tanda yang digunakan para pengguna karya seni, untuk menyatakan dan memahami makna ekspresi seni. Intinya, studi penciptaan seni mempelajari bagaimana sistem tanda menjadi sarana kerja sama di antara orang-orang yang bekerja di balik kreativitas seni, misalnya antara (a) kreator dengan kreator lain, antara (b) kreator dengan pengguna karya, maupun antara (c) pengguna karya dengan sesama pengguna karya lain. Kerja sama itu dapat berupa upaya untuk mengkomunikasikan dan mengkonfirmasi nilai dan eksistensi diri, baik secara kolektif maupun personal. Corak pengetahuan yang dihasilkan cukup lengkap, meliputi (1) pengetahuan praktis dan (2) pengetahuan teoretis.

Berdasarkan objek formal dan corak pengetahuan yang dihasilkan, studi penciptaan seni dapat dipilah dalam dua kategori, yaitu (1) studi penciptaan seni terapan, dan (2) studi penciptaan seni deskriptif. Studi penciptaan seni terapan berorientasi pada tumbuhkembangnya pengetahuan praktis. Studi penciptaan seni deskriptif berorientasi pada tumbuhkembangnya pengetahuan teoretis. Kedua studi penciptaan seni itu selalu mengacu pada kedalaman esensi seni, dan berkonsentrasi pada eksistensi aktualitas wujud seni.

### **1. Studi Penciptaan Seni Terapan**

Studi penciptaan seni terapan mempelajari, mengolah dan mengaplikasikan sistem tanda sebagai daya penggerak lahirnya karya seni atau ekspresi artistik lainnya. Perspektif dalam studi ini diarahkan pada upaya produksi bentuk-bentuk artistik dan bentuk-bentuk ekspresi sebagai sistem tanda agar memiliki makna dan nilai-

nilai dalam suatu konteks, berdasar pengetahuan dan keterampilan tertentu. Pelaku studi dalam disiplin ini dituntut memiliki kompetensi praktis, dan dapat memberi tinjauan kritis atas paradigma artistik yang telah ada, atau menawarkan paradigma atau metode baru. Produk disiplin ini adalah pengetahuan praktis dan pengetahuan artistik berupa konstruksi simbolik dalam bentuk karya seni, disertai penjelasan rasional paradigma yang mendasari. Studi ini diperlukan, dengan asumsi bahwa realitas artistik dalam suatu karya seni eksis sebagai wahana ekspresi bahasa kemanusiaan yang selalu memiliki bentuk, makna, dan konteks yang bersifat spesifik.

Model yang dapat menjadi acuan dalam pengembangan paradigma studi penciptaan seni terapan adalah berbagai ilmu pengetahuan yang pengembangannya didasarkan pada pemikiran konstruktivisme dan eksistensialisme, seperti ilmu pendidikan dan teknologi, serta konsepsi-konsepsi filosofis yang mengemban makna imitasi, representasi, penerimaan, tindakan menyerupai, ekspresi dan presentasi keindahan alam sebagai manifestasi keindahan Tuhan (Gebauer & Wulf, 1995: 1). Sasaran studi ini adalah untuk mencapai kompetensi keseniman. Isi kompetensi keseniman adalah penguasaan model, teknik artistik, dan metode ekspresi dalam bentuk pengetahuan praktis, yang bersifat eksplisit, tacit, dan banyak diselimuti pengetahuan yang bersifat implicit. Penguasaan pengetahuan ini dapat dilakukan melalui pengembangan wawasan dan keterampilan, dalam menumbuhkan potensi-potensi intuitif dalam karya seni. Produk keilmuannya adalah realitas empiris karya seni dengan paradigma yang secara konseptual dapat dipertanggungjawabkan. Secara konkrit, ilmu ini (apabila studi ini boleh dikatakan ilmu) mulai dikembangkan di perguruan tinggi seni, termanifestasikan dalam program studi penciptaan seni.

## **2. Studi Penciptaan Seni Deskriptif**

Studi penciptaan seni deskriptif mempelajari dan mendeskripsikan pengolahan sistem tanda sebagai daya penggerak lahirnya karya seni atau ekspresi artistik lainnya. Perspektif dalam studi ini



diupayakan pada pemahaman, penguasaan, dan pendalaman secara kritis terhadap sistem tanda & hal-hal yang berhubungan sebagai (1) kekuatan generatif lahirnya karya seni, (2) ekspresi artistik, & (3) sarana kerja sama seniman dengan seniman, dan seniman dengan audiensnya. Orang yang melakukan studi dalam disiplin ini adalah ilmuwan yang dituntut bekerja secara akademis, memberi tinjauan kritis atas teori atau metode penciptaan seni atau metode artistik yang telah ada, berusaha menemukan, mengungkap, dan mendeskripsikan teori atau metode baru. Hasil studi penciptaan seni deskriptif adalah pengetahuan ilmiah berupa teks verbal. Disiplin ini menekankan pada penguasaan prinsip, kaidah, konsep, dan teori dari fenomena penciptaan seni atau fenomena artistik dalam berbagai cabang, bentuk, atau genre seni. Pengetahuan yang dihasilkan adalah pengetahuan teoretik, dengan paradigma mengacu ke dalam atau pada kedalaman esensi seni.

Studi ini diperlukan untuk mengembangkan, menemukan dan merumuskan konsep-konsep atau teori-teori ilmiah. Jenis pengetahuan yang dihasilkan adalah pengetahuan teoretis. Model ilmu yang dapat menjadi acuan pengembangan paradigma dalam studi penciptaan seni dalam disiplin deskriptif adalah ilmu linguistik, yang mempelajari bahasa dalam tiga kategori, yaitu (1) bentuk bahasa, (2) makna bahasa, dan (3) konteks bahasa (Martinet, 1960: 15; Greenberg, 1948: 140-147). Sebab, fokus studi penciptaan seni deskriptif adalah (1) bentuk artistik, (2) makna artistik, dan (3) konteks artistik, dengan struktur dan tata kelola yang tipikal.

Alasan ilmu linguistik dapat digunakan menjadi model karena secara esensial ada kesamaan antara bahasa dan seni, yaitu sama-sama menggunakan sistem tanda atau simbol. Bahasa eksis karena relasi-relasi logis dari realitas-realitas simbolis. Seni juga demikian. Ini berarti, seni mirip bahasa, terbentuk karena ada relasi logis. Namun, dalam studi penciptaan seni, relasi-relasi yang menjadi dasar lahirnya simbol-simbol artistik bukan hanya relasi logis, melainkan juga relasi-relasi emosional. Oleh karena itu, perhatian studi penciptaan seni deskriptif tidak semata pada relasi-relasi logis



Metodologi selalu memerlukan pijakan epistemologis, berupa pemikiran filosofis. Pijakan itu menjadi sumber dan sarana berfikir para pelaku studi dalam berkarya. Metodologi dalam studi penciptaan seni dapat dikembangkan dengan berpijak pada epistemologi (1) substantif-esensialistik, (2) konstruktivistik dan eksistensialistik.

### **1. Epistemologi Substantif-Esensialistik**

Epistemologi substantif-esensialistik berpijak pada pemikiran substantivisme dan esensialisme. Substantivisme adalah konsepsi antropologi dalam menjelaskan perilaku ekonomi (Carrier, 2005: 15). Substantivisme melihat “ekonomi” dalam dua makna, yaitu (1) makna formal, dan (2) makna substantif. Makna formal ekonomi adalah logika pengambilan keputusan, pilihan terhadap bermacam alternatif bermakna. Makna substantif ekonomi adalah pengambilan keputusan harus logis, berdasar kondisi untuk memenuhi comfortabilitas (Polanyi, 1957: 243). Dalam studi seni, substantivisme dipahami sebagai pemikiran yang melihat manusia secara substansial beradaptasi dengan lingkungan. Substantivisme dipahami sebagai dasar penopang gejala-gejala di masyarakat seni dalam beradaptasi dengan lingkungan dan kondisi-kondisi material.

Esensialisme adalah pemikiran yang melihat setiap hal memiliki *attribute incidental*, yang diperlukan sebagai identitas dan fungsi (Cartwright, 1968). Esensialisme melihat segala sesuatu dengan cara reduksi untuk menemukan esensi. Hasil reduksi digunakan sebagai dasar atribut yang diperlukan. Hal-hal esensial “ada”, dan adanya membuat sesuatu terjadi dan menjadi apa adanya. Sifat esensial merujuk pada aspek-aspek yang mantap, yang tidak berubah-ubah, dan bermakna.

Studi seni jenis ini mencari kebenaran berdasarkan (1) fakta-fakta artistik dan (2) fakta-fakta mental yang mengitari bentuk dan fakta artistik. Substansi atau esensi ditelusuri secara mendalam, melalui pemilahan dan “penyingkiran” aksidensi yang melekat pada fakta. Esensialisme bagi Ellis (2001: 1) adalah keyakinan bahwa segala hal adalah manifestasi hukum alam. Hukum tergantung pada

properti esensial objek, sehingga hukum tidak independen, dan bersifat imanen.

Substantivisme dalam studi seni dipahami sebagai upaya memahami selera dan cita rasa artistik sebagai substansi. Esensialisme adalah perspektif dalam memahami karakter-karakter di dalam, di balik, dan di sekitar fenomena seni sebagai inti yang membangun kemantapan. Oleh karena itu, studi seni dengan basis epistemologi substantif-esensialistik memiliki dua makna. Makna pertama mencari karakter-karakter terdalam yang membangun kemantapan pada fenomena seni. Makna kedua melihat substansi seni sebagai inti untuk memenuhi selera dan cita rasa artistik dalam kehidupan.

## **2. Epistemologi Konstruktivistik-Eksistensialistik**

Epistemologi konstruktivistik-eksistensialistik berpijak pada pemikiran konstruktivisme dan eksistensialisme. Konstruktivisme adalah teori yang berhubungan dengan cara membangun makna melalui penciptaan bentuk-bentuk tertentu (Glaserfeld, 1989: 162). Eksistensialisme adalah pemikiran yang berfokus pada kondisi keberadaan individu, terkait emosi, tindakan, tanggung jawab, dan pikirannya (Mullarkey & Lord, 2009: 309).

Teori konstruktivisme banyak muncul dalam pendidikan di bidang pembelajaran (McInerney & Liem, 2008: 36). Namun juga muncul berupa teori-teori seni dalam penciptaan seni (Cooke, 1995). Konstruktivisme dalam pembelajaran dan penciptaan seni melahirkan bentuk-bentuk tercipta yang bersifat *by design*. Bentuk-bentuk tercipta itu berfungsi untuk menyampaikan (1) ketidakteraturan demi lahirnya keteraturan, (2) ketidakmengertian demi munculnya pengertian, dan (3) ketidaksadaran demi tumbuhnya kesadaran. Konstruktivisme dalam studi seni mengungkap kinerja seniman yang mengkonstruksi dan memodifikasi pengetahuan bermakna, melalui bentuk-bentuk simbolik baru yang bernilai.

Eksistensialisme adalah pemikiran bahwa individu bertanggung jawab memberi makna hidupnya (Mish, 2003: 438).

Jadi, eksistensialisme adalah pandangan bahwa titik awal pemikiran bersifat individual dari pengalaman individu. Pemikiran ini menjadi titik pijak dalam mencari kebenaran makna di balik eksistensi individu.

Pemikiran bagi eksistensialisme diyakini tidak cukup untuk memahami eksistensi manusia (Mullarkey & B. Lord, 2009: 309). Memahami manusia tidak cukup dengan melihat manusia sebagai kesatuan dari zat-zat independen, berupa “pikiran” dan “tubuh” atau “jiwa” dan “raga”. Itu adalah pandangan fisikalistik yang melihat manusia hanya dari konteks unsur dasarnya semata. Bagi eksistensialisme, memandang manusia semata-mata fisikalistik adalah tidak otentik. Sebab, kepribadian, semangat, dan karakter dipandang tidak memiliki derajat kebenaran (Stewart, 2011: ix). Oleh karena itu, eksistensialisme mengedepankan prinsip bahwa eksistensi bukan sekedar objek berfikir abstrak atau pengalaman kognitif, melainkan pengalaman pribadi langsung, yang ada dalam batin individu. Sebab, manusia tidak dapat dipisahkan dengan eksistensi niat, tanggung jawab, karakter, tugas, kebajikan, dan sejenisnya sebagai dasar eksistensi kemanusiaannya (Solomon, 2005; Kaufmann, 1968: 12).

Studi penciptaan seni dengan basis epistemologi konstruktivistik-eksistentialistik melihat kedalaman seni dari sisi individu seniman yang memiliki modal kemandirian, kreatif, dan inovatif, disertai kompetensi analisis, konseptualisasi, dan sintesis dari pengalaman untuk mencipta pengetahuan dan bentuk-bentuk bermakna. Studi ini melihat seni sebagai manifestasi kehendak seniman yang tidak dapat dipisahkan dengan eksistensi niat, tanggung jawab, karakter, tugas, kebajikan, dan sejenisnya sebagai dasarnya. Oleh karena itu, dasar epistemologi ini mengarah pada upaya untuk melihat kedalaman seni dari dalam seni berdasarkan niat, tanggung jawab, karakter, tugas, kebajikan seniman.

#### **/4/ Metodologi**

Hakikat metodologi adalah pilihan logika dan penalaran untuk merumuskan prinsip-prinsip yang diperlukan bagi pembentukan konsep dasar suatu aktivitas penelitian maupun aktivitas penciptaan seni. Jadi, metodologi adalah prinsip-prinsip logis sebagai dasar penentuan metode, petunjuk arah dalam memahami atau memecahkan persoalan berisi komponen-komponen tertentu. Metodologi cenderung merupakan prinsip-prinsip dan cakupan berfikir yang digunakan dalam disiplin tertentu (Mish, 2007: 781). Jadi isi pengetahuan metodologi merujuk pada alur pemikiran yang umum dan menyeluruh, sebagai dasar membentuk gagasan teoretis pengembangan pengetahuan dan ekspresi terhadap pengetahuan.

Prinsip logis dalam studi penciptaan seni adalah epistemologi (1) substantif-esensialistik, dan (2) konstruktivistik-eksistensialistik. Epistemologi substantif-esensialistik menghasilkan disiplin studi penciptaan seni deskriptif<sup>6</sup>. Epistemologi konstruktivistik-eksistensialistik menghasilkan disiplin studi penciptaan seni terapan. Perbedaan acuan epistemologi itu nantinya membawa konsekuensi perbedaan metode. Paradigma dalam studi penciptaan seni harus dikembangkan sendiri oleh para pelaku studinya, karena tidak dapat menggunakan paradigma yang digunakan dalam berbagai bidang ilmu yang telah mapan. Berarti, setiap peneliti dan setiap pencipta seni dalam studi penciptaan seni harus mengembangkan asumsi dasar atau keyakinan artistik, model, dan konsep sendiri, serta berusaha mengenali nilai-nilai di dalam objek yang menjadi sasaran penelitian atau sasaran penciptaannya, sehingga terbentuk perspektif yang spesifik.

---

<sup>6</sup> Epistemologi substantif-esensialistik sesungguhnya juga diacu oleh disiplin kajian seni. Oleh karena itu, studi penciptaan seni deskriptif adalah mirip disiplin kajian seni, namun, arah dan orientasinya berbeda secara signifikan. Studi penciptaan seni deskriptif berorientasi untuk menggali dan mengenali persoalan seni dari “dalam” dan masuk ke “kedalaman” eksistensi seni. Disiplin kajian seni dengan epistemologi substantif-esensialistik berorientasi untuk menggali dan mengenali persoalan seni yang eksis dan mewujudkan dalam konteks budaya.

## **1. Metodologi Studi Penciptaan Seni Deskriptif**

Metodologi dalam studi penciptaan seni deskriptif ada sedikit kemiripan dengan metodologi dalam kajian seni. Terutama metodologi yang berpijak pada epistemologi substantif-esensialistik. Penggunaan metodologi ini disesuaikan dengan karakter dan orientasi disiplinnya. Disiplin kajian seni berorientasi dan yang berupaya mengembangkan pengetahuan tentang seni yang bersifat makro, sedangkan disiplin studi penciptaan seni berorientasi dan yang berupaya mengembangkan pengetahuan tentang sistem seni yang bersifat mikro. Metodologi yang sesuai dengan pijakan epistemologis dalam ilmu artistic deskriptif adalah metodologi kualitatif.

Metodologi kualitatif adalah metodologi yang banyak digunakan di berbagai disiplin akademik, baik dalam ilmu-ilmu sosial maupun ilmu-ilmu humaniora. Sering juga digunakan dalam *market research* (Malhotra, 2006; McDonald, 2007). Metodologi ini umumnya digunakan untuk mengumpulkan pengetahuan tentang perilaku manusia dan alasan-alasan yang mengatur perilaku itu. Tentu, termasuk perilaku seniman dan para pengguna seni dalam konteks dan kaitannya dengan eksistensi seni. Metodologi ini digunakan untuk menggali pengetahuan tentang mengapa dan bagaimana suatu keputusan diambil, bukan hanya pengetahuan tentang apa, di mana, dan kapan (Denzin & Lincoln, 2005). Pengertian keputusan dalam studi penciptaan seni deskriptif adalah keputusan-keputusan artistik oleh seniman ketika berkarya dan para penggunanya. Akhirnya, metodologi ini menghasilkan (1) informasi berupa kesimpulan pada kasus-kasus tertentu yang dipelajari, (2) pengetahuan yang dapat digunakan untuk mencari dukungan empiris, (3) pengetahuan yang berfungsi sebagai hipotesis tertentu.

## **2. Metodologi Studi Penciptaan Seni Terapan**

Metodologi studi penciptaan seni terapan berpijak pada epistemologi konstruktivistik-eksistensialistik. Studi ini berkaitan dengan hal-hal faktual dan internal mengenai masalah-masalah praktis dunia seni. Studi penciptaan seni terapan mengolah sistem

tanda untuk menyatakan makna ekspresi seni. Fungsi sistem tanda adalah memudahkan kerja sama antara kreator dengan kreator lain, antara kreator dengan pengguna karya, dan pengguna karya dengan pengguna karya lain. Terutama adalah kerja sama untuk mengkomunikasikan dan mengkonfirmasi nilai dan eksistensi diri melalui ekspresi seni (Sunarto, 2010: 552). Studi penciptaan seni terapan sebagai pengetahuan bersifat praktis, tacit, dan implisit.

Ilmu ini, apa bila studi seni dapat dikatakan sebagai ilmu, berpijak pada asumsi dasar bahwa setiap karya selalu didasari paradigma, *adeg-adeg*, atau prinsip yang diidealkan penciptanya sendiri. Wujud paradigma atau *adeg-adeg* adalah “idealisme” seniman untuk menyatakan ekspresi artistik yang dikreasi dan disodorkan ke publik. Berdasarkan paradigma setiap seniman mengatasi berbagai alternatif pilihan artistik dalam proses penciptaan yang dilakukannya sendiri.

Paradigma sebagai dasar kinerja kesenimanan eksis dengan unsur-unsur, sebagai satu kesatuan nalar dan perasaan. Terdapat tujuh unsur yang eksis ketika seniman membangun paradigma dalam berkarya. Unsur-unsur itu di antaranya adalah (1) keyakinan, (2) kehendak berkarya, (3) model, (4) konsep, (5) metode pengembangan konsep, (6) metode penerapan konsep, (7) karya seni (Sunarto, 2010: 35). Apabila digambarkan, kesatuan unsur-unsur paradigma atau *adeg-adeg* dalam penciptaan seni adalah seperti berikut.

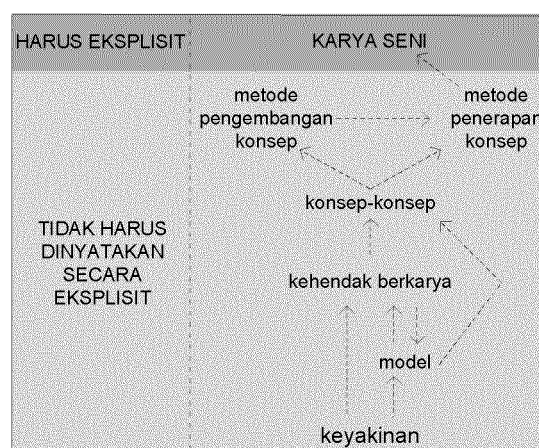


Diagram 2  
Unsur-unsur Paradigma Penciptaan Seni



Keyakinan dalam metodologi pada studi penciptaan seni terapan adalah persetujuan intelektual maupun emosional bahwa objek yang tergelar di depan kesadaran subjek pencipta dapat merepresentasikan keindahan, kebaikan, atau kebenaran. Jadi, dalam keyakinan termuat pengetahuan nilai-nilai intrinsik dan ekstrinsik objek. Persetujuan itu adalah potensi ide yang memiliki daya pragmatis untuk mencipta karya seni (Sunarto, 2010: 35-53).

Kehendak berkarya adalah maksud untuk menyajikan konsepsi artistik berdasarkan keyakinan terhadap nilai-nilai dalam objek. Model adalah bentuk-bentuk yang terimajinasikan. Wujudnya adalah gambaran imajinatif mengenai bentuk atau konstruksi artistik, embrio karya. Konsep adalah penjelasan atau penegasan terhadap eksistensi model, manifestasi kesadaran artistik dan kesadaran intelektual seniman.

Metode sebagai cara untuk mewujudkan maksud dalam penciptaan seni harus tunduk terhadap keyakinan, kehendak berkarya, model, dan konsep. Keempat unsur *adeg-adeg* itu adalah arah dan tujuan penciptaan seni. Metode bagi penciptaan seni meliputi (1) metode pengembangan konsep dan (2) metode penerapan dalam mewujudkan konsep. Unsur terakhir *adeg-adeg* penciptaan seni adalah karya seni. Unsur ini adalah realitas simbolik yang bersifat empiris, yang dapat dipahami sebagai eksistensi yang setara dengan etnografi atau karya-karya produk pemikiran lainnya, seperti karya ilmiah. Dikatakan setara karena di dalam karya seni terkandung relasi-relasi antar variabel, antar unsur, dan antar gejala yang menjadi konsern seniman pencipta untuk diungkapkan secara empiris dan simbolis. Perbedaannya, karya seni berupa konstruksi artistik sedangkan etnografi atau karya ilmiah berupa elaborasi tekstual suatu objek. Namun keduanya sama-sama memiliki penjelasan dan potensi penjelasan mengenai relasi-relasi antar variabel, antar unsur dan antar gejala.

Objek material dalam studi penciptaan seni terapan adalah berbagai bentuk kinerja dan produk-produk kinerja keseniman. Kinerja keseniman adalah kinerja berdasarkan paradigma,

*adeg-adeg*, prinsip, atau konsepsi yang diidealkan sendiri oleh seniman, di dukung pihak-pihak yang membuat kinerja berlangsung komprehensif. Oleh karena itu, metodologi yang digunakan adalah metodologi yang mampu mengenali prinsip-prinsip kinerja seniman yang bersifat konstruktivistik dan eksistensialistik. Sebab, kinerja keseniman adalah manifestasi dari pemikiran yang berpijak pada landasan filosofis yang bersifat konstruktivistik-eksistensialistik.

### **/5/ Metode**

Metode adalah jalan, cara, atau prosedur dalam mencapai tujuan tertentu. Djajasudarma (2006: 1) mengatakan bahwa metode adalah “cara yang teratur dan terpikir baik-baik untuk mencapai maksud; cara kerja bersistem untuk memudahkan pelaksanaan suatu kegiatan untuk mencapai tujuan yang ditentukan”. Hakikat metode dalam ilmu pengetahuan adalah tata cara berkenaan dengan prosedur atau proses yang tertib dan sistematis untuk mengumpulkan dan menganalisis data. Tata cara itu diperlukan dalam rangka (1) menghasilkan (a) penjelasan, (b) konsep pengembangan, (c) deskripsi, dan (d) klasifikasi pengetahuan baru, (2) mengoreksi, dan (3) mengintegrasikan pengetahuan-pengetahuan yang telah ada. Jadi, metode berisi teknik-teknik pengumpulan data dan teknik-teknik analisis data yang diwujudkan dalam serangkaian langkah-langkah dalam urutan yang logis, yang harus diikuti. Dalam studi yang baik, pengumpulan dan analisis data harus memperhatikan kesesuaian antara (1) teknik dan prosedur yang digunakan dengan (2) alur pemikiran dan epistemologi yang menjadi acuan paradigmanya. Metode harus sesuai dengan epistemologi yang menjadi acuan paradigmanya.

Disiplin studi penciptaan seni deskriptif berorientasi pada dua jenis pengetahuan, yaitu (1) pengetahuan tentang karakter-karakter terdalam dari entitas di dalam, di balik, dan di sekitar fenomena seni sebagai inti yang membangun kemantapan artistik; dan (2) pengetahuan tentang substansi seni untuk memenuhi kebutuhan seniman dan penghayat. Studi penciptaan seni terapan berorientasi mencari dan merumuskan pengetahuan maupun teknik-teknik

aplikatif dalam ekspresi seni. Berdasarkan orientasi yang berbeda itu, maka metode untuk ilmu artistik deskriptif dan studi penciptaan seni terapan juga berbeda. Studi penciptaan seni deskriptif dipastikan harus menggunakan metode kualitatif. Studi penciptaan seni terapan menggunakan metode eksplorasi dan eksperimen artistik.

### **1. Metode untuk Studi Penciptaan Seni Deskriptif**

Berdasarkan acuan epistemologisnya, metode dalam studi penciptaan seni deskriptif adalah harus menggunakan metode kualitatif. Data yang diperlukan adalah data verbal dan data-data artistik. Data dikumpulkan melalui studi pustaka, wawancara, laboratory studi (penelitian studio), dan pengamatan, baik pengamatan yang bersifat partisipatoris maupun pengamatan berjarak.

Kinerja pokok dari metode kualitatif dalam studi penciptaan seni deskriptif adalah menganalisis data dengan cara melakukan interpretasi, dibantu dengan metode hermeneutik dan logika. Metode hermeneutik adalah untuk memahami makna, isi, konteks, dan fungsi penggunaan bentuk-bentuk verbal dan nonverbal yang digunakan dalam komunikasi artistik serta, aspek-aspek lain yang mempengaruhi komunikasi, seperti prasangka, asumsi, dan keyakinan-keyakinan. Logika yang dimaksud adalah kegiatan intelektual yang menjadi argumen, baik argumen deduktif maupun induktif, mengapa bentuk-bentuk verbal dan non verbal digunakan dalam komunikasi artistik. Oleh karena itu, studi penciptaan seni deskriptif berusaha membangun makna-makna tentang suatu fenomena artistik berdasarkan pandangan-pandangan seniman dan orang-orang yang terlibat dalam hadirnya suatu karya seni.

Metode ini diterapkan dalam upaya untuk menggarap aspek-aspek yang diperlukan, yaitu; (1) menemukan dan merumuskan konsep dan teori mikroskopik eksistensi seni; (2) mengembangkan pemahaman mengenai sumber, sarana dan cara-cara memperlakukan ide kreasi menjadi wujud artistik seni; serta (3) memahami sistem artistik suatu karya seni sebagai objek berdasarkan data artistik-verbalistik yang ditemukan di balik realitas empiris karya seni. Studi

dengan perspektif dan metode ini menghasilkan deskripsi mendalam terhadap kedalaman eksistensi seni. Wujudnya berupa deskripsi analitik atau rekonstruksi konseptual-teoretik terhadap fenomena karya seni secara utuh.

## **2. Metode untuk Studi Penciptaan Seni Terapan**

Studi penciptaan seni terapan adalah ilmu pengetahuan praktis, didukung pengetahuan teoretis. Ini adalah ilmu mengenai keterampilan dalam mengolah sistem tanda untuk digunakan sebagai sarana menyatakan makna melalui ekspresi seni. Acuan epistemologis disiplin ini adalah pemikiran konstruktivisme. Sebab, karya seni adalah konstruksi artistik untuk menyatakan pemahaman nilai-nilai. Pemahaman konstruktivisme terhadap nilai-nilai dalam seni adalah makna dari konstruksi artistik karya seni. Oleh karena itu, epistemologi konstruktivistik dalam studi penciptaan seni terapan adalah pandangan yang melahirkan asumsi bahwa seniman dalam mencipta karya seni secara simultan adalah menciptakan konsep atau teori. Dalam teori penciptaan yang dirumuskan dan dimanifestasikan ke dalam wujud karya, di dalamnya juga terkait teori tentang metode yang dipilih dan digunakannya sendiri.

Acuan epistemologis yang lain dari disiplin ini adalah pemikiran filosofis eksistensialistik. Artinya, hakikat karya seni adalah manifestasi filosofis berupa pemikiran artistik yang bersifat individu, sehingga karya seni adalah media untuk menyatakan eksistensi individu. Pemikiran filosofis ini digunakan dalam studi penciptaan seni terapan sebagai dasar asumsi bahwa hakikat karya seni adalah wujud eksistensi seniman. Karya seni adalah manifestasi pemikiran, hati nurani, spirit, dan jiwa individu seniman yang eksis dalam bentuk-bentuk simbolik. Berdasar asumsi itu, studi dalam disiplin ini berpusat pada individu seniman. Untuk mewujudkan karya dan menggelar eksistensi dilakukan dengan metode (1) eksplorasi artistik, dan (2) eksperimen artistik. Tentu, di luar dua metode ini terbuka banyak kemungkinan adanya metode-metode lain.

### **a. Metode Eksplorasi Artistik**

Eksplorasi artistik adalah tindakan mencari atau melakukan penjelajahan di sekitar medan artistik untuk tujuan penemuan sumber daya artistik. Medan artistik adalah tempat, ruang lingkup, lokasi, dan lingkungan yang menjadi lokus *subject matter*, tempat ditemukannya nilai dan bentuk-bentuk dan alat ungkap artistik. Eksplorasi artistik bertujuan untuk menemukan bentuk-bentuk empiris, yang memiliki makna deskriptif, dan dapat digunakan sebagai sarana pembentukan medium artistik. Jadi hakikat eksplorasi adalah usaha menemukan dan mengembangkan bentuk-bentuk indah disertai pemahaman interpretif terhadap potensi-potensi makna dan fungsi artistik yang dikandungnya. Oleh karena itu, eksplorasi merupakan kerja visioner, mengasah ketajaman imajinasi untuk menemukan inspirasi.

### **b. Metode Eksperimen Artistik**

Eksperimen artistik adalah tindakan percobaan dalam menyusun proposisi-proposisi artistik berdasarkan temuan bentuk-bentuk indah yang dilakukan di tahap eksplorasi. Tahap ini merupakan langkah metodis yang dipandu nalar dan intuisi. Dalam penerapan nalar dan intuisi, prosedur yang digunakan sangat mungkin bersifat (1) objektif, (2) metodik-sistemik, dan (3) trial and error. Prosedur objektif adalah pengelolaan bentuk-bentuk indah dengan penerapan sesuai wujud objeknya dan tanpa manipulasi. Prosedur bersifat metodik-sistemik adalah pengelolaan bentuk-bentuk indah secara terkontrol dengan sistem yang telah diatur dan dipersiapkan kerangka artistik sebagai dasarnya. Prosedur bersifat trial and error adalah pengelolaan bentuk-bentuk indah yang cenderung bersifat untung-untungan, tanpa upaya kontrol dan sistem yang dipersiapkan. Inti dari tujuan eksperimen artistik adalah menemukan ketepatan hubungan bentuk-bentuk artistik menjadi bentuk ungkap yang bermakna.

## **/6/ Proposisi**

Setiap studi, dalam menyatakan kebenaran atau nilai-nilai yang diungkap harus menggunakan pernyataan-pernyataan. Studi penciptaan seni juga harus demikian. Wujud pernyataan dalam ilmu disebut proposisi, yaitu ekspresi dalam bahasa verbal atau dalam bentuk tanda-tanda non verbal yang dapat dipahami (Butts, 1989: 13). Menurut Gie (2000: 142), proposisi ilmiah itu memiliki bentuk dan isi.

### **1. Bentuk Proposisi**

#### **a. Proposisi bagi Penciptaan Seni Deskriptif**

Proposisi-proposisi dalam studi penciptaan seni deskriptif tidak dapat dibedakan dari proposisi pada ilmu-ilmu lain. Bentuk-bentuk proposisi yang digunakan dapat berupa proposisi (1) deskriptif, (2) preskriptif, (3) eksposisi pola, dan (4) rekonstruksi historis. Bentuk proposisi deskriptif adalah kumpulan pernyataan bercorak deskripsi, penggambaran, atau pemaparan dengan memberikan perincian mengenai bentuk, susunan, peranan, dan hal-hal terperinci lain. Hal-hal yang digambarkan adalah fakta-fakta, berupa benda-benda, tempat, peristiwa, dan segala aspek suatu fenomena. Proposisi ini berupa pernyataan non-evaluatif terhadap objek (Purslow, 2008: 24). Bentuk proposisi preskriptif adalah kumpulan pernyataan berupa petunjuk-petunjuk atau ketentuan-ketentuan mengenai apa yang seharusnya, yang perlu, atau yang sebaiknya terjadi dalam rangka mencapai suatu fase tertentu. Bentuk proposisi yang bersifat eksposisi pola adalah pernyataan yang merangkum pemaparan pola-pola dalam sekumpulan sifat, ciri, kecenderungan, atau proses-proses yang terjadi di balik fenomena yang menjadi sasaran penelitian ilmiah. Bentuk proposisi yang bersifat rekonstruksi historis adalah pernyataan yang menggambarkan atau menceritakan suatu peristiwa disertai argumentasi yang menunjukkan adanya hubungan terjadinya pertumbuhan suatu hal di masa lampau yang lebih baik sebagai akibat campur tangan manusia maupun karena proses-proses alamiah.

## **b. Proposisi bagi Penciptaan Seni Terapan**

Bentuk proposisi bagi studi penciptaan seni terapan berbeda dengan proposisi dalam studi penciptaan seni deskriptif. Perbedaan ini disebabkan oleh orientasi dan sifat studi penciptaan seni terapan yang bersifat praktis. Oleh karena itu, bentuk-bentuk proposisi yang diperlukan dalam studi penciptaan seni terapan adalah pernyataan gabungan yang bersifat (1) deskriptif, (2) preskriptif, dan (3) rekonstruksi simbolik/paparan bentuk-bentuk artistik.

Bentuk proposisi yang bersifat rekonstruksi simbolik adalah pernyataan berupa susunan simbol-simbol bermakna, organ artistik hasil rekonstruksi imajinatif, memiliki bentuk-bentuk berpola yang membentuk struktur. Bentuk proposisi yang bersifat rekonstruksi simbolik adalah proposisi khas bagi studi penciptaan seni terapan. Bentuk proposisi deskriptif dan preskriptif diperlukan dalam studi penciptaan seni terapan. Sebab, studi penciptaan seni terapan harus dapat diterapkan secara praktis. Oleh karena itu, agar dapat diterapkan diperlukan petunjuk-petunjuk atau ketentuan-ketentuan mengenai apa yang seharusnya, yang perlu, atau yang sebaiknya terjadi. Jadi, studi penciptaan seni terapan harus menghasilkan bentuk-bentuk proposisi deskriptif dan preskriptif sebagai pernyataan keilmuannya. Bentuk proposisi berupa rekonstruksi simbolik adalah paparan konstruksi artistik dalam karya seni. Paparan konstruksi artistik itu memiliki kandungan nilai-nilai maknawi. Oleh karena itu, bentuk-bentuk artistik menjadi media penyampaian pesan yang bersifat simbolik.

## **2. Isi Proposisi**

Bentuk-bentuk proposisi dalam studi penciptaan seni juga memiliki kandungan, berupa isi proposisi ilmu. Tiap proposisi baik yang berupa deskripsi, preskripsi, eksposisi pola, rekonstruksi historis, maupun yang berupa rekonstruksi simbolik atau paparan bentuk-bentuk artistik selalu memiliki kandungan tertentu. Tiap proposisi selalu berisi pengakuan kebenaran terhadap objek atau pengakuan kebaikan atau keindahan nilai suatu objek. Pengakuan kebenaran

itu terungkap dalam bentuk (1) prinsip-prinsip, atau (2) kaidah-kaidah, atau (3) konsep, atau (4) teori. Adapun pengakuan tentang kebaikan dan keindahan nilai itu terungkap dalam bentuk estetika yang menguatkan eksistensi proposisi simbolik itu sendiri.

#### **a. Prinsip-prinsip**

Dalam ilmu, prinsip adalah pernyataan tentang sistem, berupa ide yang dapat diterima, dapat diferivikasi, dan terikat formula logis (Jevons, 2003: 322). Dalam ilmu seni, utamanya ilmu artistic, proposisi ilmiah dapat berupa paparan pernyataan yang dapat diterapkan sebagai acuan tindakan artistik. Dalam garap *genderan* misalnya, pernyataan "*seleh 1 (ji) pada pathet manyura pantang digarap kempyung*" adalah pernyataan yang berisi prinsip. Makna keilmuannya setara dengan pernyataan *equal pay for equal work*, gaji yang sama untuk pekerjaan yang sama dalam ilmu sosial (Simeon, 1997: 9). Kedua prinsip itu dapat digunakan sebagai acuan untuk melakukan tindakan-tindakan bermakna. Dalam ilmu artistik, pernyataan *seleh 1 (ji) pada pathet manyura pantang digarap dengan kempyung* bermakna bagi para pemain gender untuk menyatakan ekspresi dalam menginterpretasikan garap. Dalam ilmu sosial, pernyataan *equal pay for equal work* bermakna bagi para menejer untuk mengelola kinerja para pegawai dan mengelola sistem penggajian.

#### **b. Kaidah-kaidah**

Dalam ilmu kaidah adalah pernyataan tentang keteraturan atau keajegan, indikasi adanya tertib hubungan antar unsur suatu fakta atau peristiwa (Buldygin, 1997: 453). Keajegan atau tertib hubungan antar unsur berlaku pada berbagai fenomena sejenis. Keberlakuannya menyebabkan kaidah dapat diperiksa kebenarannya, sehingga dapat digunakan untuk melihat keuniversalan fenomena berdasarkan tertib hubungan antar unsur yang ajeg, yang selalu terjadi dalam kondisi-kondisi tertentu. Kaidah juga dapat digunakan sebagai sarana untuk melakukan prediksi (Coffey, 2009: 414). Apabila ada proposisi dalam



karya ilmiah yang menyatakan bahwa ada kaidah yang berlaku dalam fenomena yang diteliti, tetapi tidak berlaku dalam fenomena lain, maka proposisi itu patut dipertanyakan kebenarannya.

### **c. Konsep**

Konsep adalah wadah pengertian dari fakta atau realita. Konsep mewujudkan dalam tiga unsur yang saling terkait membentuk satu kesatuan substansi yaitu pengertian. Unsur-unsur itu diantaranya (1) simbol, (2) fenomena, dan (3) makna. Ihalauw (2004: 24) menyatakan bahwa konsep adalah kesatuan antara simbol fenomena dan maknanya, yang digunakan untuk menyatakan pengertian suatu fenomena. Konsep dalam ilmu pengetahuan pada umumnya selalu ada dan bertebaran di berbagai bentuk pernyataan ilmu. Oleh karena itu, tidak pernah ada ilmu yang eksis tanpa konsep. Jadi, agar eksistensi ilmu-ilmu seni benar-benar eksis secara signifikan, kehadirannya harus dinyatakan atau menyatakan dirinya dengan menggunakan konsep.

### **d. Teori**

Puncak isi pernyataan ilmu adalah menyajikan teori, kumpulan proposisi yang saling berkaitan secara logis. Kumpulan proposisi itu adalah alat untuk menjelaskan suatu fenomena yang menjadi objek (Smith, 2003: 10). Teori dalam ilmu-ilmu seni boleh jadi menunjuk pada ide-ide atau fenomena yang tak mudah diamati secara indera. Oleh karena itu, teori berfungsi sebagai sarana untuk menjelaskan, memahami, menguji, membuktikan, menentang, menolak, atau merekayasa suatu objek, yang disusun secara konsisten berdasarkan metode-metode.

### **e. Estetika**

Proposisi yang berisi estetika hanya diperlukan dalam studi penciptaan seni terapan. Isi proposisi ini hanya ada dalam bentuk proposisi yang berupa rekonstruksi simbolik/paparan bentuk-bentuk artistik. Sebab, realitas simbolik atau realitas empiris dari

ekspresi karya seni pada hakikatnya adalah manifestasi estetika dari gagasan artistik seorang pencipta karya seni. Pengertian estetika dalam konteks ini dipahami sebagai bentuk-bentuk artistik yang bersifat simbolik, yang berkenaan dengan potensi, kreasi, dan apresiasi terhadap keindahan dan citarasa. Eksistensinya dijangkau melalui indera, sehingga realitas eksistensialnya hanya mewujudkan dalam bentuk *sensori-emotional values* (nilai sensori emosional). Oleh karena itu, estetika tidak dapat dilepaskan dari *judgments of sentiment* terhadap objek tertentu, sehingga tercipta selera atau citarasa terhadap objek tertentu. Di dalam estetika inilah refleksi kritis dari pelaku studi penciptaan seni terapan dapat ditemukan.

### **/7/ Simpulan**

Paparan di atas menggambarkan bahwa objek studi penciptaan seni adalah berbagai cabang, bentuk, genre dan subgenre (1) seni pertunjukan, (2) seni rupa, (3) seni kriya, (4) seni media rekam, (5) seni desain, (6) fashion, (7) seni iklan/advertising, dan (8) seni kuliner. Studi penciptaan seni dapat dipisahkan dalam dua jenis, yaitu (1) studi penciptaan seni deskriptif, dan (2) studi penciptaan seni terapan. Metodologi dalam studi ini berdasarkan acuan epistemologisnya yang terdiri dari dua kategori, yaitu metodologi berdasarkan pemikiran (1) substantif-esensialistik, dan pemikiran (2) konstruktivistik-eksistensialistik. Metode dalam studi penciptaan seni terapan bersifat aplikatif berupa (1) metode eksplorasi artistik, dan (2) metode eksperimen artistik.

Studi penciptaan seni harus eksis dengan bentuk-bentuk dan isi proposisi tertentu. Bentuk proposisi dalam studi penciptaan seni deskriptif menggunakan pernyataan-pernyataan yang bersifat (1) deskriptif, (2) preskriptif, (3) eksposisi pola, (4) rekonstruksi historis. Namun, studi penciptaan seni terapan perlu bentuk pernyataan yang berbeda, yaitu menggunakan proposisi (1) deskriptif, (2) preskriptif, dan (3) rekonstruksi simbolik/bentuk-bentuk artistik. Bentuk-bentuk pernyataan itu tentu mengandung isi yang bersifat maknawi. Semua proposisi dalam studi penciptaan seni, harus berisi sekurang-

kurangnya satu dari unsur-unsur berikut, yaitu (1) prinsip-prinsip, (2) kaidah-kaidah, (3) konsep, (4) teori, dan (5) estetika.

## Daftar Pustaka

- Ahimsa-Putra, H.S. 2008. "Paradigma dan Revolusi Ilmu dalam Antropologi Budaya: Sketsa Beberapa Episode". Pidato Pengukuhan Jabatan Guru Besar pada Fakultas Ilmu Budaya Universitas Gadjah Mada, 10 Nopember 2008.
- Buldygin, V.V. 1997. *Asymptotic Behaviour of Linearly Transformed Sums of Random Variables*. Boston: Kluwer Academic Publishers.
- Butts, R.E. 1989. *William Whewell's Theory of Scientific Method*. Indianapolis: Hackett.
- Carrier, J.G. 2005. *Handbook of Economic Anthropology*. Cheltenham: Northampton.
- Cartwright, R.L. 1968. "Some Remarks on Essentialism". *The Journal of Philosophy* 65 (20): 615-626.
- Coffey, P. 2009. *Ontology, The Theory of Being; An Introduction to General Metaphysics*. New York: Dover Publication.
- Cooke, C. 1995. *Russian Avant-Garde: Theories of Art, Architecture and the City*. London: Academy Editions.
- Denzin, N.K. & Lincoln, Y.S. (Eds.). 2005. *The Sage Handbook of Qualitative Research*. (3rd ed.). Thousand Oaks: Sage Publication.
- Ellis, B. 2001. *Scientific Essentialism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gebauer, G. & Wulf, C. 1995. *Mimesis: Culture, Art, Society*. Berkeley: University of California Press
- Gie, T.L. 2000. *Pengantar Filsafat Ilmu*. Yogyakarta: Liberty.
- Glaserfeld, E. 1989. *Constructivism in Education*. Oxford England: Pergamon Press.

- Greenberg, J. 1948. "Linguistics and ethnology". *Southwestern Journal of Anthropology*. Dipublikasikan oleh University of New Mexico No. 4. Halaman: 140–47.
- Ihalauw, J. J.O.I. 2004. *Bangunan Teori*. Salatiga: Satya Wacana University Press.
- Jevons, W.S. 2003. *The Principles of Science: A Treatise on Logic and Scientific Method*. Cetakan ulang dari terbitan tahun 1973 & 1958. Honolulu: University Press of the Pacific.
- Kaufmann, W. 1968. *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*, Cleveland: Meridian Books.
- Malhotra, N.K. 2006. *Basic Marketing Research: A Decision-Making Approach*. Edisi ke-2. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.
- Martinet, A. 1960. *Elements of General Linguistics*. Tr. Elisabeth Palmer (Studies in General Linguistics, vol. i.). London: Faber.
- McDonald, M. 2007. *Marketing Plans*. Edisi ke-6. Oxford, England: Butterworth-Heinemann.
- McInerney, D.M. & Liem, A.D. 2008. *Teaching and Learning: International Best Practice*. Charlotte, N.C.: Information Age Publishing.
- Mish, F.C. 2003. *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary*. Edisi ke-11. Merriam-Webster, Incorporated. Springfield.
- Mullarkey, J. & B.Lord (Eds.). 2009. *The Continuum Companion to Continental Philosophy*. London: Continuum.
- Polanyi, K. 1957. *Great transformation*. Edisi kedua. Edisi Pertama Th. 1944. Boston: Beacon Press.
- Purslow, F. 2008. *Learning to Write-Descriptive Paragraphs*. New York: Weigl Publishers Inc.
- Simeon, B. 1997. "Equal Pay for Equal Work Still Important Goal for Woman" dalam *Jet*. Majalah. Vol. 92 No. 18. Edisi 22 September 1997.
- Smith, P. 2003. *An Introduction to Formal Logic*. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press.

- Solomon, R.C. 2005. *Existentialism*. New York: Oxford University Press.
- Stewart, J. 2011. *Kierkegaard and Existentialism*. Farnham; Surrey; Burlington, Vt.: Ashgate
- Sunarto, B. 2010. "Epistemologi Karawitan Kontemporer Aloysius Suwardi". Disertasi. Universitas Gadjah Mada Yogyakarta.
- Turner, D. 2004. *Faith, Reason, and the Existence of God*. Cambridge, New York, Port Melbourne, Cape Town: Cambridge University Press.
- Wijnhoven, F. 2009. *Information Management: An Informing Approach*. New York: Routledge.
- Wollheim, R. 1980. *Art and Its Objects: with Six Supplementary Essays*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.

## **Proses Pembelajaran Matakuliah Ensambel pada Program Diploma dan Sarjana di Perguruan Tinggi Seni Indonesia**

Andre Indrawan dan Kustap  
Jurusan Musik, Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta  
Email: indrawan\_andre@yahoo.com

### **Abstract**

*This initial research report concerning the teaching and learning process of concerto repertoires on guitar ensemble class practiced at Musical Arts undergraduate program of Music Department at the FSP ISI Yogyakarta is based on a field work at the three Indonesian tertiary arts education institutions, ISI Denpasar, IKJ, and AKMR. Study approach that is utilized in the field work is the comparative method where some aspects such as the classroom practice of guitar ensambel subject, as well as its teaching materials and learning models, applied at the three institutions were compared. This study concludes that guitar ensambel subject in musical arts undergraduate studies at the three institutions are trained by different learning strategies which is based on different capacity of participant that mostly small in number. Because of that reason no one of them using concerto repertoire but chamber music formation such as duet, trio, up to double quartet. Although technical demand of the repertoires are averagely low to medium levels, before semester exams the group were performed openly in front of public audience.*

*Keywords: Guitar ensembles, musical arts, concerto repertoire*

### **Abstrak**

Laporan awal penelitian tentang proses belajar-mengajar ensambel gitar yang dipraktikkan di program studi Sarjana Seni Musik di Jurusan Musik FSP ISI Yogyakarta ini didasarkan atas penelitian lapangan di tiga perguruan tinggi seni di Indonesia, yaitu ISI Denpasar, Institut Kesenian Jakarta, dan Akademi Kesenian Melayu Riau. Pendekatan studi yang digunakan dalam penelitian lapangan ini adalah metode komparatif yang membandingkan beberapa aspek seperti praktik kelas mata kuliah ensambel gitar berikut materi ajar dan model pembelajarannya. Berdasarkan penelitian ini disimpulkan bahwa perkuliahan ensambel gitar pada ketiga institusi

dilakukan dengan strategi pembelajaran yang berbeda didasarkan atas kapasitas kelas yang umumnya diikuti oleh jumlah mahasiswa yang sedikit. Sehubungan dengan itu tidak satupun dari ketiga kelas tersebut yang menerapkan repertoar konserto melainkan formasi musik kamar seperti duet, trio, hingga kwartet ganda. Walaupun tuntutan level repertoar umumnya rendah namun hasil pelatihan selalu ditampilkan secara terbuka di hadapan audiens menjelang ujian semester.

Kata Kunci: Gitar ensambel, konserto, Seni Musik

## **/1/ Pendahuluan**

Makalah ini mendiskusikan hasil awal penelitian tentang pengembangan repertoar ensambel gitar yang telah dilakukan pada paruh pertama di tahun pertama dari total durasi dua tahun penelitian yang diusulkan. Penelitian ini dilatarbelakangi oleh kegelisahan akademis penulis sebagai dosen terhadap terbatasnya perbendaharaan karya-karya bahan ajar mata kuliah ensambel gitar di Jurusan Musik, Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Yogyakarta. Di antara berbagai kemungkinan pengembangan bahan kuliah berupa karya aransemen ensambel gitar dari adaptasi repertoar konserto yang melibatkan instrument lain sebagai solis adalah upaya yang belum banyak dilakukan. Sebagai langkah awal dari proses ini telah dilakukan studi banding terhadap pelaksanaan perkuliahan ensambel gitar pada beberapa institusi pendidikan tinggi sejenis di Indonesia. Pengamatan lapangan ditujukan pada jenis-jenis repertoar yang digunakan untuk pembelajaran ensambel gitar, rancangan silabus mata kuliah, dan model pembelajaran yang ideal bagi mata kuliah “koor, orkes, ensambel” (KOE) yang mewadahi praktikum ensambel gitar.

Rumusan permasalahan yang diangkat pada tahap paruh pertama tahun pertama ini ialah: (1) Bagaimanakah proses pembelajaran ensambel gitar pada pendidikan tinggi seni di Indonesia? (2) Bagaimanakah silabus dan model pembelajaran ensambel yang ideal dalam pelaksanaan pendidikan tinggi musik di Indonesia? Secara umum dari penelitian pada tahap awal ini

bertujuan untuk mengetahui apakah repertoar konserto sudah diterapkan pada perkuliahan sarjana seni di bidang seni musik pada perguruan tinggi seni di Indonesia. Secara khusus, pertamanya permasalahan yang telah dirumuskan di atas bertujuan untuk memperoleh pengetahuan tentang proses pembelajaran ensambel gitar pada pelaksanaan mata kuliah yang sama, yaitu Koor/Orkes/Ensambel (KOE), pada beberapa institusi pendidikan tinggi musik di Indonesia. Tujuan yang kedua ialah guna menghasilkan prototipe nasional proses pembelajaran ensambel gitar pada pendidikan tinggi seni Indonesia yang ideal.

Manfaat penelitian ini ialah memberikan kontribusi keilmuan terhadap bidang ketrampilan dan pengetahuan ensambel gitar. Gagasan fundamental penelitian ini ialah untuk membuktikan secara teoretis bahwa ensambel gitar mampu menggantikan peran reduksi orkestra pada piano sehingga dapat meningkatkan produksi penyajian alternatif karya-karya konserto. Dukungan terhadap ilmu pengetahuan, teknologi dan seni, atau IPTEKS, dari temuan penelitian ini di samping akan memperkaya cakupan penyajian ensambel gitar secara umum juga mendukung peningkatan kualitas kompetensi pendidikan tinggi musik di Indonesia dalam rangka menjunjung tinggi otonomi keilmuan di bidang seni musik.

Penelitian tentang perkuliahan ensambel, khususnya ensambel gitar, masih sangat jarang dilakukan. Dengan demikian literatur dalam area penelitian ini jumlahnya masih sangat terbatas. Kebanyakan dari artikel jurnal ilmiah melihat persoalan ensambel gitar dari bidang non musik, khususnya psikologi. Aspek-aspek psikologis penyajian ensemble musik dilakukan oleh Keller (2001: 20-38) yang membahas bagaimana seorang pemain ensambel membagi perhatiannya di antara bagian yang menjadi tanggung jawabnya sendiri dan bagian yang menuntut kesatuan musical dengan para pemain yang lain. Studi tentang kualitas ekspresif suatu penyajian ensambel dilakukan oleh (Broomhead, 2001:71-84). Studi ini menguji hubungan-hubungan di antara pencapaian ekspresif individual dan beberapa aspek seperti (a) pencapaian ekspresif



ensemble pada suatu kelompok koor, (b) penyajian teknis, dan (c) latar belakang musikal.

Informasi lain tentang ensambel gitar terdapat pada buku teks yang jumlahnya juga sangat terbatas, misalnya dalam karya Summerfield (2002) yang sistematika pembahasannya terbagi pada bab-bab tentang: 1) evolusi instrumen, 2) pemain, komposer, ilmuwan, dan berbagai personalitas, 3) gitaris-gitaris klasik lain, 4) pembuat instrument, 5) gitar Flamenco, dan 6) sumber-sumber informasi serta suplai. Penyajian ensambel gitar dengan instrumen lain bukan hal yang baru. Sehubungan dengan itu Isbin (1999: 33-34) saat mengungkap perbedaan tuntutan kompetensi gitaris saat berperan sebagai musisi solo dan anggota suatu ensambel, menjelaskan pentingnya keterlibatan dalam ensambel bagi para pelajar gitar.

Studi ini dilakukan dalam lingkup studi musikologi menurut perspektif studi musik Barat pada bidang pertunjukan instrumental, khususnya penyajian ensambel gitar klasik, dalam konteks pengembangan model pembelajaran musik di perguruan tinggi Indonesia. Sampel utama yang dijadikan model pelaksanaan pembelajaran ensambel gitar ialah kuliah ensambel gitar yang dilaksanakan di Jurusan Musik, Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Yogyakarta. Guna mencari jawaban dari permasalahan yang diajukan, penelitian ini menggunakan metode komparatif, yaitu beberapa subjek kajian dibandingkan guna mengidentifikasi persamaan dan perbedaannya (Lihat Watanabe, 1967: 5). Dengan kerangka metode tersebut penelitian ini membandingkan proses pembelajaran ensambel gitar di tiga institusi, yaitu: (1) Program Studi (PS) S1 Seni Musik, FSP ISI Denpasar, (2) PS S1 Seni Musik, FSP, Instut Kesenian Jakarta, dan (3) D3 Seni Musik di Akademi Kesenian Melayu Riau (AKMR).

Hingga saat ini target penelitian tahun pertama telah mencapai 50%. Hasil sementara meliputi data-data lapangan yang terkumpul dan draft perancangan repertoar untuk materi ajar perkuliahan ensambel gitar. Pada semester ini telah dilakukan rapat anggota tim

peneliti sebanyak dua kali. Pertama pada bulan Februari peneliti dengan topik bahasan rencana penelitian untuk tahun pertama; yang kedua pada bulan Juni dengan melibatkan mahasiswa kelas ensambel gitar untuk merancang susunan pemain untuk repertoar yang akan dilatih. Sesuai dengan pembagian tugas, Peneliti pertama telah melakukan pengumpulan data lapangan, sedangkan peneliti kedua telah memulai proses penyalinan sumber materi perancangan bahan ajar dan penyusunan silabus mata kuliah ensambel gitar.

## **/2/ Pembelajaran Ensambel Gitar**

Sementara kegiatan perancangan silabus dan bahan ajar oleh peneliti kedua berlangsung, peneliti pertama merancang pengumpulan data lapangan dengan menghubungi dua institusi yang akan didatangi, yaitu Program Studi (PS) S1 Seni Musik di Univ. HKBP Nomensen di Medan, PS S1 Seni Musik di ISI Padangpanjang, dan PS D3 Seni Musik di AKMR di Riau. *Contact person* dari Institusi pertama tidak memberikan respon ketika dihubungi, sedangkan dari institusi kedua mendapat respon namun belum ada waktu yang tepat untuk berkunjung sehingga harus tertunda. Sementara itu AKMR memberikan respon yang positif dan bersedia menerima kunjungan penelitian. Guna menggantikan dua target kunjungan lapangan yang belum memungkinkan pada semester pertama periode penelitian ini, maka dicari dua PS S1 Seni Musik lain sebagai alternative, yaitu PS S1 Seni Musik pada FSP Institut Seni Indonesia (ISI) Denpasar, PS S1 Seni Musik Universitas Pelita Harapan, dan PS S1 Seni Musik pada FSP Institut Kesenian Jakarta. Sebagaimana halnya AKMR, Riau, Kecuali UPH, kedua institusi alternatif tersebut, yaitu ISI Denpasar dan IKJ, menyambut baik kunjungan penelitian yang ditawarkan.

Setelah memperoleh persetujuan dari ketiga institusi tersebut. Pada tahap selanjutnya dilakukan perencanaan perjalanan penelitian. Untuk menghemat tenaga dan biaya maka kunjungan penelitian diatur sedemikian rupa sehingga efisien. Pengumpulan data dilakukan secara marathon selama enam hari dengan rute: ISI Yogyakarta–ISI Denpasar–Institut Kesenian Jakarta–AKMR

Riau–Yogyakarta. Semula ISI Padangpanjang telah dicoba untuk diverifikasi kembali ketersediaannya menerima kunjungan namun pada jadwal kunjungan yang direncanakan bersamaan dengan acara lain dan kunjungan tersebut diganti ke ISI Denpasar. Pada rute tersebut sebelumnya juga direncanakan untuk mengunjungi UPH, namun karena jam kerja institusi tersebut hanya sampai jam 16.00, sementara proses perjalanan dari Denpasar ke Jakarta memakan waktu setengah hari sehingga tidak memungkinkan. Namun demikian Peneliti I sempat mengadakan komunikasi melalui telepon dan SMS pada Ketua PS dan penanggung jawab mata kuliah ensambel gitar dari universitas tersebut, ketika tiba di Jakarta.

Target capaian penelitian lapangan ialah untuk mengidentifikasi permasalahan yang dihadapi setiap PS yang diobservasi dalam melaksanakan proses pembelajaran ensambel gitar, khususnya dalam hal penyediaan bahan ajar. Sehubungan dengan itu variabel yang diobservasi meliputi: Silabus/ kurikulum mata kuliah ensambel gitar, model proses pembelajaran, permasalahan yang dihadapi, upaya pengatasan masalah, keluaran hasil pembelajaran.

### **Program Studi S1 Seni Musik FSP ISI Denpasar**

PS Seni Musik pada FSP ISI Denpasar baru berjalan selama dua semester. Pada saat ini PS Seni Musik dijalankan di bawah instruksi Rektor atas dasar mandat dari Dirjen Dikti. Dosen tetap yang dimiliki baru 4 orang, semuanya berlatar belakang pendidikan S2 di bidang seni. Latar belakang pendidikan S1 keempatnya ialah dari Jurusan Musik FSP ISI Yogyakarta. Ketua Program Studi Seni Musik dan Sekretaris Program Studi di perguruan tinggi ini berlatar belakang pendidikan vokal. Dua dosen tetap lainnya, yang pertama berpendidikan biola, dan yang kedua berpendidikan gitar. Di samping keempat dosen PNS tersebut PS Seni Musik juga mempekerjakan dua dosen tetap non PNS dari luar perguruan tinggi.

Silabus mata kuliah ensambel gitar di ISI Denpasar masih dalam proses penyusunan. Kuliah ini adalah salah satu dari mata kuliah “Koor/Orkes/Ensambel” dengan durasi 6 semester dan

bobot 2 Sks per semesternya. Menurut silabus sementara, ensambel adalah diperuntukkan bagi kelompok instrumen gitar, piano dan vokal bergabung dalam koor, dan selebihnya dalam formasi orkestra. Model proses pembelajarannya dilaksanakan dalam bentuk tutorial praktik studio secara klasikal. Masing-masing kelompok dilatih untuk memainkan repertoar ensambel yang telah dirancang sesuai dengan masing-masing kelompok belajar. Ensambel gitar oleh dosen gitar, koor oleh dosen vokal dan dosen piano, dan orkes oleh dosen biola. Dalam pelatihan tersebut para dosen bertindak sebagai kondakter. Dalam perkuliahan koor, dosen piano bertindak sebagai pengiring.

Permasalahan yang dihadapi dalam pelaksanaan kuliah ensambel gitar (dan juga kelompok koor dan orkes), terletak pada jumlah mahasiswa yang masih sedikit. Dari total 20 mahasiswa, terdiri dari 10 mahasiswa gitar, 2 piano, 5 biola, 2 vokal. Pada semester kedua 1 mahasiswa cuti. Dengan terbatasnya jumlah mahasiswa maka dari ketiga kelompok belajar, hanya ensambel gitar yang dapat berjalan dengan baik. Permasalahan kedua ialah standar penerimaan ketrampilan mahasiswa baru masih sangat rendah sehingga repertoar yang diberikan sebagai materi ajar juga masih elementer dan terbatas. Produktivitas kuliah ini baru bisa mencapai 3 lagu pendek per semesternya. Permasalahan ketiga ialah tingkat apresiasi kebanyakan mahasiswa yang masih rendah tentang repertoar musik klasik sehingga tampak membosankan. Hal tersebut dapat dimaklumi mengingat situasi kultur ISI Denpasar didominasi oleh musik tradisi Bali. Upaya mengatasi permasalahan yang dihadapi dalam melakukan perkuliahan ensambel gitar ialah dengan memberikan pelatihan musik populer yang tidak terlalu menuntut kompetensi membaca notasi balok seperti musik klasik. Upaya lain ialah dengan memproduksi repertoar baru yang didasakan atas lagu-lagu tradisional Bali. Namun upaya ini baru bisa diterapkan pada semester berikutnya.

Dalam kunjungan penelitian ke ISI Denpasar, PS Seni Musik baru akan melaksanakan ujian praktik ensambel pada minggu berikutnya. Karena keterbatasan waktu peneliti, Ketua PS mengatur latihan pra

ujian di studio musik yang menjadi Fasilitas FSP. Dalam simulasi ujian tersebut kesepuluh mahasiswa mempertunjukkan repertoar yang dipersiapkan sebagai bahan ujian. Dari penyajian tersebut tampak bahwa mereka sangat menikmati permainan ensambel dan melakukannya dengan sungguh-sungguh. Namun demikian tampak separuh dari mereka mendapat kesulitan dalam membaca not balok, khususnya pada aspek-aspek ritmis dan ketepatan nada-nada.

### **Program Studi S1 Seni Musik FSP IKJ**

Program Studi Seni Musik di FSP IKJ pada kenyataannya bukanlah institusi yang baru lahir. Keberadaan institusi pendidikan tinggi ini dapat dipertimbangkan sebagai institusi pendidikan tinggi musik tertua di Indonesia setelah PS Seni Musik di ISI Yogyakarta, dan pertama sebagai perguruan tinggi musik swasta. Dengan demikian program yang ada saat ini telah melalui latar belakang proses pematangan yang sangat lama. Dosen tetap PS Seni Musik terdiri dari 9 orang, 3 di antaranya telah tersertifikasi. Pengelola kuliah ensambel gitar adalah seorang gitaris profesional, Beny Tanto, berlatar belakang pendidikan Master of Music dari perguruan tinggi di Amerika. Kecuali Ketua PS yang juga berlatar pendidikan Master of Music dari Amerika, dosen-dosen lainnya berlatar belakang pendidikan S1 dan S2 dari IKJ dan ISI Yogyakarta.

Mata kuliah ensambel gitar merupakan bagian dari mata kuliah “Koor/Orkes/Ensambel” dengan durasi 6 semester, dan 2 Sks per semesternya. Silabus kuliah ini mengarahkan sehingga seluruh peserta terlibat dalam ketiga komponen perkuliahan. Pembelajaran ensambel gitar dilaksanakan dalam bentuk tutorial praktik studio secara terintegrasi dalam mata kuliah “koor/orkes/ensambel” dan dilaksanakan dengan sistem “team teaching.”

Permasalahan yang dihadapi hingga saat ini ialah jumlah mahasiswa saat ini ialah kurang lebih 20 orang sudah memadai. Karena penyeleksian cukup ketat maka kualitas ketrampilan rata-rata mahasiswa cukup baik. Namun demikian ada kendala untuk melaksanakan kuliah orkes karena mahasiswa dengan instrumen-

instrumen yang dibutuhkan untuk formasi orkestra masih terbatas dan diberlakukan audisi yang ketat untuk mengikuti kuliah tersebut. Demikian juga untuk mahasiswa gitar, walaupun untuk ensambel kecil sudah memadai namun untuk ensambel besar jumlah mahasiswa masih terlalu sedikit. Persoalan lain yang teridentifikasi ialah terbatasnya repertoar orkes gitar.

Untuk menghadapi permasalahan jumlah mahasiswa, Jurusan membentuk unit kegiatan koor, orkestra standar dan orkestra gitar yang diintegrasikan dengan kegiatan akademik. Melalui wadah-wadah ko-kurikuler tersebut kekurangan personil orkestra terpenuhi oleh keanggotaan non mahasiswa yang terdiri dari para alumni, mahasiswa musik dari perguruan tinggi lain, siswa-siswa SMK musik, dan masyarakat secara umum yang mempelajari musik melalui jalur pendidikan non formal. Untuk orkestra dan koor repertoar bukan merupakan hambatan karena telah tersedia secara lengkap. Namun demikian untuk mengatasi minimnya repertoar orkestra gitar, dosen pengampu ensambel gitar membuat aransemen dan transkripsi dari repertoar untuk gitar, piano, dan orkestra.

Hasil pembelajaran ditunjukkan melalui konser-konser rutin di internal Jurusan Musik pada setiap semesternya yang juga bisa dihadiri oleh masyarakat umum dalam jumlah yang terbatas. Untuk orkestra dan orkestra gitar, konser akbar tahunan dilakukan secara professional di Gedung Kesenian Jakarta.

### **Pogram Studi Seni Musik FSP AKMR**

Akademi Kesenian Melayu Riau (AKMR) adalah perguruan tinggi swasta kecil di Pekanbaru yang terfokus pada jenis pendidikan vokasi. Jumlah dosen tetap untuk PS D-3 Seni Musik ialah 6 orang, sebagian besar telah memiliki pendidikan S2, umumnya dari ISI Yogyakarta.

Sebagaimana halnya di ISI Denpasar dan IKJ, mata kuliah ensambel di AKMR juga merupakan bagian dari kuliah KOE. Total durasi perkuliahan juga sama dengan yang lain yaitu 6 semester dengan total bobot 2 Sks. Semester 1-2 diperuntukan bagi ensambel

kecil sejenis, semester 3-4 koor, dan semester 5-6 orkestra. Model pembelajaran ensambel gitar yang diterapkan ialah tutorial praktik studio. Jumlah total mahasiswa gitar kurang dari 10 orang. Jumlah rata-rata masing-masing angkatan tahun ajaran ialah dua orang. Dosen memberikan bahan kuliah dari buku paket yang tersedia di perpustakaan. Ujian semester dilaksanakan dalam bentuk konser.

Permasalahan yang dihadapi dalam perkuliahan ensambel gitar ialah jumlah mahasiswa yang sangat sedikit sehingga kurang memberikan suasana belajar yang sehat penuh persaingan. Level ketrampilan relative rendah sebagai akibat dari kurangnya animo sehingga standar penerimaan mahasiswa baru dipermudah. Namun demikian level yang rendah berimbas pada kurang produktifnya repertoar yang dipelajari dan kurang tantangan untuk menjadi lebih baik. Upaya pengatasan masalah yang dilakukan selama ini ialah memberi kelonggaran pada para mahasiswa untuk terlibat dalam berbagai kegiatan di masyarakat, termasuk di antaranya bekerja sebagai guru di sekolah-sekolah menengah dan kursus-kursus musik swasta. Melalui pengalaman tersebut mahasiswa tertantang untuk meningkatkan kualitas.

Hasil pembelajaran dapat dilihat dari konser ujian semester yang dihadiri pula oleh masyarakat luas. Hal yang unik dalam proses ujian ini ialah konser tidak hanya berisi ujian ensambel, tapi juga kuliah-kuliah lain seperti praktik individual instrument mayor, hasil kuliah orkestrasi, komposisi, dan aransemen.

### **/3/ Hasil Proses penyusunan Silabus dan Perancangan Repertoar**

Hasil desk work meliputi dua produk, yaitu silabus dan rancangan awal repertoar ensambel gitar untuk bahan ajar. Mata kuliah KOE di ISI Yogyakarta tersusun pada dua bagian level, yang pertama ialah KOE Menengah I-III, dan KOE Lanjut I-III. Setiap level memiliki bobot 2 Sks sehingga seluruhnya (keenam level) memiliki total bobot 12 Sks. Repertoar yang memiliki bobot setara dengan repertoar konserto adalah KOE Lanjut III. Prasyarat kuliah ini dengan sendirinya ialah KOE Lanjut II pada semester kelima.

Pada kuliah ensambel gitar, khususnya untuk level KOE Lanjut III, mahasiswa dilatih agar memiliki kemampuan kolaboratif dalam suatu produksi musikal kelompok besar di bawah pimpinan dosen sebagai *conductor*. Bagi instrumen-instrumen orkestral, pelaksanaan kuliah KOE bergabung dalam beberapa kelompok belajar yang didasarkan atas formasi orkestra untuk instrument sejenis, seperti orkes tiup dan orkes gesek. Sementara itu bagi kelompok instrument lain dilaksanakan pada ensambel instrumen yang relevan seperti: Ensambel piano, ensambel gitar, ensambel perkusi, dan ensambel vokal.

Kuliah praktik orkestra di Jurusan Musik tidak diselenggarakan karena jumlah total mahasiswa di Jurusan Musik di atas 600 orang. Namun demikian pelaksanaan kegiatan orkestra tetap dilaksanakan dalam bentuk kegiatan ko-kurikuler mahasiswa di luar jam kuliah. Kelompok-kelompok ko-kurikuler yang disebut dengan Kelompok Kegiatan Mahasiswa (KKM) di Jurusan Musik berjumlah sebelas, salah satunya ialah kelompok ensambel gitar Gitar Ekstra Mahasiswa (GEMA). Evaluasi hasil belajar dilakukan melalui presensi kehadiran kuliah, konser mid semester dan konser akhir semester. Model pembelajaran yang diterapkan ialah tutorial praktik studio dengan kombinasi lima bentuk strategi pembelajaran, yaitu: *individual projects, group projects, mentorship's, presentations, assessment of self* dan lain-lain.

Pada pertemuan pertama dilakukan kegiatan-kegiatan pengenalan, sosialisasi silabus, dan kontrak perkuliahan dengan strategi komunikasi interaktif. Untuk selanjutnya dari pertemuan kedua hingga ketujuh mahasiswa dituntut agar mampu bekerjasama dalam kelompok besar untuk menguasai repertoar ensambel/orkes. Strategi yang diterapkan pada tahap ini ialah tutorial seksional. Pada pertemuan kedelapan dilakukan ujian mid semester dengan melihat kemampuan penguasaan bagian-bagian individual bahan-bahan ensambel. Pada pertemuan kesembilan hingga keempatbelas mahasiswa dituntut untuk terlibat dalam penyajian repertoar orkes/ensambel. Strategi yang diterapkan ialah latihan gabungan seksi-seksi



di bawah pimpinan kondakter dan melaksanakan konser pra-UAS. Dan pada pertemuan kelimabelas dan enambelas diadakan ujian semester. Nilai akhir semester merupakan kombinasi bobot pada butir-butir: 1) partisipasi mahasiswa dalam perkuliahan (20%), tugas-tugas (30%), ujian mid semester (30%), dan ujian akhir semester (20%).

Hasil perancangan repertoar yang telah dicapai hingga saat ini ialah penyalinan instrumentasi bagian pertama komposisi Concert dalam G mayor untuk flute dan orkestra. Instrumentasi ensambel gitar diadopsi skor orkestra.

#### **/4/ Penutup**

Untuk sementara dapat disimpulkan bahwa proses pembelajaran mata kuliah ensambel gitar di hampir semua institusi pendidikan tinggi musik di Indonesia mengacu pada kurikulum yang dikembangkan di Jurusan Musik FSP ISI Yogyakarta, dengan menggunakan nama mata kuliah yang sama, yaitu "koor/orkes/ensambel" (KOE). Namun demikian penerapannya pada masing-masing silabus dan model pembelajarannya berbeda-beda. Sebagian institusi menggolongkan mata kuliah tersebut pada kelompok "BB" (berkehidupan bersama) sementara itu pada sebagian yang lain menempatkannya pada kelompok "KK" (Ketrampilan dan Keilmuan) dan ada juga yang "KB" (keahlian berkarya). Kecuali di ISI Yogyakarta, umumnya pelaksanaan KOE di institusi lain membagi perkuliahan tidak berdasarkan tingkat kesulitan melainkan pada pengalaman keterlibatan dalam formasi ensambel yang berbeda. Dua semester pertama umumnya diterapkan pada formasi ensambel instrumen sejenis, dua semester berikutnya kolaborasi dengan instrumen lain. Di AKMR semua mahasiswa tahun kedua terlibat dalam paduan suara dan pada tahun ketiga dalam ensambel kolaboratif yang juga melibatkan instrumen tradisi.

Khusus untuk praktikum ensambel gitar dilaksanakan berbeda-beda pada setiap institusi. Pelaksanaan umumnya didasarkan atas jumlah mahasiswa dan standar tingkat ketrampilannya. Bagi institusi yang memiliki banyak mahasiswa dan ketrampilan rata-rata tinggi, pelaksanaan praktik ensambel gitar langsung dalam formasi gitar

orquestra. Sedangkan pada institusi yang mahasiswanya sedikit dan juga standar ketrampilannya rendah, hanya menerapkan ensambel kecil (duet dan trio). Sementara itu institusi yang memiliki cukup mahasiswa namun kurang memadai untuk kapasitas orkestra gitar, namun ketrampilan rata-ratanya relatif tinggi, mengintegrasikan perkuliahan pada gitar orkestra di luar perkuliahan yang melibatkan anggota eksternal di samping peserta kuliah.

Repertoar ensambel gitar umumnya masih mengandalkan sumber-sumber *public domain* dari internet dan kopi terbitan-terbitan peninggalan guru-guru gitar terdahulu. Di samping itu juga bahan-bahan perkuliahan para dosen saat mengikuti perkuliahan di perguruan tinggi asal, yang jumlahnya masih terbatas. Repertoar konserto yang diadopsi dari repertoar-repertoar Barok sudah diterapkan oleh National Guitar Orchestra pada tahun 2012 di Jakarta yang didukung oleh mahasiswa Jurusan Musik IKJ dan UPH. Repertoar yang dirancang ulang ialah konserto dengan solis instrumen petik yang dimainkan pada gitar 10 senar sementara iringan orkesnya diadaptasi ke ensambel gitar. Karya yang diadaptasi ialah karya Antonio Vivaldi, yaitu *Concerto en Ut Majeur No. 23*. Dengan demikian perancangan konserto untuk instrumen melodis non gitar, seperti flute, obo, dan biola, dengan iringan gitar orkestra belum pernah dilakukan sebelumnya.

Mempertimbangkan permasalahan dalam proses pembelajaran ensambel gitar pada semua pendidikan tinggi musik di Indonesia ialah kurangnya repertoar ensambel sebagai bahan perkuliahan maka disarankan agar para dosen mengembangkan upaya aransemennya dari instrumen lain. Sumber-sumber perancangan ensambel gitar ialah karya-karya solo untuk piano dan gitar. Sedangkan untuk tingkat lanjut dapat menggunakan sumber-sumber yang lebih kompleks yaitu karya orkestra khususnya pada genre konserto.

## Daftar Pustaka

- Apel, Willi. 1944. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University.
- Broomhead, Paul. 2001. "Individual Expressive Performance: Its Relationship to Ensemble Achievement, Technical Achievement, and Musical Background" dalam *Journal of Research in Music Education*, Vol. 49 no. 1 Spring, p. 71-84.
- Isbin, Sharon. 1994-1999. *Classical Guitar Answer Book*. USA: String Letter Publishing, Inc.
- Keefe, Simon P. (ed.). 2005. *The Cambridge Companion to the Concerto*. UK: Cambridge University Press
- Keller, Peter E. 2001. "Attentional Resource Allocation in Musical Ensemble Performance" dalam *Psychology of Music*, Vol. 29 no. 1, April. P. 20-38
- Watanabe, Ruth T. 1967. *Introduction to Music Research*. New Jersey: Prentice-Hall.
- Rink, J. 2004. 'The State of Play in Performance Studies', in J.W. Davidson (ed) *The Music Practitioner*, pp.37-52. Aldershot: Ashgate.

## **Adaptasi Mental pada Pembelajaran Seni Olah Vokal Klasik Barat**

A.Gathut Bintarto T.  
Jurusan Musik, Fakultas Seni Pertunjukan,  
Institut Seni Indonesia Yogyakarta  
Email: bintarto\_853@yahoo.com

### **Abstrak**

Musik jenis apapun mempunyai sifat alami sebagai hiburan karena kemampuannya untuk membangkitkan imajinasi akan kenyamanan melalui suara atau bunyi yang dihasilkan. Kenikmatan mendengarkan tersebut mempunyai peluang mengubah penikmatnya menjadi seorang pelaku aktif dalam bermusik. Proses menjadi aktif ini tidak dengan serta merta dapat memunculkan kesadaran mengenai esensi musik yang dipelajari terutama jika hal tersebut berhubungan dengan olah vokal musik klasik Barat. Kenyamanan yang didapatkan dalam menikmati musik dapat dengan segera berubah menjadi sesuatu yang berlawanan dan penuh perjuangan karena sifat alami instrument vokal yang berada dalam tubuh manusia yang menyebabkan terhalangnya penyanyi untuk mendengarkan suara aslinya sendiri dan kondisi lingkungan yang tidak dengan serta merta memberikan dukungan yang memadai bagi proses panjang yang harus dijalani karena sifat alami instrument tersebut. Melalui pendekatan fenomenologi dari berbagai sumber pustaka dan analisis pengalaman individual dalam mengelola kenyamanan berolah vokal didapatkan berbagai tahapan adaptasi mental yang menjadi bagian dari kepekaan bersikap dan kehalusan dalam berolah vokal yang perlu dicermati seperti kesadaran akan perkembangan dan kinerja organ tubuh, perubahan posisi penikmat musik menjadi pelaku aktif di panggung serta kebiasaan dan prinsip umum yang dapat digunakan dalam membantu terciptanya kenyamanan dalam berlatih dan berekspresi.

Kata kunci: kenyamanan pribadi, kesadaran mental, adaptasi, olah vokal klasik Barat

## /1/ Pendahuluan

*For as long as I have music, as long as there's a song for me to sing. I can find my way, I can see a brighter day. The music in my life, will set my spirit free.* Potongan kalimat lagu *As Long As I Have Music* gubahan Don Besig dan Nancy Price tersebut mencerminkan sebuah sikap mental yang dibangun melalui musik. Musik merupakan media pelampiasan perasaan yang dapat membebaskan tekanan dalam jiwa seseorang yang dalam banyak segi erat dikaitkan sebagai media hiburan. Kegiatan menyanyi sebagai kegiatan bermusik yang aktif dalam potongan syair tersebut mencerminkan pula bahwa musik nyanyian tersebut telah memberikan sebuah solusi untuk mengatasi hal-hal yang berada di luar dunia musik itu sendiri. Dengan demikian dapat dikatakan bahwa kegiatan bermusik tersebut telah melampaui hal-hal yang bersifat teknis yang harus dihadapi oleh pelaku musik. Pertunjukan musik klasik Barat yang dilakukan oleh seorang penyanyi opera bahkan memungkinkannya untuk melakukan hal-hal yang tidak akan dengan mudah dilakukan oleh orang kebanyakan seperti yang digambarkan oleh Carrie dan David Grant (2007: 38) sebagai berikut.



Gambar 1. Posisi ekstrem penyanyi opera di panggung saat bernyanyi

Kegiatan menyanyi secara sekilas seperti yang dilakukan di tempat karaoke atau panggung hiburan masyarakat yang ditayangkan oleh berbagai stasiun televisi menyiratkan sesuatu yang

sangat umum dan mudah dilakukan. Perkembangan media sosial yang ada saat ini seperti internet telah menyediakan beragam akses untuk mendapatkan dan menikmati musik secara lebih mudah. Namun demikian jika hal tersebut ditinjau dan dicermati secara lebih mendalam terdapat berbagai aspek yang tidak dengan serta merta akan mudah dilakukan, bahkan cenderung menjadi sebuah pengabaian terutama berkaitan dengan kompleksitas aktifitas yang terjadi selama berproses menjadikan musik tersebut merupakan bagian dari jiwa dan hidup seseorang.

Fakta pertama yang tidak dengan segera disadari ketika seseorang menjadi aktif dalam kegiatan bernyanyi secara umum adalah bahwa kenyataan bahwa instrumen yang menjadi sumber bunyinya melekat dalam badan orang tersebut. Keasyikan dalam menirukan sebuah lagu dengan serta merta mengaburkan bahkan meniadakan pemikiran ke arah mekanisme kerja organ tubuh yang menghasilkan suara tersebut. Suatu hal yang baru akan disadari saat seseorang tersebut merasa perlu untuk meningkatkan ketrampilannya dalam bermusik untuk sebuah event tertentu seperti pentas atau lomba maupun sebuah keinginan untuk menyanyikan sebuah lagu baru yang kemudian disadari tidak menyenangkan seperti yang dilakukan pada lagu-lagu yang pernah dinyanyikan sebelumnya. Kompleksitas permasalahan masih bisa ditambahkan dengan berbagai faktor luaran yang menjadi fakta berikutnya bahwa menjadi aktif dalam bermusik pada masa awalnya sering menjadi sebuah kegiatan yang hanya dikerjakan sambil lalu tanpa memperhitungkan resiko dan konsekuensi dari kegiatan yang dilakukan. Proses menjadi aktif dalam bermusik tak jarang menimbulkan sebuah pemikiran bahwa menikmati musik tidak semudah untuk menghasilkan musik itu sendiri. Penyelesaian yang sering ditemui adalah meminta saran dari ahli musik vokal dengan mengikuti kursus vokal. Tentu saja hal ini baik dengan segera disadari maupun tidak, akan mengubah cara pandang sekaligus keaktifan seseorang dalam bermusik.

Perubahan sikap dan cara bernyanyi dari hanya sekedar iseng-iseng lalu menjadi serius ini membawa dampak pada perubahan rasa

nyaman yang seringkali luput dari pengamatan pelaku maupun guru atau instruktur yang memberikan pengarahan. Perubahan yang tidak langsung dapat segera diamati diantaranya adalah: (1) Perubahan dari posisi santai menikmati musik sambil duduk menjadi posisi berdiri dalam suatu rentang waktu yang belum pernah dilakukan sebelumnya saat mendapatkan giliran bernyanyi; (2) Ekspresi wajah yang pada awalnya tidak begitu diperhatikan menjadi sebuah pekerjaan baru yang setidaknya tidak boleh luput dari pengamatan; (3) Waktu yang kemudian pada awalnya tidak begitu dirasakan keberlaluannya menjadi sebuah hal yang memenuhi pemikiran yang kemudian dapat berdampak pada lebih cepatnya waktu kalau lagu yang dipelajari menyenangkan atau menjadi lambatnya waktu jika lagu yang dipelajari menjadi lebih sulit; (4) Situasi lain yang tidak dengan segera dapat disiapkan adalah perubahan dari kondisi yang tidak diperhatikan oleh orang lain menjadi diperhatikan dengan seksama dan dalam beberapa kasus hal ini menimbulkan rasa risi, takut, khawatir terutama saat berpindah posisi dari latihan menjadi pentas atau lomba dan terdapat pergantian suasana yang cukup signifikan; (5) Situasi yang disebutkan diatas masih ditambah dengan suatu ekspektasi dari pengajar atau instruktur yang seringkali hal itu tidak mudah diselesaikan dalam rentang waktu yang telah ditentukan.

Pengalaman akan kenyamanan menikmati sebuah karya seni dalam musik vokal tidak dengan serta merta akan segera memicu keinginan untuk mereproduksinya kembali. Bahkan sangat dimungkinkan terjadi seseorang akan mempelajari bidang seni tertentu yang dalam masa anak-anak menjadi sesuatu yang asing bahkan sangat tidak disukai yang berangsur-angsur menjadi disukai di masa remaja atau dewasa maupun sebaliknya karena pengaruh lingkungan. Faktor pengkondisian yang alami bagi seseorang untuk memulai aktifitas berkeseniannya akan menemukan berbagai tantangan dan jalan yang berliku sebelum mendapatkan dirinya tergerak untuk berkesenian dengan kesadaran penuh. Tantangan yang dihadapi dalam pembelajaran olah vokal terutama yang berkenaan

dengan gaya klasik Barat adalah pengkondisian yang sampai pada tahap pembentukan suara yang disadari menjadi sebuah kenikmatan dan bukan hanya sekedar perubahan suara dan cara bernyanyi yang dapat segera terlihat melalui suatu pengarahan singkat. Hal ini masih ditambahkan pula dengan sifat alami pembelajaran yang membutuhkan imajinasi dalam arahnya untuk menemukan produksi suara yang tepat, kepedulian yang konsisten dari pihak yang memberikan pengarahan karena pada dasarnya menurut William O. Beeman pembelajar olah vokal tidak dapat dengan tepat mendengarkan sendiri suaranya (Hobart & Kapferer, 2005: 32) sehingga butuh telinga dari seorang ahli yang sudah mempunyai cukup kepekaan untuk dapat mengarahkan dan membimbing hingga bisa mandiri.

Kenyataan mengenai keterbatasan penyanyi dalam mendengarkan suaranya itu menyebabkan proses menjadi seorang penyanyi klasik Barat membutuhkan waktu dan usaha yang relatif cukup panjang untuk dapat mewujudkannya. Berdasarkan pemaparan fakta-fakta diatas, permasalahan yang kemudian muncul dalam proses pembentukan olah vokal klasik Barat adalah sebagai berikut. (1) Bagaimana upaya untuk menyadari perubahan fisik dan mental saat mulai aktif mengarahkan diri sebagai penyanyi klasik Barat? (2) Bagaimana upaya adaptasi yang dilakukan untuk mempertahankan kenyamanan dalam beraktifitas seni olah vokal tersebut dalam suatu rentang waktu pelatihan yang cukup panjang?

Para pelaku aktifitas berkesenian tersebut perlu menyadari tahapan-tahapan perkembangan baik dari sisi instruktur maupun pelaku pembelajaran aktif agar dapat mulai menyadari peran masing-masing dalam mewujudkan cita-cita menjadi pelaku seni olah vokal aktif. Hal tersebut membutuhkan kematangan kepribadian agar bisa melaksanakan dan meneruskan pembelajaran secara konsisten. Untuk itu dibutuhkan sebuah pengamatan yang cukup mendalam mengenai berbagai usaha mengamankan diri dalam proses belajar dan menemukan tahapan-tahapan penting yang dapat dijadikan sebagai patokan mempersiapkan proses pembelajaran yang lebih



baik. Pendekatan terhadap fenomena olah vokal yang dirangkum dari berbagai studi pustaka menjadi sebuah strategi untuk mengumpulkan informasi awal yang dibutuhkan yang kemudian akan dikembangkan melalui berbagai analisis baik dari pengalaman pribadi maupun pengamatan yang dilakukan secara seksama dalam serangkaian proses pembelajaran olah vokal yang sedang berlangsung.

## **/2/ Pembahasan**

### **Pendekatan Teoritik Seni Olah Vokal**

Perasaan tidak akan pernah lepas dari pengalaman akan ruang dan waktu musikal. Pertanyaan mengenai perbedaan antara bunyi dan musik tidak akan segera terjawab jika tidak diikuti dengan sebuah penyelidikan mengenai sifat alami dari respon manusia yang meliputi 3 hal yaitu keinginan, pemikiran dan perasaan. Pemahaman mengenai bunyi dan musik akan terjadi pada saat seseorang menilai bahwa sebuah musik menempati bagian yang penting dalam hidupnya atau dengan kata lain musik mempunyai sebuah nilai. "*It don't mean a thing if it ain't got that swing*" menjadi sebuah ungkapan bahwa perasaan akan sebuah irama musik yang menyentuh perasaan baru akan tercapai saat seseorang mendengarkan sebuah bunyi irama musik yang sama yang pernah dihasilkan di masa lampau dan mengingatkan kembali akan perasaan yang sama saat menikmati musiknya. Ketika seseorang yang aktif bermusik menjadi semakin peka terhadap musik mungkin saja terjadi pada suatu saat akan mengalami bahwa sebuah suasana bermusik yang menyenangkan akan segera tergantikan dengan suasana membosankan yang membuat suasana sebelumnya menjadi begitu cepat berlalu. Pengetahuan akan sebuah suasana permainan musik yang dikerjakan dengan sungguh-sungguh dihadapan penonton yang tidak menunjukkan antusiasme akan membuat waktu penyajian musiknya serasa tidak ingin diperpanjang lagi. Beberapa contoh pengalaman yang dikemukakan Clifton tersebut merupakan sebagian pengalaman pembelajaran musik yang memperkaya pengetahuan pelakunya dalam mengelola perasaan yang nyaman dalam bermusik.

Beeman dalam tulisannya mengenai estetika pertunjukan musik vokal yang bertajuk *Making Grown Man Weep* (Hobart dan Kapferer, 2005 : 23) mengemukakan sebuah fakta bahwa dalam berbagai budaya, sebuah pertunjukan seni akan selalu mempunyai kemampuan yang unik untuk mempengaruhi taraf kognitif dari penontonnya. Mereka akan seperti merasa terikat untuk menikmati dan bahkan tidak hanya sekedar menikmati, mereka juga mengeluarkan sejumlah besar energi dan sumber material untuk menyusunnya agar pertunjukan seni itu bisa terjadi dan bisa dinikmati bahkan hingga berulang kali. Mereka sepertinya tidak pernah lelah untuk melakukannya bahkan dalam beberapa kali kesempatan mereka akan mengunjungi kembali tanpa sedikitpun kehilangan antusiasme. Hal ini menjadi sebuah pemicu apresiasi yang meninggalkan sebuah pengalaman menikmati keindahan dan dalam beberapa segi, kenyamanan yang membekas yang ditinggalkan dalam pemikiran audiens. Kenyamanan tersebut akan cenderung ingin diulang dan dinikmati kembali bahkan cenderung merangsang individu untuk melakukan imitasi-imitasi yang dilakukannya sendiri seperti menyenandungkan atau menyanyikan potongan dari lagu yang baru saja dilihat dan didengarnya usai pertunjukan atau konser.

Pendapat lain menyatakan bahwa seni merupakan bagian dari proses kemanusiaan dan ia merupakan salah satu bentuk komunikasi manusia (Sporre, 1992: 24) Segala usaha yang berusaha memahami fenomena proses tersebut juga perlu untuk dapat memenuhi suatu pemahaman terhadap proses kemanusiaan yang terlibat dalam proses penciptaan sebuah karya seni. Hal ini tidak untuk mengatakan bahwa seseorang harus memahami biografi artis saat ia mempelajari karyanya. Namun demikian seorang perlu memahami bahwa terdapat proses mental, kesedihan yang mendalam dan pengambilan keputusan yang terjadi sementara sang artis sedang melakukan pendekatan terhadap hasil karyanya dan saat ia berusaha menggarapnya.

Charles E. Hoffer (1983: 46) seorang penulis pendidikan musik menyatakan bahwa bagian yang menyenangkan yang bisa

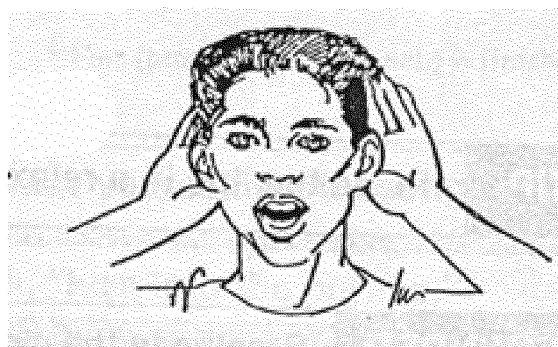
didapatkan dalam pembelajaran musik adalah musik dapat menjadi 2 hal yang berbeda pada waktu yang bersamaan. Ia dapat menjadi sebuah seni yang diisi atau dipenuhi dengan kualitas estetika yang relatif tinggi, namun dapat juga berperan sebagai jalan keluar yang bersifat non musikal seperti pemanfaatan waktu luang, pelepasan energi emosional, dan kegiatan sosial.

Suatu hal yang menarik yang menjadi perhatian dalam olah vokal adalah bahwa proses yang dilalui itu sendiri merupakan bagian dari seni yang diolah melalui tubuh dan hal itu sebuah proses yang sangat manusiawi. Jakob Soemardjo dalam bukunya mengenai Estetika Paradoks (2010: 77-82) mengemukakan esensi dari olah seni. Seni itu menyiratkan arti sesuatu yang berhubungan dengan kata halus, lembut atau tipis. Lebih jauh dikatakan bahwa seni yang diartikan dari kata *art* itu lebih dekat dengan kualitas halus dan lembut yang berlawanan dengan kasar. Sebuah karya (ciptaan) seni yang disebut seni itu berkaitan dengan spiritualitas yang dalam seni modern merupakan spiritualitas rasional. Spiritualitas tersebut berhubungan dengan sesuatu yang transenden yang melampaui, menembus, mengatasi semua yang telah dialami dan diketahui dalam hidup. Spiritualitas yang halus dan lembut tersebut tidak lekas terasa dan teraba bagi yang kurang peka. Seni itu tidak hadir bagi mereka yang tumpul. Bagi yang terlatih dalam kehalusan dan kelembutan perasaan, pengetahuan, dan pemikiran, seni baru hadir.

Seseorang yang mempunyai kehalusan dan kelembutan perasaan, pengetahuan dan pemikiran dalam berkesenian diatas dalam sudut pandang fenomenologi dikatakan oleh Thomas Clifton dalam tulisannya mengenai aplikasi fenomenologi dalam musik (1983: 2-3) sebagai seseorang yang berperilaku secara musikal yang menjadi sangat terserap secara signifikan dengan bunyi yang telah dialaminya. Hal ini berarti bahwa pertama-tama orang tersebut tidak hanya sekedar mendengarkan musik, namun ia akan melakukan lebih dari itu yaitu menerima, menginterpretasikan, menilai, dan merasakan musik. Fakta berikutnya berkaitan dengan aktifitas mendengarkan musik yaitu bahwa seseorang yang berperilaku

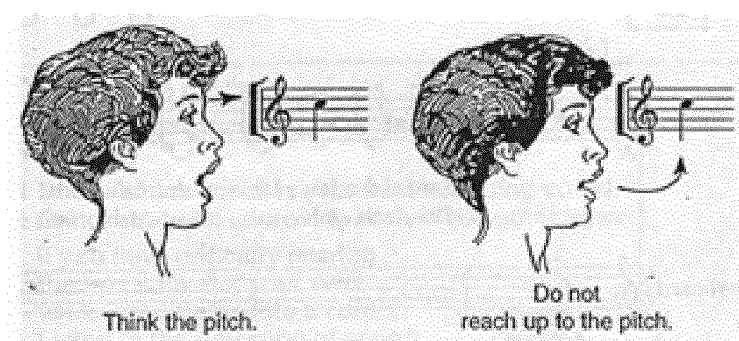
musikal mengalami peristiwa musikalnya dengan cara atau melalui bunyi. Namun demikian mungkin bukan hanya bunyi musik itu sendiri yang didengarnya atau dalam pengertian yang lebih luas pengalaman seperti mendengarkan musik piano bukan satu-satunya kegiatan yang menuntut kita untuk mendengarkan bunyi alat tersebut. Instrumen piano itu sendiri dapat menghasilkan suara yang terdengar aneh seperti jika ia dibunyikan tidak dengan melalui cara seperti biasanya orang memukul tuts-tutsnya atau seperti aktifitas vokal yang melakukan sebuah eksplorasi bunyi dengan pita suaranya.

Berkenaan dengan aktifitas vokal, sebuah eksplorasi bunyi menjadi sebuah pengalaman yang memiliki pengertian yang cukup luas. Hal ini berkaitan dengan makna yang muncul dari berbagai peristiwa yang kemudian dialami oleh seseorang pada saat bermusik. Sebuah penjelasan dibutuhkan untuk mengkomunikasikan gagasan bermusik yang merupakan sesuatu yang awalnya bersifat tidak kasat mata karena menjadi pengetahuan dari pikiran yang pada akhirnya menjadi sebuah pengetahuan yang dibagi bersama sehingga seseorang kemudian dapat melakukan imitasi dari apa yang dialaminya melalui musik yang didengarnya. Pada beberapa kasus olah vokal dibutuhkan sebuah upaya penyadaran terhadap kualitas bunyi yang dihasilkan dari dalam tubuh. Suatu strategi yang dipaparkan oleh Nancy Telfer (1995: 32) yaitu dengan membuat indra pendengaran menjadi lebih peka terhadap bunyi dilakukan dengan teknik yang dinamakan *elephant ear* sebagai berikut



Gambar 2. Teknik *elephant ear*

Pengalaman akan sebuah pola musik atau kebiasaan dalam bermusik dapat menyumbangkan pemahaman terhadap pola-pola alami yang telah dibuat oleh dunia secara luas pada musik salah satunya seperti pola hitungan yang menjelaskan keteraturan ritme atau kebiasaan-kebiasaan untuk membuat kegiatan bermusik mempunyai sebuah makna. Pembagian pengalaman tersebut merupakan sebuah komunikasi dalam bermusik dan menyumbang pada berkembangnya kepekaan seseorang pada musik. Musik dengan demikian dapat dikatakan mampu menciptakan sebuah dialog yang dengan dialog itu penjelasan mengenai aktifitas bermusik dapat diperbarui, ditambahkan dan disempurnakan dan pada akhirnya mampu memperluas cakrawala pengetahuan bahkan hanya dari sebuah pengalaman tunggal (Clifton, 1983: 6-7). Salah satu proses yang ditemui dalam pengalaman awal seseorang menjadi aktif bernyanyi dan selalu diperbarui adalah membidik nada dengan tepat. Pengalaman membidik nada tersebut dalam situasi tertentu akan menjadi sebuah pengalaman yang membutuhkan imajinasi yang kuat terutama saat nada tersebut membutuhkan efek khusus untuk menghasilkan bunyi yang diinginkan (Nancy Telfer, 1995: 56) seperti pada gambar berikut.



Gambar 3. Penggunaan imajinasi dalam membidik nada

Proses berolah vokal yang ditampilkan diatas merupakan sebagian dari proses panjang yang dilakukan berulang-ulang dan perlu mendapatkan evaluasi sebagai penguatan untuk tetap bertahan dan semakin menjadi nyaman. Hasil yang maksimal dapat dicapai dengan memperhatikan tahap-tahap penguasaan ketrampilan yang

dinyatakan oleh Paul Fitts dan Michael Posner (1967) dalam tulisan John Rink (Harper-Scott & Samson [ed.], 2009: 69) sebagai berikut. (1) Tahap kognitif : sebuah tahap pengenalan yang membutuhkan perhatian dengan kesadaran penuh; (2) Tahap asosiatif : sebuah tahap yang dicapai dengan pengolahan yang suatu durasi waktu yang tidak ditentukan selama masa aktifitas berkesenian tersebut disempurnakan dan kesalahan-kesalahan teknis diantisipasi secara bertahap hingga benar-benar hilang; (3) Tahap otonomi : yaitu sebuah tahap lanjutan (meski bukan menjadi suatu yang bersifat final) ketika perhatian yang disadari tidak lagi dibutuhkan karena keahlian yang dimiliki sudah dapat menjadi “otomatis”. Tahap otonomi yang mencerminkan sikap “otomatis” saat melakukan aktifitas seni dengan perhatian penuh pada berbagai aspek estetika dari produksi suara yang dihasilkan menjadi bagian dari indikator kenyamanan berolah vokal.

### **Sumber Ketidaknyamanan Berolah Vokal dan Antisipasi Kesadaran Mental**

Musik yang sifat alaminya berperan menjadi media hiburan dan menempatkan dirinya untuk menjadi sarana pembentukan karakter pribadi pemainnya dapat kehilangan unsur hiburannya karena dampak tingkat keseriusan dalam mempelajarinya. Hal ini terjadi karena beberapa faktor diantaranya: (1) Tuntutan penguasaan materi yang melebihi kapasitas murid dalam mengantisipasi. (2) Ambisi pribadi pengajar untuk menjadikan murid sebagai penyaji musik yang handal dan berkelas dalam waktu yang relatif singkat. (3) Pemenuhan target event bermusik yang secara relatif hanya memiliki waktu yang sangat terbatas dalam persiapannya.

Fakta lain menunjukkan adanya kecenderungan bahwa kenyamanan dalam bermusik sering terabaikan dengan adanya berbagai kepentingan yang telah disebut sebelumnya.

Penyadaran mental terhadap kondisi riil yang dihadapi oleh para penyanyi dalam pergulatannya membentuk jati diri lewat musik dapat ditunjukkan dengan adanya beberapa tahapan apresiasi

melalui kegiatan mendengar dan mendengarkan. Seseorang yang sedang menikmati musik dalam beberapa saat bahkan dalam hitungan detik saat musik tersebut diperdengarkan akan mungkin mengalami sejumlah besar pemikiran yang menari-nari dalam benaknya. Beberapa pemikiran akan langsung terhubung dengan musik tersebut seperti membayangkan proses menyanyikan lagunya, sementara itu disisi lain orang akan terprovokasi dengan musik itu dengan mencoba memikirkan sesuatu karya baru yang terinspirasi dari musiknya. Pemikiran yang muncul dari mendengarkan musik tersebut bahkan bisa berhubungan dengan hal-hal diluar musik seperti membayangkan keindahan pemandangan alam tertentu atau terkenang akan sebuah peristiwa yang mungkin terjadi di masa lampau.

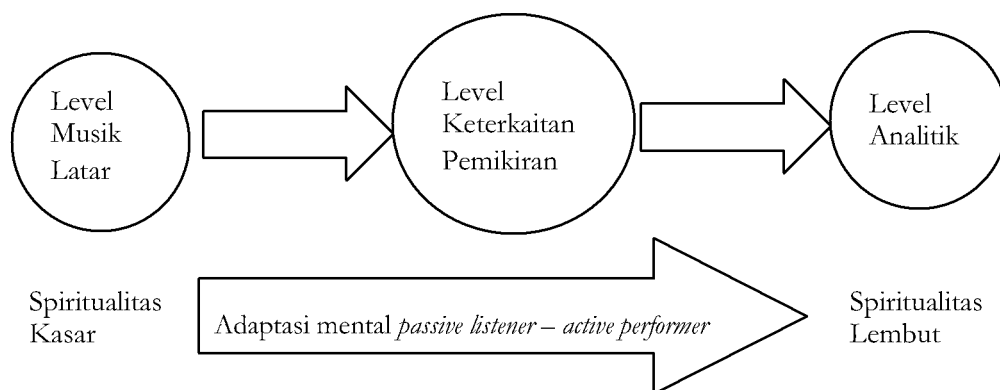
Musik yang didengarkan akan terus berjalan sesuai urutannya dalam kerangka waktu, namun pemikiran yang dihasilkan dari kegiatan mendengarkan musik tersebut dapat saja melompat dari satu tahap ke tahap berikutnya tanpa adanya suatu keterkaitan yang jelas. Satu-satunya gangguan yang terus menerus dialami dan akhirnya mampu membubarkan angan-angan yang tercipta dari aktifitas mendengarkan itu adalah musik itu sendiri. Tahapan apresiasi mendengarkan musik tersebut dijelaskan oleh Ronald Pen (1992: 6-7) dalam bukunya mengenai pemahaman unsur-unsur musik (*Introduction to Music*) sebagai berikut: (1) *Background – Mood Enhancement Level* (Level Musik Latar Pembangkit Suasana Hati). Ketika seseorang mendengarkan secara pasif, sekedar membuat musik membasuh pikiran, maka musik tersebut digunakan sebagai sebuah bunyi latar untuk menguatkan suasana hati. Musik pada tahap ini memiliki kekuatan untuk menghilangkan kebosanan dan menyediakan sebuah perasan akan kepenuhan emosional. Beberapa jenis musik bagi sebagian orang mungkin tidak akan sesuai untuk menjadi musik latar seperti mendengar musik rock saat akan berkonsentrasi untuk belajar menghafalkan rumus matematika. Musik yang diperdengarkan pada level pembangkit suasana hati ini hanya membantu membuat seseorang merasa lebih nyaman

(2) *Thought-Association Level* (Level Keterkaitan Pemikiran). Musik yang diperdengarkan pada level ini akan berguna untuk mengaduk-aduk kenangan masa lalu atau merangsang pola-pola pemikiran tertentu. Selama masa yang seperti berada antara alam nyata dan mimpi ini, pikiran seseorang akan terhubung pada suatu kenangan pribadi yang secara langsung berkaitan dengan musik yang didengar atau hal tersebut menciptakan sebuah alur fantasi yang berhubungan dengan lekuk liku dari bunyinya. Hubungan antara musik dan kenangan ini adalah sebuah kesatuan yang kuat, dan musik yang sesuai akan memicu sejumlah besar kenangan pada tiap individu. Komposer kadang-kadang memanfaatkan hal ini untuk suatu tujuan memaparkan sebuah cerita atau konsep. Musik yang digunakan dalam level ini sering disebut sebagai musik program;

(3) *Analytical Level* (Level Analitis). Pada level ini seseorang akan berkonsentrasi penuh pada musiknya. Telinga akan menangkap dan menginterpretasikan aspek-aspek musikal seperti ritme, bentuk musik, melodi atau dinamika. Sebuah penilaian kritis dapat dilakukan pada level ini berkaitan dengan kualitas penampilan penyajian musik atau merumuskan keputusan-keputusan estetik mengenai dampak dari sebuah komposisi musik.

Level yang disebut terakhir merupakan sebuah cerminan akan aktifitas musikal yang semakin halus. Detil-detil musik diperhatikan dengan seksama dan aktifitas ini akan semakin memiliki pengaruh yang kuat pada pelaku musik manakala hal ini dilakukan dalam kondisi kenyamanan yang optimal seperti yang terjadi pada level pertama. Penggalian terhadap unsur-unsur estetik musik tanpa harus kehilangan daya untuk menghibur dan menggerakkan inilah yang menjadi tujuan bermusik yang semakin terperinci, terstruktur dan memiliki dampak nyata dalam menyikapi setiap perubahan dengan lebih bijaksana yang sekaligus memperkaya pengalaman estetik pelakunya.





Gambar 4. Diagram Keterkaitan Tahapan Aktifitas Pendengaran Dengan Proses Mental

Kompleksitas permasalahan kenyamanan individual dalam bermusik masih bisa dilihat dari berbagai kasus yang akan diungkapkan berikut ini bahwa pada salah satu sisi terjadi sebuah perubahan fisik yang tidak dapat dihindari. Perubahan tersebut ada kalanya berpengaruh besar secara emosional pada para pelakunya, sebagai contoh : (1) Seorang anak kecil mengalami suatu gejala yang dinamakan demam panggung yang bisa jadi menjadi sebuah pengalaman traumatik untuk menghadapi pentas dan mengekspresikan kenyamanan rasa bernyanyinya; (2) Perubahan penebalan pita suara pada remaja laki-laki yang menuju akil baliq. Hal ini menimbulkan perasaan yang tidak nyaman terutama berhubungan dengan penyesuaian suara yang baru dan memungkinkan untuk menimbulkan frustrasi; (3) Posisi duduk menuju posisi berdiri pada suatu latihan musik bisa mendapatkan respon yang kurang menyenangkan dari para pelakunya dan mempengaruhi performa sekaligus kenyamanan bernyanyi.

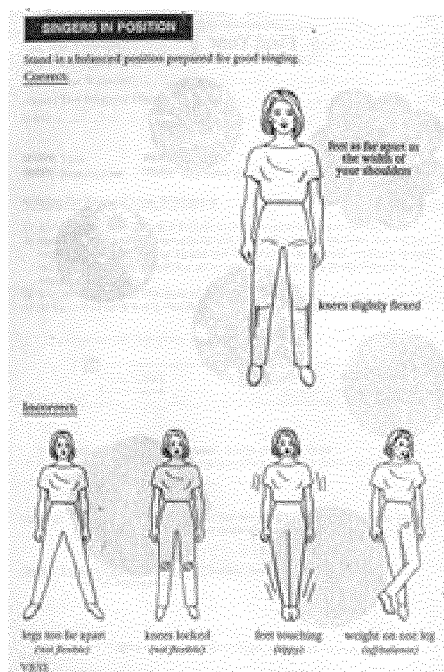
Perubahan dan penyesuaian atau adaptasi terhadap situasi bermusik yang baru membutuhkan penyesuaian suasana hati dan persiapan mental dari pelakunya. Adaptasi mental tersebut menjadi suatu proses yang dapat mengawal pelakunya sampai pada taraf spiritualitas lembut dengan membuat para pelakunya nyaman, semakin menikmati bidang musik yang ditekuninya meskipun dalam kenyataannya tantangan yang dihadapi semakin tinggi dan kompleks.

Beberapa aktifitas pencapaian pribadi maupun kelompok seperti prestasi dalam sebuah kejuaraan maupun keberhasilan menciptakan sesuatu karya yang pada awalnya hanya menjadi angan-angan belaka mampu menjadi sebuah dorongan mental yang positif untuk mempengaruhi pandangan dan cara berpikir pelakunya menjadi semakin nyaman dan percaya diri.

### **Dukungan Evaluasi Sikap dan Alat Bantu Pembelajaran**

Pencapaian pribadi dalam olah vokal tidak harus merupakan sebuah pencapaian besar seperti yang telah disebut pada bagian sebelumnya. Penemuan kesadaran akan kebiasaan-kebiasaan yang mengganggu dalam berolah vokal seperti napas yang pendek yang kemudian diantisipasi sedikit demi sedikit melalui latihan yang teratur dan kontinyu, kedisiplinan mengatur posisi tubuh saat belajar bernyanyi, dan menemukan strategi untuk mengoptimalkan waktu latihan serta pemantauan perkembangan potensi diri yang sudah dicapai dapat menjadi sebuah gambaran positif untuk mencapai prestasi yang lebih baik secara signifikan.

Pengamatan mendetil seperti ini menjadi sebuah agenda penting dalam proses pembentukan olah vokal karena seperti yang diungkapkan oleh Jane Manning (1983: dalam tulisannya mengenai cara kerja musik menyatakan bahwa perubahan yang terjadi sekecil apapun pada saat dipanggung seperti ketegangan pada otot jari kaki maupun pada jari kuku dapat menjadi pemicu ketegangan pada area otot pita suara yang berakibat cukup signifikan dalam penampilan secara keseluruhan di atas panggung. Hal yang berlaku sama pada posisi tubuh yang nyaman untuk bernyanyi seperti yang ditampilkan dalam gambar berikut ini. (Nancy Telfer, 1995: 4)



Gambar.5 Perhatian terhadap posisi tubuh penyanyi

Pengamatan yang dilakukan tersebut sejalan dengan apa yang diungkapkan oleh John. E. Kaemmer (1993: 14) mengenai kesadaran praktis. Kesadaran praktis tersebut merupakan pengetahuan individual mengenai sikap yang harus dikembangkan dalam situasi tertentu, bahkan beberapa pengetahuan umum yang jarang didefinisikan. Kebanyakan kesadaran praktis ini berasal dari sebuah pemahaman yang muncul di masyarakat yang membentuk perilaku dari orang-orang yang berada disekeliling pelaku. Pada umumnya hal ini merupakan sebuah pandangan yang sudah diterima secara umum dan jarang sekali dipertanyakan dan kadang-kadang tidak dapat dijelaskan sendiri oleh para pelakunya.

Charles E. Hoffer (1983 : 48) dalam salah satu tulisannya mengenai arti penting mengajarkan musik di sekolah menyatakan bahwa murid-murid tidak akan terbantu atau merasa diabaikan jika mereka dibiarkan saja memilih sendiri hal-hal yang seharusnya mereka pelajari, tidak peduli mengenai masalah kepribadian apapun yang dimilikinya. Di sisi yang lain, guru tidak dapat mengabaikan kenyataan bahwa para murid tersebut adalah manusia. Para guru perlu untuk menjadi fleksibel dan peka terhadap kebutuhan murid-

muridnya sehingga mereka dapat melakukan pekerjaan mengajarnya yang terbaik. Untuk itu diperlukan sebuah upaya yang nyata dalam melakukan perbaikan dengan bantuan sebuah target perencanaan pembelajaran yang terinci dan catatan mengenai evaluasi hasil belajar dengan kontrol target yang menyesuaikan dengan tingkat kenyamanan murid seperti pada contoh berikut.

**RENCANA TARGET BIRAMA PEMBELAJARAN ETUDE VOKAL**

NAMA : \_\_\_\_\_ JENIS SUARA: \_\_\_\_\_ TATAP MUKA: \_\_\_\_\_

| No | Tanggal     | Etude A |   |   |   |   | Etude B |  |  |  |  | TTD |  |
|----|-------------|---------|---|---|---|---|---------|--|--|--|--|-----|--|
|    |             | 1       | 2 | 3 | 4 | 5 |         |  |  |  |  |     |  |
|    | No →        |         |   |   |   |   |         |  |  |  |  |     |  |
| 1  | 7 Februari  | 2       | 4 |   |   |   |         |  |  |  |  |     |  |
| 2  | 14 Februari | 5       | 6 | 2 |   |   |         |  |  |  |  |     |  |
| 3  | 21 Februari | 10      | 8 | 4 |   |   |         |  |  |  |  |     |  |
| 4  |             |         |   |   |   |   |         |  |  |  |  |     |  |
| 5  |             |         |   |   |   |   |         |  |  |  |  |     |  |

**LAPORAN TARGET BIRAMA PEMBELAJARAN ETUDE VOKAL**

NAMA : \_\_\_\_\_ JENIS SUARA: \_\_\_\_\_ TATAP MUKA: \_\_\_\_\_

| No | Tanggal     | Etude A |    |   |   |   | Etude B |  |  |  |  | TTD |  |
|----|-------------|---------|----|---|---|---|---------|--|--|--|--|-----|--|
|    |             | 1       | 2  | 3 | 4 | 5 |         |  |  |  |  |     |  |
|    | No →        |         |    |   |   |   |         |  |  |  |  |     |  |
| 1  | 7 Februari  | 2       | 2  | 2 |   |   |         |  |  |  |  |     |  |
| 2  | 14 Februari | 4       | 6  | 4 |   |   |         |  |  |  |  |     |  |
| 3  | 21 Februari | 8       | 10 |   |   |   |         |  |  |  |  |     |  |
| 4  |             |         |    |   |   |   |         |  |  |  |  |     |  |
| 5  |             |         |    |   |   |   |         |  |  |  |  |     |  |

Gambar. 6. Contoh rencana dan laporan target belajar lagu.  
(sumber A. Gathut Bintarto T.)

Belajar bermusik menjadi sebuah pengalaman untuk mengenal jati diri secara lebih baik. Jika aktifitas tersebut dihubungkan dengan olah vokal maka seperti yang diungkapkan oleh Stephanie Merrit (2003: 3) aktifitas tersebut akan berkaitan dengan relaksasi tubuh, pemusatan pikiran, mengalirnya emosi dan energi secara bebas. Melalui energi musik, dan pencitraan yang mengubah pandangan diri, semua hal yang disebut diatas terbangkitkan. Bermusik akan menjadi sebuah aktifitas yang menyenangkan, kreatif, penuh imajinasi, spontan dan peka.

Berdasarkan pengolahan kesadaran praktis diatas, pengalaman bermusik yang sudah pernah dilakukan dapat dievaluasi secara lebih positif dan hal tersebut dapat dilakukan salah satunya dengan merujuk pada berbagai referensi mengenai praktik musik yang ada. Beberapa hal yang menarik dapat disebutkan dalam hal ini berkaitan dengan kebiasaan praktik musik yang keliru maupun hal-hal yang dianggap sebagai pantangan dalam berolah vokal. Beberapa ulasan mengenai praktik bermusik tersebut berikut ini bahkan sebelumnya merupakan hal yang sangat merugikan secara mental karena merupakan sebuah bentuk kesadaran palsu dan dengan pengamatan yang seksama sungguh dapat mengubah pandangan pelakunya terhadap suara dan cara berolah vokalnya.

Fakta pertama yang seringkali terjadi yaitu saat seseorang diminta untuk menunjukkan kemampuan bernyanyinya, dengan serta merta menolaknya dan menyatakan bahwa ia tidak bisa bernyanyi atau tidak mempunyai suara yang bagus. Hal ini menunjukkan bahwa orang tersebut pernah mengadakan suatu perbandingan suara yang dimilikinya dengan suara orang lain yang didengarnya yang menurutnya lebih bagus dari suaranya. Perbandingan ini bahkan dilakukan secara tidak sadar yang akan mengesankan bahwa orang tersebut memang tidak bisa menyanyi. Pandangan semacam itu sesungguhnya menyiratkan minimnya waktu yang digunakan oleh orang tersebut untuk mengeksplorasi kemampuan bernyanyinya. Bernyanyi membutuhkan pita suara dan kinerja pita suara normal dapat dideteksi dengan mudah pada saat orang berbicara. Dengan demikian anggapan ketidakmampuan orang yang bernyanyi sebenarnya merupakan indikasi kurangnya pengalaman untuk mendapatkan bimbingan musik yang terarah untuk menyesuaikan diri dengan alat musik yang sudah mempunyai frekuensi yang tetap. Ungkapan suara fals yang sering terdengar dapat diantisipasi dengan berbagai upaya untuk menyelaraskan suara dengan alat musik yang ada. Modal yang dibutuhkan mungkin hanyalah sebuah kemauan untuk mencoba melakukan praktik bernyanyi tersebut dengan dampak luaran menambah rasa percaya diri dari pelakunya.

Fakta yang kedua adalah anggapan bahwa bernyanyi itu harus keras supaya suara yang dihasilkan terdengar bagus dan jernih ini perlu dicermati dari beberapa fakta. Beberapa pelatih vokal memberikan sebuah saran bahkan hingga praktik langsung dengan cara melakukan aktifitas berteriak di area pantai untuk membiasakan diri bersuara dan bernyanyi dengan lantang. Pita suara yang menjadi motor penyanyi merupakan otot yang sangat tipis namun mempunyai kepekaan dan kemampuan luar biasa untuk menghasilkan berbagai macam bunyi. Penggunaan yang berlebihan dapat mengakibatkan luka pada organ tersebut, sementara itu tidak ada satupun alat yang dapat menggantikan posisi otot sehingga beberapa referensi seperti yang ditulis Jane Manning (1983: 35) menganjurkan untuk menggunakan instrument tersebut dengan bijaksana dan hati-hati.

Anggapan bernyanyi keras sering dilawankan dengan anggapan bahwa bernyanyi lembut itu tidak dianjurkan karena kurang menguntungkan dan membuang waktu. Berlawanan dengan fakta ketiga diatas, salah seorang pakar olah vokal Van A. Christy dalam tulisannya berjudul *Foundations in Singing* (1970: 14) memberikan argumen untuk mempertahankan kebiasaan bernyanyi lembut. Hal ini didasarkan pada sebuah fakta bahwa pada saat seseorang bernyanyi dengan keras, kepekaan telinganya untuk mendengarkan bunyi dengan jelas akan semakin berkurang. Ini disebabkan oleh menyatunya rongga mulut dan rongga pendengaran. Hal ini dapat dicermati pada saat suasana ramai, orang akan cenderung berbicara lebih keras agar terdengar oleh lawan bicaranya. Alasan lain untuk memulai aktifitas bernyanyi dengan lembut adalah pada efektifitas dan kesiapan organ tubuh yang digunakan untuk bernyanyi. Pita suara merupakan sebuah jaringan otot yang membutuhkan persiapan layaknya seorang atlet yang akan memulai aktifitas olahraga dengan melakukan pemanasan. Ketika otot dalam kondisi lentur akan dapat digunakan dengan nyaman saat berkontraksi seperti dalam aktifitas bernyanyi dan dengan sendirinya mengurangi ketegangan yang tidak perlu.

Bernyanyi adalah sebuah kebiasaan yang dapat dianalogikan dengan pintu mobil yang baru. (Manning dalam Spence & Swayne, 1983: 37) Pada dasarnya pintu tersebut tidak perlu dibanting dengan keras, namun kebiasaan membanting akan menyebabkan suatu rasa keharusan untuk membanting pintu agar merasa mantap. Fakta keempat diatas yang dianalogikan dalam olah vokal yaitu semakin keras usaha untuk berlatih vokal semakin keras pula persiapan yang dibutuhkan untuk mencapai kondisi latihan terakhir pada latihan-latihan berikutnya. Efek yang ditimbulkan adalah perasaan enggan berlatih hingga memutuskan untuk berhenti karena bisa jadi proses latihannya semakin lama semakin dirasakan melelahkan.

Fakta terakhir yang dipaparkan dalam tulisan ini adalah tidak ada dua suara yang benar-benar mirip, dan tidak setiap suara memiliki bunyi yang menyenangkan (memuaskan) secara terus menerus, bahkan setelah menjalani serangkaian latihan. Namun hal ini adalah sebuah pertanyaan mengenai selera individu; secara khusus akan sangat sulit untuk menjadi objektif terhadap suara penyanyi karena reaksi pada suara tiap orang secara bervariasi bersifat pribadi, bahkan menurut jenis kelamin. Penanganan terhadap pembelajaran musikpun menjadi sesuatu yang sangat individual dan tidak dapat disama ratakan karena perbedaan situasi dan kenyamanan yang dirasakan sehingga strategi menciptakan suasana nyaman untuk mencapai tingkat spiritualitas halus yang dimaksudkan sebelumnya perlu dipertimbangkan berdasarkan ruang, waktu dan situasi yang dihadapi oleh para pelaku.

Pemaparan diatas masih bisa diperluas dengan menambahkan daftar berbagai pengalaman lain yang cukup luas dan kompleks. Pengalaman bermusik baik yang nyaman atau tidak akan menumbuhkan kesadaran untuk mengupayakan situasi nyaman yang lebih sering diulang dan hal ini berarti sebuah upaya untuk semakin mendalami musik dari berbagai aspek dengan suatu tujuan mencapai hasil yang optimal dalam setiap pengalaman yang akan dihadapi berikutnya.

### **/3/ Simpulan**

Kegiatan praktik olah vokal mempunyai hubungan yang sangat erat dengan perkembangan mental pelaku. Aktifitas bermusik dari *passive listener* menjadi *active performer* membutuhkan sebuah kesadaran mental yang mengutamakan perasaan kenyamanan dan menghibur yang sama yang dikembangkan dari waktu ke waktu. Kesadaran mental dalam upaya menyamankan diri tersebut yang akan berperan mengarahkan untuk mencapai suatu tahap spiritualitas halus dalam berkesenian. Sementara itu upaya yang dilakukan untuk sampai pada tahap spiritualitas halus akan mengarahkan orang untuk semakin teliti dalam mengelola target belajar, menggali pengetahuan yang lebih akurat, mengelola perasaan nyaman dengan menyadari keunikan individual, mengenali sekaligus mengantisipasi hal-hal yang memicu perasaan ketidaknyamanan sehingga kemampuan menginterpretasi dan berekspresi dengan nyaman dalam berolah vokal dapat dikelola dengan lebih baik.

Upaya adaptasi mental selama proses menuju kenyamanan sebagai *active performer* dilakukan bersamaan dengan penggalian referensi pendukung mengenai fakta dibalik berbagai anggapan yang salah mengenai proses olah vokal yang dijalani. Upaya tersebut dilengkapi dengan pemahaman mengenai keunikan kinerja otot -otot yang berfungsi sebagai organ vokal, pemahaman akan batasan-batasan pribadi dan peluang optimalisasi kemampuan olah vokal akan mengarahkan pelaku olah vokal klasik Barat untuk menggunakan instrument suaranya dengan bijak. Bangunan mental sebagai pelaku musik aktif yang mempunyai potensi yang luas untuk bisa digali secara maksimal, antisipasi kebiasaan praktik olah vokal yang menyesatkan dan menurunkan antusiasme memerlukan sebuah kesadaran praktis agar sikap nyaman tetap dapat terbangun. Upaya-upaya tersebut diharapkan semakin mengokohkan kemampuan analitik dalam berolah vokal dan meningkatkan aktifitas berkesenian yang semakin berkualitas secara signifikan.



### **Ucapan Terima Kasih**

Ucapan terima kasih disampaikan kepada Prof. Dr. C. Soebakdi Soemanto, S.U. atas segala bimbingan, diskusi, dan referensi musik pertunjukan pada saat kuliah magister yang menginspirasi penyusunan karya tulis ini. Ucapan terima kasih disampaikan pula kepada Piet Tomboh S.Mus., atas inspirasi pembuatan catatan kemajuan belajar para mahasiswa vokal Jurusan Musik yang telah memperkaya wawasan penulis mengenai kasus-kasus olah vokal dan UPT Perpustakaan Institut Seni Indonesia Yogyakarta yang telah menyediakan berbagai bahan bacaan yang sangat membantu dalam proses penulisan.

### **Kepustakaan**

- Beeman, William O. 2005. "Making Grown Man Weep" dalam Angela Hobart & Bruce Christy (eds). *Foundations in Singing*. USA: Wm C. Brown Company Publishers.
- Clifton, Thomas. 1983. *Music as Heard. A Study in Applied Phenomenology*. USA: Yale University Press.
- Grant, Carrie & David, 2007. *Total Singing Tutor*. UK: Carlton Books Limited, London.
- Hoffer, Charles R. 1983. *Introduction to Music Education*. USA: Wadsworth Publishing Company.
- Kaemmer, John E. 1993. *Music in Human Life, Anthropological Perspectives on Music*. USA: University of Texas.
- Kapferer (eds). *Aesthetic in Performance, Formation of Symbolic Construction and Experience*. USA: Berghahn Books.
- Manning, Jane. 1981. "The Voice" dalam Keith Spence & Giles Swayne (eds). *How Music Works*. USA: Macmillan Publishing Co., Inc.
- Merrit, Stephanie. 1996. *Simfoni Otak: 39 Aktivitas Musik yang Merangsang IQ, EQ, SQ untuk Membangkitkan Kreatifitas dan Imajinasi*, Indonesia: Penerbit Kaifa.
- Pen, Ronald, 1992. *Introduction to Music*. USA: McGraw-Hill, Inc.

Sporre, Dennis J. 1992. *Perceiving TheArts, An Introduction to The Humanity*. USA: Prentice Hall.

Rink, John. 2009. "The psychology of music" dalam Harper-Scott, J.P.E & Samson, Jim. *An Introduction to Music Studies*. USA: Cambridge University Press.

Sumardjo, Jakob, 2010. *Estetika Paradoks*. Bandung: Sunan Ambu Press.

Telfer, Nancy. 1995. *Successful Warmups, Book 1*. USA: Neil A. Kjos Company.



## **Membangun Kompetensi Guru Seni Tari Di Sekolah Dasar dan Pendidikan Anak Usia Dini**

Rosarina Giyartini  
PGSD UPI Kampus Tasikmalaya  
Email: devicarasvati@gmail.com

### **Abstrak**

Tulisan ini didasari oleh kenyataan, bahwa di abad XXI ini pendidikan tidak lagi tersekat oleh batas geografi. Teknologi informasi dan komunikasi di dunia pendidikan, telah menjadi salah satu aspek penentu kecepatan dan keberhasilan penguasaan ilmu pengetahuan manusia. Pendidikan seni untuk anak Sekolah Dasar (SD) dan Anak Usia Dini (AUD) jika ingin mengikuti perkembangan, mau tidak mau harus mengikuti paradigma pendidikan di abad XXI. Masalahnya, pendidikan seni untuk SD dan AUD hingga saat ini masih menyisakan persoalan mendasar, yakni belum tersedianya guru seni khusus untuk SD dan AUD karena lembaga pendidikan penghasil guru SD dan AUD (PGSD dan PGPAUD) di Indonesia belum membuka minat utama pendidikan seni untuk SD dan PAUD. Guru seni di SD dan PAUD secara umum akhirnya hanya asal ada, tidak perlu memiliki keilmuan khusus seni yang secara legal-formal dihasilkan oleh institusi penghasil guru. Fenomena ini tentu menghambat pendidikan seni di SD dan PAUD dalam memasuki ranah pendidikan di abad XXI. Artikel ini berupaya meretas hal tersebut dengan menawarkan gagasan membangun kompetensi guru seni tari di SD dan PAUD dengan pijakan pengalaman pribadi sebagai guru seni tari di SD dan PAUD, serta sebagai tenaga pengajar di PGSD maupun di PGPAUD.

Kata kunci: guru, kompetensi, profesional

### **/1/ Pendahuluan**

Abad XXI adalah abad teknologi informasi dan komunikasi yang kian canggih, serta abad yang memberi ruang kepada masyarakat dunia untuk membentuk masyarakat global yang terbuka dalam kepentingan tertentu sesuai kesepakatan bersama. Oleh karenanya, cukup beralasan jika Badan Standar Nasional Pendidikan (BSNP) merumuskan tujuan pendidikan nasional di abad XXI, yakni untuk mewujudkan cita-cita bangsa. Cita-cita tersebut adalah masyarakat

bangsa Indonesia yang sejahtera dan bahagia, dengan kedudukan yang terhormat dan setara dengan bangsa lain dalam dunia global, melalui pembentukan masyarakat yang terdiri dari sumber daya manusia yang berkualitas, yaitu pribadi yang mandiri, berkemauan dan berkemampuan untuk mewujudkan cita-cita bangsanya (BNSP, 2010: 39).

Untuk mencapai tujuan mulia di atas, tentu saja harus dimbangi dengan tersedianya perangkat yang mendukung sesuai teks dan konteksnya. Hal ini dikarenakan pendidikan adalah persoalan yang kompleks, bukan hanya melulu masalah sains, teknologi, ekonomi, etika, dan estetika yang menjadi muara pengembangan pendidikan. Pendidikan memiliki berbagai lapis pendukung yang satu sama lain harus padu dalam rangka mewujudkan cita-cita di atas.

Salah satu faktor pendukung keberhasilan tujuan pendidikan adalah guru. Guru menjadi penting karena di tangannyalah seluruh kebijakan pendidikan diterjemahkan dan diaplikasikan. Sebagai apapun isi kurikulum—misalnya telah mewadahi aspek keterampilan dan ilmu pengetahuan tertentu, mengandung karakter luhur dan menumbuhkan rasa kebangsaan—di tangan guru yang tidak profesional tentu akan sia-sia. Sebaliknya, walaupun kurikulumnya amburadul, sekolahnya tidak memiliki fasilitas yang memadai, namun gurunya kreatif dan inovatif dalam membaca tantangan dan kebutuhan jaman, tujuan pendidikan dapat dicapai.

Setiap profesi memiliki tuntutan profesionalitas. Tanpa profesionalitas, profesi yang ditekuni seseorang tidak akan membuahkan hasil optimal. Demikian pula dengan profesi guru. Tanpa dilandasi profesionalitas, seorang guru tidak akan menghasilkan peserta didik yang mampu menjawab tantangan dan kebutuhan jaman. Oleh sebab itu, profesionalitas guru kiranya harus terus menerus ditingkatkan.

Profesionalitas guru berkait erat dengan kompetensi, yakni kemampuan dan keterampilan guru dalam menguasai dan mengaplikasikan seperangkat ilmu mengajar (teori dan praktik) dan ilmu terkait lainnya sesuai tujuan pendidikan secara proporsional

dan profesional. Secara proporsional artinya dalam mengajar sesuai dengan teks dan konteksnya. Ibaratnya, guru mampu meracik menu makanan sesuai takaran yang ditentukan. Profesional artinya dalam meracik tersebut dilandasi oleh penguasaan pengetahuan dan keterampilan meracik sesuai standar yang telah ditentukan. Hal inilah yang dalam bahasa pendidikan disebut dengan kompetensi.

Kompetensi yang harus dimiliki seorang guru telah distandarkan oleh pemerintah melalui Peraturan Pemerintah No 19 Tahun 2005 tentang Standar Nasional Pendidikan, yakni kompetensi pedagogik, kompetensi kepribadian, kompetensi profesional, serta kompetensi sosial. Menurut penulis, kompetensi pedagogik, kompetensi kepribadian, dan kompetensi sosial ada dalam ranah kompetensi profesional. Jadi, kompetensi profesional itu menyangkut kompetensi pedagogik, kepribadian, dan sosial. Artinya, jika seorang guru telah profesional, maka secara otomatis memiliki ketiga kompetensi tersebut.

Guru seni tari di tingkat SD dan PAUD juga tidak lepas dari tuntutan penguasaan kompetensi tersebut. Persoalannya, siapa yang harus bertanggungjawab terhadap tersedianya guru seni tari di SD dan PAUD yang profesional tersebut. Apakah Perguruan Tinggi (PT) penyelenggara pendidikan calon guru SD dan PAUD, ataukah individu sang guru. Tulisan ini akan melihat peran dan kedudukan masing-masing dalam membangun kompetensi guru seni tari di SD dan PAUD yang profesional, terutama dalam menghadapi abad XXI.

## **/2/ Tari untuk Pendidikan**

Pendidikan seni tari dalam konteks pendidikan seni di Perguruan Tinggi Seni umumnya dirancang untuk melahirkan lulusan dengan kompetensi sebagai seniman tari (pencipta tari) atau pengkaji seni tari. Kurikulum dan keilmuan yang menyertainya sudah barang tentu berorientasi pada kompetensi sebagai seniman atau pengkaji seni.

Lain halnya dengan tari dalam konteks untuk pendidikan (tari pendidikan) di PT penyelenggara pendidikan PGSD dan PAUD. Seni tari diajarkan untuk membekali calon guru agar mampu mengajarkan

tari sesuai tingkat perkembangan anak. Mahasiswa dengan demikian tidak relevan jika dibekali dengan ilmu seni tari sebagaimana di PT Seni. Hal ini dikarenakan tujuan pendidikan seni tari di TK dan SD adalah sebagai salah satu media menumbuhkembangkan berbagai potensi kecerdasan anak, bukan mendidik anak untuk menjadi penari profesional. Jika kelak menjadi penari profesional adalah eksese, bukan tujuan. Oleh sebab itu, kurikulumnya sudah barang tentu harus membekali mahasiswa bagaimana menumbuhkembangkan berbagai potensi kecerdasan anak melalui seni tari. Kecerdasan tersebut adalah linguistik-verbal, matematis-logis, visual-spasial, ritmik-musikal, kinestetik, interpersonal, dan intrapersonal (Lwin dan kawan-kawan, 2005: 11-272).

Upaya menumbuhkembangkan berbagai kecerdasan di atas tentu saja harus berada dalam koridor nilai-nilai humanitas, sehingga tetap selaras dengan sifat anak dengan segala keunikannya. Hal ini cukup mendasar karena sebagaimana ditekankan Amin (Agustiani, 2006: 89), bahwa proses dan hasil pendidikan sekolah mesti bersifat kemanusiaan (humanis) yang ciri-cirinya antara lain mampu mengembangkan semua potensi siswa secara berimbang, terpadu, dan kurang lebih optimal (minat serta bakat perorangan siswa dipandu perkembangannya secara wajar). Penekanan potensi ini cukup penting karena setiap anak memiliki *potential ability*, yakni kemampuan yang masih bersifat potensial dan masih memerlukan pengembangan agar terwujud menjadi kemampuan nyata. Kesalahan dalam proses pendidikan, anak akan menjadi *underachiever*, yakni prestasi belajarnya di bawah kemampuan intelektual atau potensi kecerdasan yang sesungguhnya dimiliki, sebagai akibat dari *uneven development*, yakni perkembangan yang tidak selaras antara potensi kreatif dengan perkembangan emosional dan sosial karena lingkungan tidak mengakomodasi perkembangan potensi kreatif yang dimiliki (Ali dan Mohammad Asrori, 2004: 204, 206).

Pertanyaannya, sudahkah kurikulum di PGSD dan PG PAUD membekali lulusannya menjadi guru tari pendidikan di SD dan PAUD sebagaimana disebut di atas? Pertanyaan ini penting diajukan karena

di PGSD/PGPAUD hingga saat ini belum ada konsentrasi minat studi guru tari. Mungkin karena seni tari dianggap tidak penting sehingga kehadiran guru tari untuk SD dan PAUD juga dianggap tidak penting. Kemampuan untuk menjadi guru tari di SD yang profesional di UPI kampus Tasikmalaya misalnya, hanya diwadahi dalam matakuliah Pendidikan Seni Tari dan Drama dengan bobot 2 sks, sementara untuk PGPAUD diwadahi matakuliah Pendidikan Seni Tari untuk AUD (3 sks). Hal ini sudah barang tentu menuntut dosen pengampu matakuliah seni tari untuk mampu menerjemahkan kurikulum sehingga isi (*content*) matakuliah tersebut tepat sasaran.

### **/3/ Kompetensi Guru Tari di SD dan PAUD di Abad XXI**

Menurut BNSP (2010: 42) untuk menghadapi abad XXI yang makin syarat dengan teknologi dan sains dalam masyarakat global di dunia ini, maka pendidikan kita haruslah berorientasi pada ilmu pengetahuan matematika dan sains alam disertai dengan sains sosial dan kemanusiaan (*humaniora*) dengan keseimbangan yang wajar.

Untuk menghadapi hal di atas, berdasarkan “*21st Century Partnership Learning Framework*”, BSNP (2010: 44-45) menyebut beberapa kompetensi dan/atau keahlian yang harus dimiliki oleh SDM abad XXI, yaitu: (a) Kemampuan berpikir kritis dan pemecahan masalah (*Critical-Thinking and Problem-Solving Skills*)- mampu berfikir secara kritis, lateral, dan sistemik, terutama dalam konteks pemecahan masalah; (b) Kemampuan berkomunikasi dan bekerjasama (*Communication and Collaboration Skills*) - mampu berkomunikasi dan berkolaborasi secara efektif dengan berbagai pihak; (c) Kemampuan berpikir kritis dan pemecahan masalah (*Critical-Thinking and Problem-Solving Skills*)- mampu berfikir secara kritis, lateral, dan sistemik, terutama dalam konteks pemecahan masalah; (d) Kemampuan berkomunikasi dan bekerjasama (*Communication and Collaboration Skills*)- mampu berkomunikasi dan berkolaborasi secara efektif dengan berbagai pihak; (e) Kemampuan mencipta dan membarui (*Creativity and Innovation Skills*)-mampu mengembangkan kreativitas yang dimilikinya untuk menghasilkan



berbagai terobosan yang inovatif; (f) Literasi teknologi informasi dan komunikasi (*Information and Communications Technology Literacy*) – mampu memanfaatkan teknologi informasi dan komunikasi untuk meningkatkan kinerja dan aktivitas sehari-hari; (g) Kemampuan belajar kontekstual (*Contextual Learning Skills*) – mampu menjalani aktivitas pembelajaran mandiri yang kontekstual sebagai bagian dari pengembangan pribadi; (h) Kemampuan informasi dan literasi media (*Information and Media Literacy Skills*)–mampu memahami dan menggunakan berbagai media komunikasi untuk menyampaikan beragam gagasan dan melaksanakan aktivitas kolaborasi serta interaksi dengan beragam pihak.

Apakah guru seni tari di PAUD dan SD harus memiliki kompetensi tersebut? Jika ya, apakah PT penghasil guru SD dan PAUD kurikulumnya sudah mengakomodir hal di atas? Jika belum, apa solusinya?

Pertanyaan ini penting diajukan, apalagi sebagaimana dipaparkan sebelumnya, bahwa hingga saat ini tidak ada satupun PGSD dan PGPAUD yang menghasilkan lulusan calon guru khusus seni tari. Konsekuensi logisnya, kompetensi guru tari di SD dan PAUD tidak bisa mutlak merujuk pada proses pendidikan di PGSD maupun PGPAUD yang hanya menyediakan kurang dari 6 sks matakuliah tari pendidikan. Lantas, apa kompetensi guru tari di SD dan PAUD?

Jika tujuan pembelajaran materi pembelajaran seni tari di SD dan PAUD adalah menumbuhkembangkan berbagai potensi kecerdasan yang dimiliki anak sesuai tingkat perkembangannya melalui seni tari, maka kompetensi guru tari di SD dan PAUD adalah mampu menumbuhkan berbagai potensi kecerdasan yang dimiliki anak sesuai tingkat perkembangannya melalui seni tari, yang dilandasi profesionalisme di bidang pedagogik, sosial, dan kepribadian.

Untuk kepentingan tersebut, maka diperlukan guru tari yang mampu menginspirasi siswanya. Untuk menjadi guru yang demikian, diperlukan kecerdasan guru agar siswa aktif dan kreatif dalam proses pembelajaran. Hal ini selaras dengan pendapat Hamalik (2003: 89-90), bahwa sistem pembelajaran dewasa ini sangat menekankan

pendayagunaan asas keaktifan (aktivitas) dalam proses belajar dan pembelajaran untuk mencapai tujuan yang telah ditentukan. Ketika dalam proses pembelajaran menuntut peran keaktifan siswa, maka guru bertindak sebagai fasilitator (*Kompas*, 23 Juni 2006: 34). Fungsi sebagai fasilitator ini, dalam tataran teknis-didaktis adalah guru berperan sebagai nara sumber yang siap memberi konsultasi terarah bagi siswanya, mampu mengorganisasi pengajaran secara efektif serta efisien, dan mampu berperan dalam melayani bimbingan, dan sebagai penilai hasil belajar siswa guna membimbing belajar siswa lebih lanjut (Agustiani, 2006: 88-89).

Oleh karenanya, dalam pembelajaran tari semestinya anak menjadi penemu, dan guru adalah fasilitator yang menjembatani lahirnya gagasan-gagasan kreatif anak. Hal yang demikian sudah dilakukan oleh Sokrates dengan *maieutike techne*, yakni seni atau teknik kebidanan (Bagus, 1996: 607). Anak sudah memiliki pengetahuan, tetapi pengetahuan itu perlu dikeluarkan, dilahirkan. Guru berusaha sedapat mungkin sebagai “bidan” yang memancing gagasan kreatif lahir dari anak, bukan justru menghalanginya dengan alasan-alasan tertentu yang menghambat kreativitas.

Penghalangan kreativitas ini akan menjadikan anak takut berbuat salah (tidak nyaman mencoba mencari jawaban baru yang mungkin lebih baik), bertingkah laku mekanis (tidak mampu menemukan prosedur lain), berfikir linier, cenderung menyederhanakan masalah serta tidak terbiasa melihat hubungan, dan tidak mampu mendesain alternatif (Amin, 2005: 305-310). John Arnold juga menyebutkan bahwa penghambat kreativitas salah satunya adalah *emotional block*, yakni terhambatnya berbagai emosi yang mengiringi kegiatan kreatif, di mana seseorang tidak mampu menghindari rasa takut dan sikap melumpuhkan diri karena tidak menyukai hal yang sudah pasti, masalah yang mudah, atau suasana yang lazim (Gie, 2003: 38-39).

Lantas, mengapa kreativitas diperlukan dalam pembelajaran tari? Kreativitas adalah kemampuan untuk menghasilkan pemikiran-pemikiran yang asli, tidak biasa, dan sangat fleksibel dalam merespons

dan mengembangkan pemikiran dan aktivitas (Al-Khailili, 2005: 35). Pilihan juga menegaskan, bahwa kreativitas merupakan salah satu penopang terwujudnya manusia maksimalis, yakni manusia yang mampu mengembangkan berbagai potensi kemampuan fisik, rasio, dan kreatif yang memampukan dirinya secara utuh, dan mampu melihat dunia bukan sebagai retakan-retakan dan bagian-bagian berserakan yang dipisahkan oleh batas-batas keilmuan, profesi, dan ideologi yang kaku (Tabrani, 2006: xxii). Penempatan kreativitas anak pada pembelajaran tari dengan demikian merupakan hal mendasar, apalagi bila dikaitkan dengan pendapat ahli kreativitas Haefele (Gie, 2003: 24), bahwa kreativitas yang tinggi mampu membuat inovasi-inovasi yang mempunyai nilai besar dalam masyarakat, dan menurut Richards dan McGrath kemampuan itu dapat menemukan pemecahan baru dan kreatif terhadap tantangan kehidupan sehari-hari. Penempatan kreativitas anak pada pembelajaran tari juga menjadi penting, karena kreativitas merupakan sebagai 'penyeimbang' cara menyelesaikan masalah yang mengedepankan rasio. Hal ini dikarenakan kreativitas tidak dibentuk oleh kemampuan intelektual yang didukung logika dan rasio yang prima, tetapi lebih banyak ditentukan ketajaman intuisi dan kecemerlangan daya imajinasi yang dipicu kecerdasan lainnya (Amien, 2005: 31-32).

Sehubungan dengan hal di atas, maka dalam pembelajaran tari yang kreatif diperlukan *creative relationship*, yakni hubungan manusiawi antara guru dengan siswa yang memungkinkan perkembangan kreatif berjalan baik (Ali dan Mohammad Asrori: 2004, 199). Untuk itu dalam pembelajaran tari kreatif di Sekolah Dasar [dan tentu saja di PAUD], Giyartini (2007: 75) mensyaratkan kemampuan guru sebagai berikut: (1) Menerima peserta didik apapun keadaannya yang dilandasi sikap empati, yakni memahami pikiran dan perasaan anak dengan sudut pandang mereka sendiri; (2) Memberi ruang keleluasaan dan menjembatani anak untuk mengungkapkan gagasan-gagasannya tanpa rasa takut; (3) Menciptakan suasana pembelajaran yang nyaman bagi anak untuk mengekspresikan kreativitasnya, misalnya selalu menghargai setiap gagasan kreatif

anak (apapun bentuknya); (4) Menumbuhkembangkan sikap dan berpikir anak yang divergen; dan (5) Menunjukkan berbagai jalan alternatif kepada anak dalam menyelesaikan persoalannya

Guru yang memiliki kemampuan demikian, dapat mewadahi secara proporsional apa yang oleh Mughni (2004: 12) disebut *.self-motivated* dan *self-directly* setiap anak karena tidak akan mendoktrin anak. Ia akan menjadi guru yang arif sebagaimana dinyatakan Gibran dalam *The Prophet*, yakni guru yang tidak akan pernah memaksa muridnya masuk ke dalam rumah kearifannya, tetapi membimbingnya hingga ambang pikiran anak sendiri. Hal ini adalah salah satu kunci lahirnya anak kreatif. Bahkan, dalam konteks budaya Jawa, guru yang arif adalah guru yang sadar dan rela untuk banyak belajar dari muridnya, sebagaimana tercermin dalam pernyataan Sosrokartono, "*Murid, gurune pribadi..*" (periksa Giyartini, 2007: 71).

Sehubungan dengan hal di atas, maka kompetensi guru tari di PAUD dan SD bukanlah sekedar persoalan kemampuan dan keterampilan menguasai seperangkat ilmu tari pendidikan, namun juga kemampuan dan keterampilan mengaplikasikannya ke dalam dunia pendidikan yang sesungguhnya. Pengaplikasian ini memerlukan penguasaan ilmu bantu, terutama psikologi anak dan teori seni anak sehingga proses belajar mengajar efektif, efisien, dan mendapatkan hasil optimal. Kompetensi ini dengan demikian merupakan kinerja yang integratif antara kemampuan, pengetahuan, proses, dan sumber daya dukung lainnya, sehingga guru tari memiliki kemampuan khusus sebagai guru tari di PAUD atau SD yang profesional.

Untuk mencapai kompetensi tersebut, guru TK dan PAUD harus memiliki kapabilitas, yakni kombinasi dari dimensi sifat pribadi (motivasi), keterampilan dan pengetahuan. Motif adalah sesuatu yang secara terus menerus hadir dalam pikiran yang menuntut untuk diwujudkan. Motif adalah salah satu pendorong utama guru dalam menjalankan profesinya secara profesional atau tidak. Jika dorongan ini kuat, maka dengan segala keterbatasan sarana pendukung pembelajaran yang ada, guru selalu berupaya mewujudkan diri sebagai guru yang profesional melalui berbagai

cara sehingga pengetahuan dan keterampilan yang terkait dengan kompetensinya akan terus dikembangkan sesuai kebutuhan dan tuntutan jaman.

#### **/4/ Pengukuran Kompetensi**

Secara teoritis, kompetensi guru tari dapat dilihat dalam tiga ranah, yaitu sebelum diterima sebagai pengajar, selama proses mengajar, dan hasil proses belajar mengajar. Sebelum diterima sebagai pengajar artinya saat calon guru tersebut sudah memiliki kompetensi sebagai guru tari. Pengukuran kompetensi ini umumnya melalui nilai akademik dan jejak rekam/*roadmap* (mengajar, hasil penelitian atau karya seni tari) dari calon guru tersebut. Persoalannya, penggalian jejak rekam pengalaman ini tidak bisa dilakukan oleh sekolah yang membutuhkan guru tari khususnya sekolah negeri karena tes pegawai negeri (guru) tidak sampai ke ranah tersebut. Padahal penggalian jejak rekam ini penting, karena tingginya nilai akademik tidak menjamin calon guru memiliki pengalaman yang mampu menangani anak sesuai tujuan pembelajaran

Kompetensi guru selama proses mengajar dapat diukur melalui bentuk perilaku dan tindakan yang dipersyaratkan sebagai guru dalam mengajar tari agar efektif dalam mengubah *input* (afektif, kognitif, psikomotor siswa) menjadi *output* (afektif, kognitif, psikomotor siswa) sesuai tujuan pembelajaran. Sementara itu, kompetensi hasil dari proses belajar mengajar dapat diukur dari hasil pembelajaran sesuai tujuan pembelajaran yang telah dicanangkan. Jika hasil pembelajaran ini dirumuskan secara sederhana  $1 + 1 = 2$ , yakni nilai siswa/*input* (afektif, kognitif, dan psikomotor) sebelum proses pembelajaran diandaikan 1, dan selama proses pembelajaran mendapatkan pengetahuan/ilmu yang diandaikan bernilai 1, maka hasil pembelajaran adalah 2. Berdasarkan rumus sederhana ini, kompetensi guru dapat dilihat berdasarkan pertanyaan, apakah nilai 2 tersebut hanya sebatas di atas kertas atau realitas yang sesungguhnya sesuai tujuan pembelajaran yang telah ditentukan.

Persoalannya adalah, siapakah yang harus mengukur kompetensi di atas. Pihak yang harus mengukur pertama kali kompetensi calon guru tari di SD dan PAUD adalah PGSD dan PGPAUD itu sendiri. Tentu banyak cara untuk melakukannya, salah satunya adalah melalui penelitian ilmiah apakah lulusannya yang mengajar seni tari di SD/PAUD mampu mengajar tari pendidikan sesuai tujuan pembelajaran atau tidak. Pihak lain yang semestinya melakukan pengukuran adalah pihak yang terkait langsung dengan lulusan PGSD dan PGPAUD, yakni masyarakat pengguna lulusan PGPAUD dan PGSD tersebut. Tanpa adanya penelitian dari pihak penghasil lulusan dan masyarakat pengguna lulusan PGSD dan PGPAUD, kompetensi guru tari lulusan PGSD dan PGPAUD tidak akan terkontrol dan terdeteksi.

#### **/5/ Membangun Kompetensi**

Guru yang profesional adalah guru yang memahami kompetensinya dan tanpa henti meningkatkan kompetensinya agar mampu menjadi salah satu pilar terwujudnya tujuan pendidikan nasional, yakni menyiapkan anak yang berkembang mejadi dewasa secara utuh, cerdas, beriman, dan berakhlak mulia, sehat jasmani dan rohaninya. Oleh sebab itu, guru profesional itu seperti kriyawan kayu yang cerdas dan cermat dalam memilih dan menggunakan pahat sesuai jenis kayu dan wujud pahatan (benda seni) yang akan dibuat.

Benda seni adalah fase akhir sekaligus awal dari proses penciptaan karya seni. Disebut akhir karena ia merupakan wujud kristalisasi dari gagasan kekaryaannya kreatornya yang mewujud dalam benda seni. Ketika benda seni telah dinyatakan selesai, maka selesailah proses penciptaan karya seni. Disebut awal karena seluruh rangkaian proses penciptaan karya seni bermula dari pertanyaan kreatornya, "Apa yang akan saya buat?". Walaupun secara visual benda seninya belum mewujud namun ia hadir dalam gagasan yang mendorong potensi kreatif seniman untuk mewujudkannya.

Guru tari di PAUD dan SD yang profesional, dengan demikian adalah guru yang sejak dini telah menyadari sepenuhnya tiga persoalan yang saling terkait, dan secara proporsional

melaksanakan pembelajaran sesuai prinsip-prinsip pembelajaran tari di PAUD/SD. Ketiga hal tersebut adalah: (1) apa yang akan dibentuk dalam pembelajaran tari di PAUD/SD, yakni siswa dengan segala keterbatasan dan keunggulannya (*input*); dan (2) hasil akhir dari proses pembelajaran tari di PAUD/SD (*output*); (3) Strategi pembelajaran yang meliputi pilihan model, media, materi, dan sarana penunjang pembelajaran lainnya sesuai analisis poin 1 dan 2.

Persoalannya, siapakah yang harus membangun kompetensi dan profesionalitas guru tari di atas? Tentu saja banyak pihak, terutama yang terkait langsung dengan dunia pendidikan seni tari di PAUD dan SD, seperti penyelenggara pendidikan PGPAUD dan PGSD, lembaga pendidikan PAUD dan SD, praktisi dan pengamat pendidikan seni di PAUD/SD, dan lain sebagainya. Selain guru tari di PAUD/SD sendiri yang harus bertanggung jawab membangun kompetensi dan profesionalitas dirinya, pihak yang paling bertanggungjawab adalah lembaga pendidikan PGPAUD dan PGSD.

Diakui atau tidak, PGPAUD adalah lembaga pendidikan penghasil guru tari PAUD dan PGSD adalah penghasil guru tari SD. Mengapa dikatakan diakui atau tidak? Seperti telah disinggung sebelumnya, hingga saat ini konsentrasi minat studi Pendidikan Tari di PGSD maupun PGPAUD yang khusus melahirkan guru tari di SD/PAUD belum ada. Pembelajaran tari untuk mahasiswa PGSD dan PAUD hanya sebatas matakuliah dengan bobot kurang dari 4 sks. Pertanyaannya, sudahkah pembelajaran tari yang kurang dari 4 sks tersebut mampu membekali kompetensi dan profesionalitas calon guru tari di SD dan PAUD? Jika sudah, adakah bukti kongkrit minimal hasil penelitian dari PGPAUD/PGSD yang menunjukkan bahwa lulusannya adalah guru tari yang memiliki kompetensi mengajar tari pendidikan yang profesional?

Kenyataan di lapangan menunjukkan (periksa Giyartini, 2007), bahwa pembelajaran tari di SD umumnya mengajarkan tari bentuk, sebagaimana sebuah sanggar mengajarkan tari kepada anak didiknya. Padahal bukan itu esensi pembelajaran tari di SD. Guru tarinya juga tidak dapat disalahkan seratus persen, karena tidak semua guru tari

di SD memiliki latar belakang pendidikan guru tari. Apalagi di PGSD juga tidak ada konsentrasi atau minat studi pendidikan tari. Selain itu, pihak sekolah juga mayoritas tidak memahami bahkan tidak peduli dengan esensi pembelajaran tari di sekolahnya.

Selama PGSD dan PGPAUD belum membuka minat studi tari pendidikan, maka salah satu jalan membangun kompetensi dan profesionalitas guru tari di SD dan PAUD adalah melakukan rekonstruksi kurikulum di PGPAUD dan PGSD. Rekonstruksi kurikulum diperlukan untuk memetakan dan menata ulang profil dan kompetensi lulusan sesuai kebutuhan dan tantangan jaman tanpa lepas dari payung visi dan misi lembaga yang bersangkutan. Upaya pemetaan dan penataan ulang ini memerlukan langkah taktis dan strategis, seperti studi banding, melibatkan pakar kurikulum yang memahami tari pendidikan, dan melibatkan masyarakat pengguna lulusan.

Studi banding kurikulum sangat penting dilakukan karena untuk menentukan keunikan profil dan kompetensi lulusan yang berbeda dengan program studi sejenis. Perbedaan ini menjadi hal yang penting karena dari sinilah profil dan kompetensi lulusan menjadi berbeda dengan lulusan dari program studi sejenis. Oleh sebab itu, jika penyusunan kurikulum hanya "*copy paste*" dari program studi sejenis yang sudah ada, sama halnya dengan memasak namun tidak tahu apa yang dimasak, seperti makan namun tidak tahu apa yang dimakan, dan bagaimana rasa dari makanan tersebut.

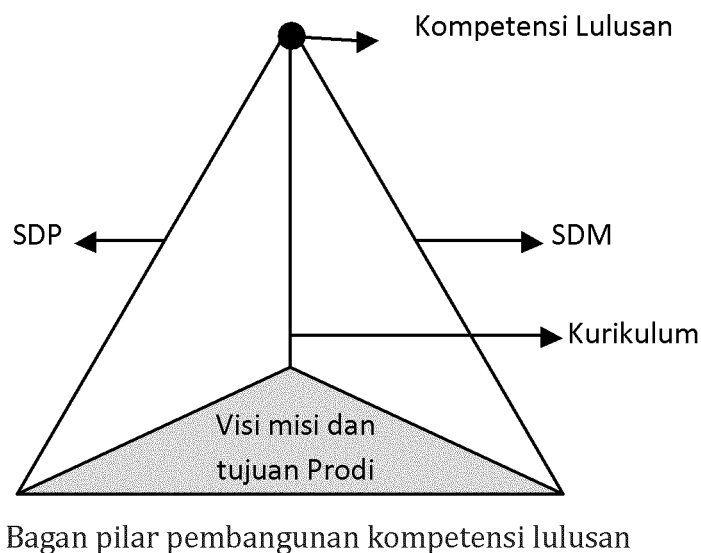
Rekonstruksi kurikulum yang baik sudah barang tentu harus melibatkan masyarakat pengguna lulusan. Hal ini perlu dilakukan karena kompetensi lulusan harus menjawab kebutuhan masyarakat pengguna lulusan. Pakar kurikulum juga perlu dihadirkan dalam rekonstruksi kurikulum, terutama yang memahami pentingnya tari pendidikan sehingga bobot matakuliah yang terkait dengan tari pendidikan akan mendapatkan porsi yang optimal.

Pertanyaannya kemudian adalah apakah dengan rekonstruksi kurikulum selesai? Tentu saja tidak, karena konsekuensi logis dari rekonstruksi kurikulum adalah rekonstruksi matakuliah yang



menuntut profesionalitas dosen dalam menerjemahkan kurikulum ke dalam *content* matakuliah yang diampunya. Artinya, betapapun bagusya kurikulum, betapapun komplitnya sarana dan sarana proses pembelajaran sesuai kebutuhan kurikulum, namun jika sumber daya manusia (dosen) tidak profesional, maka lulusan hanya akan mengantongi nilai IPK, tanpa kompetensi sebagaimana diharapkan.

Jadi, membangun kompetensi dan profesionalitas guru tari pendidikan di SD dan PAUD melalui sisi kurikulum di PGSD dan PAUD tidak akan ada artinya tanpa dibarengi profesionalitas dosen dalam menerjemahkan kurikulum ke dalam *content* matakuliah yang diampunya selaras dengan kompetensi lulusan yang hendak dibangun. Idealnya adalah kurikulum, sumber daya manusia (khususnya dosen), dan sarana pembelajaran memiliki idealisme tunggal, yakni membangun kompetensi dan profesionalitas lulusan (calon guru tari pendidikan) yang mampu menjawab tantangan dan kebutuhan jaman, sebagaimana nampak dalam bagan pilar pembangunan kompetensi lulusan berikut.



Bagan pilar pembangunan kompetensi lulusan

Bagan di atas menunjukkan bahwa minimal ada tiga pilar penyangga kompetensi lulusan PGPAUD dan PGSD khususnya calon guru tari pendidikan, yakni SDM (Sumber Daya Manusia khususnya dosen), dan SDP (Sumber Daya Pendukung) proses pembelajaran (dana, sarana, tenaga kependidikan, dan lain-lain).

Ketiga pilar tersebut harus menancab kokoh pada visi-misi-tujuan lembaga (program studi) dan berorientasi pada kebutuhan dan tantangan jaman. Jika salah satu dari pilar tersebut tidak kuat, maka runtuhlah kompetensi lulusan yang hendak dibangun.

## **/6/ Penutup**

Membangun kompetensi guru tari di SD dan PAUD yang memahami tari pendidikan di abad XXI bukan perkara mudah. Hal ini karena banyak pihak yang terlibat di dalamnya, seperti PGPAUD, PGSD, penyelenggara pendidikan SD dan PAUD, pemangku kebijakan terkait, dan tentu saja guru yang bersangkutan. Walau demikian, di tingkat institusi PGPAUD dan PGSD, kompetensi tersebut setidaknya bisa dilakukan dengan merekonstruksi kurikulum. Sudah barang tentu, rekonstruksi ini harus berpijak pada visi-misi-tujuan lembaga dan mengarah pada kebutuhan masyarakat pengguna sehingga kompetensi yang dibangun dapat menjawab tantangan dan kebutuhan jaman. Jika kurikulum sudah terwujud, diperlukan pilar lain yang menyangga kompetensi lulusan, yakni SDM dan SDP. Tanpa kesatuan antara kurikulum, sumber daya manusia, dan sumber daya pendukung lainnya, kompetensi adalah omong kosong.

## **Daftar Pustaka**

- Ali, Mohammad dan Mohammad Asrori. 2004. *Psikologi Remaja, Perkembangan Peserta Didik*. Jakarta: PT Bumi Aksara
- Agustiani, Hendriati. 2006. *Psikologi Perkembangan, Pendekatan Ekologi Kaitannya dengan Konsep Diri dan Penyesuaian Diri pada Remaja*. Bandung: PT Refika Aditama
- Al-Khailili, Amal Abdussalam. 2005. *Mengembangkan Kreativitas Anak*. Jakarta: Pustaka Al-Kautsar
- Amien, A. Mappadjantji. 2005. *Kemandirian Lokal, Konsepsi Pembangunan, Organisasi, dan Pendidikan dari perspektif Sains Baru*. Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama

- Badan Standar Nasional Pendidikan. 2010. *Paradigma Pendidikan Nasional Abad XXI, Versi 1.0*
- Bagus, Lorens 1996. *Kamus Filsafat*. Jakarta: Gramedia
- Gie, The Liang. 2003. *Teknik Berpikir Kreatif, Petunjuk Bagi Mahasiswa untuk Menjadi Sarjana Unggul*. Yogyakarta: PUBIB dan Sabda Persada
- Giyartini, Rosarina. 2007. "Tari Kreatif: Konsep dan Pembelajarannya di Sekolah Dasar (Dari Anak, oleh Anak, dan untuk Anak)". [Tesis] Program Studi Pendidikan Tari SPS UPI Bandung.
- Hamalik, Oemar. 2003. *Kurikulum dan Pembelajaran*. Jakarta: Bumi Aksara
- Kompas*. 2006. "Anak Kreatif: Mendambakan Anak Cerdas dan Kreatif" dan "Pengembangan Kreativitas bagi Kecerdasan Anak. 25 Juni
- Lwin, May, dkk. 2005. *How to Multiply Your Child's Intelligence, Cara Mengembangkan Berbagai Komponen Kecerdasan*. Jakarta: PT Indeks Kelompok Gramedia
- Mughni, Syafiq A. (2004) dalam Ali Maksum dan Luluk Yuman Ruhendi (eds.), *Paradigma Pendidikan Universal dari Modern Hingga Post Modern*. Yogyakarta: IRCiSoD
- Tabrani, Primadi. 2006. *Kreativitas dan Humanitas*. Yogyakarta: Jalasutra

## **Menuju Penerapan Musical Terroir dalam Konteks Melemahnya Laras Lokal**

Assoc. Prof. Dr. Made Mantle Hood, MA, BA

Department of Music, Faculty of Human Ecology, Universiti Putra Malaysia  
UPM Serdang 43400, Selangor  
Email: made.hood@gmail.com

### **Abstract**

Instrument specific tunings and fostering distinctive style have been cornerstones of Balinese music for generations. However, tuning systems as sonic structures have diminished considerably with the expanse of modernity and the invasion of conservatory-trained teachers into village contexts where 'unique tunings have consequently disappeared over recent decades'. With the influx of 'transnational popular styles', globally oriented youth-culture may be oblivious to what sonic structures lurk just beneath the surface of homogenized diatonic soundscapes. Therefore it seems pertinent to address the issue of what has been recently deemed 'musical invasives', not as preservationists, but as active agents in the dynamic, multi-tiered exchange between industry leaders, researchers and local bearers of culture to participate in the active recreation of soundscapes that are sustainable and musically diverse. In this paper I do just that by examining the applicability of a highly prescriptive approach to biological systems called *terroir* to the arts and humanities. I will argue that 'musical *terroir*' as a concept may provide a framework for approaching and empowering musical systems such as the increasingly endangered Balinese tuning systems that may be nurtured and cultivated to satisfy local agendas against the backdrop of dominant global cultural forces.

Keywords: diversity, *terroir*, sustainability, ethnomusicology, tuning systems

### **Abstrak**

Keunikan laras pada balungan gamelan tertentu dengan mempertahankan coraknya, telah menjadi standar pijakan atas musik Bali selama beberapa generasi. Namun, sistem pelarasan seperti struktur sonik boleh dikatakan telah melemah dengan perkembangan modernitas dan dengan invasi dari para guru tamatan KOKAR yang dibawa ke pedesaan, yang

mengakibatkan 'laras-laras lokal yang unik tersebut memudar selama beberapa dekade terakhir'. Dengan masuknya 'gaya populer transnasional', kemungkinan kalangan masyarakat muda yang tenggalam dalam 'soundscape diatonis' kurang peka terhadap keragaman laras-laras lokal yang ada di Bali. Oleh karena itu tampaknya wajar membicarakan masalah ini yang sering dikenal dengan istilah <musical invasives>, bukan sebagai kaum pelestari, tetapi sebagai agen aktif dalam pertukaran dinamis dan berjenjang antara para pemimpin industri, peneliti dan penerus budaya lokal agar berpartisipasi aktif dalam setiap penciptaan kembali keunikan laras lokal (soundscapes) yang berkesinambungan dan musik yang beragam. Dalam makalah ini, saya akan merumuskan masalah seperti berikut: sejauh manakah istilah *terroir* yang berasal dari ilmu lingkungan bisa dimanfaatkan dalam bidang kesenian dan kebudayaan. Saya akan mengungkapkan bahwa istilah musik *terroir* itu sebagai konsep yang dapat memberikan kerangka kerja untuk mendekati dan memberdayakan sistem musik seperti sistem laras gamelan Bali yang semakin terancam. Sistem laras lokal dapat dipelihara dan dikembangkan apabila memenuhi agenda lokal sekaligus membendung kekuatan budaya global yang dominan.

Kata kunci: keragaman, *terroir*, kesinambungan, etnomusikologi, laras lokal

## **/1/ Pendahuluan**

Di dalam wacana ekologi musik dan kesinambungannya ada sejumlah alasan untuk memelihara potensi tradisi musik yang dianggap terancam. Argumen dan perdebatan ini sering menggabungkan istilah musik dengan kata-kata pinjaman dan konsep-konsep dari ilmu pengetahuan seperti kesinambungan warna suara lokal <suara alam> dan <keragaman kehidupan musik>. Perdebatan mengenai pendekatan interdisipliner ekologi musik ini terus berkembang baik di kalangan penerbitan maupun secara online dengan situs website dan Blog seperti 'Music dan Kesinambungannya' oleh Prof. Dr. Jeff Todd Titon (2009).

Pada tahun 2010, saya sendiri melakukan perdebatan dengan tiga saudara-saudara saya di sebuah jip ketika kami mengunjungi negeri minuman anggur di Australia. Kami sedang mencari kilang anggur butik kecil yang masing-masing mempunyai rasa yang berbeda berdasarkan lokasi tanaman anggur itu sehingga minuman anggur berselera teritorial. Selama perjalanan, kami juga berdebat

dengan petani kebun anggur butik secara panjang lebar sambil minum beberapa gelas anggur putih dan merah.

Berulang kali dalam perdebatan kami, petani kebun anggur merujuk dan menggunakan istilah *terroir*, sebuah kata dalam bahasa Perancis yang mengacu pada karakteristik ekologi lingkungan yang khusus dari kebun-kebun anggur kecil.



Gambar 1. Konsep '*terroir*' dan rasa local tergambar dalam label botol anggur dan tabung 'petuding' berisi bilah-bilah bambu

Terlihat dalam Gambar 1, setiap label pada botol anggur ini berisi tulisan dan gambar yang mewakili daerah dan tempat tertentu. Pada foto berikutnya, bambu dan tabung PVC ini juga memiliki label atau tulisan. Tabung ini dimiliki oleh para pembuat instrumen gamelan dan berisi bilah-bilah bambu panjang pendek seperti Gambang yang dinamakan petuding. Karena gamelan Bali tidak memiliki standar laras yang baku, maka petuding bambu ini membantu pembuat gamelan melestarikan dan mempertahankan nuansa dan ciri khas dari karakteristik laras gamelan daerah. Botol anggur dan petuding bambu keduanya adalah produk perajin yang mengartikulasikan perbedaan yang jelas melalui referensi tempat dan lokasi asalnya.

Sambil mencicipi anggur Australia, saya bersama saudara-saudara, belajar istilah *terroir* bukan hanya sebagai suatu pendekatan

ekologi dan pertanian untuk memelihara anggur, tetapi juga filsafat Ibu Pertiwi penghasil anggur yang bermakna. *Terroir* berarti 'rasa setempat' di mana pohon, batang, dan rasa anggur, mencerminkan kondisi lingkungan tertentu dimana anggur tumbuh. Sebagai 'dunia masa lampau' penanam tumbuhan anggur yang kecil cenderung menggunakan istilah *Terroir* (semacam teritori) guna memosisikan dirinya dengan 'dunia baru' yakni perusahaan industri anggur berskala besar. Perusahaan-perusahaan ini tidak memeluk filsafat *terroir* karena sumber anggurnya bukan berasal dari satu kebun, melainkan dari banyak tempat dan kebun. Perusahaan anggur global menghasilkan anggur yang rasanya sama dari tahun ke tahun karena stabilitas perekonomian perusahaan tercantum dengan tuntutan pasar global. Ini berarti produk perusahaan anggur global terlepas dari pengaruh kondisi lingkungan atau ekologi. Sebaliknya, memang minuman anggur berdasarkan *terroir* tidak menghasilkan kuantitas tetapi kualitas dan nuansa keragaman dari tahun ke tahun dihargai karena anggur mereka 'rasa lokalnya'.

Saya merasa konsep *terroir* ini berlaku untuk menggambarkan lingkungan musik tertentu dengan keragaman sistem laras lokal yang telah dipupuk di Bali. Seperti kebun-kebun anggur kecil, penyetulan gong-gong kecil (pencon) dan bilah-bilah logam perunggu adalah produk dari tempat khusus mengingatkan pada foto dari tabung bambu yang mengandung petuding laras. Kondisi lingkungan yang khusus dalam evolusi musik gamelan Bali, bersamaan dengan daya saing kekuatan lokal dan inter-regional, telah menghasilkan seperangkat orkestra gamelan dilaras untuk mencerminkan selera komunitas yang beragam, daerah, dan bahkan gaya individu dari sebuah sekaa profesional yang telah lama berdiri. Sebagai contoh, 'Gamelan RRI' dari Stasiun Radio Republik Indonesia Denpasar terus mengudara selama puluhan dekade. Suara khas dari laras terkenal itu telah disiarkan melalui udara selama puluhan tahun dan mudah dikenali masyarakat. Namun, seperti perubahan selera estetika, preferensi tampaknya bergeser dan berubah. Kiasan selalu digunakan, 'Tidak ada dua gamelan yang dilaras sama' beberapa

dekade lalu ungkapan tersebut mungkin benar, tetapi saat ini perlu ditinjau kembali untuk benar-benar memahami laras ekologi Bali saat ini. Hasil wawancara saya dengan para ahli pembuat gamelan, tukang laras dan komposer menunjukkan bahwa keragaman laras dalam gamelan Bali tampaknya berkurang.

Dalam tulisan ini, saya menggali penerapan istilah *terroir* untuk sistem pelarasan gamelan Bali. Saya melakukan ini dengan terlebih dahulu menyelidiki studi laras gamelan sebelumnya. Kemudian saya membahas proses dan pendekatan analogi ekologi terhadap konsep *terroir* secara mendalam. Akhirnya, saya akan memperkenalkan tiga individu yakni: pembuat gamelan, pelaras profesional, dan komposer. Masing-masing mempunyai pandangan yang berbeda. Tetapi karena individu ini cukup dekat dengan topik laras gamelan, perhatian tentang konsumen gamelan cenderung meninggalkan laras yang mereka miliki atau lebih buruk lagi, tidak peduli akan topik laras lokal sama sekali. Saya sangat tertarik dengan 'rasa teritorial' yang disinggung dalam konsep *terroir*. Apakah grup-grup gamelan tidak prihatin tentang bagaimana gamelan mereka dilaras, atau mereka lebih tertarik untuk memiliki gamelan yang sesuai dengan selera estetik yang seragam, dan bahkan gamelan dilaras secara diatonis?

Para peneliti Eropa awalnya membangun pendekatan perbandingan belajar musik dari 'Yang lain' terutama melalui pengukuran intervallic struktur dan sistem tonal. Dianggap <Vergleichende Musikwissenschaft> atau <perbandingan Musikologi>, itu dipimpin antara lain oleh perintis seperti Eric Von Hornbostel, Curt Sachs dan A. J. Ellis.

Beberapa jenis sistem pelarasan awal disimak oleh etnomusikolog awal pada lilin silinder rekaman yang menunjukkan semangat keragaman laras Gong perunggu dan metalofon dari Indonesia. Rekaman primer di lapangan dianalisis, diuji dan dibedah untuk petunjuk mereka dalam memecahkan teori-teori evolusi musik (Hornbostel 1911; Kunst 1936).



Pada dasawarsa berikutnya telah ada studi evolusi sistem nada. Roger Vetter meninjau kembali pengukuran nada gamelan se abad, dan penelitian Andy Toth mengenai akustik dan estetika lebih dari 46 orkestra gamelan Bali. Tapi tujuan saya dalam artikel ini bukan untuk mengukur ulang (Toth 1993) atau untuk lebih mengartikan slendro atau pelog (Hood 1966). Sebaliknya saya tertarik pada suatu etnografi individu yang membahas laras tertentu dan mencerminkan lingkungan lokal dan perubahan selera estetik.

| Tahun | Peneliti         | Objek  |
|-------|------------------|--|
| 1927  | Hornbostel, E. M | Sistem Nada Musik  |
| 1944  | Bukofzer         | Evolusi sistem pelarasan nada Jawa   |
| 1963  | M. A. Jones      | Penilaian Mood terhadap Laras Pelog Jawa                                       |
| 1966  | Mantle Hood      | Redefinisi Selendro dan Pelog  |
| 1989  | Roger Vetter     | Meninjau kembali se abad pengukuran nada Gamelan                               |
| 1990  | Schaareman, D. H | Kekuatan Nada: Hubungan antara Musik dan Upacara di Tatulingga Bali            |
| 1993  | A. Toth          | 'Selera Yang Selaras: Papatutan Gong Ditinjau dari Segi Akustika dan Estetika' |
| 2013  | Kartawan, M      | Tuning Gender Wayang: Suara, konsep dan analisis                               |

Tabel 1. Penelitian mengenai Pelarasan selama se-abad di Indonesia berdasarkan Vetter, 1989 p. 220.

## /2/ Kekhasan Teritorial dan keragaman Laras

Pendekatan orang Bali terhadap penyetelan laras gamelan sudah mencerminkan 'selera teritorial' melekat dalam istilah *terroir*. Pelaras gong perunggu dan kerawang tidak menggunakan satu sistem jarak nada yang standar. Melainkan ada keragaman laras orkestra gamelan menurut selera wilayah seperti Gianyar atau

Badung. Dan sejalan dengan definisi *terroir* yang diterangkan tadi, dan mirip dengan kebun-kebun anggur Australia yang saya kunjungi, identitas laras terbentuk melalui asosiasi ke grup atau daerah. Identitas laras telah di ujicoba asosiasinya melalui sebuah ujian. Bila pemusik gamelan Bali mendengarkan contoh rekaman-rekaman suara gamelan mesti segera dikenali oleh para pendengar yang akrab dengan gamelan Bali.

Namun timbul sebuah pertanyaan yaitu apakah asosiasi ke tempat atau 'rasa tempat' yang dimiliki laras lokal sudah mulai berkurang dalam beberapa dekade terakhir? Boleh saja dituding implikasi perluasan modernitas terlibat dalam kehilangan 'rasa'. Aliran musik pop trans-nasional yang diproduksi secara lokal telah berkembang pesat sejak privatisasi dan ekspansi media pasca Orde Baru. Tapi modernitas semata dan popularitas musik Diatonis tidak selalu menggantikan atau menghilangkan keterkaitan tempat di dalam sistem pelarasan. Seperti yang akan terungkap dalam tulisan ini, laras gamelan yang sedang ngetren atau populer tampaknya akan lebih mendominasi estetika preferensi sebagai 'musik berpengaruh' (Hood 2012) Seperti Prof. Dr. David Harnish telah diamati, "...laras yang unique telah menghilang selama beberapa dekade terakhir."

Sekarang saya kembali ke istilah *terroir* untuk mengekstrak beberapa titik tekanan menuju aplikasinya ke wacana musik ekologi. Prof. Dr. Jeff Todd Titon dalam naskah <Musik dan Kesenambungannya> (2009) membuat analogi bahwa, 'Musik budaya berperilaku sebagai ekosistem'. Jika laras menghilang dari ekosistem di Bali, apakah ini adalah sebuah langkah menuju pengaburan budaya atau 'kehilangan warna-warni kebudayaan' yang Alan Lomax peringatkan kita. Atau kehilangan ini hanya bagian dari perubahan estetika secara alami dan preferensi masyarakat dalam evolusi gamelan Bali? Hilangnya laras akan menarik perhatian kami apabila menandai ketidakseimbangan dalam soundscape. Untuk mengatasi ketidakseimbangan ini, saya mewawancarai beberapa informan untuk mendapatkan pandangan mereka tentang laras.

### **/3/ Tiga Pelaras**

Wawancara pertama adalah dengan Pande Juniarta, anak dari Bapak Pande Sukertha dari Blahbatuh, Gianyar, salah satu pelaras gamelan yang paling produktif di pulau dewata. Dalam wawancaranya, Juniarta menyatakan bahwa ada implikasi hubungan kekuasaan dan budaya politik pesta kesenian Bali sebagai salah satu faktor yang berkontribusi terhadap dominasi saih Badung, salah satu laras yang paling dominan di kalangan gamelan gong kebyar. Kabupaten Badung adalah sebuah kabupaten yang dulunya masih menjadi satu dengan kota Denpasar sebagai letak ibukota pemerintah Bali. Menurut Juniarta, popularitas tuning yang disebut saih Badung itu, menstandarisasikan variasi-variasi laras daerah. Standardisasi ini menempatkan tekanan pada gaya-gaya pinggiran untuk menyesuaikan diri dan larut dalam satu laras dominan yaitu saih Badung.

Ketika saya menanyakan kepada Juniarta, “mengapa tidak membuat gamelan dengan laras yang sama?” Dia segera menjawab “...kan hilang jadinya ya?” berarti keragaman laras akan lenyap, menghilang, dan punah. Tuning gamelan yang semuanya sama akan mengakibatkan hilangnya keanekaragaman, sesuai dengan teritorial *terroir* argumen utama yaitu struktur musik yang berkelanjutan.

Wawancara kedua adalah dengan penabuh, pembina, dan penglaras profesional, Wayan Widia dari Br. Guming, Penarungan - Mengwi, Badung. Berbeda dengan Juniarta, Widia adalah penabuh aktif dan sering mengajar gamelan tetapi juga memiliki kegemaran melaras gamelan. Widia mengkhususkan diri dalam tuning gamelan untuk saih Badung karena ia sendiri berasal dari Kabupaten Badung. Namun, tidak semua orang menghargai pekerjaannya. Mengingat definisi istilah *terroir* sebagai ‘rasa tempat’, Widia memperoleh pengalaman ‘rasa tempat’ yang berharga pada waktu ia melaras gamelan di Legian, Kuta di bagian selatan pulau Bali. Yang patut diperhatikan dalam wawancara adalah Widia menghadapi perbedaan, penolakan dan resistensi dari saih gaya Bandung.

Pernah Mang di Legian saya kerja itu...kebetulan Anak Agung Raka namanya orang musik dan pintar main gender. Kerja disana, ngelaras di Kuta Tengah dan disana setelah saya ambil gamealn itu...dia datang, "Kok swaranya tak seperti ingat saya?" begitu dia bilang. Akhirnya kita ada orang seperti itu komplain istilahnya. Saya tanya, "Gung.. memang tahu persis swara gamelanya?" Dia jawab, "Kalau saya ngomong, tak akan terjawab", dia bilang. Dia ambil rekaman..."Ini rekamannya" begitu. Akhirnya saya dapat ilmu disana. Saya tune pelan-pelan, saya bikin petuding. Petuding pakai bamboo? Tidak. Langsung bila saya pakai sesuai dengan rekaman. Dia bawa alat...apa...saya tidak tahu namanya. Pokoknya bagus alatnya itu...orang musik pengukur frekuensi mungkin. "Stop...stop!!!...saya bikin ding dan satu tugu pemade. Sudah itu, dia bilang "Sudah pas ini" Akhirnya saya kerjakan semuanya berdsarkan petuding ini. Makannya petuding itu perlu kita bawa petuding dari rumah enaknyanya? Apakah petudingnya dari sana yang di inginkan? (Widia 2012: pers. comm.)

Pengalaman berharga yang jadi pelajaran Widia adalah melalui penolakan dari upaya awal melaras gamelan Legian itu, ia memperoleh begitu pentingnya kesadaran variasi regional. Pelanggan Widia menyadari dirinya bahwa betapa pentingnya referensi rekaman yang ada sebagai sumber suara untuk laras. Ia juga sekarang menjunjung tinggi, mempertahankan dan melindungi laras gaya daerah.

Tetapi tidak semua pelaras gamelan tertarik dengan kebangkitan dan pelestarian *terroir*, laras lokal atau 'rasa tempat'. Dalam wawancara terakhir, saya berbicara dengan Dewa Alit dari Pengosekan, komposer yang mendukung advokasi untuk pilihan informasi ketika kelompok memutuskan memilih mana tuning yang baik untuk gamelan mereka. Mengapa hanya membatasi pilihan terhadap apa yang sudah ada? Mengapa tidak berinovasi untuk sonoritas baru, atau laras baru, tangga nada yang baru?

Kalau kita membicarakan 'tuning system', bagaimana kita memilih? Kita tak bisa hanya bilang, "Ini perspektif saya"... "Itu perspektif dia". Karena kenyataannya sekarang kan kebanyakan juga misalnya "Mau seperti Cudamani" atau "Mau seperti Kaliungu". Siapa yang buat misalnya Sukarta atau Pak Beratha. Juga ada patokan ya semacam petuding. Itu sama halnya seperti kebyar sebelumnya. Orang bilang, "Oh...ini saih Geladag", "Ini saih Peliatan atau Belaluan" dan lain sebagainya. Jadi dengan begitu saya mau cari tantangan baru untuk komposisi saya, untuk memperkaya warna. Tetapi saya mau cari 'essensinya'. Essensinya itu apa? Bunyi. (Alit 2012: pers. comm.)

Dewa Alit berpendapat boleh juga menantang sistem ngumbang ngisep atau proses penyetelan nada tinggi/rendah pasangan gamelan yang menjadi ciri khas gamelan Bali yang menciptakan kemerduan berkilauan, vibrasi gamelan Bali. Dengan mengakui inovasi dalam laras, Dewa alit menolak saih Badung sebagai daya hegemonic dan mempermasalahkan biner yang ada di antara gaya laras pusat dan pinggiran.

#### **/4/ Kesimpulan**

Keragaman sistem laras lokal Bali merupakan sebuah artikulasi perbedaan di dalam bidang kesenian. Karena orkestra gamelan membangkitkan *terroir* 'rasa tempat' melalui laras-laras gamelan tertentu. Kelompok-kelompok dengan sistem laras yang terancam oleh popularitas bentuk-bentuk yang lebih dominan akan bermanfaat apabila kelompok itu bisa membudidayakan kesadaran larasnya sendiri dengan demikian memelihara pendekatan yang berkesinambungan atau musik keragaman yang bisa bertahan.

Tabung bambu dalam Gambar 1 di depan, dilabeli dengan nama-nama tempat seperti Br. Puseh, Geladag, Intaran dan Mas. Tabung berisi petuding laras lokal dari bambu yang membantu para pembuat gamelan mengingat tangga nada yang khusus untuk penyetelan gamelan secara halus. Setiap tabung berkontribusi

terhadap pelestarian dinamis dan inovasi laras dan menandai musical *terroir* khas Bali.

## Daftar Pustaka

- Apadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Mineapolis: University of Minnesota Press,
- Harley, Maria. 1996. *Notes on Music Ecology: As a New Research Paradigm*. Los Angeles: University of Southern California.  
[http://wfae.proscenia.net/library/articles/harly\\_paradigm.pdf](http://wfae.proscenia.net/library/articles/harly_paradigm.pdf)
- Hood, Made. Mantle. 2012. Musical Invasives: Ecology and the Forces of Diatonicization in Balinese Children's Music". *ICTM PASEA Study Group Proceedings*. Manila: University of the Philippines, 23-30.
- \_\_\_\_\_. 2010. *Triguna: A Hindu-Balinese Philosophy for Gamelan Gong Gede Music*.  
Berlin: Lit Verlag Press.
- Keogh, Brent. "On the Limitations of Music Ecology" *Journal of Music Research Online*. MSA.org.au, p. 1-10
- Lomax, Alan. 1968. *Folk Song Style and Culture*. New Jersey: Transaction Publishers.
- Miller, Rebecca S. 2003. "Me Ain' Lie on Nobody!" Locality, Regionalism, and Identity at the Parang String Band Competition in Carriacou, Grenada". *The World of Music*, 45(1):, 55-77.
- Schafer, Murray. 1977. *The Tuning of the World: Towards a Theory of Soundscape Design*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Simonett, Helena. 2014. "Envisioned, Ensounded, Enacted: Sacred Ecology and Indigenous Musical Experience in Yoreme Ceremonies of Northwest Mexico" *Ethnomusicology*, 58(1), 110-132.
- Soloman, Thomas. "Living Underground is Tough': Authenticity and Locality in the Hip-Hip Community in Istanbul, Turkey". *Popular Music*, 24(1), 1-20.

Stokes, Martin. 2004. 'Music and the Global Order'. *Annual Review Anthropology* (33): 47-72.

Titon, Jeff T. 2009. 'Music and Sustainability: An Ecological Viewpoint'. *The World of Music* (51)1: 119-38.

Vetter, Roger. 1989. "A Retrospect on a Century of Gamelan Tone Measurements". *Ethnomusicology*, 33(2): 217-227.

## **Kevakuman Kritik Musik**

Aris Setiawan

Jurusan Etnomusikologi ISI Surakarta

E-mail: setiawan@yahoo.com

### **Abstrak**

Kritik dalam dunia seni pertunjukan telah menjadi senyawa yang tidak terpisahkan. Kehadiran kritik mampu menjembatani pemahaman yang hendak disampaikan dari pengkarya kepada publik lewat karya seni yang diciptakannya. Begitupun dalam dunia musik. Sebagai sebuah bunyi, musik seringkali tidak enak untuk dibicarakan apalagi dituliskan, musik idealnya hanya dimainkan, dinikmati, didengarkan dan dirasakan. Namun, kritik musik tetaplah memegang posisi penting sebagai upaya mendapatkan sesuatu yang tidak dimiliki bunyi. Kata dan bahasa kadang justru lebih mampu menyibak dan menemukan pemahaman yang tersembunyi di balik timbunan bunyi dalam musik. Sesuatu itu dapat berupa ide, gagasan, konsep dan lebih penting lagi evaluasi.

Kata kunci: kritik, musik, bunyi

### **/1/ Mencetak Kritik(us)**

Di Indonesia, dunia kritik musik belum berkembang dengan baik. Kehadiran kritik musik senantiasa tertinggal dari musik itu sendiri. Musik itu akan usai setelah dimainkan, namun kritik tentangnya masih berpendar untuk menemukan ruang pembacaan. Sebagaimana kodrat musik adalah sebuah entitas yang terbekukan oleh waktu, sementara kritik terbekukan oleh kata. Kata dalam kritik akan abadi, sementara bunyi dalam musik dapat dimaknai ulang di zaman yang berbeda. Wajar kemudian jika apa yang nampak tidak musikal di zaman tertentu menjadi begitu musikal di zaman setelahnya. Atau, apa yang diulas buruk oleh seorang kritikus musik, tiba-tiba menjadi anutan dan acuan di waktu setelahnya. Lalu, bagaimana posisi kritik musik yang ideal?



Membicarakan kritik seni berarti mencoba menemukan arti harfiah dari kata “kritik”. Kritik berasal dari kata *krinein* dalam bahasa Yunani yang berarti menghakimi (Soemaryono, 2007: 4). Tidak berlebihan kiranya jika banyak seniman yang antipati mendengar dan menemui kata kritik dalam karyanya. Kritik bagi kebanyakan seniman dianggap sebagai sebuah penghakiman karya, yang tentu saja seringkali keburukan-keburukan karya seni disajikan sebagai sebuah hidangan yang dibaca banyak orang. Para seniman kadang kala menganggap kritikus adalah orang yang menjatuhkan citra dan namanya (Jazuli, 2001: 80). Kritikus (orang yang menulis kritik) kemudian menjadi musuh abadi seniman. Gejala semacam ini bukanlah sesuatu yang baru. Sal Murgiyanto (1993: 6) menjelaskan bahwa kritik seringkali bermuka dua. Di satu sisi, kadangkala penuh pujian. Sementara sisi yang lain penuh dengan penghakiman. Bagi seorang kritikus, karya yang bermutu memang layak untuk dipuji, begitupun sebaliknya. Namun bagi seniman pengkarya, akan tertawa puas jika ulasan kritikus yang mengulas karyanya berisi pujian. Segera kertas koran atau majalah yang memuat kritik tersebut dikliping dan diabadikan lewat pigura. Sementara jika kritiknya penuh dengan hujatan, segera akan menuduh kritikus tidak cermat dalam melihat karyanya.

Hasil usulan kritik memang harus berimbang. Banyak dijumpai kritik yang berat sebelah, terlalu memuji atau terlalu menghakimi. Kemungkinan tersebut dapat disebabkan oleh dua faktor. Pertama, seorang kritikus adalah teman dekat seniman, atau bahkan ada faktor-faktor tertentu berupa kesepakatan agar karya diulas dari sisi baiknya saja. Karya yang dikritik kemudian nampak sempurna dan tanpa cacat. Kedua, seorang kritikus adalah musuh bebuyutan seniman pengkarya. Ada semacam dendam pribadi, sehingga setiap karya yang dihasilkan senantiasa mendapat penghakiman yang buruk. Kisah terakhir tersebut pernah dialami Rendra yang lebih mempercayai tanggapan penonton atau masyarakat ketimbang kritikus. Begitu juga Peter Brook, sutradara kenamaan asal London, mengamati ulasan seorang kritikus yang senantiasa mengulas buruk

tentang karya-karyanya. Iapun memberitahu pada semua anggota dan pemainnya agar tidak kaget membaca ulasan dari kritikus tersebut, karena pasti akan berbeda dan cenderung menjatuhkan. Biasanya kritikus yang demikian punya semacam “pengalaman pribadi” dengan seniman pengkarya, pengalaman pribadi yang cenderung pahit atau buruk. Akibatnya, ulasan kritik seolah menjadi ajang “pembalasan dendam”.

Maklum saja, bagi sebagian seniman, muncul anggapan bahwa kritikus merupakan seseorang yang gagal menjadi seniman. Kemampuannya sebagai seniman (tari, musik, teater) cenderung diragukan alias pas-pasan. Oleh karena itu ia memutuskan menjadi kritikus dengan segala konsekuensinya. Padahal, anggapan yang demikian tidak sepenuhnya benar. Banyak kritikus yang tidak dibesarkan dari dunia seni yang dikritiknya, namun berkat pembacaan dan keteladanan yang intens mereka mampu menghasilkan karya kritik bermutu. Atau sebaliknya, banyak seniman ulung yang juga merangkap sebagai seorang kritikus, sehingga ulasan kritiknya mampu menyentuh pada substanti. Namun demikian, khusus yang terakhir, idealnya seorang seniman tidak menjadi kritikus, karena akan sulit memisahkan kesan-kesan subjektif terhadap karya yang dikritiknya.

Menjadi kritikus memang tidak dijalani lewat sekolah formal. Hingga saat ini, di Indonesia, belum pernah dijumpai jurusan kritik seni pada institusi pendidikan seni atau sejenisnya. Kritik masih menjadi salah satu bagian dari mata kuliah yang ditempuh. Itupun tidak lebih dari satu semester. Di dunia akademis, kehadiran kritik masih belum dianggap penting. Institusi pendidikan seni semacam Institut Seni Indonesia (ISI), Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI), Institut Kesenian (IK), Sekolah Tinggi Kesenian (STK) masih disibukkan dengan urusan mencetak para sarjana keseniman dan peneliti, bukan kritikus. Hal ini juga tidak dapat dinafikan sebagai salah satu faktor kenapa dunia kritik seni (pertunjukan, terutama musik) belum mampu berkembang dengan baik.

Sekolah musik, atau institusi pendidikan seni jurusan musik, masih berusaha mencetak seniman atau musisi namun miskin pemikir. Akibatnya, dunia kekaryaannya menjadi tidak berimbang. Ratusan bahkan ribuan karya musik dihasilkan setiap hari namun tidak lebih dari seperdelapannya yang dituliskan. Penulisan tentang karya, baik kritik maupun sekadar deskripsi analisis, kemudian selalu tertinggal. Karya-karya musik hadir sebagai sebuah bunyi, tanpa pernah didukung dengan ulasan atau evaluasi tertulis terhadapnya. Masyarakat jarang mengetahui ide, gagasan maupun konsep yang tertuang di karya musik tersebut. Hal ini menjadi penting sebagai bahan perenungan. Karawitan misalnya, dalam beberapa kurun waktu terakhir diharapkan dapat menjadi bidang ilmu mandiri dengan nama “karawitanologi”. Sebuah cita-cita yang mulia, mengingat kekaryaannya gamelan telah hilir mudik diciptakan. Bahkan gamelan telah menjadi alat musik yang boleh dikata mendunia, menjadi orkestra terbesar dunia setelah musik klasik Barat. Joss Wibisono (2011) menyebutkan bahwa seorang komponis musik saat ini dianggap ketinggalan zaman apabila tidak memasukkan unsur-unsur musik gamelan dalam karyanya. Hasrat untuk segera mencetuskan bidang ilmu karawitanologi semakin nampak mendesak. Namun sayang, cita-cita mulia tersebut tidak diimbangi dengan ketersediaan bahan berupa data-data tertulis, seperti penelitian dan ulasan kritik. Hasilnya, hingga saat ini usaha tersebut masih belum terealisasi.

Di institusi pendidikan seni seperti ISI Surakarta dan Yogyakarta, mahasiswa yang mengambil jalur penciptaan lebih banyak ketimbang penelitian. Bahkan yang cukup mengejutkan, di salah satu perguruan tinggi seni di Indonesia, selama sepuluh tahun terakhir hanya menghasilkan satu skripsi di antara ratusan penciptaan karya musik baru. Ada semacam kredo, bahwa mahasiswa yang mengambil jalur penelitian atau kepenulisan dianggap tidak mampu memainkan musik dengan baik. Mereka oleh para dosen atau pengajar diarahkan mengambil jalur penelitian atau kepenulisan. Pada titik ini kita dapat menilai bahwa dunia kepenulisan masih menjadi anak tiri. Lebih jelasnya, kronologis tentang fenomena tersebut dapat kita

telisik sejak pertama kali mahasiswa menempuh ujian pembawaan. Ujian pembawaan di Jurusan Karawitan ISI Surakarta (Yogyakarta?) misalnya, merupakan salah satu tahap untuk menentukan arah tugas akhir mahasiswa.

Mahasiswa diperkenankan untuk memilih salah satu instrumen garap (kendang gender, rebab serta sinden khusus untuk perempuan) yang hendak dimainkannya. Terdapat beberapa gending yang harus dimainkan. Mahasiswa teruji dituntut hafal dan tidak membaca notasi. Berawal dari ujian tersebut penilaian dilakukan oleh para penguji yang notabene adalah dosen para mahasiswa terkait. Apabila nilai yang dihasilkan bagus bahkan sempurna, maka mahasiswa sangat dianjurkan –bahkan ada kesan wajib– untuk mengambil jalur sebagai musisi (pengrawit). Sementara jika nilainya cukup alias pas-pasan, maka yang bersangkutan diperkenankan untuk memilih jalur komposisi alias penciptaan musik. Bagi yang nilainya rendah, harapan untuk menjadi musisi dan komponis telah tertutup. Mereka hanya diberi satu pilihan yakni untuk menjadi seorang penulis (skripsi). Mahasiswa menulis karena kecelakaan atas ketidak mampuan bermain musik. Bekal yang kurang atau tidak mencukupi kemudian seringkali menjadikan hasil skripsi atau penelitian kurang berbobot.

Akibatnya, dunia musik (lebih khusus lagi gamelan), seringkali dimanfaatkan sebagai bahan aplikasi dari teori tertentu. Kajian-kajian tentang musik selama ini belum tumbuh dengan baik. Karawitan misalnya, kebanyakan dikaji dari fenomena kontekstual semacam sosiologi, komunikasi, antropologi, manajemen dan lain sebagainya (Aris Setiawan, 2014). Jarang ada penelitian yang mengungkap fenomena musik dari dalam, walaupun dengan tidak mengesampingkan beberapa yang telah melakukannya seperti Garap karya Rahayu Supanggah (2009), Inner Melody karya Sumarsam (2002) serta kajian Pathet karya Sri Hastanto (2006). Hal ini berimbas pada ketidak tersedianya pilar-pilar yang cukup dalam membangun karawitan sebagai sebuah ilmu mandiri, karawitanologi. Mungkin terlalu jauh menghubungkan fenomena tersebut dengan dunia kritik

musik dewasa ini. Namun dengan mengetahui latar belakang dan telisik yang terjadi dalam ranah institusi pendidikan seni musik, kita dapat merunut dengan jalar dari akarnya, terkait alasan kevakuman kritik dalam dunia musik dewasa ini. Pengambilan karawitan sebagai contoh bukan bermaksud untuk mendudukkan bahwa karawitan lebih baik dari bidang musik lain. Hal tersebut lebih didasarkan pada fenomena dunia musik karawitan yang saat ini sedang hangat untuk dibicarakan. Selain itu, karawitan dalam konteks ini digunakan sebagai lorong kecil dalam melihat peta persoalan musik (tradisi-kontemporer) dewasa ini, serta akan menuntun pembaca tulisan ini melihat dan memahami lebih detail bab dan ulasan selanjutnya.

## **/2/ Jernih Mengkritik**

Tanggal 28 Februari 2011 saya menulis artikel di Jawa Pos berjudul "Matinya Kritikus Musik". Esai tersebut sebagai wujud keprihatinan, karena setelah era Sukahardjana, kini jarang sekali dijumpai ulasan kritik musik yang bermutu. Bahkan di media-media massa yang menyediakan kolom kebudayaan dan seni di hari minggu, ulasan kritik musik jarang sekali muncul. Jikalau ada, biasanya didominasi oleh orang-orang tertentu. Sementara kritik seni yang masih dapat kita rasakan kehadirannya adalah di dunia sastra dan seni rupa. Majalah musik semacam *Rolling Stone Indonesia* juga tidak memiliki kolom khusus kritik, kebanyakan berisi informasi tentang pertunjukan dan album musik baru. Sementara ulasan tentang kajian-kajian musik selama ini banyak dilakukan di wilayah yang lebih terbatas dengan hadirnya jurnal di beberapa kampus seni. Jurnal-jurnal tersebut diterbitkan oleh jurusan musik dengan maksud menjaga ritme kepenulisan dalam konteks musik (tradisi-kontemporer?). Akan tetapi, kebanyakan jurnal justru menjadi ajang administratif para dosen sebagai kelengkapan kenaikan pangkat. Akibatnya, mereka menulis bukan sebagai kebutuhan untuk mencerahkan dan memberi pemahaman bagi masyarakat luas tentang ide, gagasan, konsep atau sesuatu yang tersembunyi di balik bunyi dalam karya musik.

Jurnal yang begitu ketat dan rigid dalam menerapkan aturan atau kaidah penulisan ilmiah seringkali membuat para pembaca mengerutkan dahi. Bahasa yang digunakan cenderung intelek dan susah dipahami masyarakat umum. Efeknya, persebaran jurnal menjadi sangat terbatas. Dibaca oleh orang-orang tertentu yang seprofesi atau sebidang, sementara di luar itu? Ulasan tentang kritik musik semakin tidak terbaca. Bahkan sudah menjadi rahasia umum, para pengasuh jurnal musik di kampus-kampus seni seringkali kesulitan untuk mencari penulis. Banyak jurnal yang terlambat terbit alias molor dengan alasan menunggu penulis masuk. Jurnal-jurnal yang ada biasanya dibagikan secara gratis, itupun kadangkala masih tersisa cukup banyak. Masyarakat kemudian kesulitan untuk menentukan posisi dalam menikmati dan memahami musik karena ketiadaan katalisator berupa ulasan (tulisan) yang berbobot. Sementara banyak pengajar dan pemikir musik kesulitan untuk mempublikasikan hasil ulasan kritiknya di media massa semacam koran atau majalah. Kesulitan tersebut lebih disebabkan oleh persoalan perbedaan gaya bahasa yang tajam, antara penulisan ilmiah dan populer. Akibatnya, masyarakat jarang mendengar nama-nama atau sosok kritikus musik sekolahan. Institusi pendidikan musik menjadi menara gading, menyebarkan karya ulasan musik secara pribadi, didanai pribadi dan dibaca sendiri.

Sebaliknya, banyak ulasan-ulasan kritik musik di media massa cenderung dangkal isi. Penulis seringkali tidak menguasai persoalan musik yang dituliskannya, namun semata karena memiliki kecakapan dalam mengolah kata. Ulasan kritik hanya berisi sajian kata-kata bombastis yang retorik namun miskin pesan. Kebanyakan dari hal itu dilakukan oleh orang-orang yang memiliki minat terhadap musik namun tidak dibarengi dengan pengetahuan yang mumpuni. Idealnya, tidak semua kritikus musik dapat mengkritik segala jenis musik. Kritikus musik ibarat “dokter ahli” seperti khusus penyakit dalam, kulit dan hewan. Bagitupun kritikus, seharusnya memiliki segmentasi khusus terkait musik apa yang hendak menjadi “spesialisasi” bidang kritiknya.

Para kritikus yang dididik dan dibesarkan lewat musik Barat misalnya, pasti akan memiliki kelemahan yang mencolok ketika mengulas dan mengevaluasi karya-karya gamelan. Begitupun sebaliknya, kritikus musik yang ditempa dari kebudayaan musik gamelan (tradisi) akan kesulitan ketika mengevaluasi musik Barat. Tidak jarang, ulasan yang disajikan cenderung membahas persoalan-persoalan yang elementer, tidak mendasar dan substansial. Beberapa di antaranya bahkan menggunakan konsep musik yang selama ini dimengertinya untuk mengamati musik di luar kebudayaannya, terkesan dipaksakan. Padahal, walaupun sama-sama memiliki kodratnya sebagai sebuah bunyi, namun setiap jenis musik tetaplah dibentuk dari ikatan-ikatan yang kuat terkait cara kerja, sejarah, penggunaan, gramatika musikal serta garap (Suka Hardjana, 2004: 189).

Sebagai contoh, berkaitan dengan kurang-arifan dalam mengkritik, dapat kita lihat lewat tulisan Agus Bing –pianis dan pemain musik jazz- yang berjudul “Komponis Akademis dan Non Akademis” di Kompas pada 6 Juli 2014 lalu. Di kesempatan kali ini saya kira menjadi momen yang tepat untuk kembali meluruskan dan memberi alternatif lain dari apa yang telah ditulis oleh Agus Bing. Agus Bing berusaha menyamaratakan antara komponis ala Barat dan Indonesia. Padahal, jalan untuk menjadi komponis di Indonesia terutama yang berbasis pada musik tradisi semacam karawitan tentulah berbeda dengan musik (klasik) Barat, termasuk berbagai piranti yang menyertainya. Otomatis, penyebutan komponis memang tidak serta merta dapat disamakan atau bahkan disejajarkan begitu saja. Hingga saat ini, saya belum pernah menjumpai lulusan perguruan tinggi seni di Indonesia Jurusan Karawitan menyebut dirinya sebagai komponis. Mereka lebih nyaman dengan sebutan “penata musik”, “pencipta musik” atau “pengkarya musik”.

Hal ini disebabkan, sejak masih mengenyam pendidikan musik karawitan mereka telah diberi pemahaman mendasar bahwa cara kerja penciptaan musik karawitan berbeda dengan Barat. Seorang penata musik karawitan misalnya, bukanlah murni seorang komponis

yang membuat notasi, temuan bunyi, harmoni, tempo, irama, ritme, garap secara pribadi. Ia lebih mengandalkan cara kerja kolektif dengan memanfaatkan kemampuan musikal pada masing-masing pemain. Tugas penata musik kemudian menyeleksi saran-saran musikal yang dicetuskan oleh para pemain musiknya. Banyak yang menyebutnya sebagai karya keroyokan. Namun tugas penata musik tetaplah memiliki posisi penting untuk menentukan, mengarahkan, memutuskan, menata, menggabungkan antar satu elemen musikal dengan yang lain. Cara kerja semacam ini jarang dijumpai pada musik Barat karena komponis sepenuhnya mengambil alih wilayah musikal. Pemain hanya dilibatkan sebagai pelaku musik yang bermain sesuai dengan notasi yang dibacanya, sedikit saja menyimpang maka akan dianggap salah.

Begitupun dengan piranti (gramatika musikal) yang menyertai seorang komponis gamelan semacam notasi. Agus Bing menyebutnya dengan notasi *pelog-slendro*. Barangkali yang dimaksud adalah notasi *kepatihan*, karena pelog dan slendro adalah nama laras dalam gamelan (semacam mayor-minor), bukanlah nama notasi. Agung Bing berusaha menggugat dengan menanyakan mengapa notasi kepatihan tidak dapat berkembang baik seperti notasi musik Barat, padahal sejarah awal keduanya hampir sama dengan memiliki tangga nada yang terbatas. Dengan agak tergesa-gesa Bing menyimpulkan, bahwa persoalan tersebut disebabkan oleh lembaga pendidikan (seni) kita yang tidak bisa menjadi laboratorium pengembangan ilmu musik seperti halnya Eropa. Perlu diketahui, notasi dalam pembelajaran musik gamelan bukanlah sebuah hal yang penting, bukan berarti pula tidak berguna. Notasi kepatihan bukannya tidak berkembang, tapi memang “sengaja” tidak dikembangkan lebih jauh oleh institusi pendidikan seni di Indonesia, terutama Jawa. Notasi dalam musik gamelan hanya berfungsi sebagai “alat pengingat” (*mnemonic devices*) saat memainkan gamelan, bukan lantas sepenuhnya menjadi acuan.

Seorang musisi karawitan biasanya menyimpan catatan kecil di sobekan kertas rokok berujud notasi dalam saku mereka ketika hendak memainkan gamelan. Notasi tersebut berupa angka-angka



dengan tanda-tanda tertentu. Uniknya, angka dan tanda tersebut hanya dimengerti oleh pemain yang bersangkutan (pembuat). Notasi tersebut bisa saja tidak bermakna jika dibaca oleh musisi karawitan lainnya. Peran notasi sangatlah personal, tergantung siapa dan untuk apa dibuat. Tidak semua permainan instrumen dituliskan dalam bentuk notasi kepatihan. Hanya melodi pokok (*balungan*), atau bahkan wilayah permainan instrumen tertentu saja. Musisi karawitan yang memegang instrumen *gender* atau *rebab* misalnya, dapat menuliskan notasi sesuai dengan alur melodi *gender* atau *rebab* yang dimainkannya sebagai sarana pengingat. Itupun tidak ditulis secara utuh dengan jelas, bisa saja berupa coretan-coretan, rumus-rumus, huruf-huruf, angka-angka yang terbatas dan terlihat acak. Walaupun membaca notasi yang terbatas bahkan terkesan abstrak, namun sejatinya dalam benak dan imajinasi seorang musisi karawitan sedang membayangkan permainan orkestra gamelan lengkap secara keseluruhan.

Di Jawa, seorang musisi karawitan dianggap piawai apabila mampu memainkan berbagai gending tanpa melihat notasi, alias hafal di luar kepala. Dengan demikian, notasi hanya berfungsi sebagai jembatan yang mempermudah musisi karawitan untuk menghafal gending, tidak lebih. Seorang empu memainkan instrumen *gender* sambil terkantuk-kantuk dalam pertunjukan wayang kulit ternyata lebih mampu memunculkan rasa dan kesan musikal yang indah jika dibanding sarjana karawitan yang masih membaca notasi. Seorang empu telah hafal di luar kepala dalam menyajikan gending, sehingga fokus utamanya hanya pada pencapaian “rasa”. Sementara sarjana karawitan lebih disibukkan dengan urusan membaca, sehingga tidak berkonsentrasi dalam memunculkan pencapaian “rasa” musikal yang ideal. Namun demikian, cara pembelajaran di kelas-kelas gamelan masih tetap menggunakan notasi kepatihan, baik di perguruan tinggi seni maupun sekolah seni (konservatori). Tapi sekali lagi, notasi tersebut hanya digunakan sebagai sarana dalam mempermudah penyampaian materi, bukan menjadi acuan utama. Ketika ujian tugas akhir memainkan gending sebagai syarat kelulusan, mahasiswa dan

siswa terkait “diharamkan” membaca notasi. Gending harus hafal di luar kepala, dilarang mencontek!

Proses belajar yang demikian menyebabkan pembentukan seorang komponis (jika boleh disebut demikian) gamelan menjadi unik dan tipikal. Mereka tidak mengandalkan notasi sepenuhnya. Jikalau ada hanya sebagai catatan agar alur musikal tidak keluar dari jalur yang telah ditentukan. Dalam berproses, mereka lebih mengandalkan unsur komunikasi antar satu musisi dengan yang lain. Rahayu Supanggah misalnya, saat karyanya dimainkan oleh Kronos Quartet yang notabene adalah sekumpulan musisi ternama dunia dengan kiblat musik Barat, ternyata tidak rigid dalam menggunakan notasi. Atau lihatlah bentuk notasinya, bisa jadi tidak berupa angka atau huruf tapi coretan yang tidak beraturan. Dalam berproses mereka lebih mengandalkan “dialektika musikal” untuk mencari kesepahaman rasa yang diinginkan. Akibatnya, kebanyakan pemain justru hafal dan “qatam” melodi yang hendak disajikan. Cara kerja yang demikian tidak hanya terjadi pada Rahayu Supanggah, namun hampir semua komponis gamelan semacam A.L. Suwardi, I Wayan Sadra (alm), Blacius Subono, Dedek Wahyudi. Coba tanyakan dan mintalah notasi dari karya musik monumental yang telah mereka pentaskan. Kemungkinan mereka tidak dapat menunjukkan atau memberi, karena memang pentas tersebut tidak bernetasi.

Para komponis gamelan telah dibentuk dari kuatnya tradisi memainkan gamelan. Dalam bermain gamelan, mereka lebih mengandalkan kemampuan untuk saling merespon, berinteraksi dan berkomunikasi secara musikal. Pemain gamelan dituntut untuk mendengarkan permainan musikal pemain yang lain. Di beberapa bagian yang terduga, seorang pemain gamelan dapat memberikan umpan musikal yang harus direspon pemain lain, begitupun sebaliknya. Tentu saja umpan dan respon tersebut tidak dapat dijelaskan lewat notasi, karena kejadiannya tentatif tergantung *mood* senimannya.

Bermain gamelan membutuhkan asas kebersamaan (*olah rasa*), maka otomatis hal ini memengaruhi komponis gamelan saat

membuat karya. Proses penciptaan dilangsungkan secara intens untuk mencari kemungkinan-kemungkinan yang dapat digali dari interaksi antar pemainnya. Akibatnya, kode-kode musikal dapat wujudkan dalam bentuk kedipan dan lirik mata, bunyi tertentu, anggukan kepala atau goyangan tangan. Hal ini jarang (atau bahkan tidak) di jumpai dalam musik Klasik Barat. Di mana kuasa pemain sepenuhnya diatur oleh notasi yang dibacanya. Oleh karena itu, saya kira kita tidak dapat dengan serta merta menuduh musik satu lebih baik daripada musik lain, cara metode pembelajaran musik satu lebih baik daripada musik lain, institusi pendidikan musik di Eropa lebih baik daripada di tanah air tanpa pernah terlebih dahulu melihat jejak dan akar historis yang melingkupinya. Bagaimanapun juga, walaupun sama-sama musik, namun cara kerja musik Barat sangatlah berbeda dengan musik gamelan. Akibatnya, keduanya melahirkan tipe komponis yang berbeda pula.

Agaknya, Agus Bing kurang jeli dalam melakukan kritik musik. Ia yang dibesarkan dari pendidikan musik Barat tiba-tiba berusaha menyamaratakan konsep dan cara kerja antara musik Barat dan tradisi musik di Indonesia (terutama Jawa). Agus Bing tidak melakukan telaah dan penelitian mendalam terhadap subjek yang menjadi ulasan kritiknya. Gejala semacam ini banyak terjadi di berbagai episentrum seni tidak terkecuali teater dan tari. Suka Hardjana (2004: 61) bahkan berulang kali harus meluruskan untuk beberapa ulasan kritik di media yang dianggap melenceng. Orang-orang yang tidak memiliki kompetensi dalam bidang musik tiba-tiba muncul dan mengaku sebagai kritikus musik. Hal itu didasarkan semata-mata pada ulasannya yang seringkali muncul di media. Padahal tingkat akurasi dan ketepatan dalam mengkritik persoalan bunyi seringkali meleset. Dunia musik (dan seni pada umumnya) memang berada di wilayah yang samar. Setiap orang dapat menjadi musisi tanpa dibaiat lewat pendidikan musik formal. Sebaliknya, seseorang tidak dapat menjadi dokter, insinyur jika tidak melalui pendidikan formal. Adakalanya, seorang dokter, arsitek, insinyur bermain musik dengan liahinya dan menulis ulasan kritik. Dunia

musik dengan demikian adalah dunia ulak-alik, siapapun dapat masuk dan setiap saat dapat meninggalkannya. Seorang kritikus tentu tidak demikian, ia dengan teguh dan sadar mendedikasikan hidupnya untuk perkembangan dunia musik. Menulis kritik bukan semata sampingan, namun kebutuhan hidup demi mencerdaskan masyarakat.

Idealnya menulis kritik musik tidak cukup jika hanya melihat dan menilainya berdasar pandangan mata sesaat. Dibutuhkan pengamatan, penelitian, pembacaan sumber pustaka, wawancara untuk dapat menghasilkan kualitas tulisan berbobot dan bermutu. Tulisan kritik tidak hanya sekadar reportase, melaporkan pertunjukan disertai bumbu-bumbu kata yang bombastis. Ulasan kritik haruslah mampu menyentuh pada aspek terdalam sebuah musik, yang tidak dimiliki bunyi dan suara, namun dimiliki oleh kata dan kalimat. Kritik dengan demikian adalah bukan penghakiman apalagi pembantaian, namun sarana untuk mencerdaskan dan menyadarkan.

### **/3/ Kesimpulan**

Kritikus musik tidak dididik lewat sekolah musik formal. Selama ini institusi pendidikan seni menempatkan kritik hanya sebagai salah satu bagian dari nama mata kuliah. Hal ini yang menyebabkan kritik musik tidak berkembang dengan baik. Kritik musik senantiasa tertinggal dari persoalan musik yang dikritiknya. Kritik ditulis setelah pertunjukan musik usai digelar. Hasil ulasan kritik terbekukan lewat kata, sementara musik akan terus menemui pemaknaan baru. Dengan demikian, adakalanya kritik musik tidak mampu berjalan seimbang dengan musik yang dikritiknya. Karya-karya Johan Sebastian Bach (sebagai contoh), diawal kemunculannya oleh para kritikus dianggap tidak bermutu, berkualitas rendah dan tidak layak disebut musik. Namun di masa berikutnya, karya-karya Bach tersebut menjadi kiblat musik klasik dan menjadi anutan bagi generasi sesudahnya. Sama seperti saat Narto Sabdo yang awalnya dihujat namun dipuja setelahnya. Kritik musik seringkali meleset dari objek yang dikritiknya.

Kritikus musik seringkali dianggap sebagai seorang seniman musik yang tidak laku atau miskin kreativitas. Akibatnya, ketika ia melakukan ulasan kritik justru dianggap sebagai pembantaian atau ajang balas dendam. Pandangan semacam ini yang menyebabkan hubungan antara kritikus dan seniman musik kurang dapat berjalan harmonis. Kritikus musik haruslah netral, tidak terpengaruh dan dipengaruhi oleh hal-hal di luar substansi musik yang hendak dikritiknya. Seniman musik membutuhkan kritik, tidak semata demi perbaikan atas kualitas karya musiknya, namun juga membekukan sebuah peristiwa. Kritik musik abadi dalam kata dan kalimat, sementara musik senantiasa berubah menurut waktu. Hasil ulasan kritik musik dengan demikian menjadi bank data sejarah perjalanan sebuah musik. Hal ini menjadi penting untuk dapat memetakan sejauh mana musik kita telah berkembang. Atau bahkan sebagai ujian, sejauh mana ulasan kritik menapaki kebenarannya.

Kritik musik akan teruji kebenarannya di beberapa waktu sesudah kritik itu ditulis. Akankah kritik musik itu ditulis dengan objektif atau pesanan. Tidak ada kritik yang seratus persen objektif. Setiap kata yang ditulis oleh seorang kritikus adalah hasil endapan pemikiran yang personal, dengan kata lain subjektif. Akan tetapi, dari yang subjektif tersebut diniatkan untuk menjadi objektif. Dengan demikian, sesubjektif-subjektifnya hasil kritik, kita masih melihat objektivitas di dalamnya, begitupun sebaliknya. Menulis kritik membutuhkan kepekaan dan pengetahuan yang mumpuni di bidang musik yang dikritiknya, bukan sekadar pandangan mata sesaat. Tidak semua bunyi dalam musik dapat dikritik. Idelnya, seorang kritikus musik memiliki spesifikasi musik apa yang dikritiknya. Hal ini membuat ulasan kritik yang dimunculkan lebih tajam dan tepat sasaran. Bagaimanapun juga kritik dalam musik mutlak dibutuhkan untuk mengontrol dan memberi evaluasi terhadap karya musik. Hal tersebut semakin mendesak untuk digulirkan, mengingat pada detik ini seribu lebih karya musik tercipta namun seperempat-seperdelapan ulasan yang membahas dan mengevaluasinya belum tentu ada.

## Daftar Pustaka

- Bing, Agus. 2014. "Komponis Akademis dan Non Akademis" dalam *Kompas* edisi 6 Juli.
- Hardjana, Suka. 2004. *Esai dan Kritik Musik*. Yogyakarta: Galang Press.
- , 2004. *Musik: Antara Kritik dan Apresiasi*. Jakarta: Penerbit Buku Kompas..
- Hastanto, Sri. 2006. "Pathet: Harta Budaya Tradisi Jawa Yang Terlantar". Makalah dalam Pidato Pengukuhan Guru Besar Bidang Etnomusikologi di Institut Seni Indonesia Surakarta..
- Jazuli, M. 2011. "Kritik Seni Pertunjukan" dalam *Harmonia: Jurnal Pengetahuan dan Pemikiran Seni*. Vol.2. No.2 edisi Mei-Agustus.
- Murgiyanto, Sal. 1993. *Ketika Cahaya Merah Memudar: Sebuah Kritik Tari*. Jakarta: Deviri Ganan.
- Setiawan, Aris. 2011. "Matinya Kritikus Musik" dalam *Jawa Pos* edisi 28 Februari.
- , 2014. "Kontroversi Doktor Seniman" dalam *Solo Pos* edisi 20 April.
- Soemaryono. 2007. "Perkembangan dan Dinamika Kritik Tari di Media Massa" diasampaikan dalam Pidato Ilmiah Dies Natalis XXIII Institut Seni Indonesia Yogyakarta, 23 Juli.
- Supanggih, Rahayu. 2007. *Bothekan Karawitan II: Garap*. Surakarta: Program Pascasarjana bekerja sama dengan ISI Press Surakarta.
- Sumarsam. 2002. *Hayatan Gamelan: Kedalaman Lagu, Teori dan Persepektif*. Surakarta: STSI Press Surakarta.
- Wibissono, Joss. 2011. "Gamelen Menerbos Musik Klasik" dalam *Kompas* edisi 9 Oktober.
- Sequos porerum experer ferisseriam nectur molorpor se magnate  
nessima inimus ellatia ndandundis cuptaspe natem  
lacearc hilitaqui tem latur?

Ignihillendi qui ut volores aut pernatae. Nam ex et laudipient venem  
vent, volendi sciate nost, expeliquid moditiu ntecere  
hendunt.

Uciundiat venima sum reprem nis sin cusam aut erum, et esectur  
adiatib erovidu ciatur magnimus, quiae exeraere vitem  
harchil is remporiorum simi, nossendus.

Sedisquam essed quasi veles audania dolorro blaborum cum

## **Pengembangan Seni Pertunjukan *Emprak* di Kabupaten Jepara melalui Pembuatan Feature Dokumenter**

Bondet Wrahatnala, Isti Kurniatun dan Bondan Aji Manggala  
Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Surakarta  
Email: bondetno@gmail.com

### **Abstrak**

Artikel ini merupakan hasil penelitian yang telah dilakukan dalam kurun waktu dua tahun terakhir (2013-2014) dengan skim penelitian Hibah Bersaing. Tujuan dari penelitian yang dilakukan adalah menghasilkan sebuah produk *feature* dokumenter sebagai sebuah model yang ditawarkan dalam pengembangan seni pertunjukan rakyat yakni *emprak* di Desa Plajan, Kecamatan Pakis Aji, Jepara. Sebagai sebuah model pengembangan, *feature* dokumenter ini menggambarkan realitas seni pertunjukan *emprak* dilihat dari aspek pelaku serta kegigihan mereka dalam menghidupi seni *emprak*, yang pada kenyataannya mengalami dinamika yang cukup memprihatinkan. Di samping itu, pembuatan *feature* dokumenter ini dimaksudkan untuk menegaskan bahwa Jepara masih memiliki kesenian tradisional yang khas, dan memiliki keberlanjutan dilihat dari sisi pelaku dan masyarakat pendukungnya yakni *emprak*. Namun saat ini kesenian *emprak* mengalami kondisi kehidupan yang sulit. Di satu sisi, kesenian ini harus tetap hidup, di sisi yang lain gempuran budaya populer yang mulai merasuk ke dalam seluruh aspek kehidupan masyarakat termasuk para pelaku seni *emprak* sendiri. Pembuatan *feature* dokumenter ini menggunakan pendekatan pembuatan dokumenter dengan perspektif etnografi visual klasik yakni menampilkan realitas kesenian ini sebagaimana adanya, dan dilengkapi dengan pendekatan fenomenologi untuk melihat keberadaan kesenian dari perspektif para pelakunya. Dengan mencermati *feature* dokumenter yang dihasilkan, setidaknya dapat menggerakkan empati dari audiens atau penikmat seni secara umum, untuk dapat mengapresiasi keberadaan seni tradisi di belahan nusantara yang nasibnya sangat bergantung dari pelaku kesenian itu sendiri.

Kata kunci: seni pertunjukan *emprak*, *feature* dokumenter, model pengembangan



## **/1/ Pendahuluan**

Kabupaten Jepara merupakan salah satu kabupaten di Provinsi Jawa Tengah. Kabupaten ini berbatasan dengan Laut Jawa di barat dan utara, Kabupaten Pati dan Kabupaten Kudus di sisi timur, serta Kabupaten Demak di selatan. Wilayah Kabupaten Jepara juga meliputi Kepulauan Karimunjawa, yang berada di Laut Jawa. Kota ini dengan segenap potensi alamnya juga menyimpan berbagai ritus kesenian yang masih hidup dan berkembang hingga saat ini (BPS Kabupaten Jepara, 2013:3). Beberapa di antaranya adalah kesenian yang bernafaskan Islam seperti: *Samroh*, *Gambus*, dan *Angguk*. Jenis kesenian tradisional lainnya adalah *dagelan*, *emprak*, *ketropak*, *ludruk*, *kenstrung*, *keroncong*, dan *prasah* (<http://id.wikipedia.org/kabupatenjepara>, diunduh tanggal 2 September 2014 pukul 23.32). *Emprak* adalah salah satu bentuk ekspresi budaya yang mampu mempresentasikan Jepara. Kesenian ini, jika diamati termasuk dalam rumpun teater komedi rakyat, yang di dalamnya melibatkan musik serta tari sebagai ekspresi ungkapnya. Kesenian *emprak* bersifat sederhana, sehingga mudah dimengerti terutama oleh masyarakat pemiliknya dan lebih luas. Kesederhanaan itulah yang juga tercermin dalam bentuk pertunjukan, tata bahasa, pakaian, alat musik, serta tarian.

*Emprak* merupakan kesenian yang hidup dan berkembang di kalangan masyarakat, oleh karenanya *emprak* digolongkan sebagai kesenian rakyat yang hidup dalam *locus* budaya *pesisiran*. Ceritera yang disajikan merupakan bentuk narasi tentang kehidupan masyarakat khususnya di Jepara, karena itu ketika *emprak* disajikan, ceritera yang disampaikan benar-benar tampak familiar di hati masyarakat. Pada eranya, kesenian ini memang sempat menjadi primadona yang selalu lekat di kalangan masyarakat. Menurut perkembangannya, pada tahun 1950an, *emprak* mengawali pertunjukannya sebagai kesenian *barangan* atau *amen* yang dilakukan dari rumah ke rumah dengan peralatan yang terbatas. Di tahun 1960an, kesenian ini mulai lekat dengan sebutan seni ritual karena pementasannya selalu terkait dengan peristiwa-peristiwa yang bersifat sakral dan lekat dengan

ritus kehidupan manusia. Dan pada tahun 1980an, *emprak* bahkan dimanfaatkan oleh penguasa sebagai media penerangan serta ajang legitimasi politik (Irsyad, 2013:45-86).

Sejalan dengan dinamika zaman, tingkat pemahaman atau bentuk apresiasi terhadap kesenian tradisi dirasakan semakin rendah. Rendahnya tingkat apresiasi yang ternyata merupakan gejala umum yang menyeruak di dalam kehidupan masyarakat sebenarnya merupakan salah satu pengaruh dari mengedepannya budaya instan yang mulai merambah aspek kehidupan bersamaan dengan masuknya arus budaya pop. Oleh karena itu, seni pertunjukan tradisi kehidupannya harus dipaksa bergeser untuk tidak menjadi pilihan utama masyarakat umum. Padahal jika dilihat lebih ke dalam, kesenian tradisi mengandung muatan nilai-nilai yang dapat membentuk karakter masyarakat, utamanya adalah masyarakat pendukung kesenian ini. Nilai-nilai yang terkandung dalam kesenian disampaikan melalui tutur, gerak, dan ceritera yang dikemas dalam bentuk pertunjukan yang kini sudah dapat dikatakan hampir sulit untuk ditemui.

Seni pertunjukan rakyat *emprak*, salah satu dari beberapa seni pertunjukan rakyat yang masih berupaya untuk bertahan hidup di antara derasnya arus budaya pop ini khususnya di wilayah Jepara. Di Jepara, sejauh pengamatan yang dilakukan peneliti tinggal 2 (dua) kelompok kesenian yang masih bertahan hidup, yakni kelompok kesenian *emprak* Sido Mukti di Desa Kepuk, Kecamatan Bangsri dan kelompok kesenian *emprak* Sido Lancar di Desa Plajan, Kecamatan Pakis Aji, Jepara. Namun demikian, kelompok *emprak* Sido Mukti sudah memberanikan diri untuk mengadopsi budaya pop dengan memasukkan unsur-unsur baru dalam konten pertunjukannya, sedangkan kelompok *emprak* Sido Lancar masih bersikukuh untuk mempertahankan format tradisi lama dengan tanpa memasukkan unsur-unsur budaya pop ke dalam pertunjukannya. Meskipun demikian, dinamika perubahan yang dialami kelompok *emprak* Sido Lancar ini tetap terlihat, hanya saja tidak secara ekstrem merubah yang sudah ada sebelumnya (Wrahatnala, 2013:1-2).

Berdasarkan realitas yang berhasil direkam pada pada proses penelitian yang dilakukan, kesenian *emprak* kelompok Sido Lancar, masih bertahan karena faktor pelaku yang masih ingin kesenian ini hidup. Adalah Supar, pelaku sekaligus tokoh yang memiliki komitmen yang kuat terhadap seni *emprak* agar tetap bertahan di tengah budaya pop yang marak di Kabupaten Jepara. Menurutnya, *emprak* dapat dikategorikan kesenian yang masih perlu untuk dihidupkan karena sarat muatan tuntunan dan kebaikan yang patut untuk diperhatikan dan diapresiasi oleh masyarakat. Di balik itu, sebenarnya Supar memang memiliki kesibukan yang justru di luar jalur kesenian *emprak*. Dia adalah seorang pengusaha yang bergerak di sektor penjualan kayu, persewaan gamelan, pembuatan instrumen kendang, dan penjualan perlengkapan peribadatan agama Hindu. Untuk menghidupkan kesenian ini, Supar selain didukung oleh para pelaku yang lain seperti Supangat, Senawi, Watir, Waris, Supat, dan Anik, ia juga melibatkan generasi muda yang tidak lain adalah anaknya Bagus Kusworo dan beberapa temannya untuk ikut andil menghidupkan kesenian ini. Meskipun, Bagus juga aktif berkesenian dangdut dan memiliki sebuah kelompok dangdut yang terkenal di wilayah Pakis Aji. Harapan Supar cukup besar kepada anak-anak muda yang dilibatkannya untuk mewarisi kesenian *emprak*, oleh karenanya Supar benar-benar menyiapkan potensi tersebut sebagai bentuk ladang persemaian yang nantinya di masa depan akan dapat tumbuh subur sesuai dengan zamannya. Baginya, bukan merupakan sesuatu yang dilarang untuk mengubah pertunjukan *emprak*, akan tetapi perubahan itu tidak sampai mengganggu esensi kesenian itu sendiri. Seperti itulah bentuk apresiasi yang dirasakan oleh Bagus dan teman-temannya seperti Edi dan Ruji yang dilibatkan Supar dalam pementasan *emprak* (Wrahatnala, 2013:21-22).

Melihat kenyataan tersebut, peneliti merasa berkepentingan untuk melakukan sesuatu yang dapat menjaga keberlangsungan kehidupan kesenian ini. Salah satunya dengan menawarkan sebuah model pengembangan yang nantinya dapat dimanfaatkan masyarakat pendukung dan seniman di kelompok kesenian ini sebagai wahana

untuk mengembangkan diri. Hasil penelitian ini diimplementasikan pada pembuatan produk *feature* dokumenter. *Feature (audio visual)* merupakan sebuah bentuk reportase atas objek/peristiwa menggunakan media audio visual. Dokumenter adalah sebuah model penjelasan audio visual yang lebih merekonstruksi peristiwa sesuai dengan fakta dan/atau realitas yang ada. *Feature* dokumenter yang dimaksudkan dalam penulisan ini adalah sebuah metode yang dikembangkan dalam disiplin etnomusikologi dalam membuat reportase peristiwa kesenian dengan jalan merekonstruksinya sesuai dengan fakta dan/atau realitas yang ada.

Media pengembangan ini dipilih, karena proses diseminasi tidak hanya dapat dilakukan melalui tulisan semata, namun karena ini konteksnya adalah seni pertunjukan, maka peneliti mempertimbangkan aspek-aspek visual yang nantinya kurang dapat *discover* dalam wujud tulisan, maka dari itu perlu menampilkan dengan kemasan audio visual yang dapat dinikmati secara visual oleh para penikmat. Untuk mewujudkan produk *feature* dokumenter ini, tentunya tidak luput dari kegiatan riset yang intensif dan akurat untuk menentukan data-data yang dibutuhkan dalam produk akhir nantinya. Di samping itu, kearifan lokal dari masyarakat setempat digunakan sebagai bahan pertimbangan mengenai aspek-aspek yang dapat masuk dalam produk tersebut. Hal ini dilakukan karena nantinya produk yang dihasilkan dapat dimanfaatkan oleh masyarakat setempat dan seniman pelaku itu sendiri, karena itulah membutuhkan persetujuan dengan masyarakat terutama mengenai konten, untuk teknis visualisasinya tentunya membutuhkan kepekaan peneliti dalam mengemasnya.

Metode pembuatan *feature* dokumenter ini diawali dengan penelitian yang mengedepankan perspektif emik, yakni penelitian yang mendasarkan dari pandangan pemilik kesenian atau kebudayaan secara lebih luas. Hasil dari penggalian data yang bersifat emik inilah, kemudian diterapkan sebagai acuan penulis dalam menempatkan data-data visual yang bersumber dari realitas kesenian *emprak* secara keseluruhan. Dalam pembuatan *feature* dokumenter ini,

penulis menggunakan metode perekaman *observational* lewat gaya etnografi visual klasik untuk merekam peristiwa dalam kesenian *emprak* dan berbagai variabel kenyataan yang ada.

Maksud dari pilihan metode ini adalah, *feature* dokumenter yang dihasilkan memang sedikit berbeda dengan pendekatan dokumenter secara umum. Perbedaannya tampak pada upaya pembuat film untuk menghadirkan realitas yang semu atau sengaja dihadirkan, dengan memberikan penggambaran detail melalui narasi pada setiap babak yang disajikan. Perekaman yang dilakukan dalam proses penelitian ini dilakukan dengan mengikuti segala aktivitas yang biasa dialami pelaku dengan *setting-setting* peristiwa yang natural sebagaimana keseharian yang dihadapi oleh pelaku. Dari situ akan muncul tawaran-tawaran realitas yang terkait dengan kesenian yang menjadi objek dari penelitian ini. Hal tersebut hanya dapat diperoleh dengan melakukan observasi mendalam dan berpartisipasi. Dengan kata lain, kekuatan observasi dan penggalian data menjadi penting dalam pembuatan *feature* dokumenter dengan pendekatan *observational* yang menggunakan gaya etnografi visual klasik.

Hasil penelitian ini memiliki *frame* pemanfaatan teknologi informasi dan komunikasi ke dalam ranah pengembangan seni tradisi, dalam hal ini adalah memvisualkan data-data penelitian tentang seni pertunjukan *emprak* ke dalam sebuah karya *feature* dokumenter yang diharapkan mampu menjadi sebuah model pengembangan seni pertunjukan tradisional. Dengan kata lain, pembuatan *feature* dokumenter yang berbasis riset ini merupakan pemanfaatan teknologi kreatif sebagai model pengembangan seni pertunjukan tradisional. Inspirasi awal yang dialami oleh penulis dalam menyusun dan melaksanakan penelitian ini muncul dari ketidakberdayaan seniman-seniman lokal (dalam hal ini seniman *emprak*) terhadap masuknya pengaruh dan budaya pop yang semakin deras. Kontribusi dari pengembangan seni pertunjukan *emprak* melalui pembuatan *feature* dokumenter ini, bukan merupakan upaya untuk merubah esensi dari seni pertunjukan ini, tetapi lebih pada mendiseminasikan

keberadaan dan kebertahanan seni *emprak* yang ada di wilayah Jepara, kepada masyarakat yang lebih luas.

## **/2/ Pembahasan**

Memfilmkan kesenian dan pertunjukkan *emprak* di Jepara merupakan tantangan tersendiri untuk mengungkap keberadaan dan pola kebertahanan mereka pada konteks masa kini. Supar seorang pemain *emprak* sekaligus pimpinan kelompok *emprak* Sido Lancar di Desa Plajan, Kecamatan Pakis Aji, Jepara dan merupakan generasi kelima dari seniman *emprak* di wilayah tersebut, memiliki profesi sebagai wiraswasta yang bergerak dalam bidang penjualan kayu glondongan, produksi kendang, dan persewaan instrumen gamelan dan musik. Dan kesenian *emprak* lahir dari rumpun pertanian yang dianalogikan sebagai pekerjaan masyarakat yang menduduki strata menengah ke bawah. Dari fenomena tersebut, dapat ditemukan beberapa variabel, yakni (1) kesenian *emprak* yang lahir dari sektor pertanian, dan tentunya kesenian ini dianggap sebagai representasi dari kehidupan masyarakat petani, (2) Supar merupakan generasi kelima dari seniman *emprak* di wilayah Desa Plajan, yang jika dilihat pasti terjadi perubahan atau konsekuensi dinamika yang muncul sebagai bentuk transisi antargenerasi, terlebih jika dilihat dari konteks kehidupan sekarang dalam lingkup wilayah geokultural Jepara, (3) Supar hidup sebagai pedagang kayu glondongan sebagai profesi utamanya, selain usaha persewaan alat musik dan pesanan produksi kendang. Hal ini menunjukkan bahwa representasi dan implementasi kehidupan kesenian *emprak* sudah tidak berjalan. Supar adalah aktor kesenian ini, meskipun beberapa anggotanya seperti Pangat dan Senawi masih menjalankan profesi sebagai petani, namun jika Supar tidak menjadi aktor kesenian *emprak*, belum tentu kesenian ini berjalan atau mampu dijalankan oleh Senawi dan Pangat, (4) Agus (anak bungsu dari Supar), yang diprediksi akan menjadi generasi keenam dari kesenian *emprak*. Namun, Agus sudah memiliki gagasan untuk mengelaborasi beberapa ornamen kesenian berikut gayanya ke dalam *emprak*. Hal ini diyakini oleh Agus sebagai upaya untuk mendapatkan penonton.

Agus juga menjadi bagian dari anggota kelompok dangdut, dan belakangan ini kelompoknya cukup laris bermain di wilayah Jepara.

Dari pembacaan keberadaan kesenian *emprak* pada masa kini, tentu kita tidak bisa hanya berpijak pada pembacaan kesenian *emprak* pada konteks pertunjukan saja. Melainkan juga membaca keberadaan aktivitas yang lain di luar aktivitas kesenian *emprak*. Karena itulah, realitas sudah tidak bersifat kesatuan, ia menjadi terbagi-bagi ke dalam sekuel-sekuel peristiwa, meskipun kontradiktif tetapi saling berhubungan. Temuan variabel-variabel tersebut, seringkali tidak dipikirkan oleh pengamat atau pembuat film. Karena mereka terlalu melihat realitas itu sebagai satu kesatuan, semisal melihat kesenian *emprak*, yang dihasilkan adalah pertunjukan itu sendiri dan aktor di dalamnya. Selebihnya tidak masuk dalam amatan. Meskipun disadari, namun jarang sekali muncul dalam film yang diciptakannya. Realitas-realitas tersebut justru diwakili dengan wawancara, yang dianggap menjadi sarana untuk mendapatkan informasi yang begitu linear dan menyeluruh. Maka dari itu, model perekaman *observational* lewat gaya etnografi film klasik menjadi pilihan yang kontekstual untuk merekam peristiwa dalam kesenian *emprak* dan berbagai variabel kenyataan yang ada.

Langkah strategis dalam pembuatan *feature* dokumenter adalah (1) pembuatan *story line*, (2) pembuatan naskah produksi atau editorial *rundown*, (3) pembuatan *editing draft*, (4) proses *mixing audio visual* dan (5) *finishing editing*. Langkah pertama adalah pembuatan *story line*. *Story line* menentukan poin-poin esensial yang harus dijelaskan dalam film. Proses ini juga dapat menentukan pesan global dari film ini. Hasil dari proses ini adalah penjelasan mengenai pembabakan dan substansi isi pesan dari setiap babak. *Story line* sebuah produksi film atau *feature* dokumenter, sangat ditentukan oleh *statement* film atau *feature* yang dibuat dalam perencanaan. *Statement* yang menjadi tema utama dalam produksi film ini adalah ingin menegaskan Jepara masih memiliki kesenian tradisional yang khas, dan memiliki keberlanjutan dilihat dari sisi pelaku dan masyarakat pendukungnya yakni *emprak*. Namun saat ini kesenian

*emprak* mengalami kondisi kehidupan yang sulit. Di satu sisi, kesenian ini harus tetap hidup, di sisi yang lain gempuran budaya populer yang mulai merasuk ke dalam seluruh aspek kehidupan masyarakat termasuk para pelaku seni *emprak* sendiri.

Dari *statement* film tersebut, dijabarkan ke dalam tema-tema yang menjadi motivasi pembabakan dalam film ini. Tema-tema yang dihasilkan dari *statement* tersebut adalah (1) kehidupan para pelaku (seniman) *emprak* yang umumnya menempatkan profesi kesenimanannya sebagai pekerjaan pendamping, (2) proses regenerasi yang hanya mampu dilakukan berdasarkan atas hubungan keturunan (genetik), (3) situasi zaman yang tidak mendukung, pertunjukan dangdut di Jepara lebih digandrungi oleh masyarakat daripada seni *emprak*, (4) penggunaan kesenian yang saat ini hanya bertopang pada konteks *nadzaran*, (5) potensi-potensi kandungan nilai kehidupan khas masyarakat Jepara yang melekat di dalam pertunjukan *emprak*, dan (6) situasi kultural Jepara saat ini sebagai *setting* kehidupan kesenian *emprak*.

Plotting *story line* atau pembabakan yang ada dalam film ini adalah: (1) Opening, berisi deskripsi tentang situasi kultural Jepara yang dikenal sebagai kota industri ukir dan mebel serta kota yang menjanjikan potensi wisata maritim. Potensi seni tradisi juga dimunculkan sebagai wahana untuk menunjukkan kehidupan seni tradisi secara umum di wilayah ini. Bagian opening juga diarahkan untuk mengenali *issue* bahwa seni tradisi di Jepara sudah tidak lagi menjadi perhatian sebagian besar masyarakat. Sasaran gambar yang menjadi sorotan dalam film ini adalah (a) simbol-simbol identitas kota Jepara seperti patung Kartini, slogan-slogan kota Jepara, dan (b) Situasi kehidupan industri mebel, ukir dan pariwisata. Pada bagian ini diselipkan; (2) Keberadaan kesenian *emprak* saat ini, yang mulai runtuh oleh budaya instan dan pop. Akhirnya, mau tidak mau harus menuntut dilakukannya proses regenerasi. Regenerasi *Emprak*, babak ini menunjukkan adanya geliat pewarisan seni *emprak* kepada generasi muda yang dilakukan menurut kemampuan dan tata cara khas seniman *emprak*. Ada unsur pemaksaan transfer pengetahuan yang



kurang optimal dan hambatan-hambatan lainnya. Proses pewarisan ini dilakukan pada generasi muda terdekat yaitu anak mereka sendiri, dan atau orang-orang terdekat dalam lingkungan keseharian mereka. Sasaran gambar yang menjadi fokus dalam film ini adalah (a) latihan *emprak* sebelum melaksanakan pementasan, (b) kegelisahan para seniman tua (senior) akan tersisihnya kesenian *emprak* di saat ini, (c) situasi obrolan Supar dengan anaknya ketika melihat siaran televisi, dan (d) obrolan mengenai *emprak* dan pertunjukan kesenian secara umum antara Agus dengan pelaku seni lainnya di dalam kendaraan;

(3) Situasi zaman yang tidak berpihak, di mana bagian ini menjelaskan kegelisahan seniman *emprak* yang merasa tersisih oleh popularitas dangdut di Jepara. Minat masyarakat lebih tertuju pada gemerlap seni modern yang berbasis sekular, terlebih para generasi muda termasuk anak seniman *emprak* itu sendiri. Selain itu, babak ini juga menjelaskan bahwa situasi ini tidak dapat dilawan sendiri oleh para seniman dan pelaku seni *emprak* itu sendiri. Oleh karena itu, babak ini juga diarahkan untuk mengajak para penonton untuk berempati dan tergugah untuk dapat memperhatikan realitas kehidupan *emprak* di Jepara khususnya. Sasaran gambar yang menjadi fokus film ini adalah (a) obrolan Bagus (anak Supar) dengan temannya di warung yang membahas tentang dangdut dan pertunjukannya, dan (b) kebiasaan masyarakat setempat untuk mengkonsumsi produk-produk instan yang dapat dilihat dari makanan dan minuman yang dikonsumsi;

(4) Kehidupan seniman dan pelaku seni *emprak* di Desa Plajan, Pakis Aji, Jepara, bagian ini menjelaskan tentang kenyataan bahwa profesi seniman *emprak* bukan lagi menjadi pekerjaan utama dalam menyangga perekonomian rumah tangga. Profesi ini hanya sampingan dan kelompok *emprak* harus dikelola oleh orang yang memiliki banyak modal (uang) dan perhatian yang besar terhadap seni tradisi. Sasaran gambar yang menjadi fokus dalam film ini adalah (a) kehidupan Supar sebagai sosok juragan (distributor kayu glondongan), (b) sosok Supar sebagai pemerhati seni tradisi, termasuk gambar isi rumah Supar yang banyak instrumen dan perangkat gamelan, dan (c) beberapa ekspresi kesedihan, kelelahan, dan ekspresi semangat dalam mengelola

kehidupan seni tradisi; (5) Konteks penggunaan seni *emprak*, yang ingin menjelaskan penggunaan seni di dalam tradisi *nadzar* dan siklus kehidupan masyarakat pedesaan di Jepara. Selain itu juga ingin memberikan informasi tentang nilai sakralitas seni *emprak* dalam sistem keyakinan masyarakat setempat. Sasaran gambar yang menjadi fokus dalam pembuatan film ini adalah situasi pemberian *panjer* atau uang pangkal sebelum pementasan berlangsung; (6) Posisi Bagus di antara dua dunia antara tradisi dan budaya populer. Dilema yang dihadapi Bagus sebagai sosok pemuda yang memiliki kemampuan bermusik yang cukup baik dan dunia pemuda sebayanya yang lebih menggemari musik dangdut, membuatnya harus berkiprah di sini. Namun, ia menyadari bahwa dirinya adalah anak seorang seniman *emprak* yang diprediksi menjadi pewaris berikutnya oleh ayahnya. Sasaran gambar yang disajikan adalah posisi Bagus dalam sebuah latihan band yang menyajikan musik dangdut, namun ia sendiri memainkan instrumen kendang, dan ekspresinya yang diliputi rasa gelisah dan memikul beban sendiri untuk menjadi pewaris *emprak*; (8) Pementasan dalam konteks *tradisi nadzar*. Babak ini ingin menjelaskan bahwa kesenian ini masih hidup, karena kekuatan keyakinan dari masyarakat terkait dengan ritus kehidupan manusia. Dalam konteks ini, babak ini ingin memberikan informasi tentang nilai-nilai sakralitas dalam kehidupan masyarakat yang direpresentasikan dalam pementasan *emprak*. Sasaran gambar yang ada dalam babak ini adalah (a) kelengkapan *sajen* dan penempatannya di panggung pertunjukan, (b) persiapan pementasan dalam konteks *nadzaran* dan (c) pementasan awal di dalam pertunjukan dalam konteks *nadzar*; (9) Ending, berisikan harapan-harapan adanya edukasi, tumbuhnya empati dan respon yang dapat terjadi setelah melihat tayangan film ini. Sasaran gambar yang menjadi fokus dalam film ini adalah (a) pertunjukan *emprak* lanjutan dari adegan sebelumnya, (b) suasana penonton yang hanya tertegun melihat pertunjukan *emprak* yang ramai, dan (c) canda tawa penonton dan keriuhan sebagian dari mereka, memberikan respon dan rasa simpati kepada kesenian *emprak*.

Langkah kedua adalah pembuatan naskah produksi. Naskah produksi atau *editorial rundown* dalam sebuah pembuatan film atau *feature* dokumenter merupakan sebuah paparan pemandu penyusunan film. Naskah produksi dibuat berdasarkan *story line* yang sudah ditetapkan, kemudian dijabarkan lebih aplikatif untuk menyusun film. Susunan naskah produksi atau *editorial rundown* akan dijabarkan berikut ini.

| BABAK  | NO<br>ADEGAN | VISUAL   | VOICE/<br>ILUSTRASI   |
|--|--------------|--|---|
| Opening  | 1            | Ikon identitas Jepara yakni Patung Kartini, slogan baliho di jalan raya, dan keramaian kota Jepara   | Dialog dan suasana latihan <i>emprak</i>  |
|  | 2            | Landscape Pantai Bandengan Jepara sebagai potensi wisata dan menyajikan kuliner yang <u>bersumber dari laut</u>  |   |
|  | 3            | Industri mebel yang tersebar di wilayah Jepara sebagai potensi industri yang sangat <u>dikenal masyarakat</u>  |   |
|  | 4            | Kilasan-kilasan proses latihan <i>emprak</i> di rumah Supar, di Desa Plajan, Pakis Aji, Jepara   |   |
| <b>JEDA</b>  |              |  |   |
| Babak I<br>(Keberadaan kesenian <i>emprak</i> dan wacana regenerasi) | 1            | Latihan <i>emprak</i> di rumah Supar, di dalamnya terdapat dialog tentang keinginan seniman tua untuk melibatkan anak muda dalam bermain <i>emprak</i> . Situasi latihan ini dikemas apa adanya, sesuai dengan realitas yang terjadi <u>dalam setiap latihan</u> | Suasana dialog  |
|  | 2            | Persiapan pementasan <i>emprak</i> , kegelisahan Supar sampai dia berjalan sendiri menyusuri pematang sawah di senja hari, dan suasana senja yang makin meredup  | Dialog antara Supar, Pangat, dan Senawi, seniman <i>emprak</i> senior menyikapi fenomena dangdut yang mulai meruntuhkan <u>kesenian tradisi</u> |

|   |    |   |   |
|---|----|---|---|
|   | 3  | Subtitle yang mengungkapkan keberadaan <i>emprak</i> di Jepara dan pernyataan bahwa Supar merupakan generasi kelima dari <i>emprak</i> . Dilanjutkan dengan <i>scene</i> bercermin yang dilakukan oleh Supar dan Bagus. |   |
|   | 4  | Situasi dialog Supar dengan anaknya Bagus ketika melihat siaran televisi yang menyajikan acara humor  | Siaran langsung Opera van Java  |
|   | 5  | Situasi dialog antara Bagus dan Anik, salah seorang pelaku seni <i>emprak</i> dan kebetulan penyanyi langgam di Jepara dalam kendaraan  | Suasana dialog dan musik yang distel dalam mobil                            |
| JEDA  |    |   |   |
| Babak II<br>(Situasi zaman yang tidak berpihak)                     | 6  | Dialog antara Bagus dengan temannya di sebuah warung yang membahas dangdut dan pertunjukannya, diselingi dengan penjual yang menyajikan minuman-minuman instan di warungnya.  | Musik dangdut dari ponsel   |
| JEDA  |    |   |   |
| Babak III<br>(Kehidupan Supar sebagai pelaku seni <i>emprak</i> )   | 7  | Supar sebagai seorang pengusaha sukses dan kesibukannya di bidang jual beli dan distributor kayu glondongan di Plajan   | Suara <i>azan</i> dan dialog Supar dengan <i>klien</i> dan para pembantunya |
|   | 8  | Sosok Supar yang juga menyediakan jasa persewaan instrumen gamelan, kendang jaipong, dan wayang kulit   |   |
| JEDA  |    |   |   |
| Babak IV<br>(Konteks penggunaan <i>emprak</i> dalam tradisi nadzar) | 9  | Situasi pemberian <i>panjer</i> atau uang pangkal sebelum pementasan berlangsung  | Dialog antara Supar dengan pemberi <i>panjer</i>                            |
| JEDA  |    |   |   |
| Babak V<br>(Posisi Bagus dalam dua dunia)                           | 10 | Situasi latihan band kelompok yang digawangi oleh Bagus dan kawan-kawannya di Plajan  | Musik yang dimainkan dalam latihan  |
| JEDA  |    |   |   |

|   |    |  |                          |
|---|----|--|--------------------------|
| Babak VI<br>(Pementasan<br><i>emprak</i><br>dalam<br>konteks<br><i>nadzar</i> ) | 11 | Kelengkapan <i>sajen</i> yang ada dalam pementasan <i>emprak</i> dalam konteks <i>nadzar</i>   |                          |
|   | 12 | Suasana hening para pemain dan penonton sebagai wujud permohonan agar <i>nadzar</i> yang mempunyai hajat terkabul dan pertunjukan berjalan dengan lancar |                          |
| Ending  | 13 | Pertunjukan <i>emprak</i> yang ditampilkan dalam konteks <i>nadzar</i> di Desa Bondho, Bangsri, Jepara   |                          |
|   | 14 | Suasana penonton yang sepi dalam keramaian   | Pementasan <i>emprak</i> |
|   | 15 | Canda tawa dan keriuhan penonton yang merespon pertunjukan   |                          |

Tabel 1. Editorial Rundown yang digunakan sebagai panduan proses pembuatan *feature* dokumenter (Tabel oleh penulis)

Langkah berikutnya adalah pembuatan *editing draft*. *Editing draft* merupakan sebuah tahap awal proyek *editing* film. *Editing draft* dilakukan sebagai upaya awal mengimplementasikan naskah produksi, yang akan menunjukkan bentuk, alur, gambar terpilih, dan susunan rangkaian gambar, selain itu juga imajinasi suasana auditif yang akan melingkupi perjalanan gambar dalam film. Setelah pembuatan *editing draft*, kemudian penulis bersama tim melakukan proses *mixing audio visual* atau mengemas gambar-gambar yang telah dipilih dalam rangkaian *frame*. Pengemasan ini membutuhkan kejelian dan kehati-hatian, karena data gambar yang didapatkan tidak semuanya dilakukan secara berurutan. Oleh karena itu, perlu melihat *editorial rundown* dalam melakukan proses ini. Setelah semua data gambar dan audio dirangkai, baru kemudian dilakukan *finishing editing*, yakni proses mengkonstruksi gambar-gambar tersebut menjadi bercerita. Penambahan narasi-narasi tulis untuk memperjelas gambar, pencahayaan yang kurang maksimal,

dan transisi-transisi antarframe yang juga diperhalus, sehingga menghasilkan produk yang maksimal.

Produksi *feature* dokumenter ini diambil secara nyata berdasarkan atas realitas kehidupan Supar, Bagus serta kelompoknya dalam mengisahkan *emprak*. Diharapkan masyarakat luas dapat melihat perjuangan besar yang dilakukan oleh orang-orang tersebut. Produk *feature* dokumenter ini sebenarnya mengajak masyarakat untuk dapat terlibat dalam memaknai kembali kehadiran seni tradisi di tengah kehidupan. *Emprak*, merupakan salah satu contoh dari kesenian tradisi yang mengalami nasib yang memprihatinkan, namun pada kenyataannya, kesenian ini justru masih bertahan hidup sampai sekarang. Hal ini disebabkan keberadaan tokoh-tokoh yang secara tulus mengabdikan hidupnya bagi kehidupan seni tradisi yang mereka miliki. Supar dan rekan-rekannya tidak mengharapkan pujian namun mereka sangat bahagia apabila *emprak* mampu beralih generasi dengan baik dan tetap hidup sebagai sebuah kesenian yang merepresentasikan wajah Jepara.

Pada dasarnya kupasan yang dilakukan dalam *feature* dokumenter ini, dalam kajian etnomusikologi masih berpijak pada tataran awal. Dengan kata lain, pembuatan produk diseminasi ini masih merupakan awalan dari proses pengembangan seni pertunjukan langka sebagaimana dalam kasus seni *emprak* di Jepara. Sebagai sebuah proses, tentunya penting untuk ditindaklanjuti dengan melakukan pembenahan-pembenahan pada model yang terbentuk ini, untuk mewujudkan melalui proses implementasi konsep model ini agar dapat diterapkan sebagai model pengembangan secara lebih luas.

Identifikasi awal yang diperoleh dalam penelusuran dan pembuatan film ini sebenarnya baru mengupas permasalahan-permasalahan umum yang dihadapi kesenian tradisional yang berbasis pada seni rakyat, yakni kemandegan regenerasi dan perlawanan terhadap budaya pop yang berkembang di masa kini. Hal inilah tentunya yang perlu mendapatkan penanganan lebih lanjut dari berbagai pihak untuk dapat ikut serta memikirkan dan

mempertimbangkan nasib kesenian tradisional yang berbasis kerakyatan, karena ditengarai kesenian inilah yang sebenarnya merepresentasikan kebudayaan lokalitas.

Melalui *feature* dokumenter sebagai produk diseminasi audio visual yang telah dikerjakan penulis ini, setidaknya dapat menjadi model untuk dapat mengembangkan seni tradisional secara lebih luas. Tahapan awal yang harus dilakukan adalah memetakan atau mengidentifikasi permasalahan sebagaimana dilakukan dalam film ini. Aktivitas-aktivitas yang bermuara pada realitas kongkret dari para pelaku kesenian tradisi inilah sebenarnya yang dapat menggugah peran serta berbagai pihak untuk dapat membantu pengembangan kesenian secara umum. Aktivitas para pelaku yang dapat dikatakan jatuh bangun untuk dapat mempertahankan denyut nadi kehidupan kesenian di tengah derasny arus budaya pop ini, tentunya dapat menjadi model bagi para pelaku kesenian lainnya agar dapat tetap kreatif dan aktif dalam mempertahankan kesenian tradisi rakyat yang dimiliki.

### **/3/Simpulan**

Penelitian yang dilakukan ini telah menghasilkan bentuk (model) pendekatan baru dalam pembuatan diseminasi tentang seni pertunjukan rakyat. Diseminasi yang dimaksud adalah proses penyebarluasan melalui media audio visual dalam bentuk *feature* dokumenter dengan perspektif etnografi visual. Dengan mengedepankan realitas masa kini dari sebuah seni pertunjukan, *feature* ini mencoba untuk sedikit banyak meminimalisir bentuk wawancara yang muncul dalam *frame* di produk yang dibuat. Hal ini dimaksudkan untuk menghadirkan realitas di balik realitas sebenarnya yang ada dan dialami oleh para pelaku seni dalam keseharian hidupnya. Dengan kata lain, pendekatan *feature* ini dimaksudkan untuk menggali hubungan aktivitas keseharian dengan kondisi geokultural wilayah lewat bentuk perekaman audio visual yang taktis. Bentuk perekaman film seperti ini deskripsi masa lampau tidak lagi menjadi sebuah temuan yang diyakini menjadi jawaban

dari keberadaan permasalahan yang disajikan. Realitas tidak lagi berwujud satu, akan tetapi mereka memiliki realitas pendamping yang saling menyokong atau mendukung keberadaan komunitas dalam segala dinamikanya.

Pendekatan pembuatan *feature* dokumenter seperti ini diharapkan menjadi sebuah pengembangan model diseminasi audio visual seni pertunjukan yang diyakini dapat membawa pula kepada pengembangan kesenian itu sendiri. Hal ini dikarenakan dengan mengetahui rangkaian aktivitas keseharian yang dapat direkam dalam kemasan produk diseminasi yang berbasis pada realitas keseharian, maka para pengamat atau penikmat kesenian yang menyaksikan film ini akan dapat merasakan dan berpikir untuk dapat mengisi celah-celah kekurangan yang muncul dari pemaparan realitas para pelaku dalam mempertahankan kesenian rakyat ini.

## Daftar Pustaka

- Biro Pusat Statistik Kabupaten Jepara, 2013a. *Kabupaten Jepara Dalam Angka*. Jepara: Biro Pusat Statistik
- Biro Pusat Statistik Kabupaten Jepara, 2013b. *Pakis Aji Dalam Angka*. Jepara: Biro Pusat Statistik
- Borg, R. Walter dan Gall, Meredith. 1989. *Educational Research: An Introduction*. Longman Fifth Edition
- Endraswara, Suwardi. 2003. *Metodologi Penelitian Kebudayaan*. Jogjakarta: Gadjah Mada University Press
- <http://id.wikipedia.org/kabupatenjepara>
- Irsyad, Rhona H. 2013. "Perkembangan Bentuk Pertunjukan Kesenian Emprak Kelompok Sido Lancar, Desa Plajan, Kecamatan Pakis Aji, Jepara" [Skripsi], Surakarta: Jurusan Etnomusikologi, Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Surakarta
- Manggala, Bondan Aji. 2011. "Seni Orang Kuna/Suker Jepara (Ekspresi Kehidupan Orang-Orang Kuna/Suker Jepara dalam Kesenian Kentrung). [Laporan Penelitian Hibah Kompetisi], Institut Seni



Indonesia Surakarta

- Mulyana, Deddy. 2004. *Metodologi Penelitian Kualitatif*. Bandung: Remaja Rosdakarya
- Sugiyono, 2006. *Metode Penelitian Kuantitatif, Kualitatif dan R&D*. Bandung: Alfabeta
- Sutopo, Hb. 1996. *Metodologi Penelitian Kualitatif: Metodologi untuk Ilmu Sosial dan Budaya*. Departemen P dan K Universitas Sebelas Maret
- Tim Peneliti Etnomusikologi. 2013. "Diseminasi Audio Visual sebagai Model Pengembangan Seni Emprak Jepara" [*Booklet* Pelengkap Hasil Penelitian Hibah Bersaing], Direktorat Penelitian dan Pengabdian Kepada Masyarakat, Direktorat Jenderal Pendidikan Tinggi, Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia
- Wrahatnala, B. 2013. "Diseminasi Audio Visual sebagai Model Pengembangan Seni Rakyat Emprak di Desa Plajan, Kecamatan Pakis Aji, Kabupaten Jepara". [Laporan Penelitian Hibah Bersaing], Direktorat Penelitian dan Pengabdian Kepada Masyarakat, Direktorat Jenderal Pendidikan Tinggi, Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia

## ***Culture Encounters Collage: Art, Performing Art, Dance***

Imam Setyobudi  
Program Studi Tari STSI Bandung  
Email:

### ***Abstract***

*This work paper presented the culture encounters collage (art, performing art, dance) movement of people are engaged in a row who moved from one place to another and grow live outside their natural habitat again, it is not new symptoms. Example, the performing arts out habitat culture area through border regions or continents (intercultural) like collage. Case arose by setting global market culture (last capitalism). Clash happened in a broad spectrum identity politics, political trade, tourism industries, art politic; the source of foreign exchange reserves, and foreign politics that fight for capital market. How prosperity for local artists who are far from links global culture sphere and global public sphere?*

*Keywords: collage, anthropology, post colonial, identity politic, art politic*

### **/1/ Pendahuluan**

Di beberapa daerah, sebuah kasus muncul dari adanya geliat hasrat ‘mengangkat’ dan ‘menonjolkan’ kekhasan (kekhususan/keunikkan) suatu identitas budaya setempat (tempatan) melalui upaya-upaya yang menjaga serta mempertahankan kemurniannya, sehingga nilai keautentikan yang terdapat pada seni pertunjukan (tari) tradisional sebagai tonggak identitas budaya daerah (suku-bangsa/etnis) semakin terlihat kental. Semisal, jika ada gerak tari suku-bangsa tertentu ‘diduga’ kena pengaruh kuat (mengandung elemen) gerak tari suku-bangsa lain (daerah lain di Indonesia) dicari cara melepaskan pengaruh itu, dan kadang disertakan sikap reaktif untuk menolak keras adanya pengaruh itu. Seolah-olah ada tuntutan membuang pernak-pernik elemen gerak tari yang notabeneanya berasal dari luar budaya (daerah) setempat.

Sebaliknya pula, terbersit anggapan bahwa elemen-elemen gerak tari suatu budaya tertentu yang kebetulan “diduga” banyak

mempengaruhi elemen-elemen gerak tari pada tradisi budaya daerah tertentu timbul rasa bangga diri yang condong rasa tinggi hati. Jadi, anggapan sebelumnya di atas mencerminkan reaksi atas anggapan kedua di bawahnya.

Kedua gejala (politik identitas dan politik seni) semacam di atas “sehat” atautkah “tidak sehat” bagi masa depan budaya dan seni berikut upaya mendorong *art for humanizing civilization*? Kenapa timbul gagasan dan persepsi seperti itu?

Akar perkara sekiranya bersumber pada pendapat-pendapat ahli yang senantiasa mengimajinasikan identitas budaya (etnis/suku-bangsa) yang tiada lain terletak pada perbedaan bahasa sebagai sesuatu hal yang mengandung nilai keautentikkan esensial dan substansial. Beberapa pendapat yang membuktikan hal ini, kebetulan dikutip dari ahli-ahli yang berkomentar tentang tarian etnis: Anya Peterson Royce (antropolog tari) menyebut tari itu simbol identitas budaya suku-bangsa (etnis); Alan P. Merriam (etnomusikolog) mengatakan tari itu budaya dan budaya itu tari; dan Claire Holt (ahli sejarah seni Indonesia) bilang, “Menarilah! Saya bakal tahu asalmu”.

Pendapat-pendapat ahli di atas memprasyaratkan nilai autentik (orisinal) yang (seolah-olah harus) melekat pada tari etnis. Segala tari etnis itu tradisional atau tari tradisi. Secara umum, seni tradisi adalah seni yang lekat dan kental keetnisannya: Identitas budaya suku-bangsanya. Dalam ungkapan Ki Hajar Dewantara, “Kebudayaan nasional adalah puncak-puncak kebudayaan daerah!” Implikasi uraian pendapat ini: Kebudayaan (seni) sebagai sesuatu hal yang sudah jadi (*ready made*) sekaligus tuntas dan bukan proyek yang belum selesai, belum tuntas, tak kunjung usai. Dikarenakan logika pengertian ‘puncak-puncak kebudayaan daerah’ itu menganalogikan suatu pencapaian titik kulminasi tertinggi paling akhir yang sudah bersifat tuntas dan paripurna, sehingga hal demikian menimbulkan problem yang dapat mengakibatkan timbulnya anggapan kedua seperti dikemukakan di atas: Tradisi kebudayaan daerah yang banyak mempengaruhi tradisi kebudayaan daerah lain dianggap lebih adiluhung (canggih) ketimbang yang dipengaruhi.

Padahal, yang namanya identitas budaya apa pun itu sesuatu hal yang rapuh, ambigu, lentur: Persisnya sebuah 'ruang kosong' yang sedia diisi oleh berbagai hal kemungkinan. Persepsi diri kita (*our perception*) saja yang kerap kali terjebak atau sengaja menjebakkan diri agar senantiasa memaknai identitas budaya (etnis) dengan yang bersifat kedaerahan yang terdapat batas-batas wilayah geografi (administrasi politik) yang jelas, tegas, dan pasti. Eksak(ta). Ilmu pasti. Dengan demikian, budaya, seni, seni pertunjukan, atau secara khusus tari dibingkai sesuai sudut-pandang ilmu pasti (eksakta). Peluang demikian niscaya dapat terjadi karena adanya jarak. Jarak itu muncul akibat adanya perbedaan bahasa (ibu) dan dialek yang meniscayakan munculnya identitas budaya yang berbeda-beda ditambah dengan kelokalan yang berhubungan dengan batas-batas wilayah geografi.

Faktanya, jika diselidiki lebih lanjut pada pendapat-pendapat para ahli yang mendefinisikan etnis ternyata tidak ada satu pun yang berpegang pada persoalan *genetic* dan *DNA*, melainkan pada kesatuan/kesamaan adat-istiadat (*custom*) dan bahasa ibu (Periksa Koentjaraningrat, 1990; Ishtla Singh, 2007; Jakob Sumardjo, 2011). Definisi tentang etnis berbeda dengan definisi tentang ras. Definisi tentang ras masih terkait erat dengan faktor *genetic* dan *DNA*, kendati dewasa ini apa masih mungkin ada ras yang terjaga kemurniannya. Apa sungguh ada yang autentik (orisinal) di muka bumi ini? Apa masih ada ras yang murni? Apa mesti bersikap seperti Nazi Jerman yang ingin menjaga kemurnian ras?

Ujung pangkal persoalan terletak pada membermakan identitas, budaya, etnis, tradisional, modern, lokal, dan global. Permainan retorika belaka. Apa budaya (seni) modern autentik? Tidak juga. Jadi, sebetulnya segala-galanya sekadar politik dagang tanpa kecuali yang menyebut diri 'tradisional'.

Perlahan-lahan seiring waktu, denyut studi poskolonial gencar bertanya kritis seputar aksioma keorisinalan identitas budaya etnis. Di Indonesia, sejak 1990-an, diam-diam muncul debat memperkarakan keetnisan. Sudut-pandang terbelah di antara yang

menganggap keberadaan etnis itu nyata, dan perspektif lain yang meragukan terhadap aksioma itu – apa betul etnis itu otentik dan sesuatu hal yang bersifat alamiah/natural (*organic*).

## **/2/ Globalisasi: Prasejarah dan Permulaan Sejarah**

Homogenisasi dan heterogenisasi budaya adalah konsekuensi logis *global world, global village*. Globalisasi bukan semata-mata melahirkan homogenisasi budaya sebagaimana pendapat Jean Couteu (“Beberapa Catatan tentang Homogenisasi Budaya di dalam Dunia yang Mengglobal” dalam *Konggres Kebudayaan Indonesia* di Yogyakarta, 8 – 11 Oktober 2013, Hotel Ambarukmo Palace). Lihat sejumlah yang berbeda turut tampil dalam gelanggang global: *Reggae, rap, Korean Pop, Japan Pop, British Pop (BritPop), butoh* (ada festival dunia *butoh dance*), *world music*, elemen-elemen gerak tari India mewarnai koreografi lagu *Black and White* oleh Michael Jackson yang dikombinasikan dengan elemen gerak tari asal budaya negara lainnya, beberapa tarian Afrika (*African dance*) memberi sentuhan koreografi *single song* penyanyi-penyanyi dunia Amerika Serikat, pergelaran ritual Hindu Bali yang kental aroma teater-tari memberi inspirasi Antonin Artaud untuk dasar teater *post-modern*, akhir abad ke-19 komposer Perancis (Claude Debussy) merengkuh inspirasi gamelan Jawa (1889), komposer asal Kanada Colin McPhee mengadaptasi musik gamelan Bali (*Tabuh-tabuhan*, 1936), dan sebagainya. Bahkan yang sangat ekstrem: Al-Qaeda, ISIS (*Islamic State Iraq and Syria*), dan berbagai aliran paham fanatik keagamaan lainnya turut mengglobal. Globalisasi mengusung sejumlah konsekuensi paradoks di antara keserupaan (keseragaman) dan keberbedaan, keuniversalitasannya dan keunikannya (*particularity*), lokal/global. Tendensi itu senantiasa paradoks: Kelokalan turut mempengaruhi dunia global (Periksa Harsja W. Bachtiar, 1991; dan Rahayu Supanggah, 2013).

Simak-cermat hasil temuan paleoantropologi dan arkeologi yang malah memperlihatkan globalisasi bukan langgam baru, hanya legenda lampau yang diukir ulang melalui gaya bertutur mutakhir. Penemuan kapak batu yang berbentuk lonjong dan persegi

membuktikan persebaran terjadi akibat adanya perpindahan manusia pra-sejarah yang melintas dari ujung dunia satu ke ujung dunia lain dikarenakan pada masa itu daratan masih menyatu dan belum terpisah-pisah serupa pulau-pulau yang membentuk kepulauan dan antarbenua.

*Pithecanthropus Erectus* (manusia-kera) itu berkelana jauh menempuh jarak sangat panjang dari Austria ke Tiongkok sampai tiba di kawasan yang kelak disebut Asia Tenggara dan menyebar sampai ke Nusantara dan kini bernama Indonesia (luas lebih kecil dari Nusantara). Nenek-moyang bangsa Indonesia adalah bangsa Austronesia – salah satu cabang keturunan bangsa Austria – yang tiba di kepulauan Nusantara kira-kira 2000 tahun sebelum Masehi. Jalur titik-titik penemuan kapak persegi dan lonjong menunjukkan rute perjalanan awal dari pusatnya di Tonkin (Cina) menuju terminal pemberhentian dan persebaran di kepulauan Nusantara. Gelombang kedatangan selanjutnya *homo erectus* yang berkelana dengan menggunakan rakit bambu untuk menyeberangi selat-selat sempit sampai ke Flores pada sekitar 800 ribu tahun silam (Soekmono, 1990; Muchlas PaEni, dkk 2011).

Gelombang imigran, hitungan abad, berduyun-duyun tanpa henti. Temuan sejumlah prasasti tertua berhuruf *Pallawa* dan berbahasa *Sanskreta* di Jawa bagian barat dan Kutai (Kalimantan bagian timur) bukti kuat pengaruh Mohenjodaro-India (Hindu dan Budha – lembaga agama yang tergolong tua di muka bumi – dan sistem kerajaan) yang tiba abad ke-5 Masehi. Budaya tulis Mohenjodaro (kini masuk wilayah Pakistan) berkembang sejak 100 tahun sebelum Masehi. Budaya tulis tertua di dunia, berusia 4000 tahun sebelum Masehi, adalah Mesir (Koentjaraningrat, 1990). Pengaruh baru yang berasal dari luar Nusantara terus susul-menyusul: Islam (ada dua teori yang kuat dibawa oleh imigran Gujarat-India dan Cina, satu teori yang lemah dibawa orang-orang Arab yang sebetulnya tiba lebih belakangan bersamaan dengan orang-orang Eropa) dan Eropa (Katolik dan Kristen Protestan).

Wujud seni lokal yang dituding tradisional, sebetulnya guratan *global*, *diasporas*, dan *hybrid*. Ikon 'singa' pada *Sisingaan* (*Singa Depok*) di Subang, *Babarongan* pada *Reak* di Sumedang, topeng singa raksasa seberat 65 kg (*Singo Barong*) yang bertengger di kepala orang pada *Reog* Ponorogo, dan *Barong* di Bali cermin kuat adanya elemen materi pengaruh Cina – ingat *Barongsai*, patung singa yang terdapat pada nisan-nisan besar makam Cina dan di *klenheng*. Baju dan kupluk Cina jadi baju koko dan kupluk haji identitas tradisi Islam di Indonesia. Tradisi menyulut petasan dan kembang api pada setiap menjelang puasa Ramadhan dan tahun baru maupun pelepasan calon haji orang Betawi adalah pengaruh Cina. Kasus lain mengenai gejala *hybridization* dapat melihat pada musik *Kroncong*, *jipeng*, *dang-dut*, *rap*, dan anak-anak *punk* bercakap bahasa daerah, atau pada eksplorasi elemen gerak *animal pop dance*.

Awal-mula Seni: Sebuah Penelusuran Cikal-bakal dan Ontologi. Kapan seni itu ada? Kapan budaya itu ada? Percakapan ini dimulai saja sejak alam semesta dan khususnya bumi terbentuk yang melewati proses yang memakan waktu sangat panjang dan lama. Usia manusia tiada mampu mengukur lamanya usia alam semesta dan bumi. Para *paleoanthropologist* memprediksi evolusi manusia terjadi secara bertahap. Tahap pertama, evolusi dari *primate* menjadi *pithecanthropus erectus* (manusia-kera) itu mulai hidup pada zaman *Quart-air* ( $\pm 600.000$  tahun sebelum Masehi) yang dibagi atas dua zaman, yaitu *diluvium* (pada lapisan bumi *Pleistocene*) dan *alluvium* (pada lapisan bumi *Holocene*). Tahap kedua, evolusi *pithecanthropus erectus* berkembang menjadi *homo erectus*. Tahap ketiga, *homo erectus* berevolusi menjadi nenek-moyang manusia dalam arti memasuki tahap *homo sapiens* (cikal-bakal bangsa umat manusia) merupakan perkembangan lebih lanjut (evolusi) pada zaman *Quart-air* yang muncul di zaman *alluvium*  $\pm 20.000$  tahun sebelum Masehi (Soekmono, 1991).

Jenis perkembangan manusia-kera (*pithecanthropus erectus*) muncul bertepatan dengan akhir zaman *Tertiary* sebelum berlanjut memasuki zaman *Quart-air*. Jika diruntut tahap-tahap

evolusi bumi bermula dari archaekum yang berlangsung 2,5 miliar tahun sebelum Masehi berupa kulit permukaan bumi masih sangat panas belum ada tanda-tanda kehidupan, palaeozoikum (zaman hidup tua atau dikenal juga zaman primair/pertama) yang berlangsung 340 juta tahun sebelum Masehi yang mulai tampak ada tanda-tanda kehidupan binatang-binatang terkecil yang tanpa tulang-belakang (ikan, *amphibian*, dan *reptile*), mesozoikum (zaman hidup pertengahan atau disebut zaman second-air/ kedua) yang berlangsung ± 140 juta tahun silam sebelum Masehi sebagai sebuah masa perkembangan kehidupan yang berlangsung pesat mengalami ukuran sangat besar (ikan, *amphibian*, *reptile*) dikenal zaman *reptile*, barulah memasuki zaman Neozoikum atau Karnozoikum yang berlangsung ± 60 juta tahun silam sebelum Masehi atau disebut zaman hidup baru yang di dalamnya berlangsung adanya dua zaman (*Tertiary* dan *Quart-air*).

Perihal kesenian dan kebudayaan sama. Seni bukan sebuah proyek jangka pendek (singkat) yang segera paripurna, melainkan proyek abadi seusia kehidupan dan peradaban umat manusia yang tanpa akhir, tiada pernah tamat. Dengan demikian, kapan seni itu ada? Kapan kebudayaan itu ada? Sejak zaman *alluvium* setelah tahap evolusi manusia mencapai tingkat *homo sapiens* di muka bumi. Bukti-bukti cikal-bakal seni sudah ada sejak masa pra-sejarah, jauh sebelum peradaban mengenal tulisan – kebudayaan dan peradaban tulis, yaitu masa *Mesolithic* (batu tengah) seiring dengan mulai tinggal menetap di gua-gua tepi sungai dan pantai yang diduga terkait praktik *religious-ritual*; berupa lukisan-lukisan yang tertera pada dinding gua di Sulawesi Selatan, Kalimantan Timur, Pulau Muna, Seram, Timor, Kei, dan Papua. Wujud lukisannya sederhana berupa siluet telapak tangan utuh dan ada yang beberapa jari terpotong, adegan berburu, babi hutan, penunggang kuda, perahu, *reptile*, ikan, manusia-cicak, dan manusia-burung (Soekmono, 1991; Muchlas PaEni dkk., 2011).

Kesimpulan uraian di atas, siapa penggagas yang merintis (pionir) kesenian? Bukan Beato Angelico, Michael Angelo, Monet, van Gogh, Gauguin, Pablo Picasso, Salvador Dali, Marchel Duchamp, Andy Warhol, Martha Graham, Antonin Artaud, Debussy, Messaien, Benjamin Britten, John Cage, Ton de Leeuw, dan bukan seniman-



seniman, musisi, *actor*, *composer*, dan lain-lain; melainkan tentu, manusia-manusia pra-sejarah yang sama sekali belum kenal bidang profesi kesenimanan. Penggagas seni bukanlah seniman dan dosen-seniman. Seni lahir atas dasar tindakan penuh (respon) ketakberdayaan manusia-manusia pra-sejarah kala itu sewaktu menghadapi segala ancaman mara bahaya dari lingkungan (binatang pemangsa dan kelompok manusia lainnya) dan alam semesta (bencana alam gunung meletus dan gempa bumi). Lihatlah betapa pada zaman *Megalithic* (masa pra-sejarah sebelum masuk ke proto-sejarah atau peralihan dari pra-sejarah ke sejarah) bahwa manusia-manusia pra-sejarah sudah mampu mengolah logam perunggu dan besi, membikin tembikar dan tenun, dan bangunan-bangunan batu besar (menhir, dolmen, sarkofagus) seperti yang mencuat belakangan Situs Gunung Padang (15 Ha) di perbatasan Dusun Gunung Padang dan Panggulan (Desa Karyamukti, Kecamatan Cempaka, Kabupaten Cianjur).

Seiring perjalanan waktu sejarah, penciptaan sistem tata kelola kerajaan awal (tua) terbentuk kompleks-kompleks wilayah budaya yang saling berbeda akibat temuan-temuan bahasa ucap dan tulis. Apa yang meniscayakan penemuan bahasa ucap dan bahasa tulis yang saling berbeda? Lembaga formal kerajaan. Semula dua prasasti peletak zaman yang memasuki episode sejarah, di Jawa bagian barat (Tarumanegara) dan di Kalimantan bagian timur (Kutai Kartanegara), berhuruf *Pallawa* dan berbahasa *Sanskreta* (bukti pengaruh India – tetap berbekas sampai abad ke-19 dan abad ke-20 seperti komentar Rabindranath Tagore ketika sempat berkunjung ke Indonesia semasa Presiden Ir. Soekarno, “Saya seperti merasa berada di India”). Dalam tahap-tahap perkembangan selanjutnya, muncul bahasa-bahasa “baru” (Melayu kuno, Sunda kuno, Jawa kuno yang awal dan pertengahan) yang berbeda antara satu kerajaan dengan kerajaan lainnya. Bahasa-bahasa “baru” cikal-bakal bahasa-bahasa daerah mengalami pengelompokan seturut pembentukan *cultural area*: Kompleks tradisi budaya bahasa Melayu, kompleks tradisi budaya bahasa Sunda, dan kompleks tradisi budaya bahasa Jawa. Di

luar tiga kompleks tradisi budaya besar tadi berkembang pula tradisi-tradisi budaya bahasa peramu (*food gathering*) dan perladangan seperti di Dayak (Kalimantan) dan Papua.

Kesenian mengalami perkembangan dengan kualifikasi berbeda akibat sejumlah faktor, terutama masalah ekologi. Tiga tradisi besar (Melayu, Sunda, dan Jawa) sudah berpijak pada pola tata kelola kerajaan yang bertopang pada sistem ekonomi persawahan irigasi teknis dan perkebunan. Hanya saja ada perkecualian, lokasi Jawa bagian barat yang bergunung-gunung menyebabkan persebaran pengaruh kerajaan tidak terlalu dominan, sehingga kelompok-kelompok orang yang masih melaksanakan sistem ekonomi subsisten dan *food gathering* cukup banyak dan mandiri serta terpisah-pisah. Dampak langsungnya berupa keruntuhan dan keambrokan kerajaan-kerajaan yang berada di Jawa bagian barat yang lemah menjaga kedaulatannya akibat serangan dan gempuran kerajaan-kerajaan lokal lainnya secara periodik yang ada di wilayah Jawa bagian tengah dan timur. Secara prinsip, tiga kompleks besar tradisi budaya yang sudah membina tata kelola kerajaan dan sistem ekonomi persawahan menghasilkan dua tradisi kesenian, *little tradition* (petani atau rakyat yang berada pada wilayah pinggiran luar pusat) dan *great tradition* (keraton atau bangsawan yang menurun pada kehidupan gaya hidup priyayi dan menak yang berada di pusat wilayah inti) seperti fakta sosial-budaya yang dilihat Robert Redfield (1956; lihat pula Imam Setyobudi, 2009). Konsep teoritis Redfield yang membagi ciri-ciri masyarakat menjadi dua, yaitu *little tradition* (desa tradisional yang hubungan sosial masih bersifat personal *face to face*) dan *great tradition* (masyarakat kota modern yang hubungan sosial bersifat rasional-impersonal). *Great tradition* tumbuh berkembang dari kerajaan menuju kota modern, kendati adapula kerajaan-kerajaan lama dan kuno yang punah, hancur, dan ambruk tanpa bekas berupa peninggalan atau petilasan.

*Ethnologist* asal Belanda yang memprakarsai pengelompokan yang menjadi landasan etnis (dasar-dasar *ethnicity*) adalah Van Vollenhoven yang mengklasifikasi hukum adat menjadi 19 daerah

sistem lingkaran (dikutip dari Koentjaraningrat, 1990; B. Ter Haar, 1948). Namun menurut penulis, bukan hukum adat saja, melainkan pula seluruh pusat-pusat kerajaan kuno yang pernah ada di Nusantara (Archipelago), ragam bahasa ibu, dan bahasa sesuai logat (dialek). Vollenhoven menemukan kenyataan fakta-fakta lapangan yang memperlihatkan *culture area* menurut kesamaan bahasa, adat-istiadat, hukum adat, dan kesenian yang sama di masa pemerintahan Hindia-Belanda (*colonial*). Penemuan Vollenhoven merupakan sebuah perkembangan evolusi yang sudah menempuh bilangan jutaan tahun, sehingga apakah pada zaman pra-sejarah, *Mesolithic* dan sampai tahap *Megalithic*, gugus kawasan yang kelak dikenal Nusantara selanjutnya menjadi Hindia-Belanda dan sekarang berdiri Negara Kesatuan Republik Indonesia, sudah muncul pengelompokan wilayah tradisi budaya sebagaimana dilihat Vollenhoven?

### **/3/ The Anthropology of Post Colonial Studies**

Kajian-kajian *post colonial* membawa penyelidikan ke arah siasat politik yang menonjolkan tindakan pembebasan (penganugerahan) dari tindakan *hegemonic* kolonialisme dan neo-kolonialisme maupun *authoritarian* dalam wujud apa pun yang secara sadar maupun tak sadar masih mengendap dalam pola-pola pemikiran (gagasan) dan tingkah-laku orang-orang keturunan dari orang-orang bekas jajahan (*inlanders*). Bidang disiplin antropologi memiliki sejarah kelam di masa silam akibat latar-belakangnya yang semula *ethnology* sebagai suatu ilmu pengetahuan yang dijadikan alat untuk praktik kolonialisme. Karena memang secara prinsip, antropologi merupakan sebuah ilmu pengetahuan yang mengurus masalah-masalah segala urusan kehidupan orang-orang budaya bangsa lain (*the other/liyan*) dari latar-belakang budaya asal penelitinya (*ethnologist*).

Pemetaan etnis penting bagi kepentingan etnolog maupun pemerintahan kolonial dalam rangka penguasaan suatu kawasan. Penjajahan menempuh jalan taktik politik budaya yang meniscayakan budaya politik tempatan dikuasai sedemikian rupa. Peperangan memadamkan perlawanan Pangeran Diponegoro, Tuanku Imam

Bonjol, Pattimura, sampai dengan Teuku Cik Di Tiro dan Cut Nya Dien lewat penangkapan yang sarat taktik dan kelicikan. Kajian-kajian etnologi memperlihatkan bahwa pendukung-pendukungnya bakal menyerah seandainya tokoh mereka dapat ditangkap dan diasingkan (dibuang) ke luar daerahnya. Pemahaman yang baik, cermat, dan teliti terhadap adat-istiadat maupun hukum adat tempatan memudahkan pengelolaan konflik yang ada. Hasil-hasil temuan etnologi memperlihatkan konflik terpendam di antara kelompok-kelompok suku-bangsa yang lain. Pemerintah kolonial Hindia-Belanda merekrut orang-orang Ambon untuk dijadikan tentara Hindia-Belanda (*Londo Item*) dan ditaruh di pulau Jawa, sebaliknya pula demikian.

Penaklukkan bekerja melalui cara “cuci otak” yang menyatakan bahwa kehadiran orang-orang Belanda beserta kedudukan peran sosialnya di atas sultan, bangsawan, priyayi, menak, dan terlebih-lebih rakyat jelata adalah sebuah keniscayaan takdir Tuhan. Pemerintah kolonial melakukan itu melalui pendidikan formal dan penerbitan-penerbitan buku pelajaran maupun ilmu pengetahuan termasuk penerbitan karya-karya sastra (Balai Pustaka). Adat-istiadat dan hukum adat tiada diganti atau diubah, melainkan ditunggangi/ditumpangi oleh kepentingan kolonialisme. Sejumlah serat naskah kuno menyisipkan kehadiran *Governor General* selaku pihak penengah dan pihak yang selalu memberi konsultasi/nasehat utama pada setiap perkara yang ada di masyarakat. Gubernur General adalah pejabat setingkat wilayah provinsi yang bertindak selaku wakil Ratu Belanda di tanah jajahan. Contoh naskah kuno yang menyisipkan kehadiran Gubernur Jenderal adalah *Serat Cebolek*.

Antropologi pos kolonial berupaya membedah dan membongkar setiap endapan jejaring ideologi kolonialisme yang berubah wujud ke neo-kolonialisme yang terutama merasuk ke feodalisme. Tanpa kecuali ranah kesenian turut melanggengkan endapan-endapan perspektif neo-kolonialisme. Tanpa kecuali ilmu pengetahuan beserta atribut teoritisnya sarat sudut-pandang neo-kolonialisme.

#### **/4/ Kolase: *What's A Collage?***

Bagaimana sebaiknya pemahaman atas budaya, seni, seni pertunjukan, dan tari? Kebudayaan itu mencakup segala aktivitas, kegiatan, tingkah-laku, dan gagasan manusia dalam segala dimensinya. Fisika, kimia, teknik sipil, arsitektur, matematika, astronomi, filsafat, dan bahkan kuliner merupakan pernak-pernik kebudayaan. Pemahaman tentang kebudayaan bukan sebatas pada ranah sastra dan seni. Kebudayaan itu segala wujud aktivitas yang terkait erat dengan ruang-ruang beserta relung-relung kehidupan manusia.

Oleh karena itu, kebudayaan sesungguhnya kolase. Terlebih-lebih apa itu sastra, seni, tari, dan bahkan filsafat pun tanpa perlu ragu ialah kolase. Bahkan rumus-rumus lambang dalam bidang ilmu kimia memperlihatkan gejala kolase; contoh: H<sub>2</sub>O (air) terdiri atas unsur H (*hydrogen*) dan O (*oxygen*); CO<sub>2</sub> (karbondioksida) terdiri atas unsur C (*carbon*) dan *oxygen*. Tanpa kecuali, ranah fisika dengan penemuan-penemuan gagasan pemikiran Albert Einstein, Stephen Hawking, dan Fitjrof Capa justru telah menyodorkan sejumlah bukti bahwa bidang ilmu fisika bukan ilmu pasti lagi (*non-exacta*). Fisika penuh ketidakpastian, *chaos*, dan spekulasi yang senantiasa melahirkan paradoks.

Perbedaan itu hanya terletak pada sifat hakiki fenomena gejalanya yang bersifat *organic* atautkah *non-organic*. Dalam ranah dan medan (*field*) bidang ilmu-ilmu eksakta menonjol sifat *organic*; sebaliknya ranah dan medan bidang ilmu-ilmu sosial (ekonomi, politik, dan hukum) dan humaniora (filsafat, sejarah, sosiologi, antropologi, sastra, dan seni) lebih mengemuka sifat *non-organic*.

*What's a collage?* (a) Komposisi artistik yang dibikin dari berbagai bahan (kain, kertas, kayu) yang ditempelkan pada permukaan gambar; (b) Teknik penyusunan karya sastra dengan cara menempelkan bahan-bahan seperti ungkapan asing dan kutipan yang biasanya dianggap tidak saling berhubungan satu sama lain (*Kamus Besar Bahasa Indonesia*, Jakarta: Balai Pustaka, 1988). *Collage* ialah susunan benda-benda dan potongan-potongan kertas dan sebagainya yang ditempelkan pada bidang datar dan merupakan

kesatuan karya seni (*Kamus Inggris-Indonesia*, John M. Echols dan Hassan Shadily. Jakarta: Gramedia, 2000). Pengertian menurut kamus belum memuaskan untuk dijadikan patokan konsepsi operasional teoritis. Penulis berupaya merumuskannya agar supaya dapat mendekat pada kebutuhan konsepsi operasional teoritis dengan fokus pembuktian sebatas pada fenomena *the performing arts*.

*The Performing Arts as collage*. Setyobudi (2013) mengemukakan tentang kolase adalah segala isi materi adonan yang siap diaduk campur oleh segala kombinasi pelbagai variasi kode yang beredar karut-marut yang sebelumnya bisa jadi tidak ada saling hubungan atau tidak ada keterkaitan sama sekali antara satu dengan yang lainnya. Jadi, *the performing arts* itu sesuatu yang selalu *mixed* dalam ruang dan antarruang dalam semesta ruang: Diaduk, disusun, dikombinasikan. *The Performing Arts* persis udara yang bergerak melintas batas keluar *regions* dan *continents*. Dalam ruang atmosfer bumi itu udara mengalir tanpa kenal batas. Udara mengarus ke segenap penjuru, berbaur, cerai-berai, campur-aduk, berberaian lagi. Fenomena *intercultural* selalu terjadi. Contoh kasus *Sisingaan* (*Singa Depok*) di Subang (Jawa Barat), topeng raksasa seberat 65 kg *Singo Barong* dalam *Reog Ponorogo* (Jawa Timur), binatang simbol kebaikan *Barong* yang jenaka dalam sebuah seni pertunjukan ritual di Bali; kuliner yang dijadikan identitas daerah seperti *lumpia Semarang* (Jawa Tengah), *tahu Sumedang* (Jawa Barat), *bakpia Pathuk* Jogja. Unsur-unsur elemen itu bukti pengaruh Cina. *Hybridization* akibat *intercultural*. Bukan sebuah gejala baru, melainkan berlangsung sejak zaman pra-sejarah dan permulaan sejarah dalam konteks Indonesia.

Karya-karya tari kreasi Didik Nini Thowok dan *animal pop* kreasi Jacko Siompu membuktikan fenomena kolase itu. Jacko yang menggagas *Animal Pop Dance* kelihatan mengaduk materi gerak tari binatang tradisi tari Jawa, Sunda, Papua dengan *hip-hop: Mixed*. Jacko melakukan *ready-mix* terhadap sejumlah unsur gerak tari menciptakan arus baru sub-aliran lain dalam *hip-hop*. Eko Pece yang bertindak selaku konsultan artistik memasukkan elemen-elemen gerak sebuah tari tradisi gagah Jawa ke dalam gerak tari tokoh *Simba*

dalam pementasan drama-tari modern oleh kelompok drama tari tingkat dunia tergolong ke dalam fenomena gejala kolase tersebut. *Culture encounters*.

Semesta ruang yang meniscayakan ada banyak ruang. Beragam teks dalam suatu ruang. Teks-teks terbentuk oleh aktivitas intersubyek. Teks-teks berhamburan memenuhi ruang. Meluap. Membludak. Merangsek hegemoni ruang lain. Pusaran arus tiada tentu. Gerak dinamika dalam ruang tak alamiah. *Non-organic*. Berjibun rekayasa. Aneka konstruksi. Heterogen. Ruang sarat ketegangan sekaligus lentur. Medan tempur dan perjuangan.

Ruang adalah perlintasan yang mencakup begitu banyak sumber (jejak-jejak teks) yang sarat kekaburan dan kesamar-samaran yang niscaya berlangsung begitu banyak ragam kutipan dan persinggungan tanpa henti. Pusparagam tafsir: Pengeliruan dan kekeliruan. Segala kemuskilan bisa terjadi. Makna serba goyah. Struktur terguncang. *Rhizome. Rupture. Ordinary life. Everyday life. Bohemian rhapsody. Totally playing field*.

Kebudayaan bukan sesuatu yang telah jadi (*readymade*), melainkan isi materi adonan yang siap diaduk campur (*ready mix*). Segalanya kombinasi pelbagai variasi kode-kode yang beredar karut-marut. Kolase. Dengan demikian, kebudayaan itu sesuatu yang *ready mix* dalam ruang dan antar-ruang dalam semesta ruang. Niscaya yang bernama tari pun sedemikian halnya: Kolase berbagai persinggungan unsur-unsur dan elemen-elemen.

## **/5/ Kesimpulan**

Penulis ingin mengemukakan bahwa sebetulnya pembentukan wujud-wujud global berasal dari yang lokal; sedemikian pula, pembentukan yang lokal sesungguhnya berawal pula dari yang global. Gelombang pertama pergerakan *pithecanthropus erectus* tiba dan beradaptasi dengan lingkungan sekitar serta membentuk nuansa kelokalan. Gelombang kedua *homo erectus* tiba dan beradaptasi dengan lingkungan sekitar serta berinteraksi dengan penghuni tempatan yang telah ada dan tinggal menghasilkan nuansa kelokalan.

Gelombang ketiga *homo sapiens* turut tiba menyusul dan beradaptasi dengan lingkungan sekitar serta berinteraksi dengan penghuni tempatan yang ada dan tinggal lebih dulu saling membentuk nuansa kelokalan.

Gelombang pengaruh saling mempengaruhi terus berlanjut sampai masuk ke ujung pangkal sejarah pada abad ke-4 dan ke-5 Masehi di Jawa bagian barat (Tarumanegara) dan di Kalimantan bagian timur (Kutai), yakni bangsawan-bangsawan India yang membawa budaya tulis (*Pallawa*) dan wicara (*Sanskreta*) berikut sistem kerajaan awal dan sistem religi formal (kelembagaan) Hindu dan Buda; dan barangkali sistem sawah irigasi teknis. Orang-orang muslim Cina dan India turut mempengaruhi pembentukan budaya dan peradaban berikutnya. Tidak heran jika petasan (tradisi Cina) dan kupaat (paham Mandala?) merupakan tradisi Islam untuk merayakan Hari Raya Idul Fitri di Indonesia. Orang-orang Eropa tiba belakangan dengan membawa pengaruh baru tentang zaman pencerahan dan modern. Jadi, Indonesia terbentuk atas dasar berbagai macam kolase persentuhan-persentuhan budaya dan peradaban yang (sangat) berbeda-beda. Pembentukan yang global itu melahirkan warna kelokalan, dan selanjutnya yang lokal turut mempengaruhi yang global. Timbal balik. Kearifan lokal itu akibat adaptasi dengan lingkungan sekitar tempatan untuk menjaga keseimbangan dan keselarasan. Kearifan global itu akibat adaptasi dengan pengaruh yang lebih luas menjangkau keluar batas regional dan kontinen. Terlebih-lebih, pada masa kini akibat kecanggihan teknologi informasi dan digital: YouTube. Persentuhan, persilangan, percampuran, pertukaran, kombinasi antarunsur budaya dan peradaban lebih mudah dan lebih mungkin terjadi. Nilai-nilai semakin gila bersilewaran dalam benak: Mulai dari propaganda ISIS hingga *Nude Lifestyle*. Silahkan pilih.

Homogenisasi dan heterogenisasi budaya bukan sebuah tegangan yang mesti dikuatirkan, melainkan memang sebuah proses yang mesti terjadi dan berlangsung. Kedua gejala ini saling mengisi antara satu dengan yang lain. Lokal dan global senantiasa ada. Local/global. Persoalan muncul pada diri kepribadian manusia yang kerap



kali tergelincir untuk memandangi segala sesuatu menurut kacamata fanatisme berlebihan. Fanatisme tidak saja melanda fenomena ekspresi keagamaan, namun berlangsung pula dalam ranah kesenian dan gaya hidup, tanpa kecuali berbagai bidang lainnya, termasuk disiplin-disiplin ilmu pengetahuan yang ada. Fanatisme berlebihan yang kelak memicu kekerasan dan penghancuran yang lain dari apa-apa yang sudah dihasilkan selama proses perjalanan peradaban dan kebudayaan umat manusia.

Hal terpenting dewasa ini, sikap waspada terhadap kefanatikan yang sewaktu-waktu dapat muncul dari dalam diri pribadi karena bermula dari sikap dan sifat *snob* (*snobbery; snobbish*). Ironisnya watak orang-orang Indonesia semua kalangan usia, jenis kelamin, agama, dan profesi mengidap sifat *snob* akut.

## Daftar Pustaka

- Achadiati, dkk. 2011. "Sastra, Bahasa, dan Aksara" dalam Muchlas PaEni (Ed) *Sejarah Kebudayaan Indonesia* Jilid 6. Jakarta: Prenada Press.
- Sedyawati, Edi, dkk. 2011 "Seni Pertunjukan dan Seni Media" dalam Muchlas PaEni (Ed.) *Sejarah Kebudayaan Indonesia* Jilid 5. Jakarta: Prenada Press.
- Jean Couteu, Jean. 2013. "Beberapa Catatan tentang Homogenisasi Budaya di dalam Dunia yang Mengglobal" dalam *Kongres Kebudayaan Indonesia* di Hotel Ambarukmo Palace Yogyakarta, 8 – 11 Oktober.
- Harsja W. Bachtar. 1991. "Kebudayaan Dunia di Indonesia: Untuk Apa?" dalam *Kongres Kebudayaan* (Indonesia ke-4). Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
- Setyobudi, Imam. 2009. "Tari Jaipongan sebagai Seni Pop atau Seni Tradisional: Perspektif Individu" dalam *PANGGUNG Jurnal Ilmiah Seni dan Budaya*. Volume 19, Nomor 2, April-Juni.

- \_\_\_\_\_. 2013. "The Young Sub-culture Animal Pop Dance: Tegangan Siasat Politik Budaya Nasional Daerah dan Siasat Politik Budaya Nasional Global" dalam seminar nasional Membaca Indonesia ke-2 yang bertema *Budaya di Zaman Pasar: antara Industri dan Identitas* 20-21 Mei 2013 dalam rangka memperingati Hari Chairil Anwar di Fakultas Sastra Universitas Jember, Jawa Timur.
- Sumardjo, Jakob. 2011. *Sunda Pola Rasionalitas Budaya*. Bandung: Kelir. Koentjaraningrat. 1990. *Pengantar Ilmu Antropologi*. Jakarta: Rineka Cipta.
- Rahayu Supanggah. 2013. "Mengglobalkan Seni (Budaya) Bangsa Indonesia" dalam *Kongres Kebudayaan Indonesia*, 8 – 11 Oktober 2013 di Hotel Ambarukmo Palace, Yogyakarta.
- Redfield, Robert. 1956. *Peasant Society and Culture: An Anthropological Approach to Civilization*. Chicago: University of Chicago Press.
- Singh, Ishtla. 2007. "Bahasa dan Etnisitas" dalam Linda Thomas dan Shan Wareing (Eds) *Bahasa, Masyarakat, dan Kekuasaan*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Soekmono. 1990. *Sejarah Kebudayaan Indonesia* Jilid 1, 2, dan 3. Yogyakarta: Kanisius.
- Sumartono, dkk. 2011. "Seni Rupa dan Desain", dalam Muchlas PaEni (Ed) *Sejarah Kebudayaan Indonesia* Jilid 3. Jakarta: Prenada Press.
- Ter Haar, B. 1948. *Adat Law in Indonesia*. New York: Institute of Pacific Relations.



## **Pesona Pawai Seni & Budaya Kreatif 2014 Mengglobal Dalam Indonesia Bersatu**

Sri Rustiyanti  
Sekolah Tinggi Seni Indonesia Bandung  
Email: rustiyantisri@yahoo.com

### **Abstrak**

Pawai seni dan budaya kreatif di Istana Negara merupakan pertunjukan spektakuler, sebagai miniatur keragaman kekayaan budaya Nusantara yang diwakili 33 provinsi, kontingen BUMN, komunitas *Marching Band*, Reog Ponorogo, dan Jember Fashion Carnival. Tradisi yang kental dan pekat dari kearifan lokal masing-masing etnis dan daerah menyatukan kemajemukan bangsa. Rajutan artistik seni dan budaya dari daerah dipagelarkan secara atraktif, kreatif, dan inovatif. Keberlangsungan sebuah seni dan budaya sangat ditentukan oleh seniman, penonton, penyelenggara pertunjukan, dan kritikus seni. Tugas Kritikus membuat deskripsi, analisis, dan evaluasi pertunjukan untuk dikaji baik secara material maupun formal.

Kata Kunci: Kajian material, Kajian formal, Pawai nusantara

### **/1/ Pendahuluan**

Kehadiran tari di kalangan akademik memiliki dua objek kajian yaitu secara material dan secara formal. Secara material objek kajiannya adalah tari sebagai materi kajian, dan secara formal meliputi penelitian sistematika pelaporan dan analisis (Slamet: 2011, 16-17). Kembali seperti peringatan HUT RI pada tahun-tahun sebelumnya yang menampilkan pawai seni dan budaya kreatif, untuk kali ini Kementerian Pariwisata dan Ekonomi Kreatif menentukan tema 'Indonesia Bersatu' dengan harapan di masa transisi kepemimpinan pada zaman pemerintahan Presiden Susilo Bambang Yudhoyono, dapat mempersatukan sengketa pilpres yang saat ini sedang menghangat bahkan memanas dari hasil sidang MK sengketa pilpres 2014. Kemungkinan hal inilah Kemenparekraf mensinergikan tema pawai budaya dengan situasi politik saat ini. Berbagai keragaman budaya dan adat istiadat dapat disaksikan dalam pawai seni dan

budaya kreatif tahun 2014. Selain menampilkan pawai seni juga ditampilkan mobil atau gerobak motor yang dihias. Panitia juga telah mempersiapkan stand-stand tenda yang bertuliskan perwakilan dari berbagai provinsi yang ikut meramaikan suasana pawai budaya.

Monas 16 Agustus 2014 jam dua siang suasananya ramai sekali dengan kehadiran berbagai unsur yang berdatangan dari berbagai kalangan, ada dari seniman dan budayawan dari berbagai daerah, anak-anak muda yang sekedar berjalan-jalan dan menonton, bahkan anak-anak kecil yang sekedar bermain dengan berbagai maskot dan badut seperti ada Ipin Upin, Ondel-ondel, Spongebob, Marsha And The Bear dan yang tak ketinggalan ada sekelompok pedagang keliling yang menjajakan minuman dan pedagang yang tahu sekali apa yang dibutuhkan oleh para pengunjung yang datang ke Monas di siang hari cuaca yang sangat terik dengan berjualan topi dan payung yang harganya tidak bisa ditawar oleh pembeli.

Persiapan Gladi kotor ini menggelar pertunjukan yang cukup beragam dari sebuah pertunjukan dari nomor-nomor yang sudah ditentukan oleh panitia tiga bulan sebelumnya. Peserta pawai diikuti dari berbagai provinsi ada Bali, DI Yogyakarta, Sumsel, Sulut, Jabar, Bengkulu, Aceh, Riau, dan sebagainya yang jumlahnya kurang lebih sekitar 33 provinsi. Pergelaran ini bebar-benar merayakan proses bukan di pentas seperti pada umumnya pertunjukan itu disajikan, tetapi dalam bentuk seperti arak-arakan atau helaran yang bergerak terus secara berkelanjutan jalan dari start Monas menuju Jalan Merdeka utara untuk persiapan, kemudian menuju Area Kehormatan Utama Istana Merdeka, dilanjutkan menuju Jl. Medan Merdeka Barat untuk melakukan atraksi sambil jalan di depan Kemenparekraf. Dari beratraksi selama 2,5 menit tersebut menuju ke arah Patung Arjuna Wijaya selanjutnya belok kiri beratraksi kembali selama dua setengah menit di depan Balai Kota. Masing-masing kontingen akan berhenti untuk menunjukkan kepiawaian menari di hadapan Presiden dan tamu kehormatan selama kurang lebih 2,5 menit di titik yang telah ditentukan yaitu di halaman Istana Merdeka, depan Kemenparekraf, dan depan Balai Kota.

Di Halaman Parkiran Monas penuh dengan lautan manusia yang datang berbondong-bondong dari berbagai daerah dengan tujuan yang sama untuk mencari hiburan, selain juga berpartisipasi dalam rangka perayaan HUT RI. Namun memasuki area pawai sudah terjaga ketat, tidak semua orang bisa masuk dengan leluasa kecuali para peserta pendukung pawai dan tim artistik. pawai ini menampilkan keanekaragaman budaya dan kesenian, Marching Band, 200 rombongan Reyog Ponorogo, 2 BUMN (Garuda dan PLN), Atraksi Polisi Cilik, dan aneka bentuk mobil hias. Dimulai dari Paguyuban Pawitandigoro bersama iring-iringan Reyog Ponorogo selanjutnya berurutan sambil berjalan perlahan menuju rute yang telah ditentukan.

Dalam berbagai aktivitas persiapan Gladi kotor tampak berbagai macam hal yang dapat diamati, didengar, dan dirasakan, yang membaaur saling tumpang tindih, berdampingan atau bahkan suara yang dominan dapat ditangkap oleh telinga kita. Begitupun dengan mata dapat diamati berbagai fenomena yang terjadi dalam persiapan ini. Sekelompok peserta pawai ada yang sedang latihan dengan musik, ada yang duduk sambil menunggu giliran, berbagai macam perilaku yang nampak dalam fenomena ini. Melihat persiapan para kontingen pawai cukup menarik dengan berbagai identitas yang dimiliki. Dalam masyarakat, menakar identitas dapat dipantau melalui tiga bentuk, yaitu *identitas budaya*, *identitas sosial*, dan *identitas pribadi* (Liliweri, 2002: 95). Identitas budaya muncul karena seseorang itu merupakan anggota dari sebuah kelompok etnik tertentu, sedangkan identitas sosial adalah akibat dari keanggotaan kita dalam suatu kelompok kebudayaan. Identitas ini dapat berdasarkan umur, gender, pekerjaan, kelas sosial, dan agama. Berdasarkan umur, orang-orang muda umumnya sangat energik, cepat marah, tidak hati-hati, dan kurang sabar; sebaliknya, orang tua lebih sabar, lebih bijaksana, dan lebih lamban. Adapun identitas pribadi lebih berdasarkan pada keunikan karakteristik pribadi seseorang. Setiap manusia mempunyai bakat, kemampuan, dan pilihan yang berbeda dengan manusia yang lain. Identitas pribadi dan identitas sosial seseorang yang terbentuk

tidak akan lepas oleh identitas budayanya. Yakobus Sumardjo, dalam Orasi Ilmiah Pidato Pengukuhan Jabatan Guru Besar Dalam Ilmu Sejarah Kebudayaan, STSI Bandung, Tanggal 11 September 2003, yang berjudul “Indonesia Mencari Dirinya”, menjelaskan bahwa manusia tidak dapat menolak di kebudayaan mana ia dibesarkan, meskipun setelah dewasa ia dapat mengingkari budaya asalnya dan memasuki budaya lain, manusia tetap terbebani dengan budaya asalnya (2003: 1) . Hal ini diperkuat oleh Claire Holt yang mengatakan “Tunjukkan bagaimana engkau menari, dan saya akan mengetahui dari mana asalmu...” (Soedarsono, 1991: 115).

## **/2/ Pawai Seni Budaya**

Spektakuler.....inilah kata yang pertama dituliskan. Pawai seni budaya kreatif menampilkan 33 provinsi secara non stop dengan masing-masing diberi waktu beratraksi selama dua setengah menit. Dari 33 provinsi yang tampil dengan keberagaman dan keunikan dari masing-masing kontingen. Rentetan peristiwa budaya pawai ini ditampilkan secara berkelanjutan tanpa jeda dari kontingen yang satu ke kontingen berikutnya. Ada hal luar biasa, karena dalam satu waktu dan satu peristiwa kita dapat menikmati keragaman budaya nusantara dari Sabang sampai Merauke. Pawai seni budaya kreatif ini menjadi ajang silaturahmi budaya antar seniman dan budayawan dari berbagai daerah, untuk saling bertemu mempertontonkan kontingennya. Banyak kesenian pedalaman yang tidak sempat kita saksikan karena penuh bersama pendukungnya yang telah tiada. Kondisi seni pertunjukan daerah ada yang mengalami kepunahan, ada pula yang bertahan, berubah, dan berkembang. Menurut Sal Murgiyanto, salah seorang kritikus tari di Indonesia, pendokumentasian itu sangat penting, karena seni pertunjukan sifatnya sesaat dan bisa punah ketika senimannya meninggal (2002: v).

Tanggal tujuh belas agustus yang bertepatan dengan hari kemerdekaan RI yang ke 69 Indonesia merayakan semangat proklamasi yang sudah menjadi tradisi di seluruh tanah air dengan berbagai cara untuk merayakannya, ada dengan lomba-lomba, pawai,

atau acara ndangdutan bersama. Kearifan dan ritual pawai seni budaya kreatif dilaksanakan hampir di seluruh daerah menampilkan arak-arakan, kirab, atau helaran yang masing-masing daerah memiliki identitas yang berbeda dengan keragaman dan kekhasannya.

Betul-betul mata ini dimanjakan dengan sajian pawai yang menarik. Beberapa seni tradisi dibungkus dengan kemasan modern, di mana roh atau nyawa dari masing-masing kontingen masih pekat dan kental dengan ketradisiannya, misalnya Bali dengan gerak agem yang rampak, sementara Sumatera Barat dengan gerak yang cepat dinamis, Jawa Tengah dengan kehalusan penari mengolah gerak, dan Riau dengan ragam langkah-langkah yang sangat bervariasi. Nomor-nomor pawai pertunjukan memperlihatkan sebuah kesatuan, kompleksitas, dan penekanan yang dapat diamati dari tekstual tari, seperti struktur yang membangun bentuk secara utuh, baik dari gerak, musik, kostum, rias, setting dan properti, maupun kendaraan yang dihias dengan berbagai ornamen bunga yang sangat menarik.

Halaman Istana Negara sangat bersih, rapi, dan steril dari berbagai hal yang mengganggu jalannya parade pawai. Di tengah ada air mancur yang berbentuk lingkaran memberi kesan segar di tengah teriknya matahari. Menteri Pariwisata dan Ekonomi Kreatif Dr. Mari Elka Pangestu, memberi sambutan dilanjutkan pembukaan oleh Presiden Bambang Susilo Yudhoyono, dipukulnya alat musik tifa yang berbunyi.....tung tung tung sebagai tanda pawai dimulai. Tiba-tiba muncul satu pleton Polisi Cilik berjalan dengan tegap dan sigap bak Polwan dengan formasi membuat buka barisan, tutup barisan, berputar dua arah berlawanan secara serentak tanpa ada kesalahan sedikitpun. Tepuk tanganpun riuh kagum melihat kelucuan dari ketangkasan para polisi cilik ini. Berikutnya muncul pawai Reyog Ponorogo yang berjumlah 113. Sangat luar memang, namun sayang jumlah Reyog yang begitu besar tidak diimbangi oleh tempat yang memadai, sehingga penari reyog tidak dapat leluasa bergerak berguling, berputar, meliuk, mengibas untuk mencapai virtuositas gerak. Penari reyog biasanya bergerak dengan ketangkasannya namun karena keterbatasan ruang yang tidak memadai menjadi



penari reyog feminim dan memberi kesan anggun jauh dari yang reyog yang kita bayangkan, sungguh sangat disayangkan.

Hal yang perlu dipertimbangkan oleh tim artistik adalah urutan pawai harus sangat diperhatikan, supaya kekuatan dinamika dari daerah yang satu ke daerah yang lain tidak turun tapi tetap dipertahankan. Sayang sekali daerah Papua diurutkan tampil setelah pertunjukan Reyog Ponorogo yang begitu besar dan jumlah cukup banyak dengan musik yang kuat, pawai dari daerah Papua kehilangan kekuatan, apalagi hanya didukung oleh jumlah penari yang relatif sedikit dibanding dengan kontingen daerah lain, sehingga memberi kesan tenggelam oleh tempat di halaman Istana yang sangat luas.

### **/3/ Gandang Sumbar Yang Menggempar**

Sumatera Barat sangat terkenal dengan perantaunya, dengan berbekal bumi dipijak disitu langit dijunjung, di mana saja orang Minang dapat beradaptasi dengan lingkungan yang dimasukinya. Kali ini kontingen Sumbar membawakan nomor pertunjukan tari yang diangkat dari Tari Indang dengan menggunakan properti rapai kecil yang dimainkan oleh penari, sehingga menghasilkan musik yang dibangun oleh penari itu sendiri. Selain musik gandang yang mengiringi, bunyi yang saling mengisi rapai, tamsa, dan sarunai menambah kekuatan bunyi mengiringi setiap langkah penari.

Pawai dari Sumbar diawali dengan suara gandang yang dipukul dengan irama yang kuat antara tamsa, gandang, dan rapai dengan penari laki-laki yang menari *hip-hop* dengan mempertunjukkan kemampuan masing-masing penari kebolehannya dalam *jumping* dan *breakdance* dengan membentuk pola lantai melingkar, sedangkan penari putri memainkan rapai dengan suara yang saling mengisi. Kemampuan dalam koreografi diwarnai dengan mengambil teknik gerak yang tidak terikat dengan gaya, serta memiliki kebebasan dari segala keterikatan. Gerakan-gerakan penari yang tegas, tangkas, dan sigap sebagaimana menjadi ciri khas dari gerak silat yang menjadi sumber gerak tari Minang yang gesit, hadir dari eksplorasi tubuhnya yang menciptakan idiom-idiom, imajinasi-imajinasi, serta gagasan

kesadaran yang divisualkan dengan sebuah pencapaian *virtuositas*.

Tiga puluh tujuh orang penari yaitu dua belas penari laki-laki dan lima belas penari perempuan, dalam pawai ini gender tidak dibedakan dalam melakukan gerak penari perempuan dan laki-laki melakukan intensitas, kualitas, dinamika, volume, level, dan unsur-unsur yang lain dalam gerak yang sama. Akan tetapi ada beberapa gerak yang dibedakan dalam melakukan gerak meloncat, melayang, bertabrakan dengan penari yang lain, yang hanya dilakukan oleh penari laki-laki saja. Koordinasi otot yang diperlukan untuk menirukan gerak-gerak hip-hop, sesungguhnya memberi peluang untuk bebas dari pola-pola keterikatan dalam tradisi. Kebebasan yang diberikan itu, tanpa disadari telah menggeser fokus pada detail-detail penggunaan otot dan rentangannya dengan menggunakan kelenturan tubuh yang lebih maksimal. Wilayah gerakannya meliputi: berguling, terlentang dan tertelungkup, meloncat, menyambar, serta mengejangkan otot perut untuk melentingkan tubuh. Sepertinya, gerakan ini cukup absurd, tetapi penari cukup terlatih dalam pola-pola rumit yang pernah dialaminya seperti pada *breakdance*, pantomim, pencak silat, balet, dan tari Minang, yang menjadi kekayaan media ungkapan batinnya.

Berangkat dari konsep garap Tari Indang, pawai kontingen Sumbar berjudul *Galiek Nagari*, yang mempunyai makna setiap orang mempunyai daya kreasi yang inspiratif, kreatif, kritis terhadap gejala alam. Penari Indang cukup berhasil menciptakan bunyi indang yang ritmis dan bertingkah-tingkah dengan berbagai ornamen bunyi dari lambat sedang hingga cepat. *Galiek Nagari*, menggambarkan orang Minang tidak suka berdiam diri menghabiskan waktu yang tidak ada gunanya, sesuai dengan filosofinya *duduak bapamenan tagak baparentang*. Sebagai manusia, ia mempunyai kegiatan mental yang sangat individual yang merupakan manifestasi dari kebebasannya sebagai individu. Menurut Mikhail Bakhtin, bahwa tubuh sebagai sesuatu yang terbuka dan belum selesai, terus-menerus berubah dan diperbaharui; ia adalah sebuah citraan yang dinamis. *Tubuh grotesk* adalah “daging sebagai tempat berproses”. Tubuh tidak dipahami

sebagai sesuatu yang individual melainkan sesuatu yang universal (Derks, t.t: 83). Dalam proses koreografi sering kali identitas suatu karya dipengaruhi oleh faktor lingkungan maupun sarana. Tetapi bagaimana pun besarnya pengaruh lingkungan, ciri-ciri pribadi khususnya pribadi koreografernya akan nampak pada koreografinya. Dalam proses ini tak dapat dipungkiri adanya laku kreatif yang seringkali bersifat misterius, di mana kegiatan kreatif itu pada dasarnya bersifat subjektif dan pribadi (Hadi, 1996). Oleh karena itu Fihamzah sebagai koreografer pawai ini mengangkat kesenian Indang dengan vokabuler yang menampilkan idiom baru tetapi roh dari tari indang itu sendiri masih membungkus dengan kental. Pola lantai melingkar memberi kesan persamaan dan kesederhanaan, penari perempuan bergerak dengan memegang indang kecil mengeksplor berbagai macam unsur-unsur estetik yang terdiri atas kesatuan, kompleksitas, dan intensitas dengan desain-desain gerak yang sangat variatif dalam pemilihannya. Berbeda dengan penari laki-laki dengan gerakan yang tidak terikat gerak vokabuler Minang yang kental gerak pencak silatnya.

Selain mengangkat Tari Indang, Kesenian Tabuik menjadi pilihan dalam arak-arakan sebagai ikon atau identitas masyarakat Pariaman. Kesenian Tabuik mengenang peristiwa budaya terjadinya Perang Karbala yaitu peperangan yang terjadi pada anak Ali Bin Abi Thalib yang bernama Hasan dan Husen. Fihamzah sebagai koreografer dan komposer oleh Doni alumni dari Universitas Negeri Jakarta (UNJ) begitulah menceritakan awal konsep garap ini kepada penulis.

#### **/4/ Sulut yang Menginsani**

Sempat penulis berbincang obrolan ringan dengan salah seorang peserta kontingen Sulawesi Utara yang menggunakan seragam batik coklat, yaitu Roni bertugas sebagai art director. Dengan keramahannya Roni menceritakan bagaimana gagasan yang diangkat sebagai konsep garap dari pawai seni dan budaya kreatif dengan tema Indonesia Bersatu. Dengan kesepakatan bersama dengan para

pendukung pawai dipilih tema *Torang Samua Basudara*, yang artinya kita semua bersaudara. Manusia mempunyai harkat dan martabat yang harus dijunjung dan dihargai oleh kita semua, manusia tidak hanya sekedar manusia, tapi manusia yang menginsani dan humanis. Pawai dari Sulut ini didukung oleh 71 orang dengan *blue economy* dan *green economy* (yang menekankan perikanan dan pertanian). Sulut juga menampilkan perahu yang terbuat dari kayu, yang menggambarkan taman laut Bunaken merupakan salah satu Taman Laut Nasional yang terkenal di Manado tepatnya di Manado Tua. Hal ini sebagai salah satu pola mewujudkan Sulawesi Utara yang berbudaya, berdaya saing, dan sejahtera guna menjadi Sulawesi Utara sebagai Pintu Gerbang di Kawasan Asia Pasifik.

Roni Palar sebagai Kepala Disbudpar memberi judul *Torang Samua Basudara*, telah menyajikannya dalam Pawai Seni dan Budaya Kreatif pada HUT RI ke 69. Pawai ini dikaitkan dengan dunia ritual keagamaan yang dilakukan oleh kelompok masyarakat adat yang dipimpin oleh *Sang Tonaas*. Pawai diawali dengan munculnya barisan penari dan pengrawit dari belakang maju terus berjalan ke depan. Kemudian menyebar dan memisah membentuk setengah lingkaran. Tiba-tiba dari belakang muncul Tonaas (baca: pria yang hafal mantra-mantra sebagai pemimpin doa dengan baju kebesaran kepala adat) dengan bahasa gerak dari tubuh *Tonaas* yang sangat unik dibalut dengan tata rias dan kostum khas Manado, dipilih dan ditempatkan di tengah depan yang memberi kesan kuat, terfokus, dan sakral. Sementara kelompok penari dan pengrawit dengan posisi di sisi membentuk pola rantai setengah lingkaran dalam suasana bunyi gemerincing *jukulele* sejenis gitar kecil dan ada pula *gitar mama tambur gulintang*, alat pukul *tetengkoreng* yang bentuknya seperti kentongan yang terbuat dari bambu, ada suling dan klarinet dan doa mantra yang dipersembahkan *Tonaas* untuk Sang Penguasa alam dan hidup manusia.

Helaran dimulai dari depan berdiri *Sang Tonaas* sebagai kepala adat dan pemimpin doa dengan pakaian kebesaran adat dan kepala menggunakan topi dengan bulu burung tahun sebagai lambang kota

Manado. *Tonaas* berdiri didampingi oleh dua orang prajuritnya yang bernama warany. Setiap memulai suatu pekerjaan selalu berdoa, hal inilah yang menjadi bentuk garapan dari Sulut yang mengangkat Sang *Tonaas* dihadirkan di awal pawai ini. Dua puluh penari putri membuat pola lantai setengan lingkaran dengan melakukan gerak rampak yang kadangkala juga melakukan gerak yang saling mengisi. Kostum yang digunakan kain khas yang dinamakan *bentenan* yang ditata oleh Oga Marentek sebagai penata busana dan penata rias.

*Sang Tonaas Menari di Monas. Torang Samua Basudara*, kita semua bersaudara yang terkandung dalam filosofi *Sitou Tino, Tumo, dan Tunoto* bahwasannya manusia lahir untuk memanusikan manusia, dengan arti kata menginsanikan manusia, manusia lebih dari hanya sekedar manusia, menghargai dan menghormati manusia tanpa memandang status yang disandangnya, meminjam istilah filosofi dari Minang '*nan tuo ditinggikan seranting samo gadang dibao barundiang nan ketek disayang*' yang mempunyai makna berhadapan dengan orang tua kita menghormati, dengan teman sebaya kita sejajar, dan dengan yang lebih muda kita menyayangi; senada dengan itu ada juga filosofi yang cukup mendalam dari budaya Jawa '*mikul dhuwur mendem jero*' artinya mengangkat setinggi-tingginya tetapi kalau menggali sedalam-dalamnya.

Pawai dari daerah Sulut didukung oleh penari dari Sanggar Badonci, Sanggar Kitaway, Sanggar Senggihang, Sanggar SMA Neg 1 Manado. Adapun pemain musik dari Disbudpar. Kerjasama ini memang terlihat dari filosofi *torang samua basudara* dengan melibatkan semua sanggar yang ada di daerah Sulawesi Utara. Dengan budaya Mapulus yang artinya gotong royong dengan prinsip kekeluargaan, musyawarah, mufakat, kerjasama, dan keagamaan. Pandangan hidup yang sudah mendarah daging dalam kehidupan sehari-harinya *Si Tou Timou Tou* yang artinya manusia hidup untuk menghidupkan orang lain.

### **/5/ Pawai *Dapunta Hyang Sri Jayanasa***

Mengamati helaran dari Sumatera Selatan mengingatkan pada kita, bahwa Indonesia memiliki beberapa kerajaan, seperti Majapahit, Sriwijaya, Mataram, Pagaruyung. Dimulai adegan perang yang dibawakan oleh empat orang penari laki-laki dengan melakukan gerak serang dan tangkis sambil membawa properti senjata tombak trisula dan tameng. Keempat penari tersebut kadangkala melakukan adegan tarung namun juga diselipkan gerak rampak berempat. Muncul barisan bendera bersamaan dengan penari perempuan dengan lemah gemulai membawa sesajen dalam carano dengan membuat posisi dua baris berbanjar ke belakang sambil melakukan kosa-gerak yang terdapat dalam Tari Tanggai, Tari Gending Sriwijaya, dan Tari Seribu Tangan. Pawai dari kontingen Sumsel mengangkat konsep kerajaan menjadi tema pawai tahun ini. Adegan perang yang ditampilkan oleh penari laki-laki dengan membawa properti seperti pedang dan tombak, sedangkan penari putri dengan gerak yang lemah gemulai menari dengan jari-jarinya yang lentik yang mengingatkan pada Tari Seribu tangan yang dilakukan oleh penari tuna rungu (bisu dan tuli) namun dengan kepekaan rasa dan mata mereka dapat melakukan gerak yang berkesinambungan dan desain paralel dengan berbagai arah.

Pawai ini didukung oleh tiga puluh penari yang terdiri atas sepuluh penari putri dan dua puluh penari putra. Identitas dari pawai ini memilih kapal sebagai identitas budaya Sumsel, yang memiliki Sungai terbesar yaitu Sungai Musi. Selanjutnya para penari putri membuat lintasan zig zag membentuk formasi dan blocking satu orang di depan diikuti di belakang ada dua orang sejajar diikuti di belakangnya lagi berdiri sejajar tiga orang dan paling belakang ada dua orang posisi sejajar, membentuk posisi satu dua tiga satu berbaris ke belakang. Carano -tempat sasajen- diletakkan di bawah. Tiba-tiba muncul dari belakang, kapal yang telah dihias, yang dari dalamnya turunlah seorang raja. Dengan gagah raja melakukan gerak silat, kemudian memberhentikan peperangan yang terjadi dan bersama-sama berdoa kepada Tuhan mohon perdamaian dan permohonan maaf kepada penonton.

Penulis kembali mewawancarai salah seorang pendukung kontingen Sumatera Selatan yang bernama Susilo. Ia sebagai koreografer dari Sanggar Wayang Orang Bharata yang masih keturunan Hamengkubuwono. Sanggar ini sekarang dipimpin oleh Teguh Entus Agung Aprianto.

Adapun alat musik yang digunakan dalam mengiringi pawai di antaranya ada tifa, *sner*, rebana, bedug, gong kecil, bonang. Berdasarkan keterangan Muh. As Malik Restu Aji salah seorang penari, biasanya penari mengakhiri proses latihan menampilkan di pentas sebagai hasil akhir dari sebuah proses, dan ini merupakan bentuk pawai yang ditampilkan dengan terus bergerak menari sambil berjalan. Hal ini dapat dirasakan saat penari memilih gerak yang tidak harus menyajikan gerak-gerak tari yang ritmis dan indah, justru sebaliknya gerak wadag/wantah (gerak yang sangat jelas maknanya) menjadi pilihannya.

## **/6/ Simpulan**

Pawai seni budaya kreatif memilih 10 kontingen terbaik tanpa peringkat di antaranya yaitu DKI Jakarta, Bali, Jawa Tengah, Jawa Timur, Jawa Barat, Kaltim, Kalteng, Jambi, Lampung, dan DIY Yogyakarta. Pemenang ini memang menampilkan keunikan dalam menggarap konsep, seperti Jawa Barat dalam garapan helaran *Kamonesan Sapi Gumarang* yang menggali kesenian sasapian di Desa Cihideung. Pawai ini menggambarkan pertempuran sapi Gumarang dengan Sulanjana, yang akhirnya dimenangkan oleh Sulanjana. Hasil panen yang berhasil dengan memuaskan, bisa dilihat para penari yang membawa properti berbentuk tikus hitam yang didorong oleh penari kecil sambil berlari-lari. Koreografer Mas Nanu Munajat cukup cerdas dalam pemilihan properti tikus yang dihadirkan sebagai penyebab gagalnya panen.

Benang merah rentetan peristiwa yang panjang dari nomor-nomor pawai yang dipergelarkan diakhiri dengan *Marching Band* yang memberikan kesan kenegaraan. Dan sebagai akhir pertunjukanpun oleh pawai *Jember Fashion Carnaval* yang menampilkan fashion

yang sangat spektakuler dan kontemporer. Dari tradisi menuju kontemporer, dua kata ini bukanlah merupakan dikotomi, tetapi dua hal yang saling berkesinambungan, tradisi sebagai sumber kreativitas kontemporer; sebaliknya kontemporer sebagai kontinuitas dari tradisi. Perspektif penonton terhadap karya yang sama, dapat berbeda-beda. Hal ini wajar saja karena interpretasi sifatnya memang 'polisemi' atau tafsir ganda, justru hal inilah membuat karya seni pertunjukan menjadi hidup dan lebih bergairah. Semoga kreativitas terus mengalir bagaikan bola salju yang terus menggelinding. Salam budaya, salam kreatif.

### **Daftar Pustaka**

- Derks, Will. 2003. "Tubuh Liar: 'Realisme Grotesk' dalam Cerita Melayu", dalam *Kalam: Menguk Tubuh*. Jakarta: Yayasan Kalam.
- Hadi, Y. Sumandiyo. 2005. *Aspek-aspek Dasar Koreografi Kelompok*, Yogyakarta: Manthili.
- Holt, Claire. 1967. *Art in Indonesia: Continuitas and Change*. Ithaca: Cornell University Press.
- Liliwari, Alo. 2002. *Makna Budaya Dalam Komunikasi Antarbudaya*. Yogyakarta: Lkis.
- Murgiyanto, Sal. 1993. *Ketika Cahaya Merah Memudar: Sebuah Kritik Tari*, Jakarta: Devisi Ganam.
- . 2002. *Kritik Tari: Bekal dan Kemampuan Dasar*. Jakarta: Ford Foundation.
- Slamet, MD. 2011. *Barongan Blora Menari di atas Politik dan Terpaan Jaman*. Surakarta: Citra Sains.
- Sumardjo, Yakobus. 2003. "Indonesia Mencari Dirinya", dalam Orasi Ilmiah Pidato Pengukuhan Jabatan Guru Besar Dalam Ilmu Sejarah Kebudayaan, STSI Bandung, Tanggal 11 September.



Foto-Foto Pawai Seni dan Budaya Kreatif 2014  
(Foto: Sri Rustiyanti, 18 Agustus 2014)

