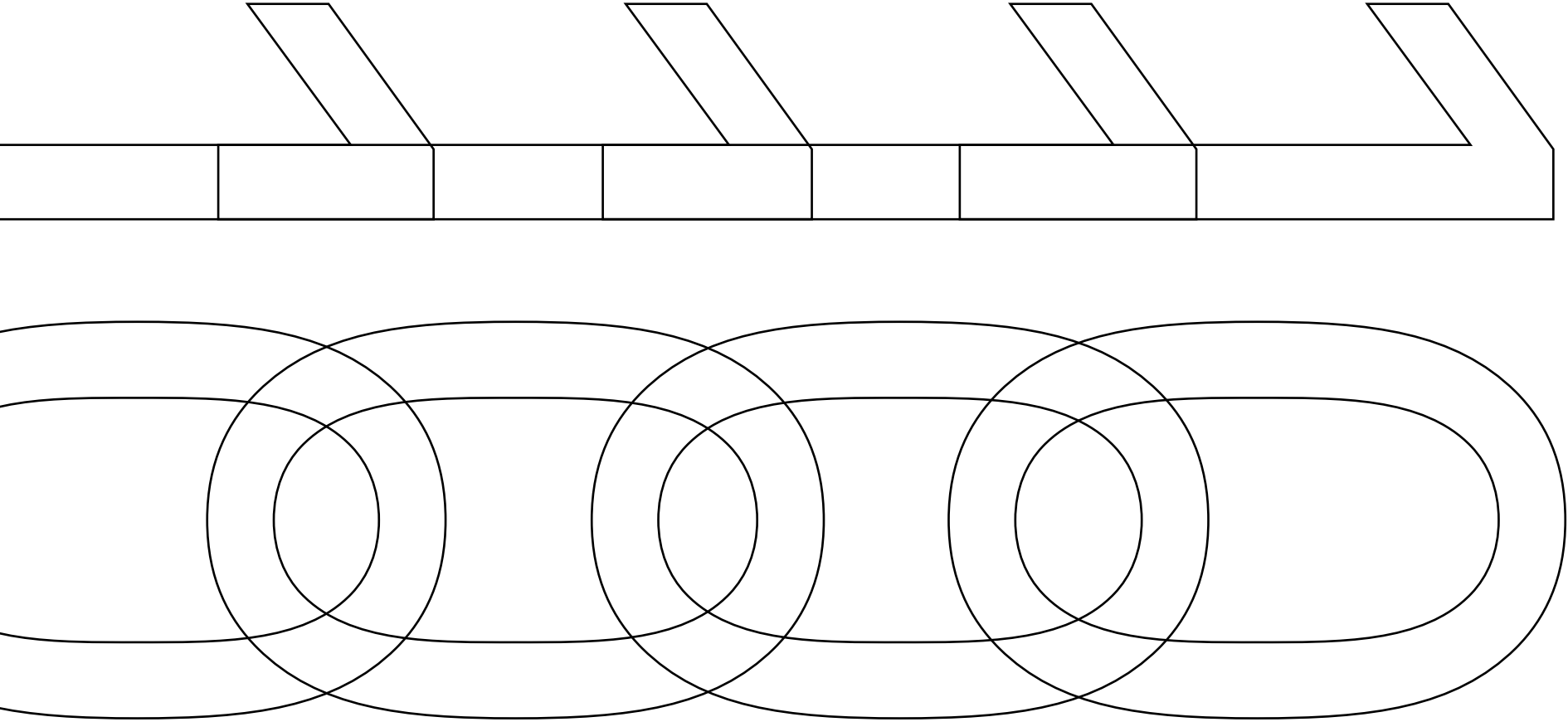


construct

CONTENTS

theconstructdocuments.blogspot.com

TRUC

10



Poems and prose are written by
Future Collective

Writers
Bayu Galang
Cassius Song
Paskadiksi
Poetra Slamet
Seorang Kalajengking

We publish strictly digitally every two months.
Access all our past and current issues at
theconstructdocuments.blogspot.com and
contact us at construct.docs@gmail.com

Designed in Singapore

All images are properly credited to their respective
owners, we do not claim any form of ownership

Masthead photo: Henri de Toulouse-Lautrec

CONSTRUCT 2017
The views expressed in CONSTRUCT are shared by the publication
as a whole.

Fixed

Contents

EDITOR'S NOTE

7

ANOTHER REASON TO BE TOGETHER

9

STRICTLY PROFESSIONAL

13

A CALL

17

WITHDRAWN

21

ANALISIS SAJAK PIER PAOLO PASOLINI: KONDISI IMANEN DALAM PEMBENTUKAN IDEOLOGI FASISME

25

MATINYA TEORI DAN TRANSGRESI DALAM KARYA SENI: SEBUAH REFLEKSI KRITIS DARI SEORANG (MANTAN) PRAKTISI SENI MENGENAI PERFORMANS "MAKAN MAYIT"

35

table of contents

editor's note

We rarely realize how easily and passionately we comment on, mock or even condemn phenomena that in truth are irrelevant to our surroundings. But even more disconcerting is the fact that we treat chirps, whose sources are questionable to say the least, with the same empty intensity.

This aggressive passivity has turned us into experts in hiding and cowering behind gadgets. And as a result, we have become increasingly detached from the information that those gadgets constantly feed us and vice versa without understanding the consequences of the entire affair.

Whether we realize it or not, we are suffocating from the pollution filling up the two worlds we simultaneously inhabit: the physical world and the Internet. The sad truth is that we have no one but ourselves to blame in both cases.

It is not easy to confront our own mistakes. It makes us question ourselves. The voices unceasingly ask the haunting question: Who will win this fight—you or yourself?

But though it may seem bleak, there is still hope. It lies in our responsibilities to contemplate and act accordingly. Only we can change the way we live in our worlds because if we truly try to understand and better our surroundings, along with the many things that occur within it, we will be able to slowly free ourselves from indifference.

By cultivating an interest in learning about the many events that shaped and continue to shape history, and therefore our lives, we will hopefully become more adept at avoiding the tight grips of rumours and ignorance.

Illustration by Michal Lisowski



**ANOTHER REASON
TO BE TOGETHER**

Thunderstorm, another day raining
Broken tables and fallen chair
You sat on the floor watching me struggle getting inside

The room we slept in the whole day with the TV on
Kissing each other from one News to the other
Watching them in separation from the rest of the world
Trying not to laugh or feel too weary

Because laughing at them fools, is a luxury
That people like us use to kill time with
We feel nothing we can do
So much so, too little changes
But who are we to care?
Who are we not to?

You know you have so much more than
Getting comfortable with such things
The poetic chemistry
The Ted Mosby syndrome
And post-postmodern love stories

And like such stories, we would hold hands
But with a knife stabbing through
Try to read my palms and future(s) that are screwed

Can't you see it now?
The subtle knife covered with our names, tags, and addresses
That carves the noble higher causes attached to our profiles

Not a second we thought they're not all too different nowadays
—Our noble moralistic rant
And buzzworthy experiential marketing scams

So let's not pretend to be the savior
Even the victim
We could augment the lines—even if it's so blurred right now
And make things uncomfortable once more
As we bleed silently in our sleep

STRICTLY PROFESSIONAL

For M.

Not blood, nor water
yet it flows
in its own way
through a home that
is not hers

It is not love, nor is it contempt
towards a loveless obligation
to tie shoelaces, to speak softly—
it is a job
a role she plays every day

To smile and grant innocent wishes
to pretend that the small child
who doesn't speak her language
whose face doesn't resemble hers
is her entire world

Her womb trembles at the sight
of the little blonde boy who calls her
by her first name
who loves her only for
the sandwiches and sweets she brings

Ah, little prince, look at how
she dives into the ice cold water
swims through the pool of blood
and swallows her heart
when you treat her like a servant

But still she comes to pick you up
from school, rain or shine
tells you jokes to make you laugh
sings you songs when you're angry
hugs you when you cry

Look at what she'd do for you
so she can feed her own children
who wait at home
where she doesn't have to
pretend to be
        a mother.

A CALL

Are you there?
it's me
the man who drowns himself
in the pool of caffeine
twice a day

Listen,
I want to get better
I want to escape
but the door has locked shut
they have replaced it with a wall

I am trapped
between the static droning
and the hazy clouds of toxic
it hurts my lungs

I've been watching the machine
in hope that
someday
it will shatter and collapse
to ruins

Please show me the way out
I don't want to go back
to pretend that everything's okay
everyday was the same

I died during the day
and live at night
because of the blinding lights
and the mindless screaming about
absolutely nothing

I crave the charm
of the people who live their dreams
pour the poison in my drink
I want to see the smile
with my eyes closed

It's no use to only dream, I know
so, while I'm still here
please, raise the caffeine level in the pool
so I can be awake
and these eye bags will not be
valuable anymore

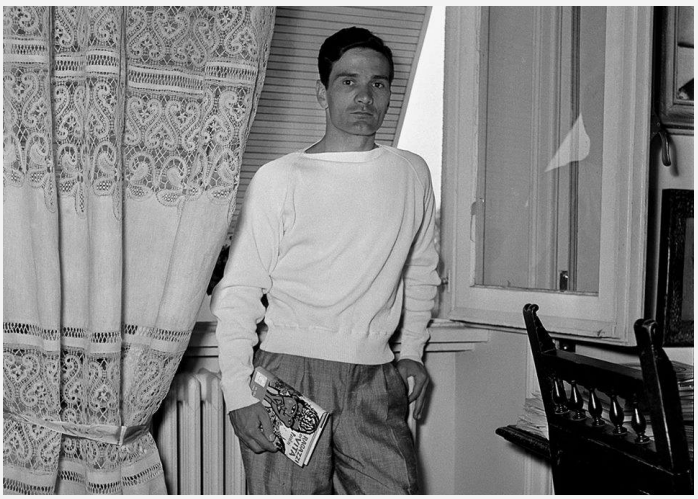


WITHDRAWN

We thought the morphing has finished
The warm wounds, buried with salt
Crying is for babies, questions are always welcomed
with a baton
or more questions
or smirking fists

The past is distrustful, lingering with jealousy
Spawn half-persons from wet places,
Screaming four great errors with passion
Searing thrash with truffle oil

History's revenge is being paid:
Licking delicious salmonella,
Wrapping scared souls in crisp qomish
Gulping pints of cheap craft beer
Sharpening the hammers
Getting ready for hunting season.



ANALISIS SAJAK PIER PAOLO PASOLINI: KONDISI IMANEN DALAM PEMBENTUKAN IDEOLOGI FASISME



Anak-anak miskin di padang rumput
yang tak terbebani waktu,
melempar tubuhnya ke sungai
berlomba memperebutkan hadiah.

Anak-anak miskin di padang rumput
mengejar-ngejar orang gila,
didorongnya dengan kedua tangan
dibakar tubuhnya di tepian pantai.

Mari lekas, wahai gadis rembulan,
wahai buah hati dari bintang pagi,
segera karunai mereka
dengan belaian surgawi.

Anak-anak miskin di padang rumput
memburu kaum borjuis,
mencincang kepala
musuh dan sesiapa yang tak seiman.

Anak-anak miskin di padang rumput
memungut ranting-ranting rosmarin
menutupi lubang mata air
demi memerangkap para gadis.

Anak-anak miskin di ladang
mengolok-olok si pendeta,
dipakaikan jubahnya
lalu diseretnya ke alun-alun pasar.

— Pier Paolo Pasolini,
"Anak-anak Miskin di Padang Rumput" [1]

1 Pier Paolo Pasolini, "*The Urchins Down in the Meadow*", diterjemahkan oleh penulis.

Pier Paolo Pasolini adalah seorang multi-talenta; novelis, pelukis, dramatis, jurnalis, pembuat film, sekaligus penyair, yang lahir di Bologna, Italia, pada tahun 1922. Seorang intelektual total. Namanya sebagai seorang penyair tak begitu terdengar di Indonesia, bahkan di Barat sekalipun, kecuali bagi para kutu film yang menyimpan *"Accattone"* di barisan koleksinya. Ia memang lebih dikenal sebagai Pasolini si sutradara, ketimbang Pasolini si penyair. Bagi para pembencinya, Pier Paolo Pasolini adalah 'komunis kotor', ikonoklas, homoseksual yang mati dengan naas, dibunuh, digilas oleh Pelosi (teman kencannya) menggunakan mobil Alfa Romeo. Meskipun belakangan terungkap bahwa Pelosi 'diancam' dipaksa membunuh atas nama keluarganya oleh aktor-aktor tanpa nama. Fakta ini tetap tak menutupi tragedi dari kehidupan sang intelektual ini.

Ayah Pasolini adalah letnan, sementara Ibunya adalah seorang guru sekolah. Pasolini menggeluti pendidikan filologi di Universitas Bologna, sebelum akhirnya terpaksa terhenti karena pecahnya Perang Dunia kedua. Pasolini lantas diboyong sang Ibu ke Friuli (kampung halaman Ibunya), yaitu wilayah perbatasan Italia yang menghubungkan antara Austria dengan Yugoslavia. Semasa remaja, Pasolini menghabiskan sebagian besar waktunya di sana.

Pasolini dan keluarganya tiba di Casarsa pada tahun 1941, sebuah wilayah komune di Barat Laut Trieste, Friuli. Di sini, Pasolini pertama kali tertarik untuk memelajari dialek lokal dan mulai menceburkan dirinya lebih dalam ke permainan Bahasa puitik. Ia bereksperimen dengan menulis menggunakan Bahasa Friulian, Bahasa yang ia tidak pernah kuasai. Beberapa puisi di awal karirnya ia tulis di bawah pengaruh Friuli. Buku puisi dialek Friulian pertamanya *Poesie a Casarsa* diterbitkan pada tahun 1942.

Casarsa meninggalkan kesan yang teramat mendalam dalam bagi diri Pasolini. Pasolini kerap mengidentifikasikan dirinya dengan mereka yang terpinggirkan. Kesederhanaan dan geliat perjuangan para kaum miskin-tani Friuli saat menentang ketidakadilan kaum-kaum pemilik tanah, turut mempengaruhi pandangan politik Pasolini sepanjang hidupnya. Sebagai seorang Katolik (dengan caranya sendiri), sekaligus Marxis-komunis yang kritis, lengkap dengan komitmen utuh terhadap elan kaum tertindas.

Pasolini sempat melalui wajib militer di tahun 1943, sebelum resimennya tertangkap oleh unit militer Jerman. Ia berhasil kabur dari tahanan dengan menyamar sebagai petani, dan menemukan jalannya kembali ke Casarsa. Dalam periode ini, perkembangan artistik dan politik Pasolini sudah jauh berkembang. Ia mulai menekuni ide-ide Marx dan Gramsci, teoretisi Marxis Italia terdepan. Ia semakin militan dalam keyakinannya, dan wataknya pun semakin keras dalam menghadapi gelombang fasisme yang menyapu seluruh Italia (dan Eropa).

Pasolini bergabung dalam Partai Komunis Italia di usia yang amat belia, ia meraih gelar doktor dan bekerja sebagai guru sekolah menengah pertama di sepanjang tahun 1943 sampai 1949. Sajak *"Anak-anak Miskin di Padang Rumput"* ia tulis saat periode kebangkitan ekonomi Italia pasca Perang Dunia kedua, usai kematian Perdana Menteri sekaligus pemimpin partai fasis *Partito Nazionale Fascista* (disingkat PNF) Benito Mussolini. Sajak ini lahir di masa krisis identitas melanda Italia. Dalam sajak itu, Pasolini berbicara soal tendensi imanen fasis dalam tahapan perkembangan psikologis manusia, yang bahkan sudah dimulai semenjak masih kanak-kanak:

Anak-anak miskin di padang rumput
yang tak terbebani waktu,
melempar tubuh ke sungai
berlomba memperebutkan hadiah.

Penggambaran yang dituliskan Pasolini di stanza pertamanya ter sebut, sama sekali tidak menunjukan tanda-tanda bahwa ia memang sedang berbicara soal fasisme, baik itu dilihat dari dimensi ideologisnya, maupun sisi psikologis subjeknya.

Ada anak-anak miskin, bermain di padang rumput, menjalani kehidupan tanpa sejarah, melalui keceriaan muda yang lugu, yang lupa atau bahkan tak menghiraukan jalannya waktu sepenuhnya. Sekilas pandang, tak ada yang aneh dari penggambaran tersebut. Tapi dalam bait terakhir, Pasolini menyinggung soal "hadiah" yang diperebutkan.

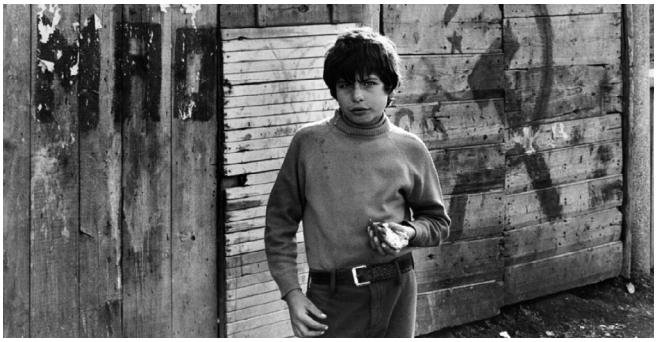
Hasrat untuk memperebutkan sesuatu dan mendapatkan imbalannya

adalah pertanda simbolis kebangkitan *ego*, atau *kehendak* dalam makna Nietzschean i.e. manusia-super (*ubermensch*). Ini adalah aspek pertama yang bisa terbaca mengenai tendensi fasistik dalam psikologi manusia: absolutisme terhadap angan-angan (metafisik) mengenai imbalan sebagai kunci menuju pencapaian, seolah datangnya dari tangan Tuhan.

Aspek yang kedua yang mesti dicermati dari sajak ini adalah keluguan psikologis (bukan moral) atas tindakan membunuh mereka yang dianggap sebagai makhluk paling rendah:

Anak-anak miskin di padang rumput
mengejar-ngejar orang gila,
didorongnya dengan kedua tangan
dibakar tubuhnya di tepian pantai.

Membunuh makhluk rendahan (e.g. orang-orang yang termarjinalkan: orang gila, orang dengan ras/etnis/kasta yang berbeda, kelas pekerja, dll) tanpa menggunakan senjata apapun selain kedua tangannya sendiri, seperti apa yang di deskripsikan Pasolini di stanza kedua tersebut, adalah gambaran gamblang mengenai keluguan psikologis manusia dalam tahap dini. Seperti seorang anak kecil yang membunuh serangga, tanpa benar-benar berniat atau memahami *tindakan* membunuh itu sendiri. Impulsnya bekerja secara spontan, tidak direncanakan. Mengejar-ngejar orang gila—orang rendahan, sebagai kegiatan yang menyenangkan dan terkesan 'alami', bercanda dan bergerumul dengan tangan kosong, sampai dirasa keterlaluan—selugu perilaku anak yang beradu gulat di kasur: si anak-anak miskin tak berpikir lebih dari tirani spontanitas yang mengontrolnya. Dan mereka membakar tubuh orang gila, seperti mereka membakar bangkai tikus, ular, atau cacing tanah di halaman rumah, hanya karena mereka bisa.



Kebencian terhadap peradaban dan ketidakadilan sosial juga bisa dirasakan di bait-bait yang terkandung di stanza keempat:

Anak-anak miskin di padang rumput
memburu kaum borjuis,
mencincang kepala
musuh dan sesiapa yang tak seiman.

Anak-anak miskin "mencincang kepala" musuh: sebuah pemberontakan mental melawan pikiran lemah para "kaum borjuis." Bagi anak-anak miskin di padang rumput, 'memburu' borjuis itu bisa disamakan seperti bermain-main dengan mainan dekoratif yang mereka temui di keseharian: si anak-anak miskin tidak mengidentifikasikan kemanusiaan mereka (yang mereka representasikan sendiri), dengan kemanusian yang direpresentasikan oleh kaum borjuis. Kaum borjuis adalah objek tak-gerak yang tak bermakna apa-apa. Mereka hanya digelitik rasa penasaran, seperti anatomis amatir yang membedah otak lalu berharap menemukan pikiran. Kebencian anak-anak miskin adalah kebencian lugu, dan memiliki potensi yang berbahaya.

Di lingkungan tempat Pasolini tumbuh, kaum tani miskin (khususnya di daerah Selatan Italia) memiliki sentimen terhadap kaum borjuis: para feodal (pemilik tanah) dan industrialis (pemilik modal). Sentimen ini lekat dengan mentalitas relijius ajaran gereja Katolik yang banyak diyakini oleh mayoritas penduduk Selatan Italia seperti di Friuli; fenomena yang menurut Pasolini, spesifik dengan kondisi ekonomi-budaya di Italia.

Kondisi itu sebagian besar disebabkan oleh ketidakmerataan pembangungan akibat ledakan ekonomi selepas Perang Dunia kedua. Di daerah pedesaan seperti Friuli, budaya yang dihasilkan oleh industrialisasi, modernisasi dan konsumerisme seperti di kota-kota Utara Italia (Milan, Bologna, Veron, dll) belum mengakar. Kehidupan di Friuli, menurut Pasolini, tidak jauh berbeda dengan kehidupan agraria di negara-negara Dunia Ketiga. Ini lah sebabnya mengapa Friuli adalah salah satu daerah di Italia yang kental dengan tradisi pemberontakan. Jurang pemisah antara kaum proletariat (buruh-tani) dengan kaum borjuis begitu eksplisit. Ketika terjadi ledakan ekonomi yang berdampak pada migrasi besar-besaran penduduk Selatan ke Utara, jurang ini semakin menganga. Prejudis dan stereotip budaya pun tercipta, dikotomi antara penduduk Selatan Italia yang proletar dan penduduk Utara Italia yang borjuis terbentuk; istilah-istilah peyoratif seperti "terrone" (i.e. penduduk Selatan Italia yang udik) dan "polentone" (i.e. penduduk Utara Italia yang konsumeris, dingin dan tak berbudaya) terus disematkan oleh kedua belah pihak sehingga menciptakan tegangan-tegangan yang tak terelakkan.

Kontradiksi frontal semacam ini secara konsekuen melahirkan reaksi yang keras, seperti terbentukny organisasi misterius berhaluan Kiri radikal NTA (Nuclei Territoriali Antimperalisti) yang dibentuk di Friuli. NTA adalah organisasi teroris yang secara terang-terangan menggunakan kebencian dan ketakutan sebagai alat propaganda serta metode perjuangan untuk melawan imperialisme dan ekonomi kapitalisme-industrial. Maka dari itu, ada hal yang mesti digarisbawahi dan diwaspadai di sini. Tidak semua kebencian itu bisa dipukul sama rata. Kebencian seseorang dengan ideologi fasis (yang penuh dengan ketakutan terhadap *yang-lain*) berbeda dengan kebencian seseorang dengan psike fasis.

Pasolini menunjukkan bagaimana dimensi kebencian yang berfungsi sebagai emosi, bisa saja dialami oleh dua faktor berlawanan, lalu membaur secara dinamis. Dan dalam bait itu, Pasolini memeringatkan bahwa bahkan anak-anak miskin pun (dipengaruhi oleh psike lingkungan tempat tinggal) mampu mengeksploitasi kebencian; bahwa kebencian bisa melompat dari satu objektif ke yang lain, sehingga meleburkan garis antara kawan dan lawan: anak-anak miskin yang justru punya kualitas fasistik, atau fasis/borjuis yang justru punya kualitas miskin.

Diksi yang digunakan Pasolini terbilang sederhana, ia tak banyak bermain dengan gaya, bentuk, atau metafora bombastis, tapi selalu kompleks dalam penggunaan simbolismenya. Salah satunya yang ditemukan di stanza kelima:

Anak-anak miskin di padang rumput
memungut ranting-ranting rosmarin
menutupi lubang mata air
demi memerangkap para gadis.

Bait "menutupi lubang mata air / demi memerangkap para gadis" sebaiknya tidak dibaca secara harfiah, sebagai dominasi seksual primitif laki-laki terhadap perempuan belaka. Apa yang sedang digambarkan oleh Pasolini di sini jauh lebih subtil dan sarat makna. Perangkap "mata air" yang ditutupi "ranting-ranting rosmarin" di sini bisa diartikan sebagai hiasan jubah yang diperuntukkan bagi gadis sebagai *objek estetis*. Adegan ini bisa ditangkap sebagai bentuk penggambaran dari adat borjuis, yakni cinta superfisial (dan manipulatif) yang penuh santun, fenomena yang tradisinya terbilang masih baru.

Sementara pada kenyataannya, seksualitas regresif dengan konotasi yang cenderung primitif adalah hal intrinsik dalam diri setiap manusia (insting "kebinatangan" dari kegiatan seksual sebagai cara reproduksi). Tradisi semacam ini juga yang biasa digunakan untuk memalsukan hubungan—yang mestinya dilandaskan pada ketertarikan dan keterikatan yang bersifat emosional atau seksual—sebagai kamuflase terhadap perjanjian/kontrak finansial atau bahkan yang bersifat oligarkis/feodal sekalipun, seperti keturunan, kelas, pangkat, dan kasta.

Pasolini seolah-olah mengatakan, seberapa banyak 'hiasan' pemberian dari peradaban, tetap tak mampu menutupi motif-motif busuk yang melatarinya; seberapa pun banyaknya bunga ditebar, bau tahi akan tetap tercium. Stanza tersebut adalah gambaran akurat mengenai kecenderungan seksualitas seseorang dengan psike fasistik dan pengabdiannya terhadap nilai dan adat (manipulatif) yang hanya bisa mengaktualkan dirinya lewat paparan budaya.



Pasolini berkunjung ke makam Gramsci

Antagonisme Pasolini terhadap budaya-budaya atau peradaban warisan borjuis sebagian besar terilhami dari kedekatannya dengan ide-ide Gramsci. Ide-ide Gramsci mengenai hegemoni budaya terefleksikan secara jelas dari pandangan Pasolini terhadap budaya Italia secara keseluruhan, seperti yang terlihat di banyak puisinya. Menurut Gramsci, hegemoni budaya adalah sebuah konsep di mana kondisi masyarakat dengan kebudayaan majemuk didominasi oleh ideologi kelas penguasa melalui konsensus dan kontrol. Ideologi tersebut biasa dipandang sebagai hal yang sifatnya universal, saat pada kenyataannya hanya menguntungkan kelas penguasa.
Pasolini melihat budaya konsumeris yang dominan di Italia pasca Perang Dunia kedua, sebagai ideologi kelas penguasa yang kerap menindas budaya sub-proletariat (kaum melarat dari yang miskin). Konsumerisme adalah norma yang diterima mayoritas. Alih-alih menerima nilai atau norma terberi sebagai hal yang natural—sudah *semestinya*—setiap orang harus mampu untuk mengevaluasi dan menyelidiki nilai, norma atau peran institusi yang menghasilkannya. Di sini lah letak pendirian Gramsci yang juga diamini oleh Pasolini.

Pasolini cenderung skeptis terhadap peran institusi-institusi pendidikan (sekolah), atau institusi agama (gereja), yang ia anggap hanya bekerja untuk "menormalisasi" ideologi kelas penguasa. Selain itu, ia juga mempunyai hubungan konfrontatif dengan institusi dan lingkaran 'intelegensia' Italia yang menurutnya aristokratik—tempat di mana ia semestinya (boleh) bersandar—dan lebih memilih untuk berada di jalan, berbecekan-becekan dan menghirup asap-asap pabrik bersama kaum proletar dan lumpen-prolet seperti germo, pelacur, gigolo, pencopet, mantan napi, dst.

Ia sendiri adalah pribadi yang relijius, tapi di saat yang bersamaan, juga menentang eksistensi klerik-klerik gereja yang menurutnya telah 'terinstitusionalisasi'. Sentimennya tersebut bukan berasal dari moral humanitarian yang bersifat mesianis. Semuanya timbul dari kecintaannya yang tulus terhadap budaya non-hegemonik dan kesejahteraan kaum proletar untuk menciptakan kebiasaan yang baru, pula mandiri—di luar dari kebiasaan-kebiasaan borjuis yang menurutnya justru menodai kemurniannya.

Seperti halnya kisah tragedi Yunani, Pasolini percaya bahwa takdir dari seorang anak adalah untuk mengemban tanggung jawab dari dosa-dosa yang diperbuat oleh sang ayah[1]. Motif pendamping di balik tindakan "mengayomi" Pasolini dipengaruhi oleh kesadaran yang tumbuh di dalam dirinya. Ia pun kian merasa dirinya adalah juga termasuk dalam bagian generasi sang ayah. Pasolini bersiteguh bahwa penyakit yang dialami generasi muda Italia pasca perang adalah kenyataan bahwa mereka terpaksa harus menghidupi dosa-dosa yang diperbuat generasinya. Dosa seperti apa? Pasolini tidak menganggap era kebangkitan fasisme di Italia sebagai dosanya; tapi apa yang terjadi setelahnya lah yang membuat Pasolini begitu malu. Budaya konsumerisme; penerimaan sejarah borjuis sebagai satu-satunya narasi dalam sejarah, yang sama sekali tak memiliki karakteristik dan kisah mengenai perjuangan orang-orang yang menolak tunduk dan jatuh ke dalam kelas penguasa yang hegemonik. Itu sebabnya, di stanza terakhir sajaknya, Pasolini mewaspadai tendensi yang dihasilkan oleh keluguan kognitif generasi muda yang tercerabut dari akar sejarahnya, dan kaitannya dengan pemurnian akal sehat:

Anak-anak miskin di ladang
mengolok-olok si pendeta,
dipakaikan jubahnya
lalu diseretnya ke alun-alun pasar.

Dengan "mengolok-olok si pendeta", anak-anak miskin bukan mengolok-olok kepercayaan si pendeta; tapi mengolok kebiasaan para pendeta yang menjual imamatnya demi "karir" duniawi, sehingga gereja tak ubahnya seperti arena pasar di mana komoditas bisa diperjualbelikan. Tetapi di saat yang bersamaan, Pasolini juga

2 Pasolini, Pier. *"Lutheran Letters"*. United Kingdom: Carcanet New Press Ltd, 1983. hal. 11

menggambarkan perilaku anak-anak miskin seperti sekumpulan fasis yang tak punya otak, yang tak tahu aturan dan yang gemar main asal ganyang. Stanza penutup ini memberikan pembaca dilema moral: mana yang lebih baik, si pendeta, atau anak-anak miskin yang berperilaku seenaknya? Untuk menjawabnya, maka perlu dicermati bahwa ada perbedaan intrinsik antara apa yang dinamakan fasisme psikologis dan fasisme ideologis. Perilaku kasar anak-anak miskin terhadap si pendeta ini tidak bisa kita kategorikan sebagai tindakan ideologis yang didasari pada motif sosio-ekonomi. Apa yang mereka lakukan lebih kepada keluguan psikologis sebagai dampak struktural dari alienasi dan represi seksual: rasa terlantar dari sistem "demokrasi" di era konsumerisme, serta reaksi dari menguatnya struktur keluarga konservatif yang paternalis, represif dan otoriter. Dampaknya, mereka semakin teralienasi, tanpa adanya pembimbing "moral" yang mengajari atau memberi mereka tujuan untuk mempunyai adab dan kemampuan untuk berpikir dengan akal sehat.

Di stanza ketiga, Pasolini juga tidak lupa mengungkapkan "doanya" secara puitik mengenai kealpaan spiritual (dan intelektual) para anak-anak miskin:

> *Mari lekas, wahai gadis rembulan,*
> *wahai buah hati dari bintang pagi,*
> *segera karunai mereka*
> *dengan belaian surgawi.*

Fasisme psikologis dalam tahapan dini (yang lugu, imanen, dan "organik") tidaklah sama dengan fasisme dalam tahapan ideologis yang teratur, yang mencoba untuk membangun ideologi hingga masuk ke wilayah administrasi, atau despotisme militer yang tidak punya tujuan lain selain untuk menetapkan supremasi geo-politik di seluruh dunia. Apa yang Pasolini coba sampaikan dalam sajaknya ini adalah, fasisme ideologis bisa jadi merupakan konsekuensi lanjutan dari ketiadaan pedagogi bagi para anak-anak miskin (masyarakat kelas bawah i.e. kaum proletar), yang sama sekali tercerabut dari pedagogi 'budaya tinggi'[3]. Apabila Pasolini menulis "gadis rembulan" sebagai simbol/pedagogi dari keutuhan emosional manusia (moral-intelektual), dan "buah hati dari bintang pagi" sebagai simbol/pedagogi dari kelembutan jiwa manusia (empati), maka ketidakhadiran dari keduanya membuat fasisme dalam tahap psikologis menjadi *tak tertanggulangi*, dan yang secara konsekuen, membuat fasisme ideologis menjadi *tak terelakkan*.



Pasolini, Borgata Quarticciolo (Roma, 1960)

Fasisme yang bersifat ideologis/politis tidak akan dengan mudah mengakar dalam situasi kehidupan keseharian apabila dalam suatu Negara, kesejahteraan pendidikan (yang berasaskan pada nilai-nilai humanis) yang menyeluruh itu tersedia, dan dibiayai secara penuh untuk memenuhi hak dan kebutuhan masyarakatnya. Pendidikan ideal yang mengacu pada pengenalan terhadap 'budaya tinggi', tidak hanya mengorientasikan dirinya pada penyebarluasan ilmu dan informasi semata, tapi juga sekaligus berorientasi pada penanaman benih perilaku yang hanya bisa berkembang dengan pemaparan masyarakatnya terhadap teks-teks atau imej yang sublim, baik itu yang fiksional atau ilmiah, puitik atau banal; baik itu berupa karya seni atau berupa materi hiburan budaya-massa dalam ruang lingkup keseharian, agar terciptanya masyarakat yang terpelajar.

Anak-anak miskin berlarian di atas padang rumput, bermimpi tentang keabadian hidup, di tepian pantai, memungut ranting-ranting rosmarin, anak laki-laki merayu para gadis—ini semua adalah gambaran lanskap indah namun banal dari kehidupan sehari-hari di sekeliling Pasolini. Tetapi di balik semua aktivitas yang ada, tidak ada ruang bagi mereka untuk meniti perkembangan psikologis, untuk terus merangsang kematangan emosi dan intelektualnya, selain dari nilai-nilai konservatif yang dijejali oleh orang tua mereka secara turun temurun. Setiap bentuk aktivitas kehidupan manusia, apabila tidak dibarengi dengan taraf pendidikan yang baik dan eksposisi pedagogis atas apa yang bekerja di luar alam dan di luar kehidupan manusia itu sendiri (i.e. budaya tinggi yang bertujuan untuk melampaui sifat alamiah manusia), maka ia ditakdirkan untuk musnah.

Anak-anak miskin, mengejar-ngejar orang gila, mendorongnya sampai terjatuh, mencekiknya dengan tangan mereka sendiri dan lalu membakar tubuhnya di tepian pantai. Anak-anak miskin, menyerang musuhnya, mencincang kepalanya menjadi beberapa bagian, dan menyerang sesiapa saja yang berbeda iman dengannya. Anak-anak miskin, memerangkap para gadis, mengolok-olok pendeta yang berlari ketakutan sampai pucat pasi. Semua mereka lakukan sambil bercanda gurau dan berpelukan, karena bagi mereka, itu adalah hal yang "natural"—hal yang lumrah dan pantas. Mereka tidak pernah belajar atau diajarkan, bahwa orang lain adalah sesama manusia, sama seperti mereka anak-anak miskin, meskipun orang lain tidak terlihat sama seperti mereka. Mereka tidak pernah belajar atau diajarkan, untuk menyamakan diri mereka sendiri dan orang lain, untuk satu tujuan yang lebih luhur—untuk tercapainya 'budaya tinggi' kaum proletariat, seperti apa yang Pasolini impikan sampai akhir khayatnya.

3 Budaya tinggi (*high culture*) di sini harus dipahami melalui kacamata Gramscian. Menurut Gramsci, dalam sebuah upaya mencapai perubahan sosial, diperlukan adanya penyusunan dan pengorganisiran suatu lapisan intelektual yang mengekspresikan pengalaman aktual masyarakat dengan keyakinan dan bahasa yang terpelajar. Lapisan-lapisan intelektual ini nantinya akan menghadirkan suara-suara kepentingan masyarakat kelas bawah dengan bahasa budaya tinggi, sehingga pandangan dunia, nilai-nilai dan kepercayaan-kepercayaan kaum proletariat meluas ke seluruh lapisan masyarakat dan menjadi bahasa yang universal. Tahapan ini dipercayai Gramsci bisa melebarkan jalan bagi kaum proletariat untuk melakukan perubahan revolusioner.

Dalam sajaknya, Pasolini menunjukkan kepada kita semua bahwa sifat manusia tidaklah pernah "netral". Kita selalu memiliki potensi yang amat besar untuk melakukan tindak kejahatan, sebagaimana kita memiliki potensi yang besar untuk melakukan begitu banyak kebaikan. Pertanyaannya adalah, manusia seperti apa yang diri kita sendiri kehendaki? Manusia egois merangkap bigot yang tak mampu melampaui perbedaan dan yang buta terhadap dominasi dan kekerasan, atau manusia yang justru ingin memahami lebih jauh tentang bagaimana dunia bisa dibuat bekerja menjadi lebih baik, bersama-sama? Yang justru ingin memahami lebih jauh tentang bagaimana cara melindungi kehidupan ini yang telah lama kita cintai?

Sajak Pasolini *Anak-anak Miskin di Padang Rumput* merupakan sebuah pengantar untuk pedagogi anti-fasis. Sebuah kritik dan otokritik yang tajam dan rupawan dari seorang intelektual yang dikhianati oleh orang-orang yang sepanjang hidupnya ia bela sendiri. Di dalamnya terkandung pemahaman universal mengenai kompleksitas sifat manusia dan hubungan lintas-sejarah yang amat penting untuk dijadikan pelajaran bagi siapapun juga.

Natasha Gabrillea Tontey (kredit foto: Vice Indonesia)



MATINYA TEORI DAN TRANSGRESI DALAM KARYA SENI: SEBUAH REFLEKSI KRITIS DARI SEORANG (MANTAN) PRAKTISI SENI MENGENAI PERFORMANS "MAKAN MAYIT"

"Great art serves great interests […] Epochs without great interests do not have great art."

— Bertolt Brecht, On Being a Suitable Spectator (Brecht on Art and Politics, hal. 44)

Satu hal penting yang saya pelajari dari masa pendidikan di bawah institusi seni formal adalah: dibutuhkan modal kecakapan dalam melihat, membaca dan membicarakan sebuah karya seni. Kesabaran dan ketelitian dalam menganalisa sebuah karya seni, adalah kualitas yang mesti dimiliki setiap individu yang berniat memahami suatu karya seni, terlepas dari apakah hasil dari pembacaan tersebut diakui kebenarannya atau tidak. Interpretasi karya seni, adalah sebuah proses intelektual. Maka dari itu, ia tidak bisa disejajarkan dengan reaksi awal terhadap sebuah peristiwa atau karya seni. Terlebih apabila karya seni tersebut dari awal memang sudah mengandung subjek yang konfrontatif, provokatif dan kontroversial, mulai dari prankisme Marcel Duchamp, erotisme Hans Bellmer, politisasi Vasan Sitthiket, nudisme Agus Suwage, sampai kisruh performans Natasha Gabriella Tontey yang santer terdengar di media sosial sejak beberapa pekan kemarin.

Maka dari itu, agaknya, pembicaraan yang objektif amat diperlukan untuk mengenali duduk permasalahan dari kebuntuan metode dalam sebuah praktik kesenian yang dilakukan oleh para seniman, juga kelambanan proses pemahaman kita sebagai audiens terhadap sebuah pembacaan karya seni.

KEMATIAN TEORI

Semenjak dimulainya era modernisme, seorang seniman tidaklah pernah luput dari tirani interpretasi para audiens (spektator), sebagai sekelompok individu yang di mana si seniman dengan sengaja mempertontonkan karya-karyanya. Karya kontroversial Duchamp (banyak orang lebih menganggapnya sebagai kelakar ketimbang sebuah karya) *Fountain* (1917) misalnya, menimbulkan reaksi yang amat beragam, tidak hanya di kancah seni yang terbilang eksklusif, tapi juga di seluruh dunia. Berbagai surat kabar di menilainya sebagai karya "amoral", beberapa kritikus menilainya sebagai tindakan plagiarisme, dan selebihnya menanggapi dengan nada cenderung afirmatif. Di sini, Duchamp melakukan apa yang Einstein lakukan terhadap ilmu fisika, dan Darwin terhadap doktrin agama: masing-masing merombak ulang fondasi sebuah subjek perhatian. Sebelum Duchamp, karya seni merupakan artefak, sebuah objek fisik yang tampak, yang intensinya mampu dipahami langsung dari kejauhan. Lukisan, patung, ukiran, adalah representasi keterampilan seniman yang dianggap memiliki nilai inspiratif dan keindahan. Namun setelah Duchamp, seni berubah menjadi ide—sebuah konsep. Seni, tidak lagi sebatas objek.

Dewasa ini, apapun bisa kita temui di galeri seni: bangkai binatang; tempat tidur kusut; tumpukan batu bata; tumpukan dildo; gergaji mesin; kayu bakar; lansekap buatan; performans langsung—apapun. Tidak ada yang ditutup-tutupi, dan tidak ada objek yang lebih istimewa dari lainnya. Semua objek (familiar/banal; atau istimewa) berdiri setara, dan hanya dapat diakui dari bagaimana objek tersebut dipresentasikan secara konseptual. Kita tidak lagi bisa membedakan secara langsung, mana yang bisa diartikan sebagai sebuah karya seni dan mana yang tidak. Inilah sebabnya mengapa banyak orang menganggap bahwa seni modern, adalah karya seni yang paling membingungkan.

Adalah sebuah kesalahan apabila kita mengambinghitamkan dan membebani proyek "demistifikasi" seni ini pada orang jahil seperti Duchamp. Tidak adil pula apabila kita lalu dengan ceroboh mengklaim—seperti apa yang dilakukan filsuf Arthur Danto dahulu—bahwa s*eni memang adanya telah mati*. Karena nyatanya, tidaklah seperti itu. Seni kontemporer hidup, justru lebih subur dan berkembang jika dibandingkan dengan seni terdahulu.

Apa yang sebenarnya terjadi pasca Duchamp, adalah penghancuran total atas berbagai macam asumsi dan pakem didaktis mengenai kualifikasi saja yang dapat menentukan sesuatu bisa dikategorikan sebagai sebuah karya seni. Seni pasca Duchamp, sebabnya tak lagi *harus* (meski bisa) merepresentasikan apa-apa dan mengatakan apa-apa. Ia bahkan tak lagi *harus* (meski bisa) menjadi indah. Aturan-aturan tersebut dianggap tidak berlaku dalam seni yang mendaku sebagai seni modern, karena dalil terpenting dari gerakan modernisme adalah pembangkangan terhadap apa-apa saja yang telah ditetapkan di zaman sebelumnya. Apabila ciri utama seni era Romantis adalah keindahan, emosi dan spiritualisme, maka seni modern justru bekerja sebaliknya: buruk, anti-sentimental dan duniawi. Seni pasca Duchamp, adalah seni progresif yang membakar batas aturan dan

norma. Pertama-tama, ia memang ditujukan untuk "melukai" dan "mencederai" pemahaman kognitif kita, sebagai audiens, terhadap realitas dan aturan-aturan yang kita hidupi (mempunyai nilai-kejut), sebelum akhirnya menggugah kita untuk mengevaluasi kembali nilai yang (telah) kita percayai dan aturan yang (telah) kita jalani. Ia juga bertujuan membuka wacana-wacana baru mengenai kegiatan seni, juga mengenai hidup secara keseluruhan.

Penyebarluasan ini tentu bukan berarti *apa pun* bisa menjadi karya seni. Ini adalah konklusi yang ceroboh. Karena mengakuinya itu artinya sama saja dengan memercayai bahwa *semuanya* bisa dianggap sebagai karya seni (bahkan pembunuhan, pedofilia dan penyiksaan anak-anak!).

Poin utamanya terletak pada—dan ini adalah kontribusi terbesar Duchamp terhadap ilmu filsafat dan teori seni—bagaimana kita *menetapkan kondisi yang tepat bagi seni*.



Marcel Duchamp, Fountain (1917)

Fakta bahwa karya-karya seni modern mempunyai kecenderungan yang elitis—"sulit" diakses oleh masyarakat secara umum—semakin menegaskan kebutuhan seni akan teori. Namun seperti yang kita ketahui, seniman seringkali mempunyai perasaan campur aduk mengenai mobilisasi teori dalam karya-karya mereka.
Di satu sisi, seniman merasa diuntungkan oleh para teoris (atau "kritikus") yang telah bersusah payah membangun wacana seni seputar karya mereka, melegitimasi, "mempromosikan" karya mereka ke hadapan audiens. Entah melalui esai dalam jurnal-jurnal seni, atau kuliah-kuliah lepas. Fungsi dari teori bagi para seniman, dalam hal ini, maka tidak lebih dari sekedar alat propaganda—atau lebih tepatnya, alat pemasaran belaka: teori datang *setelah* karya diproduksi, lalu dicocokkan, dan dipublikasikan pada audiens skeptis yang terlanjur kaget dan kebingungan.

Di sisi lain, seniman merasa terbebani fakta bahwa karya mereka diterjemahkan kepada audiens *melalui* perspektif teoretis (sebagai aturan) yang, bagi para seniman terlalu sempit, terlalu "dogmatis", bahkan terlalu intimidatif. Tidak perlu dipungkiri lagi bahwa seniman selalu mencari audiens yang luas, agar karyanya bisa diterima dan dialami oleh lebih banyak orang. Tetapi jumlah audiens yang terinformasi secara teoretis terbilang sangat sedikit. Hanya ada segelintir orang saja yang mampu memahami istilah dan jargon spesifik dalam kesenian (komposisi, montase, impasto, manifesto, rococo, chiaroscuro!), bahkan dalam lingkungan akademis sekalipun. Lantas bagaimana audiens yang awam bisa memahami isi dan konteks dalam sebuah karya seni? Ini sebabnya bagi beberapa seniman, diskursus teoretis mengenai karya seni seringnya malah berfungsi seperti iklan shampoo buruk yang kontra-produktif: menyusutkan jumlah audiens, alih-alih memperluasnya. Kebutuhan akan penjelasan teoretis terhadap sebuah karya bagi beberapa seniman, tak lagi menjadi sebuah kepentingan serius. Penjelasan teoretis maka telah resmi menjadi *passé*. Teori dianggap telah mati.

Tapi apa benar begitu? Saya sendiri berkeyakinan bahwa teori tidak pernah punya peran sepenting sekarang dalam diskursus seni. Ia tidak pernah lebih "hidup" dari sekarang. Seorang seniman haruslah mampu menjelaskan apa yang dilakukannya—bukan untuk orang lain, tetapi untuk dirinya sendiri, dalam hal ini mereka tidak sendiri. Setiap subjek kontemporer (termasuk saya sendiri) selalu mempunyai dua pertanyaan: "Apa yang harus dilakukan?" Atau yang lebih penting: "Bagaimana caranya saya menjelaskan kepada diri saya sendiri apa yang sedang saya lakukan?" Urgensi dari pertanyaan-pertanyaan tersebut timbul sebagai dampak dari runtuhnya tradisi yang kita alami sekarang.

Bagi seniman di era terdahulu, berkesenian artinya melakukan—dalam bentuknya yang terus dimodifikasi—apa yang telah dilakukan generasi sebelumnya. Di era modern, berkesenian itu artinya adalah memprotes apa yang telah dilakukan oleh generasi-generasi sebelumnya. Namun, dari kedua kasus tersebut, setidaknya jelas bagi mereka apa yang dimaksud dengan tradisi—dan cara apa yang tepat untuk memprotesnya. Sedangkan apa yang kita alami di era pasca-modern seperti sekarang adalah kebingungan. Kita dihadapkan pada ribuan tradisi dari seluruh dunia—berikut ribuan cara untuk memprotesnya. Alhasil, apabila kini seseorang berniat menjadi seorang seniman, maka tidak jelas sebenarnya bagi dirinya, apa itu artinya seni, atau apa sebenarnya yang harus dilakukan seorang seniman.

Untuk membuat karya seni yang baik, maka dibutuhkan teori untuk menjelaskan apa itu seni. Teori lah yang nantinya membantu seorang seniman untuk "menguniversalkan" karyanya, menduniakan karyanya. Peralihan ke teori membebaskan seniman dari kekangan identitas budayanya—dari bahaya di mana karya seni cuma dianggap sebagai atraksi-atraksi lokal yang tercerabut satu sama lain. Teori membuka perspektif baru agar seni bisa dibuat bekerja secara universal. Itu adalah fungsi utama dari teori di dunia masa kini yang serba mendunia (global) . Di sini, teori—penjelasan dan diskursus teoretis mengenai seni—mendahului sebuah karya seni, bukan sebaliknya.

Pada kenyataannya, tidak semua seniman mempunyai kemampuan atau *kemauan* mendalami teori dan bertanggung jawab terhadap karya-karyanya sendiri. Seniman seringkali tetap bersikukuh pada keyakinan bahwa audiens mempunyai hak dan kebebasan sepenuhnya atas interpretasi karya-karyanya. Apa yang dimaksudkan oleh sang seniman sepenuhnya irrelevan. Sesaat ketika karya tersebut diproduksi dan dipamerkan, maka karya tersebut bukan lagi milik mereka, dan karenanya seniman tidak lagi bertanggung jawab atas dampak karya mereka.

Beberapa percaya bahwa ini memang pilihan paling bijaksana

dan paling demokratis, karena salah satu tujuan seni adalah untuk memancing dialog. Saat sebaliknya, hal ini seringkali justru merusak kredibilitas sang seniman, atau yang lebih parah, peran seorang seniman di hadapan publik. Prasyarat sebuah dialog adalah kesamaan niat dan kedewasaan pikiran—kemauan bernalar dan bersama-sama menciptakan jalan keluar. Tanpa prasyarat tersebut, maka yang terjadi hanyalah kekeliruan. Pesta kepongahan, permainan relasi-kuasa antara mana moral atau pandangan yang dianggap paling benar dan salah.

SENI DAN TRANSGRESI

Kanal-kanal media sosial dan berita Indonesia diramaikan dengan protes dan perdebatan mengenai apakah performans seni *Makan Mayit* (2017) yang diinisiasi oleh Natasha Gabriella Tontey (selanjutnya cukup saya panggil Tontey), seorang seniman asal Jakarta, pantas dikategorikan sebagai karya seni atau tidak. Tontey, dalam karya performans nya—berupa sesi makan malam yang menunya di desain sedemikian rupa menjijikan (dari yang berbentuk janin, hingga organ-organ tubuh lain) sehingga mirip dengan sajian makanan yang seolah-olah diambil langsung dari adegan film horror *Dumplings* karya sineas Hong Kong, Fruit Chan—mengedepankan topik-topik mengenai kanibalisme, eksplorasi terhadap sifat alamiah manusia, juga ketakutan sebagai subjek perhatiannya. Subjek yang barang tentu kontroversial bagi sebagian besar audiens lemah jantung (dan pendek nalar) seperti di Indonesia.



Seni performans sebagai protes dan transgresi: Pierre Pinoncelli memotong ujung jari kelingkingnya sendiri

Saya pribadi tidak tertarik melihat kasus ini dari sudut pandang moral, apakah menggunakan subjek seperti janin, atau berpura-pura meminum Air Susu Ibu (ASI), secara moral salah atau benar. Biar saya serahkan penilaian tersebut kepada para netizen dan intelektual gedongan yang rumahnya berada di atas awan. Saya justru lebih tertarik untuk menciptakan sebuah perbandingan, mengapa sebuah karya seni dan metode tertentu, kurang efektif jika dibandingkan dengan karya seni lainnya.

Seni sebagai transgresi memang bukanlah hal baru bagi praktik berkesenian secara umum. Ia bahkan dilakukan jauh sebelum performans *Makan Mayit* karya Tontey. Praktik transgresif yang mengandalkan nilai-kejut (*shock-value*) semacam ini telah dilakukan—tentunya juga tanpa terbebas dari hujatan dan kontroversi—oleh para seniman Dadais Zurich di awal abad ke-20, seperti Günter Brus dan gerakan Aksionisme Wina yang brutal dan destruktif. Seringnya, ia sarat dengan nada-nada protes (lihat performans Pierre Pinoncelli, Petr Pavlensky atau performans *orgy* Pussy Riot). Tapi tak jarang juga berupa stunt demi mendulang perhatian.

Media dan publik Inggris pun juga pernah dibuat geger oleh Damien Hirst, seorang seniman ternama sekaligus kontroversial. Ia banyak dikecam atas karya "patung"-nya bertajuk *The Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991), yang memamerkan bangkai-bangkai hewan (mulai dari hiu, hingga domba) dengan tubuh terpenggal-penggal, dan diawetkan di dalam kubikal raksasa berisi formalin. Karya ini menuai banyak respons dari publik yang geram, termasuk aktivis-aktivis lingkungan dan hewan yang mengutuk tindakannya karena dianggap tidak bertanggung jawab, secara sengaja menggunakan bangkai-bangkai hewan asli yang dilindungi.



Günter Brus, *Self-Mutilation 1* (1965)

Karya Hirst menimbulkan pertanyaan etis bagi para seniman: apakah seorang seniman memiliki kebebasan absolut sehingga diperbolehkan membunuh *atau* menggunakan hewan (dan makhluk hidup lainnya) untuk kepentingan "artistiknya"?

Hirst dalam beberapa kesempatan wawancara menyatakan bahwa karyanya adalah bentuk eksplorasi dirinya terhadap ketakutan primordial manusia terhadap kematian (hiu sebagai simbol kematian), obsesinya terhadap kekuasaan (pengawetan sebagai simbol dari imortalitas), serta dominasi kapital (bahwa *apex predator* seperti hiu pun bisa dibeli dan dipamerkan di galeri). Karya tersebut tidak dibuat semata-mata untuk menuai kontroversi. Terlepas dari jujur tidaknya pernyataan tersebut, kita boleh bertanya: lantas apa ia boleh bertindak sejauh itu?

Di Cina tahun 2000 silam, Zhu Yu, seniman *enfant terrible* asal kota Beijing, pernah melakukan performans serupa dengan *Makan Mayit*. Performans bertajuk *Eating People* (2000) ini membuat geger, bukan cuma kalangan seni semata, tapi juga audiens di seluruh dunia. Performans ini ia lakukan sebagai bentuk "kritik" terhadap nilai-nilai moral, baik itu adat atau pun agama yang kian mengatur segala sendi-sendi kehidupan manusia. Namun berbeda dengan *Makan Mayit*, Zhu Yu justru membawa performansnya ke tingkatan yang jauh lebih ekstrim: ia tidak hanya sekedar *berpura-pura* melakukan aksi kanibalisme dengan memakan mayat janin agar-agar seperti apa yang diperkenankan Tontey kepada audiens-nya, tapi ia *benar-benar* (setidaknya, dari pernyataannya, kebenarannya masih diperdebatkan) memakan mayat janin berumur 6 bulan—janin yang konon diam-diam ia "curi" dari sekolah medis di Beijing.

Zhu Yu memang dikenal dengan aksi-aksi ekstrimnya yang kerap mencoreng moral; yang meninggalkan rasa masam di lidah dan mengganggu kesadaran audiensnya. Dalam performans terdahulunya *Skin Graft* (2000), ia melakukan prosedur pengambilan secuil porsi daging dari perutnya, dan lalu "mencangkok" daging miliknya ke seonggok daging babi. Pendekatan ini tentu ada kaitannya dengan proyeksi tubuh sebagai "objek" karya seni. Tetapi performans Zhu Yu tersebut justru memancing pertanyaan yang jauh lebih genting mengenai konsep tubuh dan kemanusiaan: apa yang membedakan tubuh manusia dan tubuh-tubuh makhluk lainnya seperti hewan?

Terlepas dari kontemplasi filosofis Zhu Yu perihal tubuh (sebagai karyanya), beberapa pertanyaan timbul: sampai sejauh mana seorang seniman berniat dan bertindak untuk mengusik dan melukai



Zhu Yu, *Eating People* (1991)

kesadaran audiens-nya? Di mana kah sesungguhnya peran seorang seniman? Apakah ia semata-mata ada hanya untuk meludahi "selera" audiens-nya? Ataukah ia ada untuk mengajak audiens-nya berpikir dan mengubah realitanya? Lantas bagaimana caranya agar audiens tidak lebih dulu terjebak dalam reaksi awal daya "kejut" yang cenderung reduktif dan banal?

Filsuf dan penulis asal Perancis, Georges Bataille, dalam bukunya *Erotism: Death and Sensuality* (1962) mengeksplorasi obsesi dan kebutuhan manusia terhadap kematian, tabu dan transgresi. Apa yang dilakukan oleh Damien Hirst, Zhu Yu, dan Tontey, adalah bentuk pelanggaran (transgresi) yang berkaitan erat dengan ketakutan (sekaligus ketertarikan) kita terhadap konsep tentang kematian. Bagi Bataille, tindakan transgresif adalah tindakan pelanggaran yang justru *dibutuhkan* bagi adanya tabu. Manusia adalah makhluk yang tidak kontinu. Kita sebagai manusia suatu saat akan mati, berubah menjadi seonggok daging tak bernyawa dan berhenti meng-*ada*. Apa yang kita kenal dengan "tabu", timbul dari kesadaran kita terhadap proses kematian ini—terhadap proses *tak-meng-ada*. Tabu oleh karenanya, adalah sebuah larangan (aturan) yang secara fundamental bersifat relijius. Alih-alih menjadi semacam anti-tesis terhadap yang sakral, ia justru menjadi pintu gerbang menuju ke *yang-lain*. Ini lah sebabnya mengapa melanggar larangan dan aturan bagi sebagian orang adalah hal yang memikat, entah itu berupa fantasi seksual (sadomasokisme), atau fantasi terhadap kematian (bunuh diri, pembunuhan), karena pelanggaran itu bersifat *erotis*. Erotisisme, menurut Bataille, adalah upaya untuk terus meng-*ada* dalam bayang-bayang kematian; bentuk aktualisasi diri.

KEBENARAN DALAM SENI

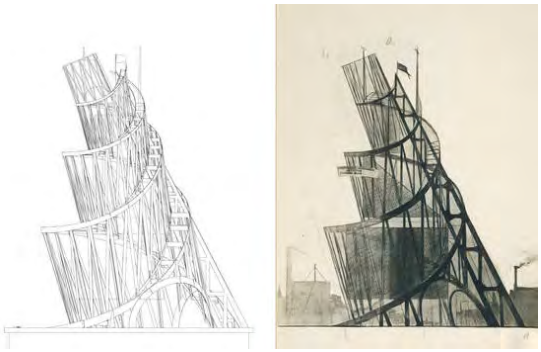
Dari titik ini, tentu kita bisa kembali mempertanyakan: apakah aktualisasi (esoteris) seorang seniman itu cukup untuk menggerakkan kesadaran audiens dan mendorong mereka untuk bertindak mengubah realitasnya? Atau bahkan, kita bisa mempertanyakannya lebih jauh: apakah *seni* itu cukup?

Ada dua kemungkinan untuk menjawab pertanyaan ini. Pertama: seni memang mampu menggugah imajinasi dan mengubah kesadaran audiens-nya. Apabila kesadaran audiens berubah, maka mereka (audiens) akan mampu mengubah realitas di mana mereka hidup. Di sini, seni dimengerti sebagai sebuah bahasa yang membolehkan seorang seniman untuk mengomunikasikan pesannya kepada audiens. Pesan ini diharapkan bisa sampai dan merasuki jiwa para audiens, lalu mengubah sensibilitasnya, mengubah sikapnya, dan mengubah etikanya. Ini bisa dibilang adalah pandangan idealis atas seni—persis seperti pandangan atas agama dan dampaknya kepada dunia.

Masalahnya, agar seniman bisa menyampaikan pesannya dengan baik, ia tentu harus berbicara (berkomunikasi) menggunakan bahasa awam—bahasa yang bisa dimengerti oleh para audiens.

Karya seni modern, berbeda dengan berhala di zaman kuno, tidak lagi dianggap sebagai embodimen dari Tuhan. Seniman tidak bisa lagi mengharapkan audiens untuk datang berkumpul ke pameran seni, kemudian otomatis berlutut berdoa di hadapan karya-karyanya demi mencari pencerahan atau menolak bala. Iman yang hilang (*loss of faith*) ini telah lama didiagnosa oleh Hegel sebagai pertanda hilangnya *kebenaran* (agama lama, spiritualisme vs. sains, pencerahan) dalam seni: kebenaran dalam seni menjadi ketinggalan zaman (*a thing of the past*). Tentu, sepanjang sejarah modernisme, banyak seniman yang mencoba menemukan kembali bahasa awam, melalui keterlibatan politis dan ideologis. Seni yang tadinya bernuansa relijius (spiritual) digantikan oleh seni bernuansa politis (rasional) yang partisipatoris.

Kendati demikian, agar seni bisa menjadi efektif secara politis dan bisa digunakan sebagai "alat" propaganda politik, maka seni *haruslah* diminati oleh audiens-nya. Sedangkan kita semua tahu bahwa sebuah komunitas yang dibangun hanya berdasarkan pada kesamaan dan kesukaan terhadap proyek-proyek artistik yang "baik dan benar" tanpa ada keleluasaan terhadap ide dan bentuk, belum tentu bersifat transformatif (contoh: seni realisme-sosialis di bawah Stalin). Agar bisa dikategorikan sebagai aspek berpengaruh (inovatif, radikal, melihat jauh ke depan), karya seni modern haruslah dibenci sekaligus disegani oleh zamannya—bila tidak, maka karya tersebut dengan mudah masuk dalam kategori konvensional, banal, atau bahkan komersial. Ini sebabnya banyak seniman-seniman kontemporer dewasa ini memiliki kecenderungan mencurigai selera publik. Dan (sebenarnya) publik pun kerap curiga terhadap seleranya sendiri. Bagaimana terkadang kita berpikir bahwa alasan kita menyukai karya seni tertentu, disebabkan karya seni yang terlihat biasa-biasa saja, tak terlalu bagus, terkesan aman dan mudah dinikmati. Sebaliknya, kita kerap berpikir bahwa alasan mengapa kita tidak menyukai karya seni tertentu, disebabkan karena karya tersebut mempunyai pengaruh, memberikan dampak, (mengenakkan atau tidak).



Sketsa seni konstruktivis Rusia, *Vladimir Tatlin, Tatlin's Tower: Monument to the Third International* (1919)

Kazimir Malevich, seniman garda-depan terhebat asal Rusia, percaya bahwa musuh terbesar bagi para seniman adalah kejujuran: seniman semestinya tal boleh jujur terhadap dirinya sendiri, terhadap apa yang disukainya; karena apa yang disukainya, bisa jadi adalah banal dan—dari sudut pandang artistik—irrelevan. Seniman modern garda-depan seperti Malevich, memang tak pernah ingin disukai, dan—yang paling penting—mereka juga tak ingin "dimengerti" oleh audiens-nya. Mereka tidak ingin berkomunikasi dan berbagi bahasa awam dengan para audiens. Mereka malahan amat sangat skeptis terhadap proyek seniman untuk memengaruhi dan mengubah jiwa (sensibilitas) audiens-nya, seperti kerja tukang jampi.



Aktivitas siswa-siswa Bauhaus

Di sini lah letak perbedaan (dan persamaan) dari para seniman transgresif seperti Damien Hirst, Zhu Yu dan Tontey, dengan mereka para seniman yang berada di garda-depan seperti Malevich dan Konstruktivis Rusia; Bauhaus dan De Stijl. Para seniman garda-depan tak lagi bersikeras membuang waktu mereka berbicara soal produksi dan reproduksi "pesan" yang ingin disampaikan, hanya untuk mengubah kesadaran audiens-nya. Mereka justru memilih alternatif kedua yang jauh lebih radikal: seni yang mampu untuk memproduksi "barang-barang." Meskipun mereka tak lagi berbagi bahasa yang sama (bahasa awam) dengan para audiens-nya, namun pada akhirnya, mereka tetap berbagi dunia materil yang sama dengan para audiens-nya.

Seniman garda-depan pada umumnya mempunyai keyakinan teguh terhadap seni yang berfungsi sebagai bagian teknologi. Mereka cenderung menitikberatkan dirinya pada upaya-upaya transformasi dunia. Salah satunya dengan menciptakan lingkungan hidup baru yang mampu mengubah tata cara kebiasaan publik dalam kehidupannya. Alih-alih membuat karya seni yang bertujuan untuk mengubah jiwa dan kesadaran audiens-nya, mereka justru membuat karya seni (berupa barang-barang keseharian) yang dapat secara langsung mengubah dunia materil di mana mereka hidup. Di lingkungannya yang baru, publik lambat laun akan belajar menyesuaikan dirinya, dan akhirnya mengubah perilaku dan sensibilitas mereka sendiri. Menggunakan istilah Marxis: seni bisa dipandang sebagai bagian dari supra-struktur, *atau* sebagai bagian dari basis material itu sendiri. Seni bisa saja diperlakukan sebagai komponen ideologis (moral, agama, politik), atau diperlakukan sebagai teknologi. Kebenaran materil ini lah yang diyakini oleh para seniman garda-depan sebagai kebenaran seni yang sesungguhnya.

PENUTUP

Kesalahpahaman yang terjadi antara Tontey sebagai seniman, dan audiens moralis yang tak setuju dengan cara penyampaiannya, karena dianggap "amoral" dan "ofensif", adalah salah satu bukti dari kegagalan seorang seniman dalam mengaplikasikan teori serta mengartikulasikan bahasa yang ia gunakan ke dalam bahasa awam (*common language*). Keengganan ini pada akhirnya juga turut memengaruhi pembentukan landasan konseptualnya, atau yang lebih jauh, dalam praktik berkesenian Tontey sebagai seorang seniman. Sehingga, apa yang terjadi adalah kesenjangan, ketimpangan nalar yang mulanya diakibatkan oleh lemahnya perumusan fondasi konseptual sang seniman, lalu diperburuk oleh ketidakmampuan dan ketidakdewasaan audiens dalam membaca dengan teliti pesan yang ingin disampaikan oleh seniman—audiens kepalang bingung memahami dan menilai sebuah karya seni.

Mungkin, seluruh analisa dan penilaian saya salah total. Mungkin, apa yang telah dicapai oleh Tontey di sini—mulai dari berbagai macam perdebatan, keributan hingga guyonan kebablasan yang berbuntut makian—adalah tujuan sesungguhnya dari karya seni-nya.

Apabila dulu seniman selalu ingin dinyatakan sebagai seorang individu yang unik dan berbeda dari individu-individu lainnya, maka mungkin, apa yang diinginkan para seniman kini adalah menjadi sama dengan manusia lainnya. Kant pernah berkata bahwa seni *bukan* soal kebenaran, tapi soal selera. Melihat situasi yang terjadi, mungkin pernyataan ini ada benarnya.

Peran para seniman (kontemporer) tak menjadi lebih penting dari peran audiens-nya (kematian *author*). Ia direduksi semedikian rupa menjadi bagian proses, bukan penghasil. Dan berdasarkan itu, maka seni mampu dan *harus* dibicarakan oleh semua orang. Semua orang bebas untuk membicarakan soal seni, karena menurut Kant, *tidak ada yang bisa menjadi spesialis seni*—paling banter *dilettante*. Artinya, apabila kita bersedia mengikuti logika Kantian, maka seni dari awal memang adanya bersifat sosial—bahkan demokratis (apabila ia terhindar dari monopoli *high society*).

Kendati demikian, seni, seperti yang kita ketahui, tidak menjadi sekedar objek pembicaraan yang terbebas dari kriteria-kriteria kebenaran. Sebagaimana tujuan awal dari performans Tontey untuk menggugah pertanyaan, menjadi amat sangat irrelevan. Seni, atau kegiatan seni, dewasa ini, bertransformasi menjadi gagasan yang bersifat universal, non-spesifik, non-produktif; sebuah kegiatan yang bisa jadi boleh dilakukan oleh siapa saja, tanpa dibebani dengan embel-embel kesuksesan (sebagai seorang "seniman"). Baik dilakukan oleh sang seniman itu sendiri, atau pendekar-pendekar *keyboard* di internet yang menjadi audiens-nya: pengamat yang sama sekali tak bisa diandalkan. Dengan demikian, seni kontemporer bisa dibilang sebagai kegiatan produksi karya seni *tanpa* karya seni. Ia bertujuan mengajak semua orang turut berpartisipasi, entah melalui bentuk karya, penilaian, gunjingan, makian, atau pun sekedar mengencingi; kegiatan yang benar-benar inklusif dan "egalitarian".