DUNIA SENI YANG LAIN

(bagian I)



Nika Dubrovsky

David Graeber

Penerjemah: Putri Permata Sari

Nika Dubrovsky adalah seorang seniman dan penulis yang tumbuh besar di lingkungan budaya non-resmi seperti squats dan samizdat pada masa-masa akhir Uni Soviet.

David Graeber (1961–2020) adalah seorang antropolog Amerika, pemikir anarkis, dan aktivis yang karyanya telah mengubah arah perdebatan mengenai anarkisme sehari-hari, utang, labour, birokrasi, dan organisasi sosial.

Komunisme Seni dan Kelangkaan Palsu

Di bulan Mei 2019, setelah kami menikah seminggu sebelumnya, kami sampai di Biennale Venice. Ini bukan bulan madu, pun jika iya, bisa dibilang ini seperti bulan madu sambil kerja: kami punya ide untuk menggunakan Biennale sebagai landasan proyek penulisan bersama yang kami lakukan untuk pertama kali, walaupun sebenarnya kami belum yakin arahnya akan ke mana.

Kami menghabiskan sebagian besar hari pertama di Arsenale—sebuah bangunan berusia hampir seribu tahun yang konon pernah menjadi salah satu pabrik senjata pertama di dunia—sambil berusaha melewati para petugas keamanan. Ternyata ada tingkatan dan tingkat akses bagi pers, dan kami harus menavigasi sistem otorisasi yang rumit yang melibatkan nomor otorisasi, *barcode*, dan kartu akses berkode warna, sambil berhadapan dengan berbagai petugas keamanan yang mengenakan lencana, seragam, dan alat komunikasi berbeda yang menjaga penghalang fisik maupun konseptual. Puluhan peserta yang berpakaian rapi berdiri patuh dalam antrean, berdebat dalam belasan bahasa, berpindah dari satu ruangan ke ruangan lain, beristirahat di toko buku kafe yang disediakan khusus sambil merencanakan strategi terkait undangan makan malam atau kartu identitas pinjaman, atau menilai tingkat pentingnya pesta-pesta yang akan mereka hadiri nanti di hari itu. Ada ketiadaan humor yang luar biasa dalam seluruh urusan ini. Orang-orang tampak gelisah, tabah, merasa paling benar, dan fokus; hampir tidak ada seorang pun, di katedral ironi ini, yang tampak terhibur. Betapa seriusnya!

Tampaknya memang penting untuk menegaskan bahwa sesuatu yang berdampak besar sedang terjadi di sini. Tidak jelas mengapa. Sama seperti tidak ada alasan yang jelas untuk memperbanyak tingkatan akses khusus sejak awal, tidak ada alasan pula bagi orang-orang ini untuk merasa begitu cemas akan konsekuensinya. Hal ini hanya benar-benar masuk akal jika eksklusi itu sendiri merupakan salah satu objek utama yang diproduksi: bukan hanya semua orang sedang bermain dalam sebuah permainan dengan aturan yang terus berubah dan tidak jelas, tetapi juga tampak penting bahwa semua pemain, bahkan oligarki yang paling sombong atau pialang yang paling ulung sekalipun, setidaknya sesekali berada dalam bahaya untuk digagalkan dan dipermalukan. Atau setidaknya menjadi bingung dan kesal.

Dunia seni, meskipun memiliki peran penting dalam museum, institut, yayasan, departemen universitas, dan sejenisnya, pada dasarnya tetap terorganisasi terutama di sekitar pasar seni. Pasar seni itu sendiri digerakkan oleh modal finansial. Sebagai pasar yang paling minim regulasi di antara bisnis-bisnis abu-abu—seperti tempat penghindaran pajak, penipuan, pencucian uang, dan lain-lain—dunia seni bisa dikatakan mewakili semacam laboratorium eksperimental bagi perumusan suatu ideal tentang kebebasan yang sesuai dengan dominasi modal finansial saat ini.

Tentu saja dapat dikemukakan argumen bahwa seni kontemporer pada dasarnya merupakan perpanjangan dari sistem keuangan global (yang tentu saja, berkaitan erat dengan *Empire*[1]). Kawasan-kawasan seni cenderung berkerumun di sekitar distrik keuangan kota-kota besar. Investasi seni mengikuti logika yang sama dengan spekulasi keuangan. Namun—jika seni kontemporer hanyalah perpanjangan dari modal finansial, karya-karya yang dirancang agar terlihat bagus di bank atau di rumah para bankir, mengapa kita harus peduli? Bukankah para kritikus budaya juga tidak menghabiskan banyak waktu untuk mendiskusikan tren desain terbaru di atas kapal pesiar mewah? Mengapa perubahan tren pada objek-objek dekoratif yang suka ditempatkan oleh para pemilik kapal pesiar tersebut di ruang tamu mereka harus dianggap relevan, dalam hal apa pun, dengan kehidupan atau aspirasi para sopir bus, pekerja rumah tangga, buruh tambang bauksit, telemarketer, atau hampir semua orang di luar lingkaran istimewa "dunia seni" itu sendiri?

Ada dua cara tradisional untuk menjawab pertanyaan ini, dan keduanya menarik ke arah yang berlawanan:

1. Seni kontemporer mendefinisikan puncak dari sebuah struktur nilai estetis yang jauh lebih besar, yang pada akhirnya mencakup semua bentuk penciptaan makna dan ekspresi budaya. Karena itu, seni kontemporer memainkan peran penting dalam mereproduksi struktur relasi sosial yang lebih luas—struktur yang memastikan sopir, pekerja rumah tangga, buruh tambang, dan telemarketer akan terus diberitahu bahwa hidup dan kepentingan mereka tidak menarik dan tidak penting, serta

---

1 Catatan penerjemah: dalam konteks ini, istilah *Empire* digunakan untuk menyebut sistem dominasi saat ini yang mengorganisasi kehidupan sosial, ekonomi, dan politik secara luas, terutama melalui kapitalisme, negara, birokrasi, polisi, penjara, dan berbagai mekanisme kontrol yang membuat hidup kita semakin menjadi lebih dapat ditindas, dipantau, dan dieksploitasi.

menempatkan bentuk estetis dan ekspresi budaya yang berbicara kepada hati mereka pada status kelas dua atau tiga.

2. Meskipun telah dikooptasi oleh kalangan elit, serta manajer publik maupun privat dan birokrat, seni kontemporer tetap mewujudkan—atau bahkan menjadi perwujudan utama—dari konsepsi alternatif tentang nilai yang berpotensi meledakkan struktur relasi sosial yang lebih besar itu, dan yang tidak tersedia, atau setidaknya tidak begitu mudah tersedia, di tempat lain.

Jelas bahwa kedua hal ini bisa (dan mungkin memang) benar pada saat yang sama. Bahkan bisa dikatakan bahwa potensi revolusioner seni justru merupakan bagian besar dari apa yang membuatnya begitu efektif sebagai prinsip pengendalian. Anak-anak dari pemulung, buruh pabrik, dan pengungsi, pada akhirnya sebagian besar tetap dikirim ke sekolah, di mana mereka diperkenalkan pada karya-karya Da Vinci dan Picasso, bermain dengan cat air, belajar bahwa seni dan budaya adalah pencapaian tertinggi umat manusia dan mungkin justifikasi paling jelas bagi keberlangsungan umat manusia di planet ini (meskipun kita telah merusak banyak hal di sini); mereka diajarkan untuk bercita-cita menjalani kehidupan di mana anak-anak mereka bisa hidup nyaman sehingga cucu-cucu mereka kelak dapat mengejar bentuk-bentuk ekspresi kreatif.

Dan pada umumnya, karena itu permainan yang sedang dimainkan semua orang, mereka memang bercita-cita pada hal-hal semacam itu. Kota-kota di dunia penuh dengan anak muda yang melihat kehidupan ekspresi sebagai bentuk kebebasan tertinggi, dan bahkan mereka yang bermimpi menjadi bintang sinetron atau produser video hip-hop pun menyadari bahwa (sebagaimana hal-hal saat ini diatur) "dunia seni" adalah puncak dari domain yang lebih luas bernama "seni," dan karena demikian, ia menjadi prinsip regulasi—yang menempatkan tingkatan dan hierarki rumit dari genre dan bentuk seni (begitu mirip dengan hierarki malaikat di masa lalu) pada tempatnya.

Hal ini tetap berlaku bahkan bagi mereka yang mencemooh gagasan seni kontemporer, atau yang sama sekali tidak menyadarinya, bahwa sejauh mereka hidup dalam dunia di mana orang-orang yang menghasilkan bentuk ekspresi artistik yang mereka hargai, atau anak-anak mereka, sejauh mereka bercita-cita

untuk naik kelas dalam kehidupan, akan tetap harus hidup dalam dunia di mana seni kontemporer dipandang sebagai ekspresi paling murni dari kreativitas manusia; dan kreativitas adalah nilai tertinggi itu sendiri.

Mungkin cara termudah untuk mengukur sentralitas struktur-struktur semacam itu adalah dengan mempertimbangkan betapa sulitnya menghilangkannya. Berbagai upaya selalu dilakukan. Tampaknya selalu ada seseorang di dunia seni yang berusaha menciptakan program partisipatif, menghancurkan batas-batas antara genre tinggi dan rendah, serta melibatkan anggota kelompok-kelompok terpinggirkan sebagai produser, penonton, atau bahkan patron. Terkadang, upaya-upaya tersebut menarik banyak perhatian. Namun pada akhirnya, upaya-upaya itu selalu memudar dan lenyap, meninggalkan keadaan yang kurang lebih sama persis seperti sebelumnya.

Misalnya pada tahun 1970-an dan 1980-an, ada upaya terkoordinasi di Amerika Serikat untuk menantang batas antara seni tinggi dan musik populer, bahkan hingga titik di mana beberapa seniman (Brian Eno, Talking Heads, Laurie Anderson, Jeffrey Lohn) benar-benar menciptakan karya yang masuk tangga lagu, dan tampil di teater yang penuh sesak dengan pemuda yang belum pernah mendengar nama Hugo Ball atau Robert Rauschenberg. Para kritikus menyatakan bahwa gagasan tentang genre seni tinggi dan rendah itu sendiri secara cepat sedang menghilang. Namun, hal itu tidak benar. Dalam beberapa tahun, semua itu hanyalah tren musik lain yang terlupakan, sebuah catatan pinggir yang aneh dalam sejarah rock 'n' roll.

Mungkin tidak mengherankan, mengingat pasar seni dan industri musik selalu beroperasi berdasarkan prinsip-prinsip ekonomi yang sama sekali berbeda: yang satu terutama didanai oleh kolektor kaya dan pemerintah, sedangkan yang lain melalui pemasaran massal kepada masyarakat umum. Namun, jika ada tantangan nyata terhadap logika eksklusi di mana pun dalam dunia seni selama abad ke-20, tantangan itu justru terjadi di ranah musik, di mana tradisi pemberontakan mulai dari musik folk hingga rock, punk, dan hip-hop sebenarnya paling mendekati realisasi impian *avant-garde* lama bahwa setiap orang bisa menjadi seniman—meskipun tentu saja kita bisa memperdebatkan seberapa dekat hal ini benar-benar terwujud.

Setidaknya, hal ini meneguhkan gagasan bahwa kreativitas adalah hasil karya kolektif kecil sama mudahnya dengan karya seniman individu. Secara signifikan, semua ini terjadi pada jarak tertentu dari kelompok-kelompok *avant-garde* seni yang memproklamirkan diri; dan patut dicatat bahwa hubungan singkat dengan dunia seni pada tahun 1980-an merupakan prolog dari reaksi balik yang membuat musik menjadi jauh lebih terkorporatisasi, terindividualisasi, dan dengan ruang eksperimen yang jauh lebih sedikit daripada yang pernah ada setidaknya sejak tahun 1950-an.

Setiap pasar tentu saja harus beroperasi berdasarkan prinsip kelangkaan. Dalam arti tertentu, pasar seni dan industri musik menghadapi masalah serupa: material umumnya murah dan bakat tersebar luas. Jadi, agar keuntungan dapat diraih, kelangkaan harus diciptakan. Di dunia seni, tentu saja ini inti dari aparatur kritis: produksi kelangkaan; yang pada gilirannya menjadi alasan mengapa bahkan para kritikus, kurator, dan pemilik galeri yang paling tulus dan radikal anti-kapitalis pun cenderung menarik garis batas pada kemungkinan bahwa setiap orang benar-benar bisa menjadi seniman, bahkan dalam arti yang paling luas sekalipun. Dunia seni tetap didominasi oleh individu-individu heroik, bahkan ketika ia mengklaim mencerminkan logika gerakan dan kolektif—bahkan ketika tujuan yang diusung oleh kolektif-kolektif tersebut adalah untuk menghapuskan perbedaan antara seni dan kehidupan. Bahkan para Dadais dan Surealis pun kini dikenang sebagai segelintir jenius romantis, apa pun yang mungkin mereka klaim sebagai tujuan mereka.

Perlu juga dicatat bahwa satu-satunya masa ketika sejumlah besar orang meyakini bahwa struktur-struktur eksklusi benar-benar sedang lenyap, bahwa masyarakat di mana setiap orang dapat menjadi seniman benar-benar dapat dibayangkan, terjadi di tengah-tengah revolusi sosial ketika banyak orang sungguh-sungguh meyakini bahwa kapitalisme sedang berada dalam lingkaran maut, dan pasar itu sendiri akan segera menjadi bagian dari masa lalu. Tak mengherankan jika banyak tren ini muncul langsung dari Rusia, di mana periode antara Revolusi 1905 hingga masa kejayaan *avant-garde* pada tahun 1920-an menyaksikan mekarnya ide-ide baru (hampir secara brutal) tentang seperti apa bentuk komunisme artistik itu.

Komunisme Seni

Di dalam sebuah Komune, semua orang adalah pencipta. Setiap manusia sehanusnya menjadi seniman, dan segala hal bisa menjadi seni murni.
—Osip Brik

Coba kita pertimbangkan kasus Kazimir Malevich, yang tiba di Moskow pada tahun 1904 dari pedalaman Ukraina untuk kemudian menjadi salah satu ahli teori seni abad ke-20 yang paling berpengaruh. Dalam esainya tahun 1920 berjudul *The Question of Imitative Art*, ia menegaskan: "Kita sedang bergerak menuju dunia di mana setiap orang akan berkarya ... Kita perlu menata jalur kreativitas sedemikian rupa sehingga seluruh massa akan turut serta dalam pengembangan setiap pemikiran kreatif yang muncul, tanpa mengubahnya menjadi produksi mekanis atau klise."

Seni baru yang revolusioner, tegasnya, harus didasarkan pada kreativitas sebagai "esensi kemanusiaan ..." "sebagai tujuan hidup, dan sebagai penyempurnaan diri."

Menurut Malevich (dan ia tentu saja tidak sendirian) para seniman bukan hanya para nabi di dunia baru ini, tetapi mereka juga akan menjadi pondasinya, teladannya. Seperti yang kita semua ketahui, gagasan-gagasan semacam itu sebagian besar terpendam akibat penindasan terhadap gerakan *avant-garde* di bawah rezim Stalin. Meskipun demikian, sebagaimana baru-baru ini ditunjukkan oleh Tzvetan Todorov dan Boris Groys, apa yang terjadi sebenarnya sedikit lebih rumit. Alasan utama mengapa para pelukis, desainer, dan pematung *avant-garde* harus dibunuh atau ditundukkan adalah karena *avant-garde* yang politis, pada akhirnya, mengadopsi versi bentuk paling radikal dan eksklusif dari tradisi yang sama persis itu, di mana Stalin sendiri—sama seperti Mussolini dan Hitler—menjadi sosok jenius heroik yang membentuk kembali kehidupan itu sendiri sesuai dengan satu visi estetika tunggal.

Todorov berpendapat bahwa, setidaknya pada abad ke-20, inilah yang selalu terjadi pada masa-masa revolusioner. Para seniman mulai menuntut bukan hanya hak-hak baru untuk menciptakan dan mendistribusikan karya seni mereka. Di atas segalanya, mereka menuntut untuk memimpin transformasi realitas sosial dan cara-cara di mana budaya mereproduksi dirinya sendiri. Namun pada

akhirnya, mereka selalu gagal. Untuk mewujudkan impian mereka, mereka terpaksa bergantung pada para politisi, yang sama sekali tidak berniat berbagi kekuasaan dengan mereka. Oleh karena itu, setelah gelombang kreativitas yang singkat—yang hampir selalu bertepatan dengan terbukanya cakrawala politik (Malevich sendiri menerbitkan esai-esai pertamanya dalam sebuah jurnal yang sederhananya berjudul *Anarchy*)—reaksi yang dalam dan kejam pun menyusul, dan para politisi, yang terinspirasi untuk mewujudkan visi estetika mereka sendiri di atas daging dan urat nadi kemanusiaan, akhirnya melakukan hal-hal yang benar-benar mengerikan.

Kaum konservatif selalu bersikeras bahwa hal ini pasti akan terjadi—sebenarnya, inilah definisi esensial dari apa itu konservatisme, yaitu pernyataan bahwa menerapkan visi estetika siapa pun ke ranah publik pasti akan berakhir dengan bencana—dan setidaknya dalam hal ini, dorongan konservatif lah yang berkuasa. Kita diajarkan untuk menganggap tokoh-tokoh seperti Malevich menakutkan karena kenaifannya. Namun, sebenarnya seperti apa visi komunisme sejati yang ia bayangkan? Bukan sekadar masyarakat masa depan di mana setiap orang terbebas dari perjuangan untuk bertahan hidup (hal ini sudah diantisipasi oleh hampir semua orang pada masa itu). Itu juga merupakan visi di mana "pencarian kebahagiaan" berarti setiap orang mampu mengejar suatu proyek artistik atau ilmiah. Hal ini tentu saja didasarkan pada asumsi bahwa orang-orang memiliki kemampuan dan kemauan, bahkan jika itu hanya berarti mengutak-atik upaya menciptakan mesin gerak yang tidak ada hentinya atau menyempurnakan rutinitas komedi *stand-up*.

Visi Malevich menyiratkan bahwa rasa ingin tahu dan hasrat untuk mengeksplorasikan diri merupakan komponen esensial dari apa pun yang kita definisikan sebagai "kemanusiaan"—atau mungkin seluruh kehidupan (beberapa seniman *avant-garde* Rusia juga tertarik pada pembebasan sapi)—dan bahwa oleh karena itu, kebebasan lebih merupakan soal menghilangkan hambatan daripada mengubah sifat dasar manusia secara mendasar. Inilah mengapa Malevich dapat berargumen bahwa dasar dunia seni yang baru haruslah bersifat ekonomi—meskipun seperti banyak revolusioner lainnya, ia juga tertarik pada penciptaan bahasa estetika universal yang baru.

Malevich sendiri berasal dari daerah pinggiran; ia adalah orang Polandia yang tumbuh di sebuah desa Ukraina, dan yang tidak pernah menguasai bahasa

Rusia sastra maupun menerima pendidikan seni yang "layak". Kotak-kotak dan segitiga-segitiganya merupakan cara untuk melampaui semua itu. Dengan cara yang serupa, proyek *avant-garde* Rusia juga bersifat edukatif, dirancang bukan untuk menciptakan "manusia baru" (sebagaimana yang kemudian dikemukakan oleh kaum Stalinis), melainkan untuk melibatkan mereka yang sebelumnya paling terpinggirkan—kaum miskin dan penduduk daerah pinggiran—untuk memberi mereka peralatan dasar yang mereka butuhkan untuk bergabung dalam proyek kolektif penciptaan masyarakat baru, di mana mereka, pada gilirannya, akan menciptakan apa pun yang mereka sukai.

Apakah visi Malevich benar-benar gagal? Sepertinya keadaan tidak mungkin menjadi lebih buruk lagi sejak jutaan orang tewas dalam perang saudara. Dan di bawah rezim Stalin, bahkan setelah itu, impian komunisme ditunda tanpa batas waktu. Namun, ada sisi lain dari masyarakat Soviet—dan masyarakat negara sosialis secara lebih umum—yang jarang kita akui: para pekerja hampir mustahil untuk dipecat dari pekerjaannya. Akibatnya, sangat mungkin untuk bekerja tiga atau empat jam sehari, atau bahkan dua atau tiga hari seminggu, sehingga seseorang dapat memusatkan energinya pada aktivitas lain atau bahkan tidak melakukan apa-apa sama sekali.

Ada banyak waktu untuk "berpikir dan berjalan-jalan," dan karena kesenangan konsumerisme ala kapitalis tidak tersedia secara luas, sedangkan sumber daya budaya seperti perpustakaan, kuliah dan pelajaran gratis tersedia, masa pemerintahan Brezhnev khususnya menyaksikan generasi-generasi penuh dengan *watchmen* dan *street-sweepers*, sebagaimana mereka disebut. Mereka adalah orang-orang yang dengan sengaja mencari pekerjaan yang tidak menuntut, berhasil menjalani hidup mereka dengan sedikit uang yang dijamin oleh negara, dan menggunakan waktu luang mereka untuk menulis puisi, melukis, dan berdebat tentang makna hidup.

Semua ini jelas terjadi di bawah pengawasan ketat negara totaliter, tetapi bisa saja dikatakan bahwa justru inilah alasan mengapa para penguasa negara merasa negara tersebut harus tetap totaliter. Revolusi telah melahirkan masyarakat di mana hampir setiap orang berada dalam posisi untuk menjadi pemikir atau seniman, untuk merencanakan dan menyusun skema, serta mempertanyakan segala hal. Oleh karena itu, mereka harus ditindas secara langsung. Sedangkan di negara kapitalis barat, kebanyakan orang sama sekali tidak punya waktu untuk melakukan hal-hal semacam itu.

Kita diajarkan untuk menganggap para seniman revolusioner *avant-garde* sebagai kaum romantis. Tidak jelas apakah mereka semua akan menolak sebutan tersebut. Tradisi revolusioner—termasuk Marx—dalam banyak hal dapat ditelusuri langsung ke Romantisisme, dan meskipun saat ini hal ini umumnya dipandang sebagai inti masalahnya, bagi kami sejarah yang sesungguhnya jelas jauh lebih rumit.

Mari kita lanjutkan selangkah demi selangkah untuk menjelaskan mengapa kami yakin hal ini benar adanya.

Warisan Romantisisme yang Membingungkan

Romantisisme pada umumnya kini memiliki citra yang sangat buruk: aliran ini dipandang sebagai sesuatu yang konyol dan mungkin berbahaya. "Romantisasi" telah menjadi istilah untuk idealisasi yang sentimental, baik terhadap alam, petani, orang-orang primitif yang mulia, kaum miskin, maupun para jenius kreatif yang dibayangkan. Penerimaan Romantisisme dalam ranah politik dipandang secara alami mengarah pada semacam nasionalisme otoriter, atau dalam skenario terburuk, Reich Ketiga (*the Third Reich*). Namun, tradisi *avant-garde* pun hampir sepenuhnya berakar dari Romantisisme.

Sebagian dari masalahnya adalah bahwa saat ini hanya sedikit orang yang menyadari apa yang sebenarnya dikatakan oleh para pemikir Romantisisme awal—meskipun mereka sendiri sering kali tidak banyak membantu dengan menulis hal-hal yang saling bertentangan dalam gaya bahasa yang sengaja dibuat samar dan sulit dipahami. Walaupun begitu, beberapa alur pemikiran yang konsisten tetap dapat diurai, dan alur-alur tersebut tidaklah seperti yang umumnya kita bayangkan.

Sebagai contoh, perhatikan ketertarikan modernis yang tak kunjung padam dalam membandingkan karya seni yang dihasilkan oleh apa yang oleh Hal Foster secara terkenal disebut sebagai "tiga unsur istimewa: kaum primitif, anak-anak, dan orang dengan gangguan kesehatan jiwa." Apa sebenarnya kesamaan yang tampak dari ketiganya? Pada abad ke-20, asumsi umumnya adalah bahwa runtuhnya otoritas budaya Gereja telah membuat orang Eropa kehilangan bahasa

kolektif visual, dan bahwa dengan mempelajari kesamaan antara orang-orang primitif, orang dengan gangguan kesehatan jiwa, dan anak-anak, mungkin saja dapat ditemukan semacam bahasa visual yang murni, pra-sosial, dan karena-nya universal, yang dapat dijadikan landasan untuk membangun bahasa visual baru. Seperti yang telah kita lihat, kelompok *avant-garde* revolusioner terkadang juga mengadopsi versi gagasan-gagasan ini. Namun, konsepsi Romantisisme yang asli jauh lebih radikal. Konsepsi tersebut sebenarnya terkait erat dengan konsep budaya—yang pada dasarnya merupakan ciptaan Romantisisme Jerman.

Gagasan bahwa bahasa, cerita rakyat, tata krama, mitos, kepekaan, dan bahkan bentuk-bentuk kebahagiaan yang khas dari suatu bangsa atau kelompok sosial semuanya membentuk semacam kesatuan ekspresif—hasil dari semacam "jiwa kreatif rakyat"—berakar pada asumsi bahwa setiap orang, dalam arti tertentu, sudah terlibat dalam ekspresi artistik. Dalam pandangan budaya ini, persepsi kita terhadap dunia di sekitar kita diberi makna dan nuansa emosional oleh kreativitas leluhur dari generasi ke generasi. "Kita melihat melalui pendengaran," tulis Herder, karena mitos dan puisi masa kecil kita menentukan apa yang sebenarnya kita lihat ketika memandang gunung, hutan, atau sesama manusia. Namun, penciptaan budaya terus berlangsung. Seperti yang ditulis oleh penyair dan filsuf Jerman Novalis dalam kalimat terkenalnya, "Setiap orang ditakdirkan untuk menjadi seniman." Kejeniusan artistik hanyalah "perwujudan dan penguatan dari apa yang selalu dilakukan manusia."

Para seniman Romantis menegaskan bahwa masalahnya masyarakat borjuis telah menciptakan tekanan dan ekspektasi sosial yang begitu mencekik dan kejam sehingga sangat sedikit orang yang berhasil mencapai usia dewasa dengan kemanusiaan dan kebebasan mereka tetap utuh. Pendidikan borjuis berdampak pada pembunuhan imajinasi. Maka, kesamaan yang sebenarnya dianggap dimiliki oleh anak-anak dan "orang-orang primitif" yang tidak bersekolah hanyalah bahwa mereka belum (atau belum sepenuhnya) dihancurkan.

Sebaliknya, dalam masyarakat patologis seperti masyarakat kita saat ini, individu-individu yang entah bagaimana berhasil mempertahankan "jenius" artistik bawaan—yang dimiliki semua anak sejak lahir—melakukannya dengan mengorbankan diri secara luar biasa; mereka biasanya menjadi setengah gila

akibat pengalaman tersebut. Novel-novel Romantis Jerman, seperti karya-karya Theodor Goffman, biasanya mempertentangkan seorang penyendiri artistik atau spiritual yang hampir gila dengan sekelompok tokoh-tokoh daerah yang monoton dan mengerikan—dokter, walikota, istri walikota, dan selingkuhannya—yang bersatu melawannya, karena mereka memandang keberadaannya sebagai serangan terhadap realitas mereka yang picik dan munafik.

Memang benar bahwa fase awal Romantisisme Jerman yang demokratis secara bertahap berubah menjadi nasionalisme konservatif. Namun, gagasan-gagasan inti tersebut secara mendasar telah membentuk ulang seluruh pemikiran selanjutnya mengenai politik dan seni. Hal ini terutama terlihat dalam warisan Revolusi Prancis. Sekilas, sebagian besar revolusioner Prancis, dengan pemujaan mereka terhadap Akal Budi (*Reason*), mungkin tampak sangat jauh dari tradisi Romantisisme Jerman.

Memang benar bahwa Rousseau mengadopsi beberapa gagasan Romantisisme, tetapi secara umum, bahasa dan sensitivitas mereka hampir tidak jauh berbeda. Namun, salah satu gagasan Romantisisme yang paling radikal adalah bahwa, jika setiap orang terlahir sebagai anak yang bebas dan jenius, maka kurangnya kebebasan dan kejeniusan, atau penyebaran kebodohan, kejahatan, dan kemunafikan dalam masyarakat tersebut, hanyalah hasil dari kondisi sosial. Hal ini dianggap mengejutkan pada masa itu. Para revolusioner Prancis sering kali begitu bertekad untuk membuktikannya sehingga mereka terkadang menempatkan anak-anak bangsawan di keluarga para pemabuk—hanya untuk membuktikan bahwa mereka pun akan tumbuh menjadi pemabuk.

Bagaimanapun juga, gagasan tentang *avant-garde* muncul tak lama setelah perdebatan mengenai bagaimana revolusi tersebut menyimpang dari jalurnya. (Demikian pula, secara kebetulan, hal yang sama terjadi pada konservatisme modern dan ilmu sosial.) Kaum reaksioner berargumen bahwa pemujaan terhadap Akal Budi akan tak terelakkan mengarah pada Teror. Namun, hal yang sama juga akan terjadi akibat pemujaan terhadap Imajinasi. Upaya untuk menghapus masa lalu dan memulai dari awal pasti akan berarti menghancurkan segala sesuatu yang menyatukan masyarakat dan membuat hidup bermakna: komunitas, solidaritas, status, otoritas ... pada dasarnya semua hal yang sejak saat itu menjadi tema teori sosial. Mereka yang percaya bahwa perubahan sosial itu

baik dan tak terelakkan tetap menanggapi keberatan-keberatan tersebut dengan sangat serius. Gagasan tentang *avant-garde* artistik dan pelopor politik muncul langsung dari perdebatan yang terjadi. Padahal, awalnya keduanya dianggap sebagai hal yang sama persis.

Di sini kami terpaksa memberikan ringkasan yang agak kasar mengenai sejarah yang sangat rumit, namun cukup dikatakan bahwa perdebatan di Prancis—yang ditandai oleh pertentangan antara pengikut Comte Henri de Saint-Simon dan mantan sekretarisnya, Auguste Comte—pada dasarnya bermuara pada perdebatan mengenai cara mengelola transisi dari tatanan sosial feodal agraris menuju peradaban komersial dan industri. Para penguasa abad pertengahan—demikian argumen tersebut—mungkin memang kejam dan sering kali melakukan kekerasan secara sewenang-wenang; dalam banyak hal, mereka mungkin tidak lebih dari sekumpulan perampok. Namun, mereka memiliki Gereja, dan Gereja mampu memobilisasi struktur keindahan dan makna untuk memberikan pemahaman kepada setiap orang mengenai posisi mereka secara tepat dalam tatanan sosial yang lebih luas. Inilah tepatnya yang mereka anggap kurang dalam masyarakat industri. Gereja kini tak berguna lagi.

Namun, para kapten industri tampaknya merasa bahwa kemakmuran material yang mereka sediakan seharusnya cukup berbicara sendiri. Jelas hal itu tidak terjadi. Kekacauan politik dan anomi sosial pun menjadi akibat langsung dari ketiadaan kelas baru yang dapat memenuhi fungsi keimaman. Para pengikut Comte membayangkan bahwa kelas tersebut adalah para ilmuwan: oleh karena itu, Comte akhirnya menciptakan agama Positivisme, di mana para sosiolog akan memainkan peran sebagai pendeta. Saint-Simon sempat mencari-cari (untuk sementara waktu ia berfokus pada para insinyur) tetapi pada akhirnya memilih para seniman sebagai pelopor yang akan memimpin jalan menuju budaya kebebasan dan kesetaraan, di mana mekanisme koersif, menurut keyakinannya, pada akhirnya akan lenyap.

Selama lebih dari satu abad, para calon pelopor revolusioner terus memperdebatkan apakah mereka akan lebih mirip ilmuwan, atau lebih mirip seniman, sementara para pelukis dan pematung membentuk kelompok-kelompoknya tersendiri. Partai-partai revolusioner tanpa henti berusaha menjalin aliansi antara mereka yang tidak paling teralienasi dan yang paling tertindas. Impian runtuh-

nya penghalang antara seni dan kehidupan, yang pada akhirnya akan membawa kita kembali ke masyarakat di mana visi Novalis akan terwujud, selalu menjadi bagian tak terpisahkan dari proyek revolusioner. Pada abad ke-20, banyak seniman *avant-garde* terkenal bahkan tidak lagi menghasilkan banyak karya seni abadi, melainkan lebih banyak merencanakan cara berbagi kekuasaan dan kebebasan mereka dengan orang lain. Akibatnya, genre *avant-garde* abad ke-20 yang paling unggul, atau setidaknya yang paling mumpuni dan orisinal, bukanlah kolase, melainkan manifesto.

Pada titik ini, kita dapat kembali ke Rusia lagi.

Gerakan *avant-garde* revolusioner Rusia berakar kuat pada tradisi yang baru saja kita uraikan. "Manusia masa depan" yang mereka bayangkan (*Budetlyans*) tidak hanya akan terbebas dari kondisi sosial yang tidak adil dan jahat yang menghambat kreativitas mereka; mereka juga akan memiliki kebebasan layaknya anak-anak. Tentu saja, tak ada yang begitu naif untuk percaya bahwa mereka akan hidup seperti anak-anak secara harfiah, bahwa komunisme akan menciptakan dunia yang bebas dari kematian, pengkhianatan, ketakutan eksistensial, obsesi yang menyakitkan, atau cinta yang tak terbalas. Hanya anak-anak sungguhan yang akan mengalami surga semacam itu.

Sebaliknya, komunisme akan menciptakan dunia di mana orang-orang masa depan memiliki hak, kewajiban, dan kesempatan untuk merenungkan masalah-masalah eksistensial orang dewasa yang tak terhindarkan itu dengan cara-cara yang menakjubkan dan indah. Komunisme akan menjadi dunia yang tidak lagi terbagi menjadi si jenius gila dan para penonton bodoh yang patuh—baik yang tidak mengerti maupun yang memuja. Karena setiap orang akan menjadi keduanya pada saat yang sama.