Arsipelago

KERJA ARSIP & PENGARSIPAN SENI BUDAYA DI INDONESIA

ANNA MARIANA ◆ ERIE SETIAWAN ◆ GALATIA PUSPA SANI NUGROHO
GDE PUTRA ◆ HAFIZ RANCAJALE ◆ HELLY MINARTI ◆ JONED SURYATMOKO
KATHLEEN AZALI ◆ MUHIDIN M DAHLAN ◆ RACHMI DIYAH LARASATI

PENYUNTING:

FARAH WARDANI & YOSHI FAJAR KRESNO MURTI

Arsipelago

KERJA ARSIP & PENGARSIPAN
SENI BUDAYA DI INDONESIA

Arsipelago! Kerja Arsip dan Pengarsipan Seni Budaya di Indonesia
penyunting: Farah Wardani dan Yoshi Fajar Kresno Murti
Ed. 1, Yogyakarta: Indonesian Visual Art Archive (IVAA), 2014

xx + 204 hlm, 15 x 22 cm

ISBN 978-602-70013-3-6

Cetakan Pertama: 1000 eksemplar, Mei 2014

Penyunting
Farah Wardani
Yoshi Fajar Kresno Murti

Penulis
Anna Mariana
Erie Setiawan
Galatia Puspa Sani Nugroho
Gde Putra
Hafiz Rancajale
Helly Minarti
Joned Suryatmoko
Kathleen Azali
Muhidin M. Dahlan
Rachmi Diyah Larasati

Penyelaras Akhir
Miranda Harlan

Tim Penyusun
Farah Wardani (Pelindung/Direktur IVAA)
Christy Mahanani (Manajer Program)
Mia Hera Puspita (Pelaksana Program)
Yoshi Fajar Kresno Murti (Koordinator Peneliti)
Sita Magfira (Asisten Peneliti)

Desain Buku
Gamaliel W. Budiharga

Terbitan ini dapat terselenggara karena partisipasi dan dukungan dari:
Ford Foundation

DICETAK DI YOGYAKARTA, INDONESIA

TERIMA KASIH KEPADA

Heidi Arbuckle, Idaman Andarmosoko, Eric Awuy, Dewan Kesenian Jakarta, Elis Fadjaringsih, Studio Audio Visual Puskat, Endo Suanda, Tikar Media Budaya Nusantara, John Bamba, Institut Dayakologi, Museum Nusa Tenggara Timur, Decky Yulian dan Insomnium, Djoehari dan Galeri Raos Batu, FX Domini 'Sisco' Hera, Komunitas Pencinta Kajoetangan, Dwi Cahyono dan Yayasan Hinggil, Anwar Jimpe Rachman dan Kampung Buku, Musra Dahrizal, Edy Utama, Gusti Asnan, Nusyirwan Effendi, Edin Hadzalic dan Rumah Budaya Fadli Zon, Lembaga Kerapatan Adat Nagari (LKAN) Aie Angek, Nan Jombang Dance Company, Ka'bati, Sayyid Madany Syani dan Komunitas Ruang Kerja Budaya (RKB), Benny Sumarna, David Darmadi, Wulan Andayani, Desi Mufianti.

Arsipelago

KERJA ARSIP & PENGARSIPAN SENI BUDAYA DI INDONESIA



ANNA MARIANA ◆ ERIE SETIAWAN ◆ GALATIA PUSPA SANI NUGROHO
GDE PUTRA ◆ HAFIZ RANCAJALE ◆ HELLY MINARTI ◆ JONED SURYATMOKO
KATHLEEN AZALI ◆ MUHIDIN M DAHLAN ◆ RACHMI DIYAH LARASATI

PENYUNTING:

FARAH WARDANI & YOSHI FAJAR KRESNO MURTI

PENGANTAR

DAUR ULANG!

KERJA ARSIP DAN PENGARSIPAN SENI BUDAYA DI INDONESIA

YOSHI FAJAR KRESNO MURTI

(1)
PROYEK BUDAYA: ARSIP SEBAGAI PROSES DAN PRODUK

Sekurang-kurangnya hadir dua perkara yang mengemuka ketika 'ngobrol mengenai dokumentasi dan pendokumentasian seni budaya dengan orang-orang pemerintahan, yaitu: perkara *politic of claim* dan *politic of access*. Ungkapan yang sering muncul berkaitan dengan *politic of claim*, misalnya: "Tradisi A atau B penting segera didokumentasikan, nanti keburu diklaim Malaysia (atau negara lain)." Dalam hal ini, motif pendokumentasian didasari oleh pemahaman bahwa arsip diperlukan untuk memperkuat argumentasi klaim kepemilikan. Kita tahu secara umum, Indonesia dan Malaysia sebagai negara-bangsa sering kali sensitif-bersitegang untuk saling mengklaim bahwa produk budaya seperti reog, keris,

ataupun batik merupakan warisan miliknya. Pengarsipan seni budaya dibayangkan menjadi penting posisinya di dalam arena *politic of claim* antarorang, antarbudaya, dan antarnegara-bangsa.

Ungkapan lain yang sering muncul terkait dengan perkara kedua, yaitu *politic of access*, misalnya: "Kita khawatir jika semua data dibuka untuk umum atau di-*online*-kan, semua orang bisa mengaksesnya secara populer, dan kita bisa kehilangan seni budaya kita yang adiluhung." Dalam hal ini, motif pendokumentasian didasari oleh pemahaman bahwa arsip diperlukan untuk menjaga "keunikan" aset seni budaya bangsa. Kita tahu secara umum, banyak orang dari luar Indonesia tertarik dan belajar secara mendalam seni tradisi nusantara, sedangkan orang-orang lokal justru malah meninggalkannya. Tidak hanya mempelajari, banyak orang luar Indonesia mengoleksi produk budaya "Indonesia" yang langka dan unik dalam berbagai bentuk materialisasinya, serta digunakan untuk beragam kepentingan yang justru sering kali tidak terkait dengan lokalitas di mana produk budaya tersebut dihasilkan. Pengarsipan seni budaya dianggap menjadi penting dalam arena *politic of access* untuk menjaga akses otoritas (identitas atau lokalitas), yang dibayangkan oleh nalar Pemerintah mempunyai keunikan atau bersifat tiada duanya (adiluhung).

Kenyataannya, *politic of claim* dan *politic of access* yang menjadi legitimasi pendokumentasian seni budaya yang dikerjakan oleh nalar pemerintah kita, sesungguhnya gagal dipraktikkan. Malaysia tetap berusaha mematenkan reog, batik, dan keris, serta Jepang tetap mematenkan tempe. Dokumen tulisan, rekaman audiovisual dalam berbagai format, foto dan sketsa, hingga benda-benda purbakala, jimat, pusaka, serta benda-benda warisan leluhur lainnya berkeliaran di pasaran jual-beli dan berputar di ruang-ruang koleksi orang per orang maupun museum. Dari sisi akses, kita bahkan harus membayar sangat mahal untuk mendengarkan atau melihat—misalnya dokumentasi tari A atau tradisi musik B yang berasal dari daerah terpencil di nusantara—yang dikoleksi kolektor maupun museum-museum besar dunia. Dari sudut pandang pengarsipan, diperlihatkan bahwa sesungguhnya pemerintah kita gagal melindungi (produk) seni budaya, dan dengan demikian tidak bisa menjaga kelangsungan (proses) hidup tradisi warganya. Kegagalan posisi atau peran yang (seharusnya) diampu Pemerintah sering kali menjadikan *politic of claim* dan *politic of access* jatuh hanya sebagai jargon yang menjadi legitimasi sebuah proyek pengarsipan atau pendokumentasian seni budaya yang dikerjakannya: tanpa pembaruan cara pandang, tanpa pengambilan posisi keberpihakan, dan tanpa visi budaya kemanusiaan.

Di dalam konteks wacana kedaulatan warga sebuah negara-bangsa, sesungguhnya *politic of claim* dan *politic of access* merupakan dua perkara yang mendasar bagi proses kerja dokumentasi dan pendokumentasian seni budaya negara-bangsa Indonesia. Terutama di dalam posisinya sebagai negara bekas jajahan yang terus bergerak dan tidak pernah *fiks* di dalam ketegangan (identitas) kehi-

dupannya. *Politic of claim* dan *politic of access* semestinya digagas dalam kerangka strategi kebudayaan negara-bangsa poskolonial yang mempunyai cara pandang, metodologi, dan posisi ideologi keberpihakan yang jelas pada kesejahteraan dan keadilan rakyat. Yaitu pada bagaimana negara mampu menjamin dan melindungi kelangsungan dan keberlanjutan sebuah praktik budaya maupun produk budaya yang dikreasi maupun diwarisi oleh sebuah masyarakat, mendorong untuk tetap melekat (*embedded*) maupun menubuh (*embodied*) dalam daur ulang perkembangan zaman. Di dalam cara pandang ini, politik klaim dan akses yang dikerjakan negara diletakkan pada kerja yang melihat posisi arsip dan kerja pengarsipan seni budaya bukan berorientasi pada produk, tetapi pada proses. Motif dasar bukan sebagai proyek ekonomi politik, tetapi sebagai proyek budaya yang dinamis.

Di dalam konteks arena pasar yang buas menindas dan lansekap kapitalisme global yang ekspansif, otoritas akan klaim dan akses sangat menentukan posisi strategis kuasa kontrol politik, sosial budaya, pengetahuan, dan nilai ekonomi sebuah lokalitas dan identitas negara-bangsa. Namun, di ranah praktik kita menemui kenyataan: bahwa sebagai negara-bangsa yang baru, kita belum bisa menciptakan dokumentasi, cara pendokumentasian, maupun cara membangun tempat dokumentasi seni budaya bangsa yang berangkat dari konteks realitas sehari-hari masyarakatnya dan mempunyai visi ke masa depan. Dokumentasi, cara pendokumentasian, dan cara membangun tempat dokumentasi yang dipraktikkan hingga saat ini merupakan warisan nalar kolonial yang sarat dengan berbagai pengetahuan dan kepentingan kolonialisme yang justru menindas. Dokumentasi mengenai kelahiran "Indonesia" sebagai *nation state* dan arsip masa lalu "keindonesiaan" dibangun, direproduksi, dan dipelihara oleh momen kolonialisme. Di dalam nalar kolonialisme, dasar utama pendokumentasian setidaknya berpusar pada tiga kepentingan kekuasaan (kolonial), yaitu: kepentingan birokrasi, politik, dan ekonomi. Nalar inilah yang direproduksi dan diwarisi secara sadar maupun tidak

"...otoritas akan klaim dan akses sangat menentukan posisi strategis kuasa kontrol politik, sosial budaya, pengetahuan, dan nilai ekonomi sebuah lokalitas dan identitas negara-bangsa."

sadar oleh mesin penggerak negara-bangsa terjajah hingga sekarang. Sebagai ranah kerja membangun kepentingan sebuah *nation state*—persoalan dasar cara pandang, metode, dan strategi kerja arsip dan pengarsipan justru tidak dibangun dari realitas sosial kepentingan hidup orang banyak masa kini dan sama sekali tidak dirumuskan dalam konteks visi masa depan. Dokumentasi dan pendokumentasian dianggap bukan merupakan kerja budaya yang mendasar dalam konteks "pembangunan" kedaulatan kewargaan, apalagi dianggap sebagai sebuah proyek pembebasan: mengembangkan pengetahuan (kebudayaan) kritis tentang diri sendiri secara berkelanjutan. Keberadaan kerja kebudayaan diabaikan, dan negara tidak bisa diharapkan di dalam membangun kerja arsip dan pengarsipan (seni budaya).

(2)
INISIATIF KEWARGAAN, KERJA KOMUNITAS, DAN INOVASI INDIVIDU

Sampai saat ini, Pemerintah telah gagal melindungi kehidupan seni budaya, bahkan dalam menjaga kelangsungan hidup tradisi warganya. Dari perspektif kerja arsip dan pengarsipan, kegagalan Pemerintah tidak hanya dalam perkara bagaimana ia memperlakukan masa lalu melalui pengelolaan arsip-arsip seni budaya, tetapi lebih jauh lagi, juga dalam perkara penggunaan: bagaimana masa lalu disikapi dan dimanfaatkan melalui arsip-arsip untuk kepentingan masa kini dan masa depan. Dalam situasi demikian, inisiatif (ke)warga(an), kerja komunitas dan lembaga, serta inovasi yang dikerjakan oleh orang per orang yang bergelut dengan seni budaya—salah satunya melalui kerja dokumentasi—merupakan sebuah kerja yang tumbuh dan berkembang secara mandiri serta kreatif. Dalam praktik sehari-hari, pengelolaan, penggunaan, dan cara melihat masa lalu yang dikerjakan oleh inisiatif orang per orang, komunitas, maupun lembaga non-Pemerintah, melalui kerja "pengarsipan" di dalam tubuh masyarakat, tumbuh secara beragam. Keragaman dalam cara melihat masa lalu menghadirkan makna, ekspresi, bahasa, dan media yang beragam pula dalam kerja arsip dan pengarsipan di dalam gerak masyarakat, serta di tengah lansekap globalisasi.

Inisiatif, kerja, dan inovasi berbagai pihak dalam masyarakat tumbuh tanpa kehadiran negara, bahkan sering kali bertentangan dengan cara pandang negara ataupun lembaga formal lainnya. Kerja-kerja arsip dan pengarsipan lebih bersifat spesifik—disesuaikan kebutuhan, spontan, serta sporadis dalam (genealogi) gagasan. Sering kali bersifat praktis, sebagai bentuk penyesuaian, respon, maupun cara bertahan dari (ke)warga(an), komunitas, ataupun lembaga, serta individu-individu di dalam konteks negara, pasar, dan globalisasi. Berbeda dengan nalar formal, kerja arsip dan pengarsipan yang dikerjakan oleh inisiatif individu, komunitas,

dan (ke)warga(an) lebih sering memperlakukan produk budaya sebagai media komunikasi dan bahasa di dalam relasi praktik sosial. Akses dan klaim terhadap produk budaya sering kali bukanlah sebagai hal yang diprioritaskan, tetapi sisi penggunaan lebih dipentingkan. Latar, tempat, relasi, maupun ruang perjumpaan sering kali terasa lebih hidup dan dihidupkan daripada soal aspek "pelestarian" produk budaya.

Seni budaya dalam konteks kerja (ke)warga(an), komunitas, dan individu lebih dimaknai sebagai proses yang hadir dari praktik nilai sehari-hari yang dikerjakan dan dihidupi di dalam masyarakat kebanyakan. Dalam anggapan ini, nilai dasarnya adalah: produk budaya akan selalu dilahirkan ketika proses interaksi, kerja bersama, dan komunikasi nilai antarorang terjadi di dalam sebuah ruang, makna, tempat, dan waktu. Posisi arsip seni budaya—dalam hal ini sebagai produk budaya sekaligus sebagai proses, yang menjadi bagian dari proses yang mendorong hadirnya interaksi, kerja bersama, dan komunikasi antarorang yang terus bergerak.

Permasalahannya terjadi ketika lansekap fisik maupun lansekap pengetahuan masyarakat sudah berubah. Reproduksi nalar formal (lembaga) negara dan nalar pasar yang meletakkan komodifikasi di dalam segala hal sebagai dasar dari hubungan antarorang dan antarhal. Proses interaksi, kerja bersama, dan komunikasi antarorang dilihat sebagai sebuah produk sosial dan lalu dikomodifikasikan melalui berbagai media populer. Tanah, sebagai manifestasi relasi, kerja sama, dan komunikasi telah dipisahkan dari praktik hidup sehari-hari, privatisasi ruang dan waktu, serta menjadi komoditas. Seni budaya menjadi produk. Praktik arsip dan pengarsipan seni budaya terintegrasi juga dalam nalar pasar, yang melihat kerja arsip dan pengarsipan yang telah dilakukan sebagai arena kompetisi serta investasi. Demikian juga, sering kali kerja-kerja arsip dan pengarsipan seni budaya (ke)warga(an), komunitas, dan individu yang telah dilakukan, kadang-kadang masuk di dalam nalar politik (*claim and access*), yang melihat kerja arsip dan pengarsipan yang telah dilakukan sebagai arena kuasa untuk mengklaim dan mengakses sumber daya. Di dalam ketegangan permasalahan seperti ini, kerja arsip dan pengarsipan seni budaya yang telah dilakukan oleh warga, komunitas, maupun individu di sisi yang lain mengandung kerentanan saling bertumpang tindih, mengulang-ulang hal yang sama, dan bernafas pendek. Tetapi, pada sisi yang lain lagi, kerja arsip dan pengarsipan memberi peluang seperti halnya kerja mendaur ulang, menghasilkan proses yang kreatif dan memberi daya hidup pada reproduksi karya, informasi, pengetahuan, dan cara pandang yang berbeda dengan nalar dominan.

(3)
KAMAR KERJA, KATA KERJA, DAN KERJA PEMBACAAN

Buku ini hadir ingin membicarakan seni budaya dari posisi kerja arsip dan pengarsipan yang berangkat dari kerja individu, komunitas, maupun (ke)warga(an). Pada mulanya sebuah pertemuan kecil dari sebuah diskusi yang disusun dan direkam untuk membicarakan persoalan arsip dan pengarsipan seni budaya di Indonesia. Berangkat dari pertemuan tersebut, kami mengundang beberapa orang dari berbagai latar belakang untuk menuliskan semacam refleksi di seputar kerja arsip dan pengarsipan seni budaya di Indonesia, yang berangkat dari meja kerja yang telah digeluti selama ini. Beberapa di antaranya bahkan sudah mempunyai tulisan. Dalam waktu singkat, buku ini disunting dan disusun dengan tujuan utama untuk menghadirkan wacana arsip dan pengarsipan seni budaya di Indonesia dari sudut pandang dan cara penyajian yang beragam. Semua penulis yang diundang dalam kumpulan tulisan ini telah bekerja maupun mempunyai perhatian yang dalam terhadap kerja arsip dan pengarsipan seni budaya.

Kerja arsip dan pengarsipan seni budaya yang dibahas di dalam buku ini sejak awal disadari bukan hanya perkara teknis, birokratis, ekonomis, maupun politis, tetapi sebuah kerja kebudayaan yang bernafas panjang. Tidak hanya melihat arsip dan pengarsipan sebagai produk, ataupun perkara pengumpulan, penyimpanan, maupun pelestarian teks-teks seni budaya, tetapi juga sebuah nafas semangat yang hidup dan menghidupkan kerja-kerja individual, komunitas, maupun (ke) warga(an). Oleh karena itu, buku ini merupakan sebuah usaha awal yang, tentu, banyak sekali kekurangan dan harus terus-menerus dilanjutkan dan diperluas cakupan ranah pembahasannya.

Kerangka buku ini terdiri dari tiga kamar kerja dan sebuah penutup yang berupa refleksi teoretis mengenai kerja arsip dan pengarsipan. Kami menyebutnya sebagai “kamar kerja”, sebagai upaya untuk mendudukkan kerja arsip dan pengarsipan seni budaya dalam sebuah konteks, lokasi, tubuh, dan tetap menjadi kata kerja, yaitu: sebuah proses yang dikerjakan dari berbagai ranah dan dari berbagai cara pandang. Para penulis berasal dari berbagai latar belakang, yang sporadis sifatnya, dan yang menuliskan refleksi gagasan dan praktik yang telah maupun sedang dikerjakan seperti sedang berada di sebuah kamar kerja. Serpihan-serpihan bentuk, ragam, dan praktik yang dihasilkan dari kamar kerja-kamar kerja diharapkan akan membentuk sebuah gagasan ataupun wacana alternatif mengenai kerja arsip dan pengarsipan seni budaya di Indonesia.

Kerangka Keindonesiaan

Kamar kerja pertama adalah kamar kerja Keindonesiaan. Empat orang penulis membicarakan persoalan kerja arsip dan pengarsipan dalam kerangka keindonesiaan, dari ranah praktik kerjanya masing-masing. Mereka mendudukkan posisi

kerja arsip dan pengarsipan di dalam kerangka kerja menulis keindonesiaan melalui bidang kerja masing-masing, yaitu: kliping, tari, musik seni, dan sinema. Kerangka kerja keindonesiaan ini penting dikaitkan selama konsepsi negara-bangsa masih melekat dan dipraktikkan dalam konsepsi kewargaan politik kita. Dan, begitulah seharusnya: keindonesiaan disusun bukan dari sebuah konsep abstrak nasional(isme) yang hegemonik, tetapi dibangun dari usaha kecil-kecil serta gagasan yang berserakan melalui praktik realitas sehari-hari masyarakatnya yang kompleks dan penuh ketidakadilan.

Kamar kerja pertama dibuka dengan tulisan Muhidin M. Dahlan: "Praktik Kliping dan Daya Budi Kultural". Tulisan Muhidin menceritakan secara meyakinkan bahwa praktik kliping merupakan cara kita menjaga detail cerita sebagai negara-bangsa. Kliping, menurut Muhidin, tidak hanya mengandung perkara teknis semata di dalam kerja pengarsipan, tetapi merupakan praktik kultural. Kliping tidak hanya dipahami sebagai guntingan koran yang menjadi arsip; lebih dari itu, ia menjadi media sekaligus ruang bersama mempercakapkan secara berkelanjutan detail cerita sebagai bangsa. Praktik kliping di dalam konteks ini menjadi beragam jendela yang selalu bisa dipilih dan selalu terbuka untuk melihat dan memahami pergerakan masyarakat dan nasional(isme) Indonesia. Hadirnya benda-benda cetak massa(l) seperti koran, buku, dan majalah, serta keberadaan jurnalis yang mencatat berbagai peristiwa yang terjadi di dalam gerak hidup masyarakat, bertumbuh seiring menguatnya arus kesadaran pergerakan nasional(isme) sebagai negara-bangsa. Dengan demikian, praktik mengkliping tidak hanya "membina dokumentasi" bangsa, tetapi juga menjadi sumber yang tidak pernah habis dari daya budi kultural. Ia menjadi media kerja dan bahasa menulis dan cara mengerjakan keindonesiaan.

Tulisan kedua di dalam kamar kerja pertama yaitu tulisan Helly Minarti: "Mengingat Tubuh: Tubuh Tari sebagai Arsip". Helly menulis tentang tari dan melakukan studi penelusuran sejarah yang menunjukkan posisi kerja arsip dan pengarsipan tari dalam kerangka negara-bangsa. Dokumentasi tari menjadi penting ketika bertanya mengenai proses kultural masuknya tari ke dalam kanon sejarah negara-bangsa Indonesia: Sejak kapan tari menjadi bahasa tersendiri yang tidak melayani "tuan-tuan" sebelumnya (misalnya adat, tradisi, agama, hiburan, bahkan negara)? Sejak kapan tari hadir sebagai ekspresi untuk dirinya sendiri di dalam konteks pengalaman Indonesia (hal. 28). Di akhir penelusurannya, Helly menegaskan bahwa tubuh tari adalah arsip itu sendiri, dan ia harus didekati sebagai arsip yang hidup, yang menyimpan ingatan masa silam, sekaligus memproduksi ingatan masa depan (hal. 39). Bagaimana mungkin tubuh tari yang hidup didokumentasikan? Dengan demikian, keberadaan arsip dan kerja pengarsipan dalam konteks tari, sesungguhnya berbalik arah dan berlawanan sama sekali dengan nalar kerja dokumentasi yang formal ala Pemerintah dan kolektor. Seperti dikatakan Helly: "... mengintegrasikan arsip menjadi penting dalam beragam praktik tari kontemporer, bukan hanya semata-mata untuk kepentingan akademis yang sempit, tapi

untuk lebih mengenal diri kita (siapa 'aku' sekarang) melalui tubuh tari." (hal. 39) Sesungguhnya, kerja arsip dan pengarsipan seni budaya dalam konteks keindonesiaan lebih ditujukan untuk mengenali diri sendiri dan membangun keindonesiaan dari dalam persoalannya sendiri.

Tulisan ketiga di dalam kamar kerja pertama ditulis oleh Erie Setiawan: "Arsiptektur Musik Seni Indonesia Masa Kini (Ideologi dan Kritik)". Erie menulis persoalan arsip dan pengarsipan dari ranah musik seni: sebuah area yang merepresentasikan aspek modernitas yang diserap, tumbuh, dan berbiak seiring dengan pertumbuhan negara-bangsa Indonesia yang masih muda. Keberadaan musik seni selama ini jauh dari wacana besar nasionalisme. Untuk itu, sesungguhnya Erie sedang berusaha membawa ranah musik seni ke dalam kerangka negara-bangsa melalui pemetaan dan penelusuran wacana serta praktik musik seni yang terjadi selama ini. Kerja pemetaannya dimulai dari upaya penelusuran perkembangan musik seni Indonesia, yang struktur dasarnya ditandai dengan berdirinya Sekolah Musik Indonesia (SMIND) pada tahun 1952. Melalui tulisannya, Erie mengerjakan semacam pemetaan awal untuk membangun desain pertumbuhan musik seni di Indonesia. Harapannya, terbentuk sebuah gambaran yang berkesinambungan di dalam pertumbuhan musik seni tersebut, yang bisa dipelajari dan dikritisi dari waktu ke waktu. Hal tersebut harus didukung dengan pendokumentasian yang baik, sehingga diharapkan mampu mendorong praktik dan wacana musik seni Indonesia yang kuat, baik dari segi teknis-estetis maupun konsep-ideologis. Melalui tulisannya, Erie secara tidak langsung menunjukkan, posisi kerja arsip dan pengarsipan dalam bidang apa pun sesungguhnya penting untuk membangun kritik dan ideologi yang terkait dengan kerangka kerja keindonesiaan.

Tulisan keempat di dalam kamar kerja pertama ditulis oleh Hafiz Rancajale: "Pak Misbach: Sang Arsip". Tulisan ini merupakan refleksi dari proses pembuatan filem *Anak Sabiran: Di Balik Cahaya Gemerlapan* (Forum Lenteng, 2013). Filem tersebut sesungguhnya merupakan sebuah filem tentang dunia arsip filem Indonesia yang dibuka dari jendela sosok Misbach Yusa Biran. Misbach merupakan orang film yang merintis berdirinya Sinematek Indonesia, yang menjadi tempat arsip untuk menyimpan koleksi dokumentasi perfileman Indonesia. Pernak-pernik cerita tentang sosok Misbach sebagai orang filem sekaligus dokumentator filem Indonesia, serta temuan-temuan yang dibongkar dari koleksi dokumentasi Sinematek Indonesia selama proses pembuatan filem tentang arsip filem tersebut, secara garis besar memperlihatkan kompleksitas dan carut-marut infrastruktur kerja arsip dan pengarsipan filem di Indonesia. Arsip koleksi Sinematek Indonesia sesungguhnya mengandung rekaman yang sangat berharga mengenai perjalanan kebudayaan modern Indonesia sebagai negara-bangsa. Lebih jauh dari itu, proses pembuatan filem *Anak Sabiran* ini menjadi eksperimentasi metode maupun cara pandang baru di dalam memperlakukan arsip, mengolahnya, dan membangun "cerita" baru, yang tidak lain merupakan sebuah upaya menafsirkan perjalanan panjang kebudayaan modern kita sendiri.

Menghidupkan Ingatan (Kolektif)
Kamar kerja kedua merupakan kerja menghidupkan ingatan kolektif. Tiga orang penulis membicarakan kerja arsip dan pengarsipan sebagai bagian dari usaha mendorong hadirnya ingatan masyarakat akan sebuah tema atau isu tertentu. Kehadiran ingatan masyarakat akan tema atau isu tertentu ini menemukan konteksnya, ketika nalar formal (lembaga) negara dan nalar pasar mereproduksi narasi, sejarah, dan kerja arsip serta pengarsipan sebagai bagian dari *politic of claim* dan *politic of access* yang menjadi dasar dari legitimasi kekuasaan yang hegemonik. Kerja arsip dan pengarsipan dalam situasi ini menjadi media dan bahasa untuk membangun narasi dan "sejarah" alternatif (memori), serta membangkitkan ingatan kolektif masyarakat sebagai bagian dari gerak resistensi terhadap ilusi nalar formal (lembaga) negara dan pasar.

Tulisan pertama di kamar kerja kedua ditulis oleh Anna Mariana. Tulisan Anna, berjudul "Menghidupkan Arsip, Mencipta Wacana: Pentingnya Arsip untuk Gerakan Sosial", secara jelas menunjukkan posisi kerja arsip dan pengarsipan di dalam kerja mendorong hadirnya ingatan kolektif masyarakat sebagai bagian dari gerakan sosial. Di dalam konteks ini, kegiatan mengarsip bukan hanya perkara mengumpulkan dan memelihara, tetapi mengandung dua hal sekaligus, yaitu: menciptakan dan menghidupkan arsip. Posisi yang diambil, cara pandang terhadap arsip, dan bagaimana arsip diolah dan diperlakukan, berada dalam pilihan landasan yang jelas. Melalui dua kasus kerja arsip dan pengarsipan yang diangkat di dalam tulisan, yaitu Pameran Kronik Agraria (September 2011) dan Proyek Revitalisasi Pojok Gerakan Pemuda dan Perempuan, Benteng Vredeburg Yogyakarta (2012), ditunjukkan bahwa pengarsipan menjadi kata kunci bagi usaha pendekonstruksian ingatan yang direpresi oleh rezim atau sebagai alat perjuangan gerakan sosial—dalam bentuk menarik dan mudah dipahami (hal. 91).

Tulisan kedua di dalam kamar kerja kedua ditulis oleh Gde Putra. Tulisan berjudul "Poster Aksi Tolak Reklamasi di Teluk Benoa, dan Merebut Masa Depan Bali" merupakan tulisan paling *up to date* dari rangkaian tulisan di buku ini, dilihat dari tema kasus yang dibicarakan. Tulisan Putra membicarakan poster aksi tolak reklamasi Teluk Benoa di dalam konteks perubahan sosial Bali. Berkebalikan dengan visualisasi Bali yang digambarkan selama ini melalui berbagai media massa(l), poster aksi tolak reklamasi justru memvisualisasikan Bali dari kenyataan sehari-hari. Semacam gambaran dari sisi lain pariwisata, budaya, dan pembangunan Bali yang selama ini di-eksotisasi dan dimarginalisasi. Dalam konteks kerja arsip dan pengarsipan, kerja menulis yang dilakukan Gde Putra merupakan kerja menghidupkan arsip sekaligus melakukan kerja pengarsipan. Ia membangun sebuah bentuk pengarsipan yang didasarkan pada sebuah rentetan peristiwa yang menjadi momentum untuk membicarakan ingatan-ingatan keresahan sosial yang tertutupi di dalam wacana media massa(l), mengenai perubahan sosial yang kompleks dan tidak adil di arena Bali kontemporer. Poster aksi di dalam konteks aksi tolak reklamasi Teluk Benoa merupakan arsip sekaligus sebentuk cara

menyajikan arsip, yaitu: sebagai media resistensi perlawanan terhadap pembangunan Bali yang menindas dan merusak lingkungan.

Tulisan ketiga di dalam kamar kerja kedua berjudul "Pengarsipan dan Sejarah (Personal): Medayu Agung dan Oei Hiem Hwie", yang ditulis oleh Kathleen Azali. Tulisan ini merupakan sebuah liputan mendalam mengenai sosok Oei Hiem Hwie, proyek dokumentasi yang dikerjakan Oei, serta Perpustakaan Medayu Agung yang terletak di Jalan Medayu, Rungkut, Surabaya, sebagai tiga hal yang tak terpisahkan. Oei Hiem Hwie seorang "arsip" yang hidup, seorang eks-Tapol Pulau Buru, dan seorang Tionghoa di Jawa, yang menjadi representasi dari kekuatan suara yang dipinggirkan selama ini oleh negara Orde Baru dalam penulisan sejarah warga dan sejarah negara-bangsa. Proyek pengarsipan yang dilakukan Oei dan kemudian disajikan kepada publik melalui perpustakaan yang didirikannya—Perpustakaan Medayu Agung, merupakan narasi lain mengenai kerja arsip dan pengarsipan yang dilakukan oleh inisiatif individu dan komunitas. Oei Hiem Hwie, dokumentasi yang dikumpulkannya, serta Perpustakaan Medayu Agung yang dihidupinya, merupakan representasi dari narasi arsip, pengarsipan, penulisan, dan sekaligus sebagai realitas lingkungan yang terus-menerus harus bertahan menghadapi penetrasi nalar sempit negara, pasar, dan kelas menengah masyarakat yang hipokrit. Oei sebagai eks-Tapol Pulau Buru dan seorang Tionghoa, dalam kurun sejarah yang panjang, mengalami diskriminasi terus-menerus. Kerja arsip dan pengarsipan yang dilakukan oleh Oei dan juga Perpustakaan Medayu Agung yang didirikannya, merupakan kerja yang sangat penting bagi pengembangan pengetahuan, namun hingga saat tulisan ini dibuat ia juga tidak pernah mendapatkan daya dukung dari Pemerintah maupun lembaga formal lainnya. Di akhir tulisannya, Kathleen mengajak untuk melihat kerja keras Oei Hiem Hwie, dokumentasi, dan Perpustakaan Medayu Agung sebagai kata kerja bagi kita semua.

"Yang menarik di dalam praktik pembacaan arsip dan kerja pengarsipan tidak lagi terpukau pada perkara arsipnya, tetapi pada keragaman cara membaca dan untuk kepentingan apa praktik pembacaan tersebut dikerjakan."

Praktik Pembacaan

Kamar kerja ketiga merupakan praktik pembacaan. Dua orang penulis pertama dalam kamar kerja ini berusaha melakukan praktik pembacaan terhadap arsip maupun kerja pengarsipan dengan cara pandang pekerja seni dan akademisi. Tulisan ketiga, sebuah boks reportase di empat kota, yang dikerjakan oleh tim peneliti buku ini, merupakan usaha awal menelusuri bagaimana masa lalu, semangat perubahan kota, dan tumbuhnya komunitas-komunitas kreatif hidup dan dihidupkan dalam konteks serta cara kerja yang beragam. Yang menarik, ketiga tulisan ini berusaha memperlihatkan bahwa, di dalam praktik, pembacaan arsip dan kerja pengarsipan tidak lagi terpukau pada perkara arsipnya, tetapi pada keragaman cara membaca dan untuk kepentingan apa praktik pembacaan tersebut dikerjakan.

Tulisan Joned Suryatmoko berjudul "Arsip Bergerak: Mengarsipkan Seni Tradisi, Mengolah Interaksi" merupakan sebuah praktik pembacaan terhadap relasi antara kerja pengarsipan, lembaga pengarsipan (SAV Puskat), dan refleksi seorang pengguna arsip yang terus bergerak. Tulisan Joned merupakan sebuah upaya menarik hubungan yang sinergis antara kerja pengarsipan seni (tradisi) dengan media baru ataupun bentuk bahasa ucap yang lain untuk menggerakkan (baca: menghidupkan) arsip. Hubungan yang sinergis ini, oleh tulisan Joned, disajikan melalui studi kasus SAV (Studio Audio Visual) Puskat di Yogyakarta, yang berdiri tahun 1969 dan telah melakukan kerja pengarsipan seni tradisi, yang kemudian dikaitkan oleh Joned dengan keberadaan Teater Rakyat yang diinisiasi oleh SAV Puskat sejak 1980-an. Joned melihat dasar-dasar hidup seni tradisi mempunyai kemiripan dengan semangat Teater Rakyat yang berkembang sejak tahun 80-an: sebagai media pemberdayaan masyarakat. Dengan demikian, seni tradisi yang didokumentasikan oleh SAV Puskat sesungguhnya menemukan bentuk semangatnya pada Teater Rakyat, yang juga merupakan pengguna dokumentasi SAV Puskat. Di titik inilah, tulisan Joned menegaskan kembali mengenai eksplorasi bentuk baru maupun media lain yang perlu dikembangkan, oleh siapa pun juga yang melakukan kerja pendokumentasian, untuk terus-menerus mengontekstualkan dirinya dengan perkembangan masyarakat. Arsip itu terus bergerak, hal yang diarsipkan juga terus bergerak, maka bentuk ataupun media "mengolah"-nya juga harus terus bergerak.

Tulisan kedua di dalam kamar kerja ketiga ditulis oleh Galatia Puspa Sani Nugroho: "Membuka Katalog, Mengungkap Ideologi". Tulisan ini secara jelas sudah menunjukkan dirinya sebagai praktik membaca arsip yang biasa dilakukan dalam kerja akademisi. Arsip yang dibaca adalah arsip seni rupa Yogyakarta, dengan fokus pembacaan pada periode peristiwa Biennale Jogja yang diselenggarakan sejak 1988 hingga 2007. Arsip yang dibaca Galatia berbentuk katalog. Hal ini cukup menarik, karena katalog merupakan sumber utama wacana yang sengaja dituliskan untuk menyampaikan gagasan sebuah peristiwa pameran seni rupa. Usaha pembacaan Galatia ini merupakan metode pembacaan arsip yang biasa

dalam penulisan sejarah, tetapi fokusnya pada materi arsip katalog justru membuka peluang untuk membicarakan rangkaian peristiwa pameran dalam Biennale Jogja (1988-2007) dari "dalam". Hasilnya bisa berupa kritik terhadap sebuah penyelenggaraan peristiwa pameran seni rupa, hingga penyingkapan gerak ideologi yang ada di balik rentetan peristiwa penyelenggaraan Biennale Jogja 1988-2007.

Tulisan ketiga di dalam kamar kerja ketiga merupakan reportase singkat dari pembacaan empat kota, yaitu: Yogyakarta, Padang, Malang, dan Makassar. Tulisan yang dirangkum ini bertujuan untuk menceritakan mengenai bagaimana masa lalu direspon dan dipergunakan oleh komunitas-komunitas urban dan kota itu sendiri. Reportase diarahkan untuk melihat kota sebagai arsip yang bergerak dan lalu dibaca dalam konteks bagaimana berbagai inisiatif warga, komunitas, maupun individu secara kreatif mengolah dan mengelola masa lalu, dipergunakan untuk kepentingan masa kini. Kota-kota berubah dalam lansekap, relasi, dan aktivitas yang semakin global; di sisi lain, kota-kota juga menyimpan kenangan, ingatan, dan jejak yang berakar di dalam denyut kehidupan sehari-hari masyarakatnya. Di satu sisi, terdapat semacam gelombang besar cara pandang yang memperlakukan masa lalu, masa kini, dan masa depan hanya sebagai produk dan reproduksi bentuk semata. Di sisi lain, terdapat riak-riak kecil relasi, cara berkomunikasi, dan kerja-kerja budaya yang tumbuh di sekujur tubuh masyarakat, sebagai bentuk resistensi yang beragam di tengah pertumbuhan kota yang buas menindas.

(4)
PENUTUP

Buku ini pada akhirnya "ditutup" dengan tulisan Rachmi Diyah Larasati, yang berjudul: "Meneorikan Arsip: Karya Tubuh, Dekolonisasi Berpikir, Taktik, dan Pemberdayaan Ingatan". Tulisan ini merupakan sebuah perbincangan tentang arsip. Ia seolah menjadi tulisan yang mengabstraksikan gagasan-gagasan yang telah dituliskan pada kamar kerja-kamar kerja sebelumnya, mengenai kerja arsip dan pengarsipan. Tulisan ini juga menegaskan kembali beberapa persoalan yang dikemukakan dalam pengantar ini.

Secara mendasar, tulisan Larasati mengingatkan secara kritis mengenai "bahaya" yang dikandung dari posisi arsip sebagai "*the presence*". Arsip sebagai produk budaya merupakan representasi dari klasifikasi, fragmentasi, maupun produksi pengetahuan yang tak pernah bisa lepas dari pengetahuan imperial, kolonial, patriarkal dan bahasa kapitalisme yang hegemonik. Di sisi lain, kerja arsip dan pengarsipan dalam arti luas juga mempunyai harapan dan peluang untuk selalu menjadi "teori yang berangkat dari keseharian yang berpihak". Seperti judul tulisannya, peluang dan harapan ini dimungkinkan ketika mendudukkan

kerja arsip dan pengarsipan sebagai: (1) "karya tubuh" yang hidup dan berpusar pada kehormatan manusiawi; (2) Sebagai praktik yang terus-menerus dari upaya "dekolonisasi berpikir"; serta, (3) Sebagai bahasa "taktik dan pemberdayaan ingatan", yaitu sebuah metode melihat dan merasakan relasi sosial yang konkret, sehari-hari, dan yang juga banyak mengandung ketimpangan.

Kerja arsip dan pengarsipan merupakan kerja politik: klaim, akses, dan pengetahuan. Dasar utamanya bukan pada produk budaya, tetapi pada proses-proses budaya yang berlangsung melalui tubuh dan ikatan yang kuat terhadap tanah. Arsip seni dan budaya sebagai sebuah proses dan kedudukannya sebagai "*the presence*" tak mungkin mewakili keotentikan, "kebenaran", maupun tafsiran realitas. Strategi budaya diperlukan di dalam kerja arsip dan pengarsipan sebagai bagian dari siasat, strategi, resistensi, dan resiliensi individu, komunitas, dan (ke)warga(an) di tengah hegemoni lembaga (formal) negara dan penetrasi pasar yang menindas. ◆

DAFTAR ISI

VI PENGANTAR
DAUR ULANG! KERJA ARSIP DAN PENGARSIPAN SENI BUDAYA DI INDONESIA
YOSHI FAJAR KRESNO MURTI

01 PRAKTIK KLIPING & DAYA BUDI KULTURAL
MUHIDIN M. DAHLAN

24 MENGINGAT TUBUH: TUBUH TARI SEBAGAI ARSIP
HELLY MINARTI

41 ARSIPTEKTUR MUSIK SENI INDONESIA MASA KINI (IDEOLOGI & KRITIK)
ERIE SETIAWAN

60 PAK MISBACH: SANG ARSIP
DI BALIK REKAMAN "ANAK SABIRAN: DI BALIK CAHAYA GEMERLAPAN"
HAFIZ RANCAJALE

74 "MENGHIDUPKAN ARSIP", MENCIPTA WACANA
PENTINGNYA ARSIP UNTUK GERAKAN SOSIAL
ANNA MARIANA

92 POSTER AKSI TOLAK REKLAMASI DI TELUK BENOA, DAN MEREBUT MASA DEPAN BALI
GDE PUTRA

107 PENGARSIPAN DAN SEJARAH PERSONAL
MEDAYU AGUNG DAN OEI HIEM HWIE
KATHLEEN AZALI

129 ARSIP BERGERAK
MENGARSIPKAN SENI TRADISI, MENGOLAH INTERAKSI
JONED SURYATMOKO

143 MEMBUKA KATALOG, MENGUNGKAP IDEOLOGI
GALATIA PUSPA SANI NUGROHO

168 MEMBACA KOTA
REPORTASE SINGKAT KERJA ARSIP DAN PENGARSIPAN SENI BUDAYA
TIM IVAA

186 MENEORIKAN ARSIP
KARYA TUBUH, DEKOLONISASI BERPIKIR, TAKTIK, DAN PEMBERDAYAAN INGATAN
RACHMI DIYAH LARASATI

196 PROFIL PENULIS

199 INDEKS

KAMAR KERJA I

KERANGKA KEINDONESIAAN

Bung Karno

dihadapan

Pengadilan Kolonial

oleh:

H. A Notosoetardjo

- 01 -

PRAKTIK KLIPING & DAYA BUDI KULTURAL

MUHIDIN M. DAHLAN

NOTOSOETARDJO, H.A.

Bung Karno Dihadapan Pengadilan Kolonial

Lembaga Penggali dan Penghimpun Sedjarah Revolusi Indonesia, Endang, dan Pemuda, Jakarta, 1963

Menurut kamus, kliping adalah "guntingan koran". Gunting dalam frasa "guntingan" adalah perkakas pemotong kertas, sementara "koran" adalah produk informasi yang dicetak (dan dibaca) secara massa(l).

Mengapa "koran" dan bukannya "majalah"? Barangkali, ketika lema "kliping" dibuat, koranlah yang digunting, sementara majalah (umumnya) dijilid. Selain itu, ukuran majalah lebih kecil ketimbang koran, yang menyebabkan penyimpanannya lebih ringkas. Untuk meringkas penyimpanan koran, maka terlebih dahulu melalui kerja kliping.

Mengkliping koran adalah aktivitas menggunting/memotong secara khusus bagian-bagian tertentu di kolom-kolom yang tercetak di sejumlah ruas halaman koran. Menggunting bisa juga dipahami sebagai praktik mengumpulkan dan menyeleksi informasi massa(l).

Sebagai salah satu anggota keluarga besar pers (cetak), koran adalah jurnal yang berisi catatan harian tentang kegiatan masyarakat, komunitas, hingga informasi-informasi penyelenggaraan negara, dalam beragam aspeknya. Karena bentuknya jurnal, catatan harian, maka praktik pencatatan ini disebut juga praktik jurnalistik. Adapun para penulis dan pencatat informasi yang dimuat di media cetak (kini juga media audio/audiovisual dan daring) disebut jurnalis.

Mengumpulkan, menyeleksi, dan mencatat ulang catatan harian jurnalis di media massa(l) menghasilkan dokumentasi. Jurnalis mencatat semesta kehidupan massa(l), sementara dokumentator menyeleksi, menyimpan, dan memanfaatkannya lewat praktik kliping.

Sampai di sini, praktik mengkliping bukan lagi perkara teknis, melainkan bersulih menjadi praktik kultural. Produk dari mengkliping sejumlah informasi adalah dokumentasi. Menyimpan dan sekaligus memanfaatkan dokumentasi dalam praktik kultural bukan hanya membantu memperkukuh argumentasi dalam menulis, melainkan juga membantu memperpanjang ingatan sekelompok atau keseluruhan masyarakat atas siklus waktu sejarahnya.

RENAISANS INDONESIA II: REVOLUSI CETAK DALAM ARUS PERGERAKAN

Jika renaisans Indonesia pertama di abad ke-10 di masa Dharmawangsa Teguh dikukuhkan oleh tradisi penerjemahan yang massif dari Bharat (India), maka renaisans kedua sepuluh abad kemudian ditandai dengan hadirnya benda-benda cetak massa(l), seperti koran, buku, dan majalah.

Di zaman yang disebut Ben Anderson sebagai *print revolution* ini, arus pergerakan mengendarai koran sebagai pembentukan kesadaran dan memobilisasi "pendapat publik". Koran bergeser peruntukan: yang semula sekadar untuk mengumumkan produk-produk niaga diselingi bacaan hiburan, sebagaimana menjadi penanda koran-koran terbitan kalangan Tionghoa, maka ketika arus pergerakan Indonesia awal mengalami pasang naik, koran menjadi pernyataan politik dan mimbar di mana keluh-kesah disuarakan.

Nyaris tak terbantahkan bahwa semua tokoh kunci pergerakan yang namanya masuk keluar dalam buku sejarah (pergerakan) Indonesia adalah para pemimpin redaksi. Karena itu, membaca sejarah (pergerakan) Indonesia dan tumbukan ide di dalamnya mestilah menghadirkan jurnalistik di dalamnya. Ia bukan sebagai pantulan lampu sorot di pinggir, melainkan bagian dari lampu utama, di mana revolusi Indonesia adalah juga *print revolution* itu sendiri. Jurnalis bukan saja seba-



NOTOSOETARDJO, H.A.

Bung Karno Dihadapan Pengadilan Kolonial

Lembaga Penggali dan Penghimpun Sedjarah Revolusi Indonesia, Endang, dan Pemuda, Jakarta, 1963

gai pencatat harian yang tekun, tapi juga hadir dan turut serta berselancar dalam arus pergerakan nasional. Mereka sebagai *hoofdrecateur* sekaligus pemimpin dan pemikir aksi-aksi pergerakan.

Namun, inilah yang terjadi. Saat perayaan Seratus Tahun Kebangkitan Nasional pada 20 Mei 2008, tak satu pun, TAK SATU PUN, kolom surat kabar dan majalah yang memberi ruang untuk merefleksikan peran jurnalis dalam arus besar pergerakan. Kesimpulan itu saya dapatkan ketika pada 21 Mei 2008, saya membeli belasan koran di Stasiun Gambir, Jakarta Pusat. Dan pencatat peristiwa Indonesia hari demi hari itu hilang posisinya dalam sejarah besar. Atau, jurnalis itu sendiri yang lupa posisi sentralnya dalam gelombang pasang naik sejarah Indonesia? Entahlah.

KLIPING LINI MASA INDONESIA: DARI KERJA NOTO, IKHTIAR OSMAN, HINGGA KETEKUNAN PRAM

Mengkliping adalah melestarikan cerita Indonesia, baik cerita baik maupun buruk, kepahlawanan maupun pengkhianatan, ide-ide saleh maupun ide-ide salah, politik patriotik maupun politik mumpung, bersandar pada ide Indonesia-sentris atau Belanda-sentris.

"... praktik mengkliping bukan lagi perkara teknis, melainkan bersulih menjadi praktik kultural."

Mereka yang memilih mengkliping Indonesia, baik aspek umum maupun aspek khususnya, sebetulnya melakukan usaha memberi penghormatan kepada keringat dan pengorbanan para jurnalis. Para jurnalis adalah jantung pencatatan Indonesia yang berdetak hari demi hari, bulan demi bulan, tahun demi tahun, abad demi abad. Maka, mengkliping adalah pernyataan kebudayaan, yakni jangan melupakan kerja kaum jurnalis, seperti yang terbaca jelas dalam sebaris kata-kata jurnalis garis keras *Doenia Bergerak,* Mas Marco Kartodikromo:

> "Journalist itu harus berani dihukum dan dibuang/ Karena dia yang mesti menendang/ Semua barang yang melang-malang."

“Karena praktik kliping adalah menyusun rantai cerita Indonesia secara berkesinambungan dan tanpa jeda, maka mengkliping boleh juga dibilang praktik politik yang radikal.”

Karena praktik kliping adalah menyusun rantai cerita Indonesia secara berkesinambungan dan tanpa jeda, maka mengkliping boleh juga dibilang praktik politik yang radikal. Di hadapan rezim fasis, juru kliping yang patriotis adalah pengingat tentang jalannya sejarah yang dihilangkan, namun ia bukan sejarawan yang dituntut harus “bersikap ilmiah dan tidak memihak”. Kecintaannya pada subjek tema tertentu membuatnya kerap terlihat sebagai pembela, ketimbang pembanding.

Prinsip itu yang dipegang oleh Hadji Achmad Notosoetardjo, saat ia menyusun karya kliping yang gigantis tentang jalannya salah satu tonggak penting pergerakan kebangsaan, yakni peristiwa “Indonesia Menggugat”. Kerja kliping Notosoetardjo tentang peristiwa itu melahirkan buku berjudul *Bung Karno Dihadapan Pengadilan Kolonial*. Buku yang dicetak Penerbit “Endang” dan “Pemuda” tahun 1963 itu adalah buku paling penting dan tiada banding, yang mengisahkan hari demi hari jalannya peristiwa “Indonesia Menggugat”. Teks pleidoi Soekarno itu sendiri barangkali bisa dengan mudah kita baca karena bertebaran di mana-mana. Tapi, bagaimana prolog, dialog, metalog, dan epilog peristiwa “Indonesia Menggugat”, hanya buku Notosoetardjo setebal 696 halaman ini yang menggambarkannya dengan utuh, dari pelbagai suara.

Apa yang dilakukan Noto mula-mula kerja biasa. Ia mengkliping dengan mengambil satu tema atau peristiwa khusus. Notosoetardjo menghindari “tafsir”, karena itu karyanya ini terlihat “bisa dipercaya”. Selain menggunting teks-teks yang bertebaran di koran dan majalah, ia juga memburu dokumentasi foto yang

memiliki tautan dengan peristiwa yang diklipingnya. Oleh karena itu, lini masa pergerakan 1929-1931 yang dihadirkannya menghidupkan latar dari teks berapi yang ditulis dan dibacakan Soekarno di Landraad Bandung selama 27 hari, dari 18 Agustus hingga 29 September 1930, dengan menghadirkan 32 saksi.

Rekaman peristiwa serupa bukannya tak pernah dilakukan. John Ingleson, misalnya, menulis *Jalan ke Pengasingan: Pergerakan Nasionalis Indonesia tahun 1927-1934* (1988) yang kemudian menjadi polemik selama beberapa bulan di harian *Kompas*. Buku itu membawa kita pada pergulatan wacana faset-faset pembuangan bagian kedua terhadap kaum pergerakan setelah Digoel ’26. Namun, kliping-kliping Notosoetardjo yang disusun secara runtut bisa menghidupkan teks Soekarno sebagai drama tragedi yang panjang, penuh dinamika, dan melibatkan begitu banyak suara manusia di luar dan dalam pengadilan. Kliping Notosoetardjo mengubah ruang pengadilan menjadi ruang pertunjukan. Di sana, Soekarno berdiri kukuh menjadi mahabintangnya, yang diselingi suara riuh 32 saksi. Lewat kliping Noto, suasana persidangan Landraad hadir seutuh-utuhnya.

Totalitas Noto mengkliping bersandar pada kecintaannya menggeluti tema-tema pergerakan nasional, dan lebih spesifik lagi tentang PNI dan Soekarno. Kecintaan itu membawa Notosoetardjo menjadi segelintir penyelamat tulisan-tulisan di tiga majalah yang dipimpin Soekarno dari kemusnahan, yakni *Suluh Indonesia Muda, Persatuan Indonesia,* dan *Fikiran Ra’jat*. Noto, misalnya, menyalin ulang semua teks *Persatuan Indonesia,* sebuah majalah setengah bulanan yang terbit pertama kali 15 Juli 1928, mengalami dua kali *beslag,* dan mati selama-lamanya di Nomor 177. Noto menjadi pengumpul, pengkliping, dan sekaligus penyelamat semua isi majalah pergerakan itu dari kehancuran total.

Bukan hanya itu, kecintaan Noto membawanya sampai pada gagasan mencetak ulang majalah bulanan *Fikiran Ra’jat*; sebuah majalah yang terbit sebagai *dummy* pertama kali 15 Juni 1932, dan pada nomornya ke-55, 21 Juli 1933, tutup selamanya karena mengalami *beslag.* Majalah *Fikiran Ra’jat* yang berjargon “Kaum Marhaen! Inilah Madjallah Kamoe! Soekarno!” yang beredar di masyarakat saat ini adalah *repro* yang dilakukan Noto tahun ‘70-an, untuk menghidupkan peristiwa masa silam menjadi pengalaman masa kini.

Tak berhenti di situ saja, Notosoetardjo rupanya menyiapkan lini masa Indonesia di masa Soekarno diasingkan di Endeh hingga masa pendudukan Jepang. Dan tentu saja, Noto mengkliping dengan intensif era kegentingan dan kerawanan Republik di tahun 1945 hingga 1959. Disebut era yang genting, karena di sinilah pondasi kenegaraan ditentukan dan sekaligus diuji. Sayang sekali, saya hanya menemukan kliping yang disusun Noto tahun 1945 dan 1946. Kliping *Revolusi* susunan Notosoetardjo itu sudah dalam ketikan di atas kertas setengah kuarto dan di sana-sini terdapat coretan editan. Kronik ini tampaknya dipersiapkan untuk terbit, namun tak pernah terwujud.

MUHIDIN M. DAHLAN

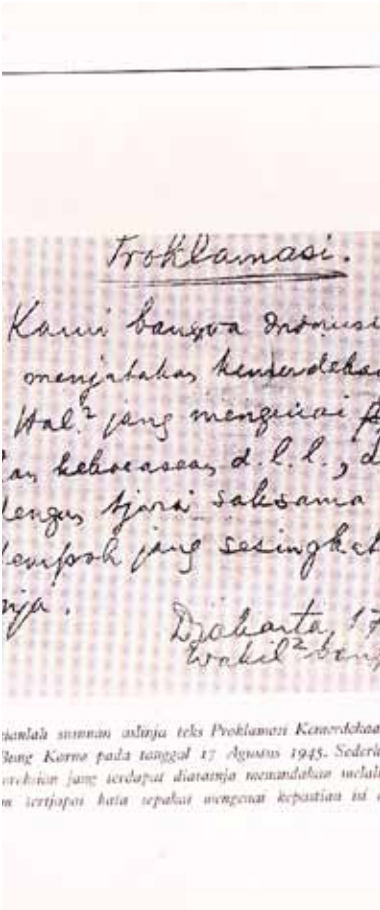
Justru yang terbit sebagai buku adalah kliping-kliping yang disusun Osman Raliby, khususnya tahun 1945 hingga 1946. Himpunan kliping revolusi Osman ini diterbitkan oleh Penerbit Bulan-Bintang tahun 1953, dengan judul *Documenta Historica I: Sedjarah Dokumenter dari Pertumbuhan dan Perdjuangan Negara Republik Indonesia*. Osman mengumpulkan dan menyusun kembali peristiwa "pertumbuhan dan perdjuangan Negara RI" dari 17 Agustus 1945 hingga Desember 1946, dengan bersandar pada koran-koran yang terbit di Kutaraja, Aceh, yakni *Semangat Merdeka* maupun *Berita Republik Indonesia*. Bagi Osman, kliping yang disusunnya adalah usaha melawan pendustaan dan penipuan sejarah. Tulisnya di pagina awal yang bertarikh 17 Agustus 1952:

> "Tjatetan-tjatetan ini adalah dilakukan dengan teliti sekali ... jika terdapat kurang sempurna pentjatetannja, maka itu untuk sebagian adalah karena sesuatu kealpaan, sedang sebagian adalah disebabkan penerimaan-penerimaan komunikasi jang kurang teratur disebabkan kurangnja tenaga-tenaga listrik di Atjeh dewasa ini."

Osman sekelumit menceritakan proses pengumpulan kliping ini, hingga menjadi *Documenta Historica,* yang menurutnya disarikan:

> "dari bungkusan yang berisi ribuan, jah puluhan ribu tjarikan-tjarikan kertas jang bermatjam-matjam bentuk dan tjoraknja, kertas-kertas bersih dan kertas-kertas jang telah kotor dan usang, bungkusan itu dengan tak disengadja selalu disebut dengan nama dokumen sedjarah oleh anak-anak saja jang dengan tabah dapat menjelamatkannja setiap kali ada pengungsian dan/atau serangan-serangan udara dari pihak Belanda".

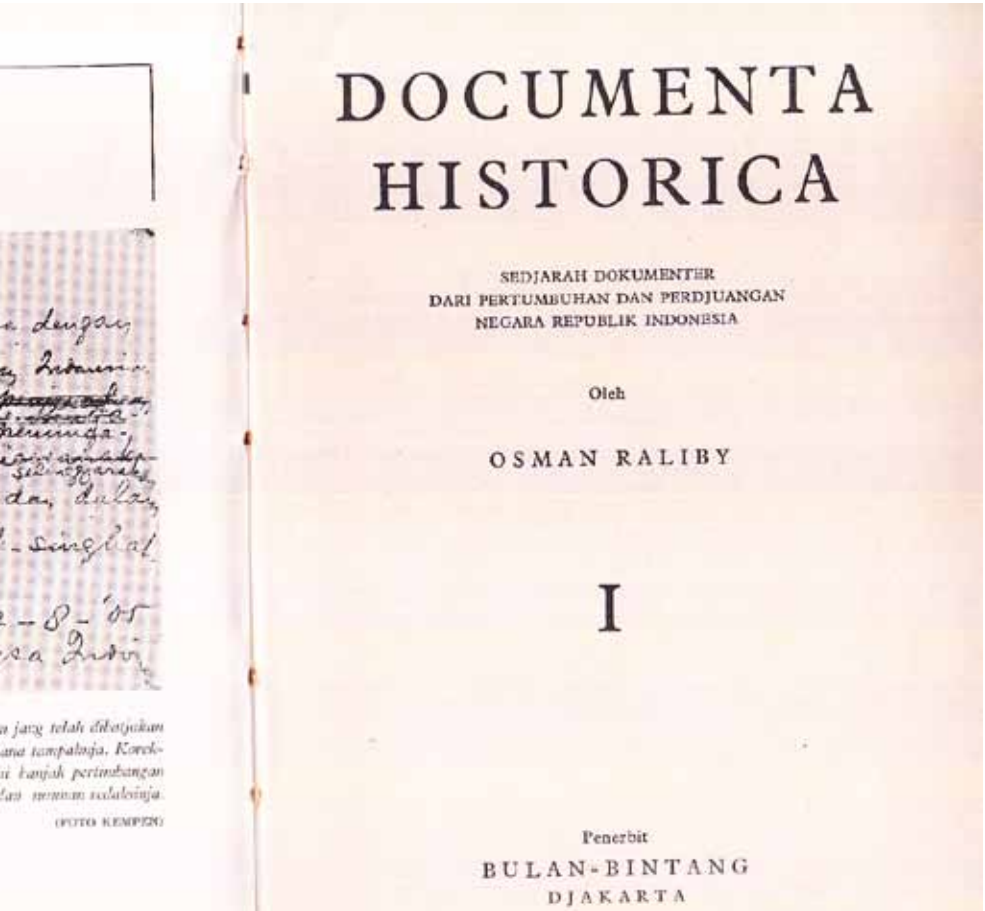
Yang tak terbayangkan adalah bagaimana ikhtiar Osman melindungi ribuan kertas-kertas kerjanya yang "kotor dan usang" itu dalam fase perang yang kacau-balau, hingga menghadirkannya sebagai sebuah dokumen sejarah yang penting, *Documenta Historica I*. Sayang, kelanjutan buku kliping ini tak pernah terbit lagi.


Proklamasi.

RALIBY, OSMAN

Documenta Historica I: Sedjarah Dokumenter dari Pertumbuhan dan Perdjuangan Negara Republik Indonesia

Bulan-Bintang, Djakarta, 1953



DOCUMENTA HISTORICA

SEDJARAH DOKUMENTER
DARI PERTUMBUHAN DAN PERDJUANGAN
NEGARA REPUBLIK INDONESIA

Oleh

OSMAN RALIBY

I

Penerbit
BULAN-BINTANG
DJAKARTA

Walaupun demikian, bentuk yang sudah dibikin Osman inilah yang memudahkan Pramoedya Ananta Toer menyusun kliping *Kronik Revolusi Indonesia (1945-1949),* yang masing-masing dibagi dalam lima jilid. Bahkan bentuk tampilan isinya pun disusun tak berbeda dengan yang dilakukan Osman, walaupun Pram dalam pengakuannya juga menyebut nama T.A Talsya, yang menulis tiga jilid kronik "Perjuangan Kemerdekaan di Aceh" yang terbit tahun 1990, yakni *Batu Karang di Tengah Lautan 1945-1946; Modal Perjuangan Kemerdekaan 1947-1948*; dan *Sekali Republiken tetap Republiken 1949*.



PRAMOEDYA ANANTA TOER, KOESALAH SOEBAGYO TOER, EDIATI KAMIL

Kronik Revolusi Indonesia (Jilid II - 1946)

Yayasan Adikarya IKAPI, The Ford Foundation, KPG, Jakarta, 1999

Apa yang dikerjakan Pramoedya Ananta Toer ini dipuji setinggi-tingginya oleh sejarawan Onghokham sebagai *"pekerjaan yang mahahebat, memerlukan energi, usaha, biaya dll. yang hebat"*. Pram sendiri merasa kliping yang disusunnya menjadi Kronik Revolusi adalah setara dengan tugas sejarah dalam memberikan bentuk kepada masa lalu, agar roman muka masa lalu kurang lebih jelas terpampang di muka kita. Ketika roman muka masa lalu itu sudah terpampang telanjang, kata Pram, tercapailah tugas kronik, dan dengannya tugas sejarah, yang oleh seorang sejarawan dirumuskan dengan kata-kata "daftar kejadian, keedanan, dan kesialan umat manusia".

Pram memang memiliki ambisi untuk menyajikan buku kliping, yang dalam kata-kata Pram sendiri: *"terlengkap dan lebih melingkupi dari pendahulunya, karena itu diharapkan mampu menjadi acuan lebih terpercaya bagi mereka yang membutuhkan ... sebuah sejarah yang minus opini"*. Terlengkap di situ berarti bukan hanya peristiwa politik yang dicakup, melainkan peristiwa-peristiwa di luarnya yang dianggap periferal seperti seni, budaya, dan olahraga, di arus zaman yang bernama Revolusi.

Lalu pertanyaannya, di mana rantai peristiwa tahun-tahun yang lain, yang membuat manusia-manusia Indonesia terus bergerak dengan segala-gala keberuntungan dan kesialannya?

Bermaksud melengkapi dan menyusun rantai lini masa Indonesia yang beberapa sudah dirintis pendahulu kegiatan kliping ini, saya mengoordinatori kerja pengklipingan dengan rentang waktu yang belum pernah dikerjakan siapa pun, yakni satu abad; terhitung sejak 1 Januari 1908 hingga Desember 2008. Yayasan Indonesia Buku menggerakkan sekitar 70-an calon sarjana sejarah dan peminat dokumentasi di Yogyakarta untuk membaca dan menuliskan kembali saripati sekira 400-an koran dan majalah berbahasa Melayu/Indonesia dan yang terbit semasa.

Hasilnya adalah 21 jilid *dummy Kronik Kebangkitan Indonesia,* tebal seluruhnya sekira 1,7 m, dengan catat-

an: lini masa peristiwa 1945 hingga 1949 dilompati untuk memberi penghormatan kepada kerja yang dilakukan Noto, Osman, dan Pram.

MENGKLIPING IDE DAN SEJARAH RANGKAIAN TUMBUKAN GAGASAN

Mengkliping tak semata mengumpulkan dan menyusun peristiwa yang "menjadi berita" dalam bentuk kronik hari demi hari. Praktik mengkliping jauh lebih luas dari itu, yakni mengumpulkan dan menguratori serpihan gagasan/ide tentang suatu hal yang terentang jauh. Mendokumentasikan gagasan tertulis bukan hanya memberi kita gambaran pergulatan pemikiran, tapi juga pertumbukan dan kesinambungan ide itu sendiri.

Koran—juga majalah dan buku—adalah media massa(l) yang berperan cukup besar memicu dan mendinamisasi lahirnya jejak-jejak ide tentang kebangunan kebangsaan dalam pelbagai aspeknya. Pencarian yang keras dan kuat tentang persamaan, kemerdekaan, demokrasi di alam pemikiran manusia-manusia Indonesia bisa kita rentangkan jika kita menyajikan seluruh potongan gagasan dari segala zaman pergerakan itu, untuk dibaca dalam konteks kekinian.

Dalam bahasan praktik mengkliping gagasan inilah kita berjumpa dengan buku serial *Capita Selecta* yang disusun dengan sangat gigih oleh Pitut Soeharto. Buku ini sesungguhnya proyek Menteri Penerangan Ali Moertopo dan pembiayaan risetnya ditanggung Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, dengan maksud memperkenalkan kembali "*batu-batu bangunan sejarah yang menjadi dasar terbentuknya negara dan bangsa Indonesia merdeka".*

Capita Selecta berisi kumpulan tulisan asli (disandingkan terjemahannya jika ditulis dalam bahasa Belanda) dan pidato tokoh-tokoh perintis pergerakan kebangsaan—minus pemikir-pemikir yang berhaluan komunis—dalam menyusuri berkembangnya nasionalisme. Douwes Dekker, Soewardi Soerjaningrat, Soemarto, Soekiman, Abdoel Moeis, Agoes Salim, Satiman, Moh. Jamin, Gatot Mangkoepradja, Soetomo, RP Soeroso, Iwa K. Soemantri, Mohammad Hatta, dan Soekarno antara lain sejumlah nama yang tulisannya termuat dalam *Capita Selecta*.

Buku *Capita Selecta* terdiri dari 23 seri, yang masing-masing dengan ketebalan 350-an halaman dan memuat lebih kurang 20 artikel. Oleh Pitut Soeharto, masing-masing seri gagasan dibubuhi judul serupa judul-judul roman. Baca ke-23 judul *Capita Selecta* ini: (1) *Aku Pemuda Kemarin di Hari Esok;* (2) *Cahaya di Kegelapan;* (3) *Maju Setapak;* (4) *Permata Terbenam;* (5) *Belenggu Ganas;* (6) *Kamar Gelap yang Sepi;* (7) *Terali Besi;* (8) *Sangkar Emas;* (9) *Lepas Bebas Mengangkasa;* (10) *Kata yang Satu;* (11) *Kehadiran yang Seribu Hari;* (12) *Keringat di Terik Matahari;* (13)



MUHIDIN M. DAHLAN

Pasang Surut; (14) *Di Ufuk Barat;* (15) *Siapkan Diri;* (16) *Robeknya Tiga Warna;* (17) *Badai Melanda Tahta;* (18) *Gelombang Rakyatku Datang;* (19) *Lonceng Bahagia;* (20) *Kutemukan Diriku Pribadi;* (21) *Pancaran Dinamika;* (22) *Jeritan Jelata;* dan (23) *Lawan Kemelaratan.*

Melihat rentang gagasan yang disusur *Capita Selecta* ini—sekira 60 tahun dihitung sejak warsa kedua abad 20 hingga tahun '70-an, saat Orde Baru kokoh "melawan kemelaratan"—boleh dibilang inilah proyek paling ambisius perihal kliping ide. Walaupun itu tadi, hanya mencakup lini masa akar-tumbuh nasionalisme kultural (Jawa), nasionalisme keagamaan (Islam dan Katolik), nasionalisme kebangsaan, dan nasionalisme Pancasila (pembangunan). Gagasan-gagasan nasionalisme versi kaum kiri dikesampingkan.

Lantaran dianggap penting—paling tidak bagi pemerintah Orde Baru—buku ini dibagikan ke seluruh perpustakaan sekolah. Makanya, di halaman judul (h. 3)



KRONIK KEBANGKITAN INDONESIA
- 21 JILID -

(versi *dummy)*
dengan tebal seluruhnya sekitar 1,7 m

tertulis isian yang mesti diisi oleh sekolah. Misalnya, tanggal diterima dan mulai dipergunakan, paraf kepala sekolah, dan petugas perpustakaan.

Kliping ide bukan hanya *Capita Selecta*. Dokumentasi 20 tahun terakhir juga melakukan kerja pendokumentasian yang sama. Bukalah buku *Pemikiran Sosial dan Politik Indonesia Periode 1965-1999*. Dokumentasi yang dikumpulkan David Bourchier dan Vedi R. Hadiz pada 2003 dan diterjemahkan ke dalam bahasa Indonesia pada 2006 ini adalah lini masa gagasan-gagasan sosial politik penting yang tumbuh dan membuncah sepanjang pemerintahan Orde Baru dibangun dari katastrofe dan runtuh juga oleh katastrofe.

Ada 84 bacaan yang terkompilasi dalam buku kliping ide ini, yang mencakup sejumlah pidato, puluhan kolom surat kabar, beberapa pamflet, buklet, dan pleidoi pengadilan yang merentang sepanjang 34 tahun, antara 1965 hingga 1999. Buku kliping ide ini dimaksudkan sebagai radar mencermati babakan-babakan penting bagaimana rezim Orde Baru mencari format politik pada era 1965-1973 dan menemukan tahun emasnya pada 1973-1988. Antara 1988 hingga 1997 adalah fase munculnya ketegangan dan pertentangan mengiringi sejumlah optimisme. Dan puncaknya adalah hadirnya krisis yang menjungkalkan kekuasaan Orde Baru, dan lahirlah Reformasi.

Yang membedakan *Capita Selecta* dan *Pemikiran Sosial dan Politik* bukan saja soal rentang lini masa lahirnya ide-ide, melainkan cara membingkai kliping ide yang dikumpulkannya. Bourchier dan Hadiz menjadikan 84 kliping ide sebagai cara memperkuat periwayatan yang mereka lakukan terhadap Orde Baru, militer—termasuk juga Golkar sebagai selimut demokratisnya—dan sekaligus memperlihatkan bekerjanya sistem organis-isme, ekonomi teknokratik, dan pembangunan yang apolitis, yang dirancang sedemikian rupa oleh Ali Moertopo cs setelah me*nonjob*-kan Soemitro dan kawan-kawannya yang bergaris politik PSI. Bukan hanya itu, pamflet-pamflet ge-

rakan mahasiswa dan sejumlah brosur protes yang dilakukan LSM seperti YLBHI, PRD, dan manifes Petisi 50, juga disertakan sebagai akar-akar lahirnya protes dan pembangkangan terhadap kebusukan sistem politik dan kebijakan ekonomi serdadu-serdadu pedagang.

Seperti menyatukan kerja pengklipingan ide yang dilakukan Pitut Soeharto (*Capita Selecta*) dan Bourchier-Hadiz *(Pemikiran Sosial dan Politik)*, Majalah Mingguan *Tempo* mengeluarkan edisi khusus untuk menyambut "100 Tahun Kebangkitan Nasional", dengan judul sampul: *Indonesia Yang Kuimpikan: 100 Catatan Yang Merekam Perjalanan Sebuah Negeri*. Jurnalis-jurnalis yang tergabung dalam majalah yang terbit pertama kali pada 6 Maret 1971 ini mengumpulkan teks-teks terpilih berisi aksara yang membuat imajinasi tentang Indonesia selalu bergerak dan diperbarui.

Di sini, ketika pengertian "kliping" kita perluas dengan "mengumpulkan teks-teks yang berisi aksara", maka yang dilakukan *Tempo* di edisi khusus No 3731/19-25 Mei 2008 ini adalah penyempurnaan contoh yang dipaparkan sebelumnya. Tidak hanya maklumat, pidato, brosur yang disigi dan diterakan, melainkan juga buku peta, catatan harian, kumpulan artikel, puisi, prosa, serta buku-buku ilmiah yang dianggap penting "membangun imajinasi bersama tentang Indonesia".

Tujuan yang ingin dicapai dalam pengumpulan kliping ide adalah bahwa Indonesia bukan negeri yang dibangun oleh akrobat suara dalam tradisi kelisanan, melainkan tulisan dalam tradisi keberaksaraan. Buku, novel, puisi, maklumat, pidato, surat, catatan harian, polemik, laporan jurnalistik, peta, atlas, ensiklopedia, dan kitab undang-undang yang terkumpul adalah puspawarna yang memperlihatkan simpul pergolakan pemikiran Indonesia modern dalam 100 tahun, 1908-2008.

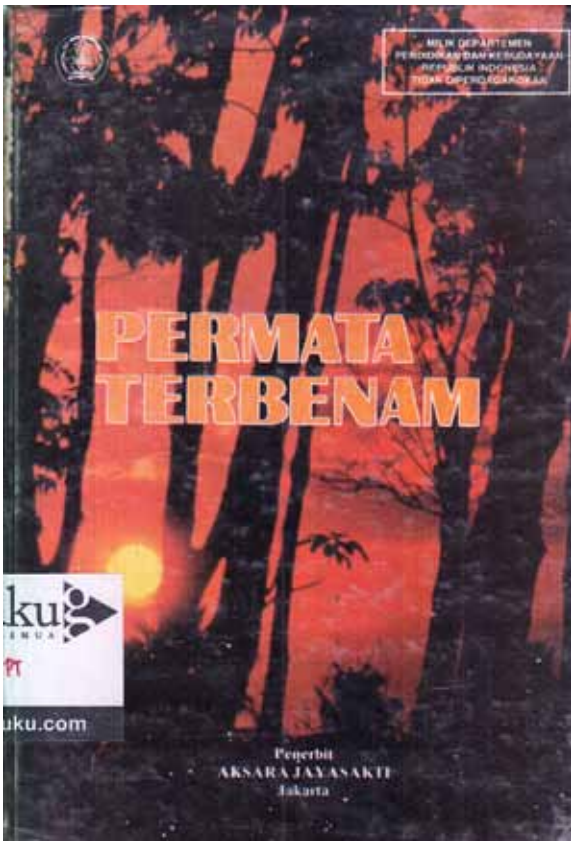
Tentu saja, bukan hanya tiga usaha itu (Pitut Soeharto, Bourchier-Hadiz, dan *Tempo*) yang mewakili kerja "kliping ide". Masih banyak usaha-usaha yang lain. Seperti tahun 2012, Komite Seni Rupa Dewan Kesenian Jakarta mengeluarkan buku "kliping-ide" tentang seni rupa, terdiri dari 900 tulisan yang terentang dari tahun 1930-an hingga 2000-an. Setahun sebelumnya, IVAA mengeluarkan *Seri Katalog Data IVAA* yang merupakan senarai peristiwa-peristiwa Seni Visual Indonesia. Bersandar pada tema yang spesifik, keempat Seri Katalog Data itu disusun dari rangkaian kliping dan katalog, yakni: (1) "Rupa Tubuh Wacana Gender dalam Seni Rupa Indonesia (1942-2011)"; (2) "Reka Alam Praktik Seni Visual dan Isu Lingkungan di Indonesia (Dari *Mooi Indie* Hingga Reformasi)"; (3) "Kolektif Kreatif Dinamika Seni Rupa Dalam Perkembangan Kerja Bersama Gagasan dan Ekonomi (Kreatif) (1938-2011)"; dan (4) "Interkultural Pengolahan Gagasan dan Ekspresi Seni Visual Serta Media Alternatif dalam Konteks Keberagaman (1935 - 2011)".

Kliping ide juga bekerja di ranah kerja personal yang mengumpulkan kliping karya mereka sendiri di ratusan antologi karya yang sudah terbit dan mengisi

SOEHARTO, PITUT &
A. ZAINOEL IHSAN

Capita Selecta Keempat, Matahari Terbenam: Kumpulan Tulisan Asli dan Pidato Tokoh-tokoh Perintis Pergerakan Kebangsaan dalam menelusuri Berkembangnya Nasionalisme

Aksara Jayasakti, 1981



"Kita bisa mengartikan bahwa kerja kliping ide kemudian menjadi sebentuk usaha sejarah menjelajahi arus pemikiran dan gelombang narasi tentang kita dalam kerangka keindonesiaan."

katalog-katalog dunia perbukuan di Indonesia. Kita bisa mengartikan bahwa kerja kliping ide kemudian menjadi sebentuk usaha sejarah menjelajahi arus pemikiran dan gelombang narasi tentang kita dalam kerangka keindonesiaan.

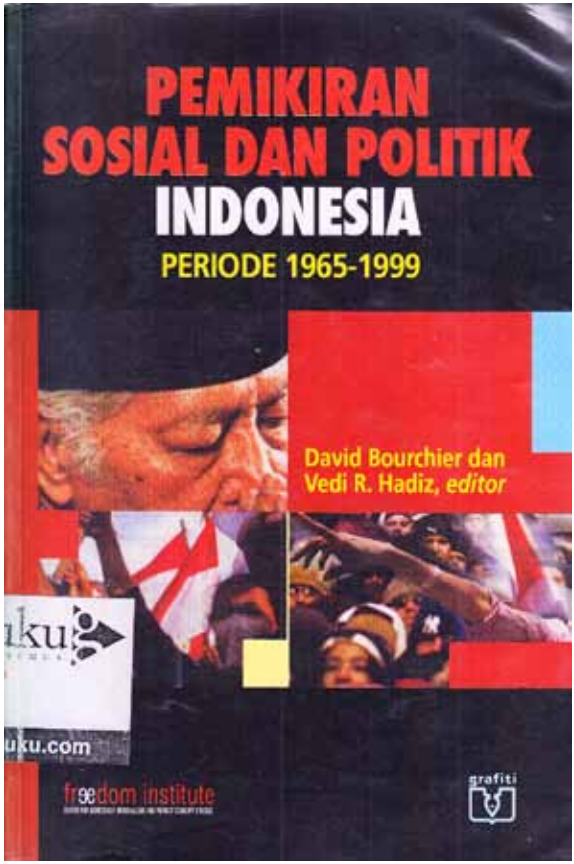
KLIPING SEBAGAI KERJA POLITIK

Mengarsip bukanlah kerja teknis. Ini kerja politik. Ketika penghancuran Wikileaks di awal dekade kedua abad 21 ini menyentakkan dunia, kita tahu, para pengarsip masih hidup dan melakukan tugasnya. Bersama

BOURCHIER, DAVID &
VEDI R. HADIZ (ED)

Pemikiran Sosial dan Politik Indonesia Periode 1965-1999

Freedom Institute dan Pustaka Utama Grafiti
Jakarta, 2006



MUHIDIN M. DAHLAN

"Dame Stella Rimington yang berpendidikan dan bekerja sebagai arsiparis sejak 1959 di Worcester menjadi contoh sahih bagaimana dunia intelijen (detektif) dan arsip berada dalam satu paket."

timnya, Julian Assange mencari, mengunggah, dan menyebarkan arsip-arsip rahasia (kejahatan) sebuah negara. Kita tahu, ledakan kasus Julian "Wikileaks" itu kemudian menjadi bahan bakar bagi para aktivis demokrasi untuk menentang RUU yang didesain pemerintah *cum* militer tentang keamanan negara dan keterbukaan informasi kepada publik.

Julian Assange lebih dikenal sebagai jurnalis dan aktivis internet, dan sama sekali tak ada satu pun catutan kepadanya sebagai seorang arsiparis: mencari, mengumpulkan, mengamankan, dan menyebarkan. Julian memang lebih tepat disebut politisi arsip kare-

na kemampuannya melakukan penelusuran dengan hasil yang membuat masyarakat sipil terkaget-kaget dan penguasa (juga pengusaha hitam) jantungan.

Kita membutuhkan kehadiran dan pengabdian para pengarsip dengan pendidikan dan keahlian teknis di atas rata-rata. Tapi, kita juga butuh politisi arsip dengan kemampuan setara detektif. Sebab arsip bukan saja soal dokumen, tapi juga soal malpraktik untuk kejahatan-kejahatan besar kekuasaan yang terencana (politik). Sungguh naif bila kita menyebut arsip kalis dari politik. Bukalah sejarah dan cermati kisah hidup tragis salah satu tokoh kunci pergerakan kebangsaan awal, yakni Tirto Adhi Soerjo, yang dihancurkan D.A Rinkes. Penasehat Pemerintah untuk Urusan Pribumi itu menggunakan gerakan arsip yang rapi untuk mencatat, mengontrol, memojokkan, dan menumbangkan Tirto dari gelanggang pergerakan, tepat seratus tahun silam. Pramoedya Ananta Toer menyebut gerakan arsip Rinkes itu lewat metafora "Rumah Kaca". Dengan arsip, gerak-gerik Tirto terlacak tanpa sekat. Dengan tangan pengadilan, Tirto dibuang dan usaha dagangnya dipailitkan. Tak hanya itu, arsip-arsip itu dimasukkan Rinkes ke Kotak Pandora. Hasilnya, 40 tahun usaha-usaha Tirto di jalan pergerakan raib tak berbekas. Oleh gerakan arsip itu, Tirto dibunuh dua kali dalam sejarah.

Contoh lain adalah pergolakan Madiun pada September 1948, dimulai dengan provokasi arsip "Red Drive Proposals". Dalam dokumen itu, disebutkan Amerika menjanjikan sekira 56 juta dolar kepada Pemerintah Soekarno-Hatta, asalkan PKI bisa dibasmi. Pada 1965, ketika hubungan PKI-Angkatan Darat meruncing, Amerika Serikat melakukan operasi *black letter* (surat kaleng). Dokumen "Gilchrist" tentang "Dewan Jenderal" dari Duta Besar Inggris untuk Kementerian Luar Negeri Inggris di London menjadi provokasi ketegangan yang berakhir dengan memilukan: pembantaian massal. Padahal, kita tak pernah tahu, arsip atau dokumen "Red Drive Proposals" atau "Gilchrist" itu ada atau tidak. Misteriusnya dua dokumen itu setara dengan sas-sus arsip "Supersemar" yang menjadi karpet merah berkuasanya Soeharto.

Tiga dokumen yang tersaji itu hanya contoh ekstrem yang tampak di paras sejarah Indonesia: bagaimana arsip dan politik berada dalam satu paket. Untuk mencari, mengurai, menjelaskan, dan memberikan putusan diperlukan sosok-sosok baru dengan keahlian khusus. Sosok itu bernama politisi arsip berkemampuan khusus. Dengan cara kerja arsiparis berkemampuan khusus itu, tentu tak terbayangkan bila Kepala Badan Intelijen Negara (BIN) suatu ketika justru berasal dari arsiparis. Inilah yang pernah terjadi di Inggris. Pada 1992-1996, pemerintah Inggris mempercayakan badan intelijennya, M15, dipimpin arsiparis. Dame Stella Rimington yang berpendidikan dan bekerja sebagai arsiparis sejak 1959 di Worcester menjadi contoh sahih bagaimana dunia intelijen (detektif) dan arsip berada dalam satu paket. Yang tak juga dilupakan, Rimington adalah seorang novelis yang salah satu karyanya diganjar Booker Prize pada 2011.

Sebagai bagian dari keluarga besar kerja pengarsipan, mengkliping juga adalah kerja politik. Bahkan Taufiq Ismail menyebut pekerjaannya mengkliping peristiwa dan karya-karya budaya-sastra sebelum dan sesudah G-30S sebagai usaha meluruskan sejarah yang sudah dibengkokkan PKI dan ormas-ormas selimutnya. Kliping budaya itu, oleh Taufiq Ismail dan D.S Moeljanto di-*binding* menjadi buku dan diberi judul: *Prahara Budaya (Kilas-Balik Ofensif Lekra/PKI dkk.*). Buku kliping yang diterbitkan Republika dan Mizan ini muncul saat Republik Indonesia merayakan tahun emas (1995). Umbul-umbul kemenangan dikibarkan di mana-mana. Dan kliping tanpa saingan ini dirujuk mahasiswa-mahasiswa Indonesia dan/atau penulis-penulis esai pendek di koran dan/atau pembicara di forum-forum budaya, ketika sampai pada pembahasan soal Lembaga Kebudayaan Rakyat (LEKRA) dan Partai Komunis Indonesia (PKI). Lekra oleh buku kliping ini sepenuhnya tergambar sebagai monster berwatak iblis, algojo pengacau budaya, gerombolan pemaki dan mesin bahasa yang urakan. Catatan di kliping dalam *Prahara Budaya* bahkan menuding penyair-penyair yang memakai metafora "darah" dan "merah" sebagai terlibat langsung dan tahu persis hari pembunuhan jenderal-jenderal Angkatan Darat.

Di *Prahara Budaya*, kliping adalah peneguhan sikap politik untuk mengasasinasi *(to assassinate)* lawan kebudayaan di panggung sejarah Indonesia tahun 1960-an. Kliping adalah legasi yang diramu, disusun, dan dikocok sedemikian rupa untuk dipercayai pembaca sebagai keadaan yang terberi, keadaan yang demikianlah adanya. Dengan kliping, penyusunnya memperoleh landasan argumentasi untuk menyebarkan tuduhan tanpa bantahan, walaupun informasi-informasi dalam kliping masih sangat sumir.

Dalam konteks *Prahara Budaya*, kliping adalah sebuah metode yang dipakai secara sadar oleh Taufiq Ismail dan D.S Moeljanto untuk memakzulkan Lekra tanpa pembelaan apa pun. Karya-karya pekerja dan pemundak Lekra dihadirkan bukan untuk meneguhkan kerja kreatif mereka di gelanggang kebu-

"Di *Prahara Budaya*, kliping adalah peneguhan sikap politik untuk mengasasinasi *(to assassinate)* lawan kebudayaan di panggung sejarah Indonesia tahun 1960-an."

dayaan yang bergemuruh, melainkan untuk menunjukkan pola berpikir dan cara menulis mereka seperti *zombie*.

Karena hadir sebagai metode, maka untuk memberikan pukulan balik atas *Prahara Budaya*, mestilah dengan jalan kliping pula. Mestilah ada usaha melakukan penghadiran kembali kliping yang lain atas subjek Lekra dan peristiwa kebudayaan semasa. Maka, pada tahun 2005 atau satu dasawarsa setelah *Prahara Budaya* terbit, saya membaca ulang *Prahara Budaya* dan mempertanyakan soal-soal sumir yang disodorkannya. Esai pendek untuk memperingati 55 tahun Lekra yang berjudul "Lekra Membakar Buku?" itu dimuat *Jawa Pos* edisi Minggu pada 17 Agustus 2005. Yang mengagetkan adalah ketika dua pekan kemudian muncul bantahan Taufiq Ismail atas esai itu di halaman yang sama koran yang terbit di Surabaya itu. Esai saya dianggap hanya kegelisahan anak muda dan berusaha meyakinkan saya bahwa Lekra demikianlah adanya: organ pembakar buku, dan tak ada keraguan di dalamnya, tak ada abu-abu, semuanya sudah terang benderang. Taufiq Ismail hendak mengatakan bahwa kliping yang dihadirkannya di *Prahara Budaya* adalah kebenaran yang tak bisa lagi digoyang dan dibantah.

Yang Taufiq Ismail lupakan adalah bahwa satu tahun setelah esai meragukan tafsir Taufiq Ismail atas kliping-kliping Lekra yang disusunnya, adalah saya dan tim *Index Press* melakukan penelitian dan pembacaan intensif terhadap ratusan surat kabar di Indonesia, untuk menyambut satu abad terbitnya *Medan Prijaji* yang jatuh pada tahun 2007. Dan di situ saya dan Rhoma Dwi Aria Yuliantri menemukan koran resmi PKI yang terlarang, *Harian Rakjat,* dalam jumlah ribuan edisi. Di koran yang sembilan kali diberedel tentara di masa Orde Karno itulah *puzzle* paras Lekra terkumpul satu demi satu dengan hasil di luar dugaan.

Buku *Lekra Tak Membakar Buku* dan dua sekondannya: *Gugur Merah* (Puisi) dan *Laporan dari Bawah* (Cerpen) adalah buku yang memakai metode kliping untuk melawan dominasi *Prahara Budaya*. Bahwa generasi pembaca yang baru mestilah memiliki alternatif bacaan, terutama saat mereka membaca peristiwa kebudayaan di rentang 1950-1965. Di *Prahara Budaya*, Lekra disempitkan hanya sebagai *orgaan* yang *konsen* dengan kesusastraan dengan wajah momok *hiyong*. Di *Lekra Tak Membakar Buku*, kliping-kliping tentang Lekra yang pernah (di)hilang(kan) disusun ulang untuk memberi informasi bahwa Lekra organisasi yang solid dan memiliki pola kerja dan tuntunan yang rapi. Cakupan wilayah kerja kreatif Lekra digambarkan lebih luas ketimbang hanya mengurus soal kesusastraan. Lapangan kesusastraan hanyalah satu bidang kerja kreatif. Masih ada kerja musik, film, seni pertunjukan dan drama, tari, penerbitan, dan pengelolaan akademi untuk regenerasi kader budaya progresif.

Sayang, setelah tiga bulan terbit, pelbagai hambatan mulai menghampiri distribusi buku *Lekra Tak Membakar Buku*. Ditolak oleh toko buku raksasa dengan cabang

di mana-mana, nasib buku ini terkatung-katung dan tercecer di toko-toko buku loakan, sebelum disusul oleh keluar surat vonis pelarangan dari Pemerintah No. 141/A/JA/12/2009 tanggal 22 Desember 2009. Buku kliping itu pun masuk dalam daftar panjang buku-buku terlarang di Indonesia.

Protes ekstraparlementer lewat petisi publik dan serangkaian protes lewat diskusi dan pameran seni seperti biasa dilakukan untuk menyuarakan penolakan atas keputusan Pemerintah memberangus bacaan publik. Namun, jalan lain ditempuh—yang sebelumnya belum pernah ditempuh dalam sejarah pelarangan buku—yakni, mengadakan perlawanan litigasi dengan mengajukan *Judicial Review* di Mahkamah Konstitusi, atas kewenangan Pemerintah melakukan pelarangan buku. Di sidang MK, saya adalah pemohon IV untuk perkara Nomor 13/PUU-VIII/2010 tentang Permohonan Pengujian Undang-Undang Nomor 4/PNPS/1963: Pengamanan Terhadap Barang-Barang Cetakan Yang Mengganggu Ketertiban Umum, dan Undang-Undang Nomor 5 Tahun 1969 tentang Pernyataan Berbagai Penetapan Presiden dan Peraturan Presiden Sebagai Undang-Undang.

Perjuangan litigasi di MK itu diputuskan pada 13 Oktober 2010. Di hari itu, Ketua MK Mahfud MD membacakan "doa penguburan" dua *staatsblad* yang selama ini dijadikan dalih hukum Pemerintah melakukan penertiban dan pelarangan barang cetakan (buku dan pers). Mulai 13 Oktober, buku *Lekra Tak Membakar Buku* bebas beredar sebagai bacaan publik. Nasibnya memang tak semulus nasib *Prahara Budaya* yang menjumpai pembaca tanpa hambatan. Tetapi, kehadiran dua buku yang nasibnya kini setara pasca-13 Oktober 2010 adalah jejak bahwa praktik mengkliping adalah kerja politik budaya.

PRAKTIK KLIPING SEBAGAI KERJA HARIAN KEBUDAYAAN

Sebagai penghormatan kepada dua orang yang telah memberikan seluruh hidupnya untuk menulis dan praktik kerja dokumentasi, izinkanlah saya menutup uraian praktik mengkliping ini dengan dua cerita dan satu paragraf penyimpul. Satu cerita berasal dari "gunting berwarna" Pramoedya Ananta Toer dan satu cerita lagi dari "ritus malam" Hans Bague Jassin.

Ketika Pramoedya Ananta Toer bertandang ke Yogyakarta pada 2004, saya bertanya kepada Maemunah Thamrin, istrinya, perihal gunting yang dipegang oleh Pramoedya Ananta Toer yang penuh dengan bebatan isolasi. Dan ini keterangan yang diberi Maemunah dengan logat Betawi yang khas:

> "Dia itu tuh kayak anak kecil gitu. Ke mana-mana bawa gunting terus. Bentar lagi tuh dilepas (isolasi). Trus diganti lagi dengan warna merah."

"Gunting", sebagaimana sudah saya urai di paragraf awal tulisan ini, adalah lema yang dipakai kamus mendampingi lema "koran" untuk memberi pengertian "kliping". Dan Pram memperlakukan gunting dalam pengertiannya yang harfiah, selurus-lurusnya sesuai pengertian kamus, yakni sebagai alat untuk melerai dan mencacah informasi yang diperlukannya dari koran-koran yang saban hari terbit. Gunting di tangan Pram adalah perkakas kerja menghimpun sejarah. Perkakas ini sudah dikenal Pram sejak 1942, saat ia bekerja di kantor berita Jepang, Domei. Tugasnya mula-mula semata mengkliping semua kejadian yang masuk dari seluruh kawat dunia. Ini pengakuannya:

> "Gaji saya 30 perak sebulan. Itu untuk makan, sekolah. Juga saya belikan kemeja warna biru untuk kuliah di Sekolah Tinggi Islam. Harganya 75 perak. Saya ngutang untuk itu dan bayar dengan tulisan ... hahahaha. Dari sana pengalaman saya mengkliping. Sampai sekarang. Tak berhenti."

Pram keliru. Praktik mengklipingnya terhenti di malam 13 Oktober (1965), saat segerombolan laskar yang "dikawal" serdadu mengepung rumahnya dan membakar seluruh dokumentasi yang puluhan tahun dibangunnya. Hidupnya setelah itu berpindah dari penjara ke penjara, hingga diasingkan ke Buru. Sepulang dari Pulau Buru tahun 1979, barulah ia memulai lagi dari nol klipingnya. Saat itu, usianya sudah renta. Namun kali ini, klipingnya lebih fokus pada informasi ihwal desa-desa di seluruh Indonesia. "Ini saya kerjakan sebagai konsekuensi pandangan saya sendiri: untuk dapat mencintai tanahair dan bangsa, secara wajar orang dituntut untuk tahu tentang yang dicintainya, tanahair dari sosio-geografinya, bangsa dari sejarahnya. Kalau tidak, cintanya terhenti pada cinta monyet," demikian Pram berargumen atas pilihan temanya.

"Pram keliru. Praktik mengklipingnya terhenti di malam 13 Oktober (1965) saat segerombolan laskar yang "dikawal" serdadu mengepung rumahnya dan membakar seluruh dokumentasi yang puluhan tahun dibangunnya."

Untuk pengumpulan kliping "citrawi Indonesia" itu, tiap pagi Pram duduk di meja makan dengan gunting dan tiga koran hingga pukul tujuh. Dilanjutkan dengan membakar sampah dan berkebun. Sepulang bertani, ia menggunting lagi dan menulis surat, serta kegiatan-kegiatan ringan lainnya. Tidur teratur selama dua jam

"Karena tenar sebagai pendokumentasi yang ulung, banyak penerbit mengirimkan buku-buku terbitannya, baik penerbit di Indonesia maupun dari luar negeri. Beberapa tokoh mempercayakan koleksi buku mereka untuk disimpan Jassin."

hingga pukul 2 siang. Menerima tamu hingga pukul 4 sore dan dilanjutkan dengan membakar sampah. Pram menempelkan klipingnya di kertas antara pukul 7 hingga 9 malam dan di sela-selanya menulis surat. Itulah jadwal rutin yang dijalankan Pram menyusun kliping, yang diangankannya menjadi sebuah ensiklopedia raksasa tentang kawasan Indonesia. Jika sedang bepergian, seluruh perkakas kliping ia bawa serta dalam perjalanan. Semua dikerjakannya sendiri tanpa banyak bicara, hampir selama 30 tahun. Kliping yang terkumpul baru 17 meter tebalnya (saya mengukurnya secara manual dan seksama) dan tak pernah bisa berlanjut lagi karena ia keburu mangkat.

Kedisiplinan yang sama ditunjukkan H.B Jassin yang melakukan praktik mengkliping dan mengumpulkan dokumentasi sejak 1932. Di buku tipis bersampul biru dengan desain minimalis, ada sekuplet cerita ihwal latar pendokumentasian H.B Jassin. Judulnya *Mengenal Lebih Dekat Pusat Dokumentasi Sastra H.B Jassin* (2011). Buku ini diberi secara gratis oleh Oyon Sofyan saat saya mewawancarainya di PDS H.B Jassin, Jakarta, pada 2012.

Alkisah, mula-mula H.B Jassin mengumpulkan catatan harian sendiri dan surat pribadi yang kemudian berlanjut menyimpan kepunyaan orang lain. Mula-mula menggunting saat Perang Dunia Kedua berkecamuk di Pasifik. Karangan-karangan di *Pujangga Baru* dan *Panji Pustaka*—dan berlanjut dengan *Asia Raja, Jawa Baru,* dan *Kebudajaan Timur*—digunting Jassin. Jassin menyeleksi, menggunting, mengetik mana-mana yang penting karena sadar ruang penyimpanan yang terbatas. Menurut pengakuan Jassin, seusai Indonesia merdeka, koran-koran makin banyak, buku-buku terbitan membanjir, dan pekerjaan Jassin makin banyak. Semuanya dikerjakannya sendiri dengan—dalam istilah Jassin sendiri—"kesenangan dan kegembiraan".

Jassin membagi waktunya dengan ketat. Waktu mengkliping dan menulis dilakukan Jassin tengah malam hingga subuh di dapur rumah yang dikontraknya di Gang Siwalan 3, dekat Tangsi Penggorengan,

Tanah Tinggi, Jakarta Pusat. Siang dipakainya untuk mengajar di universitas atau memburu buku-buku di sejumlah pasar loakan, terutama Kwitang, Pasar Senen. Dengan pembagian waktu yang ketat dan disiplin inilah, Jassin menghasilkan dokumentasi sastra yang jumlahnya gigantis, dengan kliping "tengah malam" sebagai bahan dasarnya. Mengetahui kayanya nilai dokumentasi Jassin, kolektor-kolektor asing menawar koleksi Jassin yang ditolaknya secara tegas. Kata Jassin, sebagaimana dikisahkan ulang Abdul Hadi WM:

> "Betapa banyak dokumentasi sastra dan ilmiah kita yang berharga terus saja mengalir ke luar negeri. Isi perpustakaan Profesor Husein Djajadiningrat mengenai pengetahuan Islam yang tak terbilang jumlahnya, terpaksa jatuh ke salah satu perpustakaan universitas di Amerika. Isi perpustakaan Muhammad Jamin juga hilang tanpa bekas, sebagaimana nasib yang menimpa perpustakaan Hadji Agoes Salim."

Sadar posisi dokumentasinya, Jassin menolak seluruh tawaran asing untuk memboyong hasil dari jerih payahnya puluhan tahun membangun dokumentasi sastra. Ia sabar merawatnya sendiri dan mengembangkannya secara terus-menerus dengan jalan mengkliping dan mencari. Ketekunan itu berbuah anugerah yang lain. Karena tenar sebagai pendokumentasi yang ulung, banyak penerbit mengirimkan buku-buku terbitannya, baik penerbit di Indonesia maupun dari luar negeri. Beberapa tokoh mempercayakan koleksi buku mereka untuk disimpan Jassin. Belasan koran mengirimkan cuma-cuma terbitan mereka, terutama yang terdapat halaman budaya dan sastranya.

Hingga 2011, Pusat Dokumentasi Sastra HB Jassin mengoleksi 33.125 judul buku fiksi; 17.352 buku nonfiksi; 575 judul buku referensi; 246 judul majalah; 797 judul buku drama termasuk naskahnya; 600 map biografi pengarang; 400 map foto pengarang; 799 map foto dan peristiwa sastra; 17.357 map kliping sastra dan budaya; 1.789 judul skripsi dan disertasi; 500 judul makalah; 900 kaset rekaman suara; dan 60 video rekaman gambar.

Kedisiplinan kerja mengkliping yang diteladankan H.B Jassin, sehingga kita menyaksikan hasilnya di PDS H.B Jassin yang disebut-sebut sebagai satu-satunya pusat dokumentasi sastra modern Indonesia terlengkap di dunia—juga Pramoedya Ananta Toer tentu saja—adalah kedisiplinan seorang kadet. Semangat yang melandasinya adalah asketisme. Asketisme tak bicara uang, tapi sebuah sikap mandiri, konsisten, dan sendiri menerobos waktu untuk mencari renik demi renik pengetahuan.

Jassin mengkliping dan melakukan kerja dokumentasi sepanjang hayatnya, karena katanya:

> "Dengan dokumentasi kita menjadi kenal masalah-masalah, dalam hal dokumentasi kesusastraan ini, kita menjadi kenal masalah-masalah kesusastraan dan pengarang-pengarang, latar belakang, dan sejarahnya. Dokumentasi adalah alat untuk memperpanjang ingatan, memperda-

“Di era Pram dan Jassin, gunting menjadi senjata mengkliping; di zaman kiwari dengan kecanggihan teknologi digital, internet dan seluruh percabangan *tool*-nya menjadi senjata “membina dokumentasi”.”

> lam, dan memperluasnya. Dengan membina dokumentasi kita dapat menulis analisa-analisa, pemandangan-pemandangan dan sejarah kesusastraan.”

Pram mengkliping dan melakukan kerja dokumentasi sepanjang hayatnya, karena katanya:

> “Sejak dulu, orang-orang Indonesia tak memiliki tradisi mendokumentasi. Sejak zaman raja-raja. Kalau mereka mendokumentasi itu semata demi raja-raja. Sejarah kita pun jadi sejarah para raja. Tak heran saya kalau orang asing yang banyak menulis tentang Indonesia. Kita tak punya detail tentang diri kita sendiri. Bayangkan, bangsa besar ini tak kenal dirinya sendiri.”

Demikianlah, pada akhirnya mengkliping adalah cara kita “membina dokumentasi”, agar kita punya detail cerita sebagai bangsa yang besar. Di era Pram dan Jassin, gunting menjadi senjata mengkliping; di zaman kiwari dengan kecanggihan teknologi digital, internet dan seluruh percabangan *tool*-nya menjadi senjata “membina dokumentasi”. Yang tak pernah berubah adalah: ketekunan dan obsesi! Ketekunan saja tak cukup. Ketekunan hanya menghasilkan tumpukan data mentah yang menghabiskan ruang penyimpanan kamar atau perangkat penyimpan komputer; sementara obsesi melahirkan usaha yang gigih untuk mengubah, memola, dan mentransformasikan data-data menjadi makna baru, menjadi daya budi kultural. Dalam pengertian terakhir inilah kita memahami ucapan Pram ini: *“Hampir semua karya saya berasal dari klipingan koran”*. ◆

BACAAN "BUKU KLIPING"

Bourchier, David dan Vedi R. Hadiz (ed.), *Pemikiran Sosial dan Politik Indonesia Periode 1965-1999*, Freedom Institute dan Pustaka Utama Grafiti, Jakarta, 2006

Bujono, Bambang dan Wicaksono Adi (penyunting), *Seni Rupa Indonesia dalam Kritik dan Esai*, Dewan Kesenian Jakarta, Jakarta, 2012

Dahlan, Muhidin M. dan Rhoma Dwi Aria Yuliantri, *Gugur Merah: Sehimpunan Puisi Harian Rakjat 1950-1965*, merakesumba, Yogyakarta, 2008

Dahlan, Muhidin M. dan Rhoma Dwi Aria Yuliantri, *Laporan dari Bawah: Sehimpunan Cerita Pendek Harian Rakjat 1950-1965*, merakesumba, Yogyakarta, 2008

Dahlan, Muhidin M. dan Rhoma Dwi Aria Yuliantri, *Lekra Tak Membakar Buku: Suara Senyap Lembar Kebudayaan Harian Rakjat 1950-1965*, merakesumba, Yogyakarta, 2008

Dahlan, Muhidin M. dkk, *Kronik Kebangkitan Indonesia (Jilid I – 1908-1912)*, IBOEKOE, Yogyakarta, 2008

Dahlan, Muhidin M. dkk, *Kronik Kebangkitan Indonesia (Jilid II – 1913-1917)*, IBOEKOE, Yogyakarta, 2008

Dahlan, Muhidin M. dkk, *Kronik Kebangkitan Indonesia (Jilid III – 1918-1922)*, IBOEKOE, Yogyakarta, 2014

Dahlan, Muhidin M. dkk, *Kronik Kebangkitan Indonesia (Jilid IV-XXI)*, kedelapan belas jilid buku lanjutan kronik ini masih dalam bentuk draf siap cetak

Dahlan, Muhidin M. dkk, *P.R.A.M: Edisi Khusus Buletin "IBUKU"*, Yayasan Indonesia Buku, Jakarta & Yogyakarta, 2006

Ismail, Taufiq dan D.S Moeljanto, *Prahara Budaya: Kilas-Balik Ofensif Lekra/PKI dkk.*, Republika dan Mizan, Bandung, 1995

Jassin, Hans Bague, *Gema Tanah Air: Prosa dan Puisi*, Balai Pustaka, Djakarta, 1951

Jassin, Hans Bague, *Pujangga Baru: Prosa dan Puisi*, CV Haji Masagung, Djakarta, 1964

Jassin, Hans Bague, *Surat-Surat 1943-1983*, Gramedia, Jakarta, 1984

Notosoetardjo, H.A, *Bung Karno Dihadapan Pengadilan Kolonial*, Lembaga Penggali dan Penghimpun Sedjarah Revolusi Indonesia, Endang dan, Pemuda, Jakarta, 1963)

Notosoetardjo, H.A, Dokumen *Majalah "Persatuan Indonesia"*, t.t. dan masih dalam bentuk draf naskah tercecer

Notosoetardjo, H.A, Dokumen *Revolusi Indonesia (1945-1946)*, t.t. dan masih dalam bentuk draf naskah tercecer

Raliby Osman, *Documenta Historica I: Sedjarah Dokumenter dari Pertumbuhan dan Perdjuangan Negara Republik Indonesia*, Bulan-Bintang, Djakarta, 1953

Soeharto, Pitut dan A. Zainoel Ihsan, *Capita Selecta Keempat, Matahari Terbenam: Kumpulan Tulisan Asli dan Pidato Tokoh-Tokoh Perintis Pergerakan Kebangsaan dalam Menelusuri Berkembangnya Nasionalisme*, Aksara Jayasakti, 1981

Sofyan, Oyon, *Mengenal Lebih Dekat Pusat Dokumentasi Sastra H.B Jassin*, Lingkar Mitra dan Yayasan Dokumentasi Sastra H.B Jassin, Jakarta, 2011

Toer, Pramoedya Ananta, Koesalah Soebagyo Toer, Ediati Kamil, Kronik Revolusi Indonesia (Jilid I - 1945), Yayasan Adikarya IKAPI, The Ford Foundation, KPG [Kepustakaan Populer Gramedia], Jakarta, 1999

Toer, Pramoedya Ananta, Koesalah Soebagyo Toer, Ediati Kamil, *Kronik Revolusi Indonesia (Jilid II - 1946)*, Yayasan Adikarya IKAPI, The Ford Foundation, KPG [Kepustakaan Populer Gramedia], Jakarta, 1999

Toer, Pramoedya Ananta, Koesalah Soebagyo Toer, Ediati Kamil, *Kronik Revolusi Indonesia (Jilid III - 1947)*, Yayasan Adikarya IKAPI, The Ford Foundation, KPG [Kepustakaan Populer Gramedia], Jakarta, 2001

Toer, Pramoedya Ananta, Koesalah Soebagyo Toer, Ediati Kamil, *Kronik Revolusi Indonesia (Jilid IV - 1948)*, Yayasan Adikarya IKAPI, The Ford Foundation, KPG [Kepustakaan Populer Gramedia], Jakarta, 2002

Toer, Pramoedya Ananta, Koesalah Soebagyo Toer, Ediati Kamil, *Kronik Revolusi Indonesia (Jilid V - 1949)*, Yayasan Adikarya IKAPI, The Ford Foundation, KPG [Kepustakaan Populer Gramedia], Jakarta, 2004

- 02 -

MENGINGAT TUBUH: TUBUH TARI SEBAGAI ARSIP

HELLY MINARTI



TIGA PENARI INDONESIA

di Martha Graham School (dari kiri ke kanan: Wisnu Wardhana, Setiati Kailola, Bagong Kussudiardja), sekitar 1958.

FOTO: KOLEKSI PRIBADI SETIATI KAILOLA



Dalam diskursus teori-teori kritis, tubuh manusia kerap dibaca sebagai wacana yang menyimpan ingatan (memori) di mana sejarah —dan kekinian— melintas, termasuk tubuh yang menari. Namun, tubuh, melalui apa gerakan yang lantas disepakati sebagai "tarian" diekspresikan, terikat oleh ruang dan waktu. Sehingga, tari pun sering dideskripsikan sebagai ekspresi kultural yang sifatnya sesaat *(ephemeral)*, jika tidak ilusif, karena gerak tubuh yang menari tidak dapat "disimpan" layaknya tulisan, lukisan, atau patung. Adalah kemuskilan mengulang peristiwa tari, karena tidak akan bisa persis sama, meski penari dan repertoar yang ditarikan tidak berbeda.

Pada awal abad ke-20, modernisasi dalam penciptaan seni memungkinkan karya tari diabadikan ke dalam medium fotografi, meski medium ini tetap terbatas dalam menangkap gerak. Fotografi cenderung membekukan gerak ke dalam pose-pose statis yang bisa jadi sarat tafsir dan cenderung menghilangkan kompleksitas serta konteks kultural tarian itu sendiri.

Di Barat, meski medium film kemudian ditemukan, namun masih dicurigai oleh beberapa eksponen tari modern seperti Isadora Duncan (1877-1927)—penari legendaris yang disebut sebagai pencetus tari modern—serta Sergei Diaghilev (1872-1929), impresario Ballets Russes berbasis di Paris (1909-1929) yang karismatik. Baik Duncan maupun Diaghilev menolak medium film, sehingga deskripsi tentang jejak-jejak tari mereka harus bersandar pada catatan-catatan para kritikus di media massa, biografi penari, atau sumber-sumber tekstual lainnya. Karya Vaslav Nijinsky (1890-1950), produksi Ballets Russes yang paling terkenal—bertajuk *Le Sacre du Printempts (Rite of Spring)*, akhirnya direkonstruksi oleh sejarawan tari Millicent Hodson melalui penelitian bertahun yang menggunakan sumber multi-arsip, baik tekstual (ceceran catatan Nijinski dan para kolaboratornya), notasi musik pengiring, sketsa kostum dan panggung, ingatan penari senior yang menjadi asisten koreografer (Nijinsky), serta tubuh para penari Joffrey Ballet di New York. Jalinan arsip ini menjadi referensi untuk rekonstruksi, karena tiadanya arsip audio-visual tentang karya penting ini, yang turut menandai babak baru dalam modernisme tari di Eropa.

Di tahun 1940-an, para analis dan teoris gerak tari Barat seperti Rudolf van Laban (asal Jerman yang mengungsi ke Dartington, Inggris) atau pasangan Joan dan Rudolf Benesh (Inggris) lantas mengembangkan metode-metode notasi gerak tari yang menjadi panduan hingga beberapa dekade mendatang, bahkan ketika medium video menjadi lebih terjangkau dan akhirnya me-massal. Di era digital ini, metode notasi mereka konon menemukan reinkarnasinya ke dalam aplikasi-aplikasi yang dikembangkan melalui sistem komputerisasi.

Di Indonesia dan masa sebelumnya (Hindia Belanda), tari disimpan dalam ingatan dan tuturan, seperti cerita-cerita ibu saya tentang pengalamannya diam-diam belajar *Topeng Cirebon* dan *Ketuk Tilu,* karena dilarang ayahnya yang masih menganggap menari bukan kegiatan untuk gadis baik-baik; atau anekdot tentang trik-trik membohongi kakek saya agar bisa berdansa waltza di Hotel Savoy Homan, Bandung, pada 1960-an. Saya ingat, ibu saya sempat memiliki sehelai foto hitam putih ketika ia menari *Ketuk Tilu* di Bandung.

Tari juga direkam ke dalam relief candi, naskah (seperti dalam *Serat Wedhatama* yang ditulis oleh KGPAA Mangkunegara IV), foto, serta serakan di berbagai medium, antara lain berupa *footage* terselip di dalam film dokumenter para neo-Orientalis, seperti adegan dua gadis cilik penari yang dibidik pelukis Meksiko José Miguel Covarrubias di tahun 1930-an—mereka menari dengan dada telanjang dan posisi

punggung yang jauh lebih melengkung daripada penari-penari Bali zaman sekarang.

Tentu saja banyak yang bisa diungkap dari arsip tari. Cukilan ragam posisi tari yang ditemukan di situs-situs kuna, misalnya di relief Candi Prambanan yang dibangun sekitar abad ke-9 Masehi. Temuan ini membuka ikonografi tari sebagai ladang jelajah baru yang menghubungkan arkeologi dan seni pertunjukan (Iyer: 1998). Beberapa tahun setelah penelitiannya ini, Iyer (kini Lopez y Royo) kembali ke situs Prambanan dan berkolaborasi dengan penari/koreografer asal Solo, Mugiyono Kasido, untuk membaca kembali relief-relief tadi sebagai dasar untuk mencipta sebuah tarian baru. Praktik penelitian Lopez y Royo ini adalah salah satu contoh bagaimana hubungan antara tari dan arsip—melalui arkeologi—bisa terjalin. Arsip tari tidak selalu berkisah tentang sesuatu yang abstrak atau mati; dan praktik pengarsipan di sini menjadi aksi aktif dalam me(re)konstruksi narasi tentang masa lalu maupun masa kini Indonesia.

Tari dan menari juga kerap dibayangkan sebagai salah satu laku ekspresi yang sama tuanya dengan peradaban manusia itu sendiri. Baik dalam masyarakat tradisional maupun modern, tari hadir dalam beragam ritual: keagamaan, sosial, maupun hiburan (komersial). Dalam konteks yang lebih eksperimental, tari pun menemukan inkarnasinya dalam modernitas (dan modernisme) global, meski masuknya tari ke dalam ranah terakhir ini terhitung lambat dibandingkan seni modern lainnya, seperti seni rupa atau fotografi, yang mediumnya sendiri memang lahir dari rahim modernitas.

Salah satu pertanyaan utama dalam proses kultural masuknya tari ke dalam kanon sejarah negara-bangsa Indonesia yang masih belia ini adalah: sejak kapan tari menjadi bahasa tersendiri yang tidak melayani "tuan-tuan" sebelumnya (misalnya adat, tradisi, agama, hiburan, bahkan negara). Sejak kapan tari hadir sebagai ekspresi untuk dirinya sendiri? Atau, meminjam rumusan Afrizal Malna: sejak kapan "aku" muncul di dalam tari dalam konteks pengalaman Indonesia

"Tari dan menari juga kerap dibayangkan sebagai salah satu laku ekspresi yang sama tuanya dengan peradaban manusia itu sendiri."

(dalam upayanya *menjadi modern?*). Pertanyaan-pertanyaan ini akan coba dijawab melalui penelusuran sebuah studi kasus tentang satu momentum khusus di sejarah tari Indonesia, dalam kaitannya memahami kedudukan dan fungsi arsip, yang antara lain ditarik dari pengalaman penulis meneliti tari sepuluh tahun belakangan ini.

RUTE KULTURAL: KOLONIAL-PASCA KOLONIAL-AMERIKANISASI

Meski jejak modernisme tari di Indonesia bisa dilacak hingga ke akhir abad XIX, ketika empat penari Jawa asal Wonogiri menari di *pavilion* Hindia Belanda dengan iringan gamelan Sunda—sebuah contoh mistifikasi Orientalis yang sempurna—namun kanon informal yang beredar sering kali mematok kunjungan dua penari Jawa lainnya (Wisnu Wardhana dan Bagong Kussudiardja) ke Amerika Serikat pada tahun 1958 sebagai salah satu momentum penting tari "modern" Indonesia, tiga tahun setelah pementasan Martha Graham (koreografer eksponen tari modern Amerika) di Jakarta.

Pentas Martha Graham dan kelompok tarinya di Jakarta tahun 1955 adalah bagian dari politik kebudayaan Amerika pasca-Perang Dunia II (lihat Prevots: 1998). Untuk memperbaiki citra Amerika Serikat di dunia dan menandingi gencarnya gerakan kebudayaan yang dijalankan golongan kiri, maka Presiden D. Eisenhower mengajukan proposal ke Kongres untuk mendanai tur para eksponen koreografi tari modern Amerika—seperti Graham, Merce Cunningham, dan José Limón—ke berbagai belahan dunia. Dewan Kuratorial dari Eisenhower Emergency Fund ini memutuskan untuk mengirim Graham dan kelompok tarinya pentas ke berbagai negara di Asia Timur, kecuali Jepang (mereka memilih untuk mengirim Cunningham yang karyanya dianggap lebih eksperimental, sehingga lebih sesuai untuk Jepang yang dianggap lebih maju dibanding negara-negara Asia Timur lainnya—lihat Prevots: 1998). Dalam konteks *menjadi* Indonesia, dinamika kultural ini—termasuk yang mewujud dalam bentuk pertentangan global antara berbagai aliran politik—telah dibahas melalui penelitian kolektif yang dipimpin oleh Dr. Jennifer Lindsay (lihat Lindsay dan M.H.T. Liem: 2012). Pentas Graham ini lantas disusul oleh perjalanan dua penari Indonesia ke Amerika Serikat di tahun 1958 tadi, atas biaya Rockefeller Foundation.

Sepuluh tahun berselang, di tahun 1968, proses Amerikanisasi dalam kehidupan politik dan budaya pasca-Tragedi 1965 di Indonesia pun mengalami momentumnya. Sejak tahun 1967, ketika arah politik berbalik, politik kebudayaan Amerika pun mendominasi tata kehidupan seni di Indonesia. Di dunia tari, dominasi ini diawali oleh dikirimnya para seniman tari Indonesia untuk belajar di universitas-universitas Amerika yang segera disusul oleh dukungan program lainnya. Hal ini ikut

memengaruhi arah institusionalisasi seni di dunia akademi—yang diawali oleh dibukanya Kokar (Konservatori Karawitan) di tahun 1950 di Yogyakarta—termasuk dalam seni tari.

Pembacaan sejarah yang kritis tentang proses Amerikanisasi dalam bidang kebudayaan ini adalah bukti nyata dari manfaat arsip, betapapun terbatasnya yang masih bisa diakses. Untuk melacak jejak dan pengaruh repertoar Graham ketika pentas di Jakarta, misalnya, tidaklah mudah; terutama dokumentasi kearsipan dalam bentuk audio-visual. Helaian buku program acara memang cukup mudah diperoleh karena tersimpan rapi (bahkan sudah dipindai ke dalam format digital) di dalam arsip Martha Graham Company. Saya cukup mengirim surat elektronik kepada manajer kelompok tari itu, yang masih aktif pentas dengan fokus memperkenalkan repertoar historis karya Graham, dan ia pun segera mengirimkan. Ulasan dari surat kabar serta jurnal yang lebih mendalam (seperti tulisan Claire Holt: 1969) bisa didapat, kecuali arsip paling penting, yaitu dokumentasi dalam bentuk audio-visual. Mungkin karena ketujuh repertoar tersebut sudah banyak difilmkan ketika pentas di Amerika, sehingga perjalanan Graham dirasa tidak perlu didokumentasi secara detail (paling tidak oleh Graham sendiri), kecuali berupa laporan-laporan tertulis. Namun, jika kita sepakat setiap pertunjukan tari adalah unik karena terikat ruang dan waktu, sehingga kedua elemen ini menentukan konteks sebuah pertunjukan, maka dokumentasi tadi tetap penting bagi pengalaman Indonesia.

Kendala ini—minimnya arsip tari atau ketersediaan akses di ranah publik—ironisnya, masih berlaku untuk pengalaman-pengalaman historis tari Indonesia yang lebih baru. Akibatnya, sejarah tari modern Indonesia ditulis kebanyakan melalui penuturan yang sering kali berudar dalam tataran mitos ketimbang fakta. Salah satu yang cukup populer misalnya adegan pelemparan telur busuk ke atas panggung, ketika Sardono mementaskan *Samgita Pancasona* (melihat tahunnya, seharusnya versi lanjut karena Sardono mencipta versi I-IX selama kurun 1969-1971) di Surakarta pada 1971. Cerita ini beredar dari waktu ke waktu, layaknya mitos yang mengembara. Namun, sayangnya, diskusi tentang bagaimana dan mengapa peristiwa ini terjadi tidak jua berlangsung dalam ruang-ruang diskursif.

Begitu pula data yang menyangkut peristiwa dan pengalaman tari yang penting di dekade-dekade berikutnya. Jikapun ada, dokumentasi ini justru ditemukan di koleksi arsip pribadi, bukan milik publik. Misalnya, tidak satu pun materi audio-visual tentang karya Hoerijah Adam—koreografer asal Minangkabau—yang tersedia. Harapan saya terakhir, film 8mm yang direkam oleh ibu seorang penari senior, entah ke mana jejaknya (konon, film ini diserahkan kepada seseorang untuk ditransfer ke format DVD, namun seturut berita terakhir yang saya terima, 'seseorang' ini wafat tanpa sempat menyerahkan master maupun kopian-nya). Sehingga, untuk me(re) konstruksi cara Hoerijah mencipta gerak tari dan koreografi, saya harus bersiasat dengan mewawancarai para kolaboratornya (terutama mantan penarinya).

"Sejak tahun 1967, ketika arah politik berbalik, politik kebudayaan Amerika pun mendominasi tata kehidupan seni di Indonesia."

Penulisan sejarah tari Indonesia secara kritis memang baru dalam taraf hasrat, karenanya masih belum mewacana, namun tulisan ini ingin memfokuskan pada momentum khusus yang disebut oleh Dr. Edi Sedyawati (1998) sebagai "TIM Intercultural Workshop", yang saya identifikasi berlangsung antara 1968 dan 1971. Momentum ini penting karena menandai sebuah babak eksperimentasi dalam dunia tari oleh sekelompok seniman Indonesia, yang rekam jejaknya *(trajectory)* menghubungkan apa yang lokal dengan global; yang proses kreatifnya melahirkan transisi dan transformasi atas konstruksi tentang apa yang "tradisional" dan/atau "nasional" menjadi eksperimentasi *memodern*—menjadi aku—yaitu ketika tari tidak lagi melayani kepentingan di luar dirinya sendiri.

Meminjam Savigliano (2011: 168), para seniman tari ini adalah eksponen yang telah menjadi bagian dari *"dance traffic and trafficking"*, yaitu istilah yang berarti pertemuan-pertemuan internasional dan interkultural antar-para penari berikut pengetahuan-pengetahuan tari yang telah berlangsung selama berabad-abad lamanya. Perjalanan tari mereka juga melukiskan dinamika dari mobilitas kultural, yaitu dialektika antara impuls-impuls persistensi dan perubahan kultural (Lindsay, 2012: 22).

Kompleksitas ini terwakili oleh karya-karya koreografi yang dilahirkan melalui praktik artistik yang lahir lewat proses kolaboratif. Dalam periode inilah, penari Sardono menggubah *Samgita Pancasona I-IX* (dari 1969 hingga 1971) dan *Dongeng Dari Dirah* (1974); Julianti Parani dengan *Sangkuriang*; Farida Sjuman (sekarang Oetoyo) dengan *Rama dan Shinta, Gunung Agung Meletus, Putih Putih,* serta *Putih Kembali;* sementara Hoerijah Adam menciptakan *Tari Payung* (1970), *Sepasang Api Jatuh Cinta* (1971), dan sendratari *Malin Kundang* (1971).

Yang paling khusus dan penting adalah lahirnya beragam praktik artistik dari eksperimentasi ini, termasuk proses terjadinya kolaborasi antarmereka dan para penari pendukungnya (di antara nama-nama yang





MALIN KUNDANG
(1971)

karya Hoerijah Adam

FOTO: KOLEKSI PRIBADI
DR. JULIANTI PARANI

kelak terkenal dan tetap di jalur tari adalah Sentot Sudiharto, Retno Maruti, dan Sal Murgiyanto). Dengan minimnya arsip fisik (foto, apalagi audio-visual), maka kepingan penting dari sejarah tari modern Indonesia ini, tidak jarang, hanya mungkin dilacak dan disusun melalui tuturan tentang ingatan (memori) tubuh para penari ini, serta para penari dari generasi yang lebih muda yang berguru kepada mereka (seperti dalam kasus Hoerijah Adam yang meninggal dalam usia muda, 35 tahun, pada November 1971).

TIM INTERNATIONAL WORKSHOP 1968 - 1971 & TRANSFORMASI KORPORAL *(CORPOREALITY)*

Apa yang sesungguhnya terjadi di TIM Intercultural Workshop 1968-1971? Hal ini berawal dari diresmikannya Taman Ismail Marzuki (TIM) sebagai pusat kesenian di Jakarta oleh Gubernur Ali Sadikin, yang memerintah dari 1966 hingga 1977. Dengan visi menjadikan ibukota Jakarta sebagai salah satu metropolis di kawasan regional—sebuah proyek modernisme—TIM dirancang untuk menjadi sarana perkembangan seni di Jakarta, yang dilengkapi infrastruktur kesenian yang diwakili oleh Akademi Jakarta, PKJ TIM (pengelola), serta Dewan Kesenian Jakarta; yang terakhir ini ditempatkan menjadi perancang program (kuratorial). Ali Sadikin terkenal berkata, "...seniman itu sulit diatur, biarlah mereka mengatur dirinya sendiri,"—sebuah gagasan yang akhirnya tertuang ke dalam pendirian DKJ melalui Surat Keputusan Gubernur. TIM memang menjadi bagian dari proyek modernisme Ali Sadikin, yang memperkenalkan ideologi kemajuan *(progress)* melalui proses modernisasi dengan segala konsekuensinya (seperti yang didiskusikan oleh beberapa ahli perkotaan).

Kehadiran TIM mengundang para seniman (yang tak terasingkan pasca-1965) untuk berkumpul dan menjadikan TIM forum pertemuan, melalui panggung pentas, pameran, maupun diskusi. "Tiba-tiba saja,

Ali Sadikin terkenal berkata, "... seniman itu sulit diatur, biarlah mereka mengatur dirinya sendiri, ..."

tersedia ruang berlatih serta ruang untuk berpentas. Belum lagi DKJ waktu itu mampu mendanai produksi yang rasa-rasanya cukup saja, sehingga kami tidak perlu mencari tambahan biaya lain," kisah Farida Oetoyo (wawancara, 2011). Menurut Farida, prosesnya terjadi secara alamiah. "Misalnya, Sardono berimprovisasi dengan Sentot, lalu kami awalnya menonton dari pinggir. Eh, tidak lama kemudian, kami pun bergabung," kenang Farida.

"Kami" di sini adalah mereka yang telah memiliki rekam jejak *"dance traffic and trafficking"* serta mobilitas kultural tadi. Farida, misalnya, belajar balet klasik sejak kecil di Singapura, Australia, dan Jakarta; mendirikan sekolah balet bersama Julianti Parani pada 1959 dan menamakannya Nritya Sundara (yang uniknya diambil dari bahasa Sanskrit), sebelum meneruskan mendalami balet di Akademi Balet Bolshoi di Moskow (waktu itu ibukota Uni Soviet) selama empat tahun (1964-1968). Sardono, anggota termuda DKJ angkatan pertama, belajar pencak silat sejak kecil serta menari Jawa klasik di bawah bimbingan beberapa empu di Surakarta, dan mencuri perhatian sebagai Hanuman dalam produksi akbar *Balet Ramayana* (1961), sebelum berangkat ke New York untuk tampil dalam World Fair pada 1964. Sardono (waktu itu 19 tahun) memutuskan untuk tinggal lebih lama di New York, dan mengambil beragam kelas gerak dan tari, mulai dari kelas Jean Erdman (salah satu mantan murid Martha Graham) hingga kelas yang kemudian ia ketahui sebagai yoga. "Waktu itu, W.S Rendra sedang di New York, dan percaya atau tidak, saya belum pernah mendengar tentang dia sebelumnya," ujar Sardono yang baru 19 tahun ketika berangkat ke New York (wawancara, 2011). Setelahnya, Sardono juga sempat pergi ke Kalimantan dan tinggal bersama suku Dayak Kenyah; pengalaman yang amat membekas baginya. I Wayan Diya, penari asal Bali, baru saja kembali dari India, di mana ia menetap selama hampir satu dekade, antara lain untuk belajar di Kalakshetra, perguruan seni yang didirikan oleh Rukmini Devi, penari yang terkenal merevitalisasi *bharatanatyam* hingga ke bentuk yang kini dunia kenal secara luas. Hoerijah Adam, yang baru saja menetap di Jakarta, adalah penari asal Minangkabau yang telah mengukir nama di Sumatra Barat dengan terobosan-terobosan teknik tarinya yang menegaskan kembali asal tari Minang, yang berdasar pada gerakan-gerakan pencak silat; citra yang sebelumnya didominasi oleh tari Melayu yang populer di daerah perkotaan. Julianti Parani, meski mobilitasnya terlihat tidak lintas-geografis, namun berlatih balet serta beberapa teknik gerak Barat seperti Martha Graham (di bawah arahan Setiati Kailola)—dua pendekatan akan tubuh yang amat berbeda, jika tidak bertentangan.

Kurun ini adalah masa ketika identitas kultural penari berhubungan langsung dengan identitas kepenariannya, seperti ditegaskan Sardono pada Murgiyanto (1991). "Kebanyakan peserta (TIM Intercultural Workshop) sadar jika mereka mewakili bukan hanya diri mereka sendiri sebagai individual, namun juga (mewakili) sebuah gaya tari tertentu serta mewakili wilayah kultural. Saya membawa serta persepsi pribadi dan kultural saya sebagai seorang penari Jawa. Kami bertukar gagasan

“Saya tidak melatih mereka agar bisa menjadi penari balet klasik yang profesional, tetapi saya mengadaptasi teknik tersebut sebagai sebuah bahasa gerak,...”

Farida Oetoyo

dan pengalaman.” (Sardono, dikutip Murgiyanto, 1991: 348, terjemahan saya).

Pertama-tama, para penari ini sangat menyadari identitas personal serta kultural mereka masing-masing. Kedua, mereka memprioritaskan pertukaran “gagasan dan pengalaman” ini, yang terutama terjadi dalam tataran korporal—tidak lagi primordial—yang terjadi melalui modernisme-modernisme yang saling terhubung, yang mereka temukan dalam perjalanan sebelumnya, karena beberapa di antara mereka telah mengalami capaian tertentu akan mobilitas kultural dalam bentuk *“dance-traffic”* yang eklektik, baik dalam lokalitas mereka sendiri (Jawa, Minangkabau, dan Jakarta di tahun 1950-an, ketika jejak modernitas Hindia Belanda masih terasa, misalnya dengan kehadiran guru-guru balet asal Belanda yang baru memutuskan kembali ke Belanda pada dekade berikutnya) maupun di dalam pusat-pusat kosmopolitan seperti Chennai di India (bagi I Wayan Diya), New York (Sardono), atau Moskow (Farida Oetoyo) (Minarti, 2014: 79).

Pertukaran gagasan dan pengalaman di antara para penari ini terjadi terutama dalam tataran korporal, yaitu ketika mereka saling belajar teknik menari satu sama lain, dan kemudian saling membantu proses kreatif masing-masing dalam mencipta koreografi. Ketika Hoerijah Adam harus mengajarkan teknik tari Minangnya kepada Farida Oetoyo dan Julianti Parani yang berbasis tari balet klasik, misalnya, ada transformasi dan adaptasi korporal yang terjadi, karena teknik Minang yang mengakar pada pencak silat itu “bertemu” tubuh-tubuh tari berbasis balet klasik. Begitupun sebaliknya. Farida Oetoyo, misalnya, dengan sengaja mengadaptasi teknik tari balet klasik gaya Rusia-nya. “Saya tidak melatih mereka agar bisa menjadi penari balet klasik yang profesional, tetapi saya mengadaptasi teknik tersebut sebagai sebuah bahasa gerak,” cetus Farida (wawancara, 2011). Hasilnya adalah sebuah teknik gerak yang baru, tentu dengan sensibilitas atau “rasa” balet klasik.

Di forum-forum seperti inilah, perbedaan mendasar dari setiap teknik tari yang diwakili terungkap. Sardono, misalnya, mengamati perbedaan tentang konsep 'perempuan' dalam tari Jawa putri dan tari Minang di dalam workshop ini (Murgiyanto, 1991). Jika yang pertama mewakili arketipal tertentu, ia tidak menemukan hal yang sama dalam tari Minangkabau, misalnya, yang mendasarkan gerak perempuan Minang pada tokoh sosok ideal *"si ganjuo lalai",* yang dilukiskan dalam pepatah (jika ia bergerak) "semut terinjak pun tidak mati, tersandung alu pun akan patah jadi tiga". Artinya, gerak perempuan Minang haruslah anggun, namun mengandung kekuatan yang dahsyat—jika dibutuhkan.

Bayangkan jika proses ini terdokumentasi dengan baik. Karya koreografi-koreografi yang dihasilkan selama periode TIM Intercultural Workshop 1968-1971 ini penting bagi sejarah perkembangan tari Indonesia, namun sayangnya, dokumentasi tentang pencapaian prosesual ini terbilang minim. Hoerijah Adam, yang meninggal dalam kecelakaan pesawat ketika masih berumur 35, berakhir tanpa meninggalkan jejak berupa dokumentasi audio-visual tentang koreografi-koreografi yang ia ciptakan pada masa ini. Meski meletakkan kembali tari Minang pada dasar pencak silatnya, Hoerijah kerap membawa narasi tari Melayu yang ia pelajari sejak belia, namun dengan pendekatan personal yang radikal. *Tari Payung* gubahannya, misalnya, dikenal memiliki tempo yang spesifik ("... pada awal proses, Hoerijah kerap memainkan sendiri biolanya dalam latihan, agar bisa menjaga tempo seperti yang ia inginkan," cetus Sentot Sudiharto, pasangan Hoerijah dalam menari nomor ini (wawancara, 2011). Hoerijah juga mengubah *Tari Payung* yang aslinya amat Melayu, dengan memasukkan idiom-idiom pencak silat Minang ke dalamnya, sehingga "rasa" *Tari Payung*-nya menjadi khas Hoerijah. Narasi *Tari Payung* pun ia ubah, untuk merefleksikan situasi kehidupan personalnya saat itu, misalnya nomor ini berakhir dramatik dengan Sentot membanting payungnya dengan keras hingga robek—amat berbeda dengan *Tari Payung* versi Melayu yang ditarikan dengan manis, di mana para penari tampil sambil menebar senyum. Hasilnya? Ketika nomor ini dibawa ke EXPO 1970 di Osaka, ia tidak terlalu sering ditampilkan karena tidak sesuai harapan para birokrat yang menemani saat itu. Ilustrasi seperti ini saya peroleh melalui penuturan Sentot Sudiharto—empat puluh tahun setelah nomor ini dicipta dan dipentaskan. Bayangkan jika ada dokumentasi audio-visual untuk karya tari ini!

Contoh singkat yang saya kutip di awal tulisan ini, tentang bagaimana Millicent Hodson, seorang peneliti dan ahli tari asal Amerika Serikat, menghabiskan bertahun-tahun untuk merekonstruksi *Le Sacre du Printempts (Rite of Spring)* karya Vaslav Nijinsky—koreografer asal Rusia keturunan Polandia yang menciptakan karya yang diproduksi Ballets Russes di tahun 1913—adalah salah satu cara untuk "menghidupkan" arsip tari dan mengubahnya menjadi materi pembelajaran dan pengajaran tentang sejarah sekaligus refleksi perkembangan tari saat ini.

Dalam konteks akademi tari di Inggris, misalnya, dekade pertama abad ke-21 menjadi periode di mana arsip tari dikontekstualisasi menjadi praktik tersendiri, yang memberi kontribusi tidak hanya pada pendidikan tinggi tari secara khusus, namun juga pendidikan secara umum. Siswa setingkat SMA di Inggris yang memilih kualifikasi A-Level (kualifikasi bagi mereka yang ingin melanjutkan ke universitas) dapat memilih satu paket belajar tentang proses koreografis beberapa penata tari kontemporer Inggris seperti Sobhana Jeyasingh atau Akram Khan, sebagai materi pelajaran. Kedua koreografer ini setuju untuk menyerahkan arsip-arsip tentang karya mereka, masing-masing *Making of Maps* (1992)[1] bagi Jeyasingh dan *Zero Degrees* (2007) bagi Khan, untuk dijadikan pilihan materi pelajaran bagi siswa-siswa A-Levels di Inggris Raya.[2]

Paket berbasis video *Making of Maps*, misalnya, terdiri dari karya utuh (dokumentasi pementasan) berikut video yang memuat diskusi antara Jeyasingh dengan komposer Alistair MacDonald; sebuah analisis tentang bagian-bagian dari koreografi tersebut serta informasi tentang *bharatanatyam*—salah satu gaya tari asal India yang menjadi dasar bagi karya-karya Jeyasingh di periode awal karirnya, ketika ia mencipta *Making of Maps*. Paket ini sengaja dirancang sebagai pengantar untuk Shobana Jeyasingh Company serta perkembangannya dalam konteks kontemporer "British-Indian dance"—sebuah kategori atau terminologi yang beredar dalam khazanah tari di Inggris Raya.

Di Indonesia, melalui paparan saya yang terbatas dalam kerja dan praktik (baik melalui kerja penelitian maupun kuratorial) dengan institusi pendidikan tinggi tari di sini, saya mendapat kesan jika arsip tari belum mendapat tempat dalam proses pembelajaran—baik tentang masa lalu, apalagi tentang kekinian tari Indonesia. Meski para koreografer muda kita sudah fasih mengunggah *(upload)* video pementasan mereka ke situs-situs seperti *YouTube* dan *Vimeo*, namun kesadaran akan arsip sebagai bahan pembelajaran masih minim, seperti tecermin dalam pembicaraan kasual, tulisan sinopsis pengantar karya, ataupun uraian-uraian dalam forum lokakarya maupun diskusi.

Ketimpangan kesadaran kita akan pentingnya membangun dan memelihara arsip tari kita dengan mudah tecermin dari muatan-muatan arsip tari di *YouTube*, yang tentu saja sebagian berhubungan dengan banyak hal, seperti teknologi dan infrastruktur di masa lalu maupun kini. Buat praktik penelitian saya pribadi, lebih mudah mengakses arsip-arsip tentang sejarah tari Barat melalui medium ini ketimbang sejarah tari kita sendiri. Temuan saya di *YouTube* kadang mencengangkan dan membuat iri. Beberapa contoh, misalnya *Hexentanz* (Witch

1) "Making of Maps"; http://bufvc.ac.uk/dvdfind/index.php/title/13137 (Diakses pada 3 April 2014)

2) Untuk daftar lengkap tentang materi tari (2013-2015) yang dapat dipilih oleh siswa A-Levels sila tengok: http://filestore.aqa.org.uk/subjects/AQA-DANC3-W-TRB-SW-13-15.PDF (diakses, 3 April 2014). Saya mengutip dua paket spesifik di atas karena kedua paket inilah yang saya sempat akses langsung, koleksi dari NRCD (National Resource Centre for Dance, University of Surrey, Guildford Inggris Raya).

Dance) karya Mary Wigman (1886-1973)[3]—panteon tari ekspresionis (Ausdrucktanz) asal Jerman, yang amat memengaruhi khazanah tari di Barat di awal abad ke-20; cuplikan-cuplikan video yang lumayan lengkap tentang Josephiné Baker, penari kulit hitam asal Amerika Serikat yang mengguncang Paris di akhir 1920-an – 1930-an dengan tarian rok pisangnya *(banana skirt)*.

Ketika saya meneliti tentang Gusmiati Suid—koreografer asal Minangkabau dan murid langsung Hoerijah Adam—dan mencari dokumentasi tentang karyanya, *Rantak*, yang dicipta tahun 1978 dan kini populer ditarikan oleh anak-anak di Sumatra Barat, saya menemukan 44 video terkait di *YouTube* (2009), sementara kini jumlah itu sudah 3040; namun tidak satu pun menyangkut pementasan yang ditarikan oleh para penari Gumarang Sakti itu sendiri —kelompok tari yang didirikan oleh Gusmiati. Untuk itu, pada 2010, saya meminta mantan penari Gumarang Sakti, Benny Krisnawardi dan Davit Doang, untuk menarikan *Rantak*—dan video inilah yang menjadi referensi saya.

Semakin saya meneliti tentang tari, semakin nyata bahwa tubuh tari adalah arsip itu sendiri, namun tubuh tari di sini harus didekati sebagai arsip yang hidup, yang menyimpan ingatan masa silam, sekaligus memproduksi ingatan masa depan. Dalam titik temu inilah, kesadaran akan pentingnya mengintegrasikan arsip menjadi penting dalam beragam praktik tari kontemporer, bukan hanya semata-mata untuk kepentingan akademis yang sempit, tapi untuk lebih mengenal diri kita (siapa "aku" sekarang) melalui tubuh tari. ◆

BIBLIOGRAFI

Holt, C., (1969) "Two Dance Worlds – A Contemplation", dalam van Tuyl, M., (ed). *Anthologies of Impulses: Annual of Contemporary Dance 1951-1966*, New York: pp. 116-131

Lindsay, J., dan Liem, M.H.T., (eds). (2012) *Heirs to World Culture: Being Indonesian 1950-1965*, Leiden: KITLV Press

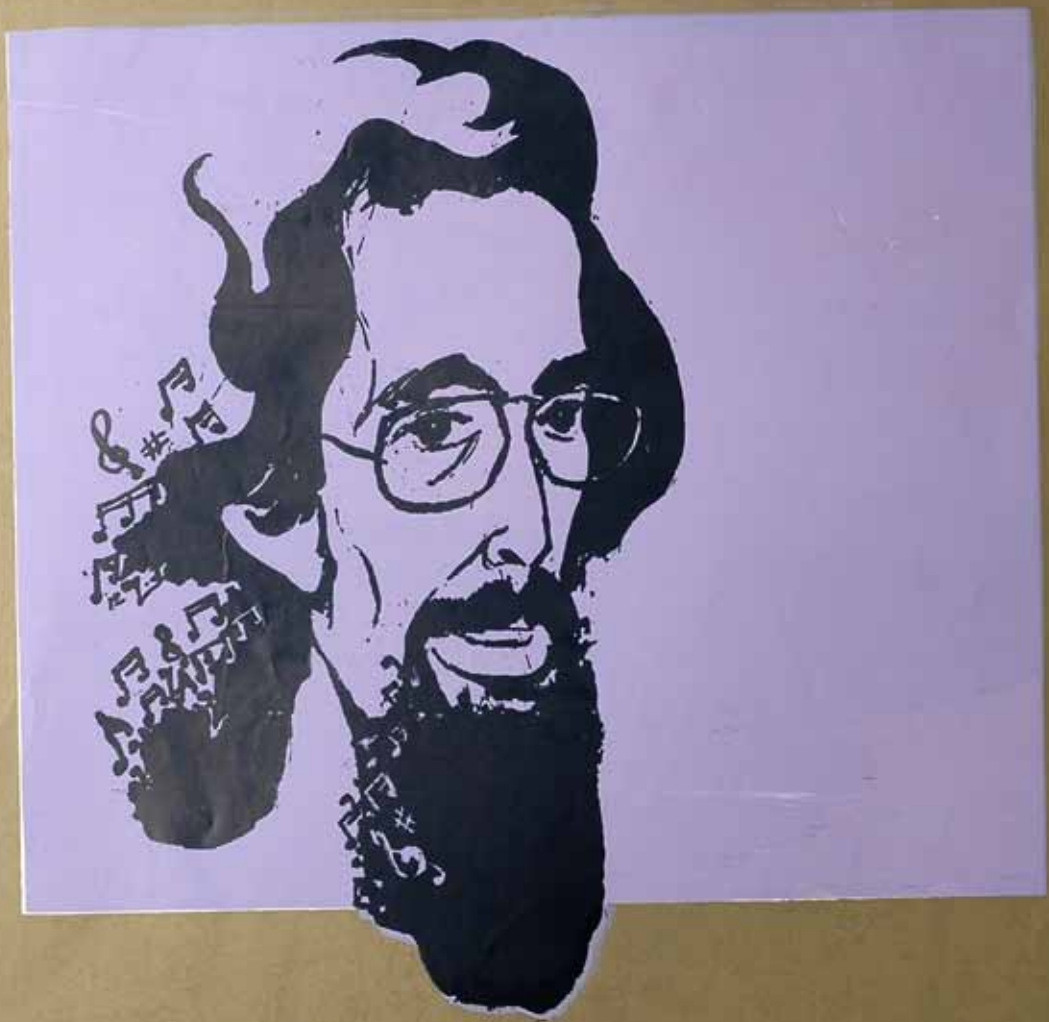
Minarti, H., (2014) *Modern and Contemporary Dance in Asia: Routes, Bodies and Discourse*, disertasi doktoral (tidak diterbitkan), University of Roehampton (London: Inggris Raya)

Murgiyanto, S., (1991) *Moving Between Unity in Diversity: Four Indonesian Choreographers*, disertasi doktoral (tidak diterbitkan), New York University (New York: AS)

Prevots, N., (1998) *Dance for Export: Cultural Diplomacy and the Cold War*, Middletown: Wesleyan University Press

Sedyawati, E., (ed), (1998) "Contemporary Indonesian Dance", dalam *Performing Arts, Indonesian Heritage Series*, Singapore: Archipelago Press: pp. 109-115

3) http://www.*youtube*.com/watch?v=Tp-Z07Yc5oQ (diakses 3 April 2014). *Hexentanz* diciptakan sekitar tahun 1914 dan film dokumentasi di mana klip ini diambil adalah pentas di tahun 1926.



TAMAN ISMAIL MARZUKI
TEATER ARENA JAM 20.00
16 MEI 1977

CERAMAH MUSIK
OLEH
SLAMET ABDUL SYUKUR
DENGAN CONTOH-CONTOH MUSIK

ANATOMI MUSIK KONTEMPORER

- 03 -

ARSIPTEKTUR MUSIK SENI INDONESIA MASA KINI

IDEOLOGI & KRITIK

ERIE SETIAWAN

POSTER CERAMAH MUSIK

"Anatomi Musik Kontemporer" Slamet A. Sjukur.

SUMBER: ARSIP DEWAN KESENIAN JAKARTA

Harus disampaikan pada awal tulisan ini sebuah fakta yang cukup ironis: sulitnya membaca (arsip) musik seni[1] Indonesia secara periodik sesuai arah dan orientasinya pada masing-masing generasi, tidak seperti dalam sastra atau seni rupa (lukis), meskipun setiap periode mengalami konfliknya masing-masing. Dari arsip yang ditelusuri di beberapa sumber mengenai catatan musikologis peristiwa musik Indonesia, sebelum dan

1) Istilah "musik seni" *(art music)* dipakai bukan sebagai kategorisasi *an sich*, bukan pula sebuah genre yang berasosiasi pada bentuk atau medium. Musik seni berkonotasi pada orientasi penciptaan yang merepresentasikan keluasan, kedalaman, ekspresivitas, dan inovasi, yang disadari penuh oleh komponis (Vincent McDermott: 2013). Musik seni tidak berorientasi komersial seperti lazim kita mengenal musik dalam logika industri pada umumnya. Istilah "musik seni" memang mengandung risiko tertentu, tetapi harus dipilih untuk membantu memberikan pemahaman yang lain akan fenomena musik yang begitu luas di dunia ini, meskipun, ketika sudah berwujud karya, musik tetaplah disebut musik.

sesudah kemerdekaan hingga saat ini, perjalanan musik seni Indonesia memang berlangsung sporadis, fragmentatif, dan parsial, meskipun berbagai diferensiasi faktanya bisa kita baca. Hampir bisa dikatakan tidak ada ideologi yang diciptakan dan mampu berkesinambungan serta berpengaruh pada perubahan signifikan terhadap pengembangan musik secara periodik, baik secara kekaryaan maupun ilmu pengetahuannya. Sulit pula mencari jejak "artefak estetik" yang kuat, selain berita-berita pendek yang ditemukan di kliping dan beberapa buku yang lebih sering opini ketimbang sejarah dan analisa. Harus pula dipertanyakan kembali, apa fungsinya disiplin musikologi di Indonesia (perguruan tingginya) yang konon berfokus pada penelitian tentang sejarah dan analisis musik. Kita miskin ahli di bidang ini. Sudah tentu, menyinggung apa yang terjadi dalam dunia musik seni masa kini harus didahului dengan membuka lembaran arsip sebelumnya, dan tidak mungkin melompat begitu saja.



Ceramah musik kontemporer Franki Raden

SUMBER: ARSIP DEWAN KESENIAN JAKARTA

Beruntung sekali penulis menemukan artikel yang ditulis Ben Pasaribu yang mengulas kaleidoskop musik kontemporer Indonesia (2005).[2] Mundur ke belakang, ada Sutanto Mendut yang menulis "Catatan 90-an Komponis Kontemporer Indonesia."[3] Mundur lagi, ada Suka Hardjana dalam *6 Tahun Pekan Komponis Muda,* yang menyoroti fakta penciptaan musik baru dari 1979 hingga 1985[4], atau Amir Pasaribu yang pada 1986 menulis *Analisis Musik Indonesia* dengan sangat kritis dan tajam.[5] Pada 1977, D. Djajakusuma juga sudah menyampaikan pidato mengenai ide-ide penciptaan musik (tradisi) baru dalam sebuah acara yang diselenggarakan Dewan Kesenian Jakarta, setahun setelah karya Slamet A. Sjukur *Parentheses*

2) Ben Pasaribu. "Kaleidoskopik Musik Kontemporer Indonesia". Dalam Jurnal *Etnomusikologi*. Universitas Sumatera Utara. Vol. 1 No. 2. September 2005.

3) Sutanto Mendut. *Kosmologi Gendhing Gendheng*. Indonesia Tera: 2002.

4) Suka Hardjana. *6 Tahun Pekan Komponis Muda*. Dewan Kesenian Jakarta: 1986. Suka Hardjana secara aktif melakukan pembacaan dari 1970-an hingga 2013, terutama melalui Forum Pekan Komponis.

5) Amir Pasaribu. *Analisis Musik Indonesia*. Pantja Simpati: 1986.

V dipergelarkan dan mengguncang telinga banyak orang yang ketika itu masih nyaman mendengar yang "lurus-lurus"; dari sinilah konon titik mula diskursus musik kontemporer Indonesia, dan kemudian Pekan Komponis Muda-Dewan Kesenian Jakarta sebagai momen penting selanjutnya. Dua dekade sebelumnya lagi adalah pergulatan yang cukup keras tentang pencarian identitas dan ideologi musik Indonesia, yang memang baru seumur jagung pasca-didirikannya Sekolah Musik Indonesia (SMIND) tahun 1952, sebagai sekolah musik formal pertama di Indonesia.

Di samping itu, melompat ke dekade 1990-an dan 2000-an, Masyarakat Musikologi Indonesia (kemudian menjadi MSPI) juga meninggalkan beberapa terbitan penting untuk membaca (arsip) pengetahuan musik, karawitan, maupun etnomusikologi di Indonesia, yang bisa menjadi sumber wawasan berharga, terutama bagi kajian. Tak ketinggalan pula tulisan-tulisan Franki Raden maupun Dieter Mack, yang turut mewarnai perdebatan tentang musik modern Indonesia dengan data-data yang detail. Tulisan ini melengkapi apa yang pernah ditulis sebelumnya. Karena terbatasnya ruang, maka dihindari analisis yang mendalam serta pembacaan arsip secara kronologis. Tulisan ini lebih merangkum beberapa momen penting secara fragmentatif, yang menurut penulis perlu untuk diketengahkan.

AMIR PASARIBU: JEJAK YANG HILANG

Pada dekade 1950-an, Amir Pasaribu adalah salah satu tokoh yang berdiskusi cukup serius dengan Ki Hadjar Dewantara dan beberapa tokoh lain untuk menemukan apa itu "kebudayaan nasional", termasuk musik sebagai sebuah ideologi—meskipun usaha ini terbilang kurang berhasil karena tidak ada yang meneruskan di kemudian hari. Amir Pasaribu meninggalkan beberapa karya penting, sebagiannya adalah karya-karya piano yang dimainkan oleh pianis Ananda Sukarlan, yang menurut penuturan Ananda, teknik pianonya sangat khas Indonesia, berbeda dengan karya-karya piano dari Barat.

> "Dia komponis Indonesia pertama yang menggunakan teknik komposisi seperti *bi-tonal, poli-ritme,* atau musik-musik abad ke-20. Uniknya, Amir Pasaribu menggunakan teknik Barat, tetapi dengan idiom Indonesia. Dia yang menemukan itu pertama kali. Musik Amir Pasaribu sangat Indonesia, tetapi dengan teknik yang bukan semata-mata Klasik-Romantik. Dan itu yang membuka mata saya bahwa, oh ternyata bisa. Ada banyak kemungkinan."[6]

Amir, pada 1950, pernah pula membuat Liga Komponis dan Ikatan Pemusik Indonesia untuk pertama kalinya. Tetapi sayang, Amir Pasaribu memiliki kevakuman berkarya yang cukup lama, dan sebagian besar arsip karya-karyanya sudah tidak terawat, bahkan hilang. Menurut Yohanes Bintang Prakarsa, surutnya nama dan posisinya adalah setelah ia pindah ke Suriname, sejak pertengahan tahun

6) Wawancara Art Music Today dengan Ananda Sukarlan. 12 Juni 2012.

1960-an. Ia bekerja antara lain sebagai dirigen Orkes Filharmoni di Paramaribo, serta—setelah Suriname merdeka pada tahun 1975—sebagai penerjemah dan penulis pidato untuk Kedutaan Besar Indonesia, dan kemudian berhenti membuat komposisi.[7] Tahun 2015 adalah peringatan 100 tahun komponis yang sering disebut pula sebagai pendidik, kritikus, dan intelektual musik seni generasi pertama ini. Perjalanan hidupnya ditulis oleh Erita Sitorus untuk penelitian pascasarjananya, dan kemudian dibukukan. Yang penting dari Amir Pasaribu adalah percikan dialektika ideologis bagi arah musik Indonesia pada masa itu. Amir juga disebut generasi pertama komponis Indonesia, setelah era W.R Supratman, Cornel Simanjuntak, Binsar Sitompul, Liberty Manik yang sebetulnya lebih pas disebut sebagai penulis lagu *(song writer)*. Kemudian, 1970-an adalah dekade di mana wacana tentang musik kontemporer Indonesia mulai bersemi dan menimbulkan banyak perdebatan di kalangan para komponis dan ahli musik, khususnya di Jakarta. Perdebatan ini masih (agak) berlanjut sampai 2005, ketika diselenggarakan Pekan Komponis ke-11 di STSI Surakarta (sekarang ISI Surakarta), meskipun perdebatan ini juga tidak menjadi jelas ujung-pangkalnya, dan sekarang sudah terasa tidak menarik lagi untuk dibicarakan. Bersamaan dengan perdebatan ini, karya musik seriosa juga mulai bertumbuh, dengan tokoh-tokoh sentral seperti Mochtar Embut, F.X Sutopo, R.A.J Soedjasmin, Tuwuh.

Dekade 1980-an adalah yang paling seru, di mana banyak pemikiran, perdebatan, dan derasnya karya-karya baru yang muncul akibat gesekan, pertemuan, maupun diskusi intensif tentang estetika penciptaan berdasarkan pengalaman masing-masing komponis, terutama yang pernah mengenyam studi formal. Salah satu faktanya, Suka Hardjana berhasil "membaurkan" para komponis yang bertolak dari tradisi (pendidikan karawitan) dan komponis yang bertolak dari tradisi (pendidikan musik klasik Barat) dalam forum Pekan Komponis Muda-Dewan Kesenian Jakarta, yang mewarnai perkembangan pada masa itu tentang pergumulan sosial dan kreatif berbau "baru". Dari Pekan Komponis tersebut (terakhir 2013), lahir nama-nama yang sebagian (tidak semua) mampu mengusung ideologi yang konsisten dan berhasil hingga saat ini. Suka Hardjana selalu "mengakui" bahwa hampir semua komponis Indonesia yang *moncer* adalah alumni Pekan Komponis Indonesia, misalnya Rahayu Supanggah, I Wayan Sadra[8], Nyoman Windha, dan seterusnya.

7) Yohanes Bintang Prakarsa. *Amir Pasaribu: Riwayatmu Kini.* 2008.

8) I Wayan Sadra berhasil meninggalkan jejak Bukan Musik Biasa (BMB) di Solo, sebuah kegiatan rutin yang memfasilitasi para komponis untuk mementaskan dan mendiskusikan karyanya. Ketika artikel ini ditulis, BMB sudah memasuki seri ke-39. Pasca-meninggalnya I Wayan Sadra, BMB diteruskan oleh kolega-koleganya, seperti Joko S. Gombloh, Gunarto "Gondrong", dan kawan-kawan.

TON DE LEEUW

Musik Kontemporer Untuk Awam

SUMBER: ARSIP DEWAN KESENIAN JAKARTA



"Inilah salah satu kegagalan kebijakan perguruan tinggi musik kita pada masa itu, yang hanya melihat musik secara kasat mata (materialisme) serta mengabaikan fakta-fakta ilmu pengetahuan yang bisa digali di sebaliknya."

KEPINCANGAN ILMU MUSIK

Ada sebuah momen yang penting pula pada kurun '80-an, di mana Suka Hardjana dari LPKJ (sekarang IKJ) mengalami benturan pemikiran yang serius dengan Suhastjarja dari AMI (sekarang ISI Yogyakarta).[9] Seperti dilaporkan harian *Kompas*, Kamis, 5 November 1981:

> "Akademi Musik Indonesia (AMI) memang menolak memasukkan musik masa kini ke dalam kurikulumnya. Sebab, jenis musik tersebut sama sekali tidak berbicara pada lingkungan. Dan bisa membuat sekolah menjadi lembaga yang mengucilkan mahasiswa dari masyarakatnya. Demi-

9) Dalam wawancara penulis dengan Suka Hardjana (4/3/2014), beliau juga membenarkan fakta ini.

> kian pendapat Ketua AMI Yogya, A.P Suhastjarja, Master of Music. Jenis musik yang dianggap hanya dinikmati segolongan sangat kecil masyarakat dan tidak diterima lingkungannya tersebut adalah musik konkrit, elektronik, elektro akustik, yang dalam bahasa awam disebut "musik tak lazim."[10]

Perdebatan ini sungguh menarik dan berpengaruh besar pada kualitas pendidikan musik di tingkat perguruan tinggi. Terjadi "mazhab" Jogja yang tidak pro dengan musik masa kini, dan "mazhab" Jakarta yang sangat terbuka dengan berbagai kemungkinan kontemporer. Dari sinilah, menurut asumsi penulis, terjadi stagnasi serius yang memengaruhi cara pandang "intelektualitas" maupun laku kreatif para komponis maupun musisinya. Ada kemandekan teoretik yang cukup membatu. Kampus seni (musik) yang konon tertua di Indonesia (berdiri 1960-an!) ternyata tidak pernah bisa mengikuti perubahan zaman yang terjadi hingga hari ini.

Inilah salah satu kegagalan kebijakan perguruan tinggi musik kita pada masa itu, yang hanya melihat musik secara kasat mata (materialisme) serta mengabaikan fakta-fakta ilmu pengetahuan yang bisa digali di sebaliknya. Musik sebagai "jembatan" menuju sains: fisika, psiko-akustik, misalnya, belum pernah dipandang perlu. Dan agaknya, kebijakan yang keblinger ini merembet ke hampir seluruh perguruan tinggi lain yang memiliki program musik. Kurikulum pendidikan di perguruan tinggi musik kita rata-rata juga berhenti pada sumber materi Abad ke-19 (Romantik Akhir). Ini disebut oleh Slamet A. Sjukur[11] bahwa kita ketinggalan 200 tahun! Anehnya, masih banyak yang percaya kalau yang paling tua ini paling bagus.

Alhasil, pasca-Masyarakat Musikologi Indonesia, tidak ada satu pun perguruan tinggi musik di Indonesia yang memiliki laboratorium representatif yang menyimpan arsip lengkap musik seni karya Indonesia dari dekade ke dekade, sampai pada analisis lengkapnya, pencatatan sejarah, dan perkembangan terbarunya, yang pada era sekarang ini, musik sangat berdampingan mesra dengan teknologi paling mutakhir, sungguh berbeda dengan dekade-dekade sebelumnya. Dampaknya yang serius bagi banyak mahasiswa, alumni, pekerja musik, maupun masyarakat saat ini, kegiatan "berpikir musik" adalah sesuatu yang rasanya berat dan tidak perlu! Kita sudah melihat bersama fakta yang jelas, bahwa selera musik masyarakat Indonesia menjadi seragam tanpa ada penyeimbang yang proporsional.[12]

10) Sesuai yang ditulis wartawan *Kompas* Efix Mulyadi. Dikutip dari arsip asli Dewan Kesenian Jakarta. Permasalahan ini juga diulas secara cukup detail pada buku Dieter Mack (*Musik Kontemporer dan Persoalan Interkultural*, Arti, 2005).

11) Slamet A. Sjukur adalah salah satu sosok komponis yang perlu sekali dicatat karena kemampuan multidisiplinnya dan keteguhannya merawat musik hingga hari ini melalui ceramah maupun pembangunan pola regenerasi. Forum musikologisnya yang masih berjalan adalah Pertemuan Musik Surabaya dan Pertemuan Musik Jakarta, yang diselenggarakan sebulan sekali. Artikelnya masih bisa kita baca sebulan sekali di majalah musik *Staccato*.

12) Baca pula: artikel "Menuju Kematian Musikologi" oleh penulis, di: www.artmusictoday.com

Apabila ide Soekarno menolak imperialisme Barat melalui jalur musik tidak "dibunuh", mungkin kondisi musik Indonesia tidak seperti yang kebanyakan kita tonton di televisi saat ini. Kalaupun pop, akan memiliki warna tersendiri yang unik, tidak 100% Amerika, seperti misalnya yang terjadi pada grup musik pop Eropa Timur yang unik dan khas. Soeharto berbeda pandangan, terutama pasca-1965, semenjak kran industri dibuka lebar, termasuk musik. Lalu musik pop merajalela. SBY pun ikut-ikutan bikin lagu pop yang mendayu-dayu, meninggalkan 4 keping album "manis" yang sama sekali tidak mencerminkan "nilai kultural" keindonesiaan. Dalam proses cipta lagu ini, Yapi Tambayong melakukan analisis dan memosisikan SBY sebagai pengarang lagu, bukan kita melihatnya sebagai presiden.[13]

KOMPONIS YANG SENDIRIAN

Sudah sekitar 50 tahun belakangan, komponis musik Indonesia berjuang keras menggali kekayaan estetik mereka secara mandiri tanpa bantuan infrastruktur yang memadai beserta strategi kebudayaan dari poros negara, seperti halnya yang terjadi di Amerika, Jepang, Jerman, Perancis, Hongaria, yang kentara sekali bagaimana musik diakui sebagai sebuah kekuatan untuk membantu masyarakat memahami budaya mereka sendiri, meskipun banyak pula komponis merasa terasing dengan negaranya sendiri karena situasi tirani politik pada masanya. Sebagian contoh, masyarakat Perancis familiar dengan Satie, Debussy, atau Ravel, masyarakat Hongaria mengenal Bartok atau Kodaly sebagai peneliti folklor serta pencetus format pendidikan musik vokal untuk tujuan kesehatan masyarakatnya; Jepang sangat mengakrabi Toru Takemitsu, dst. Tetapi, di Indonesia, sedikit sekali yang mengenal Amir Pasaribu, Slamet A. Sjukur, Tony Prabowo, apalagi leluhur Ki Tjokrowasito—generasi pertama yang memperkenalkan gamelan pada dunia, yang pada dekade '90-an diteruskan Sapto Rahardjo dengan Yogya Gamelan Festivalnya, dan tetap diteruskan hingga saat ini. Sudah tidak relevan lagi mengatakan bahwa musik Barat di Indonesia adalah "barang impor" dan kita merasa inferior akibat terbelenggu "kepemilikan budaya" yang nyata-nyata *pseudo* (ini masih terjadi di beberapa fakta akibat doktrin-doktrin tidak jelas). Pada faktanya, Vincent McDermott, komponis Amerika mengatakan, sekarang musik klasik Barat ada di mana-mana, di seluruh Asia, Afrika, Amerika, dan seterusnya; menjadi bahasa musik dunia, seperti halnya gamelan terkenal di seluruh Amerika dan Jepang dalam kemandiriannya masing-masing, yang berbeda dengan pertumbuhannya di Indonesia.[14] Banyak musisi Asia yang ampuh melebihi musisi Eropa sebagai pengimpornya. Sebutlah misalnya Vietnam, Thailand, Filipina, dan Cina.

13) Lebih lengkap, baca: Yapi Tambayong. *Pak Presiden Menyanyi*. KPG: 2011.

14) Vincent McDermott adalah komponis Amerika yang disebut sebagai generasi ke-2 yang turut mempromosikan gamelan ke Benua Amerika. Lebih lengkap tentang pemikirannya, baca: Vincent McDermott. *Imagi-Nation*. Art Music Today: 2013.

Di Indonesia, Pemerintah lebih memandang musik dengan kacamata kuda, sehingga hanya memiliki program-program dengan dalih pe-lestari-an (musik tradisi!), tetapi secara halus justru mematikannya karena tidak ada upaya konkret serius setelah proyek demi proyek selesai. Perguruan tinggi musik negeri di negara ini, yang kedudukannya setingkat di bawah Kementrian, juga tidak cukup kuat untuk menyokong disiplin ilmunya (Musikologi, Etnomusikologi?). Dan kita pun semakin jauh tertinggal, bukan tertinggal dengan bangsa lain, tetapi justru tertinggal dengan pemahaman akan sejarah (musik) kita sendiri, sementara wacana *adiluhung* yang *pseudo* masih sering didengung-dengungkan.

Lalu, arsip (pemikiran) musik kita di masa kini apa? Riset yang sampai di tengah masyarakat apa? Jangankan menjawab pertanyaan Mas Lono Simatupang: "untuk apa arsip itu?" Ada saja *enggak*. Yang sudah kadung *nyusuh* dan *disusuh* iya, tetapi yang dikelola, yang dipakai, yang dinamis? Penting untuk dicatat bersama, bahwa saat ini tak ada satu pun organ independen maupun Pemerintah yang mendedikasikan diri pada fokus pengarsipan musik seni, padahal sumbernya sedang melimpah ruah. Sering mahasiswa yang sedang melakukan penelitian musik kebingungan karena kosongnya arsip musik kita. Contoh kecil yang jelas sekali adalah, kita bisa pergi ke toko buku. Simaklah betapa langkanya buku yang berisi pemikiran musik, kecuali cara cepat bermain gitar atau *keyboard* yang kebanyakan menjebak karena berisi informasi yang keliru.[15]

Harus diakui pula bahwa kelemahan komponis kita saat ini adalah tentang "kesadaran dokumentasi pribadi". Contoh kecil, ketika diminta menyusun portofolio dan menulis data arsip ke-karya-an pribadi secara kronologis, mereka biasanya kelabakan, dan tak sedikit arsip yang sudah tidak disimpan lagi. Kesadaran pengarsipan musik menurut saya memang harus dimulai dari komponisnya, dari penciptanya. Ilmu musikologi membantu analisis dan pencatatan sejarahnya, kampus dan lembaga membantu pengelolaan dan "berfungsinya" arsip itu. Adakah menyebut sejarah musik Eropa, misalnya, tidak memulainya dari Bach, Beethoven, Brahms, Stravinsky, Schoenberg, dan seterusnya?

Dari sinilah muncul wacana "ekosistem musikal", yaitu betapa pentingnya kerja sama sinergis antara para organ yang berkepentingan untuk menunjang kemajuan musik dan cara pandang sebuah bangsa akan budayanya sendiri, maupun persinggungan sinkretis antarbudaya. Harus diakui kembali secara lebih mengerucut, bahwa perjalanan musik kita sangatlah "individual", berjalan sendiri-sendiri sesuai kehendak *person* masing-masing—dan ini tidak sehat, karena tidak tumbuh dialektika. Pemikiran Fulcher (2005) barangkali akan lebih membuka pemikiran kita me-

15) Dalam hal ini, perlu sekali digarisbawahi peran Pusat Musik Liturgi Yogyakarta yang sudah puluhan tahun konsisten merawat pengetahuan musik melalui penerbitan rekaman maupun literatur yang banyak membantu siswa atau mahasiswa musik, baik literatur seputar teknis maupun wawasan. Penulis pernah melakukan studi literatur kecil lewat sebuah esai berjudul "Jagad Perbukuan Musik di Indonesia", dimuat di harian *Suara Merdeka*, 2007.

ngenai apa pentingnya sinergi/kerja sama antara komponis dan intelektual untuk mewujudkan fakta nyata dari representasi nilai kultural karya musik, maupun membedah pemikiran komponisnya:

> Intelektual Prancis di segala bidang sangat menyadari bagaimana orientasi ideologis diwujudkan melalui simbolisasi dalam gaya maupun genre, tidak hanya dalam musik tetapi juga seni pada umumnya. Mereka sangat menyadari pentingnya upaya tersebut; maka, intelektual bersama para komponis terlibat diskusi secara mendalam tentang fakta musik yang terjadi, membangun persepsi politik bersama-sama, dan ini berpengaruh bagi evolusi musik Prancis.[16]

Perkembangan penciptaan musik seni sampai pada masa kini sudah tentu perlu diteliti: sejauh apa komponis, organ-organ lain, SDM, dan infrastruktur pendukungnya mampu bersinergi secara menyeluruh dan menyadari kebutuhan bersama. Fakta kekaryaan kreatif musik seni generasi ini sesungguhnya membanjir dan begitu variatif. Tetapi, semua itu masih sebatas ibarat kita melihat batu di air yang keruh.

PENANDA PENTING

Sebelumnya, juga harus digarisbawahi bahwa di Indonesia, pada zaman sekarang, keputusan seseorang untuk menjadi "komponis" dalam arti yang murni[17] merupakan pilihan yang berisiko tinggi, karena setidaknya beberapa alasan: (1) minimnya musisi berkualitas yang menjadi penyeimbang; (2) infrastruktur dan pendidikan yang sangat tidak memadai untuk menunjang karir seorang komponis; (3) kerja keras melalui jalur komisi/*commision work*, kompetisi, hibah untuk konser, proyek konser mandiri maupun bersponsor, atau dari undangan yang muncul musiman; (4) tantangan untuk menghidupi musik dengan kesadaran pengetahuan yang tinggi: terutama berkontribusi pada pengembangan teknik *(skill)* maupun cara pandang pengetahuan musisinya *(musicianship*) beserta masyarakat pendukungnya; (5) kemampuan menjadi *networker* yang bagus; dan mungkin masih banyak alasan lain lagi. Rata-rata yang tidak kuat menjadi komponis mandiri akan memilih lari ke jalur alternatif seperti membuat musik untuk tari, musik untuk teater, dan musik untuk kepentingan *advertising*/aspek komersial lain, bahkan banting setir: tidak lagi mencipta. Jika melihat fakta 50 tahun terakhir, persentase yang konsisten pada jalurnya memang hanya segelintir, dan sesungguhnya kita belum sanggup untuk menghidupi musik yang sewajarnya dengan dialektika ekosistem yang sehat dan seimbang, tanpa harus mengatakan ideal.

16) Kutipan diterjemahkan. Jane F. Fulcher. "The Composers as Intellectual: Music and Ideology in France 1914-1940". Oxford University Press. 2005. Hal. 8. Contoh dari fakta ini bisa dilihat dari karya-karya atau perjalanan seniman musik Perancis seperti Erik Satie, Claude Debussy, Maurice Ravel, dan seterusnya.

17) Baca pula: *Sejak Kapan Indonesia Punya Komponis?* Artikel Gatot D. Sulistiyanto di www.artmusictoday.com. Gatot lebih menyoroti fakta mengenai komponis sebagai pengarang musik, juga lagu, tidak dalam arti yang ketat.

CIRI MASA KINI

Kegairahan mencipta pada dekade 2000 hingga sekarang ditandai oleh perkembangan yang signifikan, terutama di bidang teknologi musik dan teknologi informasi (internet) yang sangat berpengaruh dan membantu para komponis untuk mengaktualisasikan idenya: melalui medium bunyi, cara kerja, maupun referensi yang mudah sekali diakses. Hubungan komponis dan internet pada masa kini menjadi semacam "dual ekosistem" tersendiri yang tidak bisa dihindari, apalagi dengan munculnya *gadget* yang bisa dipakai dengan mudah dan dibawa ke mana pun. Munculnya berbagai fasilitas baru ini juga menciptakan tren musiman bagi komponis yang muncul lalu hilang dan memilih untuk eksis sebagai musisi maupun *arranger*, dengan alasan yang telah disebut di atas. Agak sulit memang membaca eksistensi yang "tipe-tipe" seperti itu. Tetapi, itulah kelemahan kita dari tahun ke tahun.

Pergelaran komposisi musik pun mengalami pergeseran, yaitu tidak harus melalui panggung, melainkan *upload* and *share*, baik melalui situs umum yang populer semacam *soundcloud, youtube, facebook,* maupun blog pribadi. Ini juga sarana efektif bagi komponis generasi sekarang untuk "mencitrakan" dirinya ke hadapan publik. Aktivitas komposisi zaman sekarang bisa berlangsung sangat cepat, tetapi juga bisa menghilang dengan sangat cepat bagi daya ingat kolektif masyarakat, karena tumpah ruahnya informasi. Pantas dipertanyakan pula secara lebih mendalam mengenai ideologi atas pengaryaan para komponis generasi sekarang, sebelum dilakukan analisis mendalam terhadap karya dan setiap cirinya pada kesempatan penelitian yang lain.

Banyak rupa-rupa pengertian ideologi yang tidak bisa dijadikan "tunggal." Untuk membantu memudahkan penelitian ini hanya dipilih satu dari beberapa kategori definisi ideologi yang disampaikan Egleton (1991: 1), seperti dikutip Bagus Takwin (2003: 4), yaitu ideologi adalah "serangkaian kepercayaan *(beliefs)* yang menjadi orientasi bagi "tindakan".[18] Penjelasan Egleton tersebut terasa lebih netral daripada ideologi dalam matra "isme-isme" dalam politik kebudayaan, yang masih sulit ditemukan pada komponis muda, yang rata-rata dari mereka masih mengalami pergumulan yang hebat dari proses pencarian menuju kematangan. Semacam serangkaian kepercayaan orientatif ini juga bisa dimaknai sebagai semacam "sikap kreatif yang ingin dikonsistenkan" ke depan bagi perjalanan masing-masing komponis. Dipilih beberapa sampel untuk disampaikan pada tulisan ini.

Konklusi singkat berupa kritik secara esensial didasarkan metode dalam musikologi empiris *(empirical musicology)*.[19] Musikologi empiris beserta metodenya,

18) Bagus Takwin. *Akar-akar Ideologi.* Jalasutra: 2003.

19) Erick Clarcke, Nicholas Cook (ed,). *Empirical Musicology*: *Aims, Methods, and Prospect*. Oxford University Press. 2004.

"Rata-rata yang tidak kuat menjadi komponis mandiri akan memilih lari ke jalur alternatif seperti membuat musik untuk tari, musik untuk teater, dan musik untuk kepentingan *advertising*/aspek komersial lain, bahkan banting setir: tidak lagi mencipta."

menurut penulis, adalah paling tepat untuk melakukan pembacaan berdasarkan sumber-sumber musik seperti—menurut Cook (2004)—partitur *(score data)*, rekaman audio, rekaman video, catatan pribadi komponis *(diary data)*, wawancara, dan beberapa hal lain yang orientasinya bukan analisis atau sejarah yang sudah dimiliki musikologi, melainkan pada pembedahan pengalaman (empiris) setiap komponis. Ini tentu saja menarik dan harus dilakukan lebih dulu sebelum meneruskannya ke soal-soal atau isu dalam *cultural studies*, supaya kita tidak terhindar "mengalami" langsung bagaimana fakta bunyi dari karya musik.

PARA KOMPONISNYA

Pertumbuhan aktivitas penciptaan musik seni masa kini terjadi di banyak kota, baik di Jawa maupun luar Jawa: Yogyakarta, Solo, Jakarta, Bandung, Surabaya, Denpasar, Makassar, Pekanbaru, Padangpanjang, Medan, dan masih banyak lagi. Pada kesempatan ini hanya disinggung beberapa momen penting yang terjadi di Yogyakarta dan sedikit Jakarta. Data yang disampaikan harus dikroscek kembali dengan sumber yang lain. Sangat tidak *fair* pula rasanya jika tidak menyebut di luar yang akan disebut di bawah. Tulisan ini akan bisa dilanjutkan kembali untuk menguak dinamika penciptaan musik seni yang tumbuh di berbagai tempat lainnya.

Haruslah disebut, komponis Yogyakarta generasi 2000-an paruh pertama antara lain adalah Gatot D. Sulistiyanto[20], Tony Maryana, Denny Yuda Kusuma, Clemens Felix Setiyawan, Doly Fillamenta, Bagus Mazasupa, Asril Gunawan, Yefta Frigid Pane, Parlin Sihite, Yosep Suryo Priyambodo, Daniel Caesar, Warsana "Kliwir", Sandyo, Budi Pramono, Anon Suneko, Pandu Hidayat, Joko Santosa, Bowo, Rizal

20) Tentang komponis Gatot D. Sulistiyanto, penulis pernah melakukan catatan kuratorial yang dimuat dalam buku program pergelaran tunggal karya-karya komposisinya, "Nawangsari", atas hibah dari Yayasan Kelola, September 2012. Bisa dibaca pula versi internet di: www.artmusictoday.com.

"Jupri", Felix Avi, Gregorius Heriyanto Pemangku, dan lain-lain. Generasi paruh kedua, pada sekitar 2007 muncul *6,5 Composers Collective*, sebuah *study club* para komponis muda, dan mereka menghasilkan beberapa rekaman CD audio hasil konser langsung maupun *project* yang mereka kerjakan dengan biaya mandiri. Muncul nama-nama seperti Christanto Hadijaya, Gardika Gigih Pradipta, Perjaga Brutu, Yashinta Anggar Kusuma, Chozin Mukti, Seta Dewa, Julius Catra Henakin, Verita Shalavita Koapaha, Rocky Irvano, Markus Rumbino, Hery Christian, Patrick Gunawan, Agustinus Joko Prayitno, Vishnu Satyagraha, Gian Afrisando, Muh. Nur Arifin. Muncul pula nama-nama lain generasi sesudahnya, antara lain seperti: Puput Pramuditya, Kharisma M., Christa Ken Utami, Anastasia Apsari, Armada Setyadi, Rininta Yulia Kartika, dan seterusnya. Para komponis muda berusia rata-rata 20-an tersebut sebagiannya juga merupakan alumni dari *event* tahunan Yogyakarta Contemporary Music Festival (YCMF) yang dinahkodai oleh komponis Michael Asmara. YCMF terselenggara pertama kali pada 2004, kemudian berlanjut 2005, 2007, 2008, 2009, 2010, dan tiga tahun belakangan sedang mengalami kevakuman.

Chozin Mukti bekerja sama dengan Seta Dewa menelurkan *Young Composers Forum* setelah *6,5 Composers Collective,* yang pada saat ini dilanjutkan oleh generasi 2010-an, antara lain Aldy Maulana, Septian Dwi Cahyo, Nike Efendi, Syamsul Rizal, dan lain-lain. Septian Dwi Cahyo adalah satu yang kelihatan menonjol di antara yang lain. Baru saja ia tampil sebagai finalis Young Composers in Southeast Asia Competition & Festival 2013 yang diselenggarakan di Mahidol University's College of Music, Bangkok, Thailand, setelah sebelumnya Mathius Shan Boone dan Diecky Indrapraja juga menjadi finalis pada ajang komponis muda dua tahunan paling bergengsi di Asia Tenggara ini. Nama-nama lain seperti Agustinus Welly, Bayu "Papang", Sudaryanto, Gigin Ginanjar, Sprite Rukaya, Komang, Gigih Alfajar, Bangkit Yudha P., Uyau Moris, Said Fakhrur, Leo, Arita, Teteh, Kadek, dan lain-lain lahir dari latar belakangnya sebagai pemusik tradisi (pengrawit) dan dari etnomusikologi, yang turut pula mewarnai penciptaan musik seni akhir-akhir ini.

Ada pula fakta lain yang muncul belakangan, yaitu komponis yang "lahir" karena studi S2 Penciptaan Komposisi, dengan karya-karya yang dibuat dan ditampilkan untuk memenuhi syarat kelulusan. Mereka sebagian berasal dari Yogyakarta, namun kebanyakan berasal dari daerah lain. Menyebut beberapa: Armand Rambah, Firnando Sinaga, Nugra P. Pilongo, Jusuf Tjahjo Budi Utomo, Dwi Sutrianto, Ovan Bagus Jatmiko, Relin Mourinho, Soekarno, Tanaka Manaloe, Faizal, R.M Aditya Andriyanto, dan lain-lain.

Sedikitnya lima tahun terakhir adalah gelombang luar biasa bagi dunia penciptaan musik seni di Yogyakarta. Momen yang masih segar dalam ingatan adalah kegiatan yang diinisiasi oleh Tembi Rumah Budaya Yogyakarta dengan Forum Musik Tembinya (FoMbi). Mereka menyelenggarakan program "Musik Tradisi Baru" (yang sudah menghasilkan dokumentasi tiga CD audio: 2011, 2012, 2013) hasil penciptaan para

komponis muda. Dari situ bisa jelas tergambar betapa kayanya idiomatik musik nusantara, beserta cara garap yang dilakukan oleh para komponis muda yang rata-rata berusia 20-an. Ini melanjutkan apa yang sudah dikerjakan oleh Djaduk Ferianto, Purwanto, Sapto Rahardjo dari generasi terdahulu, dalam cara kerja komposisi yang lebih rileks dan familiar untuk banyak kalangan.

Dari album "Musik Tradisi Baru" bisa dilacak bagaimana setiap komponis memiliki persepsi yang berbeda satu sama lain dalam mengolah unsur musik berbagai etnik ke dalam bentuk dan cara garap baru yang tidak konvensional tetapi *fresh* untuk didengarkan di zaman sekarang, meskipun tidak semuanya melakukan olah kreatif yang brilian; nampak dari pengolahan materi yang sebatas itu-itu saja. Dan apakah mereka "sudah layak" untuk mendapat predikat komponis juga masih harus dipertanyakan lagi dengan beberapa parameter ideal. Karena kebiasaan kita adalah suka main-main. Gesang dan Ismail Marzuki disebut komponis (bahkan maestro!), padahal mereka hanya *song writer.* Beberapa pengamat didatangkan untuk menjadi tim juri dalam forum ini, antara lain: Rahayu Supanggah, Oni Krisnerwinto, Frans Sartono, Remy Soetansyah (alm.), Rizaldi Siagian, Purwanto, dan Eros Candra.

Daftar para komponis dan kelompok alumni "Musik Tradisi Baru" Tembi adalah sebagai berikut:

2011	Nadidada (kolektif) Fahmy Arsyad Said Gading Suryadmaja Luca Pietrosanti dan Tanto A'an Moema Akar Liar (kolektif) Sobaya (Basith dan kolektif) Christanto Hadijaya
2012	Ibu Jari (kolektif) Bayu Citra Raharja Kazavi (kolektif) Irfan dan Margi Psycoetnyc (kolektif) Septian Dwi Cahyo Sound of Hanamangke (kolektif)
2013	Tappin P. Saragih Saryanto Angela Lopez Agus Widodo Dharma, Agam, Kidjing Arif Rahman Hakim BWJ Youth (kolektif)

3 SERI
MUSIK TRADISI BARU

Tembi







KONTER LAIN

Sementara, menyinggung sedikit komponis Jakarta generasi paruh pertama 2000-an, tercatat beberapa komponis yang tergabung dalam The Circle, mereka adalah para mahasiswa dari Universitas Pelita Harapan. Muncul nama-nama seperti Andreas Arianto Yanuar, Zaki Andiga, Eric Liunardus, Fero Aldiansya Stefanus, Iswara Giovani, Nikanor R. Hariprawiro, Dwiani Indraningsri, dan lain-lain.

> "The Circle merupakan suatu kelompok yang dibentuk oleh para komponis muda di kawasan Jakarta dan sekitarnya pada tahun 2004. Kelompok ini pada mulanya terbentuk sebagai laboratorium belajar bersama di bawah bimbingan Otto Sidharta dan Bernd Asmus, dua pengajar di Universitas Pelita Harapan (UPH). Karya musik yang ditulis para anggota The Circle merupakan kelanjutan dari seni musik zaman terdahulu, seperti musik klasik dan musik tradisional. Sebagaimana setiap bentuk kesenian kontemporer menanggapi berbagai gejala yang berlangsung di sekitarnya, musik yang dihasilkan para komponis muda itu pun merupakan buah interaksi mereka dengan perkembangan budaya yang terjadi hingga kini, termasuk perkembangan ilmu pengetahuan, teknologi, kehidupan urban, dan tradisi."[21]

Selain nama-nama di atas, sekarang sedang muncul pula nama lain sesudahnya, seperti Muhammad Arham, Stevie Jonathan, Budi Kristanda, Raden Andika, Christian Febrianto, dan lain-lain. Jakarta agak lain, dan rata-rata mereka mengeluhkan minimnya ruang dialog ataupun solidaritas sosial, berbeda dengan Yogyakarta yang terbuka dan mudah sekali "senggolan" satu dengan yang lain. Pada April 2014 ini diselenggarakan pentas bersama antara komponis yang studi di Universitas Pelita Harapan dan ISI Yogyakarta.

Divisi rekambergerak dari Art Music Today selama sedikitnya lima tahun terakhir melakukan gerilya rekaman keliling atas jejak karya-karya musik seni masa kini, khususnya dari aktivitas yang terjadi di Yogyakarta, sebuah *melting pot* terbesar bagi komponis saat ini. Ada ratusan hasil rekaman yang

21) Sesuai tertulis di buku program konser *The Circle*. Teater Salihara: 22 Januari 2011.

didokumentasi secara baik. Perkembangan ini tentu saja cukup menggembirakan, setidaknya melampaui jumlah komponis alumni Pekan Komponis Dewan Kesenian Jakarta (data lihat di bawah). Peningkatan ini barulah dari segi kuantitatif. Untuk melakukan analisis mendalam terhadap satu per satu karya hasil koleksi Art Music Today tersebut dibutuhkan waktu dan tim kerja yang tidak sedikit.

Pada dasarnya, analisis atas suatu karya musik sangat tidak relevan untuk kemudian menyimpulkan ideologi di sebaliknya tanpa mempelajari pemikiran komponisnya dan konteks zaman atau kehidupan sekitarnya. Misalnya, apabila kita membaca sejarah musik di Uni Soviet pada masa rezim Stalin, sangat jelas tergambarkan kehidupan para komponis yang sangat terikat dengan situasi politik pada masa itu; sebagian dari mereka harus lari ke Amerika atau Prancis untuk "mengamankan" diri. Kecamuk pribadi dan dorongan untuk tetap berkarya mendasari lahirnya karya-karya besar para komponis. Shostakovich, Rimskii-Korsakov, Sergei Prokofiev, Igor Stravinsky, adalah sebagian contoh komponis besar yang hidup dalam kancah ideologi-ideologi politik yang memengaruhi cara pandang masyarakat Uni Soviet pada paruh pertama abad ke-20. Bahkan Shostakovich menganggap karirnya sebagai komponis adalah teror sepanjang masa.[22]

Suka Hardjana mengakui, sepanjang belasan kali Pekan Komponis diselenggarakan, nyaris tidak ada ideologi yang bisa dibaca secara berkesinambungan, kecuali dari komponis yang berangkat dari tradisi karawitan, meskipun sejatinya dunia karawitan tidak mengenal istilah komponis yang sumber istilahnya datang dari Barat. Dan ini memang problem utama kita.[23] Agak sulit menemukan ideologi yang kuat, karena ini memang berhubungan dengan wawasan seorang komponis yang pada akhirnya memengaruhi sikapnya dalam berkarya. Sepanjang perjalanan komponis, selalu ada fase-fase tertentu yang mengalami perubahan, baik dari teknik, medium, cara kerja, maupun pandangan-pandangan. Menjadi seorang komponis rasanya tak cukup hanya *menjahit bunyi* dan kemudian mementaskannya ke publik.[24]

Dialektika di sebaliknya sungguh penting, karena dari pemikiran komponislah kita bisa membaca seberapa jauh sebuah karya musik memiliki makna bagi masyarakat. Sering kali komponis muda merasa kesulitan apabila mereka ditanya orientasi dan sikap-sikap yang semestinya harus dipersiapkan sejak dini, setidaknya pada usia 20-an, seperti kebanyakan para komponis yang kemudian berhasil menemukan kekhasannya masing-masing dan karakter yang begitu kuat. Para komponis alumni Pekan Komponis DKJ 2013 ini antara lain: Seta Dewa (Yogyakarta), Dinar Rizkianti

22) Simo Mikkonen. *State Composers and the Red Courtiers*: *Music Ideology and Politic in the Soviet 1930s*. JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO. 2007.

23) Wawancara dengan Suka Hardjana. *idem.*

24) Pemahaman tentang komponis di Indonesia memang bertumbuh sangat variatif dalam berbagai maknanya. Contohnya, istilah komponis bisa begitu saja digunakan ke dunia musik dalam konstelasi industri/hiburan tanpa beban. Indonesia memberlakukan istilah ini seperti netral-netral saja. Namun, dalam perdebatan musikologis akan terasa lain cuacanya.

(Bandung), Rio Eka Putra (Padang Panjang), Hamrin Samad (Solo), Ramasona Alhamd (Jakarta), Yan Priya Kumara Janardhana (Denpasar).

Ben Pasaribu (2005) mengklasifikasikan 15 corak teknik penciptaan yang dipakai dalam penciptaan musik seni masa kini di Indonesia. Menurutnya, selain meneruskan gaya penciptaan yang lazim, baik dalam konteks musik Barat maupun penerusan tradisi kulturnya, tendensi komponis musik seni masa kini di Indonesia mengupayakan pula teknik baru yang mengeksplorasi elemen fundamental musik. Antara lain, menurut Ben:

> "(1) pengolahan harmoni dan progresi, (2) teknik dua belas nada atau serialisme, (3) cara *pointilisme* atau *klangfarbenmelodien*, (4) politonalitas dan eksplorasi interval nada, (5) teknik *cluster* [penjejalan nada-nada], (6) mikrotonal dan modus-modus baru, (7) eksplorasi keragaman warna suara pada perkusi, (8) *prepared piano* dan *fortified piano*, (9) penggabungan instrumen, penciptaan instrumen musik baru serta *found object sound*[25], (10) pencarian teknik baru dalam menabuh, bernyanyi, termasuk pencarian kemungkinan dalam tanda meter dan pengembangan pola-pola irama (11) menggunakan elektronik baik secara *digital computerized*, *algorhitmic composition*, maupun teknik *musique concrete*, (12) *conceptual music*, (13) penyertaan elemen teater secara *total organization*, (14) penggunaan *multimedia*, dan, (15) secara bertahap menuju penggunaan *virtual reality*."[26]

Lima belas corak yang ditunjukkan Ben akan membawa pula kompleksitas teknik pada masing-masing *item*-nya. Betapa sulitnya kerja keras di sebaliknya, jelas tak semudah mengarang lagu dan kemudian mengiringinya dengan gitar. Pemahaman esensial seperti ini sangat penting sebagai tolok ukur penciptaan musik seni modern, yang menurut Rahayu Supanggah bukan karena modern itu selalu identik Barat, tetapi lebih pada sikap, bukan bentuk (material). Arsip musik seni masa kini menjadi penting untuk dipetakan kembali, sejauh mana perkembangan kekaryaan para komponis bisa dibaca, sejauh apa kedalaman estetik yang hendak dicapai dengan segenap pengetahuan maupun sikapnya.

Beberapa komponis diwawancarai mengenai latar belakang proses penciptaannya untuk menggali simpul pemikiran mereka terbaru. Ini hanyalah contoh kecil "cerita" di sebalik proses mereka, tanpa bermaksud mewakili yang lain. Ini masih sangat prematur, dan bukan sebagai upaya untuk menggeneralisasikannya.

Patrick Gunawan mengatakan demikian:

> "Semenjak tahun 2010, saya mulai mempelajari *interlocking rhythm* dan materi bunyi yang ada pada musik tradisi Indonesia, dan mencoba untuk mengimplementasikan struktur tersebut ke dalam beberapa parameter dalam musik elektronik. Tanpa saya sadari, dalam proses berkarya,

25) Harus dicatat pula Wukir Suryadi, generasi muda yang konsisten menciptakan alat musik baru hasil olah kreatifnya, dan ia sendiri yang memainkan sekaligus menciptakan karyanya.

26) Dalam tulisan ini, Ben menyebutkan nama-nama komponis musik baru Indonesia sampai dekade 1990-an akhir. *idem. Kaleidoskopik Musik Kontemporer Indonesia*.

saya banyak sekali terpengaruh dengan pemahaman *chance* atau peluang, dalam hal ini saya memberikan kebebasan terhadap 'masa depan' untuk menentukan struktur dan esensi estetika dari karya saya. Pemberontakan yang terus bergejolak pada diri saya akhirnya membuat saya berpikir untuk melepaskan diri dari konteks pengertian musik yang selama ini sudah terbangun. Hal-hal tersebutlah yang menjadi landasan utama saya dalam berkarya, terutama semenjak 2010."

Agak lain dengan Christian Febrianto:

"Potret diri, sejujur-jujurnya. *Vocab*-nya ya ketolong dari analisa dan seberapa terbuka kita dengar *(hearing/listening)*. Tapi intinya kalau saya potret diri. Sangat personal, sangat dipengaruhi lingkungan dan masa saat saya hidup. *I make music as a 2014 human living. Acknowledge the past, foresee the future*. Selain itu filter. Seperti kita ini pintu gerbang. Apa yang kita dapat dari luar kemudian disaring, diproses, lalu keluar lewat karya. Sekali lagi, sangat personal. Secara teknis saya banyak mengeksplorasi instrumen non-musikal, seperti bunyi air, peralatan dapur, dll.—yang di mana pergerakan itu saya pelajari awalnya dari Amerika *(Ives, fluxus,* sampai sekarang). Ujung-ujungnya saya juga mempertanyakan 'apa itu seni' dan 'apa itu musik', melalui proses penciptaan karya-karya saya."

Yang lainnya, misalnya Mathius Shan Boone, mengutarakan sebagai berikut:

"Sebenarnya dari waktu ke waktu selalu ada proses atau fase perubahan. Dulu saya punya ide untuk menggabungkan karakter-karakter musik Timur atau Barat dalam satu interaksi musik, tapi sekarang saya mulai mengeksplor musik yang multidimensional (memiliki banyak sudut pandang) yang saling berinteraksi satu sama lain. Banyak sudut pandang yang sebenarnya berbagi kesatuan yang sama. Saya sering ambil berkaitan dengan semesta (yang menarik perhatian saya). Susunan semesta yang besar bisa dilihat dalam semesta yang kecil. Dari semesta galaksi bisa dilihat semesta tata surya, yang kemudian bisa ditarik hingga dalam semesta atom. Sebuah lukisan juga terdiri dari semesta warna (karya George Seurat menjadi referensi saya). Semuanya terikat dalam satu aksi-reaksi yang membentuk sebuah kesatuan semesta yang tersusun dari semesta dan dimensi yang berbeda."

Julius Catra Henakin memiliki proses dan cara pandang yang berbeda pula:

"Pertimbangan yang dilakukan dalam membangun ideologi dalam berkarya semua ditentukan dalam sistem aplikasi unsur musik (melodi, ritme, harmoni, dst.), unit musikal (figur, motif, semifrase, frase), dan struktur bentuk (simetris, non-simetris, regular, iregular). Sering kali komunitas komponis di Indonesia terjebak dalam aspek ekstramusikal, namun perlu diketahui bahwa karya seni memiliki unsur-unsur dan elemen yang menunjukkan identitasnya untuk berkontribusi dalam fenomenologi yang sedang maupun tidak sedang berlangsung."

Apa yang disampaikan Julius Catra Henakin bisa menjadi pintu masuk yang tepat untuk berdiskusi lebih lanjut, bahwa inilah, yang menurut penulis pula, adalah fakta yang memprihatinkan dan problem besar pada proses penciptaan musik seni masa kini. "Sering komunitas komponis di Indonesia terjebak dalam aspek ekstramusikal...," kata Catra. Yang ia maksudkan adalah narasi-narasi di luar musik yang sering dipakai untuk menutupi "kelemahan" para komponis yang belum benar-benar serius memperdalam teknik komposisinya, namun mudah tergelincir ke soal lain.



Karya dan peserta 26 tahun Pekan Komponis Dewan Kesenian Jakarta

SUMBER: BUKU PROGRAM PEKAN KOMPONIS INDONESIA 2013

Ekstramusikal yang dimaksud Catra adalah sesuatu di luar musik (ini biasa disebut programatik) yang mencoba digambarkan melalui bunyi: misalnya tentang alam, sifat-sifat manusia, kesedihan, murka, keprihatinan, rasa cinta, konflik, dan seterusnya. Tetapi, rata-rata—berdasarkan beberapa referensi auditif, pengalaman menonton konser, dan teks yang dikumpulkan penulis belakangan ini—menunjukkan adanya ketidaksinkronan antara penjelasan verbal dalam karya dan wujud bunyinya karena kelemahan teknik, wawasan, dan ideologi dari masing-masing komponis. Ada kegagalan dalam pembacaan atas bagaimana sebuah ide direpresentasikan.

Banyak sekali contoh komponis yang karyanya sangat programatik tetapi mampu mendudukkan kaidah bunyi lebih tinggi derajatnya daripada kaidah verbal, karena ia menguasai teknik dengan baik. Pola imajinatif yang liar namun dengan *backing* wawasan dan ketrampilan yang cukup akan berpengaruh be-

sar pada keseimbangan antara "narasi sinopsis" dan fakta bunyi dalam karya. Kadang-kadang, mendengarkan lagu pop menjadi lebih nikmat daripada mendengarkan komposisi yang mengaku "serius" tapi main-main dalam konsep dan teknik, ditambah musisi yang tidak siap memainkannya. Tidak akan disebut di sini karena contohnya banyak sekali. Mereka kadang-kadang percaya sinopsis lebih penting daripada karya itu sendiri. Ini memang gejala serius yang terjadi pada komponis muda. Kadang-kadang karya tak perlu diberi judul dan sinopsis, tetapi dengan teknik, wawasan, dan imajinasi yang baik akan mampu berbicara dengan sendirinya. Berangkat dari sini, harus disampaikan kesimpulan singkat bahwa ideologi para komponis musik seni masa kini masih hanya sebatas subjektivitas, material, dan pragmatis, meskipun ada pula yang berani bereksplorasi dengan bibit pemikiran yang diupayakan menuju matang dengan pola-pola yang jelas. Yang harus dicatat adalah bahwa karya musik bukanlah hasil akhir, karena banyak komponis besar justru berpikir lebih keras untuk menghasilkan produk pengetahuan di luar produk dalam wujud karya itu sendiri. Jika karya musik dijadikan produk akhir yang praktis, musnahlah kita, karena komponis sedang berada dalam zona pragmatisme.

Betul sekali bahwa "fitrah penciptaan itu personal, subjektif", seperti pendapat Suka Hardjana. Tetapi, karena musik juga menyangkut hal-hal teknis dan pengetahuan yang wajib dikuasai, maka sangat diperlukan tanggung jawab estetika (dalam arti penguasaan "ilmu tentang keindahan") berdasarkan pemahaman yang masuk akal dan pengetahuan yang cukup—bukan hanya berdasarkan selera musiman—para komponis. Kita sedang mempertanyakan kesungguhan dan totalitas menjalani sesuatu, bukan lagi yang sporadis, fragmentatif, parsial, subjektif, material, pragmatis, seperti yang masih terjadi pada perkembangan musik seni hingga hari ini. Komponis masa kini memiliki tanggung jawab yang agaknya lebih besar, karena sekarang semua mungkin, semua bisa. Referensi tumpah ruah dari segala penjuru, meskipun, harus kita akui bersama lagi secara rendah hati: **musik sangat miskin arsip pengetahuannya.** ◆

UCAPAN TERIMA KASIH: Suka Hardjana, Slamet A. Sjukur, Yayasan Tikar Media Budaya Nusantara, Dewan Kesenian Jakarta, "FoMbi"-Tembi Rumah Budaya, IVAA, Art Music Today.

- 04 -

PAK MISBACH: SANG ARSIP

DI BALIK REKAMAN "ANAK SABIRAN: DI BALIK CAHAYA GEMERLAPAN"

HAFIZ RANCAJALE

Pada 1971, dalam sebuah artikel yang berjudul "Mengawetkan Sedjarah Lain", majalah *Tempo* melaporkan aktivitas Lingkaran Seni Djakarta, yang memutar filem-filem lama yang mulai sulit diakses oleh publik. Pada sesi diskusi, Asrul Sani menyampaikan pentingnya arsip filem di Indonesia. Ia mengatakan bahwa sejarah sosio-kultural akan segera habis, karena tidak pernah tersimpan dengan baik. Sejarah sosio-kultural kita hanyalah cerita dari yang hidup, yaitu dari mulut ke mulut.[1]

Pada artikel tersebut, digambarkan bagaimana awal mula ide pembentukan Sinematek Indonesia (SI) dihadirkan oleh orang-orang filem, seperti: H. Misbach Yusa Biran, Asrul Sani, D. Djajakusuma, dan Sjuman Djaja. Asrul menjelaskan, Misbach telah melakukan wawancara dengan orang-orang tua perfileman, yang



Tumpukan seluloid di ruang penyimpanan Sinematek Indonesia.

SUMBER: KOLEKSI FORUM LENTENG

1) Majalah *Tempo*, 11 September 1971





HAFIZ RANCAJALE

Ribuan arsip fotografi Sinematek Indonesia.

SUMBER: KOLEKSI FORUM LENTENG

merupakan satu-satunya sumber sejarah filem kita, untuk dapat merekam sejarah perfileman Indonesia. Pada acara tersebut, Sjuman Djaja menyumbangkan filem pendeknya untuk dikoleksi oleh Misbach, dan menjadi karya filem Indonesia pertama yang menjadi koleksi SI.[2]

Cuplikan artikel di atas merupakan bagian dari riset awal Forum Lenteng, saat memproduksi filem *Anak Sabiran: Di Balik Cahaya Gemerlapan* (Forum Lenteng, 2013). Artikel tersebut kami temukan di arsip perpustakaan Sinematek. Ada ribuan kliping koran dan teks tentang perkembangan dunia perfileman Indonesia yang tersimpan dengan baik di sini. Tentu, ada ribuan pula catatan dan temuan yang kami dapat, untuk kepentingan produksi filem *Anak Sabiran* dan aktivitas lainnya di Forum Lenteng.

"Saya menjelaskan pada Pak Misbach, bahwa: "filem yang akan kita buat bukan tentang Pak Misbach, namun tentang dunia arsip filem Indonesia."

Rencana dan ide memproduksi filem tentang sejarah filem Indonesia melalui arsip filem, oleh Forum Lenteng sudah dibayangkan sejak lima tahun sebelumnya. Untuk keperluan itu, kami telah melakukan wawancara dengan berbagai tokoh perfileman termasuk Pak Misbach, mengumpulkan berbagai

2) *Ibid.*

sumber arsip tentang filem Indonesia di SI, Perpustakaan Nasional, arsip Dewan Kesenian Jakarta, dan lain-lain. Arsip-arsip tersebut didigitalisasi dan tersimpan cukup baik di *database* Forum Lenteng. Pada akhir 2011, saya mendapat kabar bahwa Pak Misbach mulai sakit-sakitan, maka kami pun memutuskan untuk memulai produksi filem yang kami rencanakan tersebut. Ajakan bekerja sama pada mulanya ditolak oleh Pak Misbach. Menurutnya, ia sudah tidak mau memproduksi filem, difilemkan, dan juga ia tak terlalu mengerti cara-cara Forum Lenteng memproduksi filem.[3] Selain itu, ia juga tidak tahu apa kepentingan kami membuat biografi tentang dirinya. Saya menjelaskan kepada Pak Misbach, bahwa: "filem yang akan kita buat bukan tentang Pak Misbach, namun tentang dunia arsip filem Indonesia."[4]

MEREKAM ARSIP FILEM

Memfilemkan persoalan dunia "filem" adalah persoalan sendiri, karena apa yang akan kami rekam menjadi sebuah "cerita" adalah sebuah "kebudayaan" yang punya sejarah panjang dan punya caranya sendiri dalam merekam sejarahnya. Filem adalah rekaman kebudayaan modern yang paling lengkap (Misbach, *Anak Sabiran*, 2013). Dengan kemampuan teknologinya, rekaman-rekaman itu menjadi hidup dan memberi ruang kepada siapa saja yang menyaksikan, untuk dapat menginterpretasi rekaman tersebut secara lebih lengkap, yaitu: secara visual, suara, teks, aktivitas, hubungan antarmanusia, dan sebagainya. Misbach adalah orang pertama di Indonesia yang mengerti pentingnya pengarsipan filem, karena potensi besar dalam merekam kebudayaan modern (J.B Kristanto, *Anak Sabiran*, 2013). Untuk itu, tentu diperlukan usaha untuk memilah rekaman-rekaman kebudayaan yang panjang itu menjadi lebih sempit dan fokus pada persoalan tertentu, menjadi sebuah cerita yang difilemkan.

Pertama adalah kegiatan merekam 'rekaman' itu sendiri. Tidak pernah ada data yang lengkap mengenai berapa jumlah pasti koleksi yang tersimpan di SI. Dalam buku *Lewat Djam Malam Diselamatkan* (Sahabat Sinematek, 2012), disebutkan ada 414 judul filem cerita fiksi, yang terdiri dari 87 *negative copy*, 17 judul filem format 16mm, 58 filem berwarna format 16mm, 53 filem hitam putih format 35 mm, dan 235 filem berwarna format 35mm. Selain filem cerita fiksi, juga terdapat koleksi dokumentasi dengan format filem, sejumlah 313 judul. Hampir seluruh koleksi tersebut dalam kondisi memprihatinkan.[5] Terdapat juga koleksi dokumenter yang disumbang oleh berbagai lembaga luar negeri. Menurut karyawan SI, terdapat 2.000-an koleksi dokumenter yang tersimpan di ruang penyimpanan, dan seba-

3) *E-mail* kepada Hafiz, 19 Januari 2013, H. Misbach Yusa Biran, *Anak Sabiran*, 2013

4) *E-mail* kepada Pak Misbach, 19 Januari 2013, Hafiz, *Anak Sabiran*, 2013

5) Arie Kartikasari, "Catatan dari Ruang Penyimpanan Filem Sinematek Indonesia", dalam buku *Lewat Djam Malam Diselamatkan*, Sahabat Sinematek 2012.

gian besar belum pernah diputar sama sekali. Selain koleksi filem, SI juga menyimpan lebih dari **5.000** koleksi skenario filem Indonesia, yang tersimpan cukup baik. Ia menjadi tempat penyimpanan koleksi skenario terbesar di Indonesia (*Anak Sabiran*, 2013).

Untuk kepentingan cerita dalam filem *Anak Sabiran*, kegiatan merekam 'rekaman' yang tersimpan di SI tersebut kami putuskan untuk memilahnya menjadi dua, yaitu: rekaman filem dan teks. Rekaman-rekaman tersebut secara acak kami pilih dan cari hubungannya dengan H. Misbach Yusa Biran. Pada mulanya, saya memilih beberapa filem yang punya hubungan polemik dengan aktivitas Misbach di masa lalu. Namun, setelah melihat beberapa filem, kami memutuskan cukup merekam filem-filem karya Pak Misbach yang masih tersisa dan tersimpan di SI, yaitu: *Di Balik Tjahaja Gemerlapan* (Persari dan Perfini 1966), *Operasi X* (1968), dan *Honey Money dan Djakarta Fair* (1970). Tiga filem ini kami anggap sudah cukup untuk mewakili bagaimana posisi Pak Misbach dalam konteks pertarungan sosial politik pada masa itu. Kami juga membuka kembali beberapa skenario karya Pak Misbach, dan beberapa karya skenario yang melibatkan dia dalam produksinya.

Persoalan kedua adalah merekam Pak Misbach sebagai seorang tokoh yang melakukan perekaman. Sebagai seorang sutradara, menurut J.B. Kristanto, ia bukanlah sutradara yang cukup sukses. Ia dianggap sangat penting dalam sejarah kebudayaan Indonesia, karena menyelamatkan harta karun kebudayaan modern kita (J.B. Kristanto, *Anak Sabiran*, 2013). Dalam persepsi saya selama ini, Pak Misbach adalah seorang tokoh yang sangat sulit untuk didekati. Ia terlihat sangat kaku, galak, dan sangat sulit untuk diajak bicara. Hal ini juga diamini oleh Seno Gumira Ajidarma. Sebagai murid di Institut Kesenian Jakarta (IKJ), ia adalah seorang pengagum Pak Misbach melalui tulisan-tulisannya. Misbach digambarkan sebagai sosok yang berbeda 180 derajat dari apa yang ia tulis dalam bukunya (Seno Gumira Ajidarma, *Anak Sabiran*, 2013). Namun, dalam proses merekam Pak Misbach, pandangan bahwa ia sosok yang kaku, ga-



H. Misbach Yusa Biran
2013 (atas) dan
1947 (kanan).

SUMBER: KOLEKSI FORUM LENTENG

HAFIZ RANCAJALE





lak, dan sulit diajak bicara tidak kami alami sama sekali. Sosok Pak Misbach, dalam hari-hari kegiatan merekam kami, begitu hangat dan penuh canda. Ia seperti orang tua yang begitu haus teman bicara. Ada empat rekaman panjang yang kami lakukan dengan Pak Misbach, berupa wawancara. Seluruh rekaman tersebut penuh canda dan tidak seluruhnya hal-hal yang "serius". Merekam Pak Misbach menjadi sangat menyenangkan, karena ia sendiri begitu antusias untuk "direkam". Hal ini pada mulanya tidak kami sadari. Hampir setiap minggu, ia mengingatkan melalui sms untuk datang merekam dan merekam.

Kedua persoalan di atas menjadi konstruksi utama dari teknik penceritaan filem *Anak Sabiran: Di Balik Cahaya Gemerlapan*. Kami memilah-milah dalam ber-

bagai rangkaian cerita *(sequence)*, dalam usaha memberikan penekanan kepada penonton tentang bagian-bagian tertentu. Dalam menghadirkan "rekaman" yang tersimpan di SI, kami menghadirkan cuplikan lagu dan beberapa adegan yang berhubungan dengan persoalan yang ingin ditekankan, seperti: lagu *Si Hitam*, yang dilantunkan oleh Titiek Puspa, dihadirkan sebagai gambaran bagaimana "seniman" yang dibayangkan oleh Pak Misbach, yaitu sosok menarik, baik budi, dan akhirnya memutuskan menjadi seorang kiai. Hal ini juga ditekankan kembali oleh Riri Riza, yang mengatakan bahwa dalam menulis skenario (produksi filem), harus ada moral positif sebagai ide pokok sebuah filem. Karena dari situ, seorang sutradara akan tahu ke mana arah filem itu dibawa (Riri Riza, *Anak Sabiran*, 2013). Pada bagian lain, kami juga menghadirkan lagu *ABRI Pujaan Hati,* yang menggambarkan kecintaan para gadis pada sosok tentara. Secara politis, dengan sengaja, adegan lagu ini kami hadirkan dalam melihat sikap politik Pak Misbach, dalam melihat sejarah berdirinya Orde Baru. Pak Misbach tercatat sebagai salah satu tokoh yang ikut menandatangani Manifes Kebudayaan (Manikebu) pada 1963. Kelompok Manikebu ini adalah kelompok yang secara tegas menolak ide gerakan realisme sosialis yang didengungkan oleh LEKRA-PKI. Ia menjadi salah satu seniman yang secara terang-terangan tidak setuju dengan komunisme, dan mendukung penghancuran Partai Komunis Indonesia pada 1965, melalui organisasi Lesbumi-NU. Sudah jamak diketahui dalam berbagai tulisan penelitian, laporan, dan catatan tentang Tragedi 1965, bahwa penghancuran PKI dan pengikutnya pada saat itu merupakan sebuah tindakan sistematis oleh ABRI (Angkatan Darat). Melalui lagu *ABRI Pujaan Hati,* secara tegas dihadirkan dukungan Pak Misbach pada kehadiran Orde Baru, sebagai keberhasilan penggulingan kekuasaan Soekarno dan penghapusan paham komunisme di Indonesia, pasca-Tragedi 1965.

Hal penting dari filem *Anak Sabiran* adalah, kami tidak ingin terjebak dalam perdebatan tentang pilihan politik sosok Pak Misbach. Bingkai utama filem ini adalah bagaimana menggambarkan persoalan arsip dunia perfileman Indonesia melalui rekaman-rekaman dan wawancara berbagai pihak, yang menurut kami menjadi bagian penting dunia arsip filem di Indonesia. Gambaran pilihan politik merupakan hal yang tak terhindarkan, karena sosok Pak Misbach yang menjadi pelaku utama pertarungan politik kebudayaan pada zamannya.

PAK MISBACH DAN DUNIA ARSIP FILEM INDONESIA

Persoalan arsip dunia perfileman Indonesia adalah persoalan yang hampir sama dengan keadaan sosok Pak Misbach secara fisik: renta, sakit-sakitan, dan terabaikan, namun tetap percaya pada pentingnya arsip filem. Saat ia datang mengunjungi SI dalam proses syuting *Anak Sabiran* (yang merupakan kunjungan terakhirnya), nafas Pak Misbach terengah-engah, dan perlu istirahat beberapa kali. "Saya sesak nafas, nih! Mau istirahat dulu," celetuknya saat sampai di ruang

perpustakaan SI. Beberapa saat kemudian, ia pun bangkit dan menjelaskan koleksi perpustakaan SI. "Tidak ada penambahan buku, sejak saya mundur," jelasnya. "Mau dapat di mana koleksi seperti ini? Sayang, kan? Masak ini mau dibubarkan?" ungkapnya. Bagi Seno Gumira Ajidarma, persoalan Sinematek tidak dapat dimengerti, jika dilihat dari bagaimana cita-cita seseorang atau sebuah lembaga dalam mencapai cita-citanya. Sinematek hanya dapat dilihat sebagai bobot penting kebudayaan Indonesia, tapi tidak sukses dalam menjalankan misinya. Karena ia hanya sebagai arsip yang masih diam atau pasif (Seno Gumira Ajidarma, *Anak Sabiran*, 2013). Tentu, pengabaian ini juga tidak bisa melulu diserahkan tanggung jawabnya pada SI. Ada banyak kritikus dan pembuat filem Indonesia yang tidak tahu sejarah filem Indonesia, karena tidak mau tahu tentang filem-filem kita atau datang melihat koleksi SI. Menurut Riri Riza, sebagai generasi 1990-an, ia tidak terlalu tahu sejarah filem Indonesia, namun dengan kehadiran SI, ia mulai melihat kembali pentingnya melihat hubungan perkembangan sejarah dunia filem Indonesia dengan masa lalunya (Riri Riza, *Anak Sabiran*, 2013).

Pada sisi yang lain, secara kelembagaan, SI merupakan lembaga yang sebelumnya didukung secara penuh oleh Pemerintah, atas kedekatan Pak Misbach

"Tidak ada penambahan buku, sejak saya mundur," jelasnya. "Mau dapat di mana koleksi seperti ini? Sayang, kan? Masak ini mau dibubarkan?"

H. Misbach Yusa Biran



Pak Misbach pada saat syuting *Anak Sabiran*.

SUMBER: KOLEKSI FORUM LENTENG

Tumpukan (kanan) dan proyeksi (bawah) seluloid koleksi Sinematek Indonesia.

SUMBER: KOLEKSI FORUM LENTENG



dengan lingkaran kekuasaan Orde Baru. Namun, setelah Orde Baru jatuh, SI menjadi ambruk dan hampir karam. Dalam gambaran sederhana, seorang karyawan SI menjelaskan, terakhir kali ia membuat katalog adalah pada 1991, dan itu belum semuanya. Hal ini terjadi karena keterbatasan alat yang tersedia di SI. Selain itu, dalam perawatan koleksi filem, dana yang dibutuhkan untuk membeli bahan-bahan kimia untuk pembersihan dan perawatan sangat minim. Kadang hanya dikasih sekali dalam sebulan. Bahkan, SI yang mempunyai ribuan koleksi filem dengan format 16mm, tidak memiliki alat pemutar filem 16mm (*Anak Sabiran*, 2013). Keprihatinan ini juga yang disampaikan Pak Misbach di bagian akhir filem *Anak Sabiran*, "Tiga puluh tahun hidup saya di sini! Masak diginikan saja," ungkapnya lirih.

Seperti diungkapkan di awal tulisan ini, Sinematek sudah dirintis kehadirannya pada 1971 dan berdiri secara resmi pada 1975 atas dukungan Pemerintah Daerah DKI Jakarta, dengan Gubernur Ali Sadikin. Sebenarnya, bangsa Indonesia boleh bangga; pada sidang UNESCO 1980, badan dunia ini baru mulai mengimbau seluruh anggotanya untuk mendirikan

DOKUMENTASI PESTA MISBACH DAN NANI WIJAYA, 1969,

dalam format hitam putih 8mm.

SUMBER: KOLEKSI FORUM LENTENG



sinematek di negaranya masing-masing. Sinematek Indonesia merupakan pelopor di Asia Tenggara.[6] Bagi Pak Misbach, memulai SI adalah sebuah kegiatan yang sangat naïf, pada mulanya. Ia melihat, persoalan utama filem-filem Indonesia pada waktu itu adalah ketidaktahuan para pembuat filem Indonesia tentang sejarah kebudayaan Indonesia, karena tidak adanya dokumentasi. Sehingga ia perlu memulai untuk mengumpulkan dokumentasi-dokumentasi dunia filem Indonesia (Misbach, *Anak Sabiran*, 2013).

TEMUAN REKAMAN YANG MENGEJUTKAN

Dalam filem *Anak Sabiran: Di Balik Cahaya Gemerlapan,* kehadiran arsip-arsip filem berupa filem itu sendiri, teks, fotografi, poster, dan sebagainya, diletakkan dalam konteks persoalan yang ingin ditegaskan. Persoalan yang ditegaskan di sini maksudnya adalah, bahwa sebagai filem dokumenter yang bercerita tentang sejarah filem Indonesia, arsip-arsip ini tidak melihat sejarah dengan cara yang kaku, namun dapat diinterpretasikan kembali oleh penonton. Dalam menyutradarai filem ini, saya dengan sengaja menempatkan dua kecenderungan arsip-arsip temuan; pertama, arsip yang secara langsung berhubungan dengan dunia filem Indonesia. Arsip-arsip ini kemudian di dalam filem diinterpretasikan ke dalam konteks persoalannya, seperti yang kami contohkan di atas, berupa cuplikan lagu *Si Hitam* dan *ABRI Pujaan Hati*. Begitu juga dengan teks maupun fotografi; ia terhubung dengan ide persoalan yang kami tegaskan dalam filem ini. Salah satu contoh adalah menghadirkan koleksi foto dan poster di ruang penyimpanan SI. Rekaman ini dibuat dengan dramatis. Meskipun kami tidak melakukan adegan seperti pembuatan cerita fiksi, namun dalam merekam koleksi foto dan poster yang kondisinya memprihatinkan itu, saya dan kawan-kawan secara emosional larut dalam keprihatinan yang mendalam. Dialog-dialog yang

6) Citra Filem, *UNESCO Mengampanyekan Pengarsipan Filem,* 1981

muncul saat membongkar gudang tersebut, terjadi dengan sendirinya. Kedua, arsip yang mempertegas biografi Pak Misbach sebagai tokoh utama filem ini. Arsip-arsip berupa foto kami hadirkan secara linear untuk mendeskripsikan biografi tokoh. Tidak ada interpretasi ulang pada arsip-arsip ini. Ia diletakkan sebagai informasi yang runut, dengan penceritaan Pak Misbach tentang masa kecilnya dan orang-orang di sekitarnya.

Salah satu bagian penting dari proses produksi *Anak Sabiran* adalah ditemukannya arsip-arsip yang mengejutkan. Arsip-arsip ini tidak pernah tersentuh oleh tangan manusia, namun dalam konteks cerita dokumenter ia menjadi sangat relevan. Salah satu arsip temuan yang mengejutkan kami adalah dokumentasi pesta perkawinan Pak Misbach dan Nani Wijaya tahun 1969, dalam format hitam putih 8mm. Arsip ini merupakan satu-satunya format 8mm yang tersimpan dalam ruang penyimpanan dan tidak pernah ditonton, karena proyektor 8mm tidak tersedia di lembaga ini. Saya dan kawan-kawan dengan berbagai cara berusaha untuk dapat menonton rekaman ini, bukan karena pesta pernikahan Pak Misbach dan Bu Nani, namun karena ingin melihat orang-orang yang hadir pada waktu itu, yang tentu akan menjelaskan hubungan aktivitas sosial dan politik kebudayaan Pak Misbach. Setelah melewati berbagai persoalan untuk dapat memutar rekaman ini, kami pun berhasil memproyeksikan rekaman 8mm berdurasi 15 menit ini. Pada mulanya, kami ingin memberikan rekaman ini dalam format digital kepada pasangan Pak Misbach dan Bu Nani, sebagai kejutan. Namun, niat itu kami urungkan setelah wafatnya Pak Misbach saat proses produksi *Anak Sabiran*. Akhirnya, rekaman pesta pernikahan itu kami hadirkan sepanjang 7 menit secara utuh dalam filem *Anak Sabiran*, sebagai penghormatan kepada beliau.

Rekaman pernikahan Pak Misbach menjadi anomali bila kita hubungkan dengan sang tokoh pengarsipan filem Indonesia ini. Kondisi rekaman filem sudah berjamur, goresan di sana-sini, dan beberapa *shot* sudah tidak dapat dilihat sama sekali. Melihat kondisi filem dokumentasi pribadinya yang memprihatinkan ini, kami mendapat gambaran bagaimana dunia pengarsipan filem kita yang sudah terabaikan, sehingga wilayah yang emosionalnya sangat dekat pun tak terselamatkan. Rekaman ini berbanding lurus dengan perjalanan usaha Pak Misbach dalam mendirikan Sinematek. Ia dengan penuh semangat didirikan, dengan cita-cita besar, namun pada akhirnya pun terabaikan.

Temuan mengejutkan lainnya adalah tumpukan ribuan arsip fotografi dan poster di ruang penyimpanan *basement* SI. Arsip-arsip fotografi ini berserakan di berbagai sudut ruangan penyimpanan. Pada proses merekam filem *Anak Sabiran*, kami mencoba menyisir satu per satu ribuan arsip di ruang tersebut. Ada banyak koleksi fotografi yang menjelaskan bagaimana sejarah dunia perfileman Indonesia dapat dilihat. Sebagian besar foto tersebut memiliki metadata cukup baik, yang tertulis di belakang lembar foto. Dalam penjelasan foto, disebutkan tanggal dan konteks peristiwa yang ada dalam foto. Namun, ada beberapa foto yang tidak memiliki ke-

TITIK PUSPA
Si Hitam

SUMBER: KOLEKSI FORUM LENTENG



terangan. Ia dibiarkan begitu saja di antara tumpukan lembar-lembar arsip yang berserakan tersebut. Di antara temuan yang menarik itu adalah koleksi rekaman fotografi beberapa filem yang sudah tidak ada lagi format filemnya. Kami menemukan semua dokumentasi produksi filem-filem Bing Slamet, yang saat ini tidak dapat lagi ditonton filemnya. Lalu, temuan yang menarik adalah rekaman dokumentasi filem *Badai Selatan* karya Sofia WD, yang merupakan filem pertama Indonesia yang masuk dan diputar di *Berlin International Film Festival 1963*. Mungkin tidak banyak yang tahu bahwa sutradara perempuan kita, Sofia WD, telah menembus festival berkelas semacam *Berlin International Film Festival,* yang baru bisa ditembus lagi oleh Edwin dengan filem *Postcard from the Zoo*, pada 2012.

"Ia melihat, persoalan utama filem-filem Indonesia pada waktu itu adalah ketidaktahuan para pembuat filem Indonesia tentang sejarah kebudayaan Indonesia, karena tidak adanya dokumentasi."

ANAK SABIRAN, SEBUAH REKAMAN KEPRIHATINAN?

Sejak awal pembuatan filem *Anak Sabiran*, Forum Lenteng tidak berniat mengeksploitasi kondisi memprihatinkan Sinematek Indonesia. Cerita filem ini dengan sengaja dikonstruksi untuk memberi pengalaman "kearsipan filem" yang mungkin tidak terbayangkan oleh penonton sebelumnya. Pengalaman itu tentu tidak dengan begitu mudahnya dihadirkan ke penonton. Perlu usaha lebih keras dengan bahasa filem dan teknis yang memungkinkan. Melalui *Anak Sabiran*, kami menghadirkan ruang demi ruang yang ada di



MEMBACA ARSIP MISBACH

SUMBER: KOLEKSI FORUM LENTENG

SI. Ia dihadirkan begitu saja, apa adanya. Ruang itu hadir, baik secara fisik sebagai ruang maupun juga sebagai ruang imajinasi. Ruang fisik hadir sebagai cara untuk membagi pengalaman kepada penonton, untuk melihat lebih dekat SI dengan kondisi-kondisi fisiknya. Sedangkan ruang imajinasi dihadirkan melalui teknis montase dalam filem, yang diharapkan penonton dapat secara kritis melihat kondisi dunia arsip filem kita.

Tentu kami sangat berharap ada sebuah tindakan yang cukup besar dalam menyelamatkan Sinematek Indonesia. Usaha-usaha yang telah dilakukan selama ini terasa belum cukup. Mengharapkan kehadiran negara dalam menyelamatkan harta karun budaya ini seperti menjangkau cita-cita yang sangat jauh untuk dapat diraih. Di lain pihak, mengharapkan dunia industri filem kita untuk menyelamatkannya pun seperti mengharapkan cinta yang bertepuk sebelah tangan. Dalam beberapa tahun terakhir, muncul inisiatif penyelamatan koleksi SI. Yang paling fenomenal adalah restorasi filem *Lewat Djam Malam,* karya Usmar Ismail. Inisiatif yang digagas oleh Yayasan Konfiden, Sahabat Sinematek, dan Kineforum Dewan Kesenian Jakarta ini, begitu riuh dan menjadi perbincangan di kalangan dunia perfileman Indonesia. Namun, keriuhan tersebut hanya sesaat. Hingga saat ini, belum ada tindakan yang lebih konstruktif dalam penyelamatan koleksi SI. Jadi, sebelum benar-benar tenggelam, marilah kita selamatkan Sinematek Indonesia. ◆

HAFIZ RANCAJALE

KAMAR KERJA II

MENGHIDUPKAN INGATAN (KOLEKTIF)



- 05 -

"MENGHIDUPKAN ARSIP", MENCIPTA WACANA

PENTINGNYA ARSIP UNTUK GERAKAN SOSIAL

ANNA MARIANA



Pameran "Kronik Agraria" di IPB International Convention Centre, 12 - 13 September 2011.

SUMBER: KOLEKSI AHMAD NASHIH LUTHFI

ANTARA “MENUMPUK” DAN “MENGHIDUPKAN” ARSIP: SEBUAH PENGANTAR

ANNA MARIANA

Sekitar akhir 2011, saya bertemu dengan adik angkatan di Asrama Putri Ratnaningsih UGM (Asrama RN), yang mengabarkan bahwa koleksi perpustakaan Asrama RN akan dihibahkan ke Perpustakaan Kota Yogyakarta dikarenakan manajemen pengelola Asrama yang sudah berubah. Organisasi Keluarga Asrama Mahasiswa Ratnaningsih (KAMPR) yang mengelola perpustakaan Asrama pun sudah tidak ada karena telah membubarkan diri. Saya tentu saja kaget luar biasa. Sebagai salah satu alumni asrama tersebut, saya tentunya menyayangkan keputusan itu, sebab koleksi perpustakaan yang terdiri dari buku, novel, majalah, termasuk juga catatan-catatan kegiatan keorganisasian Asrama RN, foto-foto kegiatan, laporan-laporan kegiatan Asrama RN yang telah didirikan sejak 1954 itu, jika dihibahkan ke Perpustakaan Kota Yogyakarta, tentunya seluruh jejak perjalanan Asrama RN akan turut hilang.

Catatan arsip mengenai sejarah berdirinya Asrama Ratnaningsih, yang pertama kali dibuka langsung oleh PJM Soekarno, pada 1954 hingga 2000-an terhitung sangat rapi dan lengkap—selama saya berada di asrama tersebut. Arsip yang dimiliki adalah ratusan foto kegiatan mulai tahun 1970-an hingga 2000-an, laporan-laporan kegiatan organisasi Asrama, proposal-proposal kegiatan kerja sama yang melibatkan banyak organisasi di luar Ratnaningsih, dst. Hal ini seharusnya dapat dibaca sebagai khazanah arsip soal gerakan perempuan yang bercorak asrama mahasiswa: bagaimana ia berkembang secara organik, berjejaring, dan dapat menggambarkan pula potret aktivisme mahasiswa dari masa ke masa. Koleksi perpustakaan dan juga arsip organisasi yang tersusun rapi itu memuat beragam informasi, mulai dari gaya hidup, interaksi sosial, pengabdian kepada masyarakat, hingga butir-butir pemikiran para penghuninya. Hal yang ternyata dibaca secara lain oleh para pihak pengelola Asrama saat ini, dengan menganggap bahwa organisasi tersebut sudah tidak penting lagi, dan tidak perlu “menumpuk” catatan-catatan tersebut. Pihak pengelola Asrama tidak lagi melihat ada hal-hal sosial maupun kultural yang menghidupi asrama tersebut, termasuk koleksi perpustakaannya.

Arsip foto yang dimiliki oleh Asrama Ratnaningsih sejatinya dapat dijadikan sebagai sumber sejarah. Selain itu, koleksi ribuan buku, novel, maupun kliping koran, serta majalah yang cukup lengkap, dapat pula menjadi sumber bagi siapa pun yang akan melakukan penelitian. Koleksi perpustakaan RN tersebut didapat dari para mahasiswa penghuni Asrama Ratnaningsih yang, apabila telah menyelesaikan kuliahnya, maka mereka diwajibkan untuk menyumbang minimal dua buah buku (atau yang lainnya) serta karya tugas akhirnya, seperti hasil penelitian praktik lapangan dan skripsi. Selain itu, warga Ratnaningsih berlangganan koran yang kemudian dikliping oleh bagian litbang KAMPR. Proses mendokumentasi, mengkliping-mengumpulkan segala hal menyangkut arsip keorganisasiannya dilakukan sangat intens dan rapi, tetapi akibat dari adanya perubahan manajerial pengelolaan Asrama, koleksi perpustakaan menjadi berantakan. Sebagian koleksi mulai tidak terawat sejak 2008, karena proses regenerasi pengurus KAMPR dihentikan secara halus dan sistemik dengan tidak memberikan warisan pengetahuan tentang keorganisasian kepada para penghuni yang baru masuk. Meskipun dapat dirawat oleh pengurus terakhir KAMPR, namun sebagian koleksi perpustakaan tidak dapat diselamatkan. Akhirnya, untuk mencegah semakin "hilangnya" jejak-jejak yang tersisa dari koleksi perpustakaan Asrama RN ini, pengurus KAMPR terakhir menyerahkan sisa koleksi tersebut untuk dikelola oleh Etnohistori, pada awal 2012.[1]

Cerita pembuka tulisan ini merupakan salah satu contoh bagaimana kegiatan mendokumentasi pada satu masa tertentu akan hilang begitu saja, hanya dikarenakan hal yang sangat sepele—misalnya, tidak ada lagi yang berminat atas koleksi yang dikumpulkan—maupun karena penghilangan secara paksa atau penyingkiran oleh suatu sistem yang hegemonik—sebagaimana yang terjadi pada Asrama Ratnaningsih. Tanpa adanya topangan gerakan—semisal organisasi KAMPR ini—dan juga struktur (ke)kuasa(an) yang kuat untuk "memberdayakan" arsip, maka yang terjadi adalah banalitas atas proses pengarsipan!

Pemahaman soal arsip dan pengarsipan sering kali terlampau sempit. Pengertian arsip masih dipandang terbatas hanya pada tumpukan kertas soal informasi masa lalu yang berdebu di kantor-kantor arsip pemerintahan, dan bukan pada koleksi arsip—yang terdiri dari catatan harian, memoar, laporan kegiatan, nota, susunan acara, dst.—suatu lembaga maupun individu, karena dianggap tidak objektif. Hal ini seolah-olah menjustifikasi arsip hanyalah menjadi "urusan" para sejarawan yang bergelut dengan masa lalu, yang diakses hanya di kantor-kantor arsip belaka. Maka, koleksi perpustakaan sebuah organisasi mahasiswa seperti KAMPR, yang sudah memulai dan sadar mendokumentasi atas organisasinya, pada akhirnya hanya tinggal menjadi cerita pada masa kini. Hal ini dikarenakan arsip hanya

1) Wawancara dengan Elok Angraeni dan Windi Wahyu Ningtyas (pengurus KAMPR periode akhir), 12 dan 14 Oktober 2011. Koleksi yang tersisa dan yang dikelola Etnohistori saat ini tinggal sebagian kecil novel populer 1980-an – 2000-an, sebagian arsip foto-foto kegiatan Asrama, majalah, buku, dan kliping koran yang tersisa, seperti *Kompas* dan *Kedaulatan Rakyat*.

dipahami sebagai sesuatu yang dianggap harus "objektif" sebagaimana hal yang berkaitan dengan catatan Pemerintah, seperti *algemene, Rijksblad, Dagh-register, Memorie van Overgave, Algemene Gemeente,* dst., sedangkan memori ataupun sumber sezaman yang lebih bersifat personal, yang dianggap lebih subjektif, sering kali tidak dimasukkan ke dalam kategori arsip.[2]

Nampaknya, pengertian soal arsip yang terlalu sempit ini dikarenakan problem historiografi sejarah Indonesia yang melulu melihat sejarah yang ideologis dan sekaligus moralis. Sejarah seolah harus dikaitkan pada konsep yang lebih besar, misalnya nasionalisme. Namun, perdebatan para sejarawan mengenai arsip pun selalu terjadi dalam setiap perubahan periode. Sekitar 1980-an, mulai banyak sejarawan yang berubah dalam cara pandang melihat subjek sejarah mana yang harus dinarasikan. Hal ini turut membentuk cara pandang dalam melihat kedudukan serta pengertian sebuah arsip. Hakikat arsip secara luas seharusnya adalah sekumpulan sumber informasi di masa lalu (sumber sejarah). Pengertian arsip mulai berubah pula, seiring dengan pengertian soal konsep masyarakat turut memengaruhi metodologi penulisan sejarah. "*First hand knowledge*" sebagai pengertian arsip selama ini, yang dilihat hanya bagian dari "dokumen Pemerintah", menjadi sangat cair dan tidak kaku, karena "*first hand knowledge*" dimaknai terhadap segala hal informasi yang berada dalam satu zaman yang dapat dilakukan interogasi terhadap arsip.[3] Maka, jika pandangan soal pengertian arsip sendiri tidak banyak berubah, akan banyak situs pendokumentasian, sebagaimana kasus Asrama RN di atas, yang kemudian "menghilang". Selain itu, bisa saja proses "menghilang"-nya satu situs arsip dan do-

"Dalam ruang sekecil apa pun, "menghidupkan" arsip, baik itu arsip suara, teks, maupun material yang lain, pada akhirnya dapat membentuk satu wacana tandingan."

2) Hal ini dapat dilihat dari pengertian arsip yang dijelaskan secara eksplisit bahwa dokumen Pemerintah disebut sebagai arsip, sedangkan di luar itu maka bukan disebut arsip. Silakan periksa penjabaran Soeri Soeroto, "Penelitian Bahan-Bahan Arsip Masalah dan Kenyataan", dalam *ANRI, Arsip dan Sejarah,* (Jakarta: ANRI, 1980), hlm. 67-68.

3) Mona Lohanda, *Sumber Sejarah dan Penelitian Sejarah* (Depok: Lembaga Penelitian Universitas Indonesia, 1998), hlm. 4-5.

kumentasi terjadi ketika proses pengarsipan yang dilakukan oleh lembaga tersebut hanya sebatas mengumpulkan arsip tanpa "menghidupkan"-nya.

Menciptakan proses tawaran wacana "yang lain" dari arus utama, baik dari pemikiran/perspektif baru maupun secara kelembagaan dengan "menghidupkan" arsip memang tidak mudah. Namun, hal itu bukan tidak mungkin untuk dilakukan. Dalam ruang sekecil apa pun, "menghidupkan" arsip, baik itu arsip suara, teks, maupun material yang lain, pada akhirnya dapat membentuk satu wacana tandingan. Maka, kehadiran satu proses kreatif dalam "menghidupkan" arsip dalam berbagai bentuk penting untuk dilakukan. Selain untuk memperkaya pembacaan atas arsip itu, ia pun bekerja untuk membuat satu gerakan yang lebih otoritatif, dikarenakan ia bekerja dengan basis data arsip yang kuat. Proses semacam ini tentunya akan menyadarkan masyarakat masa kini. Arsip seharusnya bukan hanya dianggap sebagai proyek "mengumpulkan" apa yang tersedia (disediakan) oleh pilihan rezim kuasa (kolonial) yang dianggap berharga belaka, karena bisa saja ia menghadapi ancaman jebakan (pos)kolonial. Maka, kegiatan mengarsip haruslah "menciptakan" sekaligus "menghidupkan" arsip. Proses menciptakan arsip merupakan proyek yang biasanya paling akhir dilakukan oleh sejarawan. Padahal sejatinya, proses pengarsipan tersebut, jika dilakukan oleh sejarawan, maka tidak sejarah yang kita "ciptakan" tersebut akan sangat membantu menyediakan arsip yang dapat digunakan dalam penelitian pada masa yang akan datang.[4] Tulisan ini sedikit banyak akan menyinggung soal bagaimana "penciptaan" arsip tersebut. Meski demikian, tulisan ini lebih banyak berupaya menunjukkan bagaimana "menghidupkan" arsip dalam berbagai kesempatan, ruang, dan waktu bagi sebuah gerakan sosial.

MEMBACA PROSES "MENGHIDUPKAN" ARSIP PADA POJOK GERAKAN PEREMPUAN MUSEUM VREDEBURG DAN KRONIK KONFLIK AGRARIA

Setiap individu maupun lembaga yang melakukan pengarsipan sering kali dihadapkan pada masalah setelah mengumpulkan dan mendokumentasikan arsip—apa pun bentuknya: soal bagaimana koleksi tersebut dapat dipergunakan dan dapat diakses oleh masyarakat banyak. Persoalan akses sangat problematis. Hal ini dikarenakan akses ketersediaan arsip yang hanya terbatas di lembaga-lembaga pemerintahan yang sangat birokratis. Belum lagi persoalan tidak tersebarnya informasi mengenai keberadaan arsip oleh masyarakat. Persoalan terakhir terkait pada bagaimana cara menghidupi arsip tersebut. Pada bagian ini,

4) Henk Schulte Nordholt dan Fridus Steijlen, "Don't Forget to Remember Me: Arsip Audiovisual Kehidupan Sehari-Hari di Indonesia pada Abad ke-21", dalam Henk Schulte Nordholt, Bambang Purwanto, dan Ratna Saptari (eds), *Perspektif Baru Penulisan Sejarah Indonesia,* (Jakarta: KITLV, Yayasan OBOR Indonesia dan Pustaka Larasan, 2008), hlm. 378-379.

akan dibahas mengenai perjalanan proses bagaimana arsip—sekecil apa pun—mampu bergulir dalam berbagai kesempatan, menciptakan rangkaian akumulasi pengetahuannya sendiri, ketersebaran dan kemudahan aksesnya, sehingga informasi arsip tersebut memiliki "nafas" yang lebih panjang sebagai bagian dari sejarah masyarakatnya. Berikut ini akan disampaikan soal bagaimana upaya "menghidupkan" arsip sebagai salah satu bagian dari "siklus pengetahuan" antara produksi pengetahuan (baca: pengalaman) dan berjalannya suatu gerakan sosial.

KASUS I: REVITALISASI MUSEUM VREDEBURG: MENYOAL NARASI GERAKAN PEREMPUAN

Persoalan pengarus-utamaan jender di Indonesia dalam beragam ranah kadang kala dianggap final oleh semua kalangan. Akan tetapi, dalam realitas keseharian, persoalan mendasar atas hak-hak perempuan dan juga keadilan masih sering kali dijumpai tepat di depan mata. Persoalan *trafficking* (perdagangan manusia), kriminalisasi buruh migran, dan perbudakan seksual adalah beberapa amsal yang dapat disebut. Proses kampanye atas pentingnya hak-hak perempuan, semisal hak bersuara, hak atas tubuh perempuan, hak-hak reproduksi, dst. pada dasarnya sudah banyak dilakukan oleh banyak kalangan, mulai dari seniman dalam karya-karyanya, hingga para akademisi yang merangkai analisisnya dalam laporan penelitian maupun buku-buku bertema jender. Namun, pertanyaannya adalah: mengapa persoalan mengenai perempuan seolah tak pernah pupus? Hal ini tentunya tidak mudah dijawab dan juga bukan pertanyaan ujian yang harus dijawab dalam hitungan singkat, dalam beberapa paragraf saja. Persoalan yang dihadapi sangat serius, karena terkait erat dengan bagaimana "mesin" penghasil pemikiran serta ide kesetaraan jender dan keterhubungan dengan aksi atau gerakan tidak pernah seiring sejalan dalam perjalanan historisnya, bahkan tidak dipahami apalagi diyakini oleh para perempuan Indonesia sebagai alat pembebasan. Maka, sangat penting untuk memulai bagaimana menghubungkan antara pengetahuan berperspektif kesetaraan jender (baca: arsip) dengan pergerakan atau aksi itu sendiri.

Narasi sejarah pergerakan perempuan selama ini pun selalu dilekatkan dalam periodisasi peristiwa politik di Indonesia secara umum. Contohnya adalah periodisasi yang ditulis oleh KOWANI (Kongres Wanita Indonesia) dalam memperingati setengah abad pergerakan wanita Indonesia.[5] Dalam buku ini, narasi soal pergerakan perempuan memiliki pembabakan sejarah atau periodisasi sejarahnya berdasarkan pada sejarah politik nasional. Kowani membuat pembabakan sebagai berikut:

5) Kowani, *Sejarah Setengah Abad Pergerakan Wanita Indonesia* (Jakarta: Balai Pustaka, 1978).



Pengunjung Museum Vredeburg pada pembukaan pojok diorama 2 dan 4, di Pojok Gerakan Perempuan dan Pemuda, 5 April 2012.

SUMBER: KOLEKSI PRIBADI

a. Pergerakan wanita pada masa penjajahan
   - Masa Pemerintah Hindia Belanda (1928-1942)
   - Masa pendudukan Jepang (1942-1945)
b. Pergerakan wanita pada masa perang kemerdekaan (1945-1949)
c. Pergerakan wanita pada masa Demokrasi Liberal (1950-1959)
d. Pergerakan wanita pada masa Demokrasi Terpimpin/Orde Lama (1960-1965)
e. Pergerakan wanita pada masa Orde Baru (1966-1978)[6]

Bila kita cermati, periodisasi ini sama persis dengan periodisasi politik Indonesia secara umum, yang sangat bias Orde Baru. Padahal, sejatinya, pergerakan perempuan yang memiliki aspek tertentu dan respon para perempuannya yang berbeda seharusnya menghasilkan narasi berbeda dari historiografi yang bercorak politik nasional. Apakah memang periodisasi

6) *Ibid*. hlm., xii-xiii.

pergerakan perempuan selalu sejalan dengan situasi politik nasional? Bagaimana dengan persoalan-persoalan keseharian yang dihadapi para buruh migran dalam narasi sejarah pergerakan perempuan? Apakah ia (pergerakan perempuan) tidak memiliki periodisasi sejarah pergerakannya tersendiri? Hal ini jelas merupakan sebuah problem historiografis.[7] Salah satu contoh kutipan lain yang menarik tentang bagaimana historiografi yang menarasikan pergerakan wanita Indonesia selama ini dapat kita simak seperti berikut ini:

> "....pada tanggal 15 Oktober 1945, tentara Inggris (dengan *Gurkha*-nya) yang diboncengi tentara Belanda, mendarat di Jakarta, Semarang, Surabaya, Bandung, Medan, dan tempat-tempat lainnya. Mereka ditugaskan menerima penyerahan dari Jepang."[8]

Narasi pada paragraf berikutnya diisi oleh kondisi pertahanan melawan pihak Sekutu. Setelah itu, baru soal pergerakan perempuan ditempatkan dalam narasi tersebut, seolah-olah cerita mengenai keberadaan perempuan dalam masa revolusi hadir ketika keadaan terdesak, membutuhkan bantuan atau perlindungan para perempuan, bukan pada cerita bagaimana para perempuan yang memiliki pengetahuan ini melihat peristiwa perang kemerdekaan tersebut. Perempuan selalu digambarkan pada posisi yang tidak memiliki inisiatif untuk bergerak; kalaupun digambarkan berjuang, maka pilihan kata yang dipakai adalah "sumbangan", "peranan" perempuan, dst. Ia berada di pinggiran narasi utama. Apakah kondisi sebenarnya memang semacam itu? Bagaimana sesungguhnya cerita-cerita inisiatif para perempuan dalam rentangan periode-periode historisnya? Dalam menarasikan suatu kisah masa lalu, apalagi kisah perempuan, diperlukan satu metodologi yang kuat dan pisau analisis yang tepat, jika menginginkan narasi yang dihasilkan adalah tentang bagaimana kesetaraan jender telah terbangun.

Pada awal 2012, saya membantu sebuah proyek penelitian untuk kepentingan merevitalisasi Museum Vredeburg Yogyakarta bersama dengan Lembaga Sakala. Proyek penelitian ini dimaksudkan untuk menambahkan pengetahuan sejarah yang sudah terdapat di dalam Museum Vredeburg, yang berupa diorama-diorama sejarah Indonesia, dengan tambahan perangkat multimedia. Vredeburg sendiri merupakan museum yang memfokuskan pada peran Yogyakarta untuk kemerdekaan Indonesia dalam penarasiannya. Penambahan material yang berupa multimedia tersebut memungkinkan untuk mengubah narasi soal gerakan perempuan yang selama ini hanya berpaku pada corak narasi nasional, dan lebih berfokus pada sejarah politik. Suatu upaya untuk "menghidupkan" arsip soal gerakan perempuan yang mandiri kepada publik masyarakat yang lebih luas. Proses semacam ini pada akhirnya tentu akan mencipta satu wacana baru dan pengetahuan tersebut, karena museum diakses oleh banyak pihak.

---

7) Notulensi Serial Diskusi Genealogi Gerakan dan Studi Perempuan #2, Etnohistori-FFD-Syarikat, 17 Mei 2013.

8) Kowani, *Sejarah Setengah Abad., op.cit.,* hlm. 67.

Pengetahuan mengenai arsip CPI (Congres Perempoean Indonesia) I di Yogyakarta, misalnya, menjadi upaya untuk "menghidupkan" arsip. Pada dasarnya, hal-hal yang berkait dengan CPI memang sudah banyak diketahui oleh para akademisi, secara spesifik oleh para sejarawan. Tetapi, pengetahuan mengenai CPI sebagai suatu peristiwa sosial belum tentu dipahami bahkan dinarasikan dan diakses oleh publik secara luas. Penyajian arsip soal CPI di dalam buku-buku sejarah yang ditulis, tentu akan berbeda jika "pengetahuan" atas arsip itu bisa dilihat dan dinikmati dengan penyajian yang menarik di sebuah pameran museum. Pengunjung dapat langsung memencet/menyentuh layar-layar dari informasi yang diinginkan. Misalnya saja, apa saja *programma* (susunan acara) selama CPI I tersebut, siapa saja tokoh-tokoh penggagasnya, dan juga sebagian inti dari isi makalah-makalah yang disampaikan para peserta kongres. Proses translasi pengetahuan, dalam hal ini arsip CPI, menjadi bagian dari pameran suatu museum merupakan satu contoh bagaimana proses penarasian sejarah yang biasanya dianggap membosankan dapat dihadirkan melalui estetika, dengan tujuan untuk mendekonstruksi serta menyeimbangkan "penciptaan" dokumen, yang selama ini dilakukan oleh Orde Baru melalui museum-museum.[9] De-ideologisasi militer atas museum-museum yang sangat gencar didirikan pada masa Orde Baru harus segera dilakukan, karena monumen-monumen yang didirikannya itu setiap tahun masih terus-menerus dikunjungi oleh para siswa dari berbagai tingkatan sekolah, mulai dari tingkat dasar sampai menengah. Kita harus mampu mendekonstruksi ideologisasi museum-museum tersebut dengan menyajikan arsip-arsip yang selama ini tidak dimunculkan. Maka, pojok-pojok multimedia yang menjadi proyek revitalisasi Vredeburg itu mengambil posisi semacam ini.

Ruang-ruang publik semacam museum harus "direbut" dengan pewacanaan yang baru, dengan metodologi penarasian sejarah yang lebih berkeadilan jender. Keterlibatan saya dalam revitalisasi pojok gerakan perempuan di Museum Vredeburg memberi inspirasi bagi Etnohistori untuk memulai suatu workshop, diskusi, serta penelitian dengan tema "Genealogi Studi dan Gerakan Perempuan". Ada beberapa ruang kosong pada Pojok Gerakan Pemuda dan Perempuan di Museum Vredeburg itu, yang tidak dapat diisi karena keterbatasan ruang. Maka, rintisan awal tentang *timeline* gerakan perempuan tersebut harus diteruskan dalam ruang-ruang yang lebih luas lagi, dengan "menghidupkan" arsip-arsip lainnya yang terkait dengan gerakan perempuan. Lingkar diskusi tersebut telah menjaring banyak kalangan, mulai dari mahasiswa, aktivis, maupun para peneliti soal perempuan, untuk mendiskusikan sampai sejauh mana dan apa sajakah pencapaian gerakan perempuan mulai dari awal abad XX sampai awal abad XXI ini.[10]

9) Katharine E. McGregor, *Ketika Sejarah Berseragam: Membongkar Ideologi Militer dalam Menyusun Sejarah Indonesia* (Yogyakarta: Syarikat, 2008), hlm. 51-64.

10) Lihat http://etnohistori.org/edisional/geneologi-gerakan-dan-studi-perempuan-indonesia. Workshop dan lingkar diskusi Etnohistori "Genealogi studi dan gerakan perempuan" berlangsung sebanyak 10 kali pertemuan, dengan agenda diskusi membuat anotasi bibliografi atas karya-karya utama tentang pergerakan perempuan. Agenda berikutnya adalah membuat alur *timeline* soal pergerakan perempuan

Kami membuat workshop ini dengan tujuan menghimpun dokumentasi soal gerakan perempuan dan membuka ruang diskusi serta dialog yang selebar-lebarnya dalam membincangkan persoalan gerakan dari masa lalu hingga saat ini. Kami melakukan diskusi kritis atas pengertian pergerakan perempuan, yang selama ini hadir dalam historiografi pergerakan perempuan, yang sering kali dimaknai hanya sebagai organisasi.[11]

yang dibatasi dalam isu yang senantiasa diperbincangkan selama satu abad pergerakan, seperti aspek perkawinan, kekerasan terhadap perempuan, ekonomi perempuan, pendidikan, dan kesehatan, serta melakukan analisis terhadapnya. Proses ini masih berlangsung, dikarenakan para partisipan yang bergabung dalam kegiatan ini bersifat sukarela, sehingga sempat tidak berjalan dengan lancar. Selain itu, proses pengumpulan dokumentasi terkendala banyak hal, terutama dana untuk "berburu" beragam macam dokumentasi soal pergerakan dan studi perempuan ini.

11) Untuk menyebut beberapa karya terkait pergerakan perempuan yang dimaknai sebagai "organisasi" saja, dapat ditemui seperti karya Maria Muharram, dkk., *Peranan Wanita Indonesia dalam Pembangunan* (Jakarta: Norindo Pratama, 1975), *Kowani, Sejarah Setengah Abad Pergerakan Wanita Indonesia* (Jakarta: Balai Pustaka, 1978), Departemen Penerangan, "Pergerakan Wanita Indonesia", Jakarta: 1952.



Pojok Multimedia Gerakan Perempuan Museum Vredeburg. Foto diambil pada 5 April 2012.

SUMBER: KOLEKSI PRIBADI

Titik poin inilah yang coba kami dekonstruksi sebagai metodologi penghadiran narasi pergerakan yang baru. Bahwa pergerakan perempuan bukan hanya di lingkaran orang yang masuk ke dalam "organisasi" saja, tetapi juga pergerakan dalam arti pemikiran/ide yang dihasilkan dari para perempuan Indonesia yang berjuang, studi mengenai perempuan Indonesia, serta mendekonstruksi pengertian gerakan perempuan yang elite dengan mencoba menunjukkan adanya gerakan perempuan yang sifatnya keseharian, bersifat non-elite, namun organik dalam perkembangannya di masyarakat luas.[12] Perjuangan memproduksi pengetahuan berdasarkan pengalaman di Museum Vredeburg, diikuti dengan proses workshop Etnohistori, menjadi tanda bahwa perjuangan (pergerakan) perempuan melalui "menghidupkan" arsip dapat dilakukan serta merangsang pergerakan yang lainnya. Selain itu, kegiatan ini menunjukkan bahwa perjuangan dalam memperoleh keadilan dan kesetaraan jender itu tidak diperoleh dari pemberian namun harus diperjuangkan.

KASUS II: ARSIP, ESTETIKA, DAN GERAKAN AGRARIA: BELAJAR DARI PROSES KREATIF KRONIK KONFLIK AGRARIA

Persoalan agraria, tepatnya konflik agraria, akhir-akhir ini mengisi pemberitaan dan perbincangan yang cukup intens dalam media. Sebut saja kasus petani versus perusahaan penambang pasir di Kulon Progo, kasus lumpur Lapindo yang tidak pernah diselesaikan, hingga kasus petani versus Angkatan Darat (AD) di Urut Sewu, Kebumen, yang baru-baru ini mengeluarkan petisi bagi Ganjar Pranowo, Gubernur Jawa Tengah, untuk mengembalikan tanah di Urut Sewu kepada warga.[13] Konflik agraria yang semakin menjadi perhatian banyak kalangan pada saat ini, pada dasarnya dapat dibaca sebagai buah dari perjalanan panjang perjuangan para pegiat agraria, agar pengetahuan persoalan agraria sebagai persoalan bangsa Indonesia sejak zaman dahulu diketahui oleh masyarakat luas. Kajian agraria sempat "dibungkam" pada masa Orde Baru dengan diidentikkan sebagai ajaran komunis dengan agenda *land reform*-nya. Padahal, agenda *land reform* (reforma agraria) merupakan agenda para *founding people* bangsa Indonesia pascakolonial, dengan inti reforma agraria tujuannya adalah mengubah struktur kepemilikan agraria.[14]

12) Notulensi Diskusi Genealogi Gerakan dan Studi Perempuan #4, Etnohistori-FFD-Syarikat, 8 Juni 2013, dan notulensi diskusi "Genealogi Gerakan dan Studi Perempuan #10, Etnohistori-FFD-Syarikat, 3 November 2013.

13) http://urutsewu.tumblr.com

14) Ahmad Nashih Luthfi, *Melacak Pemikiran Agraria: Sumbangan Mazhab Bogor* (Yogyakarta: STPN Press, 2011).

Dari latar belakang semacam ini, maka kemunculan pameran panel kronik agraria merupakan upaya yang cerdas untuk memberi lanskap pengetahuan/informasi kepada publik yang luas, bahwa persoalan masa kini (agraria) yang dihadapi merupakan satu persoalan yang berkelanjutan dari persoalan agraria masa lalu. Karya berjudul *Kronik Agraria* yang disusun oleh Ahmad Nashih Luthfi, M. Fauzi dan Razif (naskah), dan Alit Ambara (desain) ini merupakan satu contoh bagaimana "menghidupkan" arsip menjadi sebuah karya baru yang ditampilkan melalui media pameran. Keempat orang ini mengumpulkan, menyusun, serta mendesain dengan tampilan yang estetik arsip-arsip persoalan agraria. Panel-panel dua dimensi ini mencakup tiga isu krusial: Konflik Agraria, Kronologi Sejarah Agraria, dan Pemikiran Agraria.[15] Panel-panel ini lalu dipamerkan dalam rangka acara peringatan 50 tahun UUPA (Undang-Undang Pokok Agraria) 1960 di STPN (Sekolah Tinggi Pertanahan Nasional) Yogyakarta. Serangkaian acara selain pameran panel terdiri dari diskusi buku, seminar, pemutaran film dokumenter bertemakan agraria, hingga *performance art.* Acara berlangsung dari 14 sampai 17 Desember 2010.

Salah satu panel Kronik Agraria "Kemerdekaan Agraria: Perjuangan dan Pengingkaran" yang dipamerkan di STPN pada 2010.

SUMBER: AHMAD NASHIH LUTHFI, RAZIF DAN M. FAUZI, KRONIK AGRARIA INDONESIA: MEMPERLUAS IMAJINASI LINTAS ZAMAN, SEKTOR DAN AKTOR (BOGOR DAN YOGYAKARTA: STPN, SAINS DAN ISSI, 2011), HLM. 2-5



Salah satu contoh bagaimana teks dihadirkan dalam panel ini adalah soal pemikiran agraria yang sudah digagas oleh para *founding people* kita dan menunjukkan bahwa reforma agraria merupakan agenda bangsa yang sangat penting diketahui untuk pergerakan. Berikut ini adalah pemikiran agraria yang dilontarkan Soekarno tentang *land reform*:

> "Ini adalah suatu kemadjuan jang penting-maha-penting dalam Revolusi Indonesia! Revolusi tanpa *Landreform* adalah sama sadja dengan gedung tanpa alas, sama sadja dengan pohon tanpa batang, sama sadja dengan omong besar tanpa isi... Ini bukan "komunis"! Ketjuali itu, apakah orang tidak tahu bahwa negara-negara jang bukan komunispun banjak yang mendjalankan *landreform?* Pakistan mendjalankan *landreform,* Mesir mendjalankan *landreform*,

15) Ahmad Nashih Luthfi, Razif dan M. Fauzi, *Kronik Agraria Indonesia: Memperluas Imajinasi Lintas Zaman, Sektor dan Aktor* (Yogyakarta: STPN, SAINS dan ISSI, 2011).

> Iran mendjalankan *landreform*!!! ... Karena itu, hadapilah persoalan *Landreform* ini setjara *zakelijk*-objektif sebagai satu soal keharusan mutlak dalam melaksanakan Amanat Penderitaan Rakyat dan Revolusi, dan djangan hadapi dia dengan komunisto-phobi!!"[16]

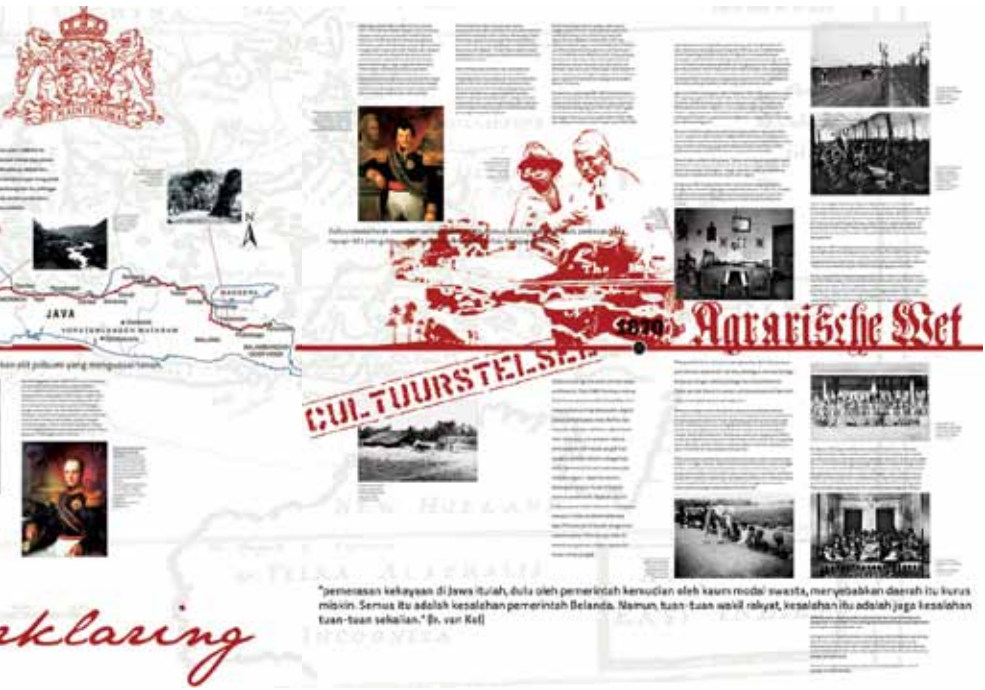
Selain soal pandangan, ide, pemikiran dari tokoh-tokoh, kronik agraria menyampaikan pula soal sejarah konflik agraria. Berikut narasi yang disampaikan dalam *Kronik Agraria* tentang sejarah konflik agraria:

> "Konflik Agraria di Indonesia dimulai sejak Undang-Undang Agraria tahun 1870 terbit. Contohnya antara lain pemberontakan petani di perkebunan karet Ciamis pada tahun 1905 dan kasus Gempolsewu di Kendal pada 1920-an, kemudian disusul pemberontakan petani di Sumatera Timur, Sulawesi Selatan, Minahasa, dan Blitar; seluruh konflik itu bersumber dari lahirnya hak *erfpacht* (sekarang hak guna usaha, HGU) yang memberi jalan bagi lahirnya perkebunan-perkebunan besar dan penggusuran rakyat."[17]

Sebagaimana diungkapkan dalam panel yang kemudian dibukukan, konflik sudah berlangsung dari masa liberalisasi ekonomi, yang dikenal dengan periode tanam paksa, 1870. Tokoh-tokoh kemerdekaan kemudian menggagas soal mengubah

16) *Ibid*., hlm. 51-52.

17) *Ibid*., hlm. 26.





Para pengunjung pameran Kronik Agraria pada panel "Tokoh-Tokoh Agraria dalam Sejarah Indonesia", dalam rangka 50 Tahun UUPA di STPN Yogyakarta, 14-17 Desember 2010.

SUMBER: KOLEKSI AHMAD NASHIH LUTHFI

penguasaan tanah dan perubahan struktur agraria, yang diperjuangkan setelah kemerdekaan. Konflik yang dihadapi saat ini sudah tentu akan sulit diberantas jika keadaan perubahan struktur agrarianya belum juga diwujudkan.

Pameran panel kronik agraria dalam rangka peringatan UUPA tidak berhenti pada waktu peringatan UUPA saja. Pameran kemudian bergulir kembali pada tahun berikutnya, yakni tahun 2011. Acara pameran dilaksanakan oleh Institut Pertanian Bogor bekerja sama dengan STPN. Pameran ini berlangsung di gedung IPB Convention Centre. Material pameran pada kali ini sudah dibuat lebih portabel yang dapat dibawa ke mana saja, karena panel terbuat dari bahan *outdoor printing*. Materi yang disampaikan tidak ada perubahan. Setelah pameran di IPB, beberapa kali lembaga lain turut pula menyebarkan pengetahuan itu di berbagai kesempatan dalam rangka kampanye "melek agraria", seperti oleh Mahasiswa Sejarah UGM pada acara History Week 2012, maupun oleh Ikatan Mahasiswa Sejarah Indonesia (IKAHIMSI) 2014.[18]

Terkait data konflik agraria, hal yang menarik untuk dicermati adalah proses pengarsipan yang dilakukan oleh lembaga non-Pemerintah. Salah satunya adalah yang dilakukan oleh Konsorsium Pembauran Agraria

18) Komunikasi pribadi dengan Ahmad Nashih Luthfi, 02/04/2014 via SMS.

(KPA). KPA merupakan salah satu pionir dari gerakan agraria yang banyak melakukan pendokumentasian soal konflik agraria. Data soal konflik agraria ini mereka susun berdasarkan aktivitas mengkliping dan mencatat dari berbagai sumber, seperti media massa lokal. Salah satu tabel hasil olahan dari *database* sengketa agraria KPA adalah sebagai berikut:

10 PROVINSI DENGAN JUMLAH SENGKETA AGRARIA TERTINGGI TAHUN SENGKETA 1970-2003 (UPDATE: 3 SEPTEMBER)

PROPINSI	JUMLAH SENGKETA
Jawa Barat	506
DKI Jakarta	186
Sumatera Selatan	181
Jawa Timur	172
Sumatera Utara	169
Jawa Tengah	108
Sulawesi Tengah	71
Lampung	54
Sulawesi Selatan	51
DI Aceh	51

SUMBER: KPA VIA AHMAD NASHIH LUTHFI, RAZIF DAN M. FAUZI, *KRONIK AGRARIA INDONESIA: MEMPERLUAS IMAJINASI LINTAS ZAMAN, SEKTOR DAN AKTOR* (YOGYAKARTA: STPN, SAINS DAN ISSI, 2011), HLM. 33

Demikian pula proses mengarsip soal konflik pertambangan yang dilakukan oleh Jaringan Advokasi Tambang (JATAM). JATAM mendokumentasikan seluruh persoalan tambang, konflik tambang baik yang dilakukan perusahaan, negara, maupun tentara. Setiap tahun, JATAM mengeluarkan infografis soal konflik tambang ini. Menarik kemudian data-data ini dikutip, menjadi rujukan mengenai konflik agraria oleh lembaga-lembaga Pemerintah. Kedua lembaga ini, dengan keterbatasan infrastruktur—yang kadang kala SDM terbatas—mampu menunjukkan bagaimana proses mengarsip yang akhirnya membangun wacana, terutama bagi gerakan sosial. Karena melalui data-data lembaga ini, ketersebaran pengetahuan pada akhirnya menjadi data yang dipakai tidak hanya oleh para peneliti yang bergelut di persoalan agraria, bahkan oleh lembaga-lembaga resmi pemerintahan yang seharusnya menjadi bagian pekerjaan dari lembaga pemerintahan. Sekali lagi, gerakan "menghidupkan arsip", bagi gerakan sosial, memiliki pengaruh yang signifikan.



ANNA MARIANA

MENDISEMINASIKAN ARSIP: CATATAN PENUTUP

Mengarsip melalui satu perspektif tertentu dan menjadikannya sebagai bagian dari menelusuri akar persoalan adalah suatu keharusan. Arsip bagi gerakan perempuan dan gerakan agraria merupakan bagian yang tak terpisahkan dari perjuangannya. Sebagaimana telah disinggung di awal, arsip dapat menjadi alat untuk mempersatukan ide maupun isu yang sejatinya bisa menjadi alat perjuangan gerakan sosial.

Gerakan perempuan yang dimulai dengan mengumpulkan serta membaca ulang narasi gerakan perempuan merupakan salah satu contoh dari usaha itu. Lalu bagaimana Kronik Agraria yang selain secara estetika mampu menarik banyak pihak untuk mengapresiasinya sebagai karya seni, namun yang pasti adalah kampanye tentang konflik agraria semakin akrab dan mendorong suatu perubahan sosial, terutama bagi gerakan sosial yang dapat lebih mengurat akar berdasarkan pengetahuan yang otoritatif. Respon publik yang melakukan pameran lanjutan dengan menggunakan panel kronik agraria tersebut menjadi bukti bahwa publik menjadi tersadarkan: persoalan bangsa ini dikarenakan tidak dibenahinya per-



Konflik pertambangan tahun 2011 yang dihimpun oleh Jaringan Advokasi Tambang (JATAM)

SUMBER: SITI MAEMUNAH "BURUK PENGURUSAN, RAKYAT BERGELUT KONFLIK: KONFLIK SUMBER DAYA ALAM DAN PENGURUSANNYA DI INDONESIA", PRESENTASI DISAMPAIKAN DI STPN, 4 JULI 2013.

soalan agraria di negeri ini. Kata kunci dari proses ini adalah mendiseminasikan satu hasil kerja pengarsipan menuju bentuk kegiatan yang lainnya. Pengarsipan harus menjadi kata kunci, membuat arsip memiliki daya juang dan daya dongkrak bagi usaha pendekonstruksian ingatan/arsip yang direpresi oleh rezim, atau sebagai alat perjuangan gerakan sosial, tentunya dalam bentuk yang menarik dan mudah dipahami. ◆

DAFTAR PUSTAKA

BUKU

Ahmad Nashih Luthfi. *Melacak Pemikiran Agraria: Sumbangan Mazhab Bogor*. Yogyakarta: STPN Press, 2011.

Ahmad Nashih Luthfi, Razif dan M. Fauzi. *Kronik Agraria Indonesia: Memperluas Imajinasi Lintas Zaman, Sektor dan Aktor.* Yogyakarta: STPN, SAINS dan ISSI, 2011.

Departemen Penerangan. "Pergerakan Wanita Indonesia". Jakarta: 1952.

Kowani. *Sejarah Setengah Abad Pergerakan Wanita Indonesia.* Jakarta: Balai Pustaka, 1978.

Maria Muharram, dkk.. *Peranan Wanita Indonesia dalam Pembangunan.* Jakarta: Norindo Pratama, 1975.

McGregor, Katharine E. *Ketika Sejarah Berseragam: Membongkar Ideologi Militer dalam Menyusun Sejarah Indonesia*, Yogyakarta: Syarikat, 2008.

Mona Lohanda. *Sumber Sejarah dan Penelitian Sejarah.* Depok: Lembaga Penelitian Universitas Indonesia, 1998.

Nordholt, Henk Schulte dan Fridus Steijlen. "Don't Forget to Remember Me: Arsip Audiovisual Kehidupan Sehari-Hari di Indonesia pada Abad ke-21", dalam Henk Schulte Nordholt, Bambang Purwanto, dan Ratna Saptari (eds), *Perspektif Baru Penulisan Sejarah Indonesia.* Jakarta: KITLV, Yayasan OBOR Indonesia dan Pustaka Larasan, 2008.

Notulensi Serial Diskusi Genealogi Gerakan dan Studi Perempuan #2. Etnohistori-FFD-Syarikat, 17 Mei 2013.

Soeri Soeroto. "Penelitian Bahan-Bahan Arsip Masalah dan Kenyataan", dalam *ANRI, Arsip dan Sejarah.* Jakarta: ANRI, 1980.

WAWANCARA DAN INTERNET

http://etnohistori.org/edisional/geneologi-gerakan-dan-studi-perempuan-indonesia

http://urutsewu.tumblr.com

Wawancara dengan Elok Anggraeni, 12 dan 14 Oktober 2011, di Sagan dan Masjid Kampus UGM.

Wawancara dengan Windi Wahyu Ningtyas 12 dan 14 Oktober 2011, di Sagan dan Masjid Kampus UGM.

Komunikasi pribadi dengan Sekjen IKAHIMSI, Samantha Adhitya via SMS.

- 06 -

POSTER AKSI TOLAK REKLAMASI DI TELUK BENOA, DAN MEREBUT MASA DEPAN BALI

GDE PUTRA

STEREOTIP BALI DALAM VISUAL

JIKA ANDA masuk ke dalam galeri lukisan atau studio foto di Ubud, maka mudah ditemukan karya seni rupa bertemakan sawah menguning, suasana asri pedesaan, perahu nelayan berjajar, dan pemandangan khusuk manusia Bali menjalankan ritus. Begitu juga saat mata Anda melihat hamparan *postcard* yang dijajakan toko cendera mata di Sanur atau Kuta, maka tema yang sama akan nampak dominan. Visual-visual tersebut menggambarkan Bali sebagai wilayah damai nan tenang. Modernitas di Bali seolah-olah berjalan tanpa adanya gara-gara, dan karena itu, lestarinya ritus-ritus, asrinya sawah ladang, atau birunya air laut masih terpampang sampai saat ini sebagai titik tolak visual tentang Bali. Ingar-bingar pesta wisatawan di diskotek, kelab, hotel, dan vila sepertinya hadir tanpa adanya resistensi, melainkan





POSTER AKSI TOLAK REKLAMASI DI TELUK BENOA, DAN MEREBUT MASA DEPAN BALI

berjalan harmonis, karena tradisi warisan leluhur juga berkumandang di saat yang sama.





Karena Bali sebagai daerah pariwisata, sudah sepantasnya masyarakat yang menggantungkan diri terhadap bisnis pelesiran tersebut memancing wisatawan dengan merayu, baik lewat kata ataupun visual. Namun, logika tersebut tidak sepenuhnya benar, sebab gambaran Bali indah tak hanya dipertontonkan untuk merayu para wisatawan, melainkan dipertunjukkan kepada orang Bali sendiri. Hal ini pernah dialami Komunitas Pojok saat membuat karya mural di sudut kota Denpasar[1]. Pecalang menegur para seniman ini karena karya mural mereka tentang pedagang kaki lima dianggap tidak mencerminkan keindahan Bali. Mereka akhirnya memenuhi *request* para pecalang, yaitu melukis burung Jalak Bali di tembok warga.

Kehadiran *request* pecalang mengindikasikan bahwa makna "seni" yang berkaitan tentang hal-hal lampau, budaya dan alam yang tak tersentuh modernitas, ataupun jika tersentuh modernitas wujudnya berjalan

1) Komunitas Pojok adalah komunitas seni di Denpasar. Mereka gemar menggelar karya di ruang publiK, baik lewat mural, instalasi, ataupun baliho. Karya-karya mereka dikenal kritis terhadap situasi sosial di Bali. Mereka banyak mempunyai pengalaman disensor oleh pihak Desa Adat saat menggelar hajatan di ruang publik. Untuk lebih jelasnya tentang apa itu Komunitas Pojok, Anda bisa melihat di tautan ini: http://warcd.wordpress.com/2013/04/10/just-like-punk-the-pojoks-not-dead/



"Jarak antara visual dominan tentang Bali dan kenyataan di lapangan sangatlah jauh. Pura Subak tempat pemujaan Dewi Padi tak lagi berpijak di sawah karena tergusur menjadi hotel, dan rerimbunan tebing berubah menjadi kerumunan vila mewah."

harmonis, telah terinternalisasi pada tubuh manusia Bali. Selera wisatawan telah menjadi arti dari "seni" itu sendiri bagi orang Bali. Perspektif seni yang steril dari visual kegaduhan semakin dimantapkan oleh rezim Orde Baru. Rezim Soeharto tak menyukai kritik, sehingga hasrat kritis rakyat selalu diredam, termasuk pada ranah seni. Sampai sekarang, pandangan "seni" menurut rezim Orba yang bersetubuh dengan ideologi pariwisata tersebut masih terwariskan di Pulau Dewata.

Jarak antara visual dominan tentang Bali dan kenyataan di lapangan sangatlah jauh. Pura Subak tempat pemujaan Dewi Padi tak lagi berpijak di sawah karena tergusur menjadi hotel, dan rerimbunan tebing berubah menjadi kerumunan vila mewah. Tak hanya daratan yang tereksploitasi, sekarang mimpi ambisius investor menguruk lautan diberikan jalan mulus oleh penguasa.

Investor PT TWBI (PT Tirta Wahana Bali International) berkeinginan mereklamasi Teluk Benoa seluas 838 hektar. Investor ini berencana membuat "daratan buatan", yang di atasnya akan dibangun tempat pelesiran mewah. Walaupun diberikan jalan mudah oleh pemegang kebijakan, namun masyarakat menjawabnya dengan jalan buntu. Masyarakat yang menolak rencana "uruk laut" ini menggelar aksi terus-menerus. Perlawanan ini berlangsung sejak sembilan bulan yang lalu hingga kini.

Kalau mata diarahkan ke kerumunan muda-mudi ForBALI (Forum Rakyat Bali Tolak Reklamasi) yang konsisten menolak rencana ini, maka Anda akan menemukan seni rupa yang melenceng[2]. Tidak seperti karya seni rupa pada umumnya di Bali, yang dipentaskan dalam gedung ber-AC, serta dipertunjukkan kepada wisatawan, seniman, kolektor, ataupun kurator, karya seni rupa ini digelar

2) ForBALI adalah aliansi masyarakat sipil yang terdiri dari berbagai macam elemen, baik dari kalangan gerakan mahasiswa, LSM, komunitas, seniman, dan individu-individu yang *concern* menolak rencana proyek reklamasi Teluk Benoa. Untuk lebih detailnya, cek tautan ini: http://www.forbali.org/tentang-kami/

di jalanan berdebu yang dipertontonkan kepada penguasa negeri, dengan cara berdemonstrasi di depan kantor gubernur, gedung DPRD, bahkan istana presiden[3]. Seni rupa yang tujuannya membuat pusing penguasa itu adalah poster-poster aksi ForBali.

Kertas karton dengan warna gambar mencolok serta kalimat menohok dari cat air tersebut menggambarkan ketidakselarasan pembangunan di Bali[4]. Patut diketahui, "daratan buatan" yang mahaluas ini rencananya dibangun di wilayah konservasi. Selain bisa merusak ekosistem laut yang akan diuruk, masyarakat pesisir Bali resah jika "uruk laut" ini direalisasikan, sebab berat daratan buatan seluas 838 hektar tersebut akan menekan air laut ke pesisir. Kalau itu terjadi, maka banjir Rob dan abrasi menjadi keniscayaan[5]. Warga pesisir takut kampungnya tenggelam, jika proyek ini dipaksa berdiri.

Karena proyek reklamasi ini berada di Bali Selatan, warga di wilayah tersebut menjadi gundah jika air diarahkan ke pipa-pipa tempat pelesiran tersebut. Bali Selatan mengalami krisis air karena jumlah penduduknya padat, dan hotel-hotel besar yang banyak menyedot air untuk memenuhi kolam renangnya serta menghijaukan kebunnya berpusat di sana. Kondisi berjubel tersebut menyebabkan air menjadi rebutan. Acap kali, keran air warga 'ngadat' dibuatnya. Konon, di atas tempat pelesiran itu akan dibangun berbagai macam objek wisata seperti sirkuit F1, tempat hiburan sekelas Disneyland, Art Center, lapangan golf, dan hotel mewah[6]. Bisa dibayangkan; begitu banyak air yang dibutuhkan untuk menghidupi "dunia fantasi" tersebut. Kehadiran poster aksi tolak reklamasi merefleksikan persoalan luas tentang Bali, yaitu apa yang nampak dalam *postcard*, brosur hotel, lukisan, dan foto di museum adalah "ahistoris", karena tak memproyeksikan tempat di mana visual-visual indah itu berpijak.

Bagi daerah yang acap kali bergejolak semacam Jakarta, tentu pertautan seni dan kritik sosial sudah menjadi pemandangan lazim. Apalagi Yogyakarta, yang dikenal sebagai kota kampus tempatnya pemasok pemikiran-pemikiran kritis, karya seni rupa bertemakan ketidakadilan adalah lumrah. Sangat mudah ditemui di Jakarta dan Yogyakarta, mural atau pamflet bertemakan kritik sosial di tembok-tembok warga. Bukan berarti poster aksi ForBali sebagai yang pertama menempatkan disharmoni Bali ke dalam seni rupa.

Pada kenyataannya, memang mulai muncul seniman-seniman yang kritis

3) ForBALI pernah melakukan aksi demonstrasi di depan istana presiden di Jakarta, pada 22 Januari 2014. Lihat tautan ini: http://www.antarafoto.com/peristiwa/v1390371071/tolak-reklamasi-pantai, atau http://portal.balipost.com/2014/01/22/tolak-reklamasi-forbali-berdemo-di-istana.html

4) Poster-poster aksi penolakan reklamasi diarak saat demonstrasi di Gedung DPRD Bali bisa disimak di tautan ini: http://www.*youtube*.com/watch?v=eZushkDeWDk

5) *Bali Post*, 31 Oktober 2014, hal. 6.

6) http://www.antaranews.com/berita/350318/konsorsium-bisnis-rencanakan-sirkuit-f1-bali

terhadap situasi sosial politik di Bali, namun sering kali mendapatkan sensor. Seperti dialami beberapa komunitas di Bali saat menggelar mural di tembok penduduk. Kadangkala, banjar memiliki perspektif seni bercitarasa pariwisata, yang ogah memberikan izin melukis tembok bertemakan kritik sosial di wilayahnya. Ada juga beberapa seniman individual yang melukis tema-tema kritik sosial, tetapi menjadi "tontonan" eksklusif kelas menengah semata, karena digelar di museum atau galeri.

Poster aksi tentu berbeda rasa, karena poster aksi berfungsi sebagai "senjata" yang ditujukan langsung kepada penguasa saat protes di depan kantor pemerintahan. Penonton yang dituju adalah pemegang kebijakan. Harapannya, respon "penonton" bukan terkagum-kagum dengan kritisisme pembuat karya, melainkan membuat "penonton" tersebut merasa berdosa dan mau mengubah kenyataan dengan mencabut kebijakan politiknya.

"Jika kita menyimak poster-poster tersebut, kita akan melihat dusta penguasa, dan sikap keras kepala para petinggi negeri dalam mengikuti kehendak investor."

Kisah perang yang dipentaskan dalam poster aksi tolak reklamasi bukanlah kisah perang seperti dalam lukisan di *ballroom* hotel, yang melulu konflik antar-"manusia" berkekuatan super, semisal perseteruan Pandawa vs Kurawa, atau aksi heroik sang Rama melawan Rahwana. Kisah "perang" dalam poster aksi adalah kisah nyata antara rakyat versus penguasa-pengusaha. Jika kita menyimak poster-poster tersebut, kita akan melihat dusta penguasa, dan sikap keras kepala para petinggi negeri dalam mengikuti kehendak investor. Untuk mengetahui "dusta politik" apa yang direspon, mari kita menyimak poster-poster aksi tolak reklamasi di Teluk Benoa secara runut, berdasarkan konteks historis yang memproduksinya.





POSTER TOLAK REKLAMASI DAN RESPON



Aksi protes ForBALI dipicu dari kemunculan dua SK (Surat Keputusan) Gubernur yang dirasa mencurigakan. Kedua SK tersebut terkesan jelas membe-



rikan peluang kepada pihak investor PT TWBI untuk meluluskan rencana reklamasi. SK yang pertama adalah izin reklamasi dan hak konsesi selama 50 tahun bagi investor[7]. Sedangkan SK kedua memberikan izin kepada investor PT TWBI untuk melakukan Studi Kelayakan Rencana Pemanfaatan, Pengembangan, dan Pengelolaan Wilayah Perairan Teluk Benoa selama dua tahun[8]. Sebenarnya, gejolak protes sudah bergemuruh saat SK pertama muncul pada 26 Desember 2012. Kelompok masyarakat yang menolak meminta Gubernur mencabut SK tersebut. Karena protes terus bergemuruh, Gubernur kemudian mencabut SK tersebut dengan cara menerbitkan SK kedua pada 16 Agustus 2012. Ternyata, istilah mencabut SK jilid satu itu hanya penenang sesaat, sebab SK jilid dua spiritnya tetap sama: memberikan celah bagi investor untuk menjalankan kepentingannya.

Padahal sudah jelas, Teluk Benoa dinyatakan dalam Peraturan Presiden (Perpres) No. 45/ 2011 adalah wilayah konservasi, dan wajib dirawat keanekaragaman mahkluk hidup yang ada di dalamnya[9]. Gubernur

"...upaya eksploitasi dan penggusuran tanah air juga bekerja pada ranah "bahasa", yaitu istilah-istilah politik para penentu kebijakan."

GDE PUTRA

7) SK no 2138/02-C/HK/2012

8) SK no 1727/01-B/HK/2013

9) Dalam Pasal 55 ayat (5) di Perpres No 45/2011 dinyatakan bahwa kawasan konservasi di wilayah pesisir dan pulau-pulau kecil yang dimaksud pada ayat (4) terdiri atas: b). Kawasan konservasi perairan di perairan kawasan Sanur di Kecamatan Denpasar, Kota Denpasar, Perairan Serangan, Kecamatan Denpasar Selatan, Kota Denpasar, Perairan Kawasan Teluk Benoa sebagian di Denpasar Selatan, Kota Denpasar, dan sebagian di Kecamatan Kuta Selatan, Kabupaten Badung, dan perairan kawasan Kuta di Kecamatan Kuta, Kabupaten Badung.



Bali tidak menggubris, beliau tetap acuh dan kukuh dengan sikapnya, meski melangkahi Perpres sebagai aturan tertinggi. Anehnya, sikap Gubernur ini tidak membuat orang nomor satu di republik ini naik pitam dengan menegur sang Gubernur, misalnya. Sampai sekarang, SK Reklamasi jilid dua ini tidak dicabut, dan tentu saja gaung perlawanan terus bergulir hingga saat ini.

Bahkan rencana reklamasi Teluk Benoa sudah direncanakan jauh sebelum terbitnya kedua SK tersebut. Hal itu tercium kalau membaca isi dari MP3EI (Masterplan Percepatan Perluasan Pembangunan Ekonomi Indonesia). Presiden sepertinya sudah tahu akan rencana ini, karena MP3EI juga berdasarkan Perpres, yaitu Perpres No. 32 Tahun 2011[10]. Situasi yang sangat membingungkan; ada Perpres yang mengesahkan Teluk Benoa sebagai wilayah konservasi, sekaligus ada Perpres yang mendukung upaya investor menguruk lautan di wilayah konservasi.

"SK (Surat Keputusan)", "Perpres", atau "MP3EI" adalah istilah-istilah yang memiliki wewenang luar biasa terhadap arah kebijakan negara. Meskipun istilah tersebut bisa memengaruhi hajat hidup orang banyak, tetap saja terasa asing bagi publik dan hanya dimengerti oleh orang-orang khusus. Karena itu, istilah-istilah ini mirip bahasa Kawi, yang butuh penerjemah khusus jikalau ingin mengerti maknanya. Kalau kita kaitkan poster ini dengan tradisi *Mebebasan* di Bali, maka poster ini memosisikan dirinya sebagai "penerjemah". *Mebebasan* ini biasanya hadir dalam setiap upacara di Bali. Tradisi ini adalah tradisi membaca lontar dan menerjemahkannya ke bahasa awam. Lontar-lontar ini berisikan cerita dewa-dewi atau kisah para leluhur dulu, untuk kepentingan upacara.

Di dalam tradisi *Mebebasan,* terdapat pihak pembaca lontar dan penerjemah. Pihak pembaca tugasnya membaca lontar secara mentah dalam bahasa Kawi. Kemudian, pihak kedua sebagai penerjemah bertugas mengartikan kisah berbahasa Kawi tersebut ke dalam bahasa awam, sehingga dimengerti oleh khalayak. Namun, dalam konteks poster sebagai posisi "penerjemah", maka "bahasa Kawi" yang dibumikan bukan tentang puja-puji kepada sang pencipta supaya mau merestui kelancaran upacara, melainkan berisi restu penguasa terhadap kelancaran "upacara besar" yang diselenggarakan oleh pengusaha.

Berdasarkan uraian di atas, maka upaya eksploitasi dan penggusuran tanah air juga bekerja pada ranah "bahasa", yaitu istilah-istilah politik para penentu

10) Di dalam Dokumen MP3EI khususnya dalam laporan perkembangan pelaksanaan MP3EI koridor 5 menempatkan KPI Benoa dengan fokus investasi adalah rencana reklamasi Teluk Benoa. Penetapan KPI Benoa dengan fokus reklamasi Teluk Benoa, sedari awal sudah ada upaya sistemik dari nasional untuk memuluskan PT TWBI untuk melakukan reklamasi di Teluk Benoa karena ada arahan yang secara spesifik di dalam dokumen MP3EI untuk mewujudkan reklamasi tersebut. Arahan untuk mewujudkan reklamasi di kawasan Teluk Benoa rekomendasi dari MP3EI adalah: a). Percepatan penerbitan Perda RTRW Kabupaten Badung untuk mengakomodasi investasi PT. Tirta Wahana Bali International; b). Percepatan penetapan rencana zonasi Kawasan Teluk Benoa oleh Kementerian Kelautan dan Perikanan; c). Percepatan penerbitan izin pelaksanaan reklamasi oleh Menteri Kelautan dan Perikanan.

kebijakan. Semakin misterius makna sebuah bahasa, maka hal itu bisa menjadi ruang strategis bagi penguasa-pengusaha dalam menjalankan kepentingannya. Kemisteriusan bahasa ini ibaratnya tembok yang bisa menutup taktik licik para petinggi.

Salah satu hasil penerjemahan "bahasa Kawi" lewat poster yang mengindikasikan kongsi sesat itu adalah pada sosok tengkorak mengenakan jas berdasi sedang berjabat tangan dengan sosok berjas hitam. Di tengah-tengah kedua sosok yang sedang berjabat tangan tersebut, ada Pulau Bali berwujud mini dengan dikelilingi simbol uang dolar. Kedua sosok ini sepertinya melakukan kerja sama. Kalimat "Coret proyek reklamasi Teluk Benoa dari skema MP3EI" mempertegas bahwa dua sosok tersebut melakukan persekutuan sesat.

KRITIK TERHADAP POLITIK DAMAI

Bali dipopulerkan oleh pariwisata sebagai wilayah tanpa konflik, masyarakatnya tenang, dan jauh dari nuansa rusuh. Karena pengertian damai seperti itu, maka pertemuan-pertemuan berskala internasional diadakan di pulau seribu pura ini. Anggapan Bali lebih aman, nyaman, dan jauh dari kekerasan adalah alasan yang selalu muncul dari mulut para penyelenggara. Kehadiran poster aksi tolak reklamasi dalam merespon kebijakan dan peraturan negara ini memiliki muatan reflektif, bahwa jika damai selalu diukur dari ketiadaan pentas-pentas kekerasan secara vulgar, maka pengertian "damai" seperti itu tentu berbahaya untuk diyakini. Praktik "kekerasan" dan "penggusuran" bisa berlangsung halus di wilayah kebijakan. Poster aksi ForBALI menggambarkan bahwa di balik suasana "damai" itu, bekerja tangan-tangan tak terlihat yang berusaha melahap tanah air Bali.

Sekecil apa pun perannya, poster-poster aksi tersebut ikut bersumbangsih terhadap pendidikan politik masyarakat. Poster ini membuka hal-hal destruktif di balik damainya Bali. Jika dikontekskan dengan situasi di Bali, maka poster ini memiliki muatan reflektif dan dekonstruktif tentang makna "damai" yang bernuansa positif selama ini. Justru "damai itu mengerikan", sebab mentalitas pariwisata yang mendidik manusia Bali untuk selalu menyangkal hal-hal buruk demi terciptanya harmoni sosial bisa meredam keinginan masyarakat untuk menuntut haknya sebagai warga negara, agar diperlakukan adil oleh pembuat kebijakan.

Yang diuntungkan dari pemahaman "damai itu indah" tentu saja para rakus bertahta dan berharta, karena masyarakat jadi emoh berkonflik. Kehadiran poster ini mungkin sebuah penanda bahwa masyarakat Bali mulai bosan berharmoni. Apalagi jika kita melihat sekarang, perlawanan sudah mulai meluas. Tidak hanya masyarakat di sekitar Teluk Benoa yang bergejolak, namun merembet ke wilayah



pesisir lainnya, seperti aksi penolakan di Sidakarya baru-baru ini[11]. Kehadiran poster-poster itu adalah penanda bahwa candu "damai" mungkin tak kuat lagi menenangkan hasrat protes manusia Bali.



Tentu saja pihak proreklamasi tak menginginkan kesadaran politik kritis masyarakat Bali melebar menjadi perlawanan massal. Upaya penolakan terus-menerus ini tentu membuat pihak pendukung reklamasi gerah. Terang saja mereka ingin menghambatnya. Setiap aksi protes yang diadakan oleh ForBali acap kali dibarengi dengan kedatangan pemuda-pemuda berbadan tegap mengelilingi kantor Gubernur[12]. Beberapa musisi yang bergabung dalam ForBALI dicari-cari oleh pemuda berambut cepak yang seperti mau mengintimidasi, dan beberapa konser kampanye penolakan reklamasi oleh ForBALI didatangi segerombolan pria tegap yang berusaha

11) Masyarakat Sidakarya melakukan aksi cap jempol darah sebagai bentuk penolakan terhadap rencana reklamasi Teluk Benoa. Mereka menolak karena wilayah mereka acap kali banjir. Warga merasa resah jika proyek ini benar adanya dan menenggelamkan desa mereka. Lihat beritanya di *Bali Post,* 25 Februari hal. 1.

12) http://www.forbali.org/teror-kekerasan-aktivisme-wawancara-jerinx-sid-dengan-hai-magazine/

memancing keributan. Demonstrasi penolakan reklamasi di kantor wakil rakyat sering tidak diladeni oleh para anggota dewan. Situasinya berbeda jika aksi demonstrasi dilakukan oleh kelompok proreklamasi; para politisi menyambutnya dan seolah-olah mendukung suara kelompok proreklamasi.

Poster aksi di atas kemudian muncul sebagai respon ForBALI terhadap upaya mempersulit aksi penolakan reklamasi. Tampak jelas pada kalimat: "Yang menolak eksploitasi dipersulit, tapi yang merusak lingkungan hidup kok dipermudah?", dengan wajah perempuan berambut *pink* memelas. Poster tersebut berupaya menerjemahkan situasi tak adil yang dihadapi para penolak reklamasi. Bahkan maknanya sangat dalam bila kita menempatkannya pada ranah politik Indonesia kekinian, yang katanya berada di era baru. Kita bisa melihat cara-cara Orba masih dipraktikkan dalam persoalan pro-kontra reklamasi. Cara-cara Orde Baru yang kerap meredam protes pejuang lingkungan dengan intimidasi ternyata masih berlangsung. Sikap pejabat proreklamasi juga mirip dengan pejabat di era rezim Orba, yang sangat terbuka terhadap kedatangan investor walau merusak alam dan lingkungan nusantara.

Upaya mempersulit gerakan tolak reklamasi di Teluk Benoa menandakan bahwa rencana reklamasi terus melaju untuk diupayakan menjadi nyata. Upaya ini nampak jelas ketika Presiden SBY berdiskusi dengan ahli hukum tata negara, Profesor Yusril Ihza Mahendra. Orang nomor satu di republik ini urun rembuk dengan sang profesor perihal peraturan yang melandasi wilayah konservasi di Teluk Benoa[13]. Tercium lagi bau tak sedap, sebab Presiden menanyakan kemungkinan merevisi Perpres No. 45/2011. Seperti penjabaran di atas, Perpres ini menjadi payung hukum terhadap Teluk Benoa sebagai wilayah konservasi yang harus dirawat dan dijaga. Poster di atas menyentil sikap sang presiden dengan tulisan: "SBY jangan khianati kawasan konservasi Teluk Benoa", dengan gambar tangan menjewer telinga sosok berpakaian biru yang wajahnya mirip Presiden RI itu.

Poster di atas memberikan isyarat kepada penguasa untuk tidak mempermainkan hukum. Di poster itu, Bali seolah ingin dilahap oleh sosok berkulit hijau yang mengenakan jas berwarna hitam beserta dasi di leher. Sedangkan manusia yang tersenyum di sampingnya seolah-olah ingin menahan niat lapar manusia berkulit hijau dengan berujar: "Eits jangan coba tipu-tipu kami. Teluk Benoa harus tetap jadi zona inti konservasi tanpa reklamasi".

Pernyataan menyentil sikap pemerintah pusat itu ditujukan kepada sosok hijau yang bukan berpakaian ala aparat, namun lebih mirip simbol pengusaha karena berjas dan berdasi. Wujud manusia hijau bertaring dan berpakaian ala pengusaha ini semacam sindiran, sebab wujud Pemerintah, pengusaha, dan "monster" tak

13) http://www.balipost.co.id/mediadetail.php?module=detailberita&kid=33&id=83605

dipisahkan. Hal ini menyiratkan bahwa posisi Pemerintah dalam konteks persoalan reklamasi Teluk Benoa cenderung sejalan dengan kehendak investor.

ARSIP KEKERASAN, OPOSISI, DAN MEREBUT MASA DEPAN

Poster aksi ini bisa menjadi "arsip" untuk dipelajari, bagi yang ingin mengetahui bagaimana korporasi memengaruhi arah politik negara demi perluasan akumulasi modal mereka. Arsip visual ini menyimpan kisah mengenai upaya kekerasan terhadap manusia beserta lingkungannya, lewat cara-cara yang seolah-olah "legal". Poster ini mengarahkan kita untuk mencurigai istilah "legal" ataupun "ilegal", karena istilah tersebut tidak netral dari kepentingan golongan tertentu.

Para pejabat pendukung reklamasi berusaha meyakinkan publik bahwa tempat pelesiran mewah itu positif, karena bisa memberikan lapangan pekerjaan, mengharumkan nama Bali, serta mendatangkan banyak wisatawan[14]. Poster-poster aksi itu justru dengan tegas menyatakan bahwa janganlah percaya dengan mudah terhadap makna "kebaikan" dari mulut penguasa-pengusaha, karena sering kali apa yang baik keluar dari mulut penguasa bisa menjadi hal buruk bagi rakyat banyak. Poster tersebut merespon bahwa konsep ekonomi yang katanya demi kemaslahatan publik tersebut pada dasarnya timpang, sebab berlandaskan eksploitasi. Bahkan bisa berbahaya secara ekonomi kalau abrasi atau banjir Rob menimpa pesisir. Bisnis di daerah pesisir akan ambrol.

Kata "tolak" yang dominan dalam setiap poster aksi ForBALI menyiratkan sikap oposisi tegas yang tak kenal kompromi dan jauh dari sikap abu-abu. Kehadiran kata "tolak" menakutkan penguasa, karena bisa menggoyahkan kesadaran yang selalu ditanam dalam benak manusia Bali, yaitu untuk selalu bersyukur, dan merasa paling beruntung daripada masyarakat lainnya di nusantara. Ucapan *"aget nengil di Bali"*, yang dalam bahasa Indonesia berarti: *"beruntung tinggal di Bali"* sering muncul ketika Bali tenang-tenang saja saat di tempat lainnya terjadi kerusuhan sosial akibat naiknya harga BBM, atau melonjaknya harga sembako. Perasaan beruntung tinggal di Bali ini sangat menyenangkan penguasa karena meredam hasrat melawan dan protes rakyat. Kemunculan "tolak" sebagai kata inti pada poster ForBALI menghadirkan pemahaman baru di Pulau Dewata, bahwa bersyukur bukanlah respon yang layak terhadap ketidakadilan. Bersyukur terus menyebabkan kebijakan negara yang berpihak kepada investor menjadi termaafkan.

14) Sisi positif reklamasi Teluk Benoa pernah diutarakan Gubernur Bali lewat surat terbuka untuk publik di media, lihat tautan ini: http://metrobali.com/2013/08/05/reklamasi-teluk-benoa-untuk-masa-depan-bali/





Poster-poster aksi saat demonstrasi di istana presiden.

SUMBER: FORBALI

GDE PUTRA

"...kehadiran poster Tolak Reklamasi Teluk Benoa adalah sebuah perjuangan merebut imajinasi tentang Bali."

Proyek reklamasi memang belum terealisasikan dalam dunia nyata. Oleh karena itu, kehadiran poster Tolak Reklamasi Teluk Benoa adalah sebuah perjuangan merebut imajinasi tentang Bali. Poster-poster ini mengajak imajinasi masyarakat untuk berkiblat pada memori ketidakadilan yang mereka alami, dan tidak terpengaruh pada "sejarah" versi penguasa yang melulu tentang keindahan hampa. Dalam ranah imajiner itu, memori-memori ketidakadilan yang berisikan kisah-kisah korup penguasa dan keserakahan pengusaha dijadikan titik tolak untuk melihat masa depan yang tecermin dalam poster-poster aksi. Diharapkan, sinergi memori kelam masa lalu dengan prediksi masa depan yang terwakili oleh kisah-kisah dalam poster menjadi kerangka imajinasi. Pada dasarnya, pertempuran dalam ranah imajinasi ini adalah pertempuran merebut masa depan Bali.

Ketika berbicara masa depan, maka bukan berbicara tentang diri kita semata, namun menyangkut nasib anak-cucu ke depan. Jikalau kita berandai-andai proyek ini akhirnya batal, maka poster ini akan memiliki nilai perjuangan. Sebuah pemaknaan perjuangan baru, karena tidak mengikuti konsepsi negara mengenai "perjuangan" yang selalu menerjemahkan musuh bangsa ini adalah musuh "eksternal", seperti



kolonialisme Barat atau imperialis asing. Makna perjuangan penolakan reklamasi di sini adalah melawan anak bangsa sendiri, yang mengabdi kepada kerakusan. Jika perjuangan ini berhasil, maka kisah heroik ini akan menjadi teror kepada anak bangsa yang duduk di parlemen ataupun menjadi pemimpin, agar tak berani menciptakan kebijakan merusak. Poster-poster ini akan menjadi pengingat sekaligus pemantik semangat bahwa perjuangan melawan kerakusan itu bisa melahirkan kemenangan.

Seandainya proyek ini akhirnya terealisasikan, maka poster-poster beserta kisah yang melatarinya akan menjadi "hantu" bagi sejarah penguasa ke depan. Tentunya, penguasa akan menulis para penolak sebagai perusak kemajuan, bahkan penjahat, agar "hantu" itu tak menyusup ke benak rakyat. Ketika bencana akibat proyek itu datang menerpa, maka dengan sendirinya sejarah penguasa akan lebur dan hancur. Pada saat itulah, poster-poster ini akan menyayat-nyayat mata para pendosa. Poster-poster ini akan menjadi mimpi buruk bagi mereka yang terlibat.

Dalam menghadapi kedua kemungkinan itu, sudah sepantasnya poster-poster tersebut dirawat. Poster aksi ini bisa menjadi "pustaka" yang berguna sebagai amunisi pemahaman dalam menghadapi ketidakadilan di masa depan. Pustaka ini muncul dari pengalaman nyata kisah manusia Bali dalam menghadapi kongsi sesat penguasa-pengusaha. Kisah nyata tentu akan lebih menyentuh, daripada kisah heroisme dari negeri antah-berantah yang sulit untuk diresapi. Yang jelas, proyek tersebut belum terwujud; segala kemungkinan bisa saja terjadi. Kehadiran poster aksi Tolak Reklamasi ini adalah bagian dari perjuangan merebut "kemungkinan" menjadi "kepastian", agar kita bisa mati tenang, sebab anak-cucu nanti tidak tenggelam. Semoga. ◆

IZIN PEPERDA PEDARMILDA DJAWA TIMUR No. KP-2 D/63/10/1960, TGL. 31 OKTOBER 1960
Sabtu 19 Nopember 1960 Tahun ke - XIV No. 50 Harga Eljoran Rp. 1.75,—

HARIAN PAGI

Trompet Masjarakat

MEMBAWA SUARA KAUM KETJIL BEBAS DARI SEGALA PENGARUH

DISAWAH PIMPINAN
Goei Poo Aan
Wk. K.M. Said Amek Junus

STAF-REDAKSI
Saleh Said
Abdul Manan

ALM. KANTOR DAN TELEPON
Djalan Pahlawan 28
Telp. U. 3135/3818

PENERBITAN DJAWA — TIMUR (SURABAJA) PERWAKILAN DI DJAKARTA : Drs. Goei Hok Gie
SIPK No. 069/134/0413/1-9 REDAKSI MALAM Telp. U. 1061/1282 (Pesawat2 milik Pertjetakan Brantas)
Isi diluar tanggungan pentjetak Uang berlangganan Rp . 28.50 berikut metrai kalau ditagih tambah Rp. 1.50

Gagal lagi ?

PBB New York (ANS-AFP-Ntr D PA) —

Harapan negeri2 netral untuk mendjadikan Timur dan Barat dalam soal perlutjutan sendjata ternjata gagal dan kandas pada malam Rabu jbl; setelah AS dan Uni Sovjet menjatakan reaksinja terhadap rentjana resolusi 11-negara, jang diadjukan oleh utusan India Krishna Menon kepada Ma djelis Umum PBB.

Uni Sovjet serta-merta menje tudjui rentjana resolusi itu dan sebaliknja, sebaliknja AS meng tjendalkan adanja ammendemen2. AS mengusulkan bahwa rentjana reso lusi itu terlalu banjak mengan dung hal2 jang menguntungkan Uni Sovjet.

Rentjana resolusi itu seperti sebelumnja didjumpai pula oleh Indonesia, Birma; Ghana; Irak; Maroko; RPA; Nepal; Kambodja Venezuela dan Jugoslavia.

Gerdadu2 Mobutu tang kap anggota kedutaan besar Ghana

Leopoldville, (Antara-Reuter)!

Gerdadu2 kolonel Mobutu te lah menangkap seorang anggota staf kedutaanbesar Ghana di Leo poldville pada saat ia hendak memasuki tempat kediaman PM Patrice Lumumba jang telah "di singkirkan" Mobutu. KASAD itu.

Kuasa usaha Ghana, Nathaniel Welbeck, sudah memprotes per buatan gerdadu2 Mobutu itu ke pada PBB dan djenderal Indra Rikhye, penasehat-militer ula wakil sekdjen. PBB di Kong sudah menghubungi Mobutu.

BUKAN BELANDA, TAPI BOLAND

Berita jang berkepala: "Pe ngatasan Belanda pada negara2 tetangga dalam "TM" kemarin halaman 2; hadjar I dan II ha

Pemerintah tak akan Membiarkan Koperasi bersaing bebas

Dengan usaha² swasta

PANGLIMA BESAR ANGKATAN LAUT SRI LANGKA BERSAMA 6 PERWIRA LAINNJA DIBEBASKAN DARI TUGAS KARENA TERLIBAT DALAM PENJELUNDUPAN

Colombo, Antara Hsinhua):

Panglima besar angkatan laut Sri Langka laksamana muda Royce de Mel dan 6 orang perwira angkatan laut Sri Langka menu rut pengumuman PM Sri Lang ka njonja Sirimavo Bandaranai ke dalam sidang madjelis tinggi Sri Langka pada malam Kamis dibebaskan untuk sementara dari tugas mereka karena terlibat da lam penjelundupan barang2 ga lap dengan menggunakan dua ka pal angkatan laut Sri Langka jg dalam bulan jl. kembali dari pe lajaran keliling Timur Djauh.

Njonja Sirimavo selandjutnja mengatakan bahwa tindakan2 le bih landjut akan diambil sesudah polisi selesai mengadakan penge tahuan. Harian2 petang di Colom bo sementara itu mengartikan bahwa de Mel jang sekarang se dang ada di Bombay telah men dapat perintah dari kemenderian

Djakarta (Antara) —

"Pemerintah tak akan membiarkan koperasi bersaing bebas dengan usaha2 swasta perorangan; tapi akan berikan fasilitet2 jang tjukup, untuk berkembang dan dimana jang akan datang; usaha2 swasta; sebagian besar harus berbentuk koperasi", demikian antara lain pidato mentri perdagangan/pendapatan negara; Achmadi; dalam menjambut penutupan refreshingcourse, ketika untuk kepala2 djawatan koperasi daerah tingkat II se-Indonesia; jang diadakan djawatan ko sat di Kebajoran) Dja

Diterangkan oleh me wa kepala djawatan daerah tingkat II se dudukan sebagai pem dang pemerintahan di tjadi pemimpin revol dengan itu mereka h bahwa ekonomi harus memadju kearah sosialis, dimana koperasinja penting; se bersama jang berang gan dalam mereali sjarakat adil dan m sual dengan isi pa 1945.

Kursus penjegaran langsung dua minggu diikuti 40 kepala2 perasi daerah tingkat donesia dan diada rangka pelaksanaan gi pedjalasan dilin waan koperasi, u aikan dirt dengan USDEK.

Pakem gunanya tibkan

Bermatjam-matjam kepertjajaan

Djakarta (Antara)!

atau berchianat sjarakat dalam

- 07 -

PENGARSIPAN DAN SEJARAH PERSONAL

MEDAYU AGUNG DAN OEI HIEM HWIE

KATHLEEN AZALI

HARIAN TROMPET MASJARAKAT

(19 November 1960) yang dapat diamankan Oei Hiem Hwie.

FOTO: ERLIN GOENTORO

Begitu kita memasuki Perpustakaan Medayu Agung, di sebelah kanan terpajang foto hitam putih Bung Karno dalam satu pigura besar, karya foto pemilik dan pengelola perpustakaan, Oei Hiem Hwie, saat dia masih bekerja sebagai wartawan di Harian *Trompet Masjarakat*. Di sebelah pigura, satu kotak kaca memuat versi kecil foto tersebut, bersebelahan dengan foto Oei muda pada saat mewawancarai Bung Karno. Di sela-sela berbagai dokumen, tertata beberapa kantong kecil berisi butiran merica dan silika, untuk menyerap kelembapan dan mengusir serangga.

Kotak itu juga memuat satu piringan hitam dan kaset berisi pidato Bung Karno, antara lain pada peringatan Hari Kemerdekaan ke-6 di halaman Istana Negara, dan di depan mahasiswa Unair pada 1959. Di sebelahnya lagi, tampak foto Haji Masagung, seo-

rang Tionghoa[1] muslim yang dikenal sebagai pendiri Toko Buku Gunung Agung dan Perpustakaan Yayasan Idayu.

Terletak di kawasan Medokan Ayu, Rungkut, daerah selatan Surabaya, Perpustakaan Medayu Agung telah lama menarik perhatian berbagai pihak. Gedung dua lantai berukuran sekitar 10x10 meter persegi ini memuat berbagai buku, koran, majalah, kliping, foto, dan berbagai dokumen bersejarah. Berbeda dengan perpustakaan umum, koleksi Perpustakaan Medayu Agung cukup terspesialisasi, dan secara garis besar dapat dibagi menjadi dua jenis koleksi. *Pertama,* koleksi khusus, dengan fokus utama subjek sejarah, karya-karya Pramoedya Ananta Toer (termasuk naskah aslinya), Bung Karno, dan masalah pembauran dan integrasi etnis Tionghoa di Indonesia. *Kedua,* koleksi langka, yang mencakup buku-buku kuno terbitan pertengahan abad 19 hingga awal abad 20, dalam bahasa Belanda, Inggris, Melayu, dan Jerman, yang sudah sangat jarang dapat ditemukan. Selain dua koleksi utama tersebut, ada banyak pula koran dan majalah terbitan lama dan kliping pers.

Tak heran, perpustakaan ini menjadi salah satu simpul arsip dokumen yang sangat penting di Surabaya. Banyak wartawan, mahasiswa, dan peneliti dari da-



PERPUSTAKAAN MEDAYU AGUNG

Jl. Medayu Selatan IV/ 42-44

FOTO: ERLIN GOENTORO

KATHLEEN AZALI

1) Istilah Tionghoa sendiri berasal dari kata Hokkian, *Zhonghua* (中华), dan penggunaannya berkaitan dengan meningkatnya kebanggaan dan nasionalisme di Tiongkok (Republik Tiongkok pada 1912, dan Republik Rakyat Tiongkok pada 1949). Sesuai dengan perkembangan sosial politik zaman itu, istilah Tionghoa dan Tiongkok kemudian secara luas digunakan di Indonesia, baik di kalangan kolonial Belanda maupun Indonesia. Namun, setelah 30 September 1965, Presiden Suharto pada 1966 menetapkan mengganti Tionghoa dan Tiongkok menjadi "Cina", istilah yang bagi banyak orang, terutama generasi yang merasakannya, merupakan penghinaan karena oleh Jepang digunakan untuk mencela; "Zhi Na" berarti orang sakit, apalagi karena ketegangan Tiongkok dan Jepang. Generasi yang lahir setelah 1980-an pada umumnya tidak terlalu memahami makna penghinaan di baliknya. Istilah dalam bahasa Inggris, "*Chinese*", atau "*China*", yang dinilai lebih netral dari beban sejarah dan konotasi politik, cukup sering digunakan di generasi yang lebih muda. Lebih lanjut, lihat Hui (2011, 10–14). Tulisan ini menggunakan istilah "Tionghoa" dan bukannya "Tjina/China/Cina", sesuai dengan Keputusan Presiden No. 12/2014, tentang Pencabutan Surat Edaran Presidium Kabinet Ampera Nomor SE-06/Pred.Kab/6/1967.



lam maupun luar negeri telah berkunjung ke sini, antara lain Claudine Salmon, Charles Coppel, Daniel S. Lev, Benedict Anderson, Roger Tol, Rie Poo Tian, John Sidel, He Geng Xin, Tan Ta Sen, Mona Lohanda, Mira Sidharta, dan Pramoedya Ananta Toer sendiri.

Perpustakaan Medayu Agung dan Oei Hiem Hwie sudah beberapa kali diliput di media[2]. Beberapa kliping koran mengenai perpustakaan ini pun dapat Anda temukan dengan rapi terdata di sana. Tulisan ini berupaya untuk memperkaya tulisan yang telah ada dengan mengurai gagasan apa yang dibangun dan tertanam

2) Beberapa tersedia *online*: "Hidden Treasures: Preserving the Literary Past", *Inside Indonesia* http://www.insideindonesia.org/weekly-articles/hidden-treasures. "10 Hal Unik Tentang Perpustakaan Medayu Agung Surabaya", *Kompasiana*: http://edukasi.kompasiana.com/2013/11/04/10-hal-unik-tentang-perpustakaan-medayu-agung-surabaya-607645.html. "Dari Terompet Masyarakat ke Medayu Agung", *Kompas*: http://tekno.kompas.com/read/2008/10/15/21012298/dari.terompet.masyarakat.ke.medayu.agung. "Keeping a Collection of Rare and Banned Books", *The Jakarta Post:* http://www.thejakartapost.com/news/2005/09/17/keeping-collection-rare-and-banned-books.html



Kotak kaca berisi kenang-kenangan dari almarhum Bung Karno dan Haji Masagung untuk Oei Hiem Hwie.

FOTO: ERLIN GOENTORO

dalam pengarsipan, serta hubungannya dengan persoalan di sekitarnya—konteks dan individu-individu yang turut berperan membangunnya. Kondisi (sejarah) apa yang membentuk dan mendukung seorang Oei Hiem Hwie dan Perpustakaan Medayu Agung? Harapannya, tulisan ini dapat mendorong lebih banyak pertanyaan dan pembahasan mengenai langkah-langkah yang dapat kita lakukan untuk menjaga keberlanjutan perpustakaan ini.

Sebelumnya, perlu saya jelaskan dengan singkat pengertian arsip dan perpustakaan yang saya gunakan. Koleksi arsip biasanya lebih ditujukan untuk disimpan sebagai dokumentasi sejarah, dan banyak memuat karya yang tidak dipublikasikan (seperti surat, brosur, dan sebagainya) atau sumber primer yang tidak dapat digantikan. Sementara koleksi perpustakaan lebih ditujukan untuk memfasilitasi penyebarluasan dan penggunaan koleksinya, dengan asumsi koleksi tersebut dapat diganti (jika rusak, dan

sebagainya). Tentu, pada praktiknya, batasan antara perpustakaan dan arsip tidaklah sejelas ini, dan ada banyak tumpang tindih fungsi, apalagi ketika sumber daya dan ruang terbatas, atau dengan makin berkembangnya internet. Beberapa arsip menamakan tempatnya sebagai perpustakaan, begitu pula beberapa perpustakaan menyebut diri sebagai arsip, dan seterusnya.

Kemudian, mengenai batasan dan metode. Pertama, saya tidak pernah menempuh pendidikan pengarsipan ataupun perpustakaan secara formal. Kedua, saya lahir di awal 1980-an, periode di mana larangan untuk menggunakan bahasa ataupun atribut Tionghoa masih berlaku. Dalam membuat tulisan ini, saya menjadi makin menyadari betapa terputusnya dan tidak mengertinya saya akan sejarah, budaya, dan bahasa Tionghoa.

Keinginan untuk membuat suatu tulisan, video, cerita mengenai Om Hwie—begitu saya memanggil Oei

OEI HIEM HWIE

di dalam Medayu Agung.

FOTO: ERLIN GOENTORO





Hiem Hwie—dan Medayu Agung sudah lama muncul, sejak saya dan Erlin, rekan saya, mengenalnya sekitar empat tahun yang lalu. Entah berapa kali kami dolan mampir ke perpustakaannya, terkadang mengajaknya mampir ke tempat kami di C2O, atau *cangkruk* makan. Om Hwie selalu dengan ramah meladeni kami. Bahan tulisan kami perkaya dengan obrolan-obrolan dan wawancara melalui surat elektronik dengan Dédé Oetomo sebagai salah satu anggota Badan Pembina yayasan. Data saya lengkapi dengan penelusuran berbagai buku dan artikel.

Toh, tetap saja, dalam membuat tulisan ini, saya sadar sekali, ada banyak keraguraguan dan kerapuhan ingatan. Satu tenggat waktu undangan menulis mengenai pengarsipan untuk kumpulan tulisan ini memaksa saya memulai dulu merangkai yang ada, tapi yang saya jabarkan di sini barulah lapisan permukaan dari tumpukan keping sejarah yang terserak, yang dapat terus digali, diurai, disusun, dibongkar kembali. Atau, seperti kata Oei, "*diwulak-walik*."



BUKU-BUKU

peringatan THHK dari berbagai kota.

FOTO: ERLIN GOENTORO

OEI HIEM HWIE: DARI TIONG HOA HWEE KOAN, *TROMPET MASJARAKAT,* HINGGA MEDAYU AGUNG

Oei Hiem Hwie lahir di Malang pada 24 November 1935. Ayah Oei Hiem Hwie adalah seorang totok dari Hokkian. "Kawin *mbek* ibu saya, orang Jawa Tengah. Ibu saya itu orang *qiao shen*, Tionghoa sini, peranakan, terus pindah Malang, aku lahir," jelasnya. Sebelum Oei menjadi wartawan, dari kecil ia sudah hobi mengoleksi buku dan mengkliping. Selain itu, rupanya dia mewarisi banyak buku kuno dari keluarganya. "Ada banyak, *tinggalane* engkong. Engkongku itu *yo*, engkong dari Papa, dari ibu, itu.... *konco* Belanda-*ne* banyak. Pas Belanda jatuh, Belanda pulang, *buku-bukune dikekno*."

Pendidikan SD sampai SMA ditempuhnya di Tiong Hoa Hwee Koan[3] di Malang. Perlu diketahui, Tiong Hoa Hwee Koan (中华会馆, *Zhong Hua Hui Guan*, atau Rumah Perkumpulan Orang Tionghoa, disingkat THHK) adalah perkumpulan Tionghoa yang bergerak untuk memajukan pendidikan orang-orang Tionghoa di Hindia Belanda. Pertama kali berdiri pada 17 Maret 1900 di Batavia, berbagai cabangnya kemudian berdiri di pelosok Hindia Belanda (lihat Lan, 1940). Sekolah THHK didirikan dengan dukungan iuran tahunan sebesar 3,000 *guilder* dari Dewan, dengan tujuan menyediakan pendidikan gratis bagi semua anak keturunan Tionghoa dari berbagai lapisan sosial ekonomi[4]. THHK juga menunjukkan perhatian khusus pada pendirian *bibliotheek* atau perpustakaan, dan penyebarluasan pengetahuan.

Menurut Oiyan Liu (2010), THHK dan gerakan pendidikan Tionghoa dapat dikatakan sebagai reaksi

3) Menurut Oei, nama sekolah THHK yang ia tempuh kemudian diubah menjadi Taman Harapan.

4) "Our Batavia Letter", *The Straits Chinese Magazine,* Vol. 6, No. 22, June 1902, p.88; "THHK School", *The Straits Chinese Magazine,* Vol. 6, No. 24, December 1902, p. 168, dikutip dari Liu (2010).

publik Tionghoa lokal pada kebijakan diskriminatif pemerintah kolonial Belanda saat itu, yang menyediakan pendidikan dan subsidi hanya kepada bumiputra, sementara komunitas Tionghoa tidak diberi akses pendidikan (kecuali untuk beberapa Tionghoa peranakan). Dengan mengumpulkan dana sendiri, mereka membangun gerakan pendidikan untuk menunjukkan perlawanan politis mereka, dan membangun jaringan tidak hanya ke Tiongkok daratan, tapi juga Singapura. Hubungan dengan Singapura ini dikatakan cukup membuat pemerintah kolonial Belanda mengkhawatirkan persaingan pengaruh dengan pemerintahan kolonial Inggris. Pemerintah Belanda akhirnya pada 1908 mendirikan Hollandsche Chineesche School (HCS, Sekolah Tionghoa Belanda) yang kemudian bersaing dengan THHK dalam menyediakan pendidikan bagi masyarakat Tionghoa di Hindia[5].

Tamat SMA, Oei melanjutkan mengikuti kursus jurnalistik, profesi yang saat itu disebut sebagai "ratu dunia"[6]. Sebagai catatan, partisipasi masyarakat

"...partisipasi masyarakat Tionghoa dalam dunia pers Hindia Belanda diawali sebagai kontributor atau editor koran yang kepemilikannya dipegang oleh pihak Belanda atau Eurasia."

5) Dokumen 1929, dua dasawarsa setelah HCS berdiri, mencatat Pemerintah Belanda menangkap dan menghukum 33 pengajar THHK.

6) Meski sekarang sudah jarang kita dengar, istilah "ratu dunia" di awal abad ke-20 banyak digunakan untuk menyebut pers (lihat Negoro, 1949; Mawardi, 2012)



KOLEKSI PERS TIONGHOA

FOTO: ERLIN GOENTORO

Tionghoa dalam dunia pers Hindia Belanda diawali sebagai kontributor atau editor koran yang kepemilikannya dipegang oleh pihak Belanda atau Eurasia. Tapi, pada 1884, seiring dengan jatuhnya harga gula, berbagai pers di Hindia Belanda mengalami kesulitan finansial. Pada 1886, penerbit *Bintang Timor*, salah satu koran terbesar di Hindia saat itu, beserta hak terbitnya, dibeli oleh Tjoa Tjoan Lok, seorang peranakan Tionghoa Surabaya; secara simbolis menandai hilangnya monopoli Belanda dalam pers Hindia Belanda. Era ini kemudian melihat makin banyaknya bermunculan penerbitan dan jurnalisme *vernacular* Tionghoa. Masyarakat Tionghoa menjadi menyadari tidak saja potensi bisnis koran, tapi juga peran pers dalam pembentukan opini publik. Ketidakpuasan pada perilaku pemerintah kolonial diutarakan melalui pers, dan pada akhirnya turut berperan besar dalam pembentukan pikiran dan juga gerakan THHK (lihat Adam, 1995).

Karena waktu itu di Malang tidak ada sekolah wartawan, Oei mengatakan mengikuti pelatihan jurnalistik di Universitas Res Publica di Yogyakarta, yang dulu didirikan oleh Baperki. (Selain Res Publica, ada satu lagi ijazah pendidikan jurnalistik di dinding, dari Pro Patria, dengan tahun kelulusan 1962.)

Baperki, Badan Permusjawaratan Kewarganegaraan Indonesia, adalah organisasi massa yang didirikan di tahun 1954, diketuai oleh Siauw Giok Tjhan, editor radikal dari koran *Matahari* di Surabaya, yang juga menjadi representasi Baperki di parlemen dan konstituante Indonesia (Winarta, 2008, p. 60–61). Keberadaan Siauw Giok Tjhan dan adiknya, Siauw Giok Bie, dikatakan memberi dampak besar dalam politisasi intelektual kota Malang (Budianta, 2012). Oei menyaksikan bagaimana aktivis Tionghoa senior di Malang berdebat keras mengenai isu pembauran (asimilasi) dan integrasi, tapi di saat yang sama juga hidup berdekatan, melakukan gaya hidup yang serupa, dan bermain tenis bersama. “Aku *anak buah*e Siauw Giok Tjhan. Jadi, saya wartawan, aku juga orang Baperki. Lha, aku sekretaris Baperki Malang, gitu lho,” jelas Oei.

Ijazah pendidikan jurnalistik Oei Hiem Hwie

FOTO: ERLIN GOENTORO



Kotak memuat berbagai dokumen BAPERKI

FOTO: ERLIN GOENTORO



“Oei dibebaskan pada 1978, Pram menitipkan naskah-naskah tulisan tangan dan ketikannya ke Oei Hiem Hwie untuk dibawa keluar. Untungnya lagi, Oei tidak digeledah, sehingga naskah-naskah tersebut selamat.”

Lulus pendidikan jurnalistik, Oei mencari kerja di *Trompet Masjarakat* yang berlokasi di Surabaya, di seberang Tugu Pahlawan. “Dulu di situ. Bawah itu percetakan. Atas, kantor. Jadi saya *ngantor ndek nggone* atas.” Awalnya hanya sebagai kontributor, Oei kemudian menjadi pekerja tetap yang ditugaskan di bidang sosial politik; dengan trem listrik ia kerap datang meliput ke pengadilan-pengadilan.

Moto *Trompet Masjarakat* adalah, “Membawa suara kaum ketjil bebas dari segala pengaruh.” *Trompet Masjarakat* didirikan oleh seorang Tionghoa, Goei Poo An, yang sudah sejak 1925 aktif di berbagai koran peranakan. Pertama dengan *Perniagaan*, kemudian *Sin Jit Po*, *Sin Tit Po*, dan *Mata Hari*, sebelum akhirnya mendirikan *Trompet Masjarakat*, di mana ia menjabat sebagai dirjen dari tahun 1947 (Suryadinata 1995, p. 25). Dalam tim redaksi ada juga Mana Adinda dan Amak Yunus. Pelaksana sehari-hari *Trompet Masjarakat* adalah Saleh Said, seorang muslim dari Ampel. “Jadi [isinya] bukan hanya orang-orang Tionghoa. *Macem-macem*. Karena itu, saya *pengen* kerja di sana.”

Kemudian peristiwa 30 September 1965 terjadi. *Trompet Masjarakat* ditutup, Oei ditangkap. Foto-foto, koran, majalah, buku, dan berbagai dokumen diram-

pas dan dibakar. Beberapa dokumen dapat diamankan adik Oei di atas plafon rumah mereka di Malang. Karena tidak ada data sebagai bukti yang menunjukkan keterlibatan Oei dalam PKI, Oei masuk dalam kategori B. Ditahan tanpa sidang. Kategori A, disidang. Kategori C, bebas. "Katanyaa (bebas)...," ujar Oei tertawa.

Awalnya Oei ditahan di Batu, kemudian dipindah ke Lowokwaru di Malang. Kadang-kadang, Oei dipindah ke Surabaya, di Kalisosok. Atau terkadang di Koblen, di Rumah Tahanan Militer yang sekarang sudah dihancurkan. Oei dipindah-pindahkan antara Malang dan Surabaya selama lima tahun, sebagai tahanan politik. Kemudian, tahun 1970, "dinaikkan sepur, pagi-pagi, berangkat ke Cilacap. Sebelum ke Pulau Buru, semua ke Nusa Kambangan, masuk Karang Tengah. Cuma 2-3 bulan, baru ke Pulau Buru."

Oei menganggap penjara sebagai akademi, tempat dia belajar. Di dalam penjara, ia dan teman-teman tahanan membuat kelompok belajar, untuk belajar bahasa, dan juga untuk mengarahkan pikiran. Oei tinggal di Pulau Buru antara 1970 dan 1978, di mana dia bertemu dengan Pramoedya Ananta Toer. Kebetulan, tempat Pram ditahan berada di dekat ladang tempat Oei mencangkul. "Jadi kalau saya liat *ndak* ada *seng* jaga, saya *mbrosot* masuk." Karena tidak ada kertas, Oei membantu Pram memotong kertas untuk menulis dari karung pembungkus semen.

Hingga akhirnya, ketika Oei dibebaskan pada 1978, Pram menitipkan naskah-naskah tulisan tangan dan ketikannya ke Oei Hiem Hwie untuk dibawa keluar. Untungnya lagi, Oei tidak digeledah, sehingga naskah-naskah tersebut selamat. Setelah Pramoedya dibebaskan setahun berikutnya pada 1979, Oei menemuinya untuk mengembalikan naskah-naskah tersebut. Pram menolak, meminta Oei untuk menyimpankan naskah aslinya. Pram akan menyimpan fotokopinya saja.

Oei tiba dengan selamat di Surabaya. Dia, bersama lebih dari 4.000 eks-tapol (total 4.288, menurut surat), diberi surat pembebasan "pengembalian ke masyarakat", dan mendapatkan KTP dengan tanda ET. Singkatan dari Eks Tapol, atau plesetannya, "*Elek* Terus." Dengan KTP tersebut, Oei kesulitan mencari pekerjaan. "*Ndak iso kerjo*. Cari kerjaan ya *mbek* orang ditolak. *Pigi* bank mau *pinjem* uang 'aja, mau bikin modal, dibilang *ndak* ada. *Yak opo*. Karena tapol, ya, eks-tapol," jelasnya tertawa. "*Wong* orang *ngasi* kue lho, ditaruh di luar. *Mlayu wedi*." Status ET di KTP Oei baru dihapus setelah KTP-nya diganti menjadi KTP Seumur Hidup (karena waktu itu Oei sudah berumur lebih dari 60 tahun), setelah Asmara Nababan menjadi sekretaris Komnas HAM.

Oei kemudian dihubungi oleh Haji Masagung (Tjio Wie Tay), seorang Tionghoa muslim yang dikenal sebagai pendiri Toko Buku Gunung Agung. Selain TB Gunung Agung, Haji Masagung juga mendirikan Yayasan Idayu di Jakarta, yang juga



Kotak memuat naskah-naskah Pramoedya Ananta Toer di Pulau Buru, dan surat-surat Pram kepada Oei.

FOTO: ERLIN GOENTORO

mengelola dokumentasi dan perpustakaan[7]. Haji Masagung mengusulkan Oei pindah tempat tinggal dari Malang, agar tidak terus-menerus dipantau, karena ada banyak tangan militer hingga tingkat RT/RW. Meskipun KTP Oei tetap beralamat Malang, Oei lalu pindah ke Surabaya, bekerja di Toko Buku dan Perpustakaan Sari Agung, yang juga didirikan oleh Masagung, di Jalan Tunjungan.

Dari pekerjaannya dengan Masagung inilah, Oei mengenal dan mempelajari pengelolaan perpustakaan.

7) Nama Idayu merujuk pada Ida Ayu Nyoman Rai, ibunda Bung Karno. Nama ini digunakan atas izin Bung Karno. Yayasan Idayu yang membawahi perpustakaan Idayu diresmikan pada 28 Oktober 1966, dan mengambil tempat di Kwitang no. 13. Perpustakaan ini sempat dipindahkan ke Gedung Kebangkitan Nasional pada tahun 1974 atas dukungan Ali Sadikin, tapi harus pindah di tahun 1992 ke gudang Rajawali milik Gunung Agung. Sempat pula ditempatkan di rumah Ali Sadikin di Cempaka Putih, dan mengalami kebanjiran dan dimakan rayap. Koleksinya dipindah lagi ke sebuah rumah di Sentul, yang dibeli Masagung sebagai gudang (lihat Masagung, 2003).

"Buku-buku ini bolong semua. Dimakan *renget*. Tapi untung bolongnya *ndak* ke tulisan. Ada yang bolong bisa tembus 'gitu. *Coba'o* rayap, habis, dibakar."

Oei Hiem Hwie

Surat "pengembalian 4.288 orang tahanan G-30-S/PKI Gol. 'B' ke masyarakat" yang membebaskan Oei pada 1978.

FOTO: ERLIN GOENTORO



Toko Buku dan Perpustakaan Sari Agung, meski kini sudah tidak ada lagi, tampaknya banyak meninggalkan ingatan yang membekas bagi masyarakat Surabaya. Banyak orang yang saya kenal di Surabaya senang bercerita mengenai keberadaannya dan koleksinya yang cukup lengkap[8]. Selain itu, Oei juga menjadi sekretaris pribadi Masagung untuk wilayah Jawa Timur, mengantar Masagung ke berbagai pesantren dan masjid di Jawa Timur untuk dakwah.

Ketika Masagung almarhum pada 1992, Oei pensiun. Bermodal pengalamannya mengelola perpustakaan Sari Agung, ia dengan hati-hati memindahkan buku-buku dan dokumen-dokumennya dari Malang ke Surabaya. Pada awalnya, Oey bercerita saat itu belum berani menurunkan dokumen-dokumen tersebut dari atas plafon, apalagi karena Orde Baru masih berkuasa dan larangan masih ada. Setelah Reformasi, baru pelan-pelan Oei berani menurunkannya. Kondisinya cukup rapuh karena disimpan di atas plafon selama 13 tahun lebih. "Buku-buku ini bolong semua. Dimakan *renget*. Tapi untung bolongnya *ndak* ke tulisan. Ada yang bolong bisa tembus 'gitu. *Coba'o* rayap, habis, dibakar."

Oei sempat didatangi dua orang asing dari Australia, yang ingin membeli seluruh koleksinya untuk dibawa ke Australia dengan harga satu miliar rupiah. Oei kesulitan mengonfirmasi nama peneliti tersebut, tapi ada yang menyebutkan bahwa salah satu peneliti tersebut adalah Charles Coppel[9], yang menulis

8) Saya mendapati banyak orang yang berkunjung ke C2O menyebutkan dan menanyakan koleksi Toko Buku dan Perpustakaan Sari Agung. Dédé Oetomo bercerita sering berkunjung ke Sari Agung, ketika awalnya masih di Jalan Tunjungan, hingga kemudian pindah ke Kendangsari. Setahu saya, mayoritas koleksi Perpustakaan Sari Agung saat ini dapat ditemukan di Medayu Agung atau di Perpustakaan Kota Surabaya, di Jalan Rungkut Asri Tengah 5-7.

9) Menurut http://duniaperpustakaan.com/blog/2013/10/02/

Indonesian Chinese in Crisis (1983), disertasi yang kemudian menjadi salah satu buku rujukan utama dalam kajian Tionghoa Indonesia.

Oei kemudian bertemu dengan Ongko Tikdoyo, seorang pengusaha yang juga aktif dalam kegiatan sosial dan pendidikan di Buddhist Education Center (BEC) Surabaya. Oei bercerita sebenarnya sudah mengenal Ongko ketika ia masih kecil, karena ayah Ongko dulu adalah bendahara Baperki Kepanjen, sementara Oei adalah sekretaris Baperki Malang. Ongko mendorong Oei untuk membentuk perpustakaan. Hanya, sempitnya rumah Oei saat itu, dengan usaha penjualan air minum isi ulang dan elpiji, tidak memungkinkan untuk membuka perpustakaan. Ongko berjanji akan membantu pendanaan sewa tempat.

Pada 2001, Perpustakaan Medayu Agung dibuka di rumah sewa kontrak di Jalan Medayu Selatan VII/22. Sebentar saja, rumah kontrakan itu pun penuh dengan koleksi buku-buku, arsip majalah, dan kliping yang terus bertambah. Ongko kembali menemui Oei Hiem Hwie dengan mengajak Sindunata Sambudhi, pemilik Hakiki Donarta, dan Ir. Juliastono. Menyadari bahwa rumah kontrakan itu tidak lagi cukup, mereka mengusulkan mencari tanah dan membangun rumah baru.

Yayasan Medayu Agung disahkan oleh Notaris Johanes Limardi Soenarjo, S.H., M.H., pada 1 Desember 2001. Susunan organisasi Yayasan Medayu Agung adalah sebagai berikut:

BADAN PENGAWAS	BADAN PELAKSANA
KETUA: SINDUNATA SAMBUDHI **WAKIL KETUA:** ONGKO TIKDOYO **ANGGOTA:** DR. KRESNAYANA YAHYA, M.SC. DR. DÉDÉ OETOMO IR. BUDHI SOESANTO IR. JULIASTONO OEI HIEM HWIE	**KETUA:** GATOT SEGER SANTOSO **SEKRETARIS:** DRS. AGUSTINUS DASMARGYA MANGUNHARDJANA **BENDAHARA:** RR. SAPTUTY APRIANTI, S.E. **PENGAWAS:** TAN SWIE LING

Pada praktiknya, Sindunata Sambudhi dan Ongko Tikdoyo banyak mendukung dana, baik dari uang mereka sendiri maupun mencarikan dari donatur lain. Sementara Juliastono, dalam kapasitasnya sebagai insinyur, banyak membantu *pro bono* dalam pembangunan gedung perpustakaan, yang sekarang sudah berpindah di atas tanah sendiri, di Jl. Medayu Selatan IV/42-44.

kisah-perpustakaan-medayu-agung-yang-menolak-koleksinya-di-beli-1-miliar/

Menurut Oei, untuk memenuhi persyaratan izin membuka perpustakaan dari pemerintah kota, diperlukan adanya pustakawan resmi dengan pendidikan ilmu perpustakaan. Oei, dengan dukungan dana dari yayasan, membiayai kuliah S1 Ilmu Perpustakaan untuk pekerja pertamanya, Harun. Selain itu, untuk mendapatkan izin, diperlukan adanya pos satpam di depan gedung perpustakaan, untuk penjagaan. Untunglah, kebetulan lokasi Perpustakaan Medayu Agung sekarang berada tepat di depan pos penjagaan kompleks perumahan.

PERPUSTAKAAN MEDAYU AGUNG, SEKARANG

Saat ini, ada enam pekerja di Medayu Agung, selain Oei sebagai pengelola utama yang bekerja tanpa gaji. Di lantai dasar, ada dua ruangan tertutup, satu memuat koleksi langka, satunya koleksi khusus. Ruang koleksi langka adalah satu-satunya ruang dengan pendingin ruangan, memuat banyak buku kuno

Beberapa bendel kliping Oei.

FOTO: ERLIN GOENTORO





Oei menunjukkan satu bendel klipingnya.

FOTO: ERLIN GOENTORO

dan buku sejarah yang sudah rapuh dan perlu dijaga suhu dan kelembapannya. Di dalam ruangan ini, dapat ditemukan *Oud Batavia*, *Soerabaja Oud and Nieuw*, *The History of Java* karya Raffles, berjilid-jilid katalog koleksi seni rupa Bung Karno, hingga cetakan awal *Mein Kampf*. Oei bercerita bahwa kebanyakan koleksi ini ia dapatkan dari engkongnya. Ruang koleksi khusus memuat buku-buku dengan subjek Pramoedya Ananta Toer, Bung Karno, dan masalah pembauran dan integrasi etnis Tionghoa di Indonesia.

Di tengah-tengah lantai dasar, rak-rak berisi bendel-bendel majalah berjejer berderet-deret. Ada beberapa kotak kaca di sela-selanya. Salah satu kotak berisi naskah-naskah tulisan tangan dan ketikan Pramoedya Ananta Toer, berdampingan dengan surat-surat Pram kepada Oei. Satu kotak lain, yang telah saya sebutkan di awal tulisan, memuat koleksi kenangan dari Bung Karno dan Haji Masagung, berisi naskah *Sosialisme Utopia* yang ditandatangani oleh Bung Karno, beserta piringan hitam pidato dan foto-foto Bung Karno dan Haji Masagung. Kotak kaca yang lain lagi memuat buku-buku lama, antara lain *Max Havelaar*. Ada pula kotak kaca yang khusus memuat dokumen-dokumen Baperki, seperti koran *Berita Baperki* dan buku *Lima Jaman: Perwujudan Integrasi Wajar* oleh Siauw Giok Tjhan. Pada tiap-tiap kotak kaca, terpasang pigura aluminium menjelaskan isi kotak kaca.

Sedikit tersembunyi di sudut ruangan, di dekat mesin fotokopi, beberapa rak memuat buku-buku yang ditulis dalam bahasa Tionghoa. Di dekatnya lagi, ada rak yang memuat berbagai kliping koran yang Oei kumpulkan dan bendel dalam map yang dibuat sendiri dari kardus. Subjeknya mungkin cukup acak, tapi jelas menunjukkan minat pribadi dan konteks zaman Oei, antara lain: Masagung, Pers Indonesia, Resensi dan Peninjauan Buku, KGB, India, SARA, Vietnam, Timor-Timur, Mahasiswa, Kasus Tanah, Cersam Sie Djin Koei, ASEAN, Polandia Bergolak, Sejarah Surabaya. Topik Bung Karno dan G30S, ditempatkan dalam kardus buatan sendiri karena banyaknya.

Di lantai atas, ada lebih banyak lagi buku dan berbendel-bendel koran, dibungkus rapat dalam plastik. Beberapa butir kapur barus diselipkan di dalamnya. Ada satu komputer di pojok ruangan untuk digitalisasi katalog. *Printer* di sebelahnya tampak berdebu. Subjek di lantai dua lebih beragam, meski tetap mencerminkan minat sosial politik Oei, antara lain: Agama, Wayang, Militer dan Politik, Pancasila, Soeharto, Pers dan Jurnalistik, Perang dan Kemerdekaan, Sosial Budaya, Ekonomi, Filsafat.

Di awal proses katalogisasi, Oei membuat sistem kategori sendiri. Misalnya, MPI adalah kode untuk Masalah Pembauran dan Integrasi. SHT adalah Masalah Soeharto. PJ, Pers dan Jurnalistik. Tiap buku yang datang dikategorikan dalam kategori-kategori tersebut, kemudian diberi nomor, seiring dengan bertambahnya koleksi. Sekarang, beberapa koleksinya mulai diberi Kode Desimal Dewey (*Dewey Decimal Code*, DDC), ditempelkan di bawah kode lama yang Oei buat. Namun

mungkin DDC pun tidak akan terlalu membantu, melihat begitu spesifiknya koleksi Medayu Agung.

DAN KEMUDIAN...?

Setiap hari, Oei menandai koran yang akan dia kliping. Selain koran-koran berbahasa Indonesia, Oei juga berlangganan koran berbahasa Mandarin dan majalah berbahasa Jawa. Karena penglihatan yang makin kabur, Oei bercerita dalam sehari rata-rata menggunting empat kliping. Sementara, persediaan buku dan koran yang perlu disortir dan dikliping datang berkardus-kardus.

Dari pengamatan saya sejauh ini, ada beberapa hal yang bisa kita garis bawahi dari Oei Hiem Hwie dan Medayu Agung. Oei Hiem Hwie memiliki ketekunan dan integritas dalam mengarsip, terutama karena hubungan yang erat antara sejarah perpustakaan ini dengan sejarah pribadinya. Keluarga, pendidikan, dan individu-individu di sekitarnya berperan besar dalam pembentukan sejarahnya, pribadinya, dan pertemanannya, yang kemudian juga terbangun dan tertanam dalam gagasan arsip Medayu Agung. Koleksi buku dari keluarganya (dan teman-teman keluarganya) mengisi koleksi buku langka. Pendidikan Tiong Hoa Hwee Koan, Universitas Res Publica, pekerjaannya sebagai wartawan, dan aktivitasnya di Baperki berperan besar dalam pembentukan pribadi, pertemanannya, dan koleksi khususnya. Begitu pula perjumpaannya dengan Pram di Pulau Buru. Tidak hanya mereka membentuk koleksi arsip Medayu Agung, tapi juga membangun reputasi dan spesialisasinya. Dengan mengembangkan gagasan arsip yang erat berhubungan dengannya, Oei tidak memosisikan dirinya sekadar sebagai arsiparis atau pustakawan pasif, tapi dengan aktif berpartisipasi membentuk pemahaman mengenai berbagai subjek yang ia rangkai dalam koleksinya.

Yang kemudian menjadi pikiran kita semua, tapi sayangnya masih belum ditemukan langkahnya, adalah



Buku-buku, arsip di Lantai 2 Medayu Agung serta bertumpuk-tumpuk koran dalam bungkusan plastik dengan kapur barus di dalamnya.

FOTO: ERLIN GOENTORO

"... sayangnya masih belum ditemukan langkahnya, adalah regenerasi dan keberlanjutan Medayu Agung ke depan."







regenerasi dan keberlanjutan Medayu Agung ke depan. Sejauh ini, pengorbanan, ketekunan, dan kerja keras Oei didukung oleh berbagai inisiatif pribadi teman-temannya. Biaya operasional perpustakaan ini sekitar 10 juta per bulan, untuk membayar gaji enam pegawai, listrik, dan air. Semua dana didapatkan dari yayasan. Selain di ruang koleksi langka, pendingin ruangan tidak dinyalakan untuk menghemat listrik. Meskipun Dewan Pembina berulang kali membahas keinginan untuk membuat acara dan digitalisasi koleksi, ada langkah-langkah dan komitmen yang tidak sedikit.

Hingga saat ini, Medayu Agung tidak pernah mendapatkan dana sepeser pun dari Pemerintah. Hanya pengakuan sebagai perpustakaan yang sah pada 23 Mei 2005, dan penghargaan Board Preference dalam Surabaya Academy Award 2004. Sudah terlalu banyak perpustakaan dengan koleksi legendaris di Indonesia yang hilang dan tersebar koleksinya, ketika sang pendiri tidak dapat lagi mengelolanya—perpustakaan H.B Jassin dan perpustakaan Bung Hatta biasanya langsung meloncat ke pikiran. Tapi, sejujurnya, menulis ini, saya menjadi sedikit teringat pada nasib "mentor" Oei, Haji Masagung, dan perpustakaannya, Perpustakaan Yayasan Idayu. Mungkin sudah saatnya kita tidak hanya terpaku pada jerih payah dan ketekunan mereka, tapi mulai memikirkan bagaimana kita dapat menciptakan lingkungan dan kondisi yang berkelanjutan, agar kerja keras mereka dapat dinikmati dan diolah oleh generasi selanjutnya. ◆

PERPUSTAKAAN MEDAYU AGUNG

Jl. Medayu Selatan IV/42-44,
Perumahan MDR
(Medayu Dian Regency)
Masuk Perum KOSAGRA
Medokan Ayu, Rungkut,
Surabaya 60295
Kotak Pos 4047 SBS

+62 31 870 3505
medayuagung@gmail.com

JAM BUKA

HARI KERJA: 09.00 - 16.00
SABTU: 09.00 - 13.00

MINGGU DAN HARI BESAR
TUTUP, KECUALI ADA
PERJANJIAN SEBELUMNYA

REKENING BANK

BCA Indrapura 4683814078
A/N Yayasan Medayu Agung
Surabaya

BCA Indrapura 4681192322
A/N Oei Hiem Hwie

TERIMA KASIH KEPADA Om Hwie, yang telah dengan sangat sabar dan tekun menghabiskan banyak waktunya untuk berbagi cerita pada dua *qiao shen shen* ini. Erlin Goentoro menolak namanya disebutkan sebagai penulis, tapi "penelitian" ini kami lakukan bersama, dan Erlin membantu saya menyelesaikan tulisan ini hingga akhir. Pak Dédé Oetomo, yang selalu dengan ringan tangan memberi masukan dan dukungan berharga dalam aktivisme saya dan C2O. Pak Leo Suryadinata, atas masukan, saran, dan rekomendasi bacaannya. Ari Kurniawan, Andriew Budiman, dan teman-teman redaksi ayorek.org untuk bantuan penyuntingan dan sarannya. Semua kesalahan dan kekurangan ada pada saya sebagai penulis.

KATHLEEN AZALI

REFERENSI

Adam, Ahmat B. 1995. *The Vernacular Press and the Emergence of Modern Indonesian Consciousness (1855-1913)*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.

Budianta, Melani. 2012. "Cultural Expressions of the Chinese, 1940-1960." In *Heirs to World Culture: Being Indonesian 1950-1965*, edited by Jennifer Lindsay and Maya Liem, 255–281. Leiden: KITLV Press. http://www.kitlv.nl/book/show/1307.

Coppel, Charles A. 1983. *Indonesian Chinese in Crisis*. Oxford: Oxford University Press.

Hui, Yew-Foong. 2011. *Strangers at Home: History and Subjectivity among the Chinese Communities of West Kalimantan, Indonesia*. Boston and Leiden: Brill.

Lan, Nio Joe. 1940. "Riwajat 40 Taon Dari Tiong Hoa Hwee Koan - Batavia (1900-1939)". Batavia: Tiong Hoa Hwee Koan. https://archive.org/details/Riwajat40TaonTHHKBatavia.

Liu, Oiyan. 2010. "The Educational Movement in Early 20th Century Batavia and Its Connections with Singapore and China." *BiblioAsia* 6 (3): 22–28. www.microsite.nl.sg/PDFs/BiblioAsia/BIBA_0603Oct10.pdf.

Masagung, Ketut. 2003. *Bapak Saya Pejuang Buku*. Edited by Rita Sri Hastuti. Jakarta: PT. Toko Gunung Agung, Tbk.

Mawardi, Bandung. 2012. "Rubrik Bahasa: Nostalgia 'Ratu Dunia.'" *TEMPO*, January 9.

Negoro, Djamaluddin Adi. 1949. *Falsafah Ratu Dunia*. Jakarta: Balai Pustaka.

Suryadinata, Leo. 1995. *Prominent Indonesian Chinese: Biographical Sketches*. Singapore: Institute of Southeast Asian Studies.

Winarta, Frans H. 2008. "No More Discrimination Against the Chinese." In *Ethnic Chinese in Contemporary Indonesia*, edited by Leo Suryadinata. Singapore: Institute of Southeast Asian Studies.

WEBSITE

"Hidden Treasures: Preserving the Literary Past", *Inside Indonesia* http://www.insideindonesia.org/weekly-articles/hidden-treasures

"10 Hal Unik Tentang Perpustakaan Medayu Agung Surabaya", *Kompasiana*: http://edukasi.kompasiana.com/2013/11/04/10-hal-unik-tentang-perpustakaan-medayu-agung-surabaya-607645.html

"Dari Terompet Masyarakat ke Medayu Agung", *Kompas*: http://tekno.kompas.com/read/2008/10/15/21012298/dari.terompet.masyarakat.ke.medayu.agung

"Keeping a Collection of Rare and Banned Books", *The Jakarta Post*: http://www.thejakartapost.com/news/2005/09/17/keeping-collection-rare-and-banned-books.html

KAMAR KERJA III

PRAKTIK PEMBACAAN


ST 04.2
ORIGINAL
Footages
SENI TRADISI DADE NDATE
PALU
KASET 2
ST 04.4
MASTER
Footages
SENI TRADISI DADE NDATE
PALU
KASET 4
ST 04.3
ORIGINAL
Footages
SENI TRADISI DADE NDATE
PALU
KASET3
ST 04.1
ORIGINAL
Footages
SENI TRADISI DADE NDATE
PALU

- 08 -

ARSIP BERGERAK

MENGARSIPKAN SENI TRADISI, MENGOLAH INTERAKSI

JONED SURYATMOKO

PENGANTAR

KIRA-KIRA, BEGINILAH TEATER MASA PURBA DIGAMBARKAN: Orang pada jaman itu hidup berkelompok. Mereka berpindah tempat tinggal dan terus mencari tempat yang mereka anggap menyediakan makanan, yakni binatang buruan. Siang hari mereka berburu. Malamnya, mereka berkumpul di sekeliling api unggun dan berpesta. Sambil membakar hasil buruannya, mereka bercerita tentang pengalamannya berburu. Satu orang bercerita, kemudian disambung dengan cerita yang lain. Begitu seterusnya, hingga semua dapat menceritakan pengalamannya. Pada saat bercerita, mereka memeragakan caranya berburu, cara mengejar binatang buruannya, atau kesulitan-kesulitan membawa mereka kembali pulang. Karena ia sendiri memeragakan gerakan berburu, ia meminta kawan yang lain memeragakan hewan buruannya.

Koleksi kaset video PUSKAT: seni tradisi Dade Ndate, Palu

FOTO: DOKUMENTASI IVAA



Secara bergantian, mereka saling bercerita dan memeragakan kisahnya. Di sela-sela cerita itu, mereka sedih atau mungkin jengkel karena gagal mendapat hewan buruan, atau tertawa senang karena kelucuan-kelucuan dalam kisah temannya.

Sering kali seseorang dari antara mereka mulai bernyanyi dan disusul oleh yang lain, sehingga mereka pun bernyanyi bersama. Inilah puncak pesta. Mereka menari dan menyanyi. Mereka menggunakan peralatan yang ada untuk mengiringinya. Kita mengenalnya sekarang sebagai instrumen atau alat musik. Dalam pesta rakyat itu, mereka mengungkapkan perasaan melalui cerita, nyanyian, tarian, dan diiringi musik. Semua yang hadir bisa menciptakan sesuatu secara kreatif. Pesta rakyat ini menjadi embrio lahirnya teater, di mana semua bisa berperan dan tidak ada pemain yang melulu pemain dan penonton yang melulu sebagai penonton.[1]

Saya mendengar cerita ini sejak 1995, di mana saya mulai bergabung dengan Institut Teater Rakyat Yogyakarta (ITRY), sebuah kelompok mahasiswa yang aktif melakukan advokasi masyarakat kecil dengan metode teater rakyat. Cerita bersumber dari materi pelatihan di Studio Audio Visual (SAV) PUSKAT, sebuah lembaga yang didirikan oleh para imam Jesuit pada 1969 dan menjadi pusat

1) Bersumber dari Teater Rakyat Orientasi, materi cetak stensilan, diolah ulang dari Materi Pelatihan Teater Rakyat Studio Audio Visual PUSKAT.

KOLEKSI ARSIP FOTO STUDIO AUDIO VISUAL PUSKAT (SAV PUSKAT)

SUMBER: DOKUMENTASI IVAA

pelatihan dan produksi audio visual di Yogyakarta.[2] Bagi saya, cerita itu lebih banyak memberi impresi pada wacana teater rakyat ketimbang wacana lain, semisal kesenian secara umum ataupun pengarsipan, hal yang sedang menjadi topik utama buku ini.

Beberapa waktu lalu, saya (kembali) disadarkan bahwa SAV PUSKAT juga pernah melakukan program perekaman (pengarsipan?) seni tradisi Indonesia. Saya jadi punya pertanyaan lanjutan. Gambaran teater purba itu lekat dengan seni tradisi kita, di mana berkumpul dan bertutur adalah bagian pentingnya. Apakah ini kesengajaan? Apakah kurikulum teater rakyat yang dikembangkan SAV PUSKAT sejak 1980-an terinspirasi dari seni tradisi kita? Ataukah program pengarsipan seni tradisi yang dilakukan PUSKAT justru terdorong oleh usaha pengayaan kurikulum teater rakyat? Bagaimana hubungan keduanya?

Sambil mencoba menemukan jawaban itu, saya akan ajak Anda sekaligus menengok ulang praktik penyusunan dan pengolahan arsip yang dilakukan SAV PUSKAT terkait dengan seni tradisi. Jika keingintahuan iseng saya tidak terlalu relevan buat Anda, saya berharap kilas balik cerita pengarsipan mereka akan membawa kita pada usaha pengembangan arsip yang lebih jauh.

SENI TRADISIONAL DAN PEREKAMAN

Jika melihat seni secara umum akan terlalu luas, saya memilih untuk mengerucut dengan membicarakan seni pertunjukannya saja, sesuai bidang yang saya geluti. Pengerucutan ini sekaligus mempermudah pembatasan kita pada pengertian seni tradisional.

Pertunjukan tradisional umumnya digambarkan sebagai pertunjukan yang tipenya tidak bernaskah, dipentaskan dengan bahasa lokal, terkait dengan ritual desa atau keluarga, upacara atau acara tertentu, dengan musik, drama, dan tari dalam kesatuan (teater

2) http://www.savpuskat.or.id/profil/, diakses 6 April 2014.

secara total), berdasar tema yang berasal dari mitos lokal, legenda, sejarah, atau dari epik Ramayana/Mahabharata (Asmara, 1995). Seiring dengan ancaman kepunahan tradisi, banyak bahasan berlangsung tentangnya. Gerakan yang lebih progresif tidak melihat tradisi sebagai sesuatu yang harus dikeluarkan setiap periode tertentu, hanya untuk diusap-usap dan dikenang. Tradisi harus bergerak. Ia harus tumbuh dan dinamis, karena begitu pulalah jaman yang melingkupinya. Rendra (1971) melihat tradisi sebagai kebiasaan yang turun-menurun dalam sebuah masyarakat. Tradisi yang tidak mampu berkembang, baginya, adalah tradisi yang menyalahi fitrah hidup. Pekerjaan-pekerjaan kebudayaan di Indonesia akan menemui kesulitan, apalagi masyarakatnya tidak bersikap kreatif terhadap tradisi.

Jika Rendra mengeluarkan gagasannya dengan tajuk *Mempertimbangkan Tradisi,* sekitar lima belas tahun kemudian, Dewan Kesenian Jakarta (DKJ) menerbitkan buku *Menengok Tradisi, Sebuah Alternatif Bagi Teater Modern* (1986). Buku yang disusun atas Pertemuan Teater 1985 ini merespon gejala-gejala teater yang melibatkan tradisi dalam estetika mereka, semisal dengan yang dijalankan Rendra, Arifin C. Noer, Teguh Karya, Putu Wijaya, dan kawan-kawan. Dari pilihan kata "alternatif" di sana, kita bisa melihat sikap pertemuan teater itu pada tradisi. Sama seperti yang digagas Rendra, mereka menempatkannya sebagai sesuatu yang dinamis, yang bisa diolah dan dirujuk oleh bentuk-bentuk kesenian yang datang setelahnya.

Demikian, tradisi sudah ditempatkan sebagai satu alternatif yang ditengok, dipertimbangkan, dan kemudian dikembangkan. Dengan keputusan ini, bagaimana kesenian yang lebih baru bisa bertemu dengan yang tradisi? Dari mana seniman sekarang dapat mengakses tradisi, dalam bentuk-bentuknya yang terdahulu?

Pertanyaan di atas dijawab oleh sebuah proyek perekaman seni tradisi (termasuk musik) yang dilakukan sejak 1990 sampai dengan 1999, oleh kerja sama banyak lembaga yang didanai oleh The Ford Foundation. SAV Puskat adalah salah satu lembaganya. Dengan mengerucutkan bahasannya pada perekaman musik, Philip Yampolsky (2001), salah satu pelaku proyek itu, membedakan kata memelihara/melestarikan (*preserve*) seni tradisi dengan memperkuatnya (*strengthen*). Ia sendiri tidak percaya ada orang yang bisa memelihara/melestarikan musik atau kebudayaan untuk orang lain. Yang bisa melakukan itu adalah penampilnya sendiri (*performers*) dan penontonnya (*audience*). Jika mereka tidak menginginkan itu, ya sudah, maka seni tradisi akan mati.

Dalam perjalanan perekaman itu, Yampolsky menyimpulkan bahwa di era Soeharto (dan mungkin juga hingga sekarang?), suara sejumlah orang yang berkuasa mengajarkan pada orang-orang desa untuk tidak menginginkan lagi musik tradisional mereka. Program kebudayaan Pemerintah sering kali menimbulkan efek bahwa seni tradisi mereka tidak memuaskan, mereka perlu dibina, dikembangkan, sebelum akhirnya mereka dapat diterima oleh masyarakat

atau orang luar. Juga menggejala pesan di koran, majalah, iklan, radio, dan televisi, yang mengatakan bahwa cara hidup mereka ketinggalan, primitif, dan jadi bahan tertawaan. Tak heran, kaum muda menjadi enggan untuk mencurahkan energi dan emosinya ke musik dari masyarakatnya yang "terbelakang dan konyol".

KOLEKSI KASET VIDEO PUSKAT

SUMBER: DOKUMENTASI IVAA

Dengan mengambil contoh kasus musik tradisi, dalam catatannya, Yampolsky sampai pada pertanyaan mengapa seni tradisi perlu diperkuat dan dibantu keberlangsungannya. Musik, menurutnya, menjadi simbol identitas. Jika musik menjadi simbol identitas etnik, keberadaan dalam masyarakat musik dari banyak kelompok etnis menjadi simbol keberagaman masyarakatnya. Selain itu, material yang menyusun musik secara berbeda menyimbolkan nalar hidup yang berbeda-beda pula.



Salah satu pemrakarsa proyek itu, Fred Wibowo, secara tegas menekankan ancaman yang dialami oleh seni tradisi. Pada masa itu, selalu dilihat



bahwa seni tradisi rakyat akan dihancurkan, dipojokkan, sehingga akan hilang. "Hilangnya seni tradisi ini akan disusul dengan hilangnya nilai kebersamaan, nilai persatuan, dan nilai gotong royong masyarakat, termasuk nilai *cross-culture*, yakni keterbukaan untuk saling menukar nilai-nilai seni yang ada," tegasnya. Ketika sudah ada keterbukaan, ketika nilai-nilai itu ditemukan, ia menambahkan, ternyata kehancuran mereka bukannya tidak disengaja, namun ada kekuatan yang mau berkuasa sendiri dan mengumpulkan sendiri kekayaan, menindas mereka (Fred Wibowo, wawancara, 26/3/2014).

Pemilihan seni tradisi yang hendak direkam pada waktu itu adalah yang sangat dipojokkan dan sangat mau hilang, untuk itulah harus ditemukan nilai-nilainya. Sepanjang periode produksi itu, terkumpullah beberapa hasil dalam bentuk audio visual, seperti:

- Beliant Sentiyu, Ritual Pengobatan Suku Dayak Benuaq;
- Upacara Macerra Arajang;
- Upacara Rebba Suku Ngada;
- Pesta Reba, Tradisi Tahun Baru di Bajawa;
- Ho Ho Nias;
- Tanatoa (Sekelumit Tentang Masyarakat Kajang);
- Pakarena;
- Karapan Sapi;
- Gendang Beleg;
- Yospan;
- Dede Ndate;
- Hudoq, Seni Tradisi Kaltim;
- Hudoq, Pelindung Padi Suku Dayak Modang.

PENYIARAN SENI TRADISI DAN ARSIPNYA

Proyek perekaman seni tradisi yang sudah dipaparkan di atas ditutup dengan sebuah proyek produksi siaran seni tradisi di tahun 1998 s.d 1999. Selain SAV PUSKAT, sejumlah lembaga lain juga terlibat, seperti Radio Suara Surabaya, Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia (MSPI), Eksponen, Komseni, Radio Geronimo Yogyakarta, RFI Prancis, dan Smithsonian Institute.

Sejumlah program yang pada saat itu dirancang adalah sebagai berikut:

1. Pelatihan Dasar Programming Siaran Musik Tradisi di Radio (Radio Suara Surabaya)
2. Pelatihan Lanjut Programming Siaran Musik Tradisi di Radio (Radio Suara Surabaya)
3. Workshop Teknik Rekaman Khusus (Smithsonian Institute)
4. Lokakarya Berkelanjutan Menemukan Format Program Seni Tradisi untuk

TV (SAV PUSKAT)
5. Pengadaan Bahan-Bahan Siaran Musik Tradisi untuk Radio Siaran di Seluruh Indonesia (Eksponen)
6. Program Perluasan Jaringan di Dalam Proyek Produksi Siaran Seni Tradisi (KOMSENI)

Rangkaian proyek di atas mengisyaratkan bahwa setelah proses perekaman seni tradisi, proses penyiaran menjadi ujung tombak penguatannya. Seperti kita tahu, penyiaran mempertemukan semua material yang sudah disiapkan, baik rekaman maupun langsung *(live),* dengan publik barunya. Media audio (radio), audio visual (televisi), dan cetak (tabloid) memberikan kemungkinan seni tradisi didengarkan atau dilihat oleh khalayak lebih luas dari sekitar daerah asal seni itu sendiri.

Memang, jika menengok dasar pemikiran proyek ini, kita akan menemukan hal yang berlawanan. Di sana tertulis bahwa: perkembangan teknologi, khususnya televisi, membawa kesenian dalam konteks budaya global yang sangat mendesak kesenian tradisional (lokal). Juga, tidak ada kesempatan bagi seni tradisi (lokal) untuk tampil dan memperoleh eksistensinya di televisi, sehingga masyarakat terutama generasi muda tidak lagi mengenal dan karenanya tidak apresiatif. Kekurangan dari pihak televisi mereka sebut dengan menuliskan: kurang pahamnya stasiun TV pada potensi kesenian tradisi, bahwa dengan format yang pas akan menjadi program yang layak tayang dan layak jual.[3]

Kerenggangan tradisi dan siaran komersial seperti di atas dapat dipahami dengan melihatnya dari bingkai, yang oleh Phillip Auslander (2008) disebut sebagai "ekonomi kultural". Auslander menjelaskan itu tidak hanya terkait dengan seni tradisi, tapi seni pertunjukan secara umum. Pertanyaan yang diusungnya: teater dan media, rival atau mitra? Jawab Auslander: rival secara ekonomi kultural, pun bukan rival yang setara. Istilah ekonomi kultural digunakannya untuk menggambarkan jagat dari kedua sisi, yakni baik hubungan ekonomi yang riil antar-bentuk-bentuk budaya, dan juga derajat relatif dari gengsi kultural dan kekuasaan yang dinikmati dalam beragam bentuk.

Mengelaborasi pertanyaan yang diajukannya sendiri, Auslander juga mengutip Cecilia Tichi (Tichi, 1991 dalam Auslander, 2008), yang mengusulkan bahwa televisi tidak lagi bisa hanya dilihat sebagai satu elemen dalam lingkungan kultural, satu wacana di antara banyak wacana, namun juga harus dilihat sebagai lingkungan itu sendiri. Televisi telah mentransendenkan identitasnya sebagai me-

3) *Proposal Proyek Lokakarya Berkelanjutan Menemukan Format Program Seni Tradisi untuk TV,* ditulis oleh Fred Wibowo, SAV PUSKAT. Di bagian akhir dasar pemikiran juga tertulis celah masuk proyek tersebut, yakni: Undang-Undang Penyiaran dan himbauan Menteri Penerangan agar televisi memiliki perbandingan siaran produksi lokal dan asing 80% : 20% (80% acara lokal). Ini merupakan peluang bagi kesenian tradisi. Pada saat diwawancara, Fred Wibowo juga menyebut Kethoprak Humor, yang disiarkan RCTI pada masa itu, merupakan contoh bagaimana seni tradisi mendapat tempat di siaran televisi (swasta).

dia yang *particular* dan menyebar melalui budaya "televisual". Ketegangan-ketegangan seperti inilah yang membayangi proyek tersebut. Kalaupun televisi juga menjadi lingkungan itu sendiri, seperti yang disinggung Tichi, dan seni tradisi penting disiarkan dalam lingkungan televisual itu, apakah perkaranya akan selesai? Boro-boro sampai ke kesimpulan selesai atau tidak; permasalahan yang menghadang nampaknya juga cukup pelik. Sebagaimana tertulis dalam proposal proyek itu, mereka mengakui bahwa produser yang memahami daya tarik dari kesenian tradisi dan nilai-nilainya sangat kurang. Juga budayawan, seniman, atau ahli seni tradisi yang paham akan karakteristik media televisi. Lebih parah lagi, dan ini yang ingin mereka pecahkan: belum ditemukannya format yang tepat untuk mengolah sajian seni tradisi ke dalam media televisi.

Alih-alih berpikir terlalu pesimis, proyek itu mengambil langkah: yang penting dijalankan dulu. Keputusan itulah yang pada akhirnya menjadikan perekaman seni tradisi Indonesia menjadi arsip yang dikelola oleh SAV PUSKAT, terutama untuk yang berformat audio visual. Pada masa itu, menurut Fred Wibowo, *output* proyek dapat digunakan untuk bahan diskusi ketika kita mencari nilai-nilai yang dibangun dan dikembangkan lewat media. Bagaimana ia diberi roh kembali dengan bentuk-bentuk baru. "Kurikulum pendidikan mengakses nilai-nilai ini. Bagaimana cara

"...SAV PUSKAT harus lebih mempromosikan koleksi arsip ini. Langkah pembuatan arsip itu sendiri sebenarnya sudah cukup progresif, karena ia menjadi situs kolaborasi antara pengarsip, praktisi, dan akademisi."

JONED SURYATMOKO



Kamera foto dan video milik PUSKAT.

SUMBER: DOKUMENTASI IVAA

berinteraksi berdasar diskusi, bukan berdasar perintah," jelasnya (Fred Wibowo, wawancara, 26/03/2014).

Dalam perkara aksesibilitas arsip mereka, SAV PUSKAT mengakui kurang mendapatkan respon publik. "Salah satu sebabnya, ya, masyarakat sekarang tahu kami sekarang bukan satu-satunya penyedia informasi tentang seni tradisi. Semakin banyak yang memberikan seni tradisi lewat program budaya televisi swasta," jelas Elis Fadjaringsih, Program Officer untuk Proyek Produksi Siaran Tradisi (wawancara, 26/03/2014).

Jika yang penting arsip digunakan, saya merasa SAV PUSKAT tidak perlu terlalu merisaukan kurangnya perhatian masyarakat pada arsip mereka. Penyebabnya tak lain karena SAV PUSKAT sendiri masih menggunakan arsip-arsip suara dan juga *footage* untuk kepentingan produksi mereka sendiri. Artinya, arsip ini tetap saja mereka jadikan rujukan dan bahan produksi, bahkan hingga sekarang. Dalam profilnya, SAV PUSKAT jelas menyebutkan bahwa mereka bervisi untuk menggali inspirasi dari tradisi-tradisi kebudayaan dan spiritual demi kebahagiaan semua manusia jaman sekarang. Hal ini mewujud dalam produksi-produksinya, yang pada akhirnya tidak diperuntukkan semata-mata untuk Gereja Katolik sebagaimana pada mulanya. Produksi audio visual mereka proyeksikan untuk diakses oleh khalayak lebih luas, seperti universitas, Pemerintah, LSM, dan juga televisi swasta.[4]

Jika perkaranya tidak hanya sekadar digunakan, namun juga digunakan oleh khalayak lebih luas, SAV PUSKAT harus lebih mempromosikan koleksi arsip ini. Langkah pembuatan arsip itu sendiri sebenarnya sudah cukup progresif, karena ia menjadi situs kolaborasi antara pengarsip, praktisi, dan akademisi. Lihatlah begitu banyak lembaga yang terlibat dalam proyek itu! Dalam kajian pengarsipan sendiri, proyek penciptaan dan pengolahan arsip yang difungsikan sebagai situs kolaborasi yang mempertemukan pengarsip secara lintas disiplin sangat direkomendasikan, karena menegosiasikan perubahan-perubahan peran pengarsip dan pengelolaannya di masa depan (Clement, Hagenmaier, Knies; 2013).

SENI TRADISI DAN TEATER RAKYAT

Di luar semua produk audio visual yang biasanya dijual dalam bentuk DVD, SAV PUSKAT memiliki capaian lain dalam perumusan kurikulum teater rakyat. Metode ini bisa dikatakan hampir mirip dengan metode teater pemberdayaan di seluruh penjuru dunia, terutama yang berasal dari Augusto Boal. Hanya saja, teater rakyat sudah disesuaikan dengan kondisi Indonesia. Pada awal berkembangnya, banyak

4) http://www.savpuskat.or.id/visi-misi/, diakses 6 April 2014



pekerja teater rakyat yang berhubungan langsung dengan PETA (The Philippines Educational Theater Association) di Filipina. Akhir '70-an, beberapa seniman Indonesia (di antaranya Emha Ainun Nadjib dan Fred Wibowo) dikirim mengikuti lokakarya teater di PETA, Manila, sebagai bagian dari Asia Theatre Forum Partnership Program. Sepulang dari lokakarya ini, Fred Wibowo—yang pada waktu itu bekerja di SAV PUSKAT—mencoba mengadaptasi metode lokakarya dengan gagasan Boal itu ke dalam kurikulum teater rakyat (Bodden, 2010).[5]

Di sinilah jawaban pertanyaan saya akan ditemukan. Apakah kurikulum teater rakyat yang dikembangkan SAV PUSKAT sejak 1980-an terinspirasi dari seni tradisi kita? Mungkinkah keduanya dirancang bersama? "Itu adalah dua *item*, dua pokok yang kemudian dilihat ternyata ini yang satu dengan yang lain saling berkaitan, dan menurut sejarahnya dulunya satu motif. Ketika main teater, mereka berekspresi dan bercerita, seluruh komunitas saling membuat pertunjukan yang dimainkan sendiri, dilihat sendiri. Dulunya, kethoprak juga seperti itu. Drama di Yunani juga seperti itu. Ada partisipasi awalnya," jelas Fred Wibowo, yang pada

5) Bodden menyebut "teater rakyat" dengan istilah *"grassroot theatre"*

saat itu ikut aktif merumuskan dan membagikan gagasan teater rakyat.

Jadi, tidak ada kesengajaan awal di mana proyek ini dirancang bersama-sama. Kata "kemudian" yang disebutkan oleh Fred Wibowo, yang notabene berada di kedua proyek itu, mengindikasikan bahwa pemahaman adanya kaitan di antara keduanya muncul setelah kedua proyek itu berjalan. Benarkah begitu? Ada beberapa penjelasan yang bisa menggenapi, supaya kita tidak buru-buru mengiyakan bahwa semua itu sepenuhnya tidak terencana. Pertama, visi SAV PUSKAT sudah sejak awal mengindikasikan keberpihakan pada tradisi, jadi semua program di dalamnya tentulah berada dalam bingkai itu. Kedua, jika teater rakyat juga terpengaruh oleh Boal, bukankah teater kaum tertindas-nya Boal juga memperhitungkan tradisi (Boal, 2002). Ketiga, dalam pengantar orientasinya, materi pelatihan SAV PUSKAT sudah menghubungkan teater rakyat dengan teater tradisi. Melihat ketiga penjelasan ini, apa yang disampaikan Wibowo semata-mata perlu dilihat hanya untuk logika proyek, bukan untuk logika keduanya sebagai gerakan.

Dalam kasus hubungan kedua proyek tersebut, lebih lanjut Wibowo juga memberi penjelasan lewat *cross-culture* yang tersimpan dalam seni tradisi. "*Cross-culture* memperbandingkan pandangan nilai-nilai, melihat persamaan-perbedaan, lalu terjadi pengayaan. Setelah itu, terjadi sistematisasi; kita bisa menahapkan bagaimana membangun dunia ini menjadi lebih baik lagi," jelasnya. Lalu, di manakah persamaannya dengan teater rakyat? "Dalam interaksi," katanya tegas. Interaksi adalah: murid bertanya, tidak ada murid yang melulu murid, tidak ada guru yang melulu guru. Ada dialog. Unsur penting teater rakyat ada di sini, yakni komunikasi horizontal[6]. Jika Anda perhatikan, perkara "melulu" ini juga disinggung dalam cerita teater purba yang dikutip di awal tulisan ini. Tidak ada yang melulu penonton, tidak ada yang melulu murid.

JIka dirunut lebih lanjut lagi, *Teater Rakyat, Orientasi* yang tersebar dalam bentuk stensilan itu juga membandingkan persamaan seni teater tradisi dengan teater rakyat. Persamaannya terletak pada pelaku dan tempat pementasan. Dalam hal pelaku, keduanya memiliki penonton (pendengar) dan pemain yang berasal dari kalangan rakyat kebanyakan (bukan bangsawan, orang terkemuka, atau aktor terkenal). Sementara dalam hal tempat pementasan, keduanya tidak terbatas di gedung, tapi bisa juga di lapangan, halaman rumah, dan balai desa. Kedua hal itu sarat mengindikasikan adanya interaksi yang setara (karena pelakunya samasama rakyat kecil) dan bebas (karena tidak tergantung oleh satu fasilitas tertentu). Dalam hal agendalah kedua bentuk kesenian ini berbeda. Ketika pada jaman itu seni tradisi sering kali dijadikan alat pengumpul massa dan media ampuh propaganda, teater rakyat justru berusaha mengembalikan kedaulatan rakyat pada penggunaan teater itu sendiri.

6) Komunikasi horizontal adalah pemahaman komunikasi yang diterapkan dalam teater rakyat. Jika komunikasi konvensional menerapkan "komunikator - pesan - komunikan", maka komunikasi horizontal mengajukan gagasan "partisipan - tema - partisipan". Artinya, ada kesetaraan dalam model komunikasi ini.

PENUTUP

Sebagai penutup, kita bayangkan tiga situasi sebagaimana biasa dilakukan metode teater rakyat untuk mewujudkan perubahan[7]. Tiga situasi tersebut adalah situasi riil di mana kita bisa melihat ada masalah, situasi ideal di mana masalah terselesaikan, dan situasi transisi di mana kita sebagai pelaku dapat berkontribusi mewujudkannya.

Situasi riil:
Arsip yang tersimpan tidak cukup diketahui dan diakses oleh khalayak umum. Hal ini jugalah yang saya kira melatarbelakangi Jaringan Arsip Budaya Nusantara (JABN) membuat program hibah pengembangan arsip budaya nusantara.

Situasi ideal:
Arsip yang tersimpan dapat diketahui dan diakses oleh khalayak. Dengan begitu, arsip menjadi bermakna karena ia dibaca dan dijadikan rujukan menyusun kebudayaan dan cara hidup yang baru, untuk menjadi yang lebih baik.

Situasi transisi:
Adalah pengembangan dari semua yang baru saja Anda baca dalam tulisan ini. Pengalaman SAV PUSKAT merekam dan mengarsipkan seni tradisi boleh jadi bukan dalam intensi yang sama terkait dengan nalar pengelolaan proyek. Namun, pada akhirnya, perekaman dan pengarsipan ini terkait erat dengan perumusan dan pengembangan kurikulum teater rakyat yang juga bertahun-tahun mereka tekuni. Tak lupa, ada produksi-produksi di masa sesudahnya, yang menggunakan arsip tersebut.

Jika kedua hubungan itu terjadi tanpa kesengajaan, bukankah sebenarnya usaha SAV PUSKAT dengan mengembangkan teater rakyat adalah contoh ideal bagaimana seni tradisi diolah dan diberi ruang bergerak dalam bentuk lain? Dan usaha pengarsipan seni tradisi adalah penghubung keduanya. Melengkapi nilai-nilai seni tradisi yang sudah ada, ia dipertemukan dan digabungkan dengan isu pembebasan dan pemberdayaan. Singkatnya, kita perlu belajar dari ketidaksengajaan itu, untuk menjadikannya sebuah kesengajaan yang terencana.

Lembaga-lembaga arsip seyogyanya tidak hanya membiarkan arsipnya telanjang begitu saja dan berharap khalayak mengaksesnya. Tapi mereka perlu membuatkan program di mana bentuk olahan arsip itu juga bisa diakses dalam bentuk atau cara lain. Dengan begitu, masyarakat kita punya lebih banyak pilihan dalam mengakses tawaran lembaga arsip. Pun, arsip kita akan menjadi arsip yang bergerak, sebagaimana seni tradisi atau hal lain yang diarsipkannya. ◆

7) Tiga situasi ini biasa digunakan saat produksi teater patung, di mana akan ada tiga diorama patung dengan urutan gambaran riil, ideal, dan transisi yang diusulkan oleh pelaku teater patung tersebut.

REFERENSI

Buku & Jurnal

Asmara, Cobina Gillit. 1995. "Tradisi Baru: A 'New Tradition' of Indonesian Theatre" dalam *Asian Theatre Journal*, Vol. 12 No. 1 (Spring, 1995), pp. 164-174. University of Hawaii Press

Auslander, Philip. 2008. *Liveness, Performance in a Mediatized Culture*. New York: Routledge

Boal, Augusto. 1979. *Theatre of the Oppressed.* New York: Theatre Communication Group

Boal, Augusto. 2002. *Games for Actors and Non-Actors*. New York: Routledge.

Bodden, Michael. 2012. *Resistance on National Stage Modern Theatre and Politics in Late New Order Indonesia*. Athens: Ohio University Press

Clement, Tanya; Hagenmaier, Wendy; Knies, Jannie Levine. 2013. "Toward a Notion of the Archive of the Future: Impressions of Practice by Librarians, Archivists, and Digital Humanities Scholars" dalam *The Library Quarterly*, Vol. 83, No. 2 (April 2013), pp.112-130

Malaon, Tuti Indra; Malna, Afrizal; Dwi Bambang (ed). 1986. *Menengok Tradisi, Sebuah Alternatif Bagi Teater Modern.* Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta

Rendra. 1983. *Mempertimbangkan Tradisi, Kumpulan Karangan*. Jakarta: PT Gramedia

Yampolsky, Philip. 2001. "Can the Traditional Arts Survive, and Should They?" dalam *Indonesia*, No. 71 (Apr. 2001), pp. 175-185. Southeast Asia Program Publications at Cornell University

Dokumen

Proposal Proyek Produksi Siaran Tradisi, kerja sama: The Ford Foundation, SAV PUSKAT, Radio Siaran Surabaya, MSPI, Eksponen, Komseni, Radio Geronimo Yogyakarta, RFI Prancis, Smithsonian Institute. Tahun 1998-1999.

Teater Rakyat, Orientasi, materi cetak stensilan, diolah ulang dari Materi Pelatihan Teater Rakyat Studio Audio Visual PUSKAT.

Wawancara

Elis Fadjaringsih (SAV PUSKAT), 26 Maret 2014

Fred Wibowo (pernah bekerja di SAV PUSKAT), 26 Maret 2014

Website

http://www.savpuskat.or.id/profil/, diakses 6 April 2014

http://www.savpuskat.or.id/visi-misi/, diakses 6 April 2014

"Lembaga-lembaga arsip seyogyanya tidak hanya membiarkan arsipnya telanjang begitu saja dan berharap khalayak mengaksesnya. Tapi mereka perlu membuatkan program di mana bentuk olahan arsip itu juga bisa diakses dalam bentuk atau cara lain."

PAMERAN BIENNALE I – 1988
SENI LUKIS YOGYAKARTA
17 - 24 JUNI 1988

BIENNALE SENI LUKIS YOGYAKARTA

TAMAN BUDAYA YOGYAKARTA
NO. INVT: 081/TBY/SR/88
CLASS:

TAMAN BUDAYA YOGYAKARTA
NO. INVT: 0829/BY/Bs/6/04
CLASS:

- 09 -

MEMBUKA KATALOG, MENGUNGKAP IDEOLOGI

GALATIA PUSPA SANI NUGROHO



Katalog Biennale Seni Lukis Yogyakarta I

1988

Katalog adalah salah satu (mungkin satu-satunya) artefak yang tersisa dari sebuah pameran seni rupa. Hal ini sesuai dengan pengertian "katalog" yang tercantum di dalam Kamus Besar Bahasa Indonesia (ka·ta·log: carik kartu, daftar, atau buku yang memuat nama benda atau informasi tertentu yang ingin disampaikan, disusun secara berurutan, teratur, dan alfabetis: *kartu -- membantu memudahkan orang mencari buku di perpustakaan)*. Masih menurut Kamus Besar Bahasa Indonesia, katalog dalam ruang lingkup manajemen diartikan sebagai daftar barang yang dilengkapi dengan nama, harga, mutu, dan cara pemesanannya.

Dalam katalog seni rupa yang kebanyakan berbentuk buku, lazimnya tertulis pengantar galeri atau panitia pameran, teks kuratorial, atau esai mengenai seni yang dipamerkan. Selain itu, katalog juga memuat

dokumentasi karya yang dipamerkan. Keberadaan hal-hal tersebut yang memberikan konteks lampau kepada katalog, ketika sebuah pameran telah selesai dilaksanakan. Katalog adalah arsip pameran.

Mengenai perannya sebagai arsip, ada baiknya kita melihat katalog dari beberapa sudut pandang. Sudut pandang pertama, secara fisik tujuan dan fungsinya selesai ketika pameran berakhir. Kedua, "katalog"[1] sebagai arsip yang menyimpan ide, gagasan, wacana, maupun inovasi, dalam bentuk tulisan maupun dokumentasi visual karya, dapat dijadikan sebagai diskursus atas perkembangan di dalam dunia seni rupa. Misalnya saja, melalui katalog-katalog Biennale Jogja, dapat diketahui dinamika yang menyertai penyelenggaraannya. Seperti apa yang akan dilakukan pada esai ini nantinya.

MENGAPA KATALOG?

Setidaknya terdapat dua alasan yang mendasari penggunaan "katalog" sebagai data: 1) Kecenderungan akan terbatasnya memori manusia pada sebuah peristiwa; 2) Merupakan sumber literatur primer dalam sebuah pameran. Sejalan dengan itu, esai ini akan dibagi dalam 3 bahasan yang mengacu pada batasan peristiwa. Batasan peristiwa pertama mengkhususkan diri membahas Biennale Jogja kurun waktu 1988 - 1992. Batasan peristiwa kedua melihat dinamika yang terjadi antara 1994 - 1999. Batasan terakhir yang akan dibahas, diambil dari katalog Biennale 2003 - 2007. Perhelatan selanjutnya, BJ X 2009 dan BJ XI 2011, tidak diikutsertakan dalam bahasan dikarenakan: 1) BJ X 2009 yang dianggap paling semarak karena diikuti oleh banyak seniman dan menempatkan karya-karyanya di ruang publik selain di galeri tidak mengeluarkan/mencetak katalog. Hal ini sangat disayangkan, mengingat banyaknya karya[2] yang diikutsertakan dalam pameran. Sampai sekarang, hal ini masih menjadi misteri bagi publik, mengapa *event* sebesar (dan semeriah) itu sampai lupa untuk mencetak katalog; 2) BJ XI 2011 hadir di kala Yayasan Biennale Yogyakarta resmi terbentuk pada 23 Agustus 2010. Kondisi ini berpengaruh pada kemapanan BJ sebagai sebuah organisasi. Salah satu bentuk kemapanan tersebut adalah dengan dibakukannya gagasan mengenai khatulistiwa sebagai perspektif geo-politik dalam tema yang akan digunakan dalam lima penyelenggaraan Biennale selanjutnya (dimulai dari BJ XI).

1) Pemakaian tanda petik digunakan untuk menerangkan katalog sebagai arsip.

2) Tercatat sebanyak 323 seniman (termasuk 82 kelompok) yang turut serta. *(Sumber: www.biennalejogja.org)*



Katalog Biennale Seni Lukis Yogyakarta II

1990

BATASAN PERISTIWA 1: BIENNALE DAN BINAL (1988-1992)

Biennale Seni Lukis pertama kali diselenggarakan pada 1988 dan merupakan alih wujud dari Pameran Seni Lukis Yogyakarta[3], yang memiliki regulasi berbeda. Alasan-alasan perubahan tersebut tertuang dalam teks sambutan oleh Kepala Taman Budaya waktu itu, Rob M. Mudjiono. Salah satu alasan yang paling mendasar adalah menyediakan sarana pertukaran komunikasi dan informasi bagi para seniman, selain itu adanya penghargaan bagi karya terbaik diharapkan mampu memicu kreativitas seniman dalam berkarya.

Sampai pada penyelenggaraan yang ketiga pada 1992, Biennale Seni Lukis Yogyakarta (selanjutnya ditulis BSLY) masih memiliki format kompetisi dengan pemenang yang ditentukan oleh dewan juri. Selain bertugas untuk mengundang peserta, dewan juri juga diperbolehkan untuk memamerkan karyanya, seperti

3) M. Mudjiono, Rob. 1988. "Sambutan Pengantar Kepala Taman Budaya Yogyakarta", *Katalog Biennale Seni Lukis Yogyakarta*.

yang terjadi pada penyelenggaraan pertama. Selain Soedarso Sp.[4], anggota dewan juri lainnya: Fajar Sidik, Dullah, Aming Prayitno, dan Amri Yahya, juga turut memamerkan karyanya.

Untuk kali kedua, **Fajar Sidik**[5] dan Soedarso Sp. ditunjuk kembali sebagai anggota dewan juri bersama-sama dengan nama-nama seperti Bagong Kussudiardja, Widayat, dan Agus Dermawan T. Pada BSLY kedua tahun 1990 ini, pelukis Sudarisman kembali meraih penghargaan karya terbaik. Walaupun menghasilkan juara bertahan, ada dua perubahan yang setidaknya dapat dilihat melalui katalog:

1. Proses seleksi peserta pameran tidak lagi dilakukan oleh tim yuri[6], akan tetapi digantikan oleh tim penyeleksi yang terdiri dari Aming Prayitno, Subroto Sm., H. Amri Yahya, seperti yang tertulis di dalam susunan panitia.
2. Tulisan Soedarso Sp. dengan judul "Boom Seni Lukis Indonesia" di dalam katalog memungkinkan dibaca sebagai tulisan pengantar dewan juri. Walaupun tidak dijelaskan di dalam tulisan, namun keanggotaan penulis dalam dewan juri sudah cukup untuk memberikan predikat.

Di luar kedua hal di atas, BSLY kedua tahun 1990 tampaknya tidak banyak mengalami perubahan. Misalnya saja, dewan juri masih diperbolehkan untuk ikut berpameran (hanya Fajar Sidik, Bagong Kussudiardja, dan Widayat yang ikut berpameran). Tim seleksi yang bertugas untuk menyeleksi/mengundang peserta juga diberikan akses untuk memamerkan karya (keseluruhan anggota tim seleksi mengikuti pameran).

Fajar Sidik menutup tulisan pengantarnya di katalog BSLY ketiga tahun 1992 dengan satu kalimat yang romantis:

> "Kemungkinan nanti ada suatu masa di mana seniman bermitra dengan filsuf, pemikir budaya, dan ilmuwan



Katalog Binal Experimental Art

1992

4) Dalam katalog Biennale Seni Lukis 1988 tidak disebutkan Ketua Dewan Juri.

5) Nama Fajar Sidik ditulis tebal, sesuai dengan katalog BSLY 1990.

6) Kata "tim yuri" mengacu pada ejaan di katalog.



lainnya, bergandengan tangan bahu membahu dalam mencari keindahan, kebenaran, dan menguak kenyataan untuk mengungkap misteri kehidupan."

Kalimat itu seakan menjadi utopia bagi kegelisahan-kegelisahannya mengenai peran seniman bagi bangsa ini. Baginya, pendidikan sebagai dasar pembentukan watak seorang seniman telah berhasil mencatatkan keikutsertaannya dalam sejarah kemerdekaan. Sayangnya, hal tersebut kemudian tidak dijadikan sebagai tren dalam berkarya oleh generasi seniman pada waktu itu. Dengan halus, Fajar Sidik melontarkan kritik-kritiknya terhadap kondisi saat itu melalui tulisannya:

> [1] "Berbahagialah bagi orang-orang yang gemar melukis karena kesempatan untuk mengembangkan bakatnya dan berpeluang untuk menjadi orang yang terkenal, kaya, dan terhormat."
> "Dari kondisi yang cukup baik ini apa imbalan yang bisa diharapkan mengenai mutunya? Kalau sekadar mengenai indah jeleknya bisa diserahkan kepada penggemar lukisan."
> [2] "Dengan banyak dibangunnya gedung-gedung apa itu perkantoran, hotel, perumahan mewah serta lahirnya hartawan baru hasil pembangunan, maka bisa diperkirakan kebutuhan akan karya seni untuk menghias pembangunan melonjak dan kesempatan yang baik ini bagi sementara pelukis dimanfaatkan untuk memasok selera pasar. Ada kecenderungan kesuksesan seorang pelukis diukur dari kelarisannya dan harganya yang melambung tinggi. Hubungan antara pelukis dan penggemarnya adalah hubungan penjual dan pembeli dan karena pembeli adalah raja maka bisa diperkirakan mutu seni waktu ini akan tergantung seberapa jauh pelukis dan kritisinya dalam membina selera mereka."
> "Jadi seni pada masa pembangunan ekonomi ini kemungkinan arahnya bisa berkembang menjadi seni pengiasan untuk memanjakan kehidupan."

Kritik Fajar Sidik tersebut seakan-akan mendapatkan hantaman yang keras ketika satu hari menjelang BSLY III diselenggarakan, muncul pameran tandingan[7] bernama Binal Experimental Art (Dalam logat bahasa Indonesia, Biennale dibaca: "binal", dan "binal" sebagai sebuah kata juga berarti nakal).

Kelompok kerja Binal yang dikomando oleh Dadang Christanto (koordinator), Eddie Hara, Heri Dono, dan Ong Harry Wahyu mempermasalahkan syarat-syarat keikutsertaan sebagai peserta Biennale yang dianggap membatasi ekspresi dan kreativitas (Dua syarat yang paling menjadi kontroversi pada saat itu adalah: *"Peserta adalah pelukis profesional berumur minimal genap 35 th. pada 1 Juli 1992 [...] Peserta menyerahkan karya lukisan (dua dimensional) dan bukan media batik"*[8]).

7) Dalam proposal kegiatan Binal Experimental Art, secara terang-terangan disebutkan tujuan *event* tersebut digelar, seperti yang tertulis dalam kalimat: *"Binal akan dibuka pada 27 Juli 1992, sehari menjelang Biennale III diresmikan. Demikian juga Binal akan ditutup pada tanggal 4 Agustus 1992, sehari sebelum Biennale III ditutup. Hal ini sesuai dengan tujuan kami, yaitu membuat pameran tandingan sekaligus ikut memeriahkan pameran Biennale III tahun 1992 Seni Lukis Yogyakarta."*

8) Proposal Binal Experimental Art 1992

Dukungan yang diperoleh Binal tidak hanya berasal dari kalangan seniman muda[9] saja. Di dalam katalog yang terkesan lebih sederhana dibandingkan katalog BSLY III, setidaknya terdapat dua sambutan yang justru berasal dari luar dunia seni rupa. Pertama, oleh Pembantu Rektor III UGM, dan yang kedua oleh Direktur Pusat Kebudayaan, Ikon Nishida. Seorang Bakdi Sumanto juga menyatakan dukungannya terhadap Binal melalui sebuah tulisan di katalog yang diberi judul "Pemberontakan Kreatip". Dengan gayanya yang khas, pada paragraf awal, Bakdi Sumanto mendefinisikan Binal sebagai sebuah gerakan:

> "Wujud "pemberontakan" kreatip juga bisa bermacam-macam. Bisa dalam wujud karya-karya kreatip, bisa pula dalam wujud yang lebih fisik: menyelenggarakan pameran, pentas, penerbitan, di luar kebiasaan seniman melakukannya. Tampaknya pameran BINAL menunjukkan gejala kedua: "pemberontakan" kreatip yang lebih fisik. Dan jika dugaan ini benar, itu pun adalah kegiatan kreatip yang sangat sehat."

Kemunculan Binal, oleh Bakdi Sumanto, diharapkan sebagai titik tolak bagi Biennale untuk bersiap menghadapi pembaruan-pembaruan di dalam seni rupa, seperti yang tertulis pada paragraf akhir:

> "Yang sangat diharapkan sekarang, mereka yang merasa "diberontaki" oleh pameran BINAL ini menerima sebagai suatu yang wajar-wajar saja. Mengapa? Usaha pembaharuan dan "pemberontakan" kreatip yang dilakukan oleh sekelompok rupawan yang tergabung dalam pameran ini, kelak, akan menguntungkan yang sekarang merasa "diberontaki". Mereka akan melihat wilayah baru yang dicoba dibuka, dan mungkin belum sempurna. Ini artinya, penyempurnaannya adalah pembaharuan berikutnya. Siapa tahu, pembaharu-pembaharu yang datang justru muncul dari mereka yang sekarang "diberontaki" oleh pameran ini."

Pada akhir katalog Binal Experimental 1992, makalah yang ditulis oleh Aris Mundayat untuk seminar yang diselenggarakan dalam rangka Binal Experimental Art di Gedung Tempo seperti sedang menyatakan posisi Binal terhadap narasi besar yang menghegemoni dunia seni rupa di Indonesia. Meskipun begitu, makalah tersebut tidak secara langsung menyebut Binal sebagai salah satu agen perubahan, akan tetapi memberikan gambaran mengenai kondisi politis seniman, sesuai dengan judulnya: "Seniman dan Negara: Konfigurasi Politik Seni di Indonesia".

Aris Mundayat memberikan pernyataan mengenai bagaimana seorang seniman bereproduksi dan apa saja faktor yang mendasarinya. Kedua hal tersebut yang menjadi perbedaan mendasar dalam pemilihan sikap seniman terhadap negara, seperti yang dikutip pada epilog makalah tersebut di bawah ini:

> "Seniman seperti Djoko Pekik dan Semsar Siahaan merupakan orang yang mampu mereproduksi kesadaran oposisional. Mereka mampu menemukan ruang yang tidak didominasi oleh *the grammar of ritual action* melalui cara yang berbeda-beda. Perbedaan mereka dalam mereproduksi kesadaran oposisional banyak dipengaruhi oleh pengalaman sejarah yang mela-

9) Dadang Christanto dan Eddie Hara, yang pada saat itu berusia 35 tahun, adalah anggota tertua di dalam kelompok kerja Binal. Sedangkan anggota termuda adalah Djaelani yang saat itu genap berusia 28 tahun (*Sumber: Proposal Binal Experimental Art 1992*).

Katalog Biennale Seni Lukis Yogyakarta III

1992



tarinya. Djoko Pekik sebagai orang Jawa yang kuat yang pernah mengalami penjara selama 5 tahun. Dan kemudian diteruskan dengan tahanan rumah selama 6 tahun telah membentuk karakter yang khas. Dia masih tetap konsisten dengan perjuangan membela rakyat kecil yang menjadi bagian dari dirinya."

"Sementara itu Semsar Siahaan yang tidak mengalami pengalaman sepahit Djoko Pekik jauh lebih mampu menemukan ruang-ruang untuk mereproduksi perlawanan. Kemampuan dia dalam menemukan ruang untuk bersikap oposisional secara radikal telah mengantarkan dia pada kesadaran bahwa kehirarkhisan telah membelenggu rakyat Indonesia".

"Sikap praxis Djoko Pekik dan Semsar dalam mereproduksi kesadaran oposisional dapat dipastikan banyak menemui hambatan, karena seniman-seniman seperti Bagong Kussudiardjo, dan seniman Baliho, jauh lebih banyak jumlahnya. Mereka jauh lebih memiliki kemampuan memanipulasi simbol-simbol negara untuk kepentingan mereka sendiri. Hal ini disebabkan oleh kedekatan dia dengan negara, sehingga legitimasi (yang merupakan energi dari sistem Simbol) untuk memanipulasi simbol dengan mudah dia dapatkan".

Makalah Aris Mundayat tersebut semakin mengokohkan posisi Binal terhadap BSLY. Ditambah lagi dengan adanya dukungan yang berasal dari media; tercatat Majalah *Humor, SWA, Forum,* dan *Matra* serta Tempo Grup adalah media cetak yang tercantum namanya pada katalog. Artinya Binal mempunyai kesempatan untuk diakses publik melalui pemberitaan oleh media-media tersebut.

Kesempatan untuk bertemu dengan publik sebenarnya terbuka cukup luas ketika Binal Experimental Art memamerkan karya-karyanya pada beberapa ruang publik seperti Alun-Alun Utara, Gedung Seni Sono, Stasiun Tugu, Kampus Asri Gampingan, dan Boulevard UGM. Dengan mempresentasikan karyanya di ruang publik, Binal sebenarnya sedang berusaha untuk mengkritisi sikap pengutamaan seni lukis di dalam seni rupa. Dalam kaitannya dengan BSLY, bentuk-bentuk ekspresi seni rupa selain seni lukis memang belum (atau mungkin tidak) mendapatkan akomodasi. Jika disambungkan dengan narasi yang lebih luas lagi, isu ini mungkin bisa dihubungkan dengan perkembangan zaman *postmodern* yang membangkitkan semangat kontemporer di dunia seni rupa Barat.

Mengenai fenomena tersebut, Jim Supangkat menjelaskan ramainya istilah kontemporer di dunia seni rupa Indonesia tidak bisa lepas dari perkembangan keikutsertaan perupa-perupa Indonesia di dalam kancah pameran internasional. Melalui hubungan ini, pemikiran-pemikiran seni rupa di Indonesia mulai menyerap wacana-wacana yang sebelumnya tidak dikenal. Pemikiran-pemikiran *postmodern* yang banyak memengaruhi isu seni rupa kontemporer rupanya mampu mengubah platform seni rupa, terutama dalam bentuk media-media ungkapan baru. Semenjak saat itu, kondisi "kontemporer" tersebut memengaruhi perubahan dalam memandang pengutamaan seni lukis di dunia seni rupa.

Menurut penuturan Suwarno Wisetrotomo *(Politik Estetika Seni Rupa Yogyakarta 1990-2010; Sekitar Friksi, Ideologi, dan Kontestasi*[10]*)*, dunia seni rupa Yogyakarta pada kurun waktu 1990-2010 disebut sebagai era pergulatan mencari format organisasi yang ideal dan pergulatan pengokohan identitas (baik identitas peristiwa maupun identitas seniman). Riak-riak yang terjadi di kurun waktu itu dianggap sebagai salah satu bagian gelombang besar dinamika seni rupa di Yogyakarta. Sebagai salah satu pergulatan pengokohan identitas, Biennale versus Binal rupanya memiliki rentetan implikasi yang ternyata tidak hanya berhenti pada sebuah perayaan semata. Pergantian nama Biennale Seni Lukis Yogyakarta menjadi Pameran Rupa-Rupa Seni Rupa Yogyakarta (dan kemudian berganti lagi menjadi Biennale Jogja[11]) merupakan salah satu contohnya. Selain itu, yang patut dicatat dari peristiwa itu adalah bagaimana pengaruhnya terhadap pengorganisasian dan

10) Tulisan tersebut digunakan sebagai bahan ajar Workshop Penulisan Sejarah Kritis Seni Rupa Jogja: Membaca Friksi, Ideologi, dan Kontestasi di Ranah Seni Rupa Jogja. Agustus-November 2013.

11) Biennale Jogja sebagai sebuah *brand* pertama kali digunakan pada penyelenggaraannya yang ke-7 tahun 2003, dengan tema *Countrybution* dan dikuratori oleh Hendro Wiyanto *(Sumber: www.biennalejogja.org)*.

peran kuratorial di dalam penyelenggaraan Biennale. Semenjak itu, rupanya bentuk organisasi penyelenggaraan Biennale Jogja terus mencari-cari format yang mapan; sejalan dengan itu, *booming* seni rupa yang menyergap dunia seni rupa di Indonesia ikut membawa pengaruh dalam proses pembentukan kosakata kurator. Dimulai dengan adanya tim kurasi pada Pameran Rupa-Rupa Seni Rupa 1994, proses identifikasi terhadap kurator, kurasi, dan kerja-kerja kuratorial juga menjadi isu yang terus bergulir.

BATASAN PERISTIWA 2: MEMBAKALKAN BIENNALE, DARI TIM KURASI MENUJU KURATOR (1994-1997)

Selain berada pada *cover* depan katalog, Rupa-Rupa Seni Rupa yang dipilih sebagai tajuk pameran sama sekali tidak disinggung dalam sambutan pengantar yang ditulis oleh Ketua Taman Budaya Yogyakarta, Drs. Suprapto. Bahkan kata itu sama sekali tidak muncul dalam sambutan yang terletak di halaman pertama katalog pameran.

Pameran Rupa-Rupa Seni Rupa 1994 sebenarnya memayungi tiga pameran yang berbeda: Pameran Biennale IV Seni Lukis, Pameran Patung Outdoor, dan Pameran Seni Rupa Kontemporer. Ketiga pameran tersebut memiliki kriteria 'profesional' bagi pesertanya, yang berarti sudah tidak berstatus mahasiswa/siswa, walaupun tidak ada batasan usia. Sedangkan cakupan pesertanya diperlebar dengan memamerkan karya-karya perupa dari seluruh Indonesia (kecuali Biennale Seni Lukis yang hanya menambahkan peserta yang berasal dari Surakarta)[12]. Selain beberapa perubahan di atas, dewan juri yang pada penyelenggaraan Biennale Seni Lukis sebelum-sebelumnya mempunyai tugas untuk menyeleksi peserta dan menentukan pemenang digantikan oleh tim kurasi yang terdiri dari Fajar Sidik, Jim Supangkat, Soedarso Sp., Sudarmadji. Sedangkan sistem kompetisi sudah tidak digunakan kembali pada tahun itu.

Kata "tim kurasi" muncul pertama kali pada pengantar yang ditulis oleh Ketua Taman Budaya Yogyakarta, Drs. Suprapto. Tim kurasi ditempatkan sebagai kebutuhan baru, seiring munculnya format yang berbeda dari penyelenggaraan sebelumnya. Hal ini terdapat pada tulisan pengantar yang dikutip di bawah ini:

> [1]"...namun kriteria "Profesional" dalam pengertian bukan berstatus siswa atau mahasiswa "Undergraduate" tetap sebagai salah satu persyaratan. Adanya perluasan ini untuk memilih pesertanya panitia memilih bantuan Tim Kurasi."[13]
> [2] "Peserta pameran Seni Rupa Kontemporer diundang juga berdasarkan usulan Tim Kurasi."

12) Walaupun tidak secara detail dijelaskan, akan tetapi kata pengantar pada katalog Pameran Rupa-Rupa Seni Rupa sebenarnya sudah mencakup garis besar penyelenggaraan pameran.

13) Tanda baca, huruf kapital, dan susunan kalimat disesuaikan dengan teks aslinya di katalog.

KANAN
Katalog Biennale Seni Rupa Yogyakarta V 1997

BAWAH
Katalog Pameran Rupa-Rupa Seni Rupa Yogyakarta 1994





Kedua kalimat yang diambil dari kata pengantar di atas menjelaskan bahwa keberadaan tim kurasi dilihat sebagai salah satu perubahan akibat munculnya regulasi dan peristiwa pameran yang pada penyelenggaraan sebelumnya tidak ada. Misalnya, syarat peserta pameran yang tidak lagi dibatasi usia, dan terselenggaranya Pameran Seni Rupa Kontemporer di bawah payung Pameran Rupa-Rupa Seni Rupa[14].

Pameran Rupa-Rupa Seni Rupa tercatat sebagai pameran yang pertama kali menggunakan istilah "kurasi" dalam sejarah penyelenggaraan Biennale Jogja. Proses pengakraban kata "kurasi" sebagai kata kerja, selanjutnya terjadi lebih dinamis dalam usaha menemukan definisi yang tepat.

Sedikit melebar, istilah kurator, kurasi, dan kuratorial sendiri memiliki sejarah yang cukup panjang di dalam dunia seni rupa di negara kita[15]. Yuswantoro Adi da-

14) Pameran Rupa-Rupa Seni Rupa merupakan nama yang digunakan untuk memayungi tiga pameran berbeda yang diselenggarakan di tempat dan waktu yang bersamaan, yaitu: Biennale Seni Lukis, Pameran Seni Patung Outdoor, dan Pameran Seni Kontemporer.

15) Dua sumber yang dikutip ditulis pada 2011, sekitar 17 tahun setelah Pameran Rupa-Rupa Seni Rupa diselenggarakan.

lam sebuah artikelnya di harian *Kompas* pernah mengemukakan bahwa penyebutan kata "kurator" pertama kali dikemukakan oleh Jim Supangkat akhir dekade '80-an[16]. Perkembangan kata kurator tidak lepas dari terminologi aslinya dalam bahasa Inggris. Mikke Susanto dalam bukunya menyebutkan kata kurasi berasal dari kata "curation", yang lalu berkembang menjadi *curate, curation,* dan *curatorial,* dan dalam bahasa Indonesia kemudian diartikan dengan kurasi, kurator, dan kuratorial[17]. Masih di dalam artikelnya, Yuswantoro Adi (yang juga adalah seorang perupa) menuliskan kerja-kerja kuratorial sebagai hal yang tidak mudah dan cukup kompleks:

> "Persoalan kurasi ini memiliki berbagai aspek yang tidak mudah. Kerja kurasi memerlukan pengetahuan kuratorial *(curatorial knowledge)* berupa pengetahuan dan pemahaman benda-benda (artefak) yang dipamerkan. Sementara secara menyeluruh tugas kurator adalah memberi jasa perencanaan dan pelaksanaan suatu pameran seni rupa, yang di dalamnya selain praktik pameran, juga dapat membangun wacana representasi seni yang dibuat. Dasar-dasar kurasi inilah yang dapat mencerminkan kondisi visual, visi, dan misi serta citra yang akan dibangun dalam pameran. Orang yang bekerja mengerjakan kurasi disebut kurator."

Jasa perencanaan dan pelaksanaan yang dikerjakan kurator merupakan sebuah kerja elaborasi antara wacana dan praktik estetika. Jika yang dikerjakan hanya sebagian, maka bagian lainnya akan muncul sebagai ruang-ruang yang berpotensi menimbulkan kebingungan. Implikasinya muncul di ruang pamer. Penikmat sebagai konsumen akan mengalami kendala dalam mencerap pesan yang sedang berusaha disampaikan (baik secara wacana maupun estetik). Kebingungan itu muncul di kala Pameran Rupa-Rupa Seni Rupa tidak menyertakan (atau memang tidak ada) teks pengantar kuratorial pameran di dalam katalog. Profil anggota tim kurasi[18] yang ditulis cukup jelas, sayangnya, tidak cukup membantu. Malahan, tulisan Budihardjo Wirjodirjo yang muncul sebagai pengantar Pameran Seni Patung Outdoor.

Dalam penyelenggaraan Biennale Seni Rupa Yogyakarta[19] (selanjutnya disingkat BSRY) V 1997, kata "tim kurasi" digantikan dengan "tim kurator" yang dalam praktik kerjanya terasa tumpang tindih dengan keberadaan tim narasumber.

Beberapa hal menarik perlu dicatat dalam format penulisan tim narasumber dan tim kurator. **Pertama,** pada susunan panitia hanya disebutkan tim narasumber saja (Soedarso Sp., Anusapati, M. Dwi Marianto, Alex Luthfi, Suwarno Wisetrotomo, Dadang Christanto, Sudarisman). **Kedua,** istilah tim kurator muncul pada teks ter-

16) Adi, Yuswantoro. "Salah Kaprah Jadi Salah Parah", *Kompas*, Minggu, 18 September 2011, hal. 20.

17) Susanto, Mikke. 2011. "Kritik Seni", *Diksi Rupa: Kumpulan Istilah dan Gerakan Seni Rupa*. Yogyakarta: DictiArt Lab & Djagad Art House Bali.

18) Tugas tim kurasi yang tertulis pada tulisan pengantar, yaitu: 1) Memilih peserta Biennale Seni Lukis IV, 2) Mengusulkan seniman yang akan diundang untuk mengikuti Pameran Seni Rupa Kontemporer.

19) Nama Biennale Seni Rupa Yogyakarta yang dipilih otomatis menggugurkan eksistensi nama Biennale Seni Lukis Yogyakarta.

sendiri yang isinya memuat pokok acuan gagasan pameran di dalam katalog pameran BSRY:

> [1] "Bertolak dari mukadimah di atas, tulisan ini berupaya untuk menjelaskan dasar pemikiran **Tim Kurator** dalam membingkai keputusan yang diambil untuk Pameran Biennale Seni Rupa Yogyakarta 1997 ini. Pada hakikatnya dasar pemikiran ini merupakan usaha untuk menjawab dan memperjelas pertanyaan-pertanyaan awal dari **tim kurator**[20] sendiri, antara lain: Mengapa Seni Rupa? Apa yang ingin dicapai (dengan bingkai seni rupa itu)? Bagaimana metode kerjanya? Dan apa dan bagaimana pertimbangan untuk menentukan peserta yang diundang?"
> [2] "Metode kerja dan pertimbangan yang digunakan, dua hal ini baik bagi **Tim Kurator** dan Panitia Penyelenggara maupun bagi publik seni rupa merupakan suatu masalah yang sangat sensitif, dan bukan tak mungkin bakal memunculkan persoalan ikutan yang kontroversial. Atas kesadaran itu **Tim Kurator** berupaya terbuka dan demokratis dalam menentukan pertimbangan dalam mengambil keputusan."
> [3] "...maka dengan segala keterbatasannya **Tim Kurator** mendiskusikan cara pandangnya masing-masing anggota tim terhadap berbagai masalah dan perkembangan seni rupa Yogyakarta dalam dua tahun terakhir."
> [4] "Wewenang **Tim Kurator** dengan segala keterbatasannya, hanya melihat, katakanlah prestasi seorang perupa dalam batas temporal dua tahun terakhir. Itu pun masih dengan pertimbangan akan adanya keterbatasan tersebut di atas."
> [5] "Proses kurasi seperti ini juga diyakini oleh **Tim Kurator** akan dapat menumbuhkan sikap terbuka dan dialog antarprofesi seni rupa kita yang sehat di masa datang."

Pada bagian akhir teks tersebut, dibubuhkan nama Tim Kurator yang terdiri dari: Soedarso Sp., Tulus Warsito, Anusapati, M. Dwi Marianto, Suwarno Wisetrotomo. Sedangkan keberadaan tim narasumber beserta fungsinya sama sekali tidak disebutkan di dalamnya.

Ketiga, apabila dilihat secara seksama, anggota tim kurator juga merupakan anggota dari tim narasumber. Soedarso Sp., Anusapati, M. Dwi Marianto, Suwarno Wisetrotomo juga merupakan anggota tim narasumber (minus Tulus Warsito yang hanya menjadi anggota tim kurator). Sedangkan Alex Luthfi, Dadang Christanto, dan Sudarisman tidak ikut dalam keanggotaan tim kurator meskipun terdaftar sebagai anggota tim narasumber.

Hal-hal tersebut yang akhirnya menimbulkan kerancuan dalam memandang fungsi tim narasumber dan tim kurator. Anggapan bahwa tim kurator memiliki wewenang ideologi yang lebih besar dibanding tim narasumber bisa saja muncul apabila membaca teks kuratorial, yang dengan sangat jelas memaparkan wacana dan tujuan pameran, beserta metode seleksi peserta yang diundang. Sedangkan posisi tim narasumber (yang sebagian besar diisi oleh anggota tim kurator) yang jelas-jelas tertulis di dalam susunan kepanitiaan seakan-akan berada pada singgungan dua kepentingan. Mungkin saja ini dapat memengaruhi independensi kerja-kerja kuratorial. Kenapa muncul anggapan seperti itu? Di satu sisi, kerja-kerja kuratorial dalam menentukan arah, tema, dan peserta membutuhkan "ruang yang higienis".

20) Maksud dari penebalan kata tim kurator semata-mata hanya untuk menegaskan posisinya di dalam paragraf tersebut. Sedangkan perbedaan penggunaan huruf kapital berdasarkan pada teks aslinya.

Kepentingan yang mempunyai unsur-unsur pertemanan ataupun suka tidak suka dan hal-hal yang bersifat tidak objektif (tidak sesuai dengan apa yang digariskan oleh kerja-kerja kuratorial) haruslah disingkirkan. Namun di sisi lain, ternyata tim kurator memiliki anggota yang sebagian besar masuk dalam kepanitiaan melalui tim narasumber. Sedangkan tim narasumber sendiri di dalam katalog BSRY tidak disebutkan posisi dan fungsinya, dan tidak diberi ruang untuk menjelaskan posisi dan fungsi mereka di dalam sebuah teks.

Mengenai perubahan kata "tim kurasi" menjadi "tim kurator" pada BSRY 1997 dapat dibaca sebagai penambahan ruang kerja yang dibebankan. "Kurasi" digunakan untuk menjelaskan kerja-kerja yang melingkupi perencanaan dan pelaksanaan pameran. Selain praktik pameran, wacana representasi seni yang dipamerkan juga termasuk di dalam lingkup kerjanya. Sedangkan "kurator" mengacu pada profesi, orang yang bekerja melaksanakan kurasi. Dengan pengertian itu, "tim kurasi" merupakan kelompok yang bertugas untuk melaksanakan perencanaan dan pelaksanaan pameran, sedangkan "tim kurator" adalah sekelompok/kumpulan kurator.

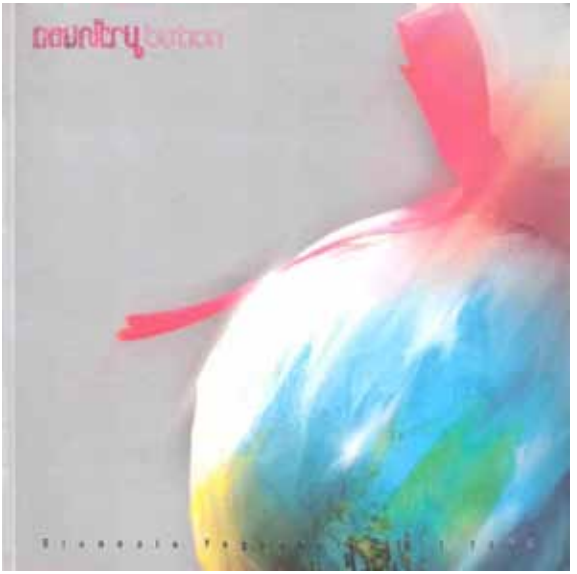
Kelompok orang yang mengerjakan kurasi dengan kelompok kurator dibedakan oleh predikat pada tiap anggotanya. Tim kurasi terdiri dari individu yang bukan berprofesi sebagai kurator, akan tetapi memiliki pengetahuan tentang seni atau kuratorial yang cukup. Dilihat dari praktik kerjanya di Pameran Rupa-Rupa Seni Rupa[21], tim kurasi tidak diberi tugas untuk memberikan gagasan pameran. Berbeda dengan tim kurator di BSRY, meskipun tidak disebutkan dalam susunan panitia, akan tetapi memiliki legitimasi terhadap ideologi pameran, dilihat dari teks kuratorial yang cukup jelas menuturkan gagasan dan praktik pameran.

Terakhir, dalam perhelatan BSRY VI 1999, tampaknya penyelenggara mulai mencoba untuk menegasikan antara tim narasumber dan kurator, dengan tidak lagi menggunakan kurator keroyokan (format tim) dan hanya memakai kurator tunggal. Alasannya tertuang dalam teks yang ditulis oleh tim narasumber (di dalam akhir teks tersebut dibubuhkan istilah Sidang Narasumber yang beranggotakan Anusapati, Nindityo Adipurnomo, dan Suwarno Wisetrotomo):

> "Untuk melihat dan membaca peta seni rupa di Yogyakarta dari "sisi yang lain", dianggap perlu dalam penyelenggaraan Biennale kali ini untuk mengundang seorang kurator dari luar Yogyakarta. Ia diharapkan dapat "merancang" sebuah "frame teoritik" yang berkaitan dengan seni rupa kontemporer Yogyakarta, dan merepresentasikannya ke dalam sebuah pameran." (Sidang Narasumber, Katalog Biennale Seni Rupa Yogyakarta 1999)

Asmudjo Jono Irianto yang dipilih sebagai kurator Biennale Seni Rupa Yogyakarta VI 1999 merupakan seorang kurator seni rupa dan dosen Fakultas Seni Rupa dan

21) Di dalam pengantar pameran tidak disebutkan secara rinci tugas tim kurasi, selain untuk "membantu" penyelenggara dalam memilih peserta Biennale Seni Lukis dan Pameran Seni Kontemporer (Instalasi).



Katalog Biennale
Jogja VII 2003

COUNTRYBUTION

Desain Institut Teknologi Bandung. Profil tersebut yang membuat Asmudjo cocok menggenapi tulisan tim narasumber: *"...Untuk melihat dan membaca peta seni rupa di Yogyakarta dari "sisi yang lain ... dianggap perlu ... untuk mengundang seorang kurator dari luar Yogyakarta."*

Bentuk negasi yang lain adalah dengan memperjelas posisi kurator dan tim narasumber di dalam susunan kepanitiaan. Seperti tertulis pada susunan kepanitiaan di katalog pameran, posisi kurator persis di antara penanggung jawab dan tim narasumber. Sejalan dengan itu, tim narasumber diberi ruang di dalam katalog untuk menuangkan "hasil sidang" mereka ke dalam sebuah teks yang berada persis sebelum halaman teks kuratorial.

Jika mengacu pada teks sambutan pengantar, keberadaan kurator dan tim narasumber disebabkan oleh hal yang sama. Sayangnya, penjelasan tersebut tidak disertai dengan gugus kerja masing-masing, menyebabkan posisi kurator dan tim narasumber (masih) terasa tumpang tindih.

> "....Pameran ini juga diharapkan untuk mempresentasikan kecenderungan seni rupa kontemporer di Yogyakarta serta menunjukkan dinamika perkembangan sesuai dengan pergeseran wacana yang terjadi di dua tahun terakhir, di mana seni rupa kontemporer Yogyakarta tidak lagi mengenal batas medium secara tegas serta sangat terkait dengan situasi sosial-politik dan budaya. Untuk melaksanakan misi tersebut atas berbagai masukan dan pandangan, Taman Budaya **menunjuk**[22] Sdr. Asmudjo sebagai kurator dan narasumber Sdr. Nindityo Adipurnomo, Sdr. Drs. Anusapati. MFA, dan Sdr. Drs. Suwarno Wisetrotomo." (Katalog Biennale Seni Rupa 1999)

Selain terkesan tumpang tindih, ketidakjelasan gugus kerja antara kurator dan tim narasumber menimbulkan asumsi bahwa posisi mereka sejajar. Ditambah lagi dengan adanya paragraf di dalam tulisan "sidang narasumber" yang menerangkan alasan kenapa Asmudjo dipilih sebagai kurator[23]. Pernyataan di dalam paragraf tersebut dapat bermakna ganda: 1) Panitia bersama tim narasumber yang dibentuk terlebih dahulu menentukan tema besar pameran dan kriteria bagi calon kurator; 2) Penunjukan kurator dilakukan oleh tim narasumber yang sebelumnya telah diberi wewenang oleh panitia. Kedua hal ini berdasarkan pada: 1) Teks sidang narasumber ditempatkan pada halaman sebelum teks kuratorial; 2) Tim narasumber secara eksplisit menjelaskan alasan kenapa Asmudjo dipilih; 3) Adanya kesamaan tema dalam tulisan pengantar dan tulisan hasil sidang narasumber, yaitu tentang gejala dan kecenderungan seni kontemporer di Yogyakarta; 4) Tim narasumber terdiri atas seniman dan penulis seni rupa yang berdomisili di Yogyakarta, sehingga memudahkan komunikasi dengan panitia.

Kenapa persoalan tumpang tindih ini begitu penting? Anggap saja bahwa dalam sebuah tradisi *event* (apa pun) yang digelar secara kontinu, proses evaluasi merupakan hal yang digunakan sebagai tolok ukur internal. Kekurangan dari penyelenggaraan terdahulu dijadikan catatan, sehingga berguna bagi kelanjutannya. Biennale sebagai sebuah *event* pastinya juga melakukan kerja-kerja evaluasi ini, mengingat posisinya sangat penting dalam dunia seni rupa di Yogyakarta khususnya, dan Indonesia umumnya. Persoalan krusial yang tercatat di dalam esai ini, seperti yang sudah dipaparkan pada bagian sebelumnya, adalah mengenai hal-hal yang menyangkut kerja-kerja kuratorial. Semenjak kata "kurasi" pertama kali muncul pada Rupa-Rupa Seni Rupa 1994, dinamika persoalan yang berada dalam wilayah itu menjadi hal yang menarik untuk disoroti. Itu tidak lepas dari pentingnya kerja-kerja kuratorial dalam sebuah pameran. Dalam kaitannya dengan hal tersebut, esai yang ditulis oleh Mari Carmen Ramírez mengatakan pentingnya posisi kurator di dalam *artworld*:

> *"Curators are, above all, the institutionally recognized experts of the artworld establishment, whether they operate inside an institution or independently. More than art critics or gallery dealers, they establish the meaning and status of contemporary art through its acquisition, exhibition and interpretation."*[24]

22) Penebalan bertujuan untuk menunjukkan letak.

23) Lihat kutipan sidang narasumber pada halaman sebelumnya.

24) Ramírez, Mari Carmen. 1994. "An Essay: Brokering Identities, Art Curators and the Politics of Cultural

Kurator[25] dipandang sebagai "sosok" dalam menjaga kesinambungan dunia seni rupa. Bahkan dalam menjalankan tanggung jawabnya, Mari Carmen menganggap kerja-kerja kurator melampaui kritisi seni rupa dan galeri seni. Sebagai infrastruktur yang penting dalam sebuah pameran, wajar saja apabila kerja-kerja kuratorial sering memperoleh sorotan yang tajam.

"Tim kurasi" pada 1994, "tim kurator" pada 1997, dan terakhir, "kurator" pada 1999. Dilihat dari perubahan nama dan predikat, dapat dikatakan bahwa pokok masalah sudah semakin mengerucut. Walaupun begitu, Biennale 1997 dan Biennal 1999 masih saja berkutat pada wilayah yang sama: keberadaan tim narasumber yang tidak jelas posisinya terhadap (tim) kurator.

Mungkin cara ini agak serampangan, yaitu memetakan posisi antara tim narasumber dan kurator dengan cara membaca teks pengantar, teks "sidang narasumber", dan teks kuratorial secara berurutan. Secara garis besar, ketiga teks tersebut memiliki kedalaman isi yang berbeda. Teks pengantar menyampaikan pandangan-pandangan secara umum mengenai dunia seni rupa di Yogyakarta dan kenapa Biennale harus terselenggara. "Sidang narasumber" berisi pokok-pokok tantangan yang dihadapi dunia seni rupa di Yogyakarta. Wacana seni rupa yang sedang menjadi diskursus ditulis dengan singkat dan sederhana. Poin menariknya adalah menggunakan kata "yang lain", untuk menunjukkan kurator yang berasal dari luar Yogyakarta. Mungkin tim narasumber sedang berusaha menegasikan diri mereka dengan sang kurator, atau memosisikan diri mereka sebagai "orang dalam", yang mempunyai ideologi "Jogja". Penjelasannya terdapat pada kalimat setelahnya: "Ia diharapkan dapat 'merancang' sebuah 'frame teoritik'". Kalimat tersebut dapat dibaca sebagai alasan penegasian; karena "orang dalam" tidak bisa merancang sebuah frame teoritik, maka diperlukan kurator "yang lain" yang dianggap mampu.

Asmudjo menuliskan kerja-kerja kuratorial yang dijalankannya dengan runtut dan sangat jelas. "Membaca Seni Rupa Kontemporer di Yogyakarta Era '90-an" dibuka dengan kondisi dunia seni rupa kontemporer di Barat. Selanjutnya, secara diakronis, bagian berikutnya memaparkan pembagian wacana beserta para *leading artist*-nya di Indonesia pada awal dan akhir '90-an. Selain itu, juga diselipkan faktor-faktor yang memengaruhi wcana-wacana tersebut, seperti permintaan pasar dan kondisi sosial politik. Asmudjo menitikberatkan tema kuratorialnya kepada dua hal: 1) Munculnya kesadaran kritis seniman di era post-modernisme; 2) Respon seniman terhadap persoalan sosial ekonomi politik yang menjadi representasi dari karya. Hal pertama dilihat sebagai efek dari diskursus post-modernisme yang—meskipun sering dipandang njelimet—justru memberikan titik berangkat baru bagi

Representation". Esai tersebut telah dibacakan dalam seminar yang diselenggarakan oleh the Center for Curatorial Studies, Bard College, 15–17 April 1994.

25) Kurator lebih dikenal sebagai profesi di dunia seni rupa setelah memasuki era post-modernisme, meskipun bidang lain juga memiliki istilah yang sama dengan wilayah kerja yang serupa.

seniman Indonesia. Hal kedua mengenai kesinambungan praktik estetika dan isu yang diangkat, seperti yang tertulis pada:

> "Apa yang sebetulnya hendak dilihat adalah bagaimana seniman 'melihat', 'menanggapi', dan 'terpengaruh' dunia sekitarnya dan dunianya sendiri, dunia seni rupa. Penting juga dilihat, bagaimana hal tersebut dimanifestasikan ke dalam karya."

Dari hasil pembacaan mengenai ketiga teks di atas, terbentuk sebuah piramida bertingkat yang muncul sebagai sebuah analogi. Piramida produksi yang tercipta menempatkan posisi teks pengantar pada posisi teratas, yang dilanjutkan dengan teks "sidang narasumber" dan teks kuratorial. Pembagian ini mengacu pada logika struktural susunan kepanitiaan. Teks pengantar menempati posisi sebagai penanggung jawab sekaligus pengambil keputusan. Posisi ini menjelaskan bahwa Taman Budaya Yogyakarta, sebagai institusi penyelenggara, adalah pihak yang menginisiasi. Teks "sidang narasumber" yang berada di bawahnya secara otomatis memiliki posisi cukup strategis di dalam menentukan wacana yang akan menjadi arah pameran. Hal ini harus dibedakan dengan posisi ketua panitia. Karena dalam praktik kerjanya, ketua panitia bertanggung jawab langsung kepada pihak penyelenggara, pada wilayah eksekusi pameran. Dengan begitu, akan tampak bahwa pemilihan kurator menjadi salah satu bagian wilayah kerja tim narasumber. Mengenai metode praktik yang digunakan tidak dapat diketahui secara rinci. Pada posisi paling bawah, teks kuratorial merepresentasikan wilayah kerja kurator dalam membingkai pameran dari segi wacana sekaligus praktik estetikanya.

Secara struktural, posisi tim narasumber berada di atas kurator. Bahkan juga (mungkin) memilih kurator berdasarkan kriteria yang mereka buat. Akan tetapi, secara politis sebenarnya kurator memiliki wewenang yang lebih luas dan strategis. Walaupun begitu, masih perlu diingat bahwa posisi kurator sangat rentan dengan intervensi, terutama oleh tim narasumber.

BATAS PERISTIWA 3: KONTRIBUSI DAN PEMBENTUKAN IDENTITAS (2003-2007)

BJ VII merupakan kelangsungan dari BSRY VI yang sempat vakum dua tahun akibat gonjang-ganjingnya kebijakan Otonomi Daerah yang berkembang pasca-reformasi[26]. Setelah BSRY VI 1999, BJ VII baru bisa dilaksanakan empat tahun kemudian, pada 2003. Selain nama Biennale Jogja mulai digunakan sebagai *brand* untuk pertama kalinya, pada penyelenggaraannya tahun 2003, tajuk *Countrybution* juga menandai adanya tema kuratorial yang secara khusus dipilih. Tema-tema kuratorial yang secara khusus dipilih untuk menjaga langgam Biennale sebenarnya tidak lepas dari peran kurator, yang tampaknya mulai mendapatkan

26) *Sumber: www.biennalejogja.com*

porsi di dalam BJ VII - BJ VIII. Ini terbukti dengan adanya tajuk *Di Sini dan Kini* dan *Neo Nation* yang dipilih dalam penyelenggaraan selanjutnya, BJ VIII dan BJ IX.

Tajuk-tajuk yang dipilih dalam penyelenggaraan Biennale pascareformasi (BJ VII - IX) sudah mulai beranjak kepada isu-isu sosial di sekeliling dunia seni rupa daripada penyelenggaraan-penyelenggaraan sebelumnya, yang cenderung merespon perkembangan di dunia seni rupa. *Countrybution* yang membungkus praktik-praktik seni yang terjadi di BJ VII, mengangkat permasalahan kontribusi seniman terhadap negara dan masyarakat. *Di Sini dan Kini* pada BJ VIII dalam praktiknya menggelar karya seni di berbagai tempat *heritage*[27] di Yogyakarta. Ini berkaitan dengan tema kuratorial yang mengangkat persoalan kelokalan yang dipermainkan melalui representasi seni. Kepusakaan dan seni kontemporer diharapkan bersinergi sehingga membentuk identitas baru yang berbeda dari seni rupa Barat[28]. Terakhir, BJ IX mengangkat identitas dalam skala negara-bangsa Indonesia. *Neo Nation* menunjuk kepada pengalaman meraih keindonesiaan dalam bentuk yang baru.

Pergeseran tema atau bahkan munculnya tema-tema tersebut dapat dilihat sebagai bentuk penyikapan atas kondisi sosial yang terjadi di kurun waktu itu. Seperti yang sudah pernah dijelaskan oleh Howard Becker mengenai bagaimana *art world* itu bekerja, kondisi sosial erat kaitannya dalam memengaruhi diskursus seni rupa itu sendiri. Selain itu, kelenturan dalam praktik-praktik estetika dituntut untuk mampu meneruskan gagasan-gagasan yang dibawa kepada publik umum; dengan begitu, karya-karya seni yang dihasilkan tidak berhenti pada fungsi dekoratif, tetapi diharapkan berlanjut sebagai guliran-guliran gagasan baru. Keadaan ini tentu sangat berbeda dengan BSLY dan BSRY, yang mempunyai kecenderungan lebih leluasa dalam penyikapannya terhadap tema kuratorial. Tercatat hanya BSRY 1999 yang mengucapkan selamat datang kepada praktik-praktik seni kontemporer lewat tema kuratorialnya. Dalam teks kuratorial, Asmudjo Jono Irianto (kurator) menuliskan dengan baik bagaimana pembacaan seni rupa kontemporer di Yogyakarta digunakan sebagai *frame* pameran, walaupun tanpa menyertakan sebuah tajuk dalam Biennale tahun itu.

Bila dilihat secara garis besar, tema-tema tersebut merujuk pada proyek-proyek re-identitas seniman itu sendiri. Dimulai dari *Countrybution* yang (seakan-akan) mengajak seniman untuk mengkritisi entitas mereka di dalam masyarakat melalui permasalahan kontribusi seniman terhadap masyarakat. *Di Sini dan Kini* mempermainkan isu kelokalan dan kontemporer melalui galeri-galeri dadakan yang juga

27) Istilah "*heritage*" yang digunakan mengacu kepada Katalog BJ VII. Samboh, G. (2013, January 15). *Retrieved October 20, 2013, from* www.biennalejogja.com: http://biennalejogja.org/yayasan-biennale/biennale-jogja-dari-masa-ke-masa/

28) Kalimat tersebut terdapat pada teks pengantar di dalam katalog yang ditulis oleh Ketua Taman Budaya Yogyakarta.

Katalog Biennale
Jogja IX 2007

NEO NATION



merupakan gedung-gedung *heritage* di Yogyakarta. Di sini posisi seniman (dibayangkan) sudah beranjak menuju entitas tersendiri, entitas yang berada di antara, yang selalu berusaha untuk mengupayakan refleksi ruang hidup ke dalam medium seni. Terakhir, *Neo Nation* dengan cerdik menempatkan dirinya sebagai pembentukan/pencarian identitas baru dalam skala yang lebih besar (bangsa dan negara) melalui tajuk yang dipilih. Agaknya, BJ IX ini menjadi epilog atas dua penyelenggaraan sebelumnya. Jika ditempatkan ke dalam satu garis waktu, maka dapat dilihat bagaimana penyelenggaraan dari BJ VII sampai BJ IX memiliki kecenderungan gerak tema kuratorial yang melebar. Mulai dari mempertanyakan entitas seniman di dalam masyarakat, kemudian beranjak kepada seniman sebagai entitas tersendiri di antara masyarakat.

Mengenai tema kuratorial yang diuraikan pada beberapa paragraf sebelumnya, peran kurator sangat besar dalam proses kelahirannya. Jika melihat komposisi kurator sepanjang BJ VII-BJ IX, ada beberapa hal yang akan diuraikan lebih lanjut. **Pertama,** pada BJ VII, Hendro Wiyanto di dalam katalog ditulis sebagai anggota tim seleksi, walaupun di belakang namanya dibubuhkan predikat kurator. Proses penyuntingan karya juga tidak dilakukan oleh kurator seorang diri, akan tetapi dibantu oleh anggota tim seleksi. Penyuntingan karya tersebut dapat dilihat dari teks yang berada di bawah dokumentasi karya di dalam katalog. Selain Samuel Indratma, semua anggota tim seleksi terlibat dalam proses itu sebagai penulis. Sedangkan Ade Tanesia, yang namanya tidak tertulis sebagai anggota tim seleksi, muncul di beberapa teks sebagai penulis.

Hendro Wiyanto dalam teks kuratorial BJ VII menyatakan keterkaitan kerja kurator dengan tim seleksi dalam perannya menggodok tajuk *Countrybution*. Namun, detail-detail mengenai kerja tim seleksi masih belum terjelaskan.

> "Untuk pertama kalinya pula, Biennale Yogyakarta yang diadakan pada tahun ini merujuk kepada sebuah tema dan

> tajuk tertentu: “Countrybution”. Tajuk dan sekaligus tema ini dimaksudkan tidak sebagai suatu pesan yang dicanangkan oleh kurator yang didistribusikan dan kemudian perlu diterjemahkan secara *wigati* oleh para seniman yang diundang. “Countrybution” adalah sebuah *framework* yang disepakati antara kurator dan anggota tim seleksi biennale yang digunakan untuk memberikan konteks sosial mutakhir dalam membaca beragam praktik seni rupa dan peran-peran seniman yang majemuk di Yogyakarta di masa belakangan ini.” (Teks Kuratorial di Katalog BJ VII 2003)

Tim seleksi yang masuk dalam susunan panitia terdiri dari Hendro Wiyanto, M. Dwi Marianto, Rain Rosidi, Samuel Indratma, dan Suwarno Wisetrotomo. Dalam penulisannya, Hendro Wiyanto diberi predikat sebagai kurator, berbeda dengan anggota lainnya.

Kondisi seperti ini sebenarnya mirip dengan Asmudjo Jono Irianto pada 1999. Asmudjo dan Hendro sama-sama berasal dari luar Yogyakarta, sedangkan tim seleksi beranggotakan pelaku seni yang berasal dari Yogyakarta. Bahkan Rain Rosidi, M. Dwi Marianto, dan Suwarno Wisetrotomo berprofesi sebagai kurator yang juga tercatat sebagai staf pengajar di Institut Seni Indonesia Yogyakarta.

Kedua, pada penyelenggaraan BJ VIII-BJ IX, nama Eko Prawoto secara berturut-turut ditulis menjadi salah satu anggota kurator. Pada 2005 bersama M. Dwi Marianto dan Mikke Susanto, dan tahun 2007 bersama Suwarno Wisetrotomo, Kuss Indarto, dan Sujud Dartanto. Kemunculan Eko Prawoto menjadi menarik ketika melihat latar belakangnya sebagai seorang arsitek dan staf pengajar di Universitas Kristen Duta Wacana. Artinya, dia tidak berasal dari dunia seni rupa atau pernah mendapatkan pendidikan formal seni rupa, karena pada biodata di katalog ditulis sebagai Sarjana Arsitektur Universitas Gadjah Mada Yogyakarta dan memperoleh gelar master di Berlage Institute Amsterdam.

Ketiga, format keanggotaan kurator yang masih berubah-ubah. Sempat memakai kurator tunggal dan tim seleksi (BSRY VI dan BJ VII), BJ VIII memilih untuk menghilangkan tim seleksi dan menggunakan kurator (jamak) dan kurator tamu (Peter O’Neill - Australia), dan berubah lagi dengan hanya memakai tim kurator pada BJ IX. Penamaan kurator di BJ VIII dan tim kurator pada BJ IX mengundang pertanyaan mengenai bagaimana sistem kerja yang diberlakukan, karena kurator dan tim kurator sama-sama beranggotakan lebih dari satu orang. Pertanyaannya, apakah kurator dan tim kurator memiliki sistem kerja yang sama? Jika memang demikian, penamaan tersebut tidak memiliki tafsir tertentu di belakangnya, artinya hanya perkara redaksional. Berbeda apabila tim kurator dan kurator digunakan untuk menjelaskan sistem kerja yang berbeda satu sama lain. Kata “tim” di depan kurator mengasumsikan sekumpulan orang yang mengerjakan kerja-kerja kuratorial, sedangkan “kurator” menjelaskan profesi yang melaksanakan kerja kuratorial. Jika keduanya sama-sama terdiri dari sekumpulan orang, maka akan menimbulkan asumsi yang bermacam-macam. Seperti pada BJ VIII, kerja-kerja kuratorial dilaksanakan oleh empat orang yang ditulis “kurator”. Bagaimana Eko Prawoto, M. Dwi Marianto, dan Mikke Susanto mendistribusikan kerja-kerja kuratorial mereka?

Samakah dengan Eko Prawoto, Suwarno Wisetrotomo, Kuss Indarto, dan Sujud Dartanto yang disebut "tim kurator" dalam BJ IX?

EPILOG PERTAMA; NEGOSIASI UTOPIA

Secara kebetulan, BJ yang menjadi pesta masyarakat seni rupa di Yogyakarta, bahkan mungkin di Indonesia, berkembang di dalam iklim yang subur akan ide-ide kreatif. Siapa yang akan mengira *pemberontakan kreatip* (meminjam istilah Bakdi Soemanto dalam kata pengantarnya pada katalog Binal Experimental Art 1992) Binal 1992 muncul sebagai kritik atas BSLY. Ungkapan kritik, yang biasanya muncul dalam bentuk lisan dan tulisan, dikemas dengan peristiwa menyerupai format penyelenggaraan BSLY, akan tetapi dengan cakupan ruang pamer dan karya yang lebih luas.

Kritik yang merupakan suatu bentuk pengandaian akan selalu diikuti dengan utopia kondisi tanpa cela, pengandaian akan kondisi yang lebih baik. Dalam konteks masyarakat sosial, Thomas More (seorang biarawan Katolik) menggunakan istilah "utopia" untuk menggambarkan sebuah masyarakat imajiner yang berada di sebuah tempat yang jauh, sebagai model kehidupan masyarakat masa depan yang demokratis dan tanpa kelas, dengan orang-orang yang bijak (More, 2009) (Giddens, 2013). Dalam kondisi yang lain, kritik juga bisa dalam wujud yang berbeda. Kritik Binal dalam perwujudannya juga dapat dikatakan sebagai utopia atas Biennale, yang menurut Jürgen Habermas disebut sebagai salah satu cara untuk melawan bentuk-bentuk komunikasi yang represif (Hardiman, 2009). Artinya, hegemoni BSLY dalam penyelenggaraan *event* tersebut tidak mampu memberikan ruang-ruang dialog yang dapat diapresiasi bersama. Akibatnya, ruang-ruang tersebut hanya dapat diakses oleh seniman-seniman yang memiliki syarat atau kondisi tertentu.

Dalam cakupannya sebagai sebuah kritik, yang menarik untuk ditandai dari Binal Experimental Art adalah bagaimana perwujudan utopia[29] yang muncul sebagai praktik seni. Utopia ala Giddens sebenarnya datang dari sudut pandang orang ketiga, seperti yang dilakukannya dalam melihat celah antara sosialisme dan kapitalisme (Giddens, 2013). Namun, dalam konteks ini, celah tersebut hadir akibat respon dan apresiasi dari pihak ketiga, yang diwakili oleh media, akademisi, dan pengamat kesenian. Keterlibatan pihak ketiga terhadap Binal Experimental Art merupakan pintu masuk bagi publik secara umum untuk melihat dan mengapresiasi gejala-gejala lain di dalam seni rupa selain seni lukis. Dengan dibukanya keran akses informasi terhadap Binal, kesempatan untuk memengaruhi opini publik me-

29) Dengan tidak menghiraukan Thomas More, pendakuan arti utopia lebih merujuk kepada pendapat Anthony Giddens yang disebut *utopia realism*, sebagai salah satu cara untuk mendefinisikan pemikirannya mengenai konsep Jalan Tengah/*Third Way*.

njadi lebih besar. Singkat kata, opini-opini publik diharapkan tampil sebagai simbol keberpihakan terhadap Binal Experimental Art dan semakin memperlebar celah yang sudah ada. Kerja-kerja yang secara simultan terus dilakukan dalam memperlebar celah tersebut, pada akhirnya mendorong dibukanya ruang negosiasi.

Jika melihat format dan materi Pameran Rupa-Rupa Seni Rupa 1994 lalu membandingkannya dengan BSLY 1992, sudah tentu akan mengira bahwa pameran tersebut merupakan hasil dari negosiasi atas peristiwa dua tahun sebelumnya. Pengaruh Binal Experimental Art dalam mendorong terjadinya ruang negosiasi tersebut sangat terasa dengan diselenggarakannya tiga pameran yang berbeda di bawah payung Pameran Rupa-Rupa Seni Rupa, yaitu: Biennale Seni Lukis IV, Pameran Seni Patung Outdoor, dan Pameran Seni Kontemporer (Instalasi). Catatan penting mengenai pameran ini adalah dibukanya akses terhadap praktik-praktik seni rupa selain seni lukis. Gejala seperti ini yang pernah coba ditampilkan oleh Binal Experimental, dua tahun sebelumnya. Selain itu, keberadaan tim kurasi dan tim seleksi yang bertanggung jawab mengundang/menyeleksi peserta pameran juga menjadikan Rupa-Rupa Seni Rupa seperti sedang berusaha untuk bersikap berbeda dari penyelenggaraan-penyelenggaraan sebelumnya. Bahkan, kriteria mengenai batasan umur peserta, yang menjadi polemik pada dua tahun sebelumnya, sengaja dihilangkan dan digantikan dengan batasan profesional atau tidak berstatus siswa/mahasiswa. Perubahan-perubahan itu semakin menegaskan bahwa Pameran Rupa-Rupa Seni Rupa merupakan ruang negosiasi.

EPILOG KEDUA; KASAK-KUSUK KURATOR

Kata “kurator” sebagai kata kerja maupun kata benda paling banyak muncul dalam ketiga batasan peristiwa yang dibahas sebelumnya. Tentu saja ini tidak mengherankan, mengingat perannya yang sentral dalam penyelenggaraan sebuah pameran. Dalam dinamika pelaksanaan BSLY, BSRY, sampai BJ, ada beberapa hal menggelitik seputaran “kurator”. Menggelitik, karena dalam katalog, kurator memiliki frasa yang berbeda di tiap tahun penyelenggaraan. Tentu saja, frasa-frasa ini muncul akibat pengaruh gaya penulisan yang berada dalam katalog, yang bisa saja disengaja atau kesalahan redaksional.

Dalam batasan peristiwa kedua, kurator muncul sebagai asosiasi atas kata “tim kurasi” pada katalog Rupa-Rupa Seni Rupa. Sedangkan “tim penyeleksi”, yang disebut juga dalam kata pengantar, ditempatkan pada wilayah kerja yang sama dengan tim kurasi. *“Adanya perluasan ini untuk memilih para pesertanya panitia meminta bantuan Tim Kurasi. Peserta Pameran Seni Rupa Kontemporer diundang juga berdasarkan usulan Tim Kurasi. Sementara itu, untuk karya-karya Seni Patung Outdoor dilakukan seleksi oleh Tim Penyeleksi.”*

Dalam kutipan kata pengantar katalog Pameran Rupa-Rupa Seni Rupa di atas, jelas sekali Tim Kurasi dan Tim Penyeleksi mempunyai tugas yang hampir sama: mengusulkan dan menyeleksi. Sayangnya, paragraf sebelum atau setelahnya tidak menjelaskan bagaimana proses usulan dan seleksi itu terjadi. Bahkan tim kurasi dan tim penyeleksi tidak menuangkan gagasannya di dalam tulisan pada katalog.

Tidak kalah serunya, "kurator" hadir dalam kosakata lain di dalam katalog BSRY 1997. Tim kurator muncul sebagai konsensus tersendiri ketika disebutkan sebagai "tim kurasi" pada tulisan pengantar dan tidak disebutkan di dalam susunan panitia, akan tetapi hadir di akhir tulisan (kuratorial) yang berisikan tentang perspektif pameran sebagai predikat penulis (jamak).

Pada 1999, penunjukan Asmudjo Jono Irianto menjadi kurator tunggal seakan-akan terjadi atas wewenang tim narasumber, yang pada katalog tidak dijelaskan posisinya. Berdasarkan katalog, tulisan yang dikeluarkan tim narasumber dengan jelas menyebutkan alasan perlunya "orang luar Yogyakarta" dipilih sebagai kurator. Kata "orang luar" seperti sedang membuat jarak dan struktur hierarkis antara tim narasumber dan kurator. Ditambah lagi, anggota tim narasumber yang kesemuanya merupakan seniman dan kurator yang berdomisili di Yogyakarta menguatkan asumsi tersebut.

Dinamika "kurator" di dalam katalog kembali bergulir pada penyelenggaraan BJ VII-VIII. Masih menggunakan sistem yang sama seperti penyelenggaraan sebelumnya, BJ VII juga memilih Hendro Wiyanto sebagai kurator tunggal beserta tim seleksi. Bedanya, tim seleksi ikut menyunting karya dalam bentuk tulisan di dalam katalog, bahkan Ade Tanesia yang namanya tidak tercantum sebagai tim seleksi juga turut serta menyumbangkan tulisannya. Melihat kuantitas karya yang tidak begitu banyak (sekitar 23 seniman dan komunitas seniman yang berpameran), proses penyuntingan karya yang dikerjakan kurator bersama tim seleksi menjadi terkesan rancu. Pasalnya, jika melihat teks kuratorial yang ditulis dengan runtut dan panjang lebar yang memakan 11 halaman di katalog, rasanya mustahil Hendro Wiyanto mengalami kesulitan dalam proses penyuntingan karya. Jangan-jangan proses penyuntingan itu hanya sebuah cara untuk mengintervensi kerja kurator? Jika benar, bagaimana dengan pemilihan seniman yang diundang untuk berpameran? Apakah mereka yang diundang mempunyai kedekatan dengan tim seleksi?

Dari pertama kali "kurator" hadir di dalam katalog, tercatat hanya Eko Prawoto yang memiliki latar belakang non-seni rupa, yang pernah tertulis menjadi kurator. Ini terjadi pada penyelenggaraan BJ VIII dan BJ IX. Dilihat dari profesinya sebagai arsitek dan staf pengajar di Jurusan Arsitektur Universitas Kristen Duta Wacana, Yogyakarta, cukup wajar apabila Eko Prawoto dijadikan sebagai kurator. Karena dalam dua penyelenggaraan BJ yang mencantumkan namanya sebagai

kurator, tema yang dipilih berkisar seputar ruang, identitas, dan perkotaan. Di luar itu, banyak nama yang kerap berada pada lingkaran kurator, tim narasumber, atau tim seleksi atau dewan juri. Pada periode BSLY, nama-nama seperti Fajar Sidik, Soedarso Sp., Amri Yahya, Aming Prayitno, Widayat, berulang kali menjadi dewan juri maupun tim seleksi, diselingi nama-nama lain seperti Dullah, Bagong Kussudiardja, Handrio yang memiliki persentase lebih kecil. Seperti yang sudah diketahui, nama-nama di atas merupakan nama-nama senior yang sudah lama bergerak di dunia seni rupa. Periode selanjutnya, setelah Binal Experimental Art muncul, ada nama-nama baru yang muncul dan akhirnya juga menjadi langganan. Sebut saja Suwarno Wisetrotomo, yang pernah menjadi anggota tim narasumber (1997 dan 1999), tim seleksi (2003), dan anggota tim kurator (1997 dan 2007). Selain itu ada juga Anusapati (narasumber 1997 dan 1999), M. Dwi Marianto (narasumber 1997, tim seleksi 2003, dan kurator 2005), dan beberapa nama yang lain: Nindityo Adipurnomo, Alex Luthfi, Rain Rosidi, Dadang Christanto, Mikke Susanto, Kuss Indarto, Samuel Indratma, dan Sujud Dartanto, yang bergantian masuk ke dalam lingkaran tersebut. Dari beberapa nama tersebut, masih terselip nama Asmudjo Jono Irianto (kurator 1999), Hendro Wiyanto (kurator 2003), dan Peter O'Neill (kurator tamu 2003), yang berasal dari luar Yogyakarta.

Nama-nama yang mengisi tim seleksi, tim kurasi, hingga kurator (selepas 1992) mayoritas adalah seorang kurator dan staf pengajar di ISI Yogyakarta: Suwarno Wisetrotomo, M. Dwi Marianto, Rain Rosidi, Mikke Susanto, Sujud Dartanto. Ada juga yang merupakan seniman dan staf pengajar di ISI Yogyakarta, seperti Anusapati dan Alex Luthfi, ataupun seniman atau perupa tanpa predikat staf pengajar, seperti Nindityo Adipurnomo dan Samuel Indratma.

Mengingat dari sekian banyak nama tersebut yang berprofesi sebagai kurator independen hanyalah Kuss Indarto, wajar apabila persoalan kemajemukan dunia seni rupa Yogyakarta dipertanyakan. Misalnya saja, pada sambutannya untuk BJ VII, Galeri Canna mempertanyakan keberadaan seniman Yogyakarta yang lainnya, karena pada tahun itu, populasi seniman di Yogyakarta konon mencapai angka 1.000[30]. Dari sekian banyak seniman tersebut, yang populasinya terus bertambah, apakah

30) Sumber: Teks pengantar oleh Galeri Canna pada katalog *Countrybution* BJ VII 2003.

tidak ada satu pun yang mempunyai kompetensi menjadi seorang kurator atau tim seleksi ataupun narasumber, sehingga yang berada di pusaran hanya nama-nama itu saja? Atau memang pusaran dikondisikan untuk tetap berada lingkaran ISI? Bagaimana jika di luar lingkaran ISI ada yang mempunyai kompetensi sebagai kurator (seperti Asmudjo dan Hendro)? Bagaimana dengan perubahan format "kurator" pada katalog? Apakah memang itu salah satu usaha agar nama-nama yang sering muncul tetap terakomodasi? Jika memang benar, maka disayangkan bahwa semangat yang diwarisi oleh Binal Experimental Art sudah berangsur hilang. ◆

DAFTAR PUSTAKA

Adi, Y. (2011, 9 18). "Salah Kaprah Jadi Salah Parah". Harian *Kompas*.

Becker, H. S. (1982). *Art Worlds*. California: University of California Press.

Carmen, M. (1994, 4). "An Essay: BROKERING IDENTITIES, Art Curators and the Politics of Cultural Representation".

Danto, A. (1964). "The Artworld". *The Journal Philosophy*, 61 (19), 571-584.

Giddens, A. (2013). *The Consequences of Modernity*. John Wiley and Sons.

Hardiman, F. B. (2009). *Kritik Ideologi*. Yogyakarta: Penerbit Kanisius.

Kipfer, B. A. (2000). *Encyclopedic Dictionary of Archaeology*. New York: Springer Science and Media Bussines.

More, T. (2009). *Utopia*. (C. J. Lupton, Ed., & G. Burnet, Trans.) Prohyptikon Publishing.

Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa Indonesia, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan. (1993). *Kamus Besar Bahasa Indonesia*. Jakarta: Balai Pustaka.

Samboh, G. (2013, January 15). *Retrieved October 20, 2013, from* www.biennalejogja.com: http://biennalejogja.org/yayasan-biennale/biennale-jogja-dari-masa-ke-masa/

Supangkat, J. (1997). *Indonesian Modern Art and Beyond*. Yayasan Seni Rupa Indonesia.

Susanto, M. (2011). "Kritik Seni", *Diksi Rupa: Kumpulan Istilah dan Gerakan Seni Rupa*. Yogyakarta: DictiArt Lab & Djagad Art House Bali.

Thornton, S. (2008). *Seven Days In The Art World*. New York: W.W Norton.

Wisetrotomo, S. (2013). "Politik Estetika Seni Rupa Yogyakarta 1990-2010: Sekitar Friksi, Ideologi, dan Kontestasi". Yogyakarta, Indonesia. Kertas kerja yang dijadikan bahan diskusi untuk workshop ini.

- 10 -

MEMBACA KOTA:

REPORTASE SINGKAT KERJA ARSIP DAN PENGARSIPAN SENI BUDAYA

TIM IVAA

TIM IVAA

Tulisan ini merupakan usaha membaca kota melalui kerja arsip dan pengarsipan seni budaya. Kota menjadi lokasi dari ingatan warga kota, ruang yang hidup, sekaligus memberi banyak jendela pemahaman terhadap sejarah dan kekinian. Kota-kota (besar) di Indonesia tumbuh dan berkembang hingga sekarang sebagai representasi modernitas, globalisasi, dan cermin dari imajinasi poskolonialitas yang terus bergerak. Materialisasi gagasan kota modern hadir dalam berbagai bentuk, misalnya: jalan transportasi, kawasan permukiman, penjara, gedung-gedung, infrastruktur fisik, serta dalam bentuk gaya hidup, aspirasi politik, birokrasi, profesi, pendidikan, dan lain sebagainya. Pergerakan, pertukaran, dan perubahan lansekap kota terjadi sangat cepat sebagai bagian dari proses menjadi negara bangsa dalam konteks globalisasi. Kota-kota tersebut bergerak dan berkembang dalam konteks yang beragam, meninggalkan jejak, peninggalan, ingatan, nilai, imajinasi, konflik, dan berbagai kompleks persoalan urban. Bagaimana masa lalu, ruang, dan gagasan kota dikelola, hidup, dan dihidupi oleh warga dan pemangku kota di dalam konteks pergerakan dan perubahan kota masa kini?

Infrastruktur kota di dalam mengelola masa lalu setidaknya hadir melalui tiga bentuk, yaitu: museum, badan arsip, dan tatakota. Hampir setiap kota besar di Indonesia mempunyai museum, juga mempunyai semacam pusat arsip dan perpustakaan daerah. Namun, kelihatannya belum jelas benar keberadaan museum dan pusat arsip daerah tersebut apakah mempunyai keterkaitan kuat dengan soal perkembangan dan perubahan kota setempat. Sering kali museum didirikan di sebuah kota untuk mengenang peristiwa, tempat bersejarah maupun tokoh pahlawan nasional yang terkait dengan konteks sejarah nasional. Demikian juga keberadaan badan arsip daerah mempunyai banyak sekali problem yang kompleks—tidak sekadar dalam hal teknis-birokrasi-alokasi pendanaan, tetapi juga dalam hal tema pengarsipan, perspektif dalam melihat arsip, cara mengarsip, serta bagaimana arsip dipergunakan. Keberadaan museum dan badan arsip terasa jauh dan tidak menarik dengan persoalan perkembangan kontemporer kota setempat.

Selain museum dan arsip daerah, masa lalu sebuah kota dikelola melalui peraturan kota dan kebijakan-kebijakan yang terimplementasi melalui tatakota. Di dalam logika tatakota, masa lalu kota dipahami melalui konsep *urban heritage*. *Urban heritage* (warisan perkotaan) ditetapkan secara internasional, diperbincangkan konsepnya, dan dipraktikkan keberadaannya sebagai bentuk kebijakan pelestarian warisan perkotaan. Namun, di dalam praktiknya, *urban heritage* mempunyai kompleksitas yang rumit diimplementasikan di dalam konteks kota-kota yang beragam. Persoalan ekonomi politik, komodifikasi dalam segala hal, dominasi pasar global, posisi negara yang oportunis, lemahnya hukum, privatisasi tanah, kemiskinan, kesenjangan yang sangat tinggi, dan lain sebagainya, menjadi konteks yang kompleks dalam mengimplementasikan gagasan maupun

“Warisan perkotaan sendiri lebih sering dipahami pada ranah material (artefak, benda peninggalan, gaya, dll.) daripada ranah non-material, yaitu: pada proses, pada aspek penempatan pengakuan (non-material) keberadaan manusia, dan kemanusiaan pada posisi esensial.”

praktik *urban heritage*. Tatakota di kota-kota besar di Indonesia dalam praktiknya lebih digerakkan oleh nalar pertarungan, perebutan, negosiasi, dan resistensi atas kuasa modal dan pasar, daripada sebagai sebuah warisan perkotaan yang tecermin dari abstraksi kebutuhan dasar dan persoalan yang kompleks, yang dihadapi warga kota dalam realitas kekinian. Warisan perkotaan sendiri lebih sering dipahami pada ranah material (artefak, benda peninggalan, gaya, dll.) daripada ranah non-material, yaitu: pada proses, pada aspek penempatan pengakuan (non-material) keberadaan manusia, dan kemanusiaan pada posisi esensial.

Museum, badan arsip, dan tatakota merupakan infrastruktur formal (dan warisan kolonial) pengelolaan masa lalu di dalam konteks kota. Ketiganya tidak mampu untuk menyesuaikan dengan gerak kehidupan kota dan persoalan mendasar masyarakat urban. Diperlukan identifikasi dari pengalaman serta realitas warga kota masing-masing. Setidaknya, hal tersebut bisa ditelusuri melalui pertanyaan pengujian berikut ini: Apakah hal-hal yang ditetapkan sebagai koleksi museum, arsip daerah, dan diberi sebutan sebagai warisan perkotaan bisa dirasakan dan diperlakukan oleh warga kota sebagai salah satu penanda identitas masa kini? Apakah semua hal tersebut (koleksi museum, arsip, *urban heritage*) mampu menjadi semacam media bagi warga kota untuk berhubungan dengan masa lalu kota?

Reportase singkat berikut ini mencoba melakukan penelusuran awal untuk mempertanyakan tentang bagaimana masa lalu kota dikelola, dimanfaatkan, dan ditemu-kenali oleh beragam fenomena dalam masyarakat kota masa kini. Reportase ini dilakukan di tiga kota, yaitu: Padang, Makasar, dan Malang, yang dituliskan dalam boks-boks tulisan secara singkat. Pemilihan tiga kota bersifat acak, tetapi dibayangkan bisa merepresentasikan persoalannya masing-masing.

KOTA PADANG

MINANGKABAU HARI INI DAN CARA MEMANDANG YANG LAMPAU

Mendarat di Padang berarti melihat tulisan "Minangkabau" dalam ukuran besar dan atap bermodel rumah gadang sejak di bandar udaranya. Perjalanan meninggalkan bandara adalah pertemuan dengan truk-truk lintas Sumatera, iklan-iklan, baliho Caleg, dan bendera Parpol—sesuatu yang bisa ditemui di kota-kota lain di Indonesia di masa jelang Pemilu; begitu banyak rumah makan Padang—aneh, terasa familier sekaligus asing melihat rumah makan Padang di "kampung halaman"-nya; pusat perbelanjaan modern dengan beragam waralaba; bangunan-bangunan—beberapa adalah hotel, bank, dan instansi-instansi Pemerintah—beratap seperti rumah gadang; dan beberapa rumah gadang diimpit rumah-rumah beton pada umumnya. Lalu, sebuah pesan balasan dari kenalan asli Minang masuk ke ponsel saya: *"Selamat datang di Minangkabau. Tanah asal Tan Malaka, legenda-legenda masyhur, dan Bundo Kanduang"*.[1]

Selayang pandang saya di Padang menunjukkan bahwa kota itu berada di antara yang lampau dan masa kini. Sebagai ilustrasi, masa lampau bisa dikaitkan dengan keberadaan rumah-rumah gadang, masa kini dihubungkan dengan pusat perbelanjaan modern. Ketika pergi ke Padang Panjang dan Bukittinggi, saya tidak melihat perbedaan yang cukup signifikan antara kedua kota tersebut dengan Padang (kecuali rumah gadang yang lebih sering terlihat di kedua kota itu dibanding di Padang).

Dari melihat bentang-darat ketiga kota di tanah Minang itu (saya sadar betul bahwa ketiga kota tersebut tidak bisa dijadikan wakil dari seluruh wilayah di sana), saya bisa katakan bahwa ada bagian dari masa lampau yang masih terus hidup di tengah perubahan tanah Minang hari ini. Terkait bentang-darat Minangkabau dan hubungannya dengan kebudayaan, Musra Dahrizal (budayawan dan pengajar) memberi batasan yang jelas antara kota dan desa. Di kota, menurutnya, struktur-struktur dari Minangkabau yang ada sejak dulu condong tidak lagi dijalankan. Sedangkan di desa, masih banyak yang menjalankan struktur-struktur tersebut. Sebagai contoh, orang-orang di kota cenderung tidak lagi paham tentang adat Minangkabau ketimbang orang-orang di desa. Dengan latar seperti itu, tampaknya penting untuk mengetahui bagaimana bagian-bagian dari masa lampau dipandang dalam konteks Minangkabau hari ini.

1) Personifikasi suku bangsa Minangkabau sekaligus julukan yang diberikan kepada perempuan yang memimpin suatu keluarga dalam Minangkabau, baik sebagai ratu maupun sebagai ibu suri.



Salah satu rumah gadang di Padang Panjang yang masih didiami hingga saat ini.

Seperti banyak bahasan tentang masa lampau, romantisisme hadir saat membahas tentang masa lalu Minangkabau. Kelompok-kelompok tertentu cenderung ingin merekonstruksi kehidupan Minangkabau ke dalam alam pikiran "sejarah lisan" Minangkabau.[2] Ada yang menyambut semangat tersebut dengan positif, ada juga yang dengan kritis mempertanyakannya.

Bagi yang menyambut dengan positif, semangat seperti itu dipercaya bisa memperkuat persaudaraan di antara sesama orang Minang. Pun ada yang memandang romantisisme seperti itu sebagai motivasi untuk masa depan Minangkabau. Di sisi lain, ada yang kritis mempertanyakan cara pandang seperti itu. Romantisisme kejayaan Minangkabau dipandang bisa menimbulkan sauvinisme *(chauvinism)* bagi orang Minang. Ada juga yang memandang bahwa sistem tradisional Minang sudah tidak kontekstual lagi bagi kondisi hari ini. Misalnya, jadi sulit untuk menjalankan sistem tradisional Minang di beberapa daerah di mana lebih banyak orang Jawa atau Batak dibanding orang Minang.[3]

Bicara soal budaya Minangkabau dan laku kekinian, mendengar pendapat dari anak-anak muda pegiat komunitas-komunitas sosial dan budaya sepertinya adalah sesuatu yang wajib dilakukan. Dengan pertimbangan itu, kami juga menyambangi Komunitas Ruang Kerja Budaya untuk mengadakan tukar pikiran dengan beberapa komunitas di Padang. Dalam tukar pikiran dengan mereka, tampak bahwa mereka memahami budaya sebagai sesuatu yang dinamis, yang terus berubah. Dalam kerangka berpikir seperti itu, euforia untuk kembali ke kejayaan Minangkabau di masa lampau dan merekonstruksinya dalam kehidupan hari ini dipandang sebagai sesuatu yang berlebihan.[4]

2) Pernyataan Gusti Asnan dalam wawancara pada 27 Maret 2014.

3) *Idem*.

4) Disarikan dari notulensi diskusi di RKB, pada 27 Maret 2014.



LUMBUNG PADI
di rumah gadang yang telah jadi Museum Adityawarman, Padang. Tiap-tiap rumah gadang memiliki lumbung padi untuk menyimpan beras kebutuhan harian dan tahunan (acara-acara besar).

TENTANG MENEMU-KENALI KEMBALI TRADISI DAN SEJARAH MASA LALU

Selain ada beragam cara pandang terhadap masa lampau, juga ada beragam upaya menemu-kenali kembali masa lalu Minangkabau. Dari sisi Pemerintah, salah satu upaya untuk menemu-kenali kembali tersebut adalah dengan membentuk lembaga kerapatan adat, baik itu Lembaga Kerapatan Adat Alam Minangkabau (LKAAM) yang ada mulai dari tingkat kecamatan hingga provinsi, maupun Lembaga Kerapatan Adat Nagari (LKAN) yang ada di tiap-tiap nagari. Lembaga kerapatan adat ini bertugas sebagai penjaga dan pelestari budaya Minangkabau. LKAN hadir di tiap nagari sebab adanya adat *selingkar nagari* (adat seluas nagari), yang menunjukkan bahwa adat yang berlaku di tiap-tiap nagari[5] itu berbeda, meski memiliki tujuan yang sama: mengatur kehidupan di dalam nagari.

Pihak swasta juga memiliki caranya sendiri untuk menemu-kenali masa lampau Minangkabau. Rumah Budaya Fadli Zon merupakan salah satu pihak swasta yang melakukan praktik menemu-kenali kembali arsip budaya Minangkabau. Rumah budaya yang berada satu kompleks dengan Aie Angek Cottage dan Rumah Puisi Taufiq Ismail ini menampilkan koleksi-koleksi pribadi berupa benda-benda pusaka Minangkabau, seperti keris, songket, *suntiang*, dan masih banyak lagi. Di rumah budaya tersebut juga ada sekitar 800 koleksi buku yang bertemakan Minangkabau. Ditambah lagi, ada banyak lukisan tokoh yang berasal dari Minangkabau dan sukses dalam bidangnya di skala nasional. Rumah Budaya Fadli Zon berangkat dari keinginan untuk memaksa orang belajar. Rumah budaya yang menyatu dengan *cottage*, *lounge*, dan restoran memang membuat orang-orang yang mungkin sekadar hendak menginap, mendengarkan musik, dan makan, mau tidak mau akan melihat dan mendapatkan informasi tentang benda-benda pusaka dan sejarah Minangkabau.

5) Pembagian wilayah administratif sesudah kecamatan di Provinsi Sumatera Barat, Indonesia. Dalam riset singkat kami, kami hanya bertemu dengan perwakilan dari LKAN Aie Angek, Padang Panjang.



ARSIP FOTO PEMENTASAN NAN JOMBANG DANCE COMPANY

Nan Jombang Dance Company telah terbentuk sejak 1983, dengan Ery Mefri sebagai pimpinannya. Selama ini, Nan Jombang Dance Company banyak menampilkan tarian kontemporer yang menjadikan tradisi Minangkabau sebagai sumber proses penciptaannya.

TIM IVAA

Membahas soal menemu-kenali kembali kebudayaan Minangkabau, rasanya perlu untuk melihat bagaimana pekerja dan komunitas seni budaya di sana melakukan hal tersebut. Ada dua kecenderungan di antara mereka, dalam upaya menemu-kenali kembali kebudayaan Minangkabau. *Pertama*, upaya menemu-kenali kembali yang dilakukan oleh pekerja dan komunitas seni budaya tradisi. Upaya yang mereka lakukan antara lain dengan membuat pertunjukan-pertunjukan seni tradisi, misalnya pertunjukan musik tradisi dengan mempertahankan alat musik, bunyi, dan cara bermain tradisional. Ada juga kelompok seperti yang digerakkan oleh Musra Dahrizal. Kelompok ini fokus pada memberi wejangan-wejangan adat ke berbagai tempat. *Kedua*, model yang menemu-kenali kembali dalam laku mentransformasikan tradisi dan sejarah Minangkabau ke dalam beragam medium semacam film, cerpen dan puisi, serta tari dan pertunjukan kontemporer.

Terlepas dari ragam laku menemu-kenali kembali tradisi dan sejarah Minangkabau dari masing-masing pihak, ada satu hal yang tampaknya mengancam proses menemu-kenali kembali tersebut. Ancaman tersebut adalah kecenderungan untuk sekadar mereproduksi tradisi dan sejarah Minangkabau dari segi bentuk, tanpa mentransformasi dan menjaga keberlanjutan nilai-nilai yang terkandung di dalamnya. ◆

KOTA MAKASSAR

METROPOLITAN DAN TRADISI TULISAN

Sekitar empat abad yang lalu, Makassar[6] telah menjadi kota yang disinggahi orang-orang yang berasal dari negeri-negeri di seluruh penjuru nusantara dan Asia lainnya. Ia telah menjadi semacam "pusat" pertemuan, perniagaan rempah-rempah, dan telah terjadi pertukaran budaya secara "global". Namun, sekarang, di banyak sudut Kota Makassar, kita melihat slogan yang aneh dan cukup ironis, bertuliskan: "Makassar Menuju Kota Dunia". Bukankah empat abad yang lalu Makassar telah mendunia?

Barangkali, yang disebut sebagai "kota dunia" yang dituju sebagai arah masa depan Kota Makassar saat ini dibayangkan secara seragam oleh otoritas kota, sebagai kota yang memiliki infrastruktur fisik berstandar "internasional": bandara internasional, hotel internasional, kantor dan permukiman internasional, jalan tol, dan lain sebagainya. Maka, efek dari pembayangan ini: perubahan lansekap Kota Makassar secara fisik berlangsung sangat cepat dan semakin berskala luas bentang kotanya. Privatisasi dan komodifikasi lahan tidak terkendali. Industrialisasi dan eksploitasi sumber daya alam terkesan tanpa aturan main. Konsumsi dan gaya hidup silih berganti, datang dan pergi dengan cepat. Sekarang, ia menghadapi masalah-masalah kota besar, seperti yang terjadi di Kota Jakarta pada umumnya, yaitu: polusi dan perusakan lingkungan, macet, kesemrawutan, konflik ruang kota yang tinggi, kesenjangan sosial yang tinggi, merebaknya kriminalitas, dan lain sebagainya.

Perubahan lansekap fisik kota yang pesat di Kota Makassar seakan tidak menyisakan gambaran visual bahwa, sebagai ibukota Provinsi Sulawesi Selatan, Kota Makassar dihuni oleh beragam etnis. Kota Makassar dalam sejarah merupakan kota pelabuhan dari Kerajaan Gowa Tallo, negeri orang yang disebut dengan etnis Makassar. Sebagai kota pelabuhan, Kota Makassar tidak hanya dihuni oleh etnis Makassar saja, tetapi dibangun dari penduduk yang berasal dari beragam etnis, misalnya dari suku Bugis, Toraja, dan juga dari etnis Cina, Mandar, serta suku-suku lain yang kemudian menghuni Kota Makassar. Kekayaan etnik dan seni budaya yang terlahir dari keragaman kota tersebut, sayangnya, sangat susah ditemukan dalam manifestasi perubahan dan pembangunan fisik Kota Makasar yang cepat seperti sekarang ini. Bentang darat Kota Makassar benar-benar dibangun dengan nalar kota global. Selain karena keberadaan pasar rakyat, kaki li-

6) Pada masa Orde Baru (1971), sebutan kota Makassar diganti dengan nama Ujung Pandang sebagai ibukota Provinsi Sulawesi Selatan. Tapi, setelah rezim Orde Baru Suharto tumbang, di tahun 1999 nama Makassar dikembalikan lagi.



Slogan "Makassar Menuju Kota Dunia" di antara hiruk-pikuk pasar tradisional yang marginal

FOTO DIAMBIL DARI MAJALAHVERSI.COM, FEATURE, 9 NOVEMBER 2011

ma, dan warung-warung kuliner, bentang Kota Makasar saat ini sudah dipenuhi dengan menjamurnya ruko, gerai-gerai korporasi internasional, kawasan bisnis, mal, hotel, *real estate*, gedung perkantoran, superblok, dan lain sebagainya. Gaya dan suasana kota global menciptakan atmosfer keseragaman di seluruh penjuru kota, meskipun seolah-olah berbeda di tampilan. Nalar kota global merupakan sebuah bentuk reproduksi keseragaman dalam hal selera, gaya hidup, dan sistem produksi kapitalis, yang bisa ditemui juga di kota-kota besar lainnya.

TRADISI TULISAN

Percepatan pembangunan fisik dan tumbuhnya gaya hidup Kota Makassar yang metropolitan, ternyata tidak mampu menghilangkan bentuk-bentuk relasi sosial, komunikasi, negosiasi, konflik, dan kebiasaan sehari-hari warga dalam menafsir dan mempergunakan masa lalunya untuk praktik hidup masa kini. Di dalam lansekap fisik Makassar yang metropolis, yang menarik yaitu melihat Kota Makassar dari produk tulisan yang ditulis oleh berbagai macam orang. Berbeda dengan wilayah lain di nusantara, Sulawesi Selatan memiliki peninggalan manuskrip lokal yang luar biasa. Manuskrip tersebut ditulis di atas daun lontar dan menghasilkan naskah yang disebut *lontara'*. Tradisi menuliskan kejadian dan fenomena sesungguhnya telah menjadi kebiasaan masyarakat Sulawesi Selatan. Tradisi tersebut berawal dari kerajaan abad tujuhbelas (bahkan pada masa sebelum gelombang Islam maupun Eropa), lalu direproduksi dan diteruskan kebiasaan menulis *lontara'* tersebut oleh keluarga-keluarga di Sulawesi Selatan[7]. Produk tulisan menjadi jendela menarik untuk melihat perkembangan Kota Makassar dan Sulawesi Selatan, ketika Kota Makassar semakin kehilangan relasi-relasi sosialnya dan semakin ada jarak dengan peninggalan masa lalunya.

7) Wawancara dengan Anwar Jimpe Rahman (18 Maret 2014). Menurut Jimpe, tradisi menulis atau mencatat kejadian-kejadian yang dianggap penting masih dilakukan oleh ayahnya, meskipun tidak lagi ditulis di atas daun lontar.

Terkait dengan produk tulisan, sejak 1992, telah dikumpulkan sekitar 4000 naskah *lontara'* ke dalam format mikrofilem, yang manuskrip aslinya tersebar di rumah-rumah keluarga orang Sulawesi Selatan[8]. Proyek pembuatan mikrofilem dikerjakan oleh Arsip Nasional Republik Indonesia cabang Sulawesi Selatan, dan didukung oleh Ford Foundation. Beberapa pihak telah memanfaatkan *lontara'* dalam kehidupan masa kini. Meskipun kesulitan birokratis masih mewarnai akses umum untuk mempelajari mikrofilem *lontara'* yang disimpan di pusat arsip daerah, di dalam kehidupan sehari-hari, banyak orang Sulawesi Selatan secara turun-temurun telah "memanfaatkan" *lontara'* dalam kehidupan masa kini lebih sebagai "medium" pewarisan (akar) kekerabatan. *Lontara'* tidak hanya dipahami sebagai produk tulisan, tetapi berfungsi secara sosial. Meskipun demikian, memahami *lontara'* di alam pikiran Makassar yang metropolis dan berjarak seperti sekarang lebih banyak terkesan seperti "menghidup-hidupkan sesuatu yang sesungguhnya telah pecah", yang tersisa hanya cara pandang fungsionalnya saja. Kathryn Robinson menyebutnya dengan sebutan "benda keramat", seperti digambarkan dalam tulisannya:

> "... bagi banyak orang naskah *[lontara']* adalah benda keramat, disimpan karena kekuatannya, bukan isinya (lihat Errington, 1989). Naskah-naskah ini biasanya dibungkus kain dan disimpan di langit-langit rumah, difungsikan sebagai semacam jimat untuk membawa rezeki bagi rumah dan penghuninya. Dalam kasus-kasus seperti ini, upacara sesembahan harus diberikan dan mantra harus dibacakan sebelum naskah boleh dibuka. Sebagian dari naskah ini lebih menarik karena sifat keramatnya daripada isinya".[9]

Berkebalikan dengan masyarakat kebanyakan, kaum akademisi berkutat dengan informasi yang dibawa oleh *lontara'*. Kekayaan informasi dan konteks dari *lontara'* memungkinkan kaum akademisi (sejarawan, antropolog, sosiolog, dll.) untuk terus-menerus meninjau ulang banyak aspek dari konstruksi sejarah dan budaya masyarakat Makassar dan Sulawesi Selatan.

8) Kathryn Robinson dan Mukhlis PaEni, *Tapak-Tapak Waktu,* Ininnawa, Makassar, 2005, hal. 7.

9) Kathryn Robinson dan Mukhlis PaEni, *Tapak-Tapak Waktu,* Ininnawa, Makassar, 2005, hal. 9.

ASSIKALAIBINENG: KITAB PERSETUBUHAN BUGIS

(Muhlis Hadrawi, Penerbit Ininnawa, Makassar, 2010). Buku ini salah satu hasil kajian tesis akademis mengenai *lontara' Assikalaibineng. Lontara' Assikalaibineng* ini merupakan sebuah teks yang menyajikan pengetahuan masyarakat mengenai hubungan seks dengan segala aspeknya, termasuk filosofinya. *Lontara' Assikalaibineng* selama ini memberi sumbangan terhadap pembentukan budaya dan perilaku seksualitas masyarakat Bugis, termasuk bagi kalangan bangsawan. Memberi warna pada sistem pengetahuan masyarakat yang lebih etis.



SUARA-SUARA DARI NOL KILOMETER

Akhir 1970-an dan awal 1980-an sebenarnya juga adalah saat-saat pertama tumbuhnya perhatian akademis atas Sulawesi Selatan.[10] Saat itulah penelitian-penelitian mengenai sejarah lokal Sulawesi Selatan mulai dipresentasikan dan diterbitkan. Sebagai ibukota Sulawesi Selatan, Makassar (Ujung Pandang) menjadi pusat pertemuan dan kepakaran ketika presentasi maupun penelitian dikerjakan. Pada momen yang hampir sama, Ujung Pandang ditetapkan sebagai pusat pertumbuhan Indonesia Timur (dalam Repelita 1974), pemerintah pusat secara konstan telah menuangkan sejumlah dana sejak akhir 1970-an untuk pelbagai proyek pembangunan fisik di kota ini.[11] Dengan demikian, sedikit banyak terbentuk asumsi yang cukup masuk akal, bahwa pertumbuhan dan pembangunan Makassar sebagai pondasi pembangunan wilayah Indonesia Timur mempunyai relasi timbal-balik dengan maraknya kerja historiografi lokal yang menekankan diri pada peranan Sulawesi Selatan—termasuk di dalamnya Makassar—misalnya: penulisan sejarah etnis, posisi kawasan, kepahlawanan nasional, perdagangan regional, dan lain sebagainya. Presentasi,

10) Dias Pradadimara, dalam tulisan pengantar buku *Menyusuri Jejak Kehadiran Makassar dalam Sejarah karya Mattulada,* Penerbit Ombak, Yogyakarta, 2011, hal. xvii.

11) Dias Pradadimara, "Dari Makassar ke Makassar: Proses 'Etnisisasi' Sebuah Kota", dalam buku kumpulan tulisan *Kontinuitas dan Perubahan dalam Sejarah Sulawesi Selatan* (Dias Pradadimara & Muslimin A.R Effendy, penyunting), Penerbit Ombak, Yogyakarta, 2004, hal. 204.

TIM IVAA

FOTO BUKU-BUKU HASIL PENELITIAN AKADEMIS MENGENAI SULAWESI SELATAN

Membawa dan membaca buku-buku ini, tentang masa lalu dan semacam profil etnik di Sulawesi Selatan di tengah Kota Makassar yang metropolis, terasa kontras.





Buku-buku tentang Kota Makassar dan Sulawesi Selatan yang ditulis dengan cara pandang berbeda, berasal dari komunitas-komunitas anak muda Makassar. Sebuah usaha merekonstruksi kota dari realitas, akar, dan persoalan sehari-hari yang kongkrit.

penelitian, dan penerbitan-penerbitan yang dikerjakan para pakar lokal maupun internasional, di satu sisi memang memberi pemahaman yang semakin kaya mengenai (masa lalu) Sulawesi Selatan, tetapi berjalan berlawanan arah dengan pembangunan fisik Kota Makassar yang cepat.

Di dalam kurun waktu yang cukup panjang kemudian (tahun 2000-an), dan di tengah hiruk-pikuk pertumbuhan kota Makassar, hadir suara-suara sayup dari generasi anak muda Makassar yang bereksperimen untuk mentransformasikan tradisi *lontara'* di alam metropolitan Makassar. Salah satu usaha yang mereka lakukan adalah mengaitkan perkembangan metode-metode terbaru di dalam wacana ilmu sosial dengan realitas konkret perkembangan kota. Salah satu eksperimen awal mereka tecermin dalam buku *Makassar Nol Kilometer* (Ininnawa, 2005). Buku ini dipengaruhi oleh metode *cultural study*, tetapi sesungguhnya dilandasi semangat untuk mencatat, merekam, dan mengumpulkan secepat mungkin apa yang menurut mereka "masih tertinggal" dari gerusan perkembangan kota. Berisi catatan-catatan tulisan, buku ini merekam sekaligus memotret gerak hidup warga Kota Makassar. Ini merupakan buku arsip sekaligus buku yang menawarkan alternatif cara membaca Kota Makassar sebagai arsip yang terus bergerak.

Makassar Nol Kilometer merupakan kerja bersama dari banyak komunitas generasi anak muda Makassar dan berkembang terus dalam perjalanannya. Didukung sebuah penerbitan yang tetap, yaitu Penerbit Ininnawa: media *online* sebagai bentuk corong keluar dan sebuah ruang bersama yang bertransformasi terus (dari kafe, perpustakaan, ruang kerja, dll.), komunitas-komunitas anak muda Makassar sesungguhnya sedang mengerjakan "Makassar yang lain". Buku penting lain yang lahir dari atmosfer ini adalah: *Makassar di Panyingkul* (2007), dan buku terbaru berjudul *Pasar Terong Makassar: Dunia Dalam Kota* (2013). Keduanya dikerjakan oleh komunitas yang berbeda, tetapi saling bersilangan dan bekerja sama satu dengan yang lain. *Makassar di Panyingkul* menggunakan model jurnalisme orang biasa, yang merekam sekaligus menyuarakan perkembangan Kota Makassar dari kacamata dan praktik sosial pinggiran. Buku kedua, *Pasar Terong Makassar: Dunia dalam Kota* bergerak lebih jauh lagi, yaitu dengan melakukan keterlibatan langsung dalam dinamika Pasar Terong, sebagai bentuk aksi-refleksi-partisipasi. Bolehlah disebut, buku ini merupakan kerja arsip dan pengarsipan "seni budaya" Pasar Terong untuk merekonstruksi ingatan dan imajinasi warga Kota Makassar yang berangkat dari realitas, akar, dan persoalannya yang kompleks. ◆

KOTA MALANG

NOSTALGIA HERITAGE DAN KOMUNITAS

TIM IVAA

Malang adalah kota di Provinsi Jawa Timur, yang dikenal dengan udaranya yang sejuk karena dikelilingi pegunungan dan arsitektur serta tatakotanya yang apik, peninggalan Pemerintahan Belanda sejak 1882. Kabupaten Malang juga dikenal dengan Kota Batu, yang berada di dataran tinggi dan menjadi penghasil apel dan hasil perkebunan lainnya. Selain itu, Malang juga dikenal sebagai kota pelajar, karena menjadi tuan rumah dari sejumlah universitas terpandang di Indonesia, salah satunya Universitas Negeri Brawijaya.

Kota Malang mulai tumbuh dan berkembang setelah hadirnya pemerintah kolonial Belanda, terutama ketika mulai dioperasikannya jalur kereta api pada 1879. Berbagai kebutuhan masyarakat pun semakin meningkat, terutama akan ruang gerak untuk melakukan berbagai kegiatan. Akibatnya, terjadilah perubahan tataguna tanah dan bangunan bermunculan tanpa kendali. Fungsi lahan berubah dengan segera, dari fungsi pertanian menjadi perumahan dan industri. Dengan cepat, Malang berubah menjadi sebuah kota modern dengan sejumlah fasilitas umum yang diberadakan untuk memenuhi kebutuhan keluarga Belanda. Kawasan Ijen Boulevard adalah jejak pertumbuhan Kota Malang yang masih bisa dilihat sekarang ini.

Selain itu, wilayah yang memiliki sejarah panjang dari zaman prasejarah hingga kerajaan-kerajaan besar seperti Mataram Hindu, Kanjuruhan, Singasari, dan Majapahit ini juga meninggalkan banyak situs purbakala. Saat ini, Pemerintah Kota Malang, bekerja sama dengan Balai Pelestarian Peninggalan Purbakala (BP3) Trowulan, telah mendata dan melindungi situs purbakala dan cagar budaya tersebut. Tercatat terdapat 28 situs purbakala dan cagar budaya. Jumlah ini tentu masih mungkin bertambah lagi.

Kesenian tradisional yang masih hidup hingga saat ini di Malang adalah pertemuan dari tiga sub-kultur, yaitu sub-kultur budaya Jawa Tengah-an yang hidup di lereng Gunung Kawi, sub-kultur Madura di lereng Gunung Arjuna, dan sub-kultur Tengger sisa budaya Majapahit di lereng Gunung Bromo-Semeru. Pertemuan itu menghasilkan bentuk kesenian semacam Wayang Topeng Malangan, yang sayangnya saat ini sudah mulai ditinggalkan.

Dengan kekayaan warisan sejarah serta tatakota yang apik, belum lagi dinamika kehidupan akademis yang marak, agak mengherankan bahwa perkembangan

komunitas-komunitas seni dan budaya yang progresif di Malang tidak pernah sangat marak, setidaknya dibandingkan Yogyakarta, Semarang, Jakarta, atau Bandung—walau bukan berarti tidak ada. Perspektif akan seni dan budaya sepertinya masih cenderung bersifat nostalgia dan heritage, dan jarang bersangkutan dengan pemberdayaan masyarakat.

Tim editor pergi ke Malang untuk mengunjungi sejumlah inisiasi independen yang membuka ruang atau berkegiatan dengan mengoleksi arsip seni, serta membuka aksesibilitas publik terhadap arsip tersebut. Berikut ini profil mereka.







MUSEUM MALANG TEMPO DOELOE

Museum ini lahir dari tangan Dwi Cahyono, pendiri dan penggiat Yayasan Inggil yang berupaya mengedukasi masyarakat mengenai pentingnya mempelajari sejarah. Pria 46 tahun itu jugalah yang melahirkan acara tahunan Festival Malang Tempo Doeloe (MTD). Peristiwa setiap bulan Mei di sepanjang Jalan Ijen, di jantung Kota Malang tersebut selalu menyedot perhatian warga. Sampai akhirnya, Dwi memutuskan untuk membangun Museum Malang Tempo Doeloe dengan biaya dari koceknya sendiri, tahun 2012, dengan payung lembaga bernama Yayasan Inggil.

Museum seluas 900 meter persegi tersebut berusaha merangkum sejarah Kota Malang dari zaman prasejarah, cikal bakal lahirnya Kerajaan Kanjuruhan, Singasari, masa penjajahan Belanda, Jepang, masa perjuangan merebut kemerdekaan Republik Indonesia, hingga berbagai peristiwa pascakemerdekaan. Setiap fase sejarah tersebut disusun dan digambarkan dalam ruang tersendiri. Seperti misalnya ruang yang menggambarkan sejarah Kerajaan Singasari, yang berdiri pada 1222 Masehi. Sejarah lahirnya Kabupaten dan Kota Malang juga digambarkan dengan jelas dalam ruang-ruang yang berbeda. Semuanya coba digambarkan melalui benda-benda peninggalan dan film dokumenter karya Dwi Cahyono sendiri—yang diputar di setiap ruang.







TIM IVAA

Dwi Cahyono membutuhkan waktu bertahun-tahun untuk mengumpulkan jejak-jejak bersejarah itu, seperti buku induk rencana pembentukan Kota Malang. Upaya Dwi dan rekan-rekannya di Yayasan Inggil dalam pelestarian arsip dan benda sejarah ini adalah juga yang berkontribusi dalam membuat Kota Malang, pada 2013, mendapat penghargaan sebagai Kota Pusaka Indonesia dari Indonesia Heritage Trust, perwakilan International National Trusts Organisation (INTO) yang berpusat di London. Penghargaan tersebut diberikan kepada walikota atau pihak swasta yang berjasa mengembangkan dan melestarikan situs sejarah dan budaya bangsa, setidaknya dalam 10 tahun terakhir.

GALERI MALANG BERNYANYI

Di tengah-tengah sebuah kompleks perumahan di pinggir Kota Malang, terdapat sebuah ruang komunitas yang menyimpan koleksi ribuan kaset dan piringan hitam album musik, yang pastinya akan membuat para pencinta musik Indonesia gembira melihatnya. Ruang ini bernama Galeri Malang Bernyanyi, sebuah perpustakaan musik yang didirikan secara independen dan swadaya oleh para anggotanya. Keberadaan Galeri Malang Bernyanyi (GMB) tidak bisa dipisahkan dari Komunitas Pecinta Kajoetangan (Kapeka), yang didirikan oleh Hengki Herwanto bersama Pongki Pamungkas, Agus Saksono, Lutfi Wibisono, Retno Mastuti, dan Rudi Widiastuti. Tiga seniman musik asal Malang, yakni Donny-Prass, Sylvia Saartje, dan Sigit Hadinoto juga tercatat sebagai pendiri.

GMB didirikan oleh Kapeka bersamaan dengan lahirnya komunitas tersebut, pada 8 Agustus 2009. Sejak diresmikan oleh Walikota Malang, Peni Suparto, GMB memusatkan kegiatannya di rumah kuno peninggalan orangtua Hengki, di Jalan Citarum 17, Malang. Di rumah ini dulu perwakilan majalah musik Aktuil pernah berkantor. GMB menempati bekas garasi berukuran 24 meter persegi.

Melalui GMB, para pendiri Kapeka mempunyai visi ingin melestarikan sejarah musik Indonesia. Kapeka mengusung misi mengumpulkan rekaman musik Indonesia dan

barang-barang lain yang terkait dengan musik, yang berasal dari masyarakat. Di awal berdiri, GMB baru memiliki sekitar 100 album. Tapi, kini, koleksi itu telah berkembang menjadi 6.301 album. Koleksi itu adalah sumbangan dari banyak pihak. Tercatat 261 nama penyumbang, terdiri dari masyarakat umum, musisi, dan institusi.

Sekitar 80 persen dari seluruh koleksi album berupa kaset. Album dalam bentuk piringan hitam dan cakram padat masing-masing sebanyak 5 persen. Sisanya campuran poster, buku, majalah, dan foto-foto. Kesibukan para pendiri membuat GMB hanya buka di tiap akhir pekan, saat sang pengelola ada di Kota Malang. Bagaimanapun, sejak 2009, mereka tetap bisa terus aktif dengan ruang komunitasnya, dan juga banyak terlibat dalam acara-acara lokal; jumlah penyumbang album juga semakin banyak.





PERPUSTAKAAN RATNA INDRASWARI IBRAHIM

Perpustakaan yang terletak di Jalan Diponegoro 3, Kota Malang, ini diberi nama Warung Baca Rumah Budaya Ratna Indraswari Ibrahim. Perpustakaan ini memang ditata seperti sebuah warung yang akan membuat interaksi antarpengunjung menjadi intim dan luwes, sebagaimana di sebuah warung. Perpustakaan ini juga diharapkan menjadi suatu media untuk kembali menghidupkan spirit Ratna Indraswari Ibrahim, penulis kebanggaan Kota Malang, yang dikenal tak mudah menyerah dengan difabilitas yang ditanggungnya. Semasa hidupnya, Ratna memang menginginkan koleksi bukunya yang berjumlah ribuan itu bisa dimanfaatkan oleh banyak orang.

Perpustakaan ini dikelola oleh Slamet Yudianto, sahabat Ratna. Dengan didukung oleh pihak keluarga, yakni Benny Ibrahim dan Syaiful Bahri Ibrahim, perpustakaan dibuka untuk umum pada 31 Mei 2012, setahun lebih setelah meninggalnya Ratna Indraswari Ibrahim pada 28 Maret 2011.

Sebagai sebuah ruang pertemuan, perpustakaan ini tidak hanya berisi kegiatan berkumpul dan membaca buku





saja. Di setiap akhir pekan, pengelola menginisiasi sejumlah kegiatan, seperti bedah buku, merajut, dan menggambar untuk anak-anak.

INSOMNIUM

TIM IVAA

Insomnium merupakan forum independen dalam wilayah khusus riset & konservasi, serta workshop pengembangan fotografi untuk pelajar/mahasiswa yang sekaligus dapat berafiliasi pada wilayah seni visual secara umum. Diskusi-diskusi dan presentasi hasil riset menjadi arah baru untuk melihat fotografi yang lebih dinamis dalam menyikapi percepatan teknologi. Di masa mendatang, Insomnium dipersiapkan sebagai lembaga fotografi yang konsen terhadap perkembangan fotografi di wilayah Malang dan sekitarnya.

Forum yang beralamat di Perumahan Graha Sengkaling Kav. 29 Dau, Malang, 65151 ini didirikan di Malang pada 13 Maret 2003 oleh beberapa mahasiswa fotografi, yang ketika itu meyakini fotografi sebagai pilihan bentuk ekspresi dan media dalam menyampaikan kritik sosial. Sharing dan diskusi yang intensif antarmereka menghasilkan kesepakatan untuk menyikapi perkembangan fotografi secara edukatif.

Insomnium juga menjalin hubungan yang erat dengan sejumlah komunitas seniman, terutama yang berada di Batu; kebanyakan pelukis dan pematung—seperti yang sering berkumpul dan berkegiatan di Galeri Raos Batu. Menurut Decky Yulian, penggerak Insomnium, mereka juga membantu para seniman ini untuk mendokumentasikan karya serta kegiatan mereka. Bagaimanapun, ujar Decky, kesadaran pengarsipan dan dokumentasi seniman di Malang dan Batu masih sangat kurang, sehingga banyak arsip ini berceceran dan hilang; akibatnya, sulit untuk membangun kontinuitas sejarah seni rupa di Malang. Hal ini merupakan suatu hal yang ingin dikembangkan Insomnium ke depan. ◆

EPILOG

- 11 -

MENEORIKAN ARSIP

KARYA TUBUH, DEKOLONISASI BERPIKIR, TAKTIK, DAN PEMBERDAYAAN INGATAN

RACHMI DIYAH LARASATI

Menguak pemahaman tentang arsip yang termuat di jajaran tulisan dalam kumpulan esai ini, tampaknya arsip banyak dipahami, dimengerti, dan dikaji dari sisi ruang materialnya: bentuk/bahan dan/atau kegunaannya. Arsip menggambarkan rekaman tenggang waktu yang dicitrakan, ruang bentuk aksesnya sebagai karakterisasi komunal atau pribadi, dan juga kemungkinan lahirnya berbagai pengertian atau interpretasi. Arsip, dalam hal ini, menjadi sebuah fragmentasi dari ingatan-ingatan atau pilihan-pilihan yang melahirkan kesejarahan dan makna baru, berdasarkan representasi dan interpretasi penikmatnya. Sehingga arsip, secara kegunaan, mewakili pilihan-pilihan pembuatnya, termasuk cara-cara merespon dan menikmati sebuah arsip. Pengertian arsip, secara formal, selalu termaktub dalam jajaran kebendaan. Di mana pun letaknya, apa pun

bentuk kebendaannya, selalu tujuan presentasinya terkomunikasikan secara jelas, jika ranahnya museum atau kantor arsip atau pusat-pusat studi.

Untuk tujuan penulisan ini, saya—dengan mengutip Awam Amkpa—mencoba juga melihat elemen bagaimana tubuh dipakai untuk metode berpikir. Termasuk bagaimana mendekonstruksi arsip yang juga sering menjadi acuan sumber pelahiran estetika. Namun, karena sifatnya yang kebendaan, sehingga "berjarak" dari tubuh-tubuh yang dicitrakan (direpresentasikan), justru terjadi pemisahan entitas antara manusia—yang seharusnya sebagai sumber—dengan arsip, yang secara formal terlembagakan. Sifatnya yang kebendaan seharusnya memungkinkan peran aktif para pelahir estetikanya, sehingga (arsip) bisa berkomunikasi langsung dengan masyarakat sekitarnya, secara relasional. Tetapi karena informasi perekaman pada konteks mulanya, yang didapat dari arsip (kesejarahan kolonial), dicantumkan sebagai rekaman yang bersifat kebendaan, maka ketubuhan menjadi terdogma secara bias. Untuk itu, saya hendak merujuk sebuah konsep yang dalam bahasa Inggris disebut *contrapuntally*.[1] Dalam artian, jika dimungkinkan, dalam proses mengarsip setiap citra/objek, setiap teks yang terlahirkan (diproyeksikan untuk) menjadi alat dekonstruksi daripada sebuah kanon. Secara pribadi, saya tertarik untuk menggunakan cara ini; dengan mengaitkan pada penghormatan atas kedaulatan manusia sebagai sumber ilmu, alih-alih memandang arsip dengan mendedikasikan pada sisi materialnya saja. Metodologi ini: keberangkatan tubuh, ketubuhan, dan penubuhan sebagai taktik arsip, membutuhkan kehadiran manusia-manusianya. Dari sinilah, saya melihat sebuah ruang harapan, sebuah politik "bicara" lewat ide *the presence* (keberadaan, keberhadiran). Bukan tubuh sebagai "bahan baku" yang hanya akan dicampur dengan elemen lain untuk merekam sejarah, tetapi secara lebih dalam: mendekonstruksi metodenya. Menjadikan tubuh sebagai pengingat. Hal ini penting supaya perlindungan hak akan kehadiran manusia menjadi pertimbangan keseharian secara relasional.

Terlebih ketika kita mengamati arsip dari sisi materialisme atau kebendaan yang didistribusikan dalam sistem kapital, kemudian kita terpaksa menerima pola penggunaan fragmentasi ingatan yang memunculkan pula metode baru—upaya "menghadirkan" kembali melalui alam maya (digital), yang dianggap mampu meranahkan pola rekaman-rekaman materialismenya, ruang, dan bahkan waktu seperti tersebut di atas—dari apa yang tergambarkan secara peran sosial dan interaksinya; maka arsip (seolah) telah memunculkan pola kebutuhan baru, yaitu teknologi, untuk berfungsi secara lebih jauh. Dan bukan itu saja; pola kemampuan *monetary exchange* sebagai bahasa legitimasi akses menjadi kendala. Di samping itu, ingatan dan pola pilihan representasi yang menjadi titik dasar/pijakan sebuah arsip tetaplah merujuk pada si pembuat dan mungkin juga lingkungan terdekatnya, baik yang bersifat personal atau komunal.

1) Amkpa, Awam. "A State of Perpetual Becoming: African Bodies as Texts, Methods, and Archives". *Dance Research Journal*, 42/1, Summer 2010.

Kecanggihan teknik penggunaan teknologi: menyaring apa yang dilihat dan diingat dalam merekam, apa pula yang direpresentasikan secara sensorial, akan melahirkan hasil yang berbeda dengan jika kita berada dalam alam waktu yang bisa dirasakan secara ketubuhan langsung. Dalam dunia sosiologi pertunjukan, istilah ini secara luas digolongkan dalam genre eksistensialisme, yang telah mencontohkan seni pertunjukan dalam kaitannya dengan kajian media: sebagai ranah membaca dari sisi konsep "penghadiran" ketubuhan.[2]

Di dalam bidang antropologi, arsip dan perubahan kedudukannya, bagaimana mendudukkannya di tengah masyarakat yang direpresentasikan atau penikmatnya, bahkan siapa yang memproduksi, baik dari sisi fungsi dan makna, menjadi sebuah subkajian baru. Pemahaman bentuk dan kegunaannya secara epistemologis juga menyebar sebagai sumber baru dalam kajian. Salah satu contohnya adalah bagaimana terjadi proses transisi dari arsip kolonial menjadi museum dan galeri kontemporer. Dari pemahaman akan kontinuitas ini, sisi kajian arsip mampu menunjukkan sebuah sistem *connoisseurship*: refleksi akan otoritas seseorang/sekelompok tokoh terhadap karya-karya orang lain.[3] Terjadilah pergeseran dari para ilmuwan dalam bidang ilmu itu, ketika memakai arsip sebagai pijakan analisis lalu melahirkan teori-teori baru dalam menggolongkan orang-orang yang diteliti. Maka, pada genre baru tersebut, banyak dari ilmuwan dalam bidang ilmu antropologi itu justru meneorikan dan melahirkan metode dekonstruksi untuk melihat sisi guna dari peran-peran arsip.

Kajian akan peran arsip ini misalnya dalam hal cara pandang terhadap kehadirannya, dalam kegunaan kesejarahan kolonial, seperti bagaimana merepresentasikan dan merekam kehidupan orang-orang yang dikolonisasi. Dalam bukunya yang berjudul *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*, Ann Stoler menjelaskan bagaimana pemerintahan kolonial beruntung dengan tidak saja mengikuti konten arsip zaman itu (untuk mengetahui siapa dan apa), tetapi juga prinsip bentuk-bentuknya dan praktik dalam pengaturan sebuah sistem dari penggolongan yang termasuk dalam arsip itu sendiri (h.20).[4] Juga Edward Said, dalam menggarisbawahi pemikirannya terhadap seorang kritikus, Raymond Williams, yang telah dikupas dalam bukunya *Culture & Imperialism*, menyebutkan bahwa pada akhirnya arsip, tak lain dan tak bukan, adalah proyek imperial (dalam *Power, Politics and Culture,* 151).[5]

2) Kotarba, Joseph A., John M. Johnson, Stanford M. Lyman and David L. Altheide (Ed.). *Postmodern Existential Sociology*. Altamitra, 2002.

3) Price, Sally. *Primitive Arts in Civilized Places*. Chicago Press, 2001, h. 1.

4) Stoler, Ann. *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*. New Jersey: Princeton University Press, 2009.

5) Said, Edward. *Power, Politics and Culture*. New York: Vintage Book, 2001

Pada tulisan ini, secara khusus saya akan mendedikasikan pada arsip yang secara jelas mementingkan *ketubuhan, tubuh* sebagai taktik. Pada contoh seni pertunjukan khususnya tari, dalam konteks ketubuhan, tari adalah sebuah cara pandang dan juga taktik dalam pelahiran ruang ingatan.[6] Tentunya dengan mengingat beberapa peneorian yang sudah saya gambarkan di atas, yang menyumbangkan pola dasar pemahaman bahwa arsip adalah sebuah olahan dari fragmentasi ingatan, baik berupa kebendaan, waktu, ataupun tema terpilih. Seperti juga Diana Taylor, seorang teoris dalam bidang arsip di Amerika Selatan dan pertunjukan, mengajukan gagasan tentang pemisahan antara arsip dan repertoar, yang mana arsip dikategorikan secara bentuk representasinya, seperti tulisan-tulisan atau dokumen.[7] Sedangkan repertoar mengingatkan saya pada bagaimana UNESCO menggolongkan *intangible arts* seperti lagu, tari, ingatan-ingatan mantra, dan lain-lain. Di sinilah perbedaan yang akan saya kaji; dalam artian arsip, dalam pandangan saya, adalah metodologinya, bukan bentuknya. Karena sungguhpun Taylor mengajukan gagasan tentang *embodied culture* (kebudayaan yang terjelmakan) sebagai metode, ia hanya berfungsi untuk menggolongkan arsip dari sisi materialnya. Di sinilah yang hendak saya pakai untuk pijakan keberbedaan antara arsip sebagai penggolongan dan arsip sebagai *metode, taktik* dekolonisasi dalam pengertian penghadirannya. Adalah arsip juga menjadi alat bicara, untuk merujuk kekhususan sebuah ingatan, tidak tergantikan oleh medium apa pun. Sehingga *embodied* di sini bukanlah penubuhan wacana estetika, tetapi pengejawantahan komitmen politis dalam meranahkan ke-berbeda-an. Di mana arsip mendudukkan manusia dalam satu ranah, tidak saja berperan sebagai penyaksi atau penonton, tetapi berpartisipasi secara relasional; ketubuhan itu sendiri.

Secara panjang lebar, kajian ini telah saya tawarkan di buku saya, *The Dance That Makes You Vanish*, yang menyatakan bahwa konsep arsip dalam konteks konflik juga sangat bergantung pada model-model kolonial: terkontestasi dan dinarasikan berdasarkan kekuatan hegemonik (nasional). Maka, dalam hal ini saya hanya ingin mengupas agenda penemuan bentuk baru; sebuah klaim penempatan bahwa arsip dan kehadirannya bisa dipakai sebagai metodologi, taktik, dan strategi dalam meranahkan tubuh-tubuh yang tergantikan. Arsip ketubuhan, di sini, justru menyebut *life hood* sebagai kunci utama.

6) Rachmi Diyah Larasati, *The Dance That Makes You Vanish.* Minnesota: Minnesota University Press, 2013.

7) Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. North Carolina: Duke University Press, 2003. h. 19

ARSIP, HISTORIOGRAFI, DAN TUBUH SEBAGAI WACANA REPRESENTASI DAN POLITIK MENGINGAT

Edward Said, dalam salah satu tulisannya tentang arsip dan akses[8], menceritakan bahwa arsip kadang memberi janji, seperti sesuatu yang ada, "berada di sana", tetapi ternyata ketika didekati, dikunjungi, diteliti, dan dicari menjadi "tidak ada". Pernyataan ini terilhami pengalaman Edward Said sendiri, seperti ketika secara khusus ia mencoba mencari dokumen berupa film, foto, dan rekaman-rekaman seorang penari besar dari Kairo (Mesir) bernama Tahia. Sebagai seorang penari besar yang menjadi narasumber berbagai karya seni yang lain, diharapkan ada semacam arsip akan ketubuhan dan kehadirannya. Karena suatu alasan (perebutan hak kepemilikan atas benda-benda dalam koleksi yang akan diteliti, antara pihak seniman dan pihak yang lain), Edward Said mengalami kesulitan untuk mengakses ataupun secara lebih jauh mempelajari bentuk material yang merupakan bukti sejarah kebesaran sang seniman tari. Maka, segala upaya yang mengarah pada mengoleksi, meng-kopi, dan mencari jejak kepenarian Tahia sang seniman tersebut pun mesti dilakukan secara perorangan, karena sumber digital telah menjadi alat kontestasi. Ironisnya, pada saat penelusuran atas arsip itu dilakukan, Tahia masih hidup dan bisa berbicara langsung dengan Edward Said. Sang seniman, dalam sebuah pertemuan informal, dengan jelas menuturkan bahwa arsip tentang dirinya telah didigitalkan, dibendakan, dan dalam makna kepemilikannya telah bermain secara khusus. Karena Tahia sendiri tidak mempunyai akses terhadap benda-benda tersebut, maka dalam konteks ini lantas timbul pertanyaan atas tercerabutnya makna rekaman. Narasi Edward Said inilah yang juga membuat saya berpikir dalam konteks yang lain: masalah hak cipta, arsip, dan permainan kepemilikan. Cerita ini juga mengilhami saya untuk memetakan, apa sebenarnya yang bisa didekonstruksi dalam konsep arsip, sehingga pemahamannya juga bukan (semata) sebuah kanon; dalam artian arsip memang harus menjadi proses, tetapi (tercakup pula di dalamnya) dekolonisasi sebuah proses berpikir dan klaim. Dari narasi Edward Said, misalnya, kita belajar bagaimana konsep kepemilikan bermain sebagai bahasa akses yang juga kadang berkait dengan apa yang disebut akumulasi, reproduksi, dan distribusi.

Maka, dalam tulisan ini, saya memilih *ethno-narrative archive* (arsip etnonaratif), sebuah metode partisipasi aktif dalam menganalisis, membaca, melihat, dan melahirkan karya yang pola pendekatannya—ketubuhan (misalnya tari)—dipandang secara historiografis dengan memerhatikan politik ingatan. Perhatian ini juga mendasari bagaimana (mestinya) keberpihakan dalam memahami bentuk-bentuk yang termarginalkan, mengingat pelegitimasian ketubuhan yang diarsipkan seolah hanya berdasar pada perekaman dokumen-dokumen itu dalam bentuk digital, atau dalam jajaran koleksi yang kita tahu banyak kemungkinan distorsi pilihan-pilihannya. Juga untuk mendobrak asumsi-asumsi bahwa digital, media/alat yang

8) *Ibid.*

dipakai, yang juga melahirkan ranah baru seperti hologram, akan lebih berguna; lebih solid daripada berbicara dan berkomunikasi dengan penarinya yang masih bisa melenggang, bergerak, dan berbicara. Secara manusiawi, (pola ini) justru mengajak kita untuk berpaling pada yang nonmanusia sebagai fokus perhatian. Di sinilah pola pengaruh sistem distribusi dan akumulasi kapital—pembentukan nilai—yang menurut Marta Savigliano mencirikan sebuah pola baru dalam mengambil hanya artefak material dan karya kerja tubuh *(labor form)*[9], tanpa mendasarkan pada konsep kemanusiaannya.

ETHNO-NARRATIVE: TUBUH YANG BERPIKIR

> Setiap sore belajar menari di halaman rumah, nenek dan tetangga mulai berdatangan, membenahi semua kursi dan tikar seperti sebuah lingkaran. Anak-anak yang lain berjajar duduk di kanan-kiri, melihat langkah dan gerakan tangan; mereka mengikutinya dengan seksama, seperti bergerak tetapi di tempat, perubahan pandangan mata yang tertata: kanan, kiri ... dan maju-mundur.

Ketika saya menuliskan pengalaman di atas, membayangkannya kembali, atau mengajarkannya sebagai proses transmisi, komposisi keruangan dalam memetakan pola bentuk komposisi tari kerakyatan, pola-pola di mana tubuh saya dan tubuh yang lain berlintas, silang-menyilang dalam komposisi ruang relasional, maka transmisi keilmuan tubuhnya meranah juga pada ingatan akan kehadiran orang-orang lain. Di sini, arsip ketubuhan adalah sebuah filosofi relasional yang membentuk ingatan dan kesejarahan baru secara nontradisional, yang ternyata memberi ruang hidup representasi yang tidak mampu dihidupkan dan/atau diingat. Terdapat wacana baru yang tidak berupa "arsip" (bendawi; kebendaan) atau benda saja, seperti warisan metode kolektif pilihan kolonial dalam museum-museum atau buku tradisi yang terkurung dalam citarasa patronasi, tetapi materialisasi yang meranah pada pelaku itu sendiri, pada rasa atau estetika yang berkaitan dengan apa yang ia rasakan. Secara lebih jauh, Marta Savigliano juga mengingatkan; mengatakan bahwa ada semacam "sistematika logika sebuah representasi", dan karena secara kesejarahan bentuk-bentuk rasa yang terekspresikan telah terisolasikan, terkategorisasi, dan ditransformasikan ke dalam corak perilaku secara budaya[10], maka untuk mendekonstruksikannya kita juga harus merombak esensi bentuk dan filosofi kehadirannya.

Untuk itu, dalam konteks tulisan ini, ranah peneorian didedikasikan terhadap tubuh tari, ingatan tari, dan teknik tari sebagai satu bentuk contoh dekolonisasi arsip; tidak hanya berupa paparan atas apa yang bisa direkam, tetapi juga tubuh, pelaku sebagai metode *archival* itu sendiri mampu berbicara. Jadi, kata "tubuh tari", "teknik tari", dan "menari", di dalam proses mengarsip menjadi tidak saja

9) Marta Savigliano. *Tango and the Political Economy of Passion*, Westview, 2005, 1.

10) Marta Savigliano, h. 2.

sebuah metode untuk mengingat, tetapi juga taktik untuk mendekolonisasi proses mengingat itu sendiri dalam kerangka yang meninggalkan "rasa" kolonial, baik secara bentuk, makna, dan tatanan relasionalnya. Di sini, ketubuhan *(corporeality)* dan menubuhkan *(embodiment)* menjadi sebuah taktik menghindari sebuah rasa "tidak berdaya melawan"; menghindari "kepungan" aturan-aturan berteori yang nyata-nyata agenda keberpihakannya sangat bias.

Ketertarikan saya untuk mendasarkan bentuk pelahiran, proses, dan presentasi arsip dalam hal yang meranah secara ketubuhan berangkat dari ingatan bahwa politik ekologi, sebagai bagian dari budaya tradisi, banyak tercerabut dalam ranah modernisasi kapital, dengan cara mengalihkan sumber metaproduksi. Dengan memahami ihwal kesejarahan dan bagaimana tubuh-tubuh saling membangun relasi sosial, terutama melihat dan menyaksikan bagaimana arsip bisa berpihak dan/atau mengkhianati masyarakat yang melahirkannya, maka ketubuhan *(corporeality)* menjadi analogi untuk menjelaskan strategi dekolonisasi. Terutama bagaimana ketubuhan perempuan, dalam pelahiran upaya untuk mengingat apa yang telah diambil dari kefamilieran ruang-ruang ekspresi keseharian mereka, representasi ingatan, adalah dengan menghormati pelahirnya, yaitu tubuh yang berpikir, karya kerjanya *(labor)*, dan memanusiakan manusia *(humanity)* itu sendiri. Hal ini mendudukkan tubuh dan pelaku sebagai yang sangat mendasar dan penting, dalam memikirkan apa itu arsip sebagai sumber ilmu dan informasi.

Dalam pemikiran ini, misalnya, saya ingin menggunakan contoh tubuh tari, politik ekologi, dan bagaimana ketubuhan perempuan menjembatani proses perekaman sejarah dan bagaimana kesejarahan baru dimunculkan: narasi dan pengaruh-pengaruhnya. Arsip yang didedikasikan pada bagaimana tubuh berperan sebagai pengingat menjadi sangat penting ketika kita didudukkan pada banyaknya permasalahan kesengsaraan para pelaku seni yang estetika atau karya seninya banyak diresepsi dan diproduksi, bahkan tersebar luas. Apalagi ketika wacana baru tidak mampu menjembatani keterhubungan antara tubuh dan sumber-sumber keseharian seperti air, tanah, dan bahkan ritual pengaturan itu secara budaya dan norma. Jadi, bahasa dan wacana "modern" dalam menggolongkan keperempuanan, penggunaan tubuh tari dan masyarakat komunal sebagai metode mengarsip, banyak muncul dalam bahasa yang bersifat romantis, di mana pendiskriminasian peran perempuan itu sendiri lebih tersamarkan atau tidak muncul. Jadi, wacana di sini lebih menjadi penanda pengaruh luar daripada menandakan bagaimana keaslian sebuah komitmen dalam meranahkan keaslian sebuah eksistensi, baik kebendaan ataupun makna seni sebagai tujuan. Mendudukkan arsip dari sudut pandang ini juga merupakan sebuah upaya mendekonstruksi konsep patriarki, yang mana tanda mengingat ternyata banyak dikooptasi kepentingan "komunal", tapi tak berpihak pada ketubuhan itu sendiri, karena komunal yang patriarkal.

Dalam hal ini, kita mengapropriasi konsep feminisme universal untuk membantu merumahkan arsip akan politik gender, tetapi mendasari pandangan dengan

secara khusus meranah pada kesadaran lokal: bagaimanakah sebuah arsip dimaknakan dalam keseharian.

Dalam konteks ini, saya mengajak untuk menengok keberangkatan narasi dan nilai dalam tubuh tari: kebanyakan arsip secara konvensional merekam tanpa peduli apa pun bentuk representasinya; bahwa tari adalah ritual, tari adalah tradisi dari masyarakat tertentu, dan tari yang dalam tautan bentuk-bentuk arsip itu dinarasikan kembali menjadi seperti tautan kesejarahan. Kemudian muncul digitalisasi, video atau apa pun bentuknya secara teknologi, di mana secara hegemonik tubuh hanya diambil sebagai "bahan mentah" dan didudukkan secara sama dengan alat teknologinya.[11] Dalam rekaman/arsip bentuk kedua ini, saya berargumen bahwa estetika ketubuhan menjadi bahan yang dijadikan objek saja: tercampurkan dengan elemen lain tapi bukan sebuah metodologi berpikir. Argumen saya ini juga menyangkut sebuah contoh, misalnya kehadiran "Coachella Tupac Shakur Hologram" (2012), yang tampil setelah hampir lebih dari 15 tahun sang seniman meninggal. Hologram, dalam melahirkan tubuh yang sudah tiada (meninggal), menjadi satu metode mengingat kembali, tetapi secara estetik, ketubuhan yang hadir di sana juga tampak statis/teranimasi, sementara kebesaran nilai-nilai yang ditawarkan terkooptasi secara imaji oleh *Digital Domain Media Group*, yang notabene adalah perusahaan besar dalam bidang media. Parahnya lagi, kebesaran karya ini membuka akses terhadap Tupak Shakur, tetapi yang sudah ditranslasikan (diterjemahkan) secara performa statis dalam teknologi. Berbicara soal translasi, kita ingat pendapat Gayatri Spivak, bahwa translasi adalah membaca secara yang paling intim/lekat.[12] Di sini, kita melihat "keintiman" hanya pada nuansa yang "dangkal"; sebuah kehadiran yang tidak saja bukan tubuh sebenarnya, tetapi unsur estetiknya pun sudah tergantikan oleh mesin.

Secara lebih jauh, kita juga bisa mengharapkan sebuah transmisi nilai, misalnya pertunjukan di atas ("Tupac Shakur's Coachella Hologram") dalam mengingat politik estetika seniman kulit hitam di Amerika. Contoh lebih khususnya, dalam sebuah pertunjukan, analisis replika adalah tubuh menjadi sebuah translasi, terjemahan yang terimplikasi melalui sensor visual dan digital. Seperti sebuah translasi dalam karya literatur, saya memandang, dalam konteks ini atau rekaman biasa, ada batasan yang meng-objek-kan tari dan tubuh tari, di mana ia termediasi oleh subjek baru, yaitu media, dan secara filosofis menjauhkan sebuah kebutuhan relasional antarmanusia karena tergantikan secara media dan dianggap dalam kasus-kasus rasial politik akan lebih aman.

Dari arsip yang semacam ini, Walter Benjamin dalam bukunya yang sangat dikenal, *The Work of Arts in the Age of Mechanical Production*, saya terjemahkan se-

11) Steve Dixon, 123.

12) Gayatri Spivak, "The Politics of Translation", dalam Shaden M. Tageldin, *Disarming Words: Empire and the Seduction of Translation in Egypt*. California: University Minnesota Press, 2011, h. 1.

cara bebas, banyak mengatakan bahwa, “dalam sebuah reproduksi yang tampak sempurna sekalipun, ada elemen yang hilang: keruangan dan waktu yang terhadirkan, sebuah eksistensi yang khas di tempat dan keruangan yang terciptakan, inilah sebuah konsep otentisitas (214)[13]. Hal ini juga dibahas secara detail oleh Steve Dixon dalam *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation* (123)[14]. Dalam pengamatan ini, Benjamin menawarkan sebuah konsep ”presence”; keberhadiran, yang mana sangat penting untuk mendekonstruksi hegemoni kapital dalam pelahiran representasi. Tetapi, jika kita mengamati secara detail isu tubuh—sebuah pemikiran panjang—terutama konteksnya dalam kesejarahan: bagaimana tubuh terkooptasi, ditranslasikan, dan di-arsip-kan di Indonesia ini, pemikiran Benjamin ini tidaklah cukup. Keaslian tubuh dari esensialisme harus dilengkapi dengan konteks makna tubuh yang hadir itu sendiri, untuk sebuah dedikasi terhadap penolakan replikasi tubuh yang ternyata masih bias dilakukan dengan tubuh baru yang ter-estetika-kan. Pengembalian dedikasi ini, untuk konteks Indonesia dan juga bangsa lain yang mengalami masa gelap penghapusan tubuh dan estetikanya[15], menjadi penting dan merupakan projek dekolonisasi secara nasional dan internasional dalam mendudukkan pemahaman arsip dalam konteks yang berpihak.

ARSIP YANG BICARA: SEBUAH DEKONSTRUKSI DARI REPRESENTASI YANG STAGNAN DAN GAGAL

Anila Daulatzai, seorang Amerika berdarah Pakistan, dalam terbitan *War and What Remains: Everyday Life in Contemporary Kabul, Afghanistan*, merasa bahwa arsip tentang Afghanistan tidak mampu memberinya kepuasan untuk menggambarkan ruang-ruang ekspresi penduduk Afghanistan yang tidak monolitik keterhubungannya dengan perang; tentang negara dan penduduknya, tentang agama dan penganutnya, dan juga tentang sebuah tempat budaya dari mana kelompok agama tertentu yang tinggal berasal. Arsip yang menurut dia kosong kebanyakan berupa berita perang, yang justru mematikan analisis relasional antara perang dan humanitarianisme, saksi hidup, dan strategi untuk kehidupan sehari-hari. Untuk mendekonstruksinya, pengalaman ketubuhan penting dan berguna untuk mengurangi tekanan-tekanan yang muncul dari ketidakfamilieran ataupun ketidaknyamanan atas terwakilkannya, dalam sebuah representasi, sebuah komunitas.[16] Pemahaman dekolonisasi, dalam hal ini, dipakai untuk melihat arsip (foto-foto perang, humanitarianisme) sebagai bentuk yang mendekati kesejarahan relasi

13) Merujuk pada Walter, Benjamin. *The Work of Art in the Age of Mechanical Production.*

14) Dixon, Steve. *Digital Performance: A History of New Media*. Boston: MIT Press, 2007.

15) Larasati, Rachmi Diyah. “Desiring The Stage”, dalam *Neoliberalism and Global Theatres: Performance Permutations*. Ed. Patricia Ybarra & Lara Nielsen, 253-265. 2012.

16) Meena Menon, *The Hindu*, January 2014.

manusia, keterlibatan politik gender, dan kolonial (perang) sebagai bentuk pengujud-annya, yang ternyata secara sosial tidak pernah terlepas dari paham imperial *(imperial knowledge)*, dan dalam bahasa produksi kapitalisme membentuk nilai baru akan esensi pelaku seni, atau melahirkan pola relasional baru, yang bahayanya, menjauhkan makna relasi itu sendiri.

Dalam mengamati kesejarahan seperti ini, kita bertemu dengan studi antropologi yang, untungnya, pada perkembangan terakhir keilmuannya, mendekonstruksi para leluhurnya yang merupakan salah satu pokok kesejarahan arsip. Sejak mula, studi seperti ini mendudukkan arsip dari sudut pandang yang romantis; seolah mentranslasikan (menerjemahkan) waktu, ruang, manusia, dan pikiran dalam pilihan-pilihan fragmen. Seperti yang sudah saya bahas di awal tulisan ini, misalnya, beberapa pandangan tradisi dalam sistem pengarsipan dari cerminan budaya masyarakat agraris memiliki perbedaan kemasyarakatan dan apa yang disebut alam sakral (sumber kehidupan mereka). Alam sakral inilah yang, ketika menjadi arsip, telah tereduksi secara nilai, di mana kebendaan (materialisme) tidak mampu mengawal sebuah transmisi nilai kepada siapa saja yang mempelajarinya, pun tak mampu mengawal sistem regenerasinya. Bahkan para pemerhati arsip dari golongan awal menyatakan sebuah nilai "peradaban" untuk ukuran keterbatasan arsip, yaitu bahwa tradisi masyarakat agraris tidak tergolong "modern". Inilah yang saya maksud dengan arsip dan keterbatasan sebuah translasi (terjemahan). Mekanisme keperempuanan yang terarsipkan, misalnya, kebanyakan menjadi romantisme tradisi tanpa mendasarkan pada *project resistance* atau *project resilient*. Inilah yang disebut Edward Said dan Marta Savigliano dengan nilai bias pengetahuan. Untuk merespon hal ini, kita harus bisa menemukan sebuah metodologi bagi orang-orang yang terpinggirkan dalam meranahkan keilmuan atau tradisi mereka. Bahkan bagi beberapa ilmuwan, inovasi dalam mendudukkan arsip sangatlah penting untuk mendekonstruksi perpanjangan dari ketidakberpihakan.

Untuk itu, saya ingin menutup tulisan ini dengan sebuah pemosisian diri dalam kajian arsip; atau meminjam bahasa Marta Savigliano: kesatuan pandangan. Dalam hal ini, pengikut poskolonialisme dalam kajian arsip mendudukkan kesejarahan sebagai fenomena yang *embodied* ("menubuh"), tidak terpisahkan dalam ranah estetika penggolongan saja, melainkan sebuah bahasa pengingat, metode melihat dan merasakan sebuah relasi sosial. Arsip yang secara filosofis mengedepankan *"the presence"* ("keberhadiran") sebagai metodologi untuk meng-klaim, sebagai pengingat, diharapkan menjaganya tidak sekadar sebagai sebuah romantisme keberadaan, kehadiran, tetapi juga menjadi sebuah teori yang berangkat dari keseharian yang berpihak. ◆



ANNA MARIANA, peneliti dan pengelola jurnal *online* ETNOHISTORI, sebuah komunitas epistemik antropologi-sejarah yang berbasis *website*, serta menjadi *fellow researcher* di Sajogyo Institute, Bogor. Menggeluti kajian sejarah, budaya, perempuan, dan etnografi. Menyenangi film dan sastra. Beberapa tulisan yang sudah dipublikasikan bertemakan budaya kekerasan, kota, jender, dan politik perempuan, di antaranya: a) "Negeri Bahagia di (Kota) Kamp Konsentrasi Sukabumi", dalam Budi Susanto S.J. (ed.), *Ge(mer)lap Nasionalitas Poskolonial,* Yogyakarta: Kanisius dan Lembaga Studi Realino, 2008; b) "Tak Ada Rotan Akar pun Jadi (Kisah Gedung Inspektorat Sukabumi)" dalam portal: http://etnohistori.org/tak-ada-rotan-akar-pun-jadi-kisah-gedung-inspektorat-sukabumi.html,2011; c) "Kamu India Asli apa Palsu? Potret Tiga Perempuan dalam Keluarga Etnis India di Yogyakarta", *Kertas Kerja Penelitian Des Indes Orientales: Sejarah Komunitas India di Yogyakarta*: 2012, Kunci Cultural Studies Centre dan Etnohistori; d) "Kamp Tefaat Plantungan: Kamp 'Pemanfaatan' (Seksual) Perempuan", *Jurnal Diakronik,* Jurnal Sejarah Universitas Negeri Surakarta, Vol. 2, No. 2 Juli, 2012. Bisa dihubungi via email: **anna.geulis@gmail.com**, website: **www.etnohistori.org.**



ERIE SETIAWAN menamatkan studi Musikologi di Institut Seni Indonesia Yogyakarta (2008), dengan penelitian tentang "Peran Intuisi dalam Proses Penciptaan Musik". Mendirikan Forum Studi Musik Turanggalila (2007); Menerbitkan bundel *"Jurasik Today": Kumpulan Esai Mahasiswa Jurusan Musik ISI Yogyakarta* (2007); Buku *Short Music Service: Refleksi Ekstramusikal Dunia Musik Indonesia* (Propethic Freedom, 2008). Wartawan majalah seni-budaya *GONG* (2008-2010). Editor untuk berbagai buku musik, beberapa yang terakhir: *Musik: Pendidikan Budaya Tradisi* (Prof. Triyono Bramantyo, Ph.D: 2011); *Virus Setan: Risalah Pemikiran Musik* (Slamet A. Sjukur: 2012); *Dangdut Unlimited* (Purnawan Setyo Adi: 2013); *Imagi-Nation: Membuat Musik Biasa Jadi Luar Biasa* (Vincent McDermott: 2013). Saat ini mengurusi Pusat Informasi Musik "Art Music Today" Yogyakarta, bagian Riset dan Pengembangan di Sekolah Musik Indonesia (SMI), menulis, mengajar, meneliti, mengarang lagu dan musik, serta bermain musik keroncong dan pop.



GALATIA PUSPA SANI NUGROHO, atau sering disapa Galih, adalah lulusan Sosiologi Fakultas Ilmu Sosial dan Ilmu Politik UGM. Semenjak SMA tertarik dengan dunia fotografi. Sempat menjadi fotografer bagi Sa'Unine String Orchestra, pementasan *Gundala Gawat* oleh Teater Gandrik, dan mengerjakan beberapa proyek komersial. Sempat aktif di Unit Fotografi UGM, Festival Film Dokumenter, dan kelompok Kandang Jaran (sampai sekarang). Pernah meraih penyelenggara program terbaik dalam Parallel Event Biennale Jogja XI 2011, bersama kelompok Kandang Jaran. Selain itu juga mengerjakan beberapa aktivitas kesenian berbasis riset bersama Kandang Jaran dan Ruang Seni Rupa Padepokan Bagong Kussudiardja. Setelah mengerjakan tugas akhir kuliah dengan metode Sosiologi Visual, sekarang tertarik untuk mengerjakan riset-riset berbasis visual dan memulai kegiatan tulis-menulis. Galih dapat dihubungi via: **galatiapuspasani@gmail.com** atau **www. flickr.com/galatiapuspa**.

GDE PUTRA aktif di komunitas Taman 65, sebuah komunitas di Denpasar yang memfokuskan pada isu melawan "lupa sejarah", "acuh sejarah", dan "pembungkaman sejarah" mengenai Tragedi '65 beserta dampaknya. Pernah kuliah di Universitas Atma Jaya Yogyakarta, jurusan Sosiologi. Sekarang penulis, juga aktif di ForBALI.



HAFIZ RANCAJALE, seniman/kurator/pembuat film dokumenter. Salah satu pendiri Forum Lenteng dan Ruangrupa. Di Forum Lenteng, ia menjadi *chief editor* jurnal film dan video **www.jurnalfootage.net.** Saat ini menjadi Ketua Komite Seni Rupa Dewan Kesenian Jakarta. Tinggal dan bekerja di Jakarta.



HELLY MINARTI lulus program S3 dari Jurusan Tari, University of Roehampton (2014), dan kini menjadi salah satu kurator Indonesian Dance Festival (edisi 2014) dan produser bagi koreografer Fitri Setyaningsih, sambil melanjutkan meneliti tentang tari, terutama isu-isu seputar sejarah modernisme tari dan modernitas. Pernah bekerja sebagai manajer program arsip di Akram Khan Company (www.akramkhancompany.net) dari Juli 2009 - April 2011, yang bertujuan untuk merancang sistem kearsipan yang dapat mentransformasi praktik koreografi Akram Khan menjadi bahan pembelajaran bagi beragam konteks, bekerja sama dengan De Montfort University serta Victoria and Albert Museum: Performing Arts Collection.



JONED SURYATMOKO praktisi media berbasis komunitas, khususnya media teater. Ia pernah menjabat Koordinator Umum Institut Teater Rakyat Yogyakarta (ITRY, 1997 s.d 1999). Kini ia juga bekerja sebagai pembuat teater bersama Teater Gardanalla (berbasis di Yogyakarta) dan direktur untuk Indonesia Dramatic Reading Festival (IDRF), festival yang mempromosikan naskah-naskah lakon baru Indonesia.
E-mail: **jos.suryatmoko@gmail.com**.





KATHLEEN AZALI bekerja di Perpustakaan & Kolabtiv C2O, Surabaya, dan Institute of Southeast Asian Studies, Singapura. Sedang bereksperimen dengan berbagai teman, mengembangkan projek *Ayorek!* untuk "merekam, menghubungkan warga & kota Surabaya". Website: **kathleenazali.c2o-library.net** | E-mail: **k.azali@c2o-library.net**.



MUHIDIN M. DAHLAN, pendiri dan pengelola Radio Buku dan Warung Arsip yang bernaung di bawah Yayasan Indonesia Buku. Meriset beragam hal, mulai dari sejarah Indonesia hari demi hari, sejarah pers Indonesia, sejarah kebudayaan di periode 1950-an dan 1960-an, hingga sepak bola, seni rupa dan sejarah buku. Bukunya yang sudah diterbitkan, antara lain *Seabad Pers Kebangsaan* (1907-2007): *Bahasa Bangsa, Tanah Air Bahasa* (2007), *Tanah Air Bahasa: Seratus Jejak Pers Indonesia* (2007), *Trilogi Lekra Tak Membakar Buku* (2008), *Karya-Karya Lengkap Tirto Adhi Soerjo* (2008), *Seri Kronik Kebangkitan Indonesia* (2008), *Almanak Seni Rupa Jogja 1999-2009* (2009), dan *Timnas Indonesia Juara 1991 , 2013* (2013). Bisa dihubungi via twitter **@radiobuku** dan **@warungarsip**.



RACHMI DIYAH LARASATI adalah Associate Professor bidang Teori Kajian Budaya dan Historiografi di jurusan Theatre Arts & Dance, University of Minnesota di Minneapolis, juga profesor di kajian feminisme *(Gender, Women, and Sexuality Studies)*. Ia juga pernah mengajar di Brown University untuk program *Critical Global Humanities Research Institute* (BIARI, 2011), sebagai dosen tamu di IRB Universitas Sanata Dharma 2012, 2014, di UGM 2014, universitas di Addis Ababa, Ethiopia 2011, dan di Universitas Granada, Spanyol pada 2011. Buku dan tulisan-tulisan yang sudah dihasilkannya: *The Dance that Makes You Vanish* (University of Minnesota Press, Maret 2013); "Crossing the Seas of Southeast Asia: Indigenous, Islam, Diasporic and Performances of Women's Igal" (Oxford, 2014); "Indonesian Dancing Bodies: Massacres and Restrategizing the Postcolonial State" dalam *Asian Studies: Culture and Society in Asia*, 2013, 45: 1-2, "Desiring the Stage: The Interplay of Mobility and Resistance" dalam *Neoliberalism and Global Theatres,* Palgrave Macmillan, 2012, 256-265; "Eat, Pray, Love Mimic: Female Citizenship and Otherness" dalam *South Asian Popular Culture* Vol. 8. Is 1, 2010, dimuat ulang dalam *Transnational Feminism and Global Advocacy in South Asia* (Routledge 2012, 97-104); "Lingkaran Tubuh, Tari, dan Kekuasaan" dalam *Jurnal Perempuan* edisi spesial 62. Saat ini, Larasati sedang menulis buku kedua, *The Abandon, Land and Politics of Aesthetic*.

INDEKS

Symbols

6,5 Composers Collective 52
8mm 30, 69, 70
16mm 63, 68
35mm 63

A

ABRI Pujaan Hati 66, 69
Aceh 6, 7, 89
Adam, Hoerijah 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 39
adiluhung 48
Adinda, Mana 116
Adipurnomo, Ninditya 155, 157, 166
Adi, Yuswantoro 152, 153
Afrika 47
Afrisando, Gian 52
Agraria 75, 79, 85, 86, 87, 88, 89, 91
Ajidarma, Seno Gumira 64, 67
Akram Khan Company 197
Alfajar, Gigih 52
algemene 78
Algemene Gemeente 78
algorhitmic composition 56
Alhamd, Ramasona 56
Alun-Alun Utara 150
Ambara, Alit 86
Amerika 15, 21, 29, 30, 31, 37, 39, 47, 55, 57, 189, 193, 194
Amerikanisasi 29, 30
AMI 45, 46
Amkpa, Awam 187
Anak Sabiran xix, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71
Anderson, Ben 2
Anderson, Benedict 109
Andiga, Zaki 54
Andika, Raden 54
Andriyanto, R.M Aditya 52
Angkatan Darat 15, 16, 66, 85
Angraeni, Elok 77
antologi 12
Anusapati 153, 154, 155, 157, 166
Aprianti, Saptuty 120
Apsari, Anastasia 52
archival 191
Arham, Muhammad 54
Arifin, Muh. Nur 52
Arita 52
Arsip xix, xx, 28, 41, 42, 45, 56, 63, 66, 69, 70, 74, 76, 77, 78, 79, 85, 90, 91, 103, 140, 186, 189, 190, 192, 194, 195, 198
arsiparis 14, 15, 124
Art Music Today 43, 47, 54, 55, 59, 196
artworld 157
ASEAN 123
Asia 20, 29, 39, 47, 52, 69, 138, 141, 198
Asia Raja 20
Asia Tenggara 52, 69
Asia Theatre Forum Partnership Program 138
Asia Timur 29
asketisme 21
Asmara, Michael 52
Asmus, Bernd 54
Asrama Putri Ratnaningsih 76
Assange, Julian 14
audience 132
audio visual 131, 134, 135, 136, 137
Auslander, Phillip 135
Australia 35, 119, 162
Avi, Felix 52
Azali, Kathleen xx, 107, 198

B

Bach 48
Baker, Josephiné 39
Bali xx, 28, 35, 92, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 153, 167
Ballets Russes 27, 37
banalitas 77
Bandung 5, 23, 27, 51, 56, 82, 126, 156
Bangkok 52
Baperki 115, 116, 120, 123, 124
batik 147
Bayu 52, 53
Beethoven 48
Beliant Sentiyu 134
Benesh, Rudolf 27
Benjamin, Walter 193
Berita Republik Indonesia 6
Berlage Institute Amsterdam 162
Berlin International Film Festival 71
bibliotheek 113
Biennale Jogja 144, 150, 151, 152, 156, 159, 161, 196
Biennale Seni Lukis Yogyakarta 143, 145, 149, 150
BIN 15
Binal 145, 146, 147, 148, 150, 163, 164, 166, 167
Binal Experimental Art 146, 147, 148, 150, 163, 164, 166, 167
Bintang Timor 115
Biran, H. Misbach Yusa 60, 63, 64, 67
Boal, Augusto 137
Booker Prize 15
Boone, Mathius Shan 52, 57
Bourchier, David 11, 14
Bowo 51
Brahms 48
Brown University 198
Brutu, Perjaga 52
Buddhist Education Center 120
Budiman, Andriew 126
Bugis 175, 177
buruh migran 80, 82
BWJ Youth 53

C

C2O 112, 119, 126, 198
Caesar, Daniel 51
Cahyono, Dwi iv, 181, 182
Cahyo, Septian Dwi 52, 53
Candra, Eros 53
Capita Selecta 9, 10, 11, 12, 13, 23
chauvinism 172
Chennai 36
Christanto, Dadang 147, 148, 153, 154, 166
Christian, Hery 52
Cina 47, 108
commision work 49
conceptual music 56
connoisseurship 188
contrapuntally 187
Coppel, Charles 109, 119
corporeality 192
Countrybution 150, 159, 160, 161, 162, 166
Covarrubias, José Miguel 27
CPI 83
cross-culture 134, 139
cultural studies 51
Cunningham, Merce 29

D

Dagh-register 78
Dahlan, Muhidin M. xix, 1
Dahrizal, Musra iv, 171, 174
Dartanto, Sujud 162, 163, 166
Daulatzai, Anila 194
Debussy 47, 49
Dede Ndate 134
Dédé Oetomo 112, 119, 120, 126
Dekker, Douwes 9
Dekolonisasi xx, 186
dekonstruksi 85, 187, 188
Demokrasi Terpimpin 81
De Montfort University 197
Denpasar 51, 56, 94, 98, 197
Dermawan, Agus 146
Dewan Kesenian Jakarta 12, 23, 34, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 55, 58, 59, 63, 72, 132, 141, 197
Dewantara, Ki Hadjar 43

Dewa, Seta 52, 55
Dharma, Agam, Kidjing 53
Diaghilev, Sergei 27
diary data 51
Di Balik Tjahaja Gemerlapan 64
Dixon, Steve 193, 194
Diya, I Wayan 35, 36
Djajadiningrat, Husein 21
Djajakusuma, D. 42, 60
Djaja, Sjuman 60, 62
DKJ 34, 35, 55, 132
Doang, Davit 39
Documenta Historica I 6, 23
dokumentasi 2, 4, 8, 18, 19, 20, 21, 22, 30, 37, 38, 39, 48, 52, 63, 69, 70, 71, 78, 84, 110, 118, 144, 161
dokumentator 2
Domei 19
Donny-Prass 182
Dono, Heri 147
Duncan, Isadora 27

E

Edwin 71
Efendi, Nike 52
Egleton 50
Eisenhower Emergency Fund 29
eksistensialisme 188
embodied culture 189
Embut, Mochtar 44
empirical musicology 50
epistemologis 188
Eropa 27, 47, 48
esensialisme 194
estetika 44, 57, 59, 83, 90, 132, 153, 159, 160, 187, 189, 191, 192, 193, 194, 195
ethno-narrative 190
Etnohistori 77, 82, 83, 85, 91, 196
Etnomusikologi 42, 48
Eurasia 114, 115

F

facebook 50
Fadjaringsih, Elis 137
Faizal 52
Fakhrur, Said 52
Fauzi, M. 86
Febrianto, Christian 54, 57
feminisme 192, 198
Ferianto, Djaduk 53
Festival Malang Tempo Doeloe 181
Fikiran Ra'jat 5
filem 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72
Filipina 47, 138
Fillamenta, Doly 51
First hand knowledge 78
footage 27, 137
ForBALI 95, 96, 97, 100, 101, 102, 103, 104, 197
Ford Foundation iv, 8, 23, 132, 141, 177, 204
fortified piano 56
Forum Lenteng 60, 62, 63, 64, 67, 68, 69, 71, 72, 197
Forum Musik Tembi 52
fotografi 27, 28, 62, 69, 70, 71, 196
founding people 85, 86

G

G-30S 16
Galeri Cana 166
Galeri Malang Bernyanyi 182
Galeri Raos Batu iv, 184
gamelan 29, 47
Gedung Seni Sono 150
Gendang Beleg 134
gender 192, 195
genre 41, 49, 188
Gerakan Sosial xix, 74
Gereja Katolik 137
Gesang 53
Giddens, Anthony 163
Ginanjar, Gigin 52
Giovani, Iswara 54
Goentoro, Erlin 107, 108, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 121, 122, 124, 126
Golkar 11
Gugur Merah 17, 23
Gumarang Sakti 39
Gunawan, Asril 51
Gunawan, Patrick 52, 56

H

Habermas, Jürgen 163
Hadijaya, Christanto 52, 53
Hadinoto, Sigit 182
Hadiz, Vedi R. 11, 14, 23
Haji Masagung 23, 107, 110, 117, 118, 123, 125
Hakim, Arif Rahman 53
Hara, Eddie 147, 148
Hardjana, Suka 42, 44, 45, 55, 59
Harian Rakjat 17, 23
Hariprawiro, Nikanor R. 54
Hatta, Mohammad 9
HCS 114
hegemonik 77, 189, 193
He Geng Xin 109
Henakin, Julius Catra 52, 57
heritage 160, 161
Herwanto, Hengki 182
Hexentanz 38, 39
Hidayat, Pandu 51
Hindia Belanda 27, 29, 36, 81, 113, 114, 115
historiografi 78, 81, 82, 84
History Week 88
Ho Ho Nias 134
Hollandsche Chineesche School 114
Holt, Claire 30
Honey Money dan Djakarta Fair 64
Hongaria 47
hoofdrecateur 3
Hotel Savoy Homan 27
Hudoq 134
humanitarianisme 194
humanity 192

I

Ibrahim, Benny 183
Ibrahim, Ratna Indraswari 183
Ibrahim, Syaiful Bahri 183
Ibu Jari 53
Ideologi xix, xx, 41, 50, 83, 91, 143, 150, 167
Ikatan Pemusik Indonesia 43
IKJ 45, 64
ikonografi 28
imperial knowledge 195
Indarto, Kuss 162, 163, 166
India 2, 35, 36, 38, 123, 196
Indonesia Dramatic Reading Festival 197
Indonesian Dance Festival 197
Indraningsri, Dwiani 54
Indrapraja, Diecky 52
Indratma, Samuel 161, 162, 166
Inggris 15, 27, 38, 39, 82, 108, 114, 153, 187
Insomnium iv, 184, 200
Institut Teater Rakyat Yogyakarta 130, 197
intangible arts 189
International National Trusts Organisation 182
IPB 75, 88
Irfan dan Margi 53
Irianto, Asmudjo Jono 155, 160, 162, 165, 166
Irvano, Rocky 52
ISI Surakarta 44
ISI Yogyakarta 45, 54, 166, 196
Ismail, Usmar 72
ITRY 130, 197
IVAA 12, 59

J

Jakarta 1, 3, 8, 12, 14, 20, 21, 23, 29, 30, 34, 35, 36, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 51, 54, 55, 56, 58, 59,

63, 64, 68, 72, 78, 79, 80, 82, 84, 89, 91, 96, 109, 117, 126, 132, 141, 167, 197
Jalan Tunjungan 118, 119
Jamin, Moh. 9
Janardhana, Yan Priya Kumara 56
Jaringan Arsip Budaya Nusantara 140
Jassin, Hans Bague 18
Jassin, H.B 20, 21, 23, 125
JATAM 89, 91
Jatmiko, Ovan Bagus 52
Jawa Barat 89
Jawa Baru 20
Jawa Pos 17
Jawa Tengah 85, 89, 113
Jawa Timur 89, 119
jender 80, 82, 83, 85, 196
Jepang 5, 19, 29, 47, 81, 82, 108
Jerman 27, 39, 47, 108
Jeyasingh, Sobhana 38
Joffrey Ballet 27
Jonathan, Stevie 54
Juliastono 120
Jurnalis 2, 12
jurnalistik 2, 12, 114, 115, 116
Jurnal Perempuan 198

K

Kadek 52
Kailola, Setiati 24, 35
Kairo 190
Kalisosok 117
KAMPR 76, 77
Kampus Asri Gampingan 150
Karapan Sapi 134
Kartika, Rininta Yulia 52
Kartodikromo, Mas Marco 3
Karya, Teguh 132
Kasido, Mugiyono 28
Kawi 99, 100
Kazavi 53
keberhadiran 187, 194, 195
kebudayaan 3, 16, 17, 29, 30, 31, 47, 50, 63, 64, 66, 67, 69, 70, 71, 132, 137, 140, 189, 198
Kebumen 85
Kedaulatan Rakyat 77
Ketuk Tilu 27
KGB 123
KGPAA Mangkunegara IV 27
Khan, Akram 38, 197
Kharisma 52
Kineforum 72
klangfarbenmelodien 56
kliping 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 42, 62, 77, 108, 109, 120, 121, 123, 124
kliping ide 10, 11, 12
Koapaha, Verita Shalavita 52
Kode Desimal Dewey 123
kolonial 79, 108, 114, 115, 187, 188, 189, 191, 192, 195
Komang 52
Komnas HAM 117
Kompas 5, 45, 46, 77, 109, 126, 153
komponis 41, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59
Komseni 134, 141
KOMSENI 135
Komunitas Pecinta Kajoetangan 182
Komunitas Ruang Kerja Budaya iv, 172
Konfiden 72
Konservatori Karawitan 30
konstituante 115
koran 1, 2, 3, 4, 6, 8, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 62, 77, 108, 109, 114, 115, 116, 123, 124, 133
koran Matahari 115
KOWANI 80
KPA 89
Krisnawardi, Benny 39
Krisnerwinto, Oni 53
Kristanda, Budi 54
Kristanto, J.B 63
kritisisme 97
Kronik 5, 7, 8, 11, 23, 75, 79, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 198
Kronik Kebangkitan Indonesia 8, 11, 23, 198
Kronik Revolusi Indonesia 7, 8, 23
Kronik Agraria 75, 86, 87, 88, 89, 91
kultural 2, 3, 10, 22, 26, 27, 28, 29, 31, 35, 36, 47, 49, 60, 76, 135
kurasi 151, 152, 153, 154, 155, 157, 158, 164, 165, 166
kurator 95, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 197
kuratorial 34, 38, 51, 143, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 165
Kurawa 97
Kurniawan, Ari 126
Kussudiardja, Bagong 24, 29, 146, 166, 196
Kusuma, Denny Yuda 51
Kusuma, Yashinta Anggar 52
Kusumo, Sardono W. 36
Sardono 30, 31, 35, 36, 37
Kuta 92, 98
Kutaraja 6

L

Laban, Rudolf van 27
labor form 191
Lampung 89
Landraad 5
land reform 85, 86
Laporan dari Bawah 17, 23
Larasati, Rachmi Diyah xx, 186, 189, 198
LEKRA 16, 66
Lembaga Kerapatan Adat Nagari iv, 173, 201
Leo 52, 126
Lesbumi 66
Lev, Daniel S. 109
Lewat Djam Malam 63, 72
Liar, Akar 53
life hood 189
Liga Komponis 43
Limón, José 29
Lindsay, Jennifer 29, 126
Lingkaran Seni Djakarta 60
Ling, Tan Swie 120
Liunardus, Eric 54
Liu, Oiyan 113
Lohanda, Mona 78, 91, 109
London 15, 39, 182
lontara' 176, 177, 179
Lopez, Angela 53
LSM 12, 95, 137
Luthfi, Ahmad Nashih 75, 85, 86, 88, 89, 91
Luthfi, Alex 153, 154, 166

M

M15 15
Mack, Dieter 43, 46
Madiun 15
Madura 180
Mahabharata 132
Mahendra, Yusril Ihza 102
Mahidol University's College of Music 52
Majalah Humor 150
majalah Tempo 60
Majapahit 180
Makassar 51
Malang 113, 115, 117, 118, 119, 120
Malin Kundang 31, 33
Malna, Afrizal 28
Manaloe, Tanaka 52
Mangkoepradja, Gatot 9
Mangunhardjana, Agustinus Dasmargya 120
Manifes Kebudayaan 66
Manikebu 66
Manik, Liberty 44
Mariana, Anna xix, 74, 196
Marianto, M. Dwi 153, 154, 162, 166
Martha Graham School 24
Maruti, Retno 34

Maryana, Tony 51
Marzuki, Ismail 34, 53
Mastuti, Retno 182
materialisme 45, 46, 187, 195
Matra 150
Maulana, Aldy 52
Max Havelaar 123
Mazasupa, Bagus 51
McDermott, Vincent 41, 47, 196
MD, Mahfud 18
Mebebasan 99
Medan 17, 51, 82
Medokan Ayu 108, 126
Mein Kampf 123
Melayu 8, 35, 37, 108
melting pot 54
memoar 77
Memorie van Overgave 78
Mendut, Sutanto 42
Mesir 86, 190
Minangkabau 30, 35, 36, 37, 39
Minarti, Helly 197
Mizan 16, 23
MK 18
modernisme 27, 28, 29, 34, 36, 158, 197
Moeis, Abdoel 9
Moeljanto, D.S 16, 23
Moema, A'an 53
Moertopo, Ali 9, 11
monetary exchange 187
Mooi Indie 12
More, Thomas 163
Moris, Uyau 52
Moskow 35, 36
Mourinho, Relin 52
MP3EI 99, 100
MSPI 43, 134, 141
Mukti, Chozin 52
multimedia 56, 82, 83
Mundayat, Aris 148, 150
Murgiyanto, Sal 34
Murti, Yoshi Fajar Kresno vi
Museum Malang Tempo Doeloe 181
Museum Vredeburg 79, 80, 82, 83, 84, 85
musicianship 49
musikologis 41, 55
musik seni 41, 42, 44, 46, 48, 49, 51, 52, 54, 56, 57, 59
Musik Tradisi Baru 52, 53, 54
musique concrete 56

N

Nababan, Asmara 117
Nadidada 53
nasionalisme 9, 10, 78, 108
Neo Nation 160, 161
New York 27, 35, 36, 39, 141, 167, 188
Nijinsky, Vaslav 27, 37
Ningtyas, Windi Wahyu 77
Nishida, Ikon 148
Noer, Arifin C. 132
NU 66
Nugroho, Galatia Puspa Sani xx, 143, 196
Nusa Kambangan 117
nusantara 53, 102, 103, 140

O

Oei Hiem Hwie 107, 109, 110, 111, 113, 115, 116, 117, 119, 120, 124, 126
Oetoyo, Farida 35, 36
O'Neill, Peter 162, 166
Onghokham 8
Operasi X 64
Orde Baru 10, 11, 66, 68, 81, 83, 85, 95, 102, 119
Orde Lama 81
Osaka 37
Oud Batavia 123

P

Padang xvii, 56, 170, 171, 172, 173
Padangpanjang 51
Pakarena 134
Pakistan 86, 194
Pamungkas, Pongki 182
Pancasila 10, 123
Pandawa 97
Pane, Yefta Frigid 51
Panji Pustaka 20
Parani, Julianti 31, 33, 35, 36
Paris 27, 39
pariwisata 94, 95, 97, 100
partitur 51
Pasaribu, Amir 42, 43, 44, 47
Pasaribu, Ben 42, 56
Pecalang 94
Pekanbaru 51
Pekan Komponis Muda 42, 43, 44
Pekik, Djoko 148, 149
Pemangku, Gregorius Heriyanto 52
penari 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 39, 190
pengrawit 52
Penyiaran 134, 135
Perancis 47, 49
Perang Dunia II 29
Perekaman 131
performance art 86
performers 132
Perpres 98, 99, 102
Perpustakaan Medayu Agung 107, 108, 109, 110, 120, 121, 126
Perpustakaan Nasional 63
Perpustakaan Sari Agung 118, 119
pers 2, 18, 108, 114, 115, 198
Persatuan Indonesia 5, 23
Pertemuan Musik Jakarta 46
Pertemuan Musik Surabaya 46
Pesta Reba 134
PETA 138
Pietrosanti, Luca 53
Pilongo, Nugra P. 52
PKI 15, 16, 17, 23, 66, 117, 119
pointilisme 56
Postcard from the Zoo 71
poster 69, 70, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105
postmodern 150
Prabowo, Tony 47
Pradipta, Gardika Gigih 52
pragmatisme 59
Prahara Budaya 16, 17, 18, 23
Prakarsa, Yohanes Bintang 43, 44
Prambanan 28
Pramono, Budi 51
Pramuditya, Puput 52
Pranowo, Ganjar 85
Prawoto, Eko 162, 163, 165
praxis 149
Prayitno, Agustinus Joko 52
Prayitno, Aming 146, 166
prepared piano 56
presence 187, 194, 195
print revolution 2
Priyambodo, Yosep Suryo 51
Prokofiev, Sergei 55
pseudo 47, 48
PSI 11
Psycoetnyc 53
Pujangga Baru 20, 23
Pulau Buru 19, 117, 118, 124
Purwanto 53, 79, 91
Pusat Dokumentasi Sastra H.B Jassin 20, 23
Pusat Musik Liturgi Yogyakarta 48
Puspa, Titiek 66
Putra, Rio Eka 56

R

Raden, Franki 42, 43
Radio Buku 198
Radio Geronimo 134, 141
Raffles 123
Rahardjo, Sapto 47, 53
Raharja, Bayu Citra 53
Rahwana 97
Raliby, Osman 6
Ramayana 35, 132
Rambah, Armand 52
Ramírez, Mari Carmen 157
Rancajale, Hafiz xix, 60, 197
Rantak 39
Ravel 47, 49

Razif 86
reklamasi 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105
Rendra, W.S 35
Repelita 178
Republika 16, 23
resistensi 92
revitalisasi 83
rezim 4, 11, 55, 79, 91, 95, 102
RFI Prancis 134, 141
Rie Poo Tian 109
Rijksblad 78
Rimington, Dame Stella 14, 15
Rimskii-Korsakov 55
Rinkes, D.A 15
ritual 28, 131, 148, 192, 193
Rizal 51, 52
Rizal, Syamsul 52
Riza, Riri 66, 67
Rizkianti 55
Rockefeller Foundation 29
Rosidi, Rain 162, 166
Ruangrupa 197
Rukaya, Sprite 52
Rumah Budaya Fadli Zon iv, 173, 203
Rumbino, Markus 52
Rungkut 108, 119, 126
Rupa-Rupa Seni Rupa Yogyakarta 150, 152

S

Saartje, Sylvia 182
Sadikin, Ali 34, 68, 118
Sadra, I Wayan 44
Sahabat Sinematek 63, 72
Said, Edward 188, 190, 195
Said, Fahmy Arsyad 53
Said, Saleh 116
Saksono, Agus 182
Salim, Agoes 9, 21
Salmon, Claudine 109
Samad, Hamrin 56
Sambudhi, Sindunata 120
Samgita Pancasona 30, 31
Sandyo 51
Sani, Asrul 60
Santosa, Joko 51
Santoso, Gatot Seger 120
Sanur 92, 98
Saragih, Tappin P. 53
Sartono, Frans 53
Saryanto 53
Satie 47, 49
Satiman 9
Satyagraha, Vishnu 52
Savigliano, Marta 191, 195
SAV Puskat 131, 132
SBY 47, 102
Schoenberg 48
score data 51
SDM 49, 89
Sedyawati, Edi 31
Sejarah xx, 9, 22, 60, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 86, 88, 91, 107, 123, 150, 196
sejarawan 4, 8, 27, 77, 78, 79, 83
Sekolah Musik Indonesia 43, 196
Semangat Merdeka 6
seni rupa 12, 28, 41, 92, 95, 96, 123, 143, 144, 148, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 164, 165, 166, 198
Seni Tradisi xx, 129, 134, 135, 137
Setiawan, Erie xix, 41, 196
Setiyawan, Clemens Felix 51
Setyadi, Armada 52
Seurat, George 57
Shostakovich 55
Siagian, Rizaldi 53
Siahaan, Semsar 148, 149
Siauw Giok Bie 115
Siauw Giok Tjhan 115, 123
Sidel, John 109
Sidharta, Mira 109
Sidharta, Otto 54
Sidik, Fajar 146, 147, 151, 166
Sie Djin Koei 123
Si Hitam 66, 69, 71
Sihite, Parlin 51
Simanjuntak, Cornel 44
Simatupang, Lono 48
Sinaga, Firnando 52
Sinematek Indonesia 60, 62, 63, 68, 69, 71, 72
Singapura 35, 114, 198
Sin Jit Po 116
Sin Tit Po 116
Sitompul, Binsar 44
Sitorus, Erita 44
Sjukur, Slamet A. 41, 42, 46, 47, 59, 196
skenario 64, 66
Slamet, Bing 71
Smithsonian Institute 134, 141
Sobaya 53
Soedarso Sp. 146, 151, 153, 154, 166
Soedjasmin, RAJ 44
Soeharto 9, 12, 13, 15, 23, 47, 95, 123, 132
Soeharto, Pitut 9, 12, 13
Soekarno 5, 47, 52, 76, 86
Bung Karno 1, 3, 4, 23, 107, 108, 110, 118, 123
Soekiman 9
Soemantri, Iwa K. 9
Soemarto 9
Soemitro 11
Soenarjo, Johanes Limardi 120
Soerabaja Oud and Nieuw 123
Soerjaningrat, Soewardi 9
Soerjo, Tirto Adhi 15, 198
Soeroso, RP 9
Soesanto, Budhi 120
Soetansyah, Remy 53
Soetomo 9
Sofia WD 71
sosiologi pertunjukan 188
soundcloud 50
Sound of Hanamangke 53
Spivak, Gayatri 193
Stalin 55
Stasiun Gambir 3
Stasiun Tugu 150
Stefanus, Fero Aldiansya 54
Stereotip 92
Stoler, Ann 188
STPN 85, 86, 88, 89, 91
Stravinsky 48, 55
Stravinsky, Igor 55
STSI Surakarta 44
Subroto 146
Sudarmadji 151
Sudaryanto 52
Sudiharto 34, 37
Suid, Gusmiati 39
Sukarlan, Ananda 43
Sulawesi Selatan 87, 89
Sulawesi Tengah 89
Sulistiyanto, Gatot D. 49, 51
Suluh Indonesia Muda 5
Sumanto, Bakdi 148
Sumatera Selatan 89
Sumatera Utara 42, 89
Sumatra Barat 35, 39
Suneko, Anon 51
Supanggah, Rahayu 44, 53, 56
Supangkat, Jim 150, 151, 153
Suparto, Peni 182
Suprapto 151
Supratman, W.R 44
Surabaya 17, 46, 51, 82, 108, 109, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 123, 125, 126, 134, 141, 198
Surakarta 30, 35, 44, 151, 196
Suryadinata, Leo 126
Suryadmaja, Gading 53
Suryatmoko, Joned xx, 129, 197
Susanto, Mikke 153, 162, 166
Sutopo, F.X 44
Sutrianto, Dwi 52
SWA 150

T

Tahia 190
Takemitsu, Toru 47
Takwin, Bagus 50
Talsya, T.A 7
Taman Budaya Yogyakarta 145, 151,

159, 160
Tambayong, Yapi 47
tanam paksa 87
Tanatoa 134
Tanesia, Ade 161, 165
Tan Ta Sen 109
Tanto 53
tarian 27, 28, 39, 130
Tari Payung 31, 37
Taylor, Diana 189
teater 49, 51, 56, 129, 130, 131, 132, 135, 137, 138, 139, 140, 197
teater purba 131, 139
Teater Rakyat 130, 137, 139, 141, 197
Teater Gandrik 196
Teater Gardanalla 197
televisual 136
Teluk Benoa xx, 92, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104
Tembi Rumah Budaya 52, 59
Tempo 12, 60, 148, 150
Tengger 180
Teteh 52
Thailand 47, 52
The Circle 54
The Ford Foundation 8, 23, 132, 141
The History of Java 123
THHK 113, 114, 115
Tichi, Cecilia 135
Tikar Media Budaya Nusantara 59
Tikdoyo, Ongko 120
TIM 31, 34, 35, 36, 37
Tionghoa 2, 108, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 120, 123
Tiong Hoa Hwee Koan 113, 124, 126
Tjio Wie Tay 117
Tjoa Tjoan Lok 115
Tjokrowasito, Ki 47
Toer, Pramoedya Ananta 7, 8, 15, 18, 21, 108, 109, 117, 118, 123
Toko Buku Gunung Agung 108, 117
Tol, Roger 109
Ton De Leeuw 45
Topeng Cirebon 27
Toraja 175
trafficking 31, 35, 80
Trompet Masjarakat 107, 113, 116
Tuwuh 44
TWBI 95, 98, 99

U

Ubud 92
UGM 76, 88, 91, 148, 150, 196, 198
UNESCO 68, 69, 189
Uni Soviet 35, 55
Universitas Atma Jaya Yogyakarta 197
Universitas Gadjah Mada 162
Universitas Granada 198
Universitas Kristen Duta Wacana 162, 165
Universitas Negeri Brawijaya 180
Universitas Pelita Harapan 54
Universitas Res Publica 115, 124
Universitas Sanata Dharma 198
University of Minnesota di Minneapolis 198
University of Roehampton 39, 197
Upacara Macerra Arajang 134
Upacara Rebba Suku Ngada 134
Urban heritage 169
Utami, Christa Ken 52
Utomo, Jusuf Tjahjo Budi 52
UUPA 86, 88

V

vernacular 115
Victoria and Albert Museum 197
Vietnam 47, 123
Vimeo 38
virtual reality 56

W

Wacana xix, 12, 48, 74, 158, 162, 165, 190
Wahyu, Ong Harry 147
Wardhana, Wisnu 24, 29
Warsana 51
Welly, Agustinus 52
Wibisono, Lutfi 182
Wibowo, Fred 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 141
Widayat 146, 166
Widiastuti, Rudi 182
Widodo, Agus 53
Wigman, Mary 39
Wijaya, Nani 69, 70
Wijaya, Putu 132
Wikileaks 13, 14
Windha, Nyoman 44
Wirjodijo, Budihardjo 153
Wisetrotomo, Suwarno 150, 153, 154, 155, 162, 163, 166
Wiyanto, Hendro 161, 162, 165, 166
WM, Abdul Hadi 21
Worcester 14, 15

Y

Yahya, Amri 146, 166
Yahya, Kresnayana 120
Yampolsky, Philip 132
Yanuar, Andreas Arianto 54
Yayasan Biennale Yogyakarta 144
Yayasan Idayu 108, 117, 118, 125
Yayasan Indonesia Buku 8, 23, 198
Yayasan Inggil 181, 182
Yayasan Kelola 51
YCMF 52
Yogyakarta 8, 18, 23, 30, 45, 48, 51, 52, 54, 55, 76, 82, 83, 85, 86, 88, 89, 91, 96, 115, 130, 131, 134, 141, 143, 144, 145, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 167, 196, 197
Yospan 134
YouTube 38, 39
Yudha, Bangkit 52
Yulian, Decky 184
Yuliantri, Rhoma Dwi Aria 17, 23
Yunani 138
Yunus, Amak 116

Indonesian Visual Art Archive

Jl. Ireda, Gang Hiperkes MG I/ 188 A-B
Kampung Dipowinatan, Keparakan
Yogyakarta 55152, Indonesia
+62 274 375 262
ivaa@ivaa-online.org
www.ivaa-online.org

BEKERJASAMA DENGAN:

FORDFOUNDATION

komunitas bambu

ISBN 978-602-70013-3-6

9 786027 001336