

DRAMA SOSIAL:

IMAJINASI DALAM SENI



Santosa

DRAMA SOSIAL: IMAJINASI DALAM SENI

Cetakan, November 2014. ISI Press Surakarta

Halaman: viii + 278

Ukuran: 15,5 X 23 cm

Penulis

Santosa

Editor

Santosa

Lay out

Irvan M.

Desain cover

Arif Fatony

Fotografer

Peter Gins

ISBN: 978-602-8755-95-5

Penerbit

ISI Press Surakarta

Jl. Ki Hadjar Dewantara 19, Ketingan, Jebres, Surakarta 57126

Telp (0271) 647658, Fax. (0271) 646175, <http://www.isi-ska.ac.id>

All rights reserved

© 2014, Hak Cipta dilindungi Undang-undang.

Dilarang keras menterjemahkan, memfotokopi, atau memperbanyak sebagian atau seluruh isi buku ini tanpa izin tertulis dari penulis.

Sanksi pelanggaran pasal 72 Undang-undang Hak Cipta (UU No. 19 Tahun 2002)

1. Barang siapa dengan sengaja dan tanpa hak melakukan perbuatan sebagaimana dimaksudkan dalam Pasal 2 ayat (1) atau Pasal 49 ayat (1) dan ayat (2) dipidana dengan pidana penjara masing-masing paling singkat 1 (satu) bulan dan/atau denda paling sedikit Rp. 1.000.000,00 (satu juta rupiah), atau pidana paling lama 7 (tujuh) tahun dan/atau denda paling banyak Rp. 5.000.000.000,00 (lima milyar rupiah).
2. Barang siapa dengan sengaja menyiarkan, memamerkan, mengedarkan, atau menjual kepada umum suatu ciptaan atau barang hasil pelanggaran Hak Cipta sebagaimana diumumkan dalam ayat (1), dipidana dengan pidana penjara paling lama 5 tahun dan/atau denda paling banyak Rp. 500.000.000,00 (lima ratus juta rupiah).

Pengantar

Buku ini terwujud melalui proses panjang mulai tahun 2012 setelah saya menyelesaikan buku *Komunikasi Seni: Aplikasi dalam Pertunjukan Gamelan* akhir tahun 2011. Dengan berbagai diskusi, pembicaraan, konsultasi dengan beberapa kolega dan mahasiswa, serta wawancara dengan para nara sumber akhirnya buku ini bisa terwujud.

Awal munculnya gagasan untuk menulis buku ini didasari atas pentingnya topik imajinasi dalam masyarakat khususnya masyarakat seni. Dalam berbagai pembicaraan, baik forum diskusi informal maupun formal, bahasan tentang imajinasi sering muncul sebagai topik hangat dan mengasyikkan. Sementara itu, dalam berbagai kesempatan lain - dalam penciptaan, penyajian karya, pengamatan, maupun dialog tentang seni - topik ini tidak jarang menjadi fokus perhatian untuk berbagai kalangan. Demikian pula, dalam pertunjukan maupun pameran seni para seniman, penonton, pengamat berada dalam konteks seni di mana imajinasi tidak hanya menjadi tujuan dalam menikmati karya seni tetapi juga sering dianggap menjadi substansi yang bisa menjadi rujukan dalam menentukan sikap dan pilihan ide-ide yang bermanfaat.

Pentingnya imajinasi seperti uraian di atas memperkuat motivasi saya dalam menyusun sebuah buku referensi yang dapat dirujuk untuk berbagai kepentingan tidak hanya bagi kalangan akademik di bidang seni tetapi juga untuk masyarakat akademik di bidang yang berkaitan. Harapan saya adalah pengetahuan tentang proses pembentukan imajinasi itu bisa menjadi dasar dalam memahami lebih lanjut tentang berbagai permasalahan tentang imajinasi dalam pengertian dan konteks yang lebih luas. Secara khusus bagaimana kekuatan imajinasi bisa digunakan untuk

bahan inspirasi bagi seniman, mahasiswa, dosen dalam rangka menguatkan pandangan-pandangan tentang kehidupan sosial. Bagaimana dampak imajinasi untuk membangun konsep-konsep sosial juga dipertimbangkan agar dapat diposisikan dalam berbagai bidang sehingga bisa dimanfaatkan oleh para pengguna dalam konteks lebih luas.

Secara khusus saya ingin menyampaikan beberapa tujuan penulisan buku ini. Pertama, memberikan pemahaman lebih luas tentang aspek-aspek kehidupan aktual manusia yang diwujudkan dalam seni. Hal ini dapat digunakan untuk melihat hubungan antara seni dengan kehidupan sosial. Kedua, sebagai buku yang menguraikan topik langka, buku ini bisa digunakan sebagai *frame-of-reference* tidak hanya bagi seniman dan masyarakat seni tetapi juga bagi masyarakat luas. Melalui pemahaman ini masyarakat seni dan masyarakat umum bisa mengetahui bagaimana seniman memikirkan kondisi sosial untuk kepentingan mereka – baik kepentingan keseniman maupun kepentingan sosial – di mana keduanya saling bersinggungan dan memberi inspirasi.

Secara khusus saya mengucapkan terima kasih kepada Teguh S. Sudarmana dan Ki Purbo Asmara yang telah memberikan ilham dalam mempersiapkan buku ini. Saya juga memberikan apresiasi kepada keduanya karena melalui kariernya sebagai pelukis dan dhalang mereka dapat memotivasi saya untuk mengembangkan berbagai konsep dan gagasan yang saya tuangkan dalam buku ini. Profesionalisme mereka telah mengenalkan kepada saya “medan luas” penuh makna dan dengan kompleksitas permasalahan dan isu yang relevan untuk dibahas. Melalui karya-karya merekalah ulasan-ulasan tentang imajinasi dalam seni menjadi lengkap dan bermakna.

Semoga bermanfaat.

Surakarta, November 2014
Penulis

Daftar Isi

Halaman Judul	i
Pengantar	iii
Daftar Isi	v
Daftar Gambar	vii
BAB I PENDAHULUAN	1
Catatan Judul Buku	12
Medan Pencitraan (dalam) Seni	15
Metodologi	18
Aplikasi Konsep	30
Struktur Tulisan	34
Harapan	41
BAB II SENI DAN PENCITRAAN	54
Tujuan Pertunjukan dan Pameran Seni	54
Memahami Seni	67
Posisi Penonton	79
Bentuk-Bentuk Konsep	88
Partisipasi	92
BAB III SENIMAN DAN DUNIA IMAJINASI	99
Karya Seni dan Seniman	100
Substansi Karya Seni	106
Imajinasi dan Jenis Citra	111
Wujud Citra dalam Kehidupan Sosial	119
Fokus Pertunjukan	123
Cermin dan Corong Masyarakat	130
Seniman, Seni, dan Identitas sosial	138

BAB IV MEMBANGUN DRAMA SOSIAL	150
Istilah Drama Sosial	151
Kesadaran Ruang dan Multimedia	155
Kesejahteraan Sosial	164
Perwujudan Pertunjukan	171
Seni dan Wacana Bidang Lain	176
Menuju ke Alam Barzah	181
Drama Sosial	183
Drama Sosial dan Kehidupan Masyarakat	191
 BAB V SENI DAN KEHIDUPAN SOSIAL	 203
Citra Seni dalam Ranah Ekonomi	212
Citra Seni dan Harapan Kebajikan	220
Citra dan Status Sosial	224
Seni dan Realitas Sosial	227
Kritik Sosial	232
Membangun Identitas Sosial	243
Seni dan Katarsis Sosial	246
Seni dan Budaya	250
 BAB VI AKHIR KATA	 256
Citra dan Dinamika Kehidupan	259
Sikap Masa Kini	265
Peradaban Manusia	268
 Daftar Pustaka	 275

Daftar Gambar

- Gambar 1. Hasil lukisan spontan “Naga Air” dalam kanvas 161
berukuran 2,5 X7,5 meter pada tanggal 11
Februari 2012, di “Rumah Rempah,” desa
Tegalmulya, kecamatan Colomadu, Karanganyar
(Foto: Santosa).
- Gambar 2. Representasi Semar dalam kehidupan sosial. 169
- Gambar 3. Pergelaran *wayang* kulit Ki Purbo Asmara, tanggal 172
11 Februari 2012 di Kampus II ISI Surakarta dalam
rangka merayakan pemindahan kantor Fakultas
Seni Rupa dan Desain ISI Surakarta (Foto:
Santosa).
- Gambar 4. Bima sebagai tokoh tegas, disiplin, jujur, 214
berkemauan keras, tanpa pamrih dan pantang
menyerah. Tokoh ini mengilhami komunitas
perbankan dan digunakan sebagai logo Tabungan
“Bima” dengan harapan bahwa kerja pelaku bisnis
bisa meniru tokoh ideal itu (Dokumentasi:
Santosa)
- Gambar 5. Bank Jateng mengharapkan tokoh Bima yang 217
jujur, tegas, pemberani, dan tanpa pamrih itu dapat
berfungsi sebagai penuntun kemajuan dan
kesejahteraan anggotanya. Tokoh Bima dipandang
dapat “membimbing masyarakat” dalam rangka
“membangun negara” seperti tampak dalam tulisan
yang mengelilinginya.

Gambar 6. Abstraksi sifat-sifat Bima dalam stilasi bentuk dan warna. 219

Gambar 7. Semar, tokoh bijak dalam berbagai situasi dan kesempatan, dalam tugasnya sebagai penjaga ketenteraman warga masyarakat di jalan Karangtumaritis, Desa Puntukrejo, Jaten, Karanganyar (Dokumentasi: Santosa) 223



BAB I PENDAHULUAN

Tanggal 28 Februari, 2012, sejak pagi hari, suasana ceria menghiasi sebuah sanggar *wayang* di desa Gebang, kecamatan Banjarsari, Surakarta. Lingkungan sekitar – halaman rumah, pendapa, ruang-ruang sekitar rumah, lorong penghubung ruangan, jalan-jalan di sekitar lingkungan, ruangan tempat pertunjukan, instrumen gamelan, maupun ruang parkir di seberang sanggar – mulai dibersihkan. Beberapa peralatan pentas – wayang, peralatan gamelan, sound system, dan meja kursi – mulai dimasukkan ke dalam arena sanggar. Kesibukan para pekerja, baik petugas ruangan, pengurus peralatan konsumsi, maupun pembantu seniman diarahkan untuk mempersiapkan pementasan wayang yang akan diselenggarakan pada malam harinya.

Sanggar wayang itu dipenuhi dengan sarana dan peralatan pentas: pendapa, ruang ganti, gamelan, kelir, wayang, dan peralatan pengeras suara. Di sekitar panggung, di mana kelir, wayang, dan gamelan digelar, beberapa orang mondar-mandir mengecek kelengkapan gamelan dan wayang. Tempat inilah yang akan menjadi pusat perhatian selama pertunjukan semalam suntuk yang akan berlangsung. Seorang *peniti*, penata dan pemelihara kelengkapan wayang, sibuk mengatur tokoh-tokoh wayang, serta memperbaiki beberapa boneka wayang; seorang petugas gamelan mengecek kelengkapan instrumen, memperbaiki *rancangan* (kayu untuk tempat meletakkan instrument gamelan), membersihkannya dari kotoran-kotoran, serta melengkapi peralatan lainnya. Beberapa orang lain mengamati dan mengatur tempat duduk di sekitar panggung, membersihkan sampah-sampah kecil di sekitar

pendapa, menyapu lantai, serta mengecek peralatan sound system.

Sejak sore, walau diguyur hujan deras selama satu jam setelah saat sholat Maghrib, keadaan sekitar sanggar tidak menjadi sepi dan beku bahkan suasana meriah dapat dirasakan di lingkungan itu. Tidak seperti pada malam-malam sebelumnya di mana pertunjukan wayang absen di tempat itu, jalan-jalan di sekitar dipenuhi lampu-lampu penerangan, banyak petugas keamanan lalu lalang mengatur lalu lintas, beberapa wanita keluar masuk sanggar mempersiapkan peralatan dapur dan konsumsi. Beberapa pria juga mondar mandir membawa peralatan pentas ke dalam sanggar dan dengan beberapa teman lainnya mulai mengawasi kelengkapan pertunjukan. Kesibukan di sekitar dan di dalam sanggar mengisyaratkan adanya pemahaman para pelaku tentang tugas masing-masing dalam pertunjukan wayang yang akan disajikan. Walau tidak dihiasi dengan properti perhelatan - janur, umbul-umbul, maupun baliho – kesibukan lalu lalang di dalam dan di luar sanggar membuat suasana ramai seolah sedang mengadakan perhelatan akbar untuk acara penganten maupun khitanan.

Kemeriahan lingkungan meningkat saat pertunjukan semakin dekat, khususnya setelah hujan mereda. Semakin malam banyak orang terlibat dalam berbagai persiapan, baik di sekitar maupun di luar sanggar. Di sekitar panggung beberapa orang masih sibuk mengecek tempat duduk para penonton, tempat pertunjukan untuk gamelan, mengatur sound system, serta peralatan panggung lainnya. Di sekitar panggung banyak orang mempersiapkan kursi dan meja untuk para tamu; sebagian lagi, agak jauh dari kerumunan kaum lelaki – khususnya kaum wanita – menyiapkan makanan dan minuman di bagian belakang.

Pukul 20:00 malam beberapa orang, umumnya para tetangga dekat sanggar, masing-masing berkelompok kecil-kecil, berjalan kaki menyusuri jalan kampung sepanjang 500 meter dari

tempat tinggal mereka. Bahkan tidak sedikit dari mereka berasal dari jauh dari sanggar itu. Mereka – tidak seperti yang menggunakan sepeda motor karena jaraknya jauh – menganggap dengan berjalan kaki akan bisa menjaga keakraban dengan teman-teman mereka. Karena jalan tidak beraspal maka mereka tidak bisa berjalan cepat seperti biasanya. Sambil berbincang-bincang mereka menuju sanggar, tempat pertunjukan wayang akan berlangsung. Mereka adalah masyarakat di sekitar kampung, warga tetangga desa, yang ingin melihat pertunjukan wayang. Sementara itu, di seberang sanggar disekat dengan jalan kampung, tamu dari luar kota berdatangan dengan mengendarai mobil atau sepeda motor. Tidak sedikit dari mereka yang datang beserta rombongan, baik dengan teman sejawat maupun sanak keluarga. Beberapa orang SATPAM, kelompok keamanan dari warga sekitar, mengatur tempat parkir untuk mempermudah tamu keluar masuk lingkungan sanggar. Lalu lalang mobil dan sepeda motor yang semakin intensif membuat atmosfir sekitar sanggar menjadi semakin sibuk.

Setelah memarkir kendaraan, para penonton, baik undangan khusus, kolega dhalang, maupun para penggemar wayang, memasuki sanggar dengan teratur. Satu persatu di belakang gerbang mereka disapa oleh mbak Kitsey Emerson (warga Amerika Serikat) dan Mas Wakidi, yang empunya kerja. Pasangan suami isteri ini bermaksud memperingati 20 tahun mbak Kitsey berada di Indonesia untuk belajar gamelan dan wayang. Segera para tamu dipersilahkan memilih tempat sesuai dengan selera masing-masing.

Sekelompok penonton memilih duduk dengan santai di lantai dengan jarak sangat dekat dengan pusat pertunjukan di mana sang dhalang akan melakukan aktifitasnya, memainkan wayang, menyanyikan lagu *suluk*, memimpin kelompok gamelan, menyajikan cerita, maupun menciptakan drama pertunjukan. Para penonton ini, di samping berkeinginan untuk dapat

memperhatikan pertunjukan dengan jelas, juga mengharapkan dapat melihat aktifitas *dhalang*, mencermati cara memainkan instrumen gamelan, mengamati teknik menyuarakan lagu *gerongan* dan *sindhenan*, maupun menikmati keindahan susunan berbagai macam boneka wayang. Singkatnya, mereka ingin mendapatkan informasi lebih banyak yang dapat digunakan untuk membangun pemahaman tentang pertunjukan yang sedang berlangsung. Kelompok ini umumnya orang-orang yang mempunyai hubungan dekat dengan pemain gamelan, para *pesindhen*, dhalang, maupun pelaku pertunjukan lain.¹

Penonton lain memilih jarak cukup jauh, sekitar lima meter atau lebih dari pusat pertunjukan. Kelompok ini sengaja mengambil “sudut pandang” berbeda: mereka ingin mendapatkan kesan keseluruhan pertunjukan, mengoordinasikan gerakan wayang dengan suara gamelan, membingkai cerita dengan lingkungan yang diciptakan oleh dhalang, maupun mendapatkan gambaran tentang kehidupan bermasyarakat dari pertunjukan wayang. Mereka menggunakan *pendhapa* yang dihiasi dengan ornamen ukiran khas gaya Jawa, lingkungan panggung yang terbuka, serta cerita wayang untuk mendapatkan berbagai macam input yang digunakan untuk membangun kesan yang dihasilkan dari pertunjukan itu.

Pukul 20:30 sesaat setelah penonton berkumpul, Ki Purbo Asmara, si dhalang dan sekaligus si empunya sangggar, memulai pertunjukan dengan membunyikan kotak pertanda untuk memulai

¹ Saya pernah mengamati dan melaporkan peristiwa serupa, walaupun dengan perspektif berbeda, dalam pengantar buku *Komunikasi Seni: Aplikasi dalam Pertunjukan Gamelan* (terbit tahun 2011 dan 2012). Saat itu perhatian saya tujukan pada aspek komunikasi, proses pengiriman pesan oleh para seniman kepada penonton yang berlangsung selama pertunjukan, di mana seniman menyampaikan aksi berupa tindakan yang mengandung aspek seni dan penonton bereaksi terhadap tingkah laku seniman itu. Di dalam buku ini, karena saya ingin menjelaskan proses membangun imajinasi, fokus ditujukan pada cara penonton mengasosiasikan pertunjukan yang sedang dihadapinya, bukan pada pesan yang disampaikan oleh seniman di dalam pertunjukan seperti saya lakukan sebelumnya.

gamelan. Suara gamelan, yang dibantu dengan peralatan penguat suara, memenuhi seluruh ruangan. Penonton segera menghentikan pembicaraan dan mendengarkan dengan serius suara gamelan itu. Di luar sanggar, agak jauh dari gerbang, dengan bantuan penguat suara berkekuatan tinggi, suara gamelan dapat didengarkan tidak hanya oleh tetangga sekitar tetapi juga oleh mereka dengan radius lebih dari satu kilometer. Suara mendayu seperti ini bisa didengarkan oleh warga kampung sebelah seperti halnya ketika seseorang sedang menyelenggarakan hajatan seremonial maupun ritual.

Atmosfir pertunjukan terasa “cair,” karena keakraban yang dibangun di antara para penonton. Beberapa saat setelah sanggar penuh penonton, suasana menjadi lebih “hangat,” khususnya ketika para pengrawit menyajikan gendhing pembuka, sebagai tanda untuk permulaan pertunjukan wayang. Gendhing-gendhing yang disajikan dalam waktu sekitar 20 menit itu memang sudah memberikan aura estetik, khususnya di antara para penonton yang berada di sekitar panggung. Segera setelah gendhing pembuka selesai, dhalang memulai pertunjukannya. Ia meminta *pengrawit* menyajikan gendhing dan segera mengambil dua buah wayang *gunungan*, menggerakkannya, memutar beberapa kali dan menancapkannya di sebelah kiri dan kanan kelir. Kemudian ki dhalang mengambil beberapa wayang untuk “didudukkan” di kelir. Saat itu, Ki dhalang sedang menyajikan adegan Kahyangan di mana seorang bidadari bernama Wilutama sedang berkasihan dengan Respati, sebuah adegan larangan dilakukan di dalam lingkungan kahyangan di mana para dewa bertahta. Adegan ini berlangsung sampai dengan dhalang mengganti adegan lain.

Beberapa minggu sebelumnya, tanggal 11 Februari, 2012, saya melihat pameran lukisan di “Rumah Rempah” di desa Tegalmulya, kecamatan Colomadu, sebelah barat kota Surakarta. Menurut undangan, acara pembukaan dimulai pukul 19:00, setelah saat sholat Maghrib. Namun, lebih awal dari undangan, pukul 18:00

tamu undangan mulai mengalir berdatangan, disambut oleh para penerima tamu di pintu gerbang tempat pameran berlangsung. Segera setelah mengisi buku tamu, penonton dipersilahkan duduk di kursi sekitar “arena pertunjukan,” ruangan yang khusus dipersiapkan untuk melukis dalam pameran lukisan itu. Sambil menunggu tamu lain, mereka melihat-lihat suasana sekitar tempat pameran. Sambil bercengkerama dengan santai mereka menikmati lingkungan: mendengarkan suara katak bersahutan, melihat bulan memancarkan sinar terang, mencermati ornamen dan susunan bahan-bahan kayu maupun besi yang digunakan untuk membuat rumah itu. Bentuk rumah dan ornamennya membangun suasana artistik khusus dengan gaya elegan tanpa pretensi megah dan mewah.

Penonton di tempat ini, tidak seperti para penonton wayang di desa Gebang, lebih menonjolkan atmosfer formal. Mereka duduk di kursi dan kesemuanya adalah undangan khusus yang dihadirkan untuk menikmati pameran malam itu. Jumlahnyapun dibatasi, hanya cukup untuk memenuhi ruang khusus dengan kursi tidak lebih dari 40 buah. Pemandangan mencolok segera ditangkap: para penonton berada di dalam rumah dengan gaya yang “tidak bernuansa biasa.” Rumah ini mempunyai nuansa alami, tidak ada kesan modern dan mewah. Bangunan, halaman, lingkungan sekitar dihiasi dengan ornamentasi dari bahan-bahan limbah kayu namun dengan tatanan artistik menawan. Di bagian depan, besi-besi bekas juga digunakan untuk menghiasi pagar, yang memperkuat kesan natural namun tetap mempertahankan gaya artistik-elegan. Di bagian sisi kanan dipampang kanvas warna putih besar berukuran panjang 7,5 meter dan lebar 2,5 meter, ukuran yang sangat besar dibanding dengan lukisan-lukisan biasa yang dikoleksi oleh museum maupun pribadi. Kanvas ini disiapkan untuk mengadakan kegiatan melukis kolosal yang akan digunakan sebagai awalan terhadap kegiatan pameran lukisan itu. Di bagian kiri panggung diletakkan beberapa bungkahan es warna putih,

kaleng-kaleng besar berisi cat, sapu, dan kuas besar yang akan digunakan untuk melukis.

Pelukis, Guh S. Mana, merancang semua aspek pameran dengan cermat dan detil. Hal ini tidak seperti yang terjadi pada proses penciptaan lukisan dengan cara “konvensional,” di mana seorang pelukis membuat karya secara mandiri, di ruang yang dipilihnya sendiri dan terisolasi, sambil berkonsentrasi pelukis menggoreskan kuasnya di atas kanvas. Tidak seperti biasanya, nuansa tema tidak hanya diletakkan dalam kanvas kecil yang biasanya dihadapi pelukis pada saat mengungkapkan idenya tetapi juga diwujudkan dalam berbagai dimensi ruang dan waktu. Warna biru, identitas dari tahun Naga yang menjadi landasan pijak pameran, misalnya, di samping dimanfaatkan untuk mendominasi ruangan pameran, juga digunakan sebagai dasar warna kostum panitia, penerima tamu, pekerja dokumentasi, maupun pekerja lainnya. Tidak seperti biasanya pula, penontonpun – melalui undangan yang disampaikan beberapa minggu sebelumnya – dipesan untuk mengenakan pakaian warna gelap (biru atau hitam) sesuai dengan nuansa tema di atas. Rupanya Guh, panggilan akrab sang pelukis, bermaksud mengajak penonton untuk merasakan dan mengalami nuansa lingkungan yang dibangun melalui identitas Naga itu. Diperkuat dengan petugas pameran – kameraman, MC, penerima tamu, petugas konsumsi, maupun penyambut acara – yang memakai kostum warna biru dan hitam seolah secara bersama kami diarahkan untuk “menegaskan” tema pameran, tahun Naga itu.

“Panggung pementasan,” yang digunakan untuk melukis secara kolosal, terpampang tidak jauh dari tempat penonton duduk, juga dipenuhi dengan sinar dominasi warna biru dengan segala gradasinya. “Ruang utama” pameran, tempat duduk, ruang bebas, lorong-lorong kecil, maupun pojok ruang persiapan pameran semuanya diberi nuansa “warna langit” dengan aksen khusus pada setiap ruangan. Di pusat perhatian, di panggung

raksasa tempat melukis, sinar diatur lebih terang dengan tambahan warna putih yang menegaskan posisi sentral dari ruang pameran, semakin meredup pada bagian-bagian yang jauh dari pusat perhatian itu. Bisa diduga dengan mudah bahwa pelukis dan penata artistik mengetahui dan menguasai karakter ruangan dan bagaimana menyiasati ruangan itu. Ruang, garis, warna yang diberi bermacam-macam aksesoris ini menimbulkan kesatuan yang diarahkan untuk menciptakan totalitas kesan elegan, kesan yang ingin dimunculkan oleh sang pelukis Guh S. Mana. Rumah rempah, yang mempunyai arsitektur gaya “kontemporer,” seolah didisain tidak hanya untuk tempat berlangsungnya pameran tetapi juga agar menjadi saksi untuk menyetujui dan melegitimasi “perhelatan” tahun Naga, saat di mana komunitas Tionghoa mendapatkan berkah yang dimunculkan oleh Naga, makhluk imajiner pemberi kesejahteraan abadi baik di dunia maupun di alam setelah dunia fana yang penuh makna. “Rumah istimewa” itu juga diharapkan memancarkan nuansanya untuk, bersama-sama dengan unsur-unsur lain baik visual maupun auditif, membangun kesan istimewa yang diharapkan muncul dari hajatan pameran itu.

Tempat pementasan wayang dan ruang pameran seni rupa seperti digambarkan di atas bukanlah tempat biasa yang kita jumpai setiap hari tetapi mereka adalah ruang khusus yang mengajak kita untuk merenung dan berkontemplasi dalam rangka mencari sebuah esensi di balik benda-benda yang kita hadapi. Benda-benda yang disajikan di sana tidak menghadirkan dirinya sendiri tetapi merupakan perwakilan dari unsur-unsur sebuah konsep di dalam ranah seni. Elemen-elemen di sana diatur sedemikian rupa untuk memenuhi harapan sesuai konsep senimannya. Tujuannya adalah agar elemen-elemen itu dapat mengisi ruang khusus dan bisa memunculkan berbagai karakter seperti harmoni, jalinan, jaringan, tumpang tindih, “*call and response*,” keseimbangan, maupun kontras yang secara bersama-sama dapat digunakan untuk menyusun sebuah bangunan karya seni.

Karakter-karakter di atas tidak berdiri sendiri-sendiri dengan menonjolkan masing-masing keunggulannya tetapi mereka saling “menyapa” dan melebur dalam rangka menghadirkan senyawanya dalam bentuk lain. Kehadiran berbagai komponen pertunjukan dan pameran: ruangan, lingkungan, medium, peralatan pentas, cerita, tokoh antagonis dan protagonis, garis, bentuk, bidang maupun warna diharapkan dapat memberi akses kepada penonton untuk mencari hubungan-hubungan di antara komponen-komponen itu. Ruangan memberikan media terhadap peralatan untuk mengambil dimensi keluasan, gerak wayang menguatkan cerita, wujud tokoh mendasari interpretasi tentang jalan cerita, lingkungan menekankan karakter tokoh dalam pertunjukan. Demikian juga, ruang pameran yang luas mendasari konsep makromosmos, cahaya lampu menguatkan warna kanvas raksasa, bungkahan es melandasi metafor tema naga, dan warna gelap pakaian yang menyebar ke segala penjuru memberikan latar terhadap keagungan karakter tahun naga.

Proses “penggabungan” berbagai komponen di atas selanjutnya menghasilkan jaringan prakonsep yang membentuk lapisan pertama dalam membangun sebuah angan-angan.² Di

² Pada tingkat pertama ini Habgerg (1995: 33) menyebutnya tahap psikologis di mana benda-benda inderawi memasuki ranah psikis yang merupakan respon pertama dari kejiwaan penonton. Di sini terdapat ambang di mana keadaan kejiwaan belum sepenuhnya berfungsi untuk mengubah input inderawi menjadi bentuk yang mempunyai sifat dinamis karena posisinya baru di tingkat awal dari proses keseluruhan. Hagberg menganggap tahap ini sebagai perubahan bentuk namun belum berada di tingkat mental seperti yang terjadi dalam proses pemahaman seni sebagai inti konten sebuah karya. Untuk menunjukkan posisi itu ia mengatakan: “At the psychical level of experience, those charges, like the impression to which they are conjoined, are also crude and as yet unrefined or unspecified. Thus, the perceiver, if they were able to speak at this prelinguistic level, would utter, “I feel I know not what.” Di sini tampak bahwa penerima belum sepenuhnya bekerja karena level inderawi dan level psikologis tidak merupakan substansi dari pemahaman tentang seni; ini baru “proses antara” dalam mencapai tujuan akhir yaitu pemahaman estetik. Proses ini selanjutnya akan bermanfaat untuk mengadakan “transformasi” bentuk dari level fisik menjadi level mental di mana perubahan tidak lagi berada di tingkat “material” tetapi dalam bangunan ide dan kesan yang hidup. Dalam proses inilah berbagai bentuk dan ide memberikan makna yang bermanfaat tidak hanya kepada pribadi-pribadi yang meresapi karya seni tetapi yang lebih penting kepada nilai kemasyarakatan yang mempunyai dampak lebih luas terhadap kehidupan bersama.

tingkat ini, benda-benda seni tidak lagi dianggap sebagai bentuk fisik yang dapat dikenali dengan indera – mata, telinga, hidung, dan lidah – tetapi sudah bertransformasi menjadi “benda abstrak” yang hanya dapat dikenali dengan akal budi. Namun, di tingkat ini proses memahami seni belum sampai pada tujuan akhir karena angan-angan belum mencapai bentuk sempurna. Karena bentuknya masih “premature” maka asosiasi juga belum bisa terbangun. Masih diperlukan proses membangun dan menghubungkan beberapa prakonsep itu untuk menjadikannya bentuk yang sudah jadi.

Proses berikutnya lebih rumit karena hal itu berlangsung di tingkat akal di mana lapis kedua berlangsung dengan membentuk gambaran yang lebih konkrit. Di sinilah sintesa berbagai angan-angan terjadi dengan nyata dengan wujud yang bisa dikenali. Misalnya, prakonsep status sosial tokoh tergabung dengan dialog, konsep *alus* melandasi isi cerita, konsep keagungan naga membingkai kesejahteraan sosial yang ingin dicapai oleh komunitas Tionghoa, keadilan dalam kehidupan dicapai melalui peperangan, dan sebagainya. Di sini, gambaran-gambaran menjadi semakin jelas dan konsep-konsep pokok sudah mulai terbentuk. Walaupun demikian, secara garis besar proses memahami karya belum bisa dikatakan berakhir, betapapun lengkapnya wujud yang tergambar dalam angan-angan penonton.

Proses selanjutnya adalah asosiasi antara konsep-konsep yang telah dibangun dengan kejadian dan kenyataan yang ada di dalam komunitas penonton. Tahap ini merupakan pencapaian yang sempurna di antara tingkat-tingkat sebelumnya. Angan-angan sudah dicarikan “jalan keluar” sehingga tidak ada sedikitpun keraguan bahwa apa yang didapatkan melalui seni itu adalah gambaran-gambaran dengan dimensi-dimensi kehidupan nyata, bukan maya seperti ilusi dan halusinasi tanpa dasar.

Kesatuan dari berbagai konsep itu tidak berhenti di sana dalam bentuk terpisah-pisah tetapi membangun kesatuan koheren

sesuai dengan modus yang digunakan oleh masing-masing penikmat seni. Di sinilah kesan-kesan membentuk gambaran-gambaran yang berisi tentang siapa berada di tempat sunyi, mengapa alam mempunyai kekuatan lebih dari manusia, bagaimana keseimbangan alam terbentuk melalui perjuangan kelompok etnis, mengapa ada orang serakah tanpa kendali, bagaimana manusia menjalin hubungan dengan manusia lain, dengan lingkungan, maupun dengan Tuhannya.³ Jalinan konsep seperti itu membentuk sebuah “peristiwa” dengan tokoh ideal yang dapat dianalogikan dengan tokoh dalam situasi sosial. Peristiwa seperti itu tidak berhenti di sana tapi selanjutnya ditempatkan pada suatu ranah khusus yang disebut estetika di mana kesan dipandang mempunyai sifat keindahan. Hasil dari proses kompleks seperti dijelaskan di atas membangun kesan-kesan sehingga membentuk kesatuan serasi yang menimbulkan ide-ide maupun konsep-konsep yang dapat memberikan kontribusi terhadap penguatan sendi-sendi kesenian maupun kehidupan di antara komponen-komponen seni.

Semua kejadian itu merupakan “kehidupan nyata” seperti halnya pada kehidupan yang dialaminya. Di sini juga terdapat kompleksitas jaringan konsep di mana setiap prakonsep membentuk jalinan untuk menjadikan totalitas ide yang mempunyai koherensi tinggi dalam menyampaikan pesan-pesan seni. Inilah yang menjadi topik bahasan dalam buku ini dalam rangka mendapatkan pemahaman tentang bagaimana kehidupan

³ Peristiwa seperti itu bisa memberikan berbagai kesan seperti nyaman, damai, bahagia, tenang, maupun sejahtera yang merupakan dasar-dasar dalam membangun keindahan. Saya tidak akan membicarakan proses mencapai keindahan secara khusus di sini karena hal itu tidak menjadi perhatian utama dalam tulisan ini. Peneliti lain bisa menggunakan ranah ini sebagai fokus penelitian dengan memperhatikan kondisi bagaimana yang dapat menimbulkan rasa estetik. Tentu saja hal ini memerlukan perhatian khusus karena tidak sedikit dari setting, atmosfir, maupun kejadian-kejadian seni membutuhkan perhatian dan pemikiran untuk mendapatkan kesan dan konsep estetik seperti digambarkan di dalam komunitas seni.

imajinasi itu berlangsung, siapa saja yang ada di sana, apa yang mereka pikirkan, serta bagaimana norma sosial terbentuk dari inspirasi angan-angan itu.

Catatan Judul Buku

Judul buku saya pilih tidak berdasarkan kategori kesan berwujud citra seperti apa adanya tetapi pada “isi citra” yang terdapat dalam pemikiran para seniman dan penikmat seni. Setiap seni mempunyai cara mendapatkan citra itu dan oleh karena itu saya memperluas cakupan bidang seni, tidak hanya wayang dan lukis seperti tampak dalam pendahuluan buku ini tetapi juga bidang-bidang lain seperti: gamelan, patung, lukis, sastra, maupun yang lain. Hal ini saya gunakan untuk mendapatkan pemahaman lebih beragam tentang berbagai cara mendapatkan imajinasi dari berbagai cabang seni itu.

Citra merupakan gambaran tentang kehidupan (sejenis visualiasi gambar baik realis maupun abstrak) dalam bentuk “maya” dan tidak dapat dikenali oleh indera maupun pemahaman bentuk lain. Citra ini berada di dalam pandangan dan pemikiran-pemikiran para pelaku yang menikmati seni itu. Karena sifatnya yang pribadi dan hanya difahami oleh seseorang maka ia seperti berada di “pengasingan,” di tempat yang sunyi jauh dari keramaian. Dalam pengertiannya yang harafiah, citra tidak ada kontak dengan kehidupan karena ia merupakan manifestasi dari pandangan perorangan.

Namun, walaupun terdapat di dalam “isolasi” pemikiran, wujud imajinasi juga mendapatkan tempat dekat dengan kehidupan khususnya ketika ia menjelma menjadi pemikiran-pemikiran yang berasosiasi dengan realitas masyarakat. Oleh karena itu, saya berkeyakinan bahwa kita mempunyai akses untuk “mengonkritkan” gambaran itu dengan mengambil aspek dinamikanya dalam kehidupan nyata agar menjadi lebih riil.

Kehidupan itulah yang saya sebut “drama sosial,”⁴ sebuah kehidupan dengan segala proses, konteks, dan pemaknaannya dalam komunitas yang hidup. Pada penjelasan berikutnya (lihat Bab IV buku ini) saya juga menjelaskan lebih rinci tentang istilah ini dengan beberapa alasan yang mendasari agar bisa menjadi bahan referensi untuk memahami pemilihan istilah yang saya gunakan.

Alasan lain dari penggunaan istilah “drama sosial” adalah konten gambaran citra mendapatkan wujud lebih hidup karena proses dalam kejadian bisa dibayangkan dengan jelas sehingga lebih mudah untuk diikuti pola pikirnya dan tidak sulit untuk difahami oleh pembaca. Judul tersebut bagi saya lebih dinamis karena mewakili kejadian-kejadian tentang gambaran citra dalam masyarakat seni. Dengan metafor “drama sosial” saya menempatkan kesan dan gambaran dalam kehidupan dinamis dengan segala aspeknya: tokoh-tokoh yang sedang berperan, jenis peristiwa, saat di mana peristiwa berlangsung, konteks yang digunakan, proses yang terjadi, bagaimana para tokoh berinteraksi dalam peristiwa, maupun dinamika dalam proses itu. Semua aspek itu merupakan elemen-elemen yang membuat suatu citra berwujud menjadi drama yang benar-benar hidup dan seakan-akan terjadi dalam dunia nyata.

Topik bahasan drama sosial tidak terjadi dalam ranah citra tentang seni – seperti bagaimana persepsi masyarakat tentang seni

⁴ Saya menggunakan istilah ini dalam konteks imajinasi dan citra yang berada di dalam benak seniman, penonton, penanggap, kolektor, maupun penggemar seni, bukan dalam pengertian Victor Turner yang membicarakan proses sosial sebagai perwujudan dari aktifitas simbolik dalam pandangan para pelakunya (Turner 1974). Bahasan dalam buku ini berorientasi pada bagaimana proses mental para pelaku seni mengonstruksikan imajinasi yang berasal dari persepsi yang didapatkan dari pengamatan terhadap benda seni serta bagaimana proses itu mewujudkan menjadi gambaran-gambaran yang hidup secara dinamis di dalam benak pelaku tersebut. Jika analisis Turner bermuara pada proses sosial yang dibingkai dengan pemikiran simbolik yang teraplikasi dalam “arena” di dalam masyarakat, saya memfokuskan pada gejala mental yang menjadi pedoman bagi masyarakat seni untuk memenuhi kebutuhan artistik dan psikologisnya.

atau bagaimana kedudukan seni dalam masyarakat – tetapi citra *dalam* seni, yaitu konten apa saja yang muncul sebagai gambaran ide yang terdapat dalam berbagai seni. Citra tentang seni membicarakan bagaimana seni itu dipandang menurut pelaku-pelaku seni seperti pada contoh “citra penari *tayub*” yang saya bicarakan sebelumnya. Topik seperti ini bisa menjadi bahasan lebih mendalam dari penelitian lain, untuk menguraikan bagaimana pandangan-pandangan dan pendapat orang tentang sebuah subjek atau tokoh-tokoh masyarakat. Di dalam buku ini “citra dalam seni” memfokuskan pada apa saja isi yang terkandung di dalam imajinasi di dalam seni atau yang diduga terdapat di dalamnya. Singkatnya, uraian diarahkan untuk mendapatkan kejelasan tentang sebuah peristiwa apa saja yang didapatkan oleh para seniman, penikmat, patron, maupun pelaku lain ketika menghadapi seni. Gambaran-gambaran seperti ini bisa bermacam-macam sesuai dengan jenis seni, orang yang menikmati, maupun senimannya.

Gambaran-gambaran dalam buku ini tidak dapat mencakup keseluruhan jenis seni, karena luasnya cakupan bidang seni dan ragamnya di setiap bidang. Namun, saya berusaha untuk mewakili jenis-jenis seni, dengan mengakui keterbatasan saya dalam mendapatkan contoh serta keterbatasan dalam menganalisis konten tentang seni yang saya kenali dengan baik. Oleh karena itu, saya menggunakan beberapa rubrik bahasan untuk membingkai tema-tema yang relevan untuk bidang seni yang sedang dibicarakan. Dengan usaha keras, walaupun mungkin hasilnya belum optimal, gambaran tentang isu-isu penting bisa dilihat dari topik-topik yang dimunculkan dalam buku ini.

Saya juga berharap agar pembicaraan tentang beberapa cabang seni dapat digunakan sebagai langkah awal untuk menganalisis proses pencitraan oleh peneliti bidang masing-masing dengan analisis yang lebih tajam dan mendalam di masa mendatang. Analisis semacam ini akan mendapatkan makna lebih

khususnya apabila dilakukan oleh para tokoh di dalam bidang masing-masing. Dengan demikian, pemaknaan tentang citra akan lebih lengkap dan bisa memberikan lebih banyak “panorama” imajinasi dalam seni.

Medan Pencitraan (dalam) Seni

Topik pencitraan merupakan ranah yang tidak terlalu sering menjadi bahan kajian di dalam seni. Bahkan, dalam beberapa cabang seni hal ini merupakan bahasan baru. Namun, tidak berarti bahwa di dalam seni belum pernah dilakukan penelitian dan perenungan tentang masalah itu. Beberapa peneliti dan penulis telah mendahului melaporkan berbagai aspek tentang hal ini. Misalnya, tahun 2005 sekelompok peneliti dari Semarang (lihat Ratih 2005) melaporkan tentang pandangan masyarakat terhadap penari tayub yang dibingkai dalam bentuk citra. Ratih mengatakan bahwa penari tayub dianggap mempunyai status rendah karena mereka dianggap sebagai pemuas lelaki, bukan sebagai wanita pada umumnya yang mempunyai status terhormat. Mereka juga dijadikan hiburan bagi para penguasa domain sosial itu. Oleh karena itu, mereka mempunyai citra rendah dibanding dengan profesi lain-lain di dalam masyarakat. Dalam konteks ini citra dimaknai sebagai persepsi, bukan sebagai wujud kehidupan imajiner yang dihasilkan oleh seniman maupun penonton.

Dua dekade lalu Nicholas Cook (1990) menjelaskan tentang citra dari dimensi berbeda. Ia tidak hanya menguraikan tentang konsep citra dalam pengertian terbatas seperti citra baik dan buruk, tetapi juga mengaplikasikannya dalam bidang musik dengan lebih luas sampai ke pemahaman, pengalaman, dan wacana tentang seni. Dalam konteks ini, Cook membuat hubungan antara “wacana” tentang musik dengan pemahaman yang didapatkan dari musik itu. Ia mencoba mendudukkan kedua hal itu di dalam konteks pemahaman tentang musik. Bagi Cook ada perbedaan

mencolok dari keduanya karena yang pertama tidaklah merupakan unsur signifikan di dalam proses mendapatkan pengalaman dan pemahaman tentang musik. Pengalaman tentang musik tidak harus dipengaruhi oleh wacana-wacana tentang musik seperti teori-teori tentang musik, tentang harmoni, estetik, maupun lain-lain karena keduanya merupakan ranah yang berbeda-beda dan mempunyai proses terpisah. Pemahaman tentang musik lebih dipengaruhi oleh kontak langsung dan usaha para penikmatnya untuk memahami tentang musik itu. Hal ini mempunyai pengaruh langsung terhadap intensitas dan kedalaman pemahaman para pecinta musik terhadap musiknya. Pandangan Cook ini serupa dengan konsep yang saya gunakan di sini, namun Cook tidak menganalisis lebih lanjut tentang bagaimana citra itu bisa menjadikan kehidupan “nyata” dalam benak para seniman dan penonton.

Tahun yang sama, walaupun penelitiannya dilakukan belasan tahun sebelum itu, Kendall L. Walton (1990) menganalisis citra dari sudut proses asosiasi yang bersifat “pura-pura” dengan lebih menegaskan pada munculnya asosiasi dalam diri penikmat seni yang dianalogikan dengan proses yang terjadi pada anak-anak yang sedang bermain. Proses bermain dianggap sebagai kegiatan untuk mendapatkan “makna” melalui pengubahan orientasi dari permainan menjadi “realita” dalam kehidupan. Dengan membuat analogi seperti itu Walton memang tidak secara khusus menjelaskan bagaimana sebuah karya bisa memacu imajinasi sehingga proses yang sebenarnya terjadi dalam karya seni tidak bisa di analisis dengan lebih cermat. Ia lebih berorientasi pada kemiripan antara benda mainan dengan benda sebenarnya, bukan pada bagaimana sebuah “benda” bisa diasosiasikan dengan citra lain, seperti halnya pada kesenian. Hal ini mengabaikan pendapat bahwa tidak semua proses imajinasi bisa diuraikan dengan “proses bermain” seperti itu sehingga hasilnya tidak berlaku pada berbagai seni secara komprehensif. Namun, tidak berarti bahwa pendekatan seperti itu tidak bermanfaat sama sekali karena hal itu bisa berlaku

untuk seni-seni representatif, di mana proses analogi menjadi landasan utama di dalam membuat imajinasi.

Hal mendasar lain yang tidak menjadi perhatian Walton adalah sifat benda mainan anak dengan sifat karya seni yang berbeda. Perbedaan mencolok adalah benda seni tidak diciptakan untuk tujuan berimajinasi dalam konteks anak-anak, apalagi dalam konteks bermain di mana anak belum mempunyai pemahaman luas tentang benda-benda, pemikiran-pemikiran, maupun konsep yang berlaku dalam seni. Akibatnya, proses imajinasi di sini hanya diarahkan dengan satu modus yaitu adanya kemiripan dan kesamaan antara benda yang dihadapi dengan benda lain yang di alami di dalam kehidupan sehari-hari. Hal ini lebih tidak tepat karena anak-anak belum mempunyai pemahaman tentang dunia luar, karena mereka baru belajar untuk membangun konsep tentang dunia luar itu. Bahwa terdapat proses asosiasi serupa hal itu tidak dapat dipungkiri. Namun, di samping kesamaan yang bersifat analogi itu, saya memandang banyak hal berbeda yang memberikan ruang luas untuk dieksplorasi dan dijelaskan.

Fokus bahasan dalam buku ini tidak sekedar mengidentifikasi citra, mengaplikasikannya dalam seni, maupun menilainya sebagai bentuk pura-pura sebuah imajinasi tetapi mengambil ranah khusus yaitu bagaimana proses pembentukan, intensitas yang terjadi dalam, serta bagaimana imajinasi berpengaruh terhadap pemikiran dan tingkah laku sosial. Saya juga ingin memberikan gambaran lebih lanjut tentang citra yang terjadi tidak hanya di dalam musik tetapi dalam konteks lebih luas yaitu yang terjadi dalam berbagai macam seni. Saya menyadari bahwa keragaman pembahasan seni semacam itu mengandung konsekuensi lebih luas. Juga, hal ini bukan tanpa resiko karena setiap seni mempunyai karakter berbeda-beda dalam memanifestasikan berbagai konsep yang diyakini oleh komunitasnya. Demikian pula, bermacam-macam proses pencitraan – dari karya seni auditif, visual, kinetik, bahasa, maupun

film – mempunyai cara mendapatkan dan “memancarkan” citra masing-masing. Namun, dengan melibatkan berbagai seni saya mempunyai harapan, seperti saya siratkan dalam buku saya terdahulu (2012c), untuk mendapatkan gambaran tentang citra dalam konteks lebih luas. Dengan menggunakan contoh-contoh di dalam bidang-bidang seni itu, saya ingin mendapatkan gambaran lebih lengkap tidak hanya tentang proses pencapaian citra tetapi juga hasil-hasil yang didapatkan. Lebih lanjut, saya ingin mempertimbangkan proses kreatif dalam mendapatkan citra, sebuah proses inti dalam berkesenian.

Metodologi

Dasar pijakan konsep “drama sosial” mendapat inspirasi dari Kendall L. Walton (1990) ketika menjelaskan bagaimana proses “berpura-pura” (disebut *make-believe*) menjadi isu sentral di dalam memahami karya seni, khususnya seni representatif yaitu yang mempunyai rujukan dengan benda-benda yang ada dan kita ketahui dalam kehidupan kita selama ini. Sebagai suatu proses berimajinasi, berpura-pura dianggap mempunyai posisi kuat dalam mendapatkan konten karya itu karena dengan itu penikmat seni bisa menghubungkan antara karya seni dengan hal lain yang bermakna. Dengan demikian, karya seni tidak hanya merupakan sajian menarik untuk dinikmati sebagai pengisi waktu saja tetapi juga yang lebih penting mereka dapat memberikan manfaat lebih kepada para penikmatnya.

Walton berpendapat bahwa permainan anak merupakan contoh sempurna tentang bagaimana proses imajinasi dihasilkan untuk mendapatkan substansi riil meskipun melalui tindakan berpura-pura itu (1990: 4).⁵ Hal ini disebabkan karena antara

⁵ Di bagian lain Walton menyatakan bahwa tingkah laku berpura-pura ini – dalam pengertiannya yang lebih luas ketika kita membuat analogi untuk mendapatkan kesan

anak yang sedang bermain dengan gambaran yang ditimbulkan dapat dikatakan “tidak berjarak” karena hal itu akan terjadi dengan sendirinya hampir dengan cara otomatis. Tidak ada sedikitpun keraguan dalam diri anak-anak bahwa asosiasi yang dilakukan adalah “buatan.” Namun demikian, pada umumnya anak-anak percaya bahwa apa yang dilakukan selama bermain adalah benar-benar terjadi. Antara barang mainan dan benda sebenarnya, antara tingkah lakunya dengan tingkah laku orang dewasa dalam bayangannya, antara bentuk dan situasi dalam permainan dan dengan yang ada pada kenyataan dianggap “identik” di dalam benaknya. Proses seperti itulah yang selanjutnya bisa menghasilkan konten sebuah karya ketika proses imajinasi terjadi seperti dalam permainan itu. Pura-pura itu dianggap menjadi “kenyataan,” sehingga mereka bisa mendapatkan gambaran tentang barang dan situasi lain meskipun mereka menghadapi benda lain. Walton menggunakan analogi ini sebagai konsep dasar penting yang diyakini dan sedang dikembangkannya.

Walaupun terdengar sangat logis, tetapi analogi itu mempunyai kelemahan karena adanya perbedaan mendasar dalam tujuan benda itu diciptakan. Demikian juga, ketidak samaan juga muncul ketika kita mencermati cara benda-benda itu disajikan. Pada prinsipnya saya melihat dan mendapatkan dua alasan pokok yang membuat benda-benda itu berbeda dengan karya seni. *Pertama*, benda-benda permainan anak tidak dibuat untuk disajikan

estetik maupun gambaran kehidupan sosial – tidak hanya terjadi di dalam bidang seni saja tetapi juga pada bidang-bidang lain seperti praktek religi, di dalam fungsi olah raga dalam kebudayaan, dalam bidang etika, dan juga di dalam bidang keilmuan (1990: 7). Berbagai modus berpura-pura, bukan dalam pengertian sikap negatif tetapi dalam pengertian metafora, dilakukan untuk berbagai tujuan baik untuk menyesuaikan dengan situasi sosial, untuk menguatkan pendapat pribadi, untuk membuat rumusan baru konsep kelompok, maupun untuk mencari aplikasi konsep religi dalam kehidupan berkeluarga. Singkatnya, tindakan ini sering digunakan khususnya ketika kita mengandaikan gambaran-gambaran di luar diri kita selama berada di dalam konteks bermasyarakat. Hal ini disebabkan karena orang cenderung berperan banyak di dalam mengaktualisasikan dirinya di dalam peran pada konteks-konteks khusus untuk mencapai tujuan masing-masing.

sebagai benda estetik, benda yang mengandung nilai keindahan, sehingga untuk mengasosiasikannya tidak memerlukan kemampuan penghayatan dan pemahaman seni. Perbedaan itu sangat mendasar dan sayangnya Walton tidak pernah mempertimbangkannya sepanjang analisis yang dilakukannya. Mungkin bagi Walton kedua proses itu dianggap identik, sama di setiap aspeknya, dan oleh sebab itu dia tidak memasalahkan sepanjang penjelasannya. *Kedua*, proses asosiasi dalam permainan anak terjadi karena adanya kemiripan antara apa yang dilakukan dengan apa yang dibayangkan. Bentuk permainan dan kejadian dalam permainan itu mirip dengan yang terjadi dalam kehidupan sosial baik dalam proses, caranya terjadi, maupun konsep yang diterapkan dalam permainan dan peristiwa sebenarnya. Jadi, asosiasinya bersifat analogi yang didapatkan dengan cara yang tidak terlalu sulit dan hampir terjadi dengan sendirinya tanpa adanya imajinasi estetik. Orang sedang memperbaiki mobil, sekelompok orang memburu binatang, beberapa ekor binatang memangsa tanaman, tentara sedang memburu teroris, anak-anak sedang mandi di sungai, maupun orang-orang sedang berperang untuk mendapatkan sebidang tanah pertanian, semuanya menggambarkan keadaan dalam kehidupan masyarakat yang diasosiasikan dengan kemiripan. Memang, Walton telah mengakui perbedaan ini secara implisit ketika mengatakan bahwa hal itu lebih cocok digunakan untuk seni-seni representatif, tetapi tidak berarti bahwa dengan itu berarti masalahnya sudah selesai karena asosiasi akan tetap berlanjut dengan segala implikasinya. Hal ini tidak berlaku dalam asosiasi pada karya seni yang pada umumnya dapat memberikan berbagai arahan yang sangat beragam tergantung pada kesiapan serta modus yang sedang dialami oleh penerima pesan karya seni itu.⁶

⁶ Saya tidak bermaksud untuk mengatakan keragaman itu dengan memasukkan pemahaman inderawi dan psikis seperti yang dibicarakan oleh Hagberg (1995), tetapi keanekaragaman yang didapatkan melalui asosiasi setelah penikmat seni melewati tingkat

“Kebebasan” penafsiran dalam karya seni mengandung konsekuensi lebih jauh dari pada analogi yang dilakukan dalam permainan anak itu. Hal ini terjadi karena asosiasi dalam karya seni berlangsung di dalam “ruang terbuka” di mana orang tidak terpaksa pada bentuk dan modus dalam karakter karya, sehingga analogi bukan merupakan satu-satunya cara mendapatkan asosiasi, tetapi merupakan salah satu dari sekian cara yang dimungkinkan terjadi. Ruang itu memberikan kebebasan untuk “mengeksplorasi” berbagai kemungkinan yang terjadi pada saat penonton melihat karya seni. Hal ini saya pertimbangkan, bukan terjadi secara kebetulan, karena saya ingin menganalisis bermacam-macam karya baik yang bersifat representatif maupun tidak. Saya menduga bahwa imajinasi yang berbentuk analogi tidak cukup memadai untuk keperluan analisis di sini karena dalam kenyataannya masih banyak modus asosiasi lain yang terjadi. Demikian pula, masih ada proses “lanjutan” setelah penikmat seni mendapatkan citra dalam benaknya. Saya berkeyakinan bahwa karya seni mempunyai peran lebih dari pada membangkitkan imajinasi melalui analogi karena tidak sedikit orang berpendapat bahwa citra dapat memberikan manfaat langsung terhadap kehidupan masyarakatnya. Dengan perkataan lain, citra tidak berhenti pada gambaran tentang kehidupan yang muncul dalam diri penonton saja tetapi juga menjadi media untuk mendapatkan ranah lain yang tidak kalah pentingnya yaitu hubungan antara imajinasi dengan kehidupan bermasyarakat.

Pandangan terakhir memberikan ruang bagi saya untuk mencari tahu tentang bagaimana sebuah citra “mengembangkan” dirinya untuk menjadi realitas sosial yang benar-benar terjadi. Di sini, imajinasi itu mendapatkan “makna tambahan” ketika ia berada

inderawi dan psikis itu. Alasannya adalah bahwa, di samping kedua pemahaman itu belum berada di tingkat pemahaman seni, pemahaman seni berasal dari asosiasi lengkap dan hidup yang merupakan substansi dari seni itu. Tidak ada substansi lain yang lebih hidup dari pada substansi ini dan oleh karena itu saya memfokuskan pada ranah ini sebagai usaha untuk mendapatkan pemahaman yang lebih bermanfaat.

di dalam konteks sosialnya. Khususnya di kalangan masyarakat Jawa, dan masyarakat Indonesia pada umumnya, di mana seni hampir tidak pernah terlepas dari konteksnya, imajinasi dan asosiasi makna sering menjadi tujuan pertunjukan seni.⁷ Proses imajinasi yang berada di dalam benak penonton tidak hanya berhenti di sana tetapi juga membentuk berbagai macam pra-konsep, presep dan konsep. Selanjutnya, konsep itu mencari “jalan keluar” dan menjadi bahan untuk berbagai kepentingan di dalam kehidupan bersosial.

Penjelasan di atas menunjukkan bahwa walaupun pada awalnya mendapat inspirasi dari Walton, tetapi saya tidak dapat sepenuhnya mengikuti pola pikirnya karena alasan-alasan di atas. Memang, ada kesamaan antara pandangan Walton dengan pandangan saya bahwa asosiasi dan imajinasi keduanya bermuara pada ranah estetik. Namun, penekanan pada pentingnya membangun imajinasi saja dalam pengertian mendapatkan analogi tidak dapat memenuhi kebutuhan analisis saya khususnya ketika dihadapkan pada berbagai macam seni dengan medium berbeda-beda. Khususnya, apabila hal itu dihubungkan dengan kehidupan

⁷ Namun, di samping asosiasi dalam mencapai makna seni tersebut tidak jarang seni juga berfungsi sebagai pengantar untuk mendapatkan makna di bidang lain. Hal ini disebabkan oleh sifat seni yang mempunyai kekuatan-kekuatan “fleksibel” yang dihasilkan oleh asosiasi-asosiasinya. Edi Sedyawati, misalnya, berpendapat bahwa seni bisa berfungsi sebagai sasaran antara ketika ia berada di dalam konteks selain seni. Menurut Sedyawati seni juga bermanfaat untuk mengantarkan penikmat ke tataran atmosfer dan pemahaman religi seperti yang banyak terjadi di dalam berbagai masyarakat di Bali, Jawa, Kalimantan, maupun tempat-tempat lain. Di tempat-tempat inilah seni mempunyai potensi untuk memberikan manfaat bagi dunia lain di mana getaran-getaran seni berasosiasi dengan kekuatan-kekuatan dalam bidang lain. Sedyawati menyatakan: “Tujuan orang melakukan kegiatan seni, sebagai sarana langsung ataupun sebagai sasaran antara, adalah untuk menghadirkan keindahan. Dikatakan sasaran langsung apabila penikmatan seni memang menjadi tujuan utama atau tujuan satu-satunya, sedangkan sasaran itu dikatakan sasaran antara apabila tujuan utama dari kegiatan berseni itu adalah sesuatu di luar penikmatan seni itu sendiri, melainkan misalnya pencapaian tujuan-tujuan keagamaan (2006: 127).” Pemahaman seperti ini perlu ditegaskan karena orang pada umumnya kurang menyadari mengenai hal itu. Pentingnya peran seni di dalam penguatan bidang lain-lain mestinya bisa dianggap sebagai nilai tambah dari seni dalam rangka mendinamisasikan aspek-aspek kehidupan lain selain seni.

seni di berbagai tempat di Indonesia, dimana asosiasi dengan gagasan yang berlaku di dalam masyarakat, dengan peristiwa dalam kehidupan, hubungan dengan lingkungan dan kekuatan alam, serta komunikasi dengan kekuatan supranatural menjadi bagian penting dalam kehidupan seni dan masyarakat. Pernyataan Walton bahwa:

“It is extraordinary tempting to suppose that when one is caught up in a story, one loses touch with reality, temporarily, and actually believes in the fiction” (1990: 6)

Memang bermuara pada ranah estetik seperti halnya tujuan utama saya dalam buku ini. Keterbatasan dalam proses imajinasi itulah yang menyebabkan saya “meninggalkan” doktrin Walton bahwa imajinasi di dalam seni dapat disejajarkan dengan yang terjadi pada anak-anak ketika bermain. Keyakinan inilah yang selanjutnya menjadi landasan untuk menganalisis proses-proses yang terjadi tidak hanya pada fiksi, film, puisi, maupun musik tetapi juga pada patung, lukis, maupun drama.

Mempertimbangkan berbagai alasan, baik yang melemahkan posisi pandangan Walton maupun posisi saya dalam merumuskan kerangka pikir dalam tulisan ini, saya memfokuskan pada beberapa isu penting dalam konteks kesenian dan kehidupannya dalam masyarakat. Hal ini berarti bahwa analisis tidak hanya ditujukan kepada asosiasi dalam menangkap konten seni tetapi lebih dari itu juga meliputi berbagai isu dalam hubungan dengan kehidupan sosial. Dengan alasan inilah fokus perhatian dan judul buku menjadi “drama sosial” dengan mempertimbangkan segala aspek yang berhubungan dengan kehidupan seni itu di dalam masyarakat. Untuk itu isu-isu pokok dibatasi pada: bagaimana memahami seni, bagaimana proses pencitraan terjadi, apa hasil pencitraan, bagaimana drama sosial terwujud (lihat definisi istilah ini dalam Bab IV), dan bagaimana citra dalam seni mempunyai fungsi dalam kehidupan masyarakat.

Topik-topik ini secara keseluruhan menjadi satu kesatuan proses yang saling berhubungan untuk mendapatkan hasil akhir pemahaman konten dalam seni.

Tidak seperti disampaikan dalam analisis terdahulu (lihat Santosa 2012c) di mana saya menjelaskan tentang proses penyampaian dan penerimaan ide dari seniman kepada penonton (yang disebut pesan), di sini saya memfokuskan pada bagaimana sebuah karya seni mendapatkan “bentuk akhir” di dalam benak para penonton. Saya ingin menjelaskan bagaimana berbagai macam strategi digunakan untuk mendapatkan citra dan hasil yang didapatkan oleh seniman terwujud di dalam panggung. Saya juga mempertimbangkan bagaimana ruang publik digunakan dan selanjutnya mendapatkan keseluruhan ide, konsep, sub-konsep, maupun jaringan kerangka pemikiran yang digunakan secara keseluruhan.

Pusat perhatian tetap pada bagaimana konten seni terjadi melalui asosiasi yang diproses secara “instan” ketika seni berada di dalam konteksnya. Di satu tingkat, saya memberikan perhatian pada bagaimana seni memberikan orientasi di dalam diri penonton seni. Dengan mendapatkan latar situasi estetik, perhatian difokuskan kepada bagaimana konten itu mendapatkan “perlakuan” baik oleh seniman maupun penonton yang mempunyai sudut pandang masing-masing. Di sini, penonton, karya seni, dan asosiasi saya pandang sebagai sebuah proses dinamis yang sarat dengan dan dipengaruhi oleh banyak segi: pandangan penonton, hubungan karya dengan konsep sosial, sifat karya dalam situasi khusus, serta konten intrinsik yang melekat pada karya seni itu. Di tingkat lain, saya juga menganalisis tentang hubungan antara konten karya seni, yang sudah menjadi bagian dari “world-view” para penikmat seni, dengan situasi sosial dalam komunitasnya. Pada bagian ini, saya berada di dua ranah yaitu ranah asosiasi yang mendapatkan wujud riil dalam diri penonton dan ranah “implikasi” yang merupakan wujud dari harapan,

konsekuensi pola berpikir, serta kehendak yang dibentuk melalui orientasi yang dibangun selama menikmati karya seni.

Saya memandang bahwa pembentukan citra dapat terjadi di dalam situasi khusus di mana para penonton membangun “gambaran visual” tentang konten dalam seni. Oleh karena itu, saya menentukan beberapa langkah untuk melihat seni dari perspektif pencitraan sebagai awal dari cara saya mendekati dan menganalisis citra dalam sebuah karya. Dimensi penting lain adalah bagaimana dunia imajinasi dalam diri seniman terbangun. Apa saja yang menyebabkan terwujudnya sebuah imajinasi dan bagaimana proses tersebut terjadi dalam menghayati seni. Selanjutnya, saya menghubungkan antara seni – melalui konten yang berada di dalamnya – dan wujud konsep di dalam kehidupan sosial. Bagaimana pula mereka digunakan di dalam kehidupan sosial. Pemahaman tentang konsep sosial merupakan langkah penting karena di sinilah terjadi dialog antara berbagai konsep dan faham yang telah dipunyai sebelumnya untuk akhirnya menjadi bangunan perspektif yang dilandasi dengan keyakinan para penikmat seni.

Bentuk nyata dari gambaran yang didapatkan oleh para penonton merupakan “kejadian” yang mewakili pandangannya baik secara riil maupun metafor, yang saya sebut “drama sosial.” Kejadian dalam drama itu merupakan “kepanjangan” dari gambaran yang sudah didapatkan melalui proses memahami konten di balik karya seni. Lebih dari itu, dalam dinamikanya yang nyata gambaran itu juga merupakan suatu “panggung kehidupan” yang mempunyai kekuatan karena telah diproses melalui waktu panjang selama penikmat seni berada di dalam ranah kesenian. Wujud riil itu tidak lagi merupakan gambaran samar tentang apa yang akan terjadi tetapi merupakan “stigma” yang mengendap dan mempunyai ruang khusus dalam “world-view” para penikmat seni. Hal inilah yang selanjutnya dimanfaatkan oleh penonton dalam memilih konsep untuk diaplikasikan dalam perenungan

mereka. Bahkan, di dalam suatu tingkat hal itu akan menjelma menjadi tindakan, bisa berupa ungkapan verbal, tulisan, maupun gesture. Atau, gambaran-gambaran itu setidaknya bisa menjadi rujukan ketika mereka sedang melakukan tindakan riil dalam komunitasnya. Demikian juga, proses mendapatkan kesan itu terjadi dalam hubungan dengan konsep-konsep lain yang sejenis maupun yang berlawanan sehingga konsep-konsep itu saling berantitesa dan menghasilkan konsep-konsep baru yang diyakini kebenaran dan manfaatnya di dalam kehidupan bermasyarakat. Sementara konsep sejenis memberikan penekanan dan penguatan melalui simbiose dan kerjasamanya untuk saling memberikan manfaat, konsep yang berseberangan menyediakan antithesis yang memperkokoh kedudukan konsep itu dalam mencari bentuk citra yang dianggap ideal.

Mengamati gejala pembentukan citra memerlukan pemahaman dalam intensitas tinggi jika tidak dapat menghasilkan analisis kurang optimal. Misalnya, gejala mana menjadi pemicu, gejala mana menjadi media, dan bagaimana mengonseptualisasikan data semuanya memerlukan kecermatan pengamatan dan terutama analisis yang harus dipadu dengan kemampuan membuat abstraksi tentang gejala yang dihadapi. Untuk itu, pemahaman tentang karakter medium, kebiasaan apa yang digunakan oleh seniman dalam menggarap medium, bagaimana memaknai pertunjukan atau pameran seni, semuanya merupakan langkah-langkah untuk mengontekstualisasikan seni dalam pertunjukan maupun kehidupan sosial.

Karena citra terjadi berlapis-lapis dan dalam waktu lama, maka saya mewancarai para penonton yang sudah mempunyai pengalaman melihat karya seni. Saya berpendapat bahwa penonton yang tidak mempunyai pengalaman cukup tidak akan bisa memberikan data mengenai kategori-kategori itu – walaupun menggunakan alat pembantu kategori-kategori yang sudah disiapkan – karena kategori-kategori itu merupakan bentuk

“abstraksi” dari karya sejenis yang pernah dialami sebelumnya dan karya yang sedang dihadapi. Dibutuhkan latihan panjang untuk mendapatkan kemampuan dalam rangka “menciptakan” citra dari karya seni.

Pencitraan menjadi fokus utama dalam komunitas seni dan oleh karena itu para anggota komunitas itu berulang-ulang berusaha mewujudkannya dalam karya seni. Para seniman mengenalnya sebagai “idiom seni” berwujud konsep-konsep yang kemudian dimanifestasikan ke dalam tokoh-tokoh baik tokoh utama maupun tokoh figuran. Di dalam pertunjukan wayang, misalnya, idiom-idiom pencitraan diwujudkan dalam tokoh-tokoh yang mereka kenal, terutama tokoh-tokoh pokok yang sering muncul dalam pertunjukan. Semua tokoh-tokoh itu digunakan dalam berbagai cerita yang dapat dirubah sesuai dengan keinginan dan disesuaikan dengan keadaan sosial. Saya merasa tidak perlu menjelaskan semua tokoh atau mendapatkan sebanyak mungkin dari mereka karena hal ini digunakan untuk mengetahui apakah ada kategori-kategori yang digunakan oleh penonton untuk mengidentifikasi tokoh-tokoh itu. Cara yang mudah adalah dengan menampilkan tokoh-tokoh yang mempunyai karakter kontras, misalnya: karakter wibawa dengan lucu, karakter angkara murka dengan jujur dan berani, karakter berparas tampan dan menakutkan. Kategori-kategori itu muncul di dalam wawancara apalagi saya menggunakan panduan jenis-jenis kategori yang saya susun sebelumnya dan bisa muncul dari setiap tokoh. Dengan menyusunnya secara acak, saya mengharapkan bisa mendapatkan sekelompok kategori yang bisa menggambarkan kompleksitas identitas tokoh-tokoh tersebut.⁸ Dengan mengingat kembali

⁸ Di sini saya menggunakan analogi dengan konsep konotatif kompleks yang saya gunakan dalam menganalisis makna musik seperti terjadi dalam pertunjukan gamelan (Santosa 2012c). Sebuah makna dalam musik tidak merupakan satu substansi monolitik di mana sebuah citra mempunyai satu kategori khusus yang berdiri sendiri tanpa ada kaitan dengan kategori lain. Saya berpendapat bahwa justru makna itu bersangkut paut

memori-memori sebelumnya para penonton dapat mengidentifikasi pemahaman mereka tentang tokoh-tokoh yang sedang dijadikan bahan pembicaraan dan ditampilkan dalam wawancara. Saya juga mengambil data citra dari pertunjukan gamelan – yang pernah saya lakukan pada saat melaksanakan penelitian akhir tahun 1990an ketika mencari data dalam rangka penyelesaian disertasi di University of California Berkeley – sebagai pelengkap data dari pertunjukan wayang itu. Tentu saja, seperti saya nyatakan di dalam tulisan saya terdahulu (lihat Santosa 2012c: 18-25) pengambilan data tidak dilakukan selama para penonton sedang menikmati pertunjukan atau pameran karena pada saat itu perhatian mereka terfokus kepada karya seni itu. Walaupun pernah saya nyatakan bahwa saat terbaik adalah setelah mereka menonton karya seni, tetapi ada saat di mana saya memandang bahwa pengambilan data bisa dilakukan sebelum menonton karya seni yaitu khususnya ketika saya sedang mengumpulkan data tentang citra. Alasannya adalah karena citra dalam kesenian terjadi secara berlapis sehingga pengambilan data pada lapisan manapun bisa dilakukan asal mereka sudah mengalami pembentukan itu berkali-kali di saat-saat sebelumnya. Demikian juga, bagi peneliti data dapat diambil pada saat sebelum mendapatkan citra terbaru sepanjang ia mengetahui posisi dan kedudukannya di dalam keseluruhan proses yang terjadi. Proses pembentuk citra seperti itu bisa diketahui dari cara mereka bereaksi dan apa yang dinyatakan sehubungan dengan data citra yang sedang diteliti, karena penonton mempunyai pemahaman

secara “alami” dengan makna lain karena kandungan kategori lain itu menguatkan “makna pokoknya.” Beberapa makna tambahan berada bersamaan dengan makna pokok dan kesemuanya menjadi satu kesatuan yang saya sebut konotatif kompleks itu. Makna konotatif kompleks itu terjadi seperti halnya pada makna sebuah kata yang tidak hanya mempunyai dimensi denotatif di mana suatu pengertian merujuk pada benda-benda tertentu tetapi juga mempunyai makna-makna lain, baik bersifat “menguatkan” maupun menambahkan dimensi lain dalam rangka membentuk kesatuan makna. Dalam posisi inilah sebuah karya seni dapat menguatkan berbagai konsep yang hidup di dalam seni baik yang terjadi di dalam lingkungan seniman maupun masyarakat pada umumnya.

baik tentang citra itu. Penonton pemula akan memberikan data yang tidak konsisten dan tidak terstruktur ketika menghadapi tokoh-tokoh wayang. Misalnya, mereka akan mengatakan tokoh Bima mempunyai karakter gagah, tegas, berwibawa, disiplin dan lucu dan sebaliknya melukiskan Petruk sebagai tokoh yang mempunyai sifat jenaka, kerakyatan, lucu dan gagah, suatu penilaian yang tidak dapat diterima di dalam masyarakat pewayangan karena adanya karakter-karakter khusus yang telah diakui dan dibangun secara rapi oleh masyarakatnya.

Proses membangun citra dilakukan dengan mengamati benda-benda seni – lukisan, patung, wayang, tari, karawitan, maupun pantomime – dan oleh karena itu saya membuat situasi estetik dengan cara menyimulasikan proses itu dalam situasi khusus. Misalnya, saya membawa gambar-gambar tokoh wayang yang diberi sifat-sifat yang relevan untuk sekelompok tokoh dengan sifat berbeda-beda sehingga mereka dapat mencocokkan sifat-sifat itu dengan tokoh-tokoh seperti halnya ketika anak-anak sedang bermain puzzle. Namun, di sini saya tidak menyamakan proses itu sepenuhnya karena di dalam permainan anak itu tidak ada proses estetik yang didapatkan dan dianalogikan dengan “puzzle” karya seni ini. Jadi, analogi dengan puzzle itu saya gunakan khusus untuk menyejajarkan dengan proses merujuk terhadap bangunan konsep estetik yang diwujudkan melalui “pecahan-pecahan” puzzle itu. Tujuan akhir dari penggunaan metodologi ini adalah teridentifikasikannya sebuah konsep estetik yang digunakan untuk membangun citra seperti saya bayangkan terjadi dalam benak para penikmat seni. Dengan memberikan contoh benda-benda seni yang dikenal – khususnya tokoh-tokoh utama wayang yang ditemui di setiap pertunjukan – maka mereka bisa mendapatkan citra yang diinginkannya. Dengan mengadirkan kontras dan kemiripan sifat-sifat tokoh saya ingin mencari tahu tentang adanya citra. Demikian juga, saya ingin mengetahui “persimpangannya” di mana dan bagaimana hal itu bisa terjadi.

Misalnya, bagaimana tokoh-tokoh Limbuk, Sembadra, Bratasena, Arjuna, Kumbokarno, Prahasta, dan Semar, saling berhubungan melalui kategori yang saya hadirkan ketika para penonton menghadapi tokoh itu di luar konteks pertunjukan. Dengan memberikan berbagai kategori saya mengharap “peta citra” tokoh-tokoh dalam wayang dapat diidentifikasi posisinya dalam keseluruhan ranah estetika wayang.

Saya mengharap dengan proses identifikasi seperti itu pemahaman tentang “peta citra” dapat digunakan untuk jenis-jenis kesenian lain. Namun, saya menyadari bahwa hal ini tidak dapat dilakukan dengan analogi total karena perbedaan sifat karya seni yang bisa jadi memerlukan cara untuk menciptakan citra sesuai dengan sifatnya itu. Jika pemahaman tentang peta citra dari seni lain diperlukan maka dibutuhkan tokoh-tokoh peneliti khusus di bidang seni itu untuk menjelaskan dengan model yang sedang saya sampaikan itu.

Aplikasi Konsep⁹

Konsep yang saya gunakan di sini didasarkan atas adanya gejala bahwa seni mempunyai kekuatan terutama dalam menciptakan gambaran kesan yang disebut citra. Walaupun

⁹ Saya tidak ingin mengatakan bahwa ketika mengadakan pembahasan dalam penelitian, memberikan penjelasan dalam seminar, maupun mengaplikasikan sebuah konsep orang menggunakan konsep itu secara apa adanya, tetapi mereka seharusnya secara sadar akan dan mengetahui keterbatasan sebuah konsep di dalam konteks pembicaraan yang sedang berlangsung. Aplikasi sebuah konsep tanpa mengadakan modifikasi akan bersifat vulgar dan menimbulkan pemaksanaan-pemaksaan karena setiap konsep yang diaplikasikan terhadap sasaran lain akan menghadapi sifat-sifat dan karakter berbeda dari sasaran itu. Saya kira hal inilah yang cukup esensial untuk diketahui karena sebenarnya justru pemahaman inilah yang akan dapat memberikan nilai terhadap analisisnya. Pendapat inilah yang kemudian dapat memberikan kekuatan terhadap gaya dan strategi analisisnya tidak hanya dilihat dari segi bentuknya tetapi juga yang lebih penting dalam membangun konten dan konteks terapan konsep itu. Dengan melakukan hal ini peneliti dan pembicara seminar akan terlihat perspektifnya sehingga sumbangan terhadap perkembangan pengetahuan akan dirasakan semakin besar. Singkatnya, aplikasi tidak saya maknai sebagai penggunaan konsep (atau teori) secara *rigid* seperti apa adanya karena memang hal seperti

konsep ini sudah banyak diketahui, dan juga sering dijumpai dalam berbagai peristiwa penghayatan seni, namun para peneliti tidak terlau sering memperhatikannya, apalagi menganalisis proses itu melalui penelitian. Ada beberapa alasan yang mendasari tindakan itu. *Pertama*, mungkin, salah satu sebabnya adalah konsep itu dianggap sudah diketahui oleh masyarakat sehingga tidak perlu lagi dibicarakan apalagi diteliti dan dilaporkan dengan metodologi santifik. Hal ini bisa terjadi karena pada umumnya memang konsep citra menjadi “wacana” sehari-hari ketika kita menghadapi kesenian, atau seperti halnya komunikasi seni, yang dilakukan oleh setiap orang ketika menghadapi penyajian seni – sehingga orang tidak perlu lagi membahasnya. *Kedua*, belum ada metodologi cukup untuk melakukan penelitian seperti itu. Karena metodologi untuk menganalisis citra membutuhkan pemahaman dan pengalaman terhadap substansi kesenian maka hanya peneliti dengan pemahaman kesenian mencukupi saja yang bisa melakukan penelitian ini. Padahal, jumlah mereka tidak banyak, dan juga mereka menghadapi topik-topik penelitian yang beragam, sehingga topik ini tidak menjadi prioritas utama. *Ketiga*, konsep citra dalam penggunaannya yang lengkap memerlukan studi mendalam, kepekaan terhadap isu-isu sentral, kemauan yang konsisten sehingga memerlukan waktu lama. Mungkin kita masih menunggu hasil-hasil yang sedang dikerjakan oleh para peneliti di bidang seni dari masyarakat ilmuwan seni yang sedang dibangun.

itu tidak pernah terjadi. Kenyataannya “konsep acuan” digunakan sebagai pemandu analisis yang dibutuhkan apabila memerlukan dan ditinggalkan apabila arah analisis seharusnya mengikuti data yang didapatkan. Proses seperti ini hampir sama dengan yang dilakukan dalam menggunakan navigator untuk merencanakan perjalanan, memberi saran kepada pengemudi, serta mengingatkan akan bahaya yang mungkin terjadi selama perjalanan pesawat udara maupun kapal laut. Khususnya, saya meminta perhatian kepada peneliti pemula yang sering memaknai “aplikasi konsep” sebagai tindakan ketat untuk menggunakan konsep dengan tanpa memperhatikan konteks, karena pada dasarnya di dalam semua lini analisis data, konsep, struktur pikiran, dan strategi harus dimaknai di dalam konteksnya yang relevan. Dengan demikian, peneliti akan menampakkan perspektifnya yang merupakan ciri khas dari pengembangan intelektualnya dalam membangun konsep yang relevan bagi bidang ilmu yang sedang dikembangkan.

Walaupun konsep citra sudah digunakan di dalam berbagai kepentingan dan konteks, saya menggunakannya dalam konteks khusus yaitu di dalam kehidupan seni dan bidang lain yang relevan.¹⁰ Tentu saja, hal ini akan mengakibatkan konsekuensi khusus karena adanya konteks dan gejala yang tidak sama dengan ranah di mana konsep itu digunakan sebelumnya. Di dalam bidang bisnis, misalnya, citra digunakan untuk promosi dan evaluasi perusahaan termasuk mendapatkan “status” dalam rangka mendapatkan keuntungan. Di sini, saya ingin menggunakan konsep citra untuk membangun sebuah pandangan tentang bagaimana sebuah pemahaman dalam seni tidak hanya bermanfaat untuk bidang itu saja, tetapi juga untuk bidang-bidang lain.

Menggunakan konsep citra saya ingin menuju ke analisis tentang hubungan-hubungan konseptual antara seni dan masyarakat baik di dalam ranah teoritis maupun praktis. Berbagai usaha dilakukan agar konsep itu bisa dijadikan arahan terhadap isu-isu dalam seni dan konteks masyarakatnya.

Pemanfaatan konsep citra dalam seni mempunyai dampak khusus karena adanya “pemaknaan” di dalam ranah khusus itu. Berbagai modus dikembangkan untuk mendapatkan pemahaman tentang bagaimana konsep itu bisa memberikan arahan terhadap penjelasan tentang citra dalam seni. Sebab, bagi saya aplikasi sebuah konsep seharusnya disertai dengan pemaknaan di dalam konteks yang sedang dicermati dan dikerjakan. Pemaknaan di dalam konteks seperti ini menjadi krusial dilakukan karena hal itu

¹⁰ Di bidang bisnis misalnya, citra dianggap sebagai kesan psikologis dan “gambaran dari berbagai kegiatan suatu perusahaan di mata khalayak publiknya yang berdasar pengetahuan, tanggapan serta pengalaman-pengalaman yang diterimanya” (Wikipedia, artikel online). Ada kemiripan dengan citra dalam seni yang sedang saya bicarakan di sini yaitu bahwa citra merupakan kesan psikologis dan gambaran dalam diri seseorang, yang biasanya berbentuk kesan baik. Di dalam karya seni citra dibangun dengan menggunakan pemahaman dan pengalaman yang berakumulasi melalui proses baik selama melihat pertunjukan maupun setelah pertunjukan usai. Namun, saya berpendapat bahwa pembentukan citra yang kuat didasarkan atas “kesesuaian” antara konten karya seni dengan pemahaman yang terjadi di dalam pikiran para pengamat seni.

menyebabkan konsep citra mempunyai “bentuk” tersendiri yang berbeda dengan “bentuk-bentuk lain”.

Seperti tampak dalam penjelasan-penjelasan di dalam buku ini, pemanfaatan suatu konsep (atau teori) mempunyai dampak terhadap strategi, cara kerja, cara berpikir, maupun model analisis; penerapan seperti itulah yang diharapkan terjadi pada setiap penggunaan konsep dalam konteks baru. Hal ini juga saya lakukan di dalam penulisan tentang Komunikasi Seni yang terbit tahun 2011 dan 2012. Singkatnya, penggunaan konsep seperti itu seharusnya dapat membingkai semua perenungan tentang sasaran yang sedang diteliti, bukan menggunakan seperti apa adanya dengan pemaksaan-pemaksaan. Apabila dilakukan, hal itu akan bermanfaat untuk menjelaskan tentang isu-isu yang seharusnya dieksplorasi dalam rangka mendapatkan pengetahuan baru dalam bidang itu. Oleh karena itu, saya menggunakan kerangka konsep – yang selalu saya “bawa” dalam setiap tindakan – untuk meyakinkan bahwa segala langkah sesuai dengan “arahan” konsep yang sedang diaplikasikan. Dengan demikian, konsep yang digunakan tidak bersifat “rigid” dengan menggunakannya tanpa pandang bulu, tetapi konsep itu seharusnya menjadi “navigator” yaitu pegangan yang diperlukan hanya apabila peneliti memerlukannya. Selebihnya peneliti menggunakan kreatifitasnya di dalam menjelaskan “topik baru” yang sedang diselidiki.

Kesadaran tentang implikasi konsep di dalam segala aspek dan lini ini sangat diperlukan, dan pada umumnya belum dilakukan oleh para peneliti pemula. Padahal, hal ini sangat penting dilakukan karena sangat berpengaruh terhadap hasil akhir analisis yang dilakukan. Analisis yang demikian tidak hanya akan menambah vokabuler pengetahuan bagi peneliti dan masyarakat akademis tetapi juga kasanah ilmu yang sedang dikembangkan.

Spesifikasi seperti diuraikan di atas membawa dampak terhadap proses pembentuk pra-konsep, vokabuler ide, maupun konsep yang secara proses akan bermanfaat untuk menjalin dan

merajut temuan-temuan pikiran di dalam “bangunan baru” dari sebuah ilmu baru. Saya berpendapat bahwa struktur pemikiran seperti itulah yang sangat diperlukan karena dengan demikian “warna pribadi” peneliti akan tampak. Hal ini diperlukan, kalau bukannya diharuskan, untuk dimunculkan dalam rangka membuktikan bahwa peneliti memang mempunyai perspektif tentang sasaran yang sedang diteliti. Hasil dari analisis yang mempunyai perspektif akan menambah diversitas metodologi, strategi, teknik, maupun model analisis yang selanjutnya akan memperkaya bidang yang sedang dikembangkan.

Struktur Tulisan

Buku ini terdiri dari enam bab masing-masing merupakan bahasan tersendiri tentang ranah-ranah khusus dari bidang citra seni yang luas itu. Bab I dimulai dengan bahasan tentang beberapa isu umum, metodologi, aplikasi konsep, struktur tulisan, serta beberapa harapan dalam menulis buku ini. Ranah-ranah itu merupakan landasan bagi terbangunnya suatu citra dalam kehidupan seni. Saya juga memberikan penjelasan tentang bagaimana metodologi dan aplikasi konsep dilakukan dalam rangka mendapatkan gambaran tentang bagaimana saya bekerja untuk mendapat pemahaman tentang citra itu.

Metodologi mendapatkan perhatian khusus karena perannya yang penting di dalam membangun keseluruhan ide, bagian-bagian penyangganya, serta hubungan-hubungan konseptual dalam konstruksi pikiran tentang citra itu. Selanjutnya, saya juga menyampaikan rubrik tentang struktur tulisan untuk memberikan gambaran tentang bagaimana saya membangun “wacana” dengan segala permasalahan yang muncul di sana. Dan mengakhiri bab ini saya juga menuliskan harapan kepada para pembaca dan peneliti – khususnya para mahasiswa yang sedang mencari tahu, mendapatkan pengetahuan-pengetahuan baru, serta

akan mengaplikasikan konsep-konsep – agar tulisan ini tidak dianggap sebagai “karya tujuan akhir” dan bahkan seharusnya dianggap sebagai langkah awal dari berbagai temuan-temuan yang akan dilaksanakan dalam awal kariernya. Metodologi ini seharusnya dimaknai ulang sehingga dapat digunakan sebagai landasan untuk penelitian dan ulasan berikutnya tentang berbagai macam citra dalam seni yang lebih luas. Pemaknaan ulang seperti inilah yang dapat memberikan manfaat baik dalam ranah pengembangan konsep maupun analisis dalam mendapatkan pemahaman yang lebih baik tentang seni dan kehidupan sosial.

Saya memulai dengan pencatatan dan uraian tentang gejala sosial, dengan memberikan gambaran detil tentang apa, siapa, dan bagaimana orang berada di dalam konteksnya untuk membangun citra dari melakukan pekerjaan-pekerjaan yang sederhana. Saya memandang bahwa aktifitas-aktifitas “sederhana” inilah yang mempunyai peran dalam meletakkan dasar-dasar dalam membangun landasan untuk membangun citra dan kesan dalam kesenian. Misalnya, orang memperbaiki instrumen gamelan, memelihara wayang, mencampur cat untuk melukis, mencampur adukan bahan untuk membuat patung, mengangin-anginkan boneka-boneka wayang, berlatih memproduksi suara, maupun pekerjaan sejenis lainnya. Bagi orang lain hal ini bisa dianggap sebagai pekerjaan “remeh” tetapi bagi mereka hal ini merupakan bagian dari proses membangun citra khususnya, di samping dapat berguna untuk persiapan penciptaan karya, juga yang tidak kalah pentingnya adalah untuk memberikan “warming up” dalam melaksanakan pertunjukan ataupun pameran seni. Hal ini merupakan keharusan karena mereka menganggap bahwa citra perlu dibangun melalui bermacam-macam tingkatan mulai yang sederhana sampai yang kompleks. Pekerjaan-pekerjaan seperti itu, betapapun mungkin dianggap tidak berhubungan langsung dengan proses penyajian karya, dianggap mempunyai andil di dalam keseluruhan proses menciptakan karya yang selanjutnya

akan menghasilkan citra. Setiap tahap pekerjaan mempunyai kekuatan, misalnya: mengingatkan kembali tentang karakter-karakter tokoh-tokoh penting, memberikan orientasi konsep pertunjukan, membangun pedoman tingkah laku yang relevan untuk penyajian seni, mengorientasikan terhadap teknik yang bermanfaat dalam penyajian karya, maupun memberikan arahan etika sosial, di samping memenuhi kebutuhan estetika. Semua uraian di sini saya maksudkan untuk memposisikan setiap unsur dan tindakan berkesenian agar dapat memberi landasan di dalam tingkatan masing-masing. Tentu saja uraian tersebut tidak berdiri sendiri karena hal itu baru merupakan usaha dalam rangka mengidentifikasi beberapa langkah di tingkat “paling bawah.” “Penelusuran” itu selanjutnya digunakan sebagai dasar untuk membangun citra yang merupakan tujuan akhir dari proses penyajian karya seni. Dengan menguraikan metodologi saya maksudkan untuk memberikan gambaran tentang bagaimana strategi dirumuskan dalam rangka membangun konsep citra dalam seni. Hubungan antara konsep yang relevan dengan bangunan citra dijelaskan untuk mendapatkan gambaran tentang proses tersebut.

Aplikasi konsep berusaha untuk memberikan gambaran tentang bagaimana konsep citra dari berbagai bidang lain digunakan di dalam seni. Hal ini saya tekankan karena adanya dua pertimbangan. *Pertama*, sebuah konsep ketika digunakan di dalam ranah berbeda akan mempunyai dampak khusus terhadap ranah baru itu. Tidak ada konsep yang digunakan seperti apa adanya di dalam ranah lain itu. Ada berbagai macam “modifikasi” terhadap konsep awal dan hal inilah yang urgen untuk dilakukan di dalam membuat analisis dalam suatu hasil penelitian. Ketepatan aplikasi menjadi ukuran kualitas analisis, karena dengan mengikuti analisis itu pembaca akan tahu bagaimana penulis menggunakan konsep itu sebagai “pemandu” dalam menjelaskan subjek atau pokok bahasan. Hal ini penting diingatkan karena sebuah subjek

penelitian tidak dapat dengan sendirinya muncul dari objek yang sedang diteliti. Dengan penjelasan itu, saya mengharapkan agar uraian dari berbagai ragam seni bisa saling menguatkan konsep-konsepnya serta dapat saling mengisi bangunan konsep yang dapat membentuk konsep besar secara makro. Namun, saya menganggap bahwa tulisan ini merupakan titik awal bagi pembicaraan tentang citra, bukan tujuan akhir. Oleh karena itu, uraiannya yang masih bersifat sederhana dan baru mencapai tingkat awal dari penjelasan sebenarnya tentang topik ini seharusnya dipandang sebagai landasan terhadap “investigasi” ranah-ranah baru lain yang masih menunggu kehadiran para pakar seni di bidang masing-masing.

Bab II membicarakan tentang seni dan pencitraan yang dibangunnya selama penyajian karyanya. Seni tidak dapat berdiri sendiri betapapun kuatnya kekuatan intrinsiknya terpancar dari dalam, betapapun kuatnya susunan unsur-unsurnya yang saling bertautan dalam rangka mendapatkan koherensi karakter fisiknya. Ia tidak disajikan tanpa adanya tujuan terhadap penikmatnya karena seni membutuhkan penikmat dan respon dari penikmat itu. Oleh sebab itu, objek “benda” itu, yang mempunyai kekuatan-kekuatan dari bangunan wujud fisik yang dapat memancarkan imajinasi berbentuk citra dengan segala manifestasinya, memberikan akses terhadap pengalaman kejiwaan yang mempunyai makna mendalam di dalam diri para penonton dan penikmatnya.

Bab III memfokuskan pada dunia imajinasi di dalam diri seniman. Apa yang ada dalam pikiran seniman, bagaimana seniman memandang karya seni, apa hubungan antara masyarakat dengan seni secara konseptual. Bagian ini memberikan ulasan tentang berbagai proses yang dialami oleh seniman seperti bagaimana mereka mendapatkan imajinasi, di mana sumber imajinasi berada, dalam keadaan apa mereka membuat imajinasi, bagaimana intensitas imajinasi itu terjadi, serta bagaimana mereka

mengidentifikasikannya dalam kehidupan sosial. Tujuan mereka mengadakan imajinasi juga menjadi pokok bahasan untuk melihat apakah mereka berimajinasi untuk kepentingan terbatas atau luas serta bagaimana imajinasi itu bisa dimanfaatkan di dalam masyarakatnya. Singkatnya, saya ingin memberikan penjelasan mengenai berbagai persoalan tentang bagaimana dunia imajinasi terjadi dengan memfokuskan pada proses yang terjadi pada seniman. Hal ini diharapkan bisa memberikan gambaran tentang kerja mereka sebelum karya itu disajikan di dalam suatu pertunjukan maupun pameran.

Bab IV membicarakan tentang bagaimana seniman berusaha untuk mendapatkan wujud karya seni sesuai dengan pilihan ide dan medium yang ditekuninya. Tahap ini merupakan penjelasan tentang bagaimana seniman mengeksplorasi konsep yang sudah didapatkannya dan kemudian bagaimana mereka mencari strategi dalam rangka mewujudkannya menjadi bentuk yang dapat diamati dan dinikmati. Bagian ini mempunyai sifat-sifat khusus bukan hanya karena ranah ini bersifat pribadi tetapi yang lebih penting adalah setiap pribadi mempunyai cara khusus untuk mengeksplorasi dan mengungkapkannya dengan cara-cara dan strategi khusus pula. Bab ini tidak berdiri sendiri tetapi merupakan kelanjutan dari proses yang terjadi di dalam Bab III – seniman dan dunia imajinasinya. Proses seperti digambarkan itu memperlakukan medium – garis, warna, bentuk, bidang, ruang, gerak, suara, dinamika, maupun yang lain – yang akan menjadi bahasan khusus untuk dicarikan wujud di dalam karya mereka. Di sini, ide seniman tidak lagi berada di dalam ranah abstrak tetapi sudah dicarikan saluran untuk berubah menjadi karya yang menurut mereka layak untuk dipresentasikan di dalam komunitasnya. Tampak di dalam uraian ini bahwa seniman tidak menciptakan karya seni dengan tanpa pertimbangan karena mereka berada di dalam bingkai tanggungjawab etika dan profesinya. Berbagai isu relevan di antaranya adalah: Karya Seni

dan Seniman, Kesadaran Ruang dan Multimedia, Kesejahteraan Sosial, Menantang Imajinasi, Dua Realitas, Drama sosial, Drama sosial dan Kehidupan Masyarakat.

Bab V merupakan kelanjutan dari pembahasan bab sebelumnya yang membicarakan tentang penciptaan karya seni. Di dalam bab ini saya memberikan perhatian khusus kepada seni dan kehidupan sosial, sebuah wacana penting dalam berkesenian khususnya di Indonesia. Seni tidak dapat berdiri sendiri – tidak seperti yang terjadi di beberapa tempat di dunia Barat, di mana ada konsep seni untuk seni¹¹ – karena seni berperan dalam berbagai kehidupan tidak hanya di bidang sekuler tetapi juga bidang-bidang religi dan sakral. Oleh sebab itu hubungan antara seni dengan masyarakat sering menjadi pokok bahasan dalam

¹¹ Théophile Gautier (1811–1872), seorang penyair, dramawan, novelis, jurnalis, dan kritikus sastra Perancis, adalah orang yang pertama kali menggunakan istilah seni untuk seni sebagai slogan untuk menyucikan seni dari campur tangan ranah lain seperti religi, politik, bisnis, seremoni, maupun kemasyarakatan. Namun, istilah itu sebenarnya telah digunakan oleh beberapa sarjana pendahulunya seperti Victor Cousin, Benjamin Constant, and Edgar Allan Poe. Allan Poe, misalnya, mengatakan bahwa ketika seseorang menulis puisi hanyalah dimaksudkan untuk puisi itu sendiri, tidak untuk yang kepentingan lain. Dia mengatakan bahwa di dunia ini tidak ada konsep keagungan, kemuliaan maupun sejenisnya, karena puisi ditulis hanya untuk dirinya sendiri. Hal ini benar adanya tetapi bukan merupakan satu-satunya konsep yang ada. Pendapat ini telah mendapatkan kritik dari sarjana lain, George Sand (1872), misalnya, yang mengatakan seni untuk seni adalah pernyataan kosong, tidak beralasan. Dia menyatakan bahwa seni mempunyai tugas menyampaikan konsep dengan cara-cara yang sebaik-baiknya kepada masyarakatnya. Di sini, jelas bahwa seni mempunyai landasan berupa konsep dan konsep itu bermanfaat bagi masyarakat. Di lingkungan kita, hal ini jelas terjadi karena seni bisa dikatakan hampir tidak pernah dilepaskan dari konteks baik yang bersifat agama, ritual, kemasyarakatan, maupun kegiatan sekuler lain. Bahkan, di bagian lain saya menyatakan bahwa ketika menyelenggarakan pertunjukan seni kita berusaha mencari konteks di mana seni itu bisa berdaya guna dan berhasil guna untuk kepentingan bersama. Isolasi seni dari konteks, seperti hanya untuk penikmatan pribadi, tidak terlalu sering terjadi walaupun toh ada. Di dalam berbagai kesempatan seni terasa difungsikan untuk dirinya sendiri, seperti pada klenengan yang dihadiri oleh para pengamat dan penikmat musik itu, tetapi dalam kesempatan ini mereka menyelenggarakannya pada hari-hari yang diasosiasikan dengan proses berkomunikasi dengan Tuhan, hari keramat dalam konteks seremoni, maupun hari-hari penting dalam siklus kehidupan manusia. Penyelenggaraan dan penikmatan seni untuk kepentingan penghayatan tidak terlalu sering diadakan dan hal ini merupakan kecenderungan baru setelah seni dipelajari secara akademis di dalam lembaga-lembaga pendidikan seni.

berbagai forum, baik diskusi formal di kelas-kelas maupun pembicaraan informal antara kolega di luar kelas. Di dalam konteks seperti ini, seni memberikan orientasi di mana embrio pra-konsep mendapatkan bentuk dalam atmosfir estetik. Untuk mendapatkan gambaran lebih jelas tentang pemanfaatan seni di dalam kehidupan sosial saya memberikan contoh dari bidang-bidang ekonomi, politik, etika, sosial, dan psikologi. Beberapa pokok bahasan yang relevan dengan masalah ini di antaranya adalah: Citra Seni dalam Ranah Ekonomi, Citra Seni dan Harapan Kebajikan, Citra dan Status Sosial, Seni dan Realitas Sosial, Kritik Sosial, Membangun Identitas Sosial, Seni dan Katarsis Sosial, Seni dan Budaya. Secara khusus saya membicarakan tentang bagaimana orang-orang di bidang bisnis memanfaatkan citra tentang seni khususnya di dalam bidang perbankan. Bidang ini tidak terlalu sering, kalau toh pernah, menjadi bahasan bagi masyarakat khusus maupun masyarakat umum. Bahkan, di bidang perbankan sendiri bisa jadi hal ini tidak diwacanakan walaupun ide dari pencitraan seni digunakan untuk membangun kesan-kesan untuk tujuan-tujuan menghidupkan kegiatan mereka. Namun, mereka memahami dan meresapi citra-citra yang diadopsi dari kesenian dalam rangka menguatkan prinsip-prinsip dasar dalam aktifitas mereka. Saya melihat bagaimana pentingnya citra tokoh dalam seni dimanfaatkan untuk membingkai pola pikir dan tingkah laku para pelaku bisnis. Citra bisa mempunyai pengaruh kuat terhadap pola pikir, memperkuat konsep yang sedang diyakini kebenarannya, serta memberikan bimbingan terhadap tingkah laku pelaku bisnis karena citra memberikan arahan di dalam kesadaran psikologis mereka. Ada berbagai tingkatan citra yang bisa dirunut dari sumber-sumber khusus seperti tokoh wayang, atmosfir pertunjukan gamelan, maupun prakonsep dari teater ketika para penikmat seni menghadapi seni-seni yang mempunyai “gema” di dalam orientasi estetikanya.

Bab VI, sebagai akhir pembahasan, membicarakan tentang berbagai implikasi yang mungkin muncul di dalam kehidupan masyarakat setelah mereka mendapatkan nilai, ide, gagasan, konsep, maupun prakonsep dari kesenian. Di sini, saya melihat pentingnya kesenian dalam memberikan landasan terhadap cara berpikir masyarakat. Kesenian juga tidak jarang memberikan pedoman terhadap tingkah laku masyarakat karena adanya citra yang melekat pada diri para penikmat seni. Ada hubungan kuat antara seni, masyarakat, individu, maupun lembaga sosial baik melalui tingkah laku maupun pola pikirnya. Nilai dan konsep dalam seni dan konsep sosial saling menguatkan dalam rangka mencari makna yang bermanfaat bagi kehidupan sosial. Oleh karena itu, “kerjasama” antara seni dengan kekuatan sosial menjadi urgen untuk dibicarakan karena orang ingin mendapatkan kekuatan untuk mendapatkan kesejahteraan dan kedamaian.

Harapan

Buku ini memfokuskan pembicaraan pada dua macam proses imajinasi yaitu yang terjadi pada diri seniman selama mereka menyusun dan mewujudkan karya dan ketika para penonton menghadapi dan setelah menonton pertunjukan, pameran, maupun sajian seni. Ketika menyusun karya para seniman mendapatkan gagasan dari berbagai sumber dan selanjutnya menyusun karya berdasar pilihan mediumnya. Ada kecenderungan pribadi, yang didapatkan dari masukan-masukan di dalam masyarakat, yang menuntun seniman untuk melakukan proses refleksi yang selanjutnya terwujud dalam sebuah karya seni yang disajikan dalam masyarakat. Demikian pula, para penonton, ketika mendapatkan imajinasi dari seni, mereka mendapatkan inspirasi konsep maupun gagasan yang memberikan bingkai terhadap kerjanya selama menghadapi karya seni. Konsep ini mempunyai peran penting karena tidak hanya memberikan

perspektif dan aura baru tetapi juga bisa memberikan solusi terhadap pemikiran yang buntu ketika proses pemahaman tentang seni tidak lagi mendapat jalan menuju perbaikan. Di sinilah peran dan fungsi seni mendapat tempat khusus tidak hanya dalam memperbaiki mekanisme dan sistem seni tetapi juga dalam memancarkan konten seni dalam masyarakat.

Ada satu tahap yang ingin saya sampaikan: ketika menghadapi pertunjukan penonton tidak lagi menggunakan konsepnya yang “asli” tetapi konsep-konsep itu sudah dirubah dan mengalami “transformasi” untuk menjadi “bahasa estetik” di mana gambaran-gambaran tentang keindahan terwujud. Mereka mendapatkan konsep, ide, faham di dalam ranah estetik yang menyenangkan dan menggairahkan, yang dapat menggerakkan banyak aspek dari kehidupan mereka. Konsep dan ide itu menjadi gambaran kesan yang merupakan bagian dari hasil pemahaman yang dilakukan dan diproses selama pertunjukan dan menjadi satu dengan proses lain yang sejenis. Gambaran itu kemudian mengendap pada benak penonton dan akhirnya menjadi perbendaharaan pemikiran dan konsepnya. Namun, substansi itu tidak secara permanen berada di sana karena selanjutnya ia merembes ke luar ranahnya dan bertransformasi bentuknya menjadi gagasan sosial yang bersifat kontekstual.

Pembaca mungkin menyamakan bahasan ini dengan penjelasan dalam buku saya terdahulu *Komunikasi Seni: Aplikasi dalam Pertunjukan Gamelan* (terbit 2011 dan 2012c) karena kemiripan gejala yang dianalisis. Hal itu tidak demikian karena dalam buku ini saya secara khusus membicarakan tentang bagaimana proses pembentukan citra terjadi, bagaimana substansi itu berada di dalam komunitas seni, bagaimana citra berpengaruh pada orientasi baik seniman maupun penonton, tidak pada proses yang dialami oleh para pengrawit dan penonton ketika mereka menyampaikan dan menerima konsep, ide, maupun pesan dalam pertunjukan. Proses pembentukan citra berada di dalam ranah

khusus di mana para penonton “menyarikan” apa yang ada di dalam karya seni untuk menjadi hasil – berbentuk ide, konsep, gagasan, presepsi – yang dapat dimanfaatkan di dalam kehidupan mereka. Perlu dicatat bahwa jika kita menghubungkan antara buku yang saya sebut di atas dengan pokok bahasan dalam buku ini, yang kedua merupakan kelanjutan proses dari bahasan buku pertama. Sehingga, jika pembaca mengikuti alur pikiran keduanya akan merupakan “urutan peristiwa” yang masing-masing saling berkaitan karena proses komunikasi dalam seni akan menghasilkan citra di dalam berbagai wujudnya. Hal ini telah saya rencanakan dan menjadi tujuan dalam rangka melengkapi proses yang terjadi pada bahasan buku pertama itu. Rencana itu dapat dibaca kembali pada bagian terakhir buku “komunikasi seni” (Santosa 2012c, khususnya Bab VII) yang telah mendahului buku ini.

Buku ini memfokuskan pada berbagai macam proses membangun citra dalam seni secara umum, bukan hanya dalam satu atau dua cabang seni saja. Saya berharap agar dengan menganalisis konsep citra seperti itu kita mendapatkan gambaran konkrit tentang bagaimana konsep itu terwujud di dalam diri masing-masing penonton dan pengamat, tidak hanya pada satu jenis kesenian tetapi dalam berbagai macam ragamnya. Dengan penjelasan-penjelasan itu dimaksudkan bahwa berbagai ragam seni tidak hanya mengandung konten sejenis sehingga mereka bisa saling menguatkan konsep-konsepnya tetapi juga seharusnya keragaman itu dapat saling mengisi bangunan konsep yang dapat membentuk konsep besar secara makro.

Saya menganggap bahwa tulisan ini merupakan titik awal bagi pembicaraan tentang citra, bukan tujuan akhir yang tidak perlu mendapat perhatian lagi. Artinya, penjelasan yang ada di sini diharapkan menjadi landasan dan dasar terhadap tulisan lain di bidang lain namun dengan landasan konsep serupa dengan yang ada dalam buku ini. Uraian dalam buku ini masih bersifat sederhana dan baru mencapai tingkat awal dari penjelasan

sebenarnya tentang topik ini. Demikian pula, contoh-contohnya tidak lengkap karena saya menyadari bahwa hal itu tidak bisa dilaksanakan oleh satu orang bila menginginkan uraian komprehensif mengenai hal itu. Saya juga berharap agar langkah awal itu ditindaklanjuti dan disempurnakan oleh para peneliti di bidang seni lain-lain baik secara mandiri maupun bersama-sama, untuk mendapatkan pemahaman tentang proses pembentukan dan manfaat citra dalam kerangka lebih luas. Saya membayangkan jika hal ini dilaksanakan oleh para pakar di bidang masing-masing gambaran tentang apa yang terjadi selama berada di dalam konteks berkesenian akan menjadi lebih lengkap dan luas sehingga pemahaman kita tentang citra akan lebih komprehensif.

Lebih dari itu, saya juga ingin agar anggota komunitas seni memahami hubungan antara substansi dalam konsep yang terdapat di dalam berbagai cabang seni itu “ber-simbiose” dengan konsep-konsep seni lain maupun konsep lain di bidang selain seni. Hubungan seperti ini tidak terlalu sering dilihat apalagi dibicarakan; kalau toh dilakukan hanya dengan sambil lalu untuk menunjukkan pentingnya seni dalam konteks sederhana. Padahal, jika dilihat secara makro konsep-konsep dalam seni dapat memberikan andil besar dalam mempengaruhi konsep-konsep lain dalam rangka membangun kehidupan nyata dalam masyarakat yang akhirnya bisa memberikan manfaat bagi kehidupan bermasyarakat. Dengan demikian, anggota masyarakat akan mengetahui berbagai kemungkinan perwujudan seni yang bagi berbagai kalangan dianggap merupakan dimensi khusus yang tidak berhubungan dengan dimensi lain. Hal ini saya anggap penting karena konsep, pra-konsep, gagasan, ide-ide dari seni dapat mempunyai pengaruh di dalam berbagai dimensi sosial yang akhirnya dapat diberdayakan tidak hanya dalam pembentukan citra tetapi juga untuk mendorong usaha-usaha dalam mengembangkan berbagai konsep baru dalam rangka mensejahterakan kehidupan bersama.

Kedudukan seni seperti digambarkan di atas akhirnya diharapkan bisa memberikan penyadaran terhadap cara kerja, strategi, dan modus pemikiran yang seharusnya dilakukan dalam menentukan pilihan-pilihan konsep selama berinteraksi dengan anggota komunitasnya. Hal ini pada akhirnya akan bisa memberikan alternatif terhadap pemahaman-pemahaman dan keyakinan-keyakinan lain yang dianggap lebih bisa mencari jalan keluar bagi kehidupan yang lebih baik. Pemahaman seperti ini akan dihadapkan pada penjelasan bahwa dinamika dan kemajuan dalam kehidupan sosial tidak hanya akan ditentukan oleh ranah politik, ekonomi, sosial, hukum ataupun religi – seperti telah menjadi keyakinan banyak orang sehingga bidang-bidang non-seni dianggap sebagai faktor utama penentu kemajuan perkembangan dinamika masyarakat – tetapi juga seni bisa mendapatkan tempat signifikan di dalam pembangunan masyarakat. Dengan kata lain, seni juga bisa mengilhami dan bahkan bisa dimanfaatkan sebagai alat untuk mengarahkan kehidupan bermasyarakat. Dengan demikian seni bisa digunakan, bersama-sama dengan ranah-ranah lain, sebagai salah satu penyangga kehidupan bermasyarakat. Pemahaman seperti ini perlu segera didapatkan sebab, seperti sering dinyatakan oleh banyak orang, banyak ranah kehidupan lain telah melenceng dari manfaat idealnya dan menjadi anarki terhadap kehidupan sosial.

Bahwa seni bisa memberikan kontribusi lebih dalam kehidupan masyarakat seharusnya tidak hanya dinyatakan sebagai slogan – seperti banyak dilakukan oleh para pejabat khususnya di masa lalu atau seperti yang dilakukan oleh beberapa orang selama ini – atau sebagai bahan pergunjangan dalam pembicaraan santai saja, karena pembangunan mental dan pemikiran sewajarnya didasari atas pemberian alternatif oleh berbagai bidang termasuk seni terhadap pemikiran yang sudah dimiliki sebelumnya, seperti akan tampak dalam uraian-uraian di dalam buku ini. Dengan demikian tampak bahwa saya mengambil posisi berseberangan

dengan pendapat bahwa seni dengan segala kehidupan dan maknanya hanyalah berperan sebagai “pelengkap” di dalam kehidupan sosial. Seni dianggap sebagai “pemanis” dalam rangka menghidupkan dinamika dalam kehidupan bermasyarakat, “bumbu” yang bisa ditinggalkan kapan saja karena fungsinya sekedar sampiran belaka, dan merupakan “hiasan” dari kehidupan sosial maupun religi yang siap ditanggalkan kapan saja peminat seni menghendaknya. Di sini, saya ingin menegaskan bahwa kehidupan seni bukanlah seperti dibayangkan oleh banyak orang, di mana seni hanya diperlukan apabila kita ingin mendapatkan atmosfer meriah dalam festival dan perayaan hari besar nasional. Atau ketika dibutuhkan untuk mendapatkan situasi yang menyenangkan dalam upacara-upacara maupun ritual yang diadakan setahun sekali saja. Di dalam hal ini, seni dianggap sebagai “penghias” agar acara seremoni yang kita lakukan bisa mendapatkan pengesahan sesaat dan sirna setelah even itu selesai dilakukan. Seni juga dianggap sebagai “penguat” doa-doa dalam persembahyangan agama, sebagai media untuk menguatkan penyampaian harapan dari umat yang sedang mencari pencerahan dari Sang Maha Kuasa.

Saya berpendapat bahwa manfaat seni tidak hanya seperti saya uraikan di atas karena citra yang didapat di dalam seni tidak kehilangan bentuk dan enerjinya bersamaan dengan berakhirnya peristiwa seremonial maupun ritual di mana seni disajikan, tetapi citra tetap tinggal di dalam benak para penonton dan penikmat dalam waktu lebih lama dan mungkin tidak terbatas. Memang, proses penciptaan citra terjadi secara instan kalau kita lihat dari konteks pertunjukan, namun dalam benak para pengamat setelah melihat pertunjukan maupun pameran masih terjadi lagi proses lanjutan yang merupakan bagian dari proses terus menerus dalam rangka pembentukan gambaran citra itu.¹²

¹² Salah satu ciri dari sebuah karya seni yang baik, yang dianggap berhasil, memenuhi kebutuhan masyarakatnya dan bermanfaat, terletak pada kekuatannya untuk dapat

Citra dalam seni, karena adanya “tumpang-tindih” dengan gambaran kesan yang mendahului, dapat bertahan untuk waktu yang lama, bahkan untuk waktu yang tidak dapat ditentukan, karena ia akan selalu mendapatkan “penyegaran” dari kehadiran-kehadiran gambaran tentang seni yang dinikmati berikutnya. Mereka akan selalu diberi input-input berupa “bumbu-bumbu” baik yang berasal dari seni sejenis maupun seni lain.¹³ Di dalam konteks seperti itulah seni bisa mengabadikan citra sebagai

menggerakkan imajinasi para penonton, untuk menembus wilayah estetik bukan hanya memberikan pemuasan sensual yang bersifat instan dan sementara. Menurut saya, hal inilah yang dapat membedakan sebuah karya seni mengandung nilai atau tidak, mengandung nilai kejiwaan maupun konseptual atau sama sekali tidak mempunyai konten. Karya seni yang baik dan bernilai akan dapat memberikan daya tarik terhadap para penikmatnya. Lebih dari itu, karya itu seharusnya juga dapat memberikan kesan yang bisa bertahan untuk beberapa saat ke depan tidak hanya ketika karya itu sedang disajikan. Bahkan, setelah penonton selesai memperhatikan pertunjukan atau setelah penikmat pameran pulang kesan itu akan tetap menjadi bagian dari pemikiran-pemikiran para penikmat seni. Gambaran-gambaran tentang konten karya itu membawa kenangan-kenangan yang menjadi hidup dan memberikan berbagai inspirasi terhadap kehidupannya. Para seniman di desa, demikian juga para penonton yang pernah saya wawancarai pada penelitian terdahulu, sering mengatakan bahwa pertunjukan seni seharusnya mempunyai imajinasi yang “bisa di bawa pulang” untuk dapat direnungkan dan digabungkan konsep-konsepnya dengan konsep sosial yang ada di dalam komunitasnya. Proses seperti ini bagi mereka dianggap “natural” karena hal itulah yang seharusnya terjadi ketika seni disajikan kepada masyarakatnya. Sebaliknya, karya seni yang tidak mempunyai sifat seperti ini tidak dapat memberikan “kesan lanjutan” karena kesannya akan hilang bersamaan dengan berakhirnya masa pertunjukan yang singkat itu. Lebih lanjut, khususnya di dalam komunitas di desa-desa, kesan-kesan yang disampaikan oleh seni itu akan dijadikan bahan perenungan bagi penonton dan selanjutnya akan mendapatkan gagasan-gagasan tentang kehidupan: toleransi di antara para kolega, kekuatan alam dalam konteks kesehatan, kekhusukan dalam mengadakan ritual, maupun ketenteraman dalam mencapai kehidupan harmoni dengan kekuatan supranatural. Hal ini bisa dilakukan apabila kesenian yang dinikmati mempunyai nilai dan kekuatan yang dapat dimanfaatkan untuk keperluan para penonton dalam konteks sosialnya. Saya berpendapat bahwa kaitan seperti itulah yang menjadikan karya seni lebih mempunyai arti, tidak hanya merupakan benda hiasan yang tidak berkontribusi terhadap aspek-aspek kehidupan lain.

¹³ Saya menduga bahwa proses pembentukan citra terjadi saling tumpang tindih dengan citra sebelumnya. Tumpang tindih ini terjadi karena citra mengenali ranah-ranahnya yang sesuai sehingga para penonton ingin membangun citra yang lebih kuat baik untuk keperluan masa kini dan juga masa mendatang. Bahkan, saya juga berpendapat bahwa citra tidak hanya diproses di dalam ranah-ranah seni yang secara langsung memberikan input terhadap citra itu tetapi juga diberi bumbu dari berbagai konsep dari bidang lain seperti: kehidupan beragama, kehidupan politik, keyakinan, ekonomi, kesetia kawan

dampak logis dari keberadaannya di dalam komunitasnya.¹⁴ Lebih dari itu semua, citra mengalami proses “metamorphose” secara berkelanjutan untuk mendapatkan bentuk akhir yang lebih mempunyai makna setiap saat menghadapi situasi dan konteks baru dalam kehidupan bermasyarakat (lihat Santosa 2012c: 175-187). Bahkan, baik di dalam lingkungan kesenian maupun masyarakat Jawa pada umumnya, di dalam berbagai kesempatan saya sering mendengar bahwa keberadaan citra bisa memberikan pencerahan terhadap pandangan-pandangan masyarakat yang mengalami kebuntuan di saat-saat anggotanya mengalami kejenuhan dalam merefleksikan kehidupan dan masa depannya. Singkatnya, citra selalu mencari kehidupan dalam rangka menghidupi masyarakat yang sedang mencari pencerahan terhadap permasalahan yang dihadapi. Seperti akan tampak dalam uraian saya di bagian belakang buku ini, justru kekuatan-kekuatan inilah yang ingin saya tekankan karena sampai sekarang posisi

dalam bergaul di dalam masyarakat maupun konsep-konsep yang berasal dari seni cabang lain-lain. Hal ini pernah saya uraikan di dalam buku saya terdahulu (Santosa 2012c, lihat khususnya Bab VI) dengan memberikan penekanan pada konteks kehidupannya dalam masyarakat. Singkatnya, citra bisa menjadi landasan untuk kehidupan sosial dan diarahkan untuk mendapatkan dinamika yang dijaga dengan mengusahakan agar gambaran-gambaran yang terjadi di dalam komunitas khusus tetap menjadi kekuatan yang mendasari pola pikir dan tindakan anggota masyarakat.

¹⁴ Saya pernah menyinggung masalah ini ketika membicarakan tentang bagaimana sebuah seni dapat dijadikan “gudang pengetahuan” untuk menyimpan berbagai macam konsep dan gagasan yang merupakan perbendaharaan pengetahuan bagi masyarakatnya (lihat Santosa 2005b). Di sana saya membicarakan tentang pentingnya suatu karya sastra (baik yang ditulis dan dibaca maupun disajikan melalui seni pertunjukan seperti karawitan, tari, wayang, maupun ketoprak) yang berfungsi untuk melangsungkan kehidupan bermasyarakat dengan melalui kegiatan-kegiatan kesenian baik melalui upacara, religi, pelaksanaan kegiatan pertanian, maupun bakti sosial. Saya berkeyakinan bahwa dengan alasan itulah seni mendapat tempat khusus dan mempunyai peran penting karena berbagai macam pikiran-pikiran dalam seni bisa dijadikan vokabuler untuk “mengawetkan” kebijakan lokal yang bermanfaat untuk kehidupan komunitasnya. Saya juga berkeyakinan bahwa sifat menyimpan dalam kesenian ini, walaupun juga terdapat pada bidang lain, lebih bersifat awet karena kekuatan imajinasi yang terdapat dalam sebuah karya seni. Pengawetan nilai dan konsep dalam bidang lain, seperti pada kehidupan religi, tidak mempunyai daya tahan tinggi dibanding dengan citra dalam seni karena citra dalam seni lebih bersifat permanen dalam mempertahankan nilai-nilai kehidupan.

urgen seperti itu tampaknya masih cenderung dilupakan kalau bukannya diabaikan karena dianggap kejadian biasa saja. Lebih-lebih, para peneliti sangat sedikit yang mempunyai perhatian terhadap topik citra ini padahal sebenarnya manfaat dari citra itu sangat urgen untuk berbagai macam kehidupan.

Saya juga berharap agar masyarakat menyadari akan pentingnya seni di dalam kehidupan bermasyarakat. Hal ini perlu saya tegaskan karena seni masih dipandang sebagai “benda” yang tidak perlu diperhatikan walaupun mempunyai fungsi dan makna di dalam kehidupan para pelakunya. Khususnya, para pejabat di berbagai tempat dan bidang yang masih menganggap seni sebagai sesuatu yang penting apabila mereka memerlukannya – misalnya ketika mereka menggunakannya dalam rangka “menguatkan” atmosfir upacara, memeriahkan kampanye pemilihan bupati, mengantarkan kealam supranatural dalam ritual, memperingati hari jadi kota – dan melupakannya ketika tidak berada di tempat pertunjukan. Demikian pula, tidak sedikit anggota masyarakat – apalagi dengan bermacam-macam aktifitas di bidang lain-lain yang semakin intensif – mereka tidak lagi dapat merefleksikan citra-citra dalam seni seperti halnya yang terjadi di masa lalu. Padahal, komunitas seni menganggap bahwa seni tidak hanya mempunyai dampak langsung terhadap masyarakat di sekitarnya ketika sedang menghadapi seni dan berada di dalam konteks pertunjukan dan pameran tetapi seni mempunyai dampak luas pada kehidupan baik pribadi maupun masyarakatnya. Hal ini sayangnya sering tidak diwacanakan (secara eksplisit dalam berbagai pertemuan maupun secara implisit melalui perenungan mandiri) di dalam kehidupan mereka. Lebih luas lagi, seni juga memberikan kontribusi di dalam berbagai aspek kehidupan seperti religi, sosial, ekonomi, politik, hukum, maupun bisnis. Saya berpendapat bahwa di masa sekarang, khususnya ketika kehidupan sosial mendapatkan tekanan dari berbagai bidang lain, ketika citra dari berbagai bidang lain mengalami penurunan karena adanya berbagai penyelewengan,

ketika kehidupan sosial telah mengalami degradasi moral, citra seni diperlukan di dalam rangka memperkuat konsep-konsep yang sedang menyesuaikan dengan situasi dan keadaan baru.¹⁵ Saya berpendapat bahwa ada mekanisme yang “bergerak” di dalam kehidupan sosial di mana aspek-aspek kehidupan sosial dapat saling membantu ketika terjadi guncangan dalam beberapa aspek kehidupan lainnya. Bila keadaan ini terjadi, semua aspek akan saling “bekerja sama” untuk mendapatkan “fungsi struktural” masing-masing dalam rangka mendinamisasikan kehidupan sosial secara seimbang.¹⁶ Di dalam konteks ini, citra dalam seni bisa menjadi

¹⁵ Menyadari pentingnya seni di dalam kehidupan yang semakin *chaos* dan tidak terkendali, berbagai usaha dilakukan agar kehidupan masyarakat secara keseluruhan tidak terganggu dan bahkan diharapkan bisa menjadi normal kembali. Aspek-aspek kehidupan yang tidak mendapatkan tempat seharusnya diperkuat dalam rangka mendapatkan keseimbangan yang bermanfaat bagi kehidupan bersama. Hal ini bisa terlaksana apabila semua aspek kehidupan bisa berfungsi dan saling menguatkan, bukan saling mengganggu dan melemahkan satu dengan lainnya. Di sini, apabila terdapat kelemahan-kelemahan fungsional dari unsur-unsur masyarakat, seni dianggap bisa menjadi “penyelamat” terhadap bidang-bidang lain yang sedang mengalami penurunan dari segi kualitas sehingga citra negara dan bangsa dipertaruhkan. Untuk itu program pengenalan terhadap berbagai macam seni, yang merupakan kebanggaan dan identitas bangsa, dilakukan dengan lebih intensif dengan harapan dapat meningkatkan daya apresiasi tidak hanya terhadap seni tetapi juga terhadap bangsa dan negara. Saya yakin bahwa usaha seperti ini pada akhirnya bisa memberikan dampak positif untuk merehabilitasi infrastruktur seni sambil menunggu proses “perbaikan” di segala bidang yang sedang dilakukan secara bertahap. Di sinilah peran seni akan menjadi semakin dominan dalam menggerakkan berbagai aspek kehidupan yang mempunyai tujuan sama dalam membangkitkan kesamaan fungsi dan peran di mana setiap unsur seni memberikan kontribusi terhadap kehidupan yang dinamis namun seimbang dalam setiap aspeknya.

¹⁶ Seni dianggap memancarkan berbagai nilai kebaikan yang bermanfaat bagi masyarakat, lembaga-lembaga sosial, kelompok-kelompok profesional, generasi pengikut, maupun lingkungan yang menjadi orientasi *world-view*-nya. Kandungan nilainya bisa memberikan keseimbangan terhadap nilai-nilai lain yang tidak sesuai dan bahkan memberikan koreksi karena pola-pola tingkah laku tidak sejalan dengan tuntutan masyarakatnya. Demikian pula, di dalam beberapa kasus nilai itu bisa memberikan “bimbingan” dalam rangka mencari solusi terhadap permasalahan yang sedang dihadapi oleh sebuah kelompok sosial. Misalnya, kritik terhadap tingkah laku pejabat bisa dilakukan oleh dhalang, pemain ketoprak, maupun pemain ludruk dengan terbuka tanpa adanya filter dari pihak keamanan atau para penganut aliran fahamnya. Bahkan, ketika pejabat yang dikritik hadirpun hal itu dapat terjadi dengan tanpa menimbulkan konflik karena kritik itu disampaikan di dalam ranah estetik dan dengan cara yang “cair.” Di Jawa Timur, misalnya, kritik sosial tajam merupakan bagian tidak terpisahkan dari pertunjukan ludruk

pedoman dan pegangan bagi kehidupan orang-orang sekarang yang sedang mengalami perubahan-perubahan dan tantangan dari berbagai bidang. Saya berpendapat bahwa seni memberikan citra yang bermanfaat tidak hanya untuk kehidupan rohani, yang merupakan tujuan penting dalam berkesenian, tetapi juga yang lebih penting untuk kehidupan nyata dalam komunitasnya. Hal ini secara terus menerus diupayakan agar anggota masyarakat mendapatkan wawasan tentang kebijakan yang relevan, kekuatan moral yang mengikat, keharmonisan antara manusia dengan lingkungan, kekhususan dalam mendekatkan diri dengan Hyang Maha Esa, maupun mendapatkan kehidupan yang lebih baik dalam rangka mendapatkan manfaat bagi kehidupan bersama.

Satu contoh akan memberikan pencerahan terhadap proses pemanfaatan nilai seni di dalam kehidupan politik maupun sosial. Ada sinyalemen bahwa kandungan yang terdapat dalam seni memang mempunyai fungsi untuk memberikan pedoman bagi berlangsungnya kehidupan di bidang lain. Misalnya, pertunjukan gamelan yang mengandung nilai kebersamaan, toleransi, dan unggah-ungguh seharusnya tidak hanya difahami oleh masyarakat gamelan saja karena sebenarnya konsep-konsep itu tidak berdiri sendiri tetapi merupakan refleksi dari nilai-nilai sosial yang sedang dan harus dipertahankan. Keduanya seharusnya saling

sepanjang sajiannya, dan lebih dari itu cemoohan pedas dianggap bagian pokok dalam pertunjukan kesenian itu. Hal ini bisa terjadi karena sindiran dan kritikan disampaikan dengan lagu dan cara jenaka sehingga tidak akan membuat sakit hati para penontonnya. Sindiran dan kritikan, khususnya di dalam seni rakyat di mana setting sosial menjadi cair dengan tidak adanya strata sosial baik dalam konteks penonton maupun ceritanya, merupakan metode yang dapat diterima dengan tanpa menimbulkan konflik dan bahkan dianggap sebagai bagian dari cara untuk mengingatkan masyarakat tentang apa yang baik dan tidak baik, apa yang bisa diterima dan tidak dalam kehidupan bersama. Kehidupan seperti itu bukan merupakan hal tabu tetapi justru dianggap sebagai ciri khusus kesenian yang dapat memberikan masukan kepada masyarakat. Oleh karena itu, pertunjukan ludruk, termasuk pertunjukan rakyat lainnya, dianggap sebagai sarana untuk mendapatkan keseimbangan di dalam melaksanakan konsep-konsep tentang hubungan antar sesama maupun hubungan lain yang melibatkan berbagai aspek kehidupan seperti agama, keyakinan, konsep-konsep kemasyarakatan, maupun pendapat-pendapat individu.

memberikan inspirasi untuk menguatkan dinamika sosial, bukan saling menegasikan dan melemahkan dalam rangka menghancurkan kehidupan. Oleh karena itu, pelaku dan tokoh-tokoh di bidang sosial dan politik semestinya mendapatkan rujukan tentang nilai-nilai kebersamaan dan toleransi itu dengan menyarikannya dari kehidupan gamelan. Seperti halnya masyarakat gamelan, insan-insan sosial dan politik, bahkan tokoh-tokoh agama dan bidang bisnis, semestinya memahami dan melaksanakan konsep dan prinsip-prinsip yang terdapat dalam gamelan itu.

Proses di atas bisa dijelaskan sebagai berikut. Kehidupan dunia ide tidak berlangsung secara esoterik di dalam ranah khusus tanpa bantuan dari ranah lain. Proses saling bersimbiose merupakan ciri khusus yang dapat saling menguatkan dan saling mendinamisasikan potensi yang terkandung di dalam bidang-bidang terkait. Apabila di dalam bidang sosial masyarakat ingin mengokohkan prinsip kebersamaan maka mereka akan membutuhkan bidang lain untuk memberikan “*echo*” terhadap nilai tersebut. Saya berpendapat bahwa pemanfaatan “gema” dari bidang lain ini bisa lebih memberikan makna mendalam di banding dengan makna yang dialami dan dikumandangkan sendiri oleh ranah kehidupan tertentu karena pada dasarnya satu ranah kehidupan sosial tidak akan bisa memberikan kekuatan lebih apabila tidak dibantu oleh ranah lainnya. Kait mengait inilah yang dapat memberikan kekuatan bagi sebuah kehidupan pribadi maupun kelompok untuk secara bersama-sama mendapatkan manfaat bagi keseluruhan aspek di mana semua kekuatan parsial saling memberikan dorongan dalam rangka pencapaian makna yang lebih intens. Di bidang religi, misalnya, seharusnya anggota masyarakatnya juga membangkitkan nilai kesenian dengan memberikan ceramah-ceramah untuk menguatkan nilai-nilai itu, bukan dengan meremehkan nilai-nilai dalam ranah dan bidang lain. Alasannya adalah konsep-konsep semacam itu merupakan prinsip dasar dari kehidupan sosial dan masyarakatnya yang

seharusnya dipelihara untuk menjaga ketahanan masyarakatnya. Demikian juga, nilai kesenian seharusnya juga dikumandangkan di dalam kehidupan ritual maupun seremonial di mana keduanya dapat memanfaatkan nilai-nilai itu untuk kepentingan ranah khusus yang saling berkait dalam membuat jalinan konsep yang bermanfaat untuk kehidupan bersama.



BAB II

SENI DAN PENCITRAAN

Bab II membicarakan tentang seni dan pencitraan yang dibangunnya selama penyajian karyanya. Seni tidak dapat berdiri sendiri betapapun kuatnya kekuatan intrinsiknya terpancar dari dalam. Ia tidak disajikan tanpa adanya tujuan terhadap penikmatnya karena seni membutuhkan penikmat dan respon dari penikmat itu. Oleh sebab itu, objek “benda” itu semestinya mempunyai kekuatan-kekuatan yang dibangun dari wujud fisik yang dapat memancarkan imajinasi berbentuk citra dengan segala manifestasinya.

Tujuan Pertunjukan dan Pameran Seni

Mengamati pertunjukan *wayang* di desa Gebang dan pameran lukisan di desa Tegalmulya, saya mendapatkan pemahaman bahwa seniman mempunyai tujuan ketika membuat disain ruang pertunjukan, ruang pameran, menggunakan peralatan, menggunakan teknik pemanfaatan benda seni, maupun menata lingkungannya. Seniman tidak menyusun “unsur-unsur pertunjukan” dengan acak tanpa struktur dan pertimbangan khusus. Misalnya, *wayang* diletakkan di dua sisi dengan dibatasi ruang di tengah-tengah kelir, susunan *wayang* dibagi menjadi dua kelompok: kelompok kanan dan kiri, boneka *wayang* disusun dengan menggunakan urutan besar kecilnya postur tubuh, *gunungan* ditanapkan di dua sisi kiri dan kanan, blencong diletakkan di belakang dalang, gamelan diletakkan di belakang dalang, ada ruang luas di belakang dhalang untuk melihat *wayang* sambil melihat wujud gamelan, dan terdapat ruangan lain di bagian belakang kelir

yang digunakan untuk melihat bayangan *wayang*. Beberapa *wayang* memakai mahkota tanda keagungan derajat dan pangkat, sementara *wayang* lain memakai surban, ada *wayang* berbadan besar dan kekar, ada yang tinggi semampai, sementara yang lain berukuran sedang dan berparas tampan, sebagian berperangai bengis dan sadis, lainnya kecil tidak berstatus dan tidak berdaya mempertahankan keberadaannya di antara tokoh wayang lainnya. Di dalam adegan selama pertunjukan beberapa *wayang* diletakkan dalam posisi “duduk,” sementara yang lain dalam posisi berdiri, beberapa lainnya bertolak pinggang dengan sikap ingin menguasai pihak lain. Sementara itu tokoh lain bergerak lalu lalang di arena luas yang dibangun dengan berbagai nuansa oleh unsur-unsur pertunjukan: sabet *wayang*, suara musik, cerita, tokoh-tokoh dalam cerita, maupun dialog yang dihadirkan oleh ki dalang. Urut-urutan gendhing bukan tanpa struktur dan tanpa alasan dalam menyusunnya tetapi mengikuti pola-pola adegan dan dibuat untuk adegan khusus, nama gendhing di sesuaikan dengan peristiwa, dinamika gendhing disajikan dalam berbagai ragam, adegan disajikan dalam bermacam variasi, maupun dialog disajikan dalam intensitas tinggi dan rendah secara bergantian.

Sementara itu, di tempat lain, ruang melukis tidak didisain seperti biasanya, dengan menggunakan kanvas berukuran sedang untuk melukis dengan tanpa berpindah tempat, tetapi dibuat dengan ukuran besar, sebesar baliho raksasa. Ruang itu tidak hanya digunakan untuk menggoreskan kuas seperti pada teknik menulis konvensional tetapi juga untuk mempertontonkan “tarian” sambil melukis bersama-sama. Lebih dari itu, ruang itu juga diberi akses untuk para penonton agar bisa melihat proses pembuatan karya lukis itu. Tidak seperti pada pertunjukan *wayang*, di mana beberapa penonton diperbolehkan memasuki panggung, ruang luas di sini digunakan sebagai arena khusus untuk melukis para “pelaku lukisan” raksasa itu. Di dekat penonton, di sekitar pusat perhatian semua penonton, bungkahan es ukuran-ukuran raksasa diletakkan

di bagian depan panggung, sinar lampu dipancarkan dari depan “ruang melukis,” bukan di belakang atau di sampingnya, instrumen musik (yang tidak mengikuti norma konvensional baik bentuk maupun suaranya) diletakkan pada bagian belakang tersembunyi di balik kanvas besar itu; penari, penyair – yang difungsikan sebagai “pelukis pembantu” – dilibatkan di dalam proses melukis kolosal itu. Semuanya dirangkai dalam peran masing-masing untuk berkolaborasi dalam mencapai hasil akhir pameran itu.

Aktifitas penonton juga diatur oleh sang pelukis. Misalnya, penonton tidak dibiarkan duduk “pasif” berpangku tangan di ruang terpisah menikmati sajian seni yang sudah jadi dengan santai tetapi, walaupun terlihat kurang aktif dalam “menganalisis” pertunjukan dan pameran, mereka diajak merenungkan dan melibatkan diri di dalam proses melukis dengan ikut “merasakan dan menghayati” nuansa pameran raksasa itu. Mereka tidak lagi berada di luar ruang pameran tetapi diajak berpartisipasi secara intensif dengan mengenakan pakaian berwarna gelap – sesuai dengan warna tokoh naga dalam tema lukisan – sejak dari rumah.¹ Urutan acara – diawali dengan melukis secara kolosal, lalu melihat pameran di “lantai dua” setelah menikmati penciptaan lukisan dari lantai dasar di mana para penonton berada, pemilihan warna

¹ Seminggu sebelum acara dilaksanakan, beberapa orang mulai bertanya-tanya ketika mereka dihimbau mengenakan pakaian warna gelap pada saat menerima undangan untuk melihat pameran lukisan yang akan berlangsung beberapa hari ke depan itu. Pertanyaan itu muncul karena dalam benak mereka tidak terlintas bahwa mereka akan “dilibatkan” dalam proses penyusunan dan penghayatan lukisan yang diciptakan dengan cara dan strategi baru seperti itu. Tentu saja, mengenakan pakaian dengan nuansa “harmonis” dengan situasi pameran tidak mengisolasi mereka bahkan melibatkannya di dalam proses penciptaan lukisan dengan cara “kontemporer” itu. Mereka tidak mengetahui bahwa warna gelap pakaian akan dikontraskan dengan warna putih pada bungkahan es yang bertumpukan di panggung di saat penciptaan lukisan itu. Juga tidak ada gambaran sedikitpun bahwa mereka akan diajak untuk menciptakan nuansa dan atmosfir mencekam yang dirasakan merasuk ke dalam jiwa para penonton dalam pameran yang akan berlangsung itu. Tidak diperkirakan pula bahwa warna pakaian gelap akan digunakan untuk memberikan mediasi agar para penonton ikut berproses ketika “pertunjukan melukis” sedang dilaksanakan.

pakaian, penggunaan cat, maupun kostum penari – semuanya dipertimbangkan untuk mendapatkan efek khusus terhadap penonton aktif itu. Singkatnya, ruangan melukis dibuat agar bisa berfungsi multiguna: tempat melukis, menyajikan pertunjukan, dan pada saat yang sama merupakan “gedung pertunjukan” bagi sebuah proses melukis. Menarik untuk dicatat adalah konsepsi pelukis yang menggunakan arena itu sebagai tempat untuk menciptakan lukisan raksasa dan pada saat yang sama, atau lebih baik disebut berututan, menggiring para penonton untuk melihat “performance” melukis dan pameran lukisan.

Saya juga mengamati gejala lain dengan modus serupa, yaitu usaha sadar untuk memberikan penekanan pada aspek-aspek penting dalam penyelenggaraan pameran itu. Pelukis sadar tentang kesesuaian antara pakaian penonton dengan tema pameran, pentingnya pengaturan arsitektur dan tata ruang sekitar panggung “pementasan melukis,” perlunya memberi akses untuk keterhubungan antara syair, gerak penari, warna dasar “panggung pameran,” maupun “komposisi gerak,” dan pentingnya mendapatkan koneksi dan interaksi antara beberapa “pelukis kolosal” yang secara sadar membuat komposisi sambil melukis itu. Semua unsur-unsur dihubungkan dengan pertimbangan khusus, dengan menggunakan “koordinasi artistik” dan saling pengertian yang direncanakan sebelum mereka melaksanakan “pementasan” itu. Hal ini dilakukan untuk menyamakan “world-view” pelukis dalam rangka mendapatkan hasil akhir yang menyatu dan koheren.

Penataan ruang pameran – bagian depan, lorong sekitar penonton, ruang pameran di lantai dua, dan bagian belakang yang memberi latar terhadap arena pusat pameran, gradasi warna biru yang dicapai dengan ketajaman lampu, semuanya tidak berdiri sendiri-sendiri tanpa kaitan tetapi mereka terhubung satu sama lain dan diberi makna di dalam konteksnya yang khusus pula. Bahkan, saya menduga bahwa suara-suara binatang kecil di waktu

malam dan kecerahan malam yang diberi nuansa oleh bulan purnamapun dipertimbangkan dalam pemikiran pelukis. Mereka dihadirkan melalui perenungan yang masak, tidak disusun dengan tiba-tiba dan dibiarkan membangun komposisi dengan sendirinya. Unsur-unsur itu tidak disajikan secara acak tanpa maksud dan tujuan. Ada berbagai pemikiran di balik “manipulasi” benda-benda seni seperti dilukiskan itu. Pertimbangan dan cara meletakkan benda-benda, mengatur unsur-unsur pameran, serta cara melakukan kegiatan dari masing-masing komponen “hajatan pameran” itu sepertinya telah ditata sesuai dengan kehendak sang pelukis dengan ide yang dirumuskan sejak beberapa bulan lalu. Tampak dengan sengaja, bukan secara kebetulan terjadi tanpa pertimbangan-pertimbangan matang, bahwa pelukis memberikan bahan-bahan berupa “umpan-umpan” yang dapat digunakan di dalam perenungan para penonton baik sebelum, ketika, dan setelah menghadiri pamerannya. Semuanya merupakan peristiwa yang tidak biasa terjadi baik di dalam kehidupan sehari-hari maupun kehidupan seni pada umumnya, khususnya seni lukis yang sudah mempunyai aturan tersendiri bahwa melukis seharusnya berada di ruang khusus dengan menyendiri dan konsentrasi tinggi.

Melukis di depan penikmat seperti diuraikan di atas memang tidak banyak dilakukan karena dalam konsep konvensional di mana menuangkan ide melalui kanvas, warna, garis, dan bentuk dilakukan secara esoterik dengan membayangkan penikmat “bayangan” dalam benak pelukis. Kehadiran penikmat secara simultan di dalam konteks melukis, ketika pelukis mengerjakan dan menyelesaikan karyanya, memerlukan modus tersendiri karena pelukis juga mendapatkan “tantangan” untuk mengatur supaya tampilan dirinya bisa memenuhi aspek “performance” seperti halnya pada seni pertunjukan. Oleh karena itu, kesadaran akan “panggung” dan penampilannya menjadi bagian dari pertimbangannya untuk menyajikan karyanya. Dengan kata lain, pelukis mendapatkan

“tugas tambahan” untuk secara langsung berinteraksi dengan penikmat yang dihadirkan khusus untuk menyaksikan penciptaan sekaligus penyajian dalam bentuk pameran secara simultan.

Jauh dari arena pameran itu, panggung pertunjukan *wayang* juga disusun dengan strategi dan “resep” khusus untuk membangun sajian yang menyatu, wutuh, dan penuh pertimbangan. Satu karakter menonjol dari pertunjukan *wayang* – yaitu pementasan *wayang* dan gamelan, letak dan cara memposisikan penonton, gaya pertunjukan yang dipilih oleh dalang, waktu yang digunakan, maupun jenis hubungan antara para penonton maupun penonton dengan tuan rumah – di samping dimaksudkan untuk menampilkan kesan keakraban di antara semua pelaku yang hadir juga digunakan untuk mengatur agar elemen-elemen pertunjukan dapat saling memberi “input” dalam rangka mencapai kesatuan dan koherensi pertunjukan. Misalnya, tempat pertunjukan *wayang* dibuat agar para penonton bisa memanfaatkan berbagai unsur-unsur pertunjukan pada saat yang bersamaan. Seperti halnya lingkungan dalam pameran, yang mempunyai cara dan tujuan khusus dalam penataannya, lingkungan yang digunakan untuk menyajikan *wayang* juga tidak berada di dalam ruang tanpa tujuan, bukan tanpa pertimbangan untuk saling menguatkan apalagi saling melemahkan di antara unsur-unsurnya. Penonton diposisikan pada suatu arena bebas dengan berbagai konotasi, mereka tidak menghadapi ruangan hampa tanpa makna yang diciptakan dari benda-benda visual dalam arena panggung itu. Lebih-lebih lagi, para penonton adalah orang-orang yang sudah mempunyai pandangan-pandangan tentang unsur-unsur pertunjukan, konsep-konsep *pewayangan*, maupun konsep-konsep sosial yang berkaitan dengan pertunjukan dan atmosfir pertunjukan wayang dan lingkungan di sekitarnya. Pandangan-pandangan dan konsep-konsep itu didapat dari melihat pertunjukan pada waktu sebelumnya dan berakumulasi menjadi “world-view” yang diyakininya selama ini. Harapan-harapan tentang nuansa tempat,

penonton yang hadir, wujud pertunjukan, dan reaksi penonton juga telah dibayangkan secara khusus di dalam kerangka yang dapat diprediksi oleh penonton. Di samping itu, mereka tidak berada di dalam lingkungan dengan tatanan dan nuansa “alami,” sebuah nuansa yang diciptakan dan dibiarkan tercipta oleh Yang Maha Kuasa tanpa campur tangan seniman. Mereka juga tidak berada di dalam nuansa bendawi di mana kehadiran barang-barang hanya dipandang sebagai objek fisik yang dipajang untuk memenuhi ruangan belaka.

Kehadiran penonton diharapkan membawa pandangan-pandangan, gagasan-gagasan, maupun konsep-konsep yang dapat didialogkan dengan pertunjukan yang akan berlangsung. Penonton ini tidak pasif membiarkan “perbendaharaan ide-nya” beku dalam wujudnya yang konstan, tetapi aktif untuk mencerna berbagai dimensi pertunjukan: keindahan *wayang*, keagungan suara gamelan, kewibawaan dalang, keunggulan suara dan sabet yang dihasilkan dalang, serta kesesuaian atmosfir lingkungan dengan pertunjukan secara keseluruhan. Para penonton diharapkan dapat menciptakan berbagai makna di luar benda-benda yang dihadapi selama pertunjukan berlangsung.

Satu garis penghubung bisa ditarik dari dua peristiwa yang saya lukiskan di atas. Penonton pameran dan *wayang* tidak hanya dihadapkan kepada panggung pertunjukan, *wayang*, gamelan, cerita, tempat pameran, lukisan, tema pokok, maupun *sound-system* sebagai benda fisik yang tidak saling berhubungan tetapi mereka juga diharapkan bisa menciptakan suatu substansi baru yang tidak ada di dalam arena pameran maupun pertunjukan itu. Para penonton dituntut untuk mencari hubungan-hubungan khusus dari berbagai benda yang dihadapinya itu. Dengan demikian, mereka juga diharapkan mengetahui apa yang ada di balik unsur-unsur pertunjukan yang kelihatannya berserakan tetapi saling menguatkan dengan cara masing-masing. Penonton juga diharapkan mempunyai tanggapan terhadap segala aspek pameran

dan pertunjukan yang ditata secara khusus itu. Mereka tidak melihat panggung *wayang*, gamelan, arena pameran, lukisan, dan benda seni lain sebagai benda fisik seperti tatanan meja, kursi, lemari, rak buku, televisi, dan barang mebel lain yang bertebaran tanpa kaitan antara satu dengan lainnya secara artistik. Mereka memberi makna terhadap apa yang dilihat sehingga benda-benda itu tidak merupakan benda yang bermakna secara sensual saja, yang dapat memberikan makna terhadap pemuasan indera belaka. Ruang, bentuk, warna, posisi dan komposisi benda, maupun hubungan di antara semuanya tidak dibiarkan berada di dalam konteksnya tetapi mereka semua diharapkan mendapatkan reaksi dari para penonton dengan segala kemampuan yang dimilikinya.

Pertanyaan muncul: apa yang diharapkan oleh dalang dan pelukis terhadap penonton ketika menyusun peralatan dan kelengkapan pertunjukan seperti itu? Apa tujuan dalang mengatur kelir, memimpin penyajian gamelan, memanggungkan seting *wayang*, memainkan sabet *wayang*, mempelajari kemauan penonton sebelum pertunjukan berlangsung, dan menciptakan dialog untuk tokoh-tokoh dalam cerita? Apakah tujuan pelukis memilih tempat khusus, mengajak penari berada di panggung, menyusun latar panggung dengan *backdrop* putih, menyusun bungkahan es setinggi orang dewasa, dan menentukan waktu dan tema seperti itu? Apa pula tujuan pelukis menyajikan pameran di depan penonton dengan cara-cara yang tidak biasa dilakukan seperti itu? Atau, jika kita perluas: apakah seniman mempunyai tujuan khusus dalam penampilan karyanya? Apakah ada peran khusus dari konteks yang secara intensif dipertimbangkan secara detil di dalam panggung lukisan atau *wayang*?

Dalang tahu bahwa para penonton bukanlah orang awam yang tidak pernah melihat *wayang* semasa hidupnya. Atau bukan orang-orang yang baru seminggu atau sebulan lalu berhadapan dengan kelir, *wayang*, cerita, suara gamelan, dan *sanggit* yang selalu diciptakan oleh dhalang. Mereka juga bukan orang yang secara

tiba-tiba menghadiri tempat-tempat pertunjukan untuk mendapatkan sensasi sesaat dengan melihat sabet *wayang*, mencermati kerumitan ornamen tokoh-tokoh, mendengarkan cerita dari jaman dulu, mendengarkan *antawecana* (dialog antara tokoh wayang), dan menikmati adegan-adegan *wayang* yang menghibur dengan cara-cara vulgar. Bukan pula orang-orang yang mencari sensasi untuk mengisi waktu senggang ketika tidak ada yang dikerjakan seperti halnya ketika melihat acara televisi atau mendengarkan radio di waktu luang; tidak pula sekedar menikmati sajian pertunjukan *wayang* dan pameran tanpa arah dan tujuan. Mereka adalah para penonton yang tidak hanya mampu melihat benda-benda seni sebagai wujud fisik, - seperti pohon, sungai, awan, kursi, sepeda motor, mobil beroda tiga, maupun pesawat televisi, - yang mempunyai fungsi untuk kehidupan sehari-hari mereka. Mereka adalah para penonton yang dapat melihat substansi di balik benda-benda yang dapat dinikmati oleh indera untuk tujuan khusus. Para penonton adalah pelaku seni dengan kompetensi khusus yang didapatkan melalui proses panjang dalam memaknai *wayang* dan lukisan dalam kehidupan mereka. Dengan kemampuan itu mereka dapat “mengoordinasikan” elemen-elemen pertunjukan yang dipajang di tempat dan dengan tatanan khusus itu. Mereka adalah pelaku-pelaku aktif dalam pertunjukan seni bukan orang-orang yang bersikap pasif dalam menghadapi benda-benda, serta tidak menganggap benda-benda itu sebagai kumpulan “benda alam” ataupun obyek-obyek fisik tanpa makna. Penonton mempunyai kemampuan untuk bertindak aktif dengan memaknai semua unsur-unsur dalam pertunjukan untuk mendapatkan pemahaman dengan menghubungkan-hubungkan berbagai elemen-elemen pertunjukan *wayang* maupun lukisan. Mereka juga bisa mendapatkan esensi dibalik pertunjukan *wayang* dan bisa bereaksi dengan tepat terhadap fenomena-fenomena estetis bukan hanya memahami adegan gara-gara yang menyajikan dagelan-dagelan menghibur yang menghilang tanpa bekas ketika

para penonton pulang dari tempat pertunjukan. Mereka juga bisa bereaksi dengan tepat apabila dalang menyajikan lelucon-lelucon – baik yang bersifat vulgar maupun semu – bukan merespon dengan cara yang salah tanpa pemahaman konteks terhadap sajian pertunjukan.²

Penyajian benda-benda seni – seperti yang dihadapi oleh para penonton baik di dalam arena pameran maupun pertunjukan *wayang* – itu tidak menjadi tujuan pokoknya, karena mereka tidak dapat berdiri sendiri sebagai wujud fisik yang menawan saja. Mereka digunakan sebagai sarana untuk memberi rangsangan kepada para penikmatnya dalam membangun kesan dalam benak para penontonnya.³ Benda-benda itu memberikan andil terhadap

² Di beberapa kesempatan dan di tempat lain saya sering memberikan penjelasan bahwa kepekaan penonton terhadap pertunjukan dan pameran menjadi keniscayaan dalam mengamati dan menghayati karya seni itu. Penonton seharusnya mempunyai cara dan strategi baik dalam memaknai pertunjukan dan lukisan. Mereka tidak mempunyai pandangan terbatas – apalagi konsep-konsep naif yang tidak relevan dengan pertunjukan seni – yang hanya dapat digunakan untuk bereaksi terhadap benda-benda dan orang-orang sebagai gejala alam dan sosial. Mereka yang mempunyai reaksi sama dari awal pertunjukan, misalnya diam seribu bahasa atau bahkan tertawa terus menerus tanpa henti, sampai sajian seni berakhir jelas tidak dimasukkan sebagai kategori penonton yang baik kalau bukannya bukan penonton. Penonton yang baik mampu memaknai momen-momen khusus yang diciptakan selama pertunjukan, memberikan reaksi sesuai dengan aksi seniman, mempunyai respon tepat, mempunyai kompetensi dalam mencari simbol-simbol kehidupan yang dimunculkan dalam pertunjukan seni, serta dapat membaca konten dan konteks yang relevan dengan pertunjukan seni.

³ Hagberg lagi-lagi memberikan penjelasan tentang hubungan antara benda seni dengan imajinasi yang dapat ditimbulkan dari benda seni itu. Ia mengatakan bahwa benda seni pada mulanya merupakan substansi yang berada di luar ranah estetis, dan oleh karena itu ia diposisikan sebagai input bagi pemahaman seni yang dilakukan oleh penonton. Hagberg menjelaskan tentang dua level proses kognitif setelah penonton mendapatkan input dari benda seni yaitu level psikis dan level estetis (1995: 31–49). Level psikis merupakan reaksi pasif terhadap gejala sensa – yaitu yang dimunculkan oleh peralatan inderawi: telinga, mata, hidung, rasa – di mana kesan mulai muncul tetapi belum mendapatkan wujud yang jelas. Pada tahap ini data-data inderawi baru mendapatkan tempat di dalam sensor-sensor otak dan belum mendapatkan respon di dalam pikiran penonton, tanpa bentuk yang jelas karena masih bersifat “bendawi.” Hanya setelah mencapai level estetislah gambaran citra muncul dengan berbagai perwujudannya: hiruk pikuk perebutan kekuasaan, penderitaan karena kesalahpahaman, hubungan harmonis hamba dan Tuhannya, toleransi untuk menyadarkan kekuatan kelompok, tirani kekuasaan absolut, keraguan mengambil keputusan, maupun kesewenang-wenangan untuk

pemahaman tentang apa yang berada di balik pertunjukan dan pameran itu. Kesemuanya tidak disusun tanpa tujuan ataupun berserakan menurut kehendak pencipta tanpa pertimbangan artistik, tetapi semuanya semestinya menjadi kesatuan dari tujuan secara keseluruhan. Ketika menikmati pertunjukan *wayang*, dan tentu saja bisa diperluas ke dalam bentuk-bentuk kesenian lain seperti mendengarkan dan menonton gamelan, teater, tayub, jaran kepang, ketoprak, patung, sastra maupun tari, para penonton ingin mendapatkan gambaran tentang pesan di dalam pertunjukan itu. Ketika mengamati lukisan, patung, disain, kriya, maupun film penonton mencermati garis, warna, bentuk, kata, irama, maupun dinamika cerita serta kombinasi unsur-unsur itu untuk mendapatkan “dinamika kehidupan,” bukan memahami substansi yang ada di dalam benda-benda itu secara fisik yang dapat dilakukan oleh setiap orang, tetapi mencari sebuah esensi yang ada di balik benda-benda yang setiap saat kita anggap sebagai “barang-barang dengan makna terbatas.” Hal ini berbeda dengan maknanya bila berada di luar penyajian seni. Peristiwa kesenian seperti ini mendorong para penonton untuk menciptakan imajinasi tentang persoalan hidup, solidaritas bersama untuk merespon atmosfer dan nuansa baru, isu-isu mutakhir dalam kehidupan bermasyarakat, soliditas kelompok di antara para anggota komunitas sosial, keperkasaan kekuasaan yang tidak mengenal nilai kemanusiaan, dan kedekatan manusia dengan Sang Pencipta yang menjadi pusat perhatian semua anggota komunitasnya. Singkatnya, penonton ingin mendapatkan “substansi pertunjukan,” sebuah esensi yang didapatkan melalui proses pemahaman terhadap berbagai aspek pertunjukan *wayang* maupun pameran karya lukis dengan “menyarikan” benda-benda fisik untuk mendapatkan

mempertahankan status quo. Dua level ini merupakan inti proses penciptaan substansi psikis yang disebut estetika dan merupakan tujuan pokok dari sajian seni dan penghayatan terhadap seni itu.

gambaran di dalam khayalan dan angan-angan penonton. Hal ini disebabkan oleh situasi khusus yang memaksa para penonton karena tidak ada pilihan kecuali melibatkan diri dalam proses kesenian untuk mendapatkan konten yang penuh makna. Situasi seperti inilah yang mengoordinasikan unsur-unsur pameran dan unsure-unsur pertunjukan untuk meredam situasi kebatinan yang ada pada penonton namun tidak relevan dengan nuansa karya seni yang sedang disajikan itu.

Saya juga, dalam rangka melengkapi keinginan untuk mencari tahu tentang maksud pertunjukan seni, menanyakan: sebenarnya apa wujud kesan yang didapatkan dari sebuah penyajian karya seni itu? Apakah kesan itu merupakan daya tarik terhadap pertunjukan yang sedang berlangsung? Mengapa mereka memperhatikan gerak, suara, ungkapan verbal, cerita, dinamika drama, maupun ungkapan tentang kehidupan sosial dalam pertunjukan itu? Ide mana saja yang membuat penonton tergerak suasana batinnya untuk secara spesifik mengakomodasikan wujud-wujud fisik yang dihadapi itu? Pertanyaan-pertanyaan itu bisa ditambah dengan pertanyaan lain yang melibatkan konteks pertunjukan seperti: Apakah para penonton mendapatkan manfaat dari kehadiran ruang dan benda-benda seni di sekitarnya? Apakah benda-benda seni itu mempunyai makna terhadap penonton baik secara instan ketika berada di tempat pertunjukan maupun setelah meninggalkan tempat itu dan berada di dalam konteks lain, baik di dalam lingkungan sosial, agama, politik, maupun religi? Semua pertanyaan itu selalu menghantui saya khususnya ketika mengingat bahwa seniman, seni, konteks dan penontonnya semuanya terhubung menjadi satu kesatuan yang tidak pernah bisa dipisahkan dengan kehendak-kehendak negatif yang tidak bertanggung jawab? Saya akan menjawab pertanyaan-pertanyaan itu di dalam bagian-bagian berikutnya dengan menggunakan pandangan-pandangan yang berlaku di antara pelaku-pelaku seni, bukan pelaku lain di luar seni yang tidak secara

langsung mencerna benda seni. Dengan demikian, pembahasan tentang isu-isu pertunjukan dan pameran diletakkan pada konteks pertunjukan yang hanya difahami oleh para pelaku seni langsung yaitu seniman dan penonton.

David Davies, dalam menjelaskan tentang hubungan antara penikmat dan karya seni, menegaskan bahwa sebuah benda menjadi karya seni apabila ia bisa diakses oleh penikmatnya yang berada di dalam dan mempunyai pengalaman seni. Jadi, akses itu hanya diberikan kepada mereka yang benar-benar memahami dan mengetahui apa yang terjadi ketika seni disajikan dalam pertunjukan maupun pameran. Davies mengomentari hal ini sebagai berikut.

“Artworks differ from other things in that their instances possess, or are intended to possess, properties, accessible to receivers who engage in such direct experiential encounters, capable of eliciting such experiences. Given standard ways of talking about such things, we may characterize these experiences as “aesthetic,” and maintain that those things we value as artworks are artifacts distinguished by “aesthetic” properties conferred upon them by their creators (Davies, 2004: 7).

Davies menegaskan bagaimana sebuah karya seni berbeda dengan benda-benda lain yang tidak mempunyai karakter seni. Benda seni mempunyai “peralatan-peralatan” khusus yang digunakan untuk mewadahi konten dalam karya itu; jadi, karakter itulah yang membedakan antara benda seni dan benda bukan seni. Misalnya, gerak berputar dengan angle luas, warna cerah kontras dengan warna gelap, tumpang tindih suara yang membentuk lapis-lapis jaringan, keseimbangan suluk dhalang dalam konteks seperangkat instrumen musik, dinamika suara dalam keheningan, maupun bentuk tonjolan pada bidang-bidang datar, semuanya merupakan media untuk menampung dan sekaligus memancarkan konten karya seni itu. Pertimbangan-pertimbangan khusus

maupun pendapat-pendapat personal dijadikan landasan untuk menentukan bentuk karya sehingga menjadi satu kesatuan konten yang tersimpan didalam karya seni.

Memahami Seni

Uraian di atas menyiratkan bahwa ada dua peristiwa yang kelihatannya tidak mempunyai kaitan karena perbedaan sifatnya tetapi saling berhubungan dan tidak dapat dipisahkan karena satu ranah merupakan akibat langsung dari ranah lainnya.⁴ Ranah fisik, yang dapat ditangkap dan dinikmati oleh semua tamu di tempat pertunjukan karena sifatnya yang “tetap,” hadir dalam nuansanya yang alami, “tidak berjarak” karena penonton dapat berhubungan langsung dengan “benda itu” tanpa sekat, dan dengan demikian mereka menangkapnya dengan tidak berbeda-beda bagi setiap penontonnya. Ranah ini bisa didapatkan dengan cara yang hampir sama yaitu dengan memperhatikan benda-benda seni dengan kemampuan inderawi yang dimiliki oleh masing-masing pelaku seni. Hampir bisa dipastikan bahwa dalam hal ini orang mendapatkan hasil sama, karena mereka mendasarkan pemikirannya terhadap benda atau substansi yang dihadapi dengan cara sama pula.

Ranah mental, di pihak lain, merupakan bidang khusus yang “tidak menyatu” dengan ranah fisik. Tidak seperti ranah fisik yang berada di luar diri penonton, ranah psikis mempunyai kemerdekaan untuk membuatnya sendiri dan oleh karena itu wujudnya tidak sama antara satu penonton dengan lainnya. Setiap pelaku seni, terutama yang sudah mempunyai kompetensi

⁴ Pembicaraan tentang masalah objek mental dan objek fisik dilakukan oleh Hagberg di dalam bukunya *Art as Language: Wittgenstein, Meaning, and Aesthetic Theory* (1995). Lihat khususnya halaman 86 yang menganalisis tentang posisi objek mental dan fisik yang sampai sekarang masih menjadi bagian dari topik-topik bahasan di berbagai kesempatan terutama di lingkungan komunitas kritik dan filsafat seni.

untuk “mengubah” bentuk fisik itu mendapatkan substansi lain, dan setiap orang akan mempunyai hasil masing-masing. Pelaku seni yang baik mempunyai kemampuan berspekulasi, membentuk “arena baru,” dan menghubungkan dengan ranah lain yang dirujuk karena adanya hubungan dengan benda fisik itu. Di sini, kompetensi untuk menciptakan bangunan mental didapatkan dari keakraban pelaku seni itu terhadap benda seni yang sering dihadapinya dalam kehidupan seni. Proses itu menghasilkan kepekaan untuk mencari hubungan-hubungan logis di antara benda seni dengan ide-ide di dalam masyarakatnya.

Dua ranah itu memunculkan ruang dinamis yang, bila dicermati dengan lebih saksama, mempersyaratkan kemampuan khusus dalam mendapatkan imajinasi. Di dalam ruang itu para penonton tidak pasif demikian saja – dengan membiarkan benda-benda itu memasuki benak para penonton tanpa proses – tetapi benda-benda itu selanjutnya dan seharusnya diberi ruang untuk menghasilkan “benda tidak tampak” yang mempunyai berbagai macam makna dalam diri penonton itu. Hal inilah yang menjadi tujuan utama dalam menghadiri dan memahami pertunjukan seni. Sosok yang dihasilkan oleh proses ini muncul dari karya-karya seni yang mempunyai kekuatan, sebuah entitas dengan intensitas tinggi untuk menghadirkan gambaran-gambaran tentang kehidupan nyata. G.L. Hagberg menguraikan masalah ini dengan mengklasifikasikan dua ranah yaitu ranah psikis dan ranah imajinatif, di mana terdapat proses kreatif di antara kedua ranah itu. Prosesnya terjadi sebagai berikut:

Thus experience, at the psychical level, consists only of raw material. Here one does not recognize familiar people, things, or places, but only patches of color and light, auditory impressions, olfactory impressions, and so on, all still dissociated. It is the ideas, again in accordance with the traditional empiricist view, that render this chaos coherent. Associations are made between particular impressions, and

expectations are established; things, people, and places are created out of the sensory chaos and become familiar and recognizable, through the mentally creative act of synthesis achieved at the imaginative level (Hagberg 1995: 32).

Hagberg menegaskan kembali bahwa ketika melihat sebuah karya seni penonton tidak hanya bermaksud untuk mendapatkan benda-benda yang disusun oleh pelaku seni dengan arahan seniman, dalang, pelukis, pematung, sutradara, penari, maupun penyair. Mereka mengharapkan untuk dapat memahami isi dan pesan yang dimunculkan oleh para pencipta seni itu. Mereka ingin menangkap sebuah substansi yang mempunyai makna bermacam-macam bagi kehidupan batinnya. Dalam menjalani proses itu, tidak ada elemen-elemen seni yang tidak dapat dimaknai oleh penonton, semuanya menjadi sasaran pemahaman bagi penonton sepanjang mereka relevan dengan konten yang ingin disampaikan. Misalnya, melihat kelir panjang terpampang dalam pertunjukan *wayang* penonton tidak mempersepsikannya sebagai kain berwarna putih berukuran panjang 5 m dan tinggi 2 meter yang terbentang di hadapan dalang dengan hiasan dibagian atasnya seperti tampak apa adanya, tidak pula mereka membuat rujukan dengan spanduk-spanduk besar yang sering ditemui di tempat-tempat umum walaupun hal itu dijumpai setiap hari, tetapi mereka menganggapnya sebagai cakrawala dunia seperti yang mereka hadapi dalam kehidupan nyata. Di dalam benak mereka terdapat ruang luas dan bebas terhampar dihadapan penonton dengan segala dimensi kehidupan dan interaksi sosialnya. Berbagai macam dinamika kehidupan dapat muncul di dalam arena luas yang dibangun dari kehadiran kelir ini. Hewan mendapatkan kehidupan nyaman di alam terbuka, alam memberikan kenikmatan kepada manusia yang setia dan jujur, manusia curang akan mendapatkan azab berdasar karma, keseimbangan antara alam dengan binatang terjaga karena nilai kesetiaan manusia dan Tuhan terjaga, manusia

mendapatkan inspirasi dari “kehidupan sosial” satwa untuk menyusun strategi mencapai cita-cita, fauna diperlakukan dengan wajar oleh manusia, serta ada keseimbangan kehidupan yang dibingkai dengan konsep mikro dan makrokosmos.

Bermacam peristiwa pun bisa dihadirkan di dalam ruang luas, penuh nuansa dan makna itu. Kelompok-kelompok sosial menjalin hubungan dengan kelompok lain untuk mewujudkan rencana-rencana besar, beberapa individu berusaha meyakinkan pendapatnya kepada individu lain, orang tua memberi pendidikan kepada anaknya, beberapa tokoh sedang merencanakan strategi membela negara, serta bagaimana mempertahankan hak-hak pribadi dalam komunitas yang selalu berubah. Ada tokoh sedang memerintah kerajaan (beberapa dari mereka bersikap bijaksana, namun tidak sedikit yang sewenang-wenang ingin mencari keuntungan dan menang sendiri), ada punggawa kerajaan yang setia, ada pula yang membangkang tanpa alasan jelas, ada tokoh lemah lembut namun ideal bagi anggota masyarakatnya, ada tokoh pemberani, ada tokoh jahat pembuat provokasi untuk mendapatkan keuntungan kelompoknya dan tidak sedikit tokoh yang mencari kemenangan secara tirani dengan mengorbankan orang lain. Semuanya menjadi kehidupan nyata, bukan pura-pura yang tidak mempunyai gema di dalam pikiran para penonton.

Cerita dalam *wayang* tidak sekedar bentuk fiksi yang indah dan enak didengar, sabet *wayang* tidak hanya merupakan susunan gerak tanpa arah, komposisi (urutan simetris dalam meletakkan di bagian kiri dan kanan kelir) tokoh bukan hanya perwujudan persona tanpa makna, tetapi semuanya merupakan media untuk membangun realitas kehidupan dalam benak penonton melalui proses transformasi bentuknya. Negara dalam cerita *wayang* adalah representasi kehidupan masyarakat penonton, bukan hanya cerita dalang di negara arah berantah yang tidak diketahui tempatnya, yang tanpa lokus dan tidak dapat dicari keberadaannya. Boneka *wayang*, walau dibentuk sesuai dengan prinsip seni rupa yang dapat

dimaklumi oleh akal sehat dan dapat memacu rasa estetika, tidak dimaksudkan untuk menghadirkan boneka seperti mainan belaka, seperti yang terjadi pada dunia anak-anak. Mereka mewakili sejumlah karakter tokoh dalam komunitas yang dibentuk oleh penonton, baik tokoh protagonis, antagonis, maupun figuran. Bayangan *wayang* tidak merupakan siluet indah yang menghadirkan kontras dalam gradasi mengagumkan tetapi ia berbicara tentang kehidupan manusia di dalam konteks sosial, alam dan lingkungannya atau hewan yang berteman secara damai tidak merupakan kehidupan semu namun mereka semua merupakan gambaran nyata dalam kehidupan para penikmat seni. Posisi bayangan itu tidak pula sama dengan warna-warni pelangi indah di langit biru yang tidak mempunyai makna⁵ tetapi merupakan kejadian yang mewakili gambaran kehidupan nyata dalam benak penonton.

Warna muka tidak dimaksudkan sebagai kontras terhadap warna badan maupun berdiri sendiri tanpa hubungan dengan bagian-bagian boneka lain – seperti pakaian, postur tubuh, bentuk tangan, maupun bentuk ornamen pada kaki – tetapi dianggap sebagai perwujudan karakter tokoh: kesetiaan, keberanian,

⁵ Beberapa orang berpendapat bahwa keadaan alam yang menawan seperti komposisi bintang di langit, lebatnya hutan tropis, gemericiknya air terjun dengan udara sejuk menawan, proses terbenamnya matahari di ufuk barat, warna pelangi yang menghiasi langit biru dengan kontras dan keseimbangan warna, pekatnya kabut yang mengelilingi gunung Himalaya, jernihnya air sungai di sumber mata air pegunungan, serta kemurnian dan kesucian salju yang terhampar di alam bebas terbuka semuanya merupakan entitas dengan nuansa keindahan tiada tara. Bagi mereka semua fenomena itu dianggap mempunyai nilai estetis dalam kehidupan manusia. Walaupun hal itu tidak dapat dikatakan salah karena memang benda-benda itu mengandung aspek estetis serupa dengan benda-benda seni ciptaan manusia, saya tidak memasukkannya sebagai seni di dalam konteks pembicaraan di sini. Alasannya adalah karena unsur-unsur dan “komposisi” keindahannya tidak dapat diketahui, ataupun dikendalikan oleh manusia serta kehadirannya tidak dimaksudkan untuk membangkitkan rasa estetis seperti dialami oleh manusia. Mereka semua adalah entitas keindahan yang diciptakan oleh Tuhan Pencipta Alam Semesta yang mempunyai kehendak dan rasa estetika di luar jangkauan diskusi ini. Manusia tidak mempunyai kemampuan untuk menyingkap rasa estetika yang dipunyai oleh Tuhan, karena estetika itu hanya berada di dalam ranah dan kekuasaan Illahi.

ketekunan, kebijakan, keangkara-murkaan, atau kebohongan. Demikian juga, bentuk mata, hidung, dan perawakan diberi makna bersamaan dengan unsur-unsur lain dengan cara yang ditentukan oleh penonton masing-masing.⁶ Singkatnya, mereka merupakan unsur-unsur terpisah namun mempunyai “daya rekat” untuk membentuk lapis-lapis makna yang dibangun oleh para penikmat seni melalui proses belajar dan berinteraksi.⁷

⁶ Di dalam komunitas *wayang* bentuk fisik tokoh *wayang* dianggap bisa memancarkan karakter jiwa tokoh itu. Perawakan kecil ramping adalah representasi manusia ideal, tidak serakah, bisa mengendalikan hawa nafsu, tahu diri, serta bijak dalam mengambil keputusan. Wanita dengan gerak halus dianggap mempunyai etika sosial, mempertahankan martabat, bertindak dengan penuh pertimbangan, serta tidak mudah menyakiti hati orang lain. Sebaliknya, postur tinggi, besar, gemuk dianggap sebagai tokoh tamak, tidak tahu diri, bertingkah laku tanpa kontrol, serta ingin mencari menang sendiri. Wanita gemuk dan berpenampilan *wagu* (tidak memenuhi syarat kepatutan apalagi nilai kecantikan) dimaknai sebagai tidak mengenal aturan, berjiwa kasar, sulit diajak berkompromi, maupun mempunyai sifat jenaka untuk menghibur orang lain. Berbagai media fisik lain – seperti warna wajah, jenis pakaian, maupun jenis perhiasan lain digunakan untuk mengungkapkan status, kedudukan, maupun perangai yang kesemuanya bisa dirangkum di dalam karakter-karakter yang dipunyai oleh tokoh-tokoh itu. Melalui deskripsi dhalang sifat-sifat seperti ini dilukiskan dengan sempurna dengan bahasa tertata dan mengandung keindahan. Contoh-contoh tadi merupakan kontras dua ranah berbeda yang diciptakan dalam rangka menyampaikan ide-ide tentang keadaan jiwa maupun cara-cara khusus yang dipunyai oleh tokoh-tokoh dalam *wayang*. Penonton dapat mempelajari hal ini dari ucapan dhalang, cara menggerakkan *wayang*, maupun melihat bentuk fisiknya sehingga tidak sedikit dari mereka dapat menerapkan konsep ini dalam kehidupan sehari-hari mereka. Bagi mereka – seperti diungkapkan oleh Bapak Mulyanto dari desa Sawit – memahami karakter *wayang* sama halnya dengan memahami karakter orang-orang di sekitarnya. Khususnya, orang-orang yang faham tentang *wayang* akan dengan mudah mengasosiasikan karakter teman dan pejabat pemerintahan dengan tokoh *wayang*. Dalam konteks inilah *wayang*, dan seni pada umumnya, bisa memberikan bingkai pemikiran yang bisa bermanfaat untuk memahami apa yang ada di balik pertunjukan dan hal itu bisa digunakan untuk berinteraksi dengan teman sejawatnya. Di Jawa, hal ini menjadi pengetahuan tersendiri yang digunakan untuk mencari jodoh, mengatur jarak pertemanan, maupun cara untuk mendapatkan kolega yang sesuai dan ideal. Di akhir dekade 90-an saya menemukan beberapa orang penonton menganalogikan karakter-karakter tokoh politik dengan tokoh Kresna karena mereka mempunyai sifat bijak yang diharapkan bisa terwujud di dalam kehidupan sosial di desa-desa. Sebaliknya, mereka menyamakan sifat seseorang yang suka memuji orang untuk mendapatkan keuntungan dengan Sengkuni, tokoh oportunist yang mendapat kedudukan tinggi karena strategi liciknya.

⁷ Salah satu cara untuk mendapatkan makna seni, disamping mendapatkannya dari karakter instrinsiknya, juga bisa dengan mengetahui maksud disajikan karya itu. Seperti yang terjadi pada musik dan dalam tulisan, entitas itu berbeda karena maksud dan tujuan-tujuan benda-benda itu dihadirkan di dalam konteksnya tidak sama. Misalnya, kebisingan

Tampak dalam uraian di atas bahwa pemahaman terhadap seni tidak hanya menggunakan kepiawaian penonton untuk menangkap unsur-unsur seni yang “bertebaran” dalam pertunjukan, yang bagi orang awam merupakan persebaran barang-barang tanpa tujuan. Demikian pula, keseimbangan dalam warna, dinamika dalam garis, komposisi gerak atau suara instrumen gamelan dan gerakan-gerakan *wayang* yang dimanipulasi oleh dhalang maupun gerakan penari dan susunan penarinya bukan merupakan tujuan seni tetapi mereka adalah merupakan “komposisi” yang mengandung “koherensi” dari berbagai unsur yang membangun keseluruhan pertunjukan maupun pameran. Koherensi dan konsistensi bentuk, warna, garis, suara, kata, gerak, kesemuanya membentuk “sistem” yang dapat menghadirkan berbagai nuansa yang tidak dapat ditemukan di dalam kehidupan lain. Proses dan sistem seperti inilah yang menyebabkan penonton dan penggemar seni tertarik kepada seni.

Penonton yang dapat menikmati seni dengan mereka yang tidak dapat melakukannya mempunyai perbedaan mencolok. Penonton setia dapat menangkap pancaran konten dari benda seni, sementara itu penonton yang tidak mempunyai kompetensi hanya bisa mendapatkan benda bukan seni yang tidak mempunyai karakteristik “estetik.” Karakteristik inilah yang ingin disampaikan oleh seniman kepada para penikmatnya di dalam penyajian karya seni.

dan tanda pada sehelai kertas bisa menjadi bermakna dan dibedakan dengan benda serupa yang dimaksudkan untuk tujuan berbeda. Hal ini juga menjadi perhatian Hagberg ketika mengutip pendapat Searle berikut (1995: 71): *“a noise or a mark on a piece of paper” that is an instance of linguistic communication is distinguished from non-linguistic phenomena by its having been “produced with certain kind of intention.”* Saya kira, pendapat ini mengisyaratkan adanya kemauan yang disertai dengan pembentukan konteks di mana seni itu dipertontonkan. Saya sependapat dengan pernyataan itu, tetapi semestinya maksud disajikannya pertunjukan atau pameran seni menjadi bingkai terhadap unsur-unsur seni yang saling menguatkan – seperti tertuang dalam konsep komposisinya – sehingga atmosfer untuk mendapatkan pemahaman tentang makna seni lebih kondusif.

Sebuah lukisan, yang bisa dianalogikan dengan pertunjukan *wayang* karena kesamaan karakter dengan pertunjukan teater boneka itu, juga memberikan peluang kepada para penonton untuk memasuki ranah kehidupan, bukan mengkhayalkan benda-benda pajangan menawan bentukan pekerja seni. Kehidupan itu tidak hanya ada dalam angan-angan, walaupun sebenarnya berada di dalam alam imajinasi penonton, tetapi juga dianggap peristiwa nyata karena selanjutnya dapat berpindah dari alam pikiran ke dalam bentuk teramat setidaknyanya dalam alam pikiran penonton. Di dalam bentuknya yang lebih riil gambaran-gambaran itu bisa mempunyai fungsi melewati batas-batas imajinasi karena mereka tidak jarang digunakan sebagai “pegangan hidup” dalam menentukan alternatif pikiran-pikiran yang sedang dihadapi oleh para penonton, sebuah alam nyata yang muncul dari balik pertunjukan dan sajian seni.

Secara khusus karya seni juga dapat menyampaikan pesan khusus yang dikemas oleh senimannya. Dengan menyampaikannya di dalam konteks khusus pula konten sebuah karya seni bisa dimaknai secara lebih optimal. Tahun naga, misalnya, yang dianggap sebagai saat paling memberikan berkah dan keberuntungan dalam kehidupan masyarakat Tionghoa, menjadi perhatian utama dan dijadikan tema di dalam lukisan Guh S. Mana di dalam konteks tempat dan waktu yang tepat. Daya tariknya bukan hanya pada cerita fiksi yang dimunculkan di dalam komunitasnya itu dapat memberikan daya tarik memukau untuk komunitas Tionghoa saja tetapi yang lebih penting bagaimana kebesaran, keagungan, dan keanggunan binatang naga dimaknai di dalam bermacam-macam nuansa. Suatu saat ia menjelma menjadi makhluk berukuran raksasa dan perkasa seperti diwujudkan di dalam lukisan abstrak yang dibuat sesaat sebelum digelar pameran lukisan seperti saya uraian sebelumnya, saat lain berbentuk tokoh ramping di dalam bermacam-macam kombinasi dan gayanya, bahkan bisa saja perwujudan konsep itu di-stilasikan

menjadi abjad-abjad yang membentuk nama “Guh S Mana.” Semua wujud itu dimaksudkan sebagai manifestasi konsep seniman dengan nuansa keperkasaan, keberanian, keteguhan, kepiawaian, keyakinan, serta kebermanfaatan bagi anggota komunitasnya.⁸

Naga, tokoh binatang iaminjer berkarakter bijaksana⁹ yang dianggap dapat memberi proteksi dan kemakmuran terhadap mereka yang belum beruntung maupun mereka yang ingin melacak lebih jauh sukses yang pernah dialami, melindungi manusia dengan memberi penerangan terhadap kebuntuan sosial dan pranata kelompok, memberikan teladan terhadap tingkah laku manusia, serta mencarikan jalan keluar terhadap anggota masyarakat yang mengalami nasib sial. Orang Tionghoa mendapatkan banyak manfaat tidak hanya secara spiritual dalam wujud inspirasi ide-ide tetapi juga secara nyata dalam kehidupan bermasyarakat karena capaian kinerja individu maupun sosial dihubungkan dengan kebesaran binatang pemberi rahmat itu. Harapan-harapan besar datang dari aura binatang “abstrak” dengan kekuatan luar biasa itu. Demikian pula, capaian yang di dapatkan selama komunitas Tionghoa berjuang dalam

⁸ Di sini terlihat bagaimana usaha pelukis mengaktualisasikan sebuah substansi dengan penafsiran baru setiap saat ia menghadapi situasi baru. Pelukis tidak hanya mengandalkan pada kekuatan-kekuatan tehnik – memilih warna, garis, bentuk, ruang, maupun dimensi – yang digunakan untuk mendapatkan kesan dan gambaran dalam benak para penikmat seni. Mereka berusaha untuk meletakkan konten itu di dalam karya yang sedang disajikan itu. Dengan berbagai strategi seniman memberikan sentuhan agar unsur-unsur seni dapat menjadi satu kesatuan yang dapat mawadahi substansi yang sedang dipikirkan.

⁹ Saya ingin memberikan komentar tentang kesan yang didapatkan dari tokoh yang sama dari seorang senior terhadap naga itu. Ketika saya memesan ukiran pada mebel, seorang pembuat ukiran menolak untuk membuat ukiran naga karena ia dianggap sebagai tokoh menyeramkan dan menakutkan. Sebaliknya, komunitas Tionghoa mendapatkan kesan berbeda, bahkan berbalikan, tidak hanya sebagai makhluk bijaksana tetapi juga sebagai makhluk pelindung kehidupan dan pemberi berkah terhadap manusia. Perbedaan ini disebabkan oleh adanya cara memandangnya yaitu di satu pihak naga dilihat dari segi kekuatannya sementara di pihak lain dari wujudnya yang menyeramkan. Hal ini tidak perlu dipertentangkan karena masing-masing didasarkan atas “world-view” berbeda yang berakumulasi pada makna yang berbeda pula.

kehidupannya bukanlah hasil-hasil yang didapatkan oleh mereka secara harafiah tetapi capaian yang didapatkan itu bisa didapatkan atas bimbingan dan rahmat dari binatang “sakti” itu. Binatang itu, setiap tahun muncul dan menjilma menjadi tokoh bijak yang tidak segan-segan memberikan pertolongan dan kemudahan terhadap masyarakat yang mempercayainya. Lebih khusus lagi, tahun 2012 bukanlah saat seperti tahun-tahun sebelumnya tetapi suatu entitas yang diberi makna khusus karena munculnya konsep naga air yang langka, hanya akan terulang setiap 60 tahun dan akan datang lagi enam dekade mendatang,¹⁰ dianggap sebagai berkah yang hanya didapatkan sekali oleh generasi masa kini, generasi yang mempunyai peluang keberuntungan lebih dibanding dengan generasi lain yang tidak mengalami “tahun keemasan” itu.

Uraian di atas menyiratkan bahwa elemen-elemen seni bukanlah berfungsi didalam wujudnya yang asli – berbentuk

¹⁰ Terjadinya tahun Naga (biasa), yang akan diulang setiap 12 tahun sekali, dianggap sebagai pertanda keberkahan, keselamatan, dan kebahagiaan bagi warga Tionghoa. Tahun ini, di antara sekian banyak jenis tahun di dalam komunitasnya, diberi makna khusus karena mempunyai karakter pemberi kekuatan dan keberuntungan dalam melaksanakan kehidupan mereka. Lebih-lebih tahun Naga 2012 dianggap sebagai tahun istimewa karena saat seperti itu hanya akan ada dan terulang lagi dalam enam dekade mendatang. Kehadirannya dalam siklus enam dekade itulah yang membuat anggota masyarakat Tionghoa memberikan perhatian dan makna khusus. Aura dan kekuatannya dimitoskan sebagai sumber kekuatan abadi dalam mencapai cita-cita komunitas Tionghoa. Pelukis Guh S. Mana, yang dibesarkan di dalam komunitas seperti itu, menyadari hal ini dan oleh karenanya ia berkeyakinan bahwa dengan mengagungkan tahun ini keberuntungan akan berpihak pada individunya, keluarga, dan masyarakat yang menghidupinya. Secara umum komunitas Tionghoa juga mempunyai keyakinan seperti halnya pelukis Guh S. Mana, dan oleh karenanya tahun Naga kali ini diberi muatan khusus untuk mendapatkan berbagai berkah dan rahmat dari Tuhan sang Pencipta dan Penguasa Alam. Bagi mereka yang mengerti dan mempercayai hal ini menganggap bahwa limpahan rejeki akan didapatkan jika mereka benar-benar bisa memanfaatkan waktu secara baik dengan diantar doa dan usaha keras untuk mencapainya. Oleh karena itu, perayaan khusus terhadap tahun Naga ini merupakan usaha nyata untuk menyejahterakan masyarakat Tionghoa baik di kalangan khusus maupun kalangan Tionghoa pada umumnya. Pameran yang diselenggarakan oleh Guh merupakan salah satu cara untuk dapat mewujudkan semua ide dan cita-cita masyarakat Tionghoa tidak hanya berada di Solo dan sekitarnya tetapi juga di berbagai penjuru dunia ini. Hal ini menunjukkan bahwa kekuatan tokoh Naga air dianggap sakral dan bermakna sebagai pelindung alam semesta.

benda-benda fisik yang berserakan, dapat ditangkap dengan indera telanjang, dan saling tidak berhubungan (lihat Hagberg 1995: 31-36) – tetapi benda-benda itu setelah dicerna dan disarikan oleh para penganutnya, mereka dapat mengandung gagasan-gagasan cerdas dan berguna bagi masyarakat. Hal ini sudah diketahui dan banyak menjadi wacana bagi banyak orang di kalangan seni, bahkan sampai pada masyarakat pada umumnya. Lebih dari itu, mereka bahkan menganggap bahwa gagasan seni bisa memberikan sumbangan terhadap perbaikan dan penyempurnaan pikiran-pikiran tentang kehidupan dan oleh karena itu mereka beranggapan bahwa tidak semua pemikiran yang baik dan bermanfaat hanya berasal dari agama, norma sosial, keputusan politik, maupun kebijakan para pemimpin – yang justru sekarang ini cenderung semakin menunjukkan degradasi moral dan integritas sosial – tetapi juga tidak sedikit pikiran-pikiran brilian berasal dari ide-ide yang ditawarkan oleh seni yang difahami oleh penikmat setianya. Di lingkungan pedesaan, orang mendapatkan nilai moral dari pertunjukan gamelan yaitu ketika mendengarkan “suara seimbang (*balance*),” sebuah fenomena yang diasosiasikan dengan konsep keseimbangan dalam pergaulan sosial, misalnya. Bahkan, konsep semacam ini menjadi dasar dari banyak “konsep turunan” lain seperti: dinamika terkontrol, toleransi tanpa kecuali, keakraban, sikap gotong royong sesama kolega, maupun mengenali lingkungan dengan baik. Semua sub-konsep itu berada di dalam jangkauan konsep keseimbangan dan menjadi bagian tidak terpisahkan dari konsep pokok itu.¹¹

¹¹ Namun, seni mempunyai kekuatan lain yaitu daya tarik yang diciptakan oleh seniman. Kekuatan itu secara inheren terkandung di dalam seni yang mengandung karakter “lunak” karena mereka tidak memberikan rangsangan brutal, jika seni didudukkan pada posisi yang benar. Apabila tidak, seni dapat menimbulkan rangsangan-rangsangan negatif yang bisa menimbulkan dorongan-dorongan untuk bertingkah laku di luar norma sosial. Saat ini, beberapa jenis kesenian mengeksploitasi aspek sensual secara vulgar (baik dalam bentuk dinamika suara maupun rupa dan gerak yang menuju kearah erotisme) yang dapat

Di dalam konteks seperti inilah seni mempunyai kedudukan dan peran sejajar dengan dimensi sosial lain yang oleh banyak orang sering diabaikan keberadaannya. Saya berpendapat bahwa di sinilah seni mempunyai peran sosial karena gagasan-gagasannya yang dinamis dan hidup merupakan entitas tidak dapat dipisahkan dengan ide-ide dalam kehidupan ranah lain dalam kehidupan bermasyarakat. Di sini, orang tidak hanya merasa perlu untuk memahami konten dalam seni saja tetapi yang lebih penting mereka sebenarnya memerlukan – baik disadari atau tidak, baik dinyatakan dengan eksplisit maupun tidak – untuk mencari keseimbangan terhadap keseluruhan kehidupan mereka. Hal ini disebabkan oleh karena semua dimensi kehidupan tidak berada di dalam keadaan konstan sepanjang masa tetapi setiap ranah mempunyai “dinamika” masing-masing sesuai dengan pergerakan situasi sosial yang sedang berlangsung. Dalam keadaan seperti inilah masing-masing ranah kehidupan mempunyai nilai dalam kehidupan bermasyarakat dan dengan demikian mereka akan saling mengisi untuk mendapatkan kehidupan yang lebih bermakna di dalam konteks mereka saat sekarang. Isu-isu ini akan menjadi bahan pembicaraan pada bagian berikutnya dari buku ini. Dari ide-ide itu penonton mendapatkan pemahaman ketika “membaca” kode seni yang dihadirkan melalui simbol-simbol yang berlaku di dalam komunitasnya. Refleksi dari semua pemahaman itu berakumulasi menjadi sebuah gambaran berisi “drama sosial” dalam kehidupan

mengakibatkan konflik individu maupun kelompok selama pertunjukan. Lebih lagi, dengan didorong oleh penggunaan obat terlarang yang tidak terkendali, yang merupakan eksek dari manipulasi seni secara hedonistik, pertunjukan seni jenis ini mengondisikan situasi batin yang brutal dan tidak terkendali. Orang memang sadar bahwa hal ini bukanlah bagian langsung dari unsur-unsur seni, tetapi merupakan dampak dari eksploitasi dimensi hiburan dan hedonism yang berlebihan. Mereka juga yakin bahwa energi negatif seperti itu tidak relevan dengan kehidupan seni yang semestinya mengagungkan nilai-nilai moralitas maupun kemanfaatan terhadap masyarakat. Akibat dari eksploitasi semacam itu bisa merupakan tindakan negatif yang seharusnya dihindari ketika mereka semestinya mendapatkan asupan nilai yang bermanfaat dan bermartabat.

bermasyarakat, sebuah kehidupan yang bermakna bagi umat di dalam komunitas seni.

Saya ingin mengakhiri uraian tentang kehidupan seni dalam imajinasi penonton dengan menyatakan bahwa seni memang mempunyai kekuatan yang dimunculkan dari keadaan fisik yang “dimanipulasi” oleh seniman, bukan dari bentuk yang terjadi dengan sendirinya, maupun bentuk yang diciptakan oleh kekuasaan di luarnya seperti kekuasaan Tuhan Sang Maha Pencipta. Susunan karya seniman itulah yang menghasilkan karakter inheren yang memunculkan energi dan daya tarik terhadap minat para penikmat seni. Oleh sebab itu, objek “benda” itu semestinya tidak lagi berada di dalam ranah fisik yang dapat dimaknai secara sensual tetapi juga mempunyai kekuatan-kekuatan yang dibangun dari wujud fisik dengan segala kaitan-kaitan antara unsur yang ada di dalamnya. Lebih-lebih, kaitan dengan nilai-nilai dan norma-norma sosial yang merupakan keniscayaan semestinya merupakan fokus perhatian bagi para seniman dan penikmat seni. Hal inilah yang membuat karya seni berbeda dengan benda-benda lain. Singkat kata, karya seni dapat memancarkan nuansa-nuansa estetis berbentuk imajinasi yang dapat dimaknai dalam kehidupan sosial dengan segala manifestasinya yang bermanfaat bagi manusia.

Posisi Penonton

Saya perlu menegaskan tentang posisi penonton ketika mereka menghadapi karya seni dan mengimajinasikannya dalam dirinya. Penonton adalah orang-orang yang mempunyai pemahaman tentang dua hal: mengenali benda-benda seni dan mampu mengadakan proses berimajinasi tentang benda seni yang dihadapi. Dua kemampuan itulah yang menyebabkan mereka bisa berada di dalam “situasi seni” di mana sajian seni memancarkan daya tarik kuat untuk dijadikan objek pemahaman tentang seni. Mereka dapat menangkap – melalui proses belajar di berbagai

tempat dan kesempatan – sebuah substansi di balik kenyataan dan benda-benda seni yang ingin diwujudkan oleh seniman.

Penonton bukanlah orang kebanyakan yang sering mengunjungi penyajian seni belaka, tanpa memaknai seni itu dalam konteks lebih luas. Bukan pula orang-orang pecinta seni karena adanya keuntungan dan nilai financial tinggi yang bisa didapatkan dari seni itu. Mereka juga bukan orang yang menyukai seni sebagai benda fisik yang berbeda dengan benda lainnya saja, bukan pula orang-orang yang mencari keuntungan dan kepuasan pribadi tetapi mereka adalah orang yang mempunyai kepekaan terhadap benda seni itu. Melalui kemampuan pemahamannya – yang berasal dari sintesis pola pikirnya dengan teman-temannya, interaksi dengan komunitas sefaham, adaptasi dengan lawan politiknnya, dan refleksi terhadap profesinya – mereka dapat mengalami keadaan kejiwaan yang menghubungkan antara apa yang dihadapi dan yang terbayangkan. Artinya, mereka mempunyai kemampuan untuk menjadikan benda seni, melalui “rekayasa intelektual” mereka, menjadi bentuk gagasan atau ide-ide yang menyenangkan dan bermanfaat. Dengan kata lain, para penonton bisa mentransformasikan dari wujud fisik menjadi wujud non-fisik yang ada di dalam benak mereka. Proses mentransformasikan benda menjadi citra inilah yang menjadi inti dari aktifitas berkesenian mereka. Di dalam proses itu mereka mengarahkan pandangan-pandangan tentang komposisi, konsep dramatik, maupun konsep artistik – dengan “manipulasi” sebuah mekanisme psikis untuk mendapatkan kesan tentang benda seni itu. Penonton menciptakan “bentuk maya” dari bentuk fisik, dan menatanya ke dalam suatu sistem yang dapat diterima ke dalam pengalaman tentang keindahan. Prosesnya bertingkat-tingkat yang menurut Hagberg digambarkan seperti berikut.

Thus he says, “At the level of imaginative experience, the crude emotion of the psychical level is translated into idealized emotion, or the so-called aesthetic emotion, which is thus not an emotion preexisting

to the expression of it, but the emotional charge on the experience of expressing a given emotion, felt as a new coloring which that emotion receives in being expressed. This process accounts for the transition from "I feel, I know of not what" to, for instance, "When I see that old white covered bridge I feel a vague longing for earlier days when we ..." (Hagberg 1995: 33).

Pemahaman yang dibangun bukanlah sesuatu yang ada sebelum mengalami dan melihat seni itu, tetapi suatu substansi yang didapatkan langsung ketika menghadapi seni itu. Jadi, pada dasarnya penonton bukanlah orang-orang yang menghalusinasi pikirannya tanpa arah tetapi mereka adalah orang-orang yang mempunyai daya imajinasi kuat dalam mengubah bentuk pemahaman dari "Saya kira, saya tahu tentang bukan sesuatu," menjadi "Ketika saya melihat jembatan berwarna putih saya merasakan kerinduan masa lalu ketika kami ... "

Saya ingin menegaskan bagaimana Hagberg, yang mengutip pernyataan Coolingwood, menjelaskan tentang pemaknaan khusus (disebut *coloring*) terjadi di dalam proses mendapatkan pemahaman tentang seni itu. Bagi Hagberg proses memahami karya seni adalah "proses alamiah," dalam pengertian tidak dibuat-buat dan direkayasa, yang terjadi sesaat ketika para penonton menghadapi karya seni. Penonton mendapatkan panorama yang berlimpah ruah berlimpat-lipat bila dibandingkan dengan kenyataan benda seni yang sedang dihadapinya. Wujud benda seni yang sederhana bila dilihat secara kasat mata dapat menghasilkan bermacam-macam makna, benda yang sederhana – misalnya sepatu usang yang tidak mempunyai nilai guna dan nilai ekonomi dalam kehidupan sehari-hari – bisa menghasilkan citra bermacam-macam di ruang pameran atau di panggung. Boneka wayang *gunungan* yang bentuknya dianggap "inverted cone" (es krim terbalik) mampu merepresentasikan angin, lautan, api, bahkan prahara sekuat bayangan hari kiamat di masa pengadilan

manusia oleh sang Kekuatan Maha Dahsyat. Hal inilah yang memacu saya – dengan mengingat kekuatan dan “daya eksplosinya” di dalam bidang seni – untuk mengatakan bahwa kontak antara penonton dan karya seni merupakan ruang dan tempat khusus yang dapat digunakan sebagai pintu masuk bagi tercapainya akses untuk mendapatkan esensi karya seni yang sedang disajikan.

Kendall L. Walton nampaknya juga sepakat dengan Hagberg mengenai proses pemahaman yang terjadi secara spontan, yang terjadi secara tiba-tiba tanpa ada rencana lebih dahulu. Tetapi, proses spontan itu tidak berarti berhenti di suatu titik di mana benda fisik berubah menjadi bentuk imaji dan kesan yang stabil dan permanen yang berada di dalam pikiran para penonton seni. Tidak juga proses itu dapat diarahkan oleh kepentingan-kepentingan negatif dan pribadi yang tidak relevan, karena sebenarnya penonton seni bisa mempunyai pandangan khusus ketika menuju ke tempat pertunjukan atau pameran. Menjelaskan masalah ini Walton mengatakan:

“Our fantasizing minds stray, seemingly at random, without conscious direction. Thoughts pop into our head unbidden. Imagining seems, in some cases, more something that happens to us than something that we do. Like breathing, imagining can be either deliberate or spontaneous” (Walton 1990: 14).

Namun, proses “sengaja” (untuk mendapatkan hasil imaji) juga bisa terjadi apabila penonton memang mempunyai motifasi kuat untuk mendapatkan makna itu sebelum mereka menghadapi karya seni. Kasus serupa juga terjadi pada pertunjukan gamelan di mana proses pemahaman menjadi lebih terarah karena berbagai aspek pertunjukan, repertoar pertunjukan, struktur acara seremonial, tema pertunjukan, dan rujukan pertunjukan, telah lebih dahulu difahami sebelum proses upacara dan pertunjukan terjadi. Ada pandangan tentang kebesaran status dan peran terhadap

upacara, ada tanggapan positif tentang keanggunan (bukan kesederhanaannya sebagai suara-suara aneh yang datang dari kelompok orang terbelakang dan primitif) terhadap gendhing-gendhing yang akan disajikan, ada interaksi yang dibayangkan, dan ada pula konsep-konsep yang sudah dibayangkan sebelum berlangsung karena mereka sudah menghadiri upacara itu berulang kali. Pengulangan proses itu menghasilkan bermacam ragam imaji yang tidak hanya memberikan ruang luas dalam mendapatkan makna seni tetapi juga pada saat yang sama memberikan kesempatan untuk memilih berbagai faham yang ditawarkan oleh seni itu. Dengan demikian, imajinasi bisa terjadi juga karena arahan dari pemahaman-pemahaman yang terjadi sebelumnya itu. Saya melukiskan proses pembentukan pemahaman itu sebagai berikut.

Saya yakin bahwa proses membuat imajinasi dalam gamelan lebih terarah walaupun penonton tidak dapat memprediksi hasil imajinasi mereka. Hal ini disebabkan oleh adanya konvensi di antara mereka dengan repertoar pertunjukan, struktur acara seremonial, dorongan untuk merujuk pada tema pertunjukan, maupun perbendaharaan objek dan rujukan yang dipunyai oleh mereka (Santosa 212c: 172-173).

Aspek lain dari kemampuan penonton, yang tidak dipunyai oleh orang lain karena tidak adanya kesadaran tentang apa yang sedang terjadi dalam dirinya, tampak ketika mereka memberikan komentar tentang pemahaman yang sedang dialaminya sendiri. Di sini penonton tidak hanya tahu tapi juga bisa mengidentifikasi kesadarannya sehingga mereka bisa mengatakan “bukan sesuatu” (Hagberg menyebutnya “not what”). Hal ini terjadi karena penonton sadar akan apa yang didapat dari karya seni dan apa yang seharusnya dilakukan dengan benda seni serta input yang dihasilkan dari benda itu. Saya menduga bahwa kesadaran itu dicapai karena pemahaman terhadap karya seni bukanlah aktifitas yang sama sekali baru – dan didapatkan hanya melalui kontak

sesaat seperti dinyatakan oleh Hagberg di atas – tetapi juga merupakan “transformasi” dari pemahaman mereka tentang substansi-substansi serupa yang terjadi sebelumnya (lihat Santosa 2012c: 178), seperti dinyatakan dalam pernyataan Hagberg di atas. Saya menganggap bahwa kebaruan ini bukanlah terjadi dalam satu proses di mana penonton mencapai titik berupa lapisan tunggal tetapi mereka mengalami proses akumulasi yang berada pada tingkatan-tingkatan dan lapisan-lapisan. Menurut saya ketika berada di dalam pertunjukan maupun pameran seni mereka memberikan lapisan terakhir yang merupakan kelanjutan dari lapisan-lapisan yang didapatkan sebelumnya. Dengan proses itu pemahaman penonton semakin menjadi “tumpukan gunung es” yang menjadi semakin besar dengan segala struktur pemahaman yang saling menguatkan. Proses itulah yang digunakan untuk membangun makna konotatif (Santosa 2012c) dengan segala dimensi yang relevan untuk tujuan pemaknaan itu. Semakin sering mereka mendapatkan input serupa semakin besar tumpukan itu dan citra dalam dirinya semakin jelas dan meyakinkan. Namun, bisa jadi bahwa tumpukan es itu beradaptasi dengan situasi sekitar dan beberapa lapisan itu dapat ditanggalkan karena tidak sesuai dengan struktur yang dibangun di dalam konteks mutakhirnya.

Saya berpendapat bahwa kontak dengan lingkungan seperti itulah yang membuka kesadaran tentang posisi dirinya, dan selanjutnya menentukan kualitas para penonton dalam memahami unsur-unsur *wayang*, lukisan, patung, tari, drama maupun syair. Bagi penonton setia yang mempunyai kompetensi tinggi, disebut *connoisseur*, kesadaran mereka bisa mencapai ranah-ranah yang luas dan dalam sehingga mereka dapat “merumuskan” kandungan konsep maupun nilai yang terdapat di dalam seni melalui bangunan konstruksinya. Saya tidak ingin mengatakan bahwa mereka fasih dalam mewacanakan pemahamannya, tetapi mereka mampu mendapatkan imajinasi yang dapat dipertanggungjawabkan karena pengalamannya yang luas dalam menghadapi karya seni.

Proses mentransformasikan bentuk dari bahan mentah menjadi imajinasi seperti itu telah dilampui melalui perenungan khususnya selama dan setelah pertunjukan. Proses perenungan selanjutnya bermuara pada pembentukan jaringan-jaringan pra-konsep yang saling mengikat dan membentuk konsep-konsep kecil (bisa berbentuk prakonsep) yang menjadi landasan bagi terbangunnya konsep-konsep yang lebih besar. Di sinilah bahan-bahan pra-konsep dalam seni berinteraksi dengan bahan-bahan pra-konsep dari berbagai ranah lain – keimanan dan keyakinan dalam agama, keteguhan mempertahankan kelompok, keseimbangan dalam memperjuangkan hak pribadi, disiplin dalam mempertahankan prinsip yang benar, keinginan membela kedaulatan negara, nafsu serakah untuk mempertahankan status quo secara membabi buta, maupun melindungi kaum lemah dalam rangka mencapai kebersamaan dan kesamaan di hadapan hukum – untuk selanjutnya bersintesa menjadi konsep-konsep yang diyakini para penonton. Demikian rumit proses sintesa pra-konsep terjadi sehingga berbagai kemungkinan bisa terjadi. Namun, saya menduga bahwa di samping “interaksi intelektual” (bukan dalam pengertian intelektual yang menjadi monopoli kaum akademis di lingkungan perguruan tinggi) yang terjadi secara dinamis itu juga terjadi proses “perekatan” antara berbagai pra-konsep itu yang selanjutnya dibingkai oleh kecenderungan pribadi baik yang bersifat positif maupun negatif.

Penonton yang sering menghadiri tempat pertunjukan atau pameran mengalami proses di atas secara intens sehingga mereka mendalami berbagai nuansa yang terdapat dalam ranah-ranah yang relevan. Proses itu selanjutnya mendapatkan bentuk konsep yang mengandung berbagai macam dimensi dan bersifat konotatif kompleks (lihat Santosa 2012c) beserta segala implikasi dan kemungkinan yang dibayangkan dapat terjadi. Penonton yang tergolong dalam tingkat *connoisseur* dapat memetakan dengan jelas – baik melalui pernyataan verbal maupun asosiasi dengan benda

lain – berbagai tingkatan konotasi yang merupakan inti dari makna yang terdapat pada seni mereka. Bangunan konsep seperti inilah yang seharusnya dicari oleh setiap individu penonton yang berusaha untuk memperkaya khasanah pengetahuan dan pemahaman secara terus menerus terhadap makna karya seni. Melalui cara inilah segala bentuk harapan, angan-angan, dan tujuan masa depan dapat dimunculkan dalam wujudnya yang “nyata” seperti akan saya jelaskan dalam bagian-bagian akhir tulisan ini.

Saya ingin membicarakan tentang bagaimana proses memahami sebuah karya seni terjadi dengan mengutip apa yang terjadi dalam bidang sastra khususnya ketika pembaca novel terlibat di dalam sebuah cerita yang sedang dibacanya. Terdapat proses dengan intensitas tinggi dan mendalam sehingga para penonton tidak lagi sadar akan dirinya dan di mana posisinya saat itu. Kealpaan terhadap posisi ini terjadi karena pembaca benar-benar memasuki ranah imajinasi dengan sepenuh hati dan totalitas orientasinya sehingga tidak mustahil mereka berhadapan dengan kekuatan-kekuatan yang belum pernah terbayangkan. Pertemuan dengan tokoh-tokoh terasa benar-benar ada sehingga orientasi total membawanya kepada kehidupan nyata yang dialaminya secara riil dan berkekuatan tinggi secara imajinasi. Intensitasnya tidak terkontrol oleh logika-logika biasa sehingga pemahaman mereka benar-benar di luar kebiasaan yang pernah dialaminya. Hal inilah yang menyebabkan para penonton berada di dalam alam “ekstasi” untuk mengikuti daya imajinasi tanpa batas itu.

Kendall L. Walton dalam pengantar bukunya *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts* menyatakan bahwa intensitas perhatian para pembaca sedemikian tinggi sehingga mereka melupakan dirinya sendiri dan beralih ke ranah baru yang tidak dialami sebelumnya. Walton menyatakan sebagai berikut.

There is also a more specific reason for expecting links between aesthetic and metaphysical matters. The experience of being “caught up in a

story,” emotionally involved in the world of a novel or play or painting, is central to the appreciation of much fiction, and explaining the nature of this experience is an important task for the aestheticians. It is extraordinary tempting to suppose that when one is caught up in a story, one loses touch with reality, temporarily, and actually believes in the fiction. The reader of Anna Karenina abandons himself to the novel and is convinced, momentarily and partially at least, of Anna’s existence and of the truth of what the novel says about her (Walton 1990: 6).

Walaupun Walton mengatakan bahwa peristiwa ini terjadi tidak dalam jangka waktu lama, yaitu ketika mencapai kedalaman pada saat membaca, tetapi saya berpendapat bahwa pemahaman seperti itu mempunyai pengaruh cukup besar dalam membentuk orientasi dan *world-view* para pembaca. Dengan proses yang sama, penonton dalam seni pertunjukan juga mendapatkan pengalaman dan pemahaman di mana totalitas kejiwaan terpusat pada konten sajian karya seni. Pada saat itu, para penonton benar-benar dipikat oleh daya tarik yang kuat dari karya itu sehingga mereka menganggap bahwa apa yang terjadi di dalam imajinasi mereka menjadi kenyataan, bukan rekayasa dan halusinasi belaka. Lebih dari itu semua, konten karya itu dianggap merupakan kebenaran yang tidak dapat ditolak karena pancaran auranya sedemikian kuatnya menguasai dan melampaui orientasi logisnya. Kedalaman pemahaman itu, masih menurut Walton, mencapai puncaknya sehingga para penonton tidak lagi mempunyai kontak dengan kenyataan yang dihadapinya sebelum mereka mendapatkan pengalaman mendalam itu. Mereka “kehilangan kesadaran” dengan kehidupan sehari-hari, walaupun hanya sementara, dan mendapatkan “kenyataan baru” yang mempunyai dimensi lebih kuat dari pemahaman-pemahaman di bidang lain-lain.

Situasi seperti digambarkan di atas merupakan keniscayaan proses yang dihadapi oleh penonton, sebab bila tidak terjadi

hubungan antara penonton dengan karya seni tidak akan terjadi. Jika demikian yang terjadi maka atmosfir kesenian yang seharusnya berlangsung menjadi tidak ada karena substansi prosesnya tidak dialami oleh penghayat karya seni. Perubahan-perubahan “wujud” dari fakta-fakta inderawi menjadi fakta mental seperti digambarkan di atas merupakan aktifitas inti dalam kehidupan seni di mana kompetensi penonton menjadi syarat utama di dalamnya. Penonton dipersyaratkan untuk memanfaatkan berbagai kemampuan yang dimiliki – baik yang berasal dari diri sendiri, masyarakat, maupun dari norma sosial – dan membawa serta ketika menghadiri pertunjukan untuk menanggapi ide-ide dan gagasan-gagasan yang disajikan dalam pertunjukan atau pameran.

Bentuk-Bentuk Konsep

Pertanyaan muncul, apa peran dan posisi penonton di dalam pembentukan konsep selama menghayati sajian seni? Bagaimana proses itu berlangsung dan apa hasil dari proses tersebut mengingat bahwa penonton berada di dalam situasi kompleks selama sajian seni berlangsung. Bagaimana pembentukan konsep pribadi maupun kelompok terjadi jika konsep dalam seni dan konsep penonton mempunyai kekuatan sama atau serupa?

Konsep dalam seni merupakan bangunan yang dibentuk oleh para penonton, bukan berada dengan sendirinya di dalam karya seni¹² (Santosa 2008: 35). Konsep ini secara khusus dirumuskan oleh seniman dan kemudian diletakkan di dalam karya seni. Konsep itu tidak berwujud rinci, detil seperti yang terjadi

¹² Saya pernah membicarakan hal ini dalam konteks pemakaian musik, bagian dari proses pembentukan konsep dalam pertunjukan seni. Bagi saya konsep dalam seni terbentuk dari persepsi para penonton, bukan terdapat pada karya seninya karena karya seni merupakan wadah dari konsep yang disampaikan atau dibentuk oleh para penonton. Ada tiga strategi dalam mendapatkan konsep dalam seni yaitu dengan memperhatikan benda

dalam ekspresi verbal ataupun tulisan di mana segala aspek disampaikan dalam rangka memenuhi “persyaratan formal” agar ungkapannya menjadi lengkap, logis, dan bisa difahami. Penuangan konsep dalam karya seni tidak menggunakan kata-kata, tetapi menggunakan strategi dan medium seperti saya uraikan sebelumnya.

Secara garis besar bisa dikatakan bahwa konsep seniman diwujudkan dalam karya yang mengandung totalitas konsep. Misalnya, keagungan dinasti kerajaan diwadahi dengan gendhing Puspowarno, kritik terhadap kepincangan situasi sosial dituangkan dalam gendhing Kuwi Apa Kuwi, keselamatan dan kesejahteraan masyarakat disimbolkan melalui patung Loro Blonyo, dan kebesaran masa kejayaan dilukiskan dengan gambar naga, dan masih banyak lagi. Ini adalah yang dilakukan oleh para seniman dalam “mengabadikan” pikiran-pikirannya. Sebaliknya, di pihak lain para penonton menggali konsep-konsep yang berada di dalam karya seni itu dan selanjutnya “menyimpannya” dalam worldviewnya untuk dijadikan vokabuler pengetahuannya.

seni, dengan mengembangkan makna melalui penonton, dan dengan mencermati cerita-cerita yang beredar di sekitar karya itu. Ketiga cara itu menghasilkan berbagai makna yang dianggap ada di dalam karya seni. Membicarakan hal ini saya menulis: “The issue of musical meaning has long been a topic of heated discussion among scholars. The central issue is whether music has pure musical meaning or it has reference. Hanslick (1957: 40) who is taught of as the pioneer of absolutist claimed that the meaning of music is nothing more than sound and sound structure, not in stories that the sounds tell or anything they “mean”. Fiske (1990: 85), amplifying Hanslick’ from a different angle, said that: ‘... musical meaning is neither embodied in the sound object or in realized patterns. Rather, meaning is a response embodied in the process of pattern construction, and particularly, pattern of comparison (decision-making) activity.’. For a referentialist, on the other hand, musical meaning lies outside of the music itself. Dasilva et. Al, criticizing Kaplan, claimed that to make a distinction between the aesthetic and the social function of musical meaning is misleading (Dasilva et al 1984: 10). He said that the aesthetic function of music is no more than the social function of the music. Up to now the issue has not been resolved and discussion is still on-going (see Walton 1994, Sorbon 1994). Di samping dua kubu itu saya menambahkan cerita-cerita yang berada di sekitar karya seni yang bisa digunakan sebagai rujukan untuk mendapatkan makna karya seni. Jadi, karya seni, penonton, dan cerita itulah yang saya anggap sebagai sumber yang dapat digunakan untuk mencari makna sebuah karya seni.

Proses dialektika seperti ini berlangsung terus menerus selama penciptaan dan penghayatan karya seni oleh para penonton. Ada usaha untuk menyampaikan gagasan melalui karya seni dan ada usaha lain untuk memaknainya dalam konteks yang relevan. Tidak seperti pada diri seniman yang mengakumulasi proses dialektika melalui perenungan dan refleksi selama proses penciptaan, pada penonton terjadi pula proses dialektika dengan karya seni yang dihadapinya. Berbagai pemikiran muncul ketika memaknai seni tetapi hal itu tidak berhenti di sana karena penonton masih ingin memberikan “antitesa” terhadap konotasi yang telah disajikan oleh seniman itu. Proses inilah yang berlangsung dan akhirnya mencari muara untuk membangun makna berupa konotasi-konotasi terhadap karya seni.

Kita bisa menduga bahwa konsep-konsep yang mapan bisa terbentuk dari pengalaman-pengalaman yang didapatkan dari karya seni seperti itu. Kenyataan baru, yaitu hasil-hasil refleksi tentang makna karya seni, seperti diuraikan di atas bukanlah sesuatu yang permanen berada di dalam pikiran para penonton dan penikmat seni karena betapapun kuatnya berada di dalam orientasi penonton pemahaman itu tidak terkurung dalam “kotak magis” yang mengisolasi dari ranah-ranah lain. Aliran dimensi-dimensi pemahaman itu bisa menembus ranah-ranah baru yang akhirnya saling bertemu dan bersintesis menjadi pandangan-pandangan baru. Ada proses simbiosis antara kenyataan baru itu dengan pandangan-pandangan dan gagasan-gagasan yang dihadapi di dalam kehidupan bermasyarakat. Hal ini terjadi melalui proses yang dipandu oleh “world-view” para penonton itu. Bukan mustahil bahwa pada akhirnya mereka bisa mendapatkan konsep-konsep yang disarikan dari pra-konsep yang pernah dimilikinya, atau merupakan kombinasi antara pra-konsep dengan pandangan dari luar. Konsep-konsep itu selanjutnya mendapatkan bentuk lebih sempurna dan bisa dijadikan landasan bagi cara berpikir, model interaksi dengan kolega, serta kerangka untuk mendapatkan

konsep yang ideal. Proses rumit itu selanjutnya bermuara pada konsep dasar yang digunakan dalam kehidupan masyarakat, seperti: gotong royong, harmoni masyarakat desa, keagungan dan kemuliaan Tuhan, maupun moralitas warga Negara yang taat.

Imajinasi itu berwujud “fiksi,” yaitu konsep yang hidup di dalam benak penonton. Namun, konsep itu bisa dipandang sebagai rangkaian cerita yang dikelilingi oleh bermacam-macam ide lain baik dari dalam seni maupun dari luar, yaitu yang diilhami dari aspek-aspek lain dalam masyarakat. Saya menduga bahwa fiksi itu menceritakan banyak hal secara lengkap walaupun tidak selalu dalam wujud wacana yang mudah difahami oleh setiap orang apalagi orang-orang awam. Hal ini disebabkan oleh adanya hubungan-hubungan tidak biasa di antara elemen-elemen karya seni itu. Misalnya, gerakan tari abstrak yang bisa difahami dengan pemikiran khusus bergabung dengan teks syair yang tidak bisa dimaknai secara literer, suara-suara gamelan yang tidak mempunyai struktur biasa disatukan dengan suara vokal dengan kombinasi baru, lukisan cat air dengan wujud yang tidak menuruti prinsip lukisan alami, maupun bentuk tangan wayang maupun warna muka tokoh wayang yang tidak natural, semuanya memerlukan kemampuan “analisis” untuk dapat memahaminya secara estetik. Semua fenomena itu bukanlah gejala biasa yang dapat difahami dengan logika biasa, tetapi pemaknaannya menggunakan cara berpikir estetika di mana benda-benda seni tidak dimaknai sebagai benda seperti pada umumnya. Kesadaran akan posisi dan cara berpikir seperti ini diharapkan dapat mengantarkan para penonton untuk sampai ke ranah estetik yang merupakan ruang khusus untuk mendapatkan pemahaman tentang kehidupan masyarakat dan pribadi. Jika demikian, penonton tidak lagi merasa aneh dengan tangan panjang pada tokoh wayang, bentuk muka tidak simetris pada lukisan abstrak, bentuk mata bulat pada wayang, kereta tanpa roda pada karya kriya, serta teriakan wanita cantik pada drama kontemporer. “Distorsi”

bentuk seperti ini seharusnya menjadi ranah lain yang merupakan tambahan bagi ranah “konvensional” yang telah mendahului keberadaannya. Penonton tidak perlu mengurung diri pada bentuk-bentuk yang pernah ada dan seharusnya menganggap bahwa ada bermacam-macam kemungkinan yang direnungkan dan diwujudkan dengan strategi dan metode baru oleh para seniman. Hal inilah yang akan memberi perluasan pemahaman dan pengalaman bagi penonton untuk benar-benar dapat menjelajahi berbagai alternatif seni seperti yang tampak dalam kecenderungan ekspresi seni masa kini. Dengan demikian, perbendaharaan fiksi itu tidak terbatas pada bentuk-bentuk masa lalu tetapi juga cerita-cerita tentang ranah yang mungkin belum pernah dihadapi selama ini.

Partisipasi

Kendal Walton (1990: 190) memandang bahwa untuk mendapatkan citra penonton tidak boleh mengambil jarak antara dirinya dengan “peristiwa” dalam konten sebuah karya seni. Apa yang ada di dalam karya bukanlah benda asing tetapi suatu situasi yang akrab untuk mereka. Penonton perlu “berpartisipasi” terhadap cerita yang muncul di dalam pertunjukan seni. Lebih dari itu, mereka sewajarnya ber-empati terhadap logika dalam pertunjukan seni itu. Misalnya, terdapat atmosfer kegelapan dalam sebuah karya lukis atau nuansa kegembiraan dalam pertunjukan drama. Peristiwa itu bukanlah gejala yang dapat dijumpai dalam kehidupan sehari-hari karena hal itu merupakan hasil “proses abstraksi” terhadap sajian pertunjukan seni; jadi tidak pernah ada dalam kehidupan penonton walaupun bisa jadi merupakan analogi dengan kehidupan itu. Di dalam proses berpura-pura, seperti dijelaskan oleh Kendal Walton, penonton mengalami hal itu dengan membayangkan bahwa dirinya adalah pribadi yang benar-benar berada di dalam situasi terbayang dalam situasi sosial.

Seorang anak membayangkan menaiki kereta api, mereka menjadi tokoh dalam perang saudara, membeli mobil di toko, memasak di dalam dapur lengkap beserta ruangan untuk makan, semuanya terwujud dengan adanya partisipasi pelakunya yaitu anak-anak yang tidak berpretensi lain. Mereka berpartisipasi dengan sepenuh hati dengan tanpa memikirkan benda lain. Namun, partisipasi ini tidak berbentuk fisik seperti mengikuti kegiatan kerjabakti, menjadi juru kampanye, maupun ikut membagi bantuan sosial tetapi merupakan aktifitas mental yang mengantarkannya kepada aktifitas pemikiran, pengayaan kehidupan mental, maupun perenungan tentang suatu substansi kehidupan. Lebih lebih di dalam kehidupan seni, hal ini merupakan keniscayaan di mana pengingkaran terhadap partisipasi mengakibatkan gagalnya menciptakan proses terbayang yang seharusnya terjadi.

Saya berpendapat bahwa proses berimajinasi seperti digambarkan di atas merupakan intisari berkesenian. Oleh karena itu menjadikan penonton berimajinasi dengan merubah benda-benda dan orang-orang “asing” menjadi citra seperti itu mempunyai posisi sentral dalam proses pemahaman karya seni. Karena dengan cara itulah kekuatan sebuah karya seni dapat digali dan ditangkap sesuai dengan konteks yang relevan; dan dengan cara itu pulalah seni dapat menghasilkan makna sesuai dengan harapan masyarakat seni. Proses itu akan dapat membuktikan bahwa karya seni tidak sekedar sebagai benda menarik perhatian secara sensual, tetapi seharusnya menjadi benda yang mempunyai struktur dan bentuk teratur dan dapat bermanfaat bagi kehidupan bermasyarakat. Hal itu juga akan menjadikan penonton semakin kaya akan makna seni yang selanjutnya dapat merangsang proses pemaknaan seni semakin berkualitas dan dampak yang ditimbulkan menjadi semakin nyata dalam kehidupan bermasyarakat.

Dalam teori Walton, karena dasar pemikirannya didasarkan atas permainan seorang anak, anaklah yang menjadi

tokoh di dalam imajinasi yang dibangunnya, bukan orang lain-lain, benda lain, atau pengertian lain. Ia menyebutnya sebagai refleksif karena tidak ada orang atau tokoh lain yang ikut berperan di dalam imajinasi mereka. Semua peristiwa terjadi dalam bayangan anak, dan hal itu seperti terjadi sebenarnya. Walton mengemukakan pendapat itu dalam pernyataan berikut.

Children are almost invariably characters in their games of make-believe; the imaginings they engage in are partly about themselves. It is fictional of a child playing dolls or house that he bathes a baby or makes a bed or cook spaghetti (Walton 1990: 207).

Hal ini memang demikian adanya. Tetapi justru hal itulah yang membuat saya tidak sepaham dengan pendapat Walton tersebut. Bahwa anak dalam bermain membuat imajinasi seperti itu bisa dimengerti. Demikian juga, imajinasi seperti itu hidup seperti yang terjadi dalam imajinasi dalam karya seni juga tidak dapat disangkal lagi. Tetapi cara kerja dan wujud imajinasi tersebut tidak dengan serta merta dapat diterapkan di dalam karya seni betapapun kesamaan itu ada di antara keduanya. Imajinasi di dalam karya seni mempunyai cara bermacam-macam serta mempunyai dimensi sangat luas sehingga dapat mejangkau kehidupan di antara manusia, antara manusia dengan alam, antara bawahan dan atasan, serta hubungan antara manusia dengan Tuhannya. Singkatnya, imajinasi dalam kesenian bisa menjelajah ke berbagai arah tidak hanya merupakan refleksi diri seperti halnya dalam permainan anak itu. Kemungkinan dan keluasan teba imajinasi seperti inilah yang menjadi perhatian utama di dalam kehidupan kesenian. Hal itu jugalah yang menjadi perhatian utama di dalam buku ini, bukan permainan anak yang mempunyai spektrum terbatas pada jenis-jenis imajinasi yang dituntun oleh benda-benda “secara harafiah.”

Partisipasi dalam sikap batin, khususnya di dalam menghadapi karya seni, menjadi ciri utama dalam kehidupan berkesenian karena hal itu tidak ada dalam kehidupan bidang lain.

Hal ini tidak seperti pada permainan anak di mana partisipasi diarahkan oleh dan dikontrol dengan alat permainan dengan lebih ketat dari pada proses imajinasinya dalam seni. Alat-alat itu memberikan batas-batas sesuai sifat-sifatnya secara rigid. Anak-anak bermain memasak makanan, mengendarai kereta api model terbaru, menirukan gerakan binatang sambil menyanyi, memancing ikan di laut sambil berekreasi, bermain sepak bola layaknya pemain profesional, dan menyanyi di panggung sambil berlagak seperti penyanyi idamannya, semuanya merupakan tingkah laku partisipasi di dalam lingkup terbatas. Input-input yang didapatkan berada di dalam ruang khusus berupa ranah-ranah citra yang settingnya ditentukan oleh peralatan permainan itu. Anak diberi kesempatan untuk “mengeksplor” keterlibatannya secara intensif dengan tetap berpegang pada bentuk permainan yang telah ditentukan sebelumnya. Hal ini berbeda dengan input dari karya seni yang merupakan “pemicu” awal dalam menjelajahi pemahaman penonton terhadap konten yang disajikan dalam karya itu. Input ini bisa mengarahkan pada bermacam ragam imajinasi tidak hanya pada jenis bendanya saja tetapi juga pada nuansa dan atmosfer lain yang asing dengan benda-benda seni sebagai wujud sensanya. Hubungan antara benda seni dengan hasil imajinasi bisa dekat, seperti pada karya seni yang menirukan keadaan alam, dan tidak sedikit berada jauh dan terasa tidak berkaitan dengan benda seninya apabila penonton menghadapi karya seni abstrak maupun kontemporer.

Proses di atas dimungkinkan karena seni mempunyai sifat konotatif kompleks seperti pernah saya uraian di tempat lain (Santosa 2001, 2012 misalnya). Penonton tidak hanya menggunakan satu modus untuk mendapatkan imajinasi dan citra tetapi mereka mempunyai keluasan dan kebebasan untuk memilih cara agar bisa mendapatkan konten sebuah karya seni. Partisipasi terhadap pertunjukan musik, misalnya, penonton dapat menggunakan *angle* struktur suara yang diasosiasikan dengan strata

sosial atau model kerja sama antar individu, atau mengambil dinamika alur sajianya untuk diasosiasikan dengan kekuatan alam maupun kekuatan sang Pencipta, dan masih banyak lagi modus yang relevan dengan sajian pertunjukan seni. Singkat kata, berbagai cara dapat digunakan untuk melibatkan orientasi penonton ke dalam karya seni yang dipertontonkan. Hal ini menunjukkan keluasan ranah karya seni yang memberikan peluang bagi para penonton untuk mendekatinya dengan cara dan strategi yang tepat sesuai dengan kecenderungan saat menghadapi pertunjukan seni.

Partisipasi dalam nyanyian, misalnya, bisa dilakukan dengan menggunakan kebebasan dalam mendapatkan jenis asosiasi karena penikmat seni bisa memanfaatkan bermacam-macam input dari berbagai ragam aspek pertunjukan: waktu, peristiwa, fungsi pertunjukan dalam acara seremoni, di samping unsur-unsur pertunjukan yang selalu berubah-ubah di dalam konteks sosialnya. Di sini, keluasan dan kebebasan dalam menentukan aspek mana yang diperhatikan dapat menentukan jenis interaksi dengan unsur-unsur pertunjukan itu. Di dalam proses itu, pribadi mendapatkan tempat untuk menentukan sebatas apa suatu imajinasi mendapatkan bentuk akhir pada suatu saat, serta bagaimana wujud itu menjadi nyata dalam benak para penikmat itu. Proses seleksi terhadap unsur-unsur dari luar dan unsur-unsur kehidupan pribadilah yang menjadi pembentuk dalam menciptakan imajinasi para penikmat seni. Saya pernah membicarakan hal ini ketika menganalisis tentang bagaimana seseorang atau sekelompok orang memberikan makna terhadap nyanyian. Saya menduga proses itu terjadi sebagai berikut:

When listening to songs audiences do not take all of the offered meanings rather they select only those which are relevant to personal and community lives. There are at least two reasons why they do that. First, meanings spring out from many directions: times offer frame of reference, events present guides to choose places, and melody gives proper feeling to get aesthetic satisfaction. However, audiences

own limited point of view with which they can enjoy some of the “benefits” because they are “colonialized” by meanings constructed by their minds. Although some people say that audiences have freedom to select the relevant meanings, they are not totally free to enlarge imagination in spite of the wide array of tolerance offered when interpreting meanings. This large domain is beyond the reach of audiences’ point of view and they cannot grasp everything inside the song. Second, the “shortage” of experience provides audiences with specific interests so that their point of views does not wander around. With this they can find space to make sense of songs in the community. This is only possible when audiences create the “discourse space” in which they get the focus of special attention of possible meanings (Santosa 2012b).

Dari uraian di atas saya ingin mengatakan bahwa partisipasi dalam memahami sebuah karya seni tidaklah sama untuk setiap orang dalam waktu berbeda maupun oleh dua orang atau lebih dalam waktu sama sekalipun. Selalu ada bermacam-macam faktor yang mempengaruhi tingkat partisipasi para penonton dalam meresapi konten yang terdapat dalam sebuah karya seni, seperti tampak di dalam analisis yang saya sampaikan di sebuah seminar internasional di Atena tahun 2012 tersebut (Santosa 2012b: 1-9). Hal inilah yang membuat hasil pemahaman terhadap sebuah pertunjukan bermacam-macam dan berbeda-beda, yang merupakan ciri khusus untuk sebuah proses berkomunikasi dalam pertunjukan (baca Santosa 2012c: 175-214). Seperti tampak, walaupun dalam uraian tersebut tidak tersampaikan secara eksplisit, bahwa perbedaan proses dan hasil komunikasi dipengaruhi oleh berbagai elemen pertunjukan termasuk konteks sosial di mana pertunjukan berlangsung. Kompleksitas semacam inilah yang menjadi topik utama dalam buku saya terdahulu, dengan lebih menganalisis faktor-faktor yang mempunyai peran dalam proses yang berlangsung di antara para seniman dan penonton.

Namun, perlu juga disampaikan bahwa di samping berbagai elemen yang saya nyatakan di atas, orientasi dan “world-view” para penonton bukanlah elemen yang bisa diabaikan karena justru hal inilah yang memberikan sumbangan terbanyak dalam menentukan hasil pemahaman yang dicapai. Konsep yang didapatkan semasa menjadi anggota penonton, keyakinan yang ingin dipertahankan, peristiwa-peristiwa mengharukan semasa remaja, aspirasi untuk mendapatkan pandangan segar, maupun pilihan ideologi menjadi penggerak utama dalam membangun keputusan-keputusan penting dalam partisipasi mereka untuk mendapatkan hasil terbaik. Hal inilah yang menggerakkan “mesin estetik” tidak hanya di tingkat fisik di mana penonton memilih “angle” suatu peristiwa pertunjukan tetapi juga terhadap pilihan mereka tentang dimensi mana yang seharusnya mendapatkan penekanan dalam suatu pertunjukan seni. Pemilihan terhadap “benda-benda” yang dianggap penting seperti ini bisa menjadi topik analisis bagi peneliti mendatang dengan memfokuskan pada bagaimana interaksi konseptual dalam pertunjukan dengan konsep yang diyakini oleh para penonton sebagai “konsumen” dan penggerak masyarakat.

Ada hal lebih penting untuk dibicarakan yaitu: bagaimana partisipasi world-view dalam membangun citra yang merupakan tujuan akhir dari pertunjukan dan pameran karya seni. Pertama-tama perlu diingat bahwa world-view bukanlah suatu “benda statis” yang bersifat permanen dan tidak bisa dirubah karena unsur-unsurnya bersifat cair dan dapat menyesuaikan dengan pandangan lain, kekuatan-kekuatan yang dianggap lebih bermanfaat untuk kehidupan bermasyarakat.

BAB III

Seniman dan Dunia Imajinasi

Bab ini memfokuskan pada dunia imajinasi, sebuah isu sentral di dalam kehidupan kesenian. Seniman menggunakan imajinasi terutama ketika mereka sedang merenung untuk mendapatkan inspirasi tentang karya seninya. Mereka merefleksikan berbagai pengalaman dan pemahaman untuk dijadikan bahan pokok dalam menyusun karya seni. Melalui proses pemilihan medium dan teknik yang diyakininya mereka mengungkapkannya menjadi karya seni. Saya tidak ingin membicarakan masalah ini dalam konteks terbatas tetapi saya juga mencoba menghubungkannya dengan beberapa isu pokok lain di antaranya: apa saja yang terjadi dalam pikiran seniman, dengan pandangan apa seniman membingkai karya seninya, apakah seniman mempertimbangkan pandangan khusus di dalam konteksnya ataukah mereka menggunakan konsep yang berlaku di dalam masyarakat sekitarnya. Perhatian juga saya tujukan kepada hubungan antara masyarakat dengan seni khususnya apakah secara konseptual mereka mempunyai korelasi untuk mendapatkan konsep seni. Isu-isu pokok lain yang menjadi perhatian di bagian ini di antaranya adalah proses yang dialami oleh seniman, strategi mereka dalam membangun imajinasi, di mana sumber imajinasi berada, serta bagaimana mereka mewujudkannya dalam kehidupan bermasyarakat. Saya juga mengontekstualisasikan imajinasi dalam berbagai ranah kehidupan untuk melihat apakah seniman berimajinasi untuk kepentingan terbatas atau luas. Dengan perkataan lain, saya ingin menjelaskan berbagai gambaran tentang bagaimana dunia imajinasi terwujud dalam kehidupan seni. Secara khusus saya juga memfokuskan pada

proses kreasi yang dilakukan oleh seniman untuk menggambarkan cara kerja seniman. Hal ini dilakukan untuk mencari hubungan antara konsep kerja seniman sebelum karya itu disajikan dengan konsep sosial setelah karya itu dipergelarkan maupun dipamerkan.

Karya Seni dan Seniman

Seniman ketika menciptakan karya seni tidak hanya ingin mendapatkan wujud sensa melalui suara, gerak, kata, warna, garis, bidang, ruang maupun bentuk yang dibingkai dengan prinsip-prinsip maupun konsep kekaryaannya dan estetika tetapi yang lebih penting adalah apakah karya mereka dapat mewartakan ide-ide yang dimilikinya sebelum karyanya dihasilkan. Seniman mempunyai “gambaran” tentang apa yang ingin diwujudkan ke dalam karya dan mereka sadar bahwa benda yang diciptakan mempunyai kedudukan sentral dalam proses berkesenian, yaitu dalam rangka memberikan mediasi terhadap proses mental yang diharapkan terjadi ketika karyanya sudah disajikan.¹

¹ “Benda seni” dalam komunitas seni bukanlah benda biasa tetapi benda itu dianggap mempunyai “roh” yaitu suatu substansi yang dihasilkan dan “diabstraksikan” dari benda fisik atau kenyataan sosial di sekitar masyarakat seniman. Substansi itu disajikan dalam peristiwa berkesenian di mana situasi seni dikondisikan, seniman, karya seni, dan penikmat dihadirkan untuk mengalami peristiwa kesenian. Hal ini berbeda dengan sajian kegiatan-kegiatan lain, walaupun bisa jadi mempunyai kemiripan dan kompleksitas tinggi, seperti gerakan-gerakan di dalam sirkus, loncat indah, permainan melodi buatan komputer, maupun gerakan robot yang menirukan penari maupun pantomim. Membicarakan hal ini, saya pernah mengutip pendapat Hagberg (Santosa 2012c: 112) dengan mengatakan bahwa walau ada kemiripan dalam bentuk dan kompleksitas antara gerakan sirkus dengan gerakan tari, misalnya, namun keduanya mempunyai perbedaan mencolok. Gerakan sirkus bisa mempunyai keluwesan sama dengan, atau bahkan lebih kompleks dari pada tari, namun gerakan tari mempunyai kandungan makna yang dapat memasuki ranah estetika. Saya ingin menyatakan bahwa ketika menyajikan gerakan tari, penari “tidak hanya mempunyai kemampuan teknis saja karena pertunjukan digunakan untuk menyampaikan pesan yang dirumuskan melalui perenungan mendalam sementara pada yang kedua tidak digunakan untuk menyampaikan pesan pertunjukan,” tetapi untuk menyampaikan ketrampilan untuk mempertontonkan gerakan visual yang dapat memuaskan kebutuhan inderawi. Tampak jelas di sini bahwa kandungan isi dan makna merupakan penciri utama antara gerakan

Seniman sadar bahwa karya yang diciptakan digunakan sebagai “sasaran” bagi berbagai pihak, baik pihak yang mendapatkan manfaat estetis maupun keuntungan lain seperti: penonton, sponsor, kolektor, pengguna, kritikus, pengamat, maupun peneliti seni. Mereka masing-masing mempunyai tujuan untuk memanfaatkan dan menghidupkan seni, namun dengan pandangan mereka masing-masing tentang seni. Di sini saya ingin memusatkan perhatian kepada peran penonton karena dalam diri merekalah karya seni itu utamanya dimaksudkan untuk ditanggapi dan dihidupkan. Secara khusus seniman mengharapkan agar para penonton dapat menghasilkan imajinasi yang bermanfaat tidak hanya terhadap diri sendiri tetapi juga terhadap orang lain dan masyarakatnya. Demikian pula, mereka ingin agar, ketika pertunjukan disajikan di atas panggung dan pameran digelar di ruang pameran, maupun ketika lukisan dipajang dalam ruang publik, karya-karya itu dapat membangkitkan motivasi penonton untuk menciptakan “dunia estetis” yang mengharukan dan menyenangkan.

Ranah estetis seperti disebut di atas merupakan bagian penting dalam kehidupan berkesenian karena di sanalah karya seni mendapatkan muara yang merupakan tujuan akhir suatu sajian seni. Setelah melalui proses “peleburan” dari entitas bersifat bendawi menjadi entitas abstrak, seni dianggap mendapatkan bentuk akhir yang paling hakiki. Namun, ranah estetis yang penting itu bukanlah satu-satunya tujuan walaupun tidak sedikit orang mengatakan bahwa ranah itu cukup penting dalam menentukan nilai karya itu. Meskipun tidak jarang ranah estetis

sirkus dan gerakan dalam seni. Hal inilah yang seharusnya menjadi perhatian utama karena jika tidak orang akan mengatakan bahwa gerakan sirkus dan tari adalah sama. Apabila hal itu terjadi maka orang akan mengecilkan arti seni karena mereka akan memandang bahwa seni, seperti halnya sirkus, tidak mempunyai nilai dan makna khusus kecuali daya tarik sensual. Padahal, makna dan nilai itulah yang seharusnya dijadikan fokus perhatian dan pembicaraan karena adanya kekuatan yang dapat dimanfaatkan untuk kehidupan dan kesejahteraan masyarakat.

dijadikan tujuan dalam menghadapi karya seni namun konten seni sering menjadi tujuan utama dalam penciptaan dan penghayatan karya seni.² Disadari atau tidak, disengaja atau tidak, hal inilah yang secara dominan menguasai pandangan dunia para pengkarya dan penikmat seni.

Muncul pertanyaan: di mana posisi seniman ketika mereka sedang menyusun sebuah karya seni, bagaimana strategi menyusun konsepnya dan akhirnya menuangkannya ke dalam sebuah bentuk benda seni? Seniman bukanlah pribadi otonom dalam pengertian seorang sosok yang mengembangkan pola pikir dan konsepnya dari pemikiran sendiri. Mereka bukanlah sosok yang steril dari campur tangan dan pengaruh situasi yang berada di luar dirinya. Mereka juga tidak mempunyai entitas ideal bagi dirinya yang bebas dari keberadaannya di lingkungan masyarakat. Ia dibentuk oleh pandangan ideologi budaya dan masyarakat, oleh kehendak penentu kebijakan politik setempat, reaksinya terhadap norma-norma sosial, kekuatan-kekuatan anarkis yang tidak disetujuinya, maupun ideologi yang diminatinya. Seniman tidak berada di dalam situasi “hampa” di mana mereka bebas dari pengaruh-pengaruh tersebut. Pengaruh-pengaruh itulah, bersamaan dengan pandangan, kecenderungan, dan karakter pribadinya memberikan arah terhadap wujud karyanya. Janet Wolf menggambarkan posisi seniman sebagai pribadi yang aktif dan dinamis terhadap situasi sosial yang terjadi di sekitarnya. Wolf menulis sebagai berikut.

² Saya membedakan antara ranah estetik dengan “konten” karya seni karena ranah estetik berada di dalam ruang khusus yang “steril” dari kepentingan dan konteks sosial. Ranah itu berdiri di dalam “kesunyian yang menyenangkan” dan memberikan pemahaman ideal tentang karya seni yang menjadi rujukannya. Sebaliknya konten seni berada di ruang lain yang dihubungkan dengan kepentingan-kepentingan dan kebutuhan praktis yang terjadi di dalam kehidupan sosial seperti pentingnya status seseorang dalam memenuhi kebutuhan sosial, strategi menggalang kekuatan kelompok untuk tujuan bersama, maupun pentingnya kekuatan iman dalam mencapai hubungan harmoni dengan kekuatan supra di luar diri manusia. Dengan kata lain, saya tidak dapat memungkiri bahwa konten karya seni merupakan “kepanjangan” dari ranah estetik di mana pemahaman tentang seni beradaptasi dengan lingkungannya untuk mencari tujuan akhir dalam rangka menghidupkan dan memberi kehidupan terhadap masyarakatnya.

The author is not conceived as an ideal, free, creative spirit, but precisely as someone with a given social and historical situation, confronted by conditions of artistic production external to him/ herself. The author is seen as a 'producer', whose work is to use the technical and material tools available and to fashion these into a literary works (Wolf 1993: 62).

Lingkungan sosial, termasuk anggota masyarakat yang berada di sana, tidak hanya merupakan milieu bagi seniman untuk secara pasif memanfaatkan atmosfirnya tetapi ia menjadi suatu kondisi untuk ditanggapi, membuat keputusan, dan mengungkapkan tentang keberadaannya sebagai pribadi aktif dalam pergerakan sosial. Produksi karya seni tidak steril dari konfrontasi antara pandangan seniman dengan penguasa, keberadaannya dalam kelompok etnis minoritas, kekuatan tirani yang membangun dinasti secara monarki, kekuasaan absolut yang dibungkus dengan etika sosial, maupun pergerakan politik yang mendasarkan pada kepentingan banyak orang. Semuanya merupakan proses yang terjadi dalam kerangka pemikirannya dan dimanfaatkan untuk dan bahkan dijadikan “referensi” ketika mereka membuat karya seni. Bangunan konsep yang ditentukan oleh seniman berbasis pada pandangannya yang “membumi” karena mereka bukan berada di dalam kolam yang digunakan untuk berenang tanpa membuat reaksi terhadap lingkungannya. Hasil akhirnya adalah sebuah hasil perenungan yang mendapat “bumbu” dari sikap koleganya terhadap prinsip-prinsip seniman, kekuatan pribadi yang menghindari kekuatan penjajah gaya baru, maupun pikiran-pikiran kreatif dalam rangka menyejahterakan kehidupan bermasyarakat. Pendek kata, substansi dan konten karyanya merupakan hasil adaptasi dan reaksi terhadap berbagai aspek yang tidak hanya melingkupi tetapi juga yang lebih penting memberikan inspirasi untuk menanggapi dan mengungkapkannya serta digunakan sebagai alternatif pandangan di dalam

komunitasnya. Hal inilah yang menjadi intisari dari proses yang terjadi dalam diri seniman.

Hillary Fraser memberikan gambaran tentang bagaimana seorang seniman bekerja untuk mendapatkan wujud sebuah karya seni. Ia membayangkan bahwa seniman tidak hanya memikirkan bagaimana benda seni itu terwujud tetapi lebih dari itu ia memfokuskan pada imajinasi untuk mendapatkan “bentuk awal” dari karya seni yang sedang dibuatnya. Seniman berusaha untuk menjadi penengah dan berperan sebagai “penghubung” antara bentuk alami yang ditemui setiap hari dengan bentuk seni yang dibayangkan di dalam benak mereka. Saya menduga bahwa di sinilah proses awal penciptaan terjadi di mana seniman mengalami intensitas perenungan untuk benar-benar menjadi dirinya dalam rangka mewujudkan sebuah karya yang bermanfaat untuk kegiatan berkesenian. Di sini, pribadi seniman menjadi satu kesatuan dengan substansi di sekitarnya dan untuk sementara menutup kemungkinan campur tangan dari keadaan sekitar yang secara alami memberikan masukan-masukan secara terus menerus.

Fraser berpendapat bahwa intensitas perenungan seniman mencapai tahap di luar sadar karena dirinya sendiri terbuai dalam imajinasi tentang “rancangan benda seni” yang diperkirakan dapat mengungkapkan pandangannya tentang alam, dunia sekitar, hubungan antara manusia dengan alam, maupun hubungan mereka dengan kekuatan di luar nalar dan supranatural. Menurut John Ruskin, seperti dikutip oleh Hillary Fraser, seniman mengalami proses “pewarnaan imajinasi” yaitu tahap memberikan bentuk akhir terhadap pemikirannya yang spesifik dalam rangka “melahirkan benda seni.” Di sinilah kekuatan seniman mengalami tantangan untuk menjelmakan bentuk yang bermakna di satu ranah menjadi bentuk yang bermakna di ranah lain. Ranah ini merupakan tahap penting dan bersifat krusial karena merupakan ekspresi pribadi yang khas dan bernuansa seni, tidak seperti tahap sebelumnya di mana bentuk-bentuk yang biasa kita jumpai dalam

kehidupan sehari-hari masih mewujud dalam gambaran seniman. Fraser dengan tegas mengatakan bahwa di sini seniman sedang mengadakan “coloring of imagination” yang merupakan tahap antara persepsi dan kreatifitas. Ia memberikan gambaran proses itu sebagai berikut.

In Ruskin's view, the artist must lose awareness of himself initially only in preparation for when he must cast 'a certain coloring of imagination' over his subject. The artistic imagination bridges the gap between perception and creativity, between the form of nature and the form of art (Fraser 1986: 127).

Kesadaran seniman selama menyusun karya menjadi momen penting untuk dicermati dalam seluruh rangkaian berkesenian. Apakah seniman tetap mempunyai kesadaran sosial, menjadi warga di antara anggota kelompok, mempunyai hak untuk bersuara dalam proses politik, mengadakan kegiatan bersama, mempertahankan keyakinan pribadi, membangun jaringan sesuai dengan kekuatan individu dan lingkungannya, dan kalau demikian bagaimana prosesnya. Apakah kekuatan-kekuatan dan kecenderungan untuk mengabdikan dirinya sebagai anggota masyarakat, untuk mendapatkan hak berserikat di bidang politik, maupun memperjuangkan nasib keluarganya menjadi bagian dari proses penyusunan karyanya? Menurut Fraser, proses penyusunan karya bisa terjadi dalam kadar tinggi dan intensif bahkan melebihi segala macam dimensi sosial yang sedang berlangsung. Intensitasnya tidak saja berada di dalam ranah estetis tetapi juga merambah sampai dengan ranah sosial seperti disebut di atas. Jika hal ini terjadi maka motivasi untuk menyusun karya menjadi “penguasa proses psikologi” di mana seniman sampai ke suatu titik puncak dan mereka akan mengalami “kehilangan kesadaran” karena mereka mencapai tingkat “ekstasi” selama proses penyusunan karya itu. Hal inilah yang dapat mendesak kecenderungan-kecenderungan dan rancangan-rancangan sosial

dengan segala implikasinya karena seniman tidak lagi memberikan perhatian sepenuhnya terhadap pandangan dan gejala-gejala sosial yang menuntut perhatiannya seperti yang terjadi di dalam atmosfer kehidupan biasa.

Substansi Karya Seni

Isi karya seni yang merupakan substansi dengan “sifat cair” dan fleksibel mendapatkan bentuk akhir setelah mendapat “masukan” dari lingkungan, mempunyai kekuatan untuk menjadi pendorong bagi dinamika kehidupan seni, baik yang berada di dalam benak seniman maupun di dalam benak penonton. Kekuatan itu dapat menembus batas-batas fisik di lingkungan serta konsep-konsep yang berada di dalam kehidupan sosial dan akhirnya merembes ke norma-norma sosial menjadi konsep-konsep yang bisa dijadikan pedoman dalam berkehidupan sosial. Di sini, substansi itu tidak berada dalam keadaan statis akan tetapi “bermetamorfose” menjadi kekuatan-kekuatan yang dapat menjadi pemicu terhadap seniman untuk lebih memanfaatkan seni sesuai dengan fungsi pokoknya.

Keindahan estetik memang mempunyai peran penting dalam kehidupan seni, dan bahkan tidak sedikit orang menjadikannya sebagai substansi inti dalam kehidupan berkesenian. Namun, tidak sedikit orang mengatakan bahwa seni seharusnya tidak hanya dinikmati untuk mendapat nilai estetika dan kepuasan batin saja, yang merupakan tuntutan kehidupan di samping kehidupan bermasyarakat, tetapi semestinya bisa dijadikan “pintu masuk” untuk mendapatkan gambaran-gambaran tentang kehidupan yang lebih baik di dalam masyarakat. Gambaran-gambaran itu berwujud imajinasi yang mempunyai peran penting di dalam membangun konsep-konsep dan ide-ide penguat keutuhan masyarakat.

Bentuk imajinasinya tidak hanya bersifat maya tanpa dinamika, tetapi sarat dengan pikiran-pikiran nyata, ide-ide yang tidak hanya terbayang tetapi juga bisa dimanifestasikan di dalam kehidupan mereka. Orang-orang beraktifitas, norma-norma sosial ditegakkan dan dievaluasi, status dipertaruhkan untuk mendapatkan kekuasaan, kebajikan diusahakan dengan memperhatikan etika sosial, hubungan dengan Tuhan dijaga untuk mendapatkan kesejahteraan bersama, alam sekitar diperlakukan dengan adil untuk mewujudkan kesamaan hak, kesombongan dibungkus dengan kemanisan lahiriah, pertarungan merebut kekuasaan tidak pernah berakhir karena adanya sikap serakah, manusia rakus melakukan tindakan korup secara terorganisir, serta kekuasaan tirani mendominasi mayoritas masyarakat madani. Ini semua bisa didapatkan melalui pemahaman karya seni di dalam ranah estetik yang telah diendapkan dan direfleksikan secara berlapis-lapis dalam proses dan waktu yang tidak terlalu singkat. Bila intensitas pemahaman terhadap ranah ini ditingkatkan maka bukan mustahil hal ini bisa menjadi kehidupan yang menyerupai “drama sosial” yang benar-benar ada dalam benak kita dan menggairahkan motivasi kebersamaan, bersemangat, memberi inspirasi menyejukkan, dan bahkan bisa menjadi tujuan-tujuan hidup yang menyenangkan banyak pihak. Kehidupan drama seperti itu bersifat sosial, tidak “menceritakan” tentang kehidupan pribadi yang menyendiri secara spesifik tanpa adanya konteks dengan masyarakat – walaupun di dalam manifestasinya hal itu berproses secara individual dan bersifat esoterik – di mana bayangan tentang citra menawarkan kehidupan-kehidupan baik yang bersifat pribadi, kelompok, religius, sakral, maupun profan. Di sini kehidupan menjadi nyata, benar-benar ada dan menghadirkan sebuah dinamika sosial yang mempunyai energi untuk menggerakkan masyarakat yang mengikutinya dalam konteksnya masing-masing. Melalui drama sosial ini pandangan-pandangan seniman, yang merupakan interaksi dan akumulasi

dengan pandangan-pandangan dan konsep-konsep lain, tampak dan dengan demikian mereka “memproyeksikan” gagasannya untuk kebangkitan cita-cita di dalam masyarakat secara luas.

Berbagai pengalaman menunjukkan bahwa, demikian juga berdasarkan pengakuan para seniman kreator dan para penonton, inti dari sebuah karya seni bukanlah hanya terletak pada sajiannya yang dapat memukau dan menggerakkan segala motivasi psikis saja, nilai estetikanya yang memberi kepuasan batin terhadap penonton setianya, tetapi juga kontennya yang bisa terwujud secara nyata di balik karyanya. Artinya, disamping keindahan karya yang dapat dinikmati oleh para penonton, karya seni seharusnya juga memiliki kekuatan untuk memancarkan kontennya ke dalam masyarakat luas. Karya itu tidak bersifat otonom dan berdiri sendiri dengan memancarkan auranya, tetapi berfungsi sebagai “kaca tembus cahaya” yang bisa diraba secara fisik dengan menggunakan alat inderawi. Karya itu sendiri merupakan benda yang dapat menimbulkan daya tarik luar biasa karena teba jangkauannya melebihi kesan dan fantasi biasa, dan bahkan mendapatkan bentuk akhir yang mempunyai kedudukan khusus di dalam benak para penonton setianya. Namun, intensitas mendalam seperti itu tidak secara serta merta menyampaikan konten yang terkandung di dalamnya walaupun kaca itu sudah bisa disentuh dengan sempurna melalui peralatan sensa. Kaca itu bersifat transparan, walaupun sifat seperti itu tidak dapat dirasakan oleh semua orang dengan cara yang sama, dan mempunyai kemampuan dalam mengantarkan penonton untuk melihat, menjajagi dan kemudian membangun sebuah “lukisan citra” yang kaya akan makna bagi komunitasnya. Karya itu merupakan pengantar terhadap suatu kehidupan serupa dengan kehidupan dalam bermasyarakat akan tetapi lebih kuat karena bisa mengarahkan kehidupan masa kini dengan lebih bermakna untuk masa mendatang. Sebuah drama sosial muncul dari bayang-bayang di balik kaca itu dan dapat digunakan untuk mencapai tujuan lain.

Hanya para penghayat kreatiflah yang dapat membuahkan hasil seperti ini setelah melalui proses panjang dalam meningkatkan kompetensi dalam berimajinasi melalui karya seni.

Para seniman mempunyai strategi khusus dalam menyiapkan ide, mengemasnya, dan kemudian mengonstruksikannya sehingga menghasilkan benda seni yang dapat memberikan akses terhadap kehidupan drama sosial seperti saya jelaskan di atas. Namun, sayangnya strategi itu tidak serupa apalagi sama bagi setiap seniman di dalam bidangnya apalagi di bidang seni lain. Bahkan, lebih ekstrim lagi seorang seniman bisa menggunakan strategi berbeda dalam menciptakan karya yang berbeda dalam waktu yang berbeda. Misalnya, seorang pelukis bisa memulai mengerjakan karya dengan membuat sketsa lebih dahulu sebelum menyelesaikan detil seluruh lukisannya. Tetapi, pada saat lain ia dapat secara langsung menggoreskan cat ke kanvas putih tanpa adanya disain awal. Pelukis Guh S. Mana suatu saat bisa menggunakan bibirnya untuk melukis di atas kanvas, tetapi suatu saat lain menggunakan alat dapur dalam mengekspresikan ide-idenya. Contoh-contoh itu sekedar mengingatkan kepada kita tentang berbagai modus yang dapat diambil untuk mendapatkah hasil akhir berupa benda seni.

Tampak dari uraian itu bahwa kebebasan untuk menuangkan gagasan-gagasan kreatif tidak terbatas hanya satu atau dua modus saja; muncul berbagai macam cara untuk mengawetkan pikiran-pikiran awal dengan “kain-kain pembungkus” yang dapat menghadirkan karakter dan muatan estetis menawan. Lepas dari itu semua, saya berpendapat bahwa strategi itulah yang dapat menyebabkan karyanya bisa diakui dan memunculkan sebuah drama sosial yang benar-benar hidup, tidak samar-samar apalagi buram tanpa pancaran energi dari kedalaman karyanya. Strategi itu dapat diperbarui setiap saat dalam rangka menangkap kecenderungan para penikmat seni yang sedang dihadapi oleh seniman itu.

Drama sosial seperti saya jelaskan di atas mempunyai kekuatan-kekuatan intrinsik serta mampu memberikan penjelasan maupun penegasan terhadap berbagai persoalan kehidupan sosial dengan kedalaman intensitasnya, serta dapat membangun suatu substansi dengan tanpa bantuan dari bayangan-bayangan yang berasal dari konsep dan ranah lain.³ Di sini gambaran citra merupakan “akumulasi” dan gabungan dengan berbagai gambaran yang dihasilkan dari ranah-ranah lain, yang selanjutnya saling mengisi dengan unsur-unsurnya yang bermanfaat dan berdiri dalam ranah otonom tanpa bisa diintervensi oleh citra lain-lain.⁴ Citra semacam itu dapat memberikan pencerahan terhadap berbagai persoalan yang sedang dihadapi oleh masyarakat, sehingga dalam kadar tertentu bisa berfungsi sebagai acuan dan pedoman bagi kekuatan-kekuatan sosial yang

³ Di sini saya beranggapan bahwa di dalam setiap ranah kehidupan orang mempunyai pandangan-pandangan spesifik yang berkembang selama mereka menjalankan tugas sehari-harinya. Pandangan-pandangan itu didialogkan dengan pandangan maupun konsep lain dalam rangka mendapatkan konsep baru yang lebih bermakna bagi dirinya maupun orang lain. Pandangan dalam satu ranah bisa berinteraksi dengan pandangan lain di dalam ranah itu tetapi juga bisa berdialog dengan pandangan lain di ranah lain untuk mendapatkan pandangan yang lebih baik. Proses seperti itu menimbulkan dinamika yang rumit sehingga banyak kemungkinan terjadi setelah proses dialog itu berlangsung. Apabila proses semacam itu terjadi di ranah estetis maka akan terjadi dialog dengan intensitas tinggi yang tidak dapat dicampurtangani oleh ranah lain karena intensitas dialog itu mencapai tahap “ekstasi” seperti saya jelas di bagian lain.

⁴ Saya berpendapat bahwa walaupun citra dalam seni mempunyai otoritas tersendiri, tetapi tidak berarti bahwa substansi itu terbentuk secara khusus oleh elemen-elemen yang didapatkan dari seni saja, tetapi bidang-bidang lain juga ikut andil dan berpengaruh di dalam pembentukannya. Demikian juga, prosesnya tidak terjadi di dalam ruang esoterik yang bebas dari pengaruh dan campur tangan lingkungannya. Misalnya, citra tentang kesejahteraan bersama dan keberanian dalam membela negara dibentuk dari pandangan masyarakat sekitar yang taat akan norma sosial dan mentaati etika kelompok, keketatan kaum penganut agama dalam menyebarkan nilai-nilai Illahi, kekhusukan warga dalam memperjuangkan kebutuhan bersama, keseriusan orang tua dalam mendidik anaknya untuk menjadi warga negara yang baik, serta kebiasaan untuk mempunyai toleransi terhadap paham lain namun bertanggungjawab terhadap kepentingan umum. Semua pandangan itu saling berinteraksi dan akhirnya menjadi sebuah “paham baru” yang dituangkan dalam karya seni dan akhirnya dipancarkan oleh karya seni yang sedang dinikmati oleh komunitasnya. Proses semacam itu terjadi dengan sendirinya di dalam komunitas dan dalam pribadi-pribadi yang setia terhadap seni.

membutuhkan energi lebih untuk menggerakkan kehidupan masyarakat. Berikut saya menguraikan asal dan gambaran jenis citra yang benar-benar hidup dalam pikiran seniman dan anggota masyarakat seni serta menjelaskan bagaimana hal itu bisa berpengaruh terhadap cara kerja dan cara berpikir mereka dalam memenuhi kebutuhan sosial. Saya juga mengidentifikasi bagaimana gambaran citra itu terwujud di dalam kenyataan sosial, menjelma menjadi kekuatan-kekuatan yang tampak dalam rangka mendapatkan *oase* tentang kehidupan dalam yang mandeg dan tersesat.

Imajinasi dan Jenis Citra

Saya membicarakan imajinasi dan citra dalam konteks kebersamaan karena yang pertama memberikan andil terhadap terbentuknya substansi kedua. Imajinasi berada di dalam ruang lebih dinamis, terus menerus mencari bentuk dalam pencarian “intisari seni,” karena ia berada berdekatan dengan sebuah kegiatan yang memancarkan konsep-konsep dari karya seni yang sedang dihadapi. Sementara itu, citra tidak lagi berhubungan langsung dengan seni, setidaknya mempunyai jarak lebih jauh dari pada imajinasi tentang seni, karena ia telah diposisikan sebagai “hasil akhir” dalam proses pemahaman seni itu. Namun, bukan berarti bahwa imajinasi dan citra terpisah sama sekali karena kedua substansi itu merupakan rangkaian proses dan hasil yang saling menguatkan.

Berbagai pihak yang terlibat di dalam komunitas seni – para seniman, penonton, penanggap, pengamat, kolektor, maupun kritikus – berpendapat bahwa proses imajinasi berlangsung secara terus menerus dan bisa mendapatkan gambaran citra yang diyakini dan terwujud dalam fase imajinatif yang saya sebut drama sosial seperti saya uraikan dalam bab I. Citra itu bukan hanya sebuah gambaran menyenangkan seperti halnya bayangan dalam mimpi

yang berakhir dengan “happy ending” maupun gambaran tentang kebahagiaan abadi di alam baka belaka, seperti bayangan kita tentang surga. Dalam citra peristiwa yang terjadi dalam pikiran seseorang merupakan “substansi” dari kehidupan nyata yang disarikan oleh para seniman dalam sebuah karya seni. Kehidupan itu berada di dalam diri pelaku seni dan merupakan hasil perenungan dan “interaksi sosial” terhadap permasalahan-permasalahan dalam kehidupan yang terbungkus dalam estetika seni.

Satu pertanyaan bisa kita ajukan dalam rangka melihat hubungan antara seniman dengan dunia imajinasi dan citra: bagaimana dunia imajinasi seniman muncul dan dalam keadaan apa imajinasi itu muncul serta bagaimana dampaknya terhadap para penonton? Satu jawaban sementara yang disampaikan oleh G.L. Hagberg bisa disampaikan setidaknya untuk melihat sumber apa yang bisa digunakan sebagai awal proses pemunculan imajinasi di dalam karya seni. Tentu saja imajinasi tidak muncul dari karya seni *an sich* di mana seniman menyampaikan konsep dan gagasan melalui karya itu, tetapi juga diperkuat dari unsur-unsur lingkungan di mana seni itu berada.

Seniman, melalui karya yang merepresentasikan konsepnya, memberikan kekuatan terhadap konsep sosial baik di tingkat individu, kelompok, maupun masyarakat yang selanjutnya dapat menggali imajinasi-imajinasi dalam benak para penonton. Hubungan antara gagasan pelaku anggota suatu komunitas, norma-norma kelompok sosial, ide-ide brilian tokoh agama, rancangan pemimpin desa untuk memajukan pandangan masyarakat tentang masa depan dengan konsep yang dialami oleh seniman tidak lagi menjadi benda-benda terpisah tetapi bisa disinergikan melalui karya seni yang disajikan. Mencermati masalah ini, dengan memberikan konteks dalam interaksi sosial dan individual, Hagberg menggambarkan munculnya imajinasi secara spesifik sebagai berikut.

Quite apart from the accuracy of this definition of consciousness, it is vividly clear that the arts, at least the representational arts, very often shape, or indeed frame, our views or conceptions of the objects depicted. Again, this impression is almost too general to illustrate, but one need only imagine seventeenth-century Holland, and then ask oneself for the sources of those images, to see the point of the analogy. At a deeper level, however, Taylor identifies as essentially human the capacity to become engaged within a particular situation, where emotional descriptions of ourselves arise, and within which those descriptions are rendered appropriate, accurate, in need of revision, in need of further specification, and so on (Hagberg 1995: 183).

Satu pertanyaan bisa dimunculkan di sini: dari mana imajinasi seniman berasal? Apa hubungan antara imajinasi itu dengan citra para penikmat seni? Seniman memulai kerjanya tidak dengan tangan hampa atau tidak pula mendapat ide dari dunia awang-awang terasing dari dunia realitasnya tetapi mereka bekerja dengan ide-ide yang diambil dari pemahaman tentang keluarga, perenungan tentang kehidupan politik masa kini, interaksi antara warga kampung dengan sistem pemerintahan desa, dinamika dalam komunitas beragama, maupun dominasi kekuatan etnis dalam masyarakatnya. Semua isu-isu krusial itu menjadi bahan-bahan pertimbangan bagi seniman untuk diambil sarinya dan “dipadukan” dengan pendapat-pendapat maupun konsep yang diyakininya dapat dimanfaatkan untuk menjadi “bahan dasar” dari proses kreasinya. Ketika mendapatkan “sintesis” dari berbagai input itu, mereka mulai membuat gambaran tentang apa yang akan disajikan. Bahan-bahan apa saja yang sesuai dengan rancangannya mulai dipilih dengan mengabstraksikannya melalui pandangan-pandangan pribadinya serta menyaringnya untuk menjadi “bahan dasar” untuk membuat karyanya. Di sinilah kekuatan seniman mewujudkan dalam tahap awal sebagai bentuk “rancangan kasar”

yang masih berada di dalam ruang esoterik namun sudah mempunyai wujud jelas di dalam benak seniman itu. Bentuk ini bukanlah terpisah dari pandangan, konsep, maupun ide seniman tetapi merupakan kelanjutan dari konsep dan ide itu.

Hagberg mencoba mencari sumber munculnya ide dasar karya seni itu dengan melihatnya sebagai suatu sistem tanda yang dapat memberikan pancaran bermakna bagi penikmatnya. Ia menganggap bahwa ide dasar itu berasal dari kedalaman pemahaman yang disebut “rasa,” yang selanjutnya mewujudkan di dalam dunia luar untuk membawa “pesan dari dalam.” Seni, menurut pandangan Hagberg yang ekspresionis itu, digunakan sebagai kendaraan yang dapat dimanfaatkan untuk mengejawantahkan sebuah konsep dasar yang telah disaring dalam rangka pemenuhan kebutuhan penikmat seni. Hagberg memandang dan menempatkan karya seni dalam posisi strategis yang tidak saja membuat penikmat mendapatkan pesan sensual mengesankan tetapi sebuah substansi yang mempunyai makna signifikan dalam ranah kehidupan seni. Dari pernyataan berikut terlihat bagaimana ia mengonstruksikan hubungan seniman, karya seni, dan penikmat yang berada di dalam situasi saling terkait. Ia menyatakan sebagai berikut.

Arts has also frequently been construed as a vehicle for feeling, or a system of external signs that carry emotional significance from an artist to a perceiver (Hagberg 1995: 49).

Namun, saya berpendapat bahwa rasa itu merupakan sebuah substansi yang tidak mudah dijangkau oleh logika karena ia tidaklah berada dalam posisi langsung berurusan dengan wujud karya seni walaupun banyak orang mengatakan bahwa rasa merupakan sumber inspirasi dari perwujudan karya. Rasa berada lebih jauh dari pada konsep dan ide yang dijadikan bahan kreasi oleh seniman. Rasa dan konsep diberi jarak karena yang pertama berada di dalam ranah “abstrak” sedangkan yang kedua berada

di dalam ranah lebih konkrit serta dekat dengan wujud karya seni. Hagberg tidak menjelaskan masalah jarak ini mungkin karena ia menganggap bahwa rasa menjadi bagian langsung dari proses penciptaan. Bagi saya keberadaan rasa memberikan inspirasi terhadap bangunan konsep atau ide dasar yang melandasi terjadinya sebuah karya seni.

Saya berkeyakinan bahwa ada ruang di antara rasa dan karya seni, bukan ruang hampa tanpa makna tetapi ruang dengan penuh dinamika dan semangat dalam mewujudkan sebuah karya seni. Ruang itu berupa tempat di mana seniman memberikan perhatian terhadap proses mental dengan intensitas tinggi dalam rangka mewujudkan sebuah karya seni. Dalam hal ini saya berbeda pendapat dengan Susan Langer yang memandang bahwa karya seni terwujud karena adanya keserupaan dengan rasa yang ada pada seniman. Hal ini saya dasarkan atas pertimbangan bahwa suatu rasa tidak dapat dengan sendirinya mewujudkan menjadi karya seni tanpa adanya “mediasi” konsep yang dirumuskan dari rasa yang akan diwujudkan itu. Ada penghubung antara rasa dengan karya seni, suatu konsepsi yang bersifat mendasar namun berfungsi urgen dalam menentukan landasan karya itu.

Untuk mengetahui sebenarnya bagaimana gagasan seniman itu terwujud dalam karya seni saya ingin menyampaikan pertanyaan tentang hubungan antara imajinasi seniman dengan karya seni yang dihadirkan di dalam suatu sajian karya. Apakah karya seni merupakan perwujudan dari ide seniman? Jika demikian apakah ada karya seni yang tidak berasal dari gagasan seniman, kalau ada bagaimana wujudnya?

Menjawab pertanyaan ini kita perlu mengetahui posisi karya seni di dalam benak para seniman. Tidak sedikit orang mengatakan bahwa seni bisa muncul apabila seniman merumuskan gagasannya lebih dahulu dan kemudian mewujudkan gagasan itu menjadi karya seni yang dapat dinikmati para pemirsa atau penikmatnya. Sampai di sini orang menyetujui prosesnya dan bahkan tidak ada

seorangpun ragu mengenai proses semacam itu. Menurut faham ini karya seni seharusnya asli berasal dari gagasan pertama seorang seniman, merupakan wujud dari gagasan yang belum terkontaminasi dengan gagasan orang lain sebarangpun kecilnya pengaruh dari orang lain tersebut. Perubahan sedikitpun akan menyebabkan karya seni itu kehilangan otoritas dan tidak diakui sebagai karya seni karena tidak asli berasal dari sumbernya. Bahkan, karya itu, karena tidak berada di dalam kondisi “bersih” dari lingkungan dan campur tangan orang lain, akan didudukkan sebagai “tidak bertuan” karena karya itu tidak mendapatkan “pengesahan” dari senimannya maupun masyarakat yang menikmatinya. Bagi penganut teori ini, yaitu kaum idealis yang mendasarkan fahamnya pada orisinalitas sebuah proses penciptaan, karya seni demikian dianggap tidak pernah ada walaupun dipentaskan atau dipamerkan beberapa kali oleh para pelakunya. Di sini, orisinalitas menjadi kriteria pokok dalam perwujudannya, bukan kemampuannya dalam menggerakkan rasa para penikmatnya ketika karya seni disajikan saja. G.L. Hagberg membicarakan masalah ini dan mencoba menempatkan posisi karya yang sudah diberi tambahan oleh orang lain baik dalam rangka mendapatkan hasil karya yang lebih maupun menambahkan kreasi yang lebih bermakna. Untuk memberikan ilustrasi tentang masalah ini saya ingin mengutip penjelasan Hagberg sebagai berikut.

The idealist, however, is committed to a number of rather more shocking conclusions. The actual piece has in fact never been performed, and it cannot be the case that another piece was performed, since that piece originated in the mind of no one. Whatever it is that people have been singing for hundreds of years, it cannot attain the status of a piece of music, because it is not the expression of a mental object. The idealist must, then, embrace the claim that the “piece” performed was not a piece at all, but rather a purely tonal accident. Indeed, on idealist grounds this “piece,” as it stalks through

the art world without a prior mental counterpart, must accept the status of an aesthetic zombie (Hagberg 1995: 43-44).

Komentar di atas sebenarnya ditujukan kepada “benda seni” yang mendapat perlakuan dari orang lain. Jika suatu komposisi musik yang secara tidak sengaja ditambah satu tanda (berarti satu suara dalam penyajiannya), misalnya, sedangkan penambahan itu diketahui oleh komunitasnya, maka akhirnya karya tersebut dianggap bukan sebagai karya dari komponis pertama, bukan karya asli lagi, dan bahkan merupakan karya “mati.” Hal ini didasarkan atas pendapat bahwa karya seni bisa ada hanya dengan wujud aslinya ketika karya itu diciptakan oleh senimannya saja. Di dalam komunitas seperti ini tidak ada toleransi untuk mengubah (menambah atau mengurangi) wujud karya seni yang diciptakan oleh penyusun karyanya.

Orang-orang di lingkungan seni pertunjukan (khususnya di Indonesia dan di tempat-tempat lain dengan karakter masyarakat komunal) mempunyai pendapat berbeda dengan kaum idealis itu. Penciptaan tidak hanya terjadi pada saat pertama di mana ide mendapatkan wujud gambaran oleh penciptanya tetapi juga “campur tangan” penyusun lain diberi ruang setelah karya itu tercipta. “Re-komposisi” dianggap sebagai tindakan “mencipta ulang” karya seni itu, bukan proses menghilangkan identitasnya sebagai karya seni. Bagi mereka karya seni adalah perwujudan dari interpretasi ulang dari sebuah “sketsa” yang diwujudkan oleh seniman terdahulu sehingga perbedaan perwujudan karya yang mendapat penambahan atau pengurangan dalam wujudnya tidak menjadi persoalan sama sekali. Bahkan, mereka menganggap bahwa perbedaan itu bisa memperkaya karya cipta seseorang tanpa harus mengurangi estetika karya terdahulu. Dari kebebasan semacam itu lalu muncul gaya atau “mazab” kesenian yang mempunyai otoritas masing-masing dan diakui oleh kelompok lain sebagai suatu karya yang mandiri.

Di dalam komunitas Barat, toleransi seperti itu tidak diberi tempat, setidaknya ketika mereka membangun citra dalam menciptakan seni, karena “editing karya” seberapa pun kecilnya dianggap tidak sah dan melanggar hak cipta pencetus ide pertama. Namun demikian, mereka juga memberikan toleransi terhadap pembentukan citra yang digunakan sebagai landasan untuk menyusun karya seni. Saya menduga bahwa prinsip “mengedit” karya seni juga ada di dalam komunitas seperti itu, namun hal itu tidak “dilegitimasi” dengan tradisi yang mereka anut. Misalnya, seorang yang fanatik terhadap gaya gaun Yunani di akhir abad ke 19 dapat menciptakan kembali gaun yang diinspirasi oleh gaya itu walaupun mereka berada di tempat lain seperti Inggris, meskipun mereka tahu bahwa gaya itu adalah gaya Yunani, bukan gaya yang beredar luas di lingkungan masyarakatnya. Bahkan, dengan mengenakan gaun semacam itu mereka menganggap dirinya sebagai orang ‘cerdas’ (karyanya disebut “brain costume”) karena mengikuti mode yang sedang berlangsung dan banyak digunakan dalam berbagai pementasan pertunjukan pada saat itu. Helen Thomas mengungkapkan hal ini ketika membicarakan ‘seni sebagai kehidupan’ yang dapat mempengaruhi selera, rasa, dan kecenderungan pribadi maupun kelompok sosial tertentu. Thomas menulis:

The presence of a woman wearing a Greek or oriental style gown performing alone on the stage was becoming a consuming image on both the amateur and the professional stage around this time. Being in the forefront of the ‘art as life’ movement, Russel, who was similarly at ease in the fashionable salons of London, New York, and Newport, dressed in loose Greek style robes, pinned by large brooches at the shoulder (which she called her ‘brain costume’) and ‘served as an inspiration’ to rich Edwardian ladies on two continents (Thomas 1995: 55).

Hal yang perlu dicatat di sini adalah perbedaan sikap antara masyarakat Timur dan Barat dalam melihat permasalahan itu. Masyarakat Timur memberikan toleransi terhadap penciptaan ulang karya dan bahkan hal itu dianggap sebagai “pemer kaya tradisi” sedangkan di dalam masyarakat Barat penciptaan lebih ketat dan pengakuan tidak diberikan secara terus terang karena bagi mereka mencipta ulang, meniru, apalagi menduplikasi dianggap tindakan tidak legal.

Apapun alasannya kedua kelompok masyarakat itu mempunyai sikap serupa dalam melihat kelenturan sikap seniman untuk mengakui daya kreasi seniman lain ketika mewujudkan karya seni yang “direproduksi” dan disesuaikan dengan tempat dan waktu. Di sisi lain, keketatan sikap seniman juga dapat dilihat dalam cara menyadari substansi sebuah karya seni di dalam wujudnya yang fleksibel namun ber karakter konstan. Di dalam seni pertunjukan gamelan, tari, drama rakyat, maupun teater rakyat, hal ini biasa terjadi, bahkan setiap seniman menganggap bahwa orisinalitas dalam bentuknya yang pasti tidak menjadi tuntutan utama. Akibatnya, muncul berbagai perlakuan tidak sama antara satu kelompok dengan lainnya, walaupun mereka menghadapi sebuah substansi sama. Di sinilah terjadi proses kreasi untuk membuat karya nyata yang tidak harus dalam wujud asli dan hanya berada di dalam benak seniman pertama penyusun suatu karya. Saya menduga bahwa sikap seperti inilah yang menjadikan seni di lingkungan kita – baik yang berada di lingkungan keraton maupun pedesaan – mempunyai bermacam-macam dan beraneka gaya yang hidup di setiap lingkungan.

Wujud Citra dalam Kehidupan Sosial

Citra itu, walaupun terjadi di dalam diri pribadi masing-masing orang, akhirnya tidak hanya bersemayam di dalam diri seniman tetapi juga terwujud di dalam kenyataan sosial, menjadi

kenyataan riil yang dibutuhkan oleh serta berinteraksi di dalam masyarakatnya. Ia menjelma menjadi kekuatan-kekuatan penyokong yang dapat menyegarkan kembali pandangan-pandangan usang, memberi jalan baru terhadap sendi-sendi yang sudah mengalami degradasi kualitas, mengalirkan pikiran-pikiran baru ke arah yang lebih baik dalam memberikan pemahaman lebih sempurna tentang kehidupan, menciptakan *oase-oase* dalam rangka memperlancar proses sosial serta memperlancar kehidupan dalam maupun luar yang mandeg dan tersesat.

Saya menduga bahwa pembentukan citra seni terjadi dalam konteks seperti saya jelaskan di atas, bukan hanya dalam benak para seniman betapapun tinggi kreatifitasnya. Pandangan-pandangan tentang alam bersinergi dengan norma-norma sosial, kekuatan individu berhadapan dengan kekuasaan penguasa, kecenderungan massal diberi landasan dalam mencapai cita-cita bersama. “Simulasi” pertarungan ideologi seperti ini berlangsung terus menerus dalam intensitasnya yang semakin meningkat. Intinya adalah, ada substansi kondisi laten di dalam “perbendaharaan ilmu” yang dijadikan acuan ketika para pelaku masyarakat membutuhkan ruang untuk menyampaikan konsep dan pandangannya tentang proses yang sedang berlangsung.

Alan P. Merriam, seorang antropolog dan etnomusikolog Amerika, tertarik untuk mencermati proses-proses sosial yang terjadi dalam konteks budaya. Ia menganggap bahwa proses sosial, di dalam berbagai tingkat dan jenisnya, merupakan suatu dialog berkelanjutan di mana bermacam-macam variasi pemikiran muncul di dalam kontinuitas waktu yang tidak terbatas. Ia mengutip Melville Herskovits yang berpandangan bahwa perubahan sosial, suatu peristiwa yang terjadi dalam kurun waktu secara perlahan, merupakan proses di dalam suatu kerangka yang diakui bersama oleh komunitasnya. Merriam memberikan contoh proses perubahan yang terjadi di dalam musik dengan memberi

latar stabilitas internal yang bersifat permanen. Pola-pola seperti ini banyak terjadi di dalam banyak komunitas dengan tuntunan unsur-unsur laten yang berasal dari dalam. Merriam menyatakan sebagai berikut.

This assumption that music has a basic internal stability seems to be reasonable when viewed against the general theory of culture. It is assumed that every culture operates within a framework of continuity through time; while variation and change inevitably occur, they do so within that framework unless the culture is disturbed by some form of what has been called historic accident (Merriam 1964: 305).

Sementara proses sosial berlangsung terus menerus dengan intensitas tinggi dan dengan dinamika semakin meningkat, hal itu mengarahkan anggota komunitasnya untuk berada di dalam nuansa perubahan abadi. Di dalam komunitas khusus, proses semacam itu mendorong orang untuk mengintegrasikan pandangan-pandangan dan konsepnya untuk berinteraksi dengan berbagai dimensi di bidang sosial, ekonomi, politik, religi, maupun bidang-bidang lain yang mempunyai hubungan dengan konsep-konsep mereka. Di dalam masyarakat Afrika, misalnya, intensitas keterlibatan dalam berbagai dimensi kehidupan itu berakibat tidak hanya pada perubahan pandangan untuk mendapatkan kemajuan di beberapa bidang kehidupan tetapi juga berakibat pada selera penilaian terhadap seni dan tinggi rendahnya nilai estetika sebuah pertunjukan, khususnya pertunjukan musik. John Miller Chernoff mengamati proses semacam itu di dalam komunitas masyarakat Afrika dan menemukan adanya hubungan erat antara musik dengan situasi sosial yang sedang berlangsung. Dengan alasan itu, prinsip-prinsip keindahan tidak hanya dibangun dengan pandangan-pandangan para seniman dan masyarakat kesenian tetapi juga didasarkan atas relevansinya dengan kehidupan sosial mereka. Ukuran-ukuran kualitas estetika dengan demikian banyak

bergantung pada kedekatan dan keterkaitan seni dengan peristiwa sosial. Chernoff memberikan kesaksian mengenai masalah ini sebagai berikut.

One feature which African musical traditions seem to have in common, therefore, is the depth of their integration into the various patterns of social, economic, and political life... The aesthetic principles of African music are to an extent dependent on how the music can become socially relevant. In fact, these principles are more uniform than the apparent and culturally idiosyncratic difference in such "musical" factors as scales, vocal and song styles, and instrumentation (Chernoff 1979: 35).

Kedekatan hubungan antara seni dengan proses-proses dan pola-pola kehidupan sosial, politik, dan ekonomi seperti dilukiskan di atas tidak hanya terjadi di dalam komunitas masyarakat Afrika tetapi juga di dalam tingkatan masing-masing hal itu juga merupakan "proses alami" dalam banyak kelompok sosial di dalam masyarakat lain. Namun, rupanya kedekatan hubungan seperti itu, setidaknya menurut Chernoff yang mendalami proses berkesenian dalam masyarakat Afrika tersebut, merupakan situasi ideal untuk menghasilkan prinsip-prinsip dan pandangan-pandangan sebagai "bahan baku" untuk membangun citra keindahan yang berlaku di dalam masyarakatnya. Secara khusus hal ini terjadi di dalam bidang musik di mana asosisasinya merujuk pada bermacam-macam dimensi kehidupan yang terjadi pada masyarakat sekitar. Prinsip-prinsip dasar bangunan konsep keindahan seperti itu bersifat dan berlaku umum serta bisa didapatkan dengan mengabstraksikan pandangan-pandangan yang dituangkan secara berbeda-beda dalam rumusan konsep-konsep tangga nada, vocal, gaya nyanyian, dan instrumentasinya.

Fokus Pertunjukan

Seniman, ketika berproses dalam penciptaan karyanya, tidak hanya memikirkan karyanya saja tetapi juga mempertimbangkan berbagai aspek sosial dalam lingkungan baik sebelum maupun selama pertunjukan berlangsung. Hal ini dilakukan karena lingkungan – baik yang memberikan dampak langsung seperti *setting* panggung, pemilihan warna cahaya, urutan adegan, peralatan *sound-system*, dan dinamika suasana dramatik, maupun situasi yang berpengaruh secara tidak langsung seperti tingkah laku para penonton selama pertunjukan berlangsung, atmosfir sosial sebelum pertunjukan – memberikan andil dan berakibat dalam keberhasilan pertunjukan. Lingkungan penonton, misalnya, di dalam suatu komunitas seni bisa mendapat perhatian khusus dalam membangun atmosfir pertunjukan. Bagi beberapa seniman lingkungan ini dapat digunakan untuk memberi “warming up” sebelum pertunjukan. Hal ini disebabkan karena lingkungan didudukkan sebagai bagian tidak terpisahkan dengan kerja keseniannya; lingkungan itu dianggap sebagai salah satu faktor penentu kualitas pertunjukannya. Di dalam penyajian musik Barat, misalnya, hal ini lebih diperhatikan dari pada pertunjukan di tempat lain karena pertunjukan musik membutuhkan konsentrasi tinggi dan persiapan serius dalam banyak aspeknya. Mereka menganggap bahwa lingkungan pertunjukan seharusnya “disterilkan” dari berbagai “gangguan” kebisingan maupun interaksi dengan orang-orang yang tidak mempunyai kaitan dengan pertunjukan. Orang-orang lalu lalang disekitar panggung, hiruk pikuk di luar gedung pertunjukan, konflik dengan kolega terdekat, dianggap sebagai bagian dari konsep “pra-musikal” dan oleh karena itu peristiwa seperti itu tidak boleh terjadi sebelum acara pertunjukan dimulai. Demikian juga, kerumunan orang bercerita tentang keadaan desa atau lingkungan sosial dianggap peristiwa berbeda dan tidak merupakan bagian dari keseluruhan acara

musik itu. Orang-orang yang sedang mengantri masuk gedungpun tidak merupakan bagian untuk men-setting nuansa pertunjukan, dan oleh karena itu mereka harus berada di tempat terpisah dengan panggung. Hanya peristiwa musik saja yang boleh dilakukan; selebihnya adalah proses-proses sosial biasa yang tidak perlu dipertimbangkan dalam pertunjukan.⁵

Namun, rupanya ada alasan yang lebih kuat dalam mengendalikan lingkungan seperti ini. Pemimpin musik, yang bertanggung jawab terhadap keseluruhan proses pertunjukan, ingin agar lingkungan yang “bersih” bisa memberikan kesempatan bagi pemain untuk berkonsentrasi terhadap segala aspek pertunjukannya. “Sound-scape” yang sedang dibayangkan oleh pemimpin musik dan pemusik tidak boleh terkontaminasi dengan suara-suara instrumen yang dimainkan oleh orang lain; dengan mengadakan proteksi seperti itu konsep harmoni bisa beradaptasi dengan lingkungan. Pemusik mengharapkan agar orientasi musikal pemusik bisa mendapatkan tempat “steril” tanpa gangguan dalam berbagai macam bentuk dan manifestasinya. Dengan situasi demikian, mereka dapat memikirkan dengan sungguh-sungguh tentang suara yang akan dihasilkan, aksi dan reaksi dengan teman-

⁵ Di dalam pertunjukan seni di desa-desa saya menjumpai hal berbeda di mana batas antara penonton dan anak-anak bermain dengan seniman yang mengadakan pementasan tidak secara tegas diadakan. Keduanya menjadi satu kesatuan dan melebur menjadi satu dengan batas “maya” yang tidak secara tegas ada. Di dalam pertunjukan wayang misalnya, beberapa anak atas kehendak sendiri diperbolehkan memainkan wayang sebelum pertunjukan dimulai. Demikian pula, anak-anak memainkan instrumen gamelan untuk mengisi waktu sering dilakukan sebelum pertunjukan gamelan disajikan oleh para pengrawit. Hal ini menunjukkan bahwa saat sebelum pertunjukan dimulai tidak dikelola secara khusus apalagi dimaknai di dalam konteks pertunjukan seni yang akan berlangsung beberapa saat mendatang. Terlihat jelas bahwa “isolasi panggung” tidak dilakukan karena peristiwa yang terjadi sebelum sajian seni – anak-anak berada di tempat pertunjukan, memainkan wayang atau instrumen – tidak dianggap mengganggu sajian seni yang akan dilakukan. Orang-orang di lingkungan pertunjukan, bahkan para seniman yang akan menyajikan pertunjukan sekalipun, tidak memandang salah bila kejadian-kejadian seperti diceritakan di atas berlangsung di tempat pertunjukan. Hal ini jelas tidak akan terjadi di dalam pertunjukan musik Barat yang membuat demarkasi tegas antara penonton dan seniman, dan antara lingkungan sebelum dan selama pertunjukan.

temannya di atas panggung, ketepatan ekspresi sesuai petunjuk pimpinan, strategi untuk mengikuti perintah pimpinan pertunjukan, sampai dengan cara untuk menghindari kesalahfahaman terhadap perintah pemimpinnya. David Whitwell⁶ memberikan gambaran tentang bagaimana calon pendengar dianggap sebagai “musuh” selama pemusik sedang mengadakan persiapan pertunjukannya sehingga mereka tidak diperbolehkan mendekat pemusik yang sedang mengadakan persiapan pertunjukan. Bagi pemusik profesional seperti ini kesadaran akan atmosfer, tempat, dan nuansa pertunjukan merupakan faktor yang mempunyai kontribusi terhadap keberhasilan pertunjukan yang akan diselenggarakan. Ia menegaskan bahwa atmosfer pertunjukan seharusnya dijaga dari berbagai “gangguan” yang dapat dihindari. Whitwell menulis sebagai berikut.

“Interestingly enough, the listeners were not to approach the musicians in the private place where they prepared before the performances”
(Whitwell 2011: 237).

Tampak dalam pikiran Whitwell bahwa atmosfer pertunjukan bukanlah hanya situasi dan kondisi yang terjadi pada saat karya seni sedang disajikan di panggung, saat di mana seniman dan penikmat berada di dalam ranah estetika. Whitwell bahkan telah mulai mengorientasikan atmosfer itu sebelum pertunjukan musik dimulai. Saat-saat sebelum pertunjukan dianggap menjadi bagian dari proses estetika di mana “persiapan-persiapan” untuk

⁶ David Whitwell adalah seorang konduktor ternama di dalam orkestra musik yang mendapat pengakuan luas di kalangan komunitas musik Barat. Ia mempunyai pengalaman luas dan banyak karena sering memimpin orkestra pertunjukan musik di berbagai tempat dan level dengan menyajikan musik-musik tidak hanya kepada komunitas di sekitarnya tetapi juga komunitas khusus di berbagai belahan dunia. Perhatiannya yang mendetil dan menyeluruh terhadap berbagai aspek pertunjukan menyebabkan sajian karyanya menjadi sempurna dan mempunyai kualitas tinggi. Pernyataannya tentang hubungan antara lingkungan sebelum terjadinya pertunjukan dengan situasi yang terjadi saat pertunjukan seperti di atas tidak sering dinyatakan oleh musisi lain, menyebabkan reputasinya semakin membaik di antara rekan-rekan musisi lain.

mengoordinasikan elemen-elemen “aspek inderawi” mulai dilakukan. Untuk itu suasana artistik seharusnya sudah mulai dibangun di dalam benak para pemain, bahkan sebelum “acara resmi” diberlakukan.⁷ Citra yang jelas tentang “potret pertunjukan” sudah dihadirkan di dalam benak seniman tanpa mengabaikan detail-detail pertunjukan yang akan dihadirkan dalam panggung. Hal ini menjadi tujuan pokok dalam menciptakan nuansa untuk mendapatkan sukses dalam pertunjukan. Bagi Whitwell lingkungan pertunjukan seharusnya diatur sekondusif mungkin sehingga dapat mencapai tujuan pertunjukan yaitu kualitas karya seni sesuai dengan karakter pertunjukan yang diharapkan. Pemimpin orchestra seharusnya bisa benar-benar mengevaluasi bagaimana keadaan panggung, lampu yang akan digunakan, *setting* peralatannya, maupun “keamanan” sekitar panggung. Semua unsur-unsur pertunjukan diadopsi sebagai “media awal” dalam rangka memposisikan dirinya sebagai seniman yang menjadi perhatian penontonnya. Pimpinan orchestra mempertimbangan dampak unsur-unsur perlengkapan terhadap kualitas pertunjukan karena faktor-faktor itulah yang ikut mendasari keberhasilan pertunjukan. Whitwell memberikan contoh bagaimana sebuah pertunjukan dipersiapkan dengan

⁷Dalam pandangan Guh S. Mana rupanya “gangguan” seperti ini telah diantisipasi sebelumnya dengan menyarankan para penonton untuk mengenakan pakaian warna gelap (hitam atau biru) bahkan satu atau dua minggu sebelum acara melukis dan sekaligus sajian pameran hasil melukis “instan” dilaksanakan. Kesadaran seperti itu bukan terjadi secara kebetulan karena segala aspek pameran telah direfleksikan dan dipikirkan secara matang sebelum acara diselenggarakan. Dengan menyatakan hal ini berarti bahwa sang pelukis telah “menjinakkan” ancaman berupa keterasingan penonton terhadap karya seni yang mungkin datang pada saat membuat lukisan atau sedang menyelenggarakan pameran. Partisipasi di dalam proses melukis dianggap menjadi bagian dari cara untuk “menyamakan persepsi” dengan penonton sehingga pelukis tidak lagi merasa terganggu dengan kehadiran penonton yang sudah mempersiapkan diri dalam melibatkan diri dan menikmati karya lukisan dalam pameran itu. Bahkan, lebih dari itu semua, penonton tidak dianggap sebagai bagian terpisah dari proses melukis sehingga si pelukis dapat memanfaatkannya sebagai bagian dari “lingkungan” yang dapat memberikan inspirasi instan terhadap proses melukis yang sedang dilakukan.

sebenarnya untuk menghindari nuansa lain yang tidak diharapkan. Ia memberikan perhatian terhadap kontras antara “atmosfir spiritual” yang seharusnya dipisahkan dengan atmosfir hiburan yang secara mudah bisa dibedakan. Whitwell menulis sebagai berikut.

“All this brings us to the point that the modern conductor must take some responsibility over the environment in which the concert takes place. A concert is not an entertainment event but something much more spiritual in character and everything surrounding the concert affects this quality: the setting of the stage, the hall, the lighting, what the players wear, etc.” (Whitwell 2011: 238).

Di dalam pertunjukan seni di berbagai wilayah di desa-desa hal ini tidak terjadi karena orang-orang di sana mempunyai perbedaan pandangan dan asumsi tentang lingkungan dan atmosfir pertunjukan. Jika kita cermati bahkan situasi sebaliknya tidak jarang dapat berlangsung di mana hubungan antara lingkungan, penonton, penanggap, dan seniman cenderung cair dan dengan batas relatif. Di dalam pandangan mereka seakan pertunjukan seni bisa mempunyai kekuasaan dan kekuatan lebih dari peristiwa lain dan bisa jadi merupakan *oase* untuk berbagai persoalan yang dirasakan oleh berbagai kelompok sosial. Setidaknya seni dapat digunakan untuk meredakan baik sementara maupun secara permanen isu-isu mutakhir yang tidak sempat mengemuka dalam konteksnya yang relevan. Namun, bisa jadi peristiwa itu digunakan untuk membangun rekonsiliasi dan kesepakatan di antara beberapa pihak atau memadukan ide-ide yang bisa jadi tidak akan bertemu tanpa adanya peristiwa kesenian itu. Pendek kata, peristiwa seni bisa mempunyai beberapa “mata pisau” yang dapat digunakan untuk berbagai kepentingan terutama dalam rangka mendapatkan manfaat bersama dalam kehidupan sosial. Beberapa alasan yang melandasinya adalah sebagai berikut. *Pertama*, pertunjukan di sana tidak menggunakan gedung pertunjukan

khusus berbentuk prosenium yang merupakan tempat untuk “mengisolasi” antara penonton, petugas upacara, penanggap, pejabat, penguasa desa, anak-anak yang sedang bermain dan penjaja makanan yang berkeliling di sekitar panggung. Di dalam konsep pertunjukan semacam ini setiap elemen pertunjukan tidak “mengadakan kegiatan” masing-masing dengan tanpa mengadakan kontak satu dengan lainnya.

Konteks pertunjukan di desa seperti dilukiskan di atas mempunyai cara lain untuk mengadakan pertunjukan karena seni tidak khusus diadakan untuk mendapatkan pemahaman tentang pertunjukan saja, sajian estetik yang dapat menjelajahi berbagai kemungkinan pandangan tentang keindahan, tetapi juga dapat digunakan sebagai ruang untuk menikmati lingkungan dan atmosfir malam, bertemu dengan kolega lama dalam keadaan relaks, melepas penat setelah seharian bekerja, maupun mendapatkan inspirasi tentang rencana-rencana masa depan bagi kelompok-kelompok pekerja maupun penguasa. Oleh karena itu, atmosfir pertunjukan tidak diatur secara *rigid* di mana pemisahan antara seniman dan penonton menjadi keharusan.⁸ Bahkan, tidak

⁸ Pemisahan penonton dan seniman di panggung sudah dianggap menjadi “norma” dan hal ini telah terjadi selama berabad-abad sampai sekarang. W. Athony Seppard mengemukakan hal ini dan berpendapat bahwa perubahan peran dari kedua komponen itu dianggap perkecualian. Ia mencatat kasus seperti ini terjadi pada dekade 1950 sampai 1960an ketika Benjamin Britten, seorang composer, menyusun musik teater. Seppard menulis: “With the creation of new forms of ritual music theater in twentieth-century Europe and America came a radical re-conceptualization of the audience’s role and of the performance space itself. A basic trend toward increased audience participation, and away from the notion of performance as commercialized entertainment, reached one extreme in the “happenings” of the 1950s and ’60s. These events were based on the premise that every-one present was a participant and that all sound and movement within the performance space constituted the performance (Seppard 2001: 115). Bahkan lebih jauh lagi, Seppard menyatakan bahwa komposisi Britten mengharuskan para peserta kongregasi untuk berpartisipasi dalam himne Inggris. Seppard melanjutkan: “At three points in this work, the audience, or “congregation” in Britten’s designation, is required to participate in the singing of well-known English hymns. The work begins with a brief orchestral introduction at the end of which the congregation should rise and sing the hymn “Lord Jesus, think on me.” Hymn singing is one of the most coercive of musical genres, for it is virtually impossible not to respond to the call of the organ, to rise and at least hum the tune of the hymn: hymns are thus a potent unifying force” (Seppard 2001: 121).

jarang apabila diperlukan input dari penonton dan lingkungan menjadi bahan inspirasi dalam pertunjukan,⁹ suatu situasi yang tidak akan terjadi dalam konteks pertunjukan di panggung

⁹ Ketika mengadakan pementasan wayang di kampus University of California (UC) Berkeley beberapa tahun lalu, melalui MC, kelompok gamelan Sari Raras dari masyarakat Amerika di sekitar wilayah Berkeley menyarankan agar penonton juga diperbolehkan dan bahkan disarankan melihat pertunjukan dari dekat – di sekitar panggung, di belakang kelir, bahkan dekat dengan para pengrawit. Hal ini tidak biasa dilakukan di dalam setting pertunjukan ala Barat. Tujuannya adalah agar mereka dapat menikmati berbagai kompleksitas sudut pandang pertunjukan wayang yang mempunyai banyak dimensi dan perspektif. Hal ini di luar dugaan mereka karena mereka terbiasa dengan mengadakan pemisahan antara penonton dan seniman. Karena sudah terkungkung oleh pola berpikir dan kebiasaan untuk memisahkan penonton dengan seniman di atas panggung, tidak sedikit dari mereka merasa enggan melihat pertunjukan dari dekat dan belakang kelir. Mereka memilih berada di depan kelir, sesuai dengan konvensi yang dianut selama ini. Tidak sedikit pula mereka yang merasa kurang nyaman dengan posisi yang disarankan karena bagi mereka panggung merupakan ranah “sakral” di dalam otoritas seniman yang akan menyampaikan pesan-pesan estetik untuk para penonton. Panggung adalah sebuah tempat khusus dengan segala “kekuasaan”nya yang tidak dapat dirancukan fungsinya dan apalagi dirubah, atau dicampuri oleh ranah para penonton yang berperan sebagai penikmat sajian kesenian. Tentu saja ada alasan-alasan di balik sikap “penolakan” itu. Bagi mereka pemusik, dhalang, vokalis, maupun pembantu dhalang seharusnya mendapatkan prioritas untuk “menikmati” otoritasnya melebihi penonton yang berperan sebagai penerima sajian estetik. Tidak seperti penonton di Jawa yang menggunakan segala kesempatan dan momentum dalam berbagai *angle*-nya, penonton di Amerika lebih memilih memposisikan dirinya sebagai penonton “taat” yang mendapatkan input dari satu sisi dalam konteks konvensional mereka. Bukan mustahil mereka hanya bisa mendapatkan satu sisi dari pertunjukan yang kaya makna bagi berlian dengan berbagai sudut pandangan dan dimensinya. Lebih dari itu semua, dapat diduga bahwa penonton menganggap bahwa peristiwa panggung adalah saat di mana seniman menyampaikan “pesan etis” (yang mempunyai dimensi baik buruk dalam pengertian norma sosial) yang dibungkus dengan benda seni yang mengandung nuansa estetik. Situasi seperti ini adalah yang terbayang dalam benak para penonton dan mereka menganggap bahwa hal seperti ini merupakan situasi yang paling wajar dalam kehidupan seni. Oleh karena itu, berbagai reaksi dan komentar muncul ketika mereka sadar bahwa panggung digunakan untuk menyampaikan unsur-unsur yang tidak biasa muncul dalam kebiasaan berkesenian mereka. Misalnya, setelah pertunjukan usai mereka menanyakan kepada saya apakah suara yang dihasilkan dari tepuk tangan para pengrawit juga merupakan bagian dari musik yang mereka sajikan, suara “teriakan-teriakan” para vokalis juga merupakan bagian dari “benda estetik” itu. Lebih-lebih, mereka juga mempertanyakan posisi dhalang yang bisa dengan leluasa memanggungkan dan mendiskusikan isu-isu pribadi pengrawit, pesindhen atau seniman lain dihadapan publik dan membiarkannya sebagai konsumsi publik, walaupun tidak ada keluhan atau protes dari seniman-seniman yang menjadi objek “pergunjangan” di atas panggung. Ini semua merupakan pertanda bahwa pandangan terhadap peristiwa seni tentu berbeda untuk setiap kelompok masyarakat.

prosenium. Bisa dibayangkan dari uraian itu bahwa atmosfer pertunjukan konvensional di sini bersifat lentur, tidak ketat serta tidak mengandung jarak baik psikologis maupun fisik yang dapat membuat kekakuan dalam menikmati pertunjukan itu.

Akhir-akhir ini, karena adanya kebebasan bagi para penonton untuk berpartisipasi di dalam pertunjukan bahkan “isolasi” antara pertunjukan dan penonton semakin diperlunak dan bahkan di saat-saat tertentu hampir tanpa jarak. Penonton boleh saja pada saat yang ditentukan menjadi “seniman” dan bahkan menjadi bintang tamu untuk menyanyikan lagu-lagu yang dihafal, di samping mendiskusikan isu-isu pribadi, masalah-masalah sosial, kritik terhadap para pemimpin, maupun berbagai isu sosial. Hal ini menjadikan pertunjukan lebih bersifat cair tanpa pembatas yang digunakan untuk memberi jarak psikis yang dapat merubah orientasi para penonton dan seniman.

Cermin dan Corong Masyarakat

Karya seni tidak dapat dipandang sebagai benda fisik yang disajikan oleh seniman kepada sekelompok orang saja tetapi seharusnya merupakan suatu substansi yang mempunyai kekuatan untuk menembus batas-batas kesan inderawi dalam menghasilkan citra dibalik kenyataan fisik yang disajikan oleh senimannya. Seniman, pelaku sentral dalam berkesenian, memusatkan perhatiannya kepada pentingnya menghasilkan karya dengan menggunakan bahan-bahan dari komunitas yang dikemas di dalam bentuk sajian karya. Mereka menciptakan karya seni tidak hanya dengan cara acak dan tanpa dasar tetapi menggunakan pikiran-pikiran, pandangan-pandangan, pertimbangan khusus, dan keyakinan yang dimilikinya seperti saya uraikan pada bagian awal bab ini.¹⁰ Ada usaha untuk menempatkan pandangan-pandangan

¹⁰ Tidak sedikit orang merasa bahwa bahan-bahan yang disusun oleh para seniman didasarkan atas pemilihannya secara acak terhadap bahan-bahan artistik, tidak berdasar

itu ke dalam wujud seni yang selanjutnya dijadikan pusat perhatian para penontonnya. Mereka juga mempunyai pertimbangan-pertimbangan khusus dan tujuan-tujuan yang ingin dicapai baik selama pertunjukan maupun setelah proses penyajian karya selesai di mana kontak antara penonton dan karya seni sudah berlalu.

pertimbangan matang secara estetik mengingat bahwa komposisi itu merupakan benda asing dalam kehidupan masyarakat. Orang-orang tidak mengenal bentuk-bentuk wayang, suara gamelan tidak tersusun rapi dengan urutan nada yang dikenali sebagai nada “natural,” bahkan dhalang tidak tahu makna teks *swuh rep data pitana* yang diucapkan setiap mengadakan pertunjukan. Khususnya, apabila suatu jenis seni mempunyai unsur bermacam-macam seperti suara, gerak, ruang, rupa, maupun bahasa di mana setiap unsur mempunyai modus berbeda-beda untuk dapat bergabung menjadi sebuah karya yang menyatu, serta untuk menjadikan unsur-unsur itu lebih bermakna dalam konteks estetik kecurigaan mereka tentang penyatuan elemen-elemen itu semakin bertambah. Misalnya, sekelompok seniman memasang umbul-umbul dari daun nipah untuk pintu masuk ke ruang pertunjukan, di ruang pertunjukan ada dekorasi bambu kuning dengan sinar warna biru yang diarahkan ke “*backdrop*” panggung yang terletak di belakang tumpukan bambu, di ruang pameran terdapat sepatu usang dicat dengan warna merah darah, seorang aktor berdiri sendirian di atas panggung diam beberapa menit tanpa bergerak dan tidak berbicara sepele sekalipun, bahkan secara ekstrim di ruang pertunjukan musik dihadirkan seekor sapi lengkap dengan tali dan peralatan membajak, semuanya merupakan benda-benda yang tidak mempunyai kaitan langsung secara fungsional satu dengan lainnya di dalam kehidupan sehari-hari. Seniman menghadirkan “kenyataan aneh” yang tidak dapat diterima oleh nalar orang biasa dan orang awam. Berbagai kemungkinan yang tidak terlintas dalam pikiran kebanyakan orang bisa terjadi di panggung dengan mencoba “merusak” logika para penikmat seni. Akan tetapi, ketika benda-benda itu dihadirkan di atas panggung tentu saja seniman mempunyai pertimbangan mengapa mereka ditampilkan, dan dengan tujuan apa mereka hadir dalam keadaan seperti itu. Justru itulah yang ingin disampaikan oleh seniman, suatu hubungan-hubungan yang dapat difahami dengan “logika keindahan,” yang hanya bisa ditangkap dan dimaknai apabila penonton mempunyai kemampuan mengungkap dan membangun substansi estetik, bukan kemampuan pemahaman tentang benda-benda fisik seperti terjadi pada suasana sehari-hari. Para penonton seharusnya mencoba mengerti pikiran-pikiran yang disampaikan oleh seniman melalui tampilan “benda-benda” itu di atas panggung, di arena pertunjukan terbuka atau di ruang pameran khusus. Secara singkat bisa dikatakan bahwa seniman ingin agar energi-energi estetik – yang diciptakan dari kehadiran benda-benda seni di atas panggung – menyuguhkan dinamika yang dibangun dari interaksi antar unsur-unsur kesenian itu. Dinamika itulah yang semestinya menjadi perhatian utama bagi para penikmat seni. Bila interaksi semacam itu tidak muncul maka peristiwa kesenian mustahil bisa hadir di dalam diri penonton, karena melalui logika estetiklah benda-benda itu mempunyai hubungan-hubungan khusus untuk menyampaikan keindahan. Apabila hal ini tidak terjadi maka pemaknaan akan keindahan benda seni itu akan sirna dan peristiwa seni yang diharapkan berkembang di dalam atmosfer kesenian tidak dapat ditumbuhkan. Penonton akan merasa frustrasi karena apa yang dihadapi di panggung tidak mengandung makna kecuali hanya merupakan sekumpulan benda-benda alam tanpa kaitan satu dengan lainnya.

Seniman mendapatkan input dari berbagai ranah kehidupan – dari keyakinan yang tumbuh subur di sekitarnya, ketaatan seorang anak terhadap orang tuanya, kewibawaan seorang guru dalam menyampaikan pandangan kenegaraan, hormat pemuda kepada seniorinya, kecintaan sahabat terhadap teman dekatnya, intensitas kehidupan batin seorang perwira terhadap aparat desa, kekuasaan seorang pejabat yang sulit diterobos, kekuatan tirani untuk menguasai lawan, maupun sintesa nilai lingkungan dengan nilai dari luar. Semuanya merupakan bahan-bahan yang dapat dipertimbangkan di dalam diri seniman untuk selanjutnya diproses menjadi citra yang berada di dalam komunitasnya. Citra ini bisa menjadi orientasi pikiran, menjadi pedoman dalam bertindak, menjadi bahan perenungan untuk merumuskan aktifitas sosial, mendapatkan landasan untuk bereaksi terhadap kehidupan, serta bahan orientasi untuk menyusun pandangan-pandangan estetik. Hal ini dilakukan berdasarkan pertimbangan bahwa para seniman umumnya mempunyai tanggung jawab untuk menegakkan sendi-sendi kehidupan dengan menyatukan antara pandangan masyarakat dengan pikiran-pikiran penguasa, mengharmonisasikan kepentingan pribadi dan negara, memperkokoh kehidupan beragama, menjaga keseimbangan antara nilai-nilai dominan tetapi tiran dengan pandangan-pandangan populis, maupun menjaga keseimbangan antara mikrokosmos dan makrokosmos. Mereka adalah “utusan Tuhan” yang mempunyai kekuasaan tinggi dan seharusnya bisa menguasai segala isu dan permasalahan dalam masyarakat khususnya untuk membangun kehidupan sejahtera bagi setiap warga negaranya. Bukan mustahil bila dengan posisinya yang tinggi dan dominan seperti itu, seniman dianggap mempunyai otoritas khusus dalam menggerakkan dinamika sosial ke arah maju dan berorientasi ke depan.

Saya memandang bahwa para seniman, dengan segala kemampuan dan otoritasnya, mendapatkan tugas untuk menjadi

pemimpin khususnya dalam rangka menentukan konsep-konsep yang menjadi pegangan para anggota komunitasnya. Artinya, bukan tidak mungkin bahwa mereka, karena kedudukannya yang sentral dan penting itu, mendapatkan posisi khusus dan terhormat dalam masyarakat. Hal ini terjadi tidak hanya dalam bidang seni di mana mereka memberikan “jasa” terhadap para penontonnya tetapi juga di bidang spiritual karena mereka juga dipandang dapat mengetahui arah perkembangan dan kemajuan jaman. Mereka juga dianggap dapat mengetahui berbagai persoalan tentang hubungan antara manusia dengan kekuatan-kekuatan alam maupun kekuatan gaib – baik yang berada di dalam alam maupun yang mempunyai kehidupan selain manusia – maupun kekuatan supranatural lain. Dalam posisi seperti ini, tidak sedikit dari mereka yang didudukkan sebagai “orang pintar” seperti yang terjadi pada dhalang yang dapat menyejahterakan masyarakat melalui kemampuannya untuk menyembuhkan penyakit, menyesuaikan aura negatif alam dengan manusia, dan tidak sedikit yang dapat meramalkan kejadian-kejadian di masa mendatang. Tidak sedikit pula di antara mereka, bahkan dari dulu sampai sekarang masih terjadi, dipandang sebagai orang yang dapat menyelesaikan persoalan sosial dan gangguan spiritual anggota masyarakat. Sampai sekarangpun orang masih percaya bahwa dhalang dianggap mempunyai kekuatan “supranatural” di samping kemampuannya untuk menyampaikan pesan-pesan politik, sosial, maupun pemerintahan dalam rangka membangun kehidupan sosial maupun spiritual.¹¹

¹¹Tidak sedikit dari dhalang juga berprofesi sebagai “orang pintar” yang dianggap mempunyai hubungan khusus dengan kekuatan supranatural, sang penentu langkah-langkah kehidupan manusia. Mereka juga dipandang dapat melakukan “rekonsiliasi” dengan kekuatan-kekuatan yang ada di luar komunitas desa baik kekuatan pengganggu maupun pemberi berkah terhadap kehidupan masyarakat. Dhalang semacam ini, karena kemampuannya melebihi anggota masyarakat lain, di beri otoritas menangani masalah-masalah yang berkaitan dengan kesejahteraan, harapan masa depan, keberuntungan, maupun harmonisasi kehidupan sosial yang selalu didambakan oleh masyarakatnya. Dalam masa-masa tertentu mereka mendapat undangan untuk melakukan ruwatan (membersihkan

Bahkan, status pengrawitpun, misalnya, meskipun tidak diposisikan setingkat dengan dhalang, juga dianggap sebagai “pemberi berkah” terhadap harapan-harapan yang ingin dicapai oleh anggota masyarakat. Mereka diberi otoritas untuk melegitimasi keabsahan sebuah upacara sakral yang dapat menenteramkan keadaan psikologi masyarakat maupun acara-acara sekuler yang digunakan untuk menyejahterakan kehidupan bermasyarakat. Dalam acara seremonial di desa-desa otoritas pengrawit seperti itu dianggap mempunyai kekuatan khusus dalam mencapai keseimbangan sosial dan oleh karena itu hal itu diadopsi di dalam konteks yang lebih khusus misalnya di dalam pengesahan tempat bekerja baru, pemberian konteks dan harapan bagi anggota masyarakat, ataupun memberi berkah terhadap anak yang baru sembuh dari sakit.

Otoritas seniman seperti disebut di atas diwujudkan dalam sajian gendhing-gendhing yang dianggap mempunyai kekuatan untuk melegitimasi acara yang sedang diselenggarakan.¹² Di dalam konteks seremoni, misalnya, sajian gendhing tidak hanya dimaknai sebagai pembangun atmofir “menenteramkan” tetapi juga

masyarakat atau orang-orang dari gangguan supranatural) bagi seseorang yang mendapat musibah maupun menjadi penengah di antara kekuatan gaib dengan harapan masyarakat agar dapat mencapai kesejahteraan, keberuntungan, maupun berkah bersama. Melalui pertunjukan wayang persoalan-persoalan duniawi, supranatural maupun psikologis dapat diselesaikan dengan baik tanpa harus merugikan pihak-pihak yang berkepentingan. Dengan kata lain, dhalang bisa berfungsi sebagai sebuah *agency* yang dapat mengantarkan masyarakat untuk menjangkau cita-cita *mangayu hayuning bawana*, seperti tersirat dalam ungkapan cita-cita mereka.

¹² Ide seperti dinyatakan diatas, karena kekuatannya dalam membingkai harapan-harapan dan cita-cita kelompok tertentu, akhir-akhir ini diadopsi di dalam upacara-upacara formal perkantoran dan bahkan kenegaraan: peresmian tempat-tempat penting (gedung DPR, jembatan raksasa, mal, museum, universitas, sekolah-sekolah, tempat-tempat kursus), pembukaan kegiatan-kegiatan di berbagai tingkat (rapat nasional, seminar, kerjasama antar agama, deklarasi solidaritas etnis, pertemuan kerukunan tetangga), pertanda dimulainya acara-acara penting (festival seni, kampanye partai, bersih desa, upacara perkawinan, ulang tahun, peringatan masa perkawinan, dan lain-lain), maupun pengesahan prasasti, monumen dan perbatasan antar negara. Inti acara ini adalah pemberitahuan kepada masyarakat tentang urgensinya peristiwa tersebut dalam konteks masyarakatnya serta berkah yang didapatkan dari peristiwa seni itu. Dengan kata lain, seni bisa digunakan

pembangkit nuansa “formal”¹³ yang diperlukan oleh penyelenggara upacara itu. Posisi seperti itu bisa memenuhi harapan penyelenggara upacara karena mereka menginginkan

sebagai alat untuk melegitimasi kejadian-kejadian dan dengan menghadirkan seni di dalam acara itu apa yang dikerjakan menjadi sah karena, di samping telah mencukupi syarat-syarat yang ditentukan secara seremonial dan ritual, juga telah disaksikan oleh para hadirin. Kesaksian hadirin merupakan bagian penting dari masyarakat komunal di mana kehadiran dan kebersamaan dianggap mempunyai kekuatan untuk menyejahterakan masyarakat luas. Di sini, dapat dilihat bahwa seni bahkan dapat difungsikan untuk menguatkan gagasan-gagasan yang tidak terucapkan oleh anggota komunitasnya dengan membungkusnya menjadi kemasan menarik secara estetis. Legitimasi suatu peristiwa menjadi semakin bermakna apabila pejabat yang paling mempunyai otoritas secara simbolis memberikan tanda pengesahannya melalui pemukulan gong (atau instrumen lain seperti bedhug, kenthongan, atau gendhang) sebanyak tiga kali dihadapan kerumunan hadirin yang menyaksikannya. Dengan di dampingi oleh para pejabat penting di wilayah itu proses pengesahan semakin “valid.” Ketika pejabat tertinggi menabuh gong segala harapan muncul dari kekuatan-kekuatan yang terkumpul selama proses upacara itu. Dengan permohonan rahmat dari kekuasaan maha supranatural otoritas pejabat itu memberikan pengesahan terhadap keberadaan acara maupun keabsahan tempat-tempat penting itu. Satu hal penting yang bisa dicatat di sini adalah bahwa keberadaan seni – yang secara simbolik diwakili oleh satu instrumen gong – dijadikan media untuk menandai berbagai acara penting termasuk “menghubungkan” berbagai kekuatan dari berbagai otoritas: pejabat kantor, tokoh agama, maupun komponen masyarakat dalam mencapai kedamaian dan harmoni secara bersama. Berbagai elemen sosial dilibatkan agar menyatu menjadi kekuatan yang saling memberikan energi positif dalam kehidupan bermasyarakat.

¹³Suatu pertunjukan atau pameran seni bisa dimaknai bermacam-macam sesuai dengan kecenderungan para penikmat dan konteks di mana pertunjukan itu disajikan. Hal ini disebabkan karena pertunjukan mempunyai sifat multafsir, yaitu menawarkan berbagai macam makna seperti halnya sebuah berlian dengan bermacam-macam keindahan yang disajikan dari berbagai sudut pandangnya. Setiap angle dari pertunjukan seni dapat digunakan untuk membangun keindahan berdasar sudut pandang penikmatnya. *Angle* khusus itu mengarahkan penikmat seni untuk mendapatkan bangunan konsep yang sesuai dengan kehendak para penonton itu. Namun, keragaman makna itu, dengan tetap mengindahkan sifat konotatif kompleks dari sajian itu (baca Santosa 2012: 23, 126, 140, 145, 170), dapat diarahkan oleh situasi khusus seperti tema, tempat, dan alasan pertunjukan seni diadakan. Tema peringatan kemerdekaan, misalnya, akan mengarahkan penikmat sajian seni kepada konsep-konsep keperkasaan, kepahlawanan, serta memori masa lalu ketika para pahlawan berjuang melawan penjajahan. Dalam konteks seperti itu, asosiasi para penikmat akan diarahkan ke ranah khusus dengan nuansa atmosfir sesuai dengan tema itu. Demikian pula, tempat dan alasan disajikannya sebuah pertunjukan seni dapat memberikan inspirasi khusus untuk mendapatkan konten sajian seni itu. Dengan alasan inilah sebuah sajian seni dapat menguatkan konsep-konsep yang dapat dimanfaatkan untuk kepentingan anggota masyarakat. Saya menduga bahwa simbiosis konsep semacam ini dapat memberi akses untuk mendapatkan konsep-konsep baru, membuat prediksi tentang alternatif tindakan atau strategi yang relevan, maupun membangun harapan-harapan baru menuju masa depan.

mendapatkan citra “unggulan” yang dibangun sesuai dengan konteksnya. Karena citra seni mempunyai kekuatan di dalam membangun imajinasi ideal maka hal itu bisa digunakan untuk “mem-validasi” atmosfer yang diharapkan. Pertemuan antara harapan dengan asosiasi penyelenggara dan penonton dapat digunakan untuk mengisi kekurangan konsep-konsep maupun untuk menyempurnakan nilai-nilai sosial yang sedang berlaku. Proses penyempurnaan seperti inilah yang dapat memberi kekuatan kepada anggota masyarakat untuk membentuk konsep-konsep baru, merevisi pikiran-pikiran yang belum sempurna, membangun hubungan-hubungan sosial, serta untuk memenuhi harapan-harapan masa mendatang.

Di sisi lain, pertunjukan seni juga dapat menjadi corong bagi masyarakat yaitu ketika seni mengadopsi ide-ide dasar, konsep-konsep pokok, landasan-landasan pemikiran, atau “intisari” kehidupan yang digunakan dalam kegiatan bersosial. Secara khusus, hal itu terjadi ketika anggota masyarakat menginginkan untuk menyampaikan pikiran-pikiran kepada anggota masyarakat lain,¹⁴ kepada pejabat yang sedang mengalami

¹⁴ Machlis, Joseph dan Kristine Forney (2003) berpendapat bahwa musik dapat memperkuat pengaruh dari keyakinan religius yang ingin disampaikan kepada masyarakat lain. Mereka menggambarkan apa yang terjadi ketika bangsa Barat menduduki wilayah Meksiko dan sekitarnya (sering disebut Dunia Baru karena tempat itu merupakan daerah asing yang ditemukan secara tidak terduga), di mana mereka dapat ‘menaklukkan’ bangsa setempat melalui musik dan nyanyian yang dibawanya serta ketika berada di tempat penjajahan itu. Ketika itu, Bangsa Eropa ingin mempengaruhi, dan bila mungkin merubah, keyakinan orang-orang asli yang menduduki benua Amerika. Karena mereka berpendapat bahwa musik mempunyai kekuatan besar dalam membentuk pola pikir dan pandangan hidup pribadi dan masyarakat maka mereka mengajarkan musik itu kepada penduduk asli melalui kegiatan sosial maupun kegiatan gereja. Lama kelamaan musik itu, bersamaan dengan nyanyian-nyanyian yang menyertainya, menjadi bagian dari hidup mereka dan mereka menyanyikannya tidak hanya dalam acara-acara di gereja tetapi juga di luar gereja ketika mengadakan seremoni dalam kehidupan bermasyarakat. Sedikit demi sedikit, dengan “metamorphose ideologi” yang difasilitasi oleh musik, hal itu dapat merubah keyakinan orang-orang asli daerah itu. Upacara-upacara adat, peringatan hari jadi kampung, penghormatan terhadap kekuatan alam, maupun perayaan kelahiran dirayakan dengan musik-musik yang diberi inspirasi musik Barat itu. Oleh karena itu, bangsa Meksiko seperti yang dapat ditemui sekarang ini, tidak seperti sebelumnya, banyak menjadi warga

dekadensi moral, sekelompok anak muda yang mengalami krisis identitas, atau kepada penonton biasa yang sedang menikmati sajian seni dan memerlukan asupan konsep-konsep dengan nutrisi psikologi. Sajian gamelan yang bermuatan pendidikan atau petunjuk kehidupan, cerita wayang yang menyampaikan ajaran dan petuah bagi kaum muda, lukisan yang mengandung konten keagungan tentang pejabat yang berwibawa, patung yang merepresentasikan kemegahan dinasti masa lalu, maupun tari yang menyajikan sejarah tentang kejayaan negara dan rakyatnya dalam dekade-dekade menyenangkan, semuanya merupakan wujud pemanfaatan otoritas seni dalam rangka mendidik masyarakat. Pelaksanaan kegiatan seperti ini dimaksudkan untuk menyampaikan konsep-konsep yang berguna bagi masyarakat tidak hanya ketika berada di dalam situasi ambang dan gamang tetapi juga ketika mereka sedang berdoa untuk keberlangsungan kehidupan bermasyarakat.

Situasi seperti dilukiskan di atas menunjukkan bahwa konten seni tidak berdiri sendiri, terisolasi dalam keanggunan otonomi seni, lepas dari proses dan interaksi sosial, tetapi merupakan bagian dari keseluruhan peristiwa sosial dengan dinamika tinggi. Konten itu merupakan “hasil akhir” dari pertemuan dan pertentangan ideologi dan pergumulan konsep-konsep pribadi dan kelompok yang berlangsung secara “alami” di dalam masyarakat. Dengan alasan itu, pandangan yang terjadi berdasarkan proses itu bisa dianggap sebagai representasi dari konsep-konsep yang berada di dalam komunitasnya. Keberadaan konsep-konsep itu tidak ada dengan sendirinya di dalam ruang tertutup dan terisolasi dari lingkungan, hanya dipikirkan oleh

Katolik karena keyakinannya dipengaruhi oleh agama kaum pendatang yang dimediasi oleh musik dan nyanyian itu. Joseph Machlis dan Kristine Forney menyatakan: “European settlers in the New World brought their faith with them and, with the aid of music, converted some of the indigenous population. As a result, many people of the modern-day Mexico, colonized by the Spanish, and of north-eastern Canada, settled by the French, are Roman Catholics (2003:128).”

sekelompok orang yang menjalaninya secara khusus dan esoterik, tetapi mereka bersinergi dengan konsep-konsep dalam masyarakat dan merupakan “cermin” dari interaksi antara rakyat dengan pejabat, pemuka agama dengan penguasa pemerintahan, kelompok minoritas dengan penegak hukum positif, kaum muda dengan pemegang otoritas senior di dalam komunitas agraris, serta masyarakat etnis khusus dengan pemerintah pusat yang sedang membangun konsep kebangsaan secara makro. Di sinilah kehendak masyarakat yang menginginkan perdamaian, rancangan kelompok minoritas yang memperjuangkan hak-hak hidup warganya, maupun kekuatan-kekuatan wajar yang didominasi oleh tirani pejabat akan saling bertemu dan mengadakan dialog untuk mencapai kesepakatan sosial. Semua peristiwa ini jika diperhatikan merupakan dinamika proses sosial dan “pertarungan-pertarungan ideologis” yang dapat digunakan untuk mencapai kualitas estetik bagi warga masyarakatnya. Proses-proses seperti inilah yang dapat memberikan pandangan baru yang lebih bermanfaat bagi kehidupan sekarang maupun masa depan.

Seniman, Seni, dan Identitas sosial

Satu bahasan topik yang krusial dan hangat untuk dibicarakan adalah seni dan identitas, baik identitas pribadi, kelompok, maupun sosialnya. Akhir-akhir ini, tidak seperti beberapa dekade sebelumnya di mana kontak antar kelompok terbatas pada lingkungannya, bahasan ini menjadi lebih populer ketika proses sosial terjadi lebih intensif dan meluas akibat adanya interaksi dari berbagai kelompok masyarakat. Alasannya adalah, di sini seni dianggap menjadi bagian dari orang-orang dan para pelakunya dan bahkan tidak jarang seni dianggap sebagai representasi diri pribadi maupun kelompoknya. Pembentukan diri dan pribadi itu terjadi dalam proses berkesinambungan, seperti kutipan saya terhadap Hargberg di atas, serta melibatkan

berbagai dimensi kehidupan yang masing-masing mencirikan kategori spesifik dalam hubungan dengan kategori-kategori lain. Beberapa kategori mempunyai hubungan dengan kategori lain di dalam konteks khusus, serta saling menguatkan untuk mendapatkan kekuatan-kekuatan yang diharapkan oleh kelompok dan masyarakatnya.

Masyarakat menggunakan bangunan konsep identitas dalam rangka mendapatkan legitimasi terhadap keberadaan dan kekuatannya baik secara nyata dalam kehidupan bermasyarakat maupun secara lembaga sosial. Tidak sedikit dari anggota masyarakat mencoba menghubungkan elemen-elemen sosial dengan seni untuk mencapai kesetiakawanan, kebersamaan, maupun solidaritas kelompok. Beberapa kelompok sosial bisa mendapatkan manfaat dari seni dalam rangka memahami konsep-konsep religi, melegitimasi status sosial seseorang, merayakan bangkitnya kepercayaan lama dalam konteks baru, membuat jaringan-jaringan estetik baru dalam rangka menghidupkan kehidupan keluarga sejahtera, maupun memperbarui pandangan-pandangan kelompok etnis dalam konteks masa kini. Semuanya terjadi di dalam konteks masyarakat sekarang, sebuah proses menyeluruh untuk mendapatkan pemikiran dan landasan konsep baru, mendasar, dan relevan dengan kebutuhan masyarakatnya.

Craig J. Reynold berpendapat bahwa berbagai unsur-unsur di dalam kehidupan sosial bisa mempunyai fungsi dan peran masing-masing di dalam pembangunan pribadi dan identitas seseorang atau sekelompok masyarakat. Ia membicarakan proses pencarian identitas dalam kompleksitas konteks yang melibatkan berbagai simbol sosial yang saling berdialog untuk mencari eksistensi baru sebuah masyarakat. Reynold mencoba mencari hubungan-hubungan khusus dari berbagai simbol untuk mendapatkan landasan kehidupan bersama, memotivasi kekuatan mendasar untuk memperkokoh keyakinan, maupun mendapatkan kerangka berpikir yang lebih berguna bagi kemajuan kelompok

sosialnya. Misalnya, nama sebuah negara bisa berasosiasi dengan perjuangan di masa penjajahan, memberi inspirasi tentang konsep kesejahteraan dan kemakmuran sekelompok bangsa, menguatkan memori masa lalu untuk lebih berpartisipasi dalam perjuangan mencapai tujuan bersama. Singkatnya, ia dianggap dapat memberi kerangka terhadap cara berpikir masyarakat. Demikian pula, lagu kebangsaan dapat memberikan pandangan tentang perjuangan melawan penjajah, kebersamaan dan kebersatuan dalam rangka mencapai tujuan bersama, maupun keberadaan masyarakat suatu negara di dalam konteks khusus. Hal-hal seperti itu saling berkaitan untuk membuat relasi-relasi yang mempunyai makna khusus di dalam membangun identitas sosial dan kelompok. Hubungan itu membentuk jaringan dalam konteks khusus di mana aspirasi masyarakat berakumulasi secara “natural” untuk membentuk koreherensi sosial. Reynold menekankan pada adanya berbagai konsep dan pandangan yang mengandung perbandingan dan kontras pembentuk dinamika dalam rangka mendapatkan tujuan bersama. Ia mengatakan sebagai berikut.

Thus a country's name is relational not only to its past and the ethnicity of its inhabitants but also to the name of its neighbors, allies, and enemies. In an important way, names of countries, like the composition of national flags and anthem or the location of boundaries, are indicators of sovereignty. They denote to a particular space on the earth's surface and the collectivity of people living in that space. National identity is a relational category brought into existence by comparison and contrast, and a country's name serves a vital differentiating function in that existential process (Reynold 2002: 3).

Pemusik juga mempunyai beberapa identitas dari berbagai segi kehidupannya, bukan hanya satu kategori yang didasarkan kehidupan sosial ataupun tempat tinggalnya saja tetapi bisa meliputi keluasan pengetahuan maupun keahlian musikalnya. Di India, seperti dilaporkan oleh Daniel M. Neuman, beberapa hal

seperti disebut di atas hanya merupakan sebagian dari kriteria sebagai seorang pemusik handal di dalam komunitasnya; berarti bahwa seniman dikenali dan dihargai dalam ranah kehidupan yang lebih luas. Neuman menjelaskan hal ini sebagai berikut.

Musicians are identified by ethnic origins, community or caste; by the particular form of music they perform; the extent of their musical knowledge, and their instrumental specialty; and by sex, residence, and age, in addition to other criteria (Neuman 1990: 89).

Kutipan di atas menunjukkan bahwa seniman tidak dapat dilepaskan dari berbagai aspek kehidupan di sekitarnya. Mereka dihargai dan bahkan “diberi makna” dari berbagai konteks di mana mereka memainkan peran dan fungsinya dalam masyarakat. Pemaknaan bisa berdasar pada asalnya dalam komunitas, yang berarti mereka diposisikan sebagai orang terpandang di dalam komunitasnya. Penghargaan terhadap mereka juga berkaitan dengan profesionalisme di mana kemampuan dan pengetahuannya dianggap bermanfaat bagi komunitasnya. Namun, bisa jadi penghargaan diberikan karena posisi di mana mereka berada. Ini berarti bahwa seniman mendapat tempat di berbagai bidang karena mereka telah memberikan andil dan manfaat terhadap kemajuan berbagai bidang lain. Mereka tidak hanya telah memberikan sumbangan terhadap masyarakat tetapi juga kehadirannya bisa memberikan berbagai macam inspirasi di dalam berbagai konteks sosial. Melalui karyanya seniman dianggap telah memperkuat norma-norma kemasyarakatan baik dalam pengertian terbatas maupun luas. Oleh karena itu, masyarakat juga mengakui bahwa seniman mempunyai posisi khusus dalam memperkuat kehidupan masyarakat pada umumnya maupun kehidupan kelompok seniman yang secara khusus memberikan penghargaan terhadap keahliannya.

Pandangan serupa juga ada di dalam budaya musik di Afrika di mana keragaman pemusik dan gayanya tidak dianggap

merupakan “benda-benda terpisah” satu sama lain tetapi merupakan variasi perbedaan-perbedaan yang diterima dan dimanfaatkan di dalam satu kerangka dan konteks lebih luas. Masing-masing entitas diberi tempat di dalam “kerangka besar” itu dan diposisikan di dalam jaringan kompleks yang membangun kesadaran bersama. Perbedaan-perbedaan yang muncul dianggap sebagai variasi dari perwujudan konsep dasar yang membentuk sistem koheren untuk membangun kompleksitas jaringan-jaringan konsep secara makro.¹⁵ Tidak ada sedikitpun “benda-benda budaya” disingkirkan karena mereka bermanfaat dan merupakan bagian dari kebersamaan meluas yang dibutuhkan oleh semua anggota masyarakatnya.

Seiring dengan penjelasan di atas, menurut Chernoff perbedaan-perbedaan tentang keberadaan dan pandangan pemusik juga dapat dimanfaatkan dalam membangun konsep kesenian dan keindahan. Misalnya, di Afrika perbedaan ekspresi musik digunakan untuk mengenali konsep estetik yang terjadi di dalam suatu jenis musik. Hal ini menunjukkan bahwa musik tidak dipandang sebagai peristiwa estetik yang bisa dimanfaatkan oleh

¹⁵ Saya berpendapat bahwa pemahaman terhadap “substansi lain” seperti inilah yang dapat menjadi inspirasi untuk terbangunnya toleransi kehidupan sosial bagi kelompok-kelompok masyarakat. Hal ini semestinya juga terjadi di dalam komunitas lain terutama yang mempunyai berbagai macam dan ragam adat dan kesenian seperti halnya Indonesia. Pemberian apresiasi terhadap bentuk-bentuk keanekaragaman adat dan seni, betapapun penghargaan ini mungkin dianggap sebagai hal biasa dan sederhana, tetap dapat memberikan sumbangan penting dalam mencapai tujuan lebih besar yaitu terbangunnya ragam-ragam konsep yang dapat memberikan kerangka lebih besar terhadap cara berpikir dan berorientasi anggota masyarakatnya. Hal ini pernah saya bicarakan dalam konteks khusus ketika bidang etnomusikologi dan para pelakunya berhadapan dengan berbagai kelompok dan etnis budaya lain (baca Santosa 2007: 126-137). Gambaran tentang kompleksitas prosesnya tentu bisa dibayangkan tetapi dengan semangat konsep “relatifitas” toleransi antara berbagai konsep bisa terbangun dengan baik. Bila hal ini terjadi maka tidak berlebihan jika akhirnya hal itu akan berujung pada terbentuknya identitas kelompok lebih besar setingkat negara. Proses seperti ini seharusnya bisa ditumbuh-kembangkan dengan mengambil landasan-landasan dari faham-faham setempat dan mengimplementasikan ke dalam konteks masyarakat pada umumnya dalam rangka mencari unsur-unsur pembangun identitas secara luas.

masyarakatnya secara terbatas saja, tetapi ia juga pada saat yang sama menjadi dasar atas pembentukan sistem koheren tentang konsep-konsep estetik di dalam masyarakat lebih luas. Walaupun tidak dijelaskan secara rinci bagaimana proses pembentukan konsep-konsep ini berlangsung Chernoff mengisyaratkan bahwa konsep-konsep musik dapat menjadi landasan untuk membangun pemikiran dan tindakan bagi masyarakatnya. Untuk itu Chernoff berpendapat dan menulis sebagai berikut.

When we can perceive the unities within the styles of these diverse musicians, we are beginning to use our growing recognition of the aesthetic sensibility common to African musical expression. As the various elements of this sensibility begin to assume, in the course of our study, a systematic coherence, they begin to form an extremely complicated network (Chernoff 1979: 116).

Bagi Chernoff kepekaan estetik tidak hanya bermanfaat dan berdampak terhadap ranah psikologi anggota masyarakat tetapi juga dianggap sebagai pembentuk jaringan kompleks pandangan-pandangan tentang kehidupan. Pandangan-pandangan itu selanjutnya membentuk kesatuan konsep yang bisa digunakan sebagai pembentuk identitas kelompok. Tampak di sini bahwa seni tidak hanya berfungsi sebagai perangsang pembentuk ideologi maupun konsep-konsep abstrak tetapi pada saat yang sama dapat berfungsi secara nyata dalam memberi landasan kuat terhadap unsur-unsur bangunan identitas itu. Bagi masyarakat yang mempunyai keyakinan kuat terhadap manfaat seni hal itu dapat menjadi petunjuk atas kekuatan masyarakat yang sedang mencari perbaikan kehidupannya. Masyarakat Afrika, misalnya, memahami dan meyakini masalah ini dan pandangan-pandangan yang muncul itu dapat menumbuhkan nilai-nilai untuk mendapatkan rasa kebersamaan, solidaritas terhadap sesama kawan, serta dorongan untuk memberi toleransi terhadap keyakinan-keyakinan yang berlaku di dalam kelompok masyarakatnya.

Yekti Maunati mempunyai pandangan serupa ketika membicarakan tentang identitas suatu kelompok masyarakat yang sedang mengalami proses sosial secara terus menerus. Di dalam konteks ini, kompleksitas jaringan konsep juga dipandang sebagai wujud penting pembangun identitas sosial dan dengan demikian bisa menunjukkan kekuatannya dalam berkehidupan bersama di dalam konteksnya. Maunati berpendapat bahwa ada proses dinamis antara konteks, yaitu suatu entitas aktif yang memberi kerangka dan pengaruh terhadap proses kesenian, dengan pandangan-pandangan masyarakat yang berwujud *construct*, yaitu pandangan-pandangan masyarakat tentang substansi kehidupan. Maunati berpendapat bahwa konteks berproses dengan dinamis demikian juga pola pikir masyarakat mengandaikan aktifitas pelakunya di dalam konteks itu. Ia menyatakan sebagai berikut.

“Demikian pula halnya, konsep-konsep tentang identitas dan bahkan identitas itu sendiri semakin dipandang sebagai akibat dari adanya sebuah interaksi yang dinamis antara konteks (dan sejarah) dengan *construct* (Maunati 2004: 25).

Demikianlah proses itu terjadi dengan berbagai kompleksitasnya dan berlangsung secara “alami” untuk mendapatkan berbagai konsep dan pandangan baru dalam masyarakat. Dinamika seperti dibayangkan sebelumnya tidak berlangsung secara “datar” tetapi penuh dinamika, suatu saat dapat “mengendor” dan pada saat lain “menggencang” mencapai intensitas tinggi. Khususnya, ketika jaringan elemen-elemen identitas, baik sebagian atau keseluruhan, mendapatkan ancaman dari pihak-pihak lain yang ingin mengungkapkan perbedaan-perbedaan (baik disengaja atau tidak), tiap pribadi akan bereaksi terhadap situasi tersebut. Maunati memberi perhatian terhadap proses ini dalam tulisannya:

Cara lain yang digunakan orang untuk melihat identitas-identitas kultural sebagai konstruksi-konstruksi adalah cara-

cara yang mungkin digunakan untuk memperkuat identitas-identitas itu di saat suatu kelompok sedang menghadapi sebuah ancaman (Maunati 2004: 27-28).

Di dalam proses ini struktur jaringan maupun bentuk interaksi unsurnya berubah dan menyesuaikan dengan “ancaman-ancaman” yang datang dari berbagai arah. Ancaman ini bisa muncul dari situasi “natural” maupun situasi yang diciptakan khusus untuk menghilangkan identitas seseorang atau sekelompok orang. Saya pernah menggambarkan proses semacam itu ketika membayangkan adanya seorang mahasiswa yang merasa terasing di dalam lingkungan di mana ia belajar dengan kondisi serba terbatas dan mengalami “anomali” nilai karena adanya degradasi kepercayaan diri. Di dalam keadaan seperti ini mahasiswa kehilangan banyak kesempatan dan konteks untuk mengembangkan “benih-benih pembangun identitas” karena lingkungan sosialnya bergerak kearah berbeda dengan kecenderungan pribadinya. Di sini mahasiswa terbatas oleh berbagai macam faktor luar yang memberikan “umpan” terhadap munculnya identitas baru dalam wujud berbeda. Membicarakan hal itu saya menulis sebagai berikut.

Saya membayangkan bagaimana mahasiswa Indonesia mengalami penderitaan ketika berada di luar negeri tanpa sanak saudara, tidak bisa berkumpul bercengkerama dengan kolega sebayanya, mengalami kerinduan akan adiknya, kakaknya, orang tuanya, tidak mempunyai forum untuk bersosialisasi dan berkomunikasi dengan leluasa, pergaulan tidak sesuai, tidak bisa menyelenggarakan hari raya bersama keluarga, tidak diberi ucapan selamat dan bingkisan pada saat ulang tahun, sementara itu ia mempunyai kewajiban belajar keras karena harus memenuhi persyaratan kuliah, belum lagi sering salah paham dalam berkomunikasi karena kemampuan bahasa yang terbatas (Santosa 2012c: 203-204).

Situasi seperti digambarkan di atas dianggap “ganas” dan bahkan mengancam untuk “mematikan pelaku” di mana segala aspek kehidupan sosial tidak bersahabat dan tidak memberikan kesempatan untuk berdialog dengan nyaman apalagi wajar. Orientasi dan kecenderungan seperti yang diinginkan tidak terjadi bahkan hal sebaliknya mendominasi situasi. Dalam keadaan seperti itulah seseorang dapat mengumpulkan segala kekuatannya untuk menjadikan dirinya menjadi semakin eksis di dalam komunitas asingnya. Jika hal ini terjadi mereka akan membuat strategi khusus untuk membuat “pagar-pagar pengaman” agar keberadaannya mendapat pengakuan dari masyarakat setempat. Mereka bisa saja menyatakan bahwa “gamelan adalah musik kita (atau bahkan musik saya)” padahal mereka tidak pernah mendengarkan atau melihat pertunjukan musik itu, atau bahkan tidak (mau) memperhatikan dan mengenalnya selama berada di tanah air. Pengakuan hak milik ini dilakukan dalam rangka membangun “perisai diri” untuk menyatakan bahwa dirinya masih eksis, serta untuk menyatakan bahwa dirinya berada dalam kondisi “biasa” tanpa tekanan pengasingan, di mana sebenarnya mereka mengalami kejadian bertolak belakang dengan pernyataannya.

Pengasingan seperti dilukiskan di atas bisa terjadi di segala level dan jenis kelompok masyarakat. Di dalam lingkungan sendiripun seseorang bisa mengalami keterasingan apabila pandangan-pandangan dan pikiran-pikiran sekelompok orang tidak sesuai dengan pandangan yang dianut oleh sebagian besar anggota masyarakat. Saya sering memberikan contoh tentang bagaimana keterasingan seorang mahasiswa yang tidak lagi mengenal musik di dalam komunitasnya ketika ia larut di dalam kecenderungan budaya populer. Keterasingan itu bisa mengarahkannya untuk membuat penilaian-penilaian tidak logis terhadap kesenian yang dihadapinya.

Saya ingin memberi contoh bagaimana keterasingan seseorang terhadap seni dapat mengarahkan orientasinya untuk

memberikan penilaian secara dangkal terhadap seni itu. Seorang mahasiswa di Bandung, pada saat istirahat di sela-sela mengikuti acara seminar, duduk santai di lobi tempat seminar dan berdialog dengan saya tentang berbagai persoalan tentang pendidikan dan kesenian. Saya menanyakan apakah selama menempuh studinya di perguruan tinggi dia sering melihat dan mendengarkan pertunjukan musik. Mahasiswa itu menjawab bahwa ia sering melihat dan bahkan menyukai musik. Ketika saya bertanya musik apa yang lebih disukai musik populer atau musik degung,¹⁶ ia mengatakan bahwa ia lebih suka musik populer. Ia menganggap bahwa musik populer dianggap dapat mewadahi aspirasi, mengungkapkan karakter dan suasana batinnya, mempunyai dinamika serasi dengan tuntutananya, serta dianggap dapat mewakili “jiwanya.” Ketika saya tanya mengapa dia tidak menyukai musik degung, jawabnya musik tersebut dianggap kuna, statis, tidak maju, tidak mengikuti perkembangan jaman sekarang, dan tidak sesuai dengan seleranya. Ia mengatakan bahwa tidak ada temannya yang menyukai musik itu karena mereka menganggap bahwa musik itu tidak mempunyai semangat ke depan.

Muncul pertanyaan: Seberapa intensif mahasiswa itu terlibat di dalam pertunjukan musik daerah itu? Apa dasar mereka membuat penilaian seperti itu? Untuk mengetahui hal itu saya

¹⁶ Musik ini telah menjadi bagian dari kehidupan masyarakat sejak beberapa abad terakhir dan dianggap mengandung substansi isi tentang konsep-konsep dan landasan-landasan sosial masyarakat itu. Bahkan, musik itu juga dianggap merupakan akar budaya masyarakat setempat. Dengan alasan itu musik seperti ini sering digunakan dalam berbagai acara – perhelatan khitanan, ulang tahun, upacara perkawinan, perayaan hari jadi kota, bersih desa, peresmian gedung-gedung pemerintahan, bahkan perayaan hari-hari keagamaan. Di dalam konteks tertentu bahkan musik-musik semacam itu juga dianggap sebagai alat legitimasi untuk peristiwa-peristiwa kemasyarakatan seperti dijelaskan sebelumnya. Ketidakhadiran musik seperti ini dianggap sebagai pengingkaran terhadap norma-norma sosial yang mendasar dan membuat acara-acara yang diselenggarakan menjadi tidak “valid” karena tidak mempunyai kelengkapan sosial. Oleh karena itu, dalam menyelenggarakan peristiwa-peristiwa penting masyarakat menghadirkan musik itu untuk mendapatkan manfaat baik terhadap individu maupun kelompok-kelompok masyarakat yang menghadirinya.

menanyakan kepada mahasiswa itu tentang seberapa lama mereka mendengar atau melihat musik degung sampai saat ini. Ia menjawab belum pernah melihat dan mendengarnya. Selanjutnya ia menyatakan bahwa ia merasa malu melihat musik degung karena hal itu dapat merendahkan “statusnya” di mata teman-temannya.¹⁷

Jawaban di atas mengisyaratkan adanya kesenjangan antara pernyataan dengan pemahaman yang didapatkan dari pengalaman bermusik mereka. Sementara mereka tidak mempunyai pengalaman dan pemahaman tentang kehidupan dan konsep musikal musik degung, tetapi mereka menyampaikan penilaian kuna terhadap musik itu. Orientasi itu mengandung bias karena pola pikirnya telah diarahkan oleh prasangka yang tidak disadarinya. Karena mereka telah mempunyai keputusan tidak adil dan tanpa pertimbangan matang maka hal itu telah mengarahkan pola pikirnya untuk memberikan penilaian negatif semacam itu.¹⁸ Padahal, mereka tidak pernah melihat dan

¹⁷ Seorang tokoh gamelan Sunda saat bertemu saya di Santa Cruz, Amerika Serikat, mengatakan hal serupa ketika berbincang-bincang dengan seorang pemuda di Bandung. Tokoh itu, sambil mengekspresikan keheranannya mempertanyakan sikap pemuda itu dan menyatakan sikapnya tentang keberadaan musik itu di dalam konteks masa kini. Ia menunjukkan bagaimana musik degung dapat mawadahi dan mengungkapkan konsep, pendapat, dan ide-ide yang berlaku saat ini. Hal ini sesuai dengan pandangan bahwa musik (khususnya musik yang mengandung konten “abadi”) mempunyai “kelenturan” untuk menginterpretasikan keadaan masa kini seperti halnya yang terjadi pada karya sastra yang dapat menyesuaikan konten dengan masa kini. Hal ini terjadi karena konten karya sastra (dan juga seni) memberikan kelonggaran dan ruang luas bagi para penikmatnya untuk menyesuaikan penafsiran mereka di dalam konteks baru dengan cara “mereduksi dan menambahkan” makna terhadap berbagai kemungkinan konten di dalam karya sastra itu (untuk mengetahui proses itu silahkan membaca artikel saya dalam Santosa 2012b). Bagi saya karya sastra dengan nilai tinggi isinya dapat melampaui periode penciptaannya karena kandungan konten itu diwadahi dengan keunggulan estetika yang dapat dinikmati oleh beberapa generasi di masa dan sesudah masa penciptannya. Semakin tinggi konten dan nilai sebuah karya sastra (seni) semakin tinggi pula daya kekuatan untuk menembus pandangan dan konsep khusus yang berlaku di setiap konteks dalam masyarakatnya. Hal inilah yang menyebabkan karya seni dapat diakui kualitasnya oleh beberapa generasi lintas jaman.

¹⁸ Di bidang etnomusikologi pernyataan-pernyataan seperti ini pernah muncul ketika bidang itu masih dalam taraf permulaan, yaitu di sekitar abad ke 18, di mana orang-orang yang menganggap dirinya sebagai peneliti musik tidak mengenal dan memahami musik

mendengarkan apalagi menekuni musik yang dinilainya. Ia mengatakan bahwa penilaian kuna itu didapatkan dari teman-temannya yang juga tidak pernah mendengarkan dan apalagi memahami musik itu. Hal ini pernah saya nyatakan dalam beberapa tulisan yang mendahului khususnya ketika membicarakan tentang pengasingan lingkungan masyarakat yang berakibat pada keterbatasan pandangannya (lihat Santosa 2012c: 168; Santosa 2007: 147 - 1448).



sasarannya. Mereka adalah para pelancong atau misionaris yang tidak mempunyai kompetensi dan pengetahuan tentang musik namun mempunyai minat untuk mengamati dan mendeskripsi tentang musik di berbagai wilayah di luar kebudayaan Barat. Mereka menghasilkan penelitian yang dangkal tentang musik dan sering memberikan penjelasan yang bias karena pemahamannya tentang musik sangat terbatas kalau bukannya tidak ada. Penjelasan-penelasannya tentang musik sering didasarkan atas pengamatan sambil lalu ketika mereka melaksanakan tugasnya sebagai penyebar agama, pengamat amatiran, atau pegawai pemerintahan penjajahan yang ditugasi untuk mengawasi wilayah koloninya. Alhasil, mereka menilai bahwa musik sasarannya adalah musik primitif, musik budaya terbelakang, dan musik tidak mempunyai sejarah. Cara berpikir seperti ini saat ini berangsur-angsur memudar dan berbagai pemikiran dan penelitian baru yang berdasar pemikiran yang lebih adil muncul di antara para peneliti masa kini.

BAB IV

MEMBANGUN DRAMA SOSIAL

Bab ini mendiskusikan tentang strategi seniman untuk menghasilkan karya seni berdasarkan pemilihan dan penentuan ide serta penyikapan terhadap bahan yang dipilihnya. Setelah melalui perenungan dan pertimbangan keberadaan konteks dan penonton, seniman menentukan konsep yang diyakini dapat mengantarkan idenya menjadi karya seni. Pertimbangan terhadap berbagai konteks mengarahkan seniman untuk menggunakan medium – garis, warna, suara, gerak, kata, maupun medium lain – untuk mencapai tujuan akhirnya yaitu mewujudkan karya dalam konteks penontonnya.

Sebagai lanjutan dari proses yang terjadi dalam bab III, bab ini membicarakan tentang proses penggarapan medium seni dengan segala perwujudannya. Beberapa pertimbangan dalam menyusun medium juga dibicarakan, termasuk penggunaan multimedia dalam seni lukis yang juga dimanfaatkan untuk mendapatkan gambaran tentang contoh modus baru untuk menyusun karya seni.

Hubungan antara tema dengan konten karya seni juga dibicarakan dalam rangka mendapatkan pemahaman tentang dampaknya terhadap masyarakat. Selanjutnya, hubungan seni dengan kehidupan sosial juga diuraikan secara khusus melalui dampaknya terhadap kesejahteraan masyarakat. Hal ini terjadi karena seni dan wacana bidang lain tidak saling terpisah tetapi saling memberikan input untuk membangun konsep yang kuat.

Saya tidak lagi membicarakan wilayah imajinasi *an sich*, tetapi lebih pada bagaimana medium-medium pilihan itu mewujudkan menjadi benda-benda seni dalam pertunjukan dan

pameran seni. Dalam uraian bab ini juga dijelaskan bahwa seniman mencipta karya seni tidak hanya menggunakan perenungan tentang ide saja tetapi mereka juga merefleksikan wujud karya seni itu berdasarkan keyakinan profesionalnya. Hal ini dikemas di dalam beberapa isu yang relevan dengan topik dalam bab ini.

Istilah Drama Sosial

Sebelum menjelaskan tentang beberapa isu pokok, sebagai penegasan terhadap uraian mengenai masalah ini di bagian depan, saya ingin menjelaskan lebih dahulu penggunaan istilah “drama sosial” agar dapat menjadi penuntun pemahaman pembaca. Penegasan ini juga dimaksudkan agar penggunaan istilah yang tidak biasa ini dapat dipahami dengan baik sesuai dengan maksud saya. Lebih lanjut juga diharapkan agar para pembaca dapat mengikuti penjelasan berikutnya dengan lebih cermat dan tidak terjadi kesalahpahaman dalam memaknai istilah tersebut. Tentu saja saya tidak ingin menggunakan istilah ini secara harafiah, seperti halnya digunakan dalam kehidupan sosial. Apalagi dengan menggunakan istilah “drama” saya tidak bermaksud menyamakannya dengan pertunjukan teater yang kita nikmati dalam berbagai kesempatan di panggung-panggung. Namun, saya ingin menganalogikan istilah ini secara metafor dengan pertunjukan teater – sebuah panggung yang mempunyai dimensi kehidupan sosial – dengan pertimbangan-pertimbangan berikut. *Pertama*, dampak dan hasil penikmatan terhadap pertunjukan dan pameran seni tidak hanya seperti kehidupan biasa di mana pesan terjadi apa adanya akan tetapi merupakan pencitraan dengan kedalaman dan intensitas tinggi. Gema dari pemahaman terhadap seni bisa melampaui batas-batas wilayah orientasi yang sering digunakan dalam kehidupan sehari-hari. Tokoh-tokoh, kejadian-kejadian, norma-norma dan hubungan-hubungan yang dibangun dalam dunia imajinasi bukanlah yang terjadi dalam kehidupan sosial biasa tetapi

merupakan figur-figur yang menghidupkan peristiwa-peristiwa yang mendalam karena hal itu bisa menimbulkan dampak terhadap pemikiran, tingkah laku, dan orientasi di luar pemikiran pada umumnya, walaupun pada saat proses itu berlangsung kita tidak dapat mengalaminya secara bersama-sama seperti halnya kejadian pada kehidupan di dalam masyarakat. *Kedua*, imajinasi yang didapatkan dari panggung bukan bersifat maya dalam pengertian tanpa implikasi apapun terhadap pola pikir kita, tetapi nyata seperti peristiwa dalam kehidupan sosial. Tidak ada sedikitpun keraguan bahwa – walaupun semua peristiwa terjadi secara figurative dan berada di panggung, di arena pertunjukan, di kanvas, maupun di teater terbuka – semuanya merupakan media untuk mendapatkan imajinasi yang mempunyai dimensi sosial kuat seperti yang terjadi di dalam kehidupan sosial yang dialami sehari-hari. Oleh karena itu, saya menyebutnya “drama sosial,” sebuah peristiwa yang terjadi dengan gambaran-gambaran jelas, tidak palsu tapi terkesan nyata dan bahkan tidak sedikit orang menganggap sebagai realitas.¹ Jadi, saya lebih menekankan pada hasil yang didapatkan melalui proses pencermatan terhadap benda-benda seni yang memberikan wujud fisik terhadap ide-ide yang terdapat dalam diri seniman. Di sini saya lebih mengutamakan dampak penyajian karya itu di dalam benak para penikmat sehingga saya lebih memperhatikan apa yang didapatkan dan untuk apa hasil itu digunakan di dalam kehidupan sosial. Oleh karena itu, saya lebih menyamakannya dengan “panggung sandiwara” dalam bentuk gambaran di dalam benak para penikmat seni.

¹ Komunitas Jawa mempunyai istilah tepat untuk masalah ini, di mana dikotomi kepalsuan dan ketidakbenaran terungkap di dalam ruang publik. Mereka menyebutnya dengan istilah “*nagur*,” sebuah ungkapan yang muncul terutama ketika orang membicarakan tentang benda-benda berharga seperti emas. Di dalam konteks inilah penilaian terhadap kebenaran dan kepalsuan mengemuka sebagai bentuk riil dari pandangan mereka tentang apa yang benar dan apa yang tidak benar. Saya berpendapat bahwa kebenaran konsep seperti ini bisa digunakan di dalam penilaian terhadap sebuah hasil pengamatan terhadap seni di mana keyakinan tentang “kebenaran imajinasi” muncul. Jadi, kekuatan imajinasi seperti saya bayangkan tidaklah bersifat *nagur*, tidak palsu menurut keyakinan dan kenyataan di antara para anggota komunitas Jawa itu.

Ketiga, satu dimensi yang saya pertimbangkan dominan di dalam memunculkan istilah drama sosial adalah konten karya seni yang dapat digambarkan dalam benak para penikmat seni, khususnya ketika mereka memahami sajian seni itu secara langsung untuk mendapatkan apa yang ingin disampaikan oleh karya itu kepada penerimanya. Tentu saja saya mempertimbangkan bahwa apa yang didapat oleh penerima konten karya itu tidak demikian saja menggunakan caranya sendiri secara tanpa kendali, tetapi mereka seharusnya memperhatikan karakter yang ada dalam konten karya seni. Konten itu bukanlah sebuah substansi yang dibentuk dengan pengalaman dan pemahaman tanpa struktur tetapi dibangun dengan menggunakan kebiasaan pada komunitasnya. Kebiasaan itulah yang akhirnya menyesuaikan dengan faham dalam menghayati karya seni di mana konten dalam karya seni tidaklah terpisah sama sekali dengan struktur dan wujud hasil penghayatannya terhadap karya seni itu. Saya tidak mengatakan hal ini berdiri sendiri dan terjadi secara tiba-tiba tetapi hal ini telah menjadi wacana dari para pengamat seni dan para ahli teori seni. Konten seni tidak hanya berkaitan dengan apa yang diinginkan oleh senimannya tetapi bahkan Susan Langer menganggapnya sebagai dua hal serupa dan mirip dipandang dari bentuknya. Langer menganggap bahwa konten suatu karya seni serupa dengan kualitas rasa yang dimaksudkan oleh penciptanya. Hal ini dinyatakan oleh Hagberg, yang mendasarkan pemikirannya dengan Langer, bahwa bentuk (luar) yang diwujudkan di dalam karya seni merupakan representasi dari bentuk rasa dari dalam dan oleh karena itu mirip dengan bentuk rasa seniman yang mengungkapkan rasa itu. Hagberg mengatakan sebagai berikut.

One conception of language served as a foundation for aesthetic atomism in Langer's theory, where the forms embodied in works of art were thought to bear a logical resemblance to the forms of human feeling (Hagberg 1995: 185).

Jika hal itu benar maka seharusnya penikmat seni juga mendapatkan substansi yang sama dengan kualitas konten yang disampaikan oleh seniman itu karena mereka menyarikan konten itu dari karya yang diwujudkan oleh seniman itu.² Kemiripan seperti itu telah menjadi bagian dari pemikiran Langer dan telah dianggap sebagai “doktrin” dalam paham yang diajarkan oleh Langer selama ini.

Saya berpendapat bahwa ketiga alasan itu cukup kuat untuk memberikan landasan terhadap istilah drama sosial yang digunakan dalam buku ini, karena istilah itu tidak hanya merujuk pada kehidupan sebuah imajinasi dalam berkesenian, baik yang ada dalam benak seniman maupun para penikmat seninya, tetapi yang lebih penting adalah bahwa istilah itu mengacu pada sebuah citra yang merepresentasikan sebuah kehidupan nyata, bukan *nagur*, karena mendapatkan campur tangan dari citra lain yang tidak relevan dengan kehidupan itu. Jadi, saya lebih mementingkan tentang keadaan dinamis – yaitu munculnya tokoh-tokoh di dalam setting dan konteks masing-masing yang ada di dalam diri penikmat dan penonton seni. Citra yang terwujud dalam drama

² Ketika menjelaskan hubungan antara konten karya seni dengan ide yang ingin disampaikan oleh seniman, dengan membuat perbandingan antara bahasa dengan seni, Hagberg menganalogikan kesamaan fungsi antara bahasa dengan karya seni. Penyajian karya seni oleh para seniman dianggap seperti halnya orang berkomunikasi dengan bahasa yang bermaksud untuk membangkitkan ide-ide para seniman di dalam benak para penonton. Di sini, karya seni tidak hanya berfungsi sebagai pengantar atau media untuk menyampaikan ide para seniman tetapi yang lebih penting ia berfungsi untuk “menggali” ide yang mempunyai wujud sama dari pihak penonton. Proses serupa juga terjadi di dalam percakapan-percakapan di dalam komunikasi verbal, atau bahkan juga pada komunikasi melalui tulisan. Menurut Hagberg, keduanya terjadi di dalam “ranah otonom” yang merupakan ekspresi dari keadaan batin. Menjelaskan masalah ini, Hagberg menyatakan bahwa, “... when a speaker communicates to us, he excites ideas in our mind which, if communication succeeds, are the same as those behind his words. Similarly, when an artist successfully communicates to his audience, it is also through the excitation of ideas or “feeling images” just as James described this function in language” (Hagberg 1995: 53). Analogi seperti ini oleh Hagberg, walau bisa diterima di dalam tingkat tertentu, tidak dianggap sebagai satu-satunya kemiripan proses yang sah dalam mengomunikasikan ide dalam bahasa dan seni karena dalam bagian lain dari bukunya dia juga menganalisis kelemahan analogi di antara keduanya.

sosial itu merupakan substansi yang urgen di dalam kehidupan berkesenian, dan dianggap sebagai tujuan utama dalam berkesenian baik oleh pencipta maupun penikmat seni. Saya tidak ragu lagi dalam mengusulkan istilah itu sebagai wujud peristilahan dengan kandungan makna mendalam yang mempunyai dampak terhadap kehidupan seniman, penikmat, penanggap, sponsor, maupun penggiat seni lain.

Kesadaran Ruang dan Multimedia

Saya perlu mengingatkan kembali bahwa di dalam berkarya seni tidak ada satu strategi khusus, apalagi sama di antara semua seniman, yang bisa digunakan untuk semua seniman di dalam mewujudkan karyanya. Setiap seniman mempunyai cara tersendiri, bahkan seorang bisa mempunyai strategi berbeda ketika menciptakan karya dalam waktu berbeda, untuk memilih medium dan cara menyiasatinya walaupun mereka sudah “diarahkan” oleh rasanya seperti saya jelaskan sebelumnya. Beberapa strategi itu perlu dijelaskan dalam rangka memberikan ilustrasi terhadap cara seniman menanggapi waktu, ruang, lingkungan, ide, keadaan politik, kecenderungan selera publik, maupun desakan masyarakat sekitarnya. Contoh-contoh berikut tidak akan bisa menjelaskan semua kasus karena mereka hanya digunakan untuk memberi penjelasan terhadap cara kerja beberapa seniman; cara kerja secara keseluruhan tidak dapat diuraikan dalam kesempatan yang sama. Saya mempunyai dua alasan untuk menguraikannya secara terbatas seperti itu. *Pertama*, jenis karya seni yang ingin saya jelaskan cukup banyak sehingga tidak cukup waktu dan tempat untuk mengeksplorasi semuanya dalam keadaan dan waktu terbatas. Untuk itu saya akan memberikan beberapa contoh analisis yang saya pilih berdasar jenis dan cara kerja yang digunakan dalam menciptakan karya seni itu. *Kedua*, pemberian contoh menyeluruh tidak saya pandang sangat urgen karena dengan mendapatkan

sebagian contoh-contoh akan dapat memberikan gambaran tentang keragaman cara kerja seniman dalam menanggapi lingkungan dan menciptakan karya. Saya akan memulai membicarakan bagaimana seorang pelukis menggunakan metode, strategi, dan cara-cara baru yang dianggap dapat mawadahi ide-ide khususnya ketika seniman ingin memberikan “angin segar” dalam kehidupan sosialnya.

Proses pembuatan salah satu karya Guh S. Mana berjudul “Naga,” yang merupakan bagian dari even pamerannya untuk tahun 2012 ini, menggunakan tehnik dan memaknai ruang dengan cara baru dan berbeda. Guh, nama sapaan si pelukis, mengajak penonton untuk menyadari kehadiran ruang dalam setting “pertunjukan,” tidak lagi dalam konteks konvensional di mana pelukis secara mandiri memfokuskan perhatian pada gerakan kuas di atas kanvas. Ia tidak lagi menggunakan medium lukis dalam ruang dan metode terbatas. Ruang dimaknai sebagai sebuah esensi yang memberikan kebebasan dalam menafsirkan teknik dan metode melukis. Dimensi ruang tidak digunakan dalam konteksnya yang “berdiri sendiri,” seperti yang terjadi dalam proses melukis pada umumnya, tetapi ruang diperluas sampai dengan seluruh sudut-sudut ruang pameran. Bagi Guh ruang mempunyai dimensi luas dan tidak hanya digunakan secara pasif untuk mengamati dan mengapresiasi karya lukis tetapi juga seharusnya secara aktif bisa dijadikan tempat untuk menciptakan karya lukis. Bagi Guh ruang dan seluruh elemen pameran – gaya arsitektur, pengaturan ruang, suara instrumen yang ditambahkan, beberapa penari dan sekaligus pelukis, kanvas ukuran raksasa, bungkahan es-nya, gradasi cahaya lampu, maupun kehadiran penonton – bisa disatukan enerjinya untuk membangun dinamika atmosfer penciptaan karya lukis. Elemen-elemen seperti itu bisa digunakan dalam rangka membangun dinamika untuk disatukan dalam penciptaan karya lukis. Dengan demikian, kesan ruang tidak terbatas pada daerah sekitar pelukis saja tetapi semakin bertambah

luas dan mempunyai intensitas nuansa yang beragam dan dalam. Keluasan ruang ini diberi nuansa dengan penyajian puisi, musik, maupun tari yang masing-masing mempunyai kontribusi terhadap pembentukan karya lukisnya. Seluruh elemen yang ada di tempat pameran seolah tidak ada batas karena semuanya telah disinergikan menjadi satu untuk secara bersama-sama “menyumbangkan” kekuatannya dalam menciptakan karya lukis “Naga” dalam kanvas besar berukuran 2,5 X 7,5 meter. Atmosfir yang dibangun oleh puisi yang dilantunkan oleh penari menciptakan gaung khusus dalam keheningan yang selanjutnya memberi nuansa yang dapat membantu menggetarkan suara-suara instrumen yang ada tapi tidak tampak karena “disembunyikan” dibalik kanvas, diberi kontras oleh gerakan-gerakan penari, dan bahkan digunakan sebagai inspirasi bagi penciptaan lukisan berukuran raksasa itu. Satu hal yang perlu dicatat adalah bahwa masing-masing elemen tidak berdiri sendiri akan tetapi diperhitungkan potensi estetikanya untuk dapat memberikan sumbangan terhadap totalitas penciptaan karya. Bahkan penontonpun serasa dilibatkan untuk bersama-sama para seniman memberikan kekuatannya dalam proses berkarya seni itu karena mereka ikut “menyumbangkan energi” dengan berada di dalam lingkungan atmosfir “besar” yang diciptakan oleh Guh S.Mana.

Kesadaran Guh yang tinggi terhadap ruang dan lingkungan itu, dibantu dengan kehadiran elemen-elemen lain – musik, tari, sastra, cahaya – yang saling melengkapi, digunakan untuk menciptakan teknik baru dengan memperhitungkan segala kekuatan yang ada dalam setiap elemen seni itu. Gerak diberi bentuk khusus untuk membingkai pola dan ritme, musik memberi aksent terhadap kevakuman ruangan, gema sajak membangkitkan dinamika dari kebekuan dan kekakuan atmosfir, serta cahaya – yang sengaja tidak dieksploitasi berlebihan justru memberikan kekuatan terhadap karya itu. Hal ini berbeda, kalau tidak boleh dikatakan bertolak belakang, dengan pengaturan tata cahaya dalam

berbagai kesenian kemasan media³ yang menggunakan cahaya sebagai kekuatan utama dalam memberi aksen terhadap kegiatan panggung nyanyian atau tarian. Bagi Guh segala aspek – dari cahaya, suara, puisi, ruang, rupa, garis, maupun warna tidak perlu dieksploitasi dengan intensitas terlalu tinggi, tetapi dimanfaatkan seperlunya untuk tujuan penciptaan karyanya. Guh benar-benar sadar akan hal ini dan ia mengikat berbagai unsur untuk “tampil apa adanya” tidak untuk saling menonjol dan mengalahkan satu dengan lainnya tetapi saling menguatkan potensi intrinsik yang dikandung oleh masing-masing unsur itu. Melalui pertimbangan khusus semua elemen-elemen “baru” itu disinergikan secara terpadu dengan mempertimbangkan kekuatan masing-masing elemen. Hasilnya adalah sebuah “pertunjukan penciptaan dan pameran” yang melibatkan penonton, yang secara “figuratif” juga dilibatkan dalam proses kreatif melukis. Pada saat yang sama penonton juga disuguhi dengan sajian “performance arts” yang menggunakan berbagai medium yang secara konvensional tidak dilakukan oleh pelukis lain.

Memilih tema “naga air” bagi Guh bukanlah terjadi secara kebetulan, tetapi sudah dipertimbangkan secara matang dalam proses yang tidak terlalu singkat. Tema besar Naga merupakan simbolisasi tahun China yang dimaknai sebagai kehidupan abadi

³ Kita semua menyadari bahwa aspek visual dapat merangsang kesan dengan mudah, bahkan lebih mudah dari pada aspek verbal maupun auditif, dan oleh karenanya sering dieksploitasi dalam berbagai pertunjukan panggung baik di media massa maupun di ruang terbuka. Di dalam konteks itu, pandangan mengenai pentingnya aspek visual diwujudkan dalam penggunaan tata cahaya yang dominan – efek permainan komputer dengan warna-warna mencolok, permainan “ruang” dengan menampilkan bentuk-bentuk segitiga, segi-empat dan lingkaran, kekuatan cahaya dengan intensitas tinggi, maupun eksploitasi seluruh ruang dengan satu “teknik” menghasilkan proses dominasi visual terhadap unsur lain. Hal ini tidak muncul dalam karya lukis Guh yang dengan sadar mempertimbangkan aspek-aspek pameran dengan proporsional dan dengan tanpa pretensi untuk menonjolkan satu atau lain elemen secara berlebihan. Harapannya adalah dengan tidak mengeksploitasi satu atau beberapa elemen dapat memberikan kesempatan kepada setiap elemen untuk “berbicara” dan “saling menyapa” untuk mendapatkan sebuah substansi materi yang konsisten dengan rancangan awalnya.

yang menjadi idola masyarakatnya. Warna biru yang berarti air kehidupan, dianggap memberikan semangat dan tuntunan bagi manusia di bumi ini, digunakan secara massif dalam segala nuansanya, berkekuatan menjadi pengikat dari segala material yang membangun suasana pameran itu. Dalam komunitas China, Naga berarti kekuatan besar yang mengilhami kehidupan dan semangat untuk selalu berjuang dalam mencapai cita-cita pribadi maupun komunitas pada umumnya. Secara khusus Naga Air yang disimbolkan dengan warna biru dianggap sebagai landasan pokok dari elemen-elemen “pertunjukan melukis” itu. Hal ini sesuai dengan makna konotatif warna itu di dalam konteks luas masyarakat Tionghoa. Oleh karenanya, semua elemen pameran (panggung, pakaian, lampu, kanvas, gerak, dan sampai dengan warna pakaian dan minuman) diberi nuansa biru, karena semuanya dimaksudkan untuk menggerakkan atmosfer pertunjukan yang diberi inspirasi oleh tahun naga itu. Penonton diajak berimajinasi melalui elemen-elemen itu agar dapat menangkap “kehidupan sosial” dalam benak mereka. Di dalam konteks seperti ini mereka secara aktif menciptakan “drama sosial,” sebuah kehidupan yang kaya akan nuansa dan cita-cita yang sengaja dimunculkan melalui aktifitas pameran itu. Kehidupan yang dibayangkan itu sepertinya dengan jelas dimunculkan oleh lukisan “kolaborasi” yang menyodorkan berbagai medium dan merangsang untuk “dipadukan” dan dikonstruksikan sebagai wujud pemahaman yang nyata dalam imajinasi penonton.

⁴ Saya menggunakan istilah ini seperti yang banyak digunakan di Amerika Serikat dan di negara-negara Barat untuk menyebut peristiwa seni dalam kalangan seni rupa. Proses dan cara yang berlaku dalam *performance arts* sudah lama digunakan namun istilah ini baru dipopulerkan sejak awal 1950-an. Walaupun banyak orang menganggap bahwa proses serupa *performance art* telah terjadi sebelumnya di Barat, namun kelompok *Gutai* dari Jepanglah yang dianggap memulai dan memformulasikan istilah itu untuk karya Atsuko Tanaka’s “*Electric Dress*.” Secara singkat bisa dikatakan bahwa gerakan *performance*

Satu proses menonjol dalam lingkungan itu adalah penonton disuguhi dengan sajian “performance arts”⁴ yang mengajak untuk mencermati proses penciptaan karya dengan berbagai medium: suara, gerak, warna, ruang, kata-kata dengan menggunakan cat dan “tarian kolosal” dalam menghasilkan lukisan raksasa itu. Namun, dari semua usaha dan cara yang digunakan oleh Guh tampak konsistensi pelukis dalam mengeksplorasi tema “naga air” yang maknanya adalah sebuah kehidupan dinamis yang dianggap mempunyai makna kesempurnaan dalam dinamika kehidupan bagi masyarakat Tionghoa.



art menggunakan cara baru untuk menyuguhi penonton dengan pertunjukan baru di mana mereka meninggalkan cara lama dan menggunakan setting dan modus baru dalam mengadakan pameran. Untuk itu, seniman dalam *performance arts* sering mengajak penonton untuk berpikir di luar konvensi; mereka ‘melanggar’ konvensi tentang definisi “apakah seni itu.” Pertunjukan dapat menggunakan alat-alat non-konvensional seperti robot atau mesin sebagai pemain atau melibatkan elemen-elemen ritual atau bisa juga meminjam elemen dari seni pertunjukan seperti tari atau musik. Beberapa seniman menggunakan istilah “*live art*,” “*action art*” atau yang lain dengan menekankan pada adanya pertunjukan pada saat pameran seni rupa dilaksanakan. David Davies menggunakan istilah sama untuk menyebut “proses kreatif” yang dilakukan oleh seniman sebelum karya seni dipertunjukkan dihadapan penonton. Davies menggunakan dua istilah *performance art* dan *performing arts* untuk membedakan proses pembentukan karya seni yang terjadi pada para seniman kreator dengan seniman penyaji yang mempertontonkan pertunjukan itu kepada para penonton. Davies menyatakan: “For convenience I shall term such art forms performance arts, as distinct from the so-called “*performing arts*” that constitute one moment of such arts. Thus music is a performance art which comprises musical composition, on the one hand, and the performances of the conductor and assembled musicians, on the other. I shall tentatively define the performance arts as those art forms in which, as we would normally put it, our access to, and appreciation of, works (as receivers) is at least in part mediated by performances of those works (Davies 2004: 207).”



Gambar 1. Hasil lukisan spontan “Naga Air” dalam kanvas berukuran 2,5 X7,5 meter pada tanggal 11 Februari 2012, di “Rumah Rempah,” desa Tegalmulya, kecamatan Colomadu, Karanganyar (Foto: Santosa).

Gambaran di atas menunjukkan kepiawaian Guh dalam memanfaatkan elemen-elemen seni untuk menjadi satu kesatuan menyeluruh yang utuh, tidak berserakan tanpa struktur seperti yang tampak secara fisik dihadapan para penonton yang tidak mampu menghayatinya. Hal ini bisa dirasakan di dalam berbagai “adegan” yang benang merahnya dapat ditemukan pada nuansa warna biru dalam berbagai bentuk dan manifestasinya. Bukan mustahil bahwa keseluruhan pameran memberikan kesan kuat terhadap tahun Naga, sebuah kehidupan sejahtera yang dicita-citakan oleh komunitas China.

Usaha Guh dalam mengaktualisasikan tema besar tahun Naga tidak berhenti di sana. Ada setidaknya tiga dimensi yang secara jelas bisa didapat dari pameran itu. *Pertama*, tampak bahwa Guh tidak ingin membuat jarak dengan komunitasnya, yaitu masyarakat Tionghoa yang sejak kecil menjadi bagian hidupnya. Untuk itu Guh merefleksikan diri sendiri dalam konteks lingkungannya untuk memberikan penegasan-penegasan tentang

konsep, ide, dan keyakinannya. Memang, Guh tidak bercerita tentang riwayatnya sejak kecil hingga dewasa selama berada di dalam komunitasnya, tetapi ia ingin menampilkan sebuah dimensi strategis yang mengarahkan kepada cara-cara masyarakatnya mencapai kehidupan sempurna di masa kini dan masa mendatang. Ada usaha kuat untuk menunjukkan bahwa dia adalah bagian dari kehidupan dan lingkungannya. *Kedua*, seperti halnya pribadi lain dalam komunitasnya, Guh ingin mendapat manfaat dari “even” yang diciptakan secara khusus itu. Tentu saja even pameran itu tidak dianggap sebagai peristiwa yang lunglai tanpa semangat, kering tanpa kehidupan batiniah, tetapi merupakan sajian yang penuh substansi dan makna dengan segala dimensinya. Konten karyanya disarikan dari pengalaman semasa kecil, liku-liku perjalanan hidup semasa remaja, pemahamannya tentang lingkungan ketika berada di sekolah, maupun penderitaan serta kesenangan dimasa-masa remaja dan dewasanya yang mengkristal dalam pemahamannya masa kini. Semuanya merupakan akumulasi dari lapisan-lapisan makna yang mengendap selama bertahun-tahun dan menjadi bagian dari kehidupannya sekarang ini. *Ketiga*, karena pameran itu merupakan kehidupan nyata, walaupun terjadi di dalam domain pencitraan, Guh ingin menyatu dengan “kehidupan maya” yang diwujudkan dalam panggung pameran itu. Dia tidak lagi ingin menjadi ego yang menyendiri, walaupun bisa mencapai keakuan yang kuat, tetapi dia ingin meleburkan pribadinya dan menghilangkan karakter egoisnya untuk menjadi satu kesatuan unit di dalam sebuah substansi yang lebih bermanfaat dan bersifat abadi. Hal ini didasari atas pemahamannya tentang konsep Naga – baik konsep yang secara umum difahami oleh komunitas khususnya maupun konsep yang telah direduksi menjadi miliknya sendiri – yang dari sedikit berakumulasi menjadi pandangan hidup dan kebenaran yang ditampilkan dalam “lukisan naga biru” di atas panggung. Semuanya adalah refleksi dari sebuah “cerita panjang” yang diberi bumbu-bumbu oleh teman sejawat,

keluarga dekat, sahabat-sahabat di kampus, serta tokoh-tokoh berwibawa di dalam kehidupan religi dan sosialnya, serta penonton yang dengan setia memberikan input dan motivasi terhadap atmosfer pameran yang sedang dibangun.

Rupanya pemahaman seperti itu menjadi bagian dari kehidupan banyak seniman di berbagai tempat di Indonesia. Di pulau Bali, misalnya, kesadaran ruang seperti itu merupakan bagian penting dari pertunjukan dan hal itu diperkenalkan sejak awal ketika seniman meniti kariernya yaitu ketika siswa mulai mengenali dasar-dasar seni (tari, gamelan, teater, dan wayang) di dalam konteks upacara keagamaan. Siswa tidak hanya mendapatkan motivasi dari para gurunya saja tetapi mereka juga mendapatkan beberapa kekuatan dan wawasan berkesenian baik dari seniman lain dan dari dewa yang mempunyai kekuatan tinggi dalam acara ritual maupun kehidupan sehari-hari. Mereka yakin bahwa melalui kontekstualisasi di bidang religi mereka juga mendapatkan substansi kekuatan estetik yang disebut *taksu* di mana siswa bisa menyajikan kesenian dengan kualitas prima. Hubungan antara para seniman dengan kekuatan tertinggi itulah yang menyebabkan mereka mendapatkan energi berlimpah untuk berkesenian. Edward Herbst mengamati dan mendalami masalah ini ketika mencari hubungan antara berbagai elemen pertunjukan (tari, musik, sesaji, tempat, doa, dan pemimpin upacara) dalam menciptakan energi-energi positif untuk membangun estetika dalam pertunjukan seni di Bali. Herbst mengatakan:

But to Balinese, the importance of a student's first, and seemingly premature, public display (mdaspasin) is that they receive a certain taksu and blessing from having been part of an offering to the deities. This is considered a necessity for remembering the dance as well as for strengthening the dancer's spirit. A special mawintén ritual during which a student receives blessings via a padanda 'Brahmana priest' is considered particularly beneficial to the learning process. A mapasupati ritual is performed to spiritually purify performers'

beaddresses, costumes, and gambelan instruments. And performance within the context of ceremony (ngayah) is often intended as a religious offering, contributing to the efficacy of the event. At the same time, the efficacious climate of ceremonial offerings (bantén) and the presence of deities conveys taksu to the performer, which is necessary for the attainment of specific aesthetic goals (Herbst 1998: 124).

Energi-energi seniman, konteks, dan kekuatan supranatural yang disinari oleh para penguasa alam itulah yang bersinergi untuk membangun kekuatan estetik sehingga aura pertunjukannya tidak hanya berada di tempat pertunjukan saja tetapi juga sampai pada ruang dan tempat suci di alam sakral. Bagi seniman di Bali, keberhasilan dalam mempersembahkan seni bagi sang Widi Wasa dianggap puncak dari hubungannya dengan kekuatan makrokosmos dan oleh karena itu seni dianggap sebagai media untuk mewujudkan darma baktinya terhadap kekuatan sang Pencipta itu. Melalui seni umat dapat diantarkan ke alam suci di mana mereka dapat menyatu dengan kekuatan sang Pencipta dan Pengatur alam dan kehidupan manusia.

Kesejahteraan Sosial

Mencapai tujuan dalam kehidupan sosial – seperti halnya uraian di atas – juga bisa dilakukan dengan menggunakan media *wayang*, di mana masyarakatnya memaknai seni dengan elemen-elemen sosial yang didapatkannya melalui partisipasi dengan orang lain. Di sini, pertunjukan *wayang* digunakan sebagai landasan untuk mendapatkan citra baik yang hidup secara individu maupun secara kolektif. Keduanya mempunyai kekuatan dalam membentuk konsep-konsep maupun pikiran-pikiran yang bermakna bagi seniman, masyarakat seni, maupun masyarakat secara luas.

Citra tentang tokoh *wayang*, misalnya, tidak hanya hidup dalam benak penonton tapi juga merupakan kehidupan nyata di dalam masyarakat. Seperti saya uraikan sebelumnya bahwa nama tokoh tidak hanya hidup dan ada pada saat mereka berada di dalam konteks pertunjukan dan tidak digunakan untuk menghidupkan cerita *wayang* saja, tetapi mereka juga mempunyai makna terhadap anggapan-anggapan, pendapat-pendapat, maupun cita-cita masyarakat. Hubungan seperti itu banyak disiratkan di dalam berbagai pembicaraan maupun tingkah laku oleh anggota masyarakat dan bahkan tidak jarang dijadikan pedoman untuk menciptakan “cerita baru” dalam masyarakat. Keberadaan “*plintheng semar*” di Wonogiri, makam Puntodewa di masjid Demak, kampung Pringgodani, penggunaan nama-nama jalan dengan tokoh-tokoh *wayang*, maupun yang lain memberikan kesaksian bahwa citra dari *wayang* mendapatkan tempat khusus dan diberi wujud di dalam kehidupan nyata. Kebenaran materiil tidak menjadi persoalan utama di sini karena hal itu bukan menjadi tujuan utama dalam menghadirkan cerita itu. Masyarakat seni – dan juga masyarakat pada umumnya – menggunakan kiasan ini untuk menghidupkan kekuatan citra dalam kontek sosial. Mereka ingin agar ide-ide dan konsep dari seni mewujud dalam kehidupan nyata mereka. Tentu saja, para pencipta “cerita baru” itu sadar bahwa apa yang dibuatnya bukanlah sesuatu yang nyata – dalam pengertian pernah ada atau akan menjadi kenyataan di masa depan karena hal itu tidak menjadi isu pokok di sini – dan bahkan mereka juga faham bahwa kehidupan *wayang* sampai sekarang dianggap sebagai sebuah fiksi yang hidup dalam masyarakatnya, bukan kenyataan sejarah yang pernah dialami oleh generasi sebelumnya. Tetapi hal itu tidak menghalangi mereka untuk menggunakan konsep-konsepnya dalam konteks kehidupan masyarakat nyata. Dengan uraian ini saya bermaksud untuk menegaskan bahwa citra dalam *wayang* dan kesenian bukanlah aktifitas tanpa makna – atau fenomena yang ada sesaat pada saat pertunjukan di panggung

saja – karena gema citranya benar-benar hidup dalam kehidupan masyarakat secara nyata.

Kehidupan nyata seperti di atas bukan hanya ada dalam angan-angan para seniman saja. Masyarakat Jawa, misalnya, pada umumnya menganggap bahwa tokoh Semar benar-benar ada dan hidup di antara mereka. Keberadaannya dianggap sebagai personifikasi dari tokoh imajiner yang mempunyai kewibawaan karena ia mempunyai kharisma dan dapat menyelesaikan berbagai persoalan yang dihadapi oleh masyarakat. Ia diakui sebagai pembimbing, pengayom, pemberi pencerahan di saat para penguasa, ksatria, pejabat, dan raja mengalami masalah-masalah kehidupan. Semar juga dianggap pribadi Dewa Ismaya, dewa pengayom dan pembimbing masyarakat. Orang yang dianugerahi wahyu oleh Semar akan mencapai kebahagiaan puncak, serta mendapatkan kedamaian abadi di dalam hidupnya. Keberadaan Semar sebagai tokoh yang benar-benar hidup di sekitar mereka, berinteraksi secara nyata, serta membantu memecahkan persoalan riil dalam kehidupan sosial dianggap kenyataan. Oleh karena itu, figur Semar, yang banyak dihadirkan dalam bentuk *wayang* kulit, tidak jarang dipersonifikasikan dalam bentuk patung yang dihadirkan secara fisik di dalam lingkungan kampung. Dengan demikian, citra Semar tidak lagi berada di dalam benak para penggemar seni tetapi juga menjadi lebih nyata dalam kehidupan masyarakat.

Penampilan Semar dalam wujudnya yang menyerupai manusia dapat dijumpai di beberapa tempat di Jawa baik di sekitar pemukiman warga maupun di tempat terpisah dan menyendiri jauh dari tempat tinggal perorangan. Di desa Punthukrejo, Ngringo, Karanganyar, misalnya, Semar dianggap sebagai tokoh penyelamat dan secara figurative bertugas sebagai penjaga desa dengan personifikasi mengesankan. Ide dasarnya adalah Semar dianggap sebagai tokoh kuat yang bisa menjadi sumber inspirasi, sumber kedamaian, memberikan tuntunan terhadap masyarakat,

dan memberikan kesejahteraan lahir batin bagi umat manusia. Semar dihadirkan dalam wujudnya yang riil, tiga dimensi, dengan ukuran seperti manusia pada umumnya. Perwujudannya sebagai manusia nyata menunjukkan bahwa pribadinya tidak lagi dianggap sebagai tokoh fiksi tetapi merupakan figur yang berperan di dalam alam semesta manusia. Masyarakat menganggap bahwa kehadiran tokoh Semar sebagai bagian dari kehidupan mereka dianggap keniscayaan dalam rangka menjaga kedamaian, ketentraman, serta yang lebih penting memberikan keselamatan dunia akhirat dari masyarakat setempat. Semar tidak hanya merupakan figur dalam bentuk konsep tetapi juga diwujudkan dalam patung yang memberikan dorongan terhadap kehidupan masyarakat. Berkah dan tuahnya dianggap ada bersamaan dengan anggota masyarakat yang sedang mengalami kehidupan dan memperjuangkan cita-citanya dalam komunitasnya.

Mengapa hal itu terjadi di dalam masyarakat? Bagaimana hubungan antara ranah seni dengan kehidupan sehari-hari masyarakat? Di Jawa, dan di banyak tempat lain di Indonesia, seni tidak berdiri sendiri di dalam suatu kenyataan batin manusia, terisolasi di dalam kehidupan esoterik, tetapi ia dianggap bagian kecil dari dunia nyata yang di alami bersama-sama. Seni adalah dunia kecil yang merepresentasikan kehidupan nyata di dalam bentuk maya. Peristiwanya melukiskan kehidupan manusia dan bahkan tidak jarang dianggap sebagai “cermin” dari peristiwa ideal dalam bersosialisasi dengan masyarakat, sebagai wadah untuk merefleksikan kembali masa lalu yang kelam, serta sebagai tempat untuk mengeksplorasi pandangan-pandangan konsep untuk tindakan masa kini atau masa depan. Berbagai pendapat tentang kehidupan masyarakat yang disampaikan oleh beberapa nara sumber menguatkan pandangan ini dan lebih dari itu mereka juga memandang bahwa hubungan antara seni dengan kehidupan dianggap sebagai keniscayaan. Oleh karena itu, tidak sedikit dari mereka mengatakan bahwa seni bukan hanya cerminan kehidupan

manusia tetapi seni adalah kehidupan nyata manusia dalam bentuknya yang abstrak.

Uraian di atas mengisyaratkan adanya hubungan yang tidak hanya bersifat metafor tetapi juga riil dalam pengertian sebenarnya. Citra dalam seni dimaknai sebagai kenyataan tidak hanya dalam bentuknya yang abstrak saja tetapi juga yang konkrit seperti dialami oleh pemilik citra itu.

Contoh tokoh Semar dalam wujudnya yang riil, berada di dalam konteks masyarakat, menunggu wilayah yang ditentukan oleh komunitasnya, dan dengan pandangan tentang kepiawaian, kejujuran, serta kebijaksanaannya dianggap merupakan representasi dari keberadaannya di alam nyata. Auranya sering dimaknai sebagai pembawa berkah, ketentraman, dan kedamaian sejati yang didambakan oleh masyarakat. Di dalam pertunjukan kehadirannya dianggap sebagai pembawa pencerahan terhadap segala permasalahan yang tidak dapat dipecahkan oleh punggawa kerajaan, pejabat pemerintahan, maupun para ksatria yang mempunyai keunggulan dalam ilmu kesaktian. Tokoh ini disimbolkan sebagai kekuatan yang selalu memberi landasan untuk mencari kedamaian sejati yang tidak dapat dibangun dari kehidupan sosial, politik, agama, dan hukum dalam kehidupan masyarakat.

Uraian di atas saya maknai sebagai usaha untuk mendapatkan pengakuan tentang seni dalam kehidupan nyata, dalam konteks yang dialami langsung oleh masyarakat. Tampak bahwa seni bukan tanpa makna sama sekali, atau hanya bermanfaat untuk mengisi waktu luang seperti dipersepsikan oleh orang kebanyakan, tetapi ia mengandung esensi untuk pengatur kehidupan serta membuat orang lebih sejahtera. Seni bisa digunakan sebagai media penyeimbang terhadap kehidupan lain (sosial, agama, ekonomi, politik, dan lain-lain), untuk mengisi konsep-konsep dalam ranah-ranah khusus yang tidak dapat dicapai dengan bidang-bidang lain. Hal ini disebabkan karena seni

mempunyai “misi” khusus dalam menciptakan citra yang tidak dapat dibangun dengan bidang lain termasuk bahasa.

Dalam fungsinya yang nyata seni didudukkan sebagai “penengah” terhadap dinamika yang terjadi di dalam masyarakat. Misalnya, jika di dalam suatu masyarakat terjadi konflik horizontal, jika masyarakat tidak lagi percaya kepada pemimpinnya, jika para pemuka masyarakat menyeleweng dari aturan sosial, dan jika kehidupan hukum tidak lagi dapat dipercaya maka seni dapat memberikan pandangan-pandangan untuk mendapatkan pemahaman tentang berbagai permasalahan kehidupan yang tidak dapat diselesaikan itu. Di sini seni dapat berfungsi setidaknya dalam dua dimensi yaitu dimensi konten dan dimensi estetis di mana keduanya dapat mendorong kehidupan psikis yang damai. Dimensi konten merepresentasikan konflik antara penguasa dan rakyatnya, kehidupan tenteram dan damai dalam masyarakat religius, ketaatan warga terhadap undang-undang negara, kebatilan



Gambar 2. Representasi Semar dalam kehidupan sosial.

sikap penguasa tirani terhadap warganya, semuanya merupakan suri tauladan yang memberikan pengajaran terhadap paham moralitas. Sedangkan dimensi estetis memberikan ruang bagi para anggota masyarakat untuk mendapatkan pandangan-pandangan tentang apa saja yang dapat memperkaya kehidupan kejiwaan khususnya dalam mendapatkan nuansa-nuansa kebaikan dan keindahan.

Tokoh Semar mendapatkan posisi khusus dalam konteks kemasyarakatan karena ia dekat dengan masyarakat tidak hanya ketika berada di pertunjukan tetapi juga ketika masyarakat berada di dalam situasi kesulitan untuk menyelesaikan persoalan sehari-hari. Aura tokohnya dianggap dapat memberikan kesejukan dalam pemikiran masyarakat dan penampilannya secara fisik di dalam hiasan dinding, patung di tengah-tengah masyarakat, maupun di dalam kendaraan pribadi sebagai sosok kharismatik menunjukkan urgensinya dalam membangun kebahagiaan dan memenuhi harapan-harapan masyarakat. Namun, lebih dari itu semua kehadirannya dalam wujud simbolik lebih kuat dan bermanfaat dalam kehidupan riil di dalam masyarakat. Imajinasi tentang tokoh Semar tidak hanya dimunculkan dalam hubungan dengan wujudnya yang “aneh” dan bersahaja tetapi abstraksinya menjadi “konsep bijak” lebih dibutuhkan untuk mendapatkan inspirasi dan bimbingan terhadap kesulitan yang dihadapi oleh keluarga, kekalutan seseorang dalam menghadapi kolega yang tidak bersahabat, maupun kebingungan seorang teman dalam menyelesaikan masalah-masalah keluarga. Saya menduga bahwa, yang juga terjadi pada tokoh-tokoh lain seperti Bima, Arjuna, maupun Kunthi, kekuatannya dalam bidang imajinasi itulah yang justru dapat membawa perubahan terhadap orientasi masyarakat. Berbagai ide dapat dimunculkan untuk mencapai kebenaran, kebijakan, toleransi, maupun kesejahteraan bersama.

Bagi saya memanfaatkan tokoh-tokoh wayang sebagai inspirasi pemikiran, meresapinya dalam perspektif penonton,

serta memaknainya dalam rangka mendapatkan manfaat seperti inilah yang menjadi bagian penting dari kehidupan kesenian terhadap masyarakatnya. Hal ini terjadi tidak hanya pada masyarakat Jawa tetapi juga bagi masyarakat pada umumnya di mana seni mendapatkan posisi di dalam kehidupan sosial seperti halnya bidang-bidang lain – agama, politik, maupun teknologi – yang dapat menjelma dalam wujudnya yang ramah dan bersahabat bagi kehidupan banyak orang. Esensi seperti ini jelas menjadi harapan bagi mereka setidaknya agar orang mempunyai pegangan untuk bertindak dan berpikir dalam mencapai kesejahteraan bersama.

Perwujudan Pertunjukan

Kasus pertunjukan *wayang* mempunyai cara sendiri untuk memanfaatkan elemen-elemen pertunjukan – musik gamelan, gerak wayang, narasi tokoh, dialog antara satu tokoh dengan tokoh lainnya, dinamika alur cerita, *unggah-ungguh* (etika bertingkah laku dalam birokrasi dan kehidupan sosial), maupun ketepatan ekspresi karakter tokoh - agar menjadi satu kesatuan karya seni. Hal ini bisa terjadi jika dhalang mempunyai pengetahuan dan kemampuan dalam “memanipulasi” segala elemen pertunjukan *wayang*. Misalnya, ada saat di mana dhalang menonjolkan gerakan *wayang* (disebut *sabet*) yang atraktif, memberikan tekanan pada kekuatan gamelan untuk menciptakan atmosfir sesuai dengan alur drama, mengajak penonton untuk berpartisipasi dalam adegan “keseharian” pada gara-gara, maupun meminta penonton agar menikmati estetika drama yang diciptakan melalui kepiawaiannya mengartikulasikan karya sastra. Setiap dhalang akan mengaktualisasikan elemen-elemen pertunjukan dengan cara berbeda-beda, menurut penafsirannya terhadap ceritera, tema yang ditentukan oleh penanggap, atmosfir dan dinamika yang terjadi pada penonton, maupun jenis even di mana pertunjukan

sedang berlangsung. Tentu saja perwujudan pertunjukan *wayang* menjadi sangat kompleks karena adanya pertimbangan-pertimbangan terhadap berbagai elemen-elemen itu. Namun, perlu diingat bahwa dhalang sadar akan posisinya di dalam membangun alur cerita dan mereka dengan sengaja mengantarkan penonton untuk sampai pada pesan-pesan aktual yang ingin disampaikan. Saya ingin memberikan ilustrasi terhadap masalah ini dengan menyajikan analisis dari sebuah adegan *wayang* yang disajikan oleh dhalang Purbo Asmoro pada tanggal 11 Februari 2012 dalam rangka merayakan perpindahan kampus Fakultas Seni Rupa dan Disain ISI Surakarta dari kampus Ketingan ke Kampus 2 Mojosongo.



Gambar 3. Pergelaran *wayang* kulit Ki Purbo Asmara, tanggal 11 Februari 2012 di Kampus II ISI Surakarta dalam rangka merayakan pemindahan kantor Fakultas Seni Rupa dan Desain ISI Surakarta (Foto: Santosa).

Setting *wayang* seperti terlihat di atas bukan hal baru karena dhalang mengikuti “konvensi” seperti yang berlaku dalam komunitas pewayangan. Gunungan diletakkan di sebelah kiri dan

kanan tokoh dengan posisi berdiri tegak, pada saat tertentu boneka wayang itu digerakkan menyerupai api, awan, air, atau angin, tokoh utama berada di sebelah kanan, tokoh lainnya berada di sebelah kiri, tokoh raja duduk di atas kursi singgasana sedangkan tokoh patih duduk bersila di lantai ruang pertemuan, serta “tata krama” perletakan tokoh mengikuti etika pergelaran menyerupai kegiatan rapat dalam membicarakan isu-isu kenegaraan. Gendhing-gendhing khusus disajikan untuk menciptakan suasana adegan dan atmosfer yang sesuai, *suluk* dan *ada-ada* (nyanyian dhalang untuk menguatkan nuansa adegan) dinyanyikan dalam konteks alur cerita, aksi dan reaksi antara tokoh diposisikan dalam tema pertunjukan, serta konflik diberi konteks oleh gerak dan dialog tokoh wayang. Ini semua memerlukan pemahaman mendalam tentang elemen-elemen itu serta pengambilan keputusan sesuai dengan konteks di mana pertunjukan sedang berlangsung.

Dhalang seharusnya mengenali karakter setiap elemen pertunjukan dan sewajarnya pula ia mampu menyajikan masing-masing elemen dengan kualitas prima. Penyajian sabet dengan gerakan sesuai dengan tokoh, penyuaian dialog dengan kualitas vokal tegas dan jelas untuk setiap tokoh, pembagian alur cerita yang tidak rancu dan mudah diikuti penonton, kejelasan dan ketepatan dalam memberi aba-aba kepada pemain gamelan, serta kepiawaian memimpin dan mengoordinasikan seluruh pelaku pertunjukan merupakan persyaratan untuk dapat mencapai kualitas pertunjukan. Dibutuhkan waktu panjang untuk mengenali dan mempelajarinya sebagai bahan pengolahan untuk menghasilkan pertunjukan yang ideal. Demikian pula, tidak sedikit waktu diperlukan untuk latihan dalam rangka membuat kesepakatan dengan para pemain gamelan, vokalis, maupun pembantu dhalang. Kepekaan-kepekaan untuk menggunakan bahan-bahan sajian sebagai “medium” untuk meramu pertunjukan seperti ini perlu dilatih secara terus menerus agar pertunjukan merupakan sajian segar, memunculkan pandangan-pandangan

baru, serta berorientasi pada konteks yang relevan. Bahan-bahan baku serta bumbu-bumbu itulah yang memberi peluang kepada dhalang untuk membuat sajian wayang.

Namun, penguasaan elemen-elemen di atas tidak menjadi tujuan pokok bagi para dhalang karena hal itu baru merupakan tahap awal dalam menyusun pertunjukannya. Mereka tidak dapat mengandalkan pada penguasaan teknik yang didasarkan atas pemahaman terhadap elemen-elemen pertunjukan di atas. Pemahaman dan penguasaan itu berguna untuk meletakkan landasan dalam rangka mendapatkan wujud akhir sebuah pertunjukan. Dhalang, dengan segala pengetahuan dan kemampuannya dihadapkan kepada berbagai kemungkinan pemilihan gaya dan jenis ungkapan untuk sampai ke wujud akhir pertunjukannya.

Dhalang juga, di samping penguasaan elemen-elemen pertunjukan yang bersifat teknis, mempunyai tugas urgen untuk membuat “komposisi” semua elemen pertunjukan wayang dengan mempertimbangkan seberapa besar porsi adegan persidangan di ruang rapat kerajaan, seberapa dominan narasi disajikan, seberapa kuat dialog dan konflik antara tokoh protagonis dan antagonis diberi konteks permasalahan, serta seberapa kuat hubungan antara sajian gendhing terhadap seluruh sajian pertunjukannya. Singkatnya, dhalang seharusnya mempunyai kompetensi cukup untuk menimbang-nimbang segala elemen itu, dan selanjutnya mewujudkannya menjadi satu bentuk sajian secara utuh dan mudah dimengerti oleh penonton.

Komposisi seperti digambarkan di atas mempersyaratkan dhalang agar hasilnya tidak hanya tersaji secara mentah dan tidak terstruktur dengan baik, tetapi seharusnya tertata dengan kualitas baik pula. Artinya, pertunjukan wayang seharusnya mempunyai struktur dramatik konsisten, menyajikan konten cerita sesuai dengan logika pewayangan, menghadirkan gerakan wayang yang

bisa menguatkan karakter tokoh, serta merepresentasikan norma-norma pertunjukan sesuai konteksnya. Dengan cara itulah pertunjukan wayang dapat menghasilkan konten dan substansi yang bisa diapresiasi dengan baik oleh para penontonya.

Strategi membangun komposisi seperti dilukiskan tidak hanya digunakan untuk memenuhi “syarat formal” pertunjukan, walaupun dalam beberapa komunitas seni dianggap sebagai syarat utama untuk dikuasai, tetapi yang lebih penting adalah untuk menyajikan peristiwa aktual dalam kehidupan sosial. Pertunjukan seharusnya tidak hanya menyajikan “resep formal” untuk memenuhi kaidah dan logika pewayangan saja tetapi yang lebih penting pertunjukan itu semestinya mempunyai kekuatan untuk membangkitkan asosiasi di dalam pemikiran para penonton, memberikan akses untuk menggali konsep-konsep tentang kehidupan dalam masyarakat, .menata pikiran-pikiran yang tidak terstruktur, serta merujuk pada pikiran-pikiran ideal dalam konteksnya. Di sinilah pentingnya sebuah proses kreatif dhalang dalam memberikan makna terhadap unsur-unsur pewayangan dalam rangka mengontekstualisasikan konsep-konsepnya dalam masyarakat penontonya. Kemampuannya dalam “membungkus” konsep-konsep seni agar menjadi sajian dengan konten internal kuat seharusnya ditunjukkan melalui elemen-elemen pertunjukan yang secara bersama-sama bersinergi walaupun mempunyai karakter dan sifat berbeda-beda. Di sini, kepekaan terhadap setiap elemen seharusnya sudah terlampaui karena “konsep totalitas” menjadi tujuan utama dalam penyajian karya seninya. Dhalang tidak lagi memikirkan persoalan teknik, pemaknaan harafiah teks suluk dan ada-ada, etika gerakan wayang, serta penataan ruang dalam berbagai adegan tetapi mereka seharusnya memikirkan kesan keseluruhan elemen dalam menyajikan pertunjukan sebagai totalitas pertunjukan.

Seni dan Wacana Bidang Lain

Kemampuan seni dalam mengekspresikan konsep-konsep mempunyai keunggulan tersendiri dan bahkan tidak sedikit orang berpendapat bahwa ungkapan seni bisa melebihi ungkapan verbal maupun tulisan. Khususnya ketika orang menyadari adanya batas-batas kemampuan sebuah wacana kompetensi seperti itu tampak semakin menonjol. Oleh karena itu, kekuatannya sering dihadirkan untuk melengkapi ekspresi dan tujuan akhirnya adalah untuk mendapatkan nuansa-nuansa konten yang tidak dapat diraih dengan medium ekspresi bentuk lain. Apabila hal ini terjadi maka seni seharusnya mencurahkan segala kekuatannya tidak hanya untuk melengkapi jenis dan cara menjelaskan sebuah substansi tetapi yang lebih penting adalah untuk mendapatkan “penjelasan-penjelasan” yang tidak dapat diungkap dengan “wacana-wacana lain” seperti bahasa, agama, maupun teknologi. Ada setidaknya dua alasan yang menyebabkan seni mempunyai kelebihan dalam mendapatkan makna. *Pertama*, seni mengandung konotasi yang lebih banyak (lihat Santosa 2001; dan Santosa 2012c: 23,126) dalam mengungkap makna sehingga para pencari makna dihadapkan pada pilihan-pilihan yang menguntungkan dan bermanfaat bagi kelompok yang menggunakannya. *Kedua*, pilihan-pilihan makna dalam seni mempunyai kekuatan sama dengan makna lain sehingga orang bisa mendapatkan alternatif bagi makna dan imaji yang pernah dan mungkin didapatkan dari “vokabuler konten” yang tersedia. Saya kira hal inilah yang membuat seni mempunyai tempat khusus dalam menyatakan ungkapan maupun mencari konten-konten baru yang lebih menyegarkan. Kelebihan semacam ini disadari oleh kelompok-kelompok sosial khususnya yang mempunyai pandangan luas ke depan untuk mendapatkan harapan yang lebih menyempurnakan hidupnya. Dalam posisi seperti inilah sifat dasar seni diberi nilai

lebih karena kekuatannya untuk menjelajahi pemahaman-pemahaman logika melalui ekspresi yang menyenangkan.

Saya menjumpai kasus di atas pada sarasehan keris yang diselenggarakan di Balai Sudjatmoko, Surakarta, Jawa Tengah. Di dalam acara itu, tujuan pokok acaranya adalah membicarakan dan memahami bermacam-macam aspek pengetahuan, sejarah, proses pembuatan, maupun pengenalan tokoh-tokoh empu keris. Untuk mendapatkan pemahaman tentang aspek-aspek itu dihadirkan pembicara ahli keris yang bertugas untuk menafsirkan dan menjelaskan naskah kuna tentang keris. Diskusi dan dialog antara para peserta dengan pembicara juga dilakukan untuk mendapatkan pemahaman lebih mendalam tentang topik-topik yang sedang dibicarakan. Namun, di samping dialog tersebut panitia juga menghadirkan vokalis gamelan yang bertugas untuk menyanyikan karya sastra tulis yang sedang dibahas dalam tembang *macapat*. Ketika menghadiri acara ini saya bertanya apakah tujuan menyanyikan tembang *macapat* mengingat bahwa dialog yang dilakukan telah mencapai pemahaman cukup baik tentang topik malam itu. Peserta sarasehan tidak lagi memerlukan penjelasan lebih lanjut untuk mendapatkan konsep-konsep detil.

Namun, rupanya panitia pelaksana mempunyai pertimbangan lain. Kehadiran seorang vokalis dengan ekspresi melodi tembang, tentu saja dengan nuansa atmosfer estetik, dianggap dapat mengungkap berbagai macam makna lain yang merupakan kemungkinan lebih luas dan dalam tentang pokok persoalan sarasehan. Jika hal itu benar, apa sebenarnya tujuan kehadiran vokalis itu dan bagaimana hal itu terjadi? Jawaban sementara muncul dalam benak saya bahwa tembang *macapat* digunakan untuk memberi bingkai makna lebih luas terhadap dialog dan diskusi dalam sarasehan itu. Tembang *macapat* mempunyai dimensi estetis yang dapat mengantarkan peserta sarasehan untuk menikmati keindahannya, sehingga penonton

dapat menghadapi nuansa konotatif kompleks dalam tembang itu. Konotatif kompleks itu akhirnya dapat membuka lebih luas dan beragam pengertian dan pemahaman tentang topik itu. Bingkai atmosfir keindahan di mana vokalis menyajikan konten dari kedalaman itulah yang memberi kerangka terhadap proses pembentukan makna seperti itu. Di dalam hal ini, konten internal yang ada di dalam karya – yang sebelumnya berada dalam ruang terisolasi dengan balutan medium karya – digali dan dimaknai di mana “dunia luar” ikut menentukan proses pemaknaan itu.⁵ Kontekstualisasi dengan lingkungan seperti ini bukan mengganggu pemahaman peserta yang didapatkan beberapa saat sebelum tembang disajikan tetapi lebih memberi nuansa dan penegasan terhadap pemahaman itu. Proses pemanfaatan seni sebagai media ungkapan rasa estetik dan sekaligus sebagai sarana untuk mencapai tujuan lain seperti ini tidak jarang terjadi di antara masyarakat kita. Tujuan-tujuan “sampingan” sering digunakan untuk mendapatkan pengalaman maupun pemahaman tentang

⁵ Proses pemaknaan semacam ini pernah saya bicarakan dalam sebuah artikel berjudul “Interpreting Meaning of Literary Texts in New Environments” (lihat Santosa 2012b) yang saya presentasikan di dalam acara seminar internasional seni pertunjukan dan seni rupa di Atena, Yunani, bulan Juni 2012. Secara garis besar saya mengatakan bahwa pemaknaan teks tembang dalam gamelan, dengan demikian juga berlaku bagi pertunjukan seni, mengalami pemaknaan berulang-ulang dengan memperbarui makna yang pernah di dapatkan pada masa sebelumnya. Jadi, pemaknaan karya seni tidak bisa dipisahkan dengan pemaknaan yang pernah terjadi dan hal itu merupakan kelanjutan dari pemaknaan masa lalu. Namun, perlu saya tegaskan lagi bagaimana “keberlanjutan” pemaknaan itu terjadi karena proses itu bisa berlangsung dengan cara bermacam-macam dan bisa menyebar ke berbagai arah. Pada dasarnya pemaknaan seni menyerupai proses membaca dalam sastra yaitu ketika orang berada di dalam proses dinamis untuk mendapatkan pemahaman tentang konten karya itu. Teks karya sastra (terutama yang diwujudkan dalam tulisan) tidak berubah karena mereka sudah diawetkan melalui tulisan atau cetakan. Namun, tidak berarti bahwa makna dalam karya itu tetap sama seperti halnya bentuk fisik tulisannya yang tidak berubah, tetapi makna itu justru berubah-ubah karena berada di dalam benak para pembaca itu. Para pembaca (dan juga penikmat seni) menambah dan mengurangi makna yang ada di dalam karya itu menyesuaikan dengan konteks dan pandangan-pandangan yang berlaku pada saat itu. Proses inilah yang menyebabkan makna dalam karya seni menjadi dinamis dan berubah-ubah sesuai dengan situasi yang terjadi saat pertunjukan.

bidang-bidang khusus serta untuk menguatkan kedudukan bidang lain itu. Di sini, seni dapat memperkuat keberadaan bidang itu dengan mendudukkannya di dalam konteks seni yang mempunyai daya pembentuk citra lebih kuat. Edi Sedyawati, misalnya, mengisyaratkan bahwa seni tidak hanya bermanfaat untuk mencapai tujuan utama yaitu estetika, tetapi juga untuk tujuan lain seperti agama. Sedyawati menulis sebagai berikut.

“Tujuan orang melakukan kegiatan seni, sebagai sasaran langsung ataupun sebagai sasaran antara, adalah untuk menghadirkan keindahan. Dikatakan sasaran langsung apabila penikmatan seni memang menjadi tujuan utama atau tujuan satu-satunya, sedangkan sasaran antara apabila tujuan utama dari kegiatan berseni itu adalah sesuatu di luar penikmatan seni itu sendiri, melainkan misalnya pencapaian tujuan-tujuan keagamaan (Sedyawati 2006: 127).

Seni, di samping memenuhi tujuan dalam bidang agama, juga dapat memenuhi tujuan di bidang-bidang lain sepanjang masih relevan dengan konten yang dimunculkannya. Pemenuhan tujuan itu dimungkinkan karena seni dapat membangkitkan bermacam-macam konotasi yang bisa digunakan untuk mengeksplorasi berbagai konsep. Konsep estetika dari pertunjukan wayang dapat mempunyai dimensi pendidikan yang dapat digunakan untuk memunculkan konsep moralitas dalam membimbing generasi muda, bertindak jujur dalam berkompetisi untuk mendapatkan prestasi, membangkitkan semangat ingin tahu tentang proses sosial, tidak curang untuk mengambil keuntungan diri sendiri, serta menumbuhkan landasan konseptual bagi transfer pengetahuan kepada generasi penerus.

Saya menduga bahwa proses “simbiose” pemaknaan seperti inilah yang ingin didapatkan dari penyajian tembang macapat dalam sarasehan keris di atas. Pemaknaan teks secara verbal sering dapat mengungkap banyak konten – baik yang

ditafsirkan secara kontekstual maupun di luar konteksnya – apalagi dengan terbukanya dialog di antara para peserta sarasehan akan memberi akses untuk semakin mendapatkan makna yang luas dan dalam. Namun, eksplorasi makna seperti itu bukan tidak mempunyai batas karena konotasi kata-kata tidak dapat menjangkau makna seluas medium seni (suara, gerak, garis, warna, ruang, maupun bentuk). Hal ini disebabkan oleh kandungan makna kata merujuk ke pengertian terbatas, bahkan menurut Langer hanya merepresentasikan satu benda atau pengertian (Hagberg 1995: 10). Sementara itu, seni mempunyai kekuatan untuk merepresentasikan bermacam-macam makna yang dipancarkan melalui dimensi-dimensi yang dikandung selama pertunjukan berlangsung.

Uraian di atas menunjukkan bahwa berbagai ranah dalam kehidupan bermasyarakat tidak terisolasi serta tidak steril dari pengaruh ranah lain, baik secara langsung maupun tidak, secara disengaja atau tidak. Demikian juga, seni, dengan keterbukaan bidang lain untuk menerima “campur tangan” dalam pembentukan makna, dapat memberikan “sumbangan” dengan memberi alternatif terhadap pandangan-pandangan yang sesuai. Bergeraknya berbagai bidang bersamaan dengan seni inilah yang membuat pandangan dan konsep masyarakat selalu diperbaharui dan dengan demikian kehidupan anggota masyarakat menjadi lebih dinamis karena setiap saat elemen-elemen dari ranah-ranah itu saling mengisi dan memberikan kontribusi dalam menggiatkan fungsi setiap ranah dalam sistem kemasyarakatan yang berlaku.

Saya ingin memberikan ulasan tentang sumbangan lain dari seni terhadap bidang-bidang lain khususnya dari segi estetikanya. Keindahan seni bukan hanya bisa dinikmati oleh masyarakat seni dari segi keseimbangan ruang imajiner, kontras bentuk dan garis dalam konteks tema khusus, maupun dinamika ritme dalam bangunan koherensi suara musik saja tetapi juga nuansa yang dihadirkan oleh seni dapat memberikan bingkai pandangan dan

pemahaman bidang lain dengan membingkainya melalui atmosfer yang ditimbulkannya. Dalam situasi seperti inilah pandangan-pandangan tentang kehidupan sosial maupun konsep-konsep dasar keagamaan mendapatkan tempat khusus untuk dapat mengembangkan makna lebih luas. Penyajian tembang *macapat* dengan demikian memberikan nuansa estetis dan pada saat yang bersamaan menyediakan ruang untuk melipatgandakan konotasi maknanya. Di dalam komunitas Jawa hal ini menjadi penting karena pada umumnya masyarakatnya berkeinginan untuk mengeksplorasi berbagai makna dan mereka ingin mendapatkan alternatif terbaik dari berbagai kemungkinan itu.

Menuju ke Alam Barzah

Kekuatan seni dalam menembus ranah kematian dapat dicapai dengan menghadirkan repertoire khusus dalam situasi khusus pula. Mungkin situasi pertunjukan bisa lebih kuat mengantarkan penonton pada “alam kelanggengan” yang merupakan tempat untuk mempertimbangkan kebaikan dan kejelekan tingkah laku manusia selama berada di dunia. Untuk itu dibuatlah repertoar khusus yang dapat membangkitkan berbagai macam imajinasi khususnya yang berkaitan dengan alam baka.

Gendhing Lokananta, misalnya, memberikan nuansa khidmat dan bisa diasosiasikan dengan kedamaian dalam kehidupan yang dialami setelah alam dunia fana. Dalam suatu peringatan satu windu meninggalnya keluarga, di daerah Boyolali saya mengamati peristiwa seperti itu. Pertunjukan gamelan di saat itu diarahkan untuk mengingat kembali kenangan dan jasa-jasa mendiang keluarga yang sedang diperingati itu. Pihak keluarga mengharapkan agar selama berada di alam baka arwah orang tua yang punya kerja mendapatkan kemudahan dalam menempuh kehidupan di sana. Demikian pula, para penonton juga diharapkan memberikan doa kepada arwah itu dengan dipandu oleh MC.

Kekuatan suara gamelan tidak hanya bernuansa “sekuler” tetapi dapat menembus batas dunia nyata dan dunia baka dengan diberi nuansa oleh asosiasi yang dibangun dengan berbagai elemen pertunjukan. Setiap tamu berdoa dengan khushuk, tafakur dengan serius, serta membuat asosiasi dengan alam di atas alam nyata. Apalagi, dengan ungkapan MC tentang makna Lokananta yang berarti “tempat tenang” dapat menghantarkan para tamu sampai ke situasi khusus yang diharapkan.

Di dalam suatu adegan dalam pertunjukan wayang hal ini juga terjadi yaitu ketika Arjuna sedang mengalami kebingungan untuk mencari arwah Kresna yang meninggalkan badannya untuk mencari pengadilan di kayangan di mana para dewa bertempat tinggal. Rekaman wayang kulit yang disajikan oleh Ki Dhalang Nartosabdo itu melukiskan dengan sangat baik adegan di mana Arjuna berada di dalam alam baka yang masih asing dalam kehidupannya. Digambarkan bahwa alam baka itu penuh dengan kesepian dan tidak ada kehidupan makhluk kecuali para dewa-dewa yang sedang berada di tempat masing-masing. Melalui gendhing Subokastawa pelog barang sajian itu dapat merepresentasikan atmosfir alam kedewaan di mana sukma Prabu Kresna sedang berada di hadapan para dewa. Arjuna yang sedang mencari Kresna pun mengalami kesulitan untuk mencari lorong-lorong tempat Kresna berada. Dengan bantuan Bethari Supraba Arjuna akhirnya dapat mencapai tempat di mana Kresna berada.

Saya ingin mengatakan bahwa capaian nuansa kekhidmatan dan kekhusukan dapat dengan sempurna direpresentasikan dalam sajian kesenian (musik, tari, teater, lukis, patung, dan lain-lain), bahkan melebihi dari ungkapan-ungkapan verbal seberapa kuatnya. Mungkin hal ini disebabkan oleh keterbatasan ungkapan verbal yang merujuk pada benda-benda khusus secara “atomistic” seperti saya uraian dalam bagian-bagian sebelumnya. Jadi, seni memang mempunyai kekuatan khusus bila dibanding dengan bentuk-bentuk ungkapan lain yang mempunyai ranah berbeda

dalam merepresentasikan konsep yang ingin disampaikannya. Hal ini mengingatkan kepada kita tentang fungsi seni dalam kehidupan masyarakat seperti banyak diuraikan oleh beberapa sarjana di bidang ilmu-ilmu sosial.

Drama Sosial

Para penonton tidak mengamati kesenian seperti benda lain di sekitarnya yaitu dengan mendapatkan input fisik melalui sensanya belaka. Ketika menghadiri pertunjukan mereka tidak sekedar ingin melihat boneka *wayang*, mengamati instrumen gamelan, mendengarkan nyanyian pesindhen dalam musik rakyat, melihat tokoh-tokoh yang berjalan mondar-mandir di panggung, maupun mendengarkan ungkapan verbal dalam teater. Demikian pula, mereka tidak bermaksud memahami garis, bidang, dan warna dalam lukisan secara terpisah-pisah. Benda-benda seni itu tidak dihadirkan sebagai wujud yang menyenangkan bagi para penonton maupun memukau karena daya tariknya secara fisik dan memuaskan indera saja.

Penonton juga tidak sekedar mencari hiburan pengisi waktu senggang seperti banyak diduga oleh berbagai kalangan maupun orang awam yang tidak memahami proses penghayatan seni. Mereka juga tidak melakukan kegiatan “biasa” seperti mengerjakan sawah, berdagang untuk mendapatkan keuntungan, mengasuh anak-anak yatim piatu, maupun membuat produksi tekstil untuk dijual kepada masyarakat luas. Para penikmat seni tidak sedang melihat kebun binatang atau sirkus yang mempunyai daya tarik visual dan sensual tinggi namun tanpa isi estetik di balik tontonan itu. Mereka juga tidak melihat keindahan seperti dimunculkan oleh pemandangan alam, keagungan gunung, keluasan langit, kecantikan matahari terbenam, kemegahan bengawan dan gunung, maupun kebesaran laut lepas tanpa batas. Benda-benda itu mungkin mempunyai sifat sama dengan karya

seni, namun isinya tidak dapat difahami karena di luar jangkauan penontonnya; penonton tidak dapat menangkap dimensi keindahan yang dimaksud oleh penciptanya.⁶ Sebaliknya, benda-benda seni memberikan input yang mendudukkan bentuk, warna, garis, ritme, suara, keseimbangan dan dinamika unsur dalam konteks keindahan, bukan dalam konteks lain. Mereka ingin agar input-input yang mereka dapatkan selama dan sesudah pertunjukan berlangsung menjadi pemicu terjadinya pandangan-pandangan bahkan membangun konsep-konsep tentang diri mereka maupun kelompok lain.

Membicarakan tentang keberadaan benda-benda seni Yvette Hutchison mencoba mendudukkannya dalam proses imajinasi di mana penikmat seni tidak hanya mengenali objek-

⁶ Di dalam kehidupan seni objek-objek alam bisa dianggap mempunyai potensi untuk mengandung rangsangan seperti halnya pada karya seni yang diciptakan oleh seniman. Namun, rangsangan itu tidak dapat dianggap identik dengan rangsangan dari karya seni hasil karya seniman karena objek-objek itu tidak dibuat oleh seniman dan tidak berasal dari kehidupan bermasyarakat. Oleh karena itu, umumnya kita tidak mengelompokkan benda-benda di sekitar kita (segala hasil ciptaan Tuhan) dan kejadian alam ke dalam karya seni karena kita tidak dapat mengetahui isi yang terkandung di dalamnya, walaupun kita dapat menikmati keindahan unsur-unsurnya. Alasan lain adalah konten dari kejadian seperti itu berada di luar jangkauan para penontonnya. Kita tidak dapat mengetahui maksud sang Pencipta Alam ketika benda-benda itu diwujudkan di hadapan kita. Benda-benda itu bukanlah wujud dari ekspresi seniman yang mendapatkan ide, rangsangan, dan medium dari kehidupan bermasyarakat, sehingga tidak dikategorikan sebagai karya seni. Benda itu juga tidak dimaksudkan untuk menghasilkan citra yang dibayangi oleh kehidupan sosial tetapi diilhami oleh kekuasaan Maha Tinggi yang mempunyai maksud dan tujuan di luar jangkauan manusia. John Ruskin berpendapat bahwa peran seni tidak hanya merupakan presentasi dari benda itu seperti apa adanya, tetapi sebagaimana seni itu tampak untuk manusia. Ruskin menegaskan bahwa, berdasar atas alasan bahwa benda natural seharusnya tidak mempresentasikan dirinya sendiri, studi tentang seni memfokuskan perhatiannya pada hubungan antar manusia, bukan dengan kekuatan lain di luar manusia. Frasser menulis: "Ruskin construed the role of art as involving not simply the presentation of things as they are in themselves, but as they appear to mankind. Science studies the relations of things to each other: but art studies only their relations to man: and it requires of everything ... only this, - what that thing is to the human heart, what is has to say to men, and what it can be to them (Fraser 1986: 125-126). Dengan mengatakan bahwa "science studies only their relations to man" Frasser menyiratkan bahwa manusia mempunyai kuasa atas hubungannya dengan manusia lain, tidak dengan Tuhan Sang Pencipta Alam Semesta.

objek itu sebagai bentuk-bentuk menarik tetapi yang lebih penting adalah sebagai “pengantar” terhadap terjadinya citra berbentuk gambaran-gambaran tentang keyakinan tentang keberadaan Tuhan, perjuangan kaum buruh dalam mencapai kesejahteraan, interaksi sosial antara penguasa dan rakyat kebanyakan, maupun kekuatan alam dalam memberikan sumber daya terhadap manusia. Secara singkat bisa dikatakan bahwa benda seni, sebagai bentuk fisik yang menarik perhatian sensa inderawi, tidak akan memberikan manfaat bila difahami seperti apa adanya kecuali dengan pemaknaannya secara imajinatif. Hutchison membicarakan tentang imajinasi seperti ini dalam konteks karya fiksi di mana ia menghubungkan antara imajinasi dengan realitas yang dihadapi oleh penikmat seni. Hutchison mengatakan bahwa seharusnya imajinasi berdiri sendiri di dalam suatu ranah terpisah dengan realitas penikmatnya, bukan menghadirkan realitas itu dalam bentuk aslinya. Selanjutnya Hutchison menulis:

South African author and playwright André Brink goes even further and argues that the role of fiction should not aim to reproduce or represent reality, but to imagine something new and different through a process of memory image-making. This involves: A recognition of Baudelairean “correspondences” between otherwise disparate objects or events, while simultaneously “making them strange” in the Russian-Formalist meaning of the phrase, infusing the ordinary with a sense of the extraordinary, the everyday with the fantastic, producing a result in which the whole is decidedly more than the sum of its parts (Hutchison 2010: 66).

Di dalam konteks ini, “keseluruhan” kesan itulah yang menjadi tujuan, bukan sekumpulan dari bagian-bagian bentuk fisik benda-benda seni yang diamati dengan alat-alat inderawi saja. Para penikmat seni mengharapkan terjadinya proses intensif setelah melalui pemahaman tingkat awal berupa kesan-kesan psikologis tentang keberadaan benda-benda dalam wujudnya yang masih

kasar tanpa koherensi struktur yang jelas. Lebih dari itu semua, mereka juga mengharap terwujudnya pemahaman-pemahaman terhadap kehidupan mereka, maupun terjadinya ide-ide untuk kepentingan beradaptasi dengan lingkungan mereka. Pandangan-pandangan dan pemahaman-pemahaman seperti itu diharapkan dapat menghadirkan “bangunan” konsep maupun ide yang membentuk kesadaran baru dalam *world-view* mereka.

Pemahaman-pemahaman dan ide-ide yang muncul dari pertunjukan tidak berwujud bayangan samar yang mengembara ke dunia maya tanpa arah jelas. Gambaran itu juga bukan tidak berhubungan dengan kehidupan, akan tetapi merupakan konstruksi pikiran yang jelas tentang cara hidup, strategi mendapatkan berkah dari Tuhan, tatacara hidup di dalam masyarakat, teknik mempertahankan solidaritas di antara kawan, cara mendidik dan mengendalikan massa dalam situasi *chaos*, maupun strategi mempertahankan keimanan sejati di dalam agama. Singkatnya, kesan yang didapatkan dari pertunjukan dan pameran seni berwujud peristiwa yang terjadi di dalam kehidupan masyarakat maupun yang diduga akan terjadi dalam kehidupan mereka di masa mendatang. Gema bayangan itu membentuk sebuah kehidupan di dalam benak para penonton. Lebih lanjut, kehidupan itu dapat menceritakan tentang hubungan antara manusia dengan Tuhan, antara seorang pekerja dengan majikannya, antara orang tua dengan anaknya, tentang kepatuhan seorang murid terhadap gurunya, kegigihan seorang sukarelawan untuk cita-citanya, maupun cara memecahkan masalah sosial dalam masyarakat. Dengan kata lain, gambaran itu merupakan drama sosial yang ada dan hidup dengan dinamikanya dalam diri para penonton.

Saya di sini tidak bermaksud mendudukkan proses pemahaman seni sebagai fenomena “biasa” yang ada di dalam masyarakat, seperti kejadian-kejadian yang kita alami selama berinteraksi dengan kawan, saudara, kolega, keluarga, maupun

sesama anggota komunitas sosial. Bukan pula peristiwa yang kita amati di dalam kehidupan sehari-hari, ketika berada di dalam kehidupan berpolitik atau beragama, tetapi sebuah gambaran imajinasi dalam pikiran seniman⁷ dan penonton kesenian. Gambaran ini bisa berwujud metaphor tentang gagasan-gagasan yang muncul dari pengamatan terhadap pertunjukan kesenian. Apabila gambaran drama itu sesuai dengan kenyataan dalam pengalaman penonton, atau merupakan analogi yang diciptakan oleh seniman melalui imajinasi mereka, maka gambaran itu akan semakin besar kemungkinannya untuk menjadi bingkai terhadap cara berpikir dan cara kerja para penikmat seni. Apapun yang ada benak seniman maupun penonton, drama sosial saya pandang sebagai keadaan nyata karena posisinya di dalam memprediksi fenomena yang akan terjadi maupun dalam mengarahkan orientasi para seniman maupun penonton.

Mengapa saya membicarakan drama sosial di antara para penonton? Karena “legenda” itu mempunyai kedudukan penting di dalam cara penonton mempersepsikan cara kerja di dalam konteks baru, memberikan kerangka terhadap pandangan tentang masyarakat sekitar, maupun memberikan alternatif terhadap isu-isu kemasyarakatan yang tidak dapat diselesaikan oleh bidang-bidang lain. Penonton tidak hanya menikmati pesan pertunjukan sebagai informasi yang lepas dari kehidupan keseharian tetapi “mengreasikannya” menjadi benda-benda dengan “kekuatan”

⁷ Saya tidak mengartikan istilah seniman sebagai terjemahan dari bahasa Inggris “artist” yang sering dimaknai sebagai pelukis, ataupun perupa, tetapi pekerja bidang seni seperti pemusik, penari, pemain drama, penyair, pelaku seni rakyat, penyair, pematung, pelukis, maupun dhalang. Semua pekerja di bidang seni itu saya sebut seniman, seperti pemahaman yang berlaku dalam masyarakat Indonesia. Dengan demikian, saya tidak memisahkan mereka menjadi beberapa kelompok, tetapi menempatkan mereka menjadi satu kategori besar yang dapat merangkum semua kelompok-kelompok kecil seperti disebutkan itu. Tujuan penggunaan istilah “umum” seperti ini dimaksudkan untuk memudahkan menganalisis apa yang mereka lakukan kepada masyarakat, maupun memberikan kerangka bagaimana mereka bekerja baik secara mandiri, kelompok, maupun kolektif di antara bidang-bidang yang berlainan tetapi saling berhubungan itu.

khusus untuk memacu hadirnya pandangan dan pemahaman-pemahaman tentang hidup dan kehidupan bermasyarakat. Di dalam benak penonton terjadi “kehidupan sosial” di mana penonton membayangkan “kehidupan nyata” baik di masa sekarang maupun masa mendatang. Saya berkeyakinan bahwa kehidupan yang dibayangkan selama melihat pertunjukan gamelan bisa disejajarkan dengan gambaran Benedict Anderson tentang “imagined community” yang diyakini sebagai “kenyataan riil” yang harus diperjuangkan selama menjalani kehidupan. Drama seperti itulah yang memberi motivasi kepada masyarakat untuk memperjuangkan landasan hidup mereka karena keberadaannya sama riilnya dengan pengalaman dan pemahamannya dalam kehidupan bermasyarakat.

Saya menganggap bahwa kehidupan imajinasi dalam diri penonton bukanlah ilusi tanpa kaitan dengan cita-cita masyarakat. Imajinasi seperti itu bukanlah benda asing yang tidak berdaya menghadapi kenyataan-kenyataan tetapi suatu pemahaman yang berdampak terhadap banyak hal dan kehidupan dalam bermasyarakat. Gambaran tersebut terbentuk ketika orang melihat pertunjukan *wayang*, melihat pertunjukan teater, menonton tari dalam acara perkawinan, atau menikmati lukisan di acara pameran bersama. Gambaran imajinasi itu membuat masyarakat mempunyai wawasan lebih luas tentang berbagai isu kehidupan. Sebaliknya, saya menduga adanya kaitan erat antara keduanya karena melalui imajinasi itulah orang dapat mencari jalan keluar terhadap kebuntuan-kebuntuan dalam kehidupan sehari-hari.⁸ Jadi,

⁸ Istilah imajinasi di sini, walaupun tidak identik dengannya, bisa disejajarkan dengan istilah yang digunakan oleh Benedict Anderson dalam bukunya *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism* (1991). Anderson mendefinisikan imajinasi dalam konteks dan ruang khusus yang dialami oleh anggota komunitasnya, seperti halnya ketika sebuah masyarakat sedang membangun bangsa. Imajinasi itu membangun kesadaran bersama anggota masyarakat suatu kelompok sehingga mereka mempunyai aspirasi sama untuk mewujudkan suatu bangsa. Oleh karena itu, mereka berjuang untuk mencapai cita-cita itu. Ia mengatakan bahwa, dengan kesamaan pandangan dan motivasi, masyarakat

gambaran itu memberikan arah terhadap “aliran” kehidupan yang mengarah ke suatu muara yang pasti dan menyenangkan karena merupakan dorongan untuk menuju kesempurnaan.

Apakah drama sosial merupakan entitas penting dalam diri penonton? Drama sosial hidup di dalam imajinasi para penonton, di dalam pengalaman mereka yang paling dalam. Sebagai hasil abstraksi terhadap karya seni peristiwa itu merupakan totalitas dari responnya terhadap obyek seni. Bahkan, kedalamannya menyebabkannya menjadi bahan orientasi konsep-konsep dan pandangan penonton dan penikmat seni. Walaupun proses

bangsa dibangun melalui kesepahaman terbatas di antara para anggotanya. Dalam keadaan seperti itu, anggota komunitasnya membayangkan tentang keberadaan bangsa yang direfleksikan di dalam ruang dan waktu tertentu dengan gambaran masyarakat yang diyakininya ada dan ideal secara konseptual. Anderson menulis: “Members hold in their minds a mental image of their affinity: for example, the nationhood felt with other members of your nation when your “imagined community” participates in a larger event such as the Olympic Games” (Anderson 1991). Jika Anderson mengatakan bahwa keanggotaan sebuah bangsa dapat dirasakan ketika orang berpartisipasi di dalam acara Olimpiade, saya menganggap bahwa keberadaan serupa juga dapat dirasakan ketika orang bersama-sama melihat pertunjukan seni. Hal itulah yang dapat membangkitkan memori, sejarah, pengalaman, dan identitas sebuah komunitas masa lalu dan akhirnya dapat menjadikan mereka berada di suatu tempat dan ruang yang disebut ruang estetik. Walaupun mereka mungkin tidak pernah bertemu secara langsung di dalam kegiatan sehari-hari, tidak pernah membuat komitmen dengan orang-orang lain, tidak berada di dalam komunitas bersama, anggota komunitas maya itu dapat mempunyai gambaran sama tentang komunitas ideal mereka. Proses semacam inilah yang dialami oleh anggota masyarakat (dalam konteks ini mereka adalah para penonton pertunjukan) yang selanjutnya dapat mempunyai aspirasi dan motivasi kuat dalam rangka mencapai tujuan bersama. Saya menduga bahwa citra yang dibangun melalui imajinasi penonton seperti ini – adanya masyarakat yang rukun, harmoni dalam kehidupan bersama, bekerja bersama-sama untuk mencapai tujuan, serta mengemukakan toleransi dalam menumbuhkan demokrasi – mempunyai kekuatan lebih ketika para penonton berada di dalam konteks pertunjukan. Bahkan, karena harapan dan cita-cita itu sering disebut dan disajikan dalam pertunjukan seni, maka citra seperti itu dapat mengeliminir citra lain yang mungkin dialami secara intens di dalam kehidupan sehari-hari mereka. Kesejajaran di bidang sosial juga bisa dilacak misalnya dengan menganalogikan proses ini dengan pernyataan Anderson “Finally, a nation is an imagined community because “regardless of the actual inequality and exploitation that may prevail in each, the nation is always conceived as a deep, horizontal comradeship. Ultimately it is this fraternity that makes it possible, over the past two centuries, for so many millions of people, not so much to kill, as willingly to die for such limited imaginings (2006: 7).

pembentukan drama sosial terjadi secara individu namun karena intensitasnya tinggi dan mendalam hal itu meyebabkannya menjadi bahan-bahan untuk membangun world-view dan sikap hidup penikmat seni. Saya pernah menjelaskan masalah ini sebagai berikut.

Saya menduga bahwa proses membangun “panorama taman bunga” berupa keindahan-keindahan, ide-ide, pra-konsep, serta konsep-konsep, seperti dijelaskan sebelumnya, merupakan topik yang urgen untuk dicermati mengingat hal ini menjadi landasan orientasi berpikir para seniman, penonton, dan masyarakatnya. Kekuatan-kekuatan citra yang muncul dari pertunjukan perlu diungkap untuk melihat bagaimana citra itu dapat berpengaruh pada orientasi berpikir, mengapa citra itu mendapat tempat khusus, serta mengapa hal itu diyakini sebagai keadaan yang nyata (Santosa 2011: 217).

Drama sosial seperti itu, karena kedalaman intensitasnya, sering melebihi pemahaman yang didapatkan dari kehidupan sehari-hari maupun kehidupan sosial dalam masyarakat. Bahkan, oleh beberapa kalangan hal itu dianggap merupakan pengalaman yang memberikan akses terhadap pemahaman paling nyata tentang pandangan sosial dan masyarakat. Lebih dari itu drama sosial sering menjadi acuan dalam mengambil keputusan dalam kehidupan bermasyarakat; drama itu tidak hanya merupakan imajinasi untuk memenuhi kebutuhan hiburan sesaat atau untuk mengisi kekosongan waktu, tetapi merupakan kebutuhan pokok dalam rangka melangsungkan kehidupan sosial. Ia dapat memberi kekuatan, jiwa dan semangat terhadap kehidupan baik di masa sekarang maupun masa mendatang, karena semangat yang dikandung dan dimunculkan oleh drama itu nyata-nyata hidup dalam diri para penonton.

Jika “*the imagined community*” merupakan komunitas ideal yang dicita-citakan dengan menggunakan prediksi dan visi kelompok, di dalam pertunjukan gamelan penonton membayangkan komunitas menurut pandangan pribadi para penonton. Namun, tidak berarti bahwa kerumunan penonton itu tidak mempunyai kecenderungan sama, tetapi mereka membayangkan suatu kehidupan abadi dalam konteksnya yang natural dan tidak berpretensi berlebihan.

Lalu apa manfaat drama sosial dalam imajinasi para penonton? Dalam kesenian imajinasi itulah yang menjadi inti persoalan dan menjadi tujuan dalam berkesenian. Seniman, penonton, pembina, pengguna seni, kolektor, kritikus, maupun pengamat memusatkan perhatian mereka terhadap imajinasi dengan berbagai modus sesuai dengan tujuan masing-masing. Namun, mereka secara berkelompok ingin mendapatkan manfaat dari kehidupan drama sosial itu demi menggerakkan kesenian dan kehidupannya untuk mendapatkan kehidupan yang lebih bermartabat dan lebih mulia.

Drama Sosial dan Kehidupan Masyarakat

Drama sosial tidak hanya berada dan berhenti di dalam benak penonton, tetapi yang lebih penting adalah drama itu memberikan inspirasi terhadap berbagai ide, kecenderungan pribadi, pertimbangan pemikiran di dalam kelompok, membentuk pikiran-pikiran pribadi, membangun kekuatan moral di antara kelompok-kelompok sosial. Singkatnya, drama itu berperan dalam memberikan input untuk pembentukan “world-views” para penonton seperti dijelaskan di atas. Gambaran tentang kehidupan sosial ini berada di dalam ranah khusus, yang bisa jadi tidak disadari karena telah menyatu dengan ranah lain yang saling berhubungan serta menguatkan. Tidak sedikit dari pikiran-pikiran brilian, keputusan-keputusan kolektif, maupun pertimbangan logis

dihasilkan oleh drama kehidupan yang dibangun melalui dan dipandu oleh penghayatan terhadap seni.

Drama sosial yang dibangun melalui seni bukan layu di dalam konteksnya. Ia mempunyai semangat untuk membangkitkan energi-energi yang terkandung dalam kehidupan sosial untuk menguatkan sendi-sendi kehidupan dan pedoman bermasyarakat, bukan melemahkan landasan-landasan yang sudah pernah dibangun dengan kompleksitas tinggi dan dengan bantuan ranah lain. Semangat dari drama itu diberi “bumbu-bumbu” dari konsep-konsep lain, baik dari bidang sendiri maupun bidang lain, yang saling menguatkan dan menguntungkan landasan-landasannya.

Saya ingin menegaskan lagi bahwa drama ini merupakan “bangunan pondasi kehidupan” yang diciptakan secara bersama-sama dengan ranah-ranah lain yang bersinergi dan saling menguntungkan. Walaupun beberapa orang masih meragukan mengenai keberadaannya karena mereka belum mengetahui substansi dari “benda” itu dalam ranah psikologis, tapi dari pengamatan dan hasil pembicaraan dengan banyak pelaku seni drama sosial seperti ini dianggap sebagai substansi urgen dalam dinamika sosial masyarakat. Lepas dari pandangan itu semua, saya tetap berkeyakinan bahwa drama itu memberikan arahan jelas dan nyata kepada para penikmat seni.

Saya ingin membicarakan satu sifat dari drama sosial yang bisa mendatangkan manfaat bagi kelompok sosialnya. Sifat itu adalah keterbukaannya ketika drama itu dibangun melalui “kerja sama” antara berbagai ranah-ranah lain untuk membentuk “bangunan konsep baru” yang segar dan bermanfaat itu. Demikian juga, ranah kehidupan khusus ini tidak pernah tertutup dari kehadiran elemen-elemen dari ranah lain yang ingin secara bersama-sama menyempurnakan konsep itu. Unsur-unsurnya bahkan bersifat terbuka dan menawarkan kerjasama untuk dapat bersimbiose secara mutualistik dengan unsur-unsur lain itu. Hal

ini terjadi karena antara seni dan aspek kehidupan lain – politik, religi, hukum, ekonomi, maupun sosial – mempunyai kesamaan fungsi dan tugas dalam rangka secara bersama-sama memberikan kekuatan untuk mendorong kemajuan masyarakat.

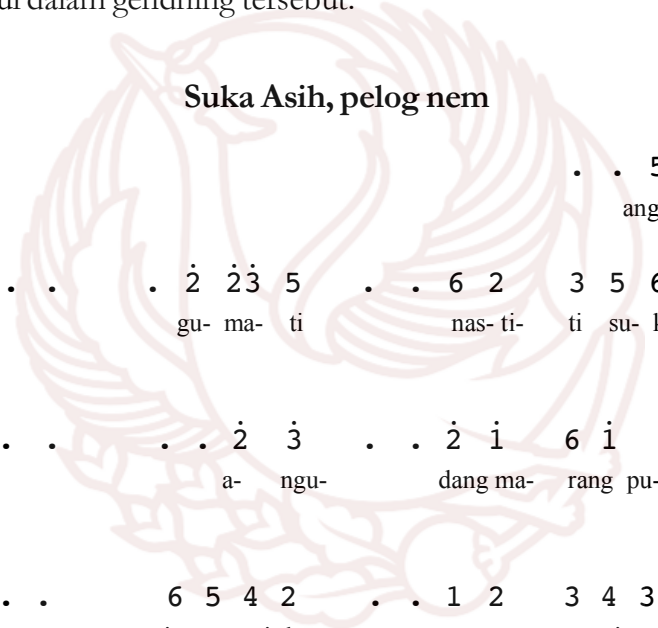
Uraian di atas bukan tanpa tujuan tetapi bahkan sangat kuat untuk mengarahkan saya dalam mengambil kesimpulan bahwa betapapun kuatnya kehidupan ranah sosial maupun ranah lain, pandangan-pandangan dari seni menjadi unsur krusial dalam membangun sebuah entitas bermakna yang saya namakan drama sosial. Saya membayangkan bahwa drama sosial merupakan bentukan terakhir (walaupun akan berubah di masa mendatang untuk menyesuaikan dengan konteks dan lingkungan) dari berbagai macam input yang menyatu dan saling bersimbiose dengan bumbu dari pandangan seni yang kuat untuk menjadikannya sebagai kekuatan pemandu terhadap kehidupan sosial.

Ada hubungan antara drama sosial dan kehidupan masyarakat karena drama sosial tidak hanya berisi tentang kehidupan sosial tetapi juga tentang ide-ide baru untuk kehidupan masa mendatang. Kehidupan drama sosial itu tidak seperti fantasi tentang kehidupan maya yang menghilang dalam beberapa saat apalagi dengan ilusi yang tidak mempunyai arah dan tujuan, tetapi mendapatkan arah dan daya dorong kuat dalam memotivasi masyarakat untuk mendapatkan kehidupan yang sesuai dengan imajinasi mereka. Saya menduga bahwa hal inilah yang memperkuat kedudukan drama sosial di antara berbagai bidang lain dalam percaturan imajinasi yang berkembang di dalam kesenian.

Harapan tentang kehidupan lebih baik di masa mendatang bukan hanya terjadi di dalam angan-angan penikmat seni tetapi juga merupakan harapan riil dalam kehidupan sehari-hari. Di dalam mengasosiasikan suatu substansi pertunjukan para penikmat tidak hanya mendapatkan imajinasi abstrak dengan kedalaman tinggi tetapi mereka mengubahnya menjadi substansi

yang ingin diwujudkan terhadap lingkungan, keluarga, sanak saudara, kolega, maupun kelompok masyarakat. Hal ini sering terjadi dalam masyarakat seni di mana peristiwa seni digunakan sebagai acuan untuk mendapatkan imajinasi tentang konsep ideal dalam seni. Ketika mendengarkan lagu Suka Asih dengan teks sastranya, misalnya, penikmat akan mempersepsikannya menjadi harapan untuk diwujudkan dalam kehidupan masyarakat. Saya ingin menyajikan lagu dan teks ketawang Suka Asih untuk mendapatkan gambaran tentang pandangan dan harapan yang muncul dalam gendhing tersebut.

Suka Asih, pelog nem



. . 5 (5)
ang- ger

. 2̣ 2̣3̣ 5 . . 6 2 3 5 6 1̣2̣
gu- ma- ti nas- ti- ti su- ka a-

. 2̣ 2̣ 3̣ . . 2̣ 1̣ 6 1̣ 3̣ (2̣)
sih a- ngu- dang ma- rang pu-tra- ne

. 7 . . 6 5 4 2 . . 1 2 3 4 3 2
mo- jar sang i- bu ang- ger a- ja na- ngis

. . 2 5 . . 1̣ 2̣ . . 2̣3̣ 5 6 2̣ 1̣2̣ (2̣)
pun i- bu tan- sah a- mu- ji

. . 2̣3̣1̣ . 1̣2̣ 1̣6 5 5 65 46 5
min- ta nu- gra- ha- ning Wi- di

. . 1̇ 2̇ . . 2̇3̇ 1̇ . . 2̇ 1̇ . 1̇2̇ 1̇6̇ (5)
ka- sem- ba- dan kang gi- na- yuh

. . 5̇ 2̇ . . 76̇ 5̇ . . . 2̇ 2̇ 3̇ 5̇ 6̇
ang- ger ang-ger yu- wa- na te- guh

. 5̇ 3̇ 2̇ . . 7̇ 2̇ . 3̇ 5̇ 6̇ 1̇ 2̇ 3̇ (1)
Wa-tone ku- lup kang tan- sah tu- wa- juh

Saya perlu menegaskan di sini bahwa seni memang berkaitan dengan dan tidak dapat dilepaskan dari kehidupan sosial. Hal ini terjadi bukan hanya karena seni itu telah melekat dengan kehidupan sosial tetapi bahwa para pelaku seni – seniman, penonton, penanggap, sponsor, kolektor, kritikus, maupun penjual seni – selalu memanfaatkan seni di dalam konteks sosialnya. Hubungan antara seni dengan kehidupan sosial, antara seni dengan senimannya bisa diibaratkan suatu proses simbiosis yang saling menguntungkan kedua belah pihak di mana masyarakat memberikan konteks dan input relevan terhadap seni dan sebaliknya seni memberikan “asupan “ konsep-konsep sosial ketika menyajikan karya seni kepada para penontonnya.

Uraian di atas menyebabkan banyak orang mengatakan bahwa seni tidak steril dari kepentingan sosial, ekonomi, politik, serta religi di mana pelakunya mempunyai kepentingan untuk “membersihkan” pikiran-pikiran dan pandangan-pandangan dan konsep-konsep dalam kehidupan yang mengacu pada atau membuat analogi dengan konten yang berada di dalam seni. Hal ini bahkan dapat menjadi kekuatan seni sepanjang orang tidak menggunakannya untuk kepentingan yang negatif. Seniman, penikmat seni, penanggap, kolektor, maupun kritikus seni dapat

menggunakan seni sebagai “cermin” tingkah laku dan pandangannya dalam rangka mencari pencerahan dari pikiran-pikiran yang tidak jernih, bohong karena ingin mempertahankan kekuasaan, maupun kotor karena terkontaminasi dengan kepentingan sesaat. Hal ini mengisyaratkan bahwa kait mengait antara konsep dan pikiran pelaku seni bersimbiose dengan konten yang berada di dalam seni.⁹ Tidak sedikit orang menganggap bahwa mereka menggunakannya sebagai sumber untuk “memecahkan masalah” yang sedang dihadapinya. Orang yang menganggap bahwa masyarakatnya mempunyai dosa terhadap lingkungan, melakukan kesalahan terhadap keberlangsungan dan kelestarian alam, menciderai kebiasaan dan norma sosial, serta menentang kekuasaan supranatural pengatur kehidupan akan menggunakan kesenian untuk menetralsir kemurkaan yang akan timbul akibat kemarahan alam dan kekuatan supranatural itu.¹⁰

⁹ Di sinilah kekuatan seni dan kedalaman makna seni bisa disampaikan untuk memberikan pandangan, inspirasi, dan bimbingan terhadap orang yang mengalami permasalahan sosial, politik, ekonomi, maupun hukum. Dampak dari pemanfaatan seni dalam konteksnya dapat menyejahterakan masyarakat penggunaanya. Melalui maknanya yang konotatif kompleks, yang kaya akan pandangan dan pemikiran-pemikiran, seni memberikan alternatif terhadap berbagai konsep yang muncul di dalam masyarakat seni itu. Namun, akhir-akhir ini muncul gerakan untuk memanipulasi seni untuk berbagai kepentingan termasuk kepentingan politik di mana penafsiran tentang makna tidak lagi didasarkan atas substansi yang dimunculkan oleh seni secara “lugas” tetapi dengan sengaja diberi “bumbu-bumbu” supaya menyajikan pandangan negatif untuk kepentingan kelompok. Beberapa waktu lalu orang sering merubah warna pakaian tokoh seni dengan warna partai, suatu pengingkaran terhadap hakekat seni yang mempunyai konsistensi dan koherensi dalam mengomposisikan unsur-unsurnya. Dari pandangan estetika, cara seperti itu tidak sesuai dan bahkan mengerdilkan berbagai kemungkinan pencapaian makna keindahan yang mengandung berbagai konotasi. Pembelokan pemakaian seperti itu tidak lagi memberikan ruang kepada seni untuk mempertahankan “kualitas dalam”nya, bahkan dianggap telah menghilangkan nuansa seni yang telah diciptakan di masa lalu. Dengan demikian, seni tidak lagi dapat memberikan pencerahan karena unsur-unsurnya telah dimanipulasi untuk kepentingan selain seni.

¹⁰ Pandangan-pandangan semacam ini sering disebut mistik oleh kelompok orang lain karena dianggap mengultuskan benda-benda mati maupun kekuatan yang tidak tampak dalam kehidupan sosial nyata. Mereka mengambil sisi negatif pandangan itu karena belum memahami landasan yang digunakan dalam penyelenggaraan acara itu. Upacara ruwatan dianggap menyembah pada penjaga desa dan lingkungannya, menggunakan sesajian dipandang mengandung nuansa mistik, dan menggunakan doa dimaknai sebagai berbau klenik. Namun, di balik itu semua, sebenarnya ada substansi yang dapat disampaikan

Namun, seni juga dapat melampaui batas-batas wilayah, negara, bangsa, dan identitas kelompok karena melalui seni orang dapat “menembus kaca” yang membungkus kontennya

secara nalar terhadap ruwatan yang sering disebut “bersih desa” itu. Intinya adalah ada proses perenungan yang digunakan untuk melawan tindakan-tindakan melawan alam yang akan mengganggu keseimbangan kehidupan antara manusia dengan alam dan kekuatan supranatural itu. Contoh yang banyak disebut misalnya merusak dan membakar tanaman di hutan, meracun sungai untuk mendapatkan ikan sebanyak-banyaknya, membuang limbah di sungai dan di laut, serta mengeksploitasi sumber daya alam secara berlebihan jelas mengakibatkan rusaknya lingkungan. Banjir dan bencana alam yang terjadi selama ini dianggap sebagai akibat langsung dari tindakan destruktif manusia serakah. Demikian pula, kotornya air laut karena pencemaran limbah industri merupakan contoh populer di dalam kehidupan masa sekarang. Apalagi, munculnya berbagai bencana alam dianggap merupakan kemurkaan alam dan lingkungan terhadap manusia, penyebab bencana itu sendiri. Untuk menyelesaikan masalah ini orang mengadakan ruwatan berupa pertunjukan wayang yang dimaksudkan untuk menghilangkan segala azab dan bahaya yang akan mengancam kehidupan mereka. Pertunjukan seperti itu tidak perlu dicurigai sebagai tindakan “tidak logis” karena mereka mempunyai landasan kuat dalam penyelenggaraannya. Saya berkeyakinan bahwa penyelenggaraan pertunjukan itu bisa dimaknai sebagai usaha untuk mengarahkan anggota masyarakat agar melakukan refleksi terhadap tingkah laku salah dan ungkapan-ungkapan yang tidak sesuai dengan hukum alam dan norma sosial mereka. Mereka menggunakan kesenian dalam rangka mencari alternatif jalan keluar terhadap permasalahan yang sedang dihadapinya, untuk membersihkan mereka dari berbagai dosa dan kesalahan. Perenungan semacam itulah yang dapat memberikan pencerahan untuk mendapatkan kekuatan-kekuatan baru dalam rangka mencapai cita-cita mereka. Saya sering mendengarkan pandangan-pandangan seperti ini diungkapkan di dalam berbagai pidato maupun percakapan yang diucapkan oleh pemuka masyarakat sebelum pertunjukan seni dilakukan. Mereka tidak menghubungkan seni dengan kehidupannya seperti saya jelaskan tetapi berpandangan bahwa dengan menggunakan nuansa seni – yang mengandung pikiran-pikiran yang secara implisit digunakan di dalam kehidupannya – sebagai media untuk mendapatkan ide-ide dari konten kesenian itu; mereka ingin mendapatkan ruang dan menggunakannya untuk membuat perenungan dan kontemplasi mendalam. Saya berpendapat bahwa perenungan dan refleksi seperti itu menjadi bagian penting dari cara untuk mengarahkan pada pemikiran-pemikiran bijak yang diperlukan untuk mengelola kehidupan masyarakat. Pandangan-pandangan bijak bisa didapatkan dari mendalami dan merefleksikan konten seni baik dalam hubungan horizontal di antara anggota masyarakat maupun vertikal dalam hubungan dengan Tuhan dan kekuatan alam lain. Apabila orang benar-benar memahami konten seni, pencerahan seperti itu bisa didapatkan dan kehidupan sejahtera akan tercapai. Saya menduga hal inilah yang akhir-akhir ini kurang difahami dan tidak lagi dilakukan oleh kebanyakan orang. Hal ini menjadi keprihatinan masyarakat dan pemerintah dalam rangka mendapat kehidupan berkarakter (termasuk pendidikan berkarakter) untuk mewujudkan cita-cita di masa mendatang. Ketidak mampuan masyarakat dalam mengambil intisari dari kesenian di sekitarnya perlu diantisipasi agar mereka dapat memanfaatkan konten yang dipancarkan dari seni itu secara baik dan bermanfaat. Kita semestinya menjadikan kesenian sebagai sumber inspirasi konsep-konsep, pandangan-pandangan cerdas, serta ide-ide yang dapat membimbing masyarakat.

secara transparan seperti saya jelaskan sebelumnya. Ini berarti bahwa siapapun yang mempunyai pemahaman, kompetensi, dan keakraban terhadap seni dapat menangkap konten yang terkandung dalam bungkus medium yang telah “direkayasa” oleh senimannya.

Saya mendapatkan ilustrasi mengenai bagaimana orang asing memaknai seni dengan baik ketika ia sudah mengenalinya dengan proses panjang. Dalam suatu pertunjukan wayang di Kyoto University (*Kyoto Daigaku*), Jepang, saya dapat menyimpulkan bahwa pemahaman konten seperti itu dapat terjadi dalam diri para penonton yang sudah mengakrabi pertunjukan itu.¹¹ Sponsor tunggal pertunjukan itu – yang juga mempunyai kedekatan khusus dengan pertunjukan seperti itu mulai ketika berada di Yogyakarta beberapa tahun sebelumnya – bermaksud untuk memperingati meninggalnya isterinya (juga penggemar pertunjukan wayang) sepuluh tahun sebelum pertunjukan wayang diselenggarakan di kota itu. Dia mengatakan bahwa dengan mempertontonkan wayang memori dan kenangan masa lalu dapat muncul kembali dan bisa digunakan sebagai orientasi pemikiran

¹¹ Pertunjukan itu diselenggarakan tanggal 14 Agustus 2012 dan disponsori oleh Simizu-san, seorang mantan dosen di universitas itu. Dengan mengambil tempat di auditorium salah satu gedung di universitas itu penyelenggara mengundang mahasiswa, dosen, pegawai, pelajar, dan penggemar wayang di sekitar wilayah itu. Bisa dibayangkan bahwa pertunjukan wayang yang kompleks dan multi-medium itu mendapatkan reaksi beragam dan bertingkat dari para penonton karena sebagian mempunyai latar cukup dengan beberapa kali melihatnya sementara sekelompok lain masih kurang akrab dengan pertunjukan semacam itu. Namun, mereka mempunyai minat dan memberikan apresiasi baik terhadap pertunjukan itu. Di wilayah Kyoto pertunjukan semacam itu bukan yang pertama terjadi karena beberapa pertunjukan lain telah mendahuluinya.

¹² Hubungan antara konsep-konsep yang didapatkan dari pertunjukan maupun pameran seni seperti itu dianggap peristiwa biasa karena para penonton berada di dalam kondisi siap menerima perubahan yang ditimbulkan oleh seni itu. Proses itu dianggap *take it for granted* dan menjadi bagian dari kehidupan mereka sehari-hari. Saya menduga bahwa sifat alamiah seperti itu disebabkan karena konsep-konsep dalam seni dibungkus dengan medium yang mengandung unsur estetis sehingga aliran konsep tidak dirasakan sebagai proses kontroversi dengan pandangan-pandangan hidupnya. Bukan mustahil bahwa bungkus konsep seperti itulah yang mempunyai kekuatan khusus di dalam berbagai manifestasinya.

bagi pelakunya. Keakraban dengan para kolega di tempat tinggal, intensitas kerjasama dalam kegiatan sosial, harmoni dalam menyelesaikan masalah-masalah bersama, maupun hubungan mikro dan makrokosmos yang dibingkai dengan berbagai perhelatan muncul kembali sebagai kenangan yang berharga walaupun dia sudah tidak mengalaminya lagi berpuluh-puluh tahun belakangan. Semuanya menjadi “tamu” yang hadir dalam kesepian yang dialaminya di kota tempat tinggalnya di Kyoto, Jepang.

Namun, di samping memori-memori menyenangkan itu, ada pemahaman mendalam tentang konten seni yang mampu menembus tembok-tembok kehidupan sehari-hari, membongkar kekuatan dan kekuasaan tirani dalam masyarakat, maupun memperkuat kegiatan dan orientasi religius yang mendalam sekalipun. Di dalam konteks ini penikmat seni mempunyai gambaran jelas tentang apa yang disampaikan dalam pertunjukan itu. Saya menduga bahwa konten inilah yang membawanya ke “alam lain” dengan segala intensitas dan dinamikanya. Walaupun hal ini merupakan ranah di luar komunitas seni namun karena konten internal dalam seni mempunyai kekuatan lebih dari kekuatan imaji lain-lain maka penikmat bisa terhipnotis dengan gambaran-gambaran kehidupan seperti saya kemukakan di atas.

Simizu-san, walaupun seorang warga negara Jepang yang mempunyai kegiatan intens dalam komunitasnya, telah mendalami konten pertunjukan wayang seperti halnya penggemar *wayang* lain di Jawa dan di daerah lain di Indonesia. Gambaran tentang intensitas dan kedalaman pemahaman seperti saya gambarkan di atas bisa terjadi. Hal itu terbukti dari kegiatan-kegiatannya mengikuti diskusi dan sarasehan wayang, penyelenggaraan pameran buku tentang wayang, dan terutama kesukaannya dalam melihat pertunjukan wayang di berbagai tempat di Jepang. Ia tidak hanya merupakan penggemar pasif dalam pengertian mendengar dan mengetahui tradisi wayang tetapi juga membuat berbagai even

untuk mengenalkan wayang dan gamelan di wilayah sekitar tempat tinggalnya di Kyoto.

Dalam wawancara dengan saya di tempat itu setelah usai pertunjukan wayang, tampak bahwa Simizu-san telah mendapatkan pemahaman mendalam tentang *wayang* kulit lakon Dewa Ruci yang dipertontonkan saat itu. Ia mengatakan bahwa Bima bisa melihat alam dewa, “dunia maya” namun mempunyai kuasa lebih dari dunia nyata, dan merupakan alam yang tidak bisa diketahui oleh tokoh-tokoh lain dalam *penayangan*. Ini berarti bahwa ada kontak antara manusia dengan dewa, sang pencipta dan penguasa alam. Domain ini dapat dijangkau oleh Bima karena ia mempunyai kekuatan dan kelebihan yang didapatkan dari olah kejiwaan dan olah rasa secara mendalam. Hal ini didapatkan melalui proses panjang selama menghadapi berbagai rintangan dan tantangan berat yang tidak akan bisa diselesaikan oleh tokoh lain. Hasil dari usahanya dengan motifasi tinggi untuk mencapai cita-cita dan pribadinya yang tulus, jujur, dan sederhana Bima mendapatkan kemampuan untuk menerobos dunia nyata yang penuh dengan kepalsuan dan kedurhakaan serta memasuki “dunia atas” yang merupakan kehidupan sejati dan mempunyai kekuasaan supranatural. Melalui perjalanan panjangnya, dengan penuh halangan, rintangan, dan hasutan, Bima telah berhasil memetik buah hasil kerjanya dengan dapat berkomunikasi dan bahkan menemui dan menyatu dengan Sang Penguasa yang menjilma dalam miniatur dirinya sendiri. Di sinilah ajaran tentang hubungan mikrokosmos dengan makrokosmos dapat dimaknai dalam pertemuan hakiki antara sang Kalik dengan dirinya sebagai hamba yang taat dan bersahaja. Tentu saja akhirnya Bima, yang merupakan dzat biasa dan tidak mempunyai kekuatan untuk berada di alam surga, merasa tidak sesuai dengan kehidupan di sana betapapun nikmat perasaannya selama bertemu dengan sang penguasa alam langgeng itu. Ia tidak ingin menjalani kehidupan damai ini, di mana ia telah bersatu dengan kekuatan yang merupakan puncak

segala puncak, sumber segala sumber, dan pusat segala pusat karena tidak menyatu dengan karakter substansi diri dan pribadinya. Bima tahu diri dan sadar akan posisinya dan akhirnya kembali ke dunia nyata untuk menyelesaikan tugas demi kebajikan dan kesejahteraan manusia. Ia tidak ingin bertahan di alam dewa, alam tenang tanpa kemurkaan, kedengkian, dan kepalsuan, yang bukan merupakan kodratnya sebagai manusia.

Pemahaman mendalam tentang substansi pertunjukan wayang seperti ini mempunyai dampak terhadap cara berpikir karena ia dapat membangun world-view penonton wayang. Di dalam kehidupan sosial pemikiran seperti ini tidak hanya berhenti pada adanya pandangan yang menyenangkan saja tetapi lebih dari itu dapat mengarahkan tingkah laku pemiliknya. Pemahaman seperti itu menjadi orientasi terhadap apa yang dilakukan dan oleh sebab itu bisa menuntun pada kenyataan yang dilakukan oleh penonton itu. Pemahaman itu juga bisa digunakan sebagai sumber inspirasi terhadap berbagai konsep yang digunakan di dalam kehidupan masyarakat.¹²

Hubungan saling menguatkan seperti ini menjadi keniscayaan ketika para penonton berada di dalam lingkungan sosial di mana norma dan konsep sosial selalu berubah dan berkembang. Dinamika sosial – yang secara substansial berada dalam posisi selalu menyesuaikan dengan keadaan – memberikan kerangka terhadap perubahan dalam rangka mendapatkan kekuatan bagi masyarakat dan para anggotanya. Dengan demikian,

¹² Hubungan antara konsep-konsep yang didapatkan dari pertunjukan maupun pameran seni seperti itu dianggap peristiwa biasa karena para penonton berada di dalam kondisi siap menerima perubahan yang ditimbulkan oleh seni itu. Proses itu dianggap *take it for granted* dan menjadi bagian dari kehidupan mereka sehari-hari. Saya menduga bahwa sifat alamiah seperti itu disebabkan karena konsep-konsep dalam seni dibungkus dengan medium yang mengandung unsur estetis sehingga aliran konsep tidak dirasakan sebagai proses kontroversi dengan pandangan-pandangan hidupnya. Bukan mustahil bahwa bungkus konsep seperti itulah yang mempunyai kekuatan khusus di dalam berbagai manifestasinya.

dalam konteks seperti itu seni bisa dimanfaatkan untuk kepentingan-kepentingan sosial, kemasyarakatan, dan politik untuk mencapai tujuan-tujuan muliaanya.



BAB V

SENI DAN KEHIDUPAN SOSIAL

Saya ingin membicarakan hubungan antara seni dan kehidupan sosial karena adanya kaitan erat di antara keduanya. Jika pada umumnya orang menganggap hubungan itu sebagai kejadian biasa – dan oleh karenanya tidak terlalu sering dibicarakan secara khusus – saya justru memandangnya istimewa. Ada beberapa hal yang mendasari pemikiran saya itu. *Pertama*, kandungan makna dalam karya seni tidak ada dengan sendirinya, tetapi berasal dari kehidupan sosial, dari nilai-nilai, konsep-konsep, dan pandangan-pandangan yang berlaku dalam masyarakat. Konsep-konsep itu difahami dan kemudian disarikan dalam ide-ide yang digunakan di dalam pertunjukan kesenian. Lebih dari itu, keduanya saling mengisi dan menguatkan dalam rangka mendapatkan manfaat bagi keduanya. Konten dalam karya seni – yang merupakan refleksi dari situasi sosial yang diberi mediasi oleh seniman melalui karya seni – berada di dalam kehidupan dan dilakukan untuk menguatkan berbagai sendi untuk kehidupan bersama. Sebaliknya, keadaan sosial bisa menjadi gambaran dari sebuah citra yang digambarkan oleh pengguna seni melalui seni itu. Kehidupan sosial di dalam pencitraan merupakan keadaan nyata, bukan semu yang muncul di asosiasi para pengguna seni saja.

Kedua, citra dalam seni dan kehidupan sosial merupakan satu “rangkaiian entitas” yang tidak bisa dipisahkan. Hal ini bisa dilihat dari sikap para pengguna seni yang pada umumnya tidak pernah membicarakan hal ini secara eksplisit, karena mereka menganggap bahwa semua penggerak dan pengguna seni sudah memahami dan menggunakan kandungan konsep itu dalam

kehidupan mereka. Mereka menghayati kandungan karya itu dan berpendapat bahwa keduanya mempunyai hubungan simbiose yang bersifat keharusan. “Mekanisme” seperti ini selanjutnya memberikan dampak terhadap hubungan antara seni dengan kehidupan-kehidupan lain yang semakin mendekatkan kepada bersatunya konsep seni dan konsep dalam masyarakat.

Imajinasi dari seni tidak hanya berhenti pada angan-angan di dalam benak penonton dan menjadi “perbendaharaan pribadi” dalam isolasi di tempat sunyi tanpa kontak dengan situasi sosial. Citra – walaupun merupakan gambaran tentang benda-benda atau kehidupan yang ada atau mungkin ada – mempunyai dinamika dan bisa bergerak ke berbagai arah dan menjelma menjadi kehidupan nyata yang dialami oleh penonton dalam intensitasnya yang semakin meningkat. Ia mempunyai kedudukan bermacam-macam terhadap cara berpikir pengguna seni – sebagai rujukan dalam membuat refleksi, sebagai pembanding dalam mengambil keputusan pribadi maupun sosial, sebagai cara melihat segi-segi kehidupan nyata, sebagai bingkai terhadap tingkah laku, maupun sebagai angan-angan untuk membimbing masyarakat.

Satu pertanyaan muncul di sini: bagaimana citra itu terjadi bila sebuah pertunjukan mengandung banyak perwujudan gambaran? Bagaimana kita bisa menciptakan sebuah citra di antara kompleksitas makna yang terdapat dalam pertunjukan? Seperti dinyatakan dalam disertasi (Santosa 2001: 412), saya menganggap bahwa makna dalam pertunjukan tidak bersifat tunggal tetapi banyak dan membentuk gugusan kompleks – saya sebut konotatif kompleks – yang bisa dimaknai menurut penggunaanya dengan pertimbangan yang berlaku pada saat menghadapi pertunjukan. Saya membayangkan prosesnya seperti yang digambarkan oleh Wolfgang Iser yang dikutip oleh Abbot berikut ini.

[O]ne text is potentially capable of several realizations, and no reading can ever exhaust the full potential, for each individual reader will fill in the gaps in his own way, thereby excluding the various

other possibilities; as he reads, he will make his own decision as to how the gap is to be filled. In this very act, the dynamics of reading are revealed. By making his decision, he implicitly acknowledges the inexhaustibility of the text; at the same time it is this very inexhaustibility that forces him to make his decision [Wolfgang Iser, *The Implied Reader*, 280]. (Abbot 2008: 92).

Berbagai kemungkinan untuk membuat keputusan seperti itu telah difahami oleh masyarakat seni. Mereka memang terlibat di dalam keragaman potensi yang tidak dapat dihindari karena hal itu muncul dari kekuatan seni yang mengandung berbagai konotasi yang saya sebut konotatif kompleks.¹ Tetapi, di sini saya ingin menekankan bagaimana dinamika teks dalam pertunjukan seni – seperti halnya yang terjadi dalam bidang sastra – memberikan keluasan untuk menghadapi segala keragaman interpretasi itu. Dalam menghadapi potensi itulah si pengguna seni harus membuat keputusan terbaik di antara sekian banyak kemungkinan. Pada saat inilah dia mengabaikan kemungkinan-

¹ Saya membicarakan topik konotatif kompleks di beberapa tempat di dalam buku saya *Komunikasi Seni: Aplikasi dalam Pertunjukan Gamelan* (2011 dan 2012) yang intinya, seperti yang terjadi dalam ranah bahasa, konotasi makna sebuah karya seni akan sangat bermacam-macam tergantung pada rujukan para penonton dan konteks di mana pertunjukan itu berlangsung (Santosa 2012c: 145). Jika di dalam bahasa konotasi makna didapatkan melalui tulisan atau ungkapan verbal, di dalam seni konotasi bisa didapatkan dari bermacam-macam sumber tergantung pada medium yang digunakan. Di dalam pertunjukan wayang, misalnya, ragam konotasi bisa didapatkan dari gerakan wayang, dialog di antara para tokoh, bentuk dan rupa tokoh-tokoh wayang, cerita yang dijadikan landasan pertunjukan, musik yang digunakan selama pertunjukan, maupun fungsi pertunjukan itu di dalam komunitasnya. Berbagai fungsi itu bisa mendapatkan tempat khusus di dalam individu tiap penonton yang selanjutnya menjadikannya konotasi yang benar-benar bermanfaat untuk kehidupan pribadi maupun kelompoknya. Konotasi-konotasi itu akan berganti-ganti karena keragaman konotatif kompleks yang ditawarkan oleh pertunjukan pada kesempatan berbeda. Bagi para penonton yang fasih dalam memaknai konotasi itu mereka akan mendapatkan pengayaan makna yang selanjutnya akan memberi dampak kebaikan terhadap world-view mereka. Di dalam konteks seperti inilah pertunjukan wayang, dan tentunya segala macam seni lainnya, mendapatkan tempat terhormat di dalam pembentukan konsep, pra-konsep, maupun gagasan-gagasan yang disesuaikan dengan konteks sosialnya.

kemungkinan lain dengan menentukan satu dari sekian kemungkinan interpretasi yang ada.

Interpretasi itu selanjutnya mendapatkan makna yang merupakan awal dari pembentukan citra dalam pertunjukan. Makna yang mengendap di dalam pemikiran itu selanjutnya membentuk gambaran-gambaran yang lebih jelas dengan berlangsungnya waktu. Ketika hal ini terjadi maka gambaran-gambaran itu menjadi lebih lengkap dan tegas dalam perwujudannya. Dari sinilah para pengguna seni mulai mengaitkan antara citra dengan berbagai bidang yang diinginkan. Singkatnya, citra dalam seni bersifat fleksibel, karena ia bisa “bergabung” dengan konsep-konsep di bidang lain. Pengguna seni yang mempunyai citra itu dapat mengaitkannya dengan berbagai aspek di bidang lain untuk dapat memberikan berbagai macam inspirasi yang saling menguatkan. Menjelaskan masalah ini saya pernah menulis:

Di sini tampak jelas bahwa peran pesan gamelan di dalam ikut membangun, membentuk dan menegakkan nilai sosial sangat dirasakan urgen. Saya menduga bahwa pesan itu tidak berdiri sendiri terpisah dari kegiatan lain yang relevan apalagi bertentangan dengannya. Nilai yang terkandung dalam pesan-pesan pertunjukan itu bersamaan dengan norma agama, penerapan nilai etika, penguatan nilai kebaikan dalam keluarga, penggalan nilai perjuangan pada ulang tahun kemerdekaan, pengabdian tulus terhadap masyarakat, bangsa, dan negara semuanya menjadi satu rangkaian aktifitas yang diharapkan dapat saling bersinergi untuk mencapai tujuan bersama (Santosa 2012: 171).

Citra seni tidak hanya memberikan orientasi tentang bagaimana penonton membangun ide-ide brilian maupun mengenali dan menciptakan isu-isu strategis tetapi juga bisa mengarahkan penonton untuk mencapai harapan karena mereka

membangun dan memilikinya dengan keyakinan dan kejujuran. Pemahaman-pemahaman seperti itu berakumulasi dalam setiap perenungan yang dilakukan oleh masyarakat dan akhirnya mengristal dan membentuk ide-ide dan gagasan-gagasan yang menjadi panutan bagi orientasi para penonton.²

Saya juga pernah membicarakan hal ini – dan menyampaikan pandangan ini di dalam sebuah Seminar Internasional Seni Pertunjukan dan Seni Rupa di Atena, Yunani – pada tahun 2012 (lihat Santosa 2012b). Secara garis besar saya mengatakan bahwa orientasi para pembaca teks (baik yang disajikan secara tertulis maupun lisan) mendapatkan inspirasi dari

² Hal ini dimungkinkan karena ketika menghadapi pertunjukan, seperti halnya ketika menghadapi narasi, mereka menggunakan cara pandangnya untuk membangun dan mendapatkan konsep-konsep yang dimunculkan oleh karya seni itu. Namun, karena kompleksitas dan keragaman makna yang berada di sana mereka tidak mengambil semua makna-makna yang terdapat di dalam pertunjukan itu tetapi menambah atau mengurangnya sesuai dengan keyakinan pada saat menghadapi pertunjukan itu. Seperti dijelaskan oleh H. Porter Abbot: “As readers, we exercise a power over narrative texts that is arguably as great as their power over us. After all, without our willing collaboration, the narrative does not come to life. And the price we exact for this collaboration is that we do not simply absorb the information in the narrative discourse but, almost invariably, we overlook things that are there and put in things that are not there. We *underread* an *overread* (Abbot 2010: 86).” Proses seperti ini terjadi secara “alami” karena penikmat seni mengalaminya tanpa ada campur tangan pihak lain. Hal ini akhirnya memunculkan berbagai macam keyakinan, ide, dan konsep di mana citra benar-benar hidup karena adanya “proses penyaringan” berupa pengurangan dan penambahan itu. Karena proses penyaringan dalam pembentukan citra demikian ketat maka persepsi yang timbul dari proses itu tidak jarang dianggap sebagai kebenaran di alam nyata. Seymour Chatman (1978: 29) juga menyatakan mengenai proses *overreading* ini dengan menganggapnya sebagai “natural” dalam konteks berkesenian. Dia yakin hal ini menjadi bagian proses pemahaman tentang konten sebuah seni dengan mengatakan: “We may project any number of additional details about characters on the basis of what is expressly said. If a girl is portrayed as “blue eyed,” “blonde,” and “graceful,” “we assume further that her skin is fair and unblemished, that she speaks with a gentle voice, that her feet are relatively small, and so on.” Apabila gambaran citra dan makna tidak seperti yang kita bayangkan maka seharusnya ada pemberitahuan mengenai hal itu yaitu melalui karya seni yang sedang dihadapi itu. Dengan demikian, penambahan dan pengurangan bisa saja dipacu dari “fakta” yang disampaikan oleh seni yang sedang dipertontonkan. Saya berpendapat bahwa ketika memaknai seni para penikmat mengandaikan adanya sebuah identitas yang terbangun secara koheren di dalam suatu kesatuan konteks makna. Ada berbagai sifat-sifat yang kita asumsikan berada di dalam ranah khusus dan dengan cara itu kita menambahkan – dan bahkan mengurangkannya – berbagai sifat yang menurut pandangan para penonton logis untuk dilakukan.

teks itu dan kemudian memberikan reaksi dengan cara menerapkan “world-view” mereka terhadap teks yang sedang dihadapi. Hal inilah yang membuat dinamika teks dapat diwujudkan dan bahkan bertentangan dengan pendapat banyak orang bahwa suatu teks (terutama teks tertulis) dianggap sebagai benda (seni) permanen karena tidak berubah bentuknya secara fisik.³

Menanggapi masalah ini Alice G. Dewey, seorang guru besar antropologi University of Hawai, USA, berkeyakinan bahwa – karena adanya berbagai makna yang ditimbulkan oleh para penontonnya – pertunjukan wayang dapat mempunyai fungsi sosial bagi masyarakat luas. Ide-ide di dalamnya tidak hanya diresapi sebagai barang-barang berharga untuk mencapai kepuasan intelektual belaka, seperti banyak dianut oleh banyak orang di dalam komunitas seni, tetapi juga bisa digunakan untuk media perkembangan dan kemajuan jaman. Hal ini bisa digunakan untuk merefleksikan pikiran-pikiran baru serta untuk menyaring dalam memilih inovasi baru sesuai dengan keinginan para pelakunya. Bagi Dewey hal ini merupakan prasyarat untuk keseimbangan di mana wayang mendapat ide dari masyarakat dan masyarakat dapat

³ Demikian juga, ada pendapat bahwa makna dari benda-benda peninggalan sejarah seperti patung, candi, situs purba, maupun buku-buku kuna dianggap tidak mempunyai kandungan makna dinamis karena wujudnya yang permanen dan mapan, tidak akan berubah karena sudah diciptakan pada masa lalu oleh pengarangnya. Pendapat seperti ini didasarkan atas adanya bentuk fisik benda seni yang tidak berubah baik selama dihadapi dan dihayati oleh dan setelah selesai dicermati dan ditinggalkan oleh para penontonnya. Tentu saja hal ini tidak demikian halnya karena kandungan makna seni tidak berada di dalam karya-karya itu, tidak berada di tempat sunyi tanpa kontak dengan dunia luar. Paparan saya dalam seminar itu menunjukkan bahwa makna sebuah karya seni terjadi di dalam benak para penikmatnya, bukan di dalam karya seni itu. Dengan demikian, bisa ditegaskan lebih lanjut bahwa betapapun karya-karya itu berdiri tegak di hadapan kita tanpa perubahan fisik sedikitpun mereka akan menyampaikan banyak dimensi kehidupan masa lalu atau bahkan masa-masa mendatang dalam kehidupan bermasyarakat. Pernyataan seperti itu menegaskan pendapat bahwa makna suatu karya hanya tergantung pada bentuk fisiknya belaka, tanpa harus ada penafsiran terhadap konten yang terdapat di dalam karya itu. Implikasinya adalah bahwa makna karya akan berubah-ubah sesuai dengan pandangan yang berlaku bagi para penonton seni, bukan pada benda seni itu secara natural.

memanfaatkannya dari wayang. Dewey dengan meyakinkan mengatakan proses itu sebagai berikut.

Menurut pendapat saya, cerita wayang, dengan perantaraan panakawan, selalu membawa berita perkembangan baru kepada para penonton dan pendengar. Sesudah saya mempelajari filsafat Jawa dalam wayang, justru menganggap bahwa wayang adalah wahana budaya yang baik sekali untuk perkembangan serta kemajuan jaman. Wahana itu juga membantu para pemirsa menyaring dalam memilih inovasi baru, yang mana yang cocok untuk mereka, sehingga mereka tidak secara buta terus meninggalkan budayanya yang mendasari hidupnya selama ini, dan langsung menggantinya dengan yang baru, tanpa dipertimbangkan untung ruginya lebih dulu (“Pengantar” dalam Sumukti 2006: ix).

Pendapat seperti itu sebenarnya sudah lama menjadi keyakinan para pelaku wayang, namun pada umumnya mereka mengakuinya sebatas konsep dasarnya saja. Sangat sedikit penjelasan secara rinci, kalau toh ada, tentang bagaimana konsep-konsep itu memberikan inspirasi terhadap kehidupan nyata anggota masyarakat. Aplikasi konsep seperti ini perlu disampaikan dengan eksplisit dan langsung supaya masyarakat semakin menyadari urgensinya pandangan-pandangan seni dalam membangun inovasi baru dalam masyarakat yang berkembang menjadi semakin kompleks ini. Saya akan memberikan contoh tentang bagaimana gugus-gugus pemikiran dari hasil pemahaman tentang seni itu dijadikan pegangan terhadap cara hidup para penonton.

Para penonton wayang, misalnya, mendapatkan berbagai macam ide dan nilai tentang keberanian, kejujuran, ketulusan, ketaatan, dan kepahlawanan dari pertunjukan wayang yang dilihatnya dalam kurun waktu lama. Bagi mereka figur-figur

wayang merupakan tokoh-tokoh ideal yang hidup dalam keyakinannya dan berfungsi untuk rujukan dalam memikirkan isu-isu mutakhir dalam kehidupan sosial. Dengan kata lain, figur-figur tokoh itu juga bisa digunakan untuk menghindari pikiran-pikiran jahat orang lain di samping untuk acuan terhadap pikiran-pikiran dan tindakan yang baik. Figur-figur itu berupa gambaran citra yang demikian kuat berada di dalam benaknya sehingga dapat digunakan untuk memerangi keangkamurkaan, mengurangi kesombongan, maupun mereduksi pikiran-pikiran tidak terarah. Bima, Bayu, Kresna, Kunthi, Puntadewa, dan Arjuna adalah tokoh-tokoh wayang dengan karakter dan kepribadian khusus yang dapat memberikan inspirasi kebajikan, keluhuran, harmoni, keseimbangan, maupun kekuatan tersembunyi di dalam alam semesta. Di banding dengan tokoh-tokoh lain mereka lebih unggul karena telah mendapatkan berbagai latihan dan pancaran kekuatan dari sang adikodrati. Mereka tidak hanya dianggap baik di dalam menghadapi dan memerangi tokoh antagonis dalam pertunjukan, tetapi juga dianggap sebagai sumber kekuatan yang dapat memancarkan energi-energi positif ketika para penonton ketika mengalami kebimbangan dalam merenung dan memikirkan nasib sendiri.⁴

Lebih dari itu, mereka adalah tokoh-tokoh yang dalam kehidupan masyarakat bisa digunakan sebagai panutan dalam menjalankan tugas-tugas sosial. Di dalam melaksanakan kehidupan sehari-hari maupun mencapai cita-cita dan tujuan hidup para penonton tidak jarang mengacu kepada “tuntunan” ini karena hal inilah yang dianggap dapat memberikan pencerahan terhadap persoalan-persoalan yang sedang dihadapi. Citra – yang terwujud

⁴ Dengan alasan itu, berbagai kalangan di dalam komunitas seni masih kuat berpendapat bahwa sebuah pertunjukan seni seharusnya memberikan manfaat terhadap kehidupan sosial maupun kehidupan pribadi anggota masyarakatnya. Masih kuat diwacanakan bahwa pertunjukan seni yang baik adalah yang dapat memberikan manfaat seperti itu. Mereka mengatakan bahwa seni semestinya tidak hanya digunakan sebagai media untuk mencari kepuasan inderawi dan tidak hanya sebagai tontonan yang bagus

dalam berbagai konsep, gagasan, maupun norma itu – berada di dalam dua ranah yaitu kehidupan ide dan kehidupan nyata di mana keduanya saling memberi input dalam rangka kehidupan bersama. Oleh karena itu, kehidupan ide juga merupakan kehidupan riil hampir tanpa batas di antara keduanya. Untuk menjamin berlangsungnya dua ranah kehidupan itu para pelaku seni mengungkapkan ide-ide dari pencitraan itu ke dalam kehidupan keluarga maupun kelompoknya. Tidak sedikit para pelaku seni menggunakan nama-nama tokoh idola wayang sebagai nama anaknya⁵; mereka memberikan harapan kepada anaknya untuk mempunyai karakter dan “mewarisi” sifat-sifat tokoh itu selama hidupnya. Hal ini didasarkan atas keyakinan bahwa tokoh yang diidolakan dalam imajinasi mereka adalah ideal dan sempurna tiada lawan. Sebaliknya, untuk menghindari citra tidak baik terjadi dalam diri mereka atau keluarganya para penonton tidak ingin mengidolakan tokoh berkarakter tamak atau angkara murka karena hal itu bisa memberikan arahan terhadap kejadian yang tidak baik dan tidak diinginkan. Oleh karena itu, tokoh berkarakter jelek dianggap hanya ada di dalam cerita dan hanya

menurut pandangan hedonistik, tetapi pancarannya yang dapat memberikan tuntunan dan bimbingan menuju moralitas yang baik selalu diharapkan. Oleh karena itu, mereka memberikan penilaian negatif terhadap seni-seni yang hanya menampilkan wujud dan penampilan fisik menawan tanpa mempertimbangkan kandungan isi, makna, dan manfaat bagi masyarakat.

⁵ Nama-nama tokoh yang banyak digunakan misalnya: Bima, Bayu, Kresna (sering dengan perubahan menjadi Krisna), Utari, Yudistira, dan lain-lain. Namun, di sini tidak semua nama-nama tokoh digunakan karena orang Jawa mencoba menghindari konotasi tidak baik terhadap nama yang diberikan dan dampaknya terhadap kehidupan mereka. Saya tidak pernah menjumpai nama-nama tokoh Kurawa – seperti Durna, Dursasana, Sengkuni, Kurupati, maupun Durmagati – digunakan untuk memberikan nama terhadap seseorang apalagi anaknya. Dari sini tampak bahwa nama dalam masyarakat Jawa tidak hanya digunakan sebagai kata ganti seseorang yang menempel tanpa adanya maksud khusus tetapi juga merupakan simbol pribadi untuk memberikan harapan baik untuk pemberi nama maupun pemiliknya. Harapan-harapan muncul di dalam pikiran mereka ketika mendengar dan memberikan nama dan bahkan ada ungkapan “asma kinarya japa” (secara harafiah berarti nama berguna sebagai obat) yang berarti nama itu semestinya memberikan harapan baik bagi pemiliknya.

ada untuk melengkapi tokoh-tokoh baik dalam menjalankan tugasnya. Mereka menganggap tidak selayaknya menjadikannya sebagai idola dalam kehidupan masa kini apalagi masa depannya; dengan logika itu para penonton tidak menggunakan nama-nama Sarpakenaka, Dasamuka, Kalamarica, Dursasana, Sengkuni, Durna, maupun Duryudana sebagai nama bagi anak-anaknya. Tokoh-tokoh itu dianggap sudah hilang dalam cerita dan tidak selayaknya menjadi tokoh ideal dalam kehidupan bermasyarakat.

Citra Seni dalam Ranah Ekonomi

Saya yakin bahwa citra dalam seni juga mempengaruhi berbagai pemikiran dan konsep dalam bidang kehidupan lain seperti ekonomi, suatu kegiatan untuk mengatur keseimbangan antara jasa dan imbalannya dalam mencapai kesejahteraan bersama. Bahkan, saya juga berpendapat bahwa citra itu dapat menguatkan pilar-pilar kehidupan di bidang ini melalui perembesan konsep yang berada di dalamnya. “Kerja sama” antara kedua ranah ini – citra sebagai kekuatan dalam ranah estetik dengan konsep sosial dalam ranah kognitif – saling mengait satu dengan lainnya sehingga mereka bisa saling menguatkan dan menghidupi.

Gambaran tokoh dalam wayang, ide-ide dari gamelan, konsep-konsep dari tari atau teater, pra-konsep dari pertunjukan tayub, semuanya sudah menjadi perbendaharaan para pelaku seni sejak mereka mengenal kesenian itu beberapa waktu lalu. Perbendaharaan ini tidak terpisah dengan kegiatan lain, walaupun mereka tidak sedang berada di dalam situasi kesenian. “Bahan-bahan” itu telah diresapi oleh komunitas ini dan akhirnya menjadi bagian tidak terpisahkan dari kegiatan mereka selama mereka bersosialisasi dengan kolega-koleganya dalam masyarakat. Bahan-bahan itu sangat bermanfaat untuk menguatkan konsep-konsep di bidang ini, seperti halnya pada ranah lain. Ia berperan sangat

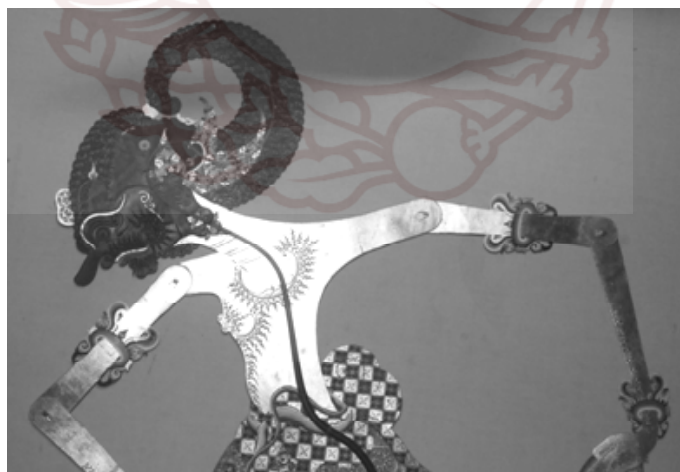
urgen karena dapat menuntun motivasi dan tindakan-tindakan para pelaku di bidang ini. Mereka menggunakan citra ini dengan penuh kesadaran, karena citra seperti itu benar-benar hidup dalam pribadi maupun orientasinya. Dalam situasi seperti inilah “kebijakan lokal” dari suatu kesenian dapat muncul dalam bentuk konsep yang dapat mendasari ide-ide, cita-cita, rencana-rencana, maupun tingkah laku yang menyenangkan untuk masa depannya.

Tokoh Bima, seperti tampak dalam contoh di bawah, misalnya, memberikan gambaran jelas tentang karakter-karakter ideal yang bermanfaat bagi kehidupan masyarakat: kegagahan, kejujuran, ketulusan, ketaatan, dan kedisiplinan. Kualitas karakter seperti itu sangat diperlukan dalam mencapai cita-cita, tidak hanya secara ideologi selama penggemar wayang berada di dalam pertunjukan, tetapi juga ketika mereka berada di dalam konteks sosial di mana mereka menjalani kehidupan sehari-hari. Kualitas ketokohan dalam diri Bima seperti itu merembes karena adanya osmosis⁶ yang terjadi secara “alami” dari kedua ranah itu. Citra itu selanjutnya mengristalisasikan konsep-konsep yang berada di dalam persepsi masyarakat dan oleh karena itu mempunyai makna khusus dan mendalam bagi kehidupan masyarakatnya. Selanjutnya, ia dapat memberikan bingkai terhadap keyakinannya dalam

⁶ Saya membicarakan hal serupa ketika menganalisis teks dalam pertunjukan gamelan. Keyakinan saya muncul karena dalam kenyataannya teks gamelan tidak lepas sama sekali dari teks-teks lain seperti teks sastra maupun teks verbal dalam kehidupan sehari-hari. Saya berpendapat bahwa teks gamelan berkaitan dan bahkan merupakan “kelanjutan” dari teks-teks yang ada sebelumnya dengan cara “merevisi” konten di dalam teks-teks terdahulu. Dengan demikian, bisa dianggap bahwa teks tidak pernah steril dari campuran teks lain karena maknanya berada di dalam pribadi yang hidup di dalam situasi berkelanjutan. Bahkan, konteks di mana teks berada juga ikut berperan di dalam memfasilitasi terjadinya osmosis itu sehingga proses intertekstualitas menjadi semakin kaya akan kemungkinan pembentukan makna baru. Bagi saya, kompleksitas semacam inilah yang menyebabkan kita mendapatkan ide dan keyakinan baru yang didasarkan atas proses kompetisi dan “pertarungan” ideologi di dalam jaringan makna. Di dalam proses berikutnya, secara khusus teks juga dapat menguatkan berbagai ideologi dan konsep-konsep di dalam masyarakatnya. Tidak sedikit dari mereka yang menjadi pegangan hidup seperti halnya ajaran-ajaran dalam agama-agama resmi yang berlaku di dalam masyarakat (Santosa 2012: 86).

membentuk sikapnya yang tidak tertandingi dalam menggapai tujuan yang mengandung kebenaran.

Konsep ketokohan semacam itu bersinggungan dengan konsep lain dan sangat melekat pada diri para pelaku bisnis seperti yang terjadi pada komunitas perbankan di Jawa Tengah. Mereka menganggap bahwa nilai-nilai seperti inilah yang diharapkan menjadi landasan kerja mereka selama mengadakan kegiatan berbisnis. Citra seperti itu menurut mereka seharusnya dipelihara dan dijaga karena tidak ada konsep lain yang dapat mengunggulinya dalam membingkai ide-ide mereka tentang karakter kegiatan itu. Dengan menggunakan citra itu mereka dapat menguatkan gambaran tentang hal mendasar yang seharusnya ditonjolkan. Kesetiaan, kejujuran, ketekunan dan kerja keras para pelaku bisnis seharusnya diberi landasan kokoh oleh tokoh-tokoh ideal dalam kehidupan wayang yang telah mereka kenali seperti keteladanan Bima itu. Dalam bayangan mereka akumulasi dari karakter ideal tokoh Bima bisa dijadikan media untuk mengilhami tingkah laku dan kebajikan para pelaku bisnis selama menjalankan tugasnya.



Gambar 4. Bima sebagai tokoh tegas, disiplin, jujur, berkemauan keras, tanpa pamrih dan pantang menyerah. Tokoh ini mengilhami komunitas

perbankan dan digunakan sebagai logo Tabungan “Bima” dengan harapan bahwa kerja pelaku bisnis bisa meniru tokoh ideal itu
(Dokumentasi: Santosa)

Orang-orang di bidang perbankan tidak hanya menyadari adanya konsep ideal seperti itu – bahwa Bima berkarakter tegas, jujur, tulus, dan pemberani, Arjuna adalah tokoh perkasa, Kresna adalah tokoh cerdas dan bijaksana – tetapi mereka juga menggunakan konsep itu sebagai landasan untuk membangun sistem ekonomi secara bersama. Konsep-konsep itu secara sadar dipilih sebagai “landasan world-view” dan dianggap mempunyai fungsi urgen dalam menggerakkan kemauan dan semangat untuk saling membantu dalam rangka meningkatkan kesejahteraan bersama. Untuk itu mereka menggunakan “simbol” maupun logo tokoh Bima yang sangat mereka kenal di dalam dunia pewayangan. Keunggulan karakter tokoh Bima sangat diharapkan untuk menguatkan citra tentang nilai dalam bidang itu. Karakter itu juga dimaksudkan agar dapat mengilhami pola pikir dan akhirnya menjelma menjadi pola tingkah laku para pebisnis dan selanjutnya mendorong kemajuan dan perkembangan perekonomian di dalam konteks mereka termasuk memperkokoh konsep jujur, tekun, dan cermat seperti yang diharapkan dalam gerakan menabung yang dipersyaratkan bagi para nasabahnya. Tabungan Bima secara tegas menggunakan citra karakter tokoh ini untuk memberikan dorongan terhadap usaha bank itu agar lebih maju. Demikian juga, para nasabah diharapkan dapat meresapi sifat-sifat tokoh Bima serta dapat mengikuti langkah kebajikan yang ditentukan oleh pihak bank sehingga mereka dapat saling bersinergi untuk saling mendapatkan manfaat.

Rupanya pemanfaatan konsep dan nilai seperti dilukiskan di atas bukan tanpa pertimbangan masak-masak. Secara sadar pihak perbankan memberikan perhatian secara khusus terhadap konsep seperti ini dengan pertimbangan-pertimbangan yang tepat.

Konsep yang berasal dari seni itu dipilih berdasar atas kekuatan-kekuatan yang terkandung di dalamnya. Mereka menganggap bahwa dengan menggunakan konsep itu sebagai landasan filosofis bagi aktifitas ekonomi maka hal itu dapat menyadarkan masyarakat untuk melaksanakan prinsip-prinsip kebersamaan tidak hanya dalam kehidupan sosial tapi juga dalam berbisnis.⁷ Jadi, kaitan antara konsep dalam seni dengan kegiatan ini tidak naif karena benar-benar mendapatkan landasan kuat dari dalam konten seni itu. Pernyataan berikut memberikan alasan terhadap landasan yang digunakan alam bidang ini.

Secara filosofi produk tabungan Bima yang dilambangkan sebagai ksatria Pandawa yaitu Bima Sena atau Werkudara dalam mencari jati diri untuk menyingkap rahasia hidup demi kesempurnaan sebagai manusia seutuhnya bisa dianalogikan sebagai Produk tabungan Bima yang mengalami metamorfis sebagai ikon Bank Jateng dan sebagai Genuine Product (asli) yang menyertai perjalanan Bank Jateng untuk tetap mempertahankan eksistensinya (Insan Kamil, dalam dedisat.blogspot.c om).

⁷ Saya berpendapat bahwa konsep-konsep yang berasal dari seni memberikan input terhadap konsep-konsep dalam kegiatan sosial dan bahkan pada konsep-konsep dalam bidang religi, politik, dan bisnis. Hal ini disadari secara inheren di dalam pandangan para pelaku di bidang-bidang itu walaupun secara terus terang tidak atau jarang dibicarakan secara langsung dalam berbagai percakapan dan dialog di antara mereka. Mereka memahaminya dan menggunakannya dalam ranah-ranah kehidupan itu dan memanfaatkannya sebagai cara untuk mendapatkan ide dan pandangan ketika mereka berhadapan dengan situasi sosial khusus. Saya menduga bahwa cara seperti inilah yang memperkuat posisi seni dalam kehidupan sosial dan kehidupan di bidang lain-lain seperti saya katakan itu.



Gambar 5. Bank Jateng mengharapkan tokoh Bima yang jujur, tegas, pemberani, dan tanpa pamrih itu dapat berfungsi sebagai penuntun kemajuan dan kesejahteraan anggotanya. Tokoh Bima dipandang dapat “membimbing masyarakat” dalam rangka “membangun negara” seperti tampak dalam tulisan yang mengelilinginya.

Citra Bima di sini tampak sangat kuat berada di dalam benak pelaku bisnis⁸ khususnya di lingkungan Bank Jateng itu. Bima dengan karakter unggul dan idealnya memberikan dorongan kepada semua pelaku bisnis untuk melakukan tindakan seperti tokoh yang diidolakannya. Demikian menurut pengelola tabungan Bank Pemerintah Daerah (BPD) Jawa Tengah. Harapannya adalah

⁸ Kehidupan citra tokoh-tokoh wayang seperti ini beredar di dalam masyarakat Jawa Tengah di dalam berbagai lapisan mulai anak-anak, remaja, sampai dewasa. Walaupun saat ini para remaja dan anak-anak kurang mendalami cerita wayang – karena kurangnya kesempatan untuk melihat pertunjukan wayang – tapi mereka masih faham tentang karakter tokoh-tokoh sentral seperti Bima, Kresna, Arjuna, dan Gatutkaca. Hal ini cukup bisa mengantarkan mereka kepada ideologi tentang kandungan nilai dan karakter-karakter tokoh pokok dalam pewayangan itu. Termasuk pelaku bisnis, yang mungkin hanya mendapatkan sedikit kesempatan untuk melihat pertunjukan wayang, pada umumnya mereka mempunyai pemahaman tentang pokok-pokok karakterisasi dalam pewayangan. Pemahaman mereka yang serba sedikit itu bisa mengantarkan mereka kepada pengambilan keputusan tentang nilai-nilai dan konsep-konsep yang relevan bagi kehidupan berbisnis mereka.

sifat-sifat dari tokoh Bima bisa diteladani oleh setiap anggota masyarakat sehingga mereka bisa mencapai cita-cita yang diharapkan. Bagi mereka dalam rangka memperkuat ekonomi bisa dilaksanakan melalui proses menabung yang dianggap bisa menggerakkan masyarakat menuju cita-cita bersama. Untuk itu, keunggulan karakter Bima dianggap dapat memberikan inspirasi kuat terhadap munculnya imajinasi dan pada saat yang sama juga memberikan dorongan untuk bekerja dengan tekun dan disiplin seperti tokoh yang diidamkannya itu. Citra itu juga dianggap dapat “membimbing masyarakat” dalam “membangun Negara” seperti tampak dalam logo di atas (lihat gambar Bima yang dikelilingi dengan kata-kata “membimbing masyarakat” dan “membangun Negara”).

Pemahaman konsep Bima tidak hanya berada di dalam ranah “konvensional” di mana pelaku bisnis mengandaikan sifat-sifat kebajikan melalui tokoh “representative” dengan merujuk pada gambar tokoh itu. Dalam tingkatan yang lebih abstrak nilai kejujuran, ketegasan dan disiplin di bidang bisnis juga ditampilkan dalam simbol yang disarikan dari nilai-nilai itu. Di sini, logonya tidak lagi berupa visualisasi tokoh dalam nuansa “konvensional” tetapi sudah menjadi kekuatan-kekuatan yang diwujudkan dalam stilasi lambang yang bersifat abstrak. Tidak tampak lagi perwujudan manusia dalam bentuk wajah, tangan, badan, kaki, ornamen busana, maupun hiasan kepala seperti banyak difahami oleh pecinta seni. Mereka semuanya telah berubah bentuk menjadi substansi elemen-elemen yang diabstraksikan lebih mendasar dengan mengacu pada esensi wujud dalam seni rupanya. Kejujuran, kedisiplinan, ketegasan, dan keberaniannya tervisualisasikan dalam karakter-karakter bentuk dan warna yang distilasikan dengan baik dan dapat difahami dalam wujudnya yang tidak vulgar, namun dengan kekuatan ekspresi yang tetap mendalam. Tanpa meninggalkan substansi dalam karakter Bima pelaku bisnis mengungkapkan esensi Bima dalam bentuk, warna,

simetri, harmoni, keseimbangan baru yang hanya bisa difahami dengan refleksi mendalam tentang substansinya. Gambar berikut melukiskan bagaimana substansi ketegasan, kejujuran, dan kedisiplinan dalam wujudnya yang abstrak.



Gambar 6. Abstraksi sifat-sifat Bima dalam stilasi bentuk dan warna.

Simbol semacam ini dianggap masih menggunakan konsep dasar dari tokoh Bima dalam perwujudannya yang sederhana tapi bernuansa kuat dan sangat bermakna untuk mengungkapkan nilai-nilai dalam tokoh itu. Dengan wujud itulah kekuatan nilai dalam diri Bima bisa tersampaikan dengan kuat tanpa harus mengabaikan substansi pokok pada tokoh itu.

Contoh-contoh di atas – mengisyaratkan pentingnya karakter tokoh wayang yang hidup dalam pola pikir dan karena kekuatannya di dalam imajinasi para pelaku perbankan hal itu perlu diaplikasikan dalam bidang bisnis, suatu ranah kehidupan yang tidak sering dihubungkan dengan kesenian melalui saintifik analisis. Tampak bahwa kekuatan citra tokoh bisa berada dalam berbagai tingkatan mulai dari yang konvensional sampai dengan yang menjelma menjadi ekspresi abstrak berupa stilasi warna dan bentuknya. Di dalam situasi terakhir pemahaman mendalam tentang citra wayang dianggap sebagai landasan untuk menciptakan simbol yang merupakan visualisasi dari pandangan yang didapatkan melalui abstraksi terhadap substansi itu.

Saya ingin memberikan ilustrasi lebih lanjut bahwa, walaupun pilihan makna dalam wayang – seperti halnya dalam teks sastra – dapat diisi dengan berbagai macam konsep, tetapi konsep terkuatlah yang akan memberikan arahan terhadap pemaknaan yang sedang dilakukan. Dalam kasus wayang, keberadaan tokoh memberikan berbagai kemungkinan penafsiran, dan oleh karena itu sekelompok orang dapat memanfaatkan asosiasi itu menjadi bentuk nyata di dalam kehidupan mereka.

Menyajikan contoh di atas saya bermaksud untuk menegaskan bahwa citra kesenian berdampak terhadap kehidupan masyarakat tidak hanya dalam ranah seni tetapi juga ranah lain yang berhubungan dengan seni melalui imajinasi para pelakunya. Tidak seperti para pelaku seni yang memahami segala konten seni dalam wujudnya yang “virtual” pelaku bidang lain memanfaatkan bentuk virtual itu untuk kepentingan masing-masing. Hal inilah yang memunculkan semangat dan kekuatan pada bidang-bidang lain. Tanpa semangat yang dibangun melalui imajinasi seni para pelaku bisnis tidak bisa mendapatkan motivasi kuat dalam melaksanakan dan menghidupkan bidang-bidang itu. Singkatnya, imajinasi seni telah memberikan sumbangan terhadap kehidupan bidang lain bukan hanya melalui kehadiran tokoh-tokoh yang dipajang di ruang tamu dan ruang lobi kantor-kantor pemerintah tetapi yang lebih penting adalah melalui kehidupan imajinasi yang merupakan elemen penting dalam kehidupan seni.

Citra Seni dan Harapan Kebajikan

Uraian di atas menunjukkan bahwa pemahaman dalam seni dapat digunakan sebagai pendorong cita-cita karena orang menganggap apa yang ada di dalam kehidupan sekarang belum sesuai dengan harapannya. Untuk itu mereka menggunakan citra dalam seni yang mempunyai energi kuat untuk membimbing orientasi pemilik citra itu. Sinergi seperti ini sering digunakan

dalam berbagai bidang karena mereka menganggap bahwa kekosongan-kekosongan konsep perlu diberi isi dengan konsep-konsep dari kesenian. Mereka berkeyakinan bahwa konsep kesenian mempunyai kekuatan tidak hanya karena citra yang mendalam tapi juga karena kesesuaian konten seni dengan ide yang diharapkan.

Satu contoh mengenai harapan kebajikan bisa dilihat dalam kasus penamaan terhadap anak atau anggota keluarganya. Memberi nama anak Bayu, misalnya, bukan tanpa tujuan apalagi dengan tujuan tidak baik, tetapi sebaliknya mengandung harapan kebaikan. Nama – khususnya di dalam komunitas Jawa Tengah – dengan jelas mengandung gagasan dan pesan yang dapat dijadikan cita-cita oleh pemberi nama. Di dalam benak pemberi nama terdapat pemikiran bahwa keadaan sekarang bukan merupakan puncak kehidupan, tetapi awal untuk meningkatkan capaian kehidupan. Ada anggapan bahwa yang ada sekarang belum sesuai dengan yang diinginkan, oleh karena itu seharusnya anggota masyarakat mengusahakan perbaikan terhadap situasi yang dihadapinya.

Orang tua memberikan motivasi kepada anak untuk mencapai harapan melalui nama itu. Mereka menganggap bahwa keadaan sekarang belum sempurna dan oleh karenanya perlu menentukan cita-cita melalui nama. Mereka sadar bahwa sebaiknya anak di dalam menjadi dirinya sendiri perlu diarahkan oleh konsep-konsep yang hidup dalam pewayangan. Hal ini dilakukan karena mereka sadar bahwa keadaan diri sendiri masih berada di lingkungan sekarang yang belum sempurna, dan oleh karenanya perlu diarahkan untuk menuju ke keadaan seperti “dideskripsikan” oleh nama yang dipilihnya. Orang tua menggunakan pemahaman dari wayang untuk membingkai cita-citanya dan memberi motivasi kepada anak-anak maupun anggota masyarakat lainnya.

Seorang mahasiswa dengan bangga mengatakan kepada saya tentang nama pemberian ayahnya, Wisanggeni, tokoh muda

dengan keberanian, ketangkasan, dan kejujuran menonjol dari pada tokoh lain. Bagi dia nama itu dapat digunakan sebagai acuan untuk mencapai kepribadian ketika ia berada dalam proses mencari diri sendiri. Dengan kata lain nama itu dapat digunakan untuk merumuskan arah tujuan hidup dan masa depannya. Ia mengandaikan namanya sebagai representasi dari tokoh pemuda yang tegas, pemberani, yang tidak pernah takut ketika memperjuangkan kebenaran. Hal ini menunjukkan bahwa “proyeksi” ke arah keadaan ideal selalu menjadi idaman para pelaku seni maupun anggota masyarakat yang merasa bahwa nama mempunyai kekuatan dan daya dorong kuat untuk menuju ke perbaikan masa depan.

Di Jawa, penggunaan nama seperti itu mempunyai makna karena orang menganggap bahwa nama bisa menuntun ke arah kebaikan. Di antara mereka terdapat ungkapan “Asma Kinarya japa,” yang berarti sebuah nama digunakan untuk mendapatkan kebaikan, mendapatkan makna yang dalam ketika hal itu digunakan oleh si empunya nama. Nama bisa jadi merupakan “rencana kerja” untuk menuju ke cita-cita dan harapan. Oleh karena itu, nama tidak saja bermanfaat bagi kehidupan pribadi seseorang tetapi seharusnya menjadi pegangan dalam menjalani kehidupan.⁹

⁹ Ilustrasi tentang nama-nama raja Jawa bisa dijadikan contoh dalam menjelaskan mengenai hal ini. Semua raja di Surakarta dan Yogyakarta menggunakan nama Hamengkubuwana, Paku Buwana, Paku Alam, dan Mangkunegara yang semuanya adalah representasi dari kekuasaan sang raja terhadap wilayah dan rakyatnya. Harapannya tampak jelas bahwa para raja adalah penguasa dunia, penguat dunia, dan sebagai pemberi keselamatan terhadap kehidupan manusia di dunia ini. Komaruddin Hidayat memberikan komentar terhadap masalah ini sebagai berikut: “Di lingkungan keraton, namanya sangat kosmologis, seperti Mangkubumi, Hamengku Buwono, Paku Alam, dan semacamnya yang konotasinya sangat jelas, yaitu sebagai penyangga dan penjaga jagat agar tidak gonjang ganjing. Nama ini juga menunjukkan filosofi di baliknya, para raja di Jawa beranggapan bahwa jabatan sebagai penguasa itu anugerah dan amanat Tuhan untuk menjaga ketenteraman bumi, bukan pilihan rakyat sebagaimana dalam alam demokrasi (Komaruddin Hidayat 2008).”

Kasus serupa juga terjadi pada tokoh sentral wayang seperti Semar, punakawan berhati bijak yang menjadi panutan para ksatria di berbagai negara. Figur Semar tidak hanya dianggap cerdas tapi juga tokoh berhati mulia dan mampu memberikan konsultasi terhadap berbagai permasalahan. Dia juga dianggap sebagai pelindung para ksatria dan bahkan tidak jarang dipandang layak menjadi figur riil dalam kehidupan masyarakat. Oleh karena itu, tidak sedikit kelompok masyarakat menghadirkannya dalam wujud nyata dalam kehidupan nyata.



Gambar 7. Semar, tokoh bijak dalam berbagai situasi dan kesempatan, dalam tugasnya sebagai penjaga ketenteraman warga masyarakat di jalan Karangtumaritis, Desa Puntukrejo, Jaten, Karanganyar
(Dokumentasi: Santosa)

Dalam ilustrasi di atas tampak bahwa tokoh Semar tidak lagi berada dalam imajinasi kelompok masyarakat, yang hidup dalam angan-angan dan tidak dapat diketahui oleh orang lain, tetapi ia juga “hadir” dalam wujud fisiknya di dalam bentuk tiga dimensi.¹⁰ Ia merupakan penjaga desa yang, dengan segala

¹⁰ Gambar Semar juga sering ditempel sebagai asesoris di dalam mobil-mobil, di tembok-tembok di rumah maupun kantor-kantor dan dimaksudkan sebagai “penjaga

kebaikan sifat-sifatnya, menenteramkan keadaan lahir dan batin anggota masyarakat. Citra yang biasanya terdapat di dalam benak para penikmat seni, saat ini menjadi nyata dan dianggap “dapat berinteraksi” di dalam konteks masyarakatnya. Konkritisasi seperti ini bukan merupakan hal luar biasa karena tokoh-tokoh seperti itu dianggap benar-benar menjadi bagian dari kehidupan masyarakat. Dalam pandangan masyarakat kegiatan-kegiatan sosial – keberhasilan di bidang bisnis, keteguhan hati dalam menjalankan tugas sosial, keselamatan dalam melakukan upacara dan ritual, keharmonisan dalam rumah tangga, maupun kedamaian spiritual – adalah berkat rahmat dan perlindungan sang Penyelamat yang benar-benar ada dalam kehidupan sosial. Dengan cara itulah masyarakat mendapatkan pengayoman, pencerahan pikiran, penguatan iman, serta kebahagiaan lahir batin yang, walaupun bisa dicapai dengan cara-cara lain, lebih kuat karena masyarakat dan tokoh Semar berada di dalam konteksnya yang nyata. Masyarakat memandang bahwa penyatuan seperti inilah yang diharapkan terjadi sehingga konsep “manunggaling kawula dan gusti” bisa terwujud dalam pengertian sebenarnya. Dengan demikian, kehadiran tokoh itu memberikan manfaat dalam berbagai dimensi kehidupan sehingga kesejahteraan, kedamaian, ketenteraman, dan kebahagiaan dapat tercapai dengan sempurna.

Citra dan Status Sosial

Pencitraan pertunjukan juga bisa terjadi dalam ranah nyata yaitu untuk menunjukkan bahwa seseorang bisa mencapai derajat sosial ketika berada di dalam suatu acara seremonial. Walaupun

keselamatan” bagi pemilik mobil, kantor atau rumah-rumah itu. Harapan-harapan mereka digantungkan kepada tokoh ini dengan menghadirkannya dalam keadaan fisik yang bisa menembus sampai ke batas mental berbentuk imajinasi. Tidak sedikit dari para pengguna dan pemiliknya menaruh harapan jauh ke depan dalam konteks kehidupan mereka.

hal ini berada dalam ranah kiasan, tetapi kebenaran di dalam pertunjukan itu dianggap dapat mewujudkan hal yang nyata ada pada pelaku upacara itu. Oleh karena itu, pertunjukan dapat merupakan “panggung sandiwara” di mana para pelaku upacara adalah para pemainnya. Misalnya, di dalam upacara penganten tuan rumah menyambut kedatangan besan dengan gendhing khusus yang disebut Tirtakencana, yang secara harafiah berarti “air emas.” Makna harafiah ini tidak hanya diberi konotasi penyambutan dengan segala puji dan keunggulan seperti yang terkandung dalam karakter logam emas, tetapi juga yang lebih penting metafor itu digunakan oleh tuan rumah untuk meningkatkan status sosial melalui pertunjukan gamelan. Dalam pandangan orang Jawa penyambutan seperti ini sekaligus dapat mengangkat derajat tuan rumah di dalam pandangan besan, termasuk bagi para tamu yang hadir, karena mereka berada di dalam konteks pencitraan yang tidak hanya menggunakan makna harafiah dari sebuah nama gendhing dan suara gamelan. Nama gendhing dan suara vokal itu bisa mencapai nilai tinggi karena berada di wilayah yang berjarak dengan kehidupan yang mereka jalankan sehari-hari.¹¹ Di dalam konteks upacara, kiasan ini

¹¹ Saya pernah menjelaskan tentang “jarak waktu” di antara kata-kata dalam bahasa sehari-hari dengan bahasa yang digunakan dalam pertunjukan gamelan maupun wayang (lihat Santosa 2012c: 214). Di sini, kata-kata dalam kehidupan keseharian dianggap representasi dari ranah “nyata” di mana orang tidak perlu berimajinasi untuk menggambarkan substansi yang direpresentasikan oleh kata-kata itu karena kata-kata itu merujuk kepada benda-benda nyata yang kita kenali selama berkehidupan sosial. Sebaliknya, kata-kata dalam pertunjukan gamelan (dan wayang) dipilih dari kata-kata dalam bahasa khusus agar penonton dapat menciptakan imajinasi yang tidak ada dalam kehidupan sehari-hari. Munculnya jarak ini tidak menyebabkan kesenian menjauhi makna, tetapi sebaliknya ia merupakan unsur penguat terhadap terciptanya makna dalam kehidupan berkesenian. Jarak itulah yang menyebabkan terjadinya imajinasi kuat karena berada di dalam ranah otonom yang benar-benar hidup. Dengan demikian, kehidupan kesenian dapat menguasai world-view pelakunya dan bisa merupakan “sudut pandang” bagi mereka. Hal ini terjadi kalau pencitraan dalam kesenian digunakan sebagai “sumber inspirasi” terhadap kehidupan ideal dan akan terjadi pada masa mendatang. Lebih dari itu, jarak kiasan bisa meningkatkan status individu dan masyarakatnya karena dengan menggunakan pencitraan pelaku dianggap mempunyai tingkatan budaya lebih tinggi. Bahkan, hal ini bisa menjadi ukuran kecerdasan dan kebijakan yang selanjutnya dapat memberikan status lebih tinggi bagi orang yang memahami dan melakukan tindakan seperti itu.

dianggap mempunyai kekuatan lebih karena maknanya yang dapat menyentuh kedalaman batinnya. Oleh karena itu, orang tidak akan menggunakan idiom verbal seperti pada percakapan sehari-hari dengan mengatakan: “Besanku, saya mengucapkan selamat datang, dan apa khabar?,” karena ucapan seperti itu dianggap vulgar dan kasar di dalam konteks upacara, bahkan dianggap menyalahi modus pemaknaan yang berlaku. Upacara tidak boleh menyampaikan hal-hal yang sepele tetapi seharusnya ia menggunakan stilasi yang menunjukkan tingkat peradaban penyelenggaranya. Tingkatan-tingkatan itulah yang dapat meningkatkan status sosial orang yang menggunakannya. Pemikiran seperti inilah yang menyebabkan pertunjukan gamelan dianggap sebagai perantara untuk peningkatan status sosial dan sekaligus dianggap sebagai peningkatan derajat dan martabat karena tuan rumah dan besan dapat menggunakan kiasan yang benar-benar hidup dalam pandangan dunia masyarakatnya. Semakin tinggi tingkat metafor yang digunakan sesuai dengan kesepakatan sosial di sana, semakin tinggi “nilai derajat” yang didapatkannya. Dengan alasan itu orang yang menggunakan ungkapan biasa – yang digunakan dalam kehidupan sehari-hari – dianggap tidak mengetahui adat dan tidak bermartabat dalam konteks kehidupan mereka.

Masih banyak contoh serupa yang dapat disampaikan, namun semuanya berdasar atas pandangan yang sama bahwa ekspresi pertunjukan gamelan (dan tentunya seni) mendapat tempat terhormat dalam pandangan masyarakat Jawa karena menggunakan “modus abstraksi” seperti saya jelaskan itu. Saya pernah menulis masalah ini dengan menegaskan kembali tentang hubungan antara pertunjukan dan nilai-nilai yang terdapat di dalam masyarakat sebagai berikut.

This text contains the basic concepts, attitude, principles and values suitable for the people. It affirms what people think and it underlies the behavior of the people. Thus, the meanings of performances

emphasize the values of the community and vice versa because the meanings of gamelan performances agree with the society's values. Therefore, a gamelan performance mediates the exchange of "text" in order to ensure that both the meanings of the gamelan and the values of the community reinforce each other (Santosa 2010: 141).

Saya menduga bahwa hubungan antara kedua ranah itulah yang menyebabkan seni dapat mempunyai peran dan fungsi dalam kehidupan masyarakat dan bahkan dalam beberapa hal dapat melebihi dari fungsi ranah lain dalam kehidupan bermasyarakat. Khususnya bagi masyarakat Jawa hal ini dianggap penting khususnya di dalam memperkuat konsep-konsep yang digunakan ketika berada di dalam situasi seremonial yang menjadi bagian tidak terpisahkan dengan kehidupan mereka.

Seni dan Realitas Sosial

Pertanyaan sering muncul di antara kita: di mana posisi seni ketika menyampaikan karakter dan menghadirkan perorangan di dalam kontennya? Apakah seni berada di ranah imajinasi tanpa kaitan dengan kehidupan sosial atau seni mendapatkan posisi sebagai stimulator terhadap kehidupan pribadi atau bahkan sebagai representasi kehidupan bermasyarakat?

Tidak mudah untuk menentukan hal ini karena beberapa alasan. *Pertama*, orang sering tidak mengetahui maksud dari para pencipta seni. Tidak sedikit dari seni diciptakan di waktu lampau di mana pelaku sekarang tidak mengalami masa di mana pencipta berada. Kalau toh diciptakan di masa sekarang tidak banyak pencipta yang menyampaikan konten tersebut dengan jelas karena memang tugas mereka bukan itu. Wacana tentang konten sering diserahkan kepada para penikmat sehingga isu tentang ada tidaknya tokoh menjadi domain perenungan, bukan domain dialog untuk mendapatkan pencerahan tentang isu dimaksud. Mana

yang ada dan tidak ada tidak jelas. *Kedua*, ada tidaknya karakter atau kejadian ditentukan oleh masyarakat yang mempunyai nilai dan bagaimana mereka menganggapnya dalam kehidupan mereka. Seni sebagai wujud kekuatan imajinasi sering berhadapan dengan realitas sosial di mana gambaran tentang konten seni terwujud dalam kehidupan.

H. Porter Abbot pernah menulis masalah ini dalam bukunya *The Cambridge Introduction to Narrative*. Abbot berpendapat bahwa kejadian dan tokoh dalam sebuah tulisan tidaklah merupakan peristiwa yang dapat dibuktikan dalam kehidupan sosial. Semua itu merupakan imajinasi dari pengarang, seberapa pun kuatnya daya imajinasi yang dimunculkan, yang mendapatkan ide dari perenungan sendiri. Pencermatan Abbot terhadap karya sastra menunjukkan bahwa energi seni dapat mengubah orientasi pembaca (dan penonton) saat menghadapi karya dengan kekuatan optimal. Ia menulis sebagai berikut.

The words on the page describing Madame Bovary or transcribing her words do not refer to a character in what we call the real world, either past or present. There are neither is nor was a real Madame Bovary, only marks on a page. These marks do not so much refer to Madame Bovary as stimulate or catalyze a representation of Madame Bovary in the mind of the reader. She does not exist before the marks but after them,¹² and repeatedly, big and small, in the mind after mind (Abbot 2008: 134).

¹² Persoalan kapan tokoh muncul di dalam karya seni perlu diberi komentar untuk menunjukkan kekuatan karya itu ketika dipertunjukkan. Memang, kekuatan sebuah karya bisa diukur dari seberapa energi yang dimunculkan untuk merepresentasikan tokoh dalam rangka membangun citra. Karya seni yang kuat akan menciptakan atmosfer citra ketika seni itu dipanggungkan atau dipamerkan dan sebaliknya karya lain tidak dapat merangsang citra karena penyajiannya menekankan pada sajian sensual saja. Seperti pada contoh sirkus (lihat Santosa 2012: 112) yang menekankan pada keunggulan teknis gerak, yang bisa jadi lebih rumit dari teknis yang diperlukan untuk menyajikan karya seni, gambaran tentang kesan tidak muncul karena memang tidak ada konten seni yang ingin disampaikan. Gerakan para pemain sirkus “dieksploitasi” dalam rangka menunjukkan ketrampilan dan ketangkasan tubuh atau ketrampilan menggunakan peralatan seperti sepeda satu roda dengan ketinggian tiga meter, tali kawat sepanjang 10 meter yang berfungsi sebagai

Apa yang tampak dalam kutipan di atas adalah imajinasi dalam karya sastra yang mengandalkan pada deskripsi tokoh yang sepenuhnya tergantung kepada kekuatan imajinasi pembacanya. Memang, tidak ada rujukan dan acuan bagi mereka kecuali “bayang-bayang” tentang tokoh yang diciptakan sendiri di dalam pengalamannya.¹³ Di dalam komunitas Jawa, proses pemaknaan seni berbeda dengan proses di atas karena asosiasi dapat dengan mudah berada di dalam pikiran para penonton seni.¹⁴ Di sini,

“jembatan penyeberangan,” maupun tumpukan beberapa kursi yang salah satu kakinya diletakkan di ujung tongkat kayu atau bambu. Semua pertunjukan itu disajikan untuk memberikan pemahaman kepada para penonton tentang kemahiran teknis bukan untuk “menerawang” sebuah gambaran kesan melalui sajian pertunjukannya itu. Singkatnya, tidak ada perbedaan di dalam benak penonton sebelum dan selama pertunjukan berlangsung karena gambaran kesan memang tidak ada dalam benak penontonnya itu.

¹³ Seorang teman yang menyukai pertunjukan wayang kulit mengatakan bahwa bayang-bayang kesan itu bisa terwujud dalam bentuknya yang riil, khususnya apabila dhalang yang menyajikannya mempunyai kemampuan tinggi. Ki Nartosabda, misalnya, dianggap dhalang yang dapat menyampaikan hal ini karena kemampuan verbalnya dalam menirukan tokoh-tokoh dalam cerita wayang. Ketika mendengarkan wayang melalui radio atau kaset teman saya itu bisa “melihat” adegan dalam wayang itu seperti terjadi sebenarnya. Tokoh Kresna terbayang seperti duduk di atas singgasana sedang memberi petuah kepada Bima dan saudara-saudaranya, Bima berdiri di hadapannya sambil bertolak pinggang, Arjuna sedang duduk di depan Kresna mendengarkan petuah dengan seksama, Puntadewa duduk di kursi lain di sebelah Kresna, Nakula dan Sadewa mendengarkan sambil duduk dihadapan Kresna, dan seterusnya. Ia menangkap semua peristiwa itu seperti halnya melihat orang yang sedang bercengkerama untuk membicarakan berbagai permasalahan penting di dalam lingkungan kerajaan. Semua peristiwa itu tampak hidup di dalam benaknya seakan benar-benar berada di hadapannya pada saat itu. Pengakuan seperti ini sering saya dapatkan dari beberapa orang yang benar-benar fasih dalam menghayati dan memaknai pertunjukan wayang. Hal inilah yang dapat memberikan inspirasi lebih lanjut kepada para penikmat wayang untuk “menciptakan” berbagai macam konsep dan ide dalam kehidupan bermasyarakat.

¹⁴ Hal ini dapat kita lihat dalam percakapan sehari-hari di mana lawan bicara segera memaknai kata-kata dengan berbagai “modus lain” yang sudah disiapkan lebih dahulu sebelum percakapan berlangsung. Di dalam konteks ini, kata-kata tidak hanya dimaknai secara denotatif, seperti layaknya orang berbicara ketika berkomunikasi secara verbal di mana kesamaan makna antara pembicara dan lawan bicara menjadi prasyarat utama, tetapi diberi makna konotasi sesuai dengan konteks yang dikehendaki. Hal ini sering terjadi khususnya di dalam komunitas seni di mana gambaran-gambaran tentang citra tidak bersifat “monolitik” tetapi menyebar ke mana-mana untuk mencari bermacam-macam variasi makna. Hal ini sangat bermanfaat, bahkan bagi banyak orang dianggap esensial, untuk mencairkan situasi percakapan bahkan untuk membuat dagelan sebagai pemecah situasi tegang di dalam percakapan. Hal terakhir menjadi penting karena

kiasan dalam seni, setelah difahami dan diinternalisasikan dalam kejiwaan penonton, juga selanjutnya diwujudkan dalam kehidupan nyata. Di sini, citra tidak lagi bersifat abstrak tetapi menjadi konkrit karena “divisualisasikan” sebagai wujud nyata dalam masyarakat. Masyarakat Jawa menganalogikan citra dalam berbagai bentuk dengan harapan apa yang ada di dalam gambarannya menjadi bagian dari hidupnya. Dengan demikian, mereka tidak menganggap bahwa kesenian adalah kehidupan terpisah dari kehidupan sosial karena kehidupan sosial merupakan “kepanjangan” dari kehidupan batin yang dibangun melalui kesenian.

Kehidupan bayang-bayang imajinasi dalam seni tidak hanya hidup dalam konteks sosial tetapi lebih dari itu dapat membentuk karakter pribadi yang ideal dan bermanfaat. Hal ini dianggap penting karena kehidupan pribadi dalam konteks sosial tidak hanya dibentuk oleh norma sosial tetapi juga tidak sedikit bergantung pada imajinasi dalam seni. Saya menduga bahwa imajinasi seperti inilah yang dapat membangun karakter dan kepribadian anggota masyarakat lebih dari strategi lain dalam kehidupan bermasyarakat. Sekarang ini di mana masyarakat tidak peduli lagi dengan karakter bangsa pemaknaan terhadap seni bisa menjadi alternatif untuk dijadikan pegangan dalam pembentukan karakter seperti itu.¹⁵

percakapan dan dialog seharusnya tidak terjadi secara langsung dengan tanpa “pembelokan makna” tetapi pada saat yang sama seharusnya menjadi “bumbu-bumbu” untuk menghindari “pembicaraan lurus” yang tidak dikehendaki dalam kebiasaan orang Jawa. Jika dilihat dari pandangan masyarakat Barat, yang lebih cenderung berbicara terus terang dan tidak berbelit-belit, hal ini dipandang terlalu ‘mengada-ada’ karena tidak efisien dalam berkomunikasi. Seorang teman dari Amerika mengatakan kepada saya tentang “kebingunannya” dalam mendengarkan “jokes” orang Jawa Barat yang diulang-ulang, yang menurut dia hal itu cukup dikatakan sekali saja. Padahal, maksud pengulangan lelucon itu, yang bagi penuturnya masih relevan walaupun diulang-ulang, adalah untuk menciptakan keakraban dengan teman-teman lain yang berada di sana. Hal inilah yang menyebabkan dagelan bisa bermakna bagi suatu kelompok masyarakat dan tidak lucu di dalam komunitas lainnya.

¹⁵ Saya pernah mengulas masalah ini di tempat lain dengan memberikan konteks karakter ini dengan peran pemerintah yang semestinya bertanggungjawab terhadap

Apa maknanya ketika masyarakat Jawa menjadikan citra sebuah kenyataan di dalam masyarakatnya? “Konkritisasi” citra seperti ini tidak dimaksudkan untuk menjadikan citra benar-benar terjadi, akan tetapi mereka mengharapkan agar “benda konkrit” itu menjadi rujukan bagi anggota masyarakat untuk membangun pikiran-pikiran yang konstruktif. Melalui penciptaan “artefak baru” itu orang ingin mendapatkan pegangan bagi ide-ide barunya. Misalnya, dengan menamakan tempat sebagai asosiasi riil dari ide-idenya yang didapat dari seni mereka bisa mendekatkan citra dengan kehidupan nyatanya. Untuk itu mereka menamakan beberapa tempat dengan mengambil nama wayang seperti Pringgodani, Suralaya, Amarta, maupun Astina. Nama-nama jalan di daerah Legian, Bali menggunakan nama tokoh wayang: jalan Puntodewa, jalan Gatutkaca, jalan Arjuna, jalan Bisma, jalan Nakula, dan lain-lain. Masih banyak lagi contoh-contoh yang tidak dapat saya sebutkan semuanya dalam uraian ini. Singkatnya, citra dalam seni tidak merupakan realitas sosial tetapi mempunyai potensi kuat untuk menciptakan realitas sosial. Imajinasi-imajinasi dalam pikiran penonton yang didapatkan dari karya seni menjelma menjadi pikiran-pikiran dan konsep-konsep riil yang dapat digunakan sebagai dasar pikiran untuk bertindak. Bila hal itu terjadi, tindakan-tindakan dan situasi sosial dapat dianggap sebagai perwujudan konsep seni dalam realitas sosial. Dari sini tampak bahwa seni bukan hanya diingat dalam bayang-bayang dan angan-angan yang indah dan menawan, tetapi juga yang lebih penting seni dapat menjadi pedoman dan pegangan hidup. Hal ini dapat dilakukan dengan melalui inspirasi yang diberikan oleh seni

pembentukan kepribadian yang luhur bagi warganegarannya. Tanggungjawab seperti itu melekat dalam diri pemerintah dan dijadikan sebagai benteng pertahanan terhadap berbagai ekses dan pengaruh dari pandangan-pandangan yang merusak keutuhan dan kepribadian masyarakat dan bangsa. Saya menulis “pemerintah beranggapan bahwa dengan melaksanakan pendidikan berkarakter itu masyarakat akan dapat membentuk kepribadian yang elegan dan luhur, yang semakin hari dirasakan semakin luntur karena bermacam-macam pengaruh dari kebudayaan asing” (Santosa 2012: 171).

terhadap ide-ide yang digunakan di dalam masyarakat. Seperti saya sebutkan di tempat lain, seni mempunyai kaitan dengan masyarakat dan bahkan lebih dari itu mereka saling bersimbiose dengan pandangan dan ide-ide dari masyarakat. Ide-ide dalam seni berasal dari masyarakat dan pada saat yang sama ide-ide dalam masyarakat merupakan perwujudan dan “aplikasi” dari pandangan seniman yang didapatkan dari masyarakat. Ada proses simbiose antara konsep dalam seni dengan konsep di masyarakat. Bahkan, saya sering mengatakan bahwa keduanya saling menguatkan untuk menjadikan kehidupan masyarakat semakin bermakna bagi anggota komunitasnya.

Kritik Sosial

Kita seharusnya sudah tidak asing lagi dengan fungsi kritik yang telah dilakukan oleh seni selama ini. Bahkan, tidak sedikit orang mengatakan bahwa hal ini sudah menjadi tugas seni selama ia berada di dalam konteks sosialnya. Seni dianggap sebagai bagian integral dari usaha masyarakat untuk menata sebuah kehidupan sosial yang secara “organik”¹⁶ mempunyai struktur mapan dan komponen yang saling berkaitan dan saling memberi energi kekuatan. Oleh karena itu, seni mendapatkan pemahaman tentang mekanisme itu dan selanjutnya mengandaikan kesadaran anggota masyarakatnya dalam menata kembali keadaan sosial yang

¹⁶ Konsep di atas mendapat inspirasi dari teori fungsional struktural di mana sebuah komponen di dalam suatu sistem mendapatkan tempat dan fungsi sesuai dengan perannya dalam sistem itu. Suatu komponen tidak dapat berdiri sendiri, seberapa pun kuatnya di banding dengan komponen lain, karena mereka saling tergantung dalam membentuk keseluruhan sistem yang sehat. Di dalam konteks inilah sebuah “mesin organik” bisa berlangsung dengan baik tanpa harus menganggap bahwa satu atau dua komponen lebih penting dari komponen lain. Saling ketergantungan antara satu komponen dengan komponen lain dianggap sebagai keharusan karena hanya dengan cara itu kehidupan bisa berlangsung dengan baik. Satu prinsip yang perlu dicatat di sini adalah adanya keseimbangan antara peran setiap komponen sosial di dalam membangun harmoni secara bersama-sama dengan saling memberikan peran dan posisi khusus dan berimbang bagi setiap komponen yang ada.

berubah setiap saat karena adanya keharusan untuk mengonstruksikan situasi sosial yang mapan dan lebih baik.

Konteks kehidupan seperti digambarkan di atas mengimplikasikan bahwa seni mempunyai tugas inheren untuk mengingatkan masyarakat agar tetap menjaga kerukunan dan keadamaian di dalam sistem sosial. Di dalam konteks ini, seni merupakan bagian dari “roda kehidupan” yang mempunyai fungsi khusus untuk memperkaya wawasan dalam mempertahankan “kehidupan organism” yang hidup dalam masyarakat. Seni bukanlah sebuah komponen kehidupan yang lepas dan bebas dari komponen lain - agama, politik, hukum, ekonomi, maupun pergerakan sosial untuk mendapatkan hak warga negara – seperti dibayangkan oleh orang-orang yang tidak menyadari fungsinya. Saya berpendapat bahwa seharusnya seni bergerak sejajar dengan elemen-elemen masyarakat lain dengan saling menguatkan, bukan saling melemahkan kedudukannya karena terdapat satu atau dua komponen sosial yang melakukan tindakan tirani. Fungsi seni di sini bukanlah didasarkan atas “kekuatan klise” yang diucapkan untuk memenuhi simbol-simbol identitas¹⁷ berupa kiasan sambil lalu, tetapi merupakan kekuatan yang secara “natural” berasal dari

¹⁷ Dalam berbagai kesempatan keinginan untuk memelihara, mempertahankan, dan menggunakan kesenian sebagai identitas bangsa sering disampaikan di berbagai tempat dan kesempatan khususnya ketika orang berada di dalam acara seremonial di kantor-kantor maupun di tempat publik. Dalam kesempatan ini para pejabat menyampaikan pidato dengan mengunggulkan kesenian yang dianggapnya sebagai benteng terakhir peradaban bangsa, dan oleh karena itu mereka menyerukan kepada masyarakat untuk menjaga dan melestarikannya. Namun, pada umumnya pejabat-pejabat seperti ini tidak dapat menunjukkan dengan konkrit komitmennya dalam menggunakan kesenian sebagai landasan pokok kehidupan bermasyarakat itu. Tidak terlalu banyak dari para pejabat yang menghadiri pertunjukan seni sebagai bagian dari kegiatan keseharian mereka. Apalagi sedikit dari mereka yang benar-benar memperhatikan dan memfasilitasi kehidupan seni secara berkesinambungan. Mereka masih suka mengungkapkan isu-isu tentang keberlanjutan seni sebagai retorika yang menenteramkan secara verbal tetapi tidak berada di dalam wilayah riil kehidupannya. Dengan modus sama, mereka juga menciptakan slogan-slogan daerah yang digunakan sebagai media kompetisi untuk menunjukkan usahanya yang tidak tulus. Hal ini sering hanya pada tingkat wacana yang tidak dapat menguntungkan pelaku seni dalam pengertian sebenarnya.

dalam. Seni mempunyai energi yang selalu memancarkan daya hidupnya tanpa henti untuk menerangi nuansa-nuansa kegelapan yang tidak dikehendaki oleh masyarakat pengguna seni itu. Kekuatan energi itu sering dianggap sebagai elemen sosial yang mempunyai energi sebagai pengontrol tingkah laku menyimpang dari anggota masyarakatnya¹⁸. Bahkan, seni dianggap mempunyai kekuatan sebagai “penghancur” terhadap tindakan sekelompok orang atau individu yang menjadi beringas dan keras tanpa kendali. Di sini, seni mempunyai daya magnet yang kuat karena di dalamnya terdapat keindahan yang berfungsi untuk “membantu menciptakan kekuatan intrinsik” dalam menghasilkan kritik sosial.

Tahun 1999, ketika saya mengadakan penelitian di daerah Delanggu, Pak Soetadi pernah mengatakan bahwa kekuatan seni dalam mengarahkan pemikiran dan tingkah laku kebajikan bisa dirasakan sehingga pengingkaran terhadap nilai itu bisa berakibat tidak baik terhadap pelaku maupun masyarakatnya. Saat itu peristiwa “Mei Kelabu” belum lama berselang dan dampak merugikan kehidupan sangat besar baik secara material, sosial, hukum, maupun kultural. Kecurigaan antar etnis demikian kuat, perbuatan kriminal terjadi secara simultan tanpa mengetahui siapa pelakunya, bahkan saling mecurigai muncul dengan sangat mudah

¹⁸ Di dalam komunitas gamelan, hal ini diyakini sebagai kehidupan riil karena berbagai kejadian di sekitar adalah perwujudan dari ide yang muncul dalam pertunjukan seni. Khususnya para seniman mempunyai kesadaran tinggi mengenai hal ini dan mereka mengusahakan agar melalui pertunjukan ide itu dapat diwujudkan atau dihindari bila kejadiannya tidak diinginkan. Penyajian gendhing dianggap mewakili ide-idenya dan dengan demikian bisa merupakan wujud doa, ucapan selamat, permintaan, pemujaan, maupun manifestasi kekuatan sosial. Dalam menguraikan pandangan seniman tentang gendhing, saya berpendapat bahwa gendhing melalui karakternya dapat meringkai cara berpikir seniman sehingga ketika bertingkah laku mereka menyesuaikan dengan pandangannya itu. Mereka bisa menggunakan gendhing untuk kebaikan dan bahkan bisa menghindari memainkan gendhing karena dapat berakibat pada kejelekan nasib (lihat Santosa 2012: 104). Demikian juga, nama-nama gendhing dapat juga mempunyai makna di dalam konteks pertunjukan sehingga dengan nama-nama itu pengrawit dapat mengharapkan kebahagiaan, kesejahteraan, keselamatan, maupun kedamaian, maupun mengucapkan selamat datang (lihat Santosa 2005).

bagi anggota masyarakat. Dalam keadaan seperti itu tidak terlalu sulit menyulut sentimen-sentimen permusuhan di antara kelompok-kelompok sosial. Singkatnya, segala aspek kehidupan kita setiap saat bisa dirusak oleh “kekuatan negatif” yang sengaja dihembuskan tetapi tidak jelas dari mana datangnya. Keberingasan massa terjadi di mana-mana, pembakaran massa dilakukan dengan tanpa menanggung dosa. Korban berjatuh dari suatu etnis yang dianggap telah merampas hak-hak ekonomi, hukum, maupun sosial.

Menanggapi hal itu Pak Soetadi mengatakan bahwa penyebab keberingasan adalah nihilnya pemahaman mereka terhadap nilai-nilai dalam gamelan dan wayang. Pendapat seperti ini sering dijumpai dalam komunitas seni baik disampaikan secara langsung maupun melalui ungkapan-ungkapan perumpamaan. Pendapat bahwa seni dapat memberikan orientasi terhadap tingkah laku dalam masyarakat bisa difahami karena seni tidak hanya mengandung nilai keindahan, tetapi juga konten norma yang dibingkai dengan tampilan menawan. Walaupun konten tidak berada di permukaan karya, namun orang pada umumnya menganggap bahwa justru kedalaman seperti itulah yang memberikan kemungkinan kepada para pelaku seni untuk menggalinya dengan segala kekuatan imajinasinya. Proses inilah yang dapat mengantarkan para penikmat seni mendapatkan manfaat secara batin, bukan hanya pemuasan terhadap sensa belaka.

Kritik terhadap keadaan sosial yang disampaikan melalui pertunjukan gamelan sering berada dalam ranah semu, tidak mudah dicerna dengan pemahaman biasa, dan memerlukan perenungan mendalam. Memang suara-suara gamelan merupakan bangunan “benda abstrak” namun mempunyai kekuatan tiada tara bila dikomposisi secara khusus. Hal inilah yang menyebabkan pertunjukan gamelan mempunyai makna mendalam ketika didengarkan para penggemarnya. Namun, dengan bantuan sastra

melalui pilihan kata pertunjukan gamelan dapat menyampaikan kritik manis namun dengan konten tajam melebihi dari kata-kata vulgar yang disampaikan dalam kehidupan sosial. Saya menjumpai hal ini dalam Lagu Jineman Gendra (susunan alamarhum Martapangrawit), di mana lagu dan kata bersinergi dalam mengemas konten pertunjukan. Jineman Gendra berikut memberikan ilustrasi tentang kekuatan komposisinya dan syair manis namun bernada kritik.

Jineman Gendra

5 5 5 5 5 5 5 6¹ i i i 6 5 . . 6 i . i² i 6 (5)

Garwa nata mandara-ka toya rek-ta jro sa- ri- ra
(isteri raja Mandaraka, air ... dalam tubuh)

. 2 3 6 5 . 2 3 6 5 5 5 5 6 5 4 2 1[^]

Le- gan- a- na ta-nah wu-ta- hing ludira
(perhatikan tanah tumpah darahmu)

. 5 6 2 1 . 5 6 2 1 . 3 2 3 2 1 6 2 3 1 1 6 (5)

Ba bo, ba bo sapa gawe gendra nya dhadha iki dhadha
(babo, babo, siapa yang buat masalah (silahkan) berhadapan dengan saya)

. 5 5 6 4 5 5 i 6 5 4 2 1 5

Dhuh lae dhuh, si murka ngangsa-angsa tan-
(astaga, si murka menjadi tamak)

6 1 2 5 6 1 2 3 1

pa mu- ka tanpa ra- sa
(tanpa malu tanpa perasaan)

. . i 6 i 6 3 2 6 . 2 i 2 i 6 5

Riwut i- wat iwut lho njupuk clemat clemut
(sibuk dengan diri sendiri mengambil hak orang lain)

. . i 6 i 6 3 2 6 . 2 i 2 i 6 5
 Njeplak nyamuk-nyamuk lho golek gendut-gendut
 (menikmati hasil kemurkaan)

. . i 6 . 5 3 2 . . 1 3 2 1 6 5
 O ra li- la wong gawe sengsara
 (saya tidak rela kalau dia membikin sengsara)

. . . 2 1 2 3 1 5 5 i 6 5 2 5 3
 Mas masku dewe tak pikir sandang pangane
 (oh saudaraku, saya pikirkan kebutuhanmu)

. 5 i 6 i 5 3 2 . 2 3 5 3 6 5 3
 Mbok a ja cawe-cawe ra wurung dadi gawe (jangan ikut campur tangan, bisa
 membikin masalah)

. 5 i 6 i 5 3 2 . 2 3 5 3 6 5 3
 Wong isih thele-thele ra wurung dadi gawe (kamu masih bermasalah, bisa
 bermasalah dirimu sendiri)

2 1 6 . . 6 1 2 3 5 3 5 . 6 6 3 6 5 3 2
 Mintaa mring hyang suksma e hake hake hake dewe (mintalah hakmu sendiri
 pada yang kuasa)

2 2 2 2 2 6 1 2 3 2 2 1 6 1 2 3 1
 Man-eman eman tak eman ora kena wis ayo gandingan kunca (sayang kamu tidak
 bisa diajak bicara)

. . 3 2 3 1 6 5 . 6 1 2 1 2 3 1
 Lah i ki rasakna nepsu manghanda-handa (inilah pembalasanku atas
 kemarahanku)

. . 3 2 3 1 6 5 . 6 1 2 3 1 6 5
 Sirna tanpa gatra wong kang pindha drubiksa. (kau akan hancur sebagaimana
 raksasa tamak).

Notasi 3. Jineman Gendra, susunan Pak Martopangrawit berisi kritik sosial.

*Mbok aja cawe-cawe ra wurung dadi gawe (jangan ikut campur
 tangan, bisa membikin masalah)*

Wong isih thele-thele ra wurung dadi game

*Mintaa mring hyang suksma e hake hake hake dewe (mintalah
hakmu sendiri pada yang kuasa)*

*Man-eman eman tak eman ora kena wis ayo gandengan kunca
(sayang kamu tidak bisa diajak bicara)*

Lah iki rasakna (inilah pembalasanku)

*Sirna tanpa gatra wong kang pindha drubiksa. (kau akan hancur
sebagaimana raksasa tamak).*

*Notasi 3. Jineman Gendra, susunan Pak Martopangrawit berisi
kritik sosial.*

Sejak lama pertunjukan gamelan – termasuk vokal dan teks yang terkandung di dalamnya – berperan di dalam lini ini. Pada kasus-kasus seperti ini keterkaitannya dengan kehidupan sosial dapat terjadi dengan terang-terangan seperti pada pertunjukan wayang, di mana karya seni yang dipertunjukkan seperti berbicara secara langsung dengan para penontonnya. Terasa tidak ada jarak antara konten pertunjukan dengan para penonton sehingga apa yang disampaikan seperti berada di dalam kehidupan penonton. Apabila hal ini terjadi maka konten pertunjukan gamelan dapat memberikan inspirasi terhadap pikiran dan tindakan para penontonnya.

Tidak seperti pada kritik yang disampaikan melalui pertunjukan gamelan, di mana pesan disampaikan secara “lembut” dengan kata-kata bersandi dan terselubung, pada pertunjukan wayang kecaman terhadap tokoh masyarakat ataupun situasi sosial bisa dilakukan dengan lebih langsung dan terang-terangan karena dhalang menggunakan bahasa verbal yang dapat diolah menjadi

ungkapan-ungkapan kritis tentang kehidupan sosial. Di dalam hal ini, dhalang tidak hanya menyampaikan pesan keras terhadap para penonton tetapi juga kritik terhadap pemerintahan dan raja (yang diterjemahkan menjadi penguasa) yang sedang bertahta dan berkuasa. Seperti tampak pada adegan negara Ngastina, di dalam situasi perang Baratayuda, di mana kekisruhan posisi seorang tokoh terjadi, seperti dilukiskan dalam dialog yang disampaikan oleh Bisma terhadap Duryudana, sang penguasa kerajaan Ngastina berikut.

Ooh ... putuku, putuku Duryudana ... oh, mbahmu Talkanda ... mbahmu Bisma iki dudu Pendhawa ... uga dudu Kurawa ... nanging dina iki aku gumlethak ana ing tegal Kurusetra ... tumancep ana ing tumbak lan jemparing, atusan kebe, rungokna kupingmu ... Joko Pitono, titi mangsa iki aku mung kepingin guneman karo kowe, merga Bratayuda Jayabinangun ingkang wis semene dina iki dumadi, kowe menungsa nek dituduhke dalam bener kowe mlengos ... ning nek ana sing ajak-ajak marang karusakan, kowe gampang kepilut, nganti kowe ngurbanke ajine diri, Duryudana, ya ngene iki perang langgeng, perang langgeng ingkang ana jroning jiwane manungsa, sing dumadi nganti kukute nyawa, yakuwi perang ing antarane banda lan budipekerti, kamangungsane, oh Kurupati, sing nyata bisa ngilangke kawicaksanan ya merga sing tak kandakke kuwi, sing jatidirine doyong kamanungsane bisa dituku nganggo dhuwit, kupingmu rungokna, nanging yen jatidirine jejeg kamangungsane bisa nguwasani banda, mula ora bakal ana wong liya sing wani nuku kamanungsanmu nganggo rega murah, oh, ning ketokmu kowe kuwi ratu kaya pinter ning sakjane kowe goblog, ... yen kowe perang gedhe iki mung golek bebener, saiki rasakna sakyektine ana ing alam padang ya alam donya iki, ora enek bebener, ora enek bebener, Duryudana, sing bener ki ya mung sing menang, wong sing akeh kancane, yakuwi sing menang, kowe menungsa negaramu ki ringkih, wong-wonge wis padha ora waspada, ukume wis ora jejeg, nayaka negara padha pidak jempol, gedheg antuk,

kawulane padha kesrakat marga akeh bandha sing padha didelikke, digawa minggat, negarane saya mlarat, kawulamu sekarat, merga nayakane jajalanat, patihmu bangsat, mula Jaka Pitana tutugna Bisma, matiku suk kapan ora susah mbok dipikir, gage tak sekseni larunga getih, aku tak mbedhek, mengko sing boyong neng Ngestina ki Pandhawa apa nyawamu sing diboyong nyang neraka ... (Pertunjukan Wayang Boyong Pandawa oleh Ki Purbo Asmara, 11 Februari 2012, di Kampus II ISI Surakarta).

Terjemahan dalam Bahasa Indonesia.

[Ooh ... cucuku, cucuku Duryudana ... oh, kakekmu (dari) Talkanda ... kakekmu Bisma ini bukan (di pihak) Pendhawa ... dan juga tidak (berpihak) Kurawa ... tetapi hari ini saya terkapar sekarat di medan (peperangan) Kurusetra ... tertancap pada tumbak dan panah, beratus-ratus jumlahnya, dengarkan telinga kamu ... Joko Pitono, saat ini saya hanya ingin mengingatkan kamu, karena perang Bratayuda Jayabinangun yang berlangsung selama ini terjadi (karena) kamu, manusia jika diberi tahu jalan yang benar kamu tidak mau ... tetapi ketika orang mengajak ke jalan tidak benar kamu mudah terpengaruh sampai mengorbankan dirimu sendiri, ... Duryudana, inilah perang yang sebenarnya, perang (yang berada) di dalam jiwa manusia, yang akan terjadi sampai kiamat (kapanpun), yaitu perang antara harta dan budipekerti, harkat kemanusiannya, oh Kurupati, yang bisa memusnahkan kebijakan adalah karena hal itu, orang yang kepribadiannya lemah harga dirinya bisa dibeli, dengarkanlah, tetapi apabila harga dirinya kuat harkat kemanusiannya bisa menguasai harta, oleh karena itu tidak akan ada orang lain yang akan membeli harkat kemanusiaanmu dengan harga murah, oh, kamu kelihatannya ratu cerdas tetapi sebenarnya bodoh, ... jika di dalam perang besar ini kamu hanya mencai kebenaran,

sekarang kamu baru tahu (bahwa) di dunia ini tidak ada kebenaran, tidak ada kebenaran, Duryudana, orang yang benar adalah orang yang menang, orang yang mempunyai banyak teman, itulah yang menang, kamu itu negaramu lemah, orang-orangnya sudah tidak waspada, hukum sudah tidak adil, para pejabat negara saling kong-kalikong, kerjasama, rakyatnya semua menderita karena banyak harta disembunyikan, di bawa lari, negaranya menjadi melarat, rakyatnya hidup susah, karena para pejabatnya jahat, patihmu bangsat, oleh karena itu Jaka Pitana teruskan ... Bisma, akan mati kapan jangan dipikirkan, saya akan menyaksikan walaupun kamu bermandi darah, saya meramal, nantinya siapa yang akan diboyong (menduduki tahta) di Ngestina apakah Pandawa atau nyawamu yang akan dibawa ke neraka ...

Pergelaran *wayang* oleh Ki Purbo Asmoro tersebut walaupun menggunakan alur cerita konvensional, yaitu perang Baratayuda, tetapi tidak berarti bahwa pertunjukan menjadi “rigid” dan kaku dengan menggunakan idiom-idiom baku yang tertutup terhadap masuknya isu-isu mutakhir dalam kehidupan masyarakat. Fleksibilitas muncul dalam berbagai aspek pertunjukan yang dipandu dengan pola-pola adegan, gerak, janturan, dialog, maupun konten pertunjukan. Tampak dalam dialog antara Bisma dengan Duryudana, walaupun konteks adegan adalah peperangan Baratayuda, tetapi muatan masa kini sangat kuat dalam adegan itu. Kata-kata Bisma, yang berisi petuah dan hujatan, adalah pencanderaan sempurna tentang keadaan masa kini di mana kekuasaan dan keserakahan bergayung sambut untuk mengikuti kehendak orang-orang jahat yang ingin memenangkan diri sendiri dan kelompoknya. Korban berjatuh karena ulah orang-orang yang tamak dan ingin menang sendiri. Dalam keadaan seperti ini, tidak ada lagi kebenaran yang bisa dicari

karena kebenaran hanya ada pada orang-orang yang tega melakukan kong-kalikong dengan teman-teman dekatnya untuk kepentingan sendiri, seperti dikatakan oleh Bisma tersebut.

Dalam contoh di atas dhalang bisa dengan leluasa membicarakan rusaknya Negara astina karena ulah sengkuni yang selalu menghasut semua keluarga Kurawa. “Jaksanagara” sudah tidak adil, bahkan omongan mereka seperti “ASU” (anjing). Drama sosial segera tampil ketika dhalang mengatakan “sekarang tidak ada orang jujur kecuali kalau sedang menjadi calon legislatif, tapi setelah mendapatkan kedudukan mereka korupsi merampas uang rakyat.” Hubungan antara imajinasi dengan kehidupan sosial, baik yang dibangun di dalam benak maupun yang terjadi secara riil di dalam kehidupan penonton, sangat dekat. Oleh karena itu, teknik “switching” dari imajinasi dan kehidupan nyata mudah dilakukan dengan tanpa adanya rintangan yang berarti.

Menghadapi adegan pertunjukan seperti itu, penonton segera dapat mengasosiasikan dengan kehidupan mereka dalam masyarakat, lingkungan di mana mereka mengalami langsung keadaan seperti dilukiskan dalam narasi itu, serta persaingan dan pertarungan ideologi dalam kenyataan kehidupan sehari-hari. Reaksi tertawa yang diungkapkan oleh penonton terjadi tanpa adanya paksaan karena adanya kedekatan hubungan antara pertunjukan dan kehidupan para penonton itu. Tindakan para penonton itu terjadi secara alami karena penonton bisa mendapatkan kesan yang benar-benar hidup di dalam benak dan pengalaman mereka. Di dalam konteks seperti inilah konten pertunjukan dan pengalaman para penonton di dalam masyarakat terasa “identik” karena dhalang menggunakan teknik “asosiasi langsung” di mana situasi pertunjukan tidak diberi jarak dengan kehidupan sehari-hari para penonton.

Membangun Identitas Sosial

Kasus pembentukan identitas kelompok melalui seni juga sering terjadi pada anggota masyarakat, apalagi ketika mereka berada di dalam situasi khusus. Misalnya, ketika mereka berada di dalam situasi asing, di mana berbagai aspek kehidupannya tidak tersedia seperti pada komunitasnya, proses pembentukan identitas dapat terjadi dengan lebih sempurna. Keterasingan yang berasal dari kelompoknya sendiripun, ketika “world-view” dipertentangkan dengan kenyataan yang sedang dihadapi, apalagi di dalam konteks masyarakat lain di mana berbagai elemen sosial tidak sesuai dengan citra yang dibayangkannya, semuanya merupakan pemicu terhadap terjadinya identitas pribadi maupun sosial. Dalam keadaan seperti ini, orang mengalami keterasingan sosial dan budaya sehingga mereka merasa terhimpit di dalam hiruk pikuk lingkungannya. Posisi orang-orang seperti ini bisa diibaratkan sebagai berada dalam keadaan “hampa makna” di mana pencarian jati diri dirasakan semakin menjadi urgen dalam rangka mengokohkan keberadaannya dalam komunitas asing itu. Bagi mereka komunitas seperti itu dianggapnya tidak bersahabat serta menunjukkan “kesombongan-kesombogan” yang tidak dapat diterima oleh akal sehat mereka, bahkan sering dianggap sebagai kekuatan-kekuatan yang mengancam keberadaannya. Jika hal ini terjadi, maka saluran-saluran pembentuk identitas segera dicari agar keberadaannya bisa diterima di dalam masyarakatnya.

Menghadapi situasi seperti digambarkan di atas, berbagai reaksi para pelaku muncul dengan cara masing-masing. Tentu saja, tujuannya adalah untuk mendapatkan “jalan keluar” bagi keberadaannya di dalam komunitas asing itu, termasuk mendapatkan posisi dan status yang telah dieliminir oleh komunitas asing itu. Kalau kelompok orang Solo yang berada di Jakarta bereaksi dengan membuat kelompok dengan “identitas” Mangunjayan, kelompok orang Indonesia di Amerika

mengungkapkan rasa kebersamaan melalui pengakuan kepemilikan pertunjukan gamelan itu. Ketika mereka menghadiri pertunjukan gamelan yang kami adakan dengan kelompok Sari Raras yang berdomisili di Berkeley, California, Amerika Serikat, seorang dari Batak menghampiri saya di panggung setelah usai pertunjukan. Dengan bangga ia mengatakan kepada saya bahwa “musik kita” harus diperkenalkan kepada masyarakat Amerika supaya mereka mengetahui lebih dalam tentang kebudayaan Indonesia. Mereka perlu meng-apresiasi musik kita dengan cara lebih banyak menghadiri pertunjukan gamelan, demikian dituturkan. Tentu saja hal itu tidak dinyatakan untuk mengungkapkan basa-basi terhadap kelompok kami karena dia mempunyai alasan lebih mendasar ketimbang sekedar menyatakan pujian penghias bibir. Musik gamelan dianggap sebagai representasi dari musik Indonesia, sebuah ikon kesenian yang mewakili kelompok, bangsa, negara, bahkan tumpah darahnya. Suatu ungkapan harga diri, martabat, harkat, kebanggaan wilayah yang didasarkan atas pertunjukan musik.¹⁹ Tentu saja hal itu bisa dijelaskan dengan alasan identitas kebangsaan seperti saya uraikan di atas. Bahwa gamelan merupakan musik dari Indonesia sudah tidak dapat dibantah, tetapi bahwa gamelan adalah “musik kita” bisa dimaknai sebagai ungkapan kebersamaan yang muncul dari situasi keterasingan secara sosial.

¹⁹ Saya yakin, seperti diyakini juga oleh Anthony Diller (2002), bahwa proses representasi seperti itu terjadi karena seseorang atau sekelompok orang mencoba menghubungkan antara makna yang terdapat di dalam pertunjukan musik bersimbiose dengan makna lain-lain sehingga terjadi jaringan makna yang membangun konsep identitas yang diungkapkan dalam peristiwa itu. Menurut Diller, di dalam bahasa hal seperti itu juga pernah terjadi di Thailand di mana istilah Thai (yang sekarang digunakan sebagai nama resmi negara itu) dapat diterima karena pada saat itu ia juga menjadi bagian dari “political fabric” yang sedang diperjuangkan. Istilah seperti itu tidak bisa terjadi dengan sendirinya, tanpa adanya hubungan dan penguatan dari aspek lain, tetapi hal itu bisa menjadi idiom politik ketika mereka memerangi kekuatan penjajahan dari luar negara maupun usaha-usaha pemecah belah intrik-intrik dari dalam. Apalagi ketika ada pergerakan untuk mempersatukan kelompok-kelompok yang sedang berjuang mencari jati diri, maka tidak ada cara lain bagi kelompok terasing itu bereaksi kecuali dengan menyatakan kesamaan identitas. Diller mengatakan bahwa proses itu terjadi karena: “They work as parts of a larger pattern of meaning that interweaves language, mentality, political ideology, cartoon,

Saya ingin mencatat satu hal penting yang berhubungan dengan pembentukan identitas yaitu ketika seseorang atau sekelompok orang berada di dalam keterasingan. Situasi khusus yang dipandu dengan situasi lain-lain bersambung gayut dengan situasi yang terjadi dalam pertunjukan gamelan itu. Semua peristiwa itu menyebabkan adanya kekuatan pertunjukan gamelan untuk “menghipnotis” orang-orang Indonesia agar mengakui bahwa pertunjukan gamelan merupakan identitas mereka (lihat penjelasan saya tentang masalah ini dalam Santosa 2012c: 202-204). Tentu saja hal ini tidak hanya terjadi di Berkeley tetapi juga di tempat-tempat lain di mana orang-orang itu berada di dalam keterasingan yang mendalam. Saya membayangkan bagaimana penderitaan yang dialami mahasiswa ketika mereka berada di luar negeri tanpa sanak saudara, tidak bisa berkumpul bercengkerama dengan kolega sebayanya, kerinduan akan adiknya, kakaknya, orang tuanya, tidak ada forum untuk bersosialisasi, pergaulan tidak sesuai, tidak bisa menyelenggarakan perayaan hari raya bersama keluarga, tidak diberi ucapan selamat dan bingkisan pada saat ulang tahun, sementara itu ia mempunyai kewajiban belajar keras karena harus memenuhi persyaratan kuliah, belum lagi sering salah paham dalam berkomunikasi karena kemampuan bahasa yang terbatas. Semuanya membuat orang Indonesia itu menjadi asing dan terasingkan dari lingkungan sosial. Semua penderitaan menghimpitnya seakan tidak ada ruang untuk mengungkapkan isi hati, tidak ada tempat yang baik untuk secara bebas mengadakan acara yang sesuai dengan kehendaknya, tidak ada kesempatan bagi teman-teman dekatnya untuk berbagi rasa dan pengalaman. Hal inilah yang menyebabkan mereka merasa dekat dengan pertunjukan gamelan yang sebelumnya tidak dikenal dan

and even, on occasion, tanks and guns (Diller 2002: 71). Di sinilah, beberapa elemen masyarakat dapat saling memberi inspirasi, saling menguatkan, dan saling menjalin untuk mendapatkan kekuatan konseptual, dalam rangka mendapatkan konsep sentral dalam kehidupan bernegara, seperti saya jelaskan pada bagian sebelumnya.

bahkan bisa jadi dianggap sebagai “benda antik” yang hanya dipajang diruang pameran tertutup. Keadaan-keadaan di atas telah menghilangkan jarak psikologisnya dengan pertunjukan gamelan, keterasingannya dengan instrumen gamelan, ketidaktahuannya tentang kesenian Indonesia, bahkan kebenciannya terhadap seni yang dianggap kuna dan tidak bermartabat. Anehnya, pengakuan bahwa gamelan adalah “musik kita” (termasuk musik milik dirinya) seakan menghalalkan ia sebagai pemilik gamelan itu walaupun pada kenyataannya ia belum pernah melihat dan mendengarkan pertunjukan gamelan sebelumnya waktu berada di Indonesia. Segera setelah ia mendengarkan pertunjukan itu semua pemahamannya yang tidak banyak lenyap dan berganti menjadi sosok yang seolah-olah telah lama menjadi pecinta gamelan semasa hidupnya.

Seni dan Katarsis Sosial

Seni dibutuhkan oleh individu dan kelompok masyarakat karena melalui seni mereka mengidolakan keseimbangan didalam kehidupan lahir dan batinnya. Oleh karena itu, tidak jarang dari mereka menggunakan seni sebagai “alat” dalam mencapai tujuan itu. Bagi masyarakat seperti ini seni dianggap sebagai bentuk pelepasan dari ketegangan sosial yang dapat memberikan manfaat khusus di dalam bermasyarakat. Bukan hanya karena seni bisa memberikan ruang untuk memberikan alternatif sesaat ketika orang sedang membutuhkan “suasana lain” tetapi yang lebih penting adalah bahwa seni dapat menggunakan “kekuatan internalnya” untuk membangkitkan kehidupan bermasyarakat dengan kekuatan-kekuatan intrinsik²⁰ dalam rangka membangun

²⁰ Kandungan nilai seperti ini sering hanya bisa dirasakan dari “sebuah tirai” di dalam pertunjukan di mana orang mendapatkan entitas konten dari memandang dan memaknai karya seni ketika mereka mempunyai minat serius dan dengan intensitas tinggi. Kontak seperti inilah yang memberikan jalan terhadap pemahaman karya seni yang mempunyai

sendi-sendi kehidupan yang layak dan ideal. Keadaan inilah yang ingin dicapai dalam kehidupan sosial, suatu situasi yang bebas dari tekanan-tekanan negatif yang merugikan kehidupan mereka.

Berbagai contoh menunjukkan bahwa seni – betapapun kecilnya hal itu disadari dan diapresiasi oleh masyarakatnya – berguna di dalam berbagai situasi sosial khususnya ketika masyarakat sedang mengalami situasi “anomali” yang disebabkan oleh guncangan-guncangan keadaan sosial. Seni di dalam situasi seperti ini dapat memancarkan kekuatannya untuk meredam gejolak itu dengan “memancarkan auranya” untuk menetralkan guncangan-guncangan itu. Bukan berlebihan jika saya mengatakan hal ini karena kekuatan-kekuatan seni memang bisa menembus berbagai situasi yang sering tidak disadari dengan keadaan biasa. Kekuatan-kekuatan seni seakan bisa menjadi penawar terhadap ketimpangan sosial maupun politik baik yang disebabkan oleh dinamika dari dalam maupun pengaruh dari luar.

Kehidupan kota besar, misalnya, sering menjadi tempat ideal bagi berperannya seni dalam rangka membuat keseimbangan dan harmoni bagi masyarakatnya. Di Jakarta, di mana kegiatan ekonomi, politik, hukum, religi, ketegangan antar etnik, maupun pertarungan bisnis terjadi dengan intensitas tinggi dan semakin meningkat dari waktu ke waktu, seni dapat memberikan alternatif terhadap terbukanya saluran katarsis bagi masyarakatnya. “Ketegangan-ketegangan” psikis yang disebabkan oleh intensitas persaingan yang berwujud isu-isu keras dalam kegiatan sosial akhirnya berakumulasi menjadi gumpalan-gumpalan kristal rasa dendam, kekesalan, dan kebencian yang tidak mudah dilunakkan dengan kekuatan-kekuatan biasa. Bidang-bidang kehidupan saling

“kekuatan ekstra” untuk membangkitkan imajinasi para pelaku seni. Tidak jarang mereka – dengan mengandaikan suatu metafor dari konten karya seni – dapat bergerak maju sehingga mereka dapat memahami masalah-masalah kehidupan dalam berbagai macam aspeknya. Di dalam konteks ini, tidak jarang karya seni difungsikan dalam mencapai tujuan kemasyarakatan yaitu dalam rangka memberikan makna bagi kemanfaatan individu, kelompok, maupun kehidupan sosial.

meningkatkan eskalasi karena gesekan-gesekan yang terjadi selama proses sosial berlangsung. Apabila hal ini terjadi maka diperlukan energi-energi yang mengandung aura netral agar akumulasi permasalahan itu bisa teredam secara “alami” dengan tanpa menimbulkan kecurigaan di antara kelompok. Di dalam konteks seperti inilah seni dapat memberikan sumbangan – dengan mengedepankan prinsip keseimbangan yang akan terjadi dengan sendirinya bila seni dihadirkan di dalam konteks sosial itu – dan dengan begitu situasi kacau yang muncul karena adanya kompetisi yang tidak sehat dari berbagai pihak²¹ dapat diperbaiki. Mudji Sutrisno mengamati pergulatan kekuatan-kekuatan sosial seperti ini dalam masyarakat metropolitan dan mengemukakan pendapatnya sebagai berikut.

Menarik untuk dilihat bahwa kesenian di kota besar semacam Jakarta telah menjadi sangat fungsional, dalam arti menjadi “outlet,” tempat untuk mencairkan, tempat untuk relaksasi. Karena itu, mereka tidak mau menjadikan musik terlalu serius, pokoknya bisa bergembira ria dalam joget asyik. Kita lihat saja betapa musik dangdut, yang semakin banyak digemari, merupakan tempat penghayatan dan saluran relaksasi bagi masyarakat urban yang merasa bahwa musik tersebut memiliki kesamaan dengan landasan budaya mereka di daerah (Muji Sutrisno 1998: ix).

²¹Dalam keadaan seperti ini saya membayangkan bahwa teori fungsional struktural bisa dimanfaatkan dengan tanpa campur tangan pikiran-pikiran kotor karena pada dasarnya elemen-elemen dalam masyarakat mampu mewujudkan dirinya secara seimbang, saling melengkapi, dan tidak saling melemahkan. Seperti terjadi dalam kehidupan bermasyarakat mekanisme “organik” bisa berlangsung apabila semua komponen sosial – religi, teknologi, seni, politik, ekonomi, dan elemen lain-lain – saling menguatkan dengan membuat jalinan dan saling mengilhami dalam kadarnya yang seimbang tanpa adanya campur tangan negatif di antara komponen-komponen itu. Setiap komponen bersinergi dengan komponen lain, layaknya sebuah jaringan tubuh yang saling membutuhkan, sehingga memunculkan suatu sistem yang menyatu dan bekerja secara konsisten dan koheren. Melalui proses semacam inilah kehidupan sosial bisa berjalan lancar dengan tatanan “organik” yang saling menginspirasi secara optimal dalam rangka mencapai kehidupan yang lebih baik.

Saya tidak bisa menolak pernyataan itu karena berbagai kasus menunjukkan gejala serupa. Bahwa dinamika masyarakat mempunyai kecenderungan untuk memanfaatkan seni sebagai saluran melepaskan kejenuhan sosial sudah diketahui sejak lama. Hal yang perlu kita catat adalah bahwa tingkat “ketergantungan” masyarakat terhadap seni seperti ini sangat dipengaruhi oleh tingkat intensitas kegamangan dan kekacauan masyarakat di dalam kondisi kehidupan riil mereka. Semakin masyarakat mengalami kekacauan sosial semakin mereka menganggap bahwa seni akan menjadi media katarsis bagi masyarakatnya. Demikian pula, individu yang mengalami proses pengasingan mendalam akan memerlukan seni sebagai “obat katarsis” karena melalui seni itu kebuntuan-kebuntuan saluran ekspresi dapat dibuka dengan mudah karena berbagai saluran bisa digunakan untuk tujuan itu.

Di tingkat ideologi katarsis bisa dicapai dengan pertunjukan wayang di mana kekuatan dan kemauan keras maupun disiplin tinggi bisa mendapatkan hasil akhir yang memuaskan. Tokoh wayang bisa mendapatkan posisi tertinggi dalam kehidupan karena melakukan perjuangan keras dan disiplin yang didasarkan atas keyakinan tulus untuk mencapainya. Segala sesuatu yang tidak mungkin menurut nalar kebanyakan orang apabila dikerjakan dengan kebersihan jiwa dan nalar bisa diraih. Perjuangan keras tanpa pamrih bisa mengalahkan kekuatan-kekuatan batil yang mengatas namakan kehendak pribadi dan kebohongan. Atas petunjuk dan lindungan dari kekuatan maha dahsyat akhirnya cita-cita luhur bisa diraihnya, walaupun berbagai rintangan dan tantangan menghadangnya dengan intensitas tinggi. Di sini, saya ingin menekankan pada pencapaian puncak usaha yang dapat berubah pada kesatuan dan harmoni antara makhluk manusia dengan intisari diri sendiri. Ideologi semacam itu dilukiskan dalam kisah Dewa Ruci di mana Bima mengalami proses “katarsis” setelah mengalami pergolakan jiwa – keraguan, ketegasan, keyakinan, disiplin, dan semangat kuat – ketika ia bertemu dengan

Dewa Ruci, si makhluk kecil yang merupakan perwujudan dari dirinya sendiri. Pertemuan itu merupakan akumulasi dari usahanya untuk “mengobati” keadaan jiwa yang guncang karena adanya keinginan untuk mendapatkan “intisari kehidupan” yang diyakini ada walaupun tidak bisa dibayangkan sebelumnya di mana dan bagaimana mendapatkannya. Pencapaian katarsis di sini bisa didapatkan dengan cara manunggaling kawula dengan gusti, suatu keadaan puncak yang hanya bisa dirasakan dan dialami oleh orang yang tekun, tulus, bersih, disiplin, dan berkemauan keras dalam mencapai cita-citanya.

Katarsis di tingkat ideologi seperti dilukiskan di atas sebenarnya bukan tidak mungkin terjadi di dalam masyarakat pada umumnya. Berbagai teladan telah dikemukakan bahkan tidak sedikit masyarakat menganggap bahwa norma-norma sosial di dalam komunitas gamelan sudah dianggap sebagai “kebenaran.” Bahkan, pada tingkat tertentu ideologi katarsis itu juga mempengaruhi world-view para pelaku seni karena mereka berada di dalam ranah kesadaran yang mengharuskannya mengakui adanya hal itu.

Seni dan Budaya

Seni memang bukan tanpa manfaat dan tidak mubazir dalam kehidupan bermasyarakat walau belum banyak yang telaah tentang fungsinya dengan metode ilmiah. Tetapi tidak berarti bahwa seni sama sekali buntu terhadap usaha menyejahterakan masyarakat. Sejak dahulu diakui bahwa “konten seni” yang adiluhung dan ideal – apabila difahami dan disadari dengan kedalaman hati dan kejujuran – bisa mempengaruhi dan bahkan menghasilkan karakter perorangan maupun masyarakat yang berbanding sejajar dengan pembentukan moralitas maupun karakter bangsa. Hal ini disebabkan karena seni mengandung berbagai landasan dan pedoman untuk berpikir dan bertindak

laku.²² Di dalam berbagai pidato resmi para pejabat tidak jarang mereka ingin menggalang identitas bangsa dengan menggunakan seni sebagai benteng untuk memerangi pengaruh negatif kebudayaan asing yang mengandung dampak merusak kehidupan bangsa. Untuk mengakomodasikan itu gerakan Ki Hajar Dewantara dalam menyadarkan akan pentingnya seni, misalnya, bisa dijadikan contoh baik. Dewantara menganggap bahwa gamelan bisa digunakan sebagai media ampuh dalam membentengi nilai-nilai kemasyarakatan dan kebangsaan. Ki Hajar Dewantara memberikan gambaran tentang dua tingkatan hasil di mana gamelan dapat berfungsi dalam pengembangan kemanusiaan: tingkat pembentukan karakter pribadi dan kesadaran atas gerak jaman. Kedua gerakan ini memberikan jalan tidak hanya kepada pribadi yang merdeka tetapi juga kepada visi global yang bisa menempatkan orang pada konteks lebih luas dan bermartabat. Sebuah tulisan “Tamsil Puitik Gamelan” mengemukakan dua ranah itu dengan baik serta mendudukan posisinya dengan perkembangan jaman sebagai berikut.

Ki Hadjar Dewantara dalam kitab *Sari Swara* (1930) malah pernah mengimplementasikan signifikansi gamelan dalam kurikulum pendidikan di Taman Siswa. Gamelan bisa membentuk karakter, jiwa Jawa dan kesadaran atas gerak zaman. Pilihan mengajarkan gamelan di sekolah saat itu sejenis ejekan untuk dominasi nalar pendidikan *kolonial*

²² Uraian tentang hubungan antara konten dalam seni dengan cara berpikir seperti ini pernah saya tulis dalam artikel berjudul “The Effect of Performances in Audiences’ Minds and Behaviors” (Santosa 2010) dengan menegaskan pentingnya pesan sebagai pedoman dalam cara berpikir para penonton dan tingkah lakunya selama mereka bersosialisasi dalam masyarakat. Hal ini terjadi karena para penonton mengalami proses imajinasi dengan intensitas tinggi sehingga mereka menganggapnya sebagai realitas kehidupan. Di dalam beberapa kasus, realitas itu juga menjadi “pedoman” bertindak khususnya apabila pesan dalam pertunjukan dianggap mempunyai dampak negatif. Misalnya, para pengrawit tidak memainkan gendhing-gendhing yang membangkitkan suasana sedih karena hal itu akan berakibat pada kesedihan di masa mendatang. Sebaliknya, mereka memilih memainkan gendhing-gendhing dengan nuansa keselamatan, berkah, dan kebahagiaan sebagaimana harapan mereka ketika melaksanakan upacara maupun ritual.

(Barat). Kemunculan kaum terpelajar dan elite modern hasil dari sekolah modern kerap alpa dengan akar kultural. Ki Hadjar Dewantara ingin melawan corak pendidikan koruptif atas karakter lokal, biografi kultural dan kearifan lokal (Mawardi: 2012).

Pembentukan karakter dan kesadaran konteks baru itu selanjutnya membuka kesadaran untuk terbuka terhadap perubahan yang sedang berlangsung. Keterbukaan itu terjadi karena seni memberikan jalan kearah itu. Berbagai arah positif bisa ditunjukkan oleh seni dalam rangka mendapatkan pemahaman tentang masalah-masalah sosial. Hagberg menggambarkan situasi keterbukaan ini seperti imajinasi yang menghubungkan antara persepsi pribadi dan persepsi karya seni ketika keduanya saling berhadapan dalam situasi sosial.

“Taylor summarizes this aspect of persons by saying that they exhibit an “openness to certain matters of significance,” and the arts surely exhibit a parallel openness. Beyond these, one could easily imagine many further parallel between the perception of persons and the perception of artworks, between ethnic and aesthetics; these might include artistic integrity, internal coherence, developmental patterns, expansions and trajectories, the “breaking” of a style or a set of expectation, and so on through what would be, in toto, an extraordinarily lengthy list” (Hagberg 1995: 185-185).

Penjelasan tentang berbagai aspek kehidupan manusia menunjukkan bahwa sebuah karya seni mempunyai dimensi moral, karena karya seni mengandung substansi dengan muatan-muatan tentang baik dan buruk.²³ Hagberg (1995: 181) menyatakan hal

²³ Saya pernah mendengar seorang pejabat, ketika memberikan sambutan tentang pentingnya sebuah kesenian dalam membangun sistem sosial dan tingkah laku masyarakat, mengatakan bahwa semestinya seni yang mempunyai nilai luhur (dan oleh karena itu disebut adiluhung) – dia mencontohkan misalnya gamelan – bisa memberikan arahan

ini ketika ia menjelaskan tentang sebuah daftar kualitas kesenian yang dapat membentuk aspek-aspek penting dalam kehidupan manusia. Menggunakan metafor tentang kedudukan seni sebagai media Hagberg menjelaskan tentang pentingnya seni sebagai wadah bagi wacana etis bagi masyarakatnya. Lebih dari itu, ia juga melihat kekuatan seni bisa lebih luas karena seni juga bisa berfungsi sebagai objek dari wacana hukum legal. Ia menulis:

... So does the concept of an artwork, both as a vehicle for moral discourse ... and as an object of legal discourse (Hagberg 1995: 181).

Hagberg juga sadar bahwa nilai intrinsik sebuah karya seni, walau terdapat di dalam kandungan nilainya dari dalam, juga dapat mengatur aspek kehidupan masyarakat yang berada di luar karya seni itu. Oleh karena itu, karya seni dianggap bisa memancarkan kekuatan dalam itu menjadi nilai-nilai sosial dan menjelma menjadi konsep baik dan buruk di dalam kehidupan bermasyarakat. Hal ini menjadi urgen untuk diketahui karena karya seni dianggap sebagai sumber kehidupan yang baik dan ideal bagi masyarakatnya.

Di dalam komunitas Jawa kedudukan karya seni yang memberikan pancaran kehidupan seperti di atas sudah lama menjadi bagian dari wacana berkesenian mereka. Khususnya, di kalangan komunitas pewayangan karya seni mengandung berbagai

terhadap tingkah laku masyarakatnya, karena adanya norma-norma di dalam berbagai aspek dari kesenian itu mengarahkan masyarakatnya untuk mentaatinya. Kesopanan, keramahan, toleransi, kepatutan, keseimbangan, maupun konsep harmoni yang digunakan di antara anggota komunitas itu tidak berdiri sendiri di dalam pertunjukan tetapi seharusnya mejadi penekanan di dalam pelaksanaan berkesenian itu. Karena nilai-nilai ideal sangat dijunjung di dalam kesenian itu maka tidaklah wajar jika pelaku kesenian gamelan – pengrawit, pesindhen, vokalis, dan komunitas penggemarnya – mempunyai tingkah laku “pecicilan (bertingkah laku semau-maunya),” sebuah tindakan tidak mengikuti aturan etika dalam gamelan maupun etika sosial yang berlaku. Hal ini juga sering diucapkan oleh para pelaku seni untuk meningkatkan kesadaran mereka akan adanya kekuatan yang mengikat pola pikir dan tingkah laku anggota sosial.

macam lapis nilai mulai dari tontonan, tatanan, dan tuntunan. Mereka sadar bahwa karya seni sewajarnya tidak hanya merupakan ranah estetik yang memberikan kekuatan terhadap rasa keindahan, menyediakan kepuasan dalam ranah psikologis semata, tetapi juga merupakan wujud dari pandangan mereka tentang konsep, pandangan, serta struktur dunia. Di sinilah karya seni tidak hanya berurusan dengan dimensi terbatas dalam komunitas setianya, tetapi juga memberikan manfaat terhadap kehidupan secara luas. Karya seni dengan demikian tidak hanya mempunyai dimensi terbatas tetapi juga mempunyai kekuatan yang dapat menembus tembok batas di antara berbagai macam dimensi lain.

Di dalam komunitas gamelan hal ini juga mendapatkan perhatian karena tingkatan kekuatan karya seninya juga dianggap berlapis dalam memberikan pancaran tentang kekuatan internal dalam karya itu. Seni mempunyai kekuatan yang dapat menembus berbagai tingkatan dan lapisan mulai dari yang sifatnya berhubungan dengan rasa seni, persepsi tentang seni, maupun moralitas di dalam masyarakat. Tidak lagi diragukan bagaimana ketiga tingkatan itu saling berpengaruh, yang jelas seni dapat mengakomodasikan kekuatan yang dapat menghasilkan kepekaan budaya. Lagi-lagi, Mawardi menguraikan bagaimana kehidupan batin dapat dibangkitkan untuk mendapatkan kewiramaan, rasa keindahan, dan kesusilaan ketika orang memahami esensi gamelan di dalam konteks sosialnya. Ia menuliskan masalah ini sebagai berikut.

Kita bisa memetik renungan Ki Hadjar Dewantara (1936): *gendhing* (komposisi gamelan) memiliki peran untuk membangkitkan kehidupan batin karena menuntun rasa kita terhadap rasa kewiramaan, rasa keindahan, rasa kesusilaan (Mawardi, 2012).

Kutipan di atas mengisyaratkan adanya tingkatan karakter dalam gamelan yang bergerak dari keberadaan aturan dalam

gamelan menuju ke dampak psikologis sampai ke dampak harmonisasi dalam kehidupan sosial. Proses berlapis seperti itu menunjukkan bahwa seni memang mempunyai kekuatan untuk mengantarkan masyarakat menjadi lebih bermartabat tidak hanya mempunyai kemampuan untuk mencerna nilai estetik maupun keseimbangan yang terwujud di dalam “harmoni” unsur-unsur pembentuknya saja. Tampak di sini sebuah proses peningkatan status diberlakukan di dalam kontinum yang kompleks dan hanya bisa dilakukan dan difahami oleh masyarakat yang mengalami dan memahaminya. Sampai di sini, seni memainkan peran lebih luas karena ia tidak hanya berada di dalam ranah seni secara khusus maupun ranah sosial di mana seni berada dan mendapatkan makna, tetapi seni telah melampaui batas-batas ranah bidang-bidang khusus. Seni dengan demikian memainkan peran untuk menyadarkan kepada manusia tidak hanya dalam batas-batasnya yang konvensional tetapi melebihi tembok-tembok buatan yang dibangun oleh anggota masyarakatnya. Sistem-sistem simbol dalam komunitas gamelan, tari, wayang, lukisan, maupun ukiran tidak lagi berada di dalam konteks terbatas di mana idiom-idom bermakna bagi komunitasnya saja tetapi mereka berperan sebagai penyangga kehidupan lebih luas dalam rangka berkehidupan antar bangsa dan negara. Bila hal ini terjadi, akhirnya mereka akan berfungsi sebagai penyangga kehidupan dan sistem ideal menurut norma sosial serta keselarasan dalam etika dan kebajikan kehidupan manusia. Di sinilah karya seni mendapatkan tempat dan sekaligus menanggung tugas untuk memberikan pencerahan terhadap masyarakatnya.

BAB VI

AKHIR KATA

Bab ini membicarakan tentang berbagai implikasi yang mungkin muncul di dalam kehidupan masyarakat setelah mereka mendapatkan nilai, ide, gagasan, konsep, maupun prakonsep dari kesenian. Di sini, saya melihat pentingnya kesenian dalam memberikan landasan terhadap cara berpikir masyarakat. Kesenian juga tidak jarang memberikan pedoman terhadap tingkah laku masyarakat karena adanya citra yang melekat pada diri para penikmat seni. Ada hubungan kuat antara seni, masyarakat, individu, maupun lembaga sosial baik yang dikenali melalui tingkah laku maupun melalui pola pikirnya. Nilai dan konsep dalam seni dan konsep sosial saling menguatkan dalam rangka mencari makna yang bermanfaat bagi kehidupan sosial. Oleh karena itu, “kerjasama” antara seni dengan kekuatan sosial menjadi urgen untuk dibicarakan karena orang ingin mendapatkan kekuatan untuk mendapatkan kesejahteraan dan kedamaian.

Saya ingin memberikan komentar lebih lanjut tentang isu-isu yang terdapat dalam pembicaraan dalam buku ini dan menyampaikan beberapa catatan untuk mengakhiri uraian tentang citra tidak hanya dalam konteks lingkaran seni tetapi juga dalam masyarakat luas pada umumnya. Saya juga bermaksud untuk menjelaskan bagaimana implementasi konsep-konsep seni – khususnya yang dimunculkan oleh citra yang dibangun melalui pertunjukan maupun sajian seni – terhadap masyarakat.

Bahwa citra merupakan sebuah substansi seni telah diakui dan banyak dibicarakan di berbagai forum baik formal maupun informal. Berbagai kalangan – pejabat kebudayaan, pengambil kebijakan di sekolah, guru-guru seni, komunitas seniman,

mahasiswa dan dosen khususnya di bidang seni atau yang berhubungan dengan seni, kaum profesional seni, pemuka agama, pimpinan partai politik, dan penggerak kebudayaan – semuanya menganggap bahwa citra dalam seni mempunyai peran sentral dalam dan dapat dimanfaatkan untuk berbagai macam kehidupan.¹ Tidak sedikit dari kegiatan yang dilakukan di bidang-bidang lain memanfaatkan citra dalam rangka memperkokoh sendi-sendi kehidupan komunitas mereka. Demikian juga, kebijakan-kebijakan dirumuskan untuk mendapatkan landasan yang dapat memberikan inspirasi terhadap orientasi kerja dalam rangka mencapai masa depan mereka. Tidak sedikit pula di antara khalayak umum yang ingin mendapatkan manfaat – baik dengan mendorong generasi mudanya untuk berpartisipasi di dalam kegiatan seni maupun mengaktifkan diri sendiri dalam berbagai forum kesenian – untuk mendapatkan konsep-konsep yang bisa digunakan dalam kehidupan mereka. Singkatnya, pengakuan-pengakuan tentang adanya citra, pemanfaatannya di dalam masyarakat, dampaknya terhadap kehidupan sosial, perannya di dalam membangun konsep, serta manfaatnya di dalam pembangunan masyarakat telah dijadikan pedoman bagi usaha untuk mencapai masa depan tampak dalam kehidupan komunitas kita.

¹ Hal ini mengingkari kenyataan bahwa tidak sedikit warga masyarakat menganggap bahwa seni dianggap sebagai hiburan, sebuah substansi yang kurang bermakna dalam kehidupan. Di desa-desa, misalnya, seni diposisikan sebagai pertunjukan yang menyenangkan karena orang-orang di sana mendapatkan manfaat khusus dibanding dengan kegiatan-kegiatan lain: berdagang di pasar, bekerja di kantor, mengikuti kampanye partai politik, pertemuan dengan warga dalam rangka membangun jembatan, arisan keluarga, menggarap sawah, mengunjungi teman di daerah lain, maupun berjaga untuk menghindari kantuk. Hal ini sering dinyatakan dalam berbagai kesempatan ketika saya mengadakan wawancara dengan mereka. Namun, di balik itu semua mereka juga mengatakan bahwa seni bermanfaat untuk berbagai kepentingan: sebagai pemberi inspirasi dalam kehidupan, pengangkat status dan gengsi ketika merayakan seremoni, penguat identitas diri dan kelompok ketika berada di pengasingan, maupun memberikan legitimasi terhadap ritual masyarakat setempat. Hal-hal terakhir inilah yang memberikan inspirasi kepada saya untuk menguraikan berbagai makna dan manfaat seni di dalam konteksnya yang selalu berkembang dinamis di dalam lingkungannya.

Uraian di atas mengisyaratkan bahwa citra dalam seni perlu dibangun karena dapat dimanfaatkan untuk memperkuat aspek-aspek kehidupan, jika tidak kehidupan sosial akan terasa kurang kalau bukannya goncang. Berbagai pengakuan seperti ini dapat dilihat dari cara anggota masyarakat memperlakukan seni – para pengrajin memproduksi gerabah, para penjual menjajakannya kepada masyarakat urban, para pustakawan mengawetkan ilmu, para seniman membuat kreasi mutakhir, patron memberikan sponsor dan perlindungan terhadap karya seni, dan para pengamat memberikan kritik terhadap karya seni. Semua kegiatan ini tidak dilakukan hanya untuk mendapatkan kepuasan batin saja tetapi yang lebih penting adalah untuk mendapatkan citra dari seni yang dapat bermanfaat itu. Jika pengrajin memberikan jasa kepada seniman, para patron memberikan perlindungan kepada kegiatan seni, para kolektor memproteksi karya lukis, para pejabat menggunakan jasa dhalang untuk “menghidupkan” atmosfer upacara, para seniman mengajarkan ketrampilannya kepada murid-muridnya, para pengelola melestarikan situs dan lingkungan arkaik benda-benda kuna, kesemuanya merupakan cara-cara untuk dapat membangkitkan imajinasi mereka dalam rangka mendapatkan sebuah “kekuatan” yang dapat membantu kegiatan-kegiatan lain. Bahkan, citra-citra dalam kesenian seharusnya menjadi salah satu penguat terhadap pengakuan keyakinan yang telah dibangun melalui berbagai aktifitas sosial, seremonial, maupun ritual anggota masyarakat.

Saya menduga bahwa kekuatan citra dibangun melalui sifat karya seni yang “konotatif kompleks” seperti saya bicarakan dalam tulisan terdahulu di tempat lain (lihat Santosa 2012c: 126, 140). Kekuatan-kekuatan yang dibangun melalui citra seperti itu selanjutnya mendapatkan bermacam-macam makna yang masing-masing mempunyai tempat dan kedudukan dalam kehidupan pribadi seseorang. Namun, saya menduga bahwa kekuatan citra ini kurang menjadi perhatian para pengamat karena mungkin

mereka menduga hal itu tidak dapat menjangkau kedalaman makna dalam kehidupan masyarakat. Hal ini sama sekali tidak mengurangi arti pentingnya citra dalam kehidupan seni.

Citra sendiri tidaklah bersifat “monolitik” karena substansinya mempunyai karakter *multifacet* seperti halnya dalam makna seni yang bersifat konotatif kompleks itu. Bagi kebanyakan orang sifat multifacet seperti ini belum bisa diterima dengan mudah karena kesadaran dan orientasinya belum menuju ke sana. Apapun pendapat orang mengenai hal itu, saya berpendapat bahwa pemahaman multifacet itulah yang menjadikan citra dalam seni semakin dalam dan tajam ketika berada di dalam konteks yang sebenarnya. Berbagai aspek makna yang dapat diasosiasikan dengan bermacam-macam dimensi kehidupan dapat memberikan kekuatan terhadap citra dalam seni. Sifat multifacet itu memberikan fleksibilitas terhadap masyarakat seni untuk mendapatkan citra yang sesuai dengan orientasi dan kecenderungan mereka. Lebih dari itu semua, berbagai makna yang muncul dari seni seharusnya tidak menjadikan masyarakat kurang semangat untuk menjalankan kehidupan tetapi justru sebaliknya hal-hal itu seharusnya dapat memberikan kekuatan dalam membangun citra yang lebih luas di dalam ranah kehidupan lain. Berbagai macam makna yang dibangun dari citra seni dapat digunakan sebagai unsur-unsur dalam pembentukan citra lain yang mengandung berbagai konsep tentang kehidupan bermasyarakat.

Citra dan Dinamika Kehidupan

Pemahaman tentang citra – seperti tersirat dalam uraian sebelumnya – tidaklah terisolasi dalam kehidupan seni saja, walaupun pada kenyataannya memang ranah senilah yang banyak memanfaatkannya, tetapi juga merembes dan berimbas pada kehidupan sosial. Oleh sebab itu, masyarakat pada umumnya tidak asing dengan citra dalam seni. Bahkan, tidak sedikit dari mereka

menggunakannya sebagai media untuk memahami kehidupan lain karena masing-masing konsep dari citra bisa dimanfaatkan untuk mendalami aspek-aspek kehidupan baik pribadi maupun sosial. Hal inilah yang menjadi perhatian para anggota masyarakat karena bagi mereka citra dianggap bisa memberikan dorongan terhadap dinamika kehidupan baik masa kini maupun masa mendatang.

Berbagai hal bisa dibicarakan di sini. Misalnya, seni dianggap dapat memberikan inspirasi terhadap berbagai konsep dan gagasan positif dan dengan demikian implikasinya juga bisa mendorong kegiatan di berbagai bidang kehidupan: sosial, politik, hukum, religi, teknologi, bahkan perbankan. Hubungan-hubungan seperti ini tidak terlalu sering diungkap karena orang menganggap hal itu tidak merupakan isu pokok dalam berkesenian, kalau toh pernah terlintas dalam benak para pengamat. Tetapi, hubungan seperti itu terus digunakan di dalam praktek bermasyarakat, dalam mengadakan seremoni, maupun dalam melaksanakan ritual.

Tidak mudah ditemukan – kalau bukannya tidak mungkin didapatkan – pertunjukan seni yang tidak dihubungkan dengan kehidupan lain, karena anggota masyarakat tidak pernah mengadakan isolasi terhadap seni. Isolasi seperti itu hampir mustahil dilakukan karena mereka menganggap bahwa seharusnya tidak ada jarak antara seni dengan kehidupan di ranah lain. Sebuah pertunjukan disajikan dengan tujuan untuk memperingati hari kelahiran anak, ulang tahun perkawinan emas atau perak, mengantar ritual dalam rangka mengadakan komunikasi dengan Tuhan, menyemarakkan kampanye partai politik, merayakan pembukaan gedung, memperingati hari kelahiran nabi, maupun mengantarkan peluncuran program tabungan di dalam komunitas perbankan. Seni tidak bisa berdiri sendiri khususnya di dalam masyarakat rural di mana kehidupan masyarakat dianggap berasosiasi dengan kandungan nilai dalam seni. Hal inilah yang menyebabkan kehidupan seni benar-benar bisa berada di dalam

konteksnya serta mempunyai beragam makna yang diciptakan oleh anggota komunitasnya. Lebih dari itu semua, aura-aura seni (disebut *angsar* dalam bahasa Jawa) dianggap dapat memberikan penguatan terhadap konsep-konsep, keyakinan-keyakinan, maupun kekuatan-kekuatan di dalam pemikiran para anggota masyarakat luas.

Tidak sedikit orang mengharapkan manfaat dari bidang seni seperti disebutkan di atas baik dalam rangka merumuskan konsep-konsep ideal, norma sosial, memperkuat konsep kepercayaan, maupun mencari landasan terhadap tindakan-tindakan di dalam masyarakat. Menurut saya di dalam komunitas seni manfaat citra dalam memberikan landasan terhadap kegiatan sosial merupakan konsep penting khususnya di dalam menggerakkan semua sendi-sendi kehidupan dalam rangka mencapai cita-cita bersama. Saling keterhubungan antara citra dan norma kehidupan sosial bukan hanya merupakan hubungan yang bersifat kebetulan; bukan pula merupakan gejala yang diciptakan dengan tiba-tiba tetapi merupakan proses yang berlangsung secara terus menerus dan berkelanjutan dalam rangka mencapai hubungan khusus dan untuk mencapai tujuan –tujuan bermasyarakat.

Berbagai pandangan optimistis memang muncul ketika seni didudukkan dalam kehidupan ranah sosial yang lebih luas. Demikian juga, usaha-usaha nyata yang telah dilakukan dalam rangka “mengontekstualisasikan” seni dalam masyarakat juga dilakukan khususnya dalam mencari posisi konstruktif seni, karena seni seharusnya dievaluasi dalam rangka mendapatkan makna yang relevan untuk kehidupan masyarakat pada masanya. Tanpa adanya manfaat nyata dan kontribusi semacam itu seni tidak akan mempunyai peran dalam kehidupan, dan kehadirannya akan dianggap tidak berguna. Namun, sikap pesimistis tentang kontribusi terhadap kehidupan norma dan nilai yang terdapat

dalam seni kadang muncul karena adanya kecenderungan-kecenderungan masa kini yang ingin mengabaikan manfaat dari citra seni terhadap kehidupan mereka.

Beberapa penyebab sikap pesimistis seperti itu dipengaruhi faktor-faktor lain di luar seni. Sistem pembelajaran seni yang tidak berdasar pada azas manfaat, sikap kita terhadap seni yang tidak adil, eforia terhadap budaya pop, pengultusan terhadap pola konsumersime dan hedonisme, perubahan pandangan terhadap kebijakan lokal, maupun perubahan identitas kita dalam konteks masa kini semuanya telah menyebabkan perubahan sikap terhadap seni kita sendiri. Di bidang pendidikan kita juga tidak sadar akan hubungan antara seni, pendidikan, dan politik yang seharusnya merupakan unsur-unsur dalam membangun kekuatan-kekuatan di bidang sosial serta untuk memperkuat konsep-konsep dalam meraih cita-cita bersama. Seni, yang secara implisit mengandung konsep-konsep pendidikan, semestinya dipadu dengan substansi pendidikan yang diajarkan secara formal di kelas-kelas dalam berbagai tingkatan. Namun, ada sinyalemen bahwa arah kebijakan seperti itu diabaikan karena pengambil kebijakan pendidikan merasa bahwa ranah penalaran adalah yang sangat penting sehingga secara tidak sadar mereka melupakan nilai-nilai yang terkandung di dalam seni. Mawardi, misalnya, mengamati gejala seperti itu dan menemukan bahwa ajaran tentang kejujuran, harmoni, kearifan, dan nilai sejenis tidak lagi bisa didapati lagi di dalam pendidikan karena pendidikan telah mengabaikan seni di dalam konteksnya. Lebih-lebih lagi, pada saat yang sama sekolah telah dijadikan ajang bisnis yang menguntungkan dengan mengabaikan prinsip-prinsip yang diajarkan oleh seni. Mawardi mengambil contoh pembelajaran gamelan yang mengesampingkan kejujuran, harmoni, eling, kesantunan, dan kearifan. Ia menyiratkan dampak negatif terhadap peserta didik di masa mendatang dengan menulis:

Ajaran itu pelan-pelan hilang di sekolah-sekolah kita. Sekolah adalah ajang bisnis, menepikan agenda karakter, menghilangkan seni-seni lokal (tradisional). Kondisi ini mengandaikan tentang relasi gamelan, pendidikan (sekolah) dan politik. Kejujuran, harmoni, *eling*, kesantunan, kearifan memudar seiring pelupaan tamsil puitik gamelan dalam jagat pendidikan dan politik di Indonesia (Mawardi, 2012).

Saat ini, karena adanya desakan untuk mengejar kebutuhan-kebutuhan di ranah lain, orang semakin tidak sadar akan adanya “kolonisasi” terhadap pendidikan seperti digambarkan di atas. Citra seni yang seharusnya menjadi tiang penyangga terhadap pencapaian kualitas hidup manusia di masa mendatang tidak lagi digunakan sebagai mana mestinya. Tidak sedikit berbagai kepentingan telah mendominasi tujuan pokok pendidikan; orang tidak lagi mengunggulkan moralitas tinggi. Mereka hanya ingin mendapatkan penguasaan materi yang diajarkan. Hal inilah yang seharusnya menjadi perhatian agar dampak pendidikan bisa dirasakan. Khususnya pendidikan bidang seni, seharusnya pendidikan khusus itu mempunyai peran besar dalam membentuk orientasi dalam memahami dan memaknai dimensi-dimensi kemanusiaan yang selalu berkembang menyesuaikan jaman itu.

Saya berpendapat bahwa konsep-konsep yang diberi inspirasi dari citra dalam seni tidak luntur demikian saja karena mereka menjadi bagian dari dan akan tetap menjadi satu kesatuan dari konsep-konsep lain itu. Ketika masyarakat berada di dalam komunitasnya mereka menggunakan konsep-konsep itu bersamaan dengan konsep yang relevan sehingga jika konsep-konsep itu luntur akan membutuhkan proses dan waktu lama untuk mengembalikannya. Hal ini disebabkan oleh adanya kaitan yang “secara alami” bisa terbentuk di antara konsep dari seni

dengan konsep-konsep dari luar ranah seni itu. Bahkan, bukan mustahil bahwa saling keterhubungan seperti ini bisa menghasilkan kesatuan konsep yang diyakini bisa membingkai anggota masyarakat untuk merasa menjadi satu kelompok yang lebih besar dan kokoh dalam mengidentifikasi diri secara bersama-sama. Hal ini merupakan kekuatan yang diakui dan banyak dimanfaatkan untuk berbagai kepentingan: dalam rangka membangkitkan identitas diri dan kelompok, memberikan motivasi untuk bertingkah laku dalam bingkai nasionalisme, memperluas solidaritas di antara kolega, mengantarkan sekelompok orang untuk menyadari kedudukannya dalam masyarakat, maupun menumbuhkan sikap patriotisme untuk membela keutuhan dan kesatuan negara.

Saya berpendapat bahwa pemanfaatan citra seni perlu dilakukan di berbagai bidang kehidupan sosial dalam rangka memperkuat sistem sosial yang diyakini sebagai pilar kehidupan bersama. Sekelompok guru sekolah menengah – mengikuti pendapat itu – mengatakan bahwa gerakan untuk mengembalikan identitas masyarakat seperti digambarkan di atas saat ini – di samping diadakan di dalam kegiatan-kegiatan sosial – juga sedang digiatkan melalui pendidikan formal. Penggunaan materi ajar dari berbagai kasanah lokal dan daerah semakin ditingkatkan untuk memberikan pemahaman kepada siswa supaya mereka berorientasi pada kebudayaan mereka sendiri. Sosialisasi semacam ini diharapkan dapat memberikan “modal” bagi para siswa yang di masa mendatang akan menjadi agen perubahan dengan menjadi pemimpin di dalam komunitasnya. Di sini, siswa diajak berorientasi kepada jenis-jenis kesenian di sekitarnya dengan cara mempelajarinya melalui kegiatan intra maupun ekstra-kurikuler. Gerakan seperti itu juga dilakukan melalui kurikulum yang disebut muatan lokal yang dianggap sebagai ranah penting khususnya di dalam rangka mengomunikasikan pandangan, sikap, nilai, dan kearifan lokal kita kepada masyarakat luas. Harapannya adalah

supaya para siswa, di samping mendapatkan kemampuan dan ketrampilan yang berorientasi luas, juga mendapatkan pemahaman yang dapat digunakan sebagai landasan dan sekaligus sebagai bahan untuk berkomunikasi dengan masyarakat intelektual yang lebih luas di masa mendatang.

Usaha-usaha seperti dilukiskan di atas bukan tanpa dampak sama sekali tetapi bahkan dapat mempengaruhi pola pikir dan “world-view” masyarakat luas. Misalnya, faham toleransi yang terkandung dalam pertunjukan gamelan, konsep manunggal dengan kekuatan alam dalam pertunjukan wayang, ide kesuburan dalam ruwatan, serta konsep kekeluargaan dalam lukisan, semuanya bukan tanpa tautan dengan konsep lain dalam kehidupan bermasyarakat maupun konsep kebijaksanaan yang digunakan oleh sebuah masyarakat. Semua konsep itu secara simultan berada di dalam kehidupan bersama dan saling memberikan penguatan lembaga sosial melalui seni. Kaitan-kaitan semacam ini terjadi hampir dengan sendirinya dan tidak banyak disadari dan dipikirkan oleh sebagian besar anggota masyarakat.

Sikap Masa Kini

Dalam menentukan posisi dan membuat keputusan kita seharusnya selalu memperhatikan apa yang terjadi di sekitar kita, baik dalam konteks masyarakat kita maupun masyarakat lain, bagaimana orang lain menyikapi lingkungan itu, dengan cara apa kita bertingkah laku, serta bagaimana semestinya kita menggunakan elemen-elemen kebudayaan dan kesenian sebagai penuntun cara berpikir dan cara bertingkah laku. Hal ini perlu dilakukan karena memang seni mempunyai peran terhadap berbagai aspek kehidupan dengan cara memberikan masukan melalui konten yang dimanfaatkan oleh pelaku seni maupun anggota masyarakatnya.

Berbagai contoh menyiratkan pentingnya seni di dalam membingkai tingkah laku dan *mindset* yang sangat diharapkan dalam rangka mendapatkan tujuan mulia kehidupan. Melalui pandangan-pandangan terselubung, seni bisa memberikan arah dan pegangan bagi anggota masyarakat, pemimpin, politisi sehingga mereka tidak lagi mendapatkan jalan sesat, tetapi mendapatkan pencerahan untuk tujuan yang bermanfaat.² Seni dapat mempunyai dampak luas terhadap berbagai aspek kehidupan karena semuanya saling berkaitan dan bekerjasama dalam mencapai kehidupan seimbang. Misalnya, seni mempunyai peran dalam memberikan inspirasi terhadap nilai yang digunakan sebagai landasan untuk bersikap bagi para politisi yang sedang mengalami salah orientasi. Orang-orang yang tidak mengetahui keseimbangan dalam bertindak dianggap tidak mendapat orientasi dari seni. Situasi seperti ini mengakibatkan manusia saling tuding dan menyerang untuk mendapatkan kebenaran individu. Padahal semestinya seni dapat memberikan orientasi jelas melalui “konten” yang dipancarkan ketika seni itu dipertunjukkan. Saya ingin mengutip lagi tulisan Mawardi tentang masalah ini.

Politik Indonesia sedang kisruh, sirna etika politik dan pudar sensibilitas kultural. Para politisi mirip tukang omong, saling sindir, mengecam dan mengejek. Elite membuat alibi atas dosa politik, sesama pengurus partai politik saling menebar fitnah dan hujatan, para manusia parlemen juga membuat proteksi politis agar selamat dalam

² Seni mempunyai banyak makna (lihat Santosa 2012: 96) yang bisa didapatkan setiap saat di dalam konteks-konteks relevan. Makna-makna itu tersaji di dalam bungkus karya seni dan dapat digunakan untuk berbagai kepentingan. Anggota masyarakat, baik secara terbatas maupun luas, bisa mendapatkan dan memanfaatkannya dan sekaligus bisa menggunakannya untuk mencari solusi terhadap persoalan-persoalan yang beragam dan bergati-ganti. Di sinilah konten seni bisa merupakan jalan keluar bagi berbagai permasalahan yang dihadapi oleh masyarakat. Namun, perlu diingat bahwa simbiose itu bisa terjadi apabila kehendak masyarakat tidak dipengaruhi oleh kepentingan-kepentingan pribadi dan kelompok yang dapat membelokkan kehendak luhur seni.

sangkaan pelanggaran etika. Kondisi ini merisaukan, membuat kita alpa sejarah politik dalam bingkai selebrasi seni tradisional (Mawardi, 2012).

Kutipan di atas mengisyaratkan bagaimana kandungan nilai dalam seni mempunyai potensi untuk memberikan sumbangan berarti dalam kehidupan masyarakat. Secara implisit bisa dimaknai bahwa keduanya bersimbiose dan saling memberi kekuatan dalam membangun atmosfir kehidupan yang dinamis. Di sini dibayangkan bahwa pancaran sinar kekuatan seni membingkai kekuatan lain yang sedang mengalami kemunduran dalam kualitas kehidupannya. Sangat kentara bahwa senilah yang dapat memberi kekuatan dan bila tidak maka aspek kehidupan lain akan goncang. Lebih dari itu, aura kekuatan seni dianggap bisa memberikan bingkai untuk menetralsir keadaan melalui dorongan intrinsik dari seni itu.

Saya ingin menegaskan kembali bahwa seni tidak pernah steril dari kepentingan sosial dan politik. Namun, seni mempunyai dorongan bagi kehidupan di bidang lain yaitu dengan memberikan input positif berupa pengetahuan yang bersifat “netral” namun memperkaya kehidupan bermasyarakat. Hal ini perlu disadarkan terus menerus dengan memberikan sajian seni kepada masyarakat sehingga mereka dapat meresapi, memahami, dan akhirnya menggunakannya dalam kehidupan sosial. Hal ini tidak berlebihan karena kualitas intrinsik seni adalah untuk mendorong dan memberikan inspirasi dalam rangka mendapatkan kehidupan yang sejahtera bagi masyarakatnya. Apalagi dengan adanya sifat konotatif kompleks pada seni, seni dapat mempunyai manfaat terhadap berbagai bidang seperti saya gambarkan sebelumnya.

Peradaban Manusia

Pertanyaan muncul: apakah citra dalam seni dapat mewujudkan tingkat peradaban kelompok masyarakatnya? Kalau demikian bagaimana proses itu terjadi dan adakah alasan kuat untuk menyokong pernyataan itu? Jawabannya tegas: bisa, karena citra seni bukanlah substansi biasa seperti yang kita alami dalam bidang-bidang lain di dalam masyarakat tetapi suatu entitas yang dapat membuka cakrawala pandangan untuk memahami berbagai persoalan kehidupan. Setiap citra dalam pertunjukan dan sajian seni memberikan berbagai tawaran konsep yang secara detil disampaikan kepada khalayak. Sebuah pertunjukan wayang menghadirkan peperangan antara sifat tulus dengan nafsu jahat, suatu lukisan menyajikan kekuatan kosmos yang menguasai manusia dan alam sekitar, sebuah patung menceritakan kemegahan dan kejayaan kerajaan di masa lalu, demikian pula suatu pementasan tari menyatakan keunggulan sifat baik melawan sifat angkara murka. Semua “pernyataan” itu disadari oleh semua pelaku seni dan lebih dari itu mereka menggunakan citra itu dalam kehidupan sosial maupun religinya. Di tingkat ideal citra menyiratkan pertarungan konsep-konsep itu berlangsung terus menerus dan berakhir dengan sintesa ide yang mereka manfaatkan untuk berbagai kepentingan. Berbagai ide yang muncul dari citra itu akhirnya memberikan andil dalam mendapatkan konsep-konsep baru yang bermanfaat.

Konsep-konsep baru itu merupakan “penyegaran” terhadap konsep-konsep sebelumnya yang telah direvisi karena kandungan nilainya sudah tidak dapat diberlakukan dalam konteks sekarang. Hal ini perlu dilakukan mengingat perkembangan masyarakat meniscayakan interaksi positif antara para pelaku seni dengan keadaan sekitar. Dengan demikian, menyikapi keadaan melalui seni yang dilandasi dengan ketulusan akan dapat menggiring kita ke masa depan yang lebih baik.

Saya ingin menegaskan bahwa di antara para anggota masyarakat terdapat harapan cerah ke depan dalam rangka mencapai kehidupan yang lebih baik bila kita memperhatikan apa yang yang disarankan oleh prinsip dasar dalam seni. Namun, kita tidak boleh lengah dan *sembro* karena kehidupan itu seharusnya dikelola dengan mengindahkan bagaimana dinamika terjadi di antara berbagai aspek kehidupan sosial yang dipengaruhi oleh seni. Karena pada dasarnya tidak ada kehidupan sosial yang menonjol dan mendominasi apalagi mengeliminasi kehidupan lain karena setiap kelompok mempunyai pranata masing-masing. Keseimbangan di antara kekuatan sosial perlu dijaga tidak hanya karena kita harus menjaga etika pergaulan tetapi yang lebih penting karena adanya sikap untuk saling menghidupi dan menguatkan selama berinteraksi dalam komunitas bersama. Enam tahun lalu saya menyatakan masalah ini dengan mengutip kegiatan yang dilakukan oleh UNESCO ketika mengadakan suvai untuk mendudukan musik dalam konteks percaturan budaya global. Saya berpendapat bahwa diversitas musik perlu dijaga agar kebudayaan kita tetap berlangsung dengan wajar dan bermartabat. Cuplikan pemikiran itu dapat dicermati dalam kutipan berikut.

Saya ingin menyebutkan satu langkah besar, penting, dan strategis yang diambil oleh lembaga yang sangat peduli terhadap diversitas musik dan kebudayaan di berbagai daerah di muka bumi ini. Menurut lembaga ini – sesuai dengan visi dan misinya untuk memberikan kesempatan hidup bagi semua bangsa – menganggap kebudayaan di dunia seharusnya bersifat plural (tidak tunggal karena setiap suku mempunyai kebiasaan bermusik dan berkebudayaan masing-masing) dengan tanpa ada satu kebudayaan yang mendominasi, mengalahkan, ataupun memarginalisasikan kebudayaan lain dengan alasan apapun (Santosa 2007: 154).

Sudah sewajarnya jika setiap kelompok masyarakat saling memberi inspirasi karena masing-masing kelompok mempunyai kedudukan dan status sama dalam menggerakkan aspek-aspek kehidupan secara “fungsional.”³ Semua aspek kehidupan seharusnya saling mengisi dan memperkuat dalam rangka mencapai kehidupan bersama, bukan saling mengganggu dan melemahkan apalagi saling membunuh dan memusnahkan. Bila hal itu terjadi maka kehidupan sosial akan menjadi lebih baik dengan memberikan tempat kepada setiap aspek kehidupan secara seimbang. Hal inilah yang memberi peluang bagi seni untuk mendapatkan kedudukan yang semakin kokoh, tidak seperti diduga oleh beberapa orang bahwa seni akan bermanfaat bila berada di dalam acara seremonial maupun pertunjukan ketika mereka menikmati kekuatan metafora yang membuai dalam konteks terbatas saja.

Konteks di atas memberikan tempat terhadap seni (tidak jarang dianggap) sebagai faktor yang dapat mengilhami bidang-bidang lain. Sering pula terdapat pandangan bahwa seni (dan kebudayaan) diposisikan sebagai pemimpin terdepan di dalam pergerakan untuk meningkatkan kualitas kehidupan manusia. Dalam berbagai kesempatan kita juga mendengar ungkapan-

³ Jika sebelumnya saya menyatakan bahwa berbagai aspek kehidupan saling mengisi dan menguatkan sebagaimana terjadi pada unsur-unsur organik yang membangun dinamika di dalam kehidupan biologi manusia dan tumbuhan, di sini saya berpendapat bahwa unsur-unsur itu memberikan tawaran terhadap kehidupan sosial secara lebih luas. Misalnya, bila beberapa aspek sosial tidak lagi sesuai dengan kehendak masyarakat dan mengalami kegamangan dan kerancuan maka seni dapat memberikan alternatif terhadap tindakan-tindakan dengan cara menyajikan berbagai nilainya di dalam konteks konotatif kompleks. Walaupun sajian ranah itu tidak merupakan keharusan untuk dipilih tetapi jelas bahwa pilihan terhadap tawaran itu dianggap sebagai “penawar” untuk berbagai situasi anomali ataupun atmosfir dekadensi. Di sini, secara “alami” seni didudukkan sebagai elemen pencerah bagi pengembangan konsep dan tingkah laku masyarakat karena aura positifnya bisa memberikan nafas segar bagi elemen-elemen negatif yang muncul di dalam masyarakat. Konsep dalam seni dianggap dapat memberikan pencerahan terhadap banyak dimensi sosial di mana berbagai macam kehidupan bisa menjadi semakin dinamis dan bermanfaat dengan bantuan dari seni.

ungkapan untuk meyakinkan adanya kandungan nilai yang dapat dimaknai dan dimanfaatkan dalam rangka mewujudkan cita-cita kehidupan melalui seni. Ketika mewancarai beberapa tokoh masyarakat desa, mereka memaknai konsep-konsep dalam seni untuk mengevaluasi situasi-situasi sosial yang sedang mereka hadapi. Misalnya, secara halus Pak Soetadi, tokoh masyarakat desa Delanggu, memberikan posisi khusus terhadap gamelan yang dianggap sebagai faktor penyeimbang dalam memaknai kehidupan maupun memberikan solusi ketika masyarakat menghadapi goncangan nilai dan norma sosial. Pak Soetadi menggambarkan suatu kehidupan damai yang dibingkai dengan nilai dan norma dari gamelan. Di dalam kerangka pikirnya, gamelan dapat memberikan inspirasi dari kehidupan ideal, seimbang, harmonis, dan bahkan serasi di dalam berbagai lapisan konsep yang didasarkan atas pola-pola pikir dalam musik itu.

Gambaran lebih khusus disampaikan oleh Pak Soetadi ketika memberikan komentar terhadap situasi sosial yang *chaos* di dalam konteks huru-hara yang terjadi pada tahun 1998. Saat itu nalar masyarakat tidak dapat menerima keganasan dan kebiadaban sekelompok orang yang menggerakkan massa untuk bertindak anarkis dan tidak beradab.⁴

Uraian di atas menunjukkan bahwa setiap aspek kehidupan saling bersinergi dalam rangka mewujudkan suatu substansi koheren yang bermanfaat bagi masyarakatnya. Jika suatu ranah sedang mendapat gangguan maka ranah lain akan mengisi kekurangan itu untuk mendapatkan keseimbangan secara menyeluruh. Di dalam konteks seperti inilah gamelan, tari, wayang,

⁴ Saat itu saya melihat sendiri bagaimana massa bertindak kekerasan dengan berjalan bersama-sama menyusuri jalan-jalan raya di Solo sambil melempari rumah-rumah di seberang jalan untuk merusak kaca-kaca dan bangunan rumahnya. Barisan teratur rapi seperti ada komando dari pimpinannya dengan tujuan menteror etnik-etnik yang tidak disukainya. Rumor beredar bahwa gerakan ini merupakan siklus konflik etnis sepuluh tahunan yang terjadi di Solo sebagai “katarsis” dari kecurigaan sosial terhadap kedudukan dan status sosial suatu etnik tertentu yang menguasai ekonomi etnik kaum mayoritas.

patung, dan drama mendapatkan tempat khusus dan terhormat untuk memberikan enerjinya demi kepentingan masyarakat. Dalam konteks luas seperti ini orang yang mengalami kehidupan seni, melalui refleksi yang dilakukan secara terus menerus, akan memahami berbagai macam alternatif kehidupan, yang jika diresapi dengan tulus dan jujur, dapat dimanfaatkan untuk memperbaiki kepribadian perorangan dan proses sosial.⁵

Namun, perlu diingat bahwa proses pembangunan pribadi dan proses sosial itu tidak hanya digunakan untuk kepentingan sosial tetapi lebih dari itu untuk mencapai kehidupan harmonis di dalam tatanan masyarakat. Berbagai kebudayaan dan kesenian perlu diberi kesempatan dan otoritas khusus karena dengan demikian kita dapat memberikan hak-hak hidup dalam konteks lebih luas. Di antara komunitas dari berbagai kelompok masyarakatpun hal itu seharusnya juga bisa dilakukan dengan baik. Menurut UNESCO cara-cara ini akan dapat memberikan kehidupan wajar dan layak tidak hanya bagi setiap kebudayaan tetapi juga semua kebudayaan dalam konteks peradaban yang lebih luas. Saya ingin memberikan ilustrasi mengenai hal ini dengan menampilkan contoh kehidupan ideal yang dibayangkan oleh UNESCO dalam rangka mencapai kehidupan tenteram dan damai di antara komunitas-komunitas di dunia. Memberikan konteks

⁵ Akhirnya disadari bahwa kehidupan seni juga membutuhkan ketulusan dan kejujuran yang merupakan landasan dasar bagi kehidupan pribadi dan masyarakat. Tanpa itu seni akan menjadi barang pameran yang bermanfaat hanya untuk kepentingan hiburan dan kelangengan belaka. Hal ini disebabkan karena sifat seni yang bebas dan terbuka untuk digunakan oleh pemiliknya, sebab nilai yang terkandung di dalamnya bukanlah merupakan indoktrinasi untuk bertingkah laku, bukan pula perintah untuk dilaksanakan oleh pemiliknya, tapi merupakan tawaran yang bisa digunakan atau ditolak bila tidak sesuai dengan arah kehidupan. Keluasan makna dalam seni yang merupakan “sajian substansi” tidak mengikat pola tingkah laku tetapi memberikan cakrawala luas agar para pelaku dan pengguna dapat memanfaatkan sesuai dengan kebutuhannya. Di sinilah kebebasan masyarakat diuji untuk menggunakan atau tidak menggunakan konsep dalam seni sesuai dengan keperluannya. Namun, pada saat yang sama di tempat inilah dituntut untuk bertindak arif dan bijak agar mereka mempunyai arah yang baik dan benar.

terhadap kehidupan sosial seni saya pernah menyatakan sebagai berikut:

. . . Untuk itu melalui salah satu cabang dari organisasi masyarakat internasional *United Nation Education, Science, and Cultural Organization* (UNESCO) yang berada langsung di bawah komando dan koordinasi organisasi dunia Perserikatan Bangsa-Bangsa (PBB) telah melakukan langkah-langkah strategis – seperti dapat dibaca sebelumnya – untuk menunjukkan bahwa negara-negara di dunia bisa hidup damai melalui musik jika musik mereka diberi kesempatan untuk hidup dan berkembang di dalam komunitasnya. Musik seharusnya diberi saluran dan tempat yang layak untuk saling berinteraksi dan “berdialog” dengan aspek kehidupan lain seperti ekonomi, hukum, agama, industri, dan teknologi – agar dapat memenuhi kebutuhan hidup masing-masing kelompok masyarakat (Santosa 2007: 154).

Secara implisit tersirat bahwa kehidupan masyarakat tidak dapat dipenuhi dengan mengembangkan dan mementingkan satu atau dua aspek saja, betapapun urgennya orang memandang dimensi itu, karena kehidupan sosial merupakan perwujudan dari dinamika ideal dari aspek-aspek yang dialami oleh masyarakatnya. Kekurangan dan ketidak sempurnaan di satu aspek kehidupan akan menyebabkan ketimpangan di bidang lain-lain. Kehancuran dalam bidang ekonomi dapat menjadi ancaman bagi kehidupan di bidang sosial karena landasan-landasan konseptualnya tidak sesuai dengan ketimpangan itu, demikian seterusnya.

Saya tidak ingin menyatakan bahwa seni merupakan dimensi paling penting dalam kehidupan bermasyarakat – betapapun beberapa orang mengatakan hal itu dengan keyakinan tinggi – namun saya berpendapat bahwa seni merupakan aspek pemberi keseimbangan terhadap bidang lain-lain. Mereka

mempunyai kedudukan sejajar dan seimbang karena tanpa satu atau yang lain kehidupan akan berakibat tidak lengkap dan kurang.

Akhirnya saya harus mengakui bahwa sebuah drama sosial yang hidup dalam masyarakat seni – baik dalam komunitas terbatas maupun komunitas luas – tidak hanya hidup dan berada dalam angan-angan saja tetapi juga dalam kehidupan alam masyarakat luas. Keberadaannya tidak hanya sebagai penghias konsep dan pandangan masyarakat, seperti untuk memenuhi kebutuhan inderawi saja tetapi lebih dari itu drama sosial memberikan dampak langsung terhadap cita-cita masyarakat. Bahkan tidak sedikit orang berpendapat bahwa kehidupan drama sosial merupakan tolok ukur untuk bangunan peradaban manusia. Drama sosial akhirnya tidak hanya bermanfaat untuk komunitas seni tetapi juga bagi kepentingan khalayak umum dalam rangka mencapai *hayuning bawana*, kehidupan ideal bagi umat semesta.

Daftar Pustaka

- Abbot, H. Porter. 2008. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Second edition. Cambridge: Cambridge University Press.
- Anderson, Benedict R. O’G. 2006. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism* (Revised and extended. ed.). London: Verso.
- Chernoff, John Miller. 1979. *African Rhythm and African Sensibility: Aesthetic and Social Action in African Musical Idioms*. Chicago: Chicago University Press.
- Cook, Nicholas. 1990. *Music, Imagination and Culture*. Oxford: Clarendon Press.
- Davies, David. 2004. *Art as Performance*. Malden, USA.
- Diller, Anthony. 2002. “What Makes Central Thai a National Language,” dalam Craig J. Reynolds. *National Identity and Its Defenders: Thailand Today*. Chiangmai: Silkworm Books.
- Fraser, Hillary. 1986. *Beauty and Belief: Aesthetic and Religion in Victorian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hagberg, G.L. 1995. *Arts as Language: Wittgenstein, Meaning, and Aesthetic Theory*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Herbst, Edward. 1998. *Voices in Bali: Energies and Perceptions in Vocal Music and Dance Theater*. Judith Becker, fwd.; René T. A. Lysloff, afterword. Wesleyan: Wesleyan University Press.
- Hidayat, Komaruddin. “Makna dibalik Nama,” dalam Blog Universitas Islam Negeri Syarif Hidayatullah Jakarta, 11 Juli 2008.
- Hutchison, Yvette. 2010. “Post-1990s Verbatim Theatre in South Africa: Exploring an African Concept of “Truth””, dalam Martin, Carol. 2010. *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. London: Palgrave Macmillan.

- Machlis, Joseph dan Kristine Forney. 2003. *The Enjoyment of Music*. Ninth edition. New York: W.W. Norton.
- Maunati, Yekti. 2004. *Identitas Dayak: Komodifikasi dan Politik Kebudayaan*. Yogyakarta: LKiS.
- Mawardi, Bandung. "Tamsil Puitik Gamelan," dalam Solo Pos.com. Sabtu, 28 Januari 2012.
- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Muji Sutrisno. 1998. Dalam Camus, Albert dkk. *Seni, Politik, Pemberontakan*. Yogyakarta: Yayasan Bentang Budaya.
- Neuman, Daniel M. 1990. *The Life of Music in North India: The Organization of an Artistic Tradition*. Chicago and London: Chicago University Press.
- Ong, Walter J. 2000. *Orality and Literacy*. London and New York: Routledge.
- Ratih, Endang E.W., Malarsih, Wahyu Lestari. "Citra Wanita Dalam Pertunjukan Kesenian Tayub (The Woman Image In The Tayub Art Performance)," dalam *Jurnal Pengetahuan dan Pemikiran Seni* Vol. 6 no. 2 (Mei – Agustus, 2005).
- Reynolds, Craig J. 2002. *National Identity and Its Defenders: Thailand Today*. Chiangmai, Thailand: Silkworm Books.
- Santosa. 2001. "Constructing Images in Javanese Gamelan Performances: Communicative Aspects among Musicians and Audiences in Village Communities." Ph.D. dissertation, University of California Berkeley, USA.
- Santosa, 2005a. "Revealing Musical Meanings with Titles of Gendhing: A Javanese Gamelan Examples." *Mudra* (Special Edition) 2005: 81 – 89.
- Santosa 2005b. "Makna Teks Pertunjukan Gamelan: Sebuah Tawaran." Dewa Ruci, *Jurnal Pascasarjana ISI Surakarta*, vol. 3 no 2, Desember 2005.

- Santosa, Aton Rustandi Mulyana, Zulkarnaen Mistortoify. 2007. *Etnomusikologi Nusantara: Perspektif dan Masa Depan*. Surakarta: ISI Press Surakarta.
- Santosa. 2008. "Gamelan Music: Meanings and Contexts in Village Rituals and Celebrations," dalam *Asian Musicology: Journal of the Council for Asian Musicology*, volume 13: 31-114.
- Santosa. 2010. "The effect of oral performance in audiences' minds and behaviors." Wacana, Jurnal Ilmu Pengetahuan Budaya, vol. 12 No. 1 (April 2010).
- Santosa. 2012a. "Wayang Kulit: refleksi tentang kehidupan dan masa depannya." Dalam Rustopo (editor). *Seni Pewayangan Kita: Dulu, Kini, dan Esok*. Surakarta: ISI Press Solo.
- Santosa. 2012b. "Interpreting Meaning of Literary Texts in New Environments." Paper disampaikan dalam Seminar Internasional Athens Institute for Education and Research – ATINER 3rd Annual International Seminar on Visual and Performing Arts, June 4-7, 2012, Athens, Greece.
- Santosa. 2012c. *Komunikasi Seni: Aplikasi dalam Pertunjukan Gamelan*. Cetakan ke 2. Surakarta: Program Pascasarjana bekerjasama dengan ISI Press Surakarta.
- Sedyawati, Edi. 2006. *Budaya Indonesia: Kajian Arkeologi, Seni, dan Sejarah*. Jakarta: Raja Grafindo Persada.
- Sheppard, W. Anthony. 2001. *Revealing Masks: Exotic Influences and Ritualized Performance in Modernist Music Theater*. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press.
- Spiller, Henry. 2004. *Gamelan : the traditional sounds of Indonesia*. Santa Barbara, California: ABD CLIO.
- Sumukti, Tuti. 2006. *Semar: Dunia Batin Orang Jawa*. Yogyakarta: Galang Press.
- Thomas, Helen. 1995. *Dance, Modernity, and Culture: Exploration in the Sociology of Dance*. London and New York: Routledge.

- Turner, Victor. 1974. *Drama, Field, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Wade, Bonie C. 2004. *Thinking Musically: Experiencing Music, Expressing Culture (Global Music)*. New York: Oxford University Press.
- Walton, Kendall L. 1990. *Mimesis as Make-believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge: Harvard University Press.
- Whitwell, David. 2011. *The Art of Musical Conducting*. Second Edition. Austin, Texas: Whitwell Books.
- Wolf, Janet. 1993. *The Social Production of Art*. Second Edition. New York: New York University Press.
- Young, James O. 2001. *Art and Knowledge*. London: Routledge.

