

Ipit S. Dimiyati
Memahami Seni *Deviant* dari Perspektif Budaya yang Berubah

I

Suatu masyarakat hadir karena ada keteraturan di dalamnya. Artinya, eksistensi masyarakat mengandaikan perilaku-perilaku sehari-hari para anggotanya yang berpedoman pada aturan-aturan yang diyakini dan disangga bersama. Tanpa kepatuhan pada aturan atau norma, maka masyarakat akan berada dalam kondisi *chaos*, yang akhirnya akan membubarkan komitmennya, baik yang tertulis ataupun tidak, untuk hidup bersama

Keberadaan aturan atau norma yang dijadikan panutan bersama dalam suatu masyarakat, meski mulanya merupakan hasil dari inisiatif orang per orang, bersifat transendental atau mengatasi keberadaan secara individual. Menurut Durkheim masyarakat merupakan fakta sosial yang memiliki seperangkat norma atau aturan yang awalnya berasal dari gagasan-gagasan individual. Tapi meskipun begitu, eksistensinya tidak lagi bisa dikembalikan pada unsur-unsur yang membentuknya. Masyarakat merupakan *sui generis*, jenisnya sendiri yang unik, sebuah fenomena baru yang mengatasi individu-individu pendukungnya; suatu gagasan kolektif (*representations collectives*) yang kemudian menjadi pedoman bagi para individu dalam bertingkah laku (Koentjaraningrat, 1987; Kuper, 1936: 55-56).

Tentu saja seorang individu bisa berperilaku yang tidak sesuai dengan gagasan kolektifnya. Bila hal ini dilakukan, biasanya para anggota masyarakat lainnya akan memberikan reaksi negatif, dan pelakunya akan merasakan terjadinya pemaksaan agar pedoman itu dipatuhi. Menjadi orang Tsembaga yang berbahasa Maring, contohnya, berarti menjadi orang yang harus patuh dalam mengikuti atau mendukung ritual *kaiko*, yakni ritual yang mengawali penanaman dan pencabutan rumbin, sejenis belukar yang dianggap suci, yang disertai dengan pesta saat daging babi harus disajikan kepada semua yang hadir, sebagai tanda untuk memulai atau mengakhiri perang. Bila seorang anggota suku Tsembaga terlihat tidak mendukung pada setiap pesta itu dilaksanakan, yakni dengan indikasi tidak pernah menyumbangkan beberapa babi miliknya untuk ritual *kaiko*, maka orang tersebut mungkin akan diberi sanksi dengan tidak diperbolehkan untuk mendapatkan lahan baru, isteri dari tawanan perang, atau juga dikucilkan dari pergaulan sehari-hari. Cara-cara bertindak sebagai orang Maring yang baik tidak diciptakan oleh orang yang melakukannya, tapi merupakan bagian dari sistem kewajiban-kewajiban moral masyarakat. Saat seseorang melanggar kewajiban-kewajiban itu, maka orang bersangkutan akan merasakan kekuatan dan sifat memaksa, serta perlawanan yang ditampilkan oleh peraturan-peraturan itu. Giddens (1986: 110) memberikan contoh tentang ini dengan mengatakan bahwa hal ini semakin kentara dalam kasus-kasus kewajiban hukum yang dipaksakan oleh aparat lembaga-lembaga yang memiliki kekuatan-kekuatan pemaksa seperti polisi, pengadilan dan sebagainya. Meskipun demikian, Durkheim beranggapan bahwa ketaatan pada kewajiban-kewajiban jarang sekali disebabkan oleh takut pada sanksi-sanksi. Setiap orang menerima keabsahannya, dan hampir setiap saat ia tidak merasakan sifat memaksanya. Hanya ketika orang menyeleweng dari kewajiban-kewajiban itu, paksaan itu akan timbul dengan sendirinya. Pada saat itulah orang sadar akan adanya sifat pemaksa.

Adanya sifat pemaksa dan sanksi-sanksi, tampaknya tidaklah menjamin bahwa individu-individu yang menjadi anggota suatu masyarakat akan selalu mentaati aturan-aturan yang telah menjadi pedoman perilaku dari masyarakat bersangkutan. Manusia merupakan makhluk sosial dan juga sekaligus individual. Maka dalam berperilaku, selain selalu memperhitungkan keutuhan hidup bersama, ia pun sering berperilaku yang berorientasi pada keuntungan-keuntungan yang sifatnya individual. Ritual *kaiko* pada orang-orang Tsembaga yang menurut analisa Rappaport (1964) dilakukan untuk menjaga keseimbangan ekologis, tidaklah selalu diikuti oleh ketaatan individu-individu untuk berpartisipasi dalam mengikuti upacara tersebut (People, 1982: 309-311; Winarto, 1986: 66-80). Selain mayoritas penduduk yang berpartisipasi untuk terwujudnya '*cultural performance*'¹ *kaiko*, terdapat juga kelompok kecil orang-orang Tsembaga yang berlaku sebagai non-partisan atau '*free rider*'. Mereka adalah orang-orang yang bertindak berdasarkan pada pertimbangan-pertimbangan rasional yang bersifat individual; bukan berorientasi pada keuntungan kelompok, tapi karena adanya perhitungan keuntungan bagi pribadi yang melakukannya. Bila Rappaport yang mendekati siklus upacara Maring dalam perspektif neofungsionalisme ini beranggapan bahwa pada umumnya para pengikut upacara itu melakukan tindakan-tindakannya seragam dan tidak menyadari dapat menjaga ekulibrium lingkungan, pendekatan alternatif yang ditawarkan People yang disebut sebagai Tindakan Individu Rasional (TIR) justru beranggapan sebaliknya, bahwa individu-individu selalu bertindak berdasarkan pertimbangan-pertimbangan rasional yang disadari, dan tindakannya tersebut tidak seragam, tapi memperlihatkan dinamika dan variasi yang bisa memungkinkan berubahnya kebudayaan atau tatanan sosial.

Bila dalam kehidupan sehari-hari memungkinkan bagi penyimpangan-penyimpangan oleh para anggota masyarakat, lalu bagaimanakah posisi kebudayaan yang merupakan, seperti yang dikatakan Suparlan (1985: 4), pedoman hidup, patokan, atau desain menyeluruh bagi kehidupan masyarakat, yang nota bene di dalamnya mengandaikan kemapanan? Tentu saja meskipun kebudayaan berisi dengan patokan-patokan atau peraturan-peraturan yang mengatur perilaku anggota suatu masyarakat, tidak berarti ia berada dalam suatu 'titik-beku', tidak berubah. Kebudayaan hadir karena ada yang mendukungnya; ketika pola pikir para pendukungnya berubah, maka ketika itu pula kebudayaan mengalami perubahan. Dengan kata lain, meskipun kebudayaan mengandaikan kemapanan suatu tatanan di dalamnya, tapi ia juga senantiasa menumbuhkan benih-benih bagi perubahan.

Dengan melihat kebudayaan seperti tersebut di atas, maka dapat dipahami mengapa dalam suatu kebudayaan ada perilaku-perilaku anggota suatu masyarakat pendukung kebudayaan itu yang dianggap *deviant* atau menyimpang. Penyimpangan terjadi karena kebudayaan memberikan peluang-peluang, meskipun sangat kecil, bagi hadirnya perilaku-perilaku yang tidak selalu setala dengan pedoman atau patokan yang telah menjadi kesepakatan bersama. Penyimpangan-penyimpangan dari aturan serta kepatuhan pada pedoman atau patokan berperilaku, tampaknya menjadi dua sisi yang saling melengkapi dalam kebudayaan. Bila kebudayaan hanya jadi pedoman perilaku dengan pengawasan yang ketat, maka para pendukungnya tidak akan bisa bertahan dalam menahan

¹ Istilah '*cultural performance*' saya pakai dengan pengertian seperti yang disarankan Milton Singer. Menurut Singer, seperti yang dikutip Konig, seluruh kebudayaan tradisi suatu masyarakat muncul dibungkus dalam suatu peristiwa '*cultural performance*' seperti upacara perkawinan, perayaan kuil, pertunjukan teater, dan sebagainya. Lihat Marianne Konig, 1990, "Antropologi dan Teater". Manuskrip. Tidak dipublikasikan.

gempuran-gempuran dari perubahan-perubahan yang terjadi di sekitarnya; begitu pula bila kebudayaan hanya berisi penyimpangan-penyimpangan, maka hidup manusia hanya akan berisi kekacauan yang akhirnya bisa menenggalamkan eksistensinya di dunia. Kiranya sangat tepat ucapan Lull (1998: 60): "Budaya tidak hanya dicirikan oleh peraturan resmi dan peraturan tidak resmi dan informal, tapi juga oleh cara-cara terpola dalam mematuhi dan melanggar peraturan".

Kesenian sebagai salah satu unsur kebudayaan tidak bisa terlepas dari konsekuensi-konsekuensi seperti tersebut di atas. Artinya, meskipun nilai-nilainya telah dilembagakan dalam pranata-pranata sosial, sehingga ia menjadi patokan sebagian besar anggota masyarakat dalam perilaku menciptakan karya seni, namun selalu saja terjadi perilaku-perilaku mencipta senimannya yang menyimpang dari aturan atau patokan yang telah ditetapkan.

Menurut Suparlan (1985) seni memiliki fungsi sebagai pemenuhan kebutuhan integratif yang bertalian dengan keindahan. Dalam ilmu sosial persoalan keindahan dan tidak indah berada dalam ranah nilai, seperti halnya persoalan moral yang membicarakan nilai baik dan buruk. Sebagai persoalan nilai, seni berhubungan dengan atau menjadi bagian dari dunia. simbolik. Dunia simbolik merupakan dunia yang menjadi wahana bagi "...produksi, reproduksi dan simpanan muatan mental dan muatan kognitif kebudayaan, baik berupa pengetahuan dan kepercayaan, baik berupa makna dan simbol, maupun nilai-nilai dan norma yang ada dalam suatu kebudayaan" (Kleden, 1996: 5).

Bila seni merupakan bagian dari dunia. simbolik yang memiliki fungsi integratif, maka ia semestinya bisa menjadi pedoman bagi masyarakat yang terlibat dalam kegiatan berkreasi dan berapresiasi. Kegiatan berkreasi adalah kegiatan yang dilakukan oleh pelaku, penampil atau pencipta untuk mengekspresikan kreasi artistiknya; sedangkan kegiatan berapresiasi berhubungan dengan proses penikratan karya artistik tersebut yang dilakukan oleh penikmat, pencerap atau pemanfaat dari hasil kreasi pelaku. Bila antara pelaku (seniman) dengan penikmat (masyarakat pada umumnya) memiliki kesamaan titik-tolak, yakni terlibat dalam dunia simbolik yang sama, maka biasanya terjadi komunikasi seni yang baik, lancar dan efektif (Lihat: Rohidi, 2000: 30). Lalu bagaimanakah dengan seni yang dianggap *deviant* atau menyimpang? Apakah ia juga merupakan bagian integral dari kebudayaan suatu masyarakat? Jika ya, mengapa ia muncul dalam sebuah tatanan yang jadi pedoman atau patokan berperilaku anggota-anggota masyarakat lainnya?

II

Kebudayaan merupakan suatu sistem gagasan yang dimiliki bersama oleh kelompok atau masyarakat tertentu (Geertz, 1974; Keesing, 1981). Ia bukanlah benda-benda dan peristiwa-peristiwa yang dapat diamati, dihitung atau dapat diukur, seperti kursi, pertunjukan teater, atau cara berjalan. Benda atau peristiwa semacam itu merupakan hasil atau wujud dari kebudayaan. Seperti halnya kedipan mata (contoh yang diberikan Geertz), ia akan menjadi kebudayaan bila mengandung gagasan atau makna yang dipahami bersama-sama. Ada kedipan mata yang bukan hasil dari kebudayaan, tapi merupakan refleksi atau hasil dari naluri yang tidak disengaja, seperti halnya berjalan. Namun primat-primat yang bukan manusia pun memiliki hal semacam itu, malah lebih lengkap. Kebudayaan tampaknya merupakan gejala yang khas insani. Ia jadi pelengkap atau 'alat' yang paling penting yang dimiliki manusia dalam menghadapi tantangan yang ditemui di

sepanjang hidupnya. Geertz berucap (1974: 60): "Tanpa manusia, tentu saja tak ada kebudayaan, dan malah lebih penting lagi tanpa kebudayaan, tak ada manusia."

Tidak seperti binatang, manusia lahir tidak disertai dengan kelengkapan insting yang memungkinkan untuk hidup. Karena itu, pada tahap awal hidupnya, ia begitu tergantung pada bantuan orang lain. Namun, lama kelamaan ketergantungannya pada orang lain berkurang, sebab ia mulai belajar, sedikit demi sedikit, untuk memahami dan menafsirkan tanda-tanda manusiawi yang berupa wujud kebudayaan yang ada di lingkungannya: bagaimana harus bertindak bila ingin makan, keputusan apa yang harus diambil bila menghadapi situasi gawat dalam kondisi tertentu, dan sebagainya.

Meskipun manusia berada dalam kelimpahan makna, serta selalu belajar untuk berbuat sesuatu dari sekitarnya hampir di sepanjang hidupnya, tapi ia bukanlah makhluk pasif yang sekedar menerima. Setelah ia memahami bahwa dalam kondisi tertentu harus berbuat 'ini' atau 'itu', sesuai dengan patokan-patokan yang disediakan oleh kebudayaan, tapi ia pun bisa menolak untuk berbuat 'ini' atau 'itu' dan memilih tindakan-tindakan yang bisa jadi berbeda dengan kecenderungan umum. Artinya, ketika manusia sadar bahwa pola perilaku yang disediakan kebudayaan tersebut bukanlah satu-satunya cara untuk bertindak, maka ia bisa menghadirkan perilaku-perilaku alternatif yang mungkin saja merupakan hasil dari perenungannya sendiri. Bila demikian, maka ia bisa menjadi agen perubahan bagi kebudayaan. Betul, bahwa pembatasan-pembatasan kebudayaan kadang-kadang mengekang individu untuk berbuat hal-hal yang relatif baru. Tapi, seperti yang diperlihatkan oleh penelitian Solomon E. Asch (Ember & Ember, 1990: 176-177), pembatasan atau tekanan itu tidaklah mesti menenggelamkan individualitas. Pada eksperimen tentang independensi dan kompromitas yang dilakukan Asch tersebut terungkap bahwa meskipun banyak individu yang terpengaruh oleh pendapat mayoritas, tapi pendapat-pendapat bebas dari beberapa individu tetap bertahan meskipun digempur oleh pendapat-pendapat yang mencerca dan menentang yang datang dari mayoritas. Manusia memang makhluk sosial, tapi disamping itu ia juga makhluk bebas yang memiliki personalitas. Sebagai makhluk sosial manusia tunduk pada kaidah-kaidah masyarakat, namun sebagai individu, seperti dikatakan Cassirer (1987: 338), ia punya andil aktif, punya kekuatan aktif, untuk mengadakan dan mengubah bentuk-bentuk kehidupan sosial.

Dalam terminologi antropologi mengenai perubahan kebudayaan dikenal konsep-konsep seperti evolusi, difusi, dan akulturasi. Dalam konsep evolusi perubahan dilihat sebagai keniscayaan yang harus dilalui oleh suatu kebudayaan melalui tahap-tahap yang gradual dan berlaku secara universal. Sedangkan dalam konsep difusi terkandung makna bahwa perubahan kebudayaan terjadi karena adanya suatu persebaran dari satu pusat kebudayaan yang kuat terhadap kebudayaan-kebudayaan lainnya. Lalu, dalam konsep akulturasi perubahan kebudayaan dilihat sebagai peristiwa amalgamasi atau penggabungan dua atau lebih kebudayaan sehingga, menghasilkan sintesis *sui generis* (lihat Lauer, 1977: 387-402).

Tentu saja banyak variasi pendapat dari ketiga konsep atau paradigma tersebut di atas. Dalam tulisan ini tidak akan ditelusuri kembali secara mendalam. Baik melalui evolusi, difusi, ataupun akulturasi, perubahan dalam kebudayaan tampaknya menjadi semacam hukum alam yang tidak bisa dihindari. Dalam kenyataan konkrit memang banyak orang atau masyarakat yang berusaha untuk mencegah terjadinya perubahan sosial atau kebudayaan. Orang atau masyarakat yang melakukan pencegahan itu biasanya takut bahwa dengan terjadinya perubahan maka 'kosmos' makna yang telah jadi panutan menjadi terguncang, sehingga terjadilah khaos. Tapi bisa juga orang bersangkutan tidak ingin

beranjak dari *status quo*, karena jika keadaan berubah keuntungan yang diperoleh baik secara materil maupun moril bagi kepentingan diri atau kelompoknya, akan lenyap.

Seperti sudah diungkapkan sebelumnya, bahwa kebudayaan memiliki dua sisi yang saling bertentangan, yakni kemapanan atau keseimbangan patokan dan peluang untuk penyimpangan. Kemapanan atau keseimbangan patokan merupakan sisi yang paling dominan, sedangkan peluang untuk penyimpangan *hanyalah sisi yang kecil* dari suatu kebudayaan. Hanya saja, sisi kecil ini, meminjam bahasa Gallagher (1994: 22), ibarat 'ulat kecil' yang sedikit demi sedikit menggerogoti sisi lainnya yang lebih dominan.

Bila Henri Bergson (dalam Noerhadi, 1983: 22) mengatakan bahwa tradisi (saya tambahkan: dan atau kebudayaan) merupakan kristalisasi dari kreativitas masa lalu, maka dalam ungkapan itu sebetulnya tersirat pengakuan bahwa peradaban manusia dalam sejarahnya selalu diisi oleh serentetan perubahan-perubahan yang lahir dari manusia-manusia kreatif di masa lalu. Hanya saja, ketika ia telah menjadi kebiasaan atau telah terintegrasi dalam *mainstream* dan diakui sebagai milik bersama, maka gagasannya tidak lagi dirasakan sebagai hasil dari sebuah inovasi.

Spradley & McCurdy (1975) mengatakan bahwa perubahan kebudayaan (*culture change*) merupakan proses dimana anggota-anggota suatu masyarakat merevisi pengetahuan budaya mereka dan menggunakannya untuk menciptakan dan menafsirkan bentuk-bentuk baru perilaku sosial. Merevisi pengetahuan budaya dalam kehidupan manusia tampaknya memang diperlukan, karena kondisi alam dan lingkungan sosial selalu berubah. Tapi tidak setiap individu dalam masyarakat sadar akan perlunya perubahan. Maka untuk menjaga kehidupan tetap *survive*, dalam suatu masyarakat diperlukan individu-individu yang kembali mendefinisikan-ulang situasi dan kondisi di sekelilingnya, lalu kemudian mencari alternatif desain perilaku yang lebih sesuai dengan situasi dan kondisi yang relatif baru. Bila alternatif-alternatif itu diterima oleh masyarakat, tentu ia akan diintegrasikan dalam sistem pengetahuan yang lebih besar, dan menjadi acuan bersama dalam bertindak laku.

Kini semakin jelas bahwa peluang-peluang untuk menyimpang dari patokan atau aturan yang dianut bersama yang secara sengaja atau tidak diberikan oleh suatu masyarakat kepada para anggotanya, ternyata merupakan salah satu strategi untuk beradaptasi dengan perubahan-perubahan lingkungan yang ada di sekitarnya. Bila kebudayaan pengumpul dan peramu makanan suatu masyarakat, misalnya, tidak memberikan peluang untuk suatu penyimpangan, kemudian kondisi sosial dan alam berubah sehingga mereka tidak memungkinkan lagi untuk mencari akar-akaran dan umbi-umbi liar, maka sudah tentu masyarakat tersebut akan punah karena tidak bisa beradaptasi dengan situasi yang ada di sekelilingnya. Tapi tampaknya itu tidak terjadi, sebab data-data etnografis memperlihatkan bahwa kebudayaan suatu masyarakat senantiasa berubah sesuai dengan perubahan-perubahan lingkungan alam maupun sosial.

Berubahnya kebudayaan manusia digambarkan oleh van Peursen (1976) melalui tiga tahap: imanensi, evaluasi, dan transendensi. Tahap pertama merupakan tahap keterkurungan manusia (masyarakat) oleh lingkungan alam dan sosial. Pada tahap ini seolah-olah manusia tidak berdaya berada dalam keterkurungan. Alam seolah-olah makhluk hidup yang mengancam peradaban manusia dengan bencana-bencana yang ditimbulkannya, seperti longsor, letusan gunung berapi, gempa, dan sebagainya. Manusia hanya menerima segala sesuatu yang diberikan oleh lingkungannya. Tapi sebagai *homo sapien*, manusia tidak bisa terlalu lama untuk berdiam diri di depan alam yang terus mengguncang hidupnya. Untuk itu, agar ia bisa keluar dari cengkaman atau kungkungan alam, kemudian

ia menilai hidup dan keadaan sekelilingnya. Penilaian inilah yang disebut sebagai tahap evaluasi. Tahap transendensi merupakan tahap mengatasi persoalan-persoalan yang mengungkung manusia. Bila dalam tahap evaluasi manusia memerlukan cara-cara alternatif dalam mengatasi keterkurungannya, maka dengan demikian ia telah berpijak pada tahap transendensi. Demikianlah peradaban manusia, selalu melingkar dalam tahap-tahap yang sama.

"Dialektika melingkar" yang ditawarkan van Peursen tampaknya hampir serupa dengan dialektika yang disodorkan Arnold Toynbee (lihat Capra 1997: 12-13; Lauer, 1977: 49-57) yang melihat perubahan kebudayaan sebagai pola "tantangan dan tanggapan". Toynbee berpendapat bahwa terjadinya suatu peradaban terdiri dari suatu transisi dari kondisi statis ke aktivitas dinamis. Transisi ini mungkin terjadi secara spontan melalui difusi kebudayaan atau peradaban, atau mungkin juga melalui disintegrasi. Lingkungan alam dan sosial menyediakan tantangan, dan hal ini menimbulkan tanggapan kreatif dalam masyarakat atau kelompok sosial, yang mendorong masyarakat itu memasuki proses peradaban dan kebudayaan yang baru.

Bila perubahan kebudayaan yang ditawarkan anggota-anggota masyarakat belum terintegrasi menjadi konfigurasi yang menyeluruh dan belum menjadi patokan atau panutan untuk bertingkah laku, lebih tepat dikatakan sebagai berada dalam tahap liminal², meminjam istilah Victor Turner (1982), yakni suatu tahap yang berada di luar struktur dimana orang yang mengalaminya merasa menghadapi dirinya secara utuh dalam keadaan yang tidak dipengaruhi keadaan normal sehari-hari. Tahap liminal berada dalam sebuah ambang antara 'ada' dan 'tiada', suatu fase atau keadaan di antara dua aturan. Perilaku-perilaku alternatif yang belum dijadikan sebagai bagian kebudayaan, biasanya dianggap sebagai perilaku yang menyimpang atau *deviant*. Ia dianggap berada di luar kepatutan dan tidak pantas untuk diikuti. Oleh sebab itu perilaku menyimpang ini seolah-olah menjadi asyik sendiri menikmati kondisinya yang ambivalen. Untuk mencirikan bahwa perilaku itu menyimpang dari keseharian yang berada dalam tahap liminal itu, biasanya masyarakat melakukan semacam "pembungkahan"³ dengan stigma-stigma, seperti gila, primitif, kekanak-kanakkan, main-main, dan sebagainya. Diharapkan dengan adanya bingkai tersebut, ia tidak mengalir ke luar untuk mempengaruhi sistem nilai keseharian yang tertib dan harmonis, meskipun pada kenyataannya selalu saja terjadi penetrasi yang kadang kadang mengguncangkan pranata-pranata yang telah ada.

III

Seni merupakan hasil dari komitmen manusia, demikian kira-kira yang dikatakan Firth (1992: 18), yang ditentukan oleh kehidupan sosialnya. Pada dasarnya kesenian itu bentuk (*form*). Ketika bentuk itu diarahkan untuk tujuan manusia, diberi makna dalam hubungan-hubungan manusia dengan asosiasi-asosiasi komparatif, maka seseorang baru dapat berbicara tentang seni sebagaimana mestinya.

Bila kesenian itu bentuk, tentu saja ia bentuk yang bermakna. Artinya, bentuk yang digunakan untuk mengungkapkan pengalaman estetis seniman sebagai anggota suatu

² Konsep liminal awalnya dipakai oleh van Gennep untuk menggambarkan salah satu tahap dalam ritus peralihan (*rite de passage*). Kata ini berasal dari bahasa latin "*limen*" yang berarti ambang (*in-between*). Selanjutnya lihat Arnold van Gennep. 1960. *The Rites of Passage*. Terj. Monica B. Vizedom dan Gabrielle L. Coffee. London and Henley: Roudledge and Kegan Paul.

³ Mekanisme pembungkahan (*freaming*) merupakan suatu metakomunikasi. Istilah ini pertama kali dipergunakan oleh Gregory Bateson (1972) yang berhubungan dengan teorinya tentang bermain. *Op. Cit*

masyarakat, yang diperoleh saat bergaul dan bersinggungan dengan lingkungan sekitarnya. Itulah sebabnya Coote (1992: 245-274) beranggapan bahwa seni adalah alat yang digunakan untuk memandangi dunia oleh orang-orang yang berada dalam sebuah lingkungan kebudayaan tertentu.

Dengan aksioma bahwa orang-orang dari kebudayaan yang tertentu hidup dalam dunia visual yang juga tertentu, menurut Coote para ahli antropologi estetika semestinya menjadikan hal itu sebagai landasannya yang paling fundamental dalam menyelidiki seni suatu masyarakat. Sebelumnya Robert Redfield pun memiliki anggapan yang hampir sama, yakni bahwa seni merupakan suatu pembesaran dari pengalaman. Seni ibarat jendela pada sebuah taman, suatu transparansi melalui mana seseorang melihat pertemuan manusia yang menarik (dalam Firth, 1992: 15-16).

Seturut asumsi-asumsi tersebut di atas maka di sini bisa disebutkan bahwa munculnya suatu karya seni bukanlah dari 'ruang kosong' atau dari suatu domain yang *vakuum* dengan nilai-nilai. Seniman merupakan bagian dari anggota suatu masyarakat. Caranya bekerja atau menciptakan karya seni sedikit banyaknya dipengaruhi oleh lingkungan sekitarnya. Sebab itu, selain mengungkapkan perasaan subyektivitasnya, karya seni juga menyuarakan gairah dan kegelisahan masyarakatnya.

Sebagai manusia yang memiliki subyektivitas atau ruang dalam, tentu saja seniman memiliki pendapat-pendapatnya sendiri tentang masyarakat dan lingkungannya. Karena itu, seni biasanya memiliki dua sisi, yakni sisi satu merupakan jejak-jejak kehidupan sosial dan sisi lainnya suara subyektif seniman itu sendiri. Namun subyektivitas hanya akan jadi sisi yang samar bila tak diwujudkan menjadi bentuk (*form*). Dengan kata lain, seni merupakan respon subyektif sang seniman terhadap lingkungan di sekitarnya yang awalnya kurang jelas, kemudian menjadi terang setelah diwujudkan menjadi karya seni. Goodenough (1994: 268) ketika berbicara tentang bahasa mengatakan bahwa kita memiliki subyektivitas dalam rasa karena segala pengalaman yang kita miliki. Namun bentuk subyektivitas itu terbatas. Seni, sama seperti bahasa atau bentuk-bentuk simbolik lainnya, merupakan sebuah artefak yang merekam pengalaman subyektif menjadi bentuk-bentuk perilaku yang jelas, dan oleh karena itu melalui seni pengalaman subyektif itu menjadi "obyektif" baik untuk senimannya sendiri maupun orang lain.

Memahami seni dalam paradigma seperti yang telah dijelaskan, berarti menjadikannya sebagai 'alat' komunikasi, yakni komunikasi antara seniman dengan penikmat karya seni. Tentu saja, seperti sudah dikatakan sebelumnya, agar komunikasi bisa berjalan lancar maka antara komunikator (seniman) dengan komunikan (penikmat) harus memiliki kesetaraan pengalaman, sebab jika tidak maka tanda-tanda yang disodorkan oleh komunikator bisa diartikan secara berbeda oleh komunikan, atau mungkin tidak dimengerti sama sekali (lihat Dimiyati, 2000: 14.-15). Demikianlah, karena tidak ada kesamaan pengalaman, saat seorang Eskimo akan membuat patung dari gading dengan terlebih dulu mengamati secara seksama untuk melihat "bentuk" yang tersembunyi di balik gading tersebut, pengamat dari Amerika itu bingung dan tak mengerti: Mengapa orang Eskimo dalam membuat patung menggantungkannya pada "bentuk" yang ada dalam gading, bukan pada keinginannya sendiri? Betulkah "bentuk" menampakkan diri terhadap orang yang akan mengeluarkannya, atautkah itu hanya sugesti saja? (Lihat Haviland, 1988: 226).

Jelas bahwa untuk mencapai kesetaraan pengalaman proses mencipta karya seni mesti bertolak dari idiom-idiom yang telah sama-sama diakrabai, baik oleh senimannya sendiri maupun oleh orang-orang yang menjadi penikmat karya seninya. Para seniman tradisional biasanya dalam mengungkapkan pengalamannya ke dalam karya seni, memakai

cara-cara atau patokan-patokan yang telah diterima oleh anggota-anggota masyarakat yang lain. Selain itu, meskipun seni merupakan pengalaman subyektivitas seniman, namun biasanya tema yang dituangkan seniman ke dalam karyanya merupakan persoalan-persoalan yang telah diakrabi bersama. Ketika Nyoman Mandra, seorang seniman lukis yang berasal dari Kamasan Bali, selesai melukis salah satu episode Mahabrata, ia selalu diberi komentar oleh masyarakat Kamasan yang melihat lukisannya dengan ungkapan “*beh, ben, beh*”, bahasa lokal yang menggambarkan rasa kagum (Kayam, 1981: 38). Rasa kagum yang diungkapkan masyarakat Desa Sungging Kamasan Bali itu, merupakan juga ungkapan persetujuan dengan tema dan gaya yang diungkapkan Mandra. Adanya persetujuan tentu karena mereka merasa tidak asing dan akrab dengan hal-hal yang terungkap dalam lukisan. Mereka memiliki kesetaraan dengan tema dan gaya seniman, tema dan gaya yang selalu diulang dari sejak nenek moyang mereka pada jaman keemasan kerajaan Klungkung pada abad ke-17.

Nyoman Mandra adalah gambaran seorang anggota masyarakat yang patuh pada pranata-pranata, pada patokan-patokan penciptaan seni yang dianut dan disangga bersama. Para anggota masyarakat menyukai dan menyenangi lukisan-lukisannya karena dalam lukisan tersebut mereka bisa melihat kembali posisi mereka di tengah kepungan lingkungan alam dan sosial. Inilah fungsi integratif dari kesenian, yakni melalui karya seni mereka kembali diikat oleh rasa solidaritas sebagai satu kelompok masyarakat yang sedang menghadapi tantangan yang sama.

Tapi tentu saja, seperti yang sudah kita lihat, tidak setiap orang yang berada dalam satu komunitas masyarakat tunduk pada aturan-aturan atau patokan-patokan. Selalu saja ada pribadi-pribadi yang berusaha melanggarnya, karena merasa tidak puas dengan cara-cara konvensional yang dianggapnya tak lagi mampu menampung dan berdamai dengan perubahan-perubahan lingkungan. Biasanya dalam suatu masyarakat yang masih kuat berpegang teguh patokan-patokan yang telah terlembagakan dalam pranata-pranata sosial, pribadi-pribadi semacam ini dikucilkan, dan dianggap sebagai pribadi yang menyimpang atau *deviant*.

Seymour-Smith (1990: 76-77) mengatakan bahwa deviansi (*deviance*) sering didefinisikan sebagai perbedaan dari norma-norma sosial, dan ini berarti istilah itu merupakan kategori yang lebih luas daripada istilah *crime* yang hanya menunjuk pada perilaku-perilaku yang akan menyerang persetujuan formal. Perilaku-perilaku *deviant* sebetulnya suatu fenomena normal dalam masyarakat manusia, dan ia telah dihubungkan dengan kapasitas seseorang dalam melakukan kreativitas dan inovasi, yakni suatu kemampuan yang menjadi bagian dari warisan perilaku manusia.

Cohen seperti dikutip Sadli (1976: 6) mendefinisikan perilaku menyimpang sebagai berikut: (a) tingkah laku yang menyimpang dari aturan-aturan normatif, atau dari pengharapan-pengharapan masyarakat; (b) tingkah laku yang secara statis abnormal; (c) tingkah laku yang patalogis ; (d) tingkah laku yang secara sosial dinilai tidak baik dan tingkah laku yang berhubungan dengan peranan menyimpang.

Suatu perilaku dianggap menyimpang atau tidak, ternyata tergantung pada kesepakatan masyarakat (*culturebound*) dan bukanlah kategori-kategori yang saling bertentangan di antara keduanya, tapi saling melengkapi, seperti halnya dalam masyarakat Indian Nambikwara Brazil Tengah yang diteliti oleh Levi-Strauss (1963: 167-185). Dari hasil penelitian tersebut Levi-Strauss akhirnya memiliki kesimpulan bahwa semua proses pikiran patalogis dan normal bersifat komplementer, bukan saling bertentangan. Ketika pemikiran normal terbentur pada kebuntuan dalam memecahkan suatu persoalan yang

dihadapinya dalam kehidupan, maka pemikiran patologis atau *deviant* digunakan sebagai alternatif untuk mencari jalan keluar.

Lalu, apakah yang dimaksud dengan seni *deviant*? Seni *deviant* adalah suatu hasil kreasi artistik yang menyimpang dari proses penciptaan karya seni seperti yang disarankan oleh norma-norma atau aturan-aturan sosial yang telah dijadikan pegangan bersama. Seni *deviant* merupakan seni yang berada dalam tahap liminal, "anti-struktur", dan berada dalam kondisi ambivalen antara "ada" dan "tiada". Seni *deviant* bisa menjadi seni alternatif pada saat kondisi sosial berada dalam "*deadlock*". Karena itu, seni *deviant* bukanlah lawan dari seni yang "normal", tapi merupakan pelengkap yang pada akhirnya bila diterima masyarakat akan menjadi aturan-aturan atau norma-norma yang dianut oleh mayoritas anggota masyarakat.

IV

Dalam menyusun tujuh unsur kebudayaan yang dianggap universal itu, Koentjaraningrat (1982: 2-3) menempatkan kesenian pada posisi kelima, yakni di bawah bahasa dan di atas sistem matapencaharian. Posisi atau taturut dari unsur-unsur kebudayaan itu secara sengaja disusun sedemikian rupa oleh penulisnya dengan maksud untuk memperlihatkan bahwa unsur yang paling atas lebih sulit berubah dibandingkan dengan unsur-unsur yang ada di bawahnya. Kita tidak tahu apa yang dijadikan ukuran atau parameter yang dipakai penulisnya bahwa yang satu lebih gampang berubah dibandingkan yang lainnya, dan kita pun tidak tahu apakah sudah ada penelitian yang seksama terhadap unsur-unsur kebudayaan itu sehingga ia menjadi valid untuk disebut bahwa unsur kebudayaan sistem pengetahuan suatu masyarakat, misalnya, lebih sulit diubah dibandingkan bahasa yang persis berada di bawahnya.

Begitu pula dengan penempatan kesenian di atas sistem matapencaharian, sungguh sulit untuk dibuktikan bahwa sistem matapencaharian itu lebih gampang berubah daripada kesenian. Apalagi pada masa sekarang saat orang-orang tak lagi mudah memprediksi apa yang akan terjadi di masa depannya, dan beribu-ribu orang mengantri untuk mengganti posisi seorang pekerja yang berhenti, mengubah sistem matapencaharian menjadi sangat menakutkan. Bisa jadi penyusunan urutan-urutan itu berdasarkan pada kebudayaan masyarakat tradisional dengan komunitas yang kecil, spesialisasi pekerjaan yang belum terlalu rumit serta sikap individualitas tidak terlalu mencuat kepermukaan, kesenian memang masih dimiliki bersama dan karena itu sulit untuk berubah. Para seniman dalam masyarakat tradisional itu pada umumnya masih patuh pada pakem-pakem, sehingga penciptaan karya seni baru yang keluar dari pakem-pakem seolah-olah tidak pernah terjadi.

Tapi bukan berarti bahwa kepatuhan para seniman pada pola-pola atau pakem-pakem yang resmi seni tradisional itu tidak pernah berubah. Seni sebagai bagian dari kebudayaan, di samping memiliki sisi kemapanan, di sisi lain ia pun memiliki peluang untuk diselewengkan atau dibengkokkan. Peluang-peluang untuk menyeleweng dari *mainstream* penting dalam suatu kebudayaan, sebab justru di sisi inilah sebuah kebudayaan menjadi dapat berkembang dan beradaptasi dengan situasi dan kondisi di sekitarnya. Tanpa ada peluang untuk pembengkokkan kebudayaan akan menjadi mandeg, dan mungkin akan ditinggalkan oleh para pendukungnya karena sudah tidak mampu lagi menjawab tantangan-tantangan kehidupan yang senantiasa berkembang. Untuk memperkuat asumsi-asumsi barusan, tampaknya perlu memberikan beberapa ilustrasi sebagai contoh.

Dalang wayang kulit purwa dalam masyarakat Jawa saat kebersamaan masih jadi pegangan, misalnya. Dulu dalang masih dianggap orang yang serba tahu, serta mampu melakukan komunikasi dengan makhluk-makhluk suprahuman. Karena itu, dalang di mata masyarakat tradisional Jawa merupakan orang yang dapat menjembatani antara dunia atas, dunia para susuhunan, dengan dunia bawah, yakni dunia yang dihuni manusia yang rentan terhadap guncangan-guncangan. Maka agar tetap terjaga ketertiban ‘kosmos’ dalang lalu melakukan pertunjukan wayang, tentu saja setelah diminta masyarakat, dan masyarakat mendengarkan dan menyaksikan dengan seksama pertunjukan tersebut sambil mencocokkan lagi sikap moral, akal dan estetikanya (van Groenendael, 1987: 300). Dalam penyajiannya dalang tidak bisa semena-mena mengubah cerita. Meskipun masih ditolerir untuk melakukan improvisasi di sana-sini oleh masyarakatnya, namun plot utama dan cara penyajiannya mesti sesuai dengan pakem-pakem resmi yang telah dibakukan.

Kata-kata “melakukan improvisasi” di atas sengaja saya beri garis bawah untuk menunjukkan bahwa seketat apapun pakem-pakem yang dikenal oleh masyarakat, namun tetap masih memberikan peluang bagi penyimpangan-penyimpangan. Mungkin dalam wayang purwa, kebebasan untuk melakukan improvisasi hanyalah sebuah “lubang kecil”, tapi justru karena memiliki kekontrasan dengan bagian-bagian lain yang begitu ketat bercermin pada aturan-aturan, ia menjadi lebih menonjol dan memiliki efek yang kuat.

Dalam karya sastra klasik seperti *kakawin* yang dianggap paling ketat kaidah dan normanya, contoh lain lagi, juga tidak berarti tak ada peluang untuk mentransendensi aturan-aturan tersebut. A. Teeuw (1983: 9-10) memperlihatkan bahwa *Negarakerlagama*, salah satu jenis sastra Jawa Kuno yang berbentuk *kakawin* yang diciptakan Mpu Prapanca, merupakan sebuah karya yang melakukan penyimpangan secara mencolok, sebab teks tersebut tidak bercerita tentang dewa dan pahlawan epos seperti lazimnya, tapi merupakan kisah keadaan kontemporer Majapahit, yakni perjalanan raja Hayam Wuruk ke ujung timur pulau Jawa.

Contoh-contoh lain bisa ditampilkan di sini, tapi untuk sekedar memperlihatkan bahwa dalam masyarakat tradisional yang masih dianggap statis, tak berubah, saat kesenian hadir sebagai pemenuhan integratif, penyimpangan-penyimpangan dari konvensi atau aturan-aturan yang sangat ketat pun tetap ada, saya kira sudah cukup. Diharapkan dengan uraian-uraian tersebut di atas bisa tergambarkan bahwa perubahan-perubahan atau penyimpangan-penyimpangan, terutama dalam kesenian, merupakan suatu gerak yang tampaknya tak bisa dihindari dalam peradaban dan kebudayaan manusia.

Tak syak lagi, sejarah seni memang selalu berada dalam ketegangan antara konvensi dan inovasi. Apalagi pada masa kini saat manusia berada dalam dunia yang telah mengglobal, berada dalam batas-batas sosial-budaya yang mulai samar. “Dunia telah menjadi kampung besar”, ujar Marshall McLuhan. Manusia yang terlibat dalam peradaban dunia tak lagi bisa mengisolir diri untuk tidak bersentuhan dengan kebudayaan-kebudayaan dari belahan dunia yang lain. Memang masih ada kelompok-kelompok kecil masyarakat yang bertahan dalam suasana dan kondisi budayanya yang “asli”, seperti misalnya masyarakat Kanekes (Baduy), tapi sampai kapan mereka dapat bertahan dari gempuran-gempuran modernisasi dan semangat globalisasi ini? Konon banyak anak-anak Kanekes sekarang yang menonton televisi di rumah-rumah penduduk luar di sekitar kampung mereka. Apakah ini pertanda bahwa sukubangsa Kanekes atau Baduy yang sekarang masih bertahan dengan budayanya secara ketat, dalam waktu kira-kira 25 hingga 50 tahun mendatang hanya akan menjadi cerita di dalam buku-buku saja?

Meskipun pengaruh dari luar bukan satu-satunya variabel yang menyebabkan ketegangan antara konvensi dan inovasi dalam kesenian, tapi ia memberikan dampak yang demikian mengejutkan bagi hadirnya jenis-jenis seni yang tampak tidak atau kurang “familier” dengan masyarakat tempat seniman menjadi salah satu anggotanya. Jelas bahwa masuknya kebudayaan berbeda pada kebudayaan lain, akan menyebabkan terjadinya penilaian kembali terhadap kebiasaan-kebiasaan yang semula dianggap biasa, dan pada gilirannya ini mengakibatkan timbulnya dua kemungkinan: atau lebih memperkuat kebiasaan-kebiasaan lama, atau justru sebaliknya, menggugat keabsahan kebiasaan-kebiasaan lama. Kalau kita berbicara tentang akibat yang kedua, maka dalam kesenian, gugatan itu terwujud dalam pemberontakan terhadap kebiasaan-kebiasaan mencipta karya seni yang telah dianggap lazim dan seolah-olah demikianlah seharusnya. Begitulah, dalam teater, misalnya, kebiasaan lama pertunjukan teater yang bertitik-tolak dari anggapan bahwa aktor merupakan media utama teater, telah menghadirkan suatu karya teater yang menonjol dengan akting, meminjam istilah Suyatna Anirun, “sedap dipandang mata” seperti tercermin dalam beberapa garapan STB; tapi hal ini kemudian digugat dengan memunculkan suatu anggapan yang berbeda: “sebatang lidi pun sama pentingnya dengan kehadiran aktor di atas pentas”. Jadi, ketika benda, bunyi, atau kesunyian sekali pun yang sengaja dihadirkan dalam suatu pertunjukan, ia tak lagi marginal, dan tak perlu disingkirkan atas nama “raja” di atas pentas (aktor), karena ia memiliki posisi yang sama. Pertunjukan teater yang bertitik-tolak dari anggapan berbeda ini tercermin dalam sebagian besar karya Teater SAE, terutama yang disutradarai oleh Boedi S. Otong, dan pada tahun 90-an yang lalu sempat menjamur dan menjadi semacam trend, meskipun kemudian surut kembali.

Seni, sebagai salah satu unsur kebudayaan, kini memperlihatkan perubahan-perubahan yang demikian cepat. Banyak seniman yang kiranya tidak lagi peduli dengan pranata-pranata yang semula menjadi anutan bersama. Saat kaidah-kaidah lama diberontaki, maka idealnya alternatif penggantinya diterima terlebih dulu oleh masyarakat, dan kemudian terbentuklah pranata baru yang akan menjadi pedoman mencipta atau juga menikmati karya seni. Namun kondisi semacam itu pada masa kini, terutama dalam kesenian, sungguh sulit tercipta. Para seniman tampak memiliki suatu kecenderungan pribadi yang tinggi. Selain sebagai seniman, mereka banyak yang menjadi ahli teori seni, dan secara sadar membebaskan diri dari sistem dan ikatan-ikatan konvensi. Sementara suatu hasil pemberontakan belum selesai diterima dan dipahami masyarakat, ia telah meloncat pada suatu pencaharian yang baru, atau malah telah diberontaki lagi oleh seniman lainnya. Kondisi ini jelas menyebabkan kemacetan komunikasi yang demikian parah. Kredo-kredo tentang seni banyak bermunculan, dan itu memang dapat memberikan sedikit pemahaman sehingga komunikasi bisa berjalan agak lancar, hanya saja kadang-kadang kredo-kredo tersebut dipenuhi dengan jargon-jargon yang terlampaui subyektif dan masuk ke dalam tataran filosofis, sehingga tidak mudah dipahami sepenuhnya terutama oleh orang-orang yang tidak mau berpikir rumit, seperti umumnya orang-orang Indonesia. Kritikus seni yang semestinya menjadi komunikator kedua yang menjembatani kesenjangan antara karya seni dengan penikmatnya, tampak bingung dan tak berdaya⁴. Bila biasanya mereka bisa mengkategorikan karya-karya seni dengan istilah-istilah seperti realisme, naturalisme, kubisme, absurditas, abstrak, ekspresionisme, dan sebagainya, untuk menandakan satu kecenderungan dilampaui oleh kecenderungan yang lainnya, kini

⁴ Contoh kebingungan kritikus bisa terlihat dari tulisan Agus Darmawan T. yang ditulis di *Kompas Minggu*, 12 Desember 1993, berjudul “Plesetan Postmodernisme di Seni Rupa”.

kategori-kategori itu tampak menjadi kurang penting dan terasa artifisial. Begitu pula dengan istilah-istilah untuk menunjuk bahwa “ini” karya seni rupa dan “itu” karya teater, tari, musik, seni sastra, atau entah apa lagi, menjadi kabur karena batas-batas itu pun didobrak. *Merah Bolong Putih Dobleng Hitam* Teater Payung Hitam, misalnya, yang melakukan pilihan bentuk lebih banyak pada gerak serta serakan dan gelantungan batu, meskipun ia disajikan oleh sebuah kelompok teater, tapi pertunjukan tersebut menyamakan batas-batas sebagai karya teater, atau tari, atau rupa, atau... Membedakan karya tersebut pada salah satu kategori kiranya kurang bermanfaat, sebab ia merupakan karya seni yang merembas pada berbagai pembatas.

Tentu saja betapa pun “gelap” atau “absurd” sebuah karya seni, tidak berarti ia tidak bisa diinterpretasikan sama sekali. Artinya, dalam komunikasi seni tak ada komunikasi yang macet secara total. Karya seni merupakan karya manusia yang hidup dalam sebuah ruang dan waktu yang telah di-‘jinak’-kan oleh tanda-tanda manusiawi, yaitu kebudayaan. Sebagai subyek manusia memiliki keunikan yang khas, dan sebagai makhluk sosial ia tak bisa lepas dari jaring-jaring makna yang ditunen secara bersama. Ketika subyektivitas seniman begitu menonjol dalam karyanya, sehingga ia terlihat begitu aneh, asing, atau membingungkan, biasanya penikmat mencoba untuk memahami atau menghubungkan-hubungkannya dengan sesuatu yang telah dikenalnya. Mungkin pemahamannya itu bisa tepat, kurang tepat, atau tampak begitu naif. Apapun hasil pemahamannya, komunikasi telah terjadi. Hanya saja, untuk sampai pada komunikasi yang efektif, pesan atau visi karya seni tertangkap oleh penikmat sesuai dengan maksud seniman, penikmat jelas harus bekerja keras, membongkar kembali perbendaharaan pengalamannya, dan membangun sebuah ‘*freame*’ yang cocok dengan semangat zaman.

Sepekan setelah peristiwa *Nur Gora Rupa* di Taman Budaya Solo, yakni sebuah ajang yang menampilkan karya-karya eksperimental dari berbagai kalangan seniman, dalam tajuk rencana *Kompas* 23 April 1994 dikupas tentang persoalan kritik seni. Inti tulisan itu adalah membahas masalah perlunya kritikus seni yang bersungguh-sungguh ditengah-tengah dinamika penciptaan karya-karya seni yang terlihat lepas dari ikatan-ikatan norma dan kaidah lama. Sesungguhnya kritikus tak bisa berkutat secara terus-menerus dengan asumsi-asumsi yang tampaknya sudah tidak cocok lagi dengan perubahan-perubahan yang terjadi. Sebagai orang yang mencoba menjembatani komunikasi antara penikmat dengan seniman, kritikus harus bisa mengikuti perkembangan. Saat ia berhadapan dengan jenis karya-karya seni yang menyimpang atau *deviant*, ia tidak serta-merta mencapnya sebagai karya yang jelek, tidak bermutu, tapi berusaha untuk memahami: Mengapa karya seperti itu lahir? Latar belakang apa yang mendorong seniman menciptakan karya tersebut? Dengan melakukan semacam itu, apa sebetulnya yang ingin diungkapkan seniman? Karya seni tidak lahir setelah kritik, demikian sebuah pomeo yang pernah saya dengar. Artinya, bukan kritikalah yang memaksakan bahwa karya seni itu harus ‘begini’ atau ‘begitu’, tapi karya senilah yang menentukan bagaimana kritik semestinya memandang. Penikmat seni memang persoalan selera, namun ketika seseorang bertindak sebagai kritikus, maka agar penilaiannya bisa “obyektif”, ia tidak bisa bertolak dari kriteria suka atau tidak suka.

Kehadiran seni-seni *deviant* atau menyimpang memang awalnya selalu dicurigai. Ketidakwajaran, “kekusutan” dan keanehan yang ditampilkannya mengganggu keteraturan-keteraturan yang telah berjalan dengan lancar. Ia begitu “menakutkan” sebab ia belum begitu akrab dengan situasi dan kondisi yang ada di sekitarnya. Karena itu, seni *deviant* selalu diusahkan oleh orang-orang yang berkepentingan dengan keutuhan *status quo* untuk tetap marginal. Pembungkaiian dengan stigma-stigma seperti “pelarian”, “*jeprut*”,

“kekanak-kanakkan” dan sebagainya, merupakan salah satu upaya untuk meredam keliarannya, sehingga dengan begitu diharapkan ia tidak merembes ke wilayah yang dianggap normal.

Namun, seperti sudah dilihat, perembesan itu tetap saja terjadi. Dengan berbagai strategi, para seniman yang dianggap *deviant* berusaha hadir di tengah-tengah keseharian yang normal dan biasa. Misalnya, ditengah-tengah situasi kemacetan jalan Buahbatu yang biasa jadi pemandangan di sore hari, Tony Broer beserta beberapa rekannya, tiba-tiba saja hadir memainkan tubuhnya yang telah dilumuri lumpur di pinggir jalan tersebut yang diiringi oleh suara sirine dari pengeras suara yang dibawa-bawa oleh rekannya yang lain. Karya yang berjudul *Tubuh* disajikan dalam rangka acara “Menengok Jeprut” beberapa waktu yang lalu di STSI Bandung itu, tampaknya sengaja meluaskan bingkai ruang imajinasi untuk meruntuhkan dunia keseharian yang telah terjadi berulang-ulang. Atau peristiwa yang lebih anarkis terjadi di Eropa (Perancis), saat gerakan dada baru diproklamirkan: Pada saat akan dilaksanakan pertunjukan teater yang serius, tiba-tiba seorang seniman dada menerobos kerumunan orang, kemudian berteriak: “Viva dada!” (Sukito, tt: 62). Peristiwa-peristiwa tersebut menjadi sangat mencolok, sebab ia timbul di tengah-tengah keteraturan; dan dengan demikian ia menjadi perhatian orang-orang yang hadir yang terhenyak seketika karena keteraturan yang tengah dijalaninya, tiba-tiba diinterupsi oleh hal-hal yang “tidak normal”.

V

Ada hal yang perlu direnungkan oleh institusi-institusi pendidikan seni, yakni kalau kehidupan kesenian senantiasa berada dalam ketegangan antara konvensi dan inovasi, apakah kurikulum yang selama ini dipakai sebagai suatu kebijaksanaan pengajaran telah mampu mengakomodir dinamika perkembangan seni di luar tembok kampus atau sekolah? Ilmu seni adalah seperangkat sistem atau dalil yang lahir dari hasil pengkajian terhadap gejala-gejala kesenian yang telah muncul sebelumnya. Namun tidak berarti ilmu tersebut mandeg sampai di situ. Bila kita percaya bahwa kesenian itu berkembang, maka ilmu seni pun harus berkembang. Oleh karena itu, sebuah kurikulum, agar bisa menghasilkan *output* yang mampu *survive* di tengah-tengah gempuran perubahan, ia harus selalu ditinjau-ulang, disesuaikan dengan perubahan-perubahan yang terjadi. Demikian pula dengan sikap pendidik, ia tidak bisa berhenti mengkaji dan menimbang ilmu-ilmu yang dimilikinya, atau bersikap normatif dan tidak mentolerir mahasiswanya yang terlihat “aneh” atau “nyeleneh” dalam berkarya seni. Kebudayaan senantiasa berubah, demikian pula dengan kesenian sebagai salah satu unsurnya. Ketika sang pendidik berkuat pada suatu posisi yang statis dan tak mau perduli dengan yang terjadi di sekelilingnya, kemudian mengancam mahasiswa yang memiliki pendapat dan sikap yang berbeda melalui otoritas yang dimilikinya, maka dengan demikian ia menjadi seorang diktator yang menindas kreativitas.

Daftar Pustaka

- Cassirer, Ernst
 1987 *Manusia dan kebudayaan: Sebuah Esei tentang Manusia*. (terj. Alois A. Nugroho). Jakarta: Gramedia
- Capra, Fritjof
 1997 *Titik Balik Peradaban Sains, Masyarakat dan Kebangkitan Kebudayaan*. Yogyakarta: Bentang
- Coote, Jeremy
 1992 "'Marvels of Everyday Vision': The Anthropology of Aesthetics and Cattle-Keeping Nilotes". Dalam *Anthropology Art & Aesthetics* (ed. Jeremy Coote and Anthony Shelton). Oxford: Claredon Press.
- Darmawan, Agus T.
 1993 "Plesetan Postmodern". *Kompas*. 12 Desember. Jakarta
- Dimiyati, Ipit S.
 2000 "Komunikasi Teater dalam Perspektif Brechtian". Laporan Penelitian. STSI Bandung
- Ember, R. Carol & Melvin Ember
 1990 *Anthropology*. (ed ke-6). New Jersey: Prentice Hall
- Firth, Raymond
 1991 "Art and Anthropolgy" dalam *Anthropology Art & Aesthetics*. (ed. Jeremy Coote and Anthony Shelton). Oxford: Claredon Press.
- Gallagher, Kenneth T.
 1994 *Epistemologi (Filsafat Pengetahuan)* (sajian Hardono Hadi). Yogyakarta: Kanisius.
- Geertz, Clifford
 1974 *The Interpretation of Culture Selected Essays*. London: Hutchinson & CO Publisher LTD.
- Giddens, Anthony
 1986 *Kapitalisme dan Teori Sosial Modern*. (terj. S. Kramadibrata). Jakarta: UI Press
- Goodenough, Ward H.
 1995 "Toward a Working Theory of Culture". dalam Robert Borofsky (ed.), *Assessing Cultural Anthropology*. New York: McGraw-Hill.
- Haviland, William A.
 1988 *Antropologi*. (ter. R.G. Soekadijo). Jakarta: Erlangga.

- Kayam, Umar
1981 *Seni, Tradisi, Masyarakat*. Jakarta: Sinar Harapan
- Keesing M. Roger
1992 *Antropologi Budaya Suatu Perspektif Kontemporer*. (ter j. S. Gunawan). Jakarta.: Erlangga
- Kleden, Ignas
1996 "Pergeseran Nilai Moral, Perkembangan Seni dan Perubahan Sosial", dalam *Kalam* Edisi 8. Jakarta: Graffiti.
- Koentjaraningrat
1987 *Sejarah Teori Antropoaogi*. Jakarta: UI Press
- Kompas*
1994 "Semakin Diperlukan, Kritik Seni yang Bersungguh-sungguh". 23 April. Jakarta
- Konig, Marianne
1990 "Antropologi dan Teater". Jakarta. Manuskrip.
- Kuper, Adam
1996 *Pokok dan Tokoh Antropologi* (terj. Achmad F. Saifuddin). Jakarta: Bharata
- Lauer, Robert H.
1977 *Perspective on Social Change*. Allyn and Bacon Inc.
- Levi-Strauss, Claude
1963 *Structural Anthropology*. (trans. Claire Jacobson & Brooke Grundfest Schoepf). Basicbooks.
- Lull, James
1988 *Media Komunikasi Kebudayaan Suatu Pendekatan Global*. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia
- Noerhadi, Toety Heraty
1983 "Kreativitas, Suatu Tinjauan Filsafat" dalam Sutan Takdir Alisyahbana. *Kreativitas*. Jakarta: Dian Rakkyat
- Rohidi, Tetjep Rohendi
2000 *Ekspresi Seni Orang Miskin Adaptasi Simbolik Terhadap Kemiskinan*. Bandung: Yayasan Nuansa Cendekia
- Rohidi, Tjetjep Rohendi
1994 "Kreativitas dalam Perspektif Kebudayaan". Makalah.
- Sadli, Saporinah
1975 *Persepsi Sosial Mengenai Perilaku Menyimpang*. Disertasi. Psikologi UI.

Seymour-Smith, Charlotte

1990 *Macmillan Dictionary of Anthropology*. London and Basingstoke: Macmillan Press L.td.

Spradley, James P. & David W. McCurdy

1975 *Anthropology The Cultural Perspective*. New Park: Jolm Wiley & Sons

Sukito, Wiratmo

Tt "Diktat Apresiasi Drama Hendrik Ibsen sampai Antonin Artaud". Jakarta: IKJ

Suparlan, Parsudi

1986 "Kebudayaan dan Pembangunan". Makalah.

Turner, Victor

1980 *From Ritual to Theatre*. New York: Prentice Hall

Winarto, YunitaT.

1986 "Perbedaan Antara Interpretasi Neofungsionalisme dan Tindakan Individu yang Rasional: Kasus Siklus Upacara Maring di Papua Nugini". *Berita Antropologi*. Nomor 44.