

Krisis dalam 'Penilaian Seni'

Untuk mengurung persoalan, saya ingin merujuk pada pengertian seni sebagai suatu praktik (ekpresi, manifestasi gagasan dan imajinasi, dst.) yang terlembagakan secara sosial dalam masyarakat modern. Seni dalam pengertian ini (pernah) dipercaya sebagai praktik yang otonom, terbebas dari berbagai kepentingan agama, politik, ekonomi, dsb. Berkembangnya humanisme dan rasionalisme, dan tumbuhnya kaum borjuis dan kelas menengah baru di Eropa pada pertengahan abad ke-19 berperan dalam proses pelembagaan dan otonomisasi ini. Seni dilepaskan dari konteks sosial dan religiusnya. Aktivitas artistik berangsur-angsur mengalami pemisahan dengan kehidupan keseharian. Sepanjang abad ke-20, seni otonom mengalami proses pelembagaan melalui pengetahuan dan praktik sosial yang terspesialisasi ke dalam kategori profesi (seniman, kritikus, kurator, kolektor, peneliti, dosen, dsb.) dan lembaga seni (museum, sekolah seni, galeri, dll.). 'Seni' dalam pengertian ini berbeda dengan pengertian harfiah dan inklusif seni yang digunakan ketika kita menyebut segala bentuk kecakapan ataupun praktik ritual maupun tradisi. Seni otonom adalah seni yang menjadi pelayan untuk seni itu sendiri.

Sebagai konsekuensi dari status otonominya, seni modern menciptakan pranata-pranata yang dianggap otoritatif dalam menentukan parameter penilaian. Dalam praktiknya, pranata ini melakukan sistematisasi, konvensi, klasifikasi, kodifikasi dan otorisasi definisi, ukuran-ukuran melalui pengetahuan-pengetahuan esoterik seperti sejarah dan teori seni. Pada tataran sosial, manifestasi proses pelembagaan ini tercermin dalam pendirian museum-museum dan sekolah seni, pengoleksian karya-karya, penelitian, pameran, penerbitan buku dan majalah. Dalam lingkup yang esoterik inilah praktik seni menjadi terikat pada basis-basis teoretik, historis dan metodologis, yang tidak hanya mempengaruhi corak perkembangan penciptaan yang dilakukan oleh para seniman tapi juga sistem penilaian terhadapnya.

Otonomi seni ini telah merubah cara-cara kita menilai dan membicarakan seni. Karena pengetahuan selalu mengandung 'kuasa', proses pelembagaan seni juga meminggirkan (baca: merepresi) cara-cara penilaian yang 'bebas' terhadap seni. Pelembagaan seni juga

menciptakan diskrepansi antara 'publik seni' dan 'awam', yang pada dasarnya mewakili perbedaan 'penilaian seni' dan 'penilaian awam'. Berseberangan dengan prinsip atau mekanisme 'musyawarah' yang merumuskan suatu kesepakatan berdasarkan kepentingan dan suara terbanyak, penilaian seni seringkali tidak mewakili pemikiran mayoritas, akan tetapi hanya datang dari segelintir atau sekelompok orang yang bekerja di wilayah esoterik seni.

Problematika yang bersifat sosiologis menyangkut kesepakatan penilaian seni pernah dikemukakan oleh Arthur Danto dalam tulisannya tentang wilayah esoterik seni yang disebut '*artworld*'. Dari sebuah perjumpaannya dengan karya seniman Pop Andy Warhol, *Brillo Box* (1964), di Stable Gallery di Manhattan, New York pada tahun 1964, Danto tiba pada kesimpulan bahwa segala sesuatu yang dapat mengubah benda-benda menjadi sebuah karya seni bukanlah apa yang nampak pada karya itu sendiri. *Brillo Box* Warhol adalah replika sebuah kemasan kotak sabun bermerk Brillo. Karena apa yang tampak pada karya itu tak berbeda dengan dengan benda-benda keseharian biasa, Danto menganggap bahwa berbagai kualitas estetik / artistik yang nampak pada karya itu sesungguhnya tidak dapat mendefinisikan apa itu 'seni'. Lantas, pertanyaan pun muncul: apakah semua benda yang diletakkan di dalam galeri dapat serta merta menjadi seni? Secara analitis Danto menggunakan kasus kotak Brillo ini untuk sebuah pertanyaan filosofis yang lebih besar: Apa yang menyebabkan suatu karya seni dapat disebut sebagai seni?

“Yang pada akhirnya membedakan kotak sabun Brillo dan karya seni terdiri dari kotak Brillo itu pastilah teori tertentu dari seni. Adalah teori seni tersebut yang menyeretnya ke dalam dunia seni, dan menjaganya dari peleburan kembali ke dalam dunia benda-benda nyata.” (Danto, 1964: 41)

Inti dari pernyataan Danto adalah bahwa kotak Brillo sebagai karya seni memiliki sesuatu untuk dinyatakan, yakni segala sesuatu yang bukan secara murni pengulangan dari kotak Brillo yang sesungguhnya. Ia mengajukan tawaran filosofis untuk mengalihkan perhatian dari gagasan tentang karya seni sebagai entitas yang memiliki tampilan visual atau segi bentuk yang implisit dan khas. Menurut Danto, yang membuat benda-benda itu menjadi seni pada akhirnya adalah posisi mereka dalam konteks (sejarah), atau dengan kata lain, oleh sebab posisi mereka dalam *artworld* atau medan seni rupa. Tulisnya: “Untuk melihat sesuatu sebagai seni, kita membutuhkan sesuatu yang tak terjangkau oleh mata—sebuah

suasana teori artistik, pengetahuan tentang sejarah seni: sebuah dunia seni (*artworld*).” (Danto, 1964: 41)

Danto sudah menengarai bahwa dalam menilai karya-karya seni hari-hari ini, persoalan bentuk atau wujud karya tidak selalu dapat dijadikan pegangan dalam menilai. Kesimpulan Danto mengajarkan bahwa dalam menilai, kita memerlukan perangkat yang memadai, yang notabene disepakati dalam medan seni rupa. Masalahnya, salah satu tantangan terbesar dalam menilai seni rupa dewasa ini justru datang dari perkembangan praktik seni rupa mutakhir yang semakin beragam. Berbeda dengan seni modern yang berpijak pada perkembangan dialektik (misalnya dalam hal ‘gaya artistik’), kecenderungan karya seni rupa dalam duapuluh terakhir sangat sulit dipetakan ke dalam narasi sejarah yang linier. Originalitas dan otentisitas bukan lagi ukuran yang paling valid untuk menentukan peringkat karya-karya seni. Teori-teori estetik klasik seperti mimesis, formalisme dan ekspresivisme menjadi tidak memadai. Sebagai gantinya, teori-teori baru dari gelombang pemikiran posmodernisme menjadi dominan. Masalah timbul ketika dalam gugus teori ini keserbapastian penilaian justru ditolak. Sebagai gantinya, kenisbian dan perayaan perbedaan yang dikedepankan.

Dalam *The End of Art World* (1998), Robert C. Morgan mensinyalir dampak perubahan paradigma teoretik dari modernisme ke posmodernisme yang berujung pada ‘akhir dari medan seni rupa’. Morgan menulis bagaimana, berbagai upaya untuk mendefinisikan medan seni rupa telah menjadi semakin kabur dan bermasalah dalam kaitannya dengan konteks sosial praktik artistik. Morgan merujuk pada situasi di Amerika Serikat di mana sistem medan seni rupa yang menganut retorika posmodernisme mendorong praktik seni menjadi terlalu dekat dengan kehidupan sehari-hari. Ia menganggap bahwa situasi pada masa itu sangat berbeda dengan medan seni rupa pada 1980-an, ketika orang-orang masih bisa membedakan karya-karya seni dengan pajangan-pajangan citraan di bar, diskotik dan klub malam.

Morgan menulis bahwa pada tingkat akademik posmodernisme memang merupakan bentuk teori kritis yang menarik sekaligus menantang. Tapi dia juga mengemukakan bagaimana posmodernisme pada akhirnya menjadi akhir dari estetika. Pada 1980-an, di Amerika, di mana teori-teori kritis menjadi hampir identik dengan posmodernisme, prinsip dekonstruksi dijadikan dalih kultural untuk menjauhi kesadaran-kesadaran tentang seni sebagai transformasi gagasan melalui perasaan. Para pendukung posmodernisme juga

mulai menyatakan perang intelektual pada seni “Euro-amerikasentris” yang dianggap menyembunyikan ekspansi kolonialisme dan imperialisme barat. Tulisnya, “Dalam iklim semacam itu istilah 'estetika' tak lagi berguna. Yang menggantikan estetika —dan sampai batas-batas tertentu, kritik seni—adalah sebetulnya teori terapan yang dipinjam dari filsafat, sosiologi dan psikoanalisa.”

Pada pertengahan 1980-an, ketika adaptasi teori-teori kritis dan posmodernisme mulai populer dalam majalah-majalah seni rupa di Amerika, Morgan menengarai bagaimana sebagian seniman mulai menemui kesulitan untuk mendapatkan publikasi maupun liputan dalam media. Ia menemukan fakta menarik bagaimana situasi itu justru mendorong pada kompetisi yang bersifat bias secara komersial. Sebagai akibatnya, seniman-seniman dimunculkan dan diperkenalkan layaknya para bintang rock. Terinspirasi oleh kompetisi dan model pemasaran media, sejumlah seniman mulai mempekerjakan asisten dan agen pers dalam rangka membentuk citra mereka, atau untuk menciptakan kembali citra diri yang baru, yang pada dasarnya dilakukan untuk menarik para kolektor yang juga menuntut 'mistifikasi' baru tentang sosok seniman. Media massa, terutama majalah seni rupa, pada akhirnya menjadi kendaraan promosi yang penting bagi seniman-seniman yang ingin muncul dan bertahan hidup dalam medan seni rupa yang semakin dikendalikan oleh pasar.

Dalam medan seni rupa kontemporer, penyalur seni (*art dealer*) justru menjadi aktor yang berperan besar dalam menentukan nilai keindahan / seni. Demikian pula dengan galeri seni yang semakin memiliki kontrol begitu besar di pasar. Ketika seni menjadi sangat bergantung pada teori-teori yang permisif pada segala macam situasi kapitalistik, para kritikus dan kurator pembela posmodernisme menciptakan kekaburan antara karya seni yang berbasis teori dan yang dikendalikan oleh pasar yang lebih luas. Situasi konformis menjadi semakin akut ketika dialog antar kritikus dan seniman dianggap tak penting lagi.

Agung Hujatnikajennong