

MAIN-MAIN ARTMALAN

ARTJOG 2025 "MOTIF: AMALAN"

ANUSAPATI - DIAN HARDIANSYAH & BAKAR TANAH LAB - DIAN SUCI RAHMAWATI
FAISAL KAMANDOBAT - INDAH ARSYAD - MURAKABI
SURYA ADIWIJAYA - RUANGRUPA

MAIN-MAIN ARTMALAN

ARTJOG 2025 “MOTIF: AMALAN”

Anusapati - Dian Hardiansyah & Bakar Tanah Lab

Dian Suci Rahmawati - Faisal Kamandobat

Indah Arsyad - Murakabi

Surya Adiwijaya - ruangrupa



MAIN-MAIN ARTMALAN

ARTJOG 2025
“MOTIF: Amalan”

Anusapati - Dian Hardiansyah & Bakar Tanah Lab

Dian Suci Rahmawati - Faisal Kamandobat

Indah Arsyad - Murakabi

Surya Adiwijaya - ruangrupa

JOGJA ART WEEKS

2026

Penulis:

Arizal Rafsanjani

Ashlesha Barde

Dhiani Probhosiwi

Fathan Turamone

Gutami Hayu Pangastuti

Kemala Hayati

Muhyi Atsarissalaf

Nadia Varayandita Ingrida

Prima Abadi Sulistyio

Koordinator: Maulana Ilham 'Huhum'

Penyunting: Adhi Pandoyo dan Raihan Robby

Penyelasar: Shafira Rahmasari

Desain Sampul: Riyan Kresnandi & Tadiga K

Foto Sampul: Dokumentasi ARTJOG 2025

Tata Letak: Riyan Kresnandi

Cetakan I, Mei, 2026

© Jogja Art Weeks

Yogyakarta, Indonesia

@jogjaartweeks

jogjaartweeks@gmail.com

www.jogjaartweeks.com

Diterbitkan atas Kerja Sama: JOGJAARTWEEKS, ARTJOG,
senirupa.id, AJI Yogyakarta, Sekolah Jurnalistik SK Trimurti,
Buku Seni Rupa

Perpustakaan Nasional: Katalog Dalam Terbitan (KDT)

Yogyakarta: Jogja Art Weeks, 2026

ISBN: 62-1828-8775-017

APA SENI(MAN) DI (ART)JOGJA BISA SALAH?

Pengantar GAS 2025

Adhi Pandoyo dan Raihan Robby

“Setiap orang adalah anak zamannya, tentu saja. Akan tetapi, ada juga fenomena anak angkat.”

(Martin Suryajaya, 1.6.1.2: hlm. 10)

Bung Martin yang baik dan tekun, bukumu “Apa Rakyat Bisa Salah?” (Gang Kabel, 2025) baru terbaca pada pergantian tahun yang ganjil ini. Struktur pasal-pasal yang tampak mudah dibaca, dengan *heading* angka-angka bak pembabagan skripsi, justru menggoda untuk dipelesetkan jadi pertanyaan lain: “Kalau rakyat bisa salah, apakah seni(man) di Jogja bisa salah?”

Pasalmu berhenti pada 8.3.3.7, yang kuringkas jadi: “...politik tanpa negara dimungkinkan, dengan wujud: suatu pemerintahan-diri warga berbasis diskusi yang memberi porsi utama bagi kaum yang paling lemah dalam sembarang sistem metabolisme ekososial.” Di titik ini, rasanya perlu menyelipkan satu subyek yang sering luput dari kategori “warga” dalam pengertian politis: seniman. Dalam kata rakyat, terkandung pula seniman; dan sebagai seniman, sepanjang hidup dalam ekosistem seni, tak lain adalah bagian dari masyarakat.

Bukumu yang dicetak pertama Agustus 2025 beriringan dengan berakhirnya trilogi kuratorial Motif di ARTJOG yang dikuratori semendam, Hendro Wiyanto. Padaku ia tiba dalam bentuk cetakan kedua, Januari 2026, tepat ketika dunia sedang dibuat berdecak oleh kegilaan Trump dan Amerika-nya

dengan penangkapan Maduro. Tahun 2026 dibuka dengan kepiluan-kepiluan lain: mulai dari kematian anggota keluarga kita, hingga kematian-kematian penegakan keadilan. Pada skala yang lain, masih dalam radius Yogyakarta dan Kedu, rupanya masih bergema ratapan warga di Gunung Kidul akibat konflik agraria, hingga warga Wadas akibat tidak adanya kepastian nasib setelah penambangan negara yang gagal. Entah nanti pada pertengahan hingga akhir tahun ini, kita akan dihadapkan pada petaka ulah manusia apa lagi.

Kawasan Jogja sendiri kian hari kian tampak tak sederhana dan seromantik klaimnya sebagai kota seni, melainkan ruang yang dililit berbagai ratapan—tanah yang diretas, tubuh yang dipaksa bekerja, dan wacana seni yang terus-menerus mencari pembenaran politis maupun spiritual. Di tengahnya, ada beberapa pameran dan peristiwa seni yang, bagi kami, masih cukup penting, namun entah bagi rakyat. Lantas, apa yang sebenarnya tidak pernah berubah dari Jogja, di tengah “kesenimanan” warganya?

Imajinasi Kejogjaan, Seni Kontemporer dan Kepung Kasunyatan

Pertanyaan di judul esai ini—“Apa seni(man) di (art) Jogja bisa salah?”—sebetulnya bisa dijawab dengan kecurigaan atas satu imajinasi yang terlalu lama kita pelihara: imajinasi Kejogjaan. Jogja sebagai kota seni yang diklaim: selalu toleran, selalu kritis sekaligus manis, senimannya serba sakral, karyanya serba benar. Dalam premis ini, seni dan seniman di Jogja, baik yang lahir dan bekerja di kota ini maupun yang datang dari luar lalu berpameran serta “berasyik-masyuk” dalam ekosistemnya, seperti tak pernah bisa dituduh salah. Semua serba benar, dan ini—dua dekade silam—pernah diperdebatkan panjang sebagai wujud kekontemporeran: rumit, *njlimet*, berpusing, namun kekal dipuja.

Kini di era masifnya kecerdasan buatan, barangkali kita sedang menghadapi bentuk lain dari “kebenaran” seni yang diproduksi secara otomatis. Kalau ada

yang disebut kreativitas buatan, ia tak berhenti pada kecakapan teknis mesin dan algoritma semata, melainkan juga pada kinerja artisan: mereka yang mengerjakan karyanya, mengoperasikan *software*, mengemas karya untuk pasar, hingga yang menjahit diskursus supaya terasa sahih. Bukankah itu juga berarti artifisial, jika kemudian dilabeli satu nama seniman saja, sedang semua pekerja dilebur sebagai kerja artisan atau tukang?

Walakin, bagi kolektornya, yang menyukai seni kontemporer—yang “aneh-aneh”, asal bukan *old master*—produk seni yang dibungkus sebagai kontemporer cenderung diasumsikan bermakna, bermutu, dan karena itu tak mudah disalahkan.

Dalam situasi ini, pembicaraan teknis tentang definisi kontemporer menjadi kurang mendesak dibanding pertanyaan politis yang melekat pada praktiknya. Maka yang penting bukan lagi menentukan kontemporer sebagai kategori waktu atau gaya, melainkan menakar keberanian seni hari ini untuk mengakui, bahkan merayakan kemungkinan salah: salah menghadap pasar, salah membaca rakyat, salah menempatkan diri di tengah konflik tanah dan tubuh.

Giorgio Agamben misalnya, di dalam “What Is the Contemporary?”, mengarahkan pemaknaan *contemporaneity* sebagai kemampuan untuk memandang kegelapan zaman sendiri, bukan sekadar bersinar di dalamnya. Menjadi kontemporer, menurut Agamben, bukanlah tentang larut dalam silau cahaya tren zaman, melainkan kemampuan eksistensial untuk menatap tajam kegelapannya (Agamben, 2009: 44). Persepsi atas kegelapan ini bukan kepasifan, melainkan tindakan aktif saraf mata yang mengenali apa yang terabaikan oleh ilusi kemajuan masa kini (Agamben, 2009: 45). Sementara di Indonesia, istilah “kontemporer” sudah tiga dasawarsa lebih membuat banyak kalangan insan seni “ribet” tanpa sungguh-sungguh bersepakat, -kecuali sebagian kecil intelektual-: apakah kontemporer sekadar soal waktu, teknis, atau sikap hingga mentalitas -yang seperti apa-?

Wacana *contemporary blessing* pun diklaim muncul. Bagi kita (paling tidak yang kami pahami), *contemporary art* menjadi *blessing* adalah ketika dimaknai sebagai upaya *hacking* atas universalitas seni rupa Euro-Amerika, sekaligus membela belahan dunia selatan yang terjajah, dalam konteks Eropa -yang selalu dianggap global- adalah setelah documenta 11 dan diskursus pasca kolonialitas yang menyertainya. Belum lagi pasca Documenta 15, yang menunjukkan permainan tuduhan anti semitisme sebagai cara Jerman (Eropa) menutupi *white supremacy* dan *paralysis*-nya, khususnya setelah Ukraina diserang Rusia. Buntutnya adalah merebaknya kembali wabah rasisme dan apartheid di Eropa, yang dipertegas dengan anti-asia hingga lambatnya respon Eropa atas genosida dan kolonialisme beringas Israel atas Palestina.

Bersamaan daripada itu, dunia dilanda *jobless*, *unemployment*, *lack of economic opportunity*, dan beragam *global risks* dari konfrontasi geoekonomi. Di sisi lain, *gig economy* mengubah definisi gengsi kerja. Seorang ekonom yang lihai berpodcast di Indonesia, Gita Wirjawan, menuding bahwa ketersediaan kerja formal justru seret ketika investasi modal besar datang; pasar tumbuh, tetapi pekerjaan nyata menyusut, atau berubah menjadi kerja “sampingan” yang rapuh. Namun Wiryawan dengan keyakinan STEM-nya, jelas tidak memberi tempat seni, kalau bukan teknokratismenya yang belum *update* STEAM.

Sedihnya, dalam lanskap aktivitas kritik seni pun, sebagai profesi tampak sebagai kerja informal—senasib dengan posisi buruh tani. Tetangga kami, seorang buruh tani yang merangkap pekerjaan sebagai pembuat batu bata, masih kesulitan hidup: total penghasilan menggarap satu petak sawah hanya sekitar 900 ribu rupiah bersih setelah tiga bulan bekerja, satu kali panen. Di hadapan angka ini, kritik seni—yang tak dibayar atau dibayar sekadarnya—nyaris seperti kerja sukarela di tengah ekonomi pasar seni yang terus bergerak. Kontemporer di atas kertas tampak heroik; di bawahnya ada buruh yang selalu “salah” bila gagal memenuhi target produksi.

Pertanyaannya, haruskah kita terus menyebut seni di Jogja sebagai “kontemporer” bila ia gagal menatap kegelapan zaman sendiri? Apakah berkah kontemporer—*contemporary blessing*—yang dulu diharapkan jadi pintu dekolonisasi, kini justru berubah menjadi berkah palsu yang menutup mata kita dari silaunya eufemisme dalam istilah *gig economy*, hingga eufemisme istilah artisan untuk menutupinya dari kenyataan buruh tani, maupun romantic-agony “seniman” yang sebenarnya setahun sekali berpameran, tak sepenuhnya laku, dan sepanjang tahun hidupnya didominasi sebagai pekerja serabutan segala proyek dari nukang sampai dagang?

Laporan tentang “pasar kita” yang termutakhir—Art Jakarta, Art Moments, Artjog, Art Sub -dan para kolektor Surabaya yang tak terduga bahkan tak selalu nyaman membeli di kotanya-, Art Basel, dan pelbagai lelang—menunjukkan bagaimana seniman dan karya seni bergeser posisinya dalam ekosistem ekonomi. Ada seniman otonom yang hidup dari penjualan karya langsung, seniman heteronom yang menggantungkan hidup pada proposal dan komisi, seniman yang menyebut diri socially engaged sembari bergulat dengan pendanaan, dan para kriyawan yang bekerja dalam industri kreatif dengan logika bisnis. Satu tubuh seniman bisa berpindah dari posisi otonom ke heteronom hanya dengan berganti proyek atau galeri.

Julian Stallabrass dua puluh tahun lalu sudah menyebut bahwa seni, ibarat konsumerisme yang mencolok, “mekar dalam masa senang dan layu pada masa susah.” Di masa krisis ekonomi, seni sebagai produk sering menjadi barang pertama yang dikorbankan. Namun, paradoksnya, di masa krisis yang lain—krisis mentalitas, krisis spiritual—justru muncul fenomena yang oleh seorang kawan, Panji Wibowo, disebut sebagai “Belanja Spiritual”. Sebuah belanja yang bertujuan untuk konsumsi produk yang menjanjikan keselamatan batin, ketenangan jiwa, dan aura sakral. Seni yang mengalami formalisasi manajerial dan pasar kehilangan auranya, meminjam Walter Benjamin, tetapi kemudian masuk kembali ke pasar sebagai komoditas spiritual.

Kaum papa mengalami krisis penghidupan; kelas menengah hingga elite mengalami krisis mentalitas dan insekuritas. Uang yang ada digunakan untuk belanja spiritual: ziarah ke situs-situs yang dianggap sakral, beli karya seni yang mengandung “energi”, ikut meditasi atau wisata klenik. Rakyat kere, penguasa hore-hore, priyayi, dan *elite old money* sibuk bereksperimen dengan agama dan pseudo-spiritualitas. Seni, dalam pemandangan ini, bergerak di antara dua kutub: sebagai komoditas yang kehilangan aura, dan sebagai objek belanja spiritual yang menggantikan praktik keagamaan formal.

Di Jogja, kita bisa menyaksikan gejala ini dalam bentuk yang halus: pameran yang menjual “pengalaman spiritual” dengan tiket, ritual yang dikemas sebagai *art performance*, karya yang menyebut dirinya sebagai meditasi visual. Di satu sisi, tak ada yang salah dalam usaha seniman mencari hidup. Di sisi lain, pertanyaannya kembali ke awal, bila seni dan seniman selalu benar, siapa yang berhak menyebut bahwa belanja spiritual lewat seni kadang hanyalah pelarian dari krisis material yang tak pernah selesai?

Persoalan besar yang berulang dalam wacana seni hari ini adalah bagaimana kita mengakhiri gejolak yang dulu diklasterkan sebagai anomali perkembangan teknik berkarya—dekonstruksi atas arus dan makna seni—tanpa jatuh ke romantisasi. Gelombang *contemporary blessing* mengusung estetika keterlibatan, rekayasa sosial, dan dekolonisasi yang membantah universalitas wacana seni rupa Euro-Amerika. Namun sekali lagi, kolonialisme, genosida, dan zionisme yang dilakukan Israel atas Palestina, dengan dukungan Amerika Serikat dan diamnya banyak negara. Belum lagi di negeri sendiri, kesenian kontemporer kita menghadapi kenyataan rezim Prabowo-Gibran, kelindan korup proyek lintas sektor (MBG dan Koperasi Merah Putih) hingga kekerasan negara dan militerisme dalam ranah publik, belum lagi agres di Papua hingga pelbagai wilayah konflik tambang. *Contemporaneity* tak cukup *blessing* kalau tanpa aksi menyawab kasunyatan!

Mengakui Kesalahan, Mewaspada Main-Main A(rt) malan

Kembali ke bukumu, bung Martin, Apa Rakyat Bisa Salah? mengajukan politik tanpa negara sebagai sebuah pemerintahan—diri warga berbasis diskusi, yang memberi ruang utama pada mereka yang paling lemah dalam sistem metabolisme ekososial. Bila rakyat juga seniman, maka seniman pun tak kebal dari kesalahan. Seni(man) di Jogja bisa salah, dan mungkin memang harus diakui bisa salah, ketika ia mengabaikan Wadas, Palestina, buruh tani, atau gig worker yang berada di pinggir ekosistem seni.

Namun di titik inilah kritik mutakhir menemukan tugasnya yaitu kembali pada gerakan. GAS—gerakan merawat rimpang dan katalisator kondisi seni berikut pranata kritik atas kurangnya edukasi seni—bisa dibaca sebagai upaya untuk memindahkan kritik dari ruang wacana ke ruang tindakan. Kritik tak cukup berhenti pada teks; ia mesti membentuk praktik, mempertautkan seniman, buruh, dan warga dalam jaringan yang tak lagi tunduk pada imajinasi kejogjaan sebagai kota seni yang selalu benar.

Seni(man) di Jogja, dengan demikian, wajar bila salah. Yang tak boleh salah adalah sikap kita bila berhadapan dengan dehumanisasi, penjajahan terhadap Palestina, dan serangan Israel serta Amerika atas Iran. Dalam kondisi ini, tinggal diam adalah kesalahan yang tak bisa ditawarkan. Di ranah seni, diam berarti membiarkan kontemporer menjadi label kosong, belanja spiritual menjadi candu, dan pasar seni menjadi satu-satunya penentu nilai karya.

Maka, pertanyaan “Apa seni(man) di (Art)Jogja bisa salah?” justru harus dibalik: maukah kita menerima bahwa seniman, kurator, kritikus, dan pengelola ruang seni di Jogja bisa dan sering salah, supaya kita dapat memulai lagi—dari diskusi, dari gerakan, dari keberpihakan—bukan dari imajinasi Kejogjaan yang steril dari kritik?

*

Buku ini menghadirkan delapan esai yang menelisik tema “Motif: Amalan” dari ARTJOG 2025 melalui pendekatan yang beragam, dari yang personal-reflektif, kritis dan skeptis, hingga akademis. Perbedaan latar belakang para penulis memperkaya cara pandang terhadap “amalan” sebagai konsep yang tak hanya religius, tetapi juga sosial, ekologis, dan institusional. “Amal” di sini bukan sekadar tindakan baik, melainkan praktik yang menyingkap relasi antara kerja, niat, dan dampak dalam ekosistem seni kontemporer Indonesia.

Para penulis muda ini menelisik kata “amalan” bekerja di ruang seni: siapa yang melakukannya, bagaimana ia dijalankan, dan sejauh mana ia menjangkau pengunjung “lebaran seni”. Melalui tulisan-tulisan mereka, “amal” menjadi lensa untuk membaca ulang praktik artistik, relasi kuasa, dan politik material dalam produksi pengetahuan seni.

**

Arizal Rafsanjani membuka dengan pengalaman langsung terhadap karya *Secret of Eden* oleh Anusapati. Ia menelusuri kepingan demi kepingan fasad besar berisi batang pohon sekarat, rel kereta, dan lori karat yang menciptakan suasana muram. Arizal melihat bagaimana materialitas yang dipilih Anusapati menjadi siasat untuk membicarakan krisis iklim, sebuah refleksi tentang kematian ekologis yang tak lagi bisa dihindari.

Ashlesha Barde menulis dengan pendekatan reflektif dan antropologis tentang karya *Telur Kosmik: Serat Nubuwaat Kyai Jembar Manah* oleh Faisal Kamandobat. Ia mengaitkan pilihan artistik Faisal—teks, visual, dan sensori—dengan kehidupan dan religiusitasnya sendiri. Dalam tulisannya, Ashlesha memperlihatkan bagaimana pengalaman spiritual dan historis dapat menjadi ruang kontemplatif bagi seni yang berupaya memahami kehidupan.

Dhiani Probhosiwi mengupas agensi non-manusia dalam karya *Dialog Antara Bumi dan Tanah* oleh Dian Hardiansyah x Bakar Tanah Lab. Ia menyoroti hubungan antara vulkanologi, geografi, dan topografi wilayah yang mencerminkan kondisi rapuh bumi. Melalui material tanah, keramik, dan instalasi stalaktit yang tampak lembek dengan cermin di bawahnya, Dhiani membaca paradoks antara estetika dan kerapuhan ekologis, sebuah ironi yang justru hadir dari interaksi pengunjung dengan karya.

Fathan Turamone menulis dengan pendekatan sensori, menjadikan ARTJOG sebagai pengalaman auditori melalui playlist lagu-lagu yang ia dengarkan. Ia bernegosiasi dengan praduga dan menjadikan institusi seni sebagai lawan bicara yang perlu dikritisi. Dalam tulisannya, Fathan mempertanyakan (dan terkesan menggugat) klaim ARTJOG sebagai produsen ilmu pengetahuan, sekaligus membuka ruang bagi pengalaman seni yang lebih personal dan tak terikat pada narasi institusional.

Gutami Hayu Pangastuti menelusuri permainan tradisi dan materialitas bunyi dalam karya *Echoes of Disquiet* oleh Indah Arsyad dan *Niscaya Nirmakna* oleh Surya Adiwijaya. Ia membandingkan dua konteks ruang—laut dan desa pande besi—untuk melihat bagaimana tradisi dan kontinuitasnya bernegosiasi dengan isu iklim dan sosial. Gutami menulis dengan kedekatannya pada tradisi, menghadirkan pembacaan yang sensitif terhadap bunyi dan material sebagai medium perenungan.

Kemala Hayati menulis tentang karya *Beneath Fingers, Echoing Through the Shadow of a Still House* oleh Dian Suci Rahma, yang menyoroti pekerja perempuan rumahan di Bali. Sebagai seniman tekstil, Kemala mengajukan pertanyaan kritis tentang tubuh, kerja, dan pasar. Ia melihat bagaimana seni tekstil menjadi ruang politik yang menantang relasi kuasa dan menegosiasikan ulang peran perempuan dalam sistem produksi.

Muhyi Atsarissalaf kembali pada karya Faisal Kamandobat, namun dengan pendekatan yang berakar pada kebudayaan Islam. Ia bermain dengan konsep “amalan” untuk menguji dan mengeksplorasi makna spiritual yang ditawarkan karya tersebut. Melalui pembacaan yang reflektif, Muhyi memperlihatkan bagaimana seni dapat menjadi ruang tafsir bagi nilai-nilai religius yang terus bergerak.

Nadia Varayandita Ingrida, tentang siswi Perguruan Taman-ruru (ruangrupa), menutup buku ini dengan refleksi kritis tentang praktik pendidikan seni ruangrupa di Yogyakarta. Ia menulis dengan nada evaluatif dan kontemplatif, melihat “amalan” sebagai tindakan dan praktik ruru dalam memberi tanpa harap kembali, sebuah lirik lagu dari Kasih Ibu, yang justru memantik pertanyaan lebih mendalam dengan pola pendidikan seni kita.

Prima Abadi Sulistyo menelaah karya Murakabi melalui pengalaman “menyusur” yang pelan dan reflektif, alih-alih segera mencari makna tunggal. Ia membaca bentuk-bentuk Murakabi sebagai pertautan ingatan personal dan kolektif, imajinasi, lanskap budaya, serta kerja kolegal. Melalui gagasan menjelma, bertumbuh, dan menjadi, Prima menolak untuk menutup karya dalam kesimpulan final, dan bahwa seni terus hidup melalui perjumpaan, tafsir, dan perubahan pengalaman para pengamat.

Dengan perangkat intelektual apapun, bukankah a(rt) malan tak bisa benar-benar persis kita ukur, tanpa aksi dan gerakan nyata? Selamat Membaca!

April-Mei 2026





DAFTAR ISI

APA SENI(MAN) DI (ART)JOGJA BISA SALAH?

Pengantar GAS 2025

Adhi Pandoyo dan Raihan Robby

V

DAFTAR ISI

xvii

Puzzle Amalan dalam Secret of Eden

Arizal Rafsanjani

1

Artmalan: Art as Illumination of Knowledge, Devotion, and Charity in Endog Jagad

Ashlesha Barde

13

PANTULAN KEINDAHAN DALAM KERAPUHAN:

Membaca *Dialog Antara Bumi dan Tanah*

Dhiani Probhosiwi

37

Antara Aku, Kau, dan Lagu yang Kudengar

Fathan Turamone

49

TRADISI MAIN-MAIN DAN MAIN-MAIN TRADISI:

Upaya Menubikan Warisan

Gutami Hayu Pangastuti

63

Sebuah Renungan tentang Penampilan, Etika, dan Ruang Sosial Seni

Kemala Hayati

83

Endog Jagad: Serat Nubuwat Kyai Jembar

Manah: Ihwal Amalan Saya, Amalan Seniman, dan Amalan Pengunjung

Muhyi Atsarissalaf

95

Sarjana Perguruan Taman-ruru: Eksperimen ruangrupa di Yogyakarta

Nadia Varayandita Ingrida

111

Menyusur Murakabi: Menjelma, Bertumbuh, dan Menjadi

Prima Abadi Sulistyo

127

Biografi Penulis

145

Ucapan Terima Kasih

148



*Lantai atas dari karya instalasi Secret of Eden yang diambil dari cuplikan video Artjog 2025.
Commission artist: ANUSAPATI (Foto: Dok. Artjog 2025)*

Puzzle Amalan dalam Secret of Eden

Arizal Rafsanjani

Ketika saya melihat karya Anusapati yang diberinya judul *Secret of Eden*, isu kerusakan lingkungan jelas mengemuka dalam karya instalasi ini. Mungkin karena ini pengalaman pertama saya berinteraksi dengan karya instalasi semacam ini, jenis seni yang sebelumnya terasa jauh dari keseharian saya. Bahkan, apa itu ARTJOG pun baru saya ketahui beberapa bulan terakhir. Atau mungkin karena karya ini memang begitu megah dan memukau, membuat saya terperangah di hadapannya.

Karya yang memakan cukup banyak tempat ini memiliki daya tarik tersendiri bagi saya untuk mengulik dan mendalaminya. Di tengah maraknya diskursus tentang krisis lingkungan hari ini, saya justru terpikir satu pertanyaan sederhana: di luar besarnya ruang yang digunakan, apa kelebihan karya ini?

Besarnya ruang yang digunakan—satu karya ini memenuhi ruangan dua lantai—saya membayangkan betapa sulitnya proses membuat karya ini hingga terpajang di Jogja National Museum. Di bagian lantai atas, terdapat kayu-kayu mati yang telah ditata sedemikian rupa yang ditanam di lantai yang telah diaspal. Jika berkunjung dan melihat karya ini di siang hari, dengan terik matahari yang cukup pas membuat kita menyipitkan mata dan mengerutkan dahi, kita atau setidaknya saya merasakan seolah berada di atas tanah tandus yang kering kerontang sambil melihat kayu-kayu mati. Dan jika berkunjung—masih bagian lantai atas—malam hari, visualisasinya menjadi pemandangan yang mengerikan dan dramati

Di lantai bawah, kita seolah diajak oleh sang seniman untuk menyelami lapisan bumi—masuk ke dalam tanah dan menatap kehidupan yang telah mati di dalamnya. Di ruang ini, akar-akar kayu yang lapuk dan kering menjulur dari lantai, seakan menjadi saksi bisu dari siklus alam yang terhenti. Di tengah ruangan, rel besi membentang, membelah ruang menjadi dua bagian. Di atasnya, sebuah lori tua yang berkarat membawa bongkahan batu—sebuah simbol yang segera mengingatkan pada lori pengangkut batu bara.

Pencahayaan di ruang bawah ini minim, hanya disinari lampu kuning redup yang menimbulkan kesan muram dan berat. Suasana semakin pekat ketika terdengar suara gesekan besi, dengung serangga, hembusan angin, dan bunyi-bunyi lain yang tak jelas asalnya. Saya sempat menoleh ke kanan dan kiri, mencari sumber suara itu, namun justru semakin tenggelam dalam kesunyian yang menekan. Semua elemen—cahaya, suara, dan material—berpadu menciptakan pengalaman yang suram sekaligus menggugah. Kerusakan alam yang ditampilkan dengan visualisasi yang dramatis dan mengerikan cukup kuat mengantarkan pesan bahwa kerusakan alam sudah sedemikian parah.

Namun, sekuat apa pun visualisasi karya ini dalam menampilkan kerusakan lingkungan, ada rasa belum tuntas yang saya rasakan. Mungkin karena ini pengalaman pertama saya berhadapan langsung dengan karya instalasi dan mencoba memahaminya secara serius. Ketidakpuasan itu justru membuka ruang bagi banyak pertanyaan yang muncul selama saya mengitari ruang pameran.

Apakah rasa mengerikan yang muncul dari bentangan kayu mati dan ruang tandus itu memang menjadi inti “kerusakan alam” yang ingin disampaikan? Ataukah justru struktur ruang dan elemen logam yang saling beradu itu menyinggung sistem yang bekerja di balik eksploitasi alam, sebagaimana dijelaskan oleh sang seniman? Atau mungkin ada lapisan lain yang belum saya tangkap, sesuatu yang tersembunyi di antara material dan tata ruangnya? Atau apa?

Terlepas dari berbagai pertanyaan yang muncul, satu hal yang menarik perhatian saya adalah material yang

digunakan. Seolah tidak banyak intervensi seniman yang terlihat—tidak ada ukiran, pahatan, atau bentuk yang diolah secara intens—material seolah dibiarkan berbicara dengan caranya sendiri. Pada titik ini, justru ketidakhadiran tangan seniman yang terlalu dominan membuat karya ini menarik: benda-benda itu tampil apa adanya, dengan karakter dan sejarahnya masing-masing.

Kayu-kayu mati, rel besi, dan lori berkarat tampak seperti dipindahkan langsung dari ruang asalnya ke dalam galeri. Walaupun seniman memilih dan menata semuanya dengan cermat, ada kesan bahwa ia berusaha menahan diri untuk tidak menjadi juru bicara bagi material tersebut. Ia memberi ruang bagi benda-benda itu untuk menampilkan dirinya sendiri: tekstur, warna, dan jejak waktu yang melekat di permukaannya.

Alih-alih terus mencari makna, saya mulai bergeser pada pertanyaan yang lebih sederhana namun mendasar: apa yang sebenarnya dilakukan benda-benda ini di dalam ruangan? Bagaimana keberadaan mereka—pohon mati, lori karat, rel besi—membentuk ruang dan pengalaman yang kita rasakan saat berada di dalamnya?



Lori, rel, akar pohon dan pengunjung yang diambil dari cuplikan video Artjog 2025. Commission artist: Anusapati. (Foto: Dok. Artjog 2025)

Manusia bukanlah Aktor Satu-Satunya

Kesadaran bahwa manusia adalah subjek penentu, sementara segala yang berada di luar dirinya menjadi objek untuk dimanfaatkan, merupakan semangat yang mengalir dalam peradaban modern. Sebuah semangat antroposentris yang menempatkan manusia di pusat, dan alam di pinggiran. Namun, semangat itu terasa mulai goyah ketika saya berhadapan dengan karya Anusapati ini.

Melalui benda-benda yang ditampilkan di ruang bawah, Anusapati seolah meleburkan batas antara alam (pohon), sumber daya (kayu), dan produk budaya (perkakas). Peleburan ini tampak pada nasib yang sama dari semua material di ruang tersebut—menuju satu titik: kematian, menjadi tanah. Proses ini bukan sekadar visual, melainkan pertemuan antara berbagai bentuk material yang saling meniadakan batas asalnya.

Lori dan rel besi, sebagai produk budaya, menjadi penanda penguasaan manusia atas alam. Namun di ruang ini, keduanya disejajarkan dengan kayu dan akar yang mati. Semua material tampak berada dalam fase yang sama: pelapukan, dekomposisi, kembali ke tanah. Produk teknologi yang biasanya diasosiasikan dengan kekuatan dan kemajuan kini tampil dalam keadaan rapuh, berkarat, dan perlahan kehilangan bentuknya.

Dalam membaca karya ini, saya terbantu oleh cara pandang yang ditawarkan Jane Bennett dalam *Vibrant Matter*. Bennett menjelaskan bahwa benda-benda memiliki agensi—bukan dalam arti kesadaran atau niat, melainkan kapasitas untuk bertindak, menghasilkan efek, dan menciptakan perubahan. Lori yang berkarat, misalnya, tidak sekadar menjadi berkarat; ia secara aktif berkarat, menjalani proses kimiawi yang mengubah besi menjadi karat. Begitu pula akar pohon yang mati. Proses dekomposisinya adalah kerja ribuan mikroorganisme yang tak terlihat.

Di ruang ini, yang tampil bukan hanya karya manusia, tetapi perakitan berbagai kekuatan—organik dan anorganik, hidup dan mati—yang bersama-sama membentuk lanskap material yang terus bergerak.



*Akar pohon yang mati yang diambil dari cuplikan video artjog 2025.
Commission artist: Anusapati (Foto: Dok. Artjog 2025)*

Implikasi dari cara pandang ini menempatkan manusia bukan sebagai aktor tunggal dalam proses alam, melainkan sebagai bagian dari jaringan agensi yang tersebar. Di dalam ruang instalasi, saya sebagai penonton dan material yang dipilih Anusapati sama-sama memiliki sejarah dan posisi yang tunduk pada proses material seperti pelapukan dan pembusukan. Pergeseran dari melihat dunia sebagai kumpulan objek pasif menuju pengalaman dunia sebagai kumpulan kekuatan yang saling mempengaruhi menjadi pengalaman yang terasa nyata di ruang ini.

Material yang dihadirkan Anusapati tidak lagi dapat dipandang sebagai benda mati. Kayu, besi, dan batu memiliki dinamika dan kapasitasnya sendiri untuk bertindak, berkarat, lapuk, berubah bentuk. Dalam ruang ini, benda-benda tersebut tidak sekadar merepresentasikan krisis lingkungan, melainkan menghadirkannya secara langsung. Mereka menjadi bagian dari proses itu sendiri: karat yang terus merayap, akar yang perlahan membusuk, udara yang membawa suara gesekan dan desis.

Dengan demikian, *Secret of Eden* bukan hanya tentang krisis, tetapi merupakan krisis itu sendiri yang hadir di hadapan kita, sebuah ruang di mana material bekerja, berubah, dan menunjukkan kehidupan yang terus berlangsung di tengah kehancuran.

Setiap Krisis Mempunyai Alamat, Suatu Pertanggungjawaban

Dalam diskursus tentang krisis iklim, kerusakan alam kerap disorot sebagai akibat dari tindakan manusia. Pandangan ini memang memiliki kebenaran, namun sekaligus menyimpan masalah: ia mengarah pada sikap universalisme yang menyederhanakan persoalan. Retorika “kita”—yang sering digunakan untuk menandai tanggung jawab bersama—lahir dari cara pandang antroposentris, manusia ditempatkan sebagai pusat dan alam sebagai objek yang tunduk pada kehendaknya. Maka, ketika alam rusak, yang disalahkan adalah “manusia” sebagai satu kesatuan yang homogen.



Rel dan lori di tengah-tengah akar pohon yang mati yang diambil dari cuplikan video Artjog 2025. Commission artist: Anusapati (Foto: Dok. Artjog 2025)

Padahal, manusia bukanlah entitas tunggal. Ada banyak manusia dengan sejarah, budaya, dan tingkat kekuasaan yang berbeda-beda. Retorika “kita” yang terdengar seperti ajakan solidaritas justru mengaburkan perbedaan tanggung jawab. Siapa yang sebenarnya melubangi kapal yang kini mulai karam? Apakah petani madu di negara berkembang yang hidup berdampingan dengan hutan memiliki beban yang sama dengan pemilik perusahaan tambang yang menggusur komunitas adat dan meraup keuntungan besar?

Di sinilah letak ketidakadilan iklim: mereka yang paling sedikit berkontribusi terhadap krisis justru menjadi pihak yang paling dirugikan.

Secara politis, narasi universal ini menguntungkan pihak-pihak yang paling bertanggung jawab. Ia mengalihkan beban dari tindakan sistemik—seperti perubahan regulasi industri atau transisi energi—ke tindakan individual yang bersifat moral: daur ulang, hemat listrik, mengurangi sampah. Tindakan-tindakan ini penting, tetapi sulit mengubah persoalan yang bersifat struktural dan kompleks.

Dalam konteks ini, *Secret of Eden* menolak semangat universalisme tersebut dengan menghadirkan kekonkretan yang tak bisa diabaikan. Karya ini tidak sekadar berbicara tentang alam melalui simbol pohon, melainkan menempatkan penonton di hadapan pohon yang telah mati, sebagai bukti nyata dari kerusakan itu sendiri. Lebih jauh, penyebab kerusakan juga ditunjukkan secara langsung melalui kehadiran lori berkarat di sampingnya. Di titik ini,



Suasana pengunjung mengabadikan peristiwa. (Foto: Dok. Ariyanto Nugroho)

universalisme dibatalkan: lori bukan benda generik tanpa alamat, melainkan penanda yang jelas dari industri ekstraktif sumber daya alam.

Alih-alih hanya menampilkan kondisi alam yang kritis, karya ini memperlihatkan hubungan konkret antara alam yang rusak dan sistem produksi yang melahirkannya. Ia tidak sekadar menyadarkan, tetapi memperlihatkan—secara material dan langsung—alamat dari krisis itu sendiri.

Analisis atas karya Anusapati di atas saya bangun dengan menggunakan lensa yang ditawarkan oleh T.J. Demos dalam *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment*. Demos menyoroti dan menolak narasi populer tentang Antroposen yang menyatakan bahwa “kita, manusia” bertanggung jawab atas rusaknya alam hari ini. Ia mengkritik konsep tersebut sebagai narasi yang tidak adil, dan menawarkan istilah tandingan: Kapitalosen, sebuah konsep yang dipopulerkan oleh Jason W. Moore dan Andreas Malm.

Kapitalosen menempatkan krisis lingkungan bukan sebagai akibat dari sifat dasar manusia, melainkan sebagai hasil dari sistem kapitalisme itu sendiri. Sebuah sistem yang beroperasi melalui akumulasi tanpa henti, komodifikasi, dan eksploitasi alam sebagai logika internalnya. Dalam kerangka ini, kerusakan alam bukanlah konsekuensi dari “manusia” secara umum, melainkan dari struktur ekonomi dan politik yang menjadikan alam sebagai sumber daya yang terus dikuras demi pertumbuhan dan “kemajuan”.

Pada titik ini, karya *Secret of Eden* membuka pertanyaan yang mendasar. Dengan menyejajarkan lori—simbol industri dan semangat kemajuan—dengan kayu yang tengah mengalami pembusukan, Anusapati menghadirkan dua entitas yang berada dalam proses dekomposisi yang sama. Keduanya, alam dan produk budaya, berbagi nasib yang serupa: pelapukan. Dalam kesetaraan yang sunyi itu, karya ini seolah mengajukan pertanyaan yang sederhana namun tajam: apa sebenarnya yang kita sebut sebagai kemajuan?

Fungsi Estetis dan Penjinakkan Agensi Politik

Setelah memasuki pengalaman inderawi dan merasakan kehadiran medium—kayu mati, lori, dan rel berkarat—serta melihat bagaimana karya ini menunjukkan “alamat” dari sosok yang bertanggung jawab atas kerusakan alam, penelusuran ini tiba pada titik yang paradoksal. Paradoks ini saya buka dengan satu pertanyaan: bagaimana karya ini diperlakukan oleh dunia di sekelilingnya?

Pertanyaan itu muncul dari kegelisahan yang saya rasakan ketika mencoba memahami karya instalasi ini di tengah lalu-lalang penonton. Banyak pengunjung mencari sudut terbaik untuk berswafoto, menjadikan karya ini latar bagi kehadiran mereka sendiri. Upaya saya untuk menyelami karya dengan tenang terasa terganggu oleh ritme keramaian yang justru menjadi bagian dari pengalaman ruang tersebut.

Fenomena ini memperlihatkan bagaimana penempatan karya sebagai pusat tontonan dalam “pesta seni rupa”—yang sering disebut sebagai lebaran seni—secara tak terhindarkan menumpulkan potensinya. Karya yang semula dapat menjadi arena konfrontasi dan kontemplasi beralih fungsi menjadi atraksi visual yang layak dinikmati, diabadikan, dan dibagikan.

Namun, dinamika ini tidak serta-merta meniadakan kekuatan material dan muatan politis karya. Justru sebaliknya, keduanya menjadi bahan bakar bagi mesin tontonan itu. Karya ini menjadi indah untuk dilihat, penting untuk dirasakan, dan—yang paling kuat—layak untuk dibagikan. Keindahan dan kengerian visual yang seharusnya memicu refleksi kini beralih menjadi latar sempurna bagi performa sosial.

Fenomena ini mengingatkan pada konsep masyarakat tontonan yang dikemukakan Guy Debord dalam *The Society of the Spectacle*. Pengalaman seseorang—termasuk ketidaknyamanan atau pertanyaan etis yang muncul saat berhadapan dengan karya—bergeser menjadi produksi dan konsumsi citra dari pengalaman itu sendiri.

Saya pun bertanya pada diri sendiri: apakah saya juga bagian dari masyarakat tontonan yang disebut Debord? Apakah karya ini turut mengundang saya menjadikannya latar foto, sebagai tanda bahwa saya hadir dalam peristiwa budaya ini? Hasrat itu memang ada, dan tidak pernah benar-benar hilang.

Tegangan antara keinginan untuk memahami dan dorongan untuk mengabadikan menjadi kerumitan tersendiri di ruang instalasi Anusapati. Pertanyaan yang kemudian muncul: dari mana dorongan ini berasal? Apakah ia dipancing oleh karya itu sendiri, atau oleh diri saya yang telah terbiasa dengan ritme produksi dan konsumsi citra di era digital?

Katarsis tanpa Konsekuensi, Suatu Penebusan

Selain hasrat untuk mengabadikan dan membagikan karya, ada hal lain yang menurut saya turut mereduksi potensi kritis dari *Secret of Eden*, yakni narasi yang terdapat dalam *wall text*, terutama pada kata “menebus” yang digunakan dalam kalimat: “*Jika teknologi dan modernitas memisahkan manusia dari alam, Anusapati menggunakan batang-batang pohon dan akar mati untuk ‘menebus’nya kembali, menerobosi sekat dan batas-batas itu.*”

Ketika saya menyaksikan dan merenungi karya ini, terutama posisi lori sebagai penanda yang jelas atas kerusakan alam akibat sistem industri, narasi dalam *wall text* justru menghadirkan arah yang berbeda. Ia seolah membisikkan bahwa persoalan ini bukan semata ekonomi-politik yang kotor, melainkan tentang penebusan, tentang penyembuhan luka antara manusia dan alam.

Menariknya, gagasan “penebusan” ini muncul sebagai solusi atas masalah yang sebelumnya telah diidentifikasi secara politis dalam *wall text*, tepatnya pada paragraf kedua yang menyinggung “eksploitasi besar-besaran sumber daya alam seperti hutan dan tambang.” Narasi tersebut dengan jelas menempatkan kerusakan lingkungan dalam konteks struktural yang menuntut akuntabilitas: siapa yang bertanggung jawab, dan apa yang harus diubah? Namun setelah berhasil mengidentifikasi masalah secara tajam, arah solusinya justru

berbelok, dari ranah politik menuju ranah estetis-spiritual.

Ajakan untuk “menebus” terdengar radikal, tetapi reduktif bukan karena pernyataannya, melainkan karena ketidaksejajarannya dengan masalah yang telah diidentifikasi. Persoalannya bersifat ekonomi-politik, sementara solusi yang ditawarkan bersifat terapeutik dan internal. Dalam konteks ini, gagasan penebusan menjadi semacam katup pengaman emosional yang menundukkan potensi agensi politik yang telah dipicu oleh kehadiran lori. Energi yang semestinya mengarah pada konfrontasi struktural dialihkan menjadi pencarian personal yang aman dan introspektif.

Dengan kepekaan etis, kepuasan moral menjadi imbalan emosional yang saya rasakan melalui perenungan atas karya ini. Pengalaman estetis yang mendalam memberi semacam validasi diri, sementara tanggung jawab politik terasa sebagai beban yang tidak nyaman. Perasaan ini seharusnya tidak berhenti pada ranah afektif, melainkan memicu pertanyaan eksternal yang konfrontatif: Korporasi tambang mana yang masih beroperasi dengan cara serupa hari ini? Bagaimana kebijakan pemerintah memungkinkan hal itu terjadi?

Pertanyaan-pertanyaan semacam ini tidak menawarkan katarsis; justru menimbulkan kegelisahan yang menuntut tindakan. Bahayanya, estetisasi bencana membuat kepuasan moral terasa begitu memuaskan hingga energi untuk menanggung beban tanggung jawab politik perlahan hilang. Masalahnya terasa sudah “selesai” di level perasaan, sehingga tidak perlu lagi diselesaikan di level kebijakan.

Referensi

Bennett, J. (2010). *Vibrant matter: A political ecology of things*. Duke University Press.

Debord, G. (2021). *The Society of the Spectacle* (First hardcover edition). Unredacted Word.

Demos, T. J. (2017). *Against the anthropocene: Visual culture and environment today*. Sternberg press.



Endog Jagad Artwork (Picture: Author's Documentation)

Artmalan: Art as Illumination of Knowledge, Devotion, and Charity in Endog Jagad

Ashlesha Barde

What is Art? What is ARTJOG 2025? And what does “Motif: Amalan” truly mean?

Art, in its ever-multidimensional and multifaceted nature, can confound as much as it can illuminate. Walking through ARTJOG 2025, I found ‘clarity’ not in fixed definitions but in experience, presence, and dialogue. I realized that art is both personal and universal, transcending words yet speaking directly to our humanity. It is a language that moves across time, space, and culture, mirroring our inner lives shaped by memory, inheritance, and perception, while simultaneously creating worlds beyond them through diverse mediums.

Art offers a raw, immediate, and irreducible connection. It does not belong solely to artists, nor is it confined within galleries. It is not a square box with rigid boundaries, but a living circle—circulating, resonating, transforming. Ever-evolving, open, and meant for everyone. It exists *for* the people of this world, *by* the people of this world.

In this sense, ARTJOG 2025 stands as living proof of what art can do; it creates space for reflection, communion, and generosity, not merely a display of commodities, but a shared moment of being.

| “The best way to find yourself is to lose yourself in the service of others.”

- Mahatma Gandhi, the Leader of India's Independence Movement.

Art, at its core, is a continuous experiment in articulating our existence, emotions, and experiences, offering them as knowledge and connection to others. Seen this way, art becomes a form of charity—a gift that cultivates both the self and the collective. Amalan, the theme of ARTJOG 2025, invites this reflection. It reminds us that artistic practice exists in tension, between autonomy and heteronomy, between the inner life of the artist and the social, political, spiritual, and ecological currents in which art is born. Art is never created in isolation; it is at once devotion and dialogue, discipline and generosity.

I believe *amalan* can be as simple as waking, caring, working, praying, or sustaining life. These seemingly ordinary acts form the ground of spiritual and social maturity, whether good or bad. Translated into artistic practice, they become bridges between the sacred and the mundane. A painting, a poem, or a performance offered becomes a gift born of patience, practice, and persistence, a reminder that devotion and charity are not separate from daily life but woven into it.

Its value lies not in material reward but in resonance: in how it touches others, shapes reflection, and cultivates connection. Art, then, becomes a lived act of giving, and in giving, discovers its true value.

Hence, the theme MOTIF: AMALAN revealed to me a profound equivalence: Art = Charity. Amalan = Art.

Or in essence: *Artmalan*, encapsulated. This, to me, is the true spirit of *Amalan*: art as a practice of giving, shaped as much by the artist's inner discipline as by its resonance in the shared life of a community.

Motif Amalan in the Practice & Work of Artist Faisal Kamandobat

Through Faisal Kamandobat—an artist, poet, and anthropologist—we begin to see how the theme Motif: Amalan moves from concept to lived reality. His practice embodies the spirit of *Amalan*, beautifully intertwining two lifelong passions: drawing and poetry. Each informs and enhances the other: poetry shapes his visual thinking, while painting draws him

into the rhythm of words. “When writing poetry, I think visually; when painting, I think like a poet,” he reflects.

This dialogue between mediums reveals the intrinsic dimension of *Amalan*: art as a daily act of discipline, meditation, and renewal. For Kamandobat, art is not only self-expression but also self-formation, a continual process of becoming human. He describes each act of creation as a rebirth: “When an artist creates a work, they are actually creating themselves: shaping and developing their humanity as the most creative mammal.”

Kamandobat extends this vision into the extrinsic dimension of *Amalan*. He frames his practice cosmologically, seeing *amal*—practice, action, dedication—as a network of social, spiritual, and ecological responsibilities. For him, art is not merely a creative pursuit but a collective effort to share knowledge and sustain balance amid social, political, economic, and environmental crises. As he puts it, “Art, then, exists as charity itself, a prayer embodied in collective action, an echo of human work within the universe.”

Within this framework, Faisal Kamandobat’s *Telur Cosmic* finds profound resonance with ARTJOG 2025. The work embodies *Amalan* in both form and concept: poetry informs painting, painting informs poetry; creation becomes a practice of self-formation, an ethical rehearsal of being human. Through his work *Telur Cosmic: The Prophetic Letters of Kiai Jembar Manah*, *Amalan* becomes tangible, a model of how creation, knowledge, and devotion might flow harmoniously in a fractured world. It is at once intimate and universal, rooted yet expansive, traditional yet responsive to contemporary anxieties. Here, art is not merely seen, it is inhabited, contemplated, and extended outward as a practical ethic—a meditation on how humans might live, relate, and act with care.

While the work evokes timeless awe through its manuscript-illumination style painting, Javanese Pegon script, wayang woodcarving, and cosmological symbolism—particularly resonant with Indian philosophical thought—it simultaneously raises questions about contemporary relevance. In a festival

that celebrates the avant-garde, does grounding art in familiar forms risk limiting its capacity to challenge, disrupt, or reinvent? Or perhaps, its quiet insistence on balance, care, and relationality is itself a radical gesture, an ethics of art that speaks louder than shock or novelty?

Endog Jagad: The Prophetic Scroll of Kiai Jembar Manah

A flash of light cuts through a dim room, revealing a glowing scroll that begins at the doorway and stretches nearly fourteen meters across the space. Its warm goldeny-ellow surface suffuses the room with intimacy and reverence, evoking a time when history, poetry, and sacred texts were shared through handcrafted manuscripts. The artist describes this piece as a *Serat*—a manuscript offering “a devotional *amal*.” The title, *Endog Jagad: The Nubuwa Letters of Kiai Jembar Manah*, suggests something vast—a cosmic egg containing the story of a humble scholar, poet, and leader of Pesantren Matur Nuwun in Central Java, Kiai Jembar Manah. The scroll feels at once like a relic and a prophecy.



Endog Jagad Artwork (Picture: Author's Documentation)

Written in Pegon script—the Javanese language rendered in Arabic letters—the work connects us to a deep historical lineage, bridging Sanskrit and Latin alphabets, memory and modernity. This illuminated manuscript transforms the space: shadows become radiance, echoing the journey of Kiai Jembar Manah, the enlightened figure whose life the scroll

carries. Around it, carved wooden figures rise like guardians: wayang-like forms etched with intricate details of tiny human gestures and rituals. Pegon script winds across the surface of the scroll painting, stitching text and image into one illuminated breath, grounding the work firmly in the cultural, poetic, and spiritual vocabulary of Faisal Kamandobat.



Endog Jagad Artwork (Picture: Author's Documentation)

But this is not merely a manuscript to read; it is a cosmology to enter. The air carries the delicate fragrance of frangipani, as though the space itself were a ritual offering. Soft strains of melancholic *macapat* tembang—Javanese poetic songs—drift through the room, their rhythms echoing like distant memory, part lullaby, part prayer. The yellow glow, the carved wooden figures, the echo of *wayang*, all invite us into a rhythm of balance, where Semar and Sunan Kalijaga hold the world together as spiritual anchors.

The story of Kiai Jembar Manah unfolds like life itself. Each stage is guided by *macapat*, the Javanese verse forms that accompany human existence—from the floating state of the fetus (*Maskumambang*), through the struggles of adulthood, to the final verses of death (*Pocung*). Poetry here is more than ornament; it is a map of becoming—a way of shaping both personal and communal growth. Throughout the work, angel-like figures appear, reminders of the spiritual protection that continues to guide material consciousness.

The spirit of *Telur Cosmic* is rooted in the folk traditions of Banyumas, a region far from the grandeur of Javanese royal courts. This distance shapes the work's character: its calligraphy, aesthetics, and literary style carry a sense of simplicity, spontaneity, and egalitarian warmth. Rather than presenting itself as an elite object, the scroll feels alive, accessible, and grounded in everyday life.

Yet its role extends beyond the gallery. For Kamandobat, this illuminated manuscript is a “living illumination,” a model of holistic community development. Through *Sanggar Matur Nuwun*, his “social studio” at the Karanggedang Islamic Boarding School in Majenang, he translates these ideas into practice, making art both a devotional act and a communal process of growth.

Form & Narration in the Karya Endog Jagad

The first thing that strikes me about *Endog Jagad* is its simplicity. The figures are rendered plainly, almost childlike, without elaborate ornamentation or exaggerated perspective. They walk, gather, bathe, and pray in everyday settings—villages, mosques, riversides—surrounded by plants and mountains. Nothing feels staged or fantastical. Instead, the work insists on its “nowness,” its rootedness in lived social reality. It is not a utopia imagined nor a distant past recalled, but a mirror of what unfolds today in communities across Java, and perhaps a reflection of the larger world.



Endog Jagad Artwork (Picture: Author's Documentation)

This visual simplicity does not imply a lack of depth; rather, it reflects what Kamandobat calls the “*élan vital* of rural society”, the resilience and authenticity that sustain villages amid political and economic pressures. For him, tradition is not a relic but a living strength, preserved and renewed through engagement with modern tools rather than resistance to them. His projects often begin with collaborative research in villages, turning daily life into evolving practice instead of frozen form. For Kamandobat, authenticity lies in this balance: amid globalization, humans must remain the subject—not the object—of change. Thus, *Endog Jagad*’s simplicity is deliberate: a refusal of spectacle, a return to the ordinary, and a reminder that village wisdom is an anchor for navigating the turbulence of the global age.

Beneath this visual restraint, a deeper narrative unfolds: one that weaves mythology, history, the present, and spirituality into a single continuum. Kiai Jembar Manah, the main character in this visual narrative, embodies the transformative power of knowledge. Through his travels, teachings, and acts of devotion, he becomes a conduit for cosmic balance, guiding his community from ignorance toward consciousness. It is within these seemingly ordinary scenes—villagers gathering, rivers flowing, trees blooming—that the extraordinary pulse of this story emerges, with life’s guiding spiritual angels present at every stage.

Maskumambang: The Floating Soul, the Fetal Form

The *Macapat* begins in Karanggedang, a hamlet by the swamp, hovering between survival and the unseen. Pegon script unfurls across a temple wall and a stone, while villagers gather below, their daily rhythm shadowed by the spirits of Rancah Ilat. The scene moves with a folkloric pulse: clustered figures in vivid clothing, flat perspectives, and crocodile-headed beings guiding a child through water—an image of the porous boundary between human and supernatural.

Setu’s quiet disappearance into the swamp, his basket left behind, becomes a fragile marker of this stage.

Maskumambang evokes the soul adrift, floating between

worlds. Life here is simple, yet the mind drifts easily into fear, temptation, and darkness. The artwork reads as both a document of rural life and a cosmological parable, a reminder that the fetal soul, unanchored and tender, is vulnerable to forces beyond itself.

Mijil: Lahirnya Kesadaran (The Birth of Consciousness)

Moving leftward from the drifting fragility of *Maskumambang*, the scene of *Mijil* feels grounded, communal, and luminous. At its center stands the mosque, its red roof rising with quiet firmness against the green expanse of rice fields. More than architecture, it becomes a beacon, a stabilizing form that gathers people into its orbit. Villagers cluster in front, children climb its steps, and the carved stone text at its base reads like scripture embodied, rooting words into the soil. The visual rhythm here is more settled: lines of people replace spectral figures, compositions find balance, and order signals awakening.

Mijil speaks of birth—tender, raw, painful, yet hopeful—the emergence from darkness into the beginnings of consciousness. The narrative mirrors the imagery; Kiai Jembar Manah brings tools for farming, songs to animate the fields, and spiritual practices that bind the community through shared values. Fear of spirits gives way to rituals of faith; the people's orientation shifts from appeasing the unseen to cultivating awareness.

If *Maskumambang* showed the soul adrift, *Mijil* marks the first breath the shaping of formless energy into collective consciousness, like seedlings breaking through soil. The fragility of the fetal soul in *Maskumambang*, drifting between darkness and temptation, recalls the Indian image of the *jiva* entangled in *maya*, the illusions of fear and desire. *Mijil*, as the birth of consciousness, resonates with the dawn of *vidya*—true knowledge—when awareness pierces illusion and orients the soul toward *dharma*.

Reading the cycle of Macapat through the story of Kiai Jembar Manah and the village of Karanggedang, life itself unfolds as a poem written in eleven verses. Each song



Endog Jagad Artwork (Picture: Author's Documentation)

carries its own rhythm, yet together they form one continuous breath, the arc of being human. From the fragile cries of *Maskumambang* to the surrender of *Pocung*, the verses are not isolated episodes but successive waves, each preparing the ground for the next.

Imagery unfolds like a living mandala. In *Sinom*, knowledge arrives as play, melody, and tenderness—children animate the scene, turning learning into joy. Growth becomes the central motif: trees bloom in varied colors, a communal garden expands, and villagers share labor side by side. In *Kinanthi*, devotion blossoms in rhythm with the land; the village, once muted, now hums like spring in full bloom. Then *Asmaradhana* opens passion's gate, testing the boundaries between tradition and creation, while *Gambuh* restores balance, shaping order, responsibility, and devotion into harmony.

The cycle of *Macapat* thus reads as a cosmology of becoming: each verse a stage of consciousness, each image a gesture of transformation. Life, in this reading, is not merely lived, it is sung, cultivated, and continually rewritten through the rhythm of communal faith and creative renewal.

Strikingly, along the painted scroll, small hills ripple gently across the ranges from Banyumas to Priangan, echoing the

“book of nature” in Javanese cosmology. Yet, as reminds us, these hills are vanishing, slowly eaten away by development. The scroll thus becomes not only a manuscript but a lament: when the land erodes, the balance that grounds human life erodes with it.

The cycle of *Macapat* does not deny tension. *Durma* warns that knowledge and power decay when stripped of compassion; *Pangkur* and *Megatruh* guide withdrawal, acceptance, and release; finally, *Pocung* dissolves the boundary between self and universe. The warning of *Durma* against knowledge without compassion recalls the *Bhagavad Gita*’s teaching that wisdom without humility collapses into arrogance. True harmony arises not from escape but from *yoga*, the discipline of uniting knowledge (*jnana*), devotion (*bhakti*), and action (*karma*) into balance.

Kamandobat observes that conflict is part of life’s rhythm: “*Seringkali alam bergerak secara seimbang dan tenang, namun sesekali terjadi gempa, gunung meletus, dan banjir. Jadi, konflik adalah hal biasa, sebagai cara alam menemukan keseimbangan kembali.*” Like nature, life moves through seasons of stillness and upheaval. Conflict is not failure, it is the mechanism through which equilibrium is restored. Yet humans remain fragile; without awareness, struggle risks hardening into disharmony.

Pocung: The Soul’s Union with the Universe

In *Pocung*, form dissolves into atmosphere: the *kiai* merges with soil, his voice with wind and birdsong. The visual and narrative emphasis lies in emptiness and circulation, sound becoming silence, presence becoming nature, life becoming continuity. Death here is not an end but a transformation; the village itself carries his wisdom through gardens, songs, and daily rhythms. His essence endures not as the memory of a person but as an ecology of wisdom.

Pocung closes the cycle of life by erasing boundaries—between human and nature, teacher and student, past and future. The surrender here is fullness: a return to the universe where breath, prayer, and wind are indistinguishable. “It is not

a conclusion but continuity, the last note fading, yet endlessly resonant,” as Kamandobat reflects. This vision echoes the *Upanishadic* philosophy of dissolution into *Brahman*, where the drop merges back into the ocean. As the *Chandogya Upanishad* teaches, *Tat Tvam Asi*—“Thou art That”—the soul’s final recognition is not separation, but identity with the infinite.

The *Macapat* form mirrors both body and community. Each stage reflects not only personal growth but also the rhythms of village life, children learning, youth creating, adults tending fields, elders teaching through silence. The individual and the collective move together, showing that a life well-lived is a weaving of knowledge, care, and responsibility.

For Kamandobat, the work evokes the deep interconnectedness of human and cosmos: within us pulses the universe, and the cosmos reflects the human soul. This awareness transcends moral instruction, opening space for contemplation, creativity, and belonging to something greater. Its rhythm guides us toward a simple truth: life is not a chain of isolated acts but a resonance with larger cycles of existence. Knowledge must be lived, not memorized; song is prayer as much as performance; death is not an end but continuation in the cosmic verse.



Endog Jagad Artwork (Picture: Author's Documentation)

Macapat teaches that harmony is both process and culmination from the confusion of *Mijil* to the trials of *Durma*, each conflict and temptation becomes part of consciousness's music, and *Pocung* confirms the rhythm present all along: harmony as journey, practice, and fulfillment. "*Macapat mengajarkan bahwa harmoni hadir sekaligus sebagai proses dan puncak.*"

Thus, the cycle of *Macapat* finds kinship with the Indian conception of *samsara*; not as a prison, but as a rhythm of becoming, each stage carrying seeds of the next. Like the *Upanishads*, which affirm that the universe itself is a song woven of breath, vibration (*nada*), and silence, the verses of life in Karanggedang remind us that harmony is not discovered at the end alone, but cultivated in every note of being, breathed through daily actions and fully realized in the soul's union with the universe.

In this way, the practice of life itself becomes the music of harmony, and the final recognition simply confirms what has always been present.

Knowledge as the Open Window

Among the most striking symbols in *Telur Kosmik* is knowledge as a "*jendela terbuka yang selalu ada di langit*"—an open window in the sky. Through this image, Kamandobat reminds us that true knowledge is never confined to a single discipline nor bound by specialization. Intelligence, he observes, is often easier to attain than wisdom: cleverness may come through study and practice, but wisdom demands something far greater, a holistic view of life that can weigh the micro and the macro, the immediate and the enduring.

Modern civilization, he notes, has produced "many clever people but fewer wise ones," for knowledge today is too often fragmented and commodified. Leaders may excel in one field—business, politics, or social affairs—yet neglect the wider consequences of their decisions on other spheres of life. This concern resonates with Indian philosophy, where the *Upanishads* distinguish between *aparā vidyā* (lower knowledge: grammar, science, ritual) and *parā vidyā*

(higher knowledge: that by which the eternal is known). Cleverness without wisdom, they warn, risks blindness; true vision requires an open aperture—what Indian sages call the *chidakasha*, the “sky of consciousness”—through which the finite glimpses the infinite.

The open window, then, is not merely metaphorical; it is embodied in the life of Kiai Jembar Manah himself. His story, inscribed in *Endog Jagad*, shows that knowledge was never hoarded as possession but practiced as guidance, bridging farming and scripture, daily labor and spiritual devotion. He taught that tending rice fields and tending the soul are not separate labors but parallel acts of care. For him, wisdom was not confined within the pesantren’s walls nor reduced to ritual, but kept open—like a window—to the rhythms of land, community, and cosmos.



Endog Jagad Artwork (Picture:
Author's Documentation)

In this sense, Kiai Jembar becomes the very image of the open window: a figure who lived by keeping knowledge porous, humble, and in circulation, ensuring that it nurtured not only the self but also the wider village. His legacy suggests that wisdom is not found in closing oneself off from the world, but in learning to remain open: permeable to the winds of experience, accountable to others, and attuned to the subtle laws of balance that govern both soil and spirit.

Microcosm and Macrocosm: The Body as Mirror of the Universe

Another key symbol in *Endog Jagad* is the reflection between microcosm and macrocosm, the body as a mirror of the universe. As Kamandobat notes, “*tubuh manusia sejak lama dipandang sebagai mikro kosmos, yaitu cermin dari*

jagat raya yang luas.” In Javanese cosmology, this vision finds embodiment in Semar, who gathers contradictions into harmony; round like the earth, both masculine and feminine, comic yet divine, a god who chooses to serve as commoner. By placing Semar at the opening of the scroll, Kamandobat anchors the work in this vision of human life as a stage where cosmic balance plays out.

Semar’s paradoxical nature—playful yet sacred, human yet divine—reflects the inner tension of existence: joy and sorrow, freedom and responsibility, instinct and conscience. At the other end stands Sunan Kalijaga, the saint who translated Islamic teachings into the idioms of Javanese culture. Flowing like a river, Kalijaga embodies the ethical rhythm of engagement, the quiet insistence that knowledge, culture, and devotion must circulate, touching lives without coercion, creating resonance rather than rupture. Between them stretches the journey of Kiai Jembar Manah, a reminder that human life unfolds in dialogue between earthliness and



Endog Jagad Artwork (Picture: Author's Documentation)

transcendence.

This reflection resonates deeply with Hindu Balinese thought, where the human body (*Bhuwana Alit*) is seen as a miniature of the universe (*Bhuwana Agung*). Both are built upon the same cosmic principles: the body contains mountains—the spine as *Gunung Mahameru*; rivers—the flow of blood; fire—the inner heat; and sky—the mind. To understand the self is thus to understand the cosmos; to respect nature is to respect one’s own body. Kamandobat draws on this

shared vision when recalling Ibn Arabi's teaching that humans contain all natural elements—earth, water, fire, air, and subtle energy. "*Manusia ibarat permataanya, sedang alam adalah embannya*"—the human is the jewel, the cosmos its setting.

Yet in the modern world, this harmony often fragments. "*Jiwa sibuk mencari makna, sementara alam dipetakan dalam angka dan grafik.*" The cosmos becomes data, stripped of resonance. Here, art plays a restorative role: it reawakens the ties between *Bhuwana Alit* and *Bhuwana Agung*, reminding us that the rhythms of stars and rivers are also inscribed in the rhythms of breath and thought. Through this symbol, *Endog Jagad* becomes not only a visual meditation but also an ethical one, a call to live with the awareness that our bodies are not separate from the world, but continuations of it.

Semar, Sunan Kalijaga, and the Balinese wisdom of *Bhuwana Alit–Bhuwana Agung* together affirm that harmony arises when the micro and the macro are read as mirrors of the same divine unfolding.

Pegon Script & Scroll Illumination Manuscript

Endog Jagad unfolds like an illuminated manuscript rendered in Pegon script, a calligraphic form historically tied to Javanese Islamic learning and devotion. Its surface glows with lines of writing, unreadable to many, myself included. Standing before it, I felt suspended between awe and estrangement: unable to decipher the letters, yet drawn irresistibly to their mystery. The work seduces through opacity, placing the viewer in a space of reverence and exclusion, an uneasy tension, especially within the broad audience of ARTJOG.

When I asked Kamandobat why he chose Pegon, knowing that many in my generation (Gen Z) can no longer read it, he explained that readability was never the point. Pegon was chosen not for accessibility but for its weight, as a vessel of intellect and spiritual lineage. Its "difficulty" is integral to the work: knowledge is not handed down effortlessly but demands humility, discipline, and the willingness to become a seeker. The barrier, then, becomes part of the gift. To confront Pegon

is to face the limits of one's own understanding, and thus to begin reflection, reminding us that knowledge is always a horizon approached, never fully possessed.

The manuscript form extends this ethic of devotion. Rooted in Kamandobat's childhood in the *pesantren*, with hours spent copying texts and watching his father compose verses, the scroll format signals continuity with traditions where reading is both ritual and intellectual labor. Its right-to-left orientation, elongated body, and miniature-like details echo classical Islamic manuscripts, affirming a lineage that treats reading as sacred as it is aesthetic. Yet *Endog Jagad* is not scripture, it is a hybrid manuscript: part literary essay, part ethnographic record, part visual meditation, blurring the line between pedagogy and poetics.

Here lies the tension. Within contemporary art, such didactic forms risk slipping into over-explanation, where the work appears less as an open field of inquiry and more as an illustrated lesson. Viewers may wonder; is the scroll asking us to imagine, or merely to learn? Does Pegon expand interpretive space, or does it frame our encounter within inherited religious and cultural authority? In this sense, the work tests the boundary between pedagogy and poetics. What might seem overly didactic becomes, in Kamandobat's hands, an open, layered experience. The scroll can be read as an educative text, a symbolic landscape, or a contemplative image. One need not "read" in the conventional sense to participate; instead, the viewer is invited to slow down, trace rhythms, notice textures, and imagine meanings. As Kamandobat puts it, "*Didaktis dan eksploratif tidak harus dipertentangkan. Keduanya saling menguatkan.*" Education and exploration, held together, expand the space of reflection.

Perhaps he is right; the scroll oscillates between instruction and invitation. Pegon, here, is not only a vessel of heritage but a spark for universal dialogue, a reminder that wisdom lies as much in the slow act of seeking as in knowledge itself. The inclusion of Indonesian and English translations ensures accessibility while keeping Pegon at the visual heart of the work. In this way, *Endog Jagad* does not exclude but entices.

Still, the critique remains vital. By rooting itself so firmly in Pegon and manuscript culture, *Endog Jagad* raises a question: does reliance on inherited forms risk constraining open-ended exploration? Or does its insistence on grounding—on difficulty, on slowness—constitute a radical gesture in an art world that often prizes novelty over depth?



Wayang Wood-Carvings

In *Endog Jagad*, Kamandobat transforms wayang figures into solid wood carvings, merging the traditional two-dimensional shadow puppetry with a tactile, three-dimensional presence. Traditionally, wayang exists as a flat, symbolic projection of human life, reflecting the Javanese philosophy of *maya*: the world as illusion, a shadow of

higher spiritual truth. Its two-dimensional form suggests that meaning does not depend on physical realism; significance arises precisely from these deliberate constraints.

Kamandobat deliberately challenges this convention by giving wayang material and spatial presence. As he explains, *“Karya instalasi kayu figuratif dan lanskap saya hadirkan sebagai pengembangan bahasa visual dan tekstual yang lebih taktil dan spasial.”* By carving wayang in wood, he gives solidity to the shadow, creating *“bentuk totemik yang taktil untuk membaca dan melestarikan ingatan kolektif dalam menghadirkan kosmologi.”* The figures are allegorical: angels represent ancestral spirits and village benefactors, while forms inspired by children’s leaf puppets and scarecrows become offerings, protections, and celebrations of community, tradition, and environment. Even tree stumps are carved into hills, with leaves and human figures growing atop them as *murid alam*; students of nature.

Here, wayang becomes more than extension; it becomes transformation, a bridge between tradition and a new visual language. The flat silhouette of illusion meets the

dense solidity of wood, producing a symbolic negotiation between shadow and matter, ephemerality and permanence. The carvings merge natural motifs—leaves, wings,



footprints, cosmological patterns—into a language that seeks to reconnect collective memory, spirituality, and the contemporary human search for cosmic meaning amid fragmentation. Kamandobat frames them as tools to restore the cosmic characteristics that have faded from both culture and nature, in a world increasingly marked by dissonance. In this way, the wood carvings achieve more than aesthetic or narrative function. They embody the spiritual and social memory of a community, giving tangible presence to the ephemeral and offering viewers a way to inhabit both the material and symbolic dimensions of tradition. The work becomes a bridge—between shadow and substance, past and present, human experience and cosmic order—affirming that tradition can be both felt and lived, material yet spiritually

resonant.

And yet, this transformation raises a question. In making wayang solid and tactile, does the work risk undermining the very philosophy of *maya* that defines its essence. The idea that life is shadow, fleeting, illusory? Or is this precisely its force: to insist that even illusions must find a body, that tradition can no longer remain in shadow but must stand visibly, materially, before us? The answer may lie in the tension itself. These carvings both affirm wayang's spiritual resonance and test its philosophical boundaries, offering a bridge where shadow and substance learn to coexist.

The Universal Symbol of Endog Jagad – The Cosmic Egg

In *Endog Jagad*, the Cosmic Egg unfolds quietly as a symbol both intimate and universal. Kamandobat notes, "*Creation is not only material but spiritual—a delicate interplay of the visible and the unseen.*" In Islamic cosmology, the universe emerges *ex nihilo*—from nothingness—by the will of Allah. Heaven and earth were once one, later separated in six *ayyam*, stages that mark cosmic unfolding rather than literal days. Humanity, present as *khalifah*, is not the center of creation but its guardian, entrusted with maintaining balance. Philosophers such as al-Farabi and Ibn Sina describe the cosmos as emanating from the First Reality, while Ibn 'Arabi interprets it as the manifestation of the Divine Names.

This motif finds resonance in Javanese cosmology. In Surakarta, the *Endog Jagad* tradition appears in ritual and festival, where the egg becomes a microcosm of the world: the shell as sky, the white as water, and the yolk as earth and life-force. It serves both as offering and as reminder: creation is fragile, enclosed, and interdependent.

Similar imagery surfaces in ancient Greece, where Orphic cosmology speaks of a Cosmic Egg formed in primordial Chaos. From it emerged Phanes, the radiant god of light, who gave rise to the gods and ordered the cosmos. The egg here is both vessel and axis, a symbol of potential energy waiting to unfold into multiplicity and form.

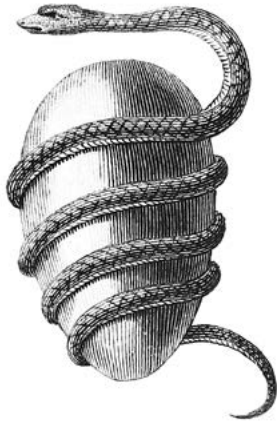
My understanding of the Cosmic Egg also draws from the

Hindu concept of *Hiranyagarbha*, the “Golden Womb,” described in the *Rig Veda* as a primordial egg floating in cosmic waters before splitting into heaven and earth. It is both seed and source of light from which gods, elements, and the universe itself emerge. In the *Upanishads* and *Puranas*, *Hiranyagarbha* is linked with *Brahman* and *Vishnu*, the principles of creation and preservation, and with *Prana*, the cosmic breath that animates all existence.

Across cultures, the egg appears as a shared archetype, a metaphor of enclosure and release, fragility and fullness, potential and manifestation. More than a myth of origin, the Cosmic Egg functions as a metaphysical framework: a symbol of continuity and renewal through which humanity contemplates its place within the greater universe.

As Kamandobat reflects, “Almost all major cosmologies speak of the birth of the world from a primordial condition, but the point is not merely material creation, it is the unfolding of meaning, order, and human connection to the divine source.” With this, *Endog Jagad* transcends the retelling of cosmic beginnings. Inspired by Javanese *tembang macapat*, the Egg becomes a model for holistic community development—where spiritual, social, ecological, and moral dimensions coexist alongside political and economic structures. He delineates, “The crises we see today—ecology, spirituality, ideology, ethics—are consequences of an imbalanced model of development.”

The Cosmic Egg thus becomes both critique and proposition: a space to imagine harmony where contemporary society has faltered. Its form holds tension, cosmology set against fracture. Kamandobat positions the Egg amid the modern world’s dissonances: spirit against body, human against nature, East against West, knowledge against wisdom. The Egg, then, is not merely about beginnings but about repair. It models a relational way of thinking, one that holds difference without rupture, lets hierarchy serve responsibility rather than domination, and asks knowledge to flow as ethical action rather than abstract accumulation.



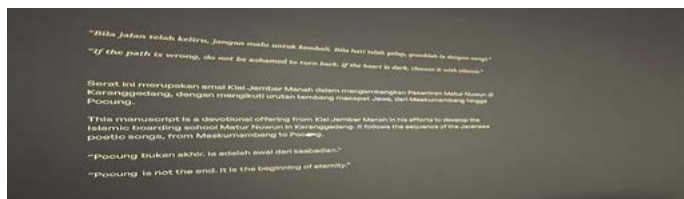
Left: *Hiranyagarbha* (Picture: *The Sikh Encyclopedia*). Right: *Orphic Cosmology* (Picture: *Wikipedia*)

Here, the Cosmic Egg is tender yet insistent. It asks us to pause, to see the interconnectedness of all things, to consider growth not as accumulation but as harmony. Kamandobat's international experiences, including his participation in the G20 in India, further reveal the cross-cultural dimension of *Endog Jagad*. He observes, "Cosmology is no longer the property of one tradition; it is a shared heritage of humanity." The work functions as a cross-civilizational space, where local symbols invite universal dialogue. Arabic calligraphy, Persian and Indian miniature art, Javanese linguistic architecture, and reflections on contemporary crises coexist within the Cosmic Egg, offering a cosmopolitan vision grounded in local sensibility.

He also frames Indonesia as a "*titik simpang kosmos*"—a crossroads where India, China, Arabia, Persia, Japan, and Western influences converge—highlighting how his work emerges from this rich confluence of cultural currents. In *Endog Jagad*, Kamandobat transforms the Cosmic Egg from myth into living reflection: a quiet reminder that creation—whether cosmic or human—thrives not in separation but in care, rhythm, and reciprocity.

To Conclude

To stand before *Endog Jagad* is not merely to look, but to listen, breathe, and feel; as though stepping into a living cosmos. The manuscript's glow, the scent of frangipani, and layered voices dissolve the boundaries of a conventional exhibition, turning art into a landscape that enters the body. For Kamandobat, this multisensory dimension is not ornament but necessity: cosmology must be lived, not only imagined. With collaborators—Mbak Mega's fragrance distilled from fallen frangipani, musicians Dimawan Krisnowo Adji and Ridho Rohanah, and *shalawat* singers from Majenang—the work becomes tangible. "Cosmology does not stop at ideas or visuals," Kamandobat reminds us, "but is experienced through the whole body, light, sound, aroma, and space." Through this approach, the gallery transforms into a meeting ground where spirituality and community are not only seen but felt.



Through Kiai Jembar Manah's letters, the Cosmic Egg reminds us that harmony—not isolation—sustains life. Drawing from multiple schools of thought, it teaches that knowledge is a journey, memory is alive, and creation is shared. Rooted in the collective spirit of Sanggar Matur Nuwun, the work becomes a living dialogue, nurturing tradition while confronting globalization and shifting values. More than an object to behold, *Endog Jagad* is a practice of resilience, reflection, and reconnection with cosmos and community.

The work's power lies not only in retelling philosophies but in addressing modern fractures between body and spirit, humans and nature, East and West, self and community. It asks: what if differences could coexist without harm? What if hierarchy meant responsibility toward nature, not domination?

What if knowledge were lived as care and ethical action? Through the motif of *Amalan*, the work insists that cosmology is embodied through responsibility, compassion, and ethical practice. True balance begins in small gestures; the highest service is the sharing of knowledge.

The Cosmic Egg, Semar, Kalijaga, and the carved wayang figures serve as guides. Together, they form a quiet framework, art not as spectacle, but as a way of holding life, memory, and harmony together. To sit with *Endog Jagad* is to slow down, to notice the rhythms of life, reciprocity in culture, and the weight of each choice.

Here, the community's response becomes essential. For Kamandobat's own neighbors, *Endog Jagad* is not a distant concept but part of their living tradition. They recognize its forms, adapt them into performances, even bring them into weddings and daily life. Urban audiences see its sacred aesthetic; international scholars interpret it as conceptual innovation. This layering of responses reveals the work's strength: it is porous, able to speak across scales without losing its ground.

And if one value could remain with the viewer—beyond the moral theme of *beramal*—Kamandobat hopes it is the awareness that humans and the cosmos mirror each other: *“Dalam diri kita berdenyut jejak kosmos, dan dalam kosmos terpantul jiwa manusia.”* This, he insists, is more precious than doctrine, it is an opening, a call to contemplation and creativity.

Ultimately, the richness of *Endog Jagad* lies in its multi-layered invitation: historical yet contemporary, playful yet profound, local yet universal. The Cosmic Egg is not only about beginnings, it is about learning to live in a way that honors the interwoven currents of existence, where every action ripples outward, touching the world with knowledge, care, and generosity.

Note: All direct quotes, artist reflections, and some conceptual explanations attributed to *Endog Jagad* throughout this essay are drawn from a personal interview conducted by me as an author with the artist Kamandobat via remote correspondence.



Penulis bersama para pengunjung tengah melakukan swafoto pada karya. (Foto: Dok. Penulis)

PANTULAN KEINDAHAN DALAM KERAPUHAN: Membaca *Dialog* *Antara Bumi dan Tanah*

Dhiani Probhosiwi

"Goodbye," said the fox. "And now here is my secret, a very simple secret: It is only with the heart that one can see rightly; what is essential is invisible to the eye."

"What is essential is invisible to the eye," the little prince repeated, so that he would be sure to remember.

"It is the time you have wasted for your rose that makes your rose so important."

"It is the time I have wasted for my rose," said the little prince, so that he would be sure to remember.

"Men have forgotten this truth," said the fox. "But you must not forget it. You become responsible, forever, for what you have tamed. You are responsible for your rose..."

"I am responsible for my rose," the little prince repeated, so that he would be sure to remember.

"Selamat tinggal," kata si Rubah.

"Dan kuberi tahu rahasiaku, rahasia yang sangat sederhana: hanya dengan hati seseorang dapat melihat dengan benar; hal yang paling penting tidak tampak oleh mata."

"Hal yang paling penting tidak tampak oleh mata," ulang sang Pangeran Cilik, agar ia benar-benar mengingatnya.

"Waktu yang kau habiskan untuk mawarmu itulah yang membuatnya begitu berharga." "Waktu yang kuhabiskan untuk mawarku," kata sang Pangeran Cilik, agar ia benar-benar mengingatnya.

"Manusia telah melupakan kebenaran ini," kata si Rubah. "Tapi kau jangan melupakannya. Kau bertanggung jawab, selamanya, atas apa yang telah kau jinakkan. Kau bertanggung jawab atas mawarmu..."

"Aku bertanggung jawab atas mawarku," ulang sang Pangeran Cilik, agar ia benar-benar mengingatnya.

Saint-Exupéry, A. de. (2017). *The Little Prince* (K. Woods, Trans.). Egmont.

(Terjemahan ke dalam bahasa Indonesia oleh penulis.)

Tepat di bawah stalaktit berwarna pastel, cermin memantulkan instalasi keramik itu bersama wajah orang-orang yang berdiri di bawahnya. Pemandangan inilah yang selalu pertama kali tertangkap oleh mataku setiap kali berkunjung ke ruang instalasi Dian Hardiansyah bersama Bakar Tanah Lab, bertajuk *Dialog Antara Bumi dan Tanah (Gaia & Tetra)* di ARTJOG 2025.

Perpaduan antara tumpukan keramik kecil berwarna cerah—menimbulkan kesan lembut sekaligus riang—yang disusun menyerupai stalaktit dan menggantung di atap; cermin bulat yang terletak tepat di bawahnya; serta orang-orang yang berkerumun dan berswafoto di atas cermin itu, membuatku teringat pada dialog antara Rubah dan Pangeran Cilik dalam karya *The Little Prince* oleh Antoine de Saint-Exupéry. Tentang bagaimana sesuatu yang tampak di permukaan sering kali tidak mewakili hal paling penting yang seharusnya menjadi perhatian; tentang “penjinakan” alam oleh manusia; tentang ironi antara keindahan dan kerapuhan; dan tentang keseragaman respons sebagian besar pengunjung yang justru menegaskan ironi kolektif itu.

Membaca Bentuk dan Menangkap Kesan

Mataku dimanjakan oleh warna merah muda yang mendominasi, berpadu dengan nuansa pastel dari instalasi keramik dan bongkahan tanah liat saat memasuki ruang pameran Dian Hardiansyah dan Bakar Tanah Lab di ARTJOG 2025. Di sisi kanan—area yang paling ramai dikerumuni pengunjung—sekilas aku mengira benda-benda yang menggantung di langit-langit dan menjulang di tengah cermin adalah *squishy*: benda berbahan busa yang lentur dan kenyal, yang permukaannya melesak perlahan saat ditekan lalu kembali ke bentuk semula. Namun ketika kudekati, bayangan itu segera pupus. Benda-benda kecil yang bertumpuk dan memanjang ke bawah ternyata terbuat dari keramik—tanah liat yang dibakar. Sekilas menyerupai bunga atau elemen alam, dengan duri-duri halus di beberapa bagiannya.



Karya Instalasi Dialog Antara Bumi dan Tanah (Gaia & Tetra) oleh Dian Hardiansyah & Bakar Tanah Lab, 2025 (Foto: Dok. Penulis)

Jika diamati lebih dekat, setiap objek menyimpan keunikannya sendiri.

Bentuknya serupa, tetapi tak ada satu pun yang sepenuhnya sama: ukuran, warna, dan tekstur berbeda, meski masih berada dalam satu harmoni nada pastel. Bersama-sama, mereka membentuk komposisi yang memanjakan mata sekaligus menimbulkan rasa ingin tahu.

Di bawahnya, sebuah cermin bulat terhampar di lantai, memantulkan tumpukan keramik yang menjuntai dari atas, menyerupai stalaktit

di langit-langit gua. Saat menyadari benda di atas bukan *squishy* dan cermin di bawah benar-benar cermin, aku sempat merasa gelisah membayangkan betapa rapuhnya keramik yang bergelantungan di atas dan cermin yang begitu dekat dengan kaki para pengunjung yang bersemangat berswafoto di atasnya.

Sejujurnya, aku tak terlalu tertarik untuk ikut berswafoto. Pertama, aku khawatir kecerobohanku justru merusak karya, misalnya ponsel jatuh dan memecahkan cermin. Kedua, aku merasa wajahku terlihat aneh dari sudut bawah. Namun, rasa penasaran akhirnya mengalahkan kekhawatiran. Saat kamera ponsel menyorot pantulan di cermin, wajahku tampak asing. Tetapi di sekelilingnya, tumpukan keramik terlihat begitu indah, seperti taman terumbu karang berwarna pastel yang sama sekali tidak membahayakan. Ketika kamera diturunkan dan aku menengadah, pemandangan itu berubah: bentuk-bentuk yang tadi tampak lembut kini menjelma duri besar yang menggantung di atas kepala, siap menghujam tanpa peringatan.

Di sisi kiri ruang, Bakar Tanah Lab menampilkan beragam jenis tanah liat—Tanah Liat Sukabumi, Bangka Belitung, dan Pacitan—lengkap dengan penjelasan karakteristik serta bentuknya dalam berbagai fase: dari tanah mentah, tanah olahan, hingga hasil bakaran pada suhu 900°C dan 1200°C. Di area yang sama, potongan keramik menyerupai bentuk instalasi di sisi kanan dipajang dalam berbagai ukuran, sementara tiga layar memperlihatkan proses pengolahan tanah liat menjadi keramik.

Dalam wawancara yang kulakukan dengan Dian Hardiansyah, ia bercerita bahwa eksplorasinya bersama Bakar Tanah Lab melalui residensi di Wonosobo dan Dieng, Banjarnegara, menjadi pengantar bagi narasi karya yang ia tampilkan di ARTJOG 2025. Di sana, ia berdiskusi dengan para ahli vulkanologi dan geologi untuk memahami topografi wilayah, sekaligus berinteraksi dengan warga sekitar yang memperkaya pemahamannya tentang isu sosial yang tak terpisahkan dari tanah liat sebagai bahan dasar dari proses berkaryanya.

“...apakah sebenarnya kita masih berbagi tanah yang sama di atas permukaan bumi ini?” tulisnya dalam *artist statement* yang terpajang di ruang pameran. Pertanyaan itu lahir dari



Pengunjung bergantian menanti antrean untuk berswafoto. (Foto: Dok. Penulis)

kesadarannya akan umur tanah yang tua dan sifatnya yang selalu bergerak, dipengaruhi oleh endapan, cuaca, dan waktu. Kaolin dari Bangka Belitung berusia sekitar 300 juta tahun, sedangkan tanah di Jawa Tengah sekitar 25 juta tahun, dua lapisan sejarah yang menyimpan perubahan panjang.

Perubahan-perubahan itu tentu juga dipengaruhi oleh aktivitas manusia—dari eksplorasi hingga eksploitasi—yang sering kali membawa dampak negatif bagi lingkungan. Dengan segala perubahan yang terjadi pada tanah dan di atas tanah, apa yang bisa, atau seharusnya, manusia lakukan?

Selama udara masih bisa dihirup, tanah masih bisa dipijak, dan alam masih menyediakan yang kita butuhkan, kehidupan terasa baik-baik saja. Namun, apakah alam benar-benar bisa dijinakkan? Mengutip kata si Rubah, *“...hanya dengan hati seseorang dapat melihat dengan benar; hal yang paling penting tidak tampak oleh mata.”*

Maka pertanyaannya: sejauh mana karya ini mampu menggugah kesadaran bahwa di balik keindahan yang tampak di hadapan kita tersimpan kerapuhan, bukan hanya dalam hubungan antar manusia, tetapi juga dalam relasi antara manusia dan bumi yang kian genting?

Ironi Keindahan dan Kerapuhan

Dalam persepsiku, kumpulan orang-orang yang berswafoto di bawah deretan keramik rapuh—menjadikan objek lucu sebagai latar belakang—merepresentasikan keadaan bumi yang kita tinggali. Bumi yang kian menua, dengan sumber daya alam yang terus digali tanpa henti hingga nyaris habis. Bumi yang tua itu semakin rapuh, dan sewaktu-waktu menampakkan gejala sakitnya melalui berbagai peristiwa alam: tanah longsor, banjir, kekeringan.

Orang-orang yang sibuk berswafoto tampak menatap ke bawah, mengarahkan pandangan ke sudut yang membuat keramik-keramik di atas mereka tampak indah semata—tanpa terasa mengancam. Pemandangan ini seperti menggambarkan manusia yang merasa telah menjinakkan alam. Padahal, menjinakkan bukan berarti bebas

memperlakukan sesuka hati, dan sesuatu yang jinak bukan pula berarti kehilangan potensi untuk menyakiti. Lagipula, apakah manusia benar-benar bisa menjinakkan alam?

Mengingat perkataan Rubah, *“Kau bertanggung jawab, selamanya, atas apa yang telah kau jinakkan. Kau bertanggung jawab atas mawar-mu.”* Bumi, seperti mawar, menyimpan keindahan sekaligus duri. Ia bisa menyakiti, tetapi juga memberi kehidupan bagi siapa pun yang tahu cara memperlakukannya dengan hati-hati. Begitu pula objek-objek pameran yang berbentuk tajam dan berduri, indah untuk dipandang, tetapi mengingatkan bahwa di balik keindahan selalu ada kerapuhan dan risiko yang tak boleh diabaikan.

Sebagai sebuah kritik, seperti yang tertulis dalam *artist statement*, pertanyaan yang muncul kemudian adalah apakah karya ini mampu menjalankan perannya untuk mengingatkan kita agar berdialog dan mencari solusi atas keringkahan bumi?

Tanah liat menjadi material utama dalam karya ini, sehingga eksplorasi terhadap sumber daya alam tersebut menjadi bagian penting dalam proses penciptaannya. Namun, di titik ini pula muncul pertanyaan lain apakah proses tersebut justru berpotensi menambah aktivitas yang bersifat eksploitatif terhadap bumi dan sumber dayanya? Di mana batas antara eksplorasi dan eksploitasi dapat ditarik?

Tentu tidak dapat dipungkiri bahwa interaksi antara manusia dan alam akan selalu terjadi, dan manusia akan terus membutuhkan alam serta mengambil sesuatu darinya.

Jika eksplorasi dimaknai sebagai upaya menemukan atau menggali hal baru, sementara eksploitasi berarti pemanfaatan sumber daya secara berlebihan dan tidak bertanggung jawab, maka Dian Hardiansyah memiliki pandangan tersendiri mengenai hal ini, sebagaimana ia sampaikan dalam wawancara kami.

Berdasarkan hasil diskusinya dengan rekan-rekan seniman, Dian berpendapat bahwa seniman merupakan pihak yang paling bijak dalam melakukan eksplorasi karena kecenderungannya yang tidak eksploitatif. Material yang digunakan dalam proses berkarya umumnya berjumlah kecil dibandingkan kebutuhan industri komersial berskala besar.

Salah satu bentuk upayanya untuk meminimalisir tindakan eksploitatif ia tunjukkan melalui penggunaan berbagai jenis tanah liat yang tidak hanya berasal dari satu sumber. Baginya, batas antara eksplorasi dan eksploitasi terletak pada kesadaran untuk berhenti mengambil sebelum sumber daya tersebut habis.

Pandangan ini menunjukkan adanya kesadaran ekologis, meski bukan tanpa celah. Jumlah sumber daya yang diambil dalam skala kecil tidak serta-merta membuat proses eksplorasi bebas dari sifat eksploitatif, sebab faktor lokasi dan potensi kerusakan alam tetap berpengaruh. Selain itu, kemampuan menentukan kapan harus berhenti sebelum sumber daya benar-benar habis membuka ruang diskusi yang lebih luas, yaitu siapa yang berhak menentukan batas tersebut? Dan apakah seorang seniman dapat memastikan bahwa setelah ia berhenti, tidak ada pihak lain yang melanjutkan eksplorasi di lokasi yang sama?

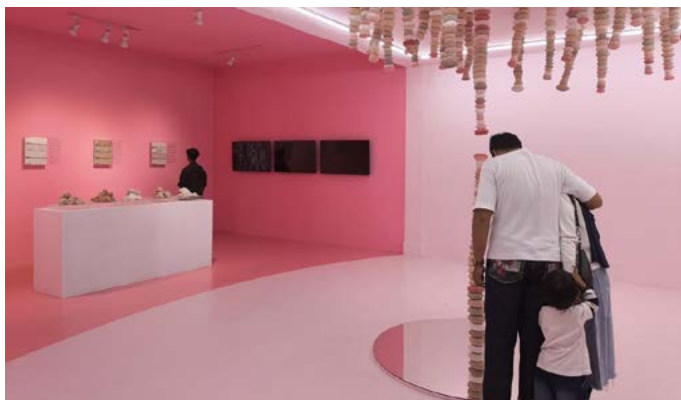
Jika dalam prosesnya karya ini berdiri di garis tipis antara eksplorasi dan eksploitasi, maka ketika kita kembali ke ruang pameran, pertanyaan lain pun muncul. Apakah karya ini benar-benar berhasil menjadi media kritik sosial, atau justru tampil sebagai objek yang ikut tereksploitasi oleh para penikmatnya? Lebih jauh lagi, apakah peletakan cermin di bawah—yang dimaksudkan untuk menciptakan dialog antara pengunjung dan dirinya—benar-benar menghadirkan refleksi, atau sekadar pantulan semu?

Terdapat tiga cara utama seni dapat berperan dalam mendorong keberlanjutan lingkungan. Pertama, melalui penyampaian informasi, seni tidak hanya meningkatkan pemahaman publik tetapi juga berfungsi sebagai sarana penciptaan pengetahuan dan perumusan solusi. Kedua, dengan menumbuhkan empati terhadap alam, baik melalui penggambaran lingkungan yang menggugah maupun melalui keterlibatan langsung di ruang alami. Ketiga, dengan mengintegrasikan seni ke dalam praktik pembangunan berkelanjutan, seperti pengembangan ekonomi dan sosial masyarakat, peningkatan kapasitas komunitas, serta perubahan pola konsumsi (Curtis, Reid, & Reeve, 2014).

Dialog Antara Bumi dan Tanah (Gaia & Tetra) dapat dikatakan berada pada jalur pertama; seni yang berperan dalam menyalurkan informasi dan pengetahuan. Hal ini tampak melalui perpaduan material mentah, instalasi keramik, video dokumentasi, serta *artist statement* yang berpadu membentuk rangkaian informasi yang menyapa setiap orang yang memasuki ruang pameran.

Barangkali banyak pengunjung ARTJOG—meski tentu tidak semuanya—memperlakukan instalasi ini sebagai latar yang cantik untuk berswafoto. Namun bagaimanapun bentuknya, interaksi antara pengunjung dan karya tetap terjadi, dan mungkin justru di situlah letak kekuatan karya ini: melalui cermin di bawah, yang mengundang setiap orang untuk menatap dirinya sendiri.

Tidak semua orang mungkin langsung memahami pesan yang ingin disampaikan, dan memang bukan itu intinya. Beberapa detik atau menit yang mereka habiskan untuk menatap cermin tetap memberikan sesuatu untuk dibawa pulang. Sebab rasa kagum dan penghargaan terhadap keindahan serta nilai alam dapat menumbuhkan dorongan untuk menjaganya. Seni, pada akhirnya, membantu menumbuhkan rasa kagum dan kesadaran itu (Fien, 2003; Eastburn & Milligan, 1998; Green, 2002, sebagaimana dikutip dalam Curtis, Reid, & Reeve, 2014).



Karya Instalasi Dialog Antara Bumi dan Tanah (Gaia & Tetra) oleh Dian Hardiansyah & Bakar Tanah Lab, 2025. (Foto: Penulis)

Dialog Antara Bumi dan Tanah dalam Amalan

ARTJOG 2025 mengusung tema *Motif: Amalan*, bagian penutup dari trilogi *Motif*, setelah *Motif: Lamaran* (2023) dan *Motif: Ramalan* (2024). *Amalan* dimaknai sebagai “laku praksis seorang subjek, baik dalam ranah estetik, sosial, politikal, tekstual, agamis, maupun bentuk lainnya.” Pemaknaan ini terwujud melalui beragam karya yang dihadirkan para seniman di ARTJOG 2025. Dalam konteks tersebut, bagaimana karya *Dialog Antara Bumi dan Tanah* (*Gaia & Tetra*) dapat dibaca sebagai sebuah amalan?

Tak banyak seniman ARTJOG 2025 yang menghadirkan unsur non-manusia sebagai subjek utama, karena sebagian besar karya—kalau tidak semua—masih berpegang pada antroposentrisme, paham yang menempatkan manusia sebagai pusat dari segala sesuatu. Paham ini sering kali mendiskreditkan makhluk atau entitas lain, yang hanya dipandang sebagai objek pelengkap bagi kebutuhan manusia. Dalam karya ini, meskipun tidak sepenuhnya terlepas dari pembahasan mengenai laku dan relasi antar manusia, Dian Hardiansyah menempatkan tanah—elemen yang begitu dekat dengan keseharian kita—sebagai subjek utama.

Menggeser cara pandang antroposentris menjadi penting karena dalam setiap laku manusia, kita selalu bersinggungan dengan subjek non-manusia lain, termasuk alam. Dan jika berbicara tentang alam, tentu hewan non-manusia juga menjadi bagian di dalamnya. Sayangnya, persinggungan ini jarang dibahas dalam karya seni, termasuk di ARTJOG tahun ini. Namun, karya Dian tetap menampilkan sisi *posthumanisme*; cara pandang yang berupaya melihat lebih jauh dari menjadikan manusia sebagai pusat dari segalanya.

Pendekatan *posthumanisme* menekankan bahwa manusia tidak hidup sendiri di muka bumi. Ia mengakui keberadaan dan nilai entitas non-manusia—lingkungan, hewan, bahkan teknologi—sebagai bagian yang tak terpisahkan dari kehidupan. Dengan mengaburkan hierarki antara manusia dan makhluk lain, serta menyoroiti keterhubungan dan saling ketergantungan di antara semua entitas, *posthumanisme* mendorong pemikiran yang lebih inklusif dan holistik. Ia

memantik kesadaran bahwa subjek di luar manusia juga memiliki kehidupan dan peran penting bagi keberlangsungan bumi.

Dalam konteks seni, pendekatan ini membuka ruang untuk mempertanyakan kembali posisi manusia dan mengajak penikmatnya melihat dunia melalui hubungan yang lebih setara antara subjek manusia dan non-manusia.

Mengangkat tanah sebagai subjek utama, *Dialog Antara Bumi dan Tanah (Gaia & Tetra)* membuka ruang diskusi yang lebih dalam mengenai unsur di luar manusia, tentang perubahan yang terjadi pada tanah, tentang kontribusi manusia terhadap perubahan tersebut yang cenderung bersifat negatif akibat eksploitasi berlebih.

Aku memaknai *amalan* dalam karya ini sebagai usaha untuk mengenalkan dan membiasakan masyarakat melihat lebih jauh daripada sekadar persoalan manusia, melainkan juga apa yang terjadi pada ruang hidup manusia, serta bagaimana tindakan kita menentukan nasib ruang tersebut.

Kolaborasinya dengan Bakar Tanah Lab turut memperluas makna *amalan* dalam ranah edukasi, memperkenalkan potensi sumber daya lokal kepada masyarakat, baik di lapangan maupun di ruang pameran. Dengan menampilkan berbagai jenis tanah dari berbagai daerah di Indonesia, Dian dan Bakar Tanah Lab mengajak masyarakat untuk menyadari potensi lokal dan memanfaatkannya secara bijak.

Namun, potensi lokal ini ibarat dua sisi mata uang. Di satu sisi, kesadaran akan sumber daya lokal dapat meningkatkan kesejahteraan dan kualitas hidup, terutama dari segi ekonomi. Di sisi lain, pemanfaatan tanpa kesadaran akan sifat sumber daya yang terbatas dapat memicu kerusakan yang merugikan manusia dan mengganggu ekosistem.

Menjadi tanggung jawab semua manusia untuk menyadari dan menghargai keberadaan entitas lain di alam, bukan semata tugas aktivis lingkungan. Seni, melampaui fungsi estetikanya, memiliki kemampuan untuk menumbuhkan kesadaran tersebut.

"Kau bertanggung jawab, selamanya, atas apa yang telah kau jinakkan."

Manusia bisa saja merasa telah “menjinakkan” alam hanya karena mampu mengambil sesuatu darinya. Namun, apakah benar demikian? Alam bisa tampak murah hati, tetapi ia juga dapat murka tanpa pandang bulu ketika keseimbangannya terganggu.

Sejauh mana karya ini mampu membuka pandangan lebih luas mengenai kesadaran manusia untuk tahu, peduli, dan merasa cukup agar dapat hidup berdampingan dalam ekosistem?

Dialog Antara Bumi dan Tanah (Gaia & Tetra) mengajak kita menikmati keindahan sekaligus menyadari kerapuhan; berdialog dengan diri dan merenungkan peran yang dapat kita ambil untuk memupuk keindahan di tengah kerapuhan itu; menjaga kelestarian ekosistem dan menumbuhkan kesadaran tentang kapan harus berhenti.

Referensi

- Curtis, D. J., Reid, N., & Reeve, I. (2014). *Towards ecological sustainability: Observations on the role of the arts*. *S.A.P.I.EN.S*, 7(1). <https://journals.openedition.org/sapiens/1655>
- Kheder, A. (2024). Contemporary Art and Posthumanism: Redefining Humanity Through Art. *Khederpaintings*. <https://www.khederpaintings.com/post/contemporary-art-and-posthumanism>
- Saint-Exupéry, A. de. (2017). *The Little Prince* (K. Woods, Trans.). Egmont.

Antara Aku, Kau, dan Lagu yang Kudengar

Fathan Turamone

Ya, judul esai ini kuambil sedikit dari judul lagu Iwan Fals. Mungkin karena kebingunganku saat hadir di penutupan tahun ini, yang menjanjikan pembawaan lagu Iwan Fals lainnya dalam cetakan kertas berwarna putih gading yang diberikan seorang perempuan dengan kalung bertuliskan namamu. Mungkin aku kurang imajinatif, mungkin aku kurang lentur, tetapi yang jelas aku sungguh mengalamimu.

Aku berangkat dari Jakarta bersama seorang teman yang sering kuanggap gila. Ketika berbicara, mungkin orang gila sekalipun akan merasa kalah gila dibanding dia. Ia adalah seseorang yang menganggap penting untuk berbicara, bukan berbicara yang penting. Baginya, berbicara adalah cara agar tetap tampak terlibat. Tapi ia lucu, sangat menghibur. Ia mengingatkanku pada pandanganku tentangmu: misterius dalam pikiran, tapi dari wajahmu, dari caramu menyambut, ada sesuatu yang menghibur, bahkan mungkin lucu.

“Ingatkan aku, bahwa tempatku memang di sini,” begitu potongan lirik Last Child dalam lagu *Sadarkan Aku* yang terngiang di kepalaku saat membayangkan masa depanku di dunia seni. Bahwa semangatku untuk menegaskan keberadaan seni di dunia tidak akan lenyap hanya karena terhimpit tuntutan dan tugas.

Aku mengunjungimu bukan karena inisiatifku sendiri, melainkan karena rasa penasaran yang tak bisa kutahan. Belasan tahun berlalu, dan baru kali ini aku datang padamu.

Tawaran itu datang dari seorang dosen di kampusku, sebuah ajakan untuk berinteraksi denganmu. Tapi bukan interaksi biasa; ini adalah pertemuan yang membuat kita, kau dan aku, bisa saling belajar.

Program Jogja Art Week bernama Gugus Apresiasi Seni, atau disingkat GAS!JAW, mengarahkan para peserta untuk mengapresiasi dengan cara yang lebih dari sekadar menonton: dengan melihat, mengalami, dan menulis tentangmu. Program ini berharap dapat menularkan cara mengapresiasi yang berfokus pada penulisan kepada para pengunjungmu. Itu sejalan dengan bayangan pendirimu tentang manfaat keberadaanmu: sebagai produsen ilmu pengetahuan seni.

Akan kuceritakan pendapatku. Tapi sebelumnya, aku akan menceritakan pertemuan kita.

*"Untuknya, o Tuan, wahai Kematian Ku tak bisa melawan jamah
perhentian Berjanji ku ikhlaskan dengan rela*

Namun jangan hari ini"

(.Feast - O, Tuan)

Aku mengalamimu bersama seorang abdi seni. Intuisiku berkata, ia meminta bantuanku menjelaskan bagaimana cara membahasakan pengalaman mengalamimu lewat perkenalan kami. Seketika pikiranku bereaksi dengan bayangan negatif. Aku membayangkan orang-orang hanya mengunjungimu untuk menceritakan interaksi pasif mereka, bukan benar-benar ingin mengalamimu agar keberadaanmu sungguh dialami. Pasif mungkin bukan kata yang tepat; lebih tepatnya abai. Abai terhadap berbagai cara mengalamimu dan seisi dirimu, yang semoga telah dipersiapkan dengan matang oleh para organisme yang bekerja di dalammu.

Kukayuh dengan senyum selebar jalur Pantura, menyusuri sepeda yang terhubung dengan kincir air karya Pak Tisna Sanjaya. Kupertanyakan keterbukaan gotong royong yang ingin kujalani dalam karya Yoshi Fajar Kresno Murti. Kutunggu jarum jam berputar kembali demi memastikan pengalamanku bersama Klinik Rupa Dokter Rudolfo. Ajakan menjernihkan air dariku ditolak halus oleh pengunjung lain,

begitu juga ajakan menjejaki Tubuh Amalan. Aku heran karena banyak mata menatapku dengan heran atas apa yang kuperbuat. Seakan-akan akulah yang aneh, akulah yang gila karena berani mengalami.

Mungkin untuk mempertontonkan, mungkin untuk menularkan, tapi sejatinya aku juga butuh sentuhan darimu. Aku juga butuh bantuan untuk disadarkan atas apa yang kamu semogakan. Sebuah pengalaman yang lirih, tetapi mengema.

Sungguh aku terpuakau oleh karya-karya instalasi masif yang mengundang untuk dipresentasikan bersama. Rasanya seperti berdiri di tebing air terjun yang telah dilompati banyak orang, dan ketika aku berada di sana, aku justru ragu untuk melompat. Padahal sudah kulatih keputusanku untuk sesering mungkin melompat. Kulatih keputusanku untuk mencoba penasaran. Kulatih keputusanku untuk mengunjungi ketidaktahuan.

Dan kau adalah tebing itu. Karya-karya di dalammu adalah kolam air yang terbentuk dari derasny aliran penciptaan yang tak pernah berhenti. Kau yang mengantarkanku, dan kau juga yang menjemputku. Nanti akan kubicarakan tentang penjemputanmu.

Aku berada di sebuah klinik, mungkin beberapa pengunjungmu menyebutnya ruang tunggu. Artefak-artefak di dinding tampak seperti piagam prestasi klinik ini. Namun aku ingin melihat bagaimana klinik ini beroperasi. Mungkin aku terlambat, karena jadwalnya ternyata hanya buka delapan kali selama tiga bulan kehadiranmu. Klinik ini adalah klinik virtual, dan dari praktik virtualnya itu lahir pengalaman yang beragam: sepi, hampa, bahkan “healing” bagi sebagian pengunjung.

Mungkin itu yang baru bagiku, mengetahui bagaimana rasa dari klinik virtual. Tetapi klinik ini hadir di dalammu, menjadi ruang nyata yang mewadahi interaksi dan pertukaran pemahaman atas apa yang dikerjakan. Hanya saja, interaksi itu dibatasi oleh waktu. Pemahaman pun berubah mengikutinya. Saat jadwalnya tiba, ia menjadi klinik nyata; di luar itu, ia hanyalah ruang tunggu Klinik Rupa Doktor Rudolfo dengan praktik virtual yang hening.

Ada yang hilang, ada yang tidak sesuai, tetapi mungkin itulah cara seni bekerja: ketika fenomena realitas yang mengakomodasi ruang virtual menjelma menjadi instalasi ruang seni yang nyata. Ada yang berubah, ada yang terbatas. Mungkin aku perlu mengalami klinik virtual itu. Barangkali ada pengunjung lain yang tertarik juga?

"The same song on repeat"

(Reality Club - Anything You Want)

GASIJAW berkesempatan untuk berbincang dengan para pendiri dan pembantumu. Satu hari sebelum kita sama-sama berduka atas kematian Affan Kurniawan, seorang pengemudi ojek online yang tewas dilindas aparat kepolisian, menambah kemurkaan masyarakat terhadap pemerintah dan aparat. Pada hari kami berbincang, angin berhembus kencang, hujan turun dengan irama yang menyebalkan di area terbuka JNM Bloc. Mungkin pertanda, mungkin tidak. Namun yang pasti, kegiatan kami berlangsung di tengah kondisi sipil yang memanas. Entah bagaimana pengaruhnya terhadap kehadiranmu; yang tampak hanyalah pengunjung yang masih berdatangan dengan tenang. Mungkin menghadirimu menjadi semacam distraksi dari kekacauan sipil. Kau adalah rumah aman sementara.

Perbincangan berjalan kaku di awal. Pendirimu menceritakan kisah kelahiranmu, kisah yang mungkin tidak semua orang ingin mendengarnya. Pikiranku tentang pengunjungmu masih negatif. Mereka tampak tak peduli dengan asal-usulmu, hanya ingin mendapatkan pamor dari kunjungan mereka. Ia menyampaikan bahwa kau diharapkan menjadi produsen ilmu pengetahuan seni. Namun, kau bukanlah institusi bagi pengunjungmu.

Pembantumu mengatakan bahwa sekitar delapan puluh persen pengunjungmu tidak memahami seni: mungkin dirimu sebagai karya seni, mungkin karya yang mengisimu, mungkin cara mengalami seni, mungkin fungsi seni, atau kemungkinan lainnya. Pengunjungmu tidak menganggapmu sebagai entitas yang menginstitusikan pengetahuan seni. Pendirimu mungkin memiliki persepsi lain tentang ilmu pengetahuan bahwa

pengetahuan tidak perlu diuji untuk menjadi bagian dari ilmu. Bagiku, kau sudah hadir sebagai pengetahuan. Mungkin seperti klinik di dalammu, yang hadir sebagai alternatif institusi pendidikan seni. Kau hadir sebagai alternatif infrastruktur ilmu pengetahuan seni. Namun, dengan presentasi yang sama, alternatif itu terasa kosong. Kosong karena infrastruktur ilmu pengetahuan seni memfasilitasi produksi pengetahuan, sementara kau tidak. Kosong karena institusi pendidikan seni mempresentasikan proses dan tujuan secara nyata, sementara klinik itu tidak. Apakah aku dapat menyebutmu sebagai alternatif? Apa itu alternatif?

Pendirimu yang lain menjelaskan bahwa transfer ilmu pengetahuan seni darimu berlangsung perlahan, tidak langsung. Kalau begitu, perlukah kata *ilmu* digunakan? Dan ketika aku melontarkan pertanyaan, pendiri dan pembantumu tampak bersikap melindungi diri dari kritik. Bukankah program GAS!JAW hadir sebagai eksponen kritik dalam ekosistem senimu agar dapat membantumu berkembang? Mengapa harus melindungi diri? Mengapa tidak bertanya kepadaku, apa yang kualami sehingga aku bisa mempertanyakan hal-hal itu? Agar pengalamanku dapat menjadi pengetahuan bagi mereka untuk mengembangkanmu.

Aku mengalamimu dengan cara seperti ini: penasaran, kagum, terpukau, heran, sekaligus skeptis terhadap pengunjung, pendiri, isi, dan pembantumu. Namun, waktu berbincang kami terbatas, dan aku belum puas.

"Gir ra minggir tabrak!"

(Kill the DJ x Libertia - Ora Minggir Tabrak)

Dalam program GAS!JAW, kegiatan berikutnya adalah *artcamp*, pertemuan antara panitia, peserta, seniman, ruang, dan kerabatnya. Kami bermalam di kediaman Eko Prawoto, seorang seniman berlatar belakang arsitektur yang menarik bagiku karena memiliki pandangan bahwa rupa mengikuti ruang dan alam. Dari kepribadian yang terus belajar, lahirlah gestur harmonis antara penciptaan dan kondisi nyata. Sebuah pendekatan yang kurasa dekat dengan gagasan *interterritorial* ala Deleuze, yang menunjukkan cara kita

terintegrasi dengan teritori-teritori yang sudah ada. Aku menyadari kerendahan hati dan langkanya yang pelan. Terasa familiar, mungkin seperti pernyataan pendirimu tentang transfer ilmu pengetahuan seni yang berlangsung perlahan. Hal ini membuatku tertarik pada karakter ini. Apakah karena Jogja?

Omah Kedondong, sebutan untuk tempat tinggal kami—para panitia dan peserta laki-laki GAS!JAW—dibangun dari potongan kayu bekas konstruksi, dengan bentuk yang mengikuti posisi pohon di lahan itu. Sebuah mahakarya Eko Prawoto, karya yang tidak memerlukan banyak kompromi dengan pihak lain. Sarang serangga menggantung di kusen jendela bagian dalam, suara kayu berdecit saat diinjak, dan rongga-rongga konstruksi yang menghadirkan sirkulasi udara sebagai kesan menyatu dengan alam.

Satu tempat lagi adalah Bale Klegung, tempat kami belajar praktik dari Murakabi Movement, ruang makan siang sekaligus tempat kami mempresentasikan pikiran tentangmu. Tempat itu berada di dekat sungai, dengan koleksi perkakas dan peninggalan masyarakat sipil yang dikumpulkan bertahun-tahun oleh Eko Prawoto, dipajang untuk kami alami. Sebuah ruang yang memantik refleksi bagiku atas pengalaman di Jogja dan pengalamanku bersamamu.

Dari puisi Joko Pinurbo, dari persepsi kebanyakan orang, dan dari kehalusan Murakabi Movement, aku terkagum, terkesima, tergugah untuk memahami lebih dalam gestur mereka. Pendekatan Murakabi terasa nyata, jelas, dan menyentuh. Isu-isu yang mereka angkat hadir dalam keseharian masyarakat, angkringan, warung, tempat persinggahan sementara. Sebuah ruang di antara, ruang liminal, tempat masyarakat dari berbagai kelas bisa melepas. Dalam bahasa Murakabi Movement, tempat itu adalah ruang untuk *minggir* dari siklus kehidupan yang penuh tuntutan.

Aku ingin sekali terlibat dalam praktik Murakabi Movement. Karena praktiknya langsung dan nyata, mungkin dari sana aku bisa lebih memahami alasan pendirimu dan Eko Prawoto yang memiliki gestur serupa dalam kekayaan kata “kepelan-pelanan.” Menurut Adhi Pandoyo, yang membimbingku selama perjalanan di Jogja, hal ini berkaitan dengan kultur

Kerajaan Mataram: kultur tempat manusia mengubur dalam-dalam yang dianggap buruk dan meninggikan setinggi-tingginya yang dianggap baik.

Menurut Adhi, gestur ini seperti ditakdirkan gagal. Gagal dalam arti keburukan yang dikubur tidak berarti hilang, melainkan sesuatu yang pasti akan terkuak. Sebuah budaya otoriter yang juga dilakukan oleh pemimpin-pemimpin seperti Soeharto, yang menekankan kepatuhan lewat bahasa “mikul dhuwur mendhem jero.” Mungkin ke-*minggir*-an Murakabi Movement akan menyesatkan dan kembali ke jalur utamanya. Mungkin cara pendirimu memfasilitasi transfer ilmu pada pengunjungmu akan secara langsung menyentil. Mungkin kemarahan Eko Prawoto atas kesenjangan antara kota dan desa juga akan tampak jelas melalui program studio desain yang ia dirikan, yang bisa dibaca sebagai “ilmu bahagia” dari *Kawruh Begja* ala Ki Ageng Suryomentaram.

Tetapi apa yang dapat membuat itu semua terjadi? Dan dengan begitu, apakah aku menilai bahwa ke-pelan-an yang mereka praktikkan adalah sesuatu yang buruk? Mengapa aku bisa menilainya demikian? Apakah aku melihatnya sebagai bentuk kemalasan?

“*Gir ra minggir tabrak* (Ser tidak geser tabrak)!” Ingat lagu itu? Temanku yang kuanggap gila tiba-tiba menyanyikannya saat berhadapan dengan para pengendara sepeda motor yang memilih berkendara di tengah jalan dengan kecepatan rendah, tanpa memperhatikan lampu jauh yang dikedipkan berkali-kali sebagai tanda agar mereka bergeser ke bahu jalan atau setidaknya mempercepat laju. Hal itu terjadi bukan sekali dua kali. Selama tiga hari temanku menemaniku di Jogja, kami selalu berhadapan dengan kondisi serupa.

Apakah karena latar belakangku dari Jakarta dan berkuliah di Bandung, dua kota dengan jalanan yang lebih ramai dan pengendara yang selalu ingin segera sampai? Akibat keresahan menghadapi kemacetan yang memakan waktu? Mengapa aku merasa apa pun yang kualami di Jogja terasa sangat pelan? Mungkin ini sebabnya aku menilai “kepelan-pelanan” itu buruk, karena aku selalu merasa kita punya tujuan yang harus dicapai. Dan aku ingin mencapainya dengan cepat, efisien, dan seefektif mungkin.

“Evaluasi” - Hindia

Program GAS!JAW ditutup dengan menghadiri penutupan kehadiranmu tahun ini. Acara berlangsung pada malam hari di penghujung bulan Agustus, bulan yang juga dipenuhi ketegangan antara masyarakat sipil, pejabat pemerintah, dan aparat kepolisian akibat kebijakan yang memperkaya para pejabat korup. Acara dibuka dengan sambutan dari pendirimu yang turut menyampaikan simpati atas kemalangan nasib masyarakat sipil di tengah situasi yang memanas. Setelah itu, abdi seni yang pernah kuceritakan memberikan refleksi kuratorial, menekankan kembali pentingnya seni dan para pelakunya sebagai peramal cara bernegara dilihat dari kemampuan mereka merasakan kemuliaan politik yang berakar pada etika hidup bersama. Seperti seorang kurir yang membagikan pesan-pesan kebaikan dalam kehidupan kita.

Acara pun dimeriahkan dengan penampilan musik interaktif yang memberi ruang bagi pengunjung untuk menyuarakan pendapat atas kondisi saat itu. Menurutku, memang sewajarnya kita merespons fenomena dengan cepat, bukan untuk mencari panggung, melainkan untuk melepas panggung itu sendiri dan turut melakukan aksi praktis dalam mentransformasi cara bernegara. Seperti lagu *Evaluasi* dari Hindia yang malam itu dinyanyikan dengan tambahan alunan musik Funkot ala Prontaxan.

Sebelum aku pulang ke Bandung, aku dan Adhi Pandoyo mengantarkan salah satu rekan GAS!JAW, Ashlesha—mahasiswa ISI Denpasar—ke stasiun kereta sebelum ia kembali ke Bali dengan pesawat. Dalam perjalanan itu, Ashlesha menyampaikan kesan yang cukup mengharukan tentang pertemuan kami dan pengalamannya di Jogja selama satu minggu. Ia merasa benar-benar “ke Jogja,” berinteraksi bukan hanya dengan kota istimewa ini, tetapi juga dengan orang-orang yang ditemuinya beserta segala gejolakanya. Dari tekanan yang ia rasakan sebagai orang yang belum pernah ke Jogja, hingga akhirnya menemukan kenyamanan.

Setelah mengantarnya, kami berkendara ke arah Sleman. Dalam perjalanan itu aku mendapati diriku terkagum atas perbuatan pendirimu. Mungkin aku tidak mengenalnya secara personal, tetapi dari cerita yang disampaikan dan dari kisah rekan-rekan lainnya, aku melihat kegigihan dan inisiatif yang tinggi darinya untuk melahirkanmu di tengah kerumitan hidupnya. Ia mencintaimu. Ia

seorang pekerja keras dengan semangat tinggi untuk memastikan keberadaannya. Ia mendorong kapasitas dirinya, mencoba berbagai cara yang sebelumnya bukan hal biasa baginya.

Aku ingin memiliki kegigihan dan semangatnya. Namun, ia juga harus sadar akan potensi dirinya yang bisa melampaui ini. Dirimu yang bisa hadir bukan hanya di kotamu, tetapi juga di kota-kota lain, dengan pakaian dan interaksi yang berbeda. Aku percaya kau bisa menjadi semacam virus yang baik, menulari publik, baik yang mengunjungimu maupun yang belum, dengan kesadaran baru.

Aku berhenti sejenak di sebuah toko waralaba untuk mengisi perut sekaligus berpamitan dengan Adhi Pandoyo. Pesan terakhir darinya singkat, tapi menggemakan: "Ini baru mulai."

"Satu per satu, hari per hari Yang menyakit, benahi lagi Perihal esok 'tuk nanti dulu

Perihal cincin, kucari waktu"

(Hindia - Cincin)

Lamunanku di tol Jalan Pantura kilometer 200 membawaku pada pesan seorang dosen di kampusku, "Jangan gampang nyaman." Mungkin aku memang terlalu nyaman dengan caraku yang ingin selalu mencapai tujuan, dan mungkin kata-kataku pada pendirimu terdengar memaksa. Mungkin pendirimu benar-benar seperti yang kukatakan sebelumnya bahwa mereka juga sudah terlanjur nyaman.

Mungkin begini pendapatku: aku pergi dari kekesruhan perkuliahan untuk mengunjungimu. Itu adalah upaya meredakan intensitas pikiranku atas tuntutan akademik yang selalu menuntut arah dan hasil. Mengunjungimu bukan sekadar distraksi, melainkan pengalaman yang pantas kusyukuri, pengalaman yang harus kualami sebelum kembali berkuliah.

Dan aku ingin kamu mencobanya juga. Pergilah, tinggalkan kenyamananmu. Bila kamu sudah cukup jauh dari zona nyaman itu, kembalilah. Seperti matahari yang ingin kugenggam di perjalanan pulang, kutangkap dengan tangan yang menjulur lewat jendela, tapi tak pernah benar-benar tergenggam.

Jangan mudah digenggam. Terus bergerak, menjadi sinergi yang aktif mencari jalannya. Karena kehadiranmu terlalu manis untuk sekadar menjadi kenyamanan.

"at the heart of all Deleuze's thought is his insistence that our relation to the world is dynamic ... Life itself is constant change and creation" (Colebrook, 2002, p. 51).

Lakukanlah praktik *détournement* sebagai strategi estetis dan politik yang tidak menerima makna yang sudah diberikan melainkan kembali membelokkannya. Sebagai cara untuk merusak kesinambungan spektakel yang sudah nyaman itu dengan melepas elemen-elemen dari apa yang saat ini menjadi dominan dari cara pengunjungmu mengalamimu, dan pendirimu mendindingimu, agar memberi mereka fungsi kritis baru. Jadilah medan praktis untuk berlatih *becoming* secara kolektif yang tidak menjadi upaya penaklukan kembali sebagai sistem yang stagnan tapi berganti kemasan. Sebuah praktik yang terus menerus, berulang, dan menjadi refleksi untuk terus merekonstruksi kehadiranmu sebagai pembuka kemungkinan dan pengalaman baru.

"Kita hampir mati dan kau selamatkan aku

Dan ku nyelamatkanmu dan sekarang aku tahu Cerita kita tak jauh berbeda

Got beat down by the world, sometimes I wanna fold Namun suratmu kan kuceritakan ke anak-anakku nanti

Bahwa aku pernah dicintai with everything you are

Fully as I am with everything you are"

(Hindia - Everything You Are)

Lagu Everything You Are dari Hindia membuatku membayangkan relasi kita. Semakin dekat aku ke Bandung, semakin tenggelam matahari, semakin mengalir air mata bahagia karena sudah mengalamimu. Tapi di saat yang sama, aku juga mengalami dilema, mungkin kita seperti versi Hitam Putih dari Fourtwny: tidak pernah sepenuhnya serupa, tidak pernah sepenuhnya berpadu warna. Mungkin perkataanku terlalu mendiktemu, tapi percayalah, aku hanya ingin melihatmu merdeka.

Aku bukan pendengar setia Hindia, tetapi entah daftar lagu di perjalanan pulang berulang kali menautkan pertemuan kita dengan lagu-lagu mereka. Dan pesanku untukmu: Berdansalah, ARTJOG. Merantau dan pulanglah. Biarkan "sedikit ku jelaskan pada seisi dunia" bahwa aku "melihatmu yang teguh setengah mati," seperti

dalam lirik *Bertaut* dari Nadin Amizah. Aku tak ingin kau ajarkan aku untuk merelakanmu, meski kau sudah mengajarkanku bahagia, seperti dalam lagu *Serana* dari For Revenge.

Posisiku sebagai peserta Gugus Apresiasi Seni telah melengkapi ekosistem kesenianmu. Aku menjadi bagian dari relasi sosial yang berharap dapat memutar roda perkembanganmu. Partisipasiku aktif, menjadi bagian dari penampilanmu. Seperti dalam kerangka Allan Kaprow: partisipasi sejati tidak terjadi ketika penonton dipaksa bereaksi, melainkan ketika individu secara sadar dan sukarela memilih untuk terlibat penuh dalam peristiwa seni. Partisipasi aktif menuntut pemahaman, komitmen, dan kesediaan dari mereka yang hadir tanpa harus memiliki latar belakang seni atau performativitas.

Namun aku hanyalah satu bagian berkapasitas, masih banyak komponen dan partisipasi lain yang akan seutuhnya membentukmu. Semoga datang padamu jutaan apresiasi yang menempa perkembanganmu. Tapi bagiku, tak akan kubiarkan Berita Kehilangan datang darimu.

Referensi

- Agamben, G. (2009). *What is an apparatus?* (D. Kishik & S. Pedatella, Trans.). Stanford University Press.
- Bishop, C. (Ed.). (2006). *Participation*. Whitechapel Documents of Contemporary Art. MIT Press.
- Bourriaud, N. (2002). *Relational aesthetics* (S. Pleasance & F. Woods, Trans.). Les Presses du Réel.
- Colebrook, C. (2002). *Understanding Deleuze*. Routledge.
- Debord, G. (1994). *The society of the spectacle* (D. Nicholson-Smith, Trans.). Zone Books. (Original work published 1967)
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1988). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia* (B. Massumi, Trans.). University of Minnesota Press.
- .Feast. (2017). *Berita Kehilangan* [Song]. Sun Eater.
- .Feast. (2017). *O, Tuan* [Song]. Sun Eater.
- For Revenge. (2021). *Serana* [Song]. For Revenge.
- Fourtwnty. (2018). *Hitam Putih* [Song]. Fourtwnty.
- Hindia. (2019). *Cincin* [Song]. Sun Eater. Hindia. (2019). *Evaluasi* [Song]. Sun Eater.
- Hindia. (2019). *Everything U Are* [Song]. Sun Eater.
- Historia. (2020, July 23). *Soeharto berkuasa seperti raja Jawa*. Historia.id. <https://www.historia.id/article/soeharto-berkuasa-seperti-raja-jawa-doynx>
- Iwan Fals. (1981). *Antara Aku, Kau, dan Bekas Pacarmu* [Song]. Musica Studios.
- Last Child. (2012). *Sadarkan Aku* [Song]. Musica Studios.
- Nancy, J.-L. (1991). *The inoperative community* (P. Connor, Ed. & Trans.). University of Minnesota Press.
- Nadin Amizah. (2019). *Bertaut* [Song]. Sorai.
- Psikologi UMA. (2022, July 13). *Perbedaan ilmu dan pengetahuan yang perlu diketahui, menambah wawasan*. Fakultas Psikologi, Universitas Medan Area. <https://psikologi.uma.ac.id/perbedaan-ilmu-dan-pengetahuan-yang-perlu-diketahui-menambah-wawasan/>
- Raditya, I. N. (2019, March 17). *Ki Ageng Suryomentaram: Anak raja yang memilih jadi rakyat jelata*. Tirto.id. <https://tirto.id/ki-ageng-suryomentaram-anak-raja-yang-memilih-jadi-rakyat-jelata-cF81>
- Reality Club. (2017). *Anything You Want* [Song]. Reality Club.
- Slank. (1990). *Terlalu Manis* [Song]. Proyek Q.
- Yesa, N. P. A. (2020, June 15). *Habermas dan gagasan ilmu bebas nilai*. Modernis.co. <https://modernis.co/opini/7038/habermas-dan-gagasan-ilmu-bebas-nilai/>



Pengunjung di antara instalasi karya Echoes of Disquiet (Foto: Dok. Penulis)

TRADISI MAIN-MAIN

DAN MAIN-MAIN TRADISI:

Upaya Menubikan Warisan

Gutami Hayu Pangastuti

Seperti repetisi dalam musik populer yang sering kita dengarkan, kalimat pada judul tulisan ini mengulang kata *tradisi*. Kata itu berasal dari *traditium*, yang menurut Lamazi diartikan sebagai sesuatu yang ditransmisikan menjadi adat kebiasaan turun-temurun yang masih dijalankan dalam masyarakat (Lamazi, 2005:13). Tradisi bersifat mengikat karena dianggap sebagai cara yang paling benar—erat kaitannya dengan warisan yang membawa nilai, pesan, dan makna. Semangat eksistensial tradisi dapat ditemukan dalam ruang kebudayaan melalui tutur, sikap, dan visual, termasuk gamelan.

Dari gamelan, pesan yang disampaikan mengutamakan kepentingan yang lain sebelum diri sendiri. Seperti suara *demung*—instrumen bilah berfrekuensi tinggi—yang harus ditabuh lebih lirih dibandingkan *rebab* yang berfrekuensi rendah. Peristiwa saling mendengar ini menjadi perwujudan kehadiran “aku” dengan porsi seimbang, contoh sederhana dari praktik tradisi *nabuh* gamelan dalam keseharian.

Namun, sebagai anak kandung tradisi, gamelan juga membawa stigma: tua, baku, mistis, dan kuno. Stigma ini bukan sesuatu yang harus dihindari, melainkan perlu dipertanyakan. Apakah stigma dapat dipahami sebagai stimulus yang menggerakkan? Ataukah tradisi dan stigma di dalamnya masih perlu dijalankan sebagai sesuatu yang terwariskan? Pertanyaan ini membuka ruang bagi cita-cita humanis yang penuh manfaat, dorongan untuk melihat

kenyataan apa adanya, tanpa harus menggambarkan keadaan yang baik-baik saja. Realitas keseharian menempatkan tradisi dalam situasi yang juga perlu ditambah lubang-lubangnya, agar tetap memiliki daya guna dan relevansi.

Beruntung, retorika hadir di antara manusia yang dinamis dan luwes, memungkinkan hal-hal yang ingin dicapai menjangkau keleluasaan faktual di masyarakat. Ironisnya, jangkauan manusia satu sering kali bertujuan untuk menyadarkan manusia yang lain, melalui cara jenius seniman yang disampaikan lewat simbol dan gestur artistik, yang memberi makna pada pengalaman.

Cakupan kehadiran dalam peristiwa mendengar, melihat, dan mengamati juga terjadi di ruang besar bernama ARTJOG – Motif: Amalan 2025. Sebagai pengrawit yang *cupu*, saya sengaja meluangkan waktu untuk merasakan peristiwa mendengar suara gamelan, situasi yang terlalu berharga untuk dilewatkan. Pengalaman subjektif ini menjadi pintu masuk untuk menelusuri kedirian yang sarat keragaman dan kemajemukan. Seperti sumur yang dalam, gamelan adalah arena penelusuran hubungan diri dengan memori sekitar, baik yang tersimpan di dalam maupun di luar tubuh. Tidak lain, gamelan adalah titik awal refleksi, implementasi dari pencerapan nilai-nilai sekitar. Secara subjektif, kehadirannya terasa seperti radar yang memancarkan getaran gelombang yang memikat.

Impresi: Keintiman Instrumentasi atas Karya Indah Arsyad

Momen pikat itu terjadi, getaran merambat di udara berasal dari sebuah instrumen idiophone. Dari kejauhan, suaranya terdengar nyaring; familiar, tapi sekaligus asing. Saat radar tubuh menerima sensor, telinga mengenali tanda keberadaan suara *bonang*—salah satu bagian dari instrumen berpencu—yang ditransformasikan menjadi elemen instalasi karya Indah Arsyad. Pukulannya saling bersahutan, tidak selalu bergantian, kadang bersamaan dengan kesengajaan yang terasa seperti percakapan antar gema.



*Rancak bonang Echoes of Disquiet
diukur dengan satuan tidak baku
(Foto: Dok. Penulis)*

Jika dibayangkan, suaranya menyerupai ketukan pelan yang tidak selalu ajeg, mirip dua denyut nadi yang berada ritme. Menyeramkan, satu berada di dalam, satu lagi di luar diri. Jangan harapkan ketukan yang tenang dan aman, sebab degupnya justru menyerupai jantung yang berdebar penuh ketegangan. Sensasi itu tidak langsung terasa; pola detak awal membawa kenyamanan semu, hingga perlahan kecepatan dan polanya berubah seiring waktu.

Suara bergantian terdengar, kadang juga bertumbuk, mengikuti pola yang telah ditetapkan. Jika didengarkan lebih jeli, palpitasi yang stagnan namun mengganggu itu menyerupai sirine peringatan, sebuah alarm halus yang mengingatkan bahwa setiap getaran adalah tanda kehidupan yang terus berdenyut, bahkan di tengah kesunyian ruang seni.

Setelah mendekat dan mengamati lebih jeli, samar-samar terdengar sesuatu yang janggal. *Oalah, pithetan!* Kejanggalan itu terjawab ketika diketahui bahwa bonang dimainkan dengan susunan yang telah terintegrasi oleh sistem. Bonang dalam instalasi karya Indah Arsyad ditabuh oleh mesin secara mekanis menabuh pencon melalui pantulan baja spiral, bukan lewat gerak tangan manusia yang dinamis. Dari situ, alat musik ini disebut sebagai bonang kinetik. Maka, teknik *pithetan*—menutup perlahan setelah alat musik dipukul—menjadi sesuatu yang dikesampingkan.

Secara organologis, bonang yang dihadirkan adalah jenis *bonang barung*, terdiri dari empat buah, diambil dari enam belas pengu dalam ansambel gamelan. Ditempatkan pada sebuah *rancak*—wadah bonang dari kayu—yang telah dimodifikasi berukuran sekitar setengah jengkal tangan orang

dewasa, lengkap dengan *tabuh* (stik kayu berbalut kain) di atasnya. Masing-masing bonang tidak ditempatkan dalam satu *rancak*, melainkan terpisah satu sama lain dengan jarak yang cukup jauh, menciptakan ruang resonansi yang berbeda bagi tiap bunyi.

Kemunculan bonang didukung oleh LED sebagai latar, mengintegrasikan kode-kode darurat yang berhubungan dengan kenaikan air laut. Misalnya, kode CO₂ 502.2 PH 4.3, CO₂ 505.4 PH 4.9, CO₂ 507.3 PH 4.1, dan CO₂ 512.2 PH 4.3 menghasilkan suara bonang yang terdengar stagnan. Lain halnya dengan kode CO₂ 512.7 PH 4.5, CO₂ 516.5 PH 4.5, dan CO₂ 516.5 PH 4.9, yang membuat suara bonang terdengar lebih rapat. Sementara kode CO₂ 518.8 PH 4.9, CO₂ 521.6 PH 4.1, CO₂ 524.4 PH 4.4, CO₂ 524.4 PH 4.9, CO₂ 526.4 PH 4.1, CO₂ 527.2 PH 4.3, CO₂ 528.8 PH 4.6, CO₂ 530.8 PH 5.2, dan CO₂ 530.8 PH 5.5 menempatkan suara bonang yang saling bersahutan.

Seolah-olah, kode-kode itu bukan sekadar data lingkungan, tetapi juga tafsir simbolik atas tanda peringatan. Bonang kinetik ini tidak hanya mengubah cara kita mendengar gamelan, tetapi juga menggeser makna tradisi menuju sistem yang membaca dunia melalui algoritma dan sensor. Di titik ini, kejanggalan bukan lagi gangguan, melainkan bentuk baru dari kesadaran bunyi, antara manusia, mesin, dan alam yang saling menafsirkan satu sama lain.



Cuplikan video karya *Echoes of Disquiet* yang menampilkan tebaran jerigen
(Foto: Dok. Penulis)

Masing-masing kode menunjukkan indikator kandungan air. Misalnya, CO₂ 502.2 PH 4.3 menggambarkan konsentrasi karbondioksida yang tinggi—502,2 dalam satuan *parts per million* (ppm), yaitu ukuran konsentrasi bahan kimia dalam larutan—yang tergolong berbahaya bagi organisme hidup. Sementara nilai pH 4,3 menunjukkan tingkat keasaman yang tinggi, jauh di bawah angka netral tujuh, hampir setara dengan keasaman cuka yang dapat mengancam ruang hidup makhluk laut.

Dalam pengukuran universal, pH dengan tingkat keasaman seperti itu akan tampak berwarna jingga pada alat uji, menandakan sifat korosif yang mampu merusak jaringan tubuh maupun benda logam dan nonlogam. Dengan demikian, setiap kode bukan sekadar data ilmiah, tetapi juga peringatan ekologis, menandai kondisi air yang semakin kritis dan menuntut kesadaran baru terhadap keseimbangan alam yang rapuh.

Ancaman yang digambarkan melalui karya Indah Arsyad terasa menyebar sesak memenuhi ruangan. Kecemasan bahwa bahaya seolah datang mengancam turut hadir lewat kerang-kerang yang melilit tali berpangkal jerigen. Tubuh pun waspada, menjaga jarak sembari mengamati sekitar agar tidak tersenggol belasan tali yang menjuntai dari plafon ke lantai. Sesekali, indera penciuman menangkap sensasi amis dari cangkang-cangkang kerang. Sementara cahaya lampu kuning alami memancing rasa penasaran, dan cahaya kebiruan yang redup menyelimuti ruangan menghadirkan rasa terperangkap. Perlahan, sensasi itu menyerupai pengalaman menyelam di laut gelap tanpa air, menyesakkan, tapi memikat.

Di sisi kanan pintu masuk, suasana genting ditegaskan lewat pemutaran video dokumenter yang menampilkan proses dan riset di balik karya *Echoes of Disquiet*. Dalam video itu, Indah menjalani secara langsung keadaan sungai yang tercemar. Ia mengunjungi nelayan, memeriksa kadar air, dan mengambil sampel. Hasilnya menampilkan entitas-entitas kecil berkelip bagai alien mengerikan, makhluk hidup yang bertahan di tambak kerang hijau. Dengan sabar, Indah menarik satu

per satu tali tambang yang membentang di hamparan sungai, membawa belasan tali lengkap dengan kerang yang menempel di antaranya, lalu menggantungnya di langit-langit ruang pameran.

Jerigen-jerigen yang tampak mengapung dari kejauhan menjadi bukti bahwa kerang-kerang di antara tali telah terkontaminasi limbah. Teluk Jakarta kini mengalami kesakitan akut akibat beban polutan dari limbah domestik, buangan industri, dan pencemaran tiga belas sungai. Mirisnya, seperti yang dicatat dalam teks karya, segala najis telah menempel di tali tambang kerang berpangkal jerigen, ruang hidup biota laut sekaligus sumber penghidupan masyarakat. Hingga kini, kemelut antara manusia, alam, dan dampak industrialisasi belum menemukan solusi nyata.

Indah menegaskan situasi darurat tersebut melalui penggunaan instalasi multimedia berbasis data, *generative video*, suara, aroma, *cables*, *jerry cans*, *contaminated shells*, dan bonang kinetik sebagai keragaman artistik. Peneguhan kekaryaannya dilengkapi pula dengan peta aliran sungai yang tercemar sebagai lokasi penelitian. Tepatnya berada di sekitar aliran Sungai Cisadane dan Ciapus, membentang ke Sungai Cipinang yang bermuara menuju laut Jawa. Kesemuanya adalah cara Indah demi mewartakan keadaan perairan yang sedang sakit. Sinkronisasi pemilihan media mempertimbangkan beragam aspek terutama keakutan kondisi air yang tercemar.

Persilangan Estetika: Sebuah Tafsir Pengrawit Cupu

Hadirnya kedirian sebagai pelaku karawitan dengan pengalaman mendengarkan alunan gamelan turut memengaruhi proses pembacaan terhadap karya Indah Arsyad. Kehadiran bonang dalam karya ini memiliki pola permainan yang menyerupai suara *kemanak* dalam gending-gending *serimpi*—tari klasik—yang sesekali menghadirkan suasana meditatif. Persepsi ini diperkuat oleh audiens yang merespons alunan bonang dengan tarian sebagai cara pandang lain terhadap karya. Sanggar Tari Tuli, misalnya, mendayagunakan gerak tubuh dalam koreografi tari klasik

gaya Yogyakarta. Tafsir bunyi bonang menunjukkan bahwa eksistensi instrumen ini belum sepenuhnya terlepas dari kesepakatan konvensional.

Secara tradisional, audiens dengan pengalaman personal cenderung melihat gamelan—yang diwakili oleh bonang—sebagai sesuatu yang dilekati oleh relasi keraton dan sakralitas. Pembacaan ini menjadi peristiwa alamiah yang mengikat tiga penari untuk merespons kehadiran bonang dengan gerak *leyek*, *mendhak*, dan sebagainya. Tujuannya mungkin mendukung pesan utama karya dengan menyikapi suara sebagai medium yang *responsible*, membuktikan bahwa satu karya dapat memantik impresi personal yang berbeda dan melahirkan keragaman bentuk pengetahuan.

Namun, respon semacam itu bisa saja terkesan latah. Ada tatapan yang belum siap melihat bonang sebagaimana adanya; sebagai instrumen. Persepsi ini diwariskan oleh individu yang terbiasa terpapar estetika konvensional. Pertemuan keduanya menyerupai kepatuhan: bentuknya sama, tetapi tujuan instrumentasi bonang berbeda. Secara ontologis, audiens tahu bahwa instrumen musik dalam karya Indah Arsyad adalah bonang, namun impresinya telah sublim. Bonang perlu dipahami sebagai instrumen murni, tanpa dibebani kesan kultural, sebagaimana diungkapkan oleh I Wayan Sadra.

Kesan demikian dapat dijumpai dalam realitas tradisional bonang di Surakarta, arena yang berhubungan dengan personalitas penulis. Berdasarkan capaian estetika klasik, bunyi bonang berhubungan dengan *kawruh* menurut Jacob, yang identik dengan aktivitas sederhana seperti berkebun: kegiatan yang memungkinkan fokus dan kesadaran penuh. Aktivitas itu santai namun mendalam, seperti menarik dan melepaskan napas sembari menyiram tunas di lubang tanah sebagai ruang hidup. Dalam konteks estetika klasik bonang, *kawruh* hadir saat mengatur kekuatan pukulan pencu yang beradu dengan tabuh, lalu menekan pencu dengan lembut untuk menghambat perambatan udara agar suaranya tidak terlalu panjang, demi tercapainya bunyi yang bulat dan utuh.

Sayangnya, bonang yang dikultuskan dari sudut pandang konvensional justru mengalami penyempitan makna. Estetika klasik, sebagaimana dijelaskan oleh Martin Suryajaya (2024), berakar pada prinsip keseimbangan, proporsi, dan harmoni, serupa dengan karakter tradisi yang menekankan pentingnya aturan. Padahal, eksplorasi bunyi bonang membuka kemungkinan lain: pencu bukan satu-satunya sumber suara, dan tabuh berbalut kain hanyalah salah satu dari banyak alat pukul yang dapat digunakan. Melihat bonang sebagai instrumen berpencu berarti membuka ruang eksplorasi terhadap suara-suara lain yang sesuai dengan capaian estetika tertentu.



Bonang dalam larung sedekah laut (Foto: Dok. Penulis)

Lintang Radittya, sebagai *instrument maker*, telah membuktikannya. Suara sember dan sumbang dari nada 2 (*ro*) *alit*, 1 (*ji*) *alit*, dan 2 (*ro*) *ageng* justru menjadi capaian yang diinginkan seolah menerjemahkan maksud Indah Arsyad. Lintang menghadirkan bonang dengan suara yang tidak utuh, sebagai isyarat keadaan laut hari ini: tanpa ditutup, tanpa *pithet*, sedemikian sumbang.

Susunan melodis yang dihasilkan memang memungkinkan untuk diterjemahkan sebagai pola permainan *kemanak*. Suara yang muncul mempertahankan harmoni bonang yang bersifat utopis—tidak ada suara peringatan yang ditebalkan, menimbang durasi rata-rata dua menit saat audiens menikmati karya ini. Diperlukan waktu minimal lima menit dan fokus pada satu titik untuk merasakan peralihan dari ketenangan menuju ketegangan yang dihasilkan bonang. Barangkali hal ini pula yang dirasakan oleh penari Sanggar Tari Tuli, sehingga merespons dengan gerak *serimpi* karena sekilas suara yang dihasilkan menyerupai tabuhan *kemanak*.

Apalagi jika meninjau eksistensi bonang dari Teluk Jakarta, wilayah geografis riset karya Indah Arsyad. Kehadirannya justru lantang menyuarakan ketiadaan rasa aman. Bonang di Teluk Jakarta adalah yang nyaring memberitahu lewat simbol harapan. Simbol itu dikomunikasikan melalui upacara sedekah laut, sebagaimana diamati oleh Rosdiana, yang mengumpulkan elemen artistik seperti daun kelapa muda, kain batik, bendera, buah-buahan, jajanan pasar, miniatur kapal, dan kepala kerbau sebagai *ubo rampe* yang digantung di atas kapal nelayan. Setelahnya, proses larung sesaji dilakukan, dan gamelan ditabuh semakin nyaring, cara spontan dan refleksi alami untuk menyikapi suasana sebagai bentuk komunikasi musikal. Disusul oleh nelayan yang berlomba menuju titik larung sesaji, membasuh wajah dan tubuh mereka dengan air laut di sekitarnya.

Sesaji dan piranti adalah tanda kesejahteraan masyarakat menjadi penanda harapan akan keberlanjutan hidup yang bergantung pada hasil laut. Mereka memanjatkan doa dan rasa syukur, “Nuhun, Gusti! Berkah! Cumi lima ember.” Sebuah harapan manusiawi dari masyarakat yang menggantungkan hidup pada laut yang sehat, tanpa tendensi berlebih khas manusia serakah.

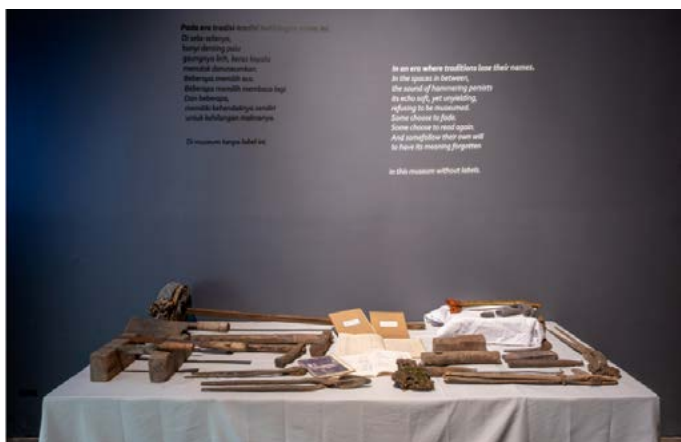
Kehadiran bonang inilah yang ditangkap oleh Indah, lalu direpson oleh Lintang melalui inovasi karya berbasis teknologi kinetik. Dari sudut pandang teknikal, pendekatan ini dapat dibaca sebagai bentuk estetika modernis—sebagaimana dijelaskan oleh Martin Suryajaya—yang menekankan eksperimen dan pemutusan dari tradisi sebelumnya, dengan fokus pada pencarian bentuk baru, abstraksi, dan ekspresi personal.

Sinkronisasi antara pemilihan media ungkap dalam karya Indah Arsyad menunjukkan saling dukung yang kuat. Terjadi persilangan antara bahasa visual, struktur naratif, dan sistem kultural sebagai elemen formal yang berpotensi menyampaikan kritik terhadap dominasi estetika maupun politik. Instalasi ini berupaya membongkar fungsi ideologis karya seni itu sendiri melalui cara ungkap yang saling terkait dan saling menegaskan.

Namun, pertanyaan yang muncul kemudian: bagaimana sebuah karya dapat mencapai maksud yang telah terangkum sedemikian terstruktur? Apakah keterpaduan antara simbol, teknologi, dan tradisi cukup untuk menyalurkan pesan ekologis dan sosial yang diusungnya? Atau justru kompleksitas itu menjadi bagian dari strategi estetika yang menantang audiens untuk terus menafsir, tanpa pernah benar-benar menemukan jawaban yang pasti?

Ngeman-eman Besalen: Tinjauan Kompleksitas Media Karya dalam Karya Surya Adiwijaya

Kehadiran bonang sebagai elemen tradisi yang telah dilepaskan dari kesan kultural menjadi alternatif cara membuka peluang kesinambungan karya. Sifat tradisi yang konvensional dilepaskan dan diwujudkan dalam tata letak yang lebih terintegrasi dengan situasi reflektif oleh Indah Arsyad dalam karya *Echoes of Disquiet*. Di sisi lain, Surya Adiwijayaewartakan kabar terkini tentang *besalen*—bengkel pande besi—di Desa Jodog, Gilangharjo, Bantul, Yogyakarta. Surya menempatkan situasi *besalen* yang perlahan kehilangan pamornya, sebagaimana tertulis dalam



Arsip foto, buku catatan, dan piranti besalen (Foto: Dok. ARTJOG 2025)

catatan karya: dahulu pekerjaan sebagai pande dinilai adiluhung, namun kini tradisi pande dan ketukangan terus memudar seiring laju modernitas.

Sebagai cucu seorang empu—trah pande—Surya mengingat keberlangsungan tradisi panjang ke-*empu*-an sebagai identitas leluhur yang diramu lewat instalasi berjudul *Niscaya Nirmakna*. Jika Indah menggunakan bonang—elemen kebendaan yang diambil dari atmosfer tradisi—untuk memberitakan krisis laut hari ini, Surya justru mengabarkan *besalen*—atmosfer tradisi dengan alat pertukangan sebagai elemen kebendaan—yang sedang mengalami krisis. Dua situasi berbeda yang sama-sama membicarakan identitas masyarakat yang kini dipertanyakan kelangsungannya.

Surya menegaskan adanya darurat regenerasi akibat hilangnya ketertarikan dan tidak adanya jaminan kesejahteraan bagi para *pemande*. Meskipun pada tahun 1990-an, *besalen* di Desa Jodog sempat mengalami kemapanan. Melalui buku catatan dan foto-foto yang dihadirkan, terlihat keterlibatan aktif masyarakat terhadap kelangsungan *besalen*. Dalam satu lembar catatan bertahun 1993–1994, tercatat nama-nama pekerja yang menginvestasikan uangnya dalam jangka waktu tertentu: setiap empat bulan sejak November hingga Februari, dengan

jeda di bulan Maret; dilanjutkan April hingga Mei, jeda Juni; dan yang terlama, enam bulan berturut-turut dari Juli hingga Desember. Nominal yang diinvestasikan berkisar seribu hingga dua ribu rupiah—setara sepuluh hingga dua puluh ribu rupiah pada tahun 2025—disumbangkan oleh para pekerja *besalen* yang mayoritas laki-laki dalam catatan berjudul “Simpanan Wajib.”

Ada pula catatan berisi nama, jabatan, dan paraf yang menyerupai daftar hadir, terdiri dari delapan belas karyawan. Gambaran kekompakan mereka juga tampak dalam arsip foto: para bapak berbatik hitam berpose di dalam rumah; rombongan berbaris rapi di samping bus pariwisata; dan wajah-wajah sumringah ibu-ibu yang duduk rapi di dalam bus. Arsip ini menandakan kemapanan sistem yang pernah dijalankan oleh *besalen* di Desa Jodog, sebuah desa empu yang berupaya menyejahterakan para pekerjanya.

Arsip berupa catatan dan foto berjejer di antara alat pande besi hingga keris, piranti kekarya para pande. Seperti yang disampaikan Surya, baginya para pande adalah seniman yang melahirkan karya. Susunan alat tidak ditata dengan aturan tertentu; kepentingannya lebih menekankan fungsi agar semuanya muat di satu tempat. Tepat di atas meja beralas putih bersih, tampil kontras dengan citra *besalen* yang identik dengan peluh, arang hitam, dan panas api. Arsip ini lebih menyerupai barang bukti dari proses penggalian di lubang yang dalam di tengah belantara, mungkin demikianlah eksistensi *besalen* di mata masyarakat: asing dan tersisih. Surya menegaskan hal itu melalui narasi di dinding tentang tradisi yang kehilangan arah, direpresentasikan lewat instalasi yang ia sebut sebagai “museum tanpa label.”

Di sisi kanan meja, tepat di dekat pintu masuk, diputar video yang menggambarkan keadaan masyarakat Desa Jodog sebagai kampung para pande. Salah satu video menampilkan generasi terakhir *pemande* yang mengutarakan kegelisahannya. Di akhir video, ia sempat *nguda rasa* bahwa dulu pemerintah pernah memberikan bantuan, meski tidak jelas bentuknya.



Perapen dalam karya Niscaya Nirmakna oleh Surya Adiwijaya (Foto: Dok. ARTJOG 2025)

Berdasarkan catatan kemapanan *besalen* terakhir di Desa Jodog sekitar tahun 1993, kemungkinan bantuan itu terkait dengan Repelita V, program pembangunan era Orde Baru yang berlangsung lima tahun sekali sejak Repelita I (1969–1974). Repelita V (1989–1994), menurut Arnaiz, berfokus pada pemantapan swasembada pangan, peningkatan produksi pertanian, penyerapan tenaga kerja, dan pengembangan mesin sendiri. Sebuah bentuk kepedulian yang ironis, karena mazhab pembangunanisme itu lahir dari utang luar negeri. Pemerintah merasa perlu meningkatkan potensi dengan menerima kredit dan investasi asing yang justru menjadi awal kejatuhan. Krisis moneter global di akhir 1997 pun tak terhindarkan. Indira mencatat bahwa situasi ekonomi yang tampak stabil kala itu sebenarnya adalah bentuk kegamangan sistem yang rapuh dan kurang dipikirkan.

Kini, melalui realitas yang dihadirkan Surya, masyarakat dihadapkan pada pertanyaan mendasar: *apa yang bisa didapat dari mempertahankan besalen jika mesin-mesin canggih telah menggantikan cangkul, arit, hingga keris?* Barangkali masyarakat telah kehilangan makna kedirian karena ekonomi yang menjadi acuan minimal tidak lagi

mampu memenuhi kebutuhan dengan layak. Apalagi memikirkan hal-hal yang lebih intim dan mendalam, seperti solidaritas yang dapat dikembangkan secara mandiri dan terbuka. Gotong royong, misalnya, bisa menjadi jalan menuju kesejahteraan melalui kebersamaan yang dirawat secara kolektif. Tentu bukan tugas satu orang untuk mencapai situasi ideal ini, namun yang paling mendasar adalah menjadikan *besalen* sebagai ruang hidup dengan dukungan yang bersifat mengembangkan, bukan menggantungkan.

Pernyataan ini kompleks karena membicarakan alat pertukangan berarti menyentuh arena kegunaan alat itu sendiri. Di mana dan kapan alat pertukangan dipakai? Di kebun, di sawah, di hutan, di rumah-rumah warga, di tempat yang semestinya ia berada. Hubungannya erat dengan aktivitas dan kebiasaan masyarakat: berkebun, *mantun*, bertani, dan sebagainya. Membicarakan alat pertukangan sama dengan membicarakan krisis masyarakat terhadap kompleksitas isu modernitas yang merambah ke persoalan pangan, pendidikan, kesehatan, dan lainnya.

Bagi saya, masyarakat Desa Jodog tidak perlu melihat kecepatan dan kecanggihan teknologi sebagai sesuatu yang harus dikejar. Mereka, bersama para pemangku kebijakan daerah, mengenal atmosfer geografis desanya dengan baik. Mungkinkah ada ruang untuk memaksimalkan potensi yang dimulai dari lingkungan sendiri? Saya membayangkan sebuah program yang lebih matang daripada Revolusi Hijau ala Soeharto dengan perencanaan yang kuat dan tidak rapuh. Betapa carut-marutnya sistem yang selama ini justru menyusahkan banyak pihak.

Setidaknya, dari karya Surya kita mengenal krisis yang selama ini jarang terbayangkan hadir di wilayah yang disebut istimewa. Masyarakatnya terus merajut harapan dan keberdayaan, seperti Surya yang memboyong langsung suasana *besalen* ke ruang pameran, lengkap dengan *perapen* di tengahnya. Bagi Surya, *perapen* adalah bagian utama dari produksi alat pertukangan, bahkan menyerupai altar yang disucikan.



Karya Niscaya Nirmakna oleh Surya Adiwijaya (Foto: Dok. Penulis)

Representasi *perapen* terdiri dari arang jati yang mampu membakar hingga suhu 1000°C; *plandaan*, wadah air berbentuk guci untuk mendinginkan; *sunglon*, tempat mengikir yang terbuat dari kayu; *ububan*, dua pipa kayu untuk memompa angin menuju *perapen*; serta *paron* atau landasan, permukaan keras dan stabil untuk menahan pukulan. Di sampingnya, *anvil* dari beton diadaptasi dari bentuk *lingga yoni*, menyatu dengan suara-suara khas *besalen* yang dituliskan di dinding dalam repetisi kata “dhuk, tek,” dan “ting.” Namun di akhir paragraf, kata “dhuk” berubah menjadi “dhug”, semakin mengecil, seolah mengisyaratkan kenyataan bahwa *besalen* perlahan memudar keberadaannya.

Dari balik *perapen* juga terdengar suara-suara yang direka ulang dari teks “dhuk, tek, dhug.” Bunyi itu terdengar purbawi, bahkan primitif, namun justru merupakan bentuk modernitas kompositoris. Joko S. Gombloh menyebutnya sebagai suara berdimensi futuristik, bunyi yang dimunculkan melalui rekayasa teknologi elektro-musik dengan inspirasi dari dunia pande. Suara ini diandaikan sebagai ekspresi sebelum bunyi yang terbakukan, terstruktur, dan terkondisikan oleh nada, ketukan, tempo, serta irama. Ia menyatukan pengalaman melihat dan mendengar sebagai cara baru mengunjungi ruang pamer. Namun, karena suara yang didengar adalah hasil rekaman, lama-kelamaan ia pun menuju bentuk kestabilan, sebuah paradoks antara spontanitas dan pengulangan.

Media tambahan lain yang dihadirkan Surya adalah kayu nangka bertuliskan inisial-inisial nama sekaligus cap pande besi. Mengutip Wahyono, di Desa Jodog cap ini berfungsi sebagai label dan telah eksis sejak tahun 1930–1980-an. Surya menyebutnya sebagai makam simbolik berisi inisial empu yang telah meninggal. Terdiri dari satu hingga tiga huruf: M, N, AH, AM, DL, DM, JD, JS, KK, LG, AMW, BYD, DWD, DLM, NGA, NTI, SDK, SRT, SPM, WNT, dan WSI. Salah satunya, huruf M, merujuk pada Empu Mangun, yang diharapkan Surya dapat menjadi ruang ziarah bagi audiens.

Surya berpendapat bahwa alat-alat pertukangan tanpa kehadiran empu akan kehilangan nilainya, karena empu-lah yang memberi *isen-isen*, jiwa dan makna pada benda. Di tengah deretan inisial berwarna hitam, terdapat kutipan berbunyi: “*kali ilang kedunge, pasar ilang kumandange*.” Sebuah perumpamaan yang menggambarkan *besalen* yang telah kehilangan kehidupannya, bagaikan riuh yang tak lagi bersuara.

Di sisi lain, tepat di sebelah kiri *perapen*, terdapat karya seni cetak grafis yang mengabstraksikan kesan aktivitas para *pemande*. Meskipun secara medium karya ini hadir untuk menggambarkan dunia pande, di sisi lain justru mempersempit pemaknaan. Kehadirannya terasa kontradiktif, kurang selaras dengan media lain yang dihadirkan Surya sebagai bagian dari “museum hidup.” Bahan yang digunakan, yakni nat keramik, tidak memiliki hubungan langsung dengan atmosfer *besalen*, seperti halnya arang yang menjadi bahan bakar utama.

Berdasarkan wawancara, penempatan karya cetak grafis—yang juga merupakan tugas akhir Surya—dipengaruhi oleh peran kurator. Ada tujuan khusus menempatkan karya di antara suasana *besalen*, dengan pertimbangan komposisi dan keseimbangan media dalam ruang pamer. Dalam konteks ini, keputusan Surya sebagai seniman perlu ditegaskan kembali. Mengingat *besalen* dan seluruh elemennya tengah berada dalam ruang yang intim dengan audiens, kehadiran karya tambahan seharusnya tidak mengganggu kedalaman pengalaman tersebut.

Membayangkan sebuah *workshop* oleh para pande menjadi angan-angan yang menyenangkan: mengenal nama, fungsi, dan kegunaan piranti *pemande*, atau menyaksikan demonstrasi pembuatan keris, dapat membuka ruang apresiasi lanjutan. Alih-alih mengisi ruang kosong dengan karya lain yang berpotensi mendominasi karya utama, pendekatan semacam itu justru dapat memperkuat interaksi antara audiens dan tradisi yang dihidupkan kembali.

Sayang sekali apabila karya *Niscaya Nirmakna* hanya berakhir sebagai artefak kebudayaan yang dibungkus nilai adiluhung penuh mitos dan polemik. Sebab, kekuatan karya ini justru terletak pada kemampuannya menghadirkan tradisi sebagai ruang hidup yang terus berdenyut, bukan sekadar kenangan yang dipajang.

Simpulan: Apa yang Bisa Diamalkan untuk Tradisi?

Kenyataan *besalen* maupun *bonang* dengan segala kompleksitas dan kerumitannya adalah gambaran khas anak-anak kandung tradisi, sesuatu yang perlu digeluti, bukan sekadar dikenang. Seperti kisah para pakar gamelan yang berjalan belasan kilometer untuk menonton *klenengan* sambil menghafal *balungan*, nada inti gending *Onang-Onang*. Tradisi menuntut kekeluasaan dan kesabaran, dua hal yang terasa semakin langka di tengah situasi hari ini yang serba cepat. Sementara stigma negatif terus bergulir, kesan positif perlahan memudar. Tidak ada cetak biru yang pasti untuk menentukan bagaimana tradisi dapat hadir sebagai kebudayaan yang hidup, yang berhubungan erat dan saling memengaruhi masyarakat.

Tradisi yang terus melewati ruang dan waktu sebagai akumulasi pengalaman masyarakat perlu disiasati secara dinamis. Di titik tertentu, harapan bisa saja tinggal angan, karena tradisi akan hilang ketika dianggap tak lagi bermanfaat. Artinya, narasi tentang tradisi perlu ditinjau ulang. Akses pengetahuan yang terbatas membuat masyarakat terus akrab dengan narasi baku yang kurang relevan dengan situasi hari ini. Di masa lalu, pelestarian

tradisi mungkin berpegang pada mitos; kini, pemusnahan dan penciptaan ulang justru menjadi bagian dari upaya membangun makna baru.

Generasi saat ini adalah generasi yang gemar berpikir, tidak tunduk pada narasi besar yang diagungkan. Istilah-istilah yang tidak membumi, seperti anggapan bahwa tradisi adalah sesuatu yang tiada tandingannya, justru berpotensi mematikan tradisi itu sendiri. Sama halnya dengan gong dalam gamelan yang diglorifikasi sebagai simbol kekuasaan, ditabuh oleh pihak tertentu untuk upacara seremonial. I Wayan Sadra telah memulai dekonstruksi terhadap mitos itu: ia meragukan kebenaran gong yang diagungkan, menyeretnya ke lantai, menata ulang teks, dan menunjukkan sesuatu yang tidak beres dalam kultur yang terlalu patuh pada bentuk.

Meminjam pandangan Soedjatmoko, pertemuan dengan kebudayaan asing bukanlah sesuatu yang dapat dihindari. Vitalitas kemajuan justru lahir dari keberanian bereksperimen dan mencoba jalan baru, memberi orientasi yang tegas untuk membedakan yang remeh dari yang pokok. Realitas seniman di tengah masyarakat, menurut Eka Kurniawan, adalah wahana penyadaran. Maka, bunyi adalah organisme hidup; ia mengartikulasikan denyut dan detak manusia. Rasa perlu hadir di sana.

Tulisan ini saya tutup dengan perihal ruang dan waktu. sebuah perbincangan yang disimpulkan sedikit tergesa. Bahwa keduanya tidaklah berubah, bentuknya spiral seperti jajan lebaran bernama *kuping gajah*. Melelahkan jika kita terus membahas apa yang “bertahan” dan “tidak berubah.” Seperti lingkaran pada *kuping gajah* yang terus berputar, waktu tidak benar-benar berputar secara mendasar; ia bergerak maju dengan pola yang tampak mirip dengan sebelumnya. Permasalahan tradisi yang tampak membosankan ini akan terus berulang, namun selalu memperlihatkan sisi baru ketika dilihat dari perspektif yang berbeda. Semoga ada ruang refleksi dan interpretasi, demi mengamalkan kesempatan pada laju perubahan yang akan terus datang.

Referensi

- Freli, I., & Anggar Kaswati, S. (2020). Peranan Soeharto Dalam Membangun Perekonomian Di Indonesia Pada Masa Orde Baru (1966-1998). *Rinontje: Jurnal Pendidikan dan Penelitian Sejarah*, 1(1).
- Gombloh, Joko S. (2025). Gong Dekonstruksi Sadra: I Wayan Sadra, Karya, dan Pemikirannya. Penerbit Gang Kabel. Jakarta
- Jurusan MPLK.
- <https://mplk.politanikoe.ac.id/index.php/info-mplk-lainnya/28-kimia-dasar/850-identifikasi-asam-basa>, diakses pada tanggal 1 Oktober 2025.
- Kurniawan, Eka. (1999). Pramoedya Ananta Toer dan Sastra Realisme Sosialis. Penerbit Yayasan Aksara Indonesia. Yogyakarta
- Pratiwi, M. Y. (2024). Perkembangan Sistem Ekonomi pada Masa Orde Baru (Rezim Soeharto) Terhadap Sektor Perekonomian Indonesia. *Historia Vitae*, 4(1), 79-88.
- Rodin, R. (2013). Tradisi tahlilan dan yasinan. *IBDA: Jurnal Kajian Islam Dan Budaya*, 11(1), 76-87.
- Rosdiana, H., & Pradjoko, D. (2024). Tradisi Maritim: Upacara Sedekah Laut di Pesisir Desa Teluk, Banten, Tahun 2023. *Thaqafiyat: Jurnal Bahasa, Peradaban dan Informasi Islam*, 70-91.
- Soedjatmoko. (2001). Kebudayaan Sosialis. Penerbit Melibas. Jakarta Timur.
- Suryajaya, Martin. (2024). Meta-Eстетika: Studi tentang Morfologi Kritik. Penerbit Gang Kabel. Jakarta
- Wahyono Sih, Ndaru. (2013). Perkembangan *Pande Besi* Di Jodog 1930an - 1980an. Jurusan Sejarah. Fakultas Ilmu Budaya. UGM, Yogyakarta.



Sebuah Renungan tentang Penampilan, Etika, dan Ruang Sosial Seni

Kemala Hayati

Gemuruh pembukaan ARTJOG 2025 pada 20 Juni tahun lalu menyerupai gelombang besar yang membawa energi, percakapan, dan pertemuan kembali. Istilah “Lebaran Seni” yang telah lama akrab di telinga pelaku seni Yogyakarta kembali menggema, menandai masa ketika pameran-pameran berlangsung berturut-turut dari Juni hingga September. Pada periode ini, kota seolah menjelma menjadi panggung besar yang dihuni oleh seniman, kurator, pekerja kreatif, kolektor, pebisnis, dan masyarakat luas yang sekadar ingin menikmati suasana.

ARTJOG menempati posisi istimewa dalam lanskap seni Indonesia. Ia bukan sekadar ajang pameran karya, melainkan ritual sosial yang dinantikan, ruang untuk bersua, berbagi kabar, memperkenalkan karya terbaru, atau sekadar melepas rindu setelah lama tak bertemu. Percakapan di pembukaan pun tak selalu berkisar pada seni; banyak yang dimulai dari hal-hal remeh namun akrab: antrean parkir yang padat, bakso yang disantap sebelum masuk venue, hingga candaan tentang siapa datang bersama siapa. ARTJOG adalah ruang sosial yang cair, dan justru dari cairnya ruang itu muncul pengalaman yang melampaui sekadar apresiasi karya.

Namun, di tengah hiruk pikuk itu, satu hal tak bisa diabaikan: kehadiran para pengunjung. Pada malam pembukaan, mereka tampil seolah menjadi bagian dari pertunjukan itu sendiri. Dengan pakaian yang dipilih cermat, para pengunjung tampak seperti model yang berjalan di *runway* tak resmi di antara

karya-karya megah di ruang pameran. Penampilan mereka bukan sekadar ekspresi gaya, melainkan bagian dari performativitas sosial yang memperlihatkan seni, tubuh, dan ruang publik saling berkelindan.

Tubuh Penonton sebagai Visual Kedua

Di tengah arus keramaian dan pertukaran sosial itu, kehadiran diri ini pun menjadi bagian dari lanskap ARTJOG. Tidak semata hadir sebagai pengunjung, saya menempatkan diri sebagai seniman sekaligus anggota tim Gugus Apresiasi Seni untuk ARTJOG 2025, sebuah posisi yang membuat pengalaman berada di ruang pameran kali ini terasa berlapis. Tubuh saya berada di antara karya, percakapan, dan kerumunan, tetapi juga membawa tanggung jawab untuk mengamati, mendengar, dan merefleksikan cara seni diproduksi, ditampilkan, serta diterima oleh publiknya. Posisi ini mempertemukan pengalaman personal sebagai praktisi seni yang kerap menggunakan medium tekstil dalam kerja individu maupun kolektif, dengan peran sebagai pengamat yang mencoba membuka jarak kritis sekaligus menjaga kedekatan emosional terhadap dinamika sosial, visual, dan etika yang hadir di ruang ARTJOG.

Di ARTJOG, penonton hampir selalu menjadi pemandangan kedua setelah karya. Mereka hadir dengan rok lipat yang jatuh tegas, kemeja *oversized* yang mengalun mengikuti langkah, sneakers putih yang tampak dipoles khusus untuk malam itu, serta tas kulit yang memantulkan cahaya lampu galeri. Tubuh-tubuh ini bergerak seperti halaman editorial majalah yang hidup, menghidupkan estetika ruang pameran dengan bahasa fesyen. Tidak ada yang salah dengan keinginan untuk tampil apik, seni dan penampilan visual memang berdekatan. Kehadiran seseorang di ruang seni melalui pakaian, gestur, dan cara berjalan sering kali merupakan pernyataan personal yang ingin disampaikan. Namun di balik kesungguhan tampil itu, ada satu hal yang kerap terlewat: kesadaran bahwa pakaian bukan hanya gaya, melainkan juga jejak ekologis, sosial, dan etis.

Di ruangan yang memamerkan karya bertema krisis iklim, eksploitasi kerja, ketimpangan ekonomi, dan kerentanan manusia, ironis melihat sebagian pengunjung mengenakan pakaian *fast fashion*. Produk yang jejak produksinya terhubung langsung dengan limbah beracun, buruh berupah rendah,

dan tumpukan sampah tekstil di negara-negara Global South. Mereka melihat, memotret, dan memuji karya-karya yang berbicara tentang isu ekologis dan etis, tetapi keluar dari ruang pameran tetap membawa pola konsumsi yang sama: belanja impulsif, pakaian sekali pakai, tren cepat yang tak memberi ruang bagi refleksi.

Di sinilah muncul ketegangan yang tak terucap antara apresiasi seni dan ketidakpedulian keseharian. Seni mengajak kita merenung, tetapi apakah renungan itu benar-benar menembus gaya hidup kita?

Pakaian sebagai Pernyataan, Pernyataan sebagai Tanggung Jawab

Ketika seseorang memilih pakaian untuk datang ke festival seperti ARTJOG, mereka sebenarnya sedang membawa sebuah pernyataan. Dan setiap pernyataan menuntut tanggung jawab. Dari mana kain itu dibuat? Siapa yang menjahitnya? Berapa banyak limbah yang dihasilkan? Berapa lama pakaian itu akan bertahan? Apa gunanya berfoto di depan karya seni tentang krisis iklim jika busana yang dikenakan justru menjadi bagian dari siklus konsumsi yang mempercepat krisis itu sendiri?



*Beneath Fingers,
Echoing Through
the Shadow of a Still
House (Foto: Dok.
Penulis)*

2025| afdruk on monyl
fabric, mordant paste on
silk fabric dyed with plant-
based dyes, screen print
using mordant paste on
silk fabric dyed with plant-
based dyes, teakwood.
Installation 400 x 200 x
240 cm, window #1: 135
x 66 x 8cm, window #2:
135 x 66 x 8 cm

Kritik ini bukan seruan untuk tampil “sadar lingkungan” secara sempurna, tidak ada konsumen yang sepenuhnya bersih. Tetapi setidaknya, kesadaran dapat tumbuh. Kita dapat memilih berpakaian bukan hanya untuk dilihat, tetapi juga untuk bertanggung jawab.

Pameran seni adalah ruang dialog. Tubuh kita, dengan pakaian, gestur, dan pilihan visualnya, ikut berbicara. Pertanyaannya: apakah kita mendengarkan apa yang tubuh kita ucapkan melalui busana itu? Ataukah kita hanya mengikuti arus keramaian, mencari validasi visual, tanpa memikirkan jejak yang kita tinggalkan?

ARTJOG setiap tahun menghadirkan karya yang mengajak merenung. Mungkin sudah saatnya para pengunjung juga melihat diri mereka sebagai bagian dari narasi itu. Karena dalam festival seni yang merayakan kreativitas dan kritik sosial, kita tidak bisa hanya menjadi penonton. Kita adalah bagian dari masalah, atau bagian dari perubahan.

Karya Dian Suci Rahma, *Beneath Fingers, Echoing Through the Shadow of a Still House*, merupakan salah satu karya yang paling menarik perhatian saya di ARTJOG 2025. Instalasi tekstil ini lahir dari riset jangka panjang mengenai pekerja rumahan di Indonesia, khususnya di Bali. Bagi saya, karya ini tidak hanya menampilkan objek fisik berupa struktur jendela kayu, kain monil, dan sutra yang diwarnai dengan pewarna alami, tetapi juga menghadirkan medan resonansi sosial, politik, dan emosional yang tak kasat mata.

Dian menggarap tema ini dengan pendekatan etnografis, menghabiskan waktu lebih dari satu tahun untuk mendalami kehidupan dua ratus keluarga pekerja rumahan. Alih-alih menghadirkan karya sebagai representasi tunggal atau dokumenter, ia memilih strategi “menghadirkan atmosfer”, sebuah ruang yang dapat dimasuki oleh pengalaman, ingatan, dan perasaan penonton. Pendekatan ini menjadikan karya bukan sekadar hasil riset, melainkan ruang afektif yang menghubungkan tubuh penonton dengan kehidupan yang sering tersembunyi di balik produksi tekstil.

Pengamatan terhadap karya Dian dapat dilakukan melalui berbagai lapisan: konteks sosial yang melatarinya, strategi



Beneath Fingers, Echoing Through the Shadow of a Still House (Foto: Dok. Penulis)

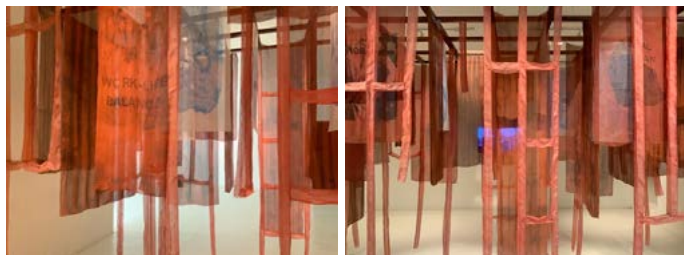
2025 | afdruk on monyl fabric, mordant paste on silk fabric dyed with plant-based dyes, screen print using mordant paste on silk fabric dyed with plant-based dyes, teakwood. Foto: Penulis

Installation 400 x 200 x 240 cm, window #1: 135 x 66 x 8cm, window #2: 135 x 66 x 8 cm

visual yang digunakan, pemilihan material dan teknik, struktur instalasi, hingga resonansi filosofis dan politiknya terhadap wacana kerja, domestikasi, femininitas, dan industrialisasi fesyen. Karya ini menantang cara kita memandang tekstil bukan hanya sebagai medium estetis, tetapi juga sebagai arsip kehidupan yang merekam ketegangan antara kerja, rumah, dan tubuh perempuan.

Bagian terpenting dari karya ini bukan hanya terletak pada bentuk visualnya, melainkan pada landasan sosial yang melatarinya. Pekerja rumahan telah lama berada dalam wilayah abu-abu ekonomi, bukan buruh pabrik yang memiliki perlindungan hukum, juga bukan pekerja mandiri. Dian menyoroti sebuah kompleks hunian di Bali yang dihuni sekitar dua ratus keluarga, sebagian besar perempuan, bekerja tanpa kontrak, tanpa BPJS, tanpa jaminan kesehatan, dan tanpa batas jam kerja. Mereka dibayar berdasarkan hasil, sehingga waktu, tubuh, dan ruang pribadi larut dalam ritme kerja yang tak dapat dinegosiasi.

Yang menarik dari riset Dian adalah titik temunya dengan industri fesyen dan gaya hidup kontemporer yang memasarkan diri sebagai “etis”, “lokal”, dan “berkelanjutan”. Narasi-narasi ini, sebagaimana ia suguhkan secara halus namun kritis, sering menutupi struktur ekonomi eksploitatif yang tetap bergantung pada tenaga kerja murah serta romantisasi “keterampilan



Kiri dan kanan: *Beneath Fingers, Echoing Through the Shadow of a Still House*
(Foto: Dok. Penulis)

2025| afdruck on monyl fabric, mordant paste on silk fabric dyed with plant-based dyes,
screen print using mordant paste on silk fabric dyed with plant-based dyes, teakwood
Installation 400 x 200 x 240 cm, windiw #1: 135 x 66 x 8cm, window #2: 135 x 66 x 8 cm

lokal". Karya ini mengangkat ketegangan antara representasi dan realitas, narasi pemberdayaan dan kondisi kerja yang rentan, citra etis dan kerja tak terlihat, estetika produk dan tubuh yang memproduksi. Dengan demikian, karya Dian bukan sekadar instalasi, tetapi juga kritik tajam terhadap kapitalisme gaya hidup yang kerap menggunakan wajah lokalitas untuk melumasi konsumsi kelas menengah.

Material menjadi bahasa utama dalam karya Dian, pemilihannya bukan hanya estetis, tetapi juga politis. Penggunaan kain sutra dan monil yang diwarnai dengan pewarna alami menjadi komentar tersirat terhadap tren *eco-friendly* dalam industri tekstil. Pewarna nabati selama beberapa tahun terakhir memang menjadi simbol gaya hidup "hijau", tetapi Dian menggunakan medium ini bukan untuk merayakan naturalitas, melainkan untuk mengungkap sisi buruh yang bekerja dalam rantai produksi tersebut. Tekstur kain yang tipis, rapuh, mudah kusut, dan tidak stabil warnanya mencerminkan sifat kerja yang tidak stabil: keduanya mudah berubah, mudah pudar, dan tidak pernah benar-benar selesai.

Cetakan yang dihasilkan dengan pasta mordan tidak menampilkan objek figuratif. Yang tampak justru adalah absensi: bayangan, kisi-kisi, semburat warna, noda samar, dan tekstur yang muncul dari proses menekan, menggosok, atau menyerap. Di sini, pasta mordan menjadi metafora bagi tubuh pekerja yang bekerja dalam diam—jejaknya ada, tetapi sosoknya tidak terlihat.



Beneath Fingers, Echoing Through the Shadow of a Still House (Foto: Dok. Penulis)

2025 | afdruk on monyl fabric, mordant paste on silk fabric dyed with plant-based dyes,
screen print using mordant paste on silk fabric dyed with plant-based dyes, teakwood.

Struktur jendela dari kayu jati menjadi elemen penting dalam instalasi. Jendela memisahkan interior dan eksterior, menjadi batas antara “rumah” dan “tempat kerja,” sekaligus metafor bagi batas identitas pekerja rumahan. Dian mengonstruksi jendela-jendela ini bukan dalam bentuk utuh, melainkan sebagai kerangka kosong: rapuh, terbuka, dan tanpa privasi, hampir menyerupai kandang atau kisi sel. Struktur ini mengingatkan saya—dan para pengunjung—bahwa rumah mereka tidak pernah sepenuhnya menjadi rumah; selalu ada pekerjaan yang menembus ruang domestik dan mengaburkan batas antara pribadi dan produktif.

Pengunjung tidak hanya melihat karya ini; mereka memasukinya. Instalasi berupa juntaian kain dengan bingkai kayu berukuran 400 × 200 × 240 cm menciptakan ruang yang sekaligus terkurung dan terbuka. Pengalaman ruang menjadi bagian penting dari narasi. Ruang ini berfungsi sebagai koreografi: ketika penonton bergerak di antara struktur jendela, mereka mengalami bayangan yang saling tumpang tindih,

cahaya yang tersaring oleh kain tipis, serta warna-warna yang berubah intensitasnya tergantung sudut pandang. Pergerakan tubuh penonton menciptakan koreografi tersendiri, seolah mereka sedang menelusuri jejak kerja yang sesungguhnya tidak pernah diakui sebagai ruang kerja.

Dian membangun ruang ini seperti fragmen rumah, ruang sebagai ingatan. Bukan rumah utuh, melainkan serpihan jendela tanpa dinding, bukaan tanpa pintu. Situasi ini menghadirkan sensasi berada di dalam rumah yang hilang, rumah tanpa pemilik, atau rumah yang tidak pernah cukup menjadi rumah. Hal ini selaras dengan kehidupan pekerja rumahan, ruang domestik mereka selalu “ditempeli” produksi.

Dalam instalasi ini, pengunjung dapat menjelajahi ruang dengan melihat kisi-kisi kayu dari berbagai sudut, menatap kain dengan bayangan samar, dan dari sisi lain menemukan layar video kecil yang menampilkan tangan-tangan sedang memilin tali atau benang secara repetitif. Di depan monitor itu, saya terpaku, membayangkan apa yang mungkin dipikirkan para pekerja rumahan setiap kali mereka memutar benang-benang tersebut. Penghilangan figur dalam video seakan menyimbolkan bagaimana pekerja rumahan menghilang dari statistik, dari narasi media, bahkan dari pengetahuan publik, meskipun mereka berperan penting dalam rantai produksi global.

Visual karya ini tidak lugas. Tidak ada wajah pekerja, tidak ada potret rumah mereka, tidak ada teks manifesto. Justru ketidakjelasan ini menjadi pilihan estetik yang sadar. Dian memahami bahwa kemiskinan, kerja eksploitatif, dan relasi kuasa bukan hal yang mudah direpresentasikan tanpa berisiko menjadi voyeuristik. Karena itu, ia memilih menghadirkan suasana, bukan menampilkan penderitaan secara eksplisit. Bayangan ganda, sisa warna, dan kisi-kisi menjadi representasi non-literal dari kehidupan yang terjepit di antara ruang publik dan privat.

Salah satu aspek paling menarik dari karya ini adalah bagaimana Dian mengupas ulang konsep rumah. Dalam wacana tradisional, rumah adalah ruang perawatan, istirahat, dan privasi. Namun bagi pekerja rumahan, rumah justru menjadi ruang yang tak pernah sunyi dari produksi. Karya Dian

merepresentasikan rumah bukan secara mimetik, melainkan sebagai “struktur liminal”: jendela tanpa dinding, dinding tanpa penutup, bukaan tanpa ruang. Penonton merasakan ketidakpastian: ini rumah, atau bukan?

Mayoritas pekerja rumahan adalah perempuan. Mereka menjalankan dua peran secara simultan: pekerja produksi dan pekerja domestik. Tidak ada batas waktu, tidak ada ruang pemulihan. Identitas mereka dipisahkan dan dicampur sekaligus. Industri fesyen “etis” sering menggunakan citra rumah untuk membangun narasi kehangatan, lokalitas, dan keaslian—foto perempuan menjahit di rumah, tersenyum, bekerja dekat keluarga—sebagai strategi pemasaran. Padahal, kondisi kerja rumahan sering kali lebih rentan daripada pabrik formal. Dian mengkritik narasi ini tanpa retorika keras; ia menggunakan ruang seni sebagai ruang pertanyaan: *Benarkah ini pemberdayaan, atau justru penghalusan eksploitasi?*

Komponen video kecil di dalam instalasi menjadi pusat resonansi yang halus namun penting. Bukan video wawancara atau dokumentasi kerja, melainkan fragmen cahaya, gerak samar, dan suara lirih. Dengan pilihan ini, Dian menghindari eksploitasi visual terhadap subjek pekerja rumahan. Video menjadi representasi metaforis, ada sesuatu yang hidup di balik layar, tetapi tidak sepenuhnya dapat diakses. Seperti kehidupan pekerja rumahan: nyata, tetapi tersembunyi dari pandangan publik.

Pengalaman penonton menjadi inti dari karya ini, sebuah perjalanan tubuh di ruang orang lain. Ketika berjalan melewati instalasi, penonton merasa seakan menyelip masuk ke ruang yang bukan miliknya, menjadi saksi diam, mendengar sesuatu yang tidak ingin ditunjukkan pemilik rumah. Karya ini bekerja melalui ketidaksengajaan dan keraguan: *Apakah saya boleh berada di sini? Apakah ini ruang kerja? Apakah ini ruang tidur? Apakah saya sedang mengintip, atau sedang diajak untuk menyimak?*

Tekstil sering dianggap sebagai medium feminin, *craft*, atau sekadar teknik. Dian menegaskan bahwa tekstil dapat menjadi medium etnografis, politis, arkeologis, sekaligus performatif. Ia mengkritik industri kreatif dari dalam, industri yang sering

menggunakan narasi pemberdayaan perempuan untuk mempromosikan produk lokal. Karya ini menolak romantisasi hal tersebut, menghadirkan perspektif feminis yang tidak sentimental. Alih-alih menggambarkan perempuan sebagai korban atau figur heroik, Dian menempatkan mereka sebagai subjek yang hidup di ruang kompleks dan ambigu, sebuah perspektif yang lebih jujur dan kontemporer.

Berdiri di tengah karya ini membuat saya merenungkan kembali: *Apa yang sebenarnya sedang dilihat? Apa itu kerja? Apa itu rumah? Apa itu kehadiran dan ketidakhadiran? Dan apa itu etika konsumsi?*

Beneath Fingers, Echoing Through the Shadow of a Still House adalah karya yang lembut namun tajam, indah namun menyimpan kritik sosial yang kuat, hening namun penuh gema. Dian Suci Rahma berhasil menghadirkan ruang estetis yang tidak hanya menampilkan objek, tetapi juga membuka percakapan dan kesadaran tentang kondisi kerja yang jarang diperbincangkan.

Karya ini penting bukan karena skala instalasinya, melainkan karena kedalaman empati, ketelitian riset, dan ketegasan sikap politiknya. Ia menyuguhkan seni tekstil sebagai alat untuk membongkar struktur sosial yang berlapis-lapis bukan tekstil sebagai kerajinan. Pada akhirnya, karya ini mengingatkan kita bahwa di balik setiap produk yang kita kenakan—baik yang disebut etis, lokal, maupun berkelanjutan—selalu ada tubuh, waktu, dan ruang kehidupan yang tidak selalu terlihat. Dian Suci membuka ruang itu bagi kita untuk menyimak, bertanya, dan meragukan narasi yang terlalu manis.

Endog Jagad: Serat Nubuwaat Kyai Jembar Manah: Ihwal Amalan Saya, Amalan Seniman, dan Amalan Pengunjung

Muhyi Atsarissalaf

Mukadimah

Pada awalnya, saya bermaksud menulis latar belakang lahirnya *Endog Jagad: Serat Nubuwaat Kyai Jembar Manah* semata. Namun, lantaran hal itu telah ditulis oleh Faisal Kamandobat sendiri dalam buku katalog dwibahasa¹ dengan sangat baik, maka agak sia-sia bila saya harus menuliskannya lagi. Dalam buku yang sama, pada bagian Artis Reflection, misalnya, Faisal Kamandobat telah menguraikan cukup panjang ihwal latar belakang wujudnya karya ini. Karya ini lahir dari pertemuan antara tradisi Islam, riset tentang agama lokal, dan pengalaman membangun kehidupan sosial di desa melalui Pesantren Cigaru. Berangkat dari kegelisahan atas friksi antara tradisi dan modernitas, Faisal Kamandobat mengolah tembang macapat sebagai kerangka untuk memahami dan menata kehidupan sebagai sistem yang selaras antara spiritualitas, masyarakat, dan ekologi.

Karena itu, untuk kepentingan tulisan ini, saya ingin membatasi percakapan hanya pada ihwal “amalan.” Saya mulai dengan pertanyaan sederhana: apa yang sebenarnya saya bayangkan sebagai amalan? Awalnya, saya menganggap amalan sebagai praktik yang membuat pelakunya mendapat pahala, dan bila dilanggar akan mendatangkan dosa. Dengan konsep yang naif itu, saya

1 Cosmic Egg: The Prophetic Letters of Kiai Jembar Manah, accessed October 2, 2025, <https://faisalkamandobat.id/2025/06/27/cosmic-egg-the-prophetic-letters-of-kiai-jembar-manah/>



Karya Endhog Jagad: Serat Nubuwa Kyai Jembar Mana oleh Faisal Kamandobat (Foto: Penulis)

sempat bertanya kepada Faisal Kamandobat apakah ia melakukan amalan tertentu—semacam berwudhu—sebelum mengerjakan karyanya.

“... boleh wudhu, tetapi bukan untuk menghormati karya itu. Akan tetapi agar martabat karya itu naik sedikit. Seperti perilaku ibu-ibu yang punya niat baik tadi; itu membuat karya yang kurang suci menjadi suci karena amalannya itu...” demikian jawaban Faisal ketika saya menanyakan seharusnya *Endog Jagad* diperlakukan.

Pertanyaan itu tidak muncul tiba-tiba. Ia adalah endapan dari pengalaman-pengalaman kecil yang saya kumpulkan beberapa pekan sebelumnya. Empat hari setelah pembukaan ARTJOG 2025, saya kembali ke Jogja National Museum. Di lantai tiga, sisi barat, saya berhenti lebih lama. Dua karya saling berhadapan: *Mandat 1982* karya Mujahidin Nurrahman di sisi selatan—sebuah instalasi bercahaya



dengan pola geometris yang sulit dibaca sebagai teks—dan di seberangnya, *Endog Jagad* karya Faisal Kamandobat menghadirkan suasana yang berbeda. Aroma dupa menguar, audio tembang Jawa mengalun pelan. Sebuah lukisan panorama membentang di dinding, sementara papan-papan kayu berukir aksara Arab Pegon berdiri di hadapannya, mengapit sisi kiri dan kanan ruang.

Saya berdiri cukup lama di bagian mukadimah karya itu. Mata saya mengikuti baris-baris tulisan, bibir bergerak pelan mencoba mengeja: *ingsun miriti nulis serat iki...* Namun belum sampai satu baris, saya berhenti. Teks itu hadir di hadapan saya, tetapi tidak sepenuhnya bisa saya masuki. Ia seperti mengenali saya sebagai orang luar. Saya memotret bagian mukadimah itu dan mengunggahnya ke status WhatsApp, berharap ada kawan yang dapat membacakan atau menerjemahkannya. Beberapa jam kemudian, ibu kos

saya menanggapi, “Bawa kitabnya sini, Bang.” Kalimat itu saya catat betul, sebab ia menyebut karya seni itu sebagai *kitab*. Ketika saya menjelaskan bahwa itu adalah karya pameran, bukan kitab yang bisa dibawa, ia tetap meminta fotonya dan menyarankan agar saya datang saat pengajian malam Jumat.

Pada malam Jumat itu, setelah yasinan dan wirid, dua kitab dibaca bergantian. Mbak Muna—salah satu guru ngaji—diminta membacakan teks dari ponsel saya. Ponsel itu diletakkan di meja kecil, tepat di tempat kitab biasanya berada. Ia membaca basmalah, lalu mulai mengeja aksara Pegon perlahan sambil menerjemahkan ke dalam bahasa Indonesia. Beberapa kali ia berhenti, mendekatkan layar ke wajahnya, lalu melanjutkan lagi. Hanya separuh mukadimah yang berhasil diterjemahkan malam itu.

Saya memperhatikan tubuh-tubuh di ruangan tersebut: duduk bersila, sebagian masih mengenakan mukena, sebagian sarung. Tidak ada yang berdiri lalu pergi. Teks yang sama, yang di galeri saya hadapi sebagai objek visual, di ruang ini berubah menjadi bacaan bersama. Ia memasuki ritme pengajian, tunduk pada etika pembacaan tertentu, dan dihadapi oleh tubuh-tubuh yang sebelumnya telah berwudhu.

Perbedaan dua peristiwa ini—di galeri dan di pengajian—perlahan membentuk pertanyaan dalam diri saya. Di galeri, tidak ada tuntutan kesucian tubuh; di pengajian, bersuci adalah prasyarat yang nyaris otomatis. Dari sinilah muncul dorongan untuk bertanya kepada Kamandobat tentang “kesucian” dalam proses penciptaan karyanya. Namun, jawabannya justru memindahkan fokus dari kesucian sebagai status menuju *amalan* sebagai tindakan.

Refleksi ini menjadi titik masuk bagi pembahasan selanjutnya. Karya Kamandobat, khususnya *Endog Jagad*, membuka ruang untuk melihat seni bukan semata sebagai objek estetika, tetapi sebagai praktik sosial yang beroperasi melalui teks, tubuh, ruang, dan niat. Mukadimah ini menjadi landasan bagi faslan-faslan berikutnya yang akan membahas Arab Pegon, tradisi pesantren, riset etnografis, dan keterlibatan komunitas bekerja bersama dalam amalan kreatif Faisal Kamandobat.

Faslan I: Memahami Amalan melalui Praktik Menulis Arab Pegon

Seperti pengakuan Eugenia dalam buku *Terurai dan Runtuh: Time Will Tell lah*, saya juga salah menduga. Bila pada awalnya Eugenia mengira bahwa karya Asmoadji yang berjudul *Kota Baru* adalah bentuk kritik terhadap pembangunan,² maka pada mulanya saya mengira pilihan Faisal Kamandobat menggunakan bentuk kaligrafi klasik yang terbaca sebagai sebuah bentuk antitesis dari bentuk-bentuk kaligrafi kontemporer yang abstrak. Rupanya saya salah sama sekali. Untuk memahami pilihan bentuk tulisan Arab itu, tidak dapat dibaca sebagai sebuah negasi, melainkan sebagai jejak dari serangkaian praktik atawa habitus yang sejak lama ia lakukan.

Namun demikian, anggapan saya itu bukan tanpa alasan. Hal ini berkaitan dengan alasan pada akhirnya saya memilih *Endog Jagad*. Saya tertarik pada telur kosmik terutama karena memuat tulisan Arab. Tanpa aksara Arab Pegon, saya kira karya itu akan tampak sebagai lukisan panorama yang dikelilingi papan-papan kayu. Sulit bagi saya untuk tidak mengaitkan ortografi Arab dalam karya tersebut dengan sesuatu yang saya bayangkan sebagai “Islami.” Karena itu, saya mulai membaca tentang seni rupa Islam, khususnya mengenai ortografi Arab.

Dari hasil penelusuran, ketika membicarakan seni rupa Islam kontemporer di Indonesia, saya harus menengok ke Bandung pada dekade 1970-an. Di sana, muncul beberapa tokoh penting yang menjadi tonggak lahirnya seni rupa Islam kontemporer, dua di antaranya adalah Ahmad Sadali dan A.D. Pirous, keduanya akademisi di ITB. Pirous, misalnya, mengembangkan wacana seni rupa Islam dengan pendekatan yang khas. Ia menolak istilah “seni rupa Islam” dan lebih memilih istilah “seni bernafaskan Islam.” Istilah ini penting karena menegaskan bahwa tidak ada bentuk seni tunggal yang berkaitan langsung dengan lembaga Islam, melainkan seni yang terinspirasi oleh nilai-nilai Islam.

2 Aprillia A. Wibowo et al., *Terurai Dan Runtuh: Time Will Tell Lah...*, ed. Adhi Pandoyo and Raihan Robby (Yogyakarta: Jogja Art Weeks, 2025), 43.

Untuk kepentingan tulisan ini, perhatian saya tertuju pada ketegangan antara kelompok kaligrafi lukis dan *khattat*. Praktik penggunaan huruf Arab oleh seniman akademik berbeda secara signifikan dari praktik kaligrafer tradisional. Perbedaan ini bahkan sempat memicu polemik. Saya mengira bahwa perbedaan tersebut tidak bisa dilepaskan dari latar belakang para pelakunya. Beberapa tokoh LEMKA, seperti Sirojuddin, misalnya, adalah santri lulusan Gontor. Ia mendirikan LEMKA pada 1985 dan dikenal sebagai kaligrafer dengan basis tradisi Islam yang kuat, meski tidak tumbuh dalam pendidikan seni formal.

Saya tidak bermaksud membahas keseluruhan corak artistik kedua kelompok tersebut. Fokus saya terbatas pada bentuk kaligrafi yang mereka kembangkan, lalu mengaitkannya dengan pilihan kaligrafi Faisal Kamandobat. Saya kira hal ini penting, mengingat seni rupa Islam di Indonesia hampir tidak mungkin dilepaskan dari kaligrafi. Praktik ini telah mapan sejak lama, bahkan menjadi medan polemik sejak 1970-an.³

Sependek pembacaan saya, polemik tersebut tampaknya bukan hanya persoalan ketegangan estetis, melainkan juga ketegangan etis. Kelompok *khattat* memandang kaligrafi lukis telah menyalahi pakem, sementara kelompok kaligrafi lukis menilai para *khattat* tidak kreatif karena hanya meniru bentuk-bentuk yang sudah ada. Di balik perbedaan itu, terdapat persoalan otoritas dan etika: kepatuhan terhadap pakem ortografi Arab berkaitan langsung dengan etika penulisan Al-Qur'an. Pertimbangan etika inilah yang membuat A.D. Pirous kemudian beralih dari kaligrafi ekspresif yang kerap sulit dibaca menuju bentuk kaligrafi yang lebih terbaca.

Seperti telah saya sebutkan sebelumnya, berkaitan dengan pilihan gaya kaligrafi Faisal Kamandobat, pada awalnya saya mengira ia sengaja memilih bentuk kaligrafi yang mengikuti pakem *khat* untuk “melawan” kecenderungan kaligrafi lukis yang abstrak dan sulit dibaca. Namun, ia membantah anggapan itu, bahkan tampak cemas kalau-kalau saya salah persepsi. Ia kemudian menceritakan latar belakangnya

3 Musri, M. “Visualisasi Kaligrafi Islam pada Media Seni Rupa di Indonesia (Analisis Etika, Estetika, dan Nilai-Nilai).” *Majalah Ilmiah Tabuah: Ta'limat, Budaya, Agama dan Humaniora* 26, no. 1 (2022): 11–20. <https://doi.org/10.37108/tabuah.v26i1.682>

sebagai penyalin teks Arab Pegon, dan bahwa sejak sekolah ia dikenal memiliki kemampuan menyalin aksara Arab dengan baik.

Penjelasan Kamandobat menarik karena menolak kecenderungan umum bahwa seniman selalu berupaya mencari hal baru dari pendahulunya. Tidak ada yang salah dengan pencarian dan eksperimen artistik, tetapi kadang-kadang bentuk artistik justru lahir dari kebiasaan yang telah lama ditekuninya. Penjelasan Kamandobat mengajarkan bahwa corak artistik tidak selalu hasil dari pencarian yang radikal, melainkan dari kontinuitas praktik yang telah membentuk tubuh dan cara pandangnya terhadap teks.

Lantas, apa kait sambungnya dengan cara kita memahami “amalan”? Mengapa pertanyaan ini menarik bagi saya? Karena, sependek pembacaan saya, diskusi ihwal amalan masih terbatas pada hal yang dilakukan oleh seniman, dan yang menjadi pertimbangannya. Salah satunya memang pertimbangan etis, tetapi, cara kita membicarakan pertimbangan etis ini tampak seperti normatif belaka. Seperti yang dapat kita baca dalam tulisan Kenneth M. Geogore, misalnya. Piores mengubah gaya artistiknya, dari kaligrafi abstrak ke kaligrafi yang terbaca setelah ia mendapat kritik dari pengunjung. Menurut mereka, ayat al-Qur'an tidak boleh ditulis sembarangan, karena akan mengubah makna. Singkat kata, hal ini berkaitan dengan kesakralan ayat-ayat al-Qur'an itu sendiri.⁴

Pertanyaannya, apakah pertimbangan etis atas alasan kesakralan semacam itu dapat kita terapkan untuk memahami pilihan kaligrafi Kamandobat? Tampaknya tidak, sebab Kamandobat tidak sedang menyalin ayat Al-Qur'an. Lantas, pertimbangan etis seperti apa yang dapat kita gunakan untuk memahami pilihannya? Untuk menjawab hal ini, saya kira kita perlu melihatnya melalui dimensi etis yang lain, yang tidak selalu berkaitan dengan kesakralan atau kepatuhan normatif semata.

4 Kenneth M. George. “Ethical Pleasure, Visual Dzikir, and Artistic Subjectivity in Contemporary Indonesia.” *Material Religion* 4, no. 2 (2008): 172–192. <https://doi.org/10.2752/175183408X328299>.

Sejauh perbincangan saya dengan Kamandobat, khususnya terkait pilihan gaya dalam menulis kaligrafi, setidaknya ada tiga pertimbangan yang dapat ditangkap. Pertama, alasan teknis-visual: agar proses menulis lebih cepat. Kedua, agar karya terasa lebih bumi, dekat dengan pengalaman santri yang pernah menulis Arab Pegon. Ketiga, sebagai sikap etis seorang murid dihadapan guru. Saat melukis, sebagaimana ia ungkapkan dalam wawancara, Kamandobat memposisikan dirinya sebagai murid di hadapan karya, membayangkan diri sedang mencatat pengetahuan yang dijelaskan oleh sang kiai. Bahkan, dalam batas tertentu, figur Jembar Manah dalam serat tersebut merupakan personifikasi sosok ayahnya sendiri.

Dalam mengekspresikan huruf Arab Pegon, Kamandobat tetap mempertahankan bentuk *khat*—menggunakan gaya *naskhi* dan *farisi*—meskipun ia mengakui tidak selalu patuh pada pakem, terutama karena tuntutan kecepatan saat menyalin. Praktik ini berakar pada tradisi pesantren: menyalin makna kitab yang dibacakan kiai. Seperti yang ia jelaskan, ketidaksempurnaan bentuk justru lahir dari situasi praktik itu sendiri, meski tetap terbaca dengan jelas.

Pilihan Kamandobat untuk menghadirkan iluminasi Arab Pegon juga dapat dibaca sebagai upaya merepresentasikan khazanah pengetahuan Islam tradisional. Jika seniman kaligrafi lukis umumnya memadukan estetika Barat dan Timur, Kamandobat justru berangkat dari estetika yang hidup di tengah masyarakat, bukan dari tradisi seni Barat. Dari sini, praktik kreatif Kamandobat dapat dipahami sebagai upaya menggunakan akar tradisi untuk berbicara kepada publik kontemporer dan merespons isu-isu masa kini—seperti pembangunan yang kerap meminggirkan kepentingan ekologis dan mengganggu tatanan kosmologi masyarakat desa.

Faslon II: Perubahan Media, Perubahan Publik, Perubahan Amal

Kisah pengajian malam Jumat yang saya singgung di awal tulisan dapat dibaca sebagai pintu masuk untuk membicarakan persoalan perubahan media, perubahan publik, dan perubahan amal. Seperti telah saya ilustrasikan, ketika teks yang sama “diletakkan” pada ruang yang berbeda, ia tunduk pada etika dan bentuk amal yang berbeda pula. Karena itu, pembahasan ini perlu diperluas, tidak berhenti pada konteks karya semata. Untuk itu, saya mencoba merenungkan esai penting Charles Hirschkind, *Is There a Secular Body?*

Hirschkind mengajukan pertanyaan yang tampak sederhana namun sesungguhnya provokatif: apakah ada tubuh yang sekuler? Jika ada, bagaimana wujudnya? Menurut Hirschkind, tubuh sekuler selama ini kerap dipahami secara negatif; sebagai tubuh yang tidak religius. Persoalannya, jika sekuler tidak diposisikan sebagai lawan dari religius, maka definisi tubuh sekuler menjadi kabur. Kita kesulitan menjelaskan apa yang secara positif dibentuk oleh sekularitas itu sendiri.

Sebaliknya, ketika berbicara tentang tubuh religius, kita dengan cepat menunjuk pada tanda-tanda tertentu: praktik ibadah, busana, atau aksesoris keagamaan. Tubuh sekuler pun sering ditandai justru oleh absennya tanda-tanda tersebut. Dengan kata lain, baik tubuh religius maupun tubuh sekuler masih dipahami melalui oposisi biner, tanpa benar-benar menjelaskan cara sekularitas bekerja membentuk disposisi tubuh.

Mungkin terdengar berlebihan jika saya membayangkan tubuh sekuler itu adalah tubuh saya—dan tubuh para pengunjung lain—saat berada di galeri seni. Namun asumsi ini layak diurai. Ketika berhadapan dengan karya yang berakar kuat pada tradisi keagamaan, tubuh saya tidak serta-merta ditundukkan oleh etika religius. Etika ruang galeri seni, misalnya, tidak menuntut pengunjung berada dalam keadaan suci. Sebaliknya, galeri membentuk tubuh agar patuh pada aturan lain, yaitu menjaga jarak dari karya, tidak menyentuh,

tidak merusak. Aturan-aturan ini tidak berakar pada wacana religius, melainkan pada pertimbangan rasional, teknis, dan ilmiah—aturan khas ruang sekuler.

Bandingkan dengan situasi ketika sebuah karya berupa kitab diletakkan di pesantren. Pesantren, sebagai ruang, secara perlahan menundukkan tubuh pengunjung pada standar etis tertentu. Tidak selalu dalam arti kesucian ritual, tetapi setidaknya pada sikap tubuh, bahasa, dan perilaku yang dianggap pantas. Perbedaan ini bukan soal pribadi pengunjung, melainkan soal bagaimana ruang memproduksi etika tubuh yang berbeda.

Dalam diskursus seni rupa Islam kontemporer, persoalan etika sering kali berpusat pada karya dan seniman. Namun, posisi pengunjung sebagai aktor etis justru kerap terpinggirkan, padahal merekalah bagian penting dari wacana tersebut. Hal inilah yang barangkali mendorong saya untuk berkali-kali duduk di bangku dalam bilik tempat karya Kamandobat dipajang, memperhatikan arus pengunjung yang keluar masuk. Namun, saya tidak puas dengan pengamatan itu; saya mengajak seorang teman masuk dan menanyakan sesuatu yang ia rasakan. “Memang apa? Biasa saja. Di sini kuat aroma dupanya,” jawabnya. Saya sempat kecewa karena berharap ia akan menyebut tempat itu terasa sakral atau mistis. Namun, justru jawaban semacam itulah yang memberi gambaran bahwa pengunjung sangat beragam, dan tidak ada cara tunggal dalam menikmati karya. Bayangan bahwa seseorang harus dalam keadaan suci pun gugur seketika.

Selain itu, saya juga mempertimbangkan perubahan media dan ruang: dari kitab ke kanvas, dari pesantren ke galeri seni, dari galeri ke media sosial. Praktik berswafoto di depan karya, membagikannya ulang, dan berbagai bentuk interaksi digital lainnya tidak bisa diabaikan. Karya tersebut tidak lagi sepenuhnya berada di ruang pesantren, juga tidak sepenuhnya di ruang galeri. Kisah pengajian malam Jumat adalah contoh sesuatu yang berakar pada tradisi pesantren dipindahkan ke galeri, lalu “dikodak,” dan akhirnya beredar

di luar galeri. Dalam hal ini, *Telur Kosmik* memang tampak sengaja dikembangkan melampaui ruang pameran, salah satunya melalui terjemahan karya yang dimuat di situs pribadi Kamandobat.

Dalam buku *Media Baru Cara Lama* (2023), Ardhias Nauvaly mempertanyakan pilihan seniman menampilkan video di ruang galeri: mengapa tidak langsung membawa sampah ke galeri? Atau jika ingin menyasar kelas menengah Yogyakarta, mengapa tidak sekaligus membajak algoritma media sosial? Kritik ini berangkat dari asumsi bahwa tidak ada yang benar-benar baru dari pilihan media tersebut. Dari sini muncul pertanyaan penting: apa sebenarnya yang membuat media baru layak disebut “baru”?

Sebagian orang menjawabnya secara sederhana bahwa media baru adalah media yang sebelumnya tidak tersedia, misalnya internet. Jawaban ini tidak sepenuhnya keliru, tetapi terlalu dangkal. Ia membuat setiap media baru seolah hanya menunggu waktu untuk menjadi media lama. Karena itu, pembicaraan tentang media baru perlu digeser dari soal “kebaruan alat” menuju soal publik baru.

Dalam kerangka ini, praktik Kamandobat tidak bisa dibaca sekadar sebagai pemindahan dari kitab ke kanvas, atau dari pesantren ke galeri. “Pemindahan” justru menjadi kunci pembacaan. Logika ini tampak ketika Kamandobat menambahkan terjemahan bahasa Indonesia dan Inggris selama pameran berlangsung. Pada awalnya, saya merasa terjemahan tersebut menghilangkan misteri teks Arab Pegon. Namun anggapan ini ternyata tidak sepenuhnya tepat.

Kamandobat menjelaskan bahwa dorongan untuk memecahkan misteri justru muncul ketika seseorang memiliki pintu masuk. Dalam hal ini, terjemahan bukanlah penutup misteri, melainkan pembuka bagi pintu-pintu yang lain. Apakah upaya ini berhasil? Tentu jawabannya relatif. Namun, melalui terjemahan tersebut, pengunjung yang tidak akrab dengan Arab Pegon tidak hanya menikmati keindahan visual, tetapi juga memperoleh akses untuk memahami isi teks.

Faslon III: Arab Pegon, Desa, dan Seni Islam Kontemporer

Di tengah arus seni rupa kontemporer Indonesia yang cenderung berpusat di kota-kota besar, muncul praktik seni yang bergerak dari arah sebaliknya dari desa menuju ruang galeri. Yang menarik, Faisal Kamandobat tidak meletakkan desa dan masyarakatnya sebagai “bahan baku” seni, melainkan menjadikan karya sebagai sesuatu yang tumbuh bersama mereka. Karena itu, pilihannya untuk mengembangkan manuskrip iluminasi Islam berbasis Arab Pegon menjadi signifikan. Ia tidak sekedar mengolah kaligrafi sebagai bentuk estetis, tetapi merumuskan kembali relasi antara seni, masyarakat, tradisi, dan kontemporeritas.

Hal ini saya simpulkan dari percakapan telepon beberapa waktu lalu. Kamandobat menjelaskan bahwa kehadiran Arab Pegon dalam karyanya tidak dimaksudkan sebagai nostalgia, melainkan sebagai cara berpijak pada konteks sosial tempat seni itu tumbuh. Dari sini tampak bahwa Arab Pegon tidak hanya menunjuk ke masa lalu, tetapi justru membuka cara lain untuk memahami visi seni Islam kontemporer hari ini.

Bagi Kamandobat, seni kontemporer pada dasarnya adalah seni yang merespons persoalan kekinian. Namun, respons tersebut tidak harus hadir melalui bentuk-bentuk global



Tangkapan layar dari katalog dwi bahasa Telur Kosmik. (Foto: Dok. Penulis)

yang lazim mendominasi pameran besar. Ia merumuskan praktiknya melalui tiga sumber yang saling bertaut: seni tradisi, seni rakyat, dan pendekatan modern berbasis riset.

Akar pertama dapat ditelusuri pada seni tradisi Islam-Jawa, terutama dalam pandangan dunia dan sistem simbolnya. Dalam karyanya muncul figur Semar dan Sunan Kalijaga, dua tokoh yang merepresentasikan pertautan antara mitologis dan historis, antara kearifan lokal dan ajaran Islam. Nilai harmoni serta keseimbangan relasi antara manusia, alam, dan Tuhan menjadi landasan konseptual yang terus diolah.

Sumber kedua berasal dari seni rakyat. Kamandobat tumbuh di Cilacap, wilayah yang tidak memiliki tradisi keraton. Ketiadaan struktur aristokratis membentuk relasi sosial yang relatif egaliter, sekaligus melahirkan seni yang tumbuh dari keseharian masyarakat. Seni rakyat tidak mengejar kemegahan atau hierarki, melainkan kedekatan dan keberfungsian sosial. Estetika semacam ini tampak dalam visual karyanya yang akrab, bumi, dan tidak berpretensi elitis, berangkat dari pengalaman hidup masyarakat desa.

Sumber ketiga adalah pendekatan modern berbasis riset, terutama etnografi. Kamandobat tidak menciptakan karya semata dari intuisi atau imajinasi, melainkan melalui penelitian tentang desa, sejarah lokal, kondisi ekologis, dan dinamika sosialnya. Etnografi baginya bukan sekadar metode ilmiah, tetapi cara menghadirkan seni sebagai ruang pertemuan antara estetika dan pengetahuan. Dalam kerangka ini, seni tidak hanya menyajikan bentuk visual, tetapi juga mengartikulasikan problem aktual secara lebih menyeluruh.

Dari pertemuan ketiga sumber tersebut, lahirlah praktik seni Islam kontemporer yang bersifat hibrida, tidak sepenuhnya tradisional, tidak modernis dalam pengertian Barat, dan tidak pula avant-garde. Justru dalam posisi “antara” inilah praktik Kamandobat menemukan kekuatannya, karena ia memungkinkan tradisi berbicara tanpa kehilangan relevansinya dengan konteks kekinian.

Perhatikan misalnya gambar dalam lukisan tersebut. Jika pada umumnya iluminasi naskah kuno menampilkan makhluk-makhluk mitologis, maka dalam *Telur Kosmik* unsur modern justru dimasukkan. Hal ini dapat dipahami sebagai ilustrasi atas persoalan sosial mengenai pembangunan yang dibahas dalam serat pada bab *Dhurma*. Alih-alih mengambil bentuk iluminasi yang dekoratif, Kamandobat memilih menampilkan ilustrasi sebagai pendukung narasi. Sebagaimana ia katakan, karya ini merupakan kritik terhadap pembangunan yang memarjinalkan masyarakat desa.

Aspek lain yang tak kalah penting adalah keterlibatan masyarakat—terutama anak-anak desa—dalam proses penciptaan karya. Mereka tidak ditempatkan sebagai penonton pasif atau sekadar pembantu teknis, melainkan sebagai subjek yang turut membangun pengetahuan. Anak-anak tersebut melakukan riset etnografis tentang desanya sendiri: mewawancarai para sesepuh, mencatat sejarah lokal, mengamati lingkungan alam, serta mendata biodiversitas sekitar. Temuan-temuan ini kemudian dituliskan kembali dan diolah Kamandobat menjadi narasi visual.

Secara teknis, sebagian anak terlibat dalam proses pewarnaan dan pengukiran karya. Secara epistemik, mereka berperan dalam membangun fondasi pengetahuan yang menjadi dasar karya tersebut. Dalam kajian seni kontemporer, pendekatan semacam ini dikenal sebagai praktik seni partisipatoris atau berbasis komunitas, yakni seni yang menempatkan proses sosial dan produksi pengetahuan kolektif sebagai bagian integral dari karya itu sendiri.

Dengan demikian, Kamandobat tidak hanya menciptakan karya *untuk* masyarakat, tetapi *bersama* masyarakat. Karya yang dihasilkan bukan sekadar artefak artistik atau koleksi personal seniman, melainkan bagian dari identitas sosial komunitas tempat karya itu lahir. Di titik inilah Arab Pegon, desa, dan seni Islam kontemporer bertemu sebagai satu praktik yang tidak hanya bersifat estetik, tetapi juga sosial dan etis.

Akhirul Kalam: dari Masa Lalu untuk Masa Depan

“Karya ini datang dari masa lalu untuk masa yang akan datang,” demikian Faisal Kamandobat memungkas acara *Meet the Artist* pada 19 Agustus 2025. Pernyataan ini bukan sekadar ungkapan puitik, melainkan rangkuman sikap artistik yang menjelaskan keseluruhan praktiknya.

Melalui *Telur Kosmik*, Kamandobat menghadirkan pelajaran penting bagi wacana seni rupa Islam kontemporer di Indonesia bahwa “kontemporer” tidak harus identik dengan globalisme, akademisme, atau gestur radikal. Kontemporer dapat berarti kembali pada masyarakat, menelusuri tradisi melalui metode reflektif, serta mengolah estetika yang tumbuh dari pengalaman kultural lokal. Dalam kerangka ini, Arab Pegon yang ia gunakan bukanlah nostalgia, melainkan strategi kultural untuk merawat ingatan kolektif sekaligus memperluas medan komunikasi antara seni, komunitas, dan sejarah.

Di tengah dunia seni yang kerap memuja kebaruan sebagai tujuan itu sendiri, praktik Kamandobat mengingatkan bahwa kebaruan tidak selalu harus memutus masa lalu. Ia dapat tumbuh dari akar yang sama, namun mekar dalam bentuk dan makna yang berbeda. Tradisi, dalam pengertian ini, bukanlah beban yang menghambat kreativitas, melainkan sumber daya yang memungkinkan seni berbicara secara lebih jujur kepada zamannya.

Dengan demikian, seni Islam di Nusantara—melalui praktik seperti yang dikembangkan Kamandobat—menemukan kembali relevansinya. Bukan hanya sebagai wacana estetik di ruang galeri, tetapi sebagai praktik sosial yang hidup, beresonansi, dan bermakna dalam kehidupan masyarakat sehari-hari.



Ruang Kelas Perguruan Taman-ruru. (Foto: Dok. Penulis)

Sarjana Perguruan Taman-ruru: Eksperimen ruangrupa di Yogyakarta

Nadia Varayandita Ingrida

Di sudut lantai dasar ruang pameran ARTJOG Motif: Amalan, ada sesuatu yang tampak tak biasa. Bukan lukisan, bukan instalasi, melainkan ruang yang menyerupai perpustakaan, taman baca, atau tempat berkumpul. Kursi-kursi berjajar rapi di tengah ruangan, buku-buku menumpuk di atas meja, kertas dan gambar digantung dengan teratur, bahkan ada televisi. Di sana hadir Perguruan Taman-ruru, sebuah model pengkaryaan berbasis *ngilmu* yang diinisiasi oleh ruangrupa. Alih-alih menjadi ruang pajang pasif, Perguruan Taman-ruru membangun diskusi kelompok, pertukaran ide, dan keterlibatan peserta sebagai pusat kegiatan.

Rasanya menarik untuk menengok kembali *open call* yang memantik orang-orang bergabung dalam perguruan ini. Dengan tema “Hubunganmu dengan Kota Yogyakarta,” forum ini tampak dirancang untuk menumbuhkan rasa ingin tahu tentang apa yang akan diusung dan dipraktikkan Perguruan Taman-ruru, serta bagaimana ruangrupa dihadirkan dalam ARTJOG Motif: Amalan. Beberapa minggu kemudian, kelas pertama dimulai bagi peserta yang lolos seleksi. Kelas ini sekaligus membuka wawasan tentang sejarah ruangrupa, latar belakang, prestasi, jaringan, dan pengalaman yang membentuknya. Arsip-arsip yang ditata rapi—buku, video, dan dokumentasi—mendorong peserta untuk memperhatikan detail sekelilingnya.

Selain itu, cara ruangrupa mengemas Perguruan Taman-ruru melalui pemanfaatan barang-barang bekas di sekitar Jogja National Museum menunjukkan kesadaran ekologis

dan kreativitas dalam memanfaatkan sumber daya yang ada. Pengolahan tersebut tampak sederhana, tetapi justru memperlihatkan bahwa seni dapat tumbuh dari sisa, dari yang tersingkir, dari yang tampak mustahil untuk dijadikan sesuatu. Perguruan ini bukan sekadar ruang belajar, melainkan ruang untuk menguji ulang cara pengetahuan bekerja.

Namun, jika berbicara tentang aspek ekologis dan keberlanjutan, muncul pertanyaan: ke mana seluruh material yang digunakan dalam proses ini setelah pameran usai? Pemanfaatan barang bekas memang memberi kesan bersahaja, tetapi apakah itu cukup untuk memastikan siklus hidup materialnya benar-benar berkelanjutan? Di titik ini, Perguruan Taman-ruru memaksa kita meninjau ulang romantisasi terhadap konsep *reuse*: apakah ini merupakan praktik ekologis sejati, atau sekadar strategi estetika yang kebetulan selaras dengan isu lingkungan?

Barangkali justru di sanalah pelajaran paling penting muncul, bahwa kesadaran ekologis bukan hanya soal memilih material, tetapi juga tentang cara kita bertanggung jawab atasnya sebelum, selama, dan setelah tampil di ruang pameran.

Kembali ke ruang kelas, di tengah kursi-kursi bekas dan meja, di bawah atap serta dinding yang tampak seperti hasil perburuan acak di gudang JNM, muncul pengalaman yang mengguncang: batas antara pengajar dan peserta perlahan kabur. Diskusi kecil berubah menjadi pertukaran kisah yang tak sepenuhnya akademis, namun juga bukan sekadar obrolan santai. Yang menarik dari dinamika ini adalah pendekatan ruangrupa dalam menguji ulang pemahaman tentang produksi seni. Jika selama ini karya dianggap lahir dari studio atau ruang pribadi, Perguruan Taman-ruru justru memupuk energi melalui ruang bersama. Ide muncul dari tumpukan arsip, dari komentar spontan, dari kelakar, dari barang bekas yang tiba-tiba menemukan fungsi baru. Tema *open call* bukan sekadar tema, melainkan medan hidup yang terus dibaca dan ditafsirkan ulang oleh tiap peserta. Barangkali inilah “Amalan” yang sesungguhnya, melalui kebiasaan berbagi, mendengarkan, dan merombak anggapan yang terlalu mapan.



Suasana Saat Kelas Perguruan Taman-ruru di ARTJOG 2025. (Foto: Dok. Penulis)

Di ruang sederhana ini, manusia bertemu tanpa pretensi, melalui jarak yang dekat maupun jauh, melalui perubahan-perubahan yang terus terjadi. Ruang yang menjadi tempat singgah Perguruan Taman-ruru sejalan dengan narasi bahwa “ruangrupa selalu ditulis dalam huruf kecil dan tanpa spasi.” Sikap ini mencerminkan kerendahan hati, semangat membaur, dan penolakan terhadap hierarki, dengan mengangkat esensi urban sebagai ruang yang harus terus dihidupi secara kritis dan intens. Lahir di Jakarta tahun 2000, ruangrupa mengembangkan seni yang melampaui karya visual, menyentuh riset, pendidikan, media, hingga kerja bersama warga sekitar. Sebagai reaksi terhadap ekosistem seni Indonesia yang didominasi galeri komersial dan institusi formal, ruangrupa membentuk jalur alternatif yang menumbuhkan ekosistem seni kontemporer di Indonesia.

Berbagai program mereka kemudian menjadi rujukan, seperti OK.Video Festival yang sejak 2003 membuka ruang bagi praktik seni berbasis media dan teknologi baru, serta Jakarta 32°C, forum dua tahunan yang memberi wadah bagi jejaring mahasiswa dan seniman muda untuk menampilkan

karya serta bertukar gagasan (gudskul.art, n.d.). Gagasan-gagasan tersebut melahirkan pandangan bahwa seni adalah medium untuk membangun ekosistem pengetahuan bersama, sehingga aktivitasnya banyak melibatkan kerja kolaboratif lintas disiplin.

Dua dekade lebih mereka bergerak, hasilnya bukan hanya jaringan lokal, tetapi juga catatan global. Puncaknya ketika ruangrupa menjadi direktur artistik *Documenta Fifteen* di Kassel, 2022. Kolektif pertama dari Asia ini mengusung konsep sederhana namun revolusioner: sistem *lumbung* sebagai praktik berbagi sumber daya yang dapat diakses oleh setiap kolektif di dalamnya. Di panggung seni dunia, ide sederhana itu menjadi amunisi bagi kolektivitas dan solidaritas sebagai inti kerja seni kontemporer.

Berbicara tentang seni kontemporer, bentuk pendidikan nonformal Perguruan Taman-ruru terasa seperti arena penelitian bagi setiap orang dengan latar belakang berbeda. Metode berpikir dan kegelisahan masing-masing hadir secara bersamaan, kritis, dan tanpa kurikulum, melahirkan jaringan lintas disiplin yang meluas ke publik, menjawab rasa penasaran tentang apa itu “seni kontemporer.”

Perguruan Taman-ruru yang dihadirkan ruangrupa merupakan presentasi berbasis kolaborasi antara pengajar dan pembelajar. Praktik ini pernah dihadirkan dengan tajuk *RURU Gakko* (Sekolah ruru) dalam *Aichi Triennale 2016* di Jepang (ARTJOG.id, 2025). Bedanya, kali ini mereka menanamnya di tanah Yogyakarta—modern namun melokal—meramu kondisi sosial-budaya dengan sejarah lingkungan sekitar.

Penamaan Perguruan Taman-ruru terinspirasi dari Perguruan Taman Siswa yang didirikan Ki Hajar Dewantara pada 1922. Perguruan Taman-ruru kemudian memiliki misi menjelajah Gampingan hingga Kota Yogyakarta dan sekitarnya, menyoal cerita tentang lokasi, budaya, karakter, nilai, dan norma. Dari sana, karya tumbuh melalui cara menganyam relasi: dengan orang, dengan tempat, dengan ingatan. Pertemuan-pertemuan di dalamnya membawa setiap pribadi dengan pengalaman berkarya—meski sebagian baru belajar—dalam ruang yang setara. Dari situ muncul pemahaman baru bahwa belajar tidak selalu lahir dari materi atau instruksi, melainkan



Foto di Sudut Kelas Perguruan Taman-ruru. (Foto: Dok. Penulis)

dari friksi kecil: perbedaan pendapat yang memaksa seseorang merumuskan ulang argumen, menjadikan kebingungan sebagai awal percobaan, hingga pertanyaan sederhana yang melompat menjadi investigasi panjang.

Ruang-Ruang yang Bergerak

Investigasi panjang ini merupakan bagian dari upaya untuk tidak sekadar memamerkan objek seni yang telah selesai, melainkan membuka proses yang mentah, rapuh, dan cair. Interaksi menjadi medium utama. Pengunjung yang biasanya hanya berperan sebagai penonton dipancing untuk ikut duduk, membaca, berbagi, atau sekadar nimbrung. Namun, banyak pengunjung melihatnya seperti *performance art*, karena peserta Perguruan Taman-ruru sering berdiskusi di ruangan ini, dan interaksi itu menciptakan gravitasi tersendiri. Sebagian pengunjung merasa kikuk, sebagian lain penasaran, sementara yang lain berkeliling memperhatikan arsip dan catatan peserta yang dipajang. Aktivitas kecil semacam itu justru menjadi inti dari gagasan bahwa seni hadir bukan sebagai produk akhir, melainkan sebagai proses sosial.

Proses sosial inilah yang menjadi karya di Perguruan Taman-ruru, lahir di meja diskusi, dalam obrolan acak, di tumpukan kertas coretan. Para murid berupaya menjaga napas kolektif dengan mengajak pengunjung ikut serta, menolak format karya sebagai benda mati, dan menghidupkan percakapan sebagai karya itu sendiri. Di sisi lain, mereka tetap berada dalam kerangka festival: ada batas waktu, ruang khusus, dan kurasi. Spontanitas khas ruang alternatif pun otomatis terbatas, karena mereka berhadapan dengan ribuan pengunjung yang datang dengan ekspektasi “melihat karya seni.”

Ruang-ruang dalam Perguruan Taman-ruru mengusung lapisan cerita tentang Yogyakarta dan sekitarnya untuk memantik percakapan. Dalam beberapa kesempatan, kelas diadakan di luar gedung JNM, berjalan kaki menyusuri gang-gang kecil di Gampingan hingga pasar, bertemu asrama sapi, menyapa warga, anak-anak, dan penjual bakso yang



Siswa-Siswi Perguruan Taman-ruru. (Foto: Dok. Penulis)

ramai saat gelaran ARTJOG. Perjalanan berlanjut ke *co-working space* di utara kota, hingga festival di Pasar Ngasem. Di titik tertentu, kelas berubah menjadi semacam etnografi spontan, pengamatan kecil—percakapan dengan pedagang, detail ruang hidup, ritme lalu-lalang—menjadi bagian dari pembelajaran. Detail-detail itu membentuk kepekaan terhadap kondisi sosial, menjadikan pertemuan sehari-hari sebagai perangkat untuk membaca ruang dan memahami relasi antarwarga.

Mengusung siasat urban, ruangrupa ingin melihat ruang yang dihidupi dan dikritisi melalui praktik eksperimental yang lahir dari situasi sehari-hari, salah satunya melalui perguruan ini. Perguruan Taman-ruru menjadi wadah transfer ilmu dan laboratorium gagasan yang diuji dan dibenturkan untuk menghasilkan rumusan ulang. Ruang-ruang yang bergerak ini juga tumbuh sebagai ekosistem kolaborator dan kolektif di Yogyakarta, yang berupaya menemukan bahasa baru dalam kesenian maupun dalam cara berelasi satu sama lain.

Sejalan dengan pertemuan awal kelas, Perguruan Taman-ruru ingin membangun wadah belajar bersama—melalui proyek, lokakarya, atau obrolan—yang menghasilkan pemahaman dalam jaringan sosial dan kultural. Ruang-ruang yang bergerak menjadi definisi yang lebih luas, bukan sekadar perpindahan titik, tetapi juga perpindahan gagasan dan jaringan. Kelas ini tidak hanya menciptakan karya,

tetapi juga membangun metode: metode yang tidak memuja hasil, namun juga tidak anti-hasil, bergerak fluktuatif dalam kerja kolektif dan negosiasi kecil. Di sinilah asumsi tentang “ruang belajar alternatif” diuji; inklusivitas ternyata harus diperjuangkan dalam setiap pertemuan.

Pertemuan-pertemuan inilah yang mungkin dibaca ruangrupa sebagai sistem *lumbung*. Ketika menilik kembali sistem tersebut—yang dipopulerkan ruangrupa—konsep ini mudah diterima di Yogyakarta, bukan karena gagasannya asing, tetapi justru karena terasa akrab. Di Yogyakarta, kolektif sudah lama menjadi denyut nadi: dari studio bersama, ruang alternatif di rumah kontrakan, hingga komunitas kampung yang membuat festival sendiri. Semuanya hidup dengan semangat berbagi.

Di Persimpangan Jogja-Jakarta

Semangat berbagi ini tampak dalam percakapan dan diskusi hangat peserta Perguruan Taman-ruru, tentang apa yang mereka temukan, tulisan yang diajukan dalam *open call*, hingga kata “surplus” yang sering muncul di dalamnya. Peserta Perguruan Taman-ruru perlahan beradaptasi dengan kerja kolektif, bahkan seperti “kesandung” oleh kolektif itu sendiri. Keberagaman latar—pengalaman, ketidaktahuan, pendidikan, dan cara berpikir—memunculkan pertanyaan berulang: *output kelas ini mau ngapain?*

Keberagaman tersebut memantik keingintahuan untuk menggali apa itu kolektif dan bagaimana cara kerjanya. Ketika melihat dua kota, Yogyakarta dan Jakarta, tampak dua kutub ekosistem seni yang saling menatap dalam perkembangannya. Untuk memahami keduanya tumbuh sebagai medan praktik seni, penting menelusuri akar sejarah kolektif seni di Indonesia. Dalam sejarah, praktik berkolektif dikenal dengan konsep *sanggar*, bukan sekadar catatan historis, tetapi juga sistem belajar-mengajar dengan koordinator dan anggota (Soetomo, 2020). Seiring waktu, praktik *sanggar* berkembang menjadi bentuk kolektif yang sepadan dengan “komunitas.”

Munculnya kolektif seni dinarasikan dalam konteks

keruntuhan Orde Baru. Menurut Ade Darmawan dan Indra Ameng (2023) dalam jurnal *Kolektif dan Menjadi-Kolektif: Evolusi Wacana Kolektif Seni Rupa di Jakarta, 2000–2022*, situasi seni rupa pasca-1998 ditandai oleh tren ruang inisiatif, keterbukaan, dan perubahan. Kondisi ini melahirkan “ruang alternatif” atau *artist-run space*, bukan hanya mengikuti dinamika politik, tetapi juga menandai longgarnya hierarki. Transisi historis ini memengaruhi hadirnya ruang alternatif di Jakarta dan Yogyakarta sebagai ruang negosiasi dan peran. Di Jakarta, ruang alternatif menjadi modal sosial bagi seniman muda untuk meningkatkan karier (Syahutari, 2020).

Namun, pertanyaan skeptis tetap muncul: *apakah benar kolektif meningkatkan karier, dan mengapa harus berkolektif?* Melihat peran negara yang tidak stabil dan kurang mampu mengakomodasi praktik seni rupa, tidak semua kolektif menghasilkan efek jangka panjang. Logika dasarnya bukan pada umur kolektif, melainkan pada jejaring yang tumbuh dari kerja bersama.

Melalui konteks dua kota tadi, Perguruan Taman-ruru muncul sebagai titik temu praktik kolektif. Dalam pandangan terbatas, kerja kolektif di perguruan ini mungkin dimaksudkan untuk memantik peserta mendirikan gagasan kolektif baru. Di Yogyakarta, kolektif menjelma dalam *srawung* dan gotong royong, tercipta “lumbung” dengan versi masing-masing, karena Yogyakarta hidup dari kultur kebersamaan. Kolektif di Yogyakarta sangat banyak, bahkan beranggotakan individu dari luar kota. Julukan “Kota Budaya” melekat kuat dengan kerja kesenian dan tradisi kolektif.

Perbedaan dua kota ini juga tampak dari cara masing-masing menangani kebutuhan ruang hidup dan kerja. Dalam salah satu pertemuan Perguruan Taman-ruru, Indra Ameng mengatakan ingin belajar tentang *co-housing* yang berjalan baik di Yogyakarta, karena di Jakarta hal itu sulit dilakukan. Model kolaborasi di Yogyakarta menunjukkan bahwa *sharing resources* selalu relevan dalam kondisi krisis, seperti model kerja *sanggar* pada masa awal kemerdekaan ketika ruang dan bahan baku terbatas. Namun, komitmen untuk tinggal bersama dalam komunitas juga membawa tantangan: aturan kecil yang tampak sepele bisa memicu konflik dan bahkan membakar habis kolektif seni (Mata Jendela, 2020).

Perguruan Taman-ruru menjadi ruang untuk mempelajari dinamika semacam itu secara langsung. Di titik ini, persoalan komunal—menyenangkan atau tidak—bukan tanda kegagalan, melainkan bagian dari “kurikulum” tak tertulis. Kelas berlangsung seperti kehidupan kolektif kecil, terdapat gesekan dan kesepakatan, kompromi dan tawa yang tak selalu bisa dijelaskan. Kerja kolektif bukan sekadar poster “solidaritas,” melainkan praktik mendengar—terutama mendengar diri sendiri. Dua hal yang jarang terjadi bersamaan tanpa konflik.

Relasi antara kota, ruang, dan kolektivitas membuka pembacaan yang lebih luas. Instabilitas justru memunculkan potensi yang jarang hadir dalam institusi pendidikan formal: kepekaan terhadap ritme sosial yang tak bisa diprediksi. Yogyakarta yang hangat sekaligus rapuh—dengan tekanan pariwisata, kebutuhan ruang hidup, dan naiknya nilai tanah—terasa sebagai kota yang terus bergeser. Perguruan Taman-ruru mengajak pesertanya membaca perubahan itu bukan sebagai hambatan, melainkan sebagai teks sosial yang perlu diurai.



*Hanya Memberi Tak Harap Kembali, Perguruan Taman-ruru di ARTJOG 2025.
(Foto: Dok. Penulis)*

Perguruan Taman-ruru adalah usaha menciptakan peta baru kerja seni kontemporer yang tidak menempatkan seniman sebagai pusat tunggal produksi, tetapi sebagai simpul besar yang terhubung dengan warga, ruang kota, arsip,

percakapan, dan politik keseharian. Metode ini akrab dengan kerja ruangrupa, namun ketika ditanam di Yogyakarta, tumbuh dengan warna berbeda, dekat dengan tradisi *srawung* yang menjadi denyut kota.

Pengalaman di ruang-ruang yang bergerak membawa efek samping: peserta mulai membaca Yogyakarta bukan sebagai romantisme “Kota Budaya,” tetapi sebagai medan praktik yang tak pernah selesai. Ketika mereka berjalan menyusuri Gampingan atau berbincang dengan tukang parkir di sekitar JNM yang hafal wajah pengunjung, mereka menyadari bahwa ekosistem seni tidak pernah berdiri sendiri. Ada kerja-kerja tak terlihat yang menopang pameran; ada orang-orang yang tak masuk katalog tetapi menjaga ritme tempat itu tetap hidup.

Seiring waktu, Perguruan Taman-ruru menjadi pengejawantahan gagasan ruangrupa bahwa seni adalah cara kolaborasi berbagai komunitas—termasuk kelompok di luar praktik seni rupa—dalam komitmen dan partisipasi lokal pada kehidupan bersama (Dewi, 2022). Bukan sekadar memproduksi objek, tetapi memproduksi kondisi di mana percakapan dan pertemuan bisa berlangsung.

Selama dua setengah bulan, peserta mulai menemukan bentuknya masing-masing: ada yang menulis catatan lapangan tanpa henti, ada yang membuat peta gang, ada yang memotret pergerakan pedagang kaki lima sebagai koreografi sehari-hari. Semua ini tidak otomatis menjadi karya, tetapi menjadi cara membaca kota. Pada ujung proses, yang muncul bukan jawaban, melainkan kesadaran bahwa praktik kontemporer tidak bisa berdiri tanpa memahami hubungan antara ruang, tubuh, dan ingatan.

Perguruan Taman-ruru beroperasi di titik pertemuan itu, antara metode dan spontanitas, antara arsip dan pengalaman, antara Jakarta dan Yogyakarta. Praktik ini membuka kemungkinan bahwa pendidikan seni dapat lahir dari pengalaman lintas kota dan sejarahnya, bahkan dari cara bertahan hidup. Mungkin inilah kontribusi paling penting dari perguruan ini dalam konteks seni Indonesia hari ini: menyediakan ruang bagi ketidakpastian yang produktif. Alih-

alih memaksakan bentuk akhir, mereka menawarkan proses yang terus bergerak seperti kota yang selalu berubah dalam diamnya.

Dari sini, perjalanan peserta belum selesai. Mereka membawa pulang kegelisahan, pertanyaan, dan cara baru melihat yang perlahan tumbuh menjadi praktik. Seperti kota yang terus hidup meski pameran telah usai, jejak Perguruan Taman-ruru akan memantul dalam kerja mereka di masa depan, membentuk jalur-jalur yang belum sepenuhnya terbayangkan.

Selamat Wisuda, *Officially* S.Tr. (Sarjana Taman-ruru)



Karya-karya ruru. (Foto: Dok. Penulis)

Hanya Memberi Tak Harap Kembali

Pertanyaan yang sejak awal menggantung—tentang seperti apa *output* Perguruan Taman-ruru—akhirnya memperoleh bentuknya.

Jawaban hadir melalui seri pameran dan bagi-bagi karya bertajuk “Hanya Memberi Tak Harap Kembali.” Dalam sebuah artikel ruangrupa, pameran ini tidak melibatkan transaksi apa pun; setiap karya tidak dimaksudkan sebagai objek yang diperdagangkan, melainkan sebagai ungkapan rasa syukur dan perayaan atas proses yang telah dijalani bersama. Dalam perayaan

ini, peserta menggandakan beberapa karya dalam berbagai medium (ruangrupa.org, 2025; Tempo.co, 2010).

Beberapa kolaborator dan peserta Perguruan Taman-ruru membuat karya seperti stiker, zine, komik, jahit-menjahit, praktik *cenayang-cenayangan*, sablon, menggambar wajah,

denah, tangga nada, tanaman, hingga karaoke kecil. Aktivitas tersebut membuat pengunjung merasa bahagia, namun “per-gratisan duniawi” ini tentu tetap membutuhkan modal dan biaya yang harus ditanggung seniman, *in this economy*, tetap ada yang berbayar. Kebutuhan material bagi kolektif yang berkolaborasi serta pengeluaran teknis lainnya tidak bisa dihindari. Realitas produksi ini menempatkan konteks yang lebih jujur: bahwa memberi juga memerlukan dukungan, kerja, dan sumber daya. Walau biaya dipahami sebagai tanggungan kolektif, praktik memberi pada kenyataannya berlangsung tanpa menutup mata terhadap kebutuhan material.

Di titik ini, praktik memberi yang dirayakan dalam Perguruan Taman-ruru menjadi semacam eksperimen sosial yang menolak dikurung oleh imajinasi ekonomi, namun juga tidak naif terhadap batas-batasnya. Terdapat paradoks di dalamnya: “pameran tanpa jual beli” yang tetap memerlukan pembelian bahan; “memberi tak berharap kembali” yang tetap membutuhkan gotong royong agar tidak membuat para pemberinya sengsara. Setiap karya yang digandakan, setiap gambar yang dibuat cepat-cepat, atau seseorang yang bersedia membawa alat sablon, menyumbang kanvas, dan sebagainya adalah bagian dari paradoks tersebut.

Waktu yang disumbangkan, risiko kecil yang diterima, dan kesadaran terhadap sisi material dari memberi menjadi bagian dari politik kecil yang dijalankan secara sadar, memberikan sambil mengakui kondisi yang memungkinkan pemberian itu terjadi. Pada akhirnya, “wisuda” Perguruan Taman-ruru bukanlah puncak, melainkan pengakuan bahwa praktik belajar bersama tidak pernah bebas dari dunia, tetapi justru muncul dari pergulatan sehari-hari yang sangat duniawi. Di situlah kekuatan ruangrupa selama bertahun-tahun: konsistensi untuk menjadi jujur. Memberi, menyadari batasnya, lalu tetap memberi lagi. Dari situ, proyek ini tumbuh seperti tanaman liar yang tak menunggu izin untuk hidup, hanya membutuhkan cukup cahaya dan sedikit air, lalu berkembang di mana pun menemukan celah.

“Hanya Memberi Tak Mengharap Kembali” menutup rangkaian program ruangrupa di ARTJOG 2025 Motif: Amalan, sekaligus menjadi bagian dari apa yang dapat disebut sebagai *graduate party* Perguruan Taman-ruru, perayaan pengalaman berbagi yang tanpa sadar terbentuk selama proses belajar: berbagi waktu, ruang, keraguan, referensi, dan bahkan emosi yang tak selalu mudah dijelaskan. Dalam konteks ini, kelulusan tidak berdiri sebagai puncak pencapaian tiap peserta, melainkan sebagai momen untuk menegaskan bagaimana kehidupan kolektif bekerja.

Referensi

- ARTJOG.id (2025). ruangrupa. *ARTJOG.id*. <https://ARTJOG.id/2025/artwork.php?id=61&name=ruangrupa>
- Dewi (2022). Perjalanan kolektif seni ruangrupa menuju documenta15 di Jerman. *Dewimagazine.com*. <https://www.dewimagazine.com/news-art/perjalanan-kolektif-seni-ruangrupa-menusu-documenta15-di-jerman/#:~:text=Komite%20Seleksi%20ini%20memilih%20ruangrupa%20karena%20kemampuan,ruangrupa%20dalam%20mendorong%20komitmen%20dan%20partisipasi%20lokal>
- Gudskul.art (t.t.). Tentang. *Gudskul.art*. <https://gudskul.art/tentang/>
- Matajendela (2020). Dari sanggar ke kolektif. *Matajendela*, (XV) 4-44.
- Ruangrupa.org (2025). Hanya memberi tak harap kembali. *Ruangrupa.org*. <https://www.ruangrupa.org/pameran/hanya-memberi-tak-harap-kembali>
- Suryajaya, M., Raseuki, N., I., & Zahrawaan, A. (2023). Kolektif dan menjadi kolektif: Evolusi wacana kolektif seni rupa di Jakarta, 2000-2022. *Jurnal Masyarakat dan Budaya*, (25) 1, 19-34. <https://doi.org/10.55981/jmb.2023.2005>
- Soetomo, I. (2020). Kolektif kita, dari masa ke masa bersama Farah Wardani. *Whiteboardjournal.com*. <https://www.whiteboardjournal.com/ideas/art/kolektif-kita-dari-masa-ke-masa-bersama-farah-wardani/>



Menyusur Murakabi: Menjelma, Bertumbuh, dan Menjadi

*(Catatan Pinggir tentang Refleksi dan
Kemungkinan lainnya)*

Prima Abadi Sulistyono

**Berjalan menyusuri, membuka lapisan makna;
memulainya dari tepian.**

“Adakalanya merasa cukup—*sak cukupe lan sak madya* juga seturut dengan frasa mencoba perlahan memahami [re: pelan-pelan]—sesuatu tanpa tergesa-gesa memaknainya dan nirrefleksi.

Memahami Murakabi dengan pelan-pelan nan lambat-lambat; begitu kiranya frasa yang coba saya berikan sebagai catatan pinggir dalam proses menyusuri Murakabi dan semesta seni di dalamnya.

Pada bintang penglihatan dalam kelindan saya tentang karya-karya Murakabi, saya justru seolah-olah tidak sedang berjalan menuju sesuatu, melainkan tinggal bersama dengan sesuatu yang hadir. Pengalaman indrawi—mata saya bergerak dari satu bentuk ke bentuk lain, mencoba mencari sesuatu yang terasa akrab. Namun, setiap kali merasa menemukan sebuah petunjuk, bentuk itu seperti bergeser pelan, menjauh dari dugaan pertama. Perjalanan memaknai karya Murakabi itu tidak ditandai oleh seberapa jauh saya melangkah, melainkan oleh seberapa lama saya tinggal pada sesuatu; tentang mata lebih sering berlabuh daripada berlalu.

Ada sesuatu yang tumbuh secara perlahan dalam pengalaman melihat itu. Bukan kekaguman yang meledak-ledak, bukan pula kebingungan yang menuntut jawaban segera. Lebih mirip perasaan ketika menyusuri jalan kecil yang belum pernah dilewati sebelumnya—setiap lengkung

perjalanan menghadirkan kemungkinan baru—sementara arah tujuan semakin tidak penting dibandingkan dengan perjalanan itu sendiri.

Barangkali karya seni bekerja dengan cara yang serupa. Ia tidak selalu menghadirkan sesuatu yang luar biasa, tetapi mengubah cara kita memberi perhatian pada sesuatu yang sebelumnya luput dari pandangan; sebuah ***moment of truth*** tentang sebuah ketakjuban “yang tertunda”—acapkali mungkin begitu salah satu kerjanya.

Bentuk-bentuk yang hadir di hadapan saya terasa seperti serpihan ingatan yang pernah singgah, tetapi tidak lagi utuh. Ada yang terasa dekat, namun sulit dijelaskan. Ada yang tampak asing, tetapi entah mengapa menghadirkan rasa akrab, dekat nan hangat; menenangkan kadangkala.

Mungkin karena itulah saya merasa kata “menyusur” lebih tepat daripada “membaca” atau “memahami”. Menyusur mengandaikan kesediaan untuk berjalan tanpa tergesa-gesa. Ia memberi ruang bagi keraguan, bagi penemuan yang tak direncanakan, dan bagi kemungkinan bahwa tidak semua hal harus berakhir pada kesimpulan; tentang sebuah pemahaman yang sama sekali final—tak bisa diubah dan diotak-atik.

Di titik tertentu, saya mulai menyadari bahwa yang menarik dari Murakabi bukan hanya bentuk-bentuk yang hadir di hadapan mata, melainkan bentuk-bentuk itu seolah sedang berlangsung. Mereka tidak tampak sebagai sesuatu yang selesai. Ada kesan bahwa setiap elemen masih bergerak, masih bernegosiasi dengan dirinya sendiri, masih mencari kemungkinan-kemungkinan baru untuk menjadi, dan selalu mencari—mungkin saja sebuah bentuk yang tak pernah usai; sungguh seperti sebuah pengalaman ulang-alik nan kompleks dalam menyusurnya.

Pengalaman tersebut membawa saya pada tiga kata yang terus berulang selama menyusuri karya-karya ini: menjelma, bertumbuh, dan menjadi.

Menjelma, karena bentuk-bentuk itu seakan lahir dari pertemuan berbagai ingatan, pengalaman, dan pengandaian. Bertumbuh, karena maknanya tidak hadir sekaligus, melainkan berkembang perlahan seiring waktu pandang dan

kedekatan pengamatan. Menjadi, karena tidak satu pun dari pengalaman itu terasa benar-benar selesai; selalu ada ruang yang tersisa bagi tafsir lain untuk datang kemudian.

Tulisan ini berangkat dari wilayah yang tidak sepenuhnya pasti. Penelusuran/pencarian dalam pemaknaan ini sungguh bukan upaya untuk mengunci makna Murakabi ke dalam satu penjelasan yang utuh, melainkan sebuah catatan pinggir tentang bagaimana karya dapat hidup melalui kemungkinan-kemungkinan yang terus muncul dalam pertemuan dengannya.

Sebab pada akhirnya, pertanyaan yang menarik bukanlah sesuatu yang dimaksudkan karya ini, melainkan ia terus menjelma, bertumbuh, dan menjadi—baik sebagai bentuk visual maupun sebagai pengalaman yang menetap dalam ingatan para pengamatnya.



Menjelma: Kemunculan Bentuk dan Imajinasi

Ada kecenderungan untuk segera menanyakan arti ketika berhadapan dengan sebuah bentuk. Kita ingin mengetahui sesuatu yang sedang digambarkan, sesuatu yang sedang diwakili, atau pesan yang hendak disampaikan. Namun, pada karya-karya Murakabi, pertanyaan semacam itu terasa terlalu tergesa. Sebelum berbicara tentang makna, mungkin lebih penting untuk memperhatikan bentuk-bentuk itu hadir.

Mula-mula, yang tampak adalah kemunculan. Bentuk-bentuk tertentu muncul seperti sesuatu yang pernah dikenal, tetapi tidak sepenuhnya dapat dikenali. Ada figur yang

mengingatkan pada tubuh, ada citra yang menyerupai lanskap, ada pula elemen-elemen visual yang terasa seperti serpihan ingatan yang tersisa setelah waktu menghapus sebagian detailnya. Kehadirannya tidak selalu menuntut untuk dipahami, melainkan mengundang untuk diamati lebih lama, lebih-lebih menjelma sebuah imaji yang dibayangkan; seandai, seolah, dan lapisan-lapisan yang dibayangkan.

Dalam pengalaman sehari-hari, kita sering berjumpa dengan hal serupa. Sebuah aroma dapat tiba-tiba mengingatkan pada masa kecil tanpa mampu menjelaskan peristiwa yang tepat. Bayangan pohon di sore hari dapat memunculkan perasaan tertentu tanpa alasan yang jelas. Ingatan tidak selalu datang sebagai cerita yang utuh; ia sering hadir sebagai fragmen, kesan, atau bentuk yang belum selesai. Karya-karya Murakami tampaknya bergerak dalam wilayah yang demikian; mencoba meretas pemahaman kita dalam fase sebelum kita mencoba untuk mengunduh atau mencoba mengungkap makna dan pemaknaannya.

Di titik ini, pertanyaan yang muncul bukan lagi apa yang sedang direpresentasikan oleh bentuk-bentuk tersebut, melainkan: bentuk ini menjelma dari apa?

Barangkali ia menjelma dari ingatan yang tidak lagi utuh. Barangkali dari pengalaman yang telah mengendap begitu lama hingga berubah menjadi citra. Atau mungkin dari lanskap budaya yang terus diwariskan melalui cerita, simbol, dan mitos yang hidup di sekitar kita. Apa pun sumbernya, bentuk-bentuk itu tidak tampak lahir dari ruang kosong. Mereka membawa jejak-jejak yang telah lebih dahulu hadir sebelum menjadi karya.

Dalam konteks Heidegger pun, dunia (*world*) tidak pernah sepenuhnya personal. Dunia selalu merupakan ruang kebermaknaan yang dibangun bersama oleh manusia yang hidup dalam sejarah, bahasa, kebiasaan, dan kebudayaan tertentu.

Sebagian di antaranya tampaknya berakar-mula pada ingatan yang hidup dan berkelindan—bergerak secara kolektif. Ada pengalaman-pengalaman yang tidak dimiliki oleh satu orang saja, melainkan dibentuk melalui perjumpaan panjang dalam

kehidupan bersama: cerita yang diwariskan dari generasi ke generasi, kebiasaan yang tumbuh dalam lingkungan sosial, pengetahuan yang hidup dalam percakapan sehari-hari, hingga cara sebuah kolektif memahami dirinya sendiri. Dalam pengertian ini, karya tidak hanya menjadi ruang bagi memori individual, tetapi juga wadah tempat ingatan komunal menemukan bentuk-bentuk baru untuk hadir kembali.

Ada satu hal yang juga kali kerap luput ketika membicarakan asal-usul sebuah karya: tidak semua pengalaman lahir dari kesendirian, hal kosong dan perbincangan atas kerja-kerja individual. Sebagian di antaranya tampaknya berakar-mula pada ingatan yang hidup dan berkelindan—bergerak secara kolektif. Ada pengalaman-pengalaman yang tidak dimiliki oleh satu orang saja, melainkan dibentuk melalui perjumpaan panjang dalam kehidupan bersama: cerita yang diwariskan dari generasi ke generasi, kebiasaan yang tumbuh dalam lingkungan sosial, pengetahuan yang hidup dalam percakapan sehari-hari, hingga cara sebuah kolektif memahami dirinya sendiri. Dalam pengertian ini, karya tidak hanya menjadi ruang bagi memori individual, tetapi juga wadah tempat ingatan komunal menemukan bentuk-bentuk baru untuk hadir kembali. Menjelma sebagai sebuah bentuk yang saya namainya dengan istilah ingatan atas sejarah yang tak dikatakan atau dituliskan dengan baik (*the inarticulate history memory*)—akan tetapi menubuh dalam ingatan kolektif.

Barangkali karena itu, ingatan tidak selalu bekerja sebagai arsip memori personal/individu. Ada ingatan yang tumbuh sebagai pengalaman bersama—ingatan yang disusun oleh banyak suara, banyak tangan, dan banyak peristiwa yang saling bertaut. Kita menemukannya dalam cerita kampung, dalam ritual yang terus dijaga, dalam kebiasaan gotong royong, atau bahkan dalam cara sebuah komunitas merawat pengetahuan yang dianggap penting untuk diteruskan. Ingatan semacam ini tidak menetap pada satu individu, melainkan bergerak dari satu generasi ke generasi berikutnya sebagai ingatan memorial kolektif.

Dalam perjumpaan dengan Murakabi, saya merasakan adanya lapisan semacam itu. Bentuk-bentuk yang hadir tidak semata-mata tampak sebagai hasil perenungan personal, tetapi juga sebagai ruang tempat berbagai jejak pengalaman bersama menemukan kemungkinan untuk muncul kembali. Ada sesuatu yang terasa akrab, bukan karena pernah saya alami sendiri, melainkan karena saya tumbuh di dalam lingkungan yang mewarisi cerita, simbol, dan cara pandang yang serupa.

Di titik ini, karya-karya yang disusun oleh Murakabi lebih menyerupai sebuah simpul perjumpaan; sebuah pertautan atas kumpulan memori kolektif. Berbagai pengalaman, gagasan, dan ingatan bertemu, saling memengaruhi, lalu perlahan menjelma menjadi bentuk. Proses semacam ini mengingatkan bahwa penciptaan seni tidak selalu bergerak melalui jalan yang sunyi. Ia juga tumbuh melalui semangat kolektif—kolegial: kesediaan untuk mendengar, berbagi, berdialog, dan membangun makna bersama.

Kolegialitas, dalam pengertian ini, bukan sekadar bekerja bersama dalam arti teknis. Ia adalah cara memahami bahwa gagasan tidak pernah benar-benar lahir sendirian. Setiap pemikiran selalu berutang pada percakapan yang mendahuluinya; setiap bentuk selalu membawa jejak relasi yang ikut membentuknya. Apa yang tampak sebagai karya individual sering kali merupakan hasil dari perjumpaan panjang dengan banyak orang, banyak pengalaman, dan banyak kemungkinan.

Mungkin karena itu, karya-karya yang hidup tidak hanya menyimpan kisah tentang siapa yang menciptakannya, tetapi juga tentang siapa saja yang turut hadir di belakangnya—baik secara nyata maupun dalam bentuk pengaruh, kenangan, dan pengetahuan yang diwariskan. Di sana, ingatan kolektif dan semangat kolegial saling menyusun satu sama lain. Yang satu menyediakan akar, sementara yang lain merawat pertumbuhannya. Kemudian, dari hubungan itulah bentuk-bentuk baru terus menjelma, bertumbuh, dan menjadi.

Barangkali karena itu, beberapa bentuk dalam Murakabi terasa akrab; terejawantah dalam bentuk beberapa kekaryaannya yang dirancang-susun bersama. Keakraban

tersebut lahir bukan semata dari pengalaman pribadi, melainkan dari kedekatan dengan lanskap budaya yang telah lama kita huni bersama. Ada semacam kesadaran kolektif yang bekerja secara diam-diam: lapisan pengalaman yang tersimpan dalam bahasa, simbol, mitos, dan praktik keseharian yang terus diwariskan. Ketika lapisan-lapisan itu menjelma menjadi karya, yang muncul bukan hanya ekspresi seorang perupa, melainkan gema dari pengalaman bersama yang terus mencari bentuknya di masa kini.

Pandangan semacam ini mengingatkan pada pemikiran Martin Heidegger ketika membicarakan asal-usul karya seni. Bagi Heidegger, karya seni bukan sekadar objek yang berdiri di hadapan pengamat. Karya adalah peristiwa yang memungkinkan sesuatu tersingkap dan hadir ke dalam dunia. Dalam pengertian ini, karya tidak hanya menunjukkan sesuatu yang telah diketahui, tetapi juga membuka kemungkinan untuk melihat sesuatu secara berbeda.

Murakabi tampaknya bekerja melalui proses penyingkapan semacam itu. Bentuk-bentuk yang muncul tidak memberikan jawaban yang selesai. Sebaliknya, mereka menghadirkan suatu dunia yang perlahan terbuka melalui pengamatan. Semakin lama dipandang, semakin terasa bahwa yang hidup dalam karya bukan hanya material atau citra visualnya, melainkan lapisan-lapisan pengalaman yang berkelindan di baliknya.

Di sinilah imajinasi mengambil peran penting. Imajinasi bukan dipahami sebagai pelarian dari kenyataan, melainkan sebagai ruang tempat berbagai pengalaman bertemu dan berubah bentuk. Ingatan, pengamatan keseharian, mitos, lanskap sosial, dan pengalaman personal saling bertaut hingga melahirkan kemungkinan visual yang baru. Apa yang semula berupa pengalaman kemudian menjelma menjadi bentuk; apa yang semula berupa kesan kemudian menemukan tubuhnya dalam karya.

Karena itu, menjelma bukanlah sekadar perubahan rupa. Ia adalah proses ketika sesuatu yang belum terlihat menemukan caranya untuk hadir—*present* and *moment* yang berjodoh. Mungkin di situlah kekuatan utama karya-karya Murakabi; bukan pada kemampuannya menggambarkan dunia

sebagaimana adanya, melainkan pada kemampuannya menghadirkan kembali dunia sebagai sesuatu yang dapat dilihat dengan cara yang baru; sebuah angin segar dalam pengayaan penyusunan yang lebih beragam cara pandang, ingat, dan tangkap.

Heidegger meminjam sebuah kata Yunani kuno: *aletheia*. Kata ini biasa diterjemahkan sebagai “kebenaran”—tapi bukan kebenaran dalam arti yang kita pakai sehari-hari, bukan soal pernyataan yang benar atau fakta yang akurat. *Aletheia* lebih dekat dengan kata “penyingkapan”—momen ketika sesuatu yang tadinya tersembunyi tiba-tiba hadir di depan pandangan. Bukan ditemukan, seperti menemukan kunci yang jatuh di balik sofa. Tapi muncul, seperti cahaya subuh yang perlahan membentuk kontur-kontur yang tadi gelap.

Karya seni adalah momen *aletheia* itu.

Ia tidak mengajarkan sesuatu yang bisa kita catat di buku. Ia menyingkapkan—membuat kita melihat sesuatu tentang dunia, tentang benda, tentang manusia, tentang waktu—yang tidak bisa disampaikan dengan cara lain selain dengan hadir di depan karya itu, pada waktu itu, dengan semua yang kita bawa dalam diri kita.

Karena itu pula, karya yang sama bisa terasa berbeda ketika kita datang kembali bertahun-tahun kemudian. Bukan karyanya yang berubah tetapi penyingkapan yang terjadi selalu terikat dengan siapa yang hadir dan kapan ia hadir—dan itu tidak pernah persis sama dua kali.

Bertumbuh: Pengkayaan Makna dalam Proses Perjumpaan

Setelah bentuk menjelma, perjalanan sebuah karya sesungguhnya baru dimulai. Ia meninggalkan ruang penciptaannya dan memasuki ruang yang lebih terbuka: ruang perjumpaan. Di titik ini, karya tidak lagi hanya berhubungan dengan senimannya, tetapi juga dengan berbagai orang yang datang melihat, merasakan, dan membawanya ke dalam pengalaman mereka masing-masing. Barangkali karena itu, pertumbuhan sebuah karya tidak selalu

terjadi pada material atau bentuk visualnya. Pertumbuhan justru berlangsung pada makna yang terus bergerak setiap kali perjumpaan terjadi.

Ketika menyusuri Murakabi Movement, saya melihat bagaimana bentuk-bentuk yang hadir tidak berdiri sebagai pernyataan yang tunggal. Setiap elemen tampak saling berkaitan dan membentuk hubungan yang cair. Ada bentuk yang mengingatkan pada lanskap, ada yang menyerupai tubuh, ada pula yang tampak seperti fragmen dari sesuatu yang pernah dikenal namun tidak lagi utuh. Hubungan-hubungan visual itu tidak memberikan jawaban secara langsung. Sebaliknya, ia membuka ruang bagi berbagai kemungkinan pembacaan.

Semakin lama diamati, semakin terasa bahwa karya-karya tersebut tidak bekerja melalui kepastian. Ia bekerja melalui kedekatan. Bentuk-bentuk yang semula tampak asing perlahan menjadi akrab. Sementara yang tampak akrab justru menghadirkan pertanyaan-pertanyaan baru. Dalam proses itu, makna tidak hadir secara sekaligus. Ia tumbuh sedikit demi sedikit, mengikuti waktu yang diberikan oleh pengamat kepada karya.

Pengalaman ini mengingatkan bahwa melihat bukanlah kegiatan yang pasif. Setiap orang datang ke ruang pameran dengan membawa sejarah hidupnya sendiri. Ada yang datang dengan pengalaman tumbuh di lingkungan pedesaan, ada yang akrab dengan kehidupan perkotaan, ada yang membawa ingatan masa kecil, dan ada pula yang datang dengan berbagai pengalaman sosial yang membentuk cara pandangnya. Semua pengalaman itu ikut bekerja ketika seseorang berhadapan dengan karya.

Karena itu, dua orang yang melihat karya yang sama belum tentu mengalami hal yang sama. Bentuk yang bagi seseorang mengingatkan pada alam, bagi orang lain mungkin menghadirkan kesan tentang keluarga, komunitas, atau bahkan pengalaman kehilangan. Perbedaan tersebut bukan kesalahan dalam memahami karya. Justru di situlah kehidupan sebuah karya berlangsung.

Dalam Murakabi Movement, ruang pameran terasa bukan hanya

sebagai tempat memajang karya, melainkan sebagai ruang perjumpaan berbagai pengalaman. Di dalamnya terdapat percakapan yang tidak selalu diucapkan. Sebagian terjadi dalam pikiran para pengunjung. Sebagian lain muncul dalam diskusi spontan, pertukaran pandangan, atau sekadar jeda ketika seseorang memilih untuk tinggal lebih lama di hadapan satu karya tertentu.

Atmosfer semacam ini memperlihatkan bahwa karya seni tidak hidup dalam kesendirian. Ia hidup melalui relasi. Relasi antara bentuk dan pengamat. Relasi antara pengalaman masa lalu dan pengalaman masa kini. Relasi antara apa yang diciptakan dan apa yang kemudian dimaknai.

Pada titik inilah Murakabi Movement terasa menarik untuk dibaca sebagai sebuah gerakan, bukan semata-mata kumpulan karya. Yang bergerak bukan hanya bentuk-bentuk visualnya, melainkan juga kemungkinan-kemungkinan makna yang terus berkembang di sekelilingnya. Setiap perjumpaan menghadirkan pembacaan baru. Setiap pembacaan melahirkan hubungan baru. Dan setiap hubungan membuka kemungkinan baru untuk memahami karya dari sudut yang berbeda.

Dengan demikian, pertumbuhan dalam Murakabi tidak hanya terjadi pada karya itu sendiri. Pertumbuhan juga terjadi pada para pengunjung yang bersedia meluangkan waktu untuk menyusurinya. Sebab ketika seseorang memberi ruang bagi dirinya untuk melihat lebih lama, mendengar lebih saksama, dan merasakan lebih dalam, yang berubah bukan hanya pemahamannya terhadap karya. Yang ikut berubah adalah cara ia memandang pengalaman-pengalamannya sendiri.

Mungkin karena itu, makna tidak pernah benar-benar menetap di dalam sebuah objek seni. Ia terus bergerak mengikuti berbagai perjumpaan yang terjadi. Ia tumbuh melalui percakapan, melalui pengamatan, melalui ingatan, dan melalui berbagai pengalaman manusia yang terus bertambah dari waktu ke waktu. Dalam proses itulah karya memperoleh kehidupannya yang paling nyata: bukan sebagai benda yang diam, melainkan sebagai ruang yang terus membuka kemungkinan untuk dipahami kembali.

Proses Menjadi: Seni sebagai Proses yang Tidak Pernah Selesai

Dalam kehidupan sehari-hari, kita terbiasa memandang sesuatu sebagai hasil akhir. Sebuah rumah dianggap selesai ketika pembangunan berakhir. Sebuah buku dianggap selesai ketika diterbitkan. Sebuah pekerjaan dianggap selesai ketika tujuan telah tercapai. Kita hidup di dalam cara berpikir yang sering kali menempatkan akhir sebagai ukuran keberhasilan.

Seni tampaknya bergerak dengan logika yang berbeda.

Sebuah karya mungkin selesai dikerjakan, tetapi tidak pernah benar-benar selesai dalam pengertiannya yang paling luas. Setelah meninggalkan ruang kerja penciptanya, ia memasuki kehidupan yang lain. Ia bertemu dengan waktu, dengan ruang, dengan pengalaman baru, dan dengan orang-orang yang terus membacanya dari sudut pandang yang berbeda. Di sanalah proses berlangsung.

Ketika menyusuri Murakami, saya tidak menemukan kesan tentang sesuatu yang telah mencapai bentuk akhirnya. Sebaliknya, yang terasa justru sebuah gerak yang terus berlangsung. Bentuk-bentuk yang hadir tidak tampak berusaha mengunci makna pada satu pengertian tertentu. Mereka seperti membuka jalan bagi kemungkinan-kemungkinan lain yang masih dapat tumbuh di kemudian hari.

Mungkin karena itu, pengalaman melihat karya tidak pernah benar-benar sama. Sebuah bentuk yang hari ini menghadirkan kesan tentang alam, beberapa tahun kemudian dapat menghadirkan pembacaan yang berbeda. Sebuah citra yang terasa dekat pada satu orang dapat menghadirkan jarak bagi orang lain. Bahkan seseorang yang kembali melihat karya yang sama pada waktu yang berbeda sering kali menemukan pengalaman yang berbeda pula.

Perubahan tersebut tidak selalu terjadi karena karya berubah. Sering kali manusia yang berubah. Pengalaman hidup bertambah, cara pandang berkembang, dan berbagai peristiwa yang dialami perlahan menggeser cara seseorang memahami apa yang dilihatnya. Ketika itu terjadi, karya yang sama dapat menghadirkan makna yang sama sekali baru.

Di titik ini, makna tidak lagi tampak sebagai sesuatu yang menetap di dalam objek seni. Ia lebih menyerupai sesuatu yang terus bergerak mengikuti perjalanan kehidupan manusia. Makna hidup dalam hubungan yang terus berubah antara karya dan mereka yang menjumpainya.

Karena itu, mungkin kurang tepat jika karya seni dipahami sebagai wadah yang menyimpan pesan tertentu untuk ditemukan. Karya lebih menyerupai ruang kemungkinan. Ia menyediakan tempat bagi berbagai pengalaman, tafsir, dan pertanyaan untuk saling bertemu. Sebagian orang mungkin datang untuk mencari jawaban, tetapi tidak sedikit yang justru pulang dengan pertanyaan baru.

Hal yang sama dapat dibaca dalam Murakabi. Apa yang ditawarkan bukanlah kepastian, melainkan keterbukaan. Bukan kesimpulan, melainkan peluang untuk terus melihat dari sudut yang berbeda. Dalam pengertian ini, karya tidak berdiri sebagai sesuatu yang beku. Ia terus bergerak bersama berbagai kemungkinan yang lahir dari setiap perjumpaan.

Barangkali di situlah kekuatan sebuah karya seni dapat ditemukan. Bukan pada kemampuannya menjelaskan segala sesuatu dengan terang, melainkan pada kemampuannya menjaga ruang bagi kemungkinan-kemungkinan yang belum selesai. Sebab kehidupan itu sendiri tidak pernah sepenuhnya selesai. Ia selalu berubah, selalu bergerak, dan selalu menghadirkan pengalaman yang belum pernah kita temui sebelumnya.

Ketika karya mampu tetap hidup di tengah perubahan tersebut, ia tidak lagi sekadar menjadi objek untuk dilihat. Ia menjadi bagian dari perjalanan manusia dalam memahami dirinya sendiri. Ia tumbuh bersama waktu, beradaptasi dengan pengalaman-pengalaman baru, dan terus menemukan cara-cara baru untuk berbicara kepada mereka yang datang menjumpainya.

Maka, menjadi bukanlah tujuan akhir yang suatu hari dapat dicapai. Menjadi adalah keadaan yang terus berlangsung. Ia adalah kesediaan untuk berubah tanpa kehilangan jejak

asalnya. Ia adalah kemampuan untuk membuka diri terhadap kemungkinan baru tanpa harus menolak pengalaman yang telah lebih dahulu hadir.

Dalam pengertian itulah Murakabi dapat dibaca sebagai sebuah medan yang terus bergerak. Bukan ruang yang menawarkan jawaban-jawaban tetap, melainkan ruang yang memungkinkan berbagai kemungkinan untuk terus lahir. Setiap bentuk yang hadir membawa sejarahnya sendiri. Setiap pengunjung membawa pengalamannya sendiri. Ketika keduanya bertemu, lahirlah makna-makna yang tidak pernah benar-benar selesai.

Mungkin karena itu, menyusuri Murakabi pada akhirnya bukanlah upaya untuk memahami sebuah karya hingga tuntas. Ia lebih menyerupai latihan untuk menerima bahwa tidak semua hal perlu dituntaskan. Ada pengalaman yang lebih bermakna ketika dibiarkan tetap terbuka. Ada pertanyaan yang justru hidup karena tidak segera dijawab. Dan ada kemungkinan-kemungkinan yang hanya dapat tumbuh ketika kita bersedia tinggal lebih lama di dalam proses menjadi.

Catatan Pinggir: Refleksi dan Kemungkinan

Pada akhirnya, ada satu hal yang terus saya pikirkan setelah menyusuri Murakabi: mungkin tidak semua hal perlu dipahami sampai tuntas.

Kita sering datang ke sebuah pameran dengan harapan menemukan penjelasan. Kita ingin mengetahui maksud di balik bentuk, memahami pesan yang ingin disampaikan, atau setidaknya memperoleh pegangan yang membuat pengalaman melihat terasa lebih pasti. Namun, semakin lama saya berada dalam perjumpaan dengan karya-karya ini, semakin terasa bahwa yang tersisa justru bukan kepastian, melainkan serangkaian pertanyaan yang terus hidup.

Barangkali pertanyaan-pertanyaan itulah yang paling lama tinggal.

Ada bentuk-bentuk yang masih mengganjal dalam ingatan. Bukan karena sulit dipahami, melainkan karena terus berubah

setiap kali diingat kembali. Ada kesan-kesan tertentu yang muncul ketika melihat sebuah karya, tetapi kemudian bergerak ke arah yang berbeda ketika pengalaman itu dibawa pulang. Seolah-olah karya tersebut tidak berhenti di ruang pameran, melainkan ikut berjalan bersama ingatan dan pikiran yang terus bekerja setelah perjumpaan berakhir.

Di titik itu, saya mulai menyadari bahwa yang disebut sebagai pemahaman mungkin tidak selalu berbentuk jawaban. Kadang-kadang ia hadir sebagai kesediaan untuk hidup bersama pertanyaan yang belum selesai. Sebagaimana sebuah percakapan yang baik tidak selalu menghasilkan kesepakatan, sebuah karya yang hidup tidak selalu menghasilkan kesimpulan yang tunggal.

Mungkin karena itu, saya merasa Murakabi lebih menarik untuk dibaca sebagai undangan daripada pernyataan. Ia tidak mendikte cara pandang tertentu, juga tidak menuntut satu tafsir yang harus disepakati bersama. Sebaliknya, ia membuka ruang bagi berbagai kemungkinan untuk hadir berdampingan. Apa yang saya lihat hari ini bisa jadi berbeda dari apa yang dilihat orang lain. Bahkan bisa berbeda dari apa yang akan saya lihat ketika kembali menjumpainya di lain waktu.

Kemungkinan-kemungkinan semacam ini membuat saya berpikir bahwa karya seni memiliki cara yang unik dalam merawat kehidupan. Ia tidak hidup karena berhasil memberikan jawaban yang paling tepat. Ia hidup karena mampu mempertahankan keterbukaan. Karena ia memberi ruang bagi orang-orang untuk datang dengan pengalaman yang berbeda, lalu menemukan sesuatu yang berbeda pula.

Di tengah kehidupan yang sering menuntut kepastian, ruang semacam ini terasa semakin penting. Kita hidup dalam masa ketika segala sesuatu cenderung diminta untuk segera dijelaskan, segera dipahami, dan segera disimpulkan. Padahal tidak semua pengalaman tumbuh dengan cara yang demikian. Ada pengalaman yang membutuhkan waktu. Ada pemahaman yang lahir perlahan. Ada makna yang baru muncul setelah kita memberi jarak terhadap apa yang kita lihat.

Mungkin itulah yang saya bawa pulang dari pertemuan dengan Murakabi. Bukan sebuah jawaban yang utuh, melainkan kesadaran bahwa memahami adalah proses yang terus berlangsung. Bahwa melihat bukan sekadar menangkap apa yang tampak di depan mata, melainkan juga mendengarkan apa yang bergerak di dalam diri kita ketika berhadapan dengannya.

Tentu pembacaan ini bukan satu-satunya kemungkinan. Orang lain mungkin menemukan jejak yang berbeda. Mungkin ada yang membaca karya-karya ini sebagai refleksi tentang alam, tentang tubuh, tentang komunitas, atau tentang perubahan zaman. Ada pula yang mungkin melihatnya sebagai upaya merawat ingatan, atau bahkan sebagai cara membayangkan masa depan yang belum memiliki bentuknya sendiri.

Justru karena itulah pembacaan ini saya tempatkan sebagai catatan pinggir.

Bukan karena ia tidak penting, melainkan karena ia tidak berdiri di tengah sebagai kebenaran yang harus diterima. Ia hanya salah satu jejak yang tertinggal setelah perjalanan. Sebuah catatan kecil yang lahir dari pertemuan, lalu dibiarkan tetap terbuka agar dapat bertemu dengan catatan-catatan lain yang mungkin akan ditulis oleh orang lain.

Barangkali pada akhirnya, Murakabi bukanlah sesuatu yang harus disimpulkan. Ia lebih menyerupai jalan yang dapat disusuri berulang kali. Setiap perjalanan akan menghasilkan pemandangan yang berbeda. Setiap persinggahan akan melahirkan pertanyaan yang berbeda. Dan setiap orang yang melaluinya akan membawa pulang sesuatu yang berbeda pula.

Di situlah kemungkinan-kemungkinan itu terus hidup.

Esai ini ditulis bukan sebagai penilaian akhir, melainkan sebagai undangan untuk melihat lebih lama — dan lebih sabar.

Pameran Seni Rupa karya Heri Dono
FREE D.O.M







ARTJOG



Biografi Penulis



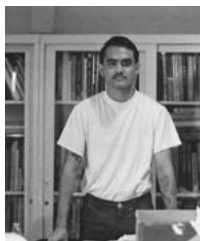
Arizal Rafsanjani lahir di Bukittinggi, Sumatera Barat. Sejak lulus kuliah di Jakarta, hingga saat ini menetap di Yogyakarta sambil aktif mengurus komunitas yang mengkaji sesuatu yang tak lekang oleh panas dan tak lapuk oleh hujan yaitu kebudayaan di Komunitas Titian.



Ashlesha Barde (b. 2004) is a visual artist, writer, and cultural researcher. Born in Mumbai India and raised in Bali Indonesia her practice explores the intersections of tradition, spirituality, cultural memory & human consciousness, in conversation with contemporary life. She received her Bachelor of Fine Arts from Institut Seni Indonesia (ISI) Bali in 2026 and is actively studying the Batuan Bali painting tradition under master artist I Dewa Gede Mandra since 2023. Her works have been exhibited at the Bali Arts Festival (2024, 2025), Agung Rai Museum of Art (ARMA), Neka Art Museum, and Puri Lukisan Museum. Translating her visual research into the written word, Ashlesha also contributes writing for Pena Seni Murni ISI Bali and independent publications, dedicating her voice to fostering deep, reflective dialogues within the traditional & contemporary art ecosystem.



Dhiani Probhosiwi memiliki latar belakang pendidikan Sastra Inggris dan aktif dalam isu-isu perlindungan hewan. Ia mendirikan sebuah inisiatif yang berfokus pada peningkatan kesejahteraan hewan yang ditenakkan, namun keterlibatannya mencakup kepedulian yang lebih luas terhadap berbagai persoalan hewan dan lingkungan. Melalui kerja-kerjanya, ia berupaya mendorong perubahan cara pandang manusia terhadap hewan non-manusia serta relasi keduanya di dalam ruang hidup. Ia menggunakan tulisan sebagai sarana untuk mengekspresikan gagasan, merefleksikan pandangan, dan menantang spesiesisme.



Fathan (born 2000), also known as Turamone, is an artist based in Bandung, Indonesia. He is currently pursuing his undergraduate studies in Integrated Arts at Parahyangan Catholic University. Alongside his academic work, he actively develops artistic projects while completing his final thesis.



Gutami Hayu Pangastuti adalah perempuan kelahiran Sumatra yang kini tinggal di Surakarta. Bersama grup Artaxiad Gamelan Syndicate, ia turut berolah vokal dan menginisiasi gamelan sebagai peristiwa seperti Gamelan Camp dan Gamelan Gigs. Berbagai aktivitas kebudayaan ia jalani, meliputi residensi seniman di GYCF (Global Youth Culture Forum) Korea Selatan 2018, komposer Kata Buni Forum 2024, penulis buku antologi BWCF (Borobudur Writers and Cultural Festival) 2024, seniman ekshibisi tunggal di Rame Dendang Galeri Lokananta 2025, moderator dan pembicara di beragam forum. Di sela waktu kerja di Lokananta, ia juga pelantun lagu bercorak sastra Jawa kuna gubahan Astakosala band.



Kemala Hayati (lahir di Pontianak, Kalimantan Barat, Juni 2000) adalah seniman tekstil yang tinggal dan berkarya di Yogyakarta. Latar belakangnya dalam praktik kriya membentuk ketertarikan yang berkelanjutan terhadap tekstil sebagai ruang pertemuan antara material, tubuh, dan memori. Ia menempuh pendidikan di Jurusan Kriya, Institut Seni Indonesia Yogyakarta, yang memperluas eksplorasinya terhadap tekstil tidak hanya sebagai objek fungsional, tetapi juga sebagai medium artistik dan bahasa konseptual.



Muhyi Atsarissalaf adalah lulusan Kajian Komunikasi dan Masyarakat Islam dari UIN Sunan Kalijaga. Minat penelitiannya berfokus pada mediasi agama dalam masyarakat Muslim. Ia tergabung dalam komunitas Gerakan Surah Buku, serta mulai menekuni seni rupa sebagai ruang eksplorasi baru. Pada 2025, ia melakukan debut sebagai kurator dalam pameran seni rupa Art Salam di ISBI Aceh. Selain kerja-kerja akademik dan kuratorial, ia juga aktif menulis cerita pendek dan puisi.



Nadia Varayandita Ingrida (b. 1998, Indonesia) adalah lulusan Perdamaian dan Resolusi Konflik, Universitas Gadjah Mada yang aktif menulis artikel akademik dan esai dalam lanskap keamanan manusia, kesetaraan gender, serta pendidikan perdamaian, sekaligus terlibat dalam proyek seni seperti ARTJOG 2023, Artcare Indonesia, dan Asana Bina Seni 2025 dalam Biennale Jogja 18. Dalam beberapa kesempatan juga berkontribusi sebagai penulis untuk pameran, antologi, dan jurnal, menggabungkan riset akademik dengan praktik kreatif untuk menjembatani diskursus seni dan keamanan manusia.



Prima Abadi Sulistyo adalah salah satu pekerja/penggerak di ekosistem seni rupa dan kebudayaan Yogyakarta. lulusan sejarah dari salah satu universitas di Yogyakarta. Kerja-kerjanya sering berada di balik layar dan bagian dari tim kerja manajerial seni yang mewarnai agenda kesenian dan kebudayaan di Yogyakarta. Berawal dari volunteer dalam kegiatan seni dan budaya di Yogyakarta; ia merangkak dan belajar banyak hal dalam kerja-kerja manajerial belakang layar; baik sebagai pengelola SDM event seni, aktif dalam beberapa kolektif dan komunitas seni, tim peneliti seni warga dan salah satu tenaga ahli dalam pembuatan festival warga di Sabu Raijua, NTT dan Wakatobi di tahun 2026 (bersama lembaga YKAN), tenaga ahli program bidang sejarah dan permuseuman di dinas kebudayaan kota dan pernah diberikan kesempatan menjadi tim kuratorial pameran Kraton Yogyakarta dan kurator di salah satu pameran di Yogyakarta pada tahun 2024.

Ucapan Terima Kasih

ARTJOG

Senirupa.id

Buku Seni Rupa

AJI Yogyakarta

Sekolah Jurnalistik S.K Trimurti

Lorong Homestay

Studio Kalahan

Bale Klegung

Murakabi Pomah

Heri Pemad

Bambang Toko Witjaksono

Ignatia Nilu

Gading Narendra Paksi

Hendro Wiyanto

Bambang Muryanto

Heri Dono

Riyan Kresnandi

Opee Wardany

Grace Samboh

Presiden Tidore



GAS
GUGUP & BERGAS SENI
JAWA

JAWA
RAT
QUEENS

ARTJOG

SENIRUPA.id

WWW.JOGJAARTWEEKS.COM



QRCCBN : 60-1928-8775-617