

REFLEKSI SENI DALAM PARADIGMA KEBUDAYAAN YANG BERUBAH

Ipit Saefidier Dimyati



PENDAHULUAN

Pendidikan kesenian selalu mengajarkan masa lalu, tidak pernah mengajarkan yang datang di “hari ini”, apalagi di masa depan. Ilmu seni adalah interpretasi kreativitas seni yang telah berlalu. Oleh karena itu, institusi pendidikan seni secara umum selalu tertinggal dari perkembangan kesenian itu sendiri yang senantiasa berubah dari saat ke saat.

Pada saat para mahasiswa masuk ke desa-desa untuk menerapkan ilmu yang di dapatnya dari bangku kuliah, paradigma mereka tentang kesenian secara umum biasanya adalah melihat kesenian-kesenian itu sebagai tradisi yang pernah hidup, atau masih hidup namun nafasnya “senin-kamis”, artinya akan punah, atau juga kesenian-kesenian tradisi yang masih hidup yang disenangi oleh masyarakat. Saat menyadari bahwa di desa tersebut sebetulnya tidak ada kesenian tradisi, dan kalau pun ada, namun sudah tidak pernah dianggap lagi oleh masyarakat, mereka umumnya sedikit kecewa, dan kerap kali kebingungan, apa yang mesti dilakukan, kesenian tradisi apa yang harus bersama-sama dengan masyarakat untuk dihidupkan?

Pada masa sekarang, saat dunia telah menjadi “kampung besar”, hampir segala hal yang terjadi di belahan dunia mana pun akan dengan gampang terlihat dan di belahan dunia yang lain. Teknologi komputer telah menyebabkan dunia seolah-olah tak berjarak. Sekat-sekat bangsa atau budaya sekarang telah semakin mencair. Artinya, meskipun kita menyebut suatu daerah itu “desa”, namun jangan membayangkan desa yang dimaksud seperti desa seperti pada Abad XX. Desa nyaris hampir sama dengan kota-kota. Di desa-desa jaringan internet telah masuk, mereka bisa menyaksikan peristiwa-peristiwa di seluruh dunia melalui platform-platform populer, seperti Youtube, Instagram atau TikTok.

Dengan membeberkan semua itu, tulisan ini bermaksud untuk menelaah bahwa “perubahan” merupakan unsur yang tidak bisa dihindarkan dari kehidupansosial manusia. Duniasalingmempengaruhi. Tak ada peradaban yang tidak dipengaruhi oleh peradaban lainnya. Pemerintah Korea Utara berusaha menutup diri dari pengaruh-pengaruh luar, namun selalu saja ada berita beberapa penduduknya yang dihukum, bahkan dieksekusi mati oleh pemerintahnya, karena menonton hiburan, seperti film dan K-Pop, karya-karya seniman Korea Selatan, yang diselundupkan oleh orang-orang tertentu.

Dengan adanya pengaruh dari peradaban dan kebudayaan yang lainnya, maka di desa-desa pun selera mulai bergeser. Mereka tidak lagi merasa terhibur dengan seni-seni tradisi dengan berbagai alasan. Apakah itu berbahaya? Tentu saja tidak. Perubahan itu keniscayaan. Tak ada sama sekali yang tidak berubah di dunia ini. Dari zaman dulu hingga sekarang. Sekarang perubahannya semakin terasa cepat, karena pengaruh dunia maya yang bisa diakses nyaris oleh seluruh manusia di jagat ini.

Oleh sebab itu, tampaknya ketika para mahasiswa seni masuk ke Masyarakat, semestinya mereka tak perlu lagi dibebani untuk menghidupkan kesenian tradisi. Jika memang di desa itu masih ada kesenian tradisi yang hidup, sudah tentu para mahasiswa tidak bisa mengabaikannya. Akan tetapi, jika di desa itu tidak ada lagi kesenian tradisi yang hidup, dan mereka lebih menyukai seni-seni urban, sudah tentu mahasiswa pun semestinya tidak memaksakan seni-seni tradisi dihidupkan, padahal Masyarakat tidak menyukainya.

Berdasarkan pemikiran tersebut di atas, dalam tulisan ini akan dibahas bagaimana kebudayaan, dan di dalamnya kesenian, berubah. Tulisan diawali dengan pembahasan kebudayaan, lalu mengupas kebudayaan dalam perspektif perubahan. Penyadaran mengenai kebudayaan yang berubah secara teori biasanya sudah dipahami oleh orang-orang, namun dalam praktiknya mereka yang paham itu jarang menerapkannya, malah selalu kebudayaan itu dipandang secara sempit, yakni warisan nenek moyang.

Setelah membahas tentang kebudayaan yang berubah, selanjutnya tulisan ini meninjau kasus nyata tentang kesenian yang ada di Bandung, yang lahir dari masyarakat kota (urban), dengan semangat yang berbeda dengan semangat masyarakat tradisi. Jeprut, salah satu jenis performing art (bahkan ada yang menyebutnya sebagai performance art), merupakan satu bentuk ekspresi dari seniman-seniman yang tampaknya didorong oleh kebutuhan untuk menemukan satu genre yang relative baru, yang bisa mewakili gejala yang dirasakannya.

Tulisan ini sejenis refleksi setelah penulis jadi pembimbing saat mahasiswa terjun ke Masyarakat di desa Laksanamekar, Kecamatan Padalarang, Kabupaten Bandung Barat.

ISI

Seni dan Perubahan

- Pengertian Kebudayaan

Tulisan ini akan membahas perubahan dari sudut pandang kebudayaan. Oleh sebab itu, sebelum masuk ke inti tulisan, terlebih dulu dibahas tentang pengertian kebudayaan serta perubahan kebudayaan.

Kebudayaan merupakan seperangkat nilai yang menjadi pedoman untuk bertindak laku dari suatu masyarakat yang relatif tetap. Namun bila hanya itu, telah lama peradaban manusia lenyap di dunia sebab tidak mampu beradaptasi dengan perubahan-perubahan. Tapi ternyata tidak. Bukti-bukti antropo-sosiologis memperlihatkan bahwa umumnya manusia telah mampu beradaptasi terhadap perubahan yang terjadi di dunia. Mengapa demikian? Sebab selain memiliki sisi yang menunjukkan suatu kemapanan nilai-nilai, kebudayaan pun memiliki sisi yang menunjukkan peluang bagi perubahan-perubahan. Sisi ini mungkin hanya sebuah lubang kecil, tapi ia begitu penting bagi keberlanjutan kehidupan (Babette, 2017: 13).

Banyak telaah mengenai perubahan ini, salah satunya yang menarik adalah hipotesis yang diajukan oleh Julian Steward tentang konsep “inti” (core) budaya. Menurutny semua sistem budaya dapat dipisahkan dalam dua institusi, yaitu institusi inti dan institusi perifer (Kaplan & Manners, 1999:65). Institusi inti merupakan yang paling erat kaitannya dengan cara suatu budaya beradaptasi terhadap lingkungan dan mengeksploitasi lingkungan tersebut. Institusi inti dalam suatu kebudayaan dapat meliputi unsur-unsur ideologi, sosiopolitik, dan teknoekonomis. Yang terakhir, yakni teknoekonomis, merupakan unsur yang paling menonjol pengaruhnya dalam menetapkan serta membentuk ciri-ciri strategis suatu masyarakat. Perubahan, demikian Steward, dapat dimulai di manapun di dalam sistem. Tapi jika perubahan tidak bereaksi dengan institusi inti, maka sistem sebagai suatu keseluruhan tidak akan mengalami perubahan tipe budaya.

Mengenai teknoekonomi, yang dimaksudkan adalah bukan hanya teknik atau alat yang digunakan oleh suatu masyarakat. Bagian pertama dari kata bentukan itu (“tekno”) mengacu pada perlengkapan teknis atau material dan pengetahuan yang ada dalam (serta dimanfaatkan oleh) masyarakat. Kemudian kata kedua (“ekonomi”) lebih dimaksudkan

pada pengaturan yang dilakukan masyarakat saat memanfaatkan perlengkapan teknis dan pengetahuannya untuk produksi, distribusi dan konsumsi barang serta jasa. Jadi, dalam pengertian itu teknologi dianggap sebagai representasi dari “kesempatan”, sedangkan ekonomi sebagai representasi cara pemberlakuan kesempatan itu dalam masyarakat (Ibid, 1999:129).

Dalam kepustakaan antropologi banyak ditemukan fakta bahwa munculnya teknik atau suatu material yang relatif baru dalam suatu masyarakat menyebabkan terjadinya transformasi budaya. Kasus diperkenalkannya kuda pada suku Indian Tanah Datar di Amerika utara, misalnya. Seperti yang diperlihatkan Symnms C. Oliver, kehadiran kuda dalam masyarakat Indian tersebut memungkinkan mereka melakukan eksploitasi sumberdaya hewani yang kaya dengan cara dan tarap yang sebelumnya tidak dapat dicapai. Perubahan teknologi dasar ini pada akhirnya menjadi pemicu rentetan modifikasi budaya. Begitu pula pergantian kapak batu menjadi kapak baja pada suku Yir-Yaront di Australia. Kasus yang ditunjukkan Lauritson Sharp ini konon telah membawa perubahan dramatik dalam bidang gagasan, sentimen dan nilai-nilai tradisional.

Contoh-contoh lainnya tentu masih bisa ditambah. Tapi menurut hemat penulis uraian singkat dan sederhana di atas sudah cukup untuk memperlihatkan bahwa menurut sudut pandang Steward serta para pengikutnya untuk memahami perubahan-perubahan budaya tampaknya teknologi atau hal-hal yang bersifat material begitu menonjol sehingga ia seharusnya menjadi titik-tolak yang paling utama bagi peneliti antropologi yang sedang melakukan penelitian. Sungguhpun mereka tidak mengabaikan sama sekali persoalan-persoalan nilai, norma, ideologi dan hal-hal lain yang bersifat internal, tapi karena hal-hal tersebut sulit diukur, maka mereka berkeyakinan bahwa hanya melalui kajian teknologi dan materi yang bersifat eksternal yang akan mampu mewujudkan ilmu-ilmu sosial menjadi ilmu dengan validitas dan probabilitas yang tinggi.

Memang kita harus mengakui bahwa pendekatan para ahli yang memperlakukan teknoekonomi sebagai titik-tolak telah memperkaya ‘pisau bedah’ ilmu-ilmu sosial dalam membuka selubung-selubung misteri kehidupan manusia. Tapi bila hal itu dijadikan sebagai faktor yang determinan, tampaknya kita pun mesti mengajukan keberatan-keberatan. Bila dikatakan bahwa inti kebudayaan yang paling menonjol

adalah teknoekonomi, menurut hemat penulis pendapat itu awalnya ditarik dari pengandaian-pengandaian yang notabene bersifat ideologis. Bisa saja dikatakan bahwa kesimpulan itu ditarik dari hasil-hasil penelitian empiris, namun mereka tak bisa mengklaim telah meneliti seluruh kebudayaan di dunia.

Mungkin betul bahwa pemunculan teknologi yang relatif baru dalam suatu masyarakat mampu merombak nilai-nilai budayanya, namun betul pula bahwa tidak harus selalu kemunculan teknologi yang awalnya belum ada dalam suatu masyarakat mampu mengubah nilai-nilai budaya masyarakat bersangkutan seperti pernah diungkapkan oleh W.F. Ogburn (Soekanto, 1986: 3-12). Menurutnya ada dua jenis adaptasi sosial, yakni menyangkut adaptasi manusia terhadap kebudayaan serta penyesuaian berbagai jenis kebudayaan. Yang pertama merupakan penyesuaian kebudayaan pada kondisi-kondisi material, sedangkan yang kedua adalah kebudayaan adaptif atau penyesuaian pada kondisi-kondisi nonmaterial. Idealnya bila kebudayaan material berubah maka kebudayaan nonmaterial pun berubah. Tapi sering terjadi bahwa perubahan yang satu tidak selalu diiringi oleh perubahan yang lainnya. Kebudayaan material lebih cepat berubah, tapi sikap-sikap nonmaterial lebih lambat berubah. Orang yang berasal dari desa yang hidup di kota, misalnya, tetap saja membawa sikap-sikap mental desa meskipun lingkungan materialnya berbeda. Oleh sebab itu, meskipun mereka bisa survive, ia tetap saja tak mampu beranjak dari kemiskinannya, karena kurang bisa mengantisipasi perubahan-perubahan material yang demikian cepat.

Sebuah hasil penelitian yang sangat memikat tentang orang Jawa ditulis oleh Benedict R. O'G. Anderson (2000: 35-169). Dia melihat bahwa meskipun Indonesia telah melakukan transformasi ekonomi, politik, budaya dan sosial dalam waktu yang relatif panjang, namun tetap saja tidak bisa lepas dari masa lalunya. Artinya, perubahan yang terjadi di Indonesia sebetulnya hanya menyentuh permukaannya saja, sedangkan nilai-nilai yang mendasarinya tetap sama, yakni nilai-nilai lama. Itulah sebabnya mengapa Negara Indonesia menjadi begitu sentralistik, misalnya, dan tampak alergi terhadap sistem parlementer atau bentuk negara federasi. Menurut Anderson, akarnya terletak pada logika konsep tradisional Jawa mengenai Kuasa yang memerlukan suatu pusat, yang berkarakter sinkretik dan menyerap, serta menganggap titik pusat biasanya dinyatakan dalam diri seorang penguasa.

Begitulah, meskipun nilai, norma atau ideologi itu konon sulit diukur, tapi tetap eksis dan banyak dilakukan orang sebagai titik berangkat dalam melakukan penelitian. Tentu apa yang diungkapkan dalam penelitiannya bisa salah atau kurang tepat, seperti halnya penelitian-penelitian yang berbasis pada teknologi atau materi. Namun demikianlah hakikat ilmu, ia semestinya tidak mengklaim menjadi yang paling benar. Jika klaim itu dengan sengaja diterapkan padanya, maka ilmu bersangkutan menjadi dogmatik, dan dengan demikian mengingkari hakikatnya sendiri. Baik ilmu-ilmu sosial maupun ilmu-ilmu alam (eksakta) bisa mencapai tarafnya seperti sekarang, karena ada proses dialektika yang saling membantah dan menambahkan.

Perubahan Kebudayaan

Lalu, bagaimakah kebudayaan berubah? Apakah perubahan itu hasil inisiatif individu atau kelompok? Dalam antropologi perubahan biasanya dilihat sebagai hasil dari proses evolusi, difusi, atau akulturasi. Bila perubahan dianggap sebagai hasil dari proses evolusi, maka ia merupakan suatu keniscayaan yang harus dilalui oleh suatu kebudayaan melalui tahap tahap yang gradual dan berlaku secara universal. Sedangkan dari perspektif difusi terkandung makna bahwa perubahan kebudayaan terjadi karena adanya suatu persebaran dari satu pusat kebudayaan yang kuat terhadap kebudayaan-kebudayaan lainnya. Kemudian, dalam akulturasi perubahan kebudayaan diyakini sebagai suatu proses terjadinya peristiwa amalgamasi dua atau lebih kebudayaan, sehingga menghasilkan sintesis *sui generis* (lihat Lauer, 1977: 387-402).

Tentu saja banyak variasi pendapat dari ketiga konsep atau paradigma tersebut di atas. Dalam tulisan ini tidak akan ditelusuri kembali secara mendalam. Baik melalui evolusi, difusi, ataupun akulturasi, perubahan dalam kebudayaan tampaknya diakui sebagai gerak yang tidak bisa dihindari. Dalam kenyataan empirik memang banyak orang atau masyarakat yang berusaha untuk mencegah terjadinya perubahan sosial atau kebudayaan. Orang atau masyarakat yang melakukan pencegahan itu biasanya takut bahwa, dengan terjadinya perubahan maka 'kosmos' makna yang jadi panutan bersama menjadi terguncang, sehingga terjadilah khaos. Tapi bisa juga orang yang takut pada perubahan tersebut karena tidak ingin beranjak dari status quo, suatu keadaan yang bisa menghilangkan peluang untuk memperoleh keuntungan baik secara materil maupun moril

bagi kepentingan diri atau kelompoknya. Untuk menjaga agar tidak terjadi perubahan, biasanya orang-orang seperti itu, bila ia berada dalam tampuk kekuasaan, membuat semacam “rasionalisasi” dengan melakukan pengawasan yang ketat melalui peraturan-peraturan dan alat-alat kekuasaan lainnya.

Namun, seketat apa pun pengawasan yang dilakukannya, selalu saja terjadi perlawanan, baik secara langsung maupun tidak langsung, oleh orang-orang yang merasa terkungkung berada dalam situasi dan kondisi yang stagnan dan mungkin juga menyiksa. Bisa jadi perlawanan terhadap keadaan yang seolah-olah membeku itu dilakukan secara terorganisir dan sistematis melalui sebuah gerakan yang melibatkan orang banyak, atau bisa juga secara perorangan melalui perilaku yang seolah-olah iseng dan tidak tahu aturan. Banyak contoh di dunia tentang gerakan perlawanan terhadap status quo yang melibatkan orang banyak yang pada dasarnya bertujuan untuk mengubah keadaan, seperti revolusi Perancis, gerakan kemerdekaan yang ingin melepaskan diri dari cengkeraman penjajah, gerakan reformasi yang terjadi di Indonesia beberapa waktu yang lalu, dan sebagainya. Begitu pula dengan perlawanan yang dilakukan secara perorangan, misalnya perlawanan kecil-kecilan para petani Sedaka di Malaysia, seperti yang diperlihatkan oleh James C. Scott (2000), melalui perilaku-perilaku yang seolah-olah kurang berarti seperti mencuri sedikit-sedikit, memperlambat kerja, pura-pura sakit, pura-pura bodoh, dan sebagainya. Perlawanan-perlawanan kecil yang terkesan remeh dan kurang memiliki makna bagi perubahan itu mungkin awalnya tidak berdampak yang begitu mengagetkan, tapi bila ia terus dilakukan secara konsisten, pada saat-saat tertentu perlawanan tersebut bisa menjadi besar dan melibatkan orang banyak. Misalnya dalam kesenian, saat gerakan dada muncul di Zurich pada tahun 1916, awalnya dari sebuah diskusi kecil tentang seni di sebuah kafe yang dilakukan oleh tiga orang seniman: Tzara, Arp, dan Huelsenbeck (Ades, 1981: 110-121). Ketika salah seorang dari mereka menemukan kata “dada” dari sebuah kamus secara tidak sengaja, lalu mereka membuat suatu pertunjukan yang tidak lazim yang membuat orang di sekitarnya protes: Mula-mula Arp membaca sajak, menyusul Huelsenbeck melakukan hal yang sama dengan suara yang lebih keras, kemudian Tzara seolah-olah tak mau kalah memukul-mukul drum, sehingga menimbulkan paduan bunyi yang tak enak didengar. Gerakan yang memprotes terhadap pemujaan

yang berlebih-lebihan pada keunggulan rasio dan seni dengan estetika yang formal itu, kemudian menyebar ke seluruh Eropa dan menjadi kecenderungan umum seniman-seniman muda pada saat itu.

Tentu saja sebuah gerakan perlawanan terhadap kondisi atau situasi yang telah mapan, tidak berangkat dari kekosongan nilai. Artinya, seorang individu atau kelompok yang melakukan semacam tinjauan kritis terhadap tatanan nilai yang ada, bukanlah makhluk-makhluk asing yang bebas dari nilai yang diberontaknya. Bagaimanapun mereka merupakan “produk” dan bagian dari suatu masyarakat yang menyantuni patokan-patokan tertentu untuk berperilaku. Namun justru karena itu perlawanan menjadi memiliki makna, sebab orang-orang yang melakukannya, terutama secara sengaja, merupakan orang-orang yang boleh dikatakan sangat paham dengan seluk-beluk kebudayaannya. Adalah sebuah kekonyolan, menurut hemat penulis, bila ada yang memberontak dengan tanpa terlebih dulu memahami apa-apa yang diberontaknya. Pada dasarnya setiap anggota masyarakat paham dengan kebudayaannya, walaupun tentu saja tidak selalu mampu mengutarakannya secara verbal. Tapi walaupun begitu, tidak setiap orang mampu menjadi pencetus bagi perubahan kebudayaan. Diperlukan suatu keberanian untuk menyimpang dari pola-pola yang telah ditentukan. Ketika Nyoman Mandra, seorang seniman lukis yang berasal dari Kamasan Bali, misalnya, selesai melukis salah satu episode Mahabrata, lalu diberi komentar oleh masyarakat Kamasan yang melihat lukisannya dengan ungkapan “beh, ben, beh”, bahasa lokal yang menggambarkan rasa kagum dan ungkapan persetujuan dengan tema dan gaya yang diungkapkan Mandra (Kayam, 1981: 38), apakah hal yang sama akan diperolehnya saat ia melukis sosok Arjuna yang bunuh diri karena menyesal telah membunuh saudaranya? Karena ini hanya sebuah pengandaian, jawabannya bisa ya atau tidak. Bila ya, tentu Mandra akan tetap menjadi anggota masyarakat Kamasan yang ‘aman’ seperti semula, walaupun mungkin karyanya tersebut bisa menggoyahkan tata nilai yang ada; tapi bila tidak, dan tampaknya jawaban inilah yang memiliki kemungkinan yang besar kalau terjadi dalam suatu masyarakat yang masih kukuh menggenggam norma-norma leluhur seperti masyarakat Kamasan pada saat itu, Mandra akan dikucilkan dari pergaulan, tidak diikutsertakan dalam upacara-upacara agama, atau malah mungkin juga dianggap sebagai orang gila. Tidak setiap orang mampu dan berani menghadapi resiko-resiko semacam

itu. Boleh jadi banyak orang yang memiliki pikiran-pikiran yang berbeda, menyimpang, atau terlihat aneh bila dilihat dari perspektif keseharian, tapi karena merasa takut dan tidak berani menghadapi konsekuensi-konsekuensi negatif yang bakal diterima, akhirnya pikiran tersebut hanya jadi gagasan-gagasan yang terkubur meskipun sebetulnya memiliki potensi bagi kemaslahatan pertumbuhan kebudayaan.

Bila Henri Bergson (dalam Noerhadi, 1983: 22) mengatakan bahwa tradisi (penulis tambahkan: dan atau kebudayaan) merupakan kristalisasi kreativitas dari masa lalu, maka dalam ungkapan itu sebetulnya tersirat pengakuan bahwa peradaban manusia dalam sejarahnya selalu diisi oleh serentetan perubahan-perubahan yang lahir dari manusia--manusia kreatif di masa lalu. Hanya saja, ketika ia telah menjadi kebiasaan atau telah terintegrasi dalam mainstream dan diakui sebagai milik bersama, maka gagasannya tidak lagi dirasakan sebagai hasil dari sebuah inovasi. Sebuah contoh kecil bisa ditampilkan di sini. Mungkin kita sudah terbiasanya melihat orang yang akan merebus telur dengan terlebih dulu melubangi kulit telur di bagian yang lonjongnya dengan jarum. Penulis bisa membayangkan bahwa orang yang pertama melakukan hal itu pernah direpotkan oleh persoalan merebus telur yang senantiasa pecah dalam godogan air, padahal ia sebetulnya ingin memperoleh telur matang dengan bulatan yang utuh sehingga terlihat 'indah' bila dibuat rendang misalnya. Setelah akar persoalannya ditemukan, yakni bahwa yang menyebabkan pecahnya telur itu karena ada tekanan udara dari dalam saat berada dalam suhu panas, kemudian ia memutuskan untuk melubangi telur yang akan direbusnya dengan jarum, lalu memasukkannya pada saat air dalam keadaan mendidih. Ternyata usahanya berhasil, dan lubang kecil yang dibuatnya nyaris tak nampak. Awalnya orang yang menyaksikan peristiwa itu mungkin beranggapan bahwa melubangi telur yang akan direbus adalah perbuatan konyol. Bagaimana tidak? Bukankah melalui lubang itu isi telur akan berceceran? Tapi setelah menyaksikan hasilnya yang gemilang, mungkin ia pun akan meniru, lalu menyebarkan informasi baru ini pada orang-orang yang sedang menghadapi problem yang sama. Ketika informasi telah tersebar, dan lambat-laun menjadi pengetahuan yang umum, ia tidak lagi menjadi sesuatu yang mengejutkan seperti pertama kali ditemukan; orang-orang menjadi lazim melakukannya, dan ia tidak diingat lagi sebagai hasil dari inovasi seseorang di masa lalu.

Sudah tentu perubahan kebudayaan tidak selalu berarti pertumbuhan, tapi bisa juga berarti kemerosotan. Namun apapun makna yang terkandung di dalamnya, perubahan kebudayaan biasanya diawali oleh hadirnya cara berpikir yang menyimpang dari pola-pola umum yang dilakukan oleh sedikit atau banyak orang yang menjadi anggota suatu masyarakat. Cara berpikir demikian disebut Edward de Bono sebagai cara berpikir lateral (1990), yaitu selain menyimpang dari cara berpikir yang lazim, ia pun berusaha untuk keluar dari pembatas-pembatas, melakukan semacam lompatan dengan cara memandang secara baru hal-hal atau pola-pola lama. Tapi cara berpikir semacam itu tidak populer di masyarakat, sebab bila ia telah menjadi perilaku maka 'kosmos' yang telah tersusun secara rapi menjadi terguncang serta mampu menciptakan kondisi khaos. Untuk mengantisipasi agar perilaku semacam itu tidak muncul, biasanya masyarakat memiliki mekanisme pengendalian sosial dengan sanksi-sanksi dari yang paling ringan seperti tidak diikutsertakan dalam upacara-upacara agama, hingga yang paling berat: hukuman mati. Tapi meskipun berpikir lateral beserta perilaku yang menyimpang sebagai perwujudannya sering dihadang oleh sanksi-sanksi, ia selalu saja dilakukan oleh orang-orang, meskipun hanya jadi gerak yang marjinal. Selalu saja ada pribadi pribadi yang berusaha melanggar aturan atau patokan yang telah menjadi pegangan bersama, karena merasa tidak puas dengan cara cara konvensional yang dianggapnya tak lagi mampu menampung dan berdamai dengan perubahan perubahan lingkungan. Biasanya dalam suatu masyarakat yang masih kuat berpegang teguh pada patokan patokan yang telah terlembagakan dalam pranata pranata sosial, pribadi pribadi semacam itu dianggap sebagai orang yang aneh, gila, dan abnormal.

Di atas telah diungkapkan bahwa kebudayaan itu memiliki dua sisi yang saling melengkapi satu sama lain: sisi kemapanan nilai-nilai dan sisi peluang untuk disimpangkan. Dilihat dari perspektif ini, maka perilaku yang dianggap menyimpang oleh suatu masyarakat, sebetulnya adalah perilaku-perilaku yang mampu menggerakkan kebudayaan untuk mengikuti perubahan-perubahan yang senantiasa terjadi dalam kehidupan. Berbicara masalah perilaku menyimpang (*deviant*), Seymour Smith (1990: 76-77) mengatakan bahwa *deviansi* (*deviance*) sering didefinisikan sebagai perbedaan dari norma norma sosial, dan ini berarti istilah itu merupakan kategori yang lebih luas

daripada istilah *crime* yang hanya menunjuk pada perilaku-perilaku yang akan menyerang persetujuan formal. Perilaku perilaku deviant sebetulnya suatu fenomena normal dalam masyarakat manusia, dan ia telah dihubungkan dengan kapasitas seseorang dalam melakukan kreativitas dan inovasi, yakni suatu kemampuan yang menjadi bagian dari warisan perilaku manusia.

Jika suatu perilaku masih dianggap deviant dan belum terintegrasi menjadi konfigurasi yang menyeluruh dan belum menjadi patokan atau panutan untuk bertingkah laku, kiranya lebih tepat dikatakan sebagai berada dalam tahap liminal¹, meminjam istilah Victor Turner (1982), yakni suatu tahap yang berada di luar struktur dimana orang yang mengalaminya merasa menghadapi dirinya secara utuh dalam keadaan yang tidak dipengaruhi keadaan normal sehari-hari. Tahap liminal berada dalam sebuah ambang antara 'ada' dan 'tidak ada', suatu fase atau keadaan di antara dua aturan. Perilaku perilaku alternatif yang belum dijadikan sebagai bagian kebudayaan, biasanya dianggap sebagai perilaku yang menyimpang atau deviant. Ia dianggap berada di luar kepatutan dan tidak pantas untuk diikuti. Oleh sebab itu perilaku menyimpang ini seolah-olah menjadi asyik sendiri menikmati kondisinya yang ambivalen. Untuk mencirikan bahwa perilaku itu menyimpang dari keseharian yang berada dalam tahap liminal itu, ada kecenderungan dari masyarakat untuk melakukan semacam "pembungkahan"³ dengan stigma stigma, seperti gila, primitif, kekanak-kanakan, main-main, dan sebagainya. Diharapkan dengan adanya bingkai tersebut, ia tidak mengalir ke luar untuk mempengaruhi sistem nilai keseharian yang tertib dan harmonis, meskipun pada kenyataannya selalu saja terjadi penetrasi yang kadang-kadang mengguncangkan pranata pranata yang telah ada.

Seni dalam Perspektif Kebudayaan

Dalam menyusun tujuh unsur kebudayaan yang dianggap universal itu, Koentjaraningrat (1982) menempatkan kesenian pada posisi kelima, yakni di bawah bahasa dan di atas sistem mata-pencaharian. Posisi atau tatarutur dari unsur-unsur kebudayaan itu secara sengaja disusun sedemikian rupa oleh penulisnya dengan maksud untuk memperlihatkan bahwa unsur yang paling atas lebih sulit berubah dibandingkan dengan unsur-unsur yang ada di bawahnya. Kita tidak

tahu apa yang dijadikan ukuran atau parameter yang dipakai penulisnya bahwa yang satu lebih gampang berubah di-bandingkan yang lainnya, dan kita pun tidak tahu apakah sudah ada penelitian yang seksama terhadap unsur-unsur kebudayaan itu sehingga ia menjadi valid untuk disebut bahwa unsur kebudayaan sistem pengetahuan suatu masyarakat, misalnya, lebih sulit diubah dibandingkan bahasa yang persis berada di bawahnya.

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

Dalam bagian terdahulu tulisan ini telah menyebut contoh pelukis Nyoman Mandra, sosok seniman tradisi yang setia terhadap pakem-pakem atau aturan-aturan yang telah ditetapkan tradisi (masyarakat). Contoh lain bisa ditambahkan: dalang wayang kulit purwa dalam masyarakat Jawa saat kebersamaan masih jadi pegangan. Dalang dulu masih dianggap orang yang serba tahu, serta mampu melakukan komunikasi dengan makhluk-makhluk supranatural. Karena itu, dalang di mata masyarakat tradisional Jawa merupakan orang yang dapat menjembatani antara dunia atas, dunia para susuhunan, dengan dunia bawah, yakni dunia yang dihuni manusia yang rentan terhadap guncangan-guncangan. Maka agar tetap terjaga ketertiban 'kosmos' dalang lalu melakukan pertunjukan wayang, tentu saja setelah diminta masyarakat, dan masyarakat mendengarkan dan menyaksikan dengan seksama pertunjukan tersebut sambil mencocokkan lagi sikap moral, akal dan estetikanya (van Groenendaal, 1987: 300). Dalam penyajiannya dalang tidak bisa semena-mena mengubah cerita. Meskipun masih

ditolerir untuk melakukan improvisasi di sana sini oleh masyarakatnya, namun plot utama dan cara penyajiannya mesti sesuai dengan pakem pakem resmi yang telah dibakukan.

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

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

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

Tak syak lagi, sejarah seni memang selalu berada dalam ketegangan antara konvensi dan inovasi. Apalagi pada masa kini saat manusia berada dalam dunia yang telah mengglobal, berada dalam batas-batas sosial-budaya yang mulai samar. “Dunia telah menjadi kampung besar”, ujar Marshall McLuhan. Manusia yang terlibat dalam peradaban dunia tak lagi bisa mengisolir diri untuk tidak bersentuhan dengan kebudayaan-kebudayaan dari belahan dunia yang lain. Memang masih ada kelompok-kelompok kecil masyarakat yang bertahan dalam

suasana dan kondisi budayanya yang “asli”, seperti misalnya masyarakat Kanekes (Baduy), tapi sampai kapan mereka dapat bertahan dari gempuran-gempuran modernisasi dan semangat globalisasi ini? Konon banyak anak-anak Kanekes sekarang yang menonton televisi di rumah-rumah penduduk luar di sekitar kampung mereka. Apakah ini pertanda bahwa sukubangsa Kanekes atau Baduy yang sekarang masih bertahan dengan budayanya secara ketat, dalam waktu kira-kira 10 hingga 25 tahun mendatang hanya akan menjadi cerita di dalam buku-buku saja?

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

Seni, sebagai salah satu unsur kebudayaan, kini memperlihatkan perubahan-perubahan yang demikian cepat. Banyak seniman yang kiranya tidak lagi peduli dengan pranata-pratana yang semula menjadi anutan bersama. Saat kaidah-kaidah lama diberontaki, maka idealnya alternatif penggantinya diterima terlebih dulu oleh masyarakat, dan kemudian terbentuklah pranata baru yang akan menjadi pedoman mencipta atau juga menikmati karya seni. Namun kondisi semacam itu pada masa kini, terutama dalam kesenian, sungguh sulit tercipta. Para seniman tampak memiliki suatu kecenderungan pribadi yang tinggi. Selain sebagai seniman, mereka banyak yang menjadi ahli teori seni, dan secara sadar membebaskan diri dari sistem dan ikatan-ikatan konvensi. Sementara suatu hasil pemberontakan belum selesai diterima dan dipahami masyarakat, ia telah meloncat pada suatu pencaharian yang baru, atau malah telah diberontaki lagi oleh seniman lainnya. Kondisi ini jelas menyebabkan kemacetan komunikasi yang demikian parah. Kredo-kredo tentang seni banyak bermunculan, tapi ia tidak terlalu banyak membantu untuk bisa menciptakan komunikasi yang efektif, sebab ia muncul penuh dengan terminologi-terminologi subyektif. Kritikus seni yang semestinya menjadi komunikator kedua yang menjembatani kesenjangan antara karya seni dengan penikmatnya, tampak bingung dan tak berdaya. Bila biasanya mereka bisa mengkategorikan karya-karya seni dengan istilah-istilah seperti realisme, naturalisme, kubisme, absurditas, abstrak, ekspresionisme, dan sebagainya, untuk menandakan satu kecenderungan dilampaui oleh kecenderungan yang lainnya, kini kategori-kategori itu tampak menjadi kurang penting dan terasa artifisial. Begitu pula dengan istilah-istilah untuk menunjuk bahwa “ini” karya seni rupa dan “itu” karya teater, tari, musik, seni sastra, atau entah apa lagi, menjadi kabur karena batas-batas itu pun didobrak. Merah Bolong Putih Doblong Hitam Teater Payung Hitam, misalnya, yang melakukan pilihan bentuk lebih banyak pada gerak serta serakan dan gelantungan batu, meskipun ia disajikan oleh sebuah kelompok teater, tapi pertunjukan tersebut menyamarkan batas-batas sebagai karya teater, atau tari, atau rupa, atau... Membingkai karya tersebut pada salah satu kategori kiranya kurang bermanfaat, sebab ia merupakan karya seni yang merembas pada berbagai pembatas.

Tentu saja betapa pun “gelap” atau “absurd” sebuah karya seni, tidak berarti ia tidak bisa diinterpretasikan sama sekali. Artinya, dalam

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

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

Kehadiran seni-seni deviant atau menyimpang memang awalnya selalu dicurigai. Ketidakwajaran, “kekusutan” dan keanehan yang ditampilkannya mengganggu keteraturan-keteraturan yang telah berjalan dengan lancar. Ia begitu “menakutkan” sebab ia belum begitu akrab dengan situasi dan kondisi yang ada di sekitarnya. Karena itu, seni deviant selalu diusahakan oleh orang-orang yang berkepentingan dengan keutuhan status quo untuk tetap marginal. Pembungkaman dengan stigma-stigma seperti “pelarian”, “jeprut”, “kekanak-kanakkan” dan sebagainya, merupakan salah satu upaya untuk meredam keluarannya, sehingga dengan begitu diharapkan ia tidak merembes ke wilayah yang dianggap normal.

Namun, seperti sudah dilihat, perembesan itu tetap saja terjadi. Dengan berbagai strategi, para seniman yang dianggap deviant berusaha hadir di tengah-tengah keseharian yang normal dan biasa. Misalnya, ditengah-tengah situasi kemacetan jalan Buahbatu yang biasa jadi pemandangan di sore hari, Tony Broer beserta beberapa rekannya, tiba-tiba saja hadir memainkan tubuhnya yang telah dilumuri lumpur di pinggir jalan tersebut yang diiringi oleh suara sirine dari pengeras suara yang dibawa-bawa oleh rekannya yang lain. Karya yang berjudul Tubuh disajikan dalam rangka acara “Menengok Jeprut” di tahun 2000an saat ISBI Bandung masih bernama STSI Bandung, tampaknya sengaja meluaskan bingkai ruang imajinasi untuk meruntuhkan dunia keseharian yang telah terjadi berulang-ulang. Atau peristiwa yang lebih anarkis terjadi di Eropa (Perancis), saat gerakan dada baru diproklamirkan: Di tengah-tengah pertunjukan teater yang serius, tiba-tiba seorang seniman dada menerobos ke atas pentas, kemudian berteriak: “Viva dada!” (Sukito, tt: 62). Peristiwa-peristiwa tersebut menjadi sangat mencolok, sebab ia timbul di tengah-tengah keteraturan; dan dengan demikian ia menjadi perhatian orang-orang yang hadir yang terhenyak seketika karena keteraturan yang tengah dijalannya, tiba-tiba diinterupsi oleh hal-hal yang “tidak normal”.

Jeprut sebagai Seni Devinat

Pada bagian ini penulis ingin berbicara tentang “fenomena jeprut”, sebuah genre seni pertunjukan yang dianggap deviant yang pernah tumbuh di Bandung.

Tulisan ini tentu saja tidak secara langsung akan menjawab

pertanyaan itu, tapi ingin melihat jeprut dari perspektif yang lebih bersifat sosiologis, terutama yang berhubungan dengan struktur dan gejala jiwa penduduk kota sebagai kelompok. Artinya, bila sementara ini kota, terutama di dunia ketiga, selalu dihubungkan dengan ketidakpastian nilai-nilai, gejala-gejala depersonalisasi, atau, seperti dikatakan Durkheim, anomali, lalu apakah penyimpangan seperti yang dilakukan oleh para seniman jeprut itu ekuivalen dengan kondisi kota seperti itu? Dengan pertanyaan lain: Apakah jeprut merupakan simbol dari kondisi kota yang tidak memiliki kepastian nilai-nilai? Ataukah Jeprut merupakan sikap perlawanan dari orang-orang yang berhadapan dengan gejala-gejala depersonalisasi?

Menjawab pertanyaan-pertanyaan terakhir itu merupakan prioritas dari fokus kajian tulisan ini. Untuk melakukan hal itu, saya tidak akan bertolak dari salah satu teori secara ketat, tapi lebih cenderung mempergunakan beberapa teori secara eklektik dengan longgar. Artinya, bila teori-teori itu dianggap terlalu kaku, maka saya memodifikasinya sehingga bisa sesuai untuk menjadi 'pisau analisa' dalam membedah topik yang sedang dibicarakan.

Jeprut (Bahasa Sunda) berarti putus secara tiba-tiba. Jika seseorang memasang bor listrik yang berkekuatan 850watt padahal listrik di rumahnya hanya memiliki daya 450 watt, lalu aliran listrik mati secara tiba-tiba, maka listrik itu disebut ngajeprut (kata ker-ja) atau mati secara tiba-tiba. Atau jika ada orang yang sedang main layang-layang, ke-ti-ka layang-layang telah berada di angkasa, tiba-tiba saja benang atau nilon putus di ta-ngan, berarti benang atau nilon itu ngajeprut, putus secara tiba-tiba.

Di Bandung kata itu menjadi populer akhir-akhir ini, seiring dengan menjamur-nya satu jenis tontonan yang konon lahirnya tanpa proses atau konsep. Bila dalam suatu ke-ru-munan ada seorang atau lebih "peperengkelan" (meliuk-liungkan tubuhnya) atau ber-kelakuan aneh, keluar dari 'ruang' keseharian, maka orang itu disebut jeprut atau se-dang ngajeprut. Sulit untuk dilacak kapan kata itu digunakan dan sejak kapan tontonan je-nis ini dimulai. Namun kata itu menjadi populer saat para seniman Bandung mencoba un-tuk "merebut" kembali Gedung Yayasan Pusat Kebudayaan (biasanya disebut Gedung YPK, atau YPK saja) yang diserahkan Pemda setempat ke perusahaan swasta yang dike-lo-la oleh para eselon di kantor walikota dan gubernuran, yakni sekitar tahun 1996.

Di depan gedung tersebut, yaitu jalan Naripan, dalam rangka protes terhadap Pem-da yang telah “merampas” tempat ekspresi seniman semenjak awal didirikannya, se-ki-tar tahun 60-an, beberapa seniman selama peristiwa itu, melakukan hal-hal yang terlihat aneh. Ada orang yang duduk di kursi yang tinggi tanpa baju dan hanya memakai celana pendek, menyiram badannya dengan air lalu menyikat giginya secara terus-menerus; ada yang ber-gerak dan meliuk-liukkan tubuhnya tanpa bentuk dan wujud yang jelas sambil sekali-kali melontarkan beberapa kalimat; yang lainnya komat-kamit menggumamkan beberapa kalimat tak jelas sambil bolak-balik di depan gedung YPK dengan tanpa peduli pada orang-orang yang ada di sekelilingnya; ada pula yang berguling-guling sambil menge-rang. Dan sebagainya. Peristiwa itu terjadi hampir satu bulan, dan berakhir pada saat Pem-da memberlakukan lagi peruntukkan tempat itu sebagai gedung kesenian seperti semula.

Semenjak itu jeprut menjadi populer, dan digunakan untuk menunjuk satu jenis seni pertunjukkan (performance art) yang keluar dari ‘jalur’ yang umum, nyeleneh, tak biasanya. Jeprut seolah-olah menjadi parodi sekaligus ironi bagi kesenian yang mapan. Bila kesenian-kesenian mapan begitu patuh terhadap ketentuan-ketentuan estetika formal, jeprut justru sebaliknya, ia membelakangi ketentuan-ketentuan itu, ia hadir semaunya. Penciptaan seni menjadi tidak sakral. Semua orang bisa menjadi seniman. Hal ini menyebabkan terjadinya perdebatan yang panjang di antara pemikir seni dan seniman di Bandung: Apakah jeprut itu seni atau bukan? Yang lebih menarik, para seniman jeprut, seperti Wawan S. Husen dan Tisna Sanjaya, tidak peduli apakah karya-karya mereka disebut seni atau bukan.

Sebetulnya jenis kesenian serupa jeprut, di tahun 70-an telah ada di Bandung, seperti yang pernah diungkapkan Aat Suratin dalam sebuah diskusi tentang jeprut di Rumah Nusantara, yakni puisi mbeling yang dipelopori oleh Remy Sylado, dengan memakai Majalah Aktuil sebagai tempat untuk menyebarkan karya-karya senimannya. Bila jeprut merupakan sejenis tontonan, maka puisi mbeling adalah karya sastra. Pada saat muncul pertama kali, puisi mbeling dianggap bukan sebagai karya sastra, sebab ia keluar dari konvensi penciptaan-penciptaan ‘puisi yang baik’, namun pada akhirnya ia pun mendapat ‘pengakuan’ dari masyarakat sastra bahwa puisi mbeling merupakan karya sastra yang juga sama patutnya dengan karya-karya sastra lainnya.

Kemunculan seni-seni yang dianggap deviant, tampaknya khas sebagai gejala yang ada di kota-kota. Sulit sekali untuk mencari kasus seni-seni yang dianggap deviant yang berada di desa-desa dengan penduduk yang masih kuat menganut sikap-sikap hidup tradisional. Dalam masyarakat tradisional, seni masih memiliki fungsi integratif. Wayang kulit, misalnya, dia bukan hanya sekedar seni untuk dinikmati, tapi juga merupakan media yang berfungsi mengukuhkan kembali nilai-nilai kehidupan secara kolektif. Cerita-cerita pada wayang kulit umumnya telah diketahui. Masyarakat menonton pertunjukan itu, bukan untuk mendengarkan cerita yang telah diulang berkali-kali, tapi mencermati bagaimana dalang itu mengukuhkan kembali nilai-nilai yang menjadi anutan bersama. Tapi tampaknya di kota seni tidak lagi memiliki fungsi integratif. Kelahiran seni lebih cenderung dimaksudkan sebagai upaya pengekspresian diri yang bersifat individual dan ekonomis. Seni yang tumbuh pun umumnya bukan seni-seni tradisional, tapi merupakan seni-seni yang diimpor dari Barat (Eropa Barat dan Amerika Serikat). Jakob Sumardjo (1997) mengatakan bahwa berkembangnya kebudayaan Barat di Indonesia yang berpusat di kota-kota, menyebabkan berkembang pula seni pertunjukan baru yang dasarnya ekonomi uang, penjualan jasa berupa produk seni pertunjukan. Fungsi seni pertunjukan tidak lain adalah melayani jasa kebutuhan akan hiburan. Ungkapan ini kiranya memiliki keselarasan dengan hipotesis lahirnya kota, seperti yang pernah dibicarakan Kingley Davis (1973), yakni karena spesialisasi pekerjaan yang membuahkan pertukaran produksi sebagai bentuk awal dari perdagangan. Dengan begitu seni di kota menjadi profesi.

Karena seni telah menjadi ungkapan yang bersifat individual dan tidak mengacu pada pendapat-pendapat kolektif, banyak kesenian kota yang sulit untuk diapresiasi dan dipahami. Hal yang sebaliknya justru terjadi bila kecenderungannya pada upaya komersialisasi, seni menjadi begitu 'cair', dangkal, dan menyajikan hal-hal yang bersifat impian dan hiburan. Itulah yang terjadi pada seni pop. Namun apa pun jenisnya, seni di kota bukan lahir dari kekosongan pengalaman dan nilai-nilai, tapi merupakan sebuah refleksi dari kehidupan nyata yang ada di sekelilingnya. Jeprut sebagai ekspresi pun tidak terlepas dari kondisi dan situasi kehidupan urban. Meskipun ia banyak ditolak sebagai karya seni, tapi ia tetap merupakan cermin yang tampaknya tak terbantahkan dari kehidupan penghuni kota, dalam hal ini Bandung.

Lalu apa sebetulnya yang terjadi di balik “fenomena jeprut”? Apakah ada ungkapan-ungkapan khusus yang berhubungan dengan persoalan kehidupan kota pada ungkapan-ungkapan jeprut? Bila ada, mengapa hal itu terjadi?

Pertanyaan-pertanyaan itu menjadi masalah yang menarik untuk ditelaah. Sebab, seperti sudah dikatakan, jeprut merupakan sebuah deviasi yang nampaknya memiliki kesejajaran dengan kondisi-kondisi kehidupan kaum urban yang ada di kota. Kota adalah sebuah area yang penuh heterogenitas, anomali, keterguncangan basis nilai-nilai lama, dan tempat berseminya kecenderungan hidup baru yang relatif berbeda dengan kehidupan-kehidupan yang ada di desa-desa. Kota selalu diidentikan dengan modernitas, progresivitas, rasionalitas, sedangkan desa selalu dihubungkan dengan keterbelakangan, emosioal, lamban, statis, dan sebagainya. Sikap-sikap yang bertolak belakang ini tentu saja membutuhkan sikap yang berbeda bagi orang-orang desa yang mencoba tinggal di kota-kota. Namun kenyataannya, hal seperti itu sulit untuk dilakukan, sebab nilai-nilai lama begitu melekat pada sikap keseharian, sehingga kadang-kadang ia menumbuhkan rasa frustrasi yang sangat dalam. Masalah-masalah seperti ini memang tampaknya kelewat penting untuk diabaikan.

Dalam rangka mengcounter pendekatan ekologis terhadap kota, Fischer (dalam Edward Krupat, 1985) mengembangkan suatu pendekatan yang disebutnya sebagai subkultur. Pendekatan ini berangkat dari asumsi bahwa komunitas etnik dan rasial biasanya berkembang berdasarkan pada pekerjaan dan bentuk klas sosial serta tempat yang dipersatukan oleh gaya hidup. Kota sering merupakan mosaik ‘dunia-dunia kecil’. Hubungan-hubungan manusia berdasarkan pada pilihan-pilihan yang telah tertentu. Jarang orang-orang kota mengembangkan hubungan dengan manusia lainnya berdasarkan perbedaan minat dan keterampilan. Subkultur terbentuk karena adanya persamaan karakteristik, nilai, minat dan keterampilan.

Tumbuhnya subkultur-subkultur bisa dilihat pula sebagai upaya penduduk kota untuk bertahan hidup (strategi adaptasi) dalam menghadapi ‘gempuran-gempuran” tantangan hidup yang ditemui di kota. Meskipun kesadaran individu begitu kuat tertanam pada jiwa penduduk kota, namun mereka pun sadar bahwa untuk melangsungkan hidup di kota perlu pula bergabung dengan orang-orang yang memiliki minat dan pilihan yang sama dengan dirinya. Bergabung dengan

kelompok yang memiliki pilihan dan minat yang sama bukan didasarkan pada kebutuhan tanpa pamrih (sepi ing pamrih) untuk menolong orang lain, seperti halnya yang terjadi dalam hubungan primer yang ada di desa, tapi untuk menolong diri sendiri, atau menyelamatkan diri sendiri dari cobaan dan gangguan yang membuat hidup tak nyaman.

Tampaknya hal-hal di atas ada hubungan pula dengan struktur kota seperti yang dilukiskan oleh Daldjoeni (1997). Dia menyebutkan beberapa ciri struktur kota sebagai berikut: (a) heterogenitas Sosial: upaya orang-orang dalam memilih hal yang paling menguntungkan baginya; (b) hubungan sekunder: pengenalan yang serba terbatas terhadap orang lain; (c) kontrol: ketidakperdulian orang lain terhadap sesamanya; (d) toleransi sosial: orang secara fisik berdekatan, namun secara sosial berjauhan; (e) mobilitas sosial: upaya memperoleh status sosial melalui profesi; (f) ikatan sukarela: orang menggabungkan diri pada perkumpulan yang diminatinya; (g) individualisasi: memutuskan sesuatu berdasarkan pribadi, bukan desakan orang lain; dan (g) segregasi keruangan: pemisahan berdasarkan ras dan pengupa jiwa.

Berdasarkan hal-hal seperti itu, tumbuhnya seni di kota bisa dilihat sebagai upaya dari sebagian penduduk kota untuk melangsungkan kehidupan. Meskipun ekspresi seni biasanya bersifat lebih individual, namun para seniman lebih sering bergabung dengan orang-orang yang memiliki minat dan perhatian yang sama dengan mereka. Tentu saja perilaku seperti itu akan melahirkan terbentuknya suatu subkultur seperti yang dimaksud Fischer.

Jeprut, sebagai karya seni, berada dalam subkultur orang-orang yang disebut sebagai seniman. Namun karena tabiat atau karakteristiknya yang berbeda dengan kesenian yang umum, dalam hal ini seni pertunjukan, ia menjadi subkultur tersendiri yang berusaha bertahan dari gempuran-gempuran komunitas seniman itu sendiri yang merasa status quo-nya terganggu. Perkataan jeprut awalnya mungkin sebuah ejekan atau semacam stigma yang diberikan oleh para seniman yang telah mapan, karena di Sunda kata itu pun dipergunakan untuk menyebut orang yang sakit ingatan. Namun ternyata julukan yang mengejek itu justru menjadi kekuatan yang mengukuhkan bahwa jeprut merupakan seni yang berbeda, lepas dari idiom-idiom keseharian biasa, dan sekaligus menggugat keseharian biasa itu untuk didefinisikan secara baru. Jeprut merupakan sebuah keliaran yang memparodi pemujaan yang berlebihan terhadap estetika formal.

Sebagai seni yang dianggap deviant, dan secara liar masuk dalam ‘kantong-kantong’ yang biasanya berisi dengan seni-seni yang ‘wajar’ dan ‘sehat’, jeprut tidak hanya dapat dilihat sebagai kecenderungan pemberontakan terhadap estetika formal, ia pun kiranya mencerminkan pemberontakan orang-orang terhadap ciri-ciri kejiwaan dari masyarakat kota. Mennicke, seperti dikutip Daldjoeni (1997), menyebutkan empat gejala empat gejala jiwa penduduk kota sebagai kelompok yang diakibatkan oleh perkembangan kota: atomisasi dan pembentukan massa, kepekaan terhadap rangsangan dan sikap masa bodoh, egalisasi dan sensasi, serta industri kesenangan dan pengisian waktu luang.

Atomisasi dan pembentukan massa merupakan gejala yang melihat manusia tidak lebih sebagai massa yang terdiri dari atom-atom. Tak ada lagi personalitas dalam diri manusia. Ia menjadi benda-benda yang dihitung serta diukur berdasarkan angka dan hurup. Ukuran baju hanya terdiri dari empat pilihan: S, M, L, dan XL, dan semua orang harus menyesuaikan diri terhadap pilihan-pilihan terbatas itu. Padahal setiap orang memiliki ukuran tubuh yang tidak sama. Tempat duduk penumpang angkot, contoh yang lain, mesti dua belas orang, tak peduli ada orang yang lebih besar dibandingkan dengan orang lain. Perbedaan-perbedaan itu harus menyesuaikan diri dengan kesamaan-kesamaan yang disediakan.

Jeprut kiranya bisa dilihat sebagai penolakan dari atomisasi, atau lebih tepatnya gejala depersonalisasi. Penyimpangan-penyimpangan yang dilakukan jeprut sangat ekstrem bila ditinjau dari keseharian yang umumnya terjadi, sehingga kadang-kadang orang yang baru beberapa kali melihat pertunjukan itu menyangka bahwa perilaku orang yang ada di hadapannya itu merupakan perilaku dari orang yang sedang stress atau sakit ingatan. Kelakuan-kelakuan seperti kiranya dimaksudkan agar bisa menarik perhatian orang-orang ada di sekelilingnya. Diharapkan dengan terjadinya ketertarikan itu, maka orang-orang bisa melihat diri dari seniman yang sedang ngajeprut itu bukan sebagai benda atau atom, tapi adalah pribadi-pribadi yang memiliki keunikan dan juga ‘ruang dalam’.

Kemudian, kepekaan terhadap rangsangan dan sikap masa bodoh, merupakan kesimpulan yang ditarik dari asumsi bahwa atom-atom manusia di dalam kota selalu dirangsang oleh berbagai rangsangan yang jumlahnya tak terhitung banyaknya. Akibatnya, manusia kota menjadi

ceroboh, tak teliti dan bersikap masa bodoh. Manusia nyaris tak lagi memiliki kepekaan-kepekaan. Akibat rangsangan yang bertubi-tubi, jiwa manusia menjadi tumpul. Peringatan-peringatan seperti “Motor memasuki gang ini dilarang ngebut, banyak anak-anak” atau “Dilarang kencing di sini”, tampaknya tak lagi memiliki efek terhadap jiwanya, maka untuk menggedor jiwa orang-orang yang telah tumpul itu, orang-orang mengubahnya menjadi peringatan yang sangat keras, seperti: “Ngebut? Benjol!” atau “Dilarang kencing di sini, kecuali anjing!”

Demikian pula dengan jeprut, ia seolah-olah menjadi alat penggedor yang demikian keras agar orang-orang perduli terhadap keadaan sekelilingnya. Dengan berlaku aneh dan sangat mengejutkan, keseharian yang biasa diasingkan oleh para seniman jeprut. Pertunjukan jeprut pada umumnya tidak berlangsung dalam panggung-panggung yang formal dengan batas-batas yang jelas antara penonton dengan yang ditonton. Jeprut biasanya hadir dalam panggung keseharian, di tengah-tengah rutinitas siklus kehidupan kota. Sehingga ketika ia muncul dengan wujud yang asing dan aneh, daya sensasinya menjadi demikian kuat. Misalnya, di tengah kesibukan kota, sekelompok orang dalam “Instalasi Tumbuh” Tisna Sanjaya, ‘babaduyan’ dengan kostum serba hitam, menawarkan benih pepohonan pada orang-orang yang tampaknya terlalu sibuk untuk memikirkan kebijaksanaan hidup. Perilaku tersebut terlihat seperti sebuah ‘emphasis’ dalam latar yang serba seragam. Ia menjadi hal yang tak biasa, berada dalam dunia ‘liminal’, sebuah ambang antara ‘ada’ dan ‘tiada’, yang menghenyakkan jiwa untuk kembali berpikir tentang kearifan yang bisa dipetik dari alam (pepohonan): “tumbuh tidak tergesa-gesa”.

Yang ketiga, egalisasi dan sensasi, merupakan proses yang mengandung tendensi penyamaan yang berdasarkan pada uang. Orang bisa menjadi sama karena memiliki uang. Atau orang-orang menjadi tidak sama karena kepemilikan uang yang tidak sama. Uang diperoleh berdasarkan kerja, usaha-usaha pribadi. Bila dulu, kedudukan dan status orang bisa dilihat berdasarkan pangkat dan keturunan, maka pada saat proses teknisi dan industrialisasi seperti sekarang, pangkat dan keturunan, menjadi tak memiliki arti. Orang hanya akan dihargai bila ia pandai mengeruk uang sebanyak-banyak. Dan orang lain dapat menyamainya, bila ia juga bisa melakukan atau mengumpulkan uang melalui pekerjaan yang ditekuninya dengan jumlah yang juga sama. Selain itu, sensasi diraih oleh orang-orang kota melalui prestasi di bidang olah raga.

Jeprut tampaknya hadir karena didorong pula oleh keprihatinan terhadap pemujaan yang berlebihan terhadap uang dan hasil-hasil industri. Uang dan hasil industri memang bisa mengefektifkan kehidupan manusia. Namun bila ia diperlakukan secara berlebihan, maka ia bukannya menolong manusia keluar dari persoalan-persoalan hidup di kota, tapi malah menenggelamkan eksistensi manusia di dunia. Kehadiran jeprut adalah sebuah tandingan budaya uang. Dikatakan demikian, sebab fenomena seni jeprut bukan sebuah pertunjukan yang dapat dikomersialkan dan mampu mendatangkan uang, tapi lebih pada pemberian kejutan-kejutan (semacam shock therapy) bagi kehidupan sehari-hari yang seolah-olah berjalan normal dan sudah semestinya.

Terakhir, industri kesenangan dan pengisian waktu luang. Karena manusia kota bekerja dengan penuh ketegangan, maka ia membutuhkan waktu luang ketika usai bekerja. Namun seiring dengan berkembangnya teknologi, waktu luang manusia kota menjadi semakin panjang. Dalam waktu luang nyaris tak ada orang yang bekerja secara produktif. Orang-orang kota mengisinya dengan kegiatan waktu luang yang terorganisasi. Karena itu diadakanlah industri kesenangan.

Industri-industri kesenangan muncul sangat berhubungan erat dengan persoalan atomisasi terhadap manusia yang memiliki 'ruang dalam'. Dalam industri kesenangan, kesenangan atau hiburan tidak dilihat sebagai pencerahan, tapi dijadikan sebagai media atau alat untuk mencari uang. Maka yang disajikannya pun menjadi hal-hal semu, bukan kondisi-kondisi kehidupan yang riil. Yang dijual dalam industri-industri kesenangan adalah mimpi-mimpi seperti dalam industri-industri telenovela. Untuk itu, jeprut tidak menyajikan kesenangan-kesenangan. Yang disajikan dalam seni pertunjukannya kadang-kadang adalah hal-hal yang memuakkan. Di sebuah diskotik yang penuh dengan keharuman parfum, seorang seniman jeprut, Isa Perkasa, menggoreng ikan asin peda. Asapnya menyebarkan aroma yang bertolak belakang dengan bau wewangian yang ada di sekitarnya. Orang-orang yang hadir terhenyak. Keharuman yang dibanggakannya menjadi hilang seketika, tergusur oleh aroma ikan asin yang tidak keruan. Pertunjukan itu tampaknya ingin menyajikan sisi kehidupan lain, bahwa di samping kesenangan-kesenangan yang sebetulnya semu, ada lawannya yang secara tiba-tiba bisa melanda kehidupan ini.

Begitulah jeprut, hadir karena pemberontakkannya terhadap gaya mencipta kesenian dan gejala-gejala kehidupan jiwa yang

tumbuh dalam diri orang-orang kota secara kolektif. Namun selain itu, tampaknya jeprut pun bisa pula dilihat sebagai ungkapan dari ketidakpastian nilai-nilai kehidupan di kota. Nilai-nilai di kota demikian cepat berubah. Ia direspon oleh jeprut dengan mendeformasi dan destruksi bentuk-bentuk yang telah mapan. Jika begitu gejala jeprut menjadi sebuah peristiwa yang hadir karena adanya ketertinggalan budaya dalam paradigma Ogburn (Soekanto, 1986: 3-12). Menurut Ogburn ada dua jenis adaptasi sosial, yakni menyangkut adaptasi manusia pada kebudayaan dan penyesuaian berbagai kebudayaan. Yang pertama merupakan penyesuaian kebudayaan pada kondisi-kondisi materil, sedangkan yang kedua adalah kebudayaan adaptif atau penyesuaian pada kondisi-kondisi yang non-materil. Biasanya bila kebudayaan material berubah maka kebudayaan non-materil pun berubah. Tapi sering terjadi antara perubahan yang satu tidak selalu diiringi perubahan yang lainnya. Kebudayaan materil lebih cepat berubah, tapi sikap-sikap yang nonmaterial lebih lambat berubah. Orang yang berasal dari desa yang hidup di kota, tetap saja membawa sikap-sikap mental desa meskipun lingkungan materilnya berbeda. Karena itu ia menjadi miskin, meskipun bisa tetap survival, karena tidak bisa menyesuaikan diri dengan perubahan lingkungan materil yang demikian cepat. Bila dilihat dari perspektif seperti itu, jeprut menjadi satu bentuk seni yang sedang merespon kesenjangan antara sikap-sikap mental dengan kebudayaan materil; ia berusaha untuk mencari alternatif-alternatif pemecahan dengan melakukan semacam loncatan-loncatan dalam menghadapi lingkungan materil yang ada di sekelilingnya. Kemungkinan itu bisa terjadi, namun sayang karena keterbatasan tempat dan waktu, saya tidak berusaha memasukinya lebih jauh.

PENUTUP

“Panta rhei”, mengalir terus, kira-kira begitu kata-kata Heraklitos, yang sering dikutip untuk menunjukkan bahwa kehidupan ini seperti air sungai yang mengalir. Kita tidak akan pernah menginjakkan kaki di aliran air yang sama. Artinya, bahwa tak ada yang tidak berubah di dunia ini. Yang tidak berubah hanyalah perubahan itu sendiri.

Tak bisa dipungkira ada banyak orang yang menolak perubahan. Secara umum bisa dikatakan bahwa orang yang menolak perubahan

itu biasanya adalah orang-orang yang telah diuntungkan oleh keadaan. Mereka tidak ingin beranjak dari status quo, karena kondisi telah menjadikannya menjadi manusia-manusia yang memiliki keistimewaan. Kita kondisi berubah, maka keistimewaan pun menjadi hilang, dan tentu saja mereka tidak mau, sebab hal itu baginya sungguh menyengsarakan.

Akan tetapi, seperti yang sudah diuraikan di atas, perubahan itu keniscayaan. Tak ada orang yang bisa menahannya. Apakah perubahan itu menyebabkan kebudayaan menjadi lebih maju? Tentu saja jawabannya tergantung perspektif masing-masing. Jika yang dimaksudkan dengan “maju” dalam artinya menjadi lebih baik, jawabannya bisa “ya” dan juga bisa “tidak”. Yang paling penting dipahami, perubahan itu menyebabkan kebudayaan tidak stagnan dalam suatu kondisi yang membeku. Ia seolah-olah tumbuh, dalam artinya ia bisa tumbuh menuju yang lebih baik, dan bisa pula menuju yang mungkin lebih buruk. Apakah kehidupan pengumpul dan peramu manusia-manusia tribal itu lebih buruk dibandingkan dengan manusia-manusia modern di jaman sekarang? Tentu saja tidak, sebab ternyata, seperti yang lihat oleh Harari (2017), manusia pengumpul dan peramu itu malah tampak lebih berbahagia dibandingkan manusia jaman sekarang.

Pandangan bahwa kebudayaan itu selalu berubah tampaknya perlu terus ditanamkan kepada mahasiswa seni, sehingga saat mereka terjun ke masyarakat tidak dibebani oleh hal yang sebetulnya tidak perlu, yaitu menghidupkan kembali seni-seni tradisi yang tampaknya telah ditinggalkan oleh Masyarakat. Mereka lebih baik mencoba membangun seni-seni baru yang lebih sesuai dengan semangat jaman, sehingga seni yang dibangun itu merupakan seni yang memang cocok dengan Masyarakat setempat.

Masyarakat adalah ruang belajar mahasiswa yang sesungguhnya. Jika saat di dalam kampus mereka berjarak dalam membicarakan masyarakat, maka saat terjun ke dalam kehidupan masyarakat, mereka langsung bersentuhan dengan segala dinamika yang ada di dalam kehidupan sosial yang nyata. Seni harus hidup dari masyarakat, bukan malah sebaliknya, memaksakan masyarakat untuk menyukai seni yang sebetulnya sudah tidak sesuai dengan semangat jaman.

REFERENSI

- Cassirer, Ernst. 1987. *Manusia dan kebudayaan: Sebuah Esei tentang Manusia*. (terj. Alois A. Nugroho). Jakarta: Gramedia
- Capra, Fritjof. 1997. *Titik Balik Peradaban Sains, Masyarakat dan Kebangkitan Kebudayaan*. Yogyakarta: Bentang
- Coote, Jeremy. 1992. "'Marvels of Everyday Vision': The Anthropology of Aesthetics and Cattle Keeping Nilotes". Dalam *Anthropology Art & Aesthetics* (ed. Jeremy Coote and Anthony Shelton). Oxford: Clarendon Press.
- Darmawan, Agus T. 1993. "Plesetan Postmodern". Kompas. 12 Desember. Jakarta
- Dimiyati, Ipit S. 2000. "Komunikasi Teater dalam Perspektif Brechtian". Laporan Penelitian. STSI Bandung
- Ember, R. Carol & Melvin Ember. 1990. *Anthropology*. (ed ke 6). New Jersey: Prentice Hall
- Firth, Raymond. 1991. "Art and Anthropology" dalam *Anthropology Art & Aesthetics*. (ed. Jeremy Coote and Anthony Shelton). Oxford: Clarendon Press.
- Gallagher, Kenneth T. 1994. *Epistemologi (Filsafat Pengetahuan)*. Saduran Hardono Hadi. Yogyakarta: Kanisius.
- Geertz, Clifford. 1974. *The Interpretation of Culture Selected Essays*. London: Hutchinson & CO Publisher LTD.
- Giddens, Anthony. 1986. *Kapitalisme dan Teori Sosial Modern*. (terj. S. Kramadibrata). Jakarta: UI Press
- Goodenough, Ward H. 1995. "Toward a Working Theory of Culture". Dalam Robert Borofsky (ed.), *Assessing Cultural Anthropology*. New York: McGraw Hill.
- Harari, Yuva Noah. 2017. *Homo Sapiens Riwayat Singkat Umat Manusia*. Jakarta: Kepustakaan Populer Gramedia
- Haviland, William A. 1988. *Antropologi*. (ter. R.G. Soekadji). Jakarta: Erlangga.
- Hellemans, Babette. 2017. *Understanding Culture A Handbook for Students in the Humanities*. Leiden: Amsterdam University Press.
- Kayam, Umar. 1981. *Seni, Tradisi, Masyarakat*. Jakarta: Sinar Harapan
- Keessing M. Roger. 1992. *Antropologi Budaya Suatu Perspektif Kontemporer*. (ter j. S. Gunawan). Jakarta.: Erlangga

- Kleden, Ignas. 1996. "Pergeseran Nilai Moral, Perkembangan Seni dan Perubahan Sosial", dalam Kalam Edisi 8. Jakarta: Graffiti.
- Koentjaraningrat. 1987. Sejarah Teori Antropologi. Jakarta: UI Press
- Kompas. 1994. "Semakin Diperlukan, Kritik Seni yang Bersungguh-sungguh". 23 April. Jakarta
- Konig, Marianne. 1990. "Antropologi dan Teater". Jakarta. Manuskrip.
- Kuper, Adam. 1996. Pokok dan Tokoh Antropologi (terj. Achmad F. Saifuddin). Jakarta: Bharata
- Lauer, Robert H. 1977. Perspective on Social Change. Allyn and Bacon Inc.
- Levi Strauss, Claude. 1963. Structural Anthropology. (trans. Claire Jacobson & Brooke Grundfest Schoepf). Basicbooks.
- Lull, James. 1988. Media Komunikasi Kebudayaan Suatu Pendekatan Global. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia
- Noerhadi, Toety Heraty. 1983. "Kreativitas, Suatu Tinjauan Filsafat" dalam Sutan Takdir Alisyahbana. Kreativitas. Jakarta: Dian Rakyat
- Rohidi, Tjetjep Rohendi. 2000. Ekspresi Seni Orang Miskin Adaptasi Simbolik Terhadap Kemiskinan. Bandung: Yayasan Nuansa Cendekia
- Rohidi, Tjetjep Rohendi. 1994. "Kreativitas dalam Perspektif Kebudayaan". Makalah.
- Sadli, Saporinah. 1975. Persepsi Sosial Mengenai Perilaku Menyimpang. Disertasi. Psikologi U1.
- Seymour Smith, Charlotte. 1990. Macmillan Dictionary of Anthropology. London and Basingstoke: Macmillan Press Ltd.
- Spradley, James P. & David W. McCurdy. 1975. Anthropology The Cultural Perspective. New Park: John Wiley & Sons
- Sukito, Wiratmo. t.t. "Diktat Apresiasi Drama Hendrik Ibsen sampai Antonin Artaud". Jakarta: IKJ
- Suparlan. Parsudi. 1986. "Kebudayaan dan Pembangunan". Makalah.
- Turner, Victor. 1980. From Ritual to Theatre. New York: Prentice Hall
- Winarto, YunitaT. 1986. "Perbedaan Antara Interpretasi Neofungsionalisme dan Tindakan Individu yang Rasional: Kasus Siklus Upacara Maring di Papua Nugini". Berita Antropologi. Nomor 44.