

## Sebuah Torpis, Sederet ‘Nama’<sup>1</sup>

Di galeri ini tuan akan memandang sebuah kanvas dengan sebuah tanda tangan, sebuah nama...

Tapi ada perbedaan antara nama dan ‘nama’. Esei ini adalah sebuah percobaan berpikir mengenai hal itu, dalam sebuah momen sejarah seni rupa Indonesia ketika sanggar digantikan galeri, ketika kurator, kolektor serta pasar mendapatkan dan mengembangkan peran yang lebih besar ketimbang sebelumnya, dan ketika kritik dan perdebatan hampir tak mempunyai gema di masyarakat. Dengan kata lain, ketika karya seni rupa menjadi ‘nama’. Esei ini adalah sebuah percobaan berpikir tentang ‘nama’.

‘Nama’ adalah bagian pokok dari *‘the economy of recognition’*. Tatkala kita hendak mengefisienkan proses pengenalan dan pengakuan, ‘Van Gogh’ pun menjadi penanda bagi semua karya Vincent van Gogh, yang awal maupun yang akhir, yang *kikuk* sapuan kuasanya maupun yang liris dari *Pemakan Kentang* (selesai tahun 1885) sampai dengan *Gagak-Gagak di Ladang Gandum* (1890, karya yang dibuatnya tiga bulan sebelum ia bunuh diri).

Agaknya ‘nama’ tampil mirip dengan proses yang berlaku di dalam lalu lintas dagang; kita ingat ‘Bata’ atau ‘Armani’. Sebagaimana merk, ‘nama’ mengisyaratkan sebuah transformasi dari sesuatu yang singular, tak terbandingkan, tak terukur, dan privat, menjadi sesuatu yang dapat dipertukarkan sesuatu yang berkait dengan hubungan sosial yang khususnya dibentuk oleh perupa, kurator, kolektor, galeri, pasar. Ia mengandung sifat ‘fetisisme komoditas’ yang disebut Karl Marx. Ia bahkan tampaknya juga diberi (dan dibayangkan mempunyai) kekuatan yang lebih: ‘nama’ itu beroleh nilai tukarnya sendiri, yang kemudian disebut ‘harga’, sebuah penilaian yang terlepas dari kegairahan ataupun jerih payah sang seniman ketika ia melahirkan sebuah karya.

Mistifikasi memang acapkali tumbuh mengikuti tenggang waktu antara kerja dan apresiasi. Sebuah ‘Affandi’ atau sebuah ‘Srihadi’ pada akhirnya mempunyai nilai dalam skala tertentu, tanpa pengaruh yang berarti dari perbedaan mutu dan corak; maka karya Affandi tentang *Kaabah* (yang bagi saya telah kehilangan enersi dan inspirasi) dan karyanya tentang *Menara Eiffel* dan *Kelenteng*, (yang menurut saya merupakan dua lukisan Affandi yang terkuat), berada dalam klasifikasi yang sama.

---

<sup>1</sup> Naskah ini hanya untuk kepentingan “Seminar Membaca GM 2021”. Belum diedit untuk publikasi.

Dalam the *economy of recognition*, kian menjadi tak penting perubahan yang kelihatan benar dalam karya-karya Srihadi di tahun 1960-an yang mencoba menangkap getaran warna Akropolis di bawah langit Yunani dengan karya-karyanya tahun 1990-an yang berulang-ulang menampilkan gemulainya penari Bali.

‘Nama’ dapat juga dilihat sebagai fungsi jarak dan keasingan. Salah satu mitos tentang seni rupa khususnya kriya (*craft*) dan masyarakat tradisional adalah mitos tentang anonimitas. Saya pernah berjumpa. dengan seorang kurator museum seni kriya di New Delhi, India yang mempersoalkan asumsi itu dengan satu pertanyaan: Anonim buat siapa? Pertanyaan ini menohok mitos yang beredar. Ia menyadarkan kita: bagi mereka yang ada di dalam masyarakat di mana kriya itu diproduksi, nama sang seniman sang penatah wayang, sang pengukir dinding kuil dan sang pembuat keris bukanlah sesuatu yang tak dikenal. Kita tahu Ken Arok mengenal Empu Gandring. Dalam masa imperium Mughal (antara abad ke-16 sampai dengan abad ke-19 di India), karya-karya seni rupa seperti yang kita temukan dalam cerita Hamzah dan Lamdahur, misalnya, mencantumkan nama para pelukisnya.

Meskipun demikian, harus dicatat bahwa ‘pengenalan’ adalah satu hal, sedangkan ‘nama” adalah hal lain. Pada mulanya mungkin ‘nama’ tumbuh dari *kemrungsungnya* humanisme Eropa yang gemanya kita dapatkan pada karya Michelangelo. Pertumbuhan itu kemudian berlanjut pada ide tentang ‘jenius’ dalam estetika Kant (dan dalam arti tertentu juga Croce). Ada yang mengatakan ia bertaut dengan semangat Romantik, sampai ketika sang ‘jenius’ dalam banyak kesenian *avant-garde* berarti juga sang ‘aku’ sebagai ‘binatang jalang’ yang ‘dari kumpulannya terbuang’. Dengan kata lain, ketika sang ‘jenius’ adalah sama dengan sang ‘pembanggang’ yang menggebrak sebuah masyarakat normal’ yang ‘borjuis’. Pada semua kecenderungan itu, sang seniman, sang perupa, adalah ‘Aku’ yang berkibar di tengah karyanya, di tengah lingkungannya.

Namun perupa sebagai ‘Aku’ tak selamanya bertahan. Setelah Marcel Duchamp, persoalan ‘nama’ menampilkan sebuah paradoks: sang ‘Aku’ hendak ditiadakan, tapi pada saat yang sama ia menjadi tak bisa punah.

Ketika di tahun 1917 Duchamp mengirimkan *Pancar-air* yang

menghebohkan ke panitia pameran besar The Society of Independent Artists, Inc. di New York, ia sekaligus merobohkan beberapa pendirian. Kisah *Pancar-air* ini sudah merupakan legenda tersendiri dalam sejarah seni rupa abad ke-20: sebuah torpis (akronim saya, untuk ‘sentoran pipis’ atau *pissoir*), dengan jenis dan bentuk yang diproduksi pabrik dalam jumlah besar, oleh Duchamp hampir secara utuh ditawarkan sebagai sebuah karya yang hendak dipamerkan. Di salah satu sisinya terdapat tulisan, ‘R.Mutt, 1917’. Meskipun pameran di New York itu bersemboyan ‘tanpa juri, tanpa hadiah’, dan ada lebih 2000 karya yang ikut serta dan diterima untuk dipertunjukkan sebagian besar datang dari tangan seniman tak dikenal *Pancar-air* ‘R.Mutt’ ditolak. Siaran pers yang diedarkan oleh dewan direksi The Society of Independent Artists mengatakan alasannya: ‘Meskipun *Pancar-air* mungkin sebuah objek yang berguna di tempatnya, pameran ini bukan tempat yang cocok; menurut definisinya, ia bukan sebuah karya seni.’

Tapi justru itulah yang hendak ditumbangkan Duchamp: definisi ‘karya seni’. Persoalannya, tentu saja, bukan saja bagaimana isi definisi itu, tapi siapa yang seharusnya memutuskan bahwa sebuah definisi lebih sah ketimbang yang lain. Di sinilah pada hemat saya proposisi Duchamp melahirkan sebuah paradoks yang membentuk percakapan kesenian di masa sesudahnya.

Seraya menawarkan torpisnya ke dalam sebuah pameran seni rupa, Duchamp secara tak langsung memperlihatkan bahwa pembaptisan sesuatu ke dalam kategori ‘seni rupa’ sebenarnya ditentukan oleh politik selera dan kelaziman: pada akhirnya definisi itu adalah hasil yang tak kekal dari persaingan, pergulatan dan negosiasi antara kekuasaan yang berbeda-beda dalam wacana. Duchamp menampilkan barang-jadi (*ready-made*), sebuah torpis, sebagai sebuah *rendezvous*, begitulah diutarakannya. Dengan itu ia membuka sebuah arena. Sebab barang jadi itu merupakan tempat berjumpa di mana penonton hadir dan ikut membentuk momen itu, untuk ikut menentukannya sebagai sebuah momen estetik atau bukan.

Ini sebuah gebrakan, tentu saja, dan dari sini Duchamp pun membuka pintu atau jangan-jangan sebuah kotak Pandora dan pelbagai kecenderungan menghambur ke pelbagai arah. Kaum Dadaist pun lahir, dan dalam pengertian Hans Arp, mereka seraya menista apa yang umumnya disebut ‘seni’ meletakkan seantero alam semesta ‘di atas tahta agung seni’. Sekitar empat dasawarsa setelah Duchamp, Harold Rosenberg mengatakan bahwa untuk menjadi seni modern’ sebuah karya tak perlu harus ‘modern’ atau pun ‘seni’. Baginya, sebuah topeng berumur 3000 tahun dari Lautan Teduh Selatan bisa disebut ‘modern’ dan sepotong kayu

diketemukan di pesisir bisa menjadi ‘seni’.

Dengan itu pula, ‘nama’ dan ‘Aku’ ditumbangkan. Sebab siapa gerangan yang menciptakan potongan kayu yang kita temukan di pantai itu? Duchamp mencantumkan kata ‘R.Mutt’ di torpis porselin itu. Ia tak menyebut nama ‘Duchamp’, pelukis *Telanjang Turun Tangga, NO.2* yang terkenal itu. Persoalannya bukan saja siapakah ‘R.Mutt’ gerangan, tapi juga sebenarnya tak jelas betul apakah kata itu sebuah nama. Akhirnya ia tak begitu relevan. Perupa jangan-jangan bukan sebuah unsur yang menentukan, sebuah karya jangan-jangan bukan dilahirkan tanpa rasa dan selera (merupakan ‘sebuah anesthesia lengkap’), dan ‘jenius’ tak ada. Atau kita harus memberi jawaban lain berkenaan dengan persoalan apa maksud ‘jenius’ dalam hal ini ‘Jenius’, kata Duchamp, adalah ‘kemustahilan membuat’, ‘l’impossibilité du faire’.

Kita memang mudah tercengang dengan ekspresi Duchamp. ‘l’impossibilité du faire’ diucapkan sama dengan ‘l’impossibilité du fer’ ‘kemustahilan besi’. Dalam tafsiran saya, apa yang tersirat dari sana adalah pengakuan akan kemustahilan manusia untuk ‘membuat’ (*faire*) dan juga kemustahilan untuk menjadikan benda dan bumi (‘bumi’ sebagai metafor yang, semakna dengan *fer*) hanya sebagai objek, sebagai bahan.

Kita tak hanya menemukan ‘kemustahilan’ itu dalam karya Richard Stankiewicz di New York dan Jean Tinguely, orang Swiss itu yang menyesuaikan gerak kreatif mereka dengan besi tua dan logam rongsokan jenis lain yang mereka temukan, sekaligus seraya meletakkan besi dan logam bekas itu di dalam posisi yang tak lagi sekedar sebagai bahan yang harus dilumatkan dulu untuk dibuat menjadi sesuatu yang lain. Hal yang sama sebenarnya tersirat dalam karya Cokot dari pedusunan Bali: ia menciptakan bentuk seraya mengikuti alur batang pohon yang pada saat itu merupakan medium (bukan sekedar ‘bahan’) patung-patungnya.

Justru dari ‘kemustahilan membuat’ itulah seni rupa berasal: seni adalah sebuah pengakuan, bahwa benda-benda di luar diri manusia sementara mereka serasa bagian dari hidup tetap tak dapat sepenuhnya direngkuh dalam acuan pragmatis yang mengutamakan guna, atau dalam konsep yang memberinya batasan (definisi), atau dalam pendekatan kuantitatif yang menghitung berat, luas, atau isi.

Di depan jukung berwarna jingga yang menyusur pantai, di hadapan ombak yang biru tak jelas, di antara rumput langka dan karang kering, manusia ya, sang perupa menemukan, bahwa

‘benda yang tak hendak berlagak itu ternyata bersikeras mengelakkan pikiran’. Kata-kata ini saya pinjam dari Heidegger, hampir dua dasawarsa setelah *Pancar-air* Duchamp menjadi peristiwa seni rupa di New York.

Tanpa menyebut pelbagai peristiwa dan tendensi dalam seni rupa di awal abad ke-20, tapi senapas dengan kekecewaan kepada humanisme Eropa sehabis Perang Dunia I yang merusak itu, sebuah perang yang telah menebarkan pandangan yang muram tentang kepiawaiannya manusia, Heidegger juga mengutarakan asal-usul seni yang menjauh dari tradisi Kant. Bagi Heidegger, karya seni tak ada hubungannya dengan diktat sang ‘jenius’. Risalahnya di tahun 1935 dibuka dengan paragraf yang berkata, ‘sang seniman adalah asal-usul karyanya. Karyanya asal-usul sang seniman.’

Dengan kata lain, sang seniman bahkan tak menentukan ‘karir’-nya sendiri. Uraian Heidegger tentang seni rupa yang menurut hemat saya paling kena untuk membahas estetika setelah Duchamp agaknya tak dapat dipisahkan dari sikap ke dunia yang dirumuskannya sebagai *Gelassenheit*. Dengan *Gelassenheit*, tak ada agresi, tak ada provokasi, ke tengah alam. Yang ada justru sebuah pengakuan, bahwa ‘yang diketahui sebenarnya tak eksak, yang dikuasai tak pasti’.

Memang sedikit ganjil untuk mengaitkan gegap gempita Dadaisme, atau permainan ironi dan parodi setelah Duchamp, dengan pemikiran ‘meditatif yang diutarakan Heidegger itu yang merupakan sebuah pendekatan yang berbeda, dan merupakan alternatif bagi pendekatan analitis yang mengurai dan mengkuantifikasikan bumi dan bergerak dengan dan dalam abstraksi. Tapi dalam meletakkan peran subjek sebagai sesuatu yang lunak dan lirih, ketika meletakkan sang perupa tak sebagai ‘Aku’, Duchamp dan Heidegger memang berada dalam semangat yang sejajar.

Humanisme Heidegger adalah humanisme yang memandang manusia sebagai *Dasein* yang ‘menggembalakan Ada’; ia adalah *der Hirt des Seins*. Maka bertanya perihal ‘ada’ berbeda dengan menyidik dan mengusut. Bertanya perihal ‘ada’, bagi Heidegger, lebih dekat dengan sikap yang justru meletakkan ‘aku’ sebagai sisi yang lunak, lirih, lentur dan rapuh, sisi yang bersikap *sumangga* di depan dunia dengan segala isinya di luar sana dan berkata *sumangga* kepada mereka. Dengan kata lain, bertanya perihal ‘ada’ sama sekali berbeda dengan menghujamkan pertanyaan dan merogoh jawaban untuk dikendalikan ke diri sang penanya, ke sang ‘aku’. Merenung, berpikir, adalah bersyukur, berterimakasih. *Das Denken dankt*.

Karya seni adalah sebuah proses merayakan ‘terimakasih’ itu, dan yang pasti ia bukan hasil sebuah pengusutan. Ketika Matisse tergetar menghadapi pot kembang, ketika Zaini terkesima menghadapi jukung di laut, mereka sesungguhnya men-*sumangga*-kan (dari kata ‘sangga’ yang ada hubungannya dengan ‘menyangga’ atau ‘menopang’) isyarat-isyarat ‘Ada’ untuk hadir sepenuh-penuhnya. Itulah mungkin momen yang disebut Heidegger *Sein-lassen*. Dalam momen itu, menemukan kebenaran bukan berarti mengungkit-membongkar, dan mencipta bukan hanya membuat. Mencipta berarti juga menjaga. ‘Karya seni’, kata Heidegger, ‘membiarkan bumi ada sebagai sebuah bumi’.

Tak berarti sang perupa sepenuhnya pasif. Tapi aktivitasnya adalah sebuah proses yang rendah-hati. Sebab mencipta adalah ibarat ‘menimba’ dari mata air: *schöpfen* bagi Heidegger berarti ‘mencipta’ dan juga menimba’. Dengan kata lain sang perupa bukanlah subjek yang mengelola dalam arti merancang, membentuk dan mengendalikan objek. Bahkan sang perupa mungkin sesuatu yang tak penting bila dibandingkan dengan karyanya. Ia, dalam kata-kata Heidegger, ‘hampir seperti sebuah lorong yang menghancurkan dirinya sendiri dalam proses kreatif agar karya itu muncul.’

Dalam hubungan itulah Heidegger memperingatkan kesalahan tafsir ‘subjektivisme modern’, yang menganggap penciptaan sebagai prestasi jenius dari sang subjek yang berdaulat atas dirinya sendiri’. Dengan kata lain, sang Aku ditumbangkan, sang ‘jenius’ dinafikan, dan subjek *lengser* sebuah tema yang luas dan panjang gemanya sejak awal abad ke-20.

Dengan atau tanpa Heidegger, ‘subjektivisme modern’ memang telah ditinggalkan ramai-ramai dalam pelbagai gerakan seni rupa. Kita mendengarnya sebelum tahun 1920an di New York ketika Francis Picabia menyatakan bahwa sebuah lukisan hanyalah sebuah ‘campur baur minyak dan pigmen’. Kita kembali mendengarnya ketika Hans Arp menganjurkan seni yang ‘anonim dan kolektif lebih separoh abad kemudian, Joseph Beuys di Dusseldorf, sampai menjelang kematiannya di tahun 1986, tetap menegaskan ‘tiap manusia adalah seorang seniman’.

Di akhir tahun 1970an, di Jakarta, ‘Gerakan Seni Rupa Baru’ mengecam sikap ‘spesialis’ dalam seni rupa, menampik ‘avant-gardisme’ yang dipengaruhi keyakinan Romantik bahwa seniman adalah jenius dan kita ingat risalah Sanento Yuliman yang terkenal yang menggugat diletakkannya beberapa: ‘seni

rupa atas' di dalam hierarki yang lebih tinggi ketimbang kriya, perabot dan piranti di masyarakat sehari-hari.

Apa yang oleh seorang sosiolog disebut sebagai 'demokratisasi jenius' ini memang untuk beberapa saat mengguncangkan pelbagai premis lama tapi kemudian paradoks yang dibawa Duchamp pun muncul.

Sejak semula memang menjadi pertanyaan: seandainya torpis dengan kata 'R.Mutt, 1917' itu tak dibawakan seorang Duchamp yang boleh dikatakan telah menjadi sebuah 'nama' dan tak diperdebatkan sejak dari tulisan dalam jurnal *The Blind Man* di tahun 1917 sampai dengan tulisan ini, apa gerangan yang akan terjadi dengan barang jadi itu? Kita memang tabu bahwa ia pernah hilang, dan kemudian digantikan oleh orang lain dengan barang-jadi dari pabrik yang sama yang kini dapat kita lihat di Tate Modern, dan kita tabu dari kejadian ini bahwa siapa orang yang membuat dan memasang torpis itu menjadi soal yang tak penting. Tapi bagaimana pun juga adalah Duchamp, sang perupa, yang telah membuat barang yang dapat diganti dengan gampang itu menjadi peristiwa yang tak dapat digantikan.

Ternyata sang subjek tak mati-mati, dan saya kira Heidegger salah ketika ia membayangkannya ibarat 'lorong yang menghancurkan dirinya sendiri dalam proses kreatif'. Bahkan tak hanya itu. Makin sang subyek dinyatakan hilang, tampaknya makin penting ia ternyata. Penampilan barang-jadi, pemanfaatan dengan *objet trouvé* seperti setang dan sadel sepeda dalam karya Stankiewicz atau sekrup, baut dan plat dalam karya Richard Deacon, yang menyebut dirinya 'fabrikator', atau kehendak untuk menyambut mesin yang bisa mereproduksi secara massal benda seni, ternyata tak membawa kita sepenuhnya ke dunia seni 'pasca-auratik' dalam pengertian Walter Benjamin. Harapan Duchamp untuk menghadirkan karya tanpa rasa dan selera, seakan-akan dalam 'anesthesia lengkap', adalah dorongan menggapai utopia yang akhirnya tak jadi.

Tak jauh dari Duchamp dalam waktu, tempat, dan semangat, adalah Man Ray. Meskipun demikian, perupa ini pun tetap tak melahirkan, dari *objet trouvé*-nya, sesuatu yang bebas dari ekspresi diri, sesuatu yang menampakkan, dalam kata-kata Duchamp, 'the beauty of indifference'. Karya Ray, *Hilangnya Lee Miller* (kombinasi sebuah metronom dan potret perempuan), misalnya, bukanlah sebuah karya yang tak acuh; keduanya merekam dan melantunkan rasa sepi dan melankoli.

Juga Surrealisme, yang menyisihkan aku yang sadar dan menyambut, bawah-sadar, pada akhirnya tetap menampakkan

sang subjek yang utuh: *Persistensi Ingatan* diakui sebagai karya Salvador Dali yang sama dengan Salvador Dali yang melukis *Penyaliban*. Bahkan dengan semangat surrealis sekalipun, tetap begitu kuat kecermatan Dali pada detail atau kerapian René Magritte pada rancangan dan alur yang jauh berbeda dari ungkapan ‘bawah sadar’ yang muncul dari puisi ‘otomatis’ Andre Breton. Di dalam karya Dali dan Magritte, yang bawah-sadar, yang seperti mimpi, tampaknya terbit di dalam hasil dan tafsir, bukan di dalam diri sang perupa.

Walhasil, subjek mungkin tak lagi berteriak ‘Aku’, atau ‘aku ini binatang jalang’, tapi benarkah ia bukan sesuatu yang tak hadir? Benarkah sang ‘jenius’ telah mati? Agaknya tidak. Di akhir tahun 1960an perupa ‘minimalis’ Donald Judd membuat enam kotak yang masing-masing persis sama dari baja mengkilap dan *plexiglas* berwarna *amber*. Dengan itu (ia memberi judul karyanya *Tanpa Judul*) ia hendak menyatakan bahwa individualitas perupa sama sekali tak penting.

Lebih radikal lagi adalah gagasan Gerakan Fluxus ketika hendak meniadakan bukan saja individualitas seniman tapi juga batas antara seniman dan bukan. Salah satu bentuk ekspresinya adalah ketika sang perupa meninggalkan sederet atau sesunting ‘instruksi’ yang bisa dijalankan oleh orang lain, oleh siapa saja. Dengan demikian sebuah karya seni tak perlu disebut sebagai karya seni.

Tapi, seperti dikatakan Thierry De Duve dalam *Kant After Duchamp*, utopia hilangnya batas itu mau tak mau akan gagal. Sebab akan selalu diperlukan mediasi: dalam proyek Fluxus itu sang seniman membutuhkan rekaman untuk menunjukkan bahwa ‘instruksi’ itu telah dijalankan, untuk kemudian diberitahukan ke kalangan seni agar diketahui bahwa ‘seni yang tak ingin disebut seni’ itu telah dibuat atau dijalankan. Pada akhirnya, diperlukan satu pihak yang memberikan keputusan. Dalam statemen Judd, ‘bila seseorang mengatakan karyanya adalah seni, itu adalah seni’, tersirat bahwa masih diperlukan ‘seseorang’ yang membentuk, menjadikan.

Tak jauh dari sini adalah Seni Konseptual versi Joseph Kosuth, sebuah suara yang juga muncul dari kotak Pandora yang dibuka Duchamp. ‘Semua seni (setelah Duchamp) adalah konseptual (menurut sifat dasarnya) sebab seni hanya ada secara konseptual’, kata Kosuth dalam argumennya. Baginya, sebuah karya seni adalah sebuah tautologi. Artinya, ia merupakan penyajian dari niat sang seniman: bila sang seniman menyatakan apa yang dipresentasikannya ‘seni’, maka kehendaknya itupun jadilah. Dengan kata lain, ketika aku menentukan, maka seni pun ada

demikianlah, pada akhirnya seni membutuhkan sebuah subjek yang seakan-akan dapat melahirkan seni dengan berujar seperti Tuhan bersabda '*Kun fayakun*'. Kehendak sang 'Aku' tampak kembali mengambil peran penting. Sejarah seni rupa akhirnya menunjukkan bahwa krisis yang dialami oleh 'subjektivisme modern' tak berarti bangkrutnya humanisme.

Meskipun demikian, setelah peristiwa torpis Duchamp, tampak bahwa selalu ada ilusi dalam kesatupaduan dan kemandirian 'Aku'. Pengertian 'seni' dalam statemen Judd dan Kosuth bagaimanapun juga terbentuk dalam bahasa, dan perjalanan dalam bahasa adalah sebuah perjalanan yang tak *ajeg* dan tak bisa 'aku' tentukan sendiri. Walhasil, sang 'jenius' tak berada di satu sosok. Ia tak berada di satu sisi dalam percakapan. Sang *auteur* mati, sebagaimana yang tersohor diujarkan oleh Roland Barthes, tapi dalam pengertian bahwa yang mati sebenarnya hanya 'otoritas'. Tak ada lagi sumber dan kuasa yang menentukan.

Kita pun teringat Duchamp: ia menyebut kata *rendezvous*, yang bagi saya merupakan momen perjumpaan antara pelbagai subyek, yang masing-masing rentan dan lentur, sebuah perjumpaan yang tak kekal dan tak berlembaga. Di situ, sang seniman hanyalah ibarat, untuk memakai sebuah metafor Duchamp yang puitis, sebatang 'pohon *almond* yang berbunga'. Di sekitar pohon *almond* dan bunganya yang ramai rancak itu, karya seni sebenarnya 'menjadi' dan dalam, arti tertentu juga. 'menjadi-jadi' karena ia akan terus menyentuh siapa saja yang memandangnya seperti ketika Matisse menatap kembang: membentuk, merawat, menyangga, menyilakan, 'sumangga'.

Tapi apa boleh buat juga dalam sejarah seni rupa, momen seperti itu tak tiap kali terjadi. Pada saat itu terjadi, ia pun tak tinggal buat waktu yang lama. Maka sebuah *rendezvous* selalu tumbuh jadi sebuah sistem dan tatanan, sebab orang selalu membutuhkan agar yang menggetarkan bisa dikenal kembali, yang mengharukan diulang, yang terasa indah dipastikan. Maka berlakulah '*the economy of recognition*'. 'Nama' pun lahir sebagai bagian dari identitas, dan identitas selalu membekukan bermacam-ragam saat ketika kita mengalaminya secara intens beda demi beda yang tiap kali muncul dalam sebuah karya. Dikemas dalam identitas, sebuah karya seni tak lagi melanjutkan sendiri hidupnya; ia telah kehilangan 'subsistensi diri'-nya.

Maka ia pun beralih dari sebuah *rendezvous* ke dalam hubungan sosial yang dibentuk oleh kurator, kritikus, galeri, dan siapa saja yang terlibat dalam 'fetisisme komoditas'. Maka para *connoisseur* dan kritikus menyibukkan diri dengan mereka. Pedagang seni mensuplai pasar. Studi sejarah seni menjadikan

karya-karya itu objek ilmu. Namun, seperti dipertanyakan oleh Heidegger, 'di tengah seluruh kerepotan itu, berjumpakah kita dengan karya itu sendiri?\*\*\*