

TULISAN KHUSUS:

SENI DAN KURASI DI PERGURUAN TINGGI SENI

Jim Supangkat

Perlu saya kemukakan terlebih dulu bahwa topik yang disorongkan kepada saya, “Seni dan Kurasi di Perguruan Tinggi Seni,” baru akan saya persiapkan pada bagian akhir uraian saya, berkaitan dengan kenyataan bahwa kerja kurasi memang menarik perhatian perguruan tinggi seni pada dekade terakhir ini. Bagian utama uraian saya berkaitan dengan kemunculan kerja kurasi di Indonesia yang terjadi jauh sebelumnya dan belum banyak dibahas. Sejarah ini membawa persoalan mendasar untuk memahami kerja kurasi di Indonesia.

Kerja kurasi dan profesi kurator sudah dikenal di dunia Barat sejak berdirinya museum pada Abad ke-19, satu di antaranya yang masih bertahan adalah *Victoria and Albert Museum* yang didirikan pada 1852 di Inggris. Berkaitan dengan museum ada pandangan yang melihat istilah “kurasi” atau *curating* dalam Bahasa Inggris, berasal dari kata “*curare*” dalam Bahasa Latin yang berarti mengelola (*to take care*). Maka kurasi pada pandangan ini adalah pekerjaan pegawai museum mengurus koleksi museum.

Namun pekerjaan kurator pada kenyataannya bukan cuma mengelola koleksi. Karena itu ada pandangan lain yang melihat kurasi berpangkal pada istilah lain dalam Bahasa Latin, yang dalam Bahasa Inggris menjadi, “*to curate*.” Dalam sejarahnya *curate* digunakan untuk menunjuk tugas

anak-anak altar membantu para rahib memimpin upacara sakral di gereja-gereja Katolik; Digunakan juga untuk menunjuk pekerjaan para asisten rektor di perguruan tinggi, yang dalam bahasa kita dikenal sebagai pembantu rektor—sekarang sering diganti menjadi wakil rektor, atau, sekretaris rektor.

Pengertian *to curate* menunjukkan kerja para kurator—di bawah seorang kurator kepala (*chief curator*)—memang seperti kerja para pembantu rektor di perguruan tinggi; Berkaitan dengan *policy making* tingkat atas yang dibedakan dari *policy* para birokrat kampus (teknokrat) di bawahnya. *Policy making* ini—di perguruan tinggi maupun museum—berkaitan dengan persoalan-persoalan abstrak dan nilai-nilai universal. Dalam bahasa kita yang sedang aktual akhir-akhir ini, rektorium, dan, dewan kurator bisa disamakan dengan majelis yang fatwanya ditunggu.

Pengertian itu membuat peran kurator menjadi utama. Tanpa kurator sebuah museum cuma sebuah lembaga seni rupa. Kehadiran kurator membuat museum menjadi *pranata seni rupa* atau *institusi seni rupa* yang berada pada posisi sejajar dengan kritisi yang sudah lebih dulu diakui sebagai institusi seni rupa. Pada perkembangan seni rupa modern—dari awal Abad ke-20 sampai sekitar 1970an—kesatuan museum, kurator dan kritisi, diyakini sebagai *infrastruktur* pada dunia seni rupa (*artworld*), di mana makna

dan nilai-nilai karya dipersoalkan. Ketika seni rupa modern meluas ke seluruh dunia dan dipercaya memunculkan *seni rupa dunia*, keyakinan ini ikut menyebar dan sampai juga ke dunia seni rupa kita.

Pensakralan kurator dan institusi seni rupa melalui istilah *to curate* itu mirip-mirip dengan peng-agung-an pranata agama pada Abad Tengah (Abad ke-10) di Eropa dan sejarah menunjukkan ketika disanjung seperti ini bahkan pranata agama terpancing mempraktekkan kekuasaan. Maka tidak aneh apabila gejala yang sama muncul pada perkembangan pranata seni rupa di Eropa dan Amerika Serikat. Pada dekade 1950-1960 institusi seni rupa menjadi otoritas yang menentukan hampir semua hal di dunia seni rupa. Selain makna pada karya seni, otoritas ini punya kekuasaan menunjuk mana karya seni dan mana yang bukan. Bahkan menjadi penentu arah perkembangan seni rupa.

Akan tetapi bukan hanya tradisi yang membentuk kekuasaan itu. Wibawa otoritas seni rupa berpangkal juga pada wacana modernisme yang mendekatkan *seni dengan ilmu pengetahuan*. Paralel dengan filsafat bahasa modernisme percaya bahwa persoalan utama ungkapan seni rupa adalah persoalan bahasa ungkapan. Salah satu dalihnya, sejarah seni rupa menunjukkan bahwa gejala ini sudah berproses secara alami sejak impresionisme pada Abad ke-19. Maka pencarian nilai-nilai kehidupan pada kesenian, yang mendasari pemahaman seni sebelumnya, dilihat sebagai ilusi tidak berguna. Pada dekade 1960 pengutamaan bahasa ungkapan sampai pada pencarian esensi bahasa—dikenal sebagai abstrakisme dan formalisme—yang diyakini akan menjelaskan misteri kesenian yang dicari selama berabad-abad.

Waktu itu premis-premis modernisme sulit disangkal karena modernisme menjadi bagian strukturalisme yang percaya bahwa semua ilmu pengetahuan bersama-sama berada pada sistem koheren dan sedang

menuju ke penemuan *universal laws* yang akan membongkar semua misteri alam semesta. Ringkasnya, ilmu pengetahuan dan rasionalitas di dunia Barat waktu itu memang menjadi acuan dalam menentukan hampir semua kebenaran dalam kehidupan.

Ternyata sejarah menikung dan pada dekade 1970 muncul pemberontakan masyarakat yang meruntuhkan kekuasaan ilmu pengetahuan itu. Pemicunya adalah konflik internal di universitas-universitas di Jerman dan Prancis pada akhir dekade 1960 ketika birokrat kampus (teknokrat) mengambil alih kekuasaan untuk mengatasi krisis keuangan. Mereka berhasil menyelamatkan universitas dengan memotong berbagai anggaran termasuk anggaran penelitian. Para ilmuwan marah dan melakukan pemberontakan mimbar, menyampaikan protes mereka di mimbar-mimbar kuliah untuk mempengaruhi para mahasiswa.

Pemberontakan para ilmuwan itu berhasil. Muncul demonstrasi mahasiswa besar-besaran di Prancis dan Jerman pada 1968. Namun pemberontakan ini tidak membantu para ilmuwan “memurnikan” kembali perguruan tinggi. Para mahasiswa malah menyerang universitas dan ilmu pengetahuan. Mereka menoleh ke pemikiran *Frankfurt School* yang sudah sejak awal Abad ke-20 menentang rasionalitas. Dalam konteks ini mengangkat pemikiran Antonio Gramsci (1891-1937) tentang *cultural hegemony*. Hegemoni merupakan dominasi yang diterima secara sukarela oleh mereka yang terdominasi. Kebenaran yang disodorkan ilmu pengetahuan misalnya, dipercaya masyarakat karena wibawa ilmu pengetahuan, bukan karena kebenarannya yang terlalu rumit untuk dipahami masyarakat.

Pada 1969 sejarawan Theodore Roszak dalam bukunya *The Making of a*

Counter Culture (UCLA Press: 1969) melihat pemberontakan mahasiswa sebagai tanda akan munculnya budaya perlawanan pada masyarakat. Ramalan ini mengena. Adaptasi pemikiran Gramsci ternyata *politically correct* dan pemberontakan masyarakat di Eropa dan Amerika Serikat memang muncul. Diawali antara lain tuntutan menghentikan Perang Vietnam pada awal dekade 1970—yang berhasil—masyarakat kemudian menunjukkan sikap melawan berbagai dominasi institusi. Tidak terkecuali hegemoni ilmu pengetahuan yang berawal pada kesadaran tentang kerusakan keseimbangan alam akibat perkembangan industri.

Modernisme yang mengacu ke ilmu pengetahuan tentunya kena *bidas* walau tidak langsung karena *tebasan* pemberontakan masyarakat. Pemicunya adalah pemberontakan seniman *avant-garde* dengan tokoh Joseph Beuys pada awal dekade 1960. Dibayangi spirit ini filosof Arthur Danto melihat kelemahan pemikiran filosofis pada wacana modernisme. Kelemahan ini mengandung kontradiksi yang punya potensi membangkitkan kekuatan negasi (*power of negation*) yang dikenal sebagai tanda-tanda awal akan munculnya anti-thesis.

Ketika pemberontakan masyarakat muncul pada dekade 1970 proses negasi itu memunculkan anti-thesis dan melahirkan keyakinan-keyakinan serba kebalikan dari keyakinan modernisme. Di sini anti-thesis pada perkembangan seni rupa berkembang bersamaan (*juxtaposed*) dengan pemberontakan masyarakat. Pada akhir dekade 1970 gejala anti-thesis pada perkembangan seni rupa ini mendapat sebutan *seni rupa kontemporer*.

Dalam perubahan seperti itu wibawa otoritas seni rupa runtuh. Segera muncul pemahaman baru sebagai gantinya. Mula-mula ditegaskan bahwa *dunia seni rupa*

terdiri dari tiga komponen diskursif yaitu *institusi*, *seniman*, dan *publik*. Makna dan nilai-nilai karya seni tidak lagi ditentukan institusi, tapi oleh interaksi ketiga komponen diskursif dunia seni rupa tadi yang kemudian dipahami sebagai *mekanisme infrastruktur* dunia seni rupa.

Perubahan itu membangkitkan semangat mencari nilai-nilai berdasarkan mekanisme baru. Tampil pameran-pameran seni rupa kontemporer di ruang-ruang pameran alternatif. Di tengah keadaan seperti ini dunia kurasi menampilkan perkembangan mengejutkan. Pada dekade 1980 sejumlah kurator di Eropa dan Amerika Serikat meninggalkan museum dan melibatkan diri pada pameran-pameran seni rupa kontemporer. Mereka mengangkat sebutan “kurator independen” (*independent curator*) yang sebenarnya sudah dipraktekkan pada dekade 1960 dan 1970 namun tidak menarik perhatian.

Pada perkembangan itu istilah “kurator” sepenuhnya melepaskan diri dari kata “*curare*,” karena tidak lagi berkaitan dengan museum atau koleksi. Pengertian *independent curator* bertumpu sepenuhnya pada istilah “*to curate*.” Namun para penyandanganya dengan sangat sadar menanggalkan citra otoritas atau citra majelis yang menempel pada istilah “*to curate*.” Sejarah menunjukkan kurator-kurator independen ini punya peran besar pada pengembangan seni rupa kontemporer.

Kerja kurasi dan profesi kurator di Indonesia muncul pada 1990 dan berada di era perubahan yang ditandai kelahiran konsep kurator independen itu. Sebelumnya kerja dan profesi ini sama sekali tidak dikenal. Pada masa awal pertumbuhannya semua kurator di tanah air menyandang sebutan “kurator independen.” Kendati

memang ingin menunjukkan komitmen pada seni rupa kontemporer, sebutan ini tidak bisa dikaitkan dengan sesuatu pemberontakan. Makna kurator independen pada kartu nama mereka menunjuk kenyataan bahwa di Indonesia tidak ada lembaga dan pranata seni rupa dan karena itu semua kurator otomatis bekerja independen.

Munculnya praktek kurasi itu berpangkal pada tujuan pragmatis yang terdengar sederhana, bagaimana mempromosikan seniman Indonesia ke forum dunia. Cerita kemunculan profesi kurator ini belakangan sudah sering ditulis di media massa dan jaringan sosial media. Bisa juga ditemukan pada buku Agung Hujatnika Jenong, *Kurasi dan Kuasa: Kekuratoran dalam Medan Seni Rupa Kontemporer di Indonesia* yang terbit belum lama ini (DKJ: 2015).

Pangkal cerita itu adalah *Artist Regional Exchange (ARX)*, di Perth Australia (1987/1989) yang tidak hanya mempertemukan seniman. Di *art event* ini kritikus, kurator, dan, sejarawan seni rupa dari kawasan Asia dan Pasifik ikut hadir. Inilah untuk pertama kali seniman, kurator, sejarawan seni rupa, dan, kritikus Asia bertemu. Baru di forum ini mereka berkenalan dan kemudian terdorong untuk membandingkan pengalaman dan kesamaan tanda-tanda perkembangan. Di sini muncul kesadaran tentang pentingnya peran kurator pada program pertukaran seniman antar negara di Asia dan kawasan Pasifik. Dari kesadaran ini profesi kurator muncul di negara-negara Asia.

Memasuki dekade 1990, Australia dan Jepang memprakarsai pameran-pameran seni rupa kontemporer Asia dan Asia Pasifik. Semua pameran ini diselenggarakan berdasarkan kerja sama kurator-kurator Australia dan Jepang, dengan, para kurator di negara-negara Asia. Sejarah menunjukkan pameran-pameran sepanjang dekade 1990 ini lah yang menyadarkan lingkaran seni

rupa dunia bahwa seni rupa kontemporer berkembang juga di Asia. Sebelumnya masih beredar stereotip yang percaya bahwa kegiatan seni di Asia adalah kesenian tradisional.

Pada 1993 Australia memprakarsai penyelenggaraan *Asia Pacific Triennale of Contemporary Art* di *Queensland National Art Gallery*, Brisbane, Australia. Pada pameran besar tiga tahunan yang melibatkan puluhan kurator Asia dan kawasan Pasifik ini, terbentuk *platform* wacana yang mempersoalkan perkembangan seni rupa kontemporer di Asia. Seminar yang menyertai *event* ini tidak hanya membahas perubahan besar pada seni rupa kontemporer. Kajian pada seminar ini menghubungkan perubahan besar pada seni rupa kontemporer dengan perkembangan seni rupa di Asia. Ketika itu sudah terlihat tanda-tanda bahwa seni rupa kontemporer lebih terbuka bagi seniman-seniman Asia dibandingkan seni rupa modern yang berkembang sebelumnya.

Sejarah menunjukkan *Asia Pacific Triennale of Contemporary Art* punya peran menentukan dalam hal meluaskan lingkup seni rupa kontemporer dunia hingga selayaknya disebut "seni rupa dunia" atau "seni rupa global." Tanpa peluasan ini seni rupa kontemporer akan terjerumus kembali ke kesalahan pada perkembangan sebelumnya, yaitu mengklaim perkembangan seni rupa di Eropa, Amerika Serikat sebagai seni rupa dunia.

Platform Brisbane itu yang disodorkan ke dunia seni rupa di Indonesia pada penyelenggaraan Biennale Jakarta IX, Desember 1993, di Pusat Kesenian Taman Ismail Marzuki, Jakarta. Karena itu pameran yang berlangsung sampai Januari 1994 ini mengetengahkan tiga hal. **Pertama**, membangkitkan kesadaran di Indonesia tentang kemunculan seni rupa kontemporer yang membawa perubahan besar pada

perkembangan seni rupa dunia. *Kedua* menampilkan karya-karya seniman Indonesia angkatan 80 yang membawa tanda-tanda seni rupa kontemporer dan sejumlah di antaranya sudah disertakan pada pameran-pameran seni rupa kontemporer di Australia dan Jepang. *Ketiga*, mengenalkan kerja kurasi yang baru saja muncul di tanah air dan sekaligus membangunkan kesadaran bahwa pameran-pameran besar dua tahunan yang disebut biennale, biasanya didasarkan kurasi.

Ternyata tidak satu pun tujuan pada Biennale Jakarta IX itu mencapai sasarannya. Terjadi kehebohan di media massa dalam lingkup nasional. Pada kehebohan yang berlangsung selama empat bulan dari Desember 1993 sampai sekitar Maret 1994 ini, seni rupa kontemporer dikecam, dicaci-maki dan ditolak. Tidak bisa ditemukan dasar pemikiran atau pandangan di balik kritik dan serangan-serangan ini. Tidak ada misalnya, tanda-tanda bahwa serangan ini datang dari kaum modernis atau pendukung modernisme di Indonesia.

Kurasi Biennale Jakarta IX dikecam bukan karena pemikirannya. Pemahaman yang simpang siur tentang seluk beluk kurasi, yang entah didapat dari mana, memunculkan kecaman yang melihat kurasi Biennale Jakarta IX bermaksud membangun otoritas seni rupa. Kritik ini menolak kurasi dan menyatakan bahwa kurasi pada dasarnya upaya mendominasi seniman.

Betul-betul sulit dibayangkan bagaimana pandangan-pandangan seperti itu membaca kurasi Biennale Jakarta IX. Kurasi ini pada dasarnya merupakan pemikiran mencari dasar teoritis bagi kemunculan seni rupa kontemporer di Indonesia sebagai negara non-Barat. Pendekatannya mengembangkan teori Charles Jenks tentang *avant-garde* kedua (*avant-garde* radikal) yang muncul pada awal dekade 1960 dan ditandai antara lain karya-karya radikal Joseph Beuys, musik *avant-garde* John Cage, dan, drama musikal *"The Hair"* karya

Jerome Ragni dan James Rado. *Avant-garde* ini muncul dari kegilaan seniman dan karena itu ahistoris. Kemunculannya tidak bisa dilihat sebagai penentangan modernisme, namun *avant garde* kedua ini tegas-tegas bertentangan dengan *avant-garde* pertama, idealisme yang dicetuskan Henri de Saint Simonian pada tahun 1825 dan menjadi dasar modernisme.

Tahun ini, sejarawan seni rupa Portugal Leonor Veiga yang mengkaji kurasi Biennale Jakarta IX untuk tesisnya tentang seni rupa Indonesia di Universitas Leiden, sampai pada istilah "*avant-garde* ketiga." Berkaitan dengan kemunculan seni rupa kontemporer di Indonesia dan banyak negara non-Barat, istilah ini menunjuk pemberontakan yang bukan menentang modernisme, tapi adaptasinya yang miskin dan terpiuh karena terdominasi. Gejala radikal ini muncul dari kegilaan seniman dan karena itu ahistoris juga.

Kehebohan Biennale Jakarta IX menampilkan sejumlah indikasi yang bisa menunjukkan kondisi seni rupa Indonesia waktu itu. Kenyataan yang segera terlihat adalah seni rupa Indonesia terkucil dari pergaulan seni rupa dunia. Sementara itu dunia seni rupa (*artworld*) tidak bisa diidentifikasi wujudnya. Mekanisme infrastruktur yang dipahami merupakan interaksi tiga komponen diskursif—institusi, publik dan seniman—macet sama sekali karena terjadi krisis pada komponen publik, dan, kacau pada komponen institusi. Pranata yang tersisa, institusi kritik di media massa dan kontroversi Biennale Jakarta IX menunjukkan pranata ini ternyata bisa menjadi anarkis.

Pada kondisi seperti itu profesi kurator justru berkembang di tanah air. Ini kenyataan yang membuat pemahaman kerja kurasi di Indonesia menjadi spesifik. Kemunculan profesi kurator ini tidak bisa dilihat sekadar sebagai pengengkapan institusi pada infrastruktur seni rupa di



Indonesia yang sudah ada. Profesi kurator ini muncul pada kondisi tidak ada apa-apa di dunia seni rupa kita.

Kendati tidak disadari dan tidak didasarkan pada rencana tersusun, kemunculan profesi kurator di Indonesia berhadapan dengan keharusan membangun konstruk seni rupa Indonesia dari kondisi tidak ada apa-apa. Keharusan ini ternyata memang diwujudkan dan terkesan seperti direncanakan, walau sebenarnya tidak. Mengkaji kecenderungan kurasi pada waktu itu, dan juga pemikiran yang mendasarinya, menilai pula diskusi di antara para kurator dan persoalan yang mereka gali, bisa dilihat—melalui analisis—dua pendekatan untuk melepaskan seni rupa Indonesia dari kondisi antah berantah. **Pertama**, menghubungkan seni rupa Indonesia dengan seni rupa dunia melalui seni rupa kotemporer. **Kedua**, membentuk dunia seni rupa di Indonesia berikut mekanisme infrastrukturnya.

Dalam kenyataan, meluasnya kerja kurasi dengan segera berdampak pada pembentukan dunia seni rupa. Pada mulanya

terjadi peluasan kerja kurasi ke beberapa galeri swasta di Jakarta pada pertengahan dekade 1990. Memasuki dekade 2000 muncul perkembangan mengejutkan, hampir semua pameran di galeri swasta melibatkan kurator. Di sini galeri-galeri swasta menjadi bagian dari institusi seni rupa kendati punya tujuan komersial.

Paralel dengan perkembangan itu pasar seni rupa tumbuh. Para kolektor barang seni yang mengikuti perkembangan seni rupa dengan cukup intensif muncul mewakili suara publik—dalam teori institusi dikenal sebagai *artworld public*. Terlihat kemudian mekanisme infrastruktur mulai bergerak walau harus melalui berbagai pasang surut. Percaturan nilai-nilai yang terjadi memang karena interaksi institusi, seniman, dan *artworld public* walau harus menghadapi berbagai distorsi dan friksi.

Meneruskan kecenderungan yang sudah muncul pada awal dekade 1990, para kurator tetap berperan sebagai jembatan bagi kesertaan seniman-seniman Indonesia pada pameran-pameran seni rupa kontemporer

dunia. Tidak hanya di Australia dan Jepang. Memasuki dekade 2000 seniman-seniman Indonesia tercatat mengikuti biennial-biennial terkemuka dunia seperti Sao Paolo Biennale, Venice Biennale, Sidney Biennale, Istanbul Biennale dan sebagainya. Pada dekade 2010 kerja kurasi kembali menunjukkan peran ketika Indonesia mulai menyelenggarakan pameran-pameran besar dengan *scope* dunia. Jakarta Biennale menjadi biennale internasional, dan di Yogyakarta muncul Yogyakarta Biennale Ekuator.

Pada akhir dekade 2000 kerja kurasi sudah menjadi kegiatan mapan dan karena itu tidak lagi menampilkan isu yang menarik perhatian. Namun masih ada perkembangan yang layak dicatat karena merupakan tanda penting, yaitu munculnya perhatian perguruan tinggi seni pada kerja kurasi. Ada persoalan mendasar pada perkembangan ini yaitu munculnya persepsi baru tentang kerja kurasi.

Pada persepsi yang dikembangkan perguruan tinggi seni, kurasi didekatkan ke pengorganisasian pameran sehingga kerja kurasi menjadi dekat dengan kerja *event organizer* dan kerja *public relation officer*. Tanda-tanda ini sudah bisa dilihat pada program studi kurasi di Fakultas Seni rupa dan Disain, Institut Teknologi Bandung yang merintis pendidikan ini pada 2013, dan sampai sekarang masih satu-satunya. Program studi kurasi ini merupakan salah satu dari dua pilihan program studi pascasarjana bidang teori tingkat magister. Program studi lainnya adalah program studi tata kelola atau, program studi manajemen seni.

Persepsi itu sama sekali tidak berkaitan dengan pilihan mempraktikkan, atau, menteorikan pendidikan kurator. Persepsi ini fenomenal karena mengadaptasi wacana mutakhir tentang kurasi dan kurator pada perkembangan seni rupa dunia yang menunjukkan kurasi pada era seni rupa kontemporer.

Di satu sisi, kebijakan itu bisa dipahami karena pengajaran di perguruan tinggi harus mempunyai referensi yang *valid* secara akademis. Wacana mutakhir tentang kurasi pada perkembangan seni rupa dunia terkesan memenuhi persyaratan karena sejarahnya di Eropa, Amerika Serikat sudah ditulis kurator terkemuka Hans Ulrich Obrist dalam buku *A Brief History of Curating* (JRP/Ringier: 2008).

Akan tetapi, di sisi lain, perguruan tinggi seni perlu menimbang pula pemahaman tentang seni rupa dunia pada pemikiran sekarang ini. Seni rupa dunia bukan lagi persoalan homogen atau heterogen, bukan lagi urusan mencari perbedaan, tapi mengusut **perbedaan** yang **tersembunyi** pada **kesamaan**. Dari sini bisa dipertanyakan, apakah persepsi tentang kerja kurasi pada perkembangan seni rupa dunia sebuah kesamaan yang sudah final atau kesamaan yang masih harus diusut perbedaannya?

Persepsi tentang kurasi pada perkembangan seni rupa dunia tercermin pada pandangan Terry Smith dalam buku *Thinking Contemporary Curating* (Independent Curator International: 2012). Sejarawan seni rupa pengamat seni rupa kontemporer ini mengemukakan, konteks kurasi sekarang ini adalah industri budaya (*culture industry*). Kendati mengakui kurasi masih dikenal sebagai bagian dari presentasi pameran di museum-museum, Terry Smith menyatakan kurasi bukan lagi sekadar menyiapkan pameran. Seorang kurator, katanya, adalah mediator yang mempertemukan seniman dan publik, dan, sebagai mediator kurator harus mempertimbangkan pengetahuan publik dan bukan cuma pengetahuan seni rupa.

Ada sekitar sepuluh buku tentang kurasi dan kurator yang terbit berdekatan dengan buku Terry Smith antara 2012 - 2014. Pandangan pada buku-buku ini tidak berbeda banyak namun bisa ditemukan di sini pandangan yang dikemukakan secara retorik bahkan ekstrim. Ada pendapat yang melihat pekerjaan kurator tidak berbeda dengan pekerjaan produser acara televisi dan karena itu kurator harus sekaligus bersikap sebagai penghibur (*entertainer*). Pandangan lain yang lebih keras melihat kurator wajib melakukan riset untuk mengetahui pandangan publik, kehendak publik dan selera publik yang akan menjadi pengunjung pameran—bayangkan beban kurator yang merencanakan *touring exhibition* dan harus menghadapi publik berbeda di lokasi pameran yang berbeda.

Pandangan-pandangan bernada keras itu tidak bersumber pada inspirasi yang jatuh dari langit. Pandangan-pandangan ini berpangkal pada sejarah. Karena itu bertebaran pada buku-buku itu pandangan kritis tentang kurasi dan profesi kurator di masa lalu. Pendapat yang berusaha arif menyatakan, “Profesi kurator sebetulnya tidak mati, yang mati definisinya.” Sikap yang lebih ekstrim mengemukakan pada kurasi masa kini “sang kurator” sudah mati (*death of “the” curator*). Pandangan yang sangat terkesan pada film *Jurasik Park* menyamakan kurator-kurator yang masih mempraktekkan gaya lama dengan dinosaurus.

Ada dua gejala yang bisa diamati pada kumpulan pandangan itu. **Pertama**, kecenderungan mengutamakan publik yang terasa berlebihan. Mudah dipahami pandangan ini berpangkal pada pemberontakan masyarakat melawan hegemoni ilmu pengetahuan dan rasionalitas di Eropa dan Amerika Serikat pada dekade 1970. **Kedua**, gejala “meng-administrasikan” kurator mudah terlihat juga merupakan reaksi kebalikan dari kecenderungan “meng-ulama-kan” kurator pada sejarah kerja kurasi di Eropa dan Amerika Serikat. Kedua gejala

ini lah yang membentuk persepsi tentang kerja kurasi pada perkembangan dunia.

Dan kita bertanya apakah kedua gejala ini muncul juga di Indonesia sehingga persepsi tentang kerja kurasi yang terbentuk di seni rupa dunia—yang bertumpu pada sejarah kurasi di Eropa, Amerika Serikat—bisa menjadi persepsi kerja kurasi kita? Tidak sulit untuk menjawab tidak.

Soal tanda pertama. Pemberontakan masyarakat melawan hegemoni ilmu pengetahuan dan rasionalitas, tidak bisa dibayangkan, bahan tidak masuk akal, terjadi pada masyarakat kita. Jangankan hegemoni, ilmu pengetahuan bahkan tidak punya wibawa di hadapan masyarakat kita yang lebih percaya pada dukun, sementara para ilmuwan di perguruan tinggi lebih tertarik memikirkan politik daripada memikirkan fatwa ilmu pengetahuan.

Soal tanda kedua, memang betul kurator independen pada perkembangan seni rupa kita, dan kurator independen pada perkembangan seni rupa dunia punya komitmen yang sama pada seni rupa kontemporer. Namun ada perbedaan yang masih harus diusut pada kesamaan ini. Di Eropa dan Amerika Serikat pada kurator independen melawan tradisi kurasi yang berkembang selama 200 tahun. Di Indonesia kurator independen tidak melawan siapa-siapa karena tidak apa-apa di dunia seni rupa termasuk tentunya tradisi kurasi.

Saya kira tidak sulit untuk menyimpulkan bahwa persepsi kerja kurasi pada perkembangan seni rupa dunia, tidak bisa begitu saja diterapkan sebagai pemahaman kerja kurasi di Indonesia. Keduanya dibentuk realitas yang berbeda.

Ketika kerja kurasi muncul di tengah dunia seni rupa kita pada awal delade 1990, pemikirannya menjadi tumpuan hampir semua dorongan untuk berkembang. Tuntutan ini yang membuat kerja kurasi di

tanah air harus mempersoalkan banyak hal dan masuk ke mana-mana.

Sejarawan seni rupa Filipina, Patrick Flores yang meneliti masa perkembangan awal itu untuk bukunya, *Past Peripheral: Curation in Southeast Asia* (NUS: 2008) mengemukakan kepada saya, dibandingkan kurator lain di Asia, kurator-kurator Indonesia cenderung berpikir berat ketika menyusun kurasi. Mereka tidak hanya mengkaji pemikiran dan karya-karya seniman yang dipamerkan seperti lazimnya. Hampir selalu ada usaha menghubungkan kurasi pameran dengan wacana yang lebih luas; Dengan seni rupa kontemporer, atau dengan seni rupa kontemporer di Indonesia, bahkan dengan pemahaman seni dan seni rupa di Indonesia.

Perguruan tinggi seni saya rasa bisa berbuat jauh lebih banyak daripada kurator-kurator independen itu dalam memperluas pemahaman kerja kurasi dan prakteknya. Pada pengamatan saya, kedudukan pameran bersama kurasinya pada infrastruktur dunia seni rupa kita, belum banyak berubah. Kebanyakan pemikiran di dunia seni rupa kita, masih muncul dari kurasi pameran. Karena itu menyusutkan kerja kurasi menjadi kerja *event organizer* akan menghalangi pertumbuhan banyak sekali wacana.

Perguruan tinggi seni merupakan harapan untuk mengubah kondisi itu dan menstrukturkan dengan lebih benar dunia seni rupa kita karena di perguruan tinggi seni bisa ditemukan kelengkapan ilmu pengetahuan tentang seni. Tentunya bila perguruan tinggi seni kita **bukan** konsumen ilmu pengetahuan yang konsumtif menyerap kesimpulan-kesimpulan universal, tapi **pengguna** aktif ilmu pengetahuan untuk membangun kesimpulan yang berpangkal pada realitas di sekitar kita, namun membawa tanda-tanda universal.

Pidato Dies Natalis ke 47,

Institut Kesenian Jakarta

Jakarta, 27 Juli 2017