

Merancang Treatment Film “Sang Seniman” melalui Paradigma Estetika (Aesthesis) Dekolonial

Erik Muhammad Pauhrizi
Prodi Film dan Televisi
Fakultas Pendidikan Seni dan Desain
Universitas Pendidikan Indonesia
erik.pauhrizi@upi.edu

Abstrak — Sebagai salah satu produk kebudayaan populer, terdapat potensi gambar bergerak atau film yang bisa dihasilkan dari sebuah konten keberlanjutan sejarah masyarakat sebelum dilakukannya invasi dan kontekstual hidup paska kemerdekaan, dengan membangun pengetahuan dan subjektivitas lokal yang bisa membentuk khasanah estetika sinema lokal Indonesia. Indonesia memiliki beragam tradisi tutur gambar dari 1.128 adat. Namun perkembangan tradisi tersebut terputus akibat panjangnya kolonialisme dan berkembangnya medium-medium visual modern saat ini. Menurut data statistik Pemandangan Umum Industri Film Indonesia 2019 kebergaman konten yang masih diartikan secara sempit yaitu genre, lewat pendekatan narasi sinema mainstream Hollywood. Sinema Negara Ketiga adalah sebuah opsi metode untuk mengadaptasi ekspresi gambar lokal dalam menyampaikan situasi mengenai masyarakat pribumi yang berkembang dari pengalaman kolonialisme paska negara-negara terbentuk. Berdasarkan permasalahan tersebut, peneliti merancang sebuah proses berpikir estetika dekolonial, untuk mengeksplorasi dan bereksperimentasi ruang berpikir estetika dan bahasa rupa gambar bergerak Indonesia. Metodologi yang digunakan dalam penelitian ini menggunakan pendekatan teori-teori kontekstual paskakolonialisme, eksistensialisme, dan absurdisme dan Teater Absurd nya Samuel Beckett.

Kata kunci — Kolonialisme, Kolonialitas, Paska Kolonialisme, Modernitas, Dekolonialitas, Estetika, Estesis, Gambar Bergerak, Film, Eksperimental, dan Seni Rupa.

I. PENDAHULUAN

Ben-Hur: A Tale of the Christ “*Rome is the world... [Rest of the world] is what Rome wills.*” Dari novel *Ben-Hur: A Tale of Christ* yang ditulis oleh Lew Wallace, yang dipublikasikan oleh Harper and Brothers pada tahun 1880. Dan **Marcus Aurelius**: “*And, what is Rome, Maximus?*”, **Maximus**: “*I have seen much of the rest of the world. It is brutal, cruel and dark. Rome is the light.*” Potongan dialog dari Film *Gladiator* yang diproduksi pada tahun 2000 oleh Ridley Scott.

Kita bisa melihat dari sebuah novel yang diterbitkan pada abad 19 dan sebuah film yang diproduksi pada abad 21 masih menggunakan proses berpikir kultur imperialisme, dengan secara konstan tetap menggunakan sistem berpikir biner, yaitu membentuk barat tetap menjadi putih dan baik lalu membentuk persepsi sebaliknya untuk timur tetap menjadi berwarna dan jahat.

Terdapat satu pertanyaan, mungkinkah kita saat ini memproduksi pengetahuan dan estetika gambar bergerak diluar Fundamentalisme Negara Ketiga (*Third World*) yang dikontrol oleh Erosentris (*Eurocentric*) ?.

Erosentris adalah sebuah persepsi bahwa konstitusi Eropa merupakan pusat dari semesta (*universe*). Keinginan Eropa (kemudian menjadi Amerika, Hollywood) untuk menguasai dan menyebarkan warga-warganya di seluruh belahan dunia, berdasarkan keberagaman alasan politik, agama, filsafat dan ekonomi, yang merupakan bagian dari proyek imperialis¹. Pada awal abad ke-20, Eropa menjadi pemain utama dalam menjajah, menaklukkan, dan membentuk kembali atas apa yang diberi nama sebagai Negara Ketiga (*Third World*) yang kemudian telah membentuk krisis budaya yang akut.

“Colonialism is over, but coloniality is far from over, it is all over”

¹ Lihat Edward W. Said, *Culture and Imperialisme*. Imperialisme adalah sebuah [kebijakan] di mana sebuah negara besar/ pemerintahan dapat memegang kendali atas daerah lain agar negara itu bisa dipelihara atau berkembang. Tujuannya

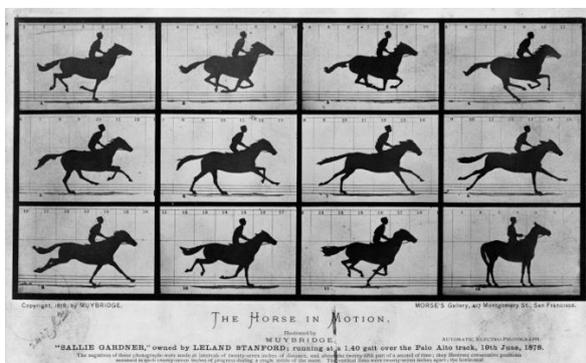
bersifat kuno; gold, gospel, glory dan modern; kemajuan ekonomi setelah revolusi industri yang membutuhkan bahan mentah, pasar yang luas dan penanaman modal bagi kapital surplus.

- Walter Mignolo

Modernitas atau kolonialitas² secara tersirat tidak hanya mengontrol ekonomi, politik dan pengetahuan, tetapi juga mengontrol atas indra dan persepsi. Kolonialisme mengacu kepada sejarah dan lokasi geografi, sedangkan kolonialitas mengacu kepada kekuatan kolonial yang paling mendasari (*matrix of colonial power*)³.

Gambar bergerak sebagai produk kebudayaan yang dihasilkan oleh modernitas ditemukan pada tahun 1880-1890 pada akhir dari Revolusi Industri bersamaan dengan era Imperialisme (1870-1914). Gambar bergerak atau sering juga disebut sebagai *motion picture* atau film atau sinema merupakan medium yang paling hebat yang dikenal oleh dunia, karena mampu memberikan kehidupan terhadap banyak ide.

Dimulai atas sebuah taruhan, apakah sebuah kuda yang sedang berlari akan mengangkat keempat kakinya di atas tanah. Lalu pada tahun 1877, atas sponsor Leland Stanford, Eadweard Muybridge berhasil mendokumentasikan seekor kuda bernama "Salie Gardner" dalam sebuah kamera *fast motion* dari 24 kamera *stereoskopik*, yang kemudian semua gambar diam tersebut dihubungkan dan menghasilkan sebuah ilusi gerak dan menjadi salah satu yang paling dikenal dari sejarah motion pictures.



Gambar 1. Ilustrasi pergerakan kuda "Salie Gardner" oleh Zoopraxiscope. (Sumber: publicdomainreview.org)

Gambar bergerak memang berhutang budi terhadap semangat ilmuwan-ilmuwan yang berasal dari negara-negara imperial, seperti Niepce, Muybridge, Leroy, Joly, Demeny, Lumiere yang didorong oleh impuls percepatan ekonomi industri, dari Plateau sampai Niepce yang mensintesis pergerakan sampai membentuk ikatan independen dari optik yang

kemudian memperbaiki gambar.

Membuat film bukan untuk semata-mata meniru atau mengimitasi dunia, tetapi nilai dan makna dari sebuah gambar atau objek bisa mewakili ekspresi perasaan dan emosi dari si pembuat. Perasaan dari seniman mungkin berbentuk abstrak dan hasil akhir bentuknya akan menjadi sebuah imajinasi yang murni.



Gambar 2. Foto pertama kali dibuat, oleh Joseph Nicephor Niepce. (Sumber: Gettyimages.com)

Kamera itu seperti cermin, apapun yang ditangkap lensa kamera akan menjadi gambar. Proses produksi mekanis ini menimbulkan banyak kecurigaan, dimana kemampuan menghasilkan gambar secara instan dari proses ilusi realitas, tekan tombol dan Viola! Kemudahan yang ditawarkan kerja mekanisnya kamera ini pernah dianggap gagal memenuhi syarat untuk memenuhi kaidah pemaknaan seni; proses kreatif, ekspresif atau interpretatif konstruktif.

Sinema negara ketiga mencoba membawa penonton melalui sejarah panjang tentang subjek, meringkas dan memperdebatkan dari awal teori film seperti formalisme dan montase; melalui strukturalisme, kritik dunia ketiga dan authorship, psikoanalisis, feminisme dan post-strukturalisme, lalu muncul teori queer dan studi kebudayaan, bahasa film dan industri kebudayaan. Dalam riset ini membuat melalui pendekatan film seni eksperimental, mencoba menjadikan film sebagai medium penghasil ekspresi murni, ekspresi emosi imajinasi, unik 'magical' dan membuat film menjadi sesuatu yang menantang.

II. LANDASAN TEORITIK

The Myth of Sisyphus

² Tidak ada modernitas tanpa kolonialitas; kolonialitas menyumbang modernitas. Dunia Modern/ Kolonial berasal dari abad 16; komponen penemuan Amerika adalah merupakan komponen kolonial dari modernitas. Modernity adalah nama dari proses sejarah dimana benih Eropa berproses terhadap hegemoni global, yang membawa sisi gelap dari kolonialitas.

³ *Enlightenment and industrial revolution - Colonial Matrix*, 1) Ekonomi; kontrol tanah dan keuangan, 2) Politik; kontrol otoritas, 3) Sipil; kontrol jender dan seksualitas, 4) Epistemik dan Subjektif; kontrol atas pengetahuan dan subjektifitas.

"*The Myth of Sisyphus*" ditulis pada tahun 1940 di tengah bencana Perancis dan Eropa. Buku ini melampaui batas nihilism, untuk menciptakan dan hidup di tengah-tengah kehampaan makna.

Albert Camus mempercayai bahwa cerita Sisyphus telah menjadi representasi hidup kita?. Kematian dalam bentuk bunuh diri merupakan subjek dari Sisyphus. Seseorang di balik Sisyphus menemukan bahwa esensi itu tidak ada, secara absolut tidak bisa ditemukan dimana-mana, dengan keputusan melakukan berbagai macam pencarian di dunia tentang "*the good,*" "*the true,*" dan "*the beautiful*" and selalu berakhir dengan kekecewaan.

Menurut Camus penjelasan "*explanation*" terasa sia-sia "*useless*" ketika absurd tidak memberikan arti "*no meaning*" atau tidak menawarkan tujuan "*no purpose*" terhadap kehidupan. Setiap interpretasi kehidupan adalah relatif terhadap anggapan seseorang dan oleh karena itu dianggap gagal untuk mencapai kebenaran "*truth*".

Hal tersebut bukan menjadi pelarian keluar dari kehidupan ataupun perlindungan dari gangguan kronis, tetapi hanya sebuah gejala penyakit duniawi, melestarikan dan memperbaharainya dalam sebuah tindakan pemberontakan "*rebel*". Camus mencoba menafsikan semangat pemberontakannya Nietzsche, sehingga tidak menyerah terhadap kebenaran atau absurditas kehidupan. Dalam artian Sisyphus adalah pemberontak dan membayangkan dia bahagia.

Dengan tidak menyadari keadaan yang aneh "*absurd*", hal tersebut membuat manusia tidak bisa menjelaskan keadaan yang aneh juga. Menjelaskan sesuatu yang aneh "*absurd*" tidak membuat manusia bisa menyadari keadaan yang aneh "*absurd*". Absurdisme didasarkan kepada kepercayaan bahwa alam semesta itu tidak rasional dan tidak berarti. Pencarian pemahaman telah membawa konflik individual dengan alam semesta.

Hal tersebut bukan juga pelarian dari kehidupan atau perlindungan dari gangguan kronisnya, melainkan gejala dari penyakit duniawi, melestarikan dan memperbaruinya dalam suatu tindakan pemberontakan dengki. Dunia yang dikejar manusia, menampakan dirinya selalu murni, faktual yang kasar, tanpa nilai-nilai yang melekat.

Dalam mitos Sisyphus, Camus menyatakan bahwa ia tidak banyak menemukan makna absurd terkecuali konsekuensinya, dan bertanya apakah absurd mengharuskan seseorang "mati secara sukarela?" atau "berharap terlepas dari segalanya?"

Tetapi kita melihat bahwa dia menolak bahwa gagasan absurd mengarah kepada bunuh diri,

dengan demikian menegaskan menolak gagasan yang absurd yang mungkin mengharuskan "mati secara sukarela", membentuk harapan "*hope*" meskipun jauh dari optimis. "Harapan dan absurd" tulisan karya Franz Kafka bagian dari "*The Myth of Sisyphus*" tetapi tidak diterbitkan sampai 1948.

Camus mengklaim bahwa Kafka memperkenalkan kembali harapan ke dunia di mana harapan tidak ada, dan mengidentifikasi harapan ini dengan "bunuh diri filosofis" Keirkegaard (Untuk Kierkegaard, Camus mencatat, "harapan duniawi harus dibunuh; hanya dengan demikian kita dapat terselamatkan oleh harapan yang benar").

Latar belakang absurdisme adalah gagasan eksistensialisme. Ketika paska perang dunia kedua, eksistensialisme mendorong para penulis naskah dan actor untuk membentuk produksi Teater Avant-Garde.

Eksistensialisme

Keberadaan atau eksistensi (berasal dari kata bahasa latin *existere* yang artinya muncul, ada, timbul, memiliki keberadaan aktual). *Existere* disusun dari *ex* yang artinya keluar dan *sistere* yang artinya tampil atau muncul.

Eksistensi "*existence*" adalah sebuah pemikiran filsafat yang muncul pada awal abad pertengahan "*middle age*", ketika kembali digunakan pada abad ke sembilan belas, tidak lagi dalam konteks yang sama tentang realisme "*realism*" dan substantivisme "*substantivism*".

Perbedaan eksistensi lama diadaptasi oleh Aquinas dari Ibnu Rusydi "*Averroes*" tentang esensialitas mahluk ciptaan yang kemudian direduksi secara radikal oleh Kierkegaard, Jaspers dan Heidegger, menjadi pengembangan esensi akan sebuah rujukan individu sebagai subjek yang bebas dan sadar diri, dalam sebuah istilah baru "*existenz*".

Bagi Kierkegaard, pengenalan makna baru eksistensi "*existenz*", mempunyai motif perlawanan terhadap rasionalisme, terutama proses berpikirnya Hegel yang menjadi terlalu abstrak dan terlalu menyerap rekonstruksi ilmu pengetahuan. Meskipun pemaknaan baru belum cukup untuk sampai ke eksistensial inti, pada prinsipnya sebagai pelengkap pelepasan reflektif diri dengan sebuah kesadaran karakter proses dan bisa memperbaiki pandangan sebelumnya.

Kierkegaard menyebut iman "*faith*" menjadi kondisi penting eksistensi. Kedekatannya secara

batin diam di dalam hatinya, menghubungkan dirinya dengan dirinya sendiri, dengan demikian menghubungkan dengan kekuatan yang membentuknya.

Efek bias dari kesadaran yang mendasari eksistensi disoroti oleh Nietzsche. Sebuah klarifikasi diri melalui anti-agama, pembebasan kesadaran di bawah polemik kebohongan (self clarification through grace is absent, refute the notion that god made the universe, or our world, or us, with any particular purpose mind).

Tidak adanya patokan secara jelas untuk mengukur keimanan seorang pribadi, ketika pemikiran kembali kepada dirinya dan ia selalu salah mengartikan eksistensinya, bahkan eksistensi pribadi sering muncul dengan kejam menegaskan diri secara brutal, tanpa henti-henti menelan pusat-pusat kekuasaan yang lain dalam sebuah dorongan pembebasan diri.

Bagi Nietzsche kekuatan kehendak "will" dianggap sebagai inti dari keberadaan seseorang.

Sedangkan menurut Heidegger, eksistensi hadir sebagai sebuah ambivalen terhadap modernisme. Hal tersebut berusaha menyesuaikan, menambah, bahkan membatasi dan sebagian besar memaksa secara kognitif terhadap isu-isu kebebasan kesadaran diri yang memegang otoritas ideologi cartesian yang selalu berlindung atas pencapaian ilmu pengetahuan dan mengabaikan pendekatan yang lain.

Existenz adalah dimensi dari aktualitas keberadaan diri dan kedirian yang sejati, dimensi intim kemanusiaan yang paling mendasar (kematian, penderitaan, kesalahan, dan atau komunikasi timbal balik dengan pasangan yang disertai dengan kesadaran. Kerangka kerja existensi Jasper adalah potensi seseorang untuk menjadi "being" terbagi menjadi empat dimensi:

- 1). eksistensi vital atau vitalitas naif, dimana kondisi fisik, emosi spontan, minat egostik dan implusi naluri mendominasi.
- 2). Pemikiran logis dan rasionalitas.
- 3). Ide yang berwujud dalam manifestasi prinsip hidup pribadi akan hal agama, ideologi politik, kreatifitas, konsepsi seni.
- 4). Hal-hal yang berhubungan di atas tetapi dengan melakukan pendekatan non-empiris dan non-objektif.

⁴ Lihat Susan L. Feagin and Patrick Maynard (eds.), *Aesthetics, Oxford Reader*, hal.3; Baumgarten mengartikan kata aethesis sebagai 'sensation'; lihat Richard Eldridge Audi (ed.), *The*

Paska perang dunia kedua, istilah eksistensialisme "existentialism" menonjol dalam pembahasan filsafat, sebuah pemikiran yang muncul pada abad ke sembilan belas, dari Friedrich Nietzsche, Soren Kierkegaard dan Fyodor Dostotevsky.

Yang menggabungkan para eksistensialis abad sembilan belas dan dua puluh adalah fokus kontribusi mereka terhadap eksistensi dari setiap manusia, terutama dalam menjadi sepenuhnya masing-masing manusia (psychologist dan sociologist).

Dikarenakan aspek utama dari manusia adalah keberadaan manusia "human existence", oleh karena itu para eksistensialis tidak hanya berpikir di luar model pendekatan ilmu-ilmu pengetahuan dan juga sambil belajar darinya. Tetapi termasuk dengan memberontak terhadap pendekatan rasionalisme dalam menempatkan manusia hanya sebagai manusia berpikir "Cogito ergo sum's Descartes". Banyak eksistensialis berpendapat bahwa keberadaan manusia secara ontologis berhubungan lebih erat dengan pusat manusia yaitu kebebasan "freedom" bukan dengan berpikir "thinking".

Estetika dan kebebasan

Kata estetika⁴ diturunkan dari akar kata Yunani *aisthētikos* yang berarti mengamati dengan indera (*aisthanomai*), yang juga berkaitan dengan kata *aisthesis*, yang berarti pencerapan (*perception*) atau pengalaman perseptual; pengalaman ini merujuk pada apa yang menyenangkan secara visual.

Estetika Dekolonial (*Decolonial Aesthetics*) atau *Aesthesis Dekolonial (Decolonial Aesthesis)* adalah sebuah nama yang diambil dari prase yang dilemparkan oleh Walter D. Mignolo, seorang ahli semiotika yang berasal dari Argentina dan Profesor Literatur dari Duke's Institute for Global Studies and the Humanities di Amerika, yang mempercayai bahwa kebebasan dan kreatifitas yang berkembang di negara ketiga sangat terkait dengan estetika barat, dimana Erosentrisme memotong hubungan warga native/ lokal dengan sejarah dan pengetahuan budaya non-barat.

Cambridge Dictionary of Philosophy, hal 12.



Gambar 3. Karya FX. Harsono, 2009, "Rewriting The Erased".
Sumber: dgi.or.id



Gambar 4. Karya FX. Harsono, 2009, "Rewriting The Erased".
Sumber: dgi.or.id

Seperti sebuah embrio, film dan fotografi dikembangkan dari komponen yang terpisah. Dia terlahir dari sebuah kombinasi fotografi instan yang digunakan oleh Muybridge and Marey, dengan bantuan alat lainnya seperti Magic Lantern dan Phenakistoscope. Secara originalitas film diharapkan membawa evolusi dari fotografi sampai akhir.

Bersamaan dengan sejarah, kejayaan dari teknologi Euro-Amerika yang dikontrol oleh kulit putih mampu menangkap dan bersamaan dengan waktu mampu menyusun kembali kehadiran (*montage*)⁵ dari masyarakat-masyarakat dan lingkungan-lingkungan eksotis (*indigenous*)⁶. Dia menghasilkan ide-ide kehidupan liar, ilustrasi stereotyping⁷ masyarakat tribal, ras kriminal, barbar, gratifikasi kolonial dengan postcard soft pornography dari seorang perempuan Afrika. Maka tidak diduga mitos diantara orang-orang Afrika bahwa kamera mampu mengambil jiwa seseorang. Dalam sejarahnya sinematografi berlaku dengan metode-metode kolonialitas dengan menafsirkan sejarah secara tidak akurat dan menjadi bukti yang membuahakan rasisme dan diskriminasi. Bagi Edward Said penggunaan teknologi optik, fotografi dan sinematografi dalam

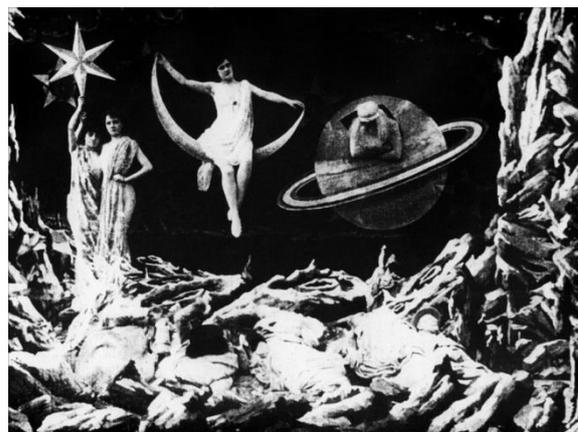
⁵ Baca Formalisme Rusia dan Teori Montasenya Sergei Eisenstein

⁶ Indigenous Peoples adalah penduduk yang tinggal di negara-negara merdeka yang dianggap sebagai bangsa pribumi yang penetapannya didasarkan pada keturunan mereka di antara penduduk lain yang mendiami suatu negara, atau suatu wilayah geografis di mana suatu negara terletak, pada waktu terjadinya penaklukan atau penjajahan atau penetapan batas-batas negara

hubungannya dengan kolonialisme adalah sebuah tindakan pengidentifikasian dalam membentuk minat; sosial, komersil/ ekonomi, militer dan budaya.

Properti film terbagi menjadi dasar dan sifat teknis, dimana properti dasarnya mirip dengan properti fotografi. Film dalam kata lain adalah sebuah alat yang unik untuk merekam dan mengungkap dunia fisik. Tapi terdapat perbedaan dalam dunia yang terlihat. Lukisan adalah nyata dan bisa dirasakan, tetapi yang kita rasakan terhadapnya adalah realitas fisik yang hadir, dunia sementara yang kita tinggali. Realitas fisik tersebut, disebut juga sebagai "*material reality*," atau "*physical existence*," atau "*actuality*," atau juga bisa disebut "*nature*". Sebagai sebuah medium reproduksi, film justru menjustifikasi dalam kejadian yang mudah diingat "*memorable*", opera, balet, dan sebagainya.

Terdapat dua tendensi dalam film, prototipe pertama adalah Lumiere, seorang realist yang sangat ketat dan yang kedua Melies yang memberikan kendali kebebasan terhadap kebebasan imaginasi artistiknya. Sebagai satu kesatuan tubuh, merupakan tesis dan antithesisnya Hegel.



Gambar 5. Melies, 1902, "Trip To The Moon".
Sumber: publicdomainreview.

Tendensi Realistik

Dalam Tendensi Realistik, film melaju keluar dari balik fotografi dalam dua hal. Yang pertama pergerakan gambar itu sendiri, termanifestasi ke dalam eksternal atau "*objective*", motion. Sedangkan pada sebuah film yang matang secara teknis, pergerakan tidak lagi diperlukan secara

yang baru, tanpa menilik pada status hukum mereka, dan masih tetap memiliki sebagian atau seluruh bentuk kelembagaan sosial, ekonomi, budaya dan politik mereka.

Lihat Jacob Soemardjo, Modern Miring.

⁷ Baca Edward Said, Orientalisme. Bagaimana membaca kacamata Barat/ Eropa dan Amerika dalam melihat Asia, Afrika dan Amerika Latin.

objektif, tetapi menjadi pergerakan subjektif dimana spektator diundang untuk mengeksekusi dan berkompetisi dengan hal objektif. Yang kedua, film dapat memanfaatkan terhadap realitas fisik dengan semua jenis pergerakan yang berarti sebuah prosedur perantara yang akan mengurangi keperluan fotografi, *staging*.

Bermaksud untuk menceritakan sebuah intrik, *film maker* sangat sering sekali tidak hanya menghadirkan sebuah aksi panggung tetapi sekitarnya juga. (*studio-bulit settings convey the impression of actuality*) Jadi para penonton merasa bahwa dia menonton sebuah kejadian yang tengah terjadi dalam kehidupan nyata dan tengah dibekukan di ruangan tersebut.

Tendensi Formatif

Tendensi Formatif menawarkan lebih jauh dari apa yang ditawarkan oleh fotografi, sebagai sebuah alasan bahwa film melebarkan dimensinya terhadap yang tidak dikerjakan fotografi, yaitu area dan komposisi. Sehubungan dengan area, film maker tidak pernah membatasi diri mereka hanya mengeksplorasi realitas fisik di depan kamera, tetapi secara tekun mencoba menembuh ranah dari sejarah dan fantasi.

III. METODOLOGI PENELITIAN

1. The Aesthetics of the Rebel

"*Je ne sais pas, Monsieur*", ketika sedang berjalan melewati sebuah jalan di Paris, Beckett ditusuk. Setelah pulih dari luka di paru-parunya, dia kemudian mengunjungi penyerangnya di penjara. Kemudian bertanya kenapa penyerang tersebut menusuk Beckett, lalu dia menjawab, saya tidak tahu, tuan "*Je ne sais pas, Monsieur*". Hal ini kemudian menjadi sebuah pengaruh besar terhadap karya-karya masa depannya Beckett.

Pemberontakan "rebel" menurut Camus, berhubungan dengan filsafat seni, dimana aktifitas seni adalah meninggikan dan sekaligus menyangkal. Tidak ada seniman yang mentolelir realitas, menurut Nietzsche. Tetapi tidak ada seniman yang bisa hidup tanpa kenyataan. Proses penciptaan yang dilakukan seniman menuntut persatuan, berikut juga penolakan akan dunia.



Gambar 6. Samuel Beckett, 1953, "Waiting for Godot".
Sumber: commons.wikimedia.org

Tema Absurdisme

- Setelah perang telah berakhir, masyarakat bekas negara jajahan menginginkan untuk menemukan makna dalam hidupnya.
- Dengan pengalaman horor yang pernah mereka lihat ketika perang dan kehidupan yang bisa setelahnya, kehidupan absurd menjadi sesuatu yang berlangsung pahit dan tanpa henti.
- Pengalaman tentang dunia tidak pernah diperdebatkan, dengan sangat mudah hadir dan ditunjukkan dalam sebuah aksi.
- Menyindir masyarakat yang picik dan tidak jujur.
- Pengaturannya abstrak.
- Didasarkan kepada apa yang terjadi terhadap seorang atau sekelompok karakter.

Karakteristik karya absurd

- Kehidupan yang tidak bermakna (tidak memiliki pembagian yang jelas antara fakta dan fantasi; alienasi, isolasi, kecemasan, dan ketakutan).
- Tidak ada gerakan terorganisir.
- Kurangnya plot.
- Hadirnya banyak elemen – elemen eksistensialisme (menggunakan kekeheningan sebagai sebuah metafora).
- Mengandung dan mengeksplorasi kekerasan.
- Penuh dengan bahasa omong kosong, berbicara dengan bahasa klise, berlebihan, ekspresi lelah (karakter-karakter percaya bahwa bahasa konvensional telah gagal membentuk manusia)
- Karakter-karakter digeneralisir
- Pentingnya pengulangan (permainan absurdisme penuh dengan pengulangan tidak hanya dalam dialog, tetapi sifatnya memiliki siklus, pengaturan serupa, waktu hari ke malam hari, kontruksi tindakan serupa, tindakan yang sama berakhir, dialog yang sama)
- Akhir cerita yang absurd atau tidak dapat dijelaskan (ambiguitas)

- Berbeda dengan karya konvensional (sering meruntuhkan 'the fourth wall')
- Aktor atau seniman berinteraksi dengan penonton.

Plot

Plotnya berdasarkan pada kehidupan manusia modern dan memiliki cerita nyata dan tidak realistis, sebab akibat tidak ada.

- Tidak ada awal, klimaks, atau akhir.
- Tempat dan waktu yang sama (waktu tampak meluas, berkontraksi, dan maju-mundur sesuai dengan keinginan)
- Cerita tidak dapat dijelaskan (mempertanyakan keberadaan manusia)
- Ketiadaan dan kekosongan (sering mengandung komedi hitam).

Proyek Aesthesis Dekolonial Gambar Bergerak ini adalah sebuah manifesto pemikir dan seniman non-Europe/ non-Western untuk mentransformasikan seni, kepekaan dan politik dan merebut kembali sebagai bagian dari budayanya sendiri. Pada tahun 1955, Bandung Conference (Asian-African Conference) merupakan titik balik secara institusi, dimana 29 negara dari Asia dan Afrika berkumpul. Gol utama dari konferensi tersebut adalah untuk menemukan sebuah pandangan dan platform umum mengenai masa depan yang bukan kapitalisme ataupun komunisme.

“This is the first time in the history of humankind that an international conference of people of color take place.”

- Soekarno

Lalu kemudian pada tahun 1961, The conference of the Non-Aligned countries dilanjutkan di Belgrad, dimana pada kesempatan itu beberapa negara-negara Amerika Latin bergabung dengan negara-negara Asia dan Afrika. Sejak dari saat itu dan sampai masa depan dekolonisasi (*decolonization*) akan terus memperbaiki istilah untuk berbicara tentang pemutusan hubungan dari *colonial matrix* dan pemutusan hubungan untuk tidak memilih sosialisme/ komunisme tetapi transmodernity⁸ dan pluriversality⁹.

⁸ Transmodernity adalah sebuah gerakan filsafat dan kebudayaan yang ditemukan oleh filosofis Argentinian-Mexican Enrique Dussel. Sebuah kritik postmodernisme, dimana dia melihat dirinya sebagai seorang transmodernist dan menulis sebuah serial esai mengkritisi teori-teori postmodern dan mengadvokasi sebuah cara berpikir transmodern.

⁹ Dunia seperti yang dipahami menurut teori pluralism. Lihat Walter Mignolo, *The Zapatistas's Theoretical Revolution: Its*

Dekolonial adalah sebuah proses yang lebih besar daripada sekedar pemutusan hubungan dengan kapitalisme atau tidak memilih sosialisme, menurut Giddens¹⁰ dekolonial bukan merupakan sebuah jalan ketiga (*a third way*), tetapi sebuah opsi utama (*an option*) sebagai cara untuk memutuskan hubungan (to delink to) dua narasi besar barat (*European enlightenment*) antara (*neo-*) liberalisme atau (*neo-*) sosialisme. Sementara Bandung Conference menyatakan dirinya di dalam medan politik untuk tidak memilih kapitalisme dan komunisme, sebagai upaya dekolonisasi. Hari ini berpikir dekolonisasi (*thinking decoloniality*) tidak hanya berkaitan dengan kesetaraan dan keadilan ekonomi global, tetapi juga menegaskan bahwa demokrasi barat dan sosialisme bukanlah satu-satunya dua model untuk mengarahkan pemikiran dan tingkah laku kita. Dekolonial mempromosikan komunal sebagai opsi.



Gambar 7. Frantz Fanon, 1952, "Black Skin White Mask", Editions du Seuil, Grove Press.

Sumber: publicbooks.org

Perspektif dari kolonialitas banyak sekali dipengaruhi oleh pemikiran Frantz Fanon yang terletak berdasarkan paham-paham intelektual lokasi geopolitik dan biografi, seperti dalam warisannya coloniality of being "*Black Skin, White Mask*", sebuah pendekatan teori tentang pengalaman hidupnya menjadi seorang kulit hitam (*experience of being black*). Fanon menggunakan konsep sociogenesis dan fungsi dari *self-consciousness* dengan dilihat sebagai seorang Negro, terdapat momen dia sadar bahwa meskipun warna kulitnya hitam tetapi dia tidak tahu bahwa dia adalah seorang Negro. Fanon sadar bahwa dia menjadi Negro ketika dia dilihat sebagai Negro.¹¹

Historical, Ethical, The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options dan Political Consequences. Dan Raymundo Pannikar, idenya tentang "pluritopic hermeneutics"

¹⁰ Lihat Anthony Giddens, *The Consequences of Modernity dan A Contemporary Critique of Historical Materialism.*

¹¹ Anzaldúa, 'a conciencia de la mestiza' (a new consciousness), 'la conciencia de la mestiza' (double consciousness).

Karena poin dari originalitas dekolonialitas adalah negara-negara dunia ke tiga, yang ragam lokal sejarahnya dengan waktu yang berbeda-beda ketika negara-negara imperial ini menginterupsi sejarah-sejarah lokal dan untuk membongkarnya tidak bisa menghubungkannya dengan Cartesian¹² atau Marxian¹³, alih-alih dengan pendekatan berpikir perbatasan (*border thinking*). Menurut Mignolo, *border thinking* dapat membuat *macro-narratives*, yang berusaha menawarkan sebuah logika baru, karena metode kritik lewat pengetahuan barat tidak juga secara efektif berasal dari pemikiran barat. Walaupun kita semua mesti mengakui utilitas dari teori-teori postmodern dan dekonstruksi, tetapi ketika membongkar perbedaan pandangan konstitusi kolonial, hanya berupa kritik erosentris mengkritik Erosentrisme (*Eurocentric critique of Eurocentricism*). Paradigma intelektual Fanon adalah sebuah paradig dekolonial yang tidak mengingkari keilmuan yang lain, alih-alih justru berusaha untuk co-existence¹⁴ dengan pengetahuan-pengetahuan yang lainnya tanpa negasi. Metodenya menggunakan dialog utopistic yang bertujuan mengkritisi masa lalu dan mengkonstruksi kemungkinan-kemungkinan dunia masa depan.

Dalam arti lain, *border thinking* yang secara originalitas berasal dari kekolonialan, bukan dari pemikiran Yunani Kuno, memiliki potensi untuk mendekolonialisasi epistemic dominasi pemikiran/ pengetahuan intelektual dan ilmu pengetahuan Erocentris. *Border Thinking* adalah sebuah pelengkap dari teori-teori dekonstruksi dan postmodern. Hal ini menjelaskan bahwa pendidikan bilingual sangatlah penting karena kita berpikir berdasarkan Bahasa, oleh karena itu Bahasa baru membuat kita semua mampu untuk mengakses logika baru.

IV. ANALISIS PENELITIAN

Film Sang Seniman merupakan counter culture dari Sinema Hollywood dan European Art House, dengan menjadikannya marjinal, anarki dan underground, seperti yang dilakukan oleh Teater Absurdnya Beckett dan Avant-Garde. Dengan mencoba dengan memproduksi skrip terbuka, menghadirkan bentuk-bentuk baru dalam menghadirkan realitas, dan menyilangkan seni rupa, tari, seni performance dan akting.

¹² Proses berpikir intelektual Descartes bergerak dari pengetahuan ke bentuk egologi (I think therefore I am), sementara Anzaluda menggeserkan paham egological kepada pusat cara berpikir geografis dan biografi. "Sensing, Thinking and doing breaking away from European eighteenth-century distinction and hierarchy between "knowing, rationality" and "sensing, emotions".

Tahap Pembuatan Treatment Karakter

Logline

Seorang seniman yang menderita gangguan PTSD setelah selamat dari imbas kejadian kekerasan fanatisme pemilihan kepala daerah.

Karakter Protagonist

Getah – Seorang seniman yang menderita *Post Traumatic Stress Disorder* dengan gejala *Depressive Disorder*. Ia mengalami ingatan-ingatan kilas balik yang menakutkan, berusaha untuk menghindari dan bersembunyi dari orang-orang yang menghubungkan dengan trauma tersebut, membuat dia menghabiskan sepelempat dari umurnya hidup sendirian di dalam rumah, mengkonsumsi obat-obatan secara berlebihan untuk mengatasi kegelisahan dan rasa takutnya.

Getah menilai dirinya sangat tidak berharga dan membuat dia sangat putus asa, sangat pesimis, merasa sangat bersalah atas kejadian yang pernah menimpa Istri dan dirinya. Akibatnya dia menjadi kurang energi, tidak tertarik dengan hal-hal yang membuat dia bahagia, setiap malam sulit sekali untuk beristirahat atau tidur, kemudian menjadi mempunyai permasalahan dengan ingatannya dan menjadi sulit berkonsentrasi ketika dia ingin kembali berkarya di dunia kesenian.

Ketika simtom ini muncul, Getah bisa tiba-tiba berulang-ulang buang air kecil ke toilet atau perutnya tiba-tiba kram, atau secara random muncul rasa sakit di bagian tubuh yang tidak jelas alasannya. Gangguan terhadap fisik membuat rambutnya sedikit rontok dan kulitnya mengering, detak jantung mengencang berikutan dengan rasa sakit di daerah dadanya, menjadi sulit bernafas, bibir dan tenggorokannya cepat kering. Simtom ini biasanya muncul ketika Getah terlalu kelelahan karena aktifitas yang terlalu diforsir atau terlalu banyak pikiran.

Sering sekali setelahnya, Getah menjadi terlalu membenci dirinya sendiri, kerap menyakiti dirinya, dan sampai beberapa kali mencoba untuk bunuh diri. Ia menjadi individu yang sangat sensitif terhadap banyak hal, seperti suara yang keras, cahaya pagi, dan sentuhan atau benturan fisik orang asing yang

¹³ Kapitalisme adalah esensi dari sisi modernity dan sisi yang lebih gelap dari kolonialitas. Kapitalisme dan modernitas mengambil momentum baru pada akhir perang dunia ke II dengan bangkitnya Karajkekuatan imperiali dari Amerika.

¹⁴ Sebuah kebijakan untuk hidup dengan damai dengan negara-negara lain, agama-agama lain, tanpa dipengaruhi ketidaksepakatan yang fundamental atau untuk hidup dan eksis bersama-sama dalam waktu yang sama di ruang yang sama.

bisa membuat serangan panik datang secara tiba-tiba. Hal tersebut membuat Getah membentengi identitas diri sejatinya dan kemudian membentuk kepribadian-kepribadian yang lainnya.



Gambar 8. Karakter Getah, 2020, “Sang Seniman”, Produksi Kutub Tiga. (Sumber: foto milik sendiri)



Gambar 9. Karakter Getah Tua, 2020, “Sang Seniman”, Produksi Kutub Tiga. (Sumber: foto milik sendiri)

Tembang – kepribadian Getah lain yang memperlihatkan *Mania Symptoms*, percaya diri yang terlalu berlebihan, sangat ceria dan bahagia, berbicara sangat cepat, mempunyai energi penuh, mudah sekali teralihkan perhatiannya, tidak tertarik untuk istirahat dan tidak punya nafsu makan. Mempunyai pemikiran-pemikiran yang tidak logis, berhalusinasi dan sangat tertarik untuk mengambil keputusan-keputusan yang mempunyai resiko tinggi.

Tembang tidak tertarik terhadap material dan orang-orang, oleh sebab itu dia memilih untuk memutus hubungan dengan hal-hal disekitarnya, karena dia mempercayai bahwa dia terlahir sebagai seorang penyelamat atau tuhan.



Gambar 10. Karakter Alter Egonya Protagonist Tembang, 2020, “Sang Seniman”, Produksi Kutub Tiga. (Sumber: foto milik sendiri)

Karakter Antagonist

Robert – adalah seseorang yang mempunyai aura sangat mempesona tetapi penuh dengan kepalsuan. Dia sangat manipulatif, seseorang pembohong yang sempurna. Tidak mempunyai dan mengerti kondisi emosi orang lain, sehingga sulit untuk membentuk hubungan yang sifatnya dekat, hangat, seperti pertemanan dan kekeluargaan. Robert sangat dominan, senang untuk memegang kontrol akan suatu hal dan sangat menyukai dan menyanjung dirinya sendiri.

Tukang - tukang Pukulnya Robert – Tidak punya kontrol terhadap dorongan peristiwa, tidak pernah belajar dari kesalahan mereka, Tidak punya rencana dan tidak dapat diandalkan. Banyak berbicara kebohongan, sangat manipulatif, tidak mengerti emosi atau tidak mempunyai empati, sangat sulit untuk menangkap dan membangun sesuatu hal yang bermakna di masa yang akan datang. Dan di dalam kepalanya selalu sesuatu yang berhubungan dengan masa lalunya dia atau mereka.



Gambar 11. Karakter Antagonist Robert dan tukang pukulnya, 2020, "Sang Seniman", Produksi Kutub Tiga. (Sumber: foto milik sendiri)

Karakter Tengah dari Pola Tiganya Jakob Sumarjo

Bumi – dikenal sebagai seseorang perfeksionis wanita yang terlahir dan terperangkap dalam tubuh pria, terutama dengan masalah makanan, kesehatan dan kontaminasi bakteri, sehingga bisa berkali-kali mencuci tangannya untuk memastikan tangannya terbebas dari bakteri. Perhatiannya terhadap kerapian, kesempurnaan, keteraturan, dan simetrisas sangat mempengaruhi keseharian dan perilakunya dalam berkarya, dia bisa bekerja sampai larut untuk melihat pekerjaannya selesai dengan baik dan tidak akan memberikan pekerjaan tersebut terhadap orang lain.

Pikirannya Bumi akan sangat terganggu, bila terdapat sesuatu hal yang tidak terletak pada tempatnya, akan spontan memperbaikinya dan mengeceknya secara berulang-ulang. Sempat dia bisa melihat hilangnya sebuah kelereng yang disimpan bersama kelereng yang lain dalam jumlahnya banyak di sebuah toples transparan. Bumi tidak tertarik untuk membahas pemikiran-pemikiran yang dikontrol oleh hegemoni agama dan seksual (laki-laki) terutama pemikiran-pemikiran yang bisa mencelakai dirinya, anaknya 'Doa' dan manusia secara keseluruhan.



Gambar 12. Karakter Bumi, 2020, "Sang Seniman", Produksi Kutub Tiga. (Sumber: foto milik sendiri)

Euis – adalah istrinya Getah, taat, patuh dan mendukung karir keseniannya Getah. Euis menjadi korban pemerkosaan ketika mengandung Doa di masa kandungan tua.

Doa – adalah seseorang yang sejak lahir terlupakan oleh ayahnya yang sakit 'Getah' dan kemudian diadopsi dan dirawat dengan baik oleh temannya 'Bumi'. Doa mempunyai kepribadian yang sangat baik, tetapi masih mempunyai turunan genetik yang sama dengan ayahnya, yang jika ditinjau mempunyai permasalahan dengan kegelisahan dan ketakutan yang sangat tinggi. Doa sama sekali tidak berani berhubungan dengan orang baru dan sulit beradaptasi di tempat yang baru, karena kurang percaya diri dan suka terlalu menganalisa berlebihan.

Palet Warna Film

Warna palet keseluruhan dari proyek 'Sang Seniman' adalah warna-warna yang menggambarkan substansi dua perasaan yang bertentangan akan rasa bahagia dan kesedihan, jiwa penuh dan jiwa kosong, menyingkap dan menutup yang tersembunyi yang kemudian menyebabkan gangguan mental pada karakter; halusinasi, delusi, kekacauan pikiran dan perubahan perilaku, yang sekaligus tersembunyi keindahan dan keajaiban di dalamnya, karena terdapat pencampuran warna putih dan hitam dalam semua warna yang muncul.



Treatment Wardrobe

Karakter-karakter yang hadir dalam film ‘Sang Seniman’ akan memakai kostum dan pakaian gabungan dari modern dan tradisional, laki-laki dan perempuan, manusia bebas dan manusia yang terkekang.

Plot

Babak pertama

- Montase pembangunan karakter.
- Prolog – Eksperimental.
- Cerita pendukung karakter.
- Konflik.
- Membangkitkan insiden.
- Latar belakang cerita.

Babak kedua

- Plot poin pertama (cerita berubah arah).
- Moral dan tekanan fisik.
- Rintangan dan pembalikan.
- Antagonist terlihat bisa dikalahkan tetapi tumbuh lebih kuat dan jahat, seperti realitas hidup.
- Plot poin tengah kedua (cerita kembali berubah arah, berubah urutan, perubahan hubungan, peluang baru atau penolakan baru).
- Mengenalkan sesuatu yang kompleks tiba-tiba muncul, konflik semakin dalam dan membentuk jalan baru.
- Krisis muncul di poin tengah, menjadi nihil dan membentuk harapan, protagonist berada di neraka yang paling dalam secara fisik dan emosi.
- Protagonist berkesempatan untuk berhenti, berganti sisi dan harus menentukan keputusan.

Babak ketiga

- Klimak.
- Resolusi.

- Merasakan kehadiran masa depan atau kembali ke masa lalu.

Mise En Scene

Penataan segala sesuatu yang muncul dalam layar, actor, pencahayaan, set, desain, kostum, dengan pendekatan formalis. Dimana bentuk-bentuk estetika lokal didahulukan dari subjek sebagai konten. Waktu dan ruang akan dirasakan seolah distorsi dan surealis, karena akan banyak yang dieksploitasi untuk mengkonstruksi estetika dekolonial.

Unsur-unsur budaya harus bisa dipahami dengan lebih luas dan menyeluruh. Menekankan bagaimana makna sinema ketiga menyampaikan makna dengan menggunakan bahasa yang berbeda yang lebih rumit dipandu oleh filosofi paska kolonialisme, absurdisme, eksistensialisme, nihilisme dan analisa kejiwaan.

V. KESIMPULAN

- A. Untuk mengerti bagaimana konstruksi film dibuat dan membentuk estetika lokal dalam gambar bergerak.
- B. Untuk mengerti teori dasar gambar bergerak, poskolonialisme termasuk orientalisme.
- C. Agar mampu mengaplikasikan teori dekolonial ke dalam objektifitas karakter film sebagai representasi produk kebudayaan.
- D. Membantu kita untuk melihat kekuatan kontrol matrik kolonial akan ekonomi, subjektifitas, pengetahuan dan estetika gambar bergerak.
- E. Penting untuk tidak hanya mempelajari estetika barat dan termasuk estetika lokal.
- F. Kita harus mulai berpikir serius dan kritis tentang gambar bergerak atau film dan tidak mengambil begitu saja apa yang berkembang.
- G. Daripada hanya berfokus kepada Sinema Hollywood atau European Art House, Sinema negara ketiga menawarkan lebih banyak kekuatan dan kerapuhan yang menjadi milik kita bersama.

DAFTAR PUSTAKA

- [1] Said, Edward W., (1993) .Culture and Imperialism. New York: Knopf/Random House.

- [2] Said, Edward W., (1978). Orientalism. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- [2] Feagin, Susan L. and Maynard, Patrick, 1998, Aesthetics, Oxford Reader.
- [3] Audi, Richard E. (ed.), The Cambridge Dictionary of Philosophy.
- [4] Mignolo, Walter D. 2011. The Dark Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options, Duke University Press,
- [5] Giddens, Anthony, 1990. The Consequences of Modernity, Polity Press, Cambridge.
- [6] Fanon, Frantz, 1986, Black Skin White Mask, United Kingdom: Pluto Press