Estetika Anarkis

Michael Scrivener

1979

Daftar Isi

Pengantar 3
Penjaga Kepeloporan (*The Avant-Garde*) 4
Seni yang Tak Teralienasi 7
Seni Sebagai Kritik Sosial 9

> "Bentuk Pemerintahan yang paling cocok bagi seniman adalah tidak adanya pemerintahan sama sekali."
>
> **— Oscar Wilde**

> "Pelukis anarkis bukan ia yang membuat lukisan anarkis, tapi ia yang tak peduli dengan uang, tak peduli dengan imbalan, berjuang dengan seluruh individualitasnya melawan konvensi borjuis."
>
> **— Paul Signac**

> "Musisi dapat bekerja tanpa pemerintah."
>
> **— John Cage**

Pengantar

Meskipun ungkapan "Estetika Marxis" jauh lebih familier ketimbang "estetika anarkis",[1] hubungan antara anarkisme dan seni telah menghasilkan keragaman yang kaya, baik untuk seni maupun teori. William Godwin, filsuf anarkis pertama, adalah seorang novelis inovatif yang memengaruhi Percy Shelley, yang boleh jadi merupakan penyair anarkis pertama. Thoreau, Tolstoy, Octave Mirbeau (novelis Prancis), Gustav Landauer (novelis Jerman dan anarkis revolusioner), penyair simbolis Prancis pada 1890-an, Pa Chin (novelis China), B. Traven, Paul Goodman, Ursula Le Guin, Philip Levine, dan Beck juga Malina adalah beberapa penulis anarkis lainnya—penyair, novelis, dramawan. Ada banyak penulis lain yang telah dipengaruhi oleh anarkisme atau yang secara teori dan praktik estetikanya paralel dengan anarkis: William Morris, Oscar Wilde, Eugene O'Neill (yang mengirimi Emma Goldman sejumlah volume karya dramanya saat Emma berada di dalam penjara karena gerakan anti-perangnya), William Blake, Franz Kafka (yang ditangkap di Praha karena menghadiri pertemuan para anarkis), DH Lawrence, Henry Miller, Robert Creeley, penyair Dada, penyair Surealis, Gary Snyder, Grace Paley, Ibsen, dan banyak lainnya. Dalam seni lukis, patung, dan grafis, anarkisme adalah pengaruh dominan dari tahun 1880-an hingga masa perebutan kekuasaan Bolshevik di Rusia.[2] Dalam musik, teman dan rekan seperjuangan Bakunin, Richard Wagner, memberikan pengaruh yang cukup besar pada gagasan-gagasan anarkis mengenai integrasi sosial seni dan kebudayaan revolusioner.[3] Namun, pada abad ke-20, kaum anarkis telah menolak otoritarianisme Wagnerian, sehingga kini John Cage adalah perwakilan anarkis dalam musik. Dengan prevalensi seni *avant-garde* di setiap bidang di abad ke-20, dari puisi hingga tari, orang-orang dapat berargumen bahwa seni eksperimental itu sendiri paling tidak cenderung anarkis/ anarkistik, jika tidak diklaim sebagai sebuah kesadaran diri.

Beriringan dengan seni anarkis, hadir pula tradisi kritik anarkis yang kaya terhadap seni. Dari Godwin dan penyair romantis hingga para teoretikus kontemporer, estetika anarkis memiliki tiga aspek utama: 1) desakan tanpa kompromi atas kebebasan total bagi seniman, dan penghinaan *avant-garde*

[1] Penulis awal yang saya tahu menggunakan ungkapan "estetika anarkis" adalah Andre Reszler, *L'esthetigue anarchiste* (Vendome, 1973). Juga dalam *The Artist and Social Reform, France and Belgium* 1885-1898 karya Eugenia Herbert (New Haven, 1961), *Social Radicalism and the Art* karya Donald Egbert (New York, 1970) juga berkaitan dengan anarkisme dan seni. Tak satu pun dari buku-buku tersebut ditulis oleh seorang anarkis: Egbert dipenuhi dengan kesalahan dan kelalaian yang tidak dapat dijelaskan, Reszler amat samar, dan Herbert memiliki jangkauan yang terlalu sempit. Masih banyak pekerjaan rumah yang harus dilakukan di wilayah ini. Kritik estetika anarkis, yang berbeda dari sejarah seni, adalah bidang yang jauh lebih menarik. Penulis yang juga penting antara lain Dwight MacDonald, Kingsley Widmer, Paul Goodman, Herbert Read, Alex Comfort, dan Art Efron

[2] Lihat Herbert, di atas: juga, Rennato Poggioli, *The Theory of the Avant- Garde*, terj-. Fitzgerald (NY, 1968), hal. 99: "Satu-satunya ideologi politik yang selalu ada atau berulang kali hadir dalam *avant-garde* adalah yang paling tidak politis atau paling antipolitik dari semuanya: libertarianisme dan anarkisme."

[3] Lihat Reszler, Bab III, untuk hubungan Wagner-Bakunin.

terhadap seni konservatif, 2) kritik terhadap seni yang elitis, terasing, dan alternatif visioner di mana seni menjadi harus terintegrasi ke dalam kehidupan sehari-hari; 3) seni sebagai kritik sosial—yaitu, karena seni adalah pengalaman, seni adalah cara untuk mendefinisikan dan meredefinisi kebutuhan manusia, yang mengubah struktur sosial-politik secara bersamaan.[4] Saya hendak menganalisis setiap aspek estetika anarkis dengan penekanan khusus mengenai/pada ketegangan antara otonomi artistik dan cita-cita sosial seni yang tidak teralienasi. Saya juga ingin menyarankan cara-cara di mana seni dan teori estetika bisa relevan dengan politik anarkis kontemporer.

Penjaga Kepeloporan (*The Avant-Garde*)

Lantaran keterbatasan ruang dan waktu, saya akan membatasi diri hanya pada sastra, meskipun cabang seni lainnya juga sama penting, masing-masing dari cabang itu membutuhkan sejarah *avant-garde*-nya tersendiri. Ketika istilah "*avant-garde*" diciptakan pada 1825 oleh Saint-Simon untuk menunjuk seniman-insinyur yang ditunjuknya untuk mengatur masyarakat sosialis baru, di Inggris sudah lebih dulu hadir gerakan sastra *avant-garde*: puisi romantis. Seni adalah *avant-garde* yang membuat inovasi seni radikal baik dalam bentuk atau kontennya, atau bahkan keduanya.[5] Baik seniman maupun audiens mengakui adanya penyimpangan (deviasi) dari norma sehingga audiens mengubah sendiri ekspektasinya untuk mengakomodasi menerima seni baru tersebut atau justru malah sebaliknya, audiens menolak seni baru tersebut dengan berbagai cara: penyensoran, represi, ketidakpopuleran, ejekan, menolaknya sebagai seni. *Avant-garde* sastra pertama kali muncul di Inggris selama periode ketidakpastian sosial yang ekstrem, saat lembaga-lembaga politik tak lagi dipergunakan untuk mengurusi hal-hal yang berkaitan dengan hubungan sosial yang sesungguhnya.[6] Tidak sampai tahun 1830-an, aparatus institusional borjuis telah sepenuhnya diciptakan untuk mengendalikan suatu masyarakat yang dibentuk oleh kapitalisme industri dan pertanian. Penghancuran kaum tani oleh gerakan pemagaran (*enclosure movement*), kontradiksi antara pertumbuhan kekuatan sosial kelas menengah dan pencabutan hak politiknya, munculnya gagasan-gagasan demokrasi dan sekuler dari Pencerahan dan Revolusi Prancis, semuanya berkontribusi untuk membuat kemunculan *avant-garde* romantis menjadi mungkin. Dari Blake, Godwin, Wordsworth awal, dan Shelley, muncullah cita-cita estetika dan politik kreativitas. Blake menggambarkan dominasi dan eksploitasi sosial sebagai konsekuensi langsung dari imajinasi yang diperbudak, imajinasi yang dibelenggu oleh pikirannya sendiri itu harus dihapuskan. Blake juga menyerang penindasan seksualitas dan perasaan, yang upaya pembebasan dari keduanya akan dapat mengubah setiap institusi sosial. Desakan Godwin pada kreativitas begitu keras kepala sehingga ia menganggap pertunjukkan seni orang lain itu menindas dan otoriter. Inovasi-inovasi Wordsworth menempatkan puisi lebih dekat dengan pembicaraan dan kehidupan sehari-hari. Dan Shelley berpendapat bahwa persepsi itu sendiri merupakan aktivitas yang kreatif dan konstitutif; oleh karena itu, baik persepsi maupun penciptaan estetika (keduanya) melibatkan pertanyaan yang radikal akan konsep-konsep sosial yang mapan. Selain itu, kebergantungan Shelley pada inspirasi telah membantunya menjauhkan puisi dari teknik neo-klasik dan menempatkan kembali puisi agar menjadi lebih dekat ke pengalaman yang dapat diakses oleh semua orang. Nada dari romantisisme tertentu yang saya singgung secara singkat di sini mendasarkan politik radikal pada landasan estetika. Menciptakan dan memahami sesuatu dengan cara-cara baru yang melampaui kemapanan norma-norma estetika berarti mempertanyakan legitimasi tatanan sosial-politik yang menjunjung norma-norma tersebut. Romantisisme radikal ini dengan lantang diserang dan ditolak oleh penjaga tatanan hukum dan ketertiban kebudayaan. Sementara Blake tidak

[4] Meskipun bukan karya anarkis sebagaimana adanya, atau bahkan secara konsisten libertarian, karya John Dewey, *Art as Experience* (NY, 1934), kaya akan ide-ide yang berhubungan dengan estetika anarkis.

[5] Esai Ortega y Gasset, *The Dehumanization of Art* (1925), mengemukakan teori *avant-garde* yang brilian, yang sayangnya justru dirusak oleh elitisme penulisnya sendiri. Dia mengacaukan demokrasi palsu dengan demokrasi sejati, industri budaya dengan seni partisipatif. Ortega tidak akan menerima pernyataan saya tentang *avant-garde* puisi romantis, yang dia kenal jauh kemudian dan yang dia lihat pada dasarnya justru anti-romantis.

[6] Lihat E.P. Thompson, *The Making of the English Working Class* (NY, 1963).

punya sedikit pun kompromi untuk pembentukan budaya, apalagi untuk bersedia merepotkan dirinya dalam pembentukan hal semacam itu. Di sisi lain, gagasan-gagasan Wordsworth mengenai diksi puitis diejek; Godwin menjadi sangat tidak populer setelah tahun 1790-an sehingga dia harus menggunakan nama samaran untuk melanjutkan penerbitan karyanya; Shelley bukan hanya tidak populer, tetapi karya-karyanya yang paling radikal diberangus, disensor, dan tidak diterbitkan selama masa hidupnya. Bahkan, John Keats dengan estetika penarikan dirinya yang disengaja dari masalah sosial-politik tidak dapat menyelamatkan sang penyair dari serangan reaksioner lantaran citra barunya, serta paganisme dan persahabatannya dengan Leigh Hunt menempatkan Keats di "Sekolah Cockney" (Mazhab Cockney), sebagaimana mereka menyebutnya dengan hina. Baik itu inovasi dalam bentuk atau kontennya, *avant-garde* (tetap) membangkitkan kecemasan yang sama.

Namun, kaum romantis melemahkan efektivitas serangan kontra-budayanya dalam beberapa cara. Pertama, sebagai pembelaan terhadap ketidakpopuleran dan kegagalan mereka di pasar, mereka mengesankan bahwa seniman romantis adalah seorang Genius, yang sifatnya berbeda dari orang lain;[7] hal ini memperkuat kepasifan audiens dan mengaburkan konsep penciptaan artistik. Kedua, kaum romantis begitu bermasalah karena ketidakpopulerannya sehingga beberapa di antara mereka menjadi konservatif secara politik (seperti Wordsworth dan Coleridge), sementara yang lain menempatkan puisi sebagai bentuk kebijaksanaan khusus yang hanya dapat diperoleh dalam kondisi khusus pula, sehingga mengecualikan hampir semua orang kecuali kelompok yang diistimewakannya. Kaum romantis tidak memahami sepenuhnya sifat *avant-garde* dari seni milik mereka dan kerap kali sekadar mengangkatnya di atas apa yang mereka anggap sebagai seni populer. Meskipun kaum romantis adalah *avant-garde* pertama, mereka juga merumuskan gagasan-gagasan yang akan mendomestikasi *avant-garde* dan mengintegrasikannya ke dalam budaya mapan dalam bentuk "seni adiluhung".

Kultus Genius mencapai puncak romantisnya lewat Wagner, yang berambisi seorang diri menciptakan budaya baru. Sentimentalitas romantis-akhir, flamboyan, dan pengultusan seniman karismatik, seperti Liszt, secara ekstrem membawa kepasifan logis dari audiens dan ketidakjelasan dari seni. Kultus Genius secara efektif merusak gagasan seni partisipatif dan malah menguatkan urgensi kehadiran kritik untuk menengahi pencipta dan audiens, untuk memisahkan yang baik dari yang buruk, yang tinggi dari yang rendah.

Namun, *avant-garde* anti-romantis tidak hanya menolak seniman Wagner sebagai pahlawan, tetapi merumuskan juga teori dan praktik seni dengan asumsi-asumsi yang sangat berbeda. *Avant-garde* baru, seperti yang dicatat Ortega y Gasset, menolak memainkan perannya sebagai pemimpin agama untuk mencoba menggiring massa menuju kebijaksanaan. Seni baru itu jenaka dan ironis, menolak untuk menempatkan dirinya di atas para audiens sebagai otoritas moral.[8] Masalah utama dengan teori dari Ortega adalah Oposisi yang dia tarik antara seni realis dan seni nonrepresentasional, ia hanya menyebut yang terakhir sebagai *avant-garde*. Bahkan, runtuhnya romantisisme merangsang dua aliran *avant-garde*: simbolisme dan realisme.[9] Realis *avant-garde* mengejutkan audiens dengan konten barunya (seksualitas, kemiskinan, anti-militerisme, perjuangan buruh, korupsi politis), sementara para simbolis membuat marah para audiens dengan bentuk dan tekniknya. Bahkan, pembedaan antara bentuk dan tekniknya itu kadang tidak selalu berguna karena saat seseorang mencoba mendekati seorang penulis seperti Kafka atau Celine, ia perlu merumuskan istilah yang berbeda; sekalipun demikian, selalu ada ketegangan yang berulang antara ide-ide realis dan simbolis.

Saat seseorang meneliti fenomena sastra yang dikenal sebagai modernisme, seseorang akan melihat ambiguitas kesusastraan *avant-garde* dalam istilah yang jelas. Satu masalah tradisi yang muncul dari Flaubert, Henry James, dan Matthew Arnold, meluas ke T.S. Eliot, Pound, Yeats, dan Joyce,

---

[7] Raymond Williams, "*The Romantic Artist*," dalam *Culture and Society* (NY, 1958), menganalisis dimensi sosial dari teori romantis.

[8] Ortega y Gasset, *The Dehumanization of Art* (Princeton, 1968), h. 49— 50; 14.

[9] Herbert, misalnya, menunjukkan bahwa baik novel realis maupun puisi simbolis adalah ekspresi sastra *avant-garde* di Prancis dan Belgia pada 1880-an dan 1890-an. Paul Goodman membuat poin yang sama dalam "*Advance-Guard Writing in America*: 1900-1950," *dalam Creator Spirit Come!* (NY, 1977), h. 144-164.

dan kurang lebihnya berakhir dengan penulis seperti Mann, Bellow, dan Stevens. Meskipun tradisi modernis kritis terhadap masyarakat abad ke-20, tradisi modernis dengan hati-hati membedakan antara jenis kritik yang sah dan tidak sah; ia dengan cermat memisahkan seni tinggi dari seni rendah: mengabaikan produksi sastra pedalaman yang terlalu cabul, terlalu politis, terlalu tidak dapat dipahami, terlalu sederhana, terlalu kasar, dan tidak berbentuk. Modernisme dan aliran-aliran kritisnya, yang telah mendominasi universitas-universitas selama berpuluh-puluh tahun, adalah saringan yang dilewati oleh sastra *avant-garde*.[10] Jika seorang pengarang tidak dapat diberhentikan begitu saja, maka ia akan dijinakkan dengan rentetan kritik yang tidak relevan dan bertele-tele, mengubur seni pemberontakan si penulis di bawah reruntuhan kata-kata. Modernisme juga telah mempromosikan jenis kepekaan tertentu yang selalu diserang oleh *avant-garde* dan yang diserang secara efektif pada 1960-an oleh para kritikus seperti Susan Sontag.[11] Kepekaan ini memupuk keseriusan dan jenis ironi (serius) tertentu, menghargai pentingnya kompleksitas, tidak nyaman dengan spontanitas dan ketulusan, kejenakaan dan propaganda, menekankan pentingnya kesatuan estetika, serta menekankan batas-batas diskret antara seni dan masyarakat. Kaum modernis dapat membedakan baik dari buruk, tinggi dari rendah, dan mereka tidak akan pernah lepas kendali ketika mengalami karya seni; kaum modernis adalah orang yang tidak akan pernah bisa dibodohi—sekalipun iya (bisa dibodohi), ia tak akan membiarkan orang lain mengetahuinya.

Hari ini ada krisis dalam modernisme karena bukan hanya hampir tidak ada orang yang menghasilkan sastra modernis (kebanyakan sastra yang menarik saat ini masih *avant-garde*), tetapi kritik modernis telah menjadi penyebab dari kritik yang menghancurkan selama beberapa dekade. Tidak diragukan lagi bahwa ideologi borjuis akan menyusun ulang dirinya dalam beberapa bentuk atau lainnya untuk menggantikan kredo moder- nis yang didiskreditkan, tetapi sampai hari ini tidak jelas apa sebenarnya penggantinya itu.[12]

Jika dalam demokrasi borjuis pertempurannya adalah antara modernisme dan *avant-garde*, dalam rezim totaliter penulis yang menyimpang dari garis partai akan dibungkam, disensor, dipenjara, atau diasingkan, bahkan kadang dibunuh. Orang-orang cenderung lupa bahwa *avant-garde* adalah kemungkinan bagi sebagian kecil penulis, sisanya, mayoritas dari mereka, hidup di bawah kediktatoran kiri atau kanan. Di negara-negara di mana kesusastraan dianggap serius, penulis pemberontak dibungkam atau dikendalikan, sementara di negara bagian seperti AS, di mana penulis memiliki kebebasan untuk menulis apa pun yang mereka inginkan, audiens hanya dapat benar-benar dibuat tercengang melalui kerumitan yang luar biasa. Ketika seseorang meneliti dengan cermat sifat kebebasan artistik di AS, maka ia akan melihat mengapa metode diktator tidak diperlukan. Selain universitas dan kritikus, yang menyebarluaskan ideologi modernis, ada perusahaan penerbitan yang sangat konservatif, yang tidak pernah berani mengambil risiko, menambah kesulitan bagi penulis *avant-garde* untuk diterbitkan oleh penerbit besar. (Saya pribadi mengetahui tiga novel bagus yang tidak diterbitkan dan ditolak oleh penerbit.) Kebebasan menulis tidak berarti kebebasan untuk menerbitkan dan memiliki audiens. Lebih jauh lagi, di AS, orang-orang memiliki pekerjaan yang tidak memuaskan sehingga ketika mereka tiba di rumahnya, mereka tidak ingin ditantang secara estetis, sehingga mereka menerima hiburan konsumtif yang disajikan kepada mereka oleh industri budaya.[13] Jadi, meskipun penulis memiliki kebebasan untuk menulis, kebanyakan orang yang bekerja tidak memiliki kebebasan untuk membaca sastra *avant-garde*,

[10] Lihat John Fekete, *The Critical Twilight: Explorations in the Ideology of Anglo-American Literary Thought from Eliot to McLuhan* (London dan Boston, 1977), untuk diskusi yang sangat jempolan tentang domestikasi budaya sastra.

[11] Esai penting adalah *Against Interpretation* (1964), dicetak ulang dalam salah satu teks terpenting kritik budaya pada 1960-an, *Against Interpretation* (NY, 1966). Secara signifikan, dia menemukan alternatif nyata untuk semangat keseriusan modernis dalam kecerdasan epigram Oscar Wilde.

[12] Saksikan histeria para intelektual liberal yang berusaha mati-matian untuk memperbaiki kerusakan yang ditimbulkan terhadap asumsi modernis pada 1960-an. Edisi terbaru *Salmagundi*, 42 (Summer-Fall, 1978), sepenuhnya diabdikan untuk menyerang apa yang disebutnya radikalisme budaya: modernis kontemporer mencoba mencari alternatif tidak hanya sastra *avant-garde*, melainkan juga kritik sastra yang menolak untuk bermain (sebagai) polisi budaya.

[13] Untuk konsep industri budaya, lihat T.W. Adorno dan Max Horkheimer, *The Dialectic of Enlightenment*, terj. Cumming (NY, 1973). Mazhab Frankfurt telah melakukan banyak pekerjaan berharga di bidang ini.

karena mereka sangat tidak dimanusiawikan di tempat kerjanya dan juga karena seni *avant-garde* tidak mudah diakses.

Orang mungkin dapat berpikir bahwa kebebasan yang tak terbatas bagi seorang penulis untuk menulis apa pun yang diinginkannya tidak akan menjadi kontroversial, tetapi orang-orang mungkin hanya perlu melihat tradisi Marxis-Leninis untuk melihat hal yang terjadi sebaliknya. Pada 1960-an, beberapa partai Komunis pada akhirnya menerima seni *avant-garde* sebagai seni yang absah selain "realisme sosial", tetapi dua pembela paling vokal soal keterbukaan pikiran estetika harus terusir dari partai, yakni Ernst Fischer, kritikus asal Austria, dan Roger Garaudy, kritikus asal Prancis.[14] Stalinisme tidak semata-mata bertanggung jawab atas konservatisme estetika Marxis karena baik Marx, Engels, maupun Lenin sama sekali tidak menghargai *avant-garde*; selera mereka benar-benar borjuis. Meskipun Trotsky lebih mudah menerima seni baru daripada yang lain, dia masih percaya bahwa partai dan negara memiliki hak, atau kewajiban, untuk memberangus semua seni yang "kontra-revolusioner", seni yang tidak melayani kepentingan "revolusi". Konservatisme estetika Mao begitu ekstrem sehingga seorang "moderat" yang otoriter seperti Teng Shaio-Ping tampaknya lebih surealis jika dibandingkan dengannya. Mungkin kisah yang paling menarik tentang *avant-garde* dan Marxis-Leninisme adalah kisah Mayakovski, penyair besar Futuris yang memperjuangkan revolusi Bolshevik dan hubungannya dengan seni *avant-garde*. Ia dikecewakan oleh kaum Bolshevik, terputus dari simpatisannya, dia mengakhiri hidupnya dengan putus asa. Episode lain yang tak kalah menarik, yang lebih jauh daripada kasus ini, adalah pemenjaraan Padilla, penyair Kuba pada 1971. Setelah protes internasional, Castro dipaksa untuk membebaskan Padilla, narapidana yang dua kejahatan utamanya adalah homoseksualitas dan kecenderungan *avant-garde* ("individualisme borjuis", sebagai- mana yang mereka sebut). Dalam sebuah artikel yang mengejutkan, editor *Jump Cut*, sebuah jurnal film sayap kiri, mengatakan bahwa memenjarakan Padilla karena homoseksualitas adalah sebuah kesalahan, namun mereka setuju dengan Castro bahwa "revolusi" memiliki hak untuk memberi tahu para seniman dan intelektual mengenai apa yang mesti mereka lakukan; para editor menyetujui penindasan terhadap Padilla karena ia seorang individualis dan seorang *avant-garde*.[15] Saya pikir pemikiran semacam itu telah lama mati—tapi ternyata saya salah; artikel itu ditandatangani oleh sepuluh editor. Jelas gagasan kebebasan artistik masih dianggap sebagai sesuatu yang radikal dan itu layak dipertahankan.

Seni yang Tak Teralienasi

Seni tidak teralienasi dalam sebuah ruang bernama utopia, ia disusun kembali menjadi hal yang egaliter, dan itu adalah ide yang lumrah pada sosialisme abad ke-19, baik dari Fourier hingga Marx, atau dari Godwin hingga Ruskin. Morris dan Kropotkin, bagaimanapun juga, telah memberikan visi yang paling lengkap dan menarik dari seni baru dalam masyarakat yang telah menaklukan keterasingan. Kropotkin, di Ladang, Pabrik, dan Bengkel, memuji-muji estetika abad pertengahan yang organik dan partisipatif dari budaya kolektif. Sama seperti Shelley dan Nietzsche yang telah mengidealkan tingkat integrasi budaya sosial Hellenis yang tinggi, Carlyle, Ruskin, Morris, dan Kropotkin juga telah mengidealkan budaya sosial kota abad pertengahan, yang dijalankan oleh serikat pekerja dan perajin. Kropotkin menolak untuk menerima keterasingan seni yang normal ke dalam begitu banyak fragmen khusus, yang memisahkan seni dari politik, ekonomi, dan kehidupan sosial. Kropotkin dan Morris membayangkan seni sebagai sesuatu yang, dalam segala aspek, meresapi kehidupan sosial. Rumah, jalan, taman, kamar, desa, dan kota akan dibangun dengan nuansa keindahan sebagai perhatian utamanya. Hal ihwal dalam kehidupan sehari-hari—peralatan dapur, gorden, permadani, meja, furnitur—harus mencerminkan nilai

[14] Untuk sejarah suram estetika Marxis-Leninis, lihat *Marxist Models of Literary Realism* yang tidak kritis namun informatif karya George Bisztray (NY, 1978). Untuk kisah komik-tragis tentang pertemuan Komunis dengan kesusastraan Franz Kafka, lihat Tom Morris, "*From Liblice to Kafka*" dalam *Telos*, 24 (Summer, 1975): Morris juga menunjukkan pengaruh anarkisme dalam Kafka.

[15] Untuk artikel memalukan ini, lihat *Jump Cut*, No. 19, h. 38-39.

estetika masyarakat. Lingkungan tidak hanya harus dibentuk sesuai dengan/menurut logika keindahan, namun aktivitas produktif itu sendiri harus dijiwai dengan perhatian estetis. Dalam masyarakat anarkis, seseorang akan mempelajari berbagai keterampilan dan berpartisipasi dalam berbagai kegiatan yang bermanfaat, berkonsentrasi pada apa pun yang paling menarik baginya. Kerja yang membosankan dilakukan secara kolektif, sehingga pekerja kehilangan beban yang menindasnya, lebih jauh lagi, karena tidak akan ada lagi seorang pun yang bersedia melakukan pekerjaan macam itu sepanjang waktu, seseorang bebas untuk berkembang di segala bidang.

Namun, ada sesuatu yang mengganggu dalam ide estetika Kropotkin karena ia justru malah menggunakan cita-cita seni masa depan yang tidak teralienasinya itu untuk mendiskreditkan *avant-garde*. Nietzsche, kaum estetis, simbolis, dan kaum anarkis baru di Prancis yang bersimpati pada *avant-garde*, semuanya dicap oleh Kropotkin sebagai individualis borjuis, kaum yang memanjakan diri sendiri dan tidak bertanggung jawab.[16]

Meskipun Proudhon, sebelumnya, telah membela lukisan-lukisan realis Gustave Courbet untuk melawan kuasa akademis dalam *Du principe de Part et de sa destination sociale* (1865), tapi pengaruh ide-ide Proudhon kemudian bertentangan dengan *avant-garde* dan justru malah mendorong keterlibatan yang erat dan selaras antara seni dengan aspirasi gerakan sosial. Tolstoy, sebagaimana diketahui, mengutuk hampir semua karya seniman, termasuk novel-novelnya sendiri, karena seni itu dekaden, tidak etis, dan tidak religius.[17] Godwin, Bakunin, dan Stirner, dengan senang hati saya katakan, mereka adalah libertarian estetis, tapi faktanya ketiga ahli teori anarkis utama ini seolah dianggap tidak layak mendapat perhatian serius soal estetika.

Dalam novel utopis Ursula Le Guin, *The Dispossessed* (1974), protagonisnya, Shevek, seorang ilmuwan inovatif yang originalitas dirinya begitu keras kepala meng- ganggu etos egaliter masyarakat anarko-sindikalis. Novelnya menunjukkan bahwa masyarakat mana pun, bahkan yang terorganisasi secara anarkis, dengan ide-ide mutual aid dan solidaritas, akan memandang dengan syak wasangka setiap ekspresi individualisme *avant-garde*.[18]

Seolah-olah *avant-garde* itu antisosial, padahal sebenarnya tidak. Masalahnya, seperti yang ditunjukkan novel ini dengan sangat baik, adalah: libertarianisme tidak akan mampu bertahan untuk waktu yang lama tanpa individualisme. Ketika masyarakat (dalam *The Dispossessed*) menganiaya Shevek karena teori-teori ilmiahnya, masyarakat telah mengungkapkan ciri-ciri dari sifat otoriternya; sekalipun masyarakat itu ada tanpa negara institusional, otoritarianisme tetap ada di dalamnya. Estetika konservatisme Tolstoy, Proudhon, dan Kropotkin menunjukkan kemungkinan rezim otoritarianisme yang bukan dijalankan oleh negara atau oleh kelas penguasa kapitalis, melainkan oleh masyarakat egaliter. Apakah masyarakat, yang berbeda bentuk pemerintahannya, memiliki hak untuk mengatur produksi seni? Seorang anarkis harus menjawab dengan tegas "Tidak" karena tanpa kebebasan artistik yang total, masyarakat libertarian tidak akan lagi manjadi libertarian.

Dikotomi yang dibuat oleh Kropotkin, Proudhon, dan Tolstoy mengenai/antara seni *avant-garde* dan seni *engagé*[19] merupakan hal yang disayangkan. Tidak banyak karya *engagé* anarkis macam itu,[20] tapi beberapa karya yang ada justru begitu *avant-garde* dilihat dari kontennya. Kecuali jika seni semacam itu merupakan sesuatu yang tidak dapat diterima oleh budaya artifisial, baik bentuk atau kontennya, atau bahkan keduanya; jika demikian, bagaimanapun juga, seni *engagé* mungkin akan menjadi sesuatu yang tidak terlalu menarik bagi kaum anarkis, sehingga dikotomi Kropotkin sebenarnya hanyalah sesuatu yang palsu. Ada jenis seni *avant-garde* yang beberapa di antaranya mungkin disebut *engagé*. Masalah dengan sebagian besar seni *engagé*, sama seperti jenis seni yang biasanya diproduksi oleh kaum Marxis,

[16] Lihat George Woodcock dan Adam Avakumovic, *The Anarchist Prince* (Cleveland, 1971), h. 280-282.

[17] Lihat *What is Art?* dari Tolstoy.

[18] Bob Newman menunjukkan novel Ursula Le Guin kepada saya dan menyarankan otoritarianisme dalam anarkisme yang tidak pernah saya pertimbangkan sebelumnya. Dia telah menulis sebuah esai mengenai *The Dispossed* yang harus segera diterbitkan. Lihat juga artikel tentang Le Guin dalam Cienfuegos Review, #2 (seluruh isunya relevan dengan seni dan anarkisme).

[19] *engagé* adalah orang-orang yang dibawa ke Prancis Baru oleh orang- orang Prancis untuk bekerja di sana-Ed TP.

[20] Herbert membahas beberapa karya semacam itu yang muncul di Prancis dan Belgia.

adalah bahwa seni itu tidak memberi tahu kita apa pun yang belum kita ketahui. Seni *avant-garde*, di sisi lain, merupakan petualangan estetis, ia mencoba menemukan alam pengalaman baru, membuat (titik) keberangkatan baru.

Meskipun visi utopis tentang seni yang tak teralienasi adalah fitur yang tak terpisahkan dari anarkisme, visi semacam itu tidak boleh digunakan sebagai sebuah tonggak untuk menggulingkan *avant-garde*. Saya tidak mengatakan bahwa segala sesuatu yang disebut *avant-garde* dengan sendirinya berarti baik, kecuali sebagai sebuah seni hal itu berkontribusi menciptakan terobosan baru dalam konten atau teknik, jika *avant-garde* dengan sendirinya selalu dianggap baik, maka apa bedanya *avant-garde* dengan seni borjuis atau seni totaliter(?).

Seni Sebagai Kritik Sosial

Setelah Alexander Berkman dan Emma Goldman diusir dari AS, kemudian diusir dari Uni Soviet, mereka akhirnya dilempar ke Eropa dan Kanada oleh birokrasi pemerintah, sementara itu fasisme berangsur-angsur mulai muncul mendominasi. Meskipun Berkman dan Goldman mempublikasikan pengkhianatan terhadap revolusi sosial Rusia oleh kaum Bolshevik, kaum kiri internasional tidak suka mendengarnya dan menunggu sampai tahun 1950-an untuk dapat mengakui bahwa ada masalah dengan "komunisme" Soviet. Pada 1920-an dan 1930-an, Berkman dan Goldman harus mengevaluasi kembali politik anarkis mereka karena jelas peristiwa sejarah telah melampaui teori mereka. Goldman menyimpulkan bahwa masalahnya bukan hanya eksploitasi ekonomi dan kekuasaan pemerintah karena kedua hal tersebut tidak dapat menjelaskan mengapa begitu banyak pekerja yang mendukung fasisme dan mengapa begitu banyak pekerja yang mendukung Perang Dunia Pertama. Pada 1927, ia menulis pada Berkman, "Semua sekolah, Kropotkin, Bakunin, dan juga yang lainnya, memiliki keyakinan yang kekanak-kanakan pada apa yang Peter sebut sebagai 'semangat kreatif masyarakat.' Saya akan kualat jika saya bisa melihatnya. Jika rakyat benar-benar dapat menciptakan dari diri mereka sendiri, dapatkah seribu Lenin atau yang lainnya mencekik gerombolan Rusia?"[21] Maka, masalahnya adalah otoritarianisme, kesediaan untuk menerima otoritas politik, ketidakmampuan untuk mengejar penentuan nasib sendiri (determinasi diri). (Ini juga merupakan topik studi klasik Rudolf Rocker, yakni *Nationalism and Culture* yang diterbitkan dalam bahasa Inggris pada 1937, dan baru-baru ini diterbitkan ulang di AS oleh Michael Coughlin; Rocker berteman baik dengan Goldman dan Berkman.) Sebelum keduanya menjadi anggota Mazhab Frankfurt dan Wilhelm Reich, mereka telah memulai studi ihwal psikologi fasisme, yang mana Berkman dan Goldman coba menganalisis masalah dominasi. Sosialisme abad ke-19 dari kaum utopis hingga Marxis dan anarkis telah membangun sebuah gerakan dan seperangkat teori yang berkaitan dengan dinamika eksploitasi; keruntuhan total gerakan buruh selama Perang Dunia I setelah perebutan kekuasaan oleh Bolshevik dan fasisme membutuhkan teori revolusioner yang akan mengambil dominasi sebagai titik tolak kebangkitannya (sebuah teori revolusioner yang sejajar/mendukung agendanya).

Emma Goldman sangat peka terhadap masalah dominasi dan pentingnya individualisme serta seni *avant-garde*.[22] The Mother Earth Press menerbitkan *Soul of Man Under Socialism* karya Oscar Wilde, yang mempromosikan teater *avant-garde* Ibsen dan Hauptmann, dan yang dengan simpatik "memperkenalkan pemikiran Nietzsche kepada pembacanya". Goldman mulai merumuskan teori dominasi ketika revolusi Spanyol terjadi, meskipun tidak setuju dengan banyak keputusan anarko-sindikalis, terutama yang berpartisipasi dalam pemerintahan Front Populer, Goldman terus bekerja untuk revolusi Spanyol.

Jika faktor utama penindasan adalah eksploitasi, maka jadi masuk akal untuk memindahkan seni, terutama seni *avant-garde*, ke posisi rendah di bawah perjuangan kelas. Namun, jika dominasi setidak-

[21] Richard dan Maria Drinnon, ed., *Nowhere at Home, Letters from Exile of Emma Goldman and Alexander Berkman* (NY, 1975), h. 82.

[22] Lihat misalnya esainya yang luar biasa, "*The Individual, Society, and the State*," dicetak ulang di Red Emma Speaks (NY, 1972).

nya sama pentingnya dengan eksploitasi, maka seni, khususnya seni *avant-garde*, dapat memberikan suatu cara untuk memahami suatu pengalaman. *Avant-garde*, yang selalu bekerja pada batas dan kesadaran yang ekstrem, dapat membuat terputusnya libertarian dengan realitas yang mapan menjadi sesuatu yang mungkin. Untuk memahami pengalaman, yang sebagian besar dibentuk dan ditentukan oleh faktor-faktor di luar kendali seseorang, seseorang harus melampaui hiburan konsumeris yang disajikan oleh industri budaya. Seseorang juga harus mampu melampaui teori-teori anarkis dan Marxis yang dirumuskan pada abad ke-19 dengan asumsi bahwa hal tersebut tidak lagi memadai. Setiap aspek kehidupan modern memiliki jejak desain otoriter yang telah tertulis di atasnya.

Orang-orang diajarkan sejak usia dini untuk tunduk pada otoritas, untuk menerima prosedur birokrasi, untuk menunda penilaiannya pada para ahli, untuk membatasi keinginannya. Realitas sosial yang dihadapi pria dan wanita setiap hari adalah totalitarian; yang terorganisasi secara total dari atas ke bawah, dari kiri ke kanan, tanpa ada zona bebas di mana seseorang dapat merumuskan oposisi kontra-budaya.[23]

Salah satu aspek kiri pada 1970-an yang paling me ngecewakan adalah kebangkitan politik berbasis eksploitasi dan kebangkitan kembali budaya konservatisme. Politik berbasis eksploitasi dapat dan akan dikooptasi oleh kaum liberal, sosial demokrat, birokrat serikat pekerja, atau partai-partai Marxis-Leninis. Yang terjadi di Barat bukan semacam eksploitasi ekonomi, tetapi eksploitasi dari seluruh budaya yang membuat kita kehilangan otonomi kreatif kita. Karena dominasi adalah pengalaman yang mendefinisikan modernitas kita, kita harus melihat seni *avant-garde*, bukan semata teori tentang kelas pekerja, tapi yang berguna untuk menemukan titik tolak libertarian. Meskipun inisiatif pekerja dan gerakan kelas pekerja otonom adalah kemungkinan anarkis, tetapi semuanya hanya kemungkinan; jika mereka tidak ingin dikooptasi dan diasimilasi, maka kaum anarkis juga harus memberikan wawasan mengenai otoritarianisme dan dominasi. Kecuali jika anarkisme dikaitkan sebatas dengan/sebagai upaya membangun budaya tanding, alternatif hidup bagi industri budaya dan konsumerismenya, maka ia hanya akan menjadi sayap kiri dari upaya reformis untuk menambal keruntuhan irasional dari sistem kapitalis. Seiring dengan gaya politik tahun 1930-an, muncullah konservatisme budaya, sebuah reaksi terhadap (nuansa) tahun 1960-an. Masalah utamanya, menurut orang-orang macam Christopher Lasch dan Richard Sennett, adalah apa yang mereka sebut narsisisme, yang diidentifikasi dengan budaya tanding pada 1960-an. Meskipun banyak kritik terhadap budaya tanding mengandung banyak wawasan yang bermanfaat, tujuannya tentu bukan untuk menyusun ulang budaya tanding pada tingkat yang jauh lebih tinggi, melainkan untuk menghancurkannya. Lasch, misalnya, menganggap *avant-garde* itu usang secara historis dan mungkin saja lebih menyukai "The Waltons", di mana keluarga jelas merupakan surga (di antara iklan-iklan).[24]

Sebuah kontra-budaya libertarian mesti menjadi *avant-garde* untuk dapat mempertahankan perspektif kritiknya atas perspektif eksploitasi kapitalis dan dominasi modern. Namun, *avant-garde* mesti ditantang setiap saat karena, seperti semua hal lain yang ada dalam masyarakat kapitalis, ia cenderung menuju komodifikasi. Ada perasaan di mana semangat inovatif *avant-garde* tidak hanya sesuai dengan industri fesyen kapitalis, melainkan juga sesuai dengan fitur penting dari kapitalisme modern, akumulasi kapital yang bergantung pada destruksi berkelanjutan terhadap pola-pola konsumsi lama dan penciptaan kebutuhan-kebutuhan baru yang hanya dapat dipenuhi oleh barang-dagangan baru dan barang-dagangan yang lebih baik.

Para *avant-garde* selalu mendramatisasi keinginan untuk mengatasi dikotomi seni dan kehidupan, untuk melawan kepasifan audiens, untuk mengungkap penciptaan estetika, untuk menuntut seni partisipatif. Namun, *avant-garde* harus membuat gerakannya melampaui sekadar sampai ke arah ini dan mesti mulai serius menerapkan program estetika ini. Tahap selanjutnya tentu saja pendidikan estetika serta

[23] Penulis belakangan ini yang menurut saya sensitif terhadap dominasi dan berguna dalam menganalisisnya adalah Michel Foucault, Gilles Deleuze, dan Felix Guattari. Lihat khususnya Foucault dalam *Discipline and Punish dan The Birth of the Prison*, terjemahan Sheridan (NY, 1977): Deleuze dan Guattari dalam Anti-Oedipus, *Capitalism and Schizophrenia*, terjemahan Hurley, Seem, dan Lane (NY, 1977).

[24] Lasch menyerang *avant-garde* dalam edisi *Salmagundi* yang dibahas dalam catatan 15.

proliferasi keterampilan estetika dan pelatihannya, sehingga yang tadinya hanya audiens pada akhirnya dapat menciptakan seni mereka sendiri (atau setidaknya dapat menjadi audiens yang lebih kritis dalam pengalaman estetika). Kecuali orang-orang yang berpartisipasi dalam pengalaman seni di luar ini; mereka yang berpartisipasi dalam pengalaman seni yang diprakarsai oleh industri budaya (apakah itu opera PBS, Charlie's Angels, Superman, atau Coming Home, Jeannie C. Riley atau Rolling Stones), mereka tidak akan pernah belajar untuk menentukan dirinya sendiri, tidak akan pernah belajar untuk percaya pada kemampuan dirinya untuk menciptakan alternatif bagi masyarakat yang dikendalikan oleh pemerintah, bisnis besar, birokrasi, dan para pakar. Jika mereka ingin membebaskan diri mereka dari otoritarianisme, maka mereka harus mulai menciptakan budaya miliknya sendiri. Saya pikir sosialis libertarian yang berhubungan dengan jurnal *Root and Branch* hanya akan bersiul pada angin saat mereka menganggap masalah budaya itu tidaklah relevan. Yang penting, menurut mereka, (tentu) adalah krisis ekonomi yang akan mendorong buruh untuk menciptakan masyarakat baru. Namun, saat ini keruntuhan ekonomi hanya akan membawa alternatif otoriter, (hal itu tentu) karena masyarakat tidak terbiasa untuk bekerja sama, tidak terbiasa untuk mengambil keputusan secara kolektif, berinisiatif, dan menjalankan sebuah kebijakan. Jika krisis terjadi esok hari, orang-orang akan menyalakan televisi untuk mencari tahu apa yang harus mereka lakukan. Yang jauh lebih pantas untuk anarkisme yang relevan adalah artikel Franklin Rosemont dalam koran *Industrial Worker* terbitan paling terkini, di mana ia menautkan tujuan demokrasi pekerja dengan surealisme. Sepanjang hari-hari Mei-Juni di Prancis pada 1968, salah satu slogan yang tersohor adalah "Semua kekuatan untuk imajinasi". Saya sendiri tidak bisa memikirkan slogan yang lebih baik lagi untuk anarkisme kontemporer yang mencoba menemukan inisiatif kontra-budaya dalam estetika *avant-garde* dan yang perkembangan teoretisnya bermula dari perkara dominasi.

Perpustakaan Anarkis

“Mintalah pendidikan. Jika mereka tidak memberimu pendidikan, mintalah buku. Jika mereka tidak memberimu pendidikan maupun buku, maka rebutlah buku itu.”



Michael Scrivener
Estetika Anarkis
1979

Archipelago Anarchist Archive
Diunggah ke Perpustakaan Anarkis oleh Ester Aprillia (**Archipelago Anarchist Archive**).

id.anarchistlibraries.net