



Vol. 06, No. 01, Tahun 2022

April - Juni

Jurnal

DEKON

STRUKSI

Jurnal Filsafat

www.jurnaldekonstruksi.id



Seni Rupa dan “Fundamentalisme” Agama

Wicaksono Adi
wicaksono_adi@yahoo.com

I

Pada tahun 1968, HB Jassin, kritikus sastra paling disegani masa itu sekaligus pemimpin redaksi majalah *Sastra*, harus menghadapi kemarahan umat Islam karena menerbitkan cerpen *Langit Makin Mendung* karya Ki Panjikusmin di majalah tersebut. Cerpen itu berkisah tentang Nabi Muhammad bersama malaikat Jibril yang turun ke bumi dengan menyaru sebagai burung elang. Mereka hendak menyelidiki kenapa jumlah orang Islam yang masuk sorga semakin sedikit. Dan setelah sampai di bumi mereka menemukan sebabnya, yaitu kian meluasnya kerusakan moral, permainan politik yang kotor, pertikaian sesama ummat Islam dan semakin merajalelanya ideologi sekuler.



Gambar 1 – Pembahasan kasus Ki Panjikusmin.

Oleh sebagian kalangan, cerpen itu dianggap menista agama Islam sehingga sang kritikus harus menghadapi proses pengadilan hingga kemudian divonis bersalah dan dijebloskan ke penjara selama satu tahun. Patut dicatat bahwa Ki Panjikusmin adalah nama samaran sehingga mau tak mau yang harus bertanggung-jawab dalam kasus ini adalah pemimpin redaksi majalah yang menerbitkan cerpen tersebut dan hingga akhir hayatnya HB Jassin tetap merahasiakan jati diri sang pengarang.



Gambar 2 – Novel Dewi Lestari berjudul *Supernova* episode *Akar*.

Kurang lebih tiga puluh lima tahun kemudian, pada tahun 2003, kasus yang hampir sama menimpa novelis Dewi Lestari. Ia menghadapi protes gencar Forum Intelektual Muda Hindu Dharma (FIMHD) setelah menerbitkan novel berjudul *Supernova* episode *Akar* yang menggunakan simbol Omkara di sampulnya. Pihak pemrotes berpendapat bahwa simbol Omkara (Aum, aksara suci dalam agama Hindu) tidak boleh digunakan secara sembarangan karena hal itu diyakini sebagai bentuk pelecehan terhadap agama Hindu. Mereka menuntut

sang pengarang mengganti gambar sampul dan menarik buku yang menggunakan simbol Omkara tersebut dari peredaran.

Novel *Akar* mengisahkan perjalanan spiritual tokoh utamanya, Bodhi, seorang lelaki beragama Buddha yang memiliki bakat supranatural. Sang tokoh digambarkan dapat melayang di udara dan mampu melihat mikroorganisme yang tak terjangkau mata biasa serta dapat mengetahui pikiran manusia dan binatang. Bodhi juga bertemu beberapa orang yang mempengaruhi hidupnya, di antaranya Guru Liong yang mengajarnya ilmu bela diri Wushu, Kell seniman tato yang menjadi bayangan Bodhi dan Starr perempuan cantik dari Hollywood yang memberinya pengalaman seksual tak terpermanai. Simbol Omkara muncul pada bagian kematian Kell, tokoh yang dianggap Bodhi sebagai bayangannya.

Patut dicatat bahwa Omkara adalah simbol Tuhan sebagai rangkuman tiga matra suci: Tuhan sebagai Pencipta, Tuhan sebagai Pemelihara, dan Tuhan sebagai Pelebur. Umat Hindu biasanya memasang simbol tersebut di tempat-tempat atau ruang-ruang rohaniah khusus yang dianggap suci maupun di ruang penting seperti ambang pintu dan terkadang pada benda atau barang sehari-hari. Omkara juga digunakan oleh umat Buddha. Bagaimanapun, dalam perspektif Hindu, setelah mendapat pencerahan dan menjadi Buddha, Sidharta Gautama dikenal sebagai awatara (*avatar*) yang merangkum dan memancarkan daya-daya suci.

Penggunaan simbol sakral untuk keperluan profan semacam itu adalah bagian dari gejala sekularisasi yang mencabut bentuk-bentuk tersebut dari konteks asalnya di ruang-ruang rohaniah khusus untuk digunakan dalam aktivitas sehari-hari. Profanisasi bentuk religius serupa itu sebenarnya telah berlangsung lebih luas. Seorang gitaris band Indonesia yang cukup populer pernah menempelkan stiker Omkara di gitarnya, juga banyak penganut Hindu Bali yang menempelkan stiker serupa di mobilnya. Pun ada banyak kaus, baju dan tato yang mencatumkan simbol Omkara, dan selama ini tak ada protes atau respons negatif dari masyarakat Hindu Bali.

Lalu kenapa muncul respons yang berbeda ketika simbol itu digunakan sebagai ilustrasi sampul buku sastra? Ternyata memang sulit menentukan batas-batas makna dan tujuan penggunaan simbol-simbol sakral dalam konteks yang profan. Dan di tengah ketidakjelasan batas-batas itu, pihak penerbit dan penulis novel *Akar* akhirnya meminta maaf lalu menghilangkan simbol Omkara dari sampul buku.



Gambar 3 - Album musik Iwan Fals yang berjudul *Manusia Setengah Dewa*.

Setahun kemudian, pada tahun 2004 album musik Iwan Fals yang berjudul *Manusia Setengah Dewa* juga diprotes oleh sebagian penganut Hindu Bali karena menggunakan ilustrasi sampul berupa gambar Dewa Wisnu menaiki Garuda. Para pemrotes menuntut Iwan Fals dan perusahaan rekaman Musica Studio mengganti sampul album tersebut. Sementara di tempat lain, patung Dewa Wisnu dibuat dalam skala raksasa di kawasan wisata Garuda Wisnu Kencana (GWK) dan ternyata tidak menimbulkan respons negatif dari masyarakat Hindu Bali.

Di Jakarta, pada tahun 2005 Front Pembela Islam (FPI) menggeruduk kantor perusahaan rekaman Aquarius Musikindo, menuntut penarikan album grup musik Dewa yang berjudul *Laskar Cinta* karena di sampulnya tercantum logo yang menyerupai kaligrafi Allah dalam

aksara Arab. FPI menuntut band Dewa dan produser album mencabut kaligrafi tersebut. Protes FPI itu juga berkaitan dengan penampilan band Dewa di sebuah stasiun televisi di mana pemimpinnya Ahmad Dhani menginjak kaligrafi yang digunakan sebagai alas panggung.



Gambar 4 – Penampilan Dewa dalam videoclip “Laskar Cinta”.

Pada tahun 2006 di beberapa kota di Indonesia pecah demonstrasi akibat penerbitan karikatur Nabi Muhammad dalam majalah *Jyllands Posten* yang terbit di Denmark. Protes serupa juga berlangsung di berbagai negara berpenduduk muslim. Bahkan di Suriah dan Lebanon, kedutaan besar Denmark diserbu massa yang mengamuk. Di Jakarta, sebagian pemrotes membakar bendera Denmark, sementara di Denmark muncul reaksi balik dari kalangan ultrakanan yang mengancam akan membakar Alquran di tempat umum. Situasi semakin kisruh ketika beberapa media massa di Eropa memuat kembali karikatur itu untuk mendukung *Jyllands Posten*.

Kemudian pada tahun 2008 majalah *Tempo* diprotes oleh umat Kristen karena menampilkan parodi lukisan *Perjamuan Terakhir* karya Leonardo da Vinci pada sampul edisi 4-10 Februari. Tokoh-tokoh dalam lukisan da Vinci itu, termasuk Yesus, diganti dengan figur-figur keluarga besar mantan Presiden Suharto. Pihak majalah *Tempo* menyatakan bahwa ilustrasi tersebut adalah interpretasi atas komposisi artistik lukisan Leonardo da Vinci dan tak ada niat sama

sekali untuk melukai hati umat Kristiani. Tapi akibat protes tersebut akhirnya majalah *Tempo* menyatakan meminta maaf.



Gambar 5 – Penurunan Patung *Budha Amitabha* di Tanjung Balai.

Dan pada tahun 2010 di Tanjung Balai, Sumatra Utara, kelompok masyarakat yang menamakan diri Gerakan Islam Bersatu berunjuk rasa menuntut Pemerintah Daerah dan DPRD untuk memaksa Vihara Tri Ratna agar menurunkan patung *Budha Amitabha* yang diletakkan di atas Vihara tersebut. Para pemrotes berpendapat bahwa keberadaan patung tersebut tidak mencerminkan nuansa Islami di Kota Tanjung Balai dan dapat mengganggu serta mengancam keharmonisan masyarakat. Akibat tekanan yang kian gencar dari pihak demonstran, Walikota Tanjung Balai akhirnya mengeluarkan Surat Keputusan penurunan patung tersebut.

Di tahun yang sama, di kota Bekasi, Jawa Barat, sekelompok massa yang menamakan diri Forum Anti Pemurtadan Kota Bekasi berunjuk rasa menuntut pembongkaran patung karya Nyoman Nuarta yang berjudul *Tiga Mojang*. Patung setinggi 19 meter itu berbentuk tiga figur perempuan berdiri sejajar mengenakan pakaian bercorak tradisional. Menurut Nyoman Nuarta patung itu adalah pantulan keindahan budaya Jawa Barat. Tapi para pemrotes menilai bahwa patung tersebut adalah simbol Trinitas dalam agama Kristen sehingga akan menodai nuansa Islami daerah Bekasi. Sekretaris MUI Kota Bekasi menyatakan bahwa patung itu akan menimbulkan kemusyrikan. Akhirnya patung itu dirobohkan dan tak lama kemudian dipajang dalam acara Pasar Seni ITB di mana beberapa perempuan berjilbab menggunakan patung tersebut sebagai latar foto bersama.



Gambar 6 – Patung Tiga Mojang.

Lalu pada tahun 2011 di Purwakarta, Jawa Barat, ribuan orang yang menamakan diri Masyarakat Peduli Purwakarta (MPP) merobohkan patung tokoh-tokoh wayang yang dipasang di berbagai ruang publik. Para pemrotes berpendapat bahwa Purwakarta sebagai kota santri yang memiliki identitas religius tak pantas jika dijejali berhala. Massa merusak patung-patung *Bima*, *Gatotkaca*, *Semar* dan beberapa tokoh wayang lainnya dengan menggunakan kapak, palu dan tali serta mobil untuk menarik patung hingga roboh. Mereka juga membakar patung-patung tersebut. Para pemrotes menyatakan bahwa mereka melakukan hal itu untuk meneladani Nabi Ibrahim, (mungkin juga Nabi Musa), yang menghancurkan patung-patung berhala pada zaman dulu.



Gambar 7 – Perusakan patung Arjuna di Purwakarta

II

Salah satu seni visual yang cukup populer di masyarakat Islam tradisional di Jawa, Sumatra dan beberapa daerah di Indonesia adalah lukisan dan patung Buraq, yakni sosok binatang ajaib yang terlibat peristiwa spiritual penting dalam sejarah Islam, Isra-Mi'raj. Dalam kisah Isra-Mi'raj, mula-mula sang Nabi yang didampingi malaikat Jibril melakukan perjalanan (Isra)

dari Masjidil Haram di Mekah menuju Masjidil Aqsa di Jerusalem dengan menunggang Buraq. Sesampainya Jerusalem sang Nabi masuk ke Masjidil Aqsa di mana terdapat tangga cahaya yang menjulur lurus dari pusat kubah menembus ketinggian tak terbatas. Sang Nabi kemudian menaiki tangga cahaya itu menuju langit (Mi'raj), untuk bertemu Tuhan.

Sebagian versi kisahnya menggambarkan bahwa si Buraq ikut naik ke langit dan membawa sang Nabi menemui arwah beberapa Nabi seperti Nabi Ibrahim, Nabi Musa, nabi Isa dan lain-lain. Sang Buraq juga sempat membawa Nabi Muhammad mengunjungi neraka dan sorga. Sementara pada versi yang lain digambarkan bahwa sang Buraq hanya sampai di langit ke-5 dan menunggu sang Nabi serta Malaikat Jibril yang naik ke langit tingkat berikutnya.

Tentu, ada banyak versi rupa visual Buraq versi Jawa itu. Tapi secara umum sosok ajaib itu mengacu pada kuda terbang atau kuda sembrani bersayap berwajah manusia dengan alis tipis runcing bermata agak sipit mulut sedikit tersenyum. Sosok sang Nabi kadang tampak sebagai pendaran cahaya yang samar-samar – karena dalam Islam penggambaran objek secara naturalistik cenderung tidak diperkenankan – kadang malah sosok itu tidak tampak sama sekali.

Dalam kisah perwayangan Jawa, kuda terbang sesekali muncul sebagai sosok misterius (tak berasal-usul) dan di antaranya ada yang kawin dengan manusia lalu melahirkan orang sakti. Ia hadir sebagai sosok infrahuman sekaligus suprahuman, yang lebih rendah sekaligus lebih tinggi dari manusia. Maka ia tak dapat muncul pada sembarang waktu dan sembarang tempat. Domisili, sejarah dan wataknya pun tak dapat ditentukan dengan pasti. Ia samar dan sukar dirumuskan.

Patut dicatat bahwa dalam khazanah peradaban Islam, pernah muncul lukisan-lukisan Buraq dan sosok Nabi Muhammad di Iran dan Irak serta di Turki. Lukisan-lukisan itu menggambarkan perjalanan sang Nabi di bumi maupun ketika naik ke langit dan menyaksikan berbagai adegan di sorga dan neraka. Dalam lukisan-lukisan tersebut wajah sang Nabi

biasanya hanya berbentuk bulatan yang diliputi pendaran cahaya. Tapi mayoritas visualisasi sosok Nabi Muhammad kemudian tidak banyak muncul dan nyaris lenyap sama sekali karena umat Islam cenderung mengharamkan penggambaran makhluk hidup, terutama manusia.



Gambar 8 – Danarto, "Buraq", 2003.

Buraq yang mirip kuda terbang sebagai makhluk surgawi itu biasanya dilukis di atas kaca, kulit, kain atau kertas, dengan latar hijau, biru atau abu-abu. Di sana-sini terdapat nuansa hitam dan keemasan pada tubuhnya. Terkadang ia mengenakan mahkota di kepalanya. Posisinya melayang di atas horizon dan pada bidang-bidang tertentu di sekitar horizon itu dibubuhi petikan ayat Alquran dalam aksara Arab. Lukisan itu biasanya dipajang di ruang

tamu atau kamar pribadi dan tempat salat. Jika lukisan itu sudah menua hingga kaca dan bingkainya jadi kusam maka sosok sang Buraq dianggap sudah ‘menjadi’ dan wibawa serta pancaran spiritualnya pun semakin kuat. Ruang tempat lukisan itu dipajang biasanya bukan ruang yang necis, gemerlap dan agung. Media, objek, komposisi dan ukurannya lebih cocok dengan ruang yang sederhana dalam format yang terjangkau indera biasa. Ia tak menuntut *display* khusus dalam ruang yang steril berukuran raksasa.

Pada satu sisi lukisan itu mengandung nilai spiritual tapi pada sisi lain ia adalah benda biasa dan profan sebagaimana kalender atau jam dinding. Orang yang melihat, terutama kaum non-santri, tidak selalu paham sejarah Buraq dan bagaimana peranannya dalam perjalanan spiritual Nabi Muhammad, pun tak selalu memahami arti ayat Alquran dalam aksara Arab yang tertera di situ. Bagi orang Jawa (abangan) sosok Buraq lebih mudah diingat sebagai varian lain dari kuda terbang dalam jagat perwayangan ketimbang acuan visual objek itu yang berasal dari Yunani, India dan khazanah Islam di Timur Tengah.

Lukisan Buraq di Jawa adalah salah satu bentuk adaptasi dalam budaya lokal yang memiliki akar cukup jauh pada agama-agama asal sebelum kedatangan Islam dan telah melahirkan berbagai dimensi sinkretik dalam proses penyerapan doktrinnya. Hal itu tidak hanya berlangsung pada bentuk-bentuk visual yang diambil untuk kepentingan praktis dakwah, melainkan juga pada ungkapan-ungkapan teologis dan metafisik yang abstrak, di antaranya adalah sinkretisme naratif dalam dunia perwayangan yang dipadukan dengan konsep teologis Islam.

Salah satu simbol suci yang terkenal dalam khazanah perwayangan Jawa adalah jimat agung *Jamus Kalimasada*, yakni suatu benda yang merangkum kehendak kosmis (adikodrati) yang mengatasi segala kehendak relatif dan memayungi segala yang telah dan akan terjadi dalam kehidupan serta keberlangsungan semesta, sebagai pusaka milik Pandawa dan warisan para ksatria suci, dalam laku wicara perwayangan secara langsung dipadankan dengan ”*Kalimah Syahadat*”. *Jamus* artinya surat dan *Kalimasada* adalah ucapan suci *Kalimah Syahadat* sebagai

pernyataan iman (rukun atau prosedur wajib) yang pertama dan utama berupa pengakuan atas keesaan Tuhan pada saat seseorang menyatakan diri sebagai muslim.



Kaligrafi Aksara Jawa tulisan Jamus Kalimasada



Panah Jamus Kalimasada

Gambar 9 – Jamus Kalimasada (<http://www.kaligrafijawa.com/tag/kaligrafi-jawa-sederhana/>).

Dalam sesi wicara mistik pada pertunjukan wayang biasanya tidak muncul elaborasi historis dan linguistik yang memberi dasar kenapa dua ungkapan tersebut beroleh kesamaan bentuk dan substansi secara penuh. Tiba-tiba kemiripan itu diterima sebagai sugesti bahwa antara doktrin Islam dan wicara Mahabarata tidak terdapat perbedaan yang berarti dan bahkan secara teologis doktrin Islam dianggap mengatasi ajaran moral yang diputar berulang-ulang dalam pertunjukan wayang kulit Jawa itu.

Sebagian orang Jawa secara enteng menerima bahwa doktrin Islam mengatasi teologi lokal. Dan oleh sebagian umat Islam-Jawa lainnya, beberapa elemen dalam khazanah perwayangan itu kemudian dikembangkan menjadi bentuk-bentuk wahana dakwah yang lebih formal, di antaranya adalah Wayang Sadat (dari kata *Syhadat*) berikut tokoh-tokoh (karakter) cerita berupa sosok-sosok yang memakai sorban, baju gamis, jenggot putih dan tasbih serta gerak-gerik yang lazim dilakukan kaum muslim.

Wayang Sadat adalah contoh formalisme *par excellence* dalam wahana artistik tradisional Islam-Jawa. Tapi wayang jenis ini tidak diterima luas dan hanya dimainkan dalam komunitas-komunitas tertentu. Bagaimanapun orang Jawa yang telah terbiasa menyerap bentuk-bentuk ungkapan spekulatif dalam wahana simbolik dan imajiner wayang kulit ternyata tidak mudah beralih pada bentuk-bentuk naratif yang material dan realistik.



Gambar 10 – Wayang Sadat.

Dalam memori orang Jawa, wayang kulit cenderung tampil dalam dua sisi: imajiner sekaligus simbolik, sakral sekaligus profan, representasional sekaligus non-representasional, Ilahiah sekaligus antropomorfis. Maka ketika Wayang Sadat melakukan reduksi bentuk naratifnya melalui karakter cerita yang realistik dan antropomorfis, kadar imajinernya pun berkurang. Hal itu mirip dengan wayang orang (sebagai perkembangan wayang kulit) di mana tubuh manusia sebagai wahana yang kongkret dan material tidak sepenuhnya berhasil mengambil alih sisi imajiner khazanah tersebut melalui media yang benar-benar manusiawi dan profan.

Oleh karena itu, tak heran jika para penyebar Islam di Jawa yang berhasil cenderung tidak mengubah bentuk fisik wayang kulit melainkan hanya mengisi narasinya dengan substansi baru yang diambil dari doktrin Islam. Formalisasi bentuk terbukti tidak banyak mendatangkan

hasil. Sinkretisme menjadi kompromi ketika merangkum substansi (Islam-Jawa) dalam bentuk-bentuk simbolik yang sudah ada, dan jika mungkin memasukkan konsep-konsep tambahan yang mengacu pada doktrin skriptural dari masing-masing pihak yang tidak saling bertentangan. Lukisan Buraq dengan tambahan kaligrafi Arab adalah salah satu contoh dari kompromi semacam itu.



Gambar 11. Rajah dalam bentuk Kaligrafi Bismillah

Selain Wayang Sadat, juga muncul upaya penciptaan bentuk-bentuk visual-skriptural berupa abstraksi tipografis seni kaligrafi. Banyak jimat atau pusaka dan rajah dalam aksara Arab yang digunakan sebagai sarana mistik, termasuk di kalangan kejawan. Pun hiasan dinding yang dipajang di rumah-rumah berupa visualisasi artistik yang bertumpu pada kecanggihan tipografis kaligrafi Arab berupa kutipan ayat Alquran atau Hadits yang membentuk gambar orang sedang duduk salat, atau kaligrafi Arab berbentuk tokoh Semar.

Khusus yang terakhir, perlu ditekankan bahwa Semar adalah sosok yang sangat terkenal dalam khazanah perwayangan Jawa, sebagai figur yang dianggap merangkum segala kecenderungan manusiawi (rakyat jelata) yang memancarkan daya-daya Ilahiah (Dewa) sekaligus personifikasi kehendak kosmis dan perwujudan wajah Sang Pencipta dalam tubuh manusiawi (Semar) tanpa jenis kelamin.



Gambar 12. Kaligrafi Semar.

Sosok "tanpa gender" ini digambarkan sebagai wahana semi-historis yang mengatasi kategori moral sehingga ia juga dianggap melintasi batas-batas kenyataan manusiawi yang tak dapat diringkas dalam definisi tunggal. Semar dalam bentuk kaligrafi Arab hendak merangkum dua

acuan sekaligus, yaitu figurasi manusia Ilahiah tanpa gender dan pernyataan teologis dalam bentuk abstraksi visual-tipografis ayat-ayat suci yang biasanya berbunyi "Aku bersaksi bahwa tiada Tuhan selain Allah dan Nabi Muhammad adalah utusan Allah."

Patut dicatat bahwa seni kaligrafi dalam Islam adalah perwujudan formal dari skrip sebagai skrip, visualisasi teks sebagai teks, abstraksi tipografis sebagai tipografi. Tentu, abstraksi tersebut berakar dari watak dasar Islam sebagai agama yang berpangkal pada ide, yakni ide monoteisme dalam bentuk Wahyu literal (laku ujaran) yang diturunkan kepada Nabi Muhammad melalui Malaikat Jibril. Di sini sang Nabi adalah penerima Wahyu yang diucapkan dan harus dibaca (*Iqra*) sebagai deklarasi monoteistik dalam penegasan wicara sekaligus sebagai penyampai Wahyu tersebut kepada dunia.

Isi pernyataan dalam wicara itu adalah keberadaan dan keesaan Tuhan yang final dan tak terjangkau serta tak terangkum oleh bentuk-bentuk duniawi yang material. (Ide monoteisme semacam ini dekat dengan "doktrin" dan wicara agama Yahudi sebagai rumpun awal agama Semit). Dari pangkal pernyataan itu kemudian diturunkan berbagai elaborasi doktrin yang lebih rinci dalam ayat-ayat Wahyu berikutnya yang diturunkan sepanjang karir Muhammad sebagai Nabi. Dan setelah Nabi Muhammad wafat, seluruh Wahyu itu kemudian diverifikasi lalu dibakukan dalam satu kanon yang lengkap oleh Khalifah Usman (574-656 M). Alquran yang sekarang banyak digunakan kaum muslim di dunia adalah versi yang ditetapkan pada masa Khalifah Usman itu sehingga juga disebut naskah (*mushaf*) Usmaniyah.

Alquran adalah sebuah perwujudan literal dari Wahyu sebagai skrip yang benar-benar final. Ia tak terbantahkan keabsahannya dan memiliki otoritas paling tinggi. Di bawahnya menyusul rangkaian kodifikasi Hadits atau Sunnah Nabi, disusul fatwa dan *ijtihad* (pemikiran) para ulama. Status Alquran (dan Hadits) sebagai skrip dengan derajat tertinggi itu terus dipertahankan dengan menjaga keaslian dan kemurnian bentuk verbal dan literalnya sehingga tak boleh dibaca dalam bahasa lain. Penerjemahan hanya diperlukan sebagai alat bantu untuk memahami makna aslinya.

Memang pernah terjadi beberapa percobaan untuk menggunakan bahasa lokal dalam praktik peribadatan, tapi hal itu segera dapat dienyahkan. Pada tahun 2005 pernah muncul orang bernama Yusman Roy, pengasuh Pondok Iktikaf Jamaah Ngaji Lelaku di Kabupaten Malang, Jawa Timur, yang mengajarkan salat menggunakan bahasa Indonesia. Tentu, ia lekas dijadikan tersangka kasus penodaan agama dan harus mendekam di penjara. Salat dan azan dengan bahasa lokal pernah diterapkan oleh pemimpin Turki Kemal Attaturk tapi hal itu memicu penolakan keras para ulama sehingga seluruh wicara Islam harus dikembalikan pada bahasa Arab. Sementara di beberapa wilayah di Iran dan Irak pernah dilakukan azan dalam bahasa Parsi, tetapi hal itu sudah tidak ada lagi.

Jadi, skrip Alquran adalah sumber segala pengembangan bentuk religius agama ini, terutama pada seni tipografis teks berupa kaligrafi. Status skrip Alquran yang sangat tinggi itu juga menjadi akar pemahaman terhadap Wahyu yang lebih kuat bertumpu pada bentuk formal-literalnya ketimbang substansi dan konteks ketika Wahyu tersebut diturunkan. Maka, di sini, ide adalah sekaligus konstruksi verbal, isi adalah bentuk literal itu sendiri.

Oleh karena itu, segala bentuk ekspresi serta simbolisasi ide religius dalam Islam juga bertumpu pada abstraksi dan bukannya pada bentuk-bentuk representasional. Jikalau pun muncul bentuk abstraksi atas objek, biasanya akan merujuk pada bentuk-bentuk dasarnya saja, seperti bangunan suci Kabah yang berwujud kubus sebagai bentuk geometri paling sederhana. Islam cenderung menolak bentuk-bentuk visual representasional seni naturalistik-realistik karena bentuk-bentuk tersebut akan cenderung terjatuh pada pemujaan atas segala yang material.

Dalam bentuknya yang ekstrem, lukisan atau patung representasional makhluk hidup harus diharamkan karena hal itu akan menjerumuskan ummat pada penyembahan berhala sebagaimana yang berlangsung pada masyarakat Arab pra-Islam. Dalam derajat tertentu, trauma terhadap pemujaan berhala itu menjadi pemicu meluasnya pengharaman penggambaran makhluk hidup. Meski begitu, sekitar abad X hingga XVII, di kalangan Syiah

dan umat Islam Turki banyak muncul gambar atau lukisan tentang Nabi Muhammad, di antaranya lukisan yang menggambarkan sejarah hidup sang Nabi dan perjuangannya menyebarkan agama Islam, lukisan perjalanan spiritual Isra-Mi'raj, dan lain lain.

Sebagian besar lukisan-lukisan itu adalah ilustrasi buku-buku sejarah hidup sang Nabi, sebagian dilukis di dinding – salah satunya lukisan di Masjid Zahdah Iman Syah Zaid di Isfahan, Iran - yang menggambarkan ruh Nabi Muhammad dengan wajah tersamar oleh cadar sedang mengangkat jenazah Imam Ali, pun lukisan-lukisan di atas kulit serta bahan lainnya. Dalam lukisan-lukisan tersebut wajah sang Nabi selalu berupa kumparan atau pendaran cahaya. Sedangkan di kalangan Sunni sebagai mayoritas ummat Islam di dunia, telah berlangsung pelarangan representasi objek, makhluk hidup, termasuk penggambaran sosok Nabi Muhammad.

Sekali lagi, ikatan yang kokoh pada bentuk formal skrip sebagai dasar pengembangan ungkapan religius telah membuat seni Islam benar-benar bertumpu pada abstraksi bentuk tulisan Wahyu dan bukan abstraksi bentuk-bentuk alam, manusia dan benda-benda. Karena itu yang lebih berkembang kemudian adalah bentuk-bentuk sastra, terutama puisi-puisi karya para sufi dan penyair agung dan bukan bentuk-bentuk visualnya. Seni representasional sebagaimana yang berlangsung dalam masyarakat pra-Islam dihapus karena dianggap hanya menampilkan objek-objek- sebagai wahana pemujaan berhala – dan bukan pelukisan hubungan antara manusia dengan daya-daya Ilahiah. Segala bentuk representasional diyakini tak dapat menggambarkan secara akurat hubungan antara manusia dengan Tuhan yang memang abstrak.

Status primal skrip yang sangat tinggi itu membawa implikasi lanjutan, yaitu terciptanya hirarki yang tegas antara doktrin sebagai bentuk literal Wahyu dengan kenyataan yang material dan historis tempat diberlakukannya doktrin tersebut. Dalam hubungan hirarkis itu skrip berada di atas dan mengatasi dunia. Dunia harus tunduk kepada skrip, atau skrip yang membentuk dunia dan bukan sebaliknya. Dalam hirarki itu memang terdapat apa yang disebut sebagai ayat-ayat *Kauniyah*, yakni sumber makna yang bersumber pada kenyataan dunia yang

historis dan material, tapi semua itu harus dikonfirmasi ulang pada skrip sebagai ayat-ayat langit-*Kauliyah*, yakni Alquran. Jika konfirmasi tak dapat dilakukan maka dunia dan kenyataan historislah yang harus dikoreksi dan bukan sebaliknya.

Dengan kata lain, bentuk-bentuk ungkapan religius dalam Islam pada dasarnya adalah wahana untuk memperluas jangkauan konfirmasi dan afirmasi dunia (historis) kepada ayat-ayat langit (*Kauliyah*) yang terenkripsi dalam Alquran. Tentu, hal itu bertentangan dengan seni modern yang berpijak pada pengalaman manusiawi dengan acuan konfirmasi dan afirmasi yang bertumpu pada makna historis dan segala ihwal yang membentuk makna tersebut. Yang satu bertolak pada universalitas transenden dan yang lain bertumpu pada historisitas dunia yang material dan kondisi antropomorfis yang unik. Yang satu meletakkan episentrumnya pada hubungan antara manusia dengan realitas Ilahiah secara hirarkis, yang lain justru cenderung mengaburkan hirarki tersebut.

Lalu di mana tempat berlangsungnya konfirmasi?

Konfirmasi itu tidak dilokalisasi dalam ruang dan waktu yang terbatas. Bentuk-bentuk peribadatan formal (*ubudiah*) dalam Islam memang sudah ditentukan dan tidak boleh dilanggar atau ditambah atau dikurangi. Itu adalah bentuk-bentuk peribadatan yang khusus dan harus dijalankan secara rigid dan meminimalisir tafsir. Tapi segala peribadatan yang bersifat umum (*amaliah*) dapat berlangsung setiap waktu di semua tempat dan disarankan untuk dilakukan seluas-luasnya.

Kedua bentuk peribadatan itu tak dapat saling meniadakan maupun menggantikan satu sama lain, melainkan saling melengkapi. Peribadatan formal (*ubudiah*) biasanya dilakukan di ruang-ruang rohaniah khusus seperti masjid atau tempat-tempat ibadah lainnya berikut tata cara yang ditetapkan secara rinci dalam *fiqh*. Semua elemen di ruang peribadatan tersebut didesain untuk menciptakan atmosfer yang intens agar hubungan antara manusia dengan Tuhan yang abstrak itu menjadi lebih nyata. Ruang itu kemudian diberi ornamen berupa bentuk-bentuk abstraksi skrip berupa rupa kaligrafis yang disusun secara ritmis, mirip irama zikir. Ruang rohaniah

disusun sedemikian rupa sebagai replika kosmos yang dapat menghadirkan pancaran daya-daya Ilahiah dan kaligrafi dibuat sebagai ornamen untuk memperkuat bobot abstraksi ruang tersebut.

Tapi dari mana Islam memperoleh seni penataan ruang rohaniah semacam itu?

Dalam sejarahnya, seni rupa Islam berkembang menjadi bentuk-bentuk sinkretis setelah agama ini melakukan ekspansi dari jazirah Arab ke berbagai wilayah di Timur Tengah, Afrika, Persia, Moor, Bizantium, India, Mongolia, Seljuk hingga Eropa. Seni asli Arab sendiri lebih kaya dengan seni sastra dan musik ketimbang seni visualnya. Sedangkan bentuk arsitektur asli Arab adalah kubus sederhana dengan bangunan-bangunan ibadah yang terdapat di ruang terbuka berikut ruang lapang di bagian tengah yang dikelilingi pilar-pilar sebagai tempat salat berjamaah serta tempat pengimaman (*mihrab*) dan mimbar untuk pengkhotbah (*khatib*) di bagian depan. Lalu pada zaman Umayyah (abad IX-XI), akibat perpindahan pusat pemerintahan Islam ke Suriah, seni rupa dan seni arsitekturalnya banyak dipengaruhi seni Bizantium yang mengandung jejak-jejak seni Kristen awal berupa basilika dan menara.

Hal itu tampak pada Masjid Umayyah yang semula merupakan Gereja Johannes di Damaskus dengan interior yang dikerjakan seniman-seniman Yunani dari Konstantinopel. Ornamen yang dikembangkan saat itu dipengaruhi oleh pengulangan geometris dan lapangan di tengah masjid diganti dengan ruangan besar yang ditutup kubah. Dan pada masa Abbasiyah (Bagdad, abad XI-XIV) bentuk masjid cenderung mirip bangunan kuno Mesopotamia dengan menara yang semakin mengecil di ujungnya berikut motif ornamen kaligrafi yang tajam dan kaku dengan penemuan tiang-tiang lengkung. Lalu di masa Kordoba di Spanyol, seni arsitektur Umayyah mengalami perpaduan dengan seni Yunani klasik dan berbagai seni lokal yang sangat beragam dengan ciri utama berupa konstruksi lengkung tapal kuda.

Seni kaligrafi juga mengalami perkembangan dan penemuan varian-varian yang semakin rumit seiring perkembangan bentuk ruang-ruang rohaniah tersebut. Tentu, seni kaligrafi menjadi klop dengan warisan seni *arabesque* yang sudah ada sebelum kedatangan Islam. Dan

seperti telah disebutkan bahwa seni kaligrafi dalam Islam adalah ornamen struktur bangunan yang menegaskan replika kosmos untuk membangkitkan pancaran daya-daya Ilahiah agar manusia dapat merasuk ke haribaan kebesaran Tuhan yang tanpa batas, sehingga ketika seni tersebut dilepaskan dari struktur ruang tempatnya berada lalu digunakan dalam bentuk-bentuk mandiri maka ia juga akan kehilangan aspek totalitas kehadiran rohaniannya dan kemudian hanya menjadi benda profan berikut jangkauan makna yang biasa melalui pencerapan indera penglihatan yang biasa pula.

Karena seni kaligrafi sebagai seni ornamental khusus maka ia bukan lagi menjadi seni visual representasional maupun non-representasional karena tak ada objek yang hendak ditiru, dideformasi atau dinegasi, pun tak ada motif penciptaan visual yang hendak melampaui media maupun kehadiran subjek yang terkungkung oleh prosedur seni representasional sebagaimana yang berlangsung dalam seni rupa modern. Sedangkan pada era modern seni semacam itu dibuat untuk memenuhi kebutuhan ornamental profan tanpa terkait dengan ruang-ruang rohaniyah.

Kembali pada lukisan Buraq sebagai bentuk kompromi Jawa-Islam yang dipasang di ruang-ruang profan itu, pada dasarnya adalah seni yang memadukan bentuk figurasi dengan unsur seni kaligrafi skriptural mandiri yang diciptakan untuk mendapatkan aura religius adalah bentuk rupa yang mengandung unsur-unsur semi-representasional sekaligus visualisasi skrip. Ia tak sepenuhnya literal tapi juga tidak benar-benar visual. Fungsinya juga tidak lagi berada dalam konteks penciptaan atmosfer Ilahiah di ruang rohaniyah khusus melainkan sudah melebar ke berbagai ruang yang lain.

Sedangkan pada kaligrafi sosok Semar sebagai bentuk abstraksi skrip yang mengacu pada unsur figurasi semi-representasional khazanah perwayangan Jawa, makna religiusnya bertumpu pada bentuk abstraksi baru dengan melenyapkan dua acuan konteks sekaligus. Yaitu pelenyapan bentuk simbolik Semar akibat timpaan abstraksi terbatas dari bentuk fisik aksara Arab terhadap bentuk figuratif yang sebenarnya bertolak dari acuan di luar tipografi itu

sendiri. Ia menjadi seni kaligrafi Arab yang telah dicabut dari konteks ornamental ruang rohaniah asalnya menjadi bentuk Semar yang juga telah tercabut dari konteks naratif asli perwayangan Jawa.

Sekali lagi, seni ornamental memang tidak dapat berdiri sendiri. Dan karena setiap seni religius adalah bagian dari fungsi peribadatan dan pernyataan teologis yang lebih besar maka suatu seni yang dicabut dari konteksnya cenderung kehilangan makna yang menghubungkannya dengan bentuk-bentuk peribadatan secara integral dalam kehidupan rohaniah yang lebih kokoh pula. Tapi justru di sinilah titik baliknya. Dengan mencabut seni dari konteks asalnya maka ia dapat melayang menempel di mana saja dipasang di segala ruang dengan kepentingan yang berbeda-beda, bahkan di berbagai ruang yang tidak berkaitan atau bertolak belakang dengan kegiatan rohaniah sama sekali. Ia telah menjadi seni visual yang benar-benar profan.

III

Jika Islam menolak seni representasional karena watak agama ini yang berpangkal pada ide, sebaliknya agama Kristen justru bermula dari bentuk, yakni Tuhan yang “menubuh” pada diri manusia Yesus Kristus. Artinya, kehadiran yang Ilahiah dapat dilihat secara material dan dapat disentuh dengan ujung jari kemanusiaan secara langsung. Artinya pula, agama Kristen pada dasarnya sangat dekat dengan bentuk-bentuk representasional dari segala yang material dan historis.

Jika dalam Islam otoritas tertinggi adalah skrip Alquran yang melahirkan berbagai bentuk abstraksi literal dan abstraksi atas segala sesuatu, pada agama Kristen otoritas tertingginya adalah representasi sosok Yesus Kristus sebagai “putra” Tuhan yang menubuh secara historis. Ikatan yang sangat kokoh pada tubuh Yesus itulah akar dari seni religius agama Kristen.

Tapi perlu dicatat bahwa seni religius tradisional Kristen pada awal perkembangannya justru cenderung menolak paradigma representasional seni Yunani dan Romawi (yang kelak dikembangkan oleh seni modern). Seni rupa religius tradisional Kristen bermula dari

Katakombe, yakni pahatan kuburan bawah tanah di bagian bawah gereja. Seni religius tradisional Kristen itu bertumpu pada azas simbolisme dan bukan "naturalisme", "realisme" maupun "objektivisme."

Kenapa simbolisme? Sebagaimana yang berlangsung dalam Islam, dalam agama Kristen juga terdapat pandangan tentang ketidakmungkinan merepresentasikan secara akurat tindakan rohaniah dan pengalaman religius yang unik ketika manusia berhubungan dengan daya-daya Ilahiah. Seni religius tradisional Kristen cenderung menolak penggambaran pengalaman rohaniah dalam bentuk-bentuk yang menghasilkan respons tunggal.

Manusia yang terikat oleh historisitas tatanan dunia adalah wahana yang siap menerima perwujudan pancaran Ilahiah dalam dua dimensi sekaligus. Yakni sosok Yesus yang nyata dan berdarah daging, sebagai kehadiran yang Ilahiah di kancah historis yang sementara sekaligus segala ketakterbatasan daya Ilahiah yang melampaui bentuk dan perwujudan manusiawinya. Di situ terkandung dimensi relatif sekaligus universal: keberadaannya terikat gravitasi sejarah tapi juga melampaui ruang dan waktu tempat beroperasinya gravitasi tersebut. Yesus bukan lagi sosok profan tapi justru telah menjelma entitas yang menghapus jarak antara segala yang profan dengan yang Ilahiah. Tiadanya batas antara segala yang profan dan yang Ilahiah, antara tubuh historis Yesus dan Tuhan yang supra-historis, antara subjek (manusia) dan objek (Tuhan), adalah titik berangkat seni religius tradisional Kristen.



Gambar 13 – Katakombe Domitilla, di Roma, abad ketiga M.

Dalam konteks itu, tujuan utama seni religius adalah untuk menghidupkan “intelekt”, yakni suatu keadaan di mana secara epistemologis mengacu pada lenyapnya perbedaan antara yang “mengetahui” dan yang “diketahui”, hilangnya jarak antara subjek dan objek, antara yang relatif dan yang mutlak. Sebaliknya, pada seni naturalistik Yunani dan Romawi maupun seni klasik zaman Pencerahan pada umumnya, yang diutamakan adalah “akal budi” sehingga mau tak mau memerlukan dikotomi antara yang “mengetahui” dan yang “diketahui”, jarak yang tegas antara subjek dengan objek.

Selain itu, dalam derajat tertentu, seni representasional yang naturalistik dan realistik juga mengidap ilusi objektivisme dan mengklaim bahwa peniruan objek sesempurna mungkin adalah jalan satu-satunya agar arti (*sense*) yang terkandung di dalamnya dapat dimengerti oleh siapa pun. Tapi justru di sinilah titik lemah seni ini. Gambar dan patung Yesus maupun Bunda Maria yang diciptakan oleh Michelangelo misalnya, jelas tidak mungkin menggambarkan objeknya secara akurat karena patung itu dibuat empat belas abad setelah Yesus meninggal. Seni realistik-naturalistik semacam itu tidak sesuai dengan azas simbolisme bentuk-bentuk artistik religiusnya.

Jika dalam Islam "intelekt" itu dipicu oleh struktur ruang berpola geometris berikut bentuk-bentuk skriptural kaligrafi yang ritmis, pada seni religius tradisional agama Kristen, "intelekt" dipicu oleh bobot kehadiran sosok Yesus dan Bunda Maria dalam tata ruang rohaniah berikut struktur bentuk-bentuk simbolik pendukungnya. Oleh karena itu patung-patung Yesus di Eropa pada masa awal dan di abad Pertengahan sebagai perwujudan seni religius tradisional Kristen tidak dibuat secara realistik-naturalistik guna mencegah hilangnya pancaran daya-daya Ilahiah dari objek yang menjadi bagian integral dari tata ruang rohaniah tempat patung-patung tersebut berada.

Jika patung-patung itu dibuat secara realistik-naturalistik maka selain akan menimbulkan respons tunggal, hal itu juga akan menyeret sang pemandang pada pemujaan atas objek yang direpresentasikan sehingga patung tersebut mudah terjatuh pada keindahan objek sebagai objek dan bukannya pada pancaran daya "intelekt" karya sebagai cerminan Intelekt Ilahi.

Tapi harus segera ditambahkan bahwa dengan menolak pendekatan seni representasional, tidak berarti seni rupa religius tradisional Kristen sejalan dengan seni non-representasional sebagaimana yang berkembang dalam seni modern. Bagaimanapun, seni religius tradisional Kristen bertujuan memperkuat kehadiran yang Ilahiah dan bukan untuk menegaskan totalitas kehadiran subjek. Sebaliknya, seni modern cenderung bertolak dari pendekatan antropomorfis di mana sang subjek berusaha membebaskan diri dari pesona kosmis dan segala daya adiduniawi. Seni modern lahir dari rahim Renaisans ketika manusia berupaya melepaskan diri dan bahkan menolak cengkeraman kuasa agama atas dunia. Seni modern pula yang melahirkan azas seni untuk seni.

Maka, jika muncul dimensi spiritual pada seni non-representasional modern pada dasarnya adalah sejenis spiritualitas baru yang bertolak dari daya-daya individual sang subjek yang diyakini otonom dan terlepas dari segala daya adiduniawi yang transenden. Sementara jika dilihat dari aspek moda penciptaannya, terdapat perbedaan mendasar antara seni religius

tradisional Kristen dengan seni modern. Karena seni religius tradisional Kristen menggunakan pendekatan integralistik maka setiap material dan elemennya harus inheren dengan bentuknya, pun harus sesuai dengan watak material tersebut guna mencapai tingkat kehadiran yang paling murni. Material batu tidak boleh dibentuk seolah-olah dinamis karena hal itu melawan watak batu yang lembam, misalnya.

Ide, watak material dan fungsi karya adalah sesuatu yang koheren. Pendekatan integral tersebut akan mendorong tercapainya bentuk-bentuk sebagai rangkuman daya-daya dalam bentuk murninya yang diyakini mampu memancarkan daya-daya Ilahiah di baliknya. Sedangkan moda penciptaan dalam seni modern justru berlangsung sebaliknya, di mana sang seniman dapat mengolah apa saja dengan pendekatan yang kurang lebih "objektif" dalam menggarap medianya sebagai bahan pasif yang dapat diciptakan ulang atau ditaklukkan oleh sang individu genius.

Sampai di sini jelaslah perbedaan antara "seni religius" dan "seni spiritual". Seni religius adalah seni yang fungsinya berkaitan langsung dengan penciptaan pengalaman di ruang-ruang rohaniah dalam praktik peribadatan, sedangkan seni spiritual adalah seni yang tak terkait langsung dengan tujuan-tujuan tersebut.

Jika seni religius bertolak pada daya-daya adiduniawi (cahaya Ilahiah), maka seni spiritual bertolak dari daya-daya murni individual setelah sang manusia menjauh dan melepaskan diri dari cengkeraman kuasa daya-daya transenden dan adiduniawi. Dan sejak Renaisans, seni religius tradisional Kristen, khususnya di Eropa, mulai surut lalu secara perlahan digeser oleh seni modern yang menghidupkan kembali moda representasional seni Yunani-Romawi dengan elaborasi paradigmatis yang tak dapat dilepaskan dari gagasan tentang naturalisme-historisisme yang bertemu kembarannya: materialisme.

Lalu bagaimana dengan seni religius zaman modern yang ditemukan dalam berbagai ruang dan peristiwa keagamaan itu? Bagaimana dengan seni religius seperti patung-patung Yesus

dan Bunda Maria yang dibuat serta dihadirkan di tempat-tempat peribadatan pada zaman modern? Tapi, bukankah ungkapan “seni religius dalam seni modern” itu sendiri adalah suatu kemustahilan? Bagaimana mungkin muncul seni religius jika paradigma yang mendasarinya justru ditiadakan?

Tentu, seni semacam itu telah banyak dipengaruhi seni representasional modern dan tak selalu berkaitan dengan penciptaan ruang-ruang kehadiran daya-daya Ilahiah. Seni jenis ini dapat dibuat oleh siapa saja, termasuk oleh mesin, sebagaimana barang-barang industri pada umumnya yang dapat dibeli di supermarket atau toko kerajinan dan gerai souvenir. Seni jenis ini juga dapat dipajang sebagai ornamen biasa di ruang-ruang yang tidak terkait dengan kegiatan rohaniah khusus pula.

Tapi apakah dengan begitu seni religius tradisional Kristen di Eropa benar-benar tamat?

IV

Sejak Renaisans di Eropa, seni modern telah menggeser medan permainan dari ruang rohaniah yang khusus menuju dunia ramai di pasar, jalan raya, terminal, etalase, rumah bordil dan di kamar-kamar pribadi: dari ruang sakral ke dunia profan. Patung-patung Yesus dan Bunda Maria abad pertengahan yang bertumpu pada azas simbolisme perlahan digantikan oleh patung-patung yang lebih sensual, yakni sosok Yesus berdarah daging yang dibuat dengan menonjolkan keindahan anatomisnya.

Jika pada abad Pertengahan gambar dan patung Yesus dibuat sebagai wahana untuk membangkitkan pancaran daya Ilahiah di ruang-ruang rohaniah sehingga sosoknya pun cenderung menyatu dengan haribaan ruang peribadatan, kini sang Kristus tampil sebagai individu yang benar-benar antropomorfis, sebagai figur mandiri yang dibuat seolah-olah menggunakan model. Tentu, karena model itu sudah tidak ada, maka sosok Yesus yang

tercipta adalah hasil rekaan sang seniman. Dengan imajinasinya sang seniman menyusun sosok itu hingga kemudian tampil sebagai Yesus yang sesungguhnya.



Gambar 14 - Detail wajah Tuhan, Michelangelo, (1475-1564), “The Creation of Adam” (<https://www.worldofinteriors.co.uk/feature/the-sistine-chapel>, hak cipta gambar: Museum Vatikan).

Pada fresko *Perjamuan Terakhir* (*The Last Supper*) karya Leonardo da Vinci (1452-1519 M) misalnya, Yesus dilukis sebagai makhluk antropomorfis dengan anatomi realistik: wajah, mata, warna kulit, jambang, ombak rambut dan keseluruhan tubuhnya adalah sosok yang benar-benar manusiawi dan bukan lagi Yesus sebagai tubuh simbolik. Sedangkan fresko Michelangelo (1475-1564 M) di Kapel Sistina, bobot antropomorfis sosok Yesus itu dibuat lebih dinamis dalam skala kolosal di haribaan narasi visual pendukungnya yang diambil dari skrip suci biblikal, di antaranya narasi tentang Pengadilan Terakhir (*The Last Judgement*) dan peristiwa *Penciptaan Adam* (*The Creation of Adam*) yang tak dapat dilepaskan dari narasi pendahulunya, yakni *La Divina Comedia* karya Dante Alighieri (1265 –1321 M), terutama

bagian *Inferno* dan *Purgatorio*. Adegan pengadilan di akhirat berikut horor penyiksaan yang melibatkan sosok-sosok iblis yang ganas itu adalah juga hasil imajinasi sang seniman. Narasi visual imajiner yang muncul di tengah proses sekularisasi pada masyarakat Eropa itu semula adalah karya devosional sang seniman hingga kemudian mendapat legitimasi dan status sakral tepat di jantung otoritas religius tertinggi.

Itulah yang terjadi pada agama Katolik. Sedangkan di kalangan Protestan, sosok Yesus cenderung ditampilkan dalam bentuk yang lebih sederhana tanpa kehadiran narasi visual biblikal. Belakangan bahkan sosok itu lenyap sama sekali dan yang tertinggal adalah bentuk salib yang dipasang di ruang-ruang peribadatan skala biasa. Hal itu terjadi karena kaum Protestan lebih mengutamakan hubungan dengan skrip kitab suci ketimbang representasi tubuh Yesus dan Bunda Maria sebagai tubuh simbolik.

Ringkasnya: jika seni religius tradisional Kristen pada abad Pertengahan bertolak pada kehadiran daya-daya Ilahiah, maka seni religius setelah Renaisans di kalangan Katolik menghasilkan glorifikasi dan penguatan narasi sakral ciptaan para seniman besar, sementara pada kalangan Protestan seni tersebut mengalami “purifikasi” bentuk yang ditempatkan di kancah dunia yang terlepas dari pesona daya-daya adiduniawi. Seni rupa religius Kristen pasca Renaisans telah bergeser dari penciptaan “intelekt” menuju “akal budi”, dari totalitas kehadiran tubuh simbolik Yesus dalam drama piktorial naturalistik hingga kemudian purifikasi bentuk-bentuk pada kalangan Protestan.

Pada jenis pertama, pancaran Ilahiah diperoleh melalui kehadiran tubuh simbolik Yesus yang menyatu dengan ruang-ruang rohaniah, sedangkan pada yang kedua makna religius diperoleh melalui kehadiran figur Yesus yang antropomorfis berikut narasi suci penyangganya, dan pada yang ketiga makna religius diperoleh melalui penyerapan skrip Bibel plus simbol salib yang hadir di kancah kehidupan yang profan dan sekuler.

Kendati arus sekularisasi telah menyingkirkan acuan primal dan suci sosok Yesus, tapi ternyata kebutuhan terhadap aura dan makna religius yang sakral tidak benar-benar lenyap. Akal budi ternyata tidak dapat mengenyahkan secara total daya-daya Ilahiah sosok Yesus dan Bunda Maria serta narasi suci yang merasuk dalam peribadatan formal di ruang-ruang rohaniah khusus maupun di ruang-ruang privat. Hal itu benar-benar mapan di kalangan Katolik karena ditopang oleh struktur kelembagaan Gereja yang sangat kokoh.

Artinya, poros teomorfis tidak dapat dilenyapkan oleh sekularisme. Ketika acuan primal daya-daya sakral telah bergeser ke poros antropomorfisme, ternyata perwujudan dan status Ilahiah sang Juru Selamat beserta narasi sucinya masih kokoh berdiri di poros teomorfis. Belakangan teomorfisme itu beroleh sudut pandang baru akibat perkembangan kebudayaan industrial di mana serbamakna religius dapat diciptakan dari bentuk-bentuk yang profan. Terjadi pergerakan dari arah sebaliknya: makna religius yang berumpu pada dimensi-dimensi antropomorfis menuju daya-daya teomorfis sehingga segala bentuk yang semula profan dapat didorong ke atas menjadi bentuk-bentuk sakral di haribaan narasi suci yang dijaga oleh lembaga Gereja.

Kancah dunia yang sekuler dan profan itu kemudian memunculkan berbagai pengalaman keagamaan yang beragam dan dari situ dapat diciptakan bentuk-bentuk religius baru dalam dimensi yang lebih personal dan individual. Perlu dicatat, “akal budi” dan sekularisasi juga tidak dapat melenyapkan pengalaman maupun perwujudan rohaniah yang unik seperti fenomena mukjizat orang suci, patung Yesus yang menyembuhkan, penampakan Bunda Maria di tempat-tempat sakral, fenomena stigmata, dan lain-lain.

Sekali lagi, dalam kasus Eropa, sekularisasi ternyata tidak dapat melenyapkan kebutuhan dan dorongan pancaran daya-daya Ilahiah sebagai bagian dari proses internalisasi doktrin sakral agama Kristen. Nyatanya dasar teomorfis berikutan bentuk-bentuk ungkapan religiusnya yang bertumpu pada azas simbolisme tidak benar-benar lenyap. Renaisans dan modernitas kemudian justru memunculkan “seni religius” baru dalam spektrum yang lebih beragam. Tentu, berbagai varian itu kemudian datang ke Indonesia melalui kaum misionaris maupun

proses kolonisasi Portugis dan Belanda. Mayoritas bentuk artistik religius Kristen di Indonesia adalah turunan bentuk-bentuk yang ada di Eropa. Sebagian besar bertumpu pada pendekatan antropomorfik seperti patung-patung yang dipasang di Katedral, Kapela dan gereja Katolik maupun patung dan relief *Jalan Salib* di berbagai daerah seperti di Tomohon, Kupang, Pulau Lembata, Ende, Ambon, dan lain-lain.

Mayoritas desain ruang-ruang peribadatnya juga mengadopsi struktur ruang peribadatan Eropa dan sebagian lainnya mengadopsi khazanah lokal seperti gejera Puhsarang di Kediri yang didesain oleh arsitek Henri Maclaine Pont (1884-1971) dan gereja-gereja yang didesain oleh YB Mangunwijaya (1929-1999). Di beberapa tempat suci itu patung Yesus dan Bunda Maria beroleh aura sakral dan daya mistis yang kuat pula, seperti patung Bunda Maria di Gua Maria Sendangsono di Yogyakarta, patung Bunda Maria (*Tuan Ma*) yang diarak dalam prosesi Jumat Agung (*Semana Santa*) di Larantuka, Flores Timur, dan lain-lain.

Dengan kehadiran bentuk-bentuk religius yang semakin luas dan beragam, terutama kehadirannya di ruang-ruang profan, maka proses pemaknaannya pun juga semakin cair. Hal itu terkait langsung dengan penyerapan skrip setelah Bibel diterjemahkan ke dalam bahasa-bahasa lokal. Dalam mengamalkan doktrinnya, para pemeluk agama terus memancarkan daya-daya ilahiah dari segala hal dari dunia profan. Kendati patung-patung Yesus dan Bunda Maria dapat dibeli di toko souvenir, namun sang pemilik dapat terus meniupkan daya-daya Ilahiah pada bentuk-bentuk tersebut sehingga beroleh status yang benar-benar istimewa jika dibandingkan benda-benda pajangan biasa seperti jam dinding atau kalender.

Dapat dikatakan, jikalau pun muncul pandangan fundamentalistik pada agama Kristen, hal itu tidak melulu berakar pada status suci tubuh simbolik Yesus dan proses internalisasi doktrin skripturalnya, tapi juga karena dorongan yang sangat kuat untuk mensucikan bentuk-bentuk artistik religiusnya. Bentuk-bentuk itu beroleh status suci dengan cara yang berbeda-beda. Maka, jika muncul tindakan yang dapat mencemari, mempermainkan, memiuhkan, mengotori atau bahkan merusak proses pensucian dan mistifikasi bentuk-bentuk tersebut, hal itu dapat dipandang sebagai upaya pembatalan status teomorfis wahana-wahana Ilahiah.

Segala tindakan yang dapat menjatuhkan bentuk-bentuk auratik yang disucikan itu dapat dianggap sebagai bentuk penistaan agama. Itulah kenapa umat Kristen Indonesia sangat marah ketika majalah *Tempo* melakukan interpretasi atau bahkan “parodi” terhadap fresco Leonardo da Vinci dengan mengganti sosok Yesus dan para Rasul serta pengikut utamanya dengan keluarga mantan presiden Suharto.

V

Tendensi fundamentalistik dalam Islam sekurang-kurangnya berakar pada dua aspek yang saling berkorelasi, yakni proses internalisasi doktrin skriptualnya dan pandangan absolut serta totalistik atas pelaksanaan doktrin tersebut. Aspek yang *pertama*, yakni internalisasi doktrin yang terikat dengan bentuk skriptural (skrip sebagai skrip), bermula dari proses penyerapan dan pengamalan doktrin sucinya. Yakni proses pengajaran agama Islam yang bertumpu pada bentuk skrip Wahyu sebagai pernyataan monoteisme berikut elaborasi teologis sebagaimana yang disiarkan Nabi Muhammad pada periode Mekah hingga penjelasan yang lebih rinci pada masa Madinah.

Dan sebagaimana telah dikatakan bahwa skrip adalah pernyataan Wahyu sebagai *prima causa* dalam misi kenabian Muhammad yang disusul dengan berbagai kodifikasi hukum (*fiqh*) yang lebih rumit setelah masa hidup sang Nabi. Penyerapan doktrin itu harus dimulai dari penguasaan bentuk formal skrip yang diucapkan atau dilafalkan dan dibaca (*iqra*) dalam bahasa Arab. Kegiatan lisan ini terus diulang dan terkadang dilakukan dengan suara yang keras seperti bernyanyi.

Pada sebagian pembelajar di lembaga-lembaga pendidikan agama atau pengajaran di rumah-rumah, selalu diberikan dasar-dasar pembacaan dan sesekali penulisan aksara Arab. Khusus di kalangan pesantren penguasaan formal bahasa Arab adalah pokok pelajaran standar. Di pesantren pula, setelah dasar pelajaran Alquran dan pembacaan kodifikasi Hadist, akan

diberikan pelajaran teks-teks yang lebih luas meliputi kitab-kitab karya ulama dan *fuqaha* (ahli *fiqh*) yang dianggap paling otoritatif dalam sejarah pengetahuan Islam. Semuanya diberikan dalam bentuk aslinya, yakni dalam aksara Arab, dengan tafsiran (*syarah*) yang merujuk pada tafsir para penafsir (*mufassir*) besar.

Jadi, penyerapan bentuk formal skrip bahasa Arab memang sangat dominan dalam proses pengajaran agama Islam di Indonesia. Proses internalisasi pengetahuan dan pemahaman agama tak mungkin dijalankan tanpa pelafalan skrip secara langsung. Khusus di Indonesia, karena bentuk formal skrip tersebut bukan *lingua franca* orang Indonesia maka ia cenderung berjarak dengan aktivitas linguistik sehari-hari. Patut dicatat bahwa skrip adalah ayat-ayat suci yang berasal dari langit dan karenanya tidak dapat dipandang sebagai sumber makna yang historis, melainkan sebagai ujaran suci yang mengatasi dunia dan kenyataan. Ia melampaui historisitas manusia dan dunia sehingga segala perangkat maknawi dan bentuk serta bahasa profan tak akan sanggup menjangkau atau menggantikan status kesucian ayat-ayat tersebut.

Internalisasi doktrin dalam bentuk formal skrip semacam itu tidak berkaitan langsung dengan totalitas pengalaman wicara yang temporal sebagai bagian penyerapan pengetahuan dan pernyataan bermakna yang *genuine* orang Indonesia dengan bahasa lokal yang sangat beragam, karena segala sesuatunya harus dikembalikan pada abstraksi teks dari langit dalam aksara Arab. Karena internalisasi doktrin menuju totalisasi maka bentuk-bentuk ekspresifnya pun harus dibuat universal sementara tempat beroperasinya bentuk-bentuk tersebut tidak selalu homogen. Akibatnya akan muncul disparitas dan diskrepansi antara bentuk pernyataan bermakna dengan konteks-konteksnya.

Keragaman bentuk di luar acuan material skrip pada saat tertentu dapat diadopsi ke dalam kodifikasi doktrin yang diajarkan, tapi pada saat yang lain akan ditolak. Proses negosiasi dapat berlangsung alot tapi kadang berlangsung dengan mudah. Kasus penyamaan ungkapan *Jamus Kalimasada* dengan *Kalimah Syahadat* adalah contoh jalan pintas dari negosiasi tersebut. Dan yang sering terjadi adalah formalisasi bentuk dari substansi yang tidak "asli", atau sebaliknya,

suatu upaya untuk mempertahankan substansi "asli" dengan bungkus yang tidak "asli". Itulah yang terjadi dengan lukisan Buraq dengan acuan jagat perwayangan Jawa atau rajah-rajah dan kidung-kidung religius yang diciptakan para Wali di tanah Jawa zaman dulu.

Kedua, internalisasi doktrin Islam sebagai agama yang memandang dirinya secara total. Dan sebagaimana telah dikatakan bahwa jika ditinjau dari aspek skrip, hal itu merujuk Alquran sebagai teks yang lengkap serta final dan dari situ diproduksi berbagai hukum atau kaidah dasar pelaksanaan doktrin, yaitu pembakuan kanon *fiqh* dalam mazhab-mazhab yang diakui yang sangat rinci dan komprehensif.

Pengaturan tata cara peribadatan formal (*ubudiah*) hingga segala kaidah maupun tindakan sosial, ekonomi, politik dan kultural, mulai dari hukum memilih pemimpin, tindakan memasuki kamar mandi atau melangkah keluar rumah berikut doa yang harus dihapal luar kepala, tata cara berpakaian, hukum perkawinan, perhitungan pembagian warisan hingga penentuan halal-haram mencukur jenggot, semuanya telah diatur dalam *fiqh*. Segalanya harus dijalankan sesuai prosedur yang tercantum dalam rujukan-rujukan tersebut.

Rujukan-rujukan itu diyakini sangat akurat dan dielaborasi secara denotatif dengan meminimalkan bentuk konotatif maupun metaforik. Tapi perlu segera ditambahkan bahwa di sini terdapat kontradiksi: di satu sisi para pengajar doktrin akan mengejar denotasi, tapi juga selalu menekankan bahwa yang paling mengetahui sekaligus menjadi pemegang kata putus terhadap kebenaran makna skrip adalah Tuhan sebagai Pencipta ayat-ayat tersebut. Sejauh-jauhnya manusia, ia hanya dapat mendekati "kebenaran" makna yang dimiliki Tuhan.

Jadi, denotasi dalam pemaknaan skrip dibuat bukan untuk mencapai kebenaran makna yang hanya dimiliki oleh Tuhan, melainkan sebagai prosedur internalisasi baku agar penganut doktrin tidak melenceng dari pernyataan asalnya. Denotasi ditegakkan untuk mencegah konotasi dan makna metaforik yang dapat mengurangi dan bahkan membahayakan status primal dan suci dari doktrin. Satu-satunya cara untuk mencegah ketidak-taksaan dan bahaya

kebingungan pembacaan adalah dengan mengembalikan status universal dari segala yang tercantum dalam skrip. Artinya, proses pemaknaan yang tumbuh dari luar skrip harus dipurifikasi agar kesuciannya tetap terjaga sehingga para penganutnya mendapat "kepastian-kepastian" yang tak tergoyahkan guna mendapatkan jaminan penyelamatan di dunia maupun di akhirat.

Menurut ahli metafisika tradisional Frithjof Schuon (2005) pemahaman agama yang bertumpu pada dua aspek tersebut dapat disebut sebagai eksoterisme. Disebut eksoterik karena memang bertolak dari bentuk sebagai perwujudan keseluruhan agama yang tak dapat ditawar-tawar. Pemahaman semacam itu bertolak pada diktum bahwa agama menuntut kepastian kaidah yang dapat diberlakukan secara universal dan seluruh ajarannya harus dibuat operasional untuk mengatur segala tatanan (kolektif) yang ada. Ambiguitas dalam pengajaran, perumusan, dan pemaknaan doktrin tidak diizinkan karena hal itu dapat menggoyahkan klaim-klaim kebenaran yang telah dibangun. Kadar ambivalensi dan ambiguitas yang tinggi niscaya akan mengurangi efektivitas operasional suatu doktrin.

Dalam derajat tertentu, amalan tersebut sejalan dengan perkembangan peradaban modern yang memerlukan kepastian skriptural dalam pengaturan transaksi sosial. Tapi karena Islam dipandang sebagai agama yang total, maka para pemeluknya cenderung tidak dapat memisahkan antara aktivitas formal keagamaan yang khusus dengan kegiatan di luar ruang rohaniah yang umum. Bagaimanapun, Islam tidak pernah mengalami sekularisasi sebagaimana yang terjadi pada agama Kristen di Eropa sehingga juga cenderung tidak dapat memisahkan bentuk-bentuk rohaniah yang sakral dengan kegiatan sehari-hari yang profan. Segala aktivitas harus dirujuk kembali pada doktrin yang "murni" dan harus dilaksanakan di semua arena, sementara dalam masyarakat modern pemilahan konteks dalam transaksi sosial adalah hal yang sangat penting.

Tentu, mayoritas umat Islam (juga umat agama-agama lain), berpegang pada pandangan eksoterik tersebut. Dengan azas totalistik berikut acuan skrip yang final dan diserap secara material, kaum eksoterik pada dasarnya memang tidak membutuhkan bentuk-bentuk simbolik

yang muncul dari pengalaman religius yang unik di wilayah personal. Religiusitas bagi kaum eksoterik tidak sekadar kegiatan di ruang-ruang rohaniah melainkan sebagai misi integral yang harus diamalkan pada seluruh aspek kehidupan di ruang publik maupun ruang privat, di masjid, sekolah dan kampus, jalan raya, kamar tidur hingga parlemen. Bagi kaum eksoterik, doktrin universal harus menjelma di seluruh ruang kehidupan dalam bentuknya yang formal.

Kaum eksoterik tak dapat menerima bentuk simbolik sebagai sesuatu yang relatif karena jika kebenaran dalam bentuk itu adalah relatif maka hal itu sama dengan menerima bahwa segala sesuatu adalah relatif. Pemahaman ini sungguh berbahaya karena akan menggoyahkan finalitas doktrin itu sendiri.

Halnya berbeda dengan kaum esoterik yang biasanya mempraktikkan dan mengembangkan dimensi-dimensi mistik seperti para sufi dan pengamal tasawuf. Kaum esoterik adalah mereka yang menyerap skrip doktrin secara utuh, tapi kemudian menggunakannya sebagai wahana untuk menembus atau melampaui ikatan material bentuk-bentuknya. Tentu, untuk melakukan hal itu, kaum esoterik tak dapat melenyapkan prosedur dasar berupa kaidah-kaidah formal peribadatan umum dalam syariat. Mereka akan menjalankan kaidah-kaidah dasar itu untuk memberi makna baru terhadap hubungan antara manusia dengan daya-daya Ilahiah dan kemudian mengembalikannya sebagai wahana menghidupkan makna suci dalam segala tindakan.

Bagi kaum esoterik, bentuk-bentuk yang lahir dari pengalaman ketika berhubungan dengan Tuhan adalah wahana untuk menghidupkan makna skrip yang suci. Jika doktrin dipahami hanya pada tataran bentuk formalnya maka ia akan terjebak oleh bentuk itu sendiri. Artinya, pengalaman religius menjadi lebih penting ketimbang penyerapan doktrin skripturalnya. Segala bentuk religius yang lahir dari pengalaman itu akan membuat doktrin tidak mati, melainkan justru akan mendapat "penubuhan" yang sebenar-benarnya. Kaum esoterik juga meyakini bahwa hanya melalui bentuk-bentuklah manusia dapat memahami dan menyentuh secara nyata daya-daya adikodrati, sekaligus dapat merefleksikan agama bukan sebagai bentuk material doktrin belaka melainkan dapat disempurnakan melalui berbagai bentuk yang

menghidupkan "intelekt". Dengan pengaktifan "intelekt" itu sang manusia bahkan dapat meleburkan diri dalam daya-daya Ilahiah yang melampaui skrip itu sendiri.

Jadi, bagi kaum esoterik, sasaran utamanya bukanlah doktrin skriptural melainkan sang Pencipta skrip, yakni Tuhan. Jika kaum esoterik memandang bentuk-bentuk sebagai alat atau wahana dan bukan tujuan, maka kaum eksoterik cenderung tak dapat membedakan antara wahana dan tujuannya. Salah satu tokoh sufi terbesar dalam sejarah Islam, Ibn Arabi, memiliki doa yang sangat termasyhur: "Tuhan, bebaskanlah aku dari nama-nama".

Artinya, meski sangat menghargai bentuk-bentuk, musuh utama bagi kaum esoterik adalah justru belenggu bentuk-bentuk itu sendiri. Kaum esoterik memandang bentuk-bentuk sebagai anak kunci pembuka pintu-pintu Cahaya Ilahiah dan bukannya wahana atau perwujudan yang Ilahiah. Jika kaum eksoterik melihat bentuk sebagai keseluruhan dan karenanya tidak relatif, maka kaum esoterik melihat bentuk hanya sebagai batu lompatan menuju realitas yang lebih tinggi. Maka, tak heran jika di kalangan esoterik kemudian lahir banyak mahakarya seni seperti puisi-puisi sufi yang agung, musik dan tari, baik sebagai wahana untuk menghubungkan sang manusia dengan Cahaya Ilahiah maupun pendarasan pengalaman (kemabukan) sang manusia selama menjalin Cinta dengan Tuhan.

Dengan kata lain, esoterisme sejatinya adalah dimensi terdalam dari agama. Tapi kaum esoterik di mana-mana adalah kaum minoritas. Dan dalam sejarah Islam, telah terjadi berbagai konflik dan bahkan konfrontasi antara kaum eksoterik dan esoterik. Konflik dan konfrontasi itu terus berlangsung hingga kini dan kadang berakhir dengan tragis. Kaum esoterik sering disalah pahami, dieksklusi, disingkirkan, bahkan dihukum oleh kaum eksoterik sebagaimana kisah eksekusi mati Al-Hallaj yang menyatakan *Ana Al-Haq* – Akulah Kebenaran, atau kisah Syekh Siti Jenar yang dibunuh para Wali di Jawa.

Tentu, eksoterisme tidak dapat dan memang tidak mungkin ditiadakan karena hal itu adalah bentuk nyata atau perwujudan formal setiap agama. Masalahnya, sekali lagi, akibat pandangan

totalistik dalam internalisasi maupun pengamalan doktrinnya, eksoterisme cenderung menjadi otokratis. Ia hendak mengatur dan meringkus segala hal, pun cenderung meniadakan segala yang dianggap "mengotori", "mencemari", "melenceng" atau "bertentangan" dengan doktrin suci dalam segala perwujudan formalnya.

Sebagai catatan, peradaban modern masih memberi ruang bagi bentuk-bentuk simbolik guna memaknai pengalaman individual yang berkaitan dengan daya-daya adiduniawi dalam perspektif antropomorfis. Kendati seni modern berpangkal pada sekularisme namun berbagai bentuk simbolik yang diciptakan tetap mengandung daya kontemplasi personal yang memungkinkan manusia menyelami hubungan antara yang numinous dan batas-batas pengalaman eksistensial.

Dalam kerangka pemahaman eksoterik yang non-antropomorfis, segala kemungkinan bentuk yang muncul dari pengalaman eksistensial harus ditolak dan jikalau pun muncul bentuk-bentuk semacam itu tidak pernah disebar luaskan. Kaum eksoterik hanya dapat menerima bentuk-bentuk simbolik formal yang dipahami dari aspek materialnya, termasuk segala gestur yang merujuk pada identitas formal: sorban, gamis, ritus-ritus kolektif, narasi puritan berikut diktum moral hitam-putihnya, dan sebagainya dan sebagainya. Praktik religius semacam ini klop dengan fungsi seni ornamental yang telah tercerabut dari konteks asalnya sehingga dapat digunakan untuk memenuhi keperluan ekspresif apa saja: bendera, simbol organisasi keagamaan, slogan-slogan kelompok dan sejenisnya.

Di tingkat sosial bentuk-bentuk semacam itu menjadi berbahaya ketika menemukan konteks ekstremnya dalam radikalisme agama yang berkelindan dengan politik. Di situ penggunaan bentuk-bentuk seni religius yang telah tercerabut dari konteksnya sebagai seni ornamental di ruang-ruang rohaniah khusus telah melenceng terlalu jauh dari peran dan fungsi asalnya. Dan sebagaimana telah dikatakan bahwa karena mayoritas umat Islam Indonesia adalah kaum eksoterik, maka mereka tidak terbiasa mengembangkan dan menerima bentuk-bentuk simbolik yang unik dan beragam sebagai alternatif dan pengayaan artikulasi dari bentuk-bentuk formal-material.

Akibat lanjutannya pun dapat diduga: penggunaan bentuk-bentuk ekspresif semacam itu sebagai wahana penyebaran doktrin fundamentalistik akan terus berlangsung. Dalilnya sederhana: formalisme memang identik dengan simbolisme material.

VI

Dalam konteks perkembangan seni rupa modern dan kontemporer di Indonesia, seni rupa yang sering disebut “bernafaskan Islam” atau seni rupa yang membawa nilai-nilai Islam tidak pernah berada di arus utama. Seni ini hanya dipraktikkan oleh segelintir seniman dan ditampilkan dalam berbagai *event* khusus di ruang-ruang seni yang khusus pula. Sedangkan bentuk-bentuk visual yang lebih luas dapat dilihat sebagai bagian dari kehidupan sehari-hari umat Islam seperti hiasan dinding bergambar jamaah Haji yang bertawaf mengelilingi Kabah, gambar Buraq, lukisan kaligrafi kutipan ayat-ayat Alquran dan sejenisnya. Yakni benda-benda visual sebagai bagian dari aktivitas penyebaran pengetahuan dan pemahaman sehari-hari masyarakat Islam terhadap doktrin agamanya beserta bentuk-bentuk ekspresi formal dalam praktik keagamaan yang tumbuh di ruang-ruang privat maupun ruang publik.

Aktivitas penyebaran pengetahuan berkaitan dengan bagaimana praktik pengajaran agama sebagai doktrin dan bagaimana doktrin tersebut diterima dalam bentuk-bentuk formalnya, sementara aktivitas atau praktik ekspresif berkaitan dengan penciptaan dan penggunaan elemen-elemen visual dalam pernyataan dan pengalaman personal maupun kolektif dari doktrin tersebut. Jika seni rupa modern dan kontemporer hanya hadir di ruang terbatas seperti galeri dan ruang-ruang pameran khusus, maka bobot kehadiran seni visual sebagai bagian dari aktivitas pengajaran dan kegiatan ekspresif keagamaan justru jauh lebih luas. Yang satu berada di kompartemen seni yang spesifik, yang lain berada pada ruang-ruang organis kehidupan sehari-hari masyarakat muslim.

Bentuk-bentuk visual dalam Islam dapat dipandang sebagai bagian dari perluasan penerapan doktrin formalnya, dan bukan sebagai wahana ekspresi pengalaman beragama dari para pemeluknya. Dalam kerangka eksoterisme, berbagai bentuk artistik adalah wahana untuk mengukuhkan misi suci guna membentuk dunia ideal sesuai doktrin suci dan bukannya wahana penciptaan makna yang lahir dari kenyataan historis sang pelaksana doktrin. Dan karena eksoterisme bertumpu pada azas totalisme, maka bentuk-bentuk artistik apapun harus diarahkan untuk memperkuat daya jangkauan penerapan doktrin suci tersebut. Bentuk-bentuk visual yang bagus adalah yang mampu meniadakan ambiguitas makna sekaligus untuk mengefektifkan pelaksanaan doktrin eksoterik tersebut.

Itulah yang terjadi dengan wahana visual dan wujud rupa berikut elemen-elemen ekspresif-formal Islam. Kini bentuk-bentuk semacam itu membanjir di ruang publik: baliho, papan nama, spanduk, bendera partai, bendera organisasi, ilustrasi di kaus, baju, topi, buku-buku, merek dagang, stiker dan sebagainya dan sebagainya. Di kota-kota sepanjang Pantai Utara Jawa, dari Banten hingga ujung Jawa Timur, terdapat lampu-lampu jalan (*neon sign*) dan rambu-rambu dengan aksara Arab. Bentuk-bentuk visual semacam itu juga menjalar ke terminal, lapangan olahraga, perkantoran mewah, di televisi hingga parlemen. Di lorong-lorong, kompleks permukiman dan wilayah-wilayah hunian digelontor oleh suara speaker wicara Arab tanpa henti. Berbagai parade massal berikut kibaran bendera meluncur bersama muntahan brutal knalpot dan gestur tubuh-tubuh yang kian garang. Dalam parade tersebut, pihak pembawa pesan maupun masyarakat yang menyaksikannya tidak sepenuhnya memahami arti dan makna dari bentuk-bentuk visual dalam aksara Arab itu. Dalam pusaran itu segalanya hadir secara serempak tumpang tindih seperti buih yang cepat menguap oleh gelombang.

Patut dicatat bahwa sejak Reformasi 1998, ruang sosial di Indonesia telah mengalami fragmentasi, dan ruang publik menjadi gelanggang tak bertuan dan bahkan mirip keranjang maha besar yang dapat menampung apa saja. Di keranjang itu terkadang muncul ikatan-ikatan kelompok yang cenderung cair. Di situ berbagai bentuk dapat dicomot kapan saja lalu

dikunyah atau dimuntahkan setiap saat. Semuanya berlalu-lalang secara banal di antara proses pertukaran atau alih rupa bentuk-bentuk visual sebagai bagian dari proses reproduksi komoditas di pasar yang terus berubah: sesuatu yang hari ini *ngetren*, besok atau lusa sudah ketinggalan zaman sehingga harus terus-menerus diformat ulang. Dalam proses reproduksi itu seringkali yang berlangsung hanyalah perubahan bentuk, bukan substansi: sesuatu yang dianggap baru ternyata hanya pengulangan, duplikasi, pun daur-ulang bentuk-bentuk lama. Tapi keranjang itu terus membesar oleh gairah tiada henti untuk mengunyah apa saja sehingga segalanya harus didaur-ulang secara terus-menerus pula.

Dengan kata lain, bentuk-bentuk ekspresif-profan dan bentuk-bentuk visual formal keagamaan yang tumbuh subur di keranjang itu tak banyak bedanya dengan proses reproduksi material barang-barang konsumsi. Jika penyerapan seni visual keagamaan dilandasi oleh doktrin suci, maka kegiatan konsumsi berpijak pada seduksi produk tanpa akhir. Aktivitas religius eksoterik yang berkorelasi langsung dengan proses materialisasi dan profanisasi bentuk-bentuk artistik religius itu berjalan bersama moda konsumsi dan pertukaran material benda-benda. Di situ seolah terjadi pertarungan atau perebutan pengaruh antara seni visual religius dengan bentuk-bentuk ungkapan konsumsi kapitalistik, tapi sejatinya mereka adalah jenis pohon yang berbeda tapi tumbuh di hutan yang sama. Yang satu tumbuh dalam daya-daya seduksi budaya massa, yang lain didesakkan oleh devosi doktrin suci. Yang satu menjanjikan kenikmatan atau ekstase konsumsi, yang lain menjanjikan ganjaran keselamatan dan jaminan sorga.

Dalam keranjang besar itu juga mudah terjadi proses transaksi atau pertukaran bentuk-bentuk ekspresif keagamaan formal dengan segala ekspresi politik, ekonomi, gaya hidup dan kepentingan-kepentingan profan dan pragmatis lainnya. Setiap kumpulan atau kelompok eksoterik dapat terkait dengan kumpulan atau kelompok dengan orientasi yang sama dalam kadar devosi yang kurang lebih serupa. Kumpulan atau kelompok itu kemudian menjadi semacam gumpalan massa yang dapat membesar dengan cepat sekaligus menyusut dengan cepat pula. Dan sebagaimana lazimnya suatu pertukaran yang cair, segalanya berlangsung

secara sementara sehingga “makna” yang diperoleh pun tak selalu terikat pada pengalaman individual dalam memahami doktrin totalnya.

Kendati sangat sulit membayangkan totalisme yang sempurna, bagi kaum eksoterik, totalisme semacam itu diyakini benar-benar nyata sehingga harus diberlakukan atau ditempatkan di atas historisitas dunia. Jika totalisme dipandang sebagai sesuatu yang tidak nyata maka segala klaim atas kebenaran dan finalitas doktrin pun menjadi ilusi. Hal itu tentu bertentangan dengan tujuan akhir doktrin yang hendak membentuk dunia sehingga segala yang bersifat parsial dan unik harus ditiadakan. Sekali lagi, aspek “imajinasi” harus diabaikan karena jika hal itu diizinkan maka akan menggoyahkan klaim-klaim dasar agama itu sendiri.

Harus ditegaskan kembali bahwa paham eksoterik dan “fundamentalistik” bertolak dari klaim doktrin yang menyeluruh dan mengatasi historisitas, sedangkan seni modern cenderung bertolak pada unikum-unikum manusia dan dunia yang historis. Dan karena eksoterisme tidak dapat dilenyapkan karena hal itu adalah wujud paling nyata dari agama, maka yang dapat dilakukan adalah mengurangi kecenderungan tolistiknya atau mengurangi kadar otokrasinya dalam konteks apa pun.

Patut dicatat bahwa seni, termasuk seni rupa dan seni lainnya, sejatinya memiliki kekuatan untuk melakukan hal itu. Tentu, seni yang dimaksud di sini adalah yang memiliki bobot kehadiran yang berlapis-lapis. Jika seni tidak memiliki bobot kehadiran yang berlapis maka ia akan kehilangan potensi tersebut dan bahkan akan terjebak pada penunggalan makna serta akan mengalami pendangkalan sebagaimana yang terjadi pada bentuk-bentuk ungkapan formal doktrin eksoterik yang justru hendak dinetralisirnya.

Kita telah melihat bagaimana seni rupa religius tradisional Kristen yang meletakkan bobot kehadirannya pada upaya membangkitkan daya-daya Ilahiah yang transenden dan seni modern yang muncul untuk menolak transendensi itu dengan menempatkan manusia sebagai pusat penciptaan. Dan setelah itu seni modern di Eropa ternyata lebih sibuk bergulat dengan

berbagai problem pelik yang terkait dengan proses individuasi dan batas-batas “akal budi” sebagai pengganti rekonsiliasi religius di masa pra-Renaissance. Pada derajat tertentu seni modern telah mengganti seni religius tradisional dengan spritualitas individual yang sekuler. Seni modern juga memiliki tendensi kritikal terhadap bentuk-bentuk dehumanisasi kultur kapitalisme-industrial maupun totalisme politik. Tapi, setelah artikulasi kritikal itu mulai tumpul, seni modern kemudian mengalihkan sasaran “agresi” kepada dirinya sendiri sebagai kritik lanjutan terhadap “modernitas” itu sendiri.

Kini, ketika berbagai sasaran tersebut berbaur dan saling mengagresi atau saling bertukar tempat satu sama lain, kita dapat berimajinasi bahwa keranjang besar yang fragmentatif itu adalah justru lahan yang sangat bagus bagi seni rupa atau seni visual secara umum untuk bergerak dan bermain ke banyak arah. Di situ seni dapat terlibat dalam proses pemaknaan baru di ruang-ruang organis tempat bercampurnya segala bentuk ekspresif berikut pendasaran dan klaim kehadirannya yang bermacam-macam pula.

Artinya, seni secara umum sejatinya memiliki peluang untuk mengurangi kadar otokratisme segala bentuk fundamentalisme dengan menciptakan ruang-ruang pertemuan dari berbagai entitas yang telah mengalami eksklusi dan konfrontasi tanpa akhir. Ia dapat menciptakan ruang-ruang pertemuan baru untuk memicu permainan bentuk sebagai pengalaman bersama yang tak terduga.

Referensi:

Alami, Mohammed Hamdouni. *Art and Architecture in The Islamic Tradition*. London & New York: I.B. Tauris & Co. Ltd., 2011.

Burckhardt, Titus. *The Foundation of Christian Art*. Bloomington, Indiana: World Wisdom. Inc., 2006.

----- *Art of Islam: Language and Meaning*. Bloomington, Indiana: World Wisdom. Inc., 2009.

Couchman, Judith. *The Art of Faith: A Guide to Understanding Christian Art*. Massachusetts: Paraclete Press, 2012.

Elgood, Heather. *Hinduism and the Religious Arts*. London and New York: Cassel, 1999.

Haq Ansari, Muhammad Abd. *Antara Sufisme dan Syariah*. Rajawali Pers, 1990.

Jensen, Robin Margaret. *Understanding Early Christian Art*. London and New York: Routledge, 2000.

Nasr, Seyyed Hossein. *Islamic Art and Spirituality*. State University of New York Press, 1987.

Schuon, Frithjof. *The Transcendent Unity of Religion*. Illinois: Quest Book, 2005.

Schimmel, Annemarie. *Dimensi Mistik dalam Islam*. Pustaka Firdaus, 1986.

Van Bruinessen, Martin. *Kitab Kuning, Pesantren dan Tarekat*. Mizan, 1995.

Wicaksono Adi, kurator dan penulis seni-budaya, lahir di Malang, Jawa Timur, Indonesia, 18 September 1966. Menempuh pendidikan di Fakultas Teknik Sipil Universitas Islam Indonesia, dan kemudian masuk Jurusan Seni Lukis Fakultas Seni Rupa dan Desain Institut Seni Indonesia (ISI), keduanya di Yogyakarta. Tahun 1990-1998 menjadi kontributor surat kabar Jawa Pos. Tahun 2005-2007 menjadi Direktur Program pada Yayasan Seni Rupa Indonesia, di Jakarta. Tahun 2007-2009 mendirikan Majalah Film *F*, dan bertindak sebagai pemimpin redaksinya. Selain menulis esai dan artikel kebudayaan serta menjadi kurator pameran seni rupa, ia mengeditori buku-buku seni-budaya Indonesia. Kini menetap di Jakarta, mengkuratori beberapa pameran seni rupa dan bekerja sebagai penulis lepas di berbagai media massa perihal kebudayaan dan seni. Ia salah satu pendiri dan kurator *Borobudur Writers & Cultural Festival* yang diselenggarakan setiap tahun di Borobudur, Jawa Tengah, Indonesia. Bukunya yang terbaru adalah *Menyangkal Sorga, Esai-esai Seni Modern Indonesia* yang terbit tahun 2017.