



### **Hak cipta dan penggunaan kembali:**

Lisensi ini mengizinkan setiap orang untuk mengubah, memperbaiki, dan membuat ciptaan turunan bukan untuk kepentingan komersial, selama anda mencantumkan nama penulis dan melisensikan ciptaan turunan dengan syarat yang serupa dengan ciptaan asli.

### **Copyright and reuse:**

This license lets you remix, tweak, and build upon work non-commercially, as long as you credit the origin creator and license it on your new creations under the identical terms.

## **BAB II**

### **TINJAUAN PUSTAKA**

#### **2.1. Film Dokumenter**

Ayawaila (2017) menyatakan bahwa pada dasarnya film dokumenter “merupakan karya film berdasarkan realita atau fakta perihal pengalaman hidup seseorang atau mengenai sebuah peristiwa”. Pembuat film dokumenter perlu memiliki kepekaan terhadap lingkungan sekitarnya, rasa ingin tahu, dan niat untuk mencari jawaban. Pernyataan itu didukung oleh Nichols (2010) yang menyatakan bahwa film dokumenter bisa dijelaskan sebagai serangkaian pertanyaan di mana jawabannya harus dicari oleh pembuat film dan penonton (hlm. 45). Menurut Rabiger (2008), sebuah film dokumenter bisa mengajak penonton untuk menafsirkan kehidupan dengan kecerdasan (hlm. 137). Dengan kata lain, film dokumenter mampu mengajak penonton untuk berdiskusi mengenai dunia nyata.

Film dokumenter berbeda dengan film fiksi karena lebih mementingkan ide dan bagaimana ide tersebut disampaikan oleh bantuan audio dan visual (Peransi, 1986, hlm. 39). Film dokumenter bersifat non-teatral sehingga bisa dikategorikan dengan film-film non-teatral lainnya seperti film berita, dokumentasi, film pendidikan, penerangan, instruksional, dan propaganda. Peransi) berpendapat bahwa film dokumenter tidak sepesona film fiksi dan tidak terlalu dianggap dibanding film fiksi (hlm. 39). Sedangkan Aufderheide (2007) merasa bahwa dokumenter mempunyai pendekatan realisme sendiri yang lebih bisa mencapai perasaan penonton (hlm. 80).

Sebelumnya dokumenter belum diakui sebagai kategori jenis film. Dokumenter hanya disebut sebagai “bukan film fiksi”, dan disebut dengan berbagai nama (Aufderheide, 2007, hlm. 1). Beberapa nama tersebut adalah “film perjalanan”. “film pendidikan”, atau “aktualitas” (hlm. 3). Grierson adalah salah satu tokoh yang menggunakan kata “dokumenter”. Ia menggunakan kata itu untuk menjelaskan film *Moana* (1926) karya Robert Flaherty. Menurut Grierson, sebuah dokumenter merupakan “representasi artistik terhadap aktualitas” (dikutip oleh Aufderheide, hlm. 3). Selama ada akses produksi, pasti akan ada inovasi yang memberikan interpretasi baru terhadap pengertian mediumnya (Grierson, 1945, hlm. 167).

Walaupun itu, belum ada yang bisa menjelaskan dengan pasti “apa itu dokumenter”. Semua pembuat film atau kritikus mempunyai pengertian dokumenter yang berbeda tergantung siapa pembuatnya (Nichols, 2010, hlm. xi). Bentuk ekspresi atau kepribadian dari setiap pembuat film dokumenter akan mempengaruhi hasil akhirnya (hlm. 7). Ada film dokumenter yang mempraktikkan penggunaan naskah, *staging*, atau bentuk performans, seperti dalam dokumenter sejarah yang membutuhkan peradeganan. Ada film dokumenter yang menggunakan format fiksi dengan menggunakan protagonis yang bertemu konflik dan harus mengatasinya dengan cara yang spektakuler (hlm. xi). Nichols (2011) mengatakan bahwa semua film dokumenter mempunyai sebuah kebersamaan, yaitu (hlm. 7):

### 1. *Menceritakan realita.*

Nichols (2011) menyimpulkan dokumenter sebagai sesuatu yang "...menyuarakan situasi atau kejadian nyata dan menghormati fakta; mereka [film dokumenter] tidak memperkenalkan sesuatu baru yang belum terverifikasi [kenyataannya]. Mereka berbicara langsung mengenai kejadian yang sudah terjadi dibanding alegori" (hlm. 7). Berbeda dengan film fiksi yang cenderung berbasis alegori, dokumenter lebih menceritakan sesuatu yang sudah terjadi. Dari gambar ataupun suara, mereka diambil dari hal nyata yang sudah terjadi. Pada dasarnya, gambar-gambar dalam film dokumenter menangkap orang-orang dan kejadian yang berasal dari dunia nyata, dibanding tokoh-tokoh atau kejadian yang hanya berdasarkan alegori dunia nyata (hlm. 7-8). Aufderheide (2007) juga sependapat dengan Nichols bahwa dokumenter adalah sesuatu yang berbasis kenyataan (hlm. 5).

### 2. *Tentang orang-orang nyata*

Ada film fiksi yang berdasarkan orang-orang nyata, tetapi tokoh-tokoh ini diperankan oleh aktor yang mempunyai interpretasi pribadi terhadap tokohnya. Nichols (2011) menyimpulkan bahwa orang-orang dalam dokumenter adalah "orang asli yang tidak sedang berperan" (hlm. 8). Walaupun memang bisa diperdebatkan bahwa untuk mempresentasikan diri depan kamera juga merupakan sebuah performans, tetapi bentuk performans ini berbeda dengan berperan dalam film fiksi. "Berperan" dalam film dokumenter adalah representasi dan kesadaran diri terhadap perilaku

sehari-hari (hlm. 8-9). Rabiger (2014) menjelaskan bahwa semua orang pasti mempunyai peran masing-masing (terkadang bisa lebih dari satu), dan penting bagi pembuat film dokumenter untuk memahami peran-peran itu (hlm. 413).

### 3. *Menceritakan kejadian yang terjadi*

Sama seperti film fiksi, film dokumenter suka bercerita. Dalam film fiksi, cerita yang dipersembahkan adalah karya fiktif, walaupun mengaku “berdasarkan kisah nyata”. Dalam dokumenter, yang dipersembahkan adalah representasi terhadap kejadian yang nyata dan bukan interpretasi imajinatif dan asumsi-asumsi kemungkinan yang bisa terjadi (hlm. 10). Nichols juga mengakui bahwa gagasan tersebut masih perlu diperbaiki, karena belum tentu dokumenter menceritakan kisah sebenarnya. Masih ada kemungkinan-kemungkinan bahwa cerita akhir adalah cerita yang “dibuat-buat” oleh pembuat film (hlm. 10).

Karena kemudian akses terhadap kamera perekam, semua orang bisa membuat dokumenter sendiri. Mereka bisa mengeksplor medium dan struktur sesuai keinginan mereka. Mereka bisa memilih bagaimana caranya untuk bercerita. Dari subjek atau topik terpilih hingga sudut pandang yang diceritakan. Tapi mereka harus ingat dengan tujuan atau fondasi yang membuat sebuah film disebut “dokumenter”. Karena bagaimanapun bentuk dokumenter akan selalu berkembang, tetap harus diingat bahwa dokumenter berkaitan dengan realita.

## **2.2. Model Dokumenter**

Film dokumenter mempunyai kategori-kategori sendiri. Makin kesini, semakin banyak model-model dokumenter yang belum bisa dikategorikan (Nichols, 2011, hlm. 142). Setiap peneliti juga mempunyai cara sendiri untuk mengategorikan dokumenter. Ada yang mengategorikan berdasarkan era, genre, serta berdasarkan pendekatan. Nichols mengategorikan dokumenter berdasarkan kualitas sinematik (hlm. 143). Model-model yang diberikan oleh Nichols termasuk: poetik, ekspositori, observasional, partisipatif, reflektif, dan performative (hlm. 162). Model-model berikut sudah diggunakan sejak hingga sekarang.

### **2.2.1. Model Dokumenter Observasional**

Berasal dari kata observasi atau pengamat, model ini menempatkan kamera sebagai pengamat yang membiarkan subjek atau lingkungan sekitar beraktivitas dengan bebas. Model ini dikembangkan di tahun 1960, ketika pembuat film mulai melepas prosedur pembuatan film konvensional. Mereka memilih untuk merekam dengan spontan dibanding *staging* dan *scripted* (hlm. 172). Pembuat dokumenter model observasional mempunyai pendekatan semasa mereka “tidak hadir” di tempat. Mereka tidak terlihat dan tidak berdekatan dengan subjek (hlm. 175). Mereka juga akan menghindari memberi komentar langsung, atau menambahkan musik/efek suara yang tidak dibutuhkan. Mereka menampilkan apa yang mereka lihat saja (hlm. 172).

Dokumenter model observasional paling mudah ditemukan dalam dokumenter alam. Contohnya adalah *March of the Penguins* (2005) oleh Luc

Jacquet dan *National Geographic. March of the Penguins* menceritakan perjalanan tahunan Penguin Kaisar di Antartika. Dalam film *edutainment* ini, Morgan Freeman menarasikan perjalanan penguin dari habitat mereka hingga mencapai tempat tujuan. Penguin-penguin bebas melakukan apa yang mereka inginkan. *March of the Penguins*, dan dokumenter alam lainnya, termasuk model observasional karena binatang tidak bisa disutradari dan tidak mengerti konsep kamera.



Gambar 1.1. *March of the Penguins* (2005, dir. Luc Jacquet)  
(National Geographic, 2005)

### 2.2.2. Model Dokumenter Partisipasi

Dokumenter partisipatif muncul di tahun 1960-an. Model ini memberikan perekam kesempatan untuk berinteraksi langsung dengan subjek (hlm. 180). Perekam menjadi partisipan aktif dalam kehidupan subjek (hlm. 179). Bentuk partisipasi perekam hadir dalam layar, dan salah satu bentuk partisipasi yang hadir adalah wawancara (hlm. 181-182). Pada model ini jarak hubungan antara subjek dan perekam menjadi sangat tipis sehingga bisa menghilangkan jarak secara langsung. Penonton bisa merasakan kehadiran tubuh perekam dalam layar (hlm. 184).

Contoh dokumenter yang menggunakan model ini adalah *Jagal: The Act of Killing* (2012) karya Joshua Openheimer. Dokumenter ini menceritakan kembali pembunuhan massal Partai Komunis Indonesia dan para pelakunya. Dalam dokumenter ini, sang pembuat dan subjek saling berinteraksi. Terdapat beberapa adegan di mana subjek berbicara langsung pada kamera dan mengajak kamera untuk melihatnya. Dengan ini jarak antara kamera dan subjek menjadi hilang. Kamera menjadi bagian dari kehidupan subjek. Audiens juga bisa merasakan kehadiran perekam.



Gambar 1.2. *Jagal: The Act of Killing* (2012, dir. Joshua Openheimer)  
(Jagal, 2012)

### 2.3. Penataan Kamera

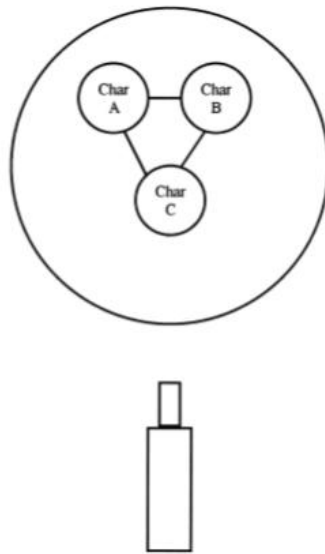
Dalam sebuah dokumenter, kamera menjadi tokoh sendiri. Mereka mempunyai peran untuk menangkap momen-momen penting. Mata kamera berkewenangan terhadap apa yang akan dilihat oleh audiens dan bagaimana audiens melihat cerita tersebut. Maka dari itu kamera tidak bisa ditempatkan sembarangan. Walaupun dokumenter cenderung lebih mementingkan momen dibanding estetika, pembuat



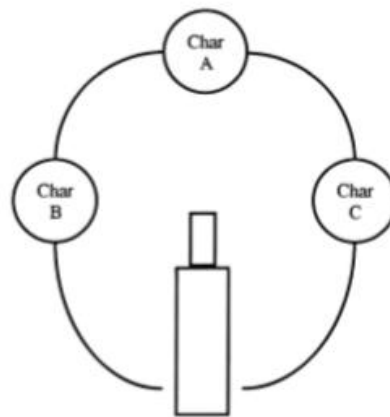
film harus mempunyai kesadaran dan pengetahuan terhadap dasar-dasar komposisi (Mercado, 2011, hlm. 5). Ketika sudah memahami dasar-dasar komposisi, sang pembuat film akan lebih memahami pemingkaiian dan mudah menyeleksi informasi yang akan dilihat oleh penonton (Brown, 2012, hlm. 13).

### **2.3.1. Penataan Kamera Observasional dan Parsipitatif**

Menurut Rabiger (1998), peletakan kamera yang paling standar digunakan dalam dokumenter adalah *observational* (kamera sebagai pengamat) dan *participatory* (kamera sebagai partisipan) (hlm. 63). Perbedaan antara kedua penataan tersebut adalah hubungan dan jarak antara kamera dan subjek. Kamera observatif, secara literal, mempunyai jarak antara perekam dan subjek (hlm. 64). Kamera diletakkan di luar lingkaran subjek. Sedangkan kamera partisipatif berada dalam lingkaran subjek (hlm. 65). Jarak antara kamera dan subjek menjadi buram, dan kamera menjadi “bagian” dari subjek.



Gambar 1.3. Penataan kamera observatif (Rabiger, 1998)



Gambar 1.4. Penataan kamera partisipatif (Rabiger, 1998)

Dokumenter yang cenderung menggunakan penataan kamera observasional adalah dokumenter alam. Contohnya adalah *Planet Earth II* (2016) yang dirilis oleh BBC. Jelas terlihat bagaimana kamera dan subjek berjarak, dan kamera tidak melakukan intervensi apapun. Subjek dibiarkan berkeliaran dan beraktivitas dengan

bebas. Dalam *Planet Earth II* ini, tujuan menggunakan kamera observasional bersifat akademis, yaitu agar penonton bisa melihat sendiri perilaku binatang di habitatnya.



Gambar 1.5. *Planet Earth II* (2016)  
(BBC, 2016)

Sedangkan contoh dokumenter yang menggunakan penataan kamera partisipatif adalah “*Rotjochies*” (atau “*Punks*”, 2019) karya Maasja Ooms. Dokumenter ini mengikuti sekelompok remaja bermasalah dan mendokumentasikan perjuangan mereka untuk memperbaiki hidup mereka. Dalam

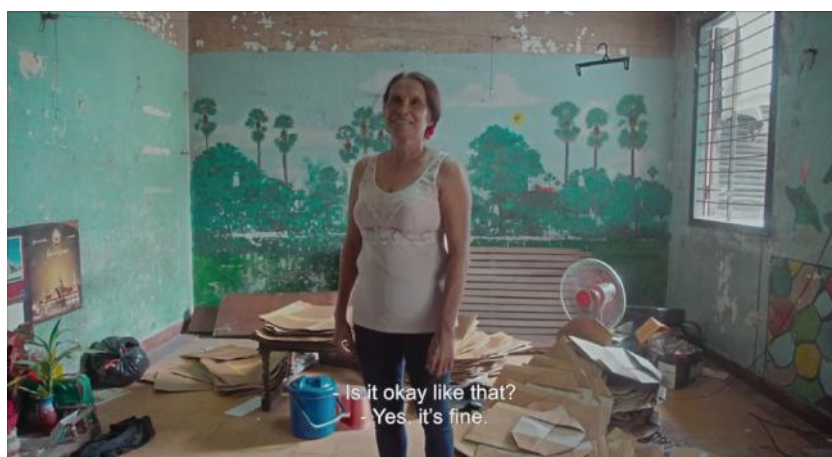
dokumenter ini kamera berada persis dalam lingkaran para remaja. Kamera masuk dan berinteraksi langsung dengan mereka. Jarak antara kamera dan subjek hampir tidak ada. Dengan menggunakan pendekatan ini, Maasja Ooms memberi menghadirkan keintiman antara penonton dan subjek.



Gambar 1.6. Punks (2019, Maasja Ooms)  
(*Punks*, 2019)

Tidak ada peraturan ketat yang menentukan bahwa suatu dokumenter hanya boleh menggunakan salah satu di antara kedua opsi tersebut. Ada juga dokumenter-dokumenter yang mengabungkan penataan observasional dan partisipatif. Dalam

dokumenter “*Last Night I Saw You Smiling*” (2019) karya Kavich Naeng, ada beberapa aspek observasional serta partisipatif yang hadir. Di *shot* pertama kamera berjarak dengan subjek. Subjek yang dengan sendirinya berkegiatan. Sedangkan di *shot* kedua pembuat film (sebagai kamera) berinteraksi langsung dengan subjek. Subjek diminta bernyanyi untuk kamera dan kamera menjadi bagian dalam “lingkaran” subjek.

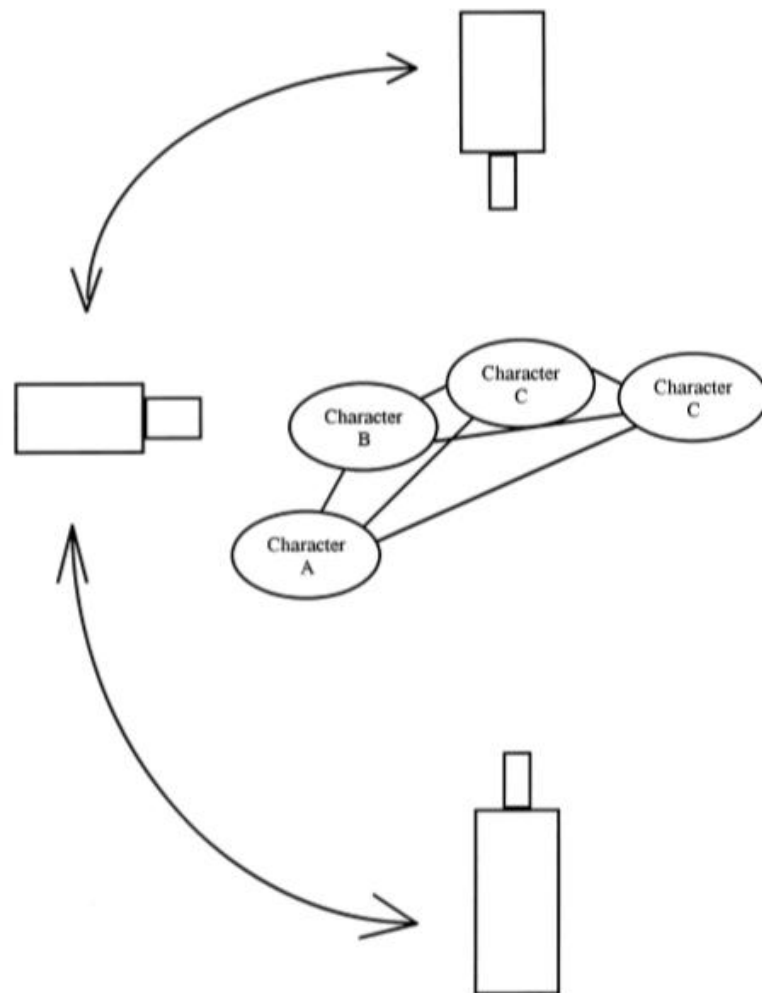


Gambar 1.7. *Last Night I Saw You Smiling*” (2019, dir. Kavich Naeng)  
(*Last Night I Saw You Smiling*, 2019)

### 2.3.2. Sudut Pandang *Omniscient* dan Penempatan Kamera

Selain menentukan bagaimana kamera akan diletakkan, selanjutnya adalah menentukan bagaimana kamera akan bercerita. Seperti yang sudah disinggung sebelumnya, kamera akan menunjukkan sudut pandang cerita. Maka, perlu dipikirkan bagaimana kamera digunakan untuk memperlihatkan perspektif tertentu. Cerita akan berjalan berdasarkan perspektif yang terpilih. Sudut pandang yang paling standar dalam dokumenter, menurut Rabiger (1998) adalah *single*, *multiple*, atau *omniscient* (hlm. 64).

Sudut pandang *Omniscient* juga dikenal sebagai *eye of God* atau mata Tuhan. *Omniscient* sendiri artinya “Maha tahu”, karena kamera bisa melihat semuanya. Kamera tidak terbatas oleh satu titik dan mampu bergerak bebas antara ruang dan waktu. Sudut pandang ini digunakan sebagai suara kolektif karena tidak terpaku oleh satu individu. Hal ini mampu mengurangi subjektifitas jika penceritanya hanya satu orang saja (hlm. 70).



Gambar 1.8. Diagram Sudut Pandang *Omniscient*  
(Rabiger, 1998)

Contoh dokumenter yang menggunakan sudut pandang *omniscient* adalah “*Come to Me Paradise*” (2017) karya Stephanie Comilang. Stephanie mengikuti para tenaga kerja domestik di Hong Kong dan bagaimana mereka membuat ruang untuk diri mereka sendiri. Dokumenter ini dinarasikan oleh sosok yang tidak terlihat, tapi sosok ini melihat semua. Kamera juga tidak linear dan melompat antara medium. Ditambah lagi penggunaan *drone* untuk beberapa *shot* memperkuat kesan mata Tuhan dalam dokumenter ini.



Gambar 1.9. *Come to Me Paradise* (2017, dir. Stephanie Comilang)  
(*Come to Me Paradise*, 2017)

### 2.3.3. *Camera Angle*

Penempatan *angle* kamera relatif dengan subjek bisa menjadi alat yang efektif untuk memberikan sebuah kesan (Brown, 2012, hlm. 64). Penggunaan variasi *angle* bisa berfungsi untuk membangun ruangan, implikasi psikologi, atau memberikan komposisi menarik (hlm. 64). Misalnya, *high angle* bisa memberikan kesan inferioritas, sedangkan *low angle* memberikan kesan superioritas (Mercado, 2011, hlm. 7). Seringkali pembuat film akan menggunakan banyak variasi *angle* untuk menghindari visual yang membosankan (Brown, 2012, hlm. 64). Tapi Brown, sangat menyarankan untuk berpikir sebelum menggunakan variasi *angle* (hlm. 64). Pemakaian variasi yang terlalu banyak tanpa makna yang benar bisa sangat mengganggu penonton.

Dalam dokumenter, penggunaan *angle* akan berbeda dengan film fiksi. Seringkali dalam dokumenter, perekam tidak sempat memikirkan *angle* yang cocok dan langsung merekam momen. Hal itu bisa menyebabkan komposisi yang inkonsisten dan mengganggu penonton (Brown, 2012, hlm. 64). Joris Ivens (1969)



merasa bahwa pembuat film dokumenter tetap harus bisa menggunakan *angle* kamera dengan efektif jika ingin bisa menyampaikan cerita (dikutip oleh Nichols, 2010, hlm. 225). Walaupun makna *angle* dalam dokumenter dan fiksi berbeda, tapi teknisnya masih tetap sama.

### 1. *Neutral/Eye Level*

*Neutral* atau *eye level* adalah ketika kamera berada pada level mata. Kamera diposisikan dengan ketinggian yang sama dengan subjek yang sedang direkam. Secara umum, lensa harus bisa sejajar dengan mata subjek untuk bisa dibilang *eye level* (Thompson & Bowen, 2009, hlm. 40). *Angle* ini menghasilkan *shot* yang netral terhadap subjek (Jackson, 2010, hlm. 76). *Shot* ini membantu penonton merasa posisi mereka setara dengan subjek.

### 2. *High Angle*

*High angle* adalah ketika posisi kamera lebih tinggi daripada subjek (Thompson & Bowen, 2009, hlm. 41). Kesan yang biasanya diberikan oleh *high angle* adalah bahwa subjek yang sedang direkam posisinya inferior dengan audiens. *High angle* juga bisa digunakan untuk memberikan informasi tambahan (Brown, 2010, hlm. 64). Dalam *establishing shot*, *high angle* bisa digunakan untuk membangun lokasi ruang yang lebih rendah. Misalnya. *shot* di jembatan harus menggunakan *high angle* untuk memperlihatkan sungai yang mengalir. *High angle* juga bisa memberikan kesan *omniscient* pada ruangan, semasa Tuhan sedang mengamati situasi

yang sedang terjadi. Dalam kasus tersebut, *high angle* menjadi sesuatu yang objektif.

#### **2.3.4. Jenis *Character Shot***

Ada banyak istilah dan jenis *character shot* yang bisa ditemukan dalam sebuah film. Karena ada subjek tokoh dalam film maka patokan sebuah *shot* akan diukur berdasarkan proporsi tokoh (Brown, 2012, hlm. 20). Jenis *shot* yang paling standar adalah: *long*, *medium*, dan *close up*. Selain itu ada *extra long*, *medium close up*, serta *extreme close up*. Jenis *shot* ditentukan pada proporsi subjek dalam layar. *Character shot* bisa digunakan untuk berbagai alasan, seperti menunjukkan dinamika antar tokoh, atau *establishing* lingkungan (Stoller, 2009, hlm. 223) .

##### *1. Long Shot*

*Long shot* adalah jenis *character shot* yang memperlihatkan tokoh dari ujung kepala ke ujung kaki (Brown, 2012, hlm. 20). *Long shot* dapat dikategorikan lagi menjadi *extreme long shot*, *very long shot*. Perbedaan antara ketiga itu adalah proporsi tubuh dengan layar, namun ketiganya memperlihatkan semua badan tokoh terlihat dalam layar (Thompson & Bowen, 2009, hlm. 12). *Long shot* akan otomatis memberi jarak antara subjek dan kamera (Mercado, 2011, hlm. 59). *Long shot* bisa membantu mengarahkan penonton pada lingkungan sekitar tokoh (Stroller, 2009, hlm. 223).

## 2. *Medium Shot*

*Medium shot* adalah jenis *character shot* yang menunjukkan subjek dari atas kepala hingga lutut atau perut (Stroller, 2009, hlm. 224). Sama seperti *long shot*, *medium shot* juga dapat dibagi menjadi beberapa jenis seperti *medium long* atau *medium close up* (Thompson & Bowen, 2009, hlm. 12). Dalam *medium shot*, subjek lebih banyak mengisi layar dan subjek menjadi fokus utama pada layar. Karena posisi *medium shot* yang lebih dekat dengan subjek, *medium shot* bisa digunakan untuk memperlihatkan ekspresi dan wajah subjek dengan lebih jelas (hlm. 13). Dengan *medium shot*, penonton lebih melihat apa yang sedang dilakukan atau dikatakan subjek (Stroller, 2009, hlm. 224).

## 3. *Close Up*

Sebuah *close up* pada umumnya menunjukkan subjek dari dada ke kepala. (Brown, 2012, hlm. 36). Kepala subjek memenuhi layar dan menjadi fokus utama (Stroller, 2009, hlm. 226). Karena kedekatan kamera dengan subjek, ekspresi dan perilaku subjek menjadi lebih jelas dan tersoroti (Mercado, 2011, hlm. 35). Ditambah lagi ada kesan keintiman antara penonton dan subjek. Penonton merasakan semasa mereka berada di lokasi langsung.

## 2.4. Kolektivisme

Triandis (1995) menjelaskan bahwa pengertian kolektivisme sendiri berbeda dengan budaya, dan oleh karena itu cukup rumit untuk diukur (hlm. 2). Menurut

Triandis kolektivisme mempunyai kompleksitas terhadap konstruksi sendiri (hlm. 2). Dalam konstruksi kolektif yang terdiri dari individu, sang individu akan terkait dengan tujuan kolektif serta diri sendiri. Sang individu dengan rela melakukan apa yang diharapkan atau dituntut oleh kolektif, mereka siap melakukan apa yang dianggap “benar” oleh kolektif tersebut (Triandis, 1995, hlm. 11). Dalam budaya kolektif, para individu rela untuk menyingkirkan keinginan pribadi demi keinginan kolektif.

Hal ini terjadi karena sesuatu yang dinamakan *ingroups*. *Ingroups* adalah kelompok di mana para anggota mempunyai kekhawatiran “nasib bersama” atas sesuatu yang bisa mengancam kelompok. “Nasib bersama” bisa berbeda antara satu kelompok dengan kelompok lain. Menjadi bagian dari *ingroup* bisa memberikan seseorang kenyamanan dan perlindungan. Triandis, McCusker, dkk. (1993) melihat bagaimana anggota dari suatu kelompok di Indonesia cenderung merasa cemas dan gelisah jika dipisah dari *ingroup* mereka (hlm. 9).

Brewer (1991) mengembangkan ide *ingroup* ini dan dampaknya pada individu. Jika individu sudah termasuk ke dalam *ingroup*, kebutuhan mereka untuk berasimilasi akan minimal (hlm. 47). Tetapi jika mereka masih merasa dikecualikan maka kebutuhan ini menjadi maksimal. Namun, jika individu ini merasa sangat diterima, kebutuhan untuk menjadi berbeda antara anggota lain tinggi, dan jika individu ini belum merasa diterima, maka kebutuhan dia adalah untuk menjadi sama dengan anggota lain. Tapi tidak semua kasus sama, karena jika individu bisa melekat dengan beberapa *ingroup* dan mendapat kenyamanan emosional dari setiap

*ingroup*. Perilaku sosialnya cenderung akan berbeda antara individu dan kolektifnya (Darwish dan Huber, 2003, hlm. 48).

Dalam satu kolektif akan timbul sebuah kesadaran kolektif. Kesadaran kolektif adalah keyakinan, gagasan, atau moral yang mampu menyatukan sekelompok masyarakat (Jary, 2005, hlm. 30). Moral di sini bukan moral nurani individu, tetapi kesepakatan bersama antara anggota (Wren, 2012, hlm. 2). Kesadaran kolektif ini tidak terbatas oleh kolektif-kolektif dengan beberapa anggota, karena ada pula kesadaran kolektif suatu bangsa yang dimiliki oleh sebagian besar individu dari kebangsaan yang sama (Petric, 2020, hlm. 1). Jika sebuah kolektif diorganisir dengan baik dan ditata dengan benar, bisa menjadi sebuah kekuatan yang sangat kuat.

#### **2.4.1. Bentuk Kolektivisme dalam Masyarakat**

Di Bali, Indonesia, terdapat yang dinamakan *seka*. Masyarakat Bali memaknai *seka* sebagai “kelompok” atau “berkelompok”. Geertz (1963) menejermehkan *seka* sebagai “bentuk keanggotaan yang spesifik berdasarkan kepentingan atau status sosial, agama, ekonomik, atau politik” (hlm. 84). Keanggotaan dalam *seka* bersifat sukarela. Ada *seka* yang bersifat permanen atau abadi dan ada beberapa yang bisa dibubarkan sesuai situasi. Dalam *seka*, semua anggota memiliki kewajiban dan tanggung jawab yang sama. Masyarakat Bali bisa terlibat dalam lebih dari satu *seka*. Nilai kesetiaan dan menempatkan kebutuhan kelompok di atas kebutuhan pribadi hadir dalam kehidupan sosial masyarakat Bali.

*Seka* dari Bali adalah salah satu contoh bagaimana sebuah kelompok dapat beroperasi dari sistem yang mereka kembangkan sendiri. Sistem ini bisa juga dilihat dalam perkembangan pasar di Mojokerto. Geertz (1963) melihat bagaimana sebuah pasar mampu mengembangkan struktur sosial organisasi tanpa kehadiran bentuk perusahaan atau asosiasi komersial (hlm. 42). Walaupun pasar sudah lama hadir dalam budaya Jawa, Geertz melihat bahwa perkembangan menjadi lebih pekat ketika muncul perdagangan dari luar (hlm. 43). Perdagangan jarak jauh menyatukan pelabuhan-pelabuhan menjadi jaringan komersial. Ekspansi ini mengakibatkan terbentuknya negeri pelabuhan yang berpusat pada perdagangan. Perdagangan ini membawa pengetahuan dan orang-orang dari berbagai negara. Lama-kelamaan, sistem pola kehidupan masyarakat mulai berubah. Perubahan yang ada diantaranya yaitu munculnya agama Islam sebagai agama dominan (menggantikan Hindu), dan masyarakat menjadi lebih cair dan egaliter.

#### **2.4.2. Gerakan Kolektivisme dalam Seni**

Di tahun 1945 ketika terjadi banyak transformasi sosial-politik di Amerika dan Eropa, perubahan-perubahan ini melahirkan organisasi-organisasi seniman baru yang merespons situasi sosial pada waktunya (Gilbert, 2007, hlm. 77). Pada masa sebelum Perang Dunia ke-2, seniman cenderung mengarah pada praktek-praktek *avant-garde* dalam kesenian. Hal ini berubah setelah Perang Dunia ke-2, kolektif-kolektif seni ini cenderung membahas birokratisasi serta kondisi Amerika dan Eropa pascaperang. Sedangkan di Asia, terutama Asia Tenggara, seni kolektif lebih membahas kebudayaan.

Seni tidak akan pernah lepas dari budaya masyarakat. Budaya akan mempengaruhi seni secara langsung atau tidak langsung (Wicaksono, 2014, hlm.1). Wajar jika pekerja budaya di Asia Tenggara cenderung adalah seniman atau aktivis yang menggunakan bentuk seni, seperti musik, seni visual, atau seni performans sebagai alat eksplorasi atau komunikasi untuk menyampaikan informasi atau memicu transformasi (Pillai, 2010, hlm. 123). Dari pekerja budaya, timbulah “budaya kolektif” atau “*cultural collective*”. Budaya kolektif disebut oleh Pillai sebagai “istilah untuk menggambarkan organisasi yang dipimpin oleh para aktivis yang mempromosikan pembangunan sipil, budaya, ideologi” (hlm. 123).

*Cultural collective* banyak ditemukan di India dan berbagai negara Asia Tenggara, seperti Filipina, Thailand, dan Indonesia. Seringkali mereka menggunakan pendekatan “*engaged art*” sebagai model kerja dan pengetahuan. *Engaged art* adalah istilah yang digunakan Pillai, yaitu ketika menggunakan seni sebagai alat edukasi dan belajar. Dari kata *engage* atau “yang melibatkan”, pendekatan ini berfokus pada keterlibatan masyarakat sebagai peserta dalam proses daripada sebagai penonton atau konsumen pasif (hlm. 127). Dengan ini, partisipan berinteraksi langsung dengan orang, ruang, dan lingkungan (hlm. 128). Penggunaan seni dan partisipasi dalam *cultural collective* bisa dibidang sebagai upaya untuk membawa konten baru serta menggunakan alat artistik baru seperti video.

## **2.5. Subaltern**

Gramsci (1930) dalam buku “*Prison Notebooks*” menggunakan istilah *subaltern* awalnya untuk merujuk pada “bawahan” dalam tantara. Bawahan ini harus menaati

keinginan dari yang lebih berkuasa. Gramsci mengembangkan lebih lanjut secara teoritis hingga istilah tersebut merujuk pada kelompok-kelompok yang dikecualikan, dieksklusikan, dan dikucilkan dalam tatanan sosial, yang ia sebut sebagai kaum proletariat (Setiawan, 2018, hlm. 24). Di tahun 1980 muncul sebuah gerakan di Asia Selatan didirikan oleh sekelompok cendekiawan Indian yang membahas teori *subaltern* dalam kajian pascakolonial dan pascaimperialisme (Louila, 2012, hlm. 4). Spivak salah satu tokoh penting dalam gerakan tersebut menyatakan bahwa kata *subaltern* sendiri telah mengalami berbagai perubahan hingga sudah tidak lagi merujuk pada makna awalnya. Hal ini juga karena kata *subaltern* tidak terikat oleh teori yang ketat (Spivak, 1991, hlm. 25). Menurut Spivak, *subaltern* merujuk pada kelompok atau populasi yang secara sosial, politik, dan geografis berada di luar struktur kekuatan bangsa kolonial (Setiawan, 2018, hlm. 13). Namun Spivak menyinggung bahwa masalah utama *subaltern* tidak hanya merujuk pada kelas pekerja yang tertindas, tapi juga mengenai siapa saja yang suaranya terbatas dan tidak memiliki kebebasan untuk berbicara (Spivak diwawancari oleh de Kock, 1992, hlm. 31).

Dalam wawancara yang sama Spivak juga mempertanyakan para akademisi dan cara mereka. Spivak mempertanyakan bagaimana para akademisi *subaltern* ini telah membantu mereka yang suaranya terbatas. Seringkali para akademis hanya ingin tahu tentang pengalaman *subaltern* tanpa melibatkan mereka di dalam pengalaman. Ada semacam jarak antara para akademis dan subjek yang ingin mereka soroti. Alhasil narasi yang disajikan oleh para akademis merupakan kebenaran yang ditentukan oleh akademis itu sendiri.



Bell Hooks (1990), aktivis dan penulis kulit hitam dari Amerika Serikat, dalam salah satu esainya berbicara tentang pengalamannya menuntut ilmu di dalam ruangan yang didominasi oleh orang kulit putih (hlm. 342). Selama masa kuliah Hooks aktif dalam berbagai jenis aktivisme dan berteman dengan aktivis (kulit putih) lain. Walaupun tingkat intelek Hooks setara dengan rekan aktivis berkulit putih, Hook merasa diremehkan oleh rekannya. Hooks melihat bagaimana aktivis-aktivis ini berbicara tentang pengalaman seorang “*Other*”, tetapi mereka sendiri tidak akan pernah mengalami apa yang dialami kelompok “*Other*”. Ia menyinggung perilaku mereka dengan perkataan sebagai berikut:

*“no need to hear your voice, when I can talk about you better than you can speak about yourself. No need to hear your voice. Only tell me about your pain. I want to know your story. And then I will tell it back to you in a new way. Tell it back to you in such a way that it has become mine, my own. Re-writing you, I write myself anew. I am still author, authority. I am still colonizer, the speaking subject, and you are now at the center of my talk”* (Hooks, 1990, hlm. 343).

Yang berarti:

“[Aku] tidak perlu mendengar suaramu, aku bisa berbicara tentangmu lebih baik daripada kamu berbicara tentang dirimu sendiri. [Aku] tidak perlu mendengar suaramu. Katakan saja tentang penderitaanmu. Aku hanya ingin tahu ceritamu. Kemudian aku akan menceritakannya kembali kepadamu dengan cara yang baru. Diceritakan kembali sedemikian rupa hingga cerita itu menjadi milikku, dan milikku sendiri. Menulis kembali tentangmu, aku menuliskan diriku yang baru.

Aku menjadi sang penulis, sang otoritas. Aku masih penjajah, subjek yang berbicara, dan sekarang kamu berada di pusat pembicaranku.”